



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master 's Thesis

„Mela Hartwig: Psychoanalytische Relektüre der
Exilromane“

verfasst von / submitted by

Isabel Schmidt, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Master of Arts (MA)

Wien, 2017/ Vienna 2017

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

A 066 818

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

Austrian Studies – Cultures, Literatures, Languages

Betreut von / Supervisor:

Ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Johann Sonnleitner

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	1
1. Einleitung	3
1.1. Konzeptionierung der Arbeit	3
1.2. Forschungsüberblick.....	4
1.2.1. Relektüre.....	7
2. Expressionistisch-psychoanalytische Zusammenschlüsse	9
2.1. Soziohistorische Einführung	9
2.2. Einleitende Bemerkungen zu „Expressionismus“	9
2.2.1. Themen	15
2.2.2. Figuren	17
2.2.3. Techniken	21
2.3. Expressionistische Prosa	22
2.3.1. Gattungen	26
2.4. Psychoanalyse.....	28
2.4.1. Hysterie.....	28
2.4.2. Bewusstes und Unbewusstes	31
3. Biographische Daten und Werkübersicht	36
3.1. Frühe Jahre in Österreich.....	36
3.2. Entdeckung als Schriftstellerin.....	36
3.2.1. „Ekstasen“ (1928).....	39
3.2.2. „Das Weib ist ein Nichts“ (1929)	42
3.3. Leben in Österreich ab 1931.....	45
3.3.1. „Das Wunder von Ulm“ (1936).....	46
3.4. Exil in London ab 1938	49
3.4.1. Die letzten Lebensjahre	52
3.4.1.1. Paul Wimmer: „Bei Kennern unvergessen“ (1965).....	53
3.5. Reaktionen auf den Tod 1967	54
3.5.1. Ernst Schönwiese: „Mela Hartwig“ (1967).....	55
3.5.2. Max Hilscher: „Die künstlerische Doppelnatur von Mela Spira (Mela Hartwig).....	56
3.5.3. Paul Wimmer: „In memoriam Mela Hartwig“ (1967).....	57
3.5.4. Nachrufe in der Presse.....	59

3.6. Mela Hartwigs Wiederentdeckung	60
3.6.1. Veröffentlichungen im Droschl Verlag	61
3.6.2. Ausstellung „Der Tempel brennt“ (2013)	63
4. Vergleichende Werkanalyse – „Der verlorene Traum“, „Inferno“ und „Die andere Wirklichkeit“	64
4.1. „Der verlorene Traum“ (1943)	64
4.1.1. Ablauf der Handlung	64
4.2. „Inferno“ (1946)	66
4.2.1. Ablauf der Handlung	67
4.3. „Die andere Wirklichkeit“ (1967).....	70
4.3.1. Ablauf der Handlung	71
4.4. Thematische Aspekte der Romane im Vergleich	72
4.4.1. Politische Situation	73
4.4.2. Beziehung zwischen Mann und Frau.....	77
4.4.3. Jenseits von Traum und Wirklichkeit	80
4.4.4. Hysterie.....	84
4.4.5. Der Spiegel als Medium der körperlichen Selbstwahrnehmung	89
4.4.6. Das Motiv der (stillstehenden) Zeit	91
5. Conclusio	97
6. Literaturverzeichnis	99
6.1. Primärliteratur und Quellentexte	99
6.2. Briefe	100
6.3. Sekundärliteratur	101
6.4. Internetquellen	103
7. Anhang.....	105
7.1. Siglen-Verzeichnis	105
7.2. Abstract.....	106

Vorwort

Die Idee, mich im Zuge meiner Abschlussarbeit mit der österreichischen Autorin Mela Hartwig zu befassen, kristallisierte sich erst gegen Ende des Studiums heraus.

Nach dem Abschluss des Bachelorstudiengangs der Vergleichenden Literaturwissenschaft an der Universität Wien war eine meiner ersten Lehrveranstaltungen am Institut für Germanistik das Konversatorium „Österreichische Frauenliteratur der 1. Republik“ bei Professor Johann Sonnleitner. Im Rahmen dieser Lehrveranstaltung wurden Texte von Maria Lazar, Marta Karlweis oder auch Mela Hartwig behandelt. Da ich zuvor keine der Autorinnen kannte, entschied ich mich „auf gut Glück“ für den Erzählband „Ekstasen“ von Mela Hartwig. In meiner abschließenden Arbeit habe ich mich eingehend mit den „Aufzeichnungen einer Häßlichen“ befasst, da ich sowohl das Thema als auch die Erzählperspektive äußerst interessant fand. Der außergewöhnliche Erzählstil Hartwigs ist mir schon zu Beginn der Lektüre des Bandes „Ekstasen“ aufgefallen. Nach Abschluss der Lehrveranstaltung habe ich die Beschäftigung mit Mela Hartwigs literarischem Werk jedoch aus zeittechnischen Gründen bis zum Ende des Studiums beiseitegelegt. Als der Zeitpunkt gekommen war, mich für ein Thema für die abschließende Masterarbeit zu entscheiden, habe ich bei der Durchsicht meiner während des Studiums verfassten Seminararbeiten Mela Hartwig wiederentdeckt. Auf Anraten meines Betreuers habe ich in Richtung von Werken Hartwigs recherchiert, welche nach 1940 verfasst wurden, und bin dabei auf die Exilromane „Der verlorene Traum“, „Inferno“ sowie „Die andere Wirklichkeit“ gestoßen. Da Hartwigs letzte unveröffentlichte Romane in der literaturwissenschaftlichen Forschung bisher kaum beziehungsweise unzureichend behandelt wurden, wurde das Interesse geweckt, diese zum Thema der vorliegenden Masterarbeit zu machen.

Bei der Recherche stellte sich heraus, dass sich die Forschung zwar schon eingehend mit Mela Hartwig und deren Gesamtwerk beschäftigt hat, jedoch erwiesen sich die Quellen teilweise als ein wenig unvollständig. Wichtige Ergänzungen lieferten Briefe sowie weitere ungedruckte Quellen, wie Nachrufe oder Rezensionen, aus dem Nachlass Hartwigs, welcher sich in der Wiener Stadt- und Landesbibliothek befindet. Für die Unterstützung bei den Recherchen sowie der Fertigstellung der Arbeit möchte ich mich an dieser Stelle bei einigen Privatpersonen sowie Institutionen bedanken.

Zunächst möchte mich bei Ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Johann Sonnleitner für die anregende Betreuung dieser Masterarbeit sowie für die Literaturhinweise und die Zurverfügungstellung zahlreicher Artikel den Expressionismus betreffend bedanken. Außerdem wurde es mir

ermöglicht, mich kritisch mit bereits vorhandener Forschungsliteratur über Mela Hartwigs literarischem Gesamtwerk auseinanderzusetzen. Dadurch konnte ich das Thema aus einer neuen und erweiternden Perspektive beleuchten. Nicht zuletzt gilt meinem Betreuer ein besonderer Dank für die Kenntnis der außergewöhnlichen Künstlerin Mela Hartwig, die seit der intensiven Beschäftigung im Rahmen dieser Masterarbeit einen fixen Platz in meinem privaten Kanon einnimmt.

Ich bedanke mich zudem bei meiner Familie, vor allem bei meinen Eltern und meinem Bruder, die mich während meiner gesamten Studienzeit nicht nur finanziell, sondern auch moralisch unterstützt und meine Stimmungsschwankungen bis zum Abschluss geduldig ertragen haben.

Des Weiteren gilt auch meinen lieben Studienkolleginnen und mittlerweile wirklich guten Freundinnen ein großer Dank. Sie haben mir nicht nur in der Schreibphase der Arbeit, sondern schon seit Beginn des Masterstudiums immer wieder seelischen Beistand geleistet und mich stets motiviert weiterzumachen, wenn ich an mir selbst zweifelte.

Ich möchte mich auch bei den Mitarbeitern der Wiener Stadt- und Landesbibliothek für die angenehme Atmosphäre und die teilweise sehr persönliche Betreuung bedanken, als ich den Nachlass von Mela Hartwig nach geeigneten Informationen für meine Arbeit durchsucht habe.

Außerdem ist meinen Arbeitskollegen des Kunsthistorischen Museums Wien zu danken, nämlich für die inspirierenden Gespräche, die mich durch den Blick von außen auf neue Ideen gebracht und meinen Arbeitsprozess dadurch deutlich erleichtert haben.

Zuletzt gilt natürlich auch meinen ambitionierten Korrekturlesern, die sich, trotz teilweise voller Terminkalender, Zeit genommen und diese Arbeit hinsichtlich Logik- und Flüchtigkeitsfehler überprüft haben, ein besonderer Dank.

Aus Gründen der leichteren Lesbarkeit wird in dieser Masterarbeit auf geschlechtsspezifische Bezeichnungen weitgehend verzichtet.

1. Einleitung

1.1. Konzeptionierung der Arbeit

Mela Hartwig (1893-1967) ist zu Unrecht eine vergessene Künstlerin der österreichischen Literatur- und Kulturlandschaft des 20. Jahrhunderts. Zu ihrem vielfältigen literarischen Schaffen gehören vor allem Erzählungen und Romane, welche heute kaum noch bekannt sind.

Die vorliegende Arbeit fokussiert sich auf die Romane „Der verlorene Traum“ (1943) und „Inferno“ (1946) sowie auf das Fragment gebliebene Manuskript „Die andere Wirklichkeit“ (1967), welche allesamt im englischen Exil entstanden sind und aufgrund der politischen Lage in Europa zu dieser Zeit nicht mehr erscheinen konnten. Ziel ist es, thematische Aspekte der Romane unter Einbeziehung des Expressionismus und der Psychoanalyse vergleichend zu analysieren.

Im folgenden Abschnitt sollen nun der Aufbau sowie die Vorgehensweise näher beschrieben werden:

Das erste Kapitel gibt einen Überblick über den Expressionismus sowie Sigmund Freuds Psychoanalyse, dessen Thesen diese künstlerische Strömung deutlich beeinflussten. Bereits an dieser Stelle sei die Absenz beziehungsweise die Rolle der weiblichen (österreichischen) Autorinnen zu erwähnen, welchen in diversen Anthologien wenig Beachtung geschenkt wird. In diesem Kontext sind neben Mela Hartwig, unter anderem auch Maria Lazar, Marie Holzer oder Grete von Urbanitzky zu nennen, welchen in ihren prosaischen Texten unter anderem Grenzen der Sexualität ausloteten, dargestellt durch einen exaltierten Erzählgestus. Im Kontext dieser Arbeit liegt der Fokus auf dem Genre der Prosa beziehungsweise dessen gattungstypischen Ausformungen wie dem Prosagedicht. Dieses Kapitel abschließend wird auf die theoretisch-psychoanalytischen Konzepte des Unbewussten und der Hysterie eingegangen, die nicht nur in den Exilromanen von Mela Hartwig literarisch verarbeitet wurden.

Der darauffolgende Abschnitt ist der Biografie Mela Hartwigs gewidmet. Dabei soll ein Überblick über das gesamte literarische Werk der Autorin gegeben werden, vor allem im Kontext der künstlerischen Strömung des Expressionismus. Dabei werden auch die Entstehungszeit sowie thematischen Aspekte der jeweiligen Texte miteinbezogen. Im Vordergrund steht dabei unter anderem die Zeit ab 1927/28, als Hartwig ihren Durchbruch als Schriftstellerin schaffte, nämlich mit dem Erzählband „Ekstasen“, welcher im Zsolnay Verlag erschienen ist. Im Jahr 1929 erschien, anschließend an den Erfolg mit „Ekstasen“,

der Roman „Das Weib ist ein Nichts“. Der aufkommende Nationalsozialismus in den 1930er Jahren machte weitere Veröffentlichungen von Hartwigs Texten jedoch zunehmend schwieriger. Die Erzählung „Das Wunder von Ulm“ wurde schließlich nach einigen Widrigkeiten und nach Ablehnung durch den Zsolnay Verlag 1936 in dem Pariser Emigrantenverlag „Éditions du Phénix“ veröffentlicht. Einen entscheidenden „Einschnitt“ in Hartwigs Leben stellte die Zeit ab 1938 dar, jenes Jahr, in welchem Hartwig gemeinsam mit ihrem Mann Robert Spira ins Exil nach London flüchtete. Dabei ist der Kontakt zu der früh verstorbenen Schriftstellerin Virginia Woolf zu erwähnen. Mela Hartwig hat sich in ihrer Anfangszeit verstärkt für Woolf eingesetzt und war vor allem fasziniert von deren nachgelassenem Roman „Between the acts“, welcher die Autorin zu einem Essay über das Motiv der Zeit sowie einer Teilübersetzung des Romans veranlasste.¹ Das Motiv der Zeit findet sich auch in den letzten Schriften Hartwigs wieder. Dem betreffenden Abschnitt folgend soll kurz auf die Texte eingegangen werden, welche in der jeweiligen Zeit verfasst wurden. Um einen Rahmen zu den Exilromanen zu schaffen, stehen dabei der bereits erwähnte Erzählband „Ekstasen“, der Roman „Das Weib ist ein Nichts“ sowie Hartwigs Essay über Virginia Woolf aufgrund der stilistischen Parallelen im Mittelpunkt wie auch die Novellen „Das Wunder von Ulm“, welche sich, wie später der Roman „Inferno“, kritisch mit dem Nationalsozialismus auseinandersetzt. Darauf folgend werden die Gründe behandelt, die für das Nicht-Erscheinen von Hartwigs letzten Romanen verantwortlich waren. Dieses Kapitel abschließend wird auf die Zeit ab dem Jahr 2000 eingegangen, in dem eine kurze Phase der Renaissance von Mela Hartwig als Künstlerin stattgefunden hat. Es war vor allem der Droschl Verlag, der sich um die Wiederentdeckung bemühte und Neubeziehungsweise Erstausgaben von der Texte Hartwigs herausgegeben hat. Im Jahr 2013 wurde Mela Hartwig zudem als Schriftstellerin und Malerin in der Ausstellung „Der Tempel brennt“ in den Fokus gerückt.

Das Hauptkapitel dieser Arbeit stellt die vergleichende Analyse der Exilromane „Der verlorene Traum“, „Inferno“ sowie „Die andere Wirklichkeit“ in den Mittelpunkt. Die Ergebnisse dieser Arbeit werden in einem abschließenden Kapitel zusammengefasst.

1.2. Forschungsüberblick

Im folgenden Abschnitt soll ein Überblick über ausgewählte Forschungsliteratur, welche sich mit Mela Hartwig und deren literarischem Schaffen auseinandersetzt, gegeben werden.

¹ Hartwig, Mela: „Virginia Woolf.“ In: Schönwiese, Ernst (Hrsg.): „das silberboot.“ Zeitschrift für Literatur. 5. Jahrgang, 1. Heft. 1951, S. 47-52

Im Fokus stehen dabei die Studien von Brigitte Spreitzer sowie Bettina Fraisl, welche sich dem Thema von unterschiedlichen theoretischen und historischen Standpunkten aus annähern. Dennoch ist in beiden Werken eine konsequent psychoanalytische Deutung von Hartwigs Werken herauszulesen.

1999 hat sich bereits Brigitte Spreitzer eingehend mit österreichischer Frauenliteratur der Moderne befasst. In dem umfassenden Werk „Texturen. Die österreichische Moderne der Frauen“² werden die (vergessenen) Texte von Autorinnen wie Maria Lazar oder Mela Hartwig näher beleuchtet. Den Übertitel ihrer Studie „Texturen“ bringt Spreitzer in Zusammenhang mit dessen ursprünglicher Bedeutung des Gewebes, der Text wiederum sei in diesem Kontext mit dem Weben gleichzusetzen. Das Weben sei eine weibliche Erfindung, die den Frauen nie abgesprochen worden sei, das Produzieren von Texten im Gegensatz dazu schon. Den Begriff setzt Spreitzer zunächst in Zusammenhang mit Freuds Kulturtheorie. Denn Freud zufolge seien das Weben und Flechten ebenfalls eindeutig weibliche Kulturleistungen, durch welche sie „[...] den genitalen Mangel [...] – das Nichts des weiblichen Geschlechts zu überweben [...]“³ versuchten. Dieses „Weben über dem Nichts“ konkretisiert Spreitzer in einem späteren Abschnitt noch weiter, in dem sie Sigmund Freud und Georg Simmel als männliche „Vertreter“ dieser Theorien nennt. Denn die beiden „Meisterdenker des beginnenden 20. Jahrhunderts“ würden, Spreitzer zufolge, ihre Thesen aus den Theorien über das Subjekt herauslösen.⁴ Freud gewinnt daraus die Erkenntnis, dass die Frauen dem Mann gegenüber eine untergestellte Position einnehmen. Eine ähnliche Vermutung stellte auch Simmel auf, indem er von einem scharfen Kontrast der Geschlechter ausgeht. Spreitzer kommt schließlich zu dem Schluss, dass in der Analyse der Texte von Autorinnen des beginnenden 20. Jahrhunderts demnach andere Instrumente zum Einsatz gebracht werden sollten, nämlich „[...] unter dem Blickwinkel der Ichproblematik [...]“⁵, welche sich unter anderem auch in den Texten von Mela Hartwig finde. Den Fokus legte Spreitzer hierbei auf die Novellen aus dem Band „Ekstasen“. In diesem hätte sich Mela Hartwig, laut Spreitzer, das „[...] Begriffsinstrumentarium der Psychoanalyse zunutze [...]“⁶ gemacht, um eine Sprache für die Vereinnahmung der Frau durch den Mann zu finden, so wie es für neuzeitliche Rationalisierung typisch gewesen sei. Wie schon der Rezensent Richard Specht, der Mela Hartwigs Texte kurz nach deren Erscheinen Ende Februar 1928

² Spreitzer, Brigitte: „Texturen. Die österreichische Moderne der Frauen.“ Studien zur Moderne 8. Wien: Passagen-Verlag, 1999

³ Ebd. S. 17

⁴ Siehe Ebd. S. 59

⁵ Siehe Ebd. S. 62

⁶ Ebd.: S. 185

als „literarische Anamnesen“⁷ bezeichnete, geht auch Spreitzer in ihrer Studie in eine ähnliche Richtung. Dabei wird immer wieder darauf hingewiesen, dass Mela Hartwig in ihren Novellen die Thesen von Sigmund Freud kritisch rezipiert hätte. Der Text „Das Verbrechen“, welcher sich durch eine gewisse Asymmetrie in der Geschlechterbeziehung auszeichne, wird in Verbindung gesetzt mit dem tatsächlichen „Fall Dora“. Im „Verbrechen“ stelle sich dies durch die Figur des Vaters dar, welcher als Psychiater seine Macht gnadenlos an seiner Tochter austestet. Anhand von psychoanalytischen Theorien werden in der Folge die Texte von Hartwig untersucht, ausgehend von der These, dass Frauen als Fremde ihrer Kultur wahrgenommen werden und auf der Suche nach weiblicher Identität seien. Das Besondere an den Texten Hartwigs sei, Spreitzer zufolge, die Wahrung einer kritischen Distanz zu den „revolutionären“ Theorien von Sigmund Freud.⁸ Dass Mela Hartwig in Vergessenheit geraten ist, schreibt Brigitte Spreitzer dem Umstand zu, dass ihr „[...] Werk durch den Nationalsozialismus ausgelöscht wurde [...]“⁹ Diese Formulierung kann jedoch leicht missverstanden werden, da Spreitzer die Exilromane in einer biographischen Notiz am Ende ihrer Studie erwähnt.

Einen weiteren Beitrag zur Erforschung von Mela Hartwigs Gesamtwerk lieferte die Literaturwissenschaftlerin Bettina Fraisl 2004 in ihrer Studie „Körper und Text. (De-)Konstruktionen von Weiblichkeit und Leiblichkeit bei Mela Hartwig“¹⁰. Fraisl legt dabei den Fokus auf die Darstellung von (weiblicher) Körperlichkeit, ausgehend von Prämissen des französischen Philosophen Maurice Merleau-Ponty. Im Fokus steht dessen Hauptwerk namens „Phänomenologie der Leiblichkeit“. Der Ansatzpunkt bei Merleau-Ponty ist die Annahme einer „[...] Subjekt-Objekt-, Geist-Körper-Spaltung [...]“¹¹. Außerdem wird dieser Theorie zufolge das „objektive Denken“ abgelehnt. Die „Phänomenologie der Wahrnehmung“ sei mehr ein Denken „Dazwischen“¹², das die Logik der Eingrenzung eindeutig auszuschließen scheint. Außerdem wird die Subjekt-Objekt-Dichotomie aufgehoben. Die Texte Hartwigs aus dieser Perspektive zu beleuchten wird damit begründet, dass „[...] die mit der »Weiblichkeit« attribuierten Leiblichkeit und eine Ausarbeitung von

⁷ Specht, Richard: „Erotische Frauenbücher“. In: Neue Freie Presse, 26. Februar 1928. S. 26. Zitiert nach: Ebd.: S. 185

⁸ Siehe: Spreitzer, Brigitte: „Texturen. Die österreichische Moderne der Frauen.“ Studien zur Moderne 8. Wien: Passagen-Verlag, 1999. S. 197

⁹ Ebd.: S. 197

¹⁰ Fraisl, Bettina: „Körper und Text. (De-)Konstruktionen von Weiblichkeit und Leiblichkeit bei Mela Hartwig.“ Studien zur Moderne 17. Wien: Passagen-Verlag, 2002

¹¹ Ebd.: S. 31

¹² Ebd.: S. 31

(leibgebundenen) Erfahrungs- und Erkenntnisweisen [...] ¹³ zu erkennen seien. Außerdem seien die Ausformungen von Erkenntnis- und Erfahrungsweisen eindeutig an den (weiblichen) Leib gebunden. Fraisl gibt in der Einleitung ihrer Studie diesen umfassenden Überblick über die Phänomenologie, um sich dem Thema Körper/Leib anzunähern, des Weiteren soll dadurch ein erkenntnistheoretischer Zusammenhang dargestellt werden. Die Wahl der Phänomenologie als Analyseinstrument für Mela Hartwigs Schriften ist dahingehend nachvollziehbar, als dass es bei dieser erkenntnistheoretischen Richtung um die Deutung von Phänomenen beziehungsweise Erscheinungen geht. Traditionell gesehen sollen durch diesen Begriff Erscheinungen in Raum und Zeit beschrieben werden, welchen eine transzendente Wirklichkeit zugrunde liegt. ¹⁴ Die eben genannten Begriffe durchziehen auch das Werk von Mela Hartwig. Im darauffolgenden Abschnitt werden Hartwigs Texte schließlich hinsichtlich psychoanalytischer Theoreme näher betrachtet. Im Fokus steht dabei unter anderem Freuds Ansicht der „weiblichen“ Geschlechtsidentität. Als historische Referenzpunkte wurden die Theorien von Sigmund Freud und Melanie Klein gewählt, die jedoch um neuere Ansichten erweitert wurden. Im Mittelpunkt stehen dabei die präöipale sowie die ödipale Phase, welche Fraisl zufolge psychoanalytische Schwerpunkte bei Mela Hartwig bilden. Im Hauptkapitel ihrer Arbeit gibt Fraisl schließlich einen Überblick über das gesamte literarische Werk von Hartwig, welches unter den zuvor beschriebenen theoretischen Gesichtspunkten untersucht wird. Demnach erfolgt die Analyse von Mela Hartwigs Texten bei Bettina Fraisl unter einer rein philosophisch-psychoanalytischen Perspektive, in welcher der expressionistische Schreibstil ausgeblendet wurde. Außerdem werden die Exilromane, wie schon in anderen Forschungsarbeiten, nur am Rande erwähnt.

1.2.1. Relektüre

Aus den vorangegangenen Ausführungen sollte nun hervorgegangen sein, dass in den genannten Untersuchungen von Brigitte Spreitzer und Bettina Fraisl kaum auf den unverkennbaren, expressiven Schreibstil von Mela Hartwig eingegangen wurde.

In weiteren Beiträgen Mela Hartwig betreffend wird des Weiteren lediglich erwähnt, dass sich deren Schreibstil verändert hätte und „traditionsverbundener“ geworden wäre. Max

¹³ Fraisl, Bettina: „Körper und Text. (De-)Konstruktionen von Weiblichkeit und Leiblichkeit bei Mela Hartwig.“ Studien zur Moderne 17. Wien: Passagen-Verlag, 2002. S. 31

¹⁴ Siehe: Blume, Thomas: „Phänomenologie“. In: http://www.philosophie-woerterbuch.de/online-woerterbuch/?tx_gbwphilosophie_main%5Bentry%5D=672&tx_gbwphilosophie_main%5Baction%5D=sow&tx_gbwphilosophie_main%5Bcontroller%5D=Lexicon&cHash=61759a44820c074c6bb3e6eef3336af2

Hilscher vertritt beispielsweise in seinem nachrufähnlichen Text die Meinung, dass Mela Hartwig „[a]ls Schriftstellerin [...] mit komplexen und komplizierten stilistischen und psychologischen Problemen [begann], um,-in ihren späteren Werken – einfach und klar und eindeutig zu werden [...]“¹⁵ Dem ist nur teilweise zuzustimmen, denn vor allem die Exilromane sind in einer äußerst lyrischen und metaphorischen Sprache verfasst, wie sie für die künstlerische Strömung des Expressionismus typisch war. Sigrid Schmid-Bortenschlager weist jedoch darauf hin, dass Hartwig in dem Fragment gebliebenen Roman „Die andere Wirklichkeit“ sprachlich zurück zu ihren Anfängen findet, „[...] allerdings ist der Sprachduktus weniger pathetisch [...]“¹⁶

Als Grundlage für die Untersuchungen in dieser Arbeit dient ein Text von Petra Maria Wende, die Mela Hartwigs Sprachduktus folgendermaßen charakterisiert:

„[D]ie innerpsychischen weiblichen Identitätsprobleme [können] gerade in einer expressiven Sprache besonders deutlich zum Ausdruck gebracht werden [...] Die pathetische Erzählweise Mela Hartwigs, ihre Wahl komplexer, oft doppeldeutiger Symbole stellt möglicherweise den Versuch dar, die Fülle der Bilder und Theorien über »die« Frau und »die« Weiblichkeit zu versprachlichen.“¹⁷

Diesem Zitat folgend soll in dieser Arbeit demnach eine psychoanalytische Relektüre unter Bezugnahme des Expressionismus, auf der Grundlage einer textnahen Interpretation von immer wiederkehrenden Motiven, erfolgen.

¹⁵ Hilscher, Max: „Die künstlerische Doppelnatur von Mela Hartwig (Mela Spira).“ o.A. Nachlass Mela Hartwig. Wiener Stadt- und Landesbibliothek. H.I.N. 231.783, ZPH 905

¹⁶ Schmid-Bortenschlager, Sigrid: „Exil und literarische Produktion: Das Beispiel Mela Hartwig.“ In: Brinson, Charmain (Hrsg.): „Keine Klage über England? Deutsche und österreichische Exilerfahrungen in Großbritannien 1933-1945.“ München u.a.: Iudicium Verlag. 1998, S. 99

¹⁷ Wende, Petra Maria: „Eine vergessene Grenzgängerin zwischen den Künsten. Mela Hartwig 1893 Wien – 1967 London“ In: Almanach des Archivs der Deutschen Frauenbewegung (Hrsg.): Avantgarde und Tradition, Kassel: 1997. S. 35

2. Expressionistisch-psychoanalytische Zusammenschlüsse

2.1. Soziohistorische Einführung

Mela Hartwig wuchs in Wien um die Jahrhundertwende auf, in dieser Zeit wurde unter anderem Arthur Schnitzler für die Darstellungen seiner neurotischen Frauengestalten bekannt und Otto Weininger behauptete mit seinem 1903 erschienenen Hauptwerk „Geschlecht und Charakter“ die Inferiorität der Frau. Nur wenige Jahre später fand ein Aufbruch des weiblichen Geschlechts statt, nämlich mit dem 1914 eingeführten Wahlrecht für Frauen, die auch erstmals Universitäten besuchen konnten. Es waren ebenfalls jene Jahre, in welchen Sigmund Freud auf der Grundlage seiner Beobachtungen von „hysterischen“ Frauen gemeinsam mit Josef Breuer 1895 die „Studien über Hysterie“ herausbrachte. Die Studien dienten später der Psychoanalyse als theoretische Basis. Im Wintersemester 1915/16 hielt Freud bereits die ersten Vorlesungen zu dieser Thematik. Später waren es vor allem die „Hysterikerinnen“, welche in den Fokus von Hartwigs Texten gerückt wurden. Zur Versprachlichung der weiblichen Bewusstseinszustände wählte Hartwig einen expressionistischen Sprachduktus und nicht wie viele andere Autorinnen der Zwischenkriegszeit den Stil der „Neuen Sachlichkeit“. Mela Hartwig kann auch eine gewisse biographische „Zwischenstellung“ eingeräumt werden, denn im Alter von 35 Jahren wurde sie auch Zeitzeugin des aufkommenden Expressionismus und der neuen Frauenbewegung der 1920er Jahre.¹⁸ Außerdem ist in diesem Kontext die Tatsache zu erwähnen, dass Mela Hartwig, geboren im Jahr 1893, nicht nur in späten Jahren nicht nur die Geschehnisse des Zweiten, sondern auch jene des Ersten Weltkrieges miterlebt hat, welche einen deutlichen Einfluss auf den Expressionismus ausübten.

2.2. Einleitende Bemerkungen zu „Expressionismus“

Zunächst stellt sich die Frage, was unter „Expressionismus“ zu verstehen ist. Im „Metzler Lexikon für Kultur- und Literaturtheorie“, herausgegeben von Ansgar Nünning, wird der Begriff folgendermaßen definiert:

„Expressionismus [...] (lat. *expressio*: Ausdruck), Sammelbegriff für eine von ca. 1910 bis 1925 anhaltende geistesgeschichtliche Strömung, der eine Reihe äußerst heterogener Phänomene in bildender Kunst, Malerei, Musik und v.a. der dt. Lit. bezeichnet. [...] In drei Etappen herrschte eine radikale Abkehr von der betont

¹⁸ Siehe: Wende, Petra Maria: „Eine vergessene Grenzgängerin zwischen den Künsten. Mela Hartwig 1893 Wien – 1967 London“ In: Almanach des Archivs der Deutschen Frauenbewegung (Hrsg.): Avantgarde und Tradition, Kassel: 1997. S. 35

materiellen Mimesis des Naturalismus und, unter differenten Prämissen, des Realismus, sowie der stilisierten Subjektivität des Impressionismus [...]“¹⁹

Die drei Etappen gliedern sich in Früh-, Hoch- und Spätexpressionismus auf. Im Frühexpressionismus wurden (1909-1914) die stilistischen sowie theoretischen Grundlagen bestimmt. Der früheste Beleg für die Begriffsverwendung „Expressionismus“ findet sich im Vorwort zum „Katalog der XXII. Ausstellung der Berliner Secession“ vom April 1911. Der neugeschaffene Begriff wurde daraufhin wiederholt aufgegriffen und fand eine schnelle Verbreitung. In der Literatur wurde der Begriff „Expressionismus“ von Berlin aus verbreitet. Darauf folgte der Hoch-Expressionismus (1914-1918), welcher vor allem durch politisches Krisenbewusstsein während der Zeit des Ersten Weltkrieges gekennzeichnet war. Zu dieser Zeit, nämlich 1914, erschien im Piper-Verlag auch die erste Monographie, die den Begriff im Titel gebrauchte. In dieser Phase konnte sich die Bezeichnung endgültig durchsetzen, zurückzuführen war dies vor allem auf den Krieg. Davor konnte noch nicht von einer Festlegung in der Terminologie gesprochen werden. Die letzte Phase, der so genannte Spät-Expressionismus (1918-1925), umfasste die Nachkriegsjahre, welche sich durch soziopolitische Veränderungen beziehungsweise Neuanfänge auszeichneten. Unter dem Begriff des „Soziopolitischen“ ist im Expressionismus ein Aufbegehren einer gut gebildeten (bürgerlichen) Oberschicht gegen die strengen Formen des Wilhelminismus zu verstehen, die sich vor allem im Hochexpressionismus durch politisch-aktivistische Tendenzen auszeichnete. In der expressionistischen Literatur ist es auch als ein Darstellungsmittel aufzufassen, durch welches Instinkte oder Gefühlsintensitäten von frustrierten und desorientierten Menschen zum Ausdruck gebracht wurden. In diesem Kontext ist ebenfalls die ethnische Zugehörigkeit vieler expressionistischer Autoren zum Judentum zu erwähnen, die als gesellschaftliche Außenseiter wahrgenommen wurden und diese Position in ihren Texten, teilweise mit grotesken Humor, darstellen. Außerdem sind in den Werken jüdischer Autoren nicht selten Motive aus der Geschichte des Judentums zu finden. In diesem Zusammenhang ist auch auf Mela Hartwig zu verweisen, die sich in der Novelle „Das Wunder von Ulm“ oder dem Roman „Inferno“ kritisch mit ihrem jüdischen Hintergrund auseinandergesetzt hat, vor allem auch in Bezug auf den Nationalsozialismus in Österreich ab den 1930er Jahren.

Neben dieser Gruppe sozialer Außenseiter ist, vor allem im Kontext dieser Arbeit, auch auf den Anteil der Frauen hinzuweisen, der im Expressionismus sehr gering war. Dies ist vor

¹⁹ Nünning, Ansgar (Hrsg.): „Metzler Lexikon. Literatur- Kulturtheorie“. Ansätze-Personen-Grundbegriffe. 4. Auflage. Stuttgart, Weimar: Verlag J.B. Metzler, 2008. S. 187-188

allem auf eine Nichtbeachtung in der Literaturgeschichte zurückzuführen. Denn in einigen Sammlungen beriefen sich die Autoren oftmals ausschließlich auf Else Lasker-Schüler, so auch in der „Menschheitsdämmerung“ von Kurt Pinthus²⁰, die erstmals im Jahr 1919 erschien und welche die charakteristischsten Dichter des Expressionismus zwischen 1910 und 1920 aufführen sollte. Die bereits genannte Lasker-Schüler wird hierbei als einzige Frau unter männlichen Vertretern des lyrischen Expressionismus angeführt. Erst in den letzten Jahrzehnten widmete sich die Forschung vermehrt den weiblichen Autorinnen. In der Studie „Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910-1920“ aus dem Jahr 1983, herausgegeben von Thomas Anz und Michael Stark, wurden unter 190 Dokumenten nur drei Texte genannt, welche von Frauen stammen. So führen Anz und Stark als Beispiele weiblicher Autorinnen des Expressionismus Johanna Freiin von Caudern, die sich jedoch kritisch zu der Strömung des Expressionismus äußerte, sowie zwei Texte von Marie Holzer, nämlich „Das Automobil“ und „Wesen der Kritik“ aus der „Aktion“²¹ an. In seinem Handbuch „Die Autoren und Bücher des literarischen Expressionismus“ verzeichnete Paul Raabe 1985 lediglich 19 Autorinnen im Gegensatz zu 300 Autoren.²² Als bekannte Beispiele wurden in dieser Studie unter anderem Claire Goll, Henriette Hardenberg, Emmy Hennings oder Nell Walden angegeben. In der Sammlung von Raabe wurde die bereits erwähnte Marie Holzer, eine Mitarbeiterin der literarischen und politischen Zeitschrift „Aktion“, ausgeklammert. Dies scheint nicht gerechtfertigt, wenn die Tatsache mitbedacht wird, dass sie dazu beitrug, dem Expressionismus zum Durchbruch zu verhelfen. Keine Erwähnung bei Raabe fanden auch Franziska zu Reventlow und Lou Andreas-Salomé, die wie Else Lasker-Schüler der älteren Generation zuzurechnen waren und auch nach 1910 ihre bedeutendsten Texte veröffentlichten. Zu nennen sind in diesem Zusammenhang auch die Studien von Hartmut Vollmer. Im Jahr 1993 erschien die Sammlung „In roten Schuhen tanzt die Sonne sich zu Tod. Lyrik expressionistischer Dichterinnen“²³. In seinem Vorwort macht sich der Herausgeber Gedanken über die Gründe für die weiblichen Absenzen in der „Kunstrevolution“, so wie es der Expressionismus war. Die Tatsache, dass viele expressionistische Schriftstellerinnen heute weitgehend vergessen sind, liegt nicht in der fehlenden Qualität, sondern in der Quantität der Veröffentlichung ihrer Texte begründet, wie

²⁰ Pinthus, Kurt (Hrsg.): „Menschheitsdämmerung. Ein Dokument des Expressionismus“. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, 1959

²¹ Siehe: Sonnleitner, Johann: „Weibliche Avantgarde in Österreich nach 1918. Zu Maria Lazar und ihrem Umfeld.“ In: Faber, Vera. Horbachov, Dmytro. Sonnleitner, Johann (Hrsg.): „Österreichische und ukrainische Literatur und Kunst“. Frankfurt am Main, Bern, Wien: Peter Lang Edition, 2016

²² Siehe: Ebd.: S. 34

²³ Siehe: Vollmer, Hartmut (Hrsg.): „In roten Schuhen tanzt die Sonne sich zu Tod. Lyrik expressionistischer Dichterinnen“. Zürich: Arche-Verlag, 1993. S. 15-24

Vollmer ausführt. So haben einige expressionistische Autorinnen lediglich in Zeitschriften publiziert, deren prosaische und lyrische Texte fanden jedoch aufgrund der Fülle der anderen Beiträge kaum Beachtung. Es ist dennoch darauf zu verweisen, dass Zeitschriften den Frauen einen geeigneten Ort boten, um ihre Aufbruchs- und Ausbruchsgesinnung auszudrücken, vor allem im Zusammenhang mit den Geschehnissen rund um den Ersten Weltkrieg, aber auch den Frauenrechtsbewegungen dieser Zeit. So publizierte Hedwig Dohm beispielsweise bereits 1911 in der bereits erwähnten Zeitschrift „Aktion“ einen Aufsatz, der sich mit der Gleichstellung der Frau befasste. Auch Claire Goll wandte sich gegen den Kampf der Geschlechter sowie gegen Geschlechterungleichheit, „[...] um den Weg zu einer allgewaltigen Menschheitsliebe zu öffnen, die auf den Schlachtfeldern des Ersten Weltkrieges grausam verblutete.“²⁴ Damit einher geht die Tatsache, dass auch die Buchveröffentlichungen von Frauen im Expressionismus äußerst selten waren, da wohl nur wenige Autorinnen sich im literarischen Feld professionell etablieren konnten beziehungsweise wollten. Obwohl noch einige Autorinnen, wie Claire Goll, Lola Landau oder Berta Lask, nach der Hochphase des Expressionismus ihre Texte publizierten, blieb die expressionistische Kunstströmung die einzige Phase, in der sie verlegt wurden. Dies ist unter anderem auf berufliche, familiäre oder auch politische Ursachen zurückzuführen. Im Jahr 1996 wurde von Vollmer schließlich die Prosasammlung „Die rote Perücke. Prosa expressionistischer Dichterinnen“²⁵ herausgebracht, welche als Zusatz zu der eben erwähnten Studie „In roten Schuhen tanzt die Sonne sich zu Tode“ verstanden werden kann. In seinem Vorwort stellt der Herausgeber Hartmut Vollmer eine Absenz der weiblichen Autorinnen fest, die in der Prosa weitaus höher sei als in der Lyrik. In den angesehensten Prosasammlungen des Expressionismus, wie zum Beispiel Karl Ottens „Ahnung und Aufbruch“ 1957, werden lediglich zwei Autorinnen, nämlich Else Lasker-Schüler sowie Claire Goll, angeführt. Neuere Sammlungen, wie Thomas Rietzschels „Zwischen Trauer und Ekstase. Expressionistische Liebesgeschichten“ aus dem Jahr 1985 sowie Peter Ludewigs „Schrei in die Welt. Expressionismus in Dresden“ von 1988, verzeichnen zumindest jeweils eine Dichterin, nämlich Claire Goll und Bess Brenck-Kalischer. In diesem Zusammenhang sei in weiterer Folge auch auf die Sammlung „Texte des Expressionismus. Der Beitrag

²⁴ Vollmer, Hartmut (Hrsg.): „In roten Schuhen tanzt die Sonne sich zu Tod. Lyrik expressionistischer Dichterinnen“. Zürich: Arche-Verlag, 1993. S. 20

²⁵ Vollmer, Hartmut (Hrsg.): „Die rote Perücke. Prosa expressionistischer Dichterinnen“. 1. Auflage. Paderborn: Igel-Verlag, 1996.

jüdischer Autoren zur österreichischen Avantgarde²⁶ von Armin Wallas hingewiesen, der bloß die beiden Gedichte „Der Steinbruch“ sowie „Am Rand der Stadt“ von Martina Wied in seiner Sammlung erwähnt.²⁷ Die Nichtbeachtung der weiblichen Schriftsteller im Expressionismus beziehungsweise der Avantgarde wurde außerdem dahingehend damit begründet, dass der Begriff „Avantgarde“ „[...] die Metapher des Kriegerischen [...]“²⁸ impliziert. Als Beispiel hierfür wäre das „Futuristische Manifest“ von Filippo Tommaso Marinetti zu nennen, vor allem dem Abschnitt „Verachtung des Weibes“, der mit der Verherrlichung des Krieges zusammengeschlossen wird, ist Beachtung zu schenken. Die literarische Jugendbewegung des Expressionismus stellte sich demnach als eine von Männern dominierte Strömung dar, „[...] allerdings eine mit antipatriarchalen Sympathien für das »Weibliche« [...] und für matriarchale Ursprungsmythen.“²⁹ In seinem Text „Weibliches Priestertum?“ beschäftigt sich auch Frank Krause mit der Frage nach den Gründen für die Abwesenheit weiblicher Schriftstellerinnen im Expressionismus. Krause macht dies fest an der Sprache in den Texten der Autorinnen, in denen, im Gegensatz zu Schriften von Männern, eine gewisse „Explosivität“ fehle.³⁰ Die Absenz der Frau manifestierte sich nicht zuletzt in expressionistischen Zeitschriften. In der Zeitschrift „Der Ruf“, erschienen in Wien 1913, ist nur ein einziger Beitrag einer weiblichen Autorin zu finden, nämlich das Gedicht „Aquarell“ von Alexandra Haydunk. Diese ist, neben Martina Wied, auch in der Anthologie namens „Wiener Lyrik“ aus dem Jahr 1913 als eine der einzigen weiblichen Vertreterinnen des Expressionismus zu finden. Die Zahl der weiblichen Beiträge in expressionistischen Zeitschriften hat sich ab 1918 jedoch erhöht und so finden sich beispielsweise in dem Gedichtband „Die Botschaft“ von Emil Alphons Reinhardt 18 Seiten mit Texten Elisabeth Jansteins und Martina Wieds.³¹

Des Weiteren ist festzustellen, dass die wenigen getätigten Aussagen über den Expressionismus im Zusammenhang mit Geschlechterdifferenzen oftmals stereotype Bezeichnungen verwendeten. Als Beispiel wäre unter anderem Paul Hatvanis „Versuch über den Expressionismus“ zu nennen, welcher im Jahr 1917 in der Zeitschrift „Aktion“ erschien. Darin bezeichnete Hatvani den Expressionismus unter anderem als „Revolution für das

²⁶ Siehe: Sonnleitner, Johann: „Weibliche Avantgarde in Österreich nach 1918. Zu Maria Lazar und ihrem Umfeld.“ In: Faber, Vera. Horbachov, Dmytro. Sonnleitner, Johann (Hrsg.): „Österreichische und ukrainische Literatur und Kunst“. Frankfurt am Main, Bern, Wien: Peter Lang Edition, 2016

²⁷ Siehe: Ebd.: S. 144

²⁸ Ebd.: S. 144

²⁹ Anz, Thomas: „Literatur des Expressionismus“. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2002. S. 34

³⁰ Siehe: Sonnleitner, Johann: „Weibliche Avantgarde in Österreich nach 1918. Zu Maria Lazar und ihrem Umfeld.“ In: Faber, Vera. Horbachov, Dmytro. Sonnleitner, Johann (Hrsg.): „Österreichische und ukrainische Literatur und Kunst“. Frankfurt am Main, Bern, Wien: Peter Lang Edition, 2016. S. 145

³¹ Siehe Ebd.: S. 146

Elementare“, welches sich anhand der „Idee der Weiblichkeit“ konstruierte, es heißt darin auch: „Der Mann schafft-die Frau ist; der Mann beweist sich der Welt durch das Bewußtsein – das Weib wird von der Welt bewiesen.“³² Aus dieser Aussage geht hervor, dass der Expressionismus somit mit dem Begriff der Männlichkeit gleichsetzt wurde.

Nach dem Exkurs über weibliche und männliche Dimension im Expressionismus sei erneut auf den Anfangs zitierten Beitrag des „Metzler Lexikons“ verwiesen, aus dem hervorgeht, dass der Expressionismus zudem als eine interdisziplinäre Strömung zu verstehen ist. Denn neben der Literatur wurde der Expressionismus auch durch Musik oder Malerei interpretiert. Er war demnach eine Bewegung, die sich auf unterschiedliche Künste zugleich ausbreitete. Viele Vertreter des Expressionismus wiesen in mehreren Kunstrichtungen Begabungen auf. Mela Hartwig beispielsweise absolvierte, bevor sie als Schriftstellerin bekannt wurde, eine schauspielerische Ausbildung und war danach auch durchaus erfolgreich. In ihren späten Lebensjahren widmete sich zudem der Malerei, die ihr, nach dem Ausbleiben schriftstellerischer Erfolge, noch Aufsehen in der Kunstszene verschaffte. Im Expressionismus kam der aus der Renaissance stammende Begriff des „Gesamtkunstwerkes“ wieder auf, jedoch standen die Künste nicht mehr im Wettstreit miteinander, sondern bildeten eine gewisse Interferenz. Während des Expressionismus agierten die Künstler nicht in Konkurrenz zueinander, sie verkehrten vielmehr im künstlerischen Austausch zueinander, so auch Mela Hartwig, die unter anderem mit dem Maler Alfred Wickenburg Kontakte pflegte.

Ebenfalls ist darauf hinzuweisen, dass der Expressionismus eine Gegenbewegung auf vorangegangene Kunstepochen war, wie unter anderem den Naturalismus, den Ästhetizismus oder den Impressionismus. Es ist jedoch zu beachten, dass der Expressionismus beispielsweise keine Umkehrung des Impressionismus war, auch wenn dies der Begriff durchaus nahelegt. Aus diesem Grund muss jene Tatsache Erwähnung finden, dass ab der Jahrhundertwende keine literarische Richtung mehr als dominierend wahrgenommen wurde, sondern mehrere Strömungen nebeneinander „existierten“. Bevorzugt wurde der Expressionismus jedoch auch als Bewegung verstanden und von den bereits erwähnten Kunstrichtungen getrennt gesehen.

Diesen Abschnitt abschließend sei noch auf den Text „Die europäische Seele im Bilde. Zum Verständnis des Expressionismus“³³ von Robert Müller aus dem Jahr 1917 hingewiesen, in

³² Zit. nach: Anz, Thomas: „Literatur des Expressionismus“. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2002.S. 34

³³ Müller, Robert: „Die europäische Seele im Bilde. Zum Verständnis des Expressionismus“. In: Fischer, Ernst (Hrsg.): „Kritische Schriften II“. Paderborn: Igel-Verlag, 1995. S. 18-21

welchem künstlerische Tendenzen im expressionistischen Schreiben, auch in Abgrenzung zum Impressionismus, vor allem im Zusammenhang mit dem europäischen Denken, herausgearbeitet wurden. Eine Gemeinsamkeit der beiden Strömungen ist deren Hinwendung zum Psychischen, die jedoch vor allem im Expressionismus zu erkennen sei, denn: „[...] die große europäische Revolution des Geistes kündigt sich ihm an, die Fragwürdigkeit »Bild« war schon dort akut.“³⁴ Es ist schließlich eben jenes „Bild“, welches sich als immer wiederkehrende Metapher in Müllers weiteren Ausführungen den Expressionismus betreffend darstellt. Es sind vor allem die malerischen Elemente, welche diese Kunstströmung ausmachen: „Gerade der Expressionist malt gänzlich aus der *malerischen* Natur.“³⁵ Der Expressionismus ist, Müller zufolge, auch verankert in einem „eigentümlichen“ Denken, durch welches sich deren Vertreter bewusst gegen die „neue Mode“ richten, das heißt: „[...] sein Stil ist Erlebnis, das allgemeine Mißverständnis der Parteien bezieht sich auf das Leben.“³⁶ Der Text wird zudem als Bild verstanden, der sich gegen informierende Zusammenhänge richtet und daher mit der Photographie verglichen werden kann. Das expressionistische Sehen beziehungsweise Schreiben kann folglich mit der so genannten „Camera obscura“ gleichgesetzt werden, um besser verstanden zu werden. Die expressionistische Erzählkunst manifestiert sich demnach in einer Synthese aus Bild und Text. Es geht dem Autor hierbei nicht um eine mimetische, sondern um eine farbliche und formliche Darstellung des Lebens. Daran anschließend und diesen Text beendend wird der expressionistische Stil näher erläutert, der sich vom Impressionismus, vor allem in Bezug auf dessen „pointilistische“ und subjektive, Erzählweise deutlich abheben würde. Im Gegensatz dazu finden sich in expressionistischen Texten vor allem lange, jedoch dicht gedrängte und verschachtelte Sätze wieder, die ohne Absätze auskommen, sowie lange Passagen.

2.2.1. Themen

Der Expressionismus als Bewegung der künstlerischen Moderne pochte gewissermaßen auf Erneuerung. 1918 verlautbarte Karl Otten in den „Neuen Blättern für Kunst und Dichtung“, dass der Expressionismus, entgegen der Meinung einiger Vertreter, nicht eine neue Form darstelle, sondern auch als Ausdruck einer Verzweiflung von Ungläubigen zu verstehen sei, die

³⁴ Müller, Robert: „Die europäische Seele im Bilde. Zum Verständnis des Expressionismus“. In: Fischer, Ernst (Hrsg.): „Kritische Schriften II“. Paderborn: Igel-Verlag, 1995. S. 18

³⁵ Ebd.: S. 19

³⁶ Ebd. S. 19

„[...] ratlos geduckt sich den Tag des Gerichts im Toben ihrer subjektiven Empfindungen zu übertäuben suchten. Versprengt in vielen, wie Keim einer neuen Seele eines neuen Menschen, leuchtet Hoffnung auf bessere Zukunft.“³⁷

Aus diesem Zitat geht das zentrale Konstrukt des Expressionismus hervor, nämlich jenes des so genannten „Neuen Menschen“, welches schon sehr alt ist, im 20. Jahrhundert jedoch zu einer „Obsession“ wurde. Im Expressionismus wurde es als Hoffnung oder auch Versprechen verstanden, das an unterschiedlichen kulturellen Orten auftauchte und dies in den verschiedensten Ausformungen und Konstellationen, nämlich unter anderem als Aufklärer, Humanist oder Missionar. Der „Neue Mensch“ kann demnach als eine „Leerformel“ verstanden werden, die sich durch Sehnsüchte oder Wünsche auf unterschiedliche Arten ausfüllen ließ. Unter diesem zentralen Begriff konnte auch ein religiös erweckter oder beseelter Mensch erfasst werden. Des Weiteren konnte er als „künstlicher Mensch“ in Erscheinung treten, eine dynamische und kraftvolle Maschine Mensch, die sich unter anderem aus den Vorstellungen der Futuristen heraus entwickelte. In der expressionistischen Literatur, vor allem in der Dichtung, kann außerdem gewissermaßen von einem Gefühl des Weltendes gesprochen werden. Die Texte waren eine vorausdeutende Schau einer herannahenden Apokalypse, die sich über das Land ausbreiten werde. In großen und grotesken Bildern wurde somit von den Autoren der Untergang der Welt verkündet, deren Ausgang Monotonie und Wertlosigkeit des Einzelnen nach sich ziehen werde. Der Dichter wurde demgemäß als Prophet verstanden, der die Symbole der Zeit deuten würde und dies gab den Texten einen höchst pathetischen und prophetischen Grundton. Die Phase des Expressionismus fiel vor allem in die Zeit des Ersten Weltkrieges, der für die Frühexpressionisten als eine Metapher verstanden wurde. Der Krieg wurde von den Schriftstellern herbeigesehnt, er sollte der verfaulten Gesellschaft einen „neuen Glanz“ verleihen. Denn durch den Krieg könne das Alte vernichtet werden, um der Erneuerung Platz zu machen, vor allem in der Lyrik wurde diese Metapher gleichgesetzt mit dem Wunsch nach Bereinigung des Alten und Aufbau des Neuen. In dem (lyrischen) Expressionismus war eine deutliche Konzentration auf die Darstellbarkeit des Großstadtmilieus wahrzunehmen, das auch immer wieder zum Thema in den Texten der vorangegangenen Strömung des Naturalismus gemacht wurde. Im Gegensatz zu den Naturalisten ging es den Expressionisten jedoch nicht um eine getreue Widergabe der Wirklichkeit, sondern sie kombinierten Details der großstädtischen Realität mit phantastischen Vorstellungen,

³⁷ Zit. nach: Anz, Thomas: „Literatur des Expressionismus“. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2002. S. 45

visionärer Schau oder grotesken Darstellungen. In expressionistischen Texten wurde die Atmosphäre der Großstadt dargestellt, die dem Einzelnen in fremder Gestalt gegenübertritt und durch ihre Hektik, Anonymität oder Gleichgültigkeit das Ich zerstört. Es wurden vor allem in Gedichten die Gefühle eines einsamen Individuums dargestellt anhand von bildhaft-metaphorischen Umschreibungen. Des Weiteren ist in den expressionistischen Texten als Formen der Großstadtswahrnehmung ein ständiger Wechsel zwischen äußerer und innerer Eindrücke wahrzunehmen. In der expressionistischen Prosa ist außerdem ein Ich-Zerfall festzustellen, der

„[...] seismographisch auf die mit der Moderne einhergehenden Verunsicherungen, den Substanzverlust und der Aushöhlung des Ich [...] auf moderne Produktions-, Wahrnehmungs- und Denkformen [reagiert]“³⁸

Für diese Krise des Ichs sowie die daraus resultierenden Erfahrungen mit der Wirklichkeit wurde demnach nach neuen sprachlichen Ausdrucksformen gesucht, die unter anderem in einer Sprach- und Formzertrümmerung dargestellt wurden.

Den Autoren der expressionistischen Literatur ging es in ihren Texten nicht zuletzt auch um die Überschreitung von traditionellen ästhetischen Formen, die unter dem Einfluss von Sigmund Freud erfolgte. Auf der Grundlage von dessen Konzept der persönlich-psychologisierten Zuständen wurde das Hauptaugenmerk auf die Darstellbarkeit von rauschhaft-ekstatischen Erlebnissen gelegt. Im Vordergrund stand im Expressionismus daher auch die „künstlerisch aktive Konstruktion der Wirklichkeit“³⁹ In vielen Programmen und Beschreibungen wurde der Expressionismus unter anderem auch künstlerischer Konstruktivismus bezeichnet, dies grenzte ihn wiederum von der positivistischen Wissenschaft ab. Damit ging jedoch auch eine Kritik des Kausalitätsdenkens und der Psychologie einher. In der expressionistischen Literatur fand demnach eine aktive Überschreitung der Wirklichkeit, einer Ablehnung der Psychologie oder der Aufwertung von Pathos beziehungsweise von Gefühlen statt.

2.2.2. Figuren

Der folgende Abschnitt soll einen Überblick über die Schlüsselfiguren in der expressionistischen Literatur geben. Im Kontext dieser Arbeit wird der Fokus hierbei auf die den Künstler sowie den Irren gelegt. Die für viele expressionistischen Texten typische Figur

³⁸ Große, Wilhelm: „Expressionismus“. Stuttgart. Philipp Reclam jun. 2007. S. 77

³⁹ Siehe: Ebd.: S. 7

des Bürgers spielt in Mela Hartwigs Texten eher eine untergeordnete Rolle. Es sind vorwiegend die „hysterischen“ Frauen, die das Geschehen dominieren. Dennoch soll auch kurz auf den Bürger eingegangen werden, da er sich den übrigen genannten Figuren, die als Außenseiter in der Gesellschaft wahrgenommen werden, gegenüber als „Norm“ darzustellen scheint. Versuche den Begriff des Bürgers darzustellen und zu definieren wurde unter anderem von Thomas Mann unternommen, der sich insbesondere für den Gegensatz zwischen Künstler und Bürger interessierte. 1918 schrieb er zu dieser Thematik unter dem Titel „Bürgerlichkeit“ in den „Betrachtungen eines Unpolitischen“ einen längeren Abschnitt. In der Definition des „Bürgers“ bei Mann wurde jedoch „deutsche“ Bürgerlichkeit mit Menschlichkeit gleichgesetzt, ganz im Gegensatz zu der spätexpressionistischen Programmschrift „Wer ist Bürger – wer ist Mensch“ aus dem Jahr 1919 von Theodor Haubach. Dieser bezeichnete den „Bürger“ darin unter anderem als

„[...] kümmerliche[n] Mensch mit vermoosten Horizonten, enger begrenzter Nörgler am Leben, Sattzufriedener oder hämischer Besserer [...] Doch Mensch: Ungebärdig und nie ohne Chaos, Teufel und Gott [...]“⁴⁰

Im expressionistischen Verständnis ist „bürgerlich“ kein sozialanalytischer Begriff, sondern als eine Mentalität und ein Habitus wahrzunehmen, der sich unter anderem jenseits der ökonomischen Unterscheidung von Ständen oder Klassen bewegt. Diese Figur des „Bürgers“ wurde im Expressionismus unter anderem mit dem Begriff des „Spießers“ gleichgesetzt und wurde demnach nicht als besonders positiv wahrgenommen, wie diese Definition zeigt. Als Außenseiter des Bürgers wurden die expressionistischen Schriftsteller und ihre literarischen Hauptfiguren unter anderem in der Rolle des Künstlers wahrgenommen. Die Funktion der Künstler des Expressionismus definiert Thomas Anz folgendermaßen:

„In ihrem aggressiven Sturmflug gegen die überalterte Kultur der spätwilhelminischen Patriarchalgesellschaft mussten die jungen Künstler den Wahnsinn nur auf- beziehungsweise umwerten, um eine provokante Möglichkeit zu bekommen, ihre Gegenposition zu den herrschenden Normen und Wertvorstellungen zu verbildlichen.“⁴¹

Außerdem ging die Tätigkeit des Künstlers nicht konform mit den Vorstellungen der bürgerlichen Berufs- und Familienvorstellungen, da sie die Grundbedingungen zu einem

⁴⁰ Große, Wilhelm: „Expressionismus“. Stuttgart. Philipp Reclam jun. 2007. S.76

⁴¹ Ebd.: S. 83

eigenständigen Lebensunterhalt beziehungsweise zum Unterhalt der Familie deutlich gefährden. Die damit zusammenhängenden Konflikte gehen dabei meistens vom Elternhaus aus. Dies wird auch in Mela Hartwigs „Inferno“ thematisiert. In diesem Roman entscheidet sich die Protagonistin Ursula entgegen der Wünsche ihrer Familie, insbesondere des Bruders, zur Zeit des aufkommenden Nationalsozialismus in Österreich für den Eintritt in eine künstlerische Lehranstalt. Aus finanziellen Nöten nimmt die Protagonistin am Ende des Buches jedoch eine monotone Stelle in einem Amt an und entsagt damit ihrer künstlerischen Neigung. Anhand dieses Beispiels gilt es jedoch zu beachten, dass es sich hierbei um einen Text handelt, der 1946 nach der Hochphase des Expressionismus entstanden ist und sich trotz eindeutiger expressionistischer Züge nur schwer zuordnen lässt. Diese diffizile Etikettierung tritt auf einige prosaisch, expressionistische Texte ab den 1930er Jahren zu, wie im Kapitel 2.3.3. noch näher dargestellt werden soll. Es lässt sich jedoch generell feststellen, dass im literarischen Expressionismus demnach eine deutliche Dichotomie zwischen Leben und Kunst zu erkennen ist. Die konkurrierende Haltung zwischen Bürger und Künstler wird in den expressionistischen Texten außerdem motiviert durch die Berufswahl, die in weiterer Folge in vielen Fällen auch die Einsamkeit der Protagonisten nach sich zieht. Der erwähnte Konflikt zwischen Bürger und Künstler spitzt sich in weiterer Folge zu einem Generationen- beziehungsweise Familienkonflikt zu. Ein weiteres Mal kann hierfür der Roman „Inferno“ als Beispiel herangezogen werden. Denn durch ihre Gesinnung fällt die Protagonistin in der Lehranstalt bald auf und wird zur Außenseiterin. Ihre vorerst antinationalsozialistische Haltung zieht in weiterer Folge einen Konflikt mit ihrem Bruder, einem fanatischen Anhänger des Nationalsozialismus, nach sich.

Eine weitere immer wiederkehrende Figur in der expressionistischen Literatur ist jene des Irren. In den expressionistischen Texten wurde der Wahnsinn unter anderem durch die Darstellung von Verrückten, Irrenanstalten oder Wahnvorstellungen verbildlicht. Der Wahnsinn der literarischen Figuren im Expressionismus stellt sich oftmals als eine ekstatische Glückserfahrung dar, die im alltäglichen Leben nicht mehr möglich erscheint und dient somit als eine Flucht vor der unerträglich gewordenen realen Welt. Der Irre macht dies, fernab jeder rauschhaften Verblendung, fest an einer beschädigten Existenz. Die verzerrte Grimasse des Irren und Wahnsinnigen wird somit zum Sinnbild einer menschenwidrigen Gesellschaft. In diesem Kontext sind typische Ausformungen für die expressionistischen Texte die Anstalt, Wärter oder Ärzte und die bereits genannten Irren. Die Anstalt repräsentiert die bürgerliche Welt, die im Expressionismus als ein Gefängnis wahrgenommen wird. Die Wärter und Ärzte fungieren dabei als Aufsichtspersonen und der

Irre steht in diesem Zusammenhang für das unangepasste Individuum. Der Wahnsinn präsentiert sich in expressionistischen Texten somit als die extremste Ausformung der Andersartigkeit in der „genormten“ bürgerlichen Welt. Das beschriebene Leiden der Wahnsinnigen als soziale Außenseiter wird dabei durch die Darstellung von Entfremdung oder Angst thematisiert, der Expressionismus hat hierzu eine regelrechte Psychopathologie der Literatur geschaffen. Der Irre spielt in diesem Rahmen zwar nicht die alleinige Hauptrolle, stellt sich jedoch als eine bedeutende Figur der Texte dar. Die lyrische Umschreibung von solchen pathogenen Zuständen wurde schon in der literarischen Avantgarde um 1910 verwendet. In dieser Tradition wurde mit pathogen unter anderem ein Gefühl der Ichfremdheit beschrieben, verbunden mit einem als gefährlich empfundenen Druck von sozialen Institutionen und Normen, demgegenüber sich der Wahnsinn als ein Freiheitsgefühl präsentiert. Gleichzeitig wurde darunter auch ein Zustand des Verlusts von Geborgenheit und eine Desorientierung verstanden, nämlich hinsichtlich von fehlenden normativen Richtlinien. Im Expressionismus wurden in der Folge auch Wahrnehmungs- und Ausdrucksformen zur formalen Darstellung des Wahnsinns entwickelt. Die Sprache der wahnsinnigen Figur in den literarischen Texten setzte sich dabei über die offiziellen Regeln betreffend Syntax, Rechtschreibung oder Zeichensetzung hinweg und musste sich dabei nicht den Gesetzen der Realität beugen, dadurch konnte dem Seelenleben am besten Ausdruck verliehen werden. Eine in diesem Kontext wegweisende Schrift war „Über das Geistige in der Kunst“ aus dem Jahr 1912 des russischen Kunsttheoretikers Wassily Kandinsky. Demnach bot der Irre der künstlerischen Avantgarde der betreffenden Jahre eine Möglichkeit zur Identifikation, einerseits als Gegenpol zur Normalität des Bürgers, andererseits auch zu den Normen von bürgerlicher beziehungsweise von klassisch-realistischer Kunst. Mit der künstlerischen Darstellung des Wahnsinns ging auch ein reges Interesse der Autoren für die Psychiatrie und Psychoanalyse einher, insbesondere für den Zusammenhang zwischen Kunst und Pathologie. Dabei wurde die literarische und bildnerische Ausdrucksform von Geisteskranken besondere Wertschätzung entgegengebracht. In diesem Kontext sind die Arbeiten der Psychiater Walter Morgenthaler und Hans Prinzhorn hervorzuheben, die in den darauffolgenden Jahren Diskussionen über „Schizophrenie und Kunst“ deutlich beeinflusst und angeregt haben. Thomas Anz gibt jedoch zu bedenken, dass

„[d]ie Musik, Malerei und Literatur des Expressionismus [...] Kunstprodukte [sind], die in einer bestimmten historischen Situation rational in Szene gesetzt und von

theoretischen Reflexionen programmatisch begleitet werden und die zuweilen Äußerungsformen des Wahnsinns bewusst stimulieren.“⁴²

Abschließend ist in diesem Zusammenhang festzustellen, dass die literarischen Phantasien über den Wahnsinn jedoch keineswegs ausschließlich den Phantasien von wahnsinnigen Autoren entsprungen sind. Dennoch finden sich einige Fälle, auf die diese Tatsache zugetroffen hat. Ein Beispiel hierfür ist Georg Heym, der in einem Tagebucheintrag aus dem Jahr 1910 notierte, dass er selbst bald wahnsinnig werden würde. Ähnliche Bemerkungen finden sich auch in Einträgen Heyms um 1911, in dem viele seiner sogenannten „Irendichtungen“ entstanden sind.

2.2.3. Techniken

In der expressionistischen Literatur haben sich epochentypische Techniken entwickelt, die als „[...] Verfahren der Gestaltung und Verknüpfung von Formen des sprachlichen Ausdrucks und vorstellenden Denkens zur Erzielung bestimmter Wirkungen [...]“⁴³ eingesetzt wurden. Es ist jedoch darauf hinzuweisen, dass es sich hierbei nicht um Techniken handelt, welche lediglich im Expressionismus angewandt wurden. Frank Krause teilt diese Techniken unter anderem in folgende Kategorien ein, nämlich in emotionale und rituelle Verständigung, Verfahren der „entgrenzenden“ Verfremdung oder Wortkunst.⁴⁴ Im folgenden Abschnitt werden zwei der Techniken exemplarisch erläutert, nämlich die „ekstatischen Visionen“ sowie die „entwirklichende Entfremdung“, da diese auch in den Texten Mela Hartwigs zu finden sind.

Es handelt sich hierbei um Techniken, in denen die sinnlichen Wahrnehmungen der Figuren mit irrationalen Vorstellungen verknüpft wurden, wodurch es zu einer Entgrenzung der Innen- und Außenwelt kommt. Bei den so genannten „ekstatischen Visionen“ ist zunächst darauf hinzuweisen, dass der Begriff der „Vision“ umstritten ist, da dieser auf eine religiöse Sicht in der literarischen Produktion hinweist. Im literarischen Expressionismus werden die Visionen des Öfteren auch mit dem Begriff der Ekstase in Zusammenhang gebracht. Vielmehr könnten vor allem die Erzähltexte unter dem programmatischen Leitsatz: „Ekstase ist unanständig“ gefasst werden, wie Gerhard Peter Knapp in seiner Studie zum

⁴² Anz, Thomas: „Literatur des Expressionismus“. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2002. S. 88

⁴³ Krause, Frank: „Literarischer Expressionismus“. Göttingen: V&R unipress, 2015. S. 139

⁴⁴ Siehe Ebd.: S. 140

Expressionismus feststellt.⁴⁵ Die Ekstase ist jedoch unter anderem auch als Ausdruck der Bewusstseinslage des literarischen Expressionismus zu verstehen sowie als eine Erneuerung der sprachlichen Wiedergabe von Wirklichkeitserfahrungen, wie sie beispielsweise in den Texten Alfred Döblins oder Franz Kafkas zu finden sind. Generell handelt es sich bei der Ekstase beziehungsweise der ekstatischen Vision um einen Zustand eines „Außersichseins“, in dem metaphysische Erfahrungen gemacht werden. Um dies darzustellen, werden im Expressionismus sinnliche Gebilde herangezogen, welche in der realen Welt nicht vorkommen, aber als Bestandteile einer wahrnehmbaren Umwelt dargestellt werden. Die entstandene fiktive Welt der literarischen Figuren trennt sich hierbei in eine Innen- und Außenwelt. In der zweiten bereits erwähnten Technik der „entwirklichenden Entfremdung“ wird das Bewusstsein des Individuums von den lebhaften Eindrücken seiner Umwelt dermaßen aufgewühlt, dass es seine Fähigkeit verliert, diese Eindrücke und Reize in eine Ordnung zu bringen, es tritt ein Ich-Zerfall auf körperlicher Ebene ein. Der Leib wird als verfremdet wahrgenommen und verliert seinen Sinn, sowohl aus einer subjektiven als auch einer objektiven Welt heraus betrachtet. Die eben beschriebenen Symptome sind auch bei Mela Hartwigs Frauenfiguren zu beobachten, die oftmals mit den schrecklichen Ereignissen der realen Welt nicht mehr zurechtkommen, dies jedoch verdrängen. Der ausbrechende Wahnsinn geht hierbei einher mit einem Kontrollverlust über den eigenen Körper sowie einer eingegrenzten Wahrnehmung der Wirklichkeit, um die erlebten Schicksale besser zu verarbeiten. Vor allem in der expressionistischen Prosa wurden unter anderem die erlebte Rede oder der innere Monolog eingesetzt, um die eben erwähnten außerwirklichen und ekstatischen Bewusstseinszustände der literarischen Figuren zu versprachlichen. Diese Erzähltechniken kommen auch bei Mela Hartwig vor, nämlich in den „Aufzeichnungen einer Häßlichen“ oder „Die andere Wirklichkeit“.

2.3. Expressionistische Prosa

Der expressionistischen Prosa wurde lange Zeit nur eine geringe Beachtung entgegengebracht. Die Stile unterschieden sich zu stark voneinander, sodass nur schwer von einem Gemeinsamen zu sprechen war. Denn neben dem Roman und der Novelle zählten auch Manifeste, Traktate oder Appelle zu dieser Gattung, deren Ansprüche hinsichtlich der Lesbarkeit als zu hoch eingeschätzt wurden, um sich in

⁴⁵ Siehe: Knapp, Gerhard Peter: „Die Literatur des deutschen Expressionismus“. München: C.H. Beck, 1979. S. 96

der literarischen Landschaft behaupten zu können. Außerdem fehlte es an eindeutigen Kriterien, um Novelle, Erzählung oder Roman als „expressionistisch“ auszuweisen. Allerdings wurden in den letzten Jahrzehnten Versuche unternommen, die Mehrheit der prosaischen Gattungen durch eine Typenbildung literaturwissenschaftlich zuzuordnen. Walter Sokel hat demnach beispielsweise 1969 zwischen zwei Erzählformen unterschieden, die für den Expressionismus charakteristisch waren. So unterschied Sokel zwischen Alfred Döblins und Carl Einsteins literarischen und poetologischen Praktiken. Alfred Döblin postulierte seine Ansichten in seinem „Berliner Programm“ aus dem Jahr 1913, in dem er sich gegen die Wiedergabe sowie die Beurteilung der Gedankengänge der jeweiligen Akteure wendet. Döblin vertrat die Meinung, dass die Psychiatrie als besonderes Lehrbeispiel für die Literatur herangezogen werden könne. Im Gegensatz dazu sind unter anderem Franz Kafkas „Beschreibung eines Kampfes“ oder Gottfried Benns „Rönne“-Novellen dadurch gekennzeichnet, dass die Ich-Erzähler oder Protagonisten über Erkenntnis, Sprache oder die Konstitution der eigenen Identität sinnieren. Texte, in denen die eben beschriebenen Techniken von den Autoren eingesetzt wurden, wurden unter anderem als „experimentelle Reflexionsprosa“ bezeichnet. Außerdem zeigen die Erzähltexte von Einstein und Döblin deutliche Abwendungen gegen das psychologische Erzählen, kausal erklärbare Erzählzusammenhänge oder auktoriale Erzählinstanzen. Es wurde vor allem syntaktische Reduktion, die Konzentration der Sprache sowie Dynamik gefordert.⁴⁶ Zudem treten die Autoren oftmals als Erzähler hinter ihre Figuren zurück in den Hintergrund.

Zu der eben beschriebenen Vielschichtigkeit des prosaischen Expressionismus ergeben sich zudem Schwierigkeiten der Zuordnung der genannten Autoren zu dieser Bewegung. Denn der Expressionismus war für viele Autoren lediglich eine Durchgangsphase, andere wiederum, die im zweiten und dritten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts schrieben, ließen sich nur schwer zuordnen. Dies tritt unter anderem auf Franz Kafka und Robert Musil zu, gilt jedoch ebenfalls für den bereits erwähnten Autor Alfred Döblin, der in seinen Prosawerken unterschiedliche Erzählstile erprobte, sein Roman „Berlin Alexanderplatz“ aus dem Jahr 1929 ist in diesem Kontext besonders hervorzuheben. Gemeinsamkeiten der expressionistischen Prosa sind trotz der Schwierigkeiten der Zuordnung dennoch auszumachen, nämlich in der Thematik

⁴⁶ Siehe: Vollmer, Hartmut (Hrsg.): „Die rote Perücke. Prosa expressionistischer Dichterinnen“. 1. Auflage. Paderborn: Igel-Verlag, 1996. S.9

und Erzählweise. Charakteristisch für die Thematik ist ein Großstadtmilieu, das in Form einer Collage dargestellt wird. Außerdem ist in der expressionistischen Literatur auch eine auf psychologische Motivation verzichtende Erzählweise festzustellen. Ein Erzähler, der das Geschehen analysiert, kommentiert oder wertet ist in expressionistischen Prosatexten ebenfalls nicht zu finden. Zudem wird die erzählerische Ordnung zugunsten einer simulierten Gleichzeitigkeit aufgehoben und anstelle einer Erzähllogik treten Assoziationen im Erzählen.

Die Schwierigkeit der Zuordnung ist auch in der prosaischen österreichischen Frauenliteratur dieser Zeit zu beobachten. In diesem Zusammenhang ist Maria Lazar zu nennen, welche einen beeindruckenden weiblichen Beitrag zum Expressionismus lieferte, nämlich mit ihrem 1920 erschienen Debütroman „Die Vergiftung“. Zeitlich ist festzustellen, dass es sich hierbei um den einzigen Roman einer Frau handelt, der während der Hochphase des Expressionismus veröffentlicht wurde. In diesem Text wird in dreizehn Abschnitten die Familiengeschichte der zwanzigjährigen Ruth geschildert. In dem Nachwort zur Neuauflage 2014 wird der Text von dem Herausgeber Johann Sonnleitner folgendermaßen beschrieben: „Das Pathos [...] und die stilistischen Eigenheiten rücken den Roman in die Nähe des Expressionismus [...] alles schließt sich zu einem bedrohenden und erstickenden Szenario in einer unheimlich verdichteten Sprache zusammen, sodaß man fallweise von einer lyrisch-ekstatischen Prosa sprechen könnte.“⁴⁷ Demnach werden in den prosaischen Texten der expressionistischen Autorinnen Themen und Motive der Lyrik übertragen auf die erzählende Gattung. Die eben beschriebenen stilistischen Neuerungen haben demnach zwar durchaus expressionistische Züge, eine deutliche Etikettierung kann jedoch trotz alledem, wie schon bei den männlichen Vertretern des Expressionismus nicht vorgenommen werden. Sigrid Schmid-Bortenschlager fasst die Charakteristik der weiblich-expressionistischen Prosa folgendermaßen zusammen:

„Inhaltlich ist es das Gebiet der sexuellen Varianten, erzähltechnisch ein durchgehend exaltierter Ton, mit intensiver metaphorischer Überhöhung, der die Texte kennzeichnet.“⁴⁸

⁴⁷ Sonnleitner, Johann: „Maria Lazar (1895-1948). Ein Porträt.“ In: Lazar, Maria: „Die Vergiftung“. Herausgegeben von Johann Sonnleitner. Wien: DVB Verlag GmbH, 2014. S. 157-162

⁴⁸ Schmid-Bortenschlager, Sigrid: „Österreichische Schriftstellerinnen 1800-2000“. Eine Literaturgeschichte. Darmstadt: WBG. S. 109

Immer wiederkehrende Motive in den Texten (österreichischer) Autorinnen sind unter anderem: „Entfremdung, Wahnsinn, Liebe, die Suche nach der (weiblichen) Existenz und Identität, soziale Not und Konflikte [...]“⁴⁹ Weitere wichtige Elemente in der Erzählkonstruktion stellen Aus- und Aufbruchphantasien sowie Träume dar. Zudem werden in eindrucksvoller Art und Weise Überlegungen angestellt hinsichtlich „[...] der entwurzelten und lebenserdrückenden Existenz [...]“⁵⁰ der weiblichen Protagonistinnen, die sich in ständiger Spannung zwischen Wahnsinn, Verzweiflung oder einem kurzen Aufflammen von Hoffnung befinden. Es wird ein Kampf beziehungsweise die (oftmals) vergebliche Suche nach der eigenen Existenz sowie die Leere im Leben dargestellt. Dies wird auch sichtbar in Mela Hartwigs Exilromanen durch die Darstellung des monotonen Alltages der von ihrer Ehe gelangweilten Protagonistin in „Der verlorene Traum“ oder anhand der weiblichen Hauptfiguren aus „Inferno“ sowie „Die andere Wirklichkeit“, die am Verlust ihrer Männer durch den Nationalsozialismus langsam zugrunde zu gehen drohen.

In den expressionistischen Texten der Autorinnen der 1920er und 1930er wurden zudem Grenzbereiche die weibliche Sexualität betreffend ausgelotet. Es handelte sich hierbei unter anderem um die Thematisierung von Homosexualität, wie beispielsweise in Grete von Urbanitzkys Roman „Der wilde Garten“, wurde jedoch auch dargestellt durch die Motive Inzest oder Macht. Der eben erwähnte Roman „Der wilde Garten“ aus dem Jahr 1927 erlangte in den letzten Jahren wieder Bekanntheit im Zusammenhang mit den „Queer“, „Gay“ und „Lesbian Studies“, dargestellt durch eine Topik und Metaphorik aus dem antiken Griechenland. Aufsehen erregte auch in jüngerer Zeit zusätzlich die Tatsache, dass die Autorin in ihrem Text einen Zusammenhang zwischen Homosexualität und Lehrberuf demonstrierte. Auf diese Weise postulierte Urbanitzky auch eine Art „pädagogischen Eros“, der in einem Gespräch zwischen einer der Hauptfiguren, einer Bilderhauerin, sowie einer Lehrerin zur Geltung gebracht wurde.⁵¹ Auch Mela Hartwig beschäftigte sich in ihrem literarischen Debüt „Ekstasen“ mit der weiblichen Sexualität, wie zum Beispiel in „Das Verbrechen“, „Der phantastische Paragraph“ oder „Aufzeichnungen einer Häßlichen“. In den Texten ist vor allem ein exaltierter Ton wahrzunehmen, dargestellt

⁴⁹ Vollmer, Hartmut (Hrsg.): „Die rote Perücke. Prosa expressionistischer Dichterinnen“. 1. Auflage. Paderborn: Igel-Verlag, 1996. S. 10

⁵⁰ Ebd.: S. 11

⁵¹ Siehe Schmid-Bortenschlager, Sigrid: „Österreichische Schriftstellerinnen 1800-2000“. Eine Literaturgeschichte. Darmstadt: WBG. S. 109

durch eine reiche Metaphorik, die sich auch in den Exilromanen „Der verlorene Traum“, „Inferno“ sowie „Die andere Wirklichkeit“ wiederfindet.

2.3.1. Gattungen

Die expressionistische Prosa zeichnet sich dadurch aus, dass es eine Tendenz zur kleinen Form gibt. Dies ist damit zu erklären, dass vor allem die jungen Autoren ihre Texte zunächst in Almanachen, Zeitschriften oder Jahrbüchern veröffentlichten, die das eben genannte Format begünstigten. Kurt Pinthus verwies in diesem Kontext auf die Konzentration auf das Essentielle, welches die Präferenz der expressionistischen Autoren zur Verknappung der Form und des Ausdrucks erklärt.⁵² Dies fasste Pinthus ziemlich 1913 ziemlich prägnant in einem Satz zusammen: „Weil wir das Essentielle lieben, sind wir knapp im Ausdruck und der Form.“⁵³

In den Bewegungen der Avantgarde entwickelte sich um 1910 unter anderem das so genannte Manifest als eine eigenständige Gattung, wodurch sich die Dichter immer wieder selbst reflektierten. Diese Gattung stellte jedoch für einzelne Autoren oder ganze Gruppen eine Art Rechtfertigung für neue Veröffentlichungen oder das Experiment neuer Gedanken dar. In der fiktionalen Prosa zeigt sich hingegen eine deutliche Hinwendung zur Kürze der Texte, dargestellt in Form von Prosaskizzen, Erzählfragmenten oder Novellen. Denn damals wurde, wie bereits erwähnt, Verknappung von literarischen Texten gefordert. Dabei sollten sich die separaten Teile als selbstständig gegenüber dem gesamten Roman präsentieren. Dies entsprach der damaligen Praxis, zunächst Romanfragmente oder -entwürfe einzeln zu publizieren. Symptomatisch für die damalige Zeit war auch das Fragment beziehungsweise das Fragmentarische in den prosaischen Texten, welches im Erzählen selbstreflexiv aufgegriffen wurde und sich demnach als literarisches Phänomen der Krise auszeichnete. Der Charakter des eben beschriebenen Fragmentarischen trifft ebenfalls auf den Roman „Die andere Wirklichkeit“, dem letzten Prosatext von Mela Hartwig zu, der jedoch aufgrund des unvermuteten Todes der Autorin 1967, wohl ungeplant, nicht vollendet wurde.

Außerdem ist in der expressionistischen Prosa eine gewisse Auflösung der Gattungen wahrzunehmen, die typisch für einige literarische Schriften des Expressionismus ist. 1957 stellte Karl Otten in seiner Anthologie „Ahnung und Aufbruch“ demnach fest, „[...] daß die »erzählende Prosa« der Jahre 1910 bis 1925 »bestenfalls Verse[n] in Prosa« gleiche.“⁵⁴

⁵² Siehe: Anz, Thomas: „Literatur des Expressionismus“. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2002. S. 182

⁵³ Zit. nach: Vollmer, Hartmut (Hrsg.): „Die rote Perücke. Prosa expressionistischer Dichterinnen“. 1. Auflage. Paderborn: Igel-Verlag, 1996. S. 8

⁵⁴ Zit. nach: Rietzschel, Thomas: „Prosa wird wieder Dichtung“ Die lyrische Tendenz expressionistischen Erzählens. In: Weimarer Beiträge, Jg 25. H.12, 1979. S.78

Immer wieder findet sich im Zusammenhang mit der expressionistischen Prosa auch der Begriff der „Lyrisierung“, um das Bildhafte in der Sprache zu definieren.⁵⁵ Demnach sind auch sprachliche Gleichheiten zwischen der lyrischen und prosaischen Gattung im Expressionismus festzustellen. Der eben benannte Umstand streicht in weiterer Folge auch die Dominanz der dichtenden im Gegensatz zur erzählenden Gattung zur damaligen Zeit ein weiteres Mal deutlich heraus. Gerhard Kurz, der sich mit Franz Kafka auseinandersetzt, hat diese Auflösung oder Vermischung der Gattungen folgendermaßen beschrieben: „[...] Die Prosa übernimmt lyrische, die Lyrik narrative Strukturen schon in ihren Umfängen.“⁵⁶ Demnach wird hier die traditionelle Grenze zwischen Prosa und Lyrik aufgehoben, indem Charakteristika beider Gattungen in einem solchen Text zu finden sind. In diesem Kontext stellt Thomas Rietzschel fest: „Die erzählende Prosa nahm im expressionistischen Jahrzehnt den Charakter elegischer Klage, hymnischen Aufrufs oder pathetischer Deklamation an.“⁵⁷ Demnach dient, wie schon erwähnt, die Lyrik der Prosa, trotz neuer, subjektiver Tendenzen in den Texten, immer wieder als geeigneter Ausgangspunkt. Die Texte können folglich unter dem Begriff der so genannten lyrischen Prosa oder Prosagedicht gefasst werden. Ein lyrischer Tonfall ist auch in Mela Hartwigs Exilromanen zu erkennen, dies soll eine Passage aus „Inferno“ nun exemplarisch darstellen:

„Dann aber verwandelte sich die Zeit fuer sie [Anm. die Protagonistin Ursula] in Farben, blaue Stunden stuerzten vorbei, sammelten sich in schillernden Becken zu Wochen, Korngelb schimmerten die Tage der blitzenden Sensen und roetlich faerbte sich die Weinlese waehrend sich gespenstische Gestalten auf der Leinwand zu regen begannen, spukhaft verrenkte Gestalten , Gesichter, von denen der Pinsel die Zuege weggewischt hatte, in irre Grinsen zersprengte Gesichter, in blutige Schreie verwandelte Gesichter, in Wimmern, Stoehnen und Roecheln entruueckte Gesichter.“
(I 1948: 208-209)

Der angespannte Bewusstseinszustand der Protagonistin, der aufgrund der schrecklichen Ereignisse des ausbrechenden Zweiten Weltkrieges ausgelöst wird, wird in diesem Roman anhand lyrischer und bildlicher Redefiguren dargestellt, durch die lautliche und rhythmische Korrespondenz erhält der prosaische Text durchaus einen poetischen Charakter.

⁵⁵ Rietzschel, Thomas: „Prosa wird wieder Dichtung“ Die lyrische Tendenz expressionistischen Erzählens. In: Weimarer Beiträge, Jg 25. H.12, 1979. S. 78

⁵⁶ Zit. nach: Anz, Thomas: „Literatur des Expressionismus“. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2002. S. 187

⁵⁷ Rietzschel, Thomas: „Prosa wird wieder Dichtung“ Die lyrische Tendenz expressionistischen Erzählens. In: In: Weimarer Beiträge, Jg 25. H.12, 1979. S. 94

2.4. Psychoanalyse

Wie schon in der Einleitung angedeutet, beeinflusste Sigmund Freud mit seinen psychoanalytischen Thesen maßgeblich den literarischen Expressionismus. Ein reges Interesse an der Psychoanalyse ist in den Schriften Mela Hartwigs zu erkennen, jedoch unter anderem ebenfalls bei Franz Kafka, Alfred Döblin oder Gottfried Benn. In deren Texten wird nicht nur der Traum literarisch verarbeitet, es werden auch Mechanismen des Träumens ausgelotet beziehungsweise formal nachgeahmt. Inwieweit dabei jedoch psychoanalytisches Wissen über Träume hineinfließt, wurde bisher nur ansatzweise erforscht. Zudem ist eine gewisse Faszination an dem Unbewussten festzustellen, in den Texten sind hierbei Verstöße gegen die Wirklichkeit, gegen die normative Wahrscheinlichkeit oder Elemente des Grotesken zu erkennen.

In den folgenden Ausführungen werden demnach zwei grundlegende Thesen von Sigmund Freud beleuchtet, um die Konzeption der (weiblichen) Figuren bei Mela Hartwig besser nachvollziehen zu können. Es handelt sich um „Die Studien über Hysterie“⁵⁸, die Freud gemeinsam mit dem Arzt Dr. Josef Breuer herausgegeben hat und die entscheidend zum Entstehen der Psychoanalyse beitragen haben, sowie Freuds Auseinandersetzungen mit dem „Unbewussten“⁵⁹.

2.4.1. Hysterie

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts, welches auch als das „nervöse Zeitalter“ bezeichnet wurde und in welchem die Diskussionen über die Nervosität und ihre Krankheitsbeschreibung immer geläufiger wurden, fokussierte sich die Medizin auf die Erforschung der Hysterie. Es war vor allem die Unfassbarkeit oder Unbegründbarkeit durch die ständig wechselnden Symptome, die sich als besondere Schwierigkeiten für die Ärzte darstellten. Weitere Herausforderungen in der medizinischen Forschung die Hysterie betreffend war die Unerklärbarkeit von bewussten und unbewussten Zuständen sowie die Unterscheidung zwischen simulierten und realen Zuständen.

Der französische Arzt Jean-Marie Charcot versuchte Mitte des 19. Jahrhunderts eine genaue Beschreibung der Hysterie aus neurologischer und neuropathologischer Perspektive. Der französische Arzt war Leiter der Abteilung der Klinik Salpêtrière in Paris. Hier waren zahlreiche Frauen interniert, welche an Krämpfen litten, die teilweise epileptischer oder

⁵⁸ Freud, Sigmund. Breuer, Josef: „Studien über Hysterie.“ Frankfurt am Main: Fischer Bücherei GmbH, 1970.

⁵⁹ Freud, Sigmund: „Das Ich und das Es.“ Metapsychologische Schriften. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1992.

hysterischer Natur waren. Regelmäßig hielt er Vorlesungen, in welchen er Frauen präsentierte, die an Hysterie litten. Die Phasen der hysterischen Anfälle wurden von Charcot genau skizziert, dokumentiert und fotografiert, um bestimmte Gesetzmäßigkeiten in Symptomatik sowie Verlauf der Hysterie besser verstehen zu können. Der Arzt ging davon aus, dass es sich bei der Hysterie um eine Art Nervosität handle, die erblich bedingt sei.⁶⁰ Nach den ersten Untersuchungen kam Charcot zu dem wenig aussagekräftigen Ergebnis, dass es sich bei der Hysterie um eine Läsion „sine materia“ handle.⁶¹ Der Arzt konzentrierte sich aus diesem Grund auf eine andere Methode zur Benennung dieser rätselhaften Krankheit und zog die Hypnose als Instrument zur Erfassung heran. Diese Methode wurde später auch von Sigmund Freud und Joseph Breuer übernommen und eröffnete folglich einen neuen, aber auch experimentellen Zugang zur Erforschung der Hysterie. Im Zuge einer Hypnosesitzung mit seiner Patientin Berta Pappenheim, die bekannt wurde unter dem Namen der Anna O., entdeckte Freud den für die Psychoanalyse bedeutenden Unterschied zwischen bewussten Prozessen und dem Unbewussten, dem Teil des Seelenlebens, der sich nicht den Regeln der Realität beugt und an dem die Phantasie sowie Kreativität ihre Wurzeln hat.

1895 erschienen schließlich die „Studien über Hysterie“ von Sigmund Freud und Joseph Breuer, auf der Grundlage von Charcots Forschungen. In der vorläufigen Mitteilung „Über den psychischen Mechanismus hysterischer Phänomene“, auf der die Aufzeichnungen in den „Studien über Hysterie“ basierten, sprachen Freud und Breuer, wie zuvor auch Charcot, der Hypnose eine entscheidende Rolle zu. Des Weiteren nahmen sie an, dass die Hysterie durch Traumata ausgelöst werde, für welche wiederum „[...] abnorme Zustände des Bewusstseins [...]“⁶² verantwortlich seien. Hysterische Symptome waren Freud und Breuer zufolge unter anderem Kontraktionen, Lähmungen oder (hysterische) Anfälle. Diese lösen sich vor allem durch das Erzählen des Erlebten auf, welches eine kathartische, also eine die Seele reinigende Wirkung hätte. In der bereits erwähnten Mitteilung heißt es demnach: „[I]n der Sprache findet der Mensch ein Surrogat für die That, mit dessen Hilfe der Affect nahezu »abreagirt« werden kann.“⁶³ Als Grund für die hysterischen Zustände der Patientinnen wurde die Erinnerung gesehen, welche lange Zeit erhalten bleibt und erst durch Hypnose aufgelöst werden kann. Es wird auch zwischen unterschiedlichen hypnoiden Zuständen unterschieden,

⁶⁰ Siehe: Schlichter Annette: „Die Figur der verrückten Frau.“ Die Figur der verrückten Frau. Weiblicher Wahnsinn als Kategorie der feministischen Repräsentationskritik. Tübingen: Edition Diskord, 2000. S. 133

⁶¹ Siehe: Fischer-Homberger, Esther: „Charcot und die Ätiologie der Neurosen.“ In: Gesnerus 28. Heft 1/2. Aarau: Sauerländer AG, 1971. S. 40

⁶² Freud, Sigmund. Breuer Josef: „Studien über Hysterie.“ 1895. S. 8

⁶³ Ebd.: S. 6

nämlich den „disponirenden Zuständen“, welche sich aus Tagträumen entwickeln, und der „acquirirten Hysterie“ als Produkt einer mühevollen Unterdrückung, beispielsweise des Sexualtriebs. Freud und Breuer haben in ihren Studien zusätzlich die Sexualität miteinbezogen, nämlich die sexuellen Vorstellungen beziehungsweise das sexuelle Trauma.⁶⁴ Des Weiteren konzentrierte sich Freud in seinen Untersuchungen auf die Sexualneurose und fokussierte darin auch psychologische Aspekte. Anhand dessen ist abzulesen, dass sich Freud somit auch auf die ursprüngliche Geschichte der Hysterie bezog, welche die Krankheit als typisch „weiblich“ definierte. Etymologisch betrachtet leitet sich die Bezeichnung „Hysterie“ aus dem griechischen Wort „hysteron“ ab, das mit „Gebärmutter“ übersetzt werden kann. Als Auslöser der Krankheit wurde der Uterus angesehen. Zu Beginn der Pathologisierung der Hysterie gingen die Ärzte davon aus, dass es sich hierbei um eine Erkrankung der Gebärmutter handle, die durch Stauungen der Körperflüssigkeiten im weiblichen Genitalbereich verursacht wurde. Diese Stauungen lösten, den Ärzten zufolge, die typischen Symptome, wie Nervosität und leichte Erregbarkeit aus. Noch bis Mitte des 17. Jahrhunderts waren die Ärzte der Meinung, dass die Gebärmutter, wenn sie nicht regelmäßig mit Samen gefüttert werde, im Körper umherwandere und sich schließlich im Kopf festsetze. In den folgenden Jahrzehnten wurde dieses „typisch weibliche Leiden“ auch als „Neurose des weiblichen Zeugungsapparats“ oder als „Krankheit der Empfindung“ bezeichnet.

Der medizinisch-psychiatrische Diskurs wurde demnach zu einem Normierungsfaktor, wodurch das „Gesunde“ über das „Normale“ definiert wurde und der Arzt als Kritiker von gesellschaftlich-kulturellen Praktiken agierte. Diesen Zusammenhang verarbeitete Mela Hartwig in ihren frühen Texten, nämlich in „Das Verbrechen“, „Der phantastische Paragraph“ sowie in den „Aufzeichnungen einer Häßlichen“. Darin werden die weiblichen Protagonistinnen von Männern aus einer gesellschaftlich überlegenen Position heraus als hysterisch dargestellt. Das Thema der Hysterie wurde von der Schriftstellerin gewissermaßen auch in ihren Exilromanen wiederaufgenommen, jedoch auf eine subtilere Art und Weise. Die Protagonistinnen leiden allesamt an „hysterischen Symptomen“, die in den Texten eher als nervöse Leiden, psychische Störungen, Kreislauf- oder Panikstörungen in Erscheinung treten. Die Symptome werden ausgelöst durch traumatische Erfahrungen oder einer verdrängten Realität beziehungsweise durch eine Flucht in eine andere und bessere Wirklichkeit. Die weiblichen Hauptfiguren bewegen sich in den Romanen demnach

⁶⁴ Fischer-Homberger, Esther: „Krankheit Frau und andere Arbeiten zur Medizingeschichte der Frau“. Bern: Verlag Hans Huber 1979. S. 127

in einem Bewusstseinszustand „dazwischen“, nämlich jenseits von Traum und Wirklichkeit. Die Frauen sind hin- und hergerissen zwischen einem bewussten und unbewussten Zustand, der, wie schon in vorangegangenen Texten Mela Hartwigs, dargestellt wird durch eine expressionistische Sprache. Ein Zusammenhang zwischen der Hysterie beziehungsweise der Psychoanalyse und dem Expressionismus ist hierbei nicht zu übersehen. Denn vor allem in der expressionistischen Prosa wurden „[...] existentielle Modellsituationen der Verlassenheit, Isolierung und bis zur Schizophrenie inneren »Zerrissenheit« des Menschen [...]“⁶⁵ dargestellt, welche bei den weiblichen Hauptfiguren von Mela Hartwigs Exilromanen eine nervliche und psychische Überreizung auslösen, die in frühen Zeiten unter dem allgemeinen Begriff der „Hysterie“ diffamiert wurden.

2.4.2. Bewusstes und Unbewusstes

Eine der großen Leistungen der Psychoanalyse ist die Unterscheidung zwischen bewussten und unbewussten seelischen Zuständen eines Individuums. Es handelte sich hierbei um die eklatante Feststellung, dass es neben dem Bewusstsein, das nur eine, nämlich die leicht zugängliche Ebene des menschlichen Daseins darstellt, auch noch das Unbewusste gebe, welches sich als weitaus diffuser und weitläufiger präsentiere.

Im folgenden Abschnitt soll ein Überblick über Freuds Auseinandersetzungen mit dem Bewussten und Unbewussten des menschlichen Daseins gegeben werden, die auch als metapsychologische Überlegungen bezeichnet werden können. Es waren nämlich jene Überlegungen, welche Freud seit Beginn seiner Forschung das menschliche Seelenleben betreffend besonders fasziniert haben, er wollte das Hintergründige des Bewusstseins näher beschreiben und verstehen. Das Unbewusste sollte ebenso psychisch erfasst werden wie das Bewusste, doch dies war um die Jahrhundertwende noch eine Seltenheit. Es waren vor allem „[...] die Zusammenhänge zwischen den zutiefst unbewußten Inhalten und Vorgängen und den uns in unserem bewußten Erleben direkt zugänglichen“⁶⁶, die Freud besonders interessierten. Diesen Umstand erforschte er unter anderem im Zusammenhang von hypnotischen Suggestionen, der Beobachtung von Traumvorgängen oder anhand seiner neurotisch, hysterischen Patienten. Es lässt sich demnach feststellen, dass es

⁶⁵ Nünning, Ansgar (Hrsg.): „Metzler Lexikon. Literatur- Kulturtheorie“. Ansätze-Personen-Grundbegriffe. 4. Auflage. Stuttgart, Weimar: Verlag J.B. Metzler, 2008. S. 188

⁶⁶ Holder, Alex: „Einleitung“. In: Freud, Sigmund: „Das Ich und das Es.“ Metapsychologische Schriften. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1992. S. 7

sich bei der bereits erwähnten Metapsychologie um die Erforschung der psychischen Vorgänge handelt, die sich jenseits des Bewusstseins befinden und mit dem Begriff des „Unbewussten“ belegt wurden. In den folgenden Jahren veröffentlichte Freud fünf metapsychologische Studien, um die seelischen Zustände der Menschen zur Gänze zu erfassen und erklären zu können. Im Kontext dieser Arbeit werden dabei vor allem die Schriften, die sich mit der Unterscheidung zwischen Unbewussten und Bewussten befassen, herangezogen, nämlich „Einige Bemerkungen über den Begriff des Unbewußten in der Psychoanalyse“ (1912) sowie „Das Unbewußte“ (1915).

In seinem kurzen Artikel „Einige Bemerkungen über den Begriff des Unbewußten in der Psychoanalyse“ erbrachte Freud den Beweis für die psychische Beschaffenheit des Unbewussten, welches er zu Beginn seiner Ausführungen folgendermaßen definierte:

„Eine unbewußte Vorstellung ist [...] eine solche, die wir nicht bemerken, deren Existenz wir aber trotzdem auf Grund anderweitige Anzeichen und Beweise zuzugeben bereit sind.“⁶⁷

In diesen Aufzeichnungen stellte Freud zudem zum ersten Mal die Unterscheidung innerhalb des Unbewussten selbst zur Schau, demnach ist alles „[...] *deskriptiv* unbewußt, [...] was außerhalb des Bewusstseins steht.“⁶⁸ Das so genannte Vorbewusste wurde in diesem Kontext als latent unbewusst verstanden, wohingegen das Verdrängte, nämlich Abwehrhaltungen, dynamisch unbewusst sind. Daneben führte Freud auch noch den Begriff des Unbewussten im systematischen Sinne ein. Dies bedeutet so viel, als dass es psychische Vorstellungen, wie Wünsche oder Phantasien geben kann, die dem Unbewussten zugerechnet werden, jedoch auch jederzeit dem Vorbewussten zugezählt werden können. Konfliktbeladene unbewusste Vorstellungen werden vom Bewusstsein ausgeschlossen, dafür wurde der Begriff der Abwehr von Freud eingeführt. Um eine weitere Unterscheidung zwischen den Begriffen „bewusst“ und „unbewusst“ herzustellen, verwies Freud auf die so genannte „posthypnotische Suggestion“. Dabei wurde der Patient durch Hypnose in einen Trancezustand versetzt. Während dieses hypnotischen Zustandes wurde dem Patienten vom Arzt die Ausführung einer bestimmten Handlung aufgetragen. Nach der „Zurückführung“ war die Erinnerung an die erteilte Aufgabe nicht mehr

⁶⁷ Holder, Alex: „Einleitung“. In: Freud, Sigmund: „Das Ich und das Es.“ Metapsychologische Schriften. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1992. S. 42

⁶⁸ Ebd.: S. 15

vorhanden, wurde jedoch trotzdem von dem Patienten ausgeführt, ohne zu wissen aus welchem Grund. Demnach war der Vorsatz lediglich in latenter beziehungsweise unbewusster Form vorhanden. Die Erinnerung ist aus diesem Grund nicht vollständig zurück ins Bewusstsein gelangt, sondern bloß die Vorstellung daran. Aus diesem Exempel leitete Freud folgenden Tatbestand ab: „Dennoch wurde dieser letztere Gedanke nicht ins Bewußtsein aufgenommen [...] er verblieb unbewußt und war daher gleichsam *wirksam* und *unbewußt*.“⁶⁹ Um einen Zusammenhang zu den vorangegangenen „Studien über Hysterie“ aus dem Jahr 1895 herzustellen, sei darauf verwiesen, dass sich Freud in diesem kurzen Artikel auch dem Seelenleben von hysterischen Patienten widmete, welches er als Beispiel zur Demonstrierung seiner Ausführungen über das Unbewusste anführte. Freud bemerkte hierzu:

„Das Seelenleben des hysterischen Patienten ist erfüllt mit wirksamen, aber unbewußten Gedanken; von ihnen stammen als Symptome ab. Es ist in der Tat der auffälligste Charakterzug der hysterischen Geistesverfassung, daß sie von unbewußten Vorstellungen beherrscht wird.“⁷⁰

Freud geht demnach davon aus, dass die Zuckungen und Gesten, die einen hysterischen „Anfall“ der (weiblichen) Patienten ausmacht, von jenen nicht einmal bewusst vorgestellt und aus der Position eines unbeteiligten Beobachters observiert werden. Des Weiteren „spielen“ die Patienten während eines solchen Anfalles eine Szene aus ihrem bisherigen Leben nach und die Erinnerung daran wird dadurch unbewusst wirksam. Schlussendlich verweist Freud in seinen Ausführungen auf die Traumanalyse, auf welcher sich die Theorien der Psychoanalyse stützten. Die Entstehung eines Traumes erklärt Freud im folgenden Abschnitt. Ein Gedanke wird durch eine geistige Tätigkeit während des Tages wachgerufen. In der Nacht gelingt es eben jenem Gedanken einen Kontakt zu den Wünschen des Unbewussten herzustellen, welche schon seit der Kindheit im seelischen Lebens des Träumenden vorhanden sind, jedoch fand eine Verdrängung sowie ein Ausschluss aus dem Bewusstsein statt. Aufgrund des Unbewussten ist es möglich, dass diese Gedanken, welche sich als Reste der Tagesarbeit darstellen, erneut wirksam werden und tauchen im Bewusstsein in der Form eines Traumes auf. Es ist festzustellen, dass die Gedanken durch die Träume gewissermaßen entstellt dargestellt wurden. Des

⁶⁹ Freud, Sigmund: „Das Ich und das Es.“ Metapsychologische Schriften. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1992. S. 43

⁷⁰ Ebd.: S. 43

Weiteren ist es den Gedanken dadurch möglich geworden für gewisse Zeit in das Bewusstsein einzudringen und ein Teil des Unbewussten im Bewusstsein ist für eine gewisse Zeitspanne „sichtbar“ geworden. Freud gewinnt dadurch die Erkenntnis, dass die beschriebenen „[...] Gesetze der unbewußten Seelentätigkeit sich im weiten Ausmaß von jenen der bewußten unterscheiden.“⁷¹

Durch die Analyse der Träume ist es demnach auch möglich die Eigenarten des Unbewussten besser zu erforschen und verstehen zu können.

Die Arbeit „Das Unbewußte“⁷² aus dem Jahr 1915 kann gewissermaßen als eine Fortführung der vorangegangenen Begriffsdefinition verstanden werden, welche Freud bereits im Jahr 1912 unternommen hat, indem er zwischen einem deskriptiven, dynamischen sowie einem systematischen Unbewussten differenzierte. Diese Schrift stellte sich als deutlich umfangreicher dar als die vorangegangenen Ausführungen über das Unbewusste und beinhaltet neue Hypothesen und Fragestellungen. Gleich zu Beginn dieser Aufzeichnungen wurde von Freud festgehalten, dass das Unbewusste, verstanden im systematischen Sinn, nicht mit dem Verdrängten kongruent ist, es bildet lediglich einen Teil des Unbewussten. Die übrigen Elemente bilden Inhalte, wie Wünsche oder Phantasien, welche in vorbewusste und bewusste Vorstellungen umgesetzt werden können. In seinen Ausführungen versuchte Freud Beweise für die Existenz des Unbewussten der menschlichen Seele zu erbringen, da sich die Fakten über diesen Zustand sowohl bei Gesunden als auch Kranken als äußerst lückenhaft darstellten. Freud geht in seinen Ausführungen noch weiter, indem er den Versuch unternahm einen Widerspruch zwischen bewussten und unbewussten Akten darzustellen, er folgerte daraus, dass

„[...] Bewußtsein in jedem Moment nur einen geringen Inhalt umfaßt, so daß der größte Teil dessen, was wir bewußte Kenntnis heißen, sich ohnedies über die längsten Zeiten im Zustande der Latenz, also in einem Zustande von psychischer Unbewußtheit, befinden muß.“⁷³

Diesen Widerspruch, der sich auch als Einwand gegen die latenten Erinnerungen präsentierte, erklärt Freud in der Folge damit, dass es eine Ebenbürtigkeit des bewussten mit dem seelischen Geisteszustand gebe. Er kommt am Ende des ersten Abschnittes schließlich zur Schlussfolgerung, dass die seelischen Vorgänge per se

⁷¹ Freud, Sigmund: „Das Ich und das Es.“ Metapsychologische Schriften. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1992. S. 47

⁷² Ebd.: S. 119-152

⁷³ Ebd.: S. 121

unbewusst seien. In der Psychoanalyse solle demnach die Wahrnehmung des Bewusstseins nicht an die Stelle eines unbewussten psychischen Vorganges gesetzt werden, denn: „[w]ie das Physische, so braucht auch das Psychische nicht in Wirklichkeit so sein, wie es uns erscheint.“⁷⁴ Trotz dieser Parallelität zwischen den beiden Zuständen macht Freud darauf aufmerksam, dass das Unbewusste Eigenschaften aufweist, die sich vom Bewussten deutlich abgrenzen. Die Vorgänge des Unbewussten können unter anderem als zeitlos bezeichnet werden, das heißt „[...] sie sind nicht zeitlich geordnet, werden durch die verlaufene Zeit nicht abgeändert, haben überhaupt keine Beziehung zur Zeit.“⁷⁵ Außerdem präsentieren sich unbewusste Vorgänge als realitätsfern, da sie dem Lustprinzip untergeordnet sind. Die unbewussten Vorgänge werden für den Menschen erst fassbar anhand von Träumen sowie Neurosen. Allerdings sind diese Prozesse nicht fähig zur Existenz, da das Unbewusste früh vom Vorbewussten überlagert wird, welches den Zugang zum Bewussten für sich behauptet. Freud schließt aus seinen Beobachtungen über das Unterbewusstsein schlussendlich folgendes:

„[Es] läßt sich etwa über das *Ubw* aussagen, solange man nur aus der Kenntnis des Traumlebens und der Übertragungsneurosen schöpft. Es ist nicht viel, macht stellenweise den Eindruck des Ungeklärten und Verwirrenden [...]“⁷⁶

⁷⁴ Freud, Sigmund: „Das Ich und das Es.“ Metapsychologische Schriften. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1992. S. 124

⁷⁵ Ebd.: S. 138

⁷⁶ Ebd.: S. 146

3. Biographische Daten und Werkübersicht

3.1. Frühe Jahre in Österreich

Mela Hartwig wurde am 10. Oktober 1893⁷⁷ in Wien als Melanie Herzl geboren, ihr Vater war der soziologische und kulturpolitische Schriftsteller Theodor Herzl. 1895 konvertierte er vom Judentum zum Katholizismus und ließ den Namen von Herzl auf Hartwig ändern, über die Mutter fehlen nähere biographische Details.

In den Jahren von 1917 bis 1921 wurde Mela Hartwig am Wiener Konservatorium als Schauspielerin ausgebildet. Sie hatte danach Engagements am Stadttheater Baden, an der Volksbühne Wien, am Königlichen Stadttheater in Olmütz (Olomouc) oder am Schillertheater in Berlin. Bevorzugt stellte Hartwig psychopathische Frauenfiguren in zeitgenössischen Stücken dar, sie verkörperte unter anderem die Jüdin von Toledo in Franz Grillparzers gleichnamigen Trauerspiel, die Elektra Hofmannsthals, Wildes Salome oder Wedekinds Lulu. Im Jahr 1918 erschien in der Münchner Zeitung „Jugend“ das von Hartwig verfasste Gedicht „Erkenntnis“. Dennoch sah die Dichterin ihre ersten literarischen Texte wohl als zu publikumsunwirksam an, dies geht aus einem Brief an den Zsolnay Verlag im Juni 1928 hervor: „Ernsthaft schreibe ich seit 1923, mit Vorliebe Prosa, etwas Lyrik, sehr wenig Dramatisches. Meine schriftstellerischen Versuche vor 1923 sind sehr lyrisch und unzugänglich“⁷⁸ Nach ihrer Hochzeit mit dem jüdischen Anwalt Dr. Robert Spira im Jahr 1921 wandte sich Mela Hartwig von der Bühne ab und übersiedelte nach Graz, wo sie dem künstlerischen Kreis um den Lyriker Hans Leifhelm und den Maler Alfred Wickenburg, welcher den Gedichtband „Spiegelungen“ illustrieren sollte, angehörte.

3.2. Entdeckung als Schriftstellerin

Im Jahr 1927 erlangte Mela Hartwig erstmals Aufsehen als Schriftstellerin mit ihrer Novelle „Das Verbrechen“, welche im Rahmen eines Wettbewerbes der Zeitschrift „Die Literarische Welt“ ausgezeichnet wurde. Als Juror für Prosa fungierte damals Alfred Döblin, der Hartwigs Text außerordentlich lobte. In seiner Besprechung hob Döblin vor allem die Darstellung der Beziehung einer Tochter zu ihrem sadistischen Vater hervor und verwies

⁷⁷ Bezüglich des Geburtsjahres von Mela Hartwig gibt es immer wieder Unklarheiten, da selbst die Autorin 1893 sowie 1895 nannte. So steht beispielsweise in Texten über Mela Hartwig von Ernst Schönwiese („Im Exil vergessen: Mela Hartwig und ihr nachgelassener Roman „Die andere Wirklichkeit“, 1980 sowie „Mela Hartwig“, 1967) das Jahr 1895. In dem Nachruf von Max Hilscher (o.A.: „Die künstlerische Doppelnatur Mela Hartwig (Spira)“ wurde das Jahr 1893 auf 1895 ausgebessert. Wie jedoch aus der Meldeauskunft der Wiener Stadt- und Landesbibliothek hervorgeht, ist das richtige Jahr 1893. Darauf macht auch Murray G. Hall in „Der Paul-Zsolnay“ aufmerksam. Siehe dazu: Hall, Murray G.: Der Paul Zsolnay Verlag. Tübingen: Max Niemeyer-Verlag, 1994. S. 175

⁷⁸ Hartwig, Mela: Brief an den Zsolnay Verlag, 13. Juni 1928. Zit. nach: Ebd.: S. 139

auf psychoanalytische Tendenzen in dem Text, welche im Stil der expressionistischen Erzählkunst verfasst wurde. Daraufhin sprach der Direktor des Psychoanalytischen Verlages in Wien eine Empfehlung an den renommierten Zsolnay-Verlag aus, welcher bis zu diesem Zeitpunkt keine einzige österreichische Schriftstellerin unter Vertrag genommen hatte. Daraufhin sandte Hartwig dem Verlag im April 1927 „Das Verbrechen“ sowie vier weitere Erzählungen, welche allesamt in sich abgeschlossen sind. Der Titelvorschlag lautete „Besessene“. In ihrem Schreiben erwähnte Hartwig Stefan Zweig als Referenz, der ihre Texte gelesen habe und bereit sei, sich für sie einzusetzen. Die Meinung von Zweig hatte viel Gewicht, da dieser mit einigen Verlagsautoren befreundet war. Dennoch erhielt Hartwig im Juni 1927 eine Absage, da der Verlagsleiter Felix Costa die innere Stimmigkeit des Gesamtwerkes vermisste. Außerdem äußerte Costa Bedenken bezüglich des zu erwartenden Verkaufserfolgs. Im September 1927, nach einem Gespräch mit Paul Zsolnay, hatte Hartwig mehr Erfolg. Die beiden einigten sich auf die Zusendung sämtlicher literarischer Texte sowie der „großen“ Erzählung „Aufzeichnungen einer Häßlichen“ bis Anfang Februar 1928. Felix Costa wählte daraufhin neben „Das Verbrechen“ die Erzählungen „Der phantastische Paragraph“, „Aufzeichnungen einer Häßlichen“ sowie „Die Hexe“ für den Band aus. Als Titel wurde von Costa „Ekstasen“ vorgeschlagen, mit welchem sich Hartwig zufrieden zeigte. Der Erzählband erschien schließlich am 16. Februar 1928 im Zsolnay-Verlag in einer Auflage von 5000 Stück. Der Text „Das Kind“, welche aus den „Ekstasen“ ausschied, erschien jedoch im selben Jahr in Fortsetzungen in der „Neuen Freien Presse“. Die Novelle „Die Schauspielerin“ wurde vom Zsolnay Verlag abgelehnt. Der Erzählband löste in der zeitgenössischen Presse wie bereits erwartet kontroverse Reaktionen aus. Der Rezensent in der Zeitung „Arbeiterwille“ zeigte sich in seiner Besprechung im April 1928 durchaus begeistert von Mela Hartwigs schriftstellerischem Können und lobte zunächst die Aktualität der Texte, die „[...] ewige Wahrheiten haben und deshalb jedem wahren Kunstwerk innewohnt [...]“⁷⁹. Außerdem wurde von dem Rezensenten in seinem Artikel die Sprachgewandtheit von Mela Hartwig hervorgehoben:

„Manch einer lobt die scharfe, klare, prägnante Sprache [...] Die Meisterschaft der Sprache kommt aus der Meisterschaft des Denkens. [...] Mela Hartwig drängt Beobachtungen und Diagnosen in kurze, anschauliche Darstellungen zusammen, daß man bewundert: So wenig Striche, so viel Ausdruck!“⁸⁰

⁷⁹ o.A.: „Der phantastische Paragraph“ In: Arbeiterwille, 3. April 1928. Nr. 93, 39. Jahrgang. S. 3

⁸⁰ Ebd.: S.3

Auf den klugen Umgang mit der Sprache und dem Wort machte auch Felix Langer im „Berliner Tageblatt“ aufmerksam, denn Mela Hartwig

„[...] meistert das Wort, daß es mitreißend Ausdruck von Leidenschaftlichem wird, aus den Tiefen der Seele holt es jene unseligen Flammen des Leidens hervor, die an der Grenze zwischen Überwachtheit des Bewußtseins und der Dämmerung des Wahnsinns flackern.“⁸¹

Im Gegensatz zu den durchaus positiven Reaktionen urteilte Jörn Oven in der Zeitschrift „Die schöne Literatur“ folgendermaßen: „Scheußliche Wunsch- und Wahn-Erotika eines durch Psychoanalyse verjauchten Gehirnes [...]“⁸² Den umfassendsten und gleichzeitig auch differenziertesten Bericht über die „Ekstasen“ schrieb Willy Haas für die Zeitschrift „Literarische Welt“. Während Haas „Der phantastische Paragraph“ sowie „Aufzeichnungen einer Häßlichen“ kritisch betrachtete, hob er vor allem „Das Verbrechen“ und „Die Hexe“ als die stärkeren Texte der Sammlung hervor. Über „Die Hexe“ urteilte Haas beispielsweise wie folgt:

„[...] Es ist ein Dokument ihres eigenen Dichtertums. Wer diese Novelle geschrieben hat, hat »das Wort« immer wieder zum erstenmal gehört und gefühlt – und das Objekt durch das Wort weiblich empfangen. Und ist also ein Dichter.“⁸³

Die Themen, wie die Frage nach weiblicher Identität, die Erkundungen der weiblichen Psyche sowie das Auflehnen gegen patriarchalen Strukturen wurden bis zu diesem Zeitpunkt in literarischen Texten von Frauen wenig bis kaum diskutiert. Dies war wohl einer der Gründe für die zwiespältige Rezeption von Mela Hartwigs literarischen Debüt in der zeitgenössischen Presse. Hartmut Vollmer fasst dies in seinem Nachwort zur bereits erwähnten Neuauflage der „Ekstasen“ im Ullstein Verlag folgendermaßen zusammen:

„»Ekstasen« führen die vier Protagonistinnen in die seelischen Tiefen ihres Ichs, konfrontieren sie radikal mit ihren, in »normaler« Wirklichkeit vom Bewußtsein niedergehaltenen Träumen und Traumata, die sie verstören und sie zugleich zur Selbsterkenntnis leiten.“⁸⁴

⁸¹ Langer, Felix: „Mela Hartwig, Ekstasen“. In: „Berliner Tageblatt“, 12.8. 1928. Zitiert nach: Vollmer, Hartmut: „Nachwort. Dem Gedenken Ernst Schönwieses“ In: Hartwig, Mela: „Ekstasen“. Novellen. Herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Hartmut Vollmer. Frankfurt, Berlin: Ullstein Verlag, 1992. S. 254

⁸² Oven, Jörn: o.T. In: Die schöne Literatur, Juni 1928, Jahrgang 29, Heft 6. Zitiert nach: Vollmer, Hartmut: „Nachwort. Dem Gedenken Ernst Schönwieses“ In: Hartwig, Mela: „Ekstasen“. Novellen. Herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Hartmut Vollmer. Frankfurt, Berlin: Ullstein Verlag, 1992. S. 254

⁸³ Haas, Willy: „Kranker Eros. In: Die Literarische Welt, Jahrgang 4, Nummer 12, 23.3. 1928. Zitiert nach: Ebd. S. 256

⁸⁴ Hartwig, Mela: „Ekstasen“. Novellen. Herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Hartmut Vollmer. Frankfurt, Berlin: Ullstein Verlag, 1992. S. 256

Im Jänner 1929 sandte Hartwig das Manuskript „Figurine“ an den Zsolnay Verlag. Der Roman wurde angenommen, erschien jedoch unter dem von Felix Costa vorgeschlagenen Titel „Das Weib ist ein Nichts“. Im Dezember 1929 wurde die Autorin auf Empfehlung des Zsolnay Verlages mit dem Julius-Reich-Dichterpreis der Stadt Wien ausgezeichnet. Kurz darauf erhielt sie eine Anfrage von Taulero Zulberti bezüglich einer Übersetzung von „Das Weib ist ein Nichts“ ins Italienische. „La donna è una niente“ erschien schließlich im Jahr 1931. Gertrude Grunwaldt, die für den Deutschen Pressedienst Metro-Goldwyn-Mayers in New York tätig war, lobte den Roman ebenfalls und plante eine Verfilmung, die jedoch trotz einer Erarbeitung eines Drehbuchs schlussendlich nicht realisiert werden konnte. Als mögliche Gründe, weshalb dieses Projekt scheiterte, können (finanzielle) Uneinigkeiten mit dem Zsolnay Verlag genannt werden, aber auch die geänderten politischen Zustände in Österreich durch den aufkommenden Nationalsozialismus.

3.2.1. „Ekstasen“ (1928)

In „Das Verbrechen“ schildert Mela Hartwig die Geschichte von Agnes Zuba die, nach dem Tod ihrer Mutter, bei ihrem Vater, dem Psychiater Dr. Egon Zuba, aufwächst. Der Vater testet seine psychiatrischen Kenntnisse schamlos an seiner Tochter. Es sind vor allem manipulative Analysen, die Dr. Zuba an seiner Tochter erprobt. Als Beispiel hierfür ist jene Passage zu nennen, in welcher der Arzt Agnes vorspiegelt, sich erneut zu verheiraten. Dem geht wiederum voraus, dass er dies zunächst mit seiner Tochter vorhatte. In dem Moment, als Dr. Zuba der Protagonistin von seiner Heirat berichtet, erinnert sich Agnes an das vorherige Vorhaben ihres Vaters und unterstellt ihm, sie loswerden zu wollen. Agnes, die zu diesem Zeitpunkt das Heim verlassen wollte, entschließt sich aufgrund dessen gegen ihre geplante Reise. Dieses Experiment und die darauffolgende „Gespräche“ überreizen die Nerven der Protagonistin immer mehr, solange bis sie sich nicht mehr zu helfen weiß und verzweifelt feststellt:

„Ich werde wahnsinnig, ich werde wahnsinnig. Ich liege auf dem Seziertisch. [...] Du kratzt mir das Gehirn aus dem Schädel wie eine Frühgeburt und füllst den Hohlraum mit deinem Samen an...“ (Vb 2004: 23)

Es wird in diesem Text demnach ein extremes Abhängigkeitsverhältnis zwischen Vater und Tochter demonstriert, welches sich immer mehr zuspitzt. Als Dr. Zuba eines Tages erkrankt, sieht es die Tochter als ihre unbedingte Pflicht an, ihn gesund zu pflegen. Nach einem unangenehmen Zwischenfall, als Agnes eine weibliche Bekanntschaft ihres Vaters aufsucht, um diese aufgrund eines Briefes zur Rede zu stellen, kommt es dazu, dass Dr. Zuba seine

Tochter schlägt. Von diesem Tag an ist Agnes ihrem Vater (sexuell) verfallen, dieser reagiert jedoch mit Zurückweisung. Das Verhältnis wird zudem dadurch angespannter, als Agnes der Frau, die sie beleidigt habe, eine Entschuldigung verweigert. Es folgen weitere Demütigungen sowie (psychische) Misshandlungen des Vaters, die seine Tochter an ihre Grenzen bringen. In einem Zustand der Umnachtung bricht Agnes den Giftschrank ihres Vaters auf, um sich das Leben zu nehmen. Der Vater missdeutet den Selbstmordversuch jedoch und ist der Meinung, seine Tochter wolle ihn vergiften. Dr. Zuba stellt Agnes' bereits überreizten Zustand ein weiteres Mal auf die Probe und übergibt ihr einen Revolver. Er geht nicht davon aus, dass sie es zustande bringe, einen Menschen zu ermorden. Doch dies stellt sich als ein verheerendes Missverständnis heraus. Agnes erschießt ihren Vater schließlich nachdem sie ihn wochenlang psychisch foltert und geht somit als „Gewinner“ dieses grausamen Spieles hervor. Als Preis für ihre Befreiung nimmt sie sogar eine Haftstrafe in Kauf.

„Der phantastische Paragraph“ ist der längste Text aus den „Ekstasen“ und ist der Struktur eines Romans ähnelnd in einzelne Kapitel beziehungsweise Abschnitte unterteilt. Die Geschichte handelt von der Medizinstudentin Sabine Seltsam, die sich selbst als mondsüchtig bezeichnet. Eine „besondere“ Wirkung übt der Vollmond auf die Protagonistin aus:

„Drei Nächte in jedem Monat, während der Mond sich vollendete, verlor Sabine jede Herrschaft über sich und schwelgte in somnambulen Verzückungen. Das kam immer jäh, wie eine Krankheit, über sie, erhitzte wie Fieber ihre spröde, unfruchtbare Phantasie [...]“ (Pp 2004: 63)

In einem phantastisch-sexuellen Traum wird Sabine schließlich (schein)schwanger vom Mond. Dass sie in dem folgenden Monat nicht menstruiert, macht ihr die Schwangerschaft noch glaubwürdiger. Die Verschiebung des weiblichen Zyklus ist in diesem Fall auf den Einfluss der Psyche auf den Körper zurückzuführen, dies ist der Protagonistin jedoch nicht bewusst. Da Sabine an Schwindsucht leidet und sie aus diesem Grund eine Geburt nicht überleben würde, sieht sie als einzige Lösung dieses Problems eine Abtreibung. Diese nimmt die Protagonistin mit Hilfe des Giftes Mutterkorn vor, welches sie sich zuvor selbst verschrieben hat. Da eine Abtreibung jedoch strafbar ist, wird Sabine angeklagt und vor Gericht gestellt. Dass es sich um eine Scheinschwangerschaft handelt, wird dabei nicht beachtet, und Sabine wird immer tiefer in wirre Anschuldigungen hineingezogen. In ihrer Verzweiflung wendet sich die Studentin an ihre Fürsorgerin, einen Arzt sowie eine Hebamme, die ihr jedoch allesamt die Hilfe verweigern. Die Protagonistin kommt

schließlich in Haft, es folgt ein Abtreibungsprozess, bei dem sie schuldig gesprochen und verurteilt wird.

Die dritte Erzählung „Aufzeichnungen einer Häßlichen“ wird als einzige aus der Ich-Perspektive einer Frau wiedergegeben. Die Protagonistin, eine nicht mehr ganz junge Krankenschwester, präsentiert dabei schonungslos ihre intimsten Gedanken und Träume, das Schreiben hat in diesem Text demnach eine heilende, kathartische Wirkung. Bettina Fraisl begründet die Bekenntnisse der Krankenschwester folgendermaßen: „Die Ich-Erzählerin legt Zeugnis ab von ihrem Leiden an ihrer Häßlichkeit, die männliches Begehren und damit letztlich ihre >Weiblichkeit< verhindert [...]“⁸⁵ Außerdem wird vor allem ein Streben nach Weiblichkeit beschrieben, welches immer wieder mit dem Körper beziehungsweise Schönheit in Zusammenhang gebracht wird.

„Ich bin häßlich. [...] Ich habe ein grobknochiges, breites mißmutiges Gesicht, mit einer großen Nase, die in eine boshafte Spitze endet, kleine tiefliegende Augen, die immer entzündet und immer lichtempfindlich sind und die ich zukneifen muß, wenn ich etwas sehen will. Dieser Augenkatarh, an dem ich seit frühester Kindheit leide, hat an den geröteten Rändern der Lider längst alle Wimpern entfernt.“ (AH 2004: 131)

Daraufhin berichtet die Protagonistin von der Bekanntschaft mit dem jungen, gutaussehenden Arzt Dr. B., in den sie sich verliebt. Die Protagonistin versucht die Aufmerksamkeit des Arztes unter anderem auf sich zu ziehen, indem sie sich den stereotypen Idealen der modischen „neuen Frau“ anpasst. Der Spiegel wird hierbei als Symbol der eigenen hässlichen Existenz herangezogen. Das vehemente Werben um die Gunst des Arztes wird von diesem jedoch abgelehnt. Dies mündet schließlich in einen psychischen Zusammenbruch und in weiterer Folge in einen Selbstmordversuch der Protagonistin. Daraufhin suggeriert die Krankenschwester dem Leser, dass sie sich freiwillig in eine psychiatrische Klinik versetzen lässt, um dem Verhältnis zwischen ihr und Dr. B. ein Ende zu setzen. Da sie jedoch während ihrer gesamten Aufzeichnungen die Realität und Traum beziehungsweise Phantasie vermischt hat und sich somit immer wieder als unzuverlässige Erzählerin dargestellt hat, ist es möglich, dass sie auch am Ende des Textes nicht die Wahrheit sagt und nicht als Krankenschwester, sondern als Patientin in die psychiatrische Klinik kommt.

Die vierte Erzählung „Die Hexe“ ist angesiedelt zur Zeit des Dreißigjährigen Krieges und handelt von einem Mädchen namens Rune. Ihre Mutter, eine Prostituierte, stirbt bei der

⁸⁵ Fraisl, Bettina: „InZwischen. Körper(de)konstruktionen in Texten von Mela Hartwig.“ Studien zur Moderne 17. Wien: Passagen Verlag, 2002. S. 281

Geburt und gleichzeitig wird auch ihr Vater hingerichtet. Nachdem das Mädchen von einem Totengräber gerettet wird, landet sie schließlich in einem Trappistenkloster bei Mönchen, die an ein strenges Schweigegelübde gebunden sind. Rune wächst demnach ohne Sprache auf. Aufgrund dessen lernt das Mädchen sich durch ihren Körper auszudrücken:

„Ihr Körper, dem die Mitteilung durch das Wort versagt war, ergriff die Bewegung als Sinn und Zweck. Trieb, von keinem Gedanken geläutert, von keinem Gedanken verwirrt, meißelte ihren Körper zu seltsamen, ungebräuchlichen Figuren des Tanzes [...] Gierige Augen verfolgten dieses Spiel ihrer Sinne in ausgehöhlter Ekstase der Entsagung.“ (Hx 2004: 210)

Als Rune dreizehn Jahre alt ist, findet mitten in der Nacht unvermutet eine Visitation in dem Kloster statt. Erstmals hört sie dabei jemanden sprechen und verfällt daraufhin in eine melancholische Stimmung. Um ihren „Schützling“ zu erheitern, veranstalten die Mönche Rune zu Ehren ein großes Fest, in welcher es jedoch zu einer Orgie ähnlichen Massenvergewaltigung des Mädchens kommt. In demselben Moment wird das Kloster von schwedischen Soldaten gestürmt und Rune wird mitgenommen. Unter der besonderen Obhut des Hauptmannes erlernt die Protagonistin nach und nach das Sprechen. Zudem scheint sie einen besonderen Hang zu Gold zu verspüren, welches sie allein durch ihre überreizten Sinne aufspüren kann. Um an den begehrten Schatz zu kommen, schläft sie auch mit den Soldaten. Ihr ist nicht bewusst, dass sie sich in gewissen Maßen für das Gold prostituiert. Ihre Fähigkeit, Gold aufzufinden, die Zuneigung zum Hauptmann, der ihretwegen auch auf den Krieg verzichtet, sowie Prostitution führen schließlich dazu, dass das Findelkind Rune als Hexe und Hure auf dem Scheiterhaufen verbrannt wird.

3.2.2. „Das Weib ist ein Nichts“ (1929)

Der Titel und somit auch das Motto von „Das Weib ist ein Nichts“ ist ein Zitat aus Friedrich Hebbels Tragödie „Judith“, es heißt darin: „Das Weib ist ein Nichts; nur durch den Mann kann sie etwas werden...“ Mela Hartwig erzählt in dem Roman die Geschichte der 16-jährigen Bibiana, die nach einer Auseinandersetzung mit ihrer Mutter ihr Zuhause verlässt, um sich am selben Abend zum ersten von vier Malen einem Mann unterzuordnen.

Bibiana bewegt sich in einer ausschließlich von Männern dominierten Welt. Obwohl die Männer aus unterschiedlichen Gesellschaftsschichten stammen, wiederholen sich die Strukturen immer wieder, denn sowohl im privaten als auch im öffentlichen Raum treffen sie sämtliche wichtige Entscheidungen. Die Männer, welche namenlos bleiben, werden lediglich durch ihre Berufe fassbar, wie „Abenteurer“, „Musiker“, „Bankier“ sowie

„Arbeiter“. Dem gegenüber steht die namentliche Variabilität von Bibiana, die mit einem neuen Namen eine neue Lebensphase beginnt. Es sind vor allem Eigenschaften, wie ein starker Wille, Macht und die Kraft einer Überzeugung, die Bibiana zu beeindrucken scheinen. Die weibliche Protagonistin zeichnet sich im Gegensatz durch vollkommene Hingabe, Entäußerung, Vereinnahmung sowie Unterwerfung aus und wird von den Männern als ein „süßes Nichts“ wahrgenommen, welches sie nach ihren Bedürfnissen formen können. Auffällig ist in diesem Kontext die Tatsache, dass es die Eigenschaften der Männer sind, welche Bibiana anziehen und nicht deren (äußerliches) Erscheinungsbild. Demnach wird dem Musiker eine ungelente Art verliehen, die Bibiana an einen Clown erinnert. Der Bankier zeichnet sich durch eine gedrungene Gestalt aus und der Arbeiter stellt sich, entgegen Bibianas erster Wahrnehmung, durch einen ausgemergelten Körper dar. Im Gegensatz dazu werden die Männer vor allem von Bibianas kindlichem Körper angezogen. Dieser Tatsache ist sich Bibiana offensichtlich auch bewusst, in einem Prolog sinniert sie darüber. Die Auseinandersetzung mit dem eigenen Körper zieht sich ebenfalls wie ein roter Faden durch einige Werke Hartwigs, so auch in den „Aufzeichnungen einer Häßlichen“ oder dem Romanfragment „Die andere Wirklichkeit“.

In „Das Weib ist ein Nichts“ kommt mit der Wahrnehmung des eigenen Körpers das Leitmotiv des Spiegels zum Einsatz, der als ein Medium der Selbstwahrnehmung fungiert. Der Roman beginnt demnach folgendermaßen: „Ihrem Spiegelbilde zugeneigt prüfte die süße Bibiana Zug um Zug ihr kindliches Gesicht, spürte neugierig hinter dem zuversichtlichen Lächeln [...] ihr unentrinnbares Schicksal auf.“ (Wb 2002: 7) In derselben Nacht begegnet Bibiana dem Abenteurer und gibt sich daraufhin, wie schon bereits angedeutet, immer wieder einem neuen Schicksal hin. Erst nach dem Ende der jeweiligen Beziehung reflektiert sie ihr Verhalten und verfällt daraufhin jedes Mal in eine Sinnkrise. Durch ihre Erfahrungen gekennzeichnet stellt Bibiana inmitten ihrer Beziehung mit dem Arbeiter jedoch fest:

„Ich habe kein eigenes Gesicht, kannst du das begreifen, ich habe immer nur das Gesicht gehabt, das ich eben erlebt habe. Ich war immer nur die Geliebte, ich war kein Mensch. Ich habe mich in Rasereien verwandelt, in Musik, in Gold, jeden Blutstropfen, jeden Atemzug habe ich hingegeben und war doch kein Mensch. [...] Ich war immer nur ein Gefäß, in das irgendeiner sein Leben hineingestopft hat. Nicht einmal ein Gefäß, eine spiegelnde Fläche vielleicht, die Leidenschaften zurückstrahlt, eine Figurine in einem fremden Spiel vielleicht.“ (Wb 2002: 152)

Sie ist sich ihrer Passivität und ihrem „Zwang“ zur Anpassung demnach vollkommen bewusst, verliert jedoch immer wieder die Kontrolle über ihren Körper und ihre

Entscheidungen. Aus diesem Grund scheitert die weibliche Protagonistin, wie so oft in den Texten Hartwigs, letztendlich. Der Roman endet mit dem Tod Bibianas während einer Demonstration, bei welcher sie förmlich zertreten wird.

Der Schreibstil zeichnet sich in diesem Roman durch eine bildgewaltige sowie lyrische Sprache aus. Es ist dabei zu beobachten, dass sich der Stil dem Inhalt der jeweiligen Passage anpasst. Dies ist vor allem in jenem Abschnitt zu erkennen, in welchen Bibiana eine Beziehung mit einem Musiker eingeht. Aus diesem Grund soll dieser Abschnitt im folgenden Absatz eingehend analysiert werden.

Nachdem Bibianas erste Beziehung mit dem Selbstmord des Abenteurers endet, wird ein junger Musiker engagiert, welcher der Protagonistin das Klavierspielen beibringen soll. Zunächst ist Bibiana noch belustigt von der Gestalt des Musikers und reagiert mit einer gewissen Abneigung auf den jungen Mann. Die junge Frau versucht ihn zu reizen, indem sie entweder gar nicht oder mit beträchtlicher Verspätung zu den Klavierstunden auftaucht. Dennoch wird Bibiana auf eine gewisse Weise von dem Mann angezogen und will ihn, entgegen ihrer Empfindungen, wiedersehen. Daraufhin lässt er sich einige Wochen aufgrund eines Engagements nicht bei ihr blicken. Als ihn Bibiana nach seiner Rückkehr beim Klavierspielen beobachtet, flammt seine Leidenschaft für die Musik erstmals auf, dies beeindruckt die Protagonistin:

„Aber als sie eintrat, schlugen ihr Flammen entgegen, ein tönender Brand. Er saß am Flügel und spielte, nein, der Flügel brauste über ihn hinweg, stampfte über seine keuchende Brust, barst zu den Instrumenten eines Orchesters auseinander [...] Es piff und es pfauchte, lachte und lallte, ein Inferno entfesselter Instrumente, ein symbolischer Gerichtstag.“ (Wb 2002: 52)

Der Sprachduktus passt sich in dieser Passage gewissermaßen dem Inhalt an, da er stilistisch an eine Komposition beziehungsweise an ein Konzert erinnert.

In der eben genannten Passage bekommt Bibiana erstmals die Leidenschaft des Musikers für seinen Beruf zu spüren. Sie hat keine Kontrolle über ihren Körper mehr und verfällt in einen tranceähnlichen Zustand:

„Sie versuchte zu lächeln, aber ihr Gesicht regte sich nicht, war geisterhaft bleich, eine weiße Flamme, die ihre Züge um und um schmolz, jeden Rest frecher Lüsternheit aus ihren Mundwinkeln tilgte [...]“ (Wb 2002: 53)

Der Musiker erkennt in dem bezauberten Gesichtsausdruck Bibianas eine Spiegelung seiner Charakterzüge und versucht Bibiana zu warnen: „Du verwechselst mich und meine Musik. [...] Was dir Wärme scheint, ist Fieber, und [...] wenn ich nicht fiebere, was dir lebendiges

Leben scheint, ist nur eine furchtbare Vision.“ (Wb 2002: 54) Doch Bibiana nimmt dies nicht ernst, nach der Beziehung mit dem Abenteurer gibt sie erneut ihre Unabhängigkeit auf. Der Musiker widmet sich voll und ganz Bibiana, dies hat zur Folge, dass er nicht mehr arbeiten geht. Dadurch kann er seinen künstlerischen Eifer jedoch nicht mehr ausleben, verharrt in einer Starre und verfällt dadurch in eine unruhige, nervöse Stimmung. Wochenlang bewegt er sich wie in Trance, verliert immer wieder den Bezug zur Realität und distanziert sich dadurch zunehmend von seiner Gefährtin. Nachdem die Leidenschaft des Musikers bei einer Orchesterprobe erneut aufflammt und Bibiana ihn dazu überreden will, wieder zu arbeiten, bewegt er sich wieder zunehmend in einem Zustand zwischen Traum und Wirklichkeit. Nach einem gescheiterten Versuch, wieder Musikstücke vor Publikum aufzuführen sowie einem misslungenen Konzert, nimmt der Musiker ein neues Engagement an und bittet Bibiana ihn zu begleiten. Doch die Protagonistin wird sich dessen bewusst, dass ihr Freund zu sehr mit der Musik verbunden zu sein scheint, sie stellt schlussendlich konsterniert fest:

„[...] das war kein Mensch mehr, das war Musik, kein Gehirn, kein Herz, kein Blut, nur Musik. In diesem Augenblick wusste sie es: seine Trunkenheiten konnten nie mehr anders zu ihr zurückkehren als verwandelt in Musik.“ (Wb 2002: 91)

Dies bedeutet die Trennung der beiden und damit geht erneut eine Lebenskrise bei Bibiana einher. Ihren Kummer kann sie jedoch vergessen, indem sie eine Stelle als Sekretärin in einem Bankhaus antritt, um sich kurze Zeit später erneut einem Mann unterzuordnen.

3.3. Leben in Österreich ab 1931

Im Februar 1931 sandte Mela Hartwig das Romanmanuskript „Bin ich ein überflüssiger Mensch?“ an den Zsolnay Verlag. Dieser Text wurde im April 1931 zurückgewiesen, weil er zu publikumsunwirksam gewesen sei. Felix Costa schlug jedoch vor, es zunächst mit einem Vorabdruck zu versuchen. Die Absage durch den Zsolnay Verlag bedeutete erhebliche finanzielle Verluste für Hartwig. 1933 wies der Verlag die bis heute verschollene Kurzgeschichtensammlung „Quer durch die Krise“ ab, welche Hartwig bereits im Juli 1932 einreichte. In diesen Texten versuchte die Schriftstellerin die Angst vor Entlassung und Arbeitslosigkeit darzustellen. Einen Grund für die negative Reaktion des Verlages nennt Murray G. Hall: „Costa mußte eine Publikation aus »verlagspolitischen Erwägungen« ablehnen: der in Deutschland herrschende Zeitgeist hatte den Buchmarkt eingeholt.“⁸⁶ Es zeigt sich, dass das Verhältnis des Zsolnay Verlages Mela Hartwig gegenüber zunehmend

⁸⁶ Hall, Murray G.: „Der Paul Zsolnay Verlag.“ Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1994. S. 178

distanzierter wurde, auch als die Schriftstellerin aus finanziellen Nöten im April 1933 um einen Vorschuss bat, der ihr jedoch aufgrund der politisch und wirtschaftlich schwierigen Lage in Österreich nicht gewährt wurde. Der Kontakt zum Zsolnay Verlag wurde noch für kurze Zeit aufrechterhalten. 1933 sah sich der Verlag jedoch dazu gezwungen, den Band „Ekstasen“ zu verramschen, da er angeblich nicht mehr verkäuflich sei. Mela Hartwig bemühte sich trotz dieser Widrigkeiten weiterhin um eine Publikation beim Zsolnay Verlag und reichte im Jahr 1934 die Novelle „Das Wunder von Ulm“ ein. Hartwig zufolge repräsentiere diese Schrift eine wichtige Auseinandersetzung des Judentums mit Deutschland. Außerdem sei der Text als eine „[...] politische Streitschrift gegen den Nationalsozialismus [...]“ wahrzunehmen, welche die „[...] Aufmerksamkeit des internationalen Judentums [...]“ gewinnen sollte.⁸⁷ Mela Hartwig nahm in diesem im Mittelalter angesiedelten Text aus einer historischen Perspektive in gewisser Weise die nationalsozialistischen Pogrome vorweg, welche später auch in „Der Tempel brennt!“ und „Inferno“ zum Thema gemacht wurden. Obwohl sich Felix Costa dazu bereit erklärte den Text zu lesen, folgte jedoch eine neuerliche Absage. Der Verlag hatte kein Interesse daran, Werke zu veröffentlichen, welche dem „neuen Deutschland“ kritisch gegenüberstanden. In dieser Zeit wurde vom Lesepublikum vor allem Nationales und Unterhaltung gefordert. Schließlich konnte der Text im Jahr 1936 in dem Emigrantenverlag „Éditions du Phénix“ in Paris erscheinen. Die Situation in Österreich wurde durch den aufkommenden Nationalsozialismus somit immer angespannter. Dies wirkte sich nicht nur auf die literarische Produktion bei Mela Hartwig selbst aus, sondern auch auf ihren Mann Robert Spira. Dieser war als Jude und „rot“ orientierter Anwalt akut gefährdet, da er in dieser Zeit verstärkt gegen den Nationalsozialismus auftrat, indem er unter anderem Gegner des NS-Regimes verteidigte.

3.3.1. „Das Wunder von Ulm“ (1936)

Die Novelle „Das Wunder von Ulm“ beginnt mit der Schilderung eines Brandes in einer kleinen deutschen Stadt in einem Judenviertel. Der jüdischen Bevölkerung wird nämlich vorgeworfen, eine heilige Hostie geschändet und geraubt zu haben. In den Flammen stirbt auch die schwangere Jüdin Naëmi Nachmann, die kurz vor ihrem Tod noch ihre Tochter Rahel zur Welt bringt. Als Zeichen für die Qualen, welche die Mutter bei der Geburt erleiden

⁸⁷ Hartwig, Mela. Zit. nach: Fraisl, Bettina: „Körper und Text. (De-)Konstruktionen von Weiblichkeit und Leiblichkeit bei Mela Hartwig.“ Studien zur Moderne 17. Wien: Passagen-Verlag, 2002. S. 143

musste, hat Rahel „[...] rote, krause Haare, die züngelnden Flammen glichen.“ (WU 2004: 265)

Daraufhin flieht der Vater Rahels, Abraham Nachmann, mit seiner Tochter und findet Asyl in einer Stadt namens Ulm. Der Brand und die darauffolgende Flucht haben Nachmann zum Bettler gemacht. Da ihm von der jüdischen Gemeinde Geld geliehen wird, gelingt es ihm, einen Handel aufzubauen, der ihm nur gerade genug zum Überleben einbringt. Der Lebenswille des Mannes, dem durch den Brand alles, was ihm am Herzen gelegen ist, entrissen wurde, scheint gebrochen. Als Rahel schwer erkrankt, erkennt Nachmann jedoch, dass sie „[...] das Vermächtnis seiner Frau [...]“ (WU 2004: 266) ist und verspricht seiner Tochter, sie unsäglich reich und glücklich zu machen. Um Vergeltung für den Tod seiner Frau sowie das ihm widerfahrene Leid an den Brandstiftern zu verüben, eröffnet Abraham Nachmann ein Geldleihgeschäft. Dieses führt er ohne Mitleid und häuft dadurch schnell Reichtum an. Obwohl Nachmann all dies seiner Tochter zuliebe macht, widmet er sich nur wenig um sein einziges Kind. Es findet ein Umdenken bei Nachmann statt, als seine Tochter langsam zu einer erwachsenen Frau heranreift:

„Drei Jahre lang genoß Abraham Nachmann das Entzücken, diese rührenden Verwandlungen zu belauschen, und es schien ihm, als würde ihm Rahel noch einmal geboren, während sich aus dem Kind das Mädchen entpuppte, während Rahel Tag um Tag ihre kindlichen Züge abstreifte, während sie kindliche Gewohnheiten, Neigungen und Gefühle abstreifte und endlich strahlend ihrer Kindheit entstieg.“ (WU 2004: 269)

Die betörende Schönheit, welche von Rahels roten Haaren auszugehen scheint, blendet und betört den Vater, sie bringt ihn zur Besinnungslosigkeit. Er wird Rahel gegenüber immer freigiebiger mit seinem Reichtum und seiner Zuneigung. Im Gegenzug wendet sich Rahel jedoch immer mehr von ihrem Vater ab. Als Nachmann eines Tages unvermutet von einem jungen Fremdling ausgeraubt und geschlagen wird, verwehrt Rahel ihm nicht nur die Hilfe, sondern verliebt sich auch noch in den Übeltäter. Es handelt sich hierbei um Christian Prugger, den Sohn des angesehenen Kaufmannes Thomas Prugger, der durch die Geschäfte von Abraham Nachmann all sein Reichtum verloren hat. Christian wollte sich an Abraham rächen. Auch der Christ Christian verliebt sich in Rahel. Die Liebe der beiden steht nicht nur aufgrund der Misshandlung an Abraham Nachmann unter keinen guten Stern, sondern auch wegen der verschiedenen Religionszugehörigkeiten der Liebenden. Beide Familien sind demnach gegen diese Beziehung und versuchen mit allen Mitteln Christian und Rahel auseinanderzubringen. Nachdem Abraham Nachmann seiner Tochter eröffnet, sie mit einem anderen Mann verheiraten zu wollen, flieht sie ins Kloster, um ihrem jüdischen Glauben

abzuschwören und eine katholische Hochzeit zelebrieren zu können. Als sich auch Christian weigert eine von seinem Vater arrangierte Ehe einzugehen, bezichtigt dieser die Jüdin Rahel, seinen Sohn verhext zu haben, ein weiteres Indiz dafür sind ihre roten Haare. Die siebzehnjährige Rahel wird als Hexe zum Tode auf dem Scheiterhaufen verurteilt. Als Christian davon erfährt, schneidet er sich aus Trauer die Kehle durch, wodurch sein Vater einen Schlaganfall erleidet. Die Stimmung der Bevölkerung wird dadurch immer weiter aufgeheizt. Doch am nächsten Tag, als Rahel verbrannt werden soll, geschieht ein Wunder, denn über Nacht haben sich ihre roten Haare weiß verfärbt. Dies versetzt die Schaulustigen in dermaßen großes Erstaunen, dass niemand etwas dagegen unternimmt, als Abraham Nachmann seine Tochter vom Scheiterhaufen befreit und gemeinsam mit ihr erneut flieht. Dieser Text ist eine deutliche Abrechnung Hartwigs mit dem aufkommenden Nationalsozialismus. Im Laufe der Handlung kommen immer wieder Passagen vor, die an die Zeit in Österreich in den 1930er Jahren erinnern, es sind vor allem jene öffentlichen Demütigungen und Misshandlungen gegen die jüdische Bevölkerung. Wie auch im Nationalsozialismus ist es den Juden in Hartwigs historischer Novelle verboten, Läden zu eröffnen. Außerdem wird Rahel zum Symbol für den Judenhass gemacht, der sich gegen alle ansässigen Juden in Ulm richtet.

„All diese Erbitterung, für die jeder Mund, der sich für die regte, ein williges Ohr fand und die jedes unbedachte Wort schürte, kehrte sich nicht nur gegen Rahel, sie kehrte sich gegen alle ansässigen Juden, denn für das, was eine der ihren verschuldet hatte, hieß es, waren alle Juden verantwortlich, und wo sich ein Jude nur blicken ließ, rotteteten sich die Erregten zusammen und er wurde bedroht und mit Schmähungen überhäuft.“ (WU 2004: 280)

Dieser Hass richtet sich in der Folge auch gegen Abraham Nachmann, der eines Tages unvermutet aus seinem Haus geholt wird, um auf der Straße misshandelt und gedemütigt wird. Eine weitere Passage, welche deutlich Bezug auf den Nationalsozialismus nimmt, findet sich die zu Beginn der Novelle, nämlich zum Zeitpunkt von Rahels Geburt, als ihre Mutter in den Flammen stirbt.

„Während die erbitterte Bevölkerung, die es in Brand gesteckt hatte [...] und Verwünschungen ausstoßend den gigantischen Scheiterhaufen umkreiste, und während die Rasenden mit Stockhieben und Lanzenstichen die Unglücklichen, die Unglücklichen, die sich zu retten versuchten, in die Glut zurücktrieben, brach Naëmi Nachmann, die Schwangere zwischen einstürzenden Mauern zusammen [...]“ (WU 2004: 265)

3.4. Exil in London ab 1938

Am 15. März 1938 wurde der Anschluss Österreichs an das Deutsche Reich verkündet, unmittelbar danach verließen Mela Hartwig und ihr Mann Robert Spira, deren Besitztümer von den Nationalsozialisten beschlagnahmt wurden, ihre Heimat. Sie flohen zunächst über die Tschechoslowakei nach Spanien und weiter nach Paris, dort erhielten sie schließlich von einer Hilfsorganisation ein Visum für England. Die „Eingliederung“ in das neue Leben vollzog sich jedoch nicht einwandfrei. Die Zeit im Exil war vor allem von materieller Not gekennzeichnet. Zu Beginn arbeitete Mela Hartwig im „Educational Department“ des „Jewish Refugee Comitees“ und später als Lehrerin für deutsche Sprache und Literatur an Abendschulen des London County Council und am Morley College. Robert Spira gab ebenfalls Unterricht an Abendschulen und war als kulturpolitischer Journalist tätig. Die Lebenssituation der beiden war von äußerster Bescheidenheit gekennzeichnet. Neben finanziellen Nöten hatte Mela Hartwig auch damit zu kämpfen, den Broterwerb zum Überleben sowie ihre künstlerischen Ambitionen miteinander zu vereinen. Während der ersten Jahre im Exil ist der Kontakt zu der Schriftstellerin Virginia Woolf, welche im Jahr 1941 Selbstmord beging, und deren Ehemann Leonard zu erwähnen. Im Jahr 1939 bemühte sich das Ehepaar Woolf beim P.E.N.-Club um eine Arbeitserlaubnis für das Ehepaar Hartwig/Spira. Als Robert Spira im Jahr 1940 als „feindlicher Ausländer“ in ein Internierungslager gebracht wurde, wandte sich Mela Hartwig erneut an Woolf. Die Begegnung mit Virginia Woolf war jedoch vor allem dahingehend äußerst bedeutend, als dass sie einen wichtigen Einfluss auf die literarische Entwicklung von Mela Hartwig hatte. Die Arbeiten der englischen Schriftstellerin faszinierten Hartwig bereits wenige Monate nach ihrer Ankunft in London: „Her books have opened a world of happiness to me, and I have admired her so deeply, I have adored her so ardently that there are no words to express it [...]“⁸⁸ Als Schriftstellerin geriet Mela Hartwig im Exil währenddessen zunehmend in Vergessenheit und konnte nicht mehr an frühere literarische Erfolge anknüpfen. Dennoch wurde aufgrund literarischer Kontakte zu österreichischen Exilverbänden das Kapitel „Der Selbstmord“ aus dem Roman „Bin ich ein überflüssiger Mensch?“ in der „Kulturellen Schriftenreihe des Free Austrian Movement: Die Frau in der österreichischen Kultur, Literatur, Kunst, Frauenbewegung, Staat und Land“ veröffentlicht, welche in den Jahren 1944 bis 1945 von Herman Ulrich herausgegeben wurden. Im Exil

⁸⁸ Hartwig, Mela an Leonard Woolf: Brief vom 5. April 1941. Zit. nach: Vollmer, Hartmut: „Nachwort. In Gedenken Ernst Schönwieses.“ In: Hartwig, Mela: „Ekstasen“. Herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Hartmut Vollmer. Frankfurt, Berlin: Ullstein, 1992. S. 252

betätigte sich Hartwig trotzdem noch literarisch und es entstanden noch weitere Texte. In den Jahren 1943 bis 1944 schrieb Mela Hartwig an dem Roman „Der verlorene Traum“. Im Fokus steht dabei die Beziehung der weiblichen Hauptfigur Barbara Brenner zu ihrem Mann Martin. Von 1946 bis 1948 arbeitete Hartwig an dem Roman „Inferno“, welcher zur Zeit des Nationalsozialismus, womöglich in Österreich, angesiedelt ist. Im Zentrum steht die junge Malerin Ursula. Anhand dieser Figur werden mögliche Haltungen gegenüber dem Nationalsozialismus dargestellt, welche sich zwischen den Polen einer abwartenden hin zu einer begeisterten Position bewegen. Das Thema stellte sich jedoch als zu kritisch dem Nationalsozialismus dar und wurde in Österreich nicht beachtet.

Kurz nach Ende des Zweiten Weltkrieges wurde vom Lesepublikum vermehrt Heimkehrerliteratur gefordert. Im Juli 1947 wandte sich Hartwig mit der Bitte, in der Zeitschrift „das silberboot“ veröffentlichen zu können, an Ernst Schönwiese.

„[In eine] Zeitschrift von so hohem, von so europäischem Format, die zugleich meine künstlerische Heimat repräsentiert, aufgenommen zu werden, wäre für mich die schönste Entschädigung, die ich mir nur wünschen könnte, für die trüben Jahre meiner künstlerischen Heimatlosigkeit.“⁸⁹

Vier Jahre später erschien schließlich der Text „Virginia Woolf“ in Schönwieses Literaturzeitschrift. Im Jahr 1948 kehrten Hartwig und Spira zurück nach Graz, wo sie ihre Besitztümer, welche 1938 beschlagnahmt wurden, zurückforderten. Von dieser „Reise“ berichtete Robert Spira später: „Die Leute in der Steiermark haben sich geschreckt, wie sie uns gesehen haben.“⁹⁰ Nach dem Ende der Rückstellungsverfahren verkaufte das Ehepaar sein Haus in Gösting sowie sein Feriendomizil in Tauplitz, es folgte somit eine neuerliche und endgültige Emigration nach Großbritannien. „Österreich blieb für das Ehepaar Spira das Land der Sehnsüchte, das Land, nach dem sie Heimweh hatten.“⁹¹ Dies machte sich auch bemerkbar in einem Brief Mela Hartwigs an Felix Braun, der mit dem Ehepaar Spira/Hartwig eng befreundet war und 1951 nach Österreich zurückkehrte.

„[I]m Dezember wünschte ihm Mela Hartwig, [...] dass sich das erste Weihnachtsfest, das Sie wieder in der Heimat begehen, für Sie zu einem tief beglückenden Erlebnis gestaltet, das Sie für manche, vielleicht unvermeidliche Enttäuschung entschädigt. Weihnachten in der Heimat, wie wunderbar das klingt, und während ich an Sie schreibe, erfasst mich zweifaches Heimweh: nach Ihnen, den

⁸⁹ Hartwig, Mela an Ernst Schönwiese: Brief vom 21. Juli 1947. Teilnachlass Mela Hartwig, Wiener Stadt- und Landesbibliothek: H.I.N.-231.755, ZPH 905

⁹⁰ Spira, Robert zit. nach: Dienes, Gerhard Michael (Red.): „Der Tempel brennt: Texte von und über Mela Hartwig-Spira“, begleitend zur Ausstellung. Graz: Steiermärkische Landesbibliothek, 2013. S. 13

⁹¹ Spira, Robert zit. nach: Ebd.: S. 13

lieben Freunden, die mir so fehlen, und nach Österreich, das für mich nur noch eine Traumlandschaft und eine Traumheimat ist.“⁹²

1953 wurde der bereits erwähnte Gedichtband „Spiegelungen“ im Gurlitt-Verlag veröffentlicht, dieser enthält ausgewählte Gedichte Hartwigs aus den Jahren 1914 bis 1952, darunter finden sich auch Nachdichtungen von Paul Verlaine. In diesem Kontext ist auch zu erwähnen, dass sich Hartwig an der Übersetzung von William Blakes Gedicht „The Tiger“ versuchte, welches sich als schwieriges Unterfangen darstellte. Die Übersetzung Hartwigs wurde schließlich 1952 von Felix Braun in dessen Anthologie „Die Lyra des Orpheus: Lyrik der Völker in deutscher Nachdichtung“ aufgenommen. Außerdem übersetzte Hartwig aus dem Englischen, gemeinsam mit Gertrud Grote, den Roman „Fanny im Gaslicht“ von Michael Sadleir. 1954 bewarb sich Hartwig schließlich auch noch um einen Preis für emigrierte Autoren, welcher vom Künstlerfonds des Süddeutschen Rundfunks vergeben wurde.

Da jedoch weitere schriftstellerische Erfolge ausblieben, wandte sich Mela Hartwig im Alter von 60 Jahren im Jahr 1953 einer neuen künstlerischen Tätigkeit zu, nämlich der Malerei. Diese unvermutete Hinwendung zur Malerei beschrieb Mela Hartwig in einem Brief an Wilhelm Sternfeld wie folgt:

„Da ich [...] allmählich erkennen mußte [...] daß die Zeitverhältnisse nicht günstig sind für Veröffentlichungen von Arbeiten eines deutschen Schriftstellers, der in London in deutscher Sprache schreibt, so schaffte sich die damit verbundene künstlerische »Frustration« ein von der deutschen Sprache unabhängiges Ventil. Ich begann ganz plötzlich zu Weihnachten 1953, ohne je malerische Schulung genossen zu haben, zu malen [...]“⁹³

Bereits im August 1954 stellte die Archer Galerie sieben Bilder von Hartwig aus. Diese neue künstlerische Tätigkeit bedeutete jedoch auch finanzielle Ausfälle bei der Künstlerin. Da Mela Hartwig zu dieser Zeit am Beginn ihrer malerischen Karriere stand, konnte sie noch keine hohen Verkaufszahlen ihrer Gemälde verzeichnen. Dennoch verspürte Hartwig eine Leidenschaft für diese neue künstlerische Tätigkeit, wie sie Hermann Hesse im September 1954 berichtete: „[...] seit ich zu malen begonnen habe, haben wieder jene Stürme für mich begonnen, die keinem Beginner erspart bleiben.“⁹⁴ Es folgten in den kommenden Monaten

⁹² Hartwig, Mela an Felix Braun. Brief. Zit. nach Ebd. S. 13-14

⁹³ Hartwig, Mela an Wilhelm Sternfeld: Brief vom 20.10.1954. Zit. nach: Vollmer, Hartmut: „Nachwort. In Gedenken Ernst Schönwieses.“ In: Hartwig, Mela: „Ekstasen“. Herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Hartmut Vollmer. Frankfurt, Berlin: Ullstein, 1992. S. 251

⁹⁴ Hartwig, Mela an Hermann Hesse: Brief vom 26. September 1954. Zit. nach: Ebd.: S. 251

Ausstellungen in der Westend Gallery in London, in der Woodstock Gallery oder der Molton Gallery. Außerdem waren die Gemälde Hartwigs im Museum von Ulm, dem Joanneum Museum in Graz sowie in zwei Museen in Israel zu sehen, aber auch in einigen privaten Sammlungen in den USA, Frankreich oder Kanada. Am Beginn dieser neuen künstlerischen Phase waren die Bilder von Mela Hartwig noch von gegenständlichen und kubistischen Elementen geprägt. Später produzierte die Künstlerin vermehrt abstrakte und konkrete Arbeiten, dargestellt in komplexen Formen.

3.4.1. Die letzten Lebensjahre

Die letzten Lebensjahre von Mela Hartwig waren weiterhin von vergeblichen Bemühungen gekennzeichnet, als Schriftstellerin nicht in Vergessenheit zu geraten. 1960 wurde die Erzählung „Georgslegende“ in der „Deutschen Rundschau“ publiziert. Es waren vor allem ihr Mann, Robert Spira, sowie der Schriftsteller Ernst Schönwiese, welche sich für Hartwigs literarisches Werk einsetzten. Im hohen Alter und nachdem Spira offenbar einige negative Antworten von Verlagen bekam, schrieb er im Mai 1960 resignierend an Schönwiese:

„Aber meine weiteren Bemühungen - wenn ich solche noch unternehme - werden unfänglich sehr beschränkt sein und in meinem Alter muss ich dessen gewärtig sein, dass ich eines Tages ganz ausscheide und dass dann die Gefahr besteht, dass das gesamte in der Emigration entstandene Werk meiner Frau verloren geht.“⁹⁵

Es zeigt sich hier die, nicht unbegründete, Angst Spiras, dass seine Frau und deren literarisches Werk nach ihrem Tod in Vergessenheit geraten könnte. Denn dies sei das Schicksal vieler der so genannten „Emigrations generation“ und Robert Spira war lange Zeit bemüht, dass dieser Fall bei Mela Hartwig nicht eintritt. Trotz der Bemühungen blieben die Versuche, die Schriften in diesen Jahren noch zu publizieren, erfolglos. Bereits ein Jahr vor ihrem Tod veranlasste Mela Hartwig in einem Codicil die Verwaltung ihres Nachlasses durch Ernst Schönwiese:

„Ich Melanie Spira [...] vermache [...] Herrn Dr. Ernst Schoenwiese [...] die Original Manuskripte, literarischen Rechte und das Einkommen (Tantiemen) aus den folgenden ungedruckten Buechern von mir [...]“⁹⁶

⁹⁵ Spira, Robert an Ernst Schönwiese: Brief vom 17. Mai 1960. Teilnachlass Mela Hartwig, Wiener Stadt- und Landesbibliothek. H.I.N.-231.736, ZPH 905

⁹⁶ Hartwig, Mela: „Codicil“ vom 7. Jänner 1966. Teilnachlass Mela Hartwig, Wiener Stadt- und Landesbibliothek. H.I.N.-231.776, ZPH 905

In diesem Schreiben wurde auch festgelegt, dass die, bis zu diesem Zeitpunkt, ungedruckten Werke unter dem literarischen Namen „Mela Hartwig“ zu veröffentlichen seien. Dabei handelte es sich um den Roman „Bin ich ein überflüssiger Mensch?“, welcher schließlich 2001 im Droschl Literaturverlag veröffentlicht wurde, sowie „Der verlorene Traum“ und „Inferno“. Das unvollendete Prosastück „Die andere Wirklichkeit“ wurde in diesem Codicil nicht erwähnt.

3.4.1.1. Paul Wimmer: „Bei Kennern unvergessen“⁹⁷ (1965)

Anlässlich Mela Hartwigs Geburtstag am 10. Oktober verfasste der österreichische Schriftsteller und Theaterkritiker Paul Wimmer einen Text über die Dichterin, welcher lediglich als Manuskript im Nachlass erhalten ist. Es ist zu erwähnen, dass Wimmer hierbei vom falschen Geburtsjahr ausgegangen ist, nämlich 1895.

Zu Beginn wird eine lange Stelle aus der „Georgslegende“ zitiert, Wimmer sieht in dem Text Hartwigs Bezüge zu ihrem eigenen Leben. Eine zentrale Stelle in der Erzählung ist demnach folgende: „Der Knabe aber, in die Einsamkeit eingesponnen, in die sich jeder verpuppt [...], weil sich die verletzte innere Welt nur entfalten kann, wenn das Gewicht der äußeren Welt sie nicht erdrückt [...]“⁹⁸ Der Schriftsteller stellt fest: „Auch der Dichter ist in die Einsamkeit eingesponnen, er muß sich in ihr verpuppen, weiß er doch, mit seinem Herzen, wie alles fern und tief zugleich ist [...]“⁹⁹ Mit diesen Worten leitet Wimmer zu einigen biographischen Informationen über Mela Hartwig über, er berichtet unter anderem von deren Entdeckung als Schriftstellerin durch Alfred Döblin in der „Literarischen Welt“. Wimmer nimmt Bezug auf die Rezeption der Erstlingswerke „Ekstasen“ sowie „Das Weib ist ein Nichts“ sowie auf den, bis zu diesem Zeitpunkt, unveröffentlichten Roman „Bin ich ein überflüssiger Mensch?“, aus dem er in seinem Text den Abschnitt „Der Selbstmord“ zitiert. Die Protagonistin Aloisa Schmidt entschließt sich darin im letzten Moment gegen einen Selbstmord, obwohl sie zu glauben scheint ein „überflüssiger Mensch“ zu sein, will sie weiterleben. Paul Wimmer zufolge ist es genau dieser Glaube an den Sinn des Lebens, der ebenfalls für Mela Hartwig charakteristisch sei:

⁹⁷ Wimmer, Paul: „Bei Kennern unvergessen. Zum 70. Geburtstag der österreich. Dichterin Mela Hartwig“ 10. Oktober 1965. Teilnachlass Mela Hartwig, Wiener Stadt- und Landesbibliothek. H.I.N. 231.786. ZPH 905.

⁹⁸ Hartwig, Mela: „Die Georgslegende“. Zit. nach: Ebd.: S. 3

⁹⁹ Ebd.: S. 3

„Für dieses Ja-sagen zum Leben danken wir der Dichterin und grüßen sie mit allen guten Wünschen des Herzens, von der Überzeugung durchdrungen, daß ihr reich facettiertes Leben von Jahr zu Jahr reiner erstrahlen wird.“¹⁰⁰

3.5. Reaktionen auf den Tod 1967

„Ich muss Ihnen die sehr, sehr traurige Nachricht geben, dass meine Frau, gestern am 24. April nach einer etwa dreiwoechigen Krank[sic!] heit und einem vierwoechigen Aufenthalt im London Jewish Hospital ploetzlich einem Herzschlag [...] erlegen ist.“¹⁰¹

In diesem Brief vom 25. April 1967 benachrichtigte Robert Spira Ernst Schönwiese von dem Tod seiner Frau. Die Ehe der beiden war gekennzeichnet durch Wertschätzung und dem gegenseitigen Entgegenbringen von Respekt. Außerdem bestärkte Spira seine Frau, wie bereits erwähnt, in sämtlichen künstlerischen Belangen. Umso stärker traf ihn demnach der Hartwigs Tod. Seine tiefe Betroffenheit drückte er in demselben Schreiben folgendermaßen aus:

„Wie mir zu Mute ist, brauche ich nicht auszufuehren, ich glaube [sic!] dass Sie wissen wie sehr wir beide verbunden waren. Ich habe es als eine Symbiose bezeichnet, die im Jahr 1914 begann. [...] Zudem bin ich ueber 78 und habe ueberhaupt keine gesundheitlichen Ressourcen, sodass wohl meine Tage gezaehlt sind.“¹⁰²

Einige Tage darauf, am 29. April 1967, sprach auch Ernst Schönwiese in einem Brief an Robert Spira tiefste Trauer aufgrund des Todes aus:

„[I]ch bin zutiefst erschüttert! Gestern abends fand ich die beiden Briefe vor: den mich so sehr ergreifenden letzten der Dichterin. Und den Ihren mit der tief traurigen Nachricht! - Glauben Sie mir, bitte, dass meine Frau und ich von ganzen Herzen mit Ihnen fühlen [...]“¹⁰³

Außerdem erklärte sich Schönwiese dazu bereit, die Nachlassverwaltung Mela Hartwigs zu übernehmen.

¹⁰⁰Wimmer, Paul: „Bei Kennern unvergessen. Zum 70. Geburtstag der österreich. Dichterin Mela Hartwig“ 10. Oktober 1965. Teilnachlass Mela Hartwig, Wiener Stadt- und Landesbibliothek. H.I.N. 231.786. ZPH 905. S. 12

¹⁰¹Spira, Robert an Ernst Schönwiese: Brief vom 25. April 1967. Teilnachlass Mela Hartwig, Wiener Stadt- und Landesbibliothek. H.I.N.-231.724, ZPH 905, S.2

¹⁰² Spira, Robert an Ernst Schönwiese: Brief vom 25. April 1967. Teilnachlass Mela Hartwig, Wiener Stadt- und Landesbibliothek. H.I.N.-231.724, ZPH 905.S. 1

¹⁰³ Schönwiese, Ernst an Robert Spira: Brief vom 29. April 1967. Teilnachlass Mela Hartwig, Wiener Stadt- und Landesbibliothek. H.I.N.-231.770, ZPH 905

„Nun hat uns die Dichterin verlassen – und es war ihr letzter Wunsch. Wie könnte ich mich dem – und Ihrer Bitte, verehrter, lieber Herr Doktor, verschliessen! Auch wenn ich die grosse Verantwortung, die ich damit auf mich nehme, mehr denn je verspüre. [...]“¹⁰⁴

Kurze Zeit darauf schied Robert Spira freiwillig aus dem Leben durch eine selbst verabreichte Überdosis an Schlafmitteln. Kurz davor wandte sich Spira jedoch noch an Ernst Schönwiese mit der Bitte, einen Artikel über seine Frau zu veröffentlichen.

„Denn meine Beziehungen zur Presse sind zu lose [...] So erbitte ich Ihre Hilfe bei der Presse [sic!] [...] Wunderbar waere es [sic!] wenn Sie selbst in der Presse oder sonstwo über Mela schrieben oder auch im Radio eine Erwahnung bringen.“¹⁰⁵

3.5.1. Ernst Schönwiese: „Mela Hartwig“¹⁰⁶ (1967)

Ernst Schönwiese kam Robert Spiras Bitte vom 25. April 1967 nach und verfasste darauffolgend im August desselben Jahres einen Essay, welcher in der Zeitschrift „Literatur und Kritik“ veröffentlicht wurde und einen Ausschnitt aus Hartwigs letzten, unvollendeten Prosawerk „Die andere Wirklichkeit“ beinhaltet. Durch die Veröffentlichung seines Textes erhoffte sich Schönwiese, dass Mela Hartwig nach ihrem Tod nicht vergessen werde, wie aus einem Brief an deren Schwester Greta Hartwig-Manschinger am 20. Mai 1967 hervorgeht:

„Ich selbst habe einen kleinen Essay über Mela Hartwig für die grösste österreichische Literaturzeitschrift geschrieben [...] hoffentlich bringt man das Ganze. Dies wäre dann ein erster, nicht unwesentlicher und wichtiger Schritt, über dieses Forum wieder die Dichterin ins Gespräch zu bringen.“¹⁰⁷

Schönwiese war sich dessen bewusst, dass der Name Hartwig nach Kriegsende zunehmend in Vergessenheit geraten ist: „Wer war diese Frau, deren Namen nur noch wenigen Kennern der Literatur der zwanziger und dreißiger Jahre bekannt sein dürfte?“¹⁰⁸ Aus diesem Grund nennt Schönwiese die wichtigsten biographischen Daten und zeichnet die künstlerische Karriere von Hartwig nach. Als Geburtsjahr wird 1895 angegeben, das richtige Jahr ist

¹⁰⁴ Schönwiese, Ernst an Robert Spira: Brief vom 29. April 1967. Teilnachlass Mela Hartwig, Wiener Stadt- und Landesbibliothek. H.I.N.-231.770, ZPH 905

¹⁰⁵ Spira, Robert an Ernst Schönwiese: Brief vom 28. April 1967. Teilnachlass Mela Hartwig, Wiener Stadt- und Landesbibliothek. H.I.N.-231.723, ZPH 905.

¹⁰⁶ Schönwiese, Ernst: „Mela Hartwig.“ In: „Literatur und Kritik.“ Heft 16/17, August 1967

¹⁰⁷ Schönwiese, Ernst an Greta H. Manschinger: Brief vom 20. Mai 1967. Teilnachlass Mela Hartwig, Wiener Stadt- und Landesbibliothek. H.I.N.-231.763, ZPH 905. S. 2

¹⁰⁸ Schönwiese, Ernst: „Mela Hartwig.“ In: „Literatur und Kritik.“ Heft 16/17, August 1967. S. 406

jedoch, Murray Hall zufolge, 1893. Danach geht Schönwiese auf die Anfänge von Hartwigs künstlerischer Karriere als Schauspielerin ein und nennt die wichtigsten Stationen dieses „Lebensabschnittes“, wie unter anderem die Darstellung von Ibsens Hedda Gabler. Daran anschließend wird Bezug genommen auf Hartwigs Durchbruch als Schriftstellerin sowie den Erzählband „Ekstasen“, in welchen sich wie auch in dem folgenden Roman „Das Weib ist ein Nichts, Schönwiese zufolge, der unverkennbare Stil Hartwigs etabliert hätte. Schönwiese geht auch auf die Schwierigkeiten, in den 1930er Jahren noch zu publizieren, ein. Danach widmet sich Schönwiese Mela Hartwigs Zeit im Exil in England und hebt dabei vor allem deren Engagement für Virginia Woolf besonders hervor. Schönwiese berichtet außerdem von weiteren Widrigkeiten im Exil an frühere literarischen Erfolge anzuknüpfen und erwähnt Hartwigs Karriere als Malerin. Dennoch geht Schönwiese zurück zu Hartwigs literarischen Karriere, welche sie bis zu ihrem Lebensende weiterverfolgte und lobt vor allem das Romanfragment „Die andere Wirklichkeit“. Denn dieser unvollendete Roman schaffe es „[...] dem heute fast vergessenen Namen Mela Hartwig neuen Klang zu geben, einen Klang, der den von einst noch übertreffen würde.“¹⁰⁹

3.5.2. Max Hilscher: „Die künstlerische Doppelnatur von Mela Spira (Mela Hartwig)“¹¹⁰

Der von Max Hilscher verfasste Text, welcher einen nachrufähnlichen Charakter hat, enthält weder Angaben zu Verlag noch zum Erscheinungsdatum, daran angefügt finden sich zudem einzelne Ausschnitte von Hartwigs Bildern. Der erhaltene Text scheint lediglich eine Rohfassung zu sein, da einzelne Passagen offensichtlich korrigiert wurden, wie zum Beispiel das Geburtsjahr- und datum von Mela Hartwig. Hilscher schrieb fälschlicherweise, dass die Schriftstellerin am 9. Oktober geboren wurde, dies wurde auf den 10. ausgebessert. Das Geburtsjahr 1893 wurde auf 1895 „berichtigt“. In diesem Text werden die künstlerischen Stationen in Hartwigs Leben nachgezeichnet und auf ihre vielseitige künstlerische Begabung hingewiesen. Es werden einige Engagements, welche Hartwig inne hatte genannt sowie deren „Spezialisierung“ auf die Darstellung von „psychopathischen“ Frauenfiguren. Außerdem stellt Hilscher in seinem Text die Entwicklung Hartwigs von einer Schauspielerin zu einer Schriftstellerin dar. Dafür präsentierte sich Graz als ein besonders geeigneter Ort,

¹⁰⁹ Schönwiese, Ernst: „Mela Hartwig.“ In: „Literatur und Kritik.“ Heft 16/17, August 1967. S. 409

¹¹⁰ Hilscher, Max: „Die künstlerische Doppelnatur von Mela Spira (Mela Hartwig)“, o. O. u. o.J., unveröffentlichtes Manuskript, Teilnachlass Mela Hartwig. Wiener Stadt- und Landesbibliothek. H.I.N. 231.783, ZPH 905

wo Hartwig künstlerische Beziehungen zu dem Maler Alfred Wickenburg oder dem Lyriker Hans Leihelm führte. In weiterer Folge geht Hilscher in seinem Text auf Hartwigs literarische Anfänge ein. Dabei stellt er einen Zusammenhang zwischen der Schauspieler- und Schriftstellerkarriere von Mela Hartwig her.

„Das, was sie als Schauspielerin gereizt hatte, problematische und psychopathische Frauengestalten darzustellen, gestaltete sie auch in Prosa in ihren Novellen und gab so ihren dichterischen Beitrag zu einer durch den Krieg und Nachkriegszeit entfesselten und ekstatischen Mentalität.“¹¹¹

Hilscher erwähnt daraufhin auf weitere Veröffentlichungen von Hartwigs literarischen Texten. Der Autor sieht einen „Bruch“ der schriftstellerischen Karriere im Jahr 1938, als das Ehepaar Hartwig/Spira ins Exil nach London flüchten musste. Aus diesem Grund musste sich die Schriftstellerin „[...] ein anderes künstlerisches Ventil [...] suchen, in dem sie von ihrer Muttersprache unabhängig sein würde.“¹¹² Hilscher geht davon aus, dass sich Hartwigs Malstil gegensätzlich zu ihrem Schreibstil entwickelt habe. „Als Malerin begann sie ganz einfach und klar, mit ein wenig sonntagsmalerischen Zügen [...], um sich dann komplexen Formen und Formproblemen zuzuwenden.“¹¹³ Schlussendlich erwähnt Hilscher die Tatsache, dass literarische Texte und Bilder von der Künstlerin unterschiedlich signiert wurden. Die Bilder wurden mit „Spira“, dem ehelichen Namen, und die literarischen Texte mit „Hartwig“, dem Geburtsnamen, unterzeichnet. Dies zeichnet „[...] die Grenzen ihrer dichterischen und künstlerischen Begabung ab.“¹¹⁴

3.5.3. Paul Wimmer: „In memoriam Mela Hartwig.“¹¹⁵ (1967)

In seinem Nachruf vom 12. Mai 1967, welcher eine Art Kurzfassung des Textes zum 70. Geburtstag der Dichterin ist ¹¹⁶, erwähnt Paul Wimmer Mela Hartwigs letzten Brief, welchen sie zwei Monate vor ihrem Tod an ihn gerichtet hatte. Es geht darin um die Arbeit an dem fragment gebliebenen Roman „Die andere Wirklichkeit“, der ihr besonders am

¹¹¹ Hilscher, Max: „Die künstlerische Doppelnatur von Mela Spira (Mela Hartwig)“, o.A. Teilnachlass Mela Hartwig. Wiener Stadt- und Landesbibliothek. H.I.N. 231.783, ZPH 905. S. 1

¹¹² Hilscher, Max: „Die künstlerische Doppelnatur von Mela Spira (Mela Hartwig)“, o.A. Teilnachlass Mela Hartwig. Wiener Stadt- und Landesbibliothek. H.I.N. 231.783, ZPH 905. S. 1

¹¹³ Ebd.: S. 2

¹¹⁴ Ebd.: S. 2

¹¹⁵ Wimmer, Paul: „In memoriam Mela Hartwig. Zum Ableben der österreichischen Dichterin Worte des Gedenkens.“ 12. Mai 1967. Teilnachlass Mela Hartwig, Wiener Stadt- und Landesbibliothek. H.I.N. 231.785. ZPH 905.

¹¹⁶ Wimmer, Paul: „Bei Kennern unvergessen. Zum 70. Geburtstag der österreichischen Dichterin Mela Hartwig“ 10. Oktober 1965. Teilnachlass Mela Hartwig, Wiener Stadt- und Landesbibliothek. H.I.N. 231.786. ZPH 905.

Herzen gelegen habe, denn sie „[...] berichtete [...], daß sie seit Weihnachten vollkommen eingesponnen sei in diese Arbeit und die Wirklichkeit um sie versunken sei.“¹¹⁷ Kurz bevor dieser Nachruf verfasst wurde, wurde auch der Selbstmord Robert Spiras bekannt. Dies setzt Wimmer in Bezug zu dem Schriftsteller Novalis, welcher seiner Geliebten Sophie ebenfalls in den Tod nachfolgte. Danach werden einige biographische Details über Mela Hartwig erwähnt. Als Hartwigs Geburtsort gibt Wimmer jedoch fälschlicherweise Gösting bei Graz an, den Ort, an welchen sie nach Aufgabe der Schauspielerei mit ihrem Mann Robert Spira zog. Wimmer stellt fest, dass Hartwig, welche zwar lange Zeit im Exil in London verbrachte, „[...] als ihre geistige und künstlerische Heimat [...] ausschließlich ihre österreichische Heimat [betrachtete]“¹¹⁸ Die literarischen Erfolge mit dem Band „Ekstasen“ sowie dem Roman „Das Weib ist ein Nichts“ erklärt sich Wimmer, auf die zeitgenössische Rezeption Bezug nehmend, mit der literarischen Umarbeitung der wissenschaftlichen Psychoanalyse in den Novellen und dem Roman Hartwigs. Danach geht der Schriftsteller auf die Zeit im Exil ein, wo sie lernte, „[...] bis der Klang ihr das Wesen der Welt versinnlichte.“¹¹⁹ Dies hätte Hartwig auch in ihren lyrischen Texten verarbeitet und Wimmer beruft sich hierbei auf die Gedichte aus dem Sammelband „Spiegelungen“, welche im Gurlitt Verlag erschienen sind und allesamt „[...] bezeugen, daß sie wie nur wenige Menschen in dieser Zeit [...] um das Fühlen wußte, so tief, daß fremdes Leben in ihr aufging [...]“¹²⁰ Daraufhin nennt Wimmer Hartwigs Übersetzung von William Blakes Gedicht „The Tiger“, welche die Stärke der Dichterin ein weiteres Mal demonstriert. Wie schon in seinem Text anlässlich von Mela Hartwigs Geburtstag am 10. Oktober 1965 spricht Paul Wimmer der Schriftstellerin auch hier einen gewissen Hang zur Einsamkeit zu. Zuletzt spricht Wimmer Hartwig weissagende Kräfte zu, da sie bereits 1929 ziemlich treffend die Ereignisse des Zweiten Weltkrieges beschrieb. Doch bereits 1929 schrieb Mela Hartwig nieder:

„Riechst du [...] die Fäulnis schon, die Europa verpestet, aus vergoldeten Mumien bricht sie hervor, aus Petroleumquellen, aus Giftgasen, aus vertrusteter Gier, vermischt sich mit dem gigantischen Schweiß der Massen zu einem orgiastischen Sprengstoff gegen sich selbst.“¹²¹

¹¹⁷ Wimmer, Paul: „In memoriam Mela Hartwig. Zum Ableben der österreichischen Dichterin Worte des Gedenkens.“ 12. Mai 1967. Teilnachlass Mela Hartwig, Wiener Stadt- und Landesbibliothek. H.I.N. 231.785. ZPH 905. S. 1

¹¹⁸ Wimmer, Paul: „In memoriam Mela Hartwig. Zum Ableben der österreichischen Dichterin Worte des Gedenkens.“ 12. Mai 1967. Teilnachlass Mela Hartwig, Wiener Stadt- und Landesbibliothek. H.I.N. 231.785. ZPH 905. S. 1

¹¹⁹ Ebd.: S. 2

¹²⁰ Ebd.: S. 3

¹²¹ Hartwig, Mela. Zitiert nach: Ebd.: S. 5/6

In dieser Passage kommt ein weiteres Mal der unverkennbare lyrische, bildgewaltige und expressionistische Schreibstil von Mela Hartwig zum Vorschein, den Wimmer folgendermaßen charakterisierte: „[S]ie ergab sich dem Wort, das nur die Seele spricht, und sie überfliegt nun mit ihm Zeit und Raum [...]“¹²²

3.5.4. Nachrufe in der Presse

In dem folgenden Abschnitt sollen nun noch zusammenfassend einige Zeitungsnotizen zu Mela Hartwigs Tod erwähnt werden. Es ist jedoch zu bemerken, dass Nachrufe in österreichischen Zeitungen kaum zu finden waren, obwohl sich Ernst Schönwiese redlich darum bemühte. Dies geht aus einem Brief an Greta Hartwig-Manschinger kurz nach Hartwigs Tod hervor: „Zwei grosse Wiener Tageszeitungen haben selbst einen kurzen Nachruf abgelehnt, weil die Dichterin zu unbekannt sei.“¹²³

Am 12. Mai 1967 erschien in der Zeitung „Aufbau“ der Artikel „Mela Spira“, welcher die wichtigsten Daten von Hartwigs künstlerischer Karriere zusammenfasst. Bezugnehmend auf die Zeit im Exil wird die Schwierigkeit literarische Texte zu veröffentlichen jedoch ausgeblendet: „Dort fand sie eine neue Heimat, aber die Entfernung vom deutschen Sprachraum führte Mela Spira in ihrem 60. Lebensjahr zum Beginn einer neuen Karriere.“¹²⁴

In dem Nachruf „Eine österreichische Künstlerin mit drei Naturen“ wird ebenfalls Bezug genommen auf Hartwigs umfangreiche künstlerische Karriere:

„Eine der eigenartigsten und eindrucksvollsten österreichischen Frauengestalten unseres Jahrhunderts, Mela Spira-Hartwig, ist in diesen Tagen in London im Alter von 74 Jahren gestorben. Das Seltsame und Eigenartige an ihr war ihr vielseitiges Künstlertum: Schauspielerin, Schriftstellerin und Malerin.“¹²⁵

In diesem Text werden Parallelen zwischen den drei unterschiedlichen Karrieren Hartwigs gezogen. Die Darstellung von komplexen Frauengestalten auf der Bühne finde sich demnach in den Texten wieder. Des Weiteren wird auch die Entwicklung des Schreib- mit dem späteren Malstil in Verbindung gesetzt. Es wird auf die frühen Schriften hingewiesen, welche sich durch einen expressionistischen Stil auszeichnen, wohingegen die späten Texte

¹²² Hartwig, Mela. Zitiert nach: Wimmer, Paul: „In memoriam Mela Hartwig. Zum Ableben der österreichischen Dichterin Worte des Gedenkens.“ 12. Mai 1967. Teilnachlass Mela Hartwig, Wiener Stadt- und Landesbibliothek. H.I.N. 231.785. ZPH 905. S. 6

¹²³ Schönwiese, Ernst an Greta H. Manschinger: Brief vom 20. Mai 1967. Teilnachlass Mela Hartwig, Wiener Stadt- und Landesbibliothek. H.I.N.-231.763, ZPH 905. S. 2

¹²⁴ o.A.: „Mela Spira“. In: „Aufbau“. 12. Mai 1967. Teilnachlass Mela Hartwig. Wiener Stadt- und Landesbibliothek. H.I.N. 231.781. ZPG 905

¹²⁵ o.A.: „Eine österreichische Künstlerin mit drei Naturen“, In: „Tiroler Tagesblatt“, Teilnachlass Mela Hartwig. Wiener Stadt- und Landesbibliothek. H.I.N. 231.782. ZPG 905

als eindeutig klarer wahrgenommen werden. Zudem werden auch thematisch Bezüge zwischen Hartwigs Texten und Bildern hergestellt, da in beiden Künsten die österreichische Heimat eingearbeitet wurde. Zuletzt werden auch die künstlerischen Beziehungen, welche Hartwig sowohl in Graz als auch in London pflegte, herausgehoben. Dies hätte auch einen Einfluss auf Robert Spira gehabt, da er sich in späten Jahren vor allem als Kunstschriftsteller für das „Tiroler Tagesblatt“ betätigte.

3.6. Mela Hartwigs Wiederentdeckung

Die ersten Jahrzehnte nach Hartwigs Tod waren von erfolglosen Versuchen gekennzeichnet, die Autorin der Vergessenheit zu entreißen. Bis zu seinem Tod im Jahr 1991 war es vor allem Ernst Schönwiese, der sich als Nachlassverwalter für die Veröffentlichung von Mela Hartwigs Schriften einsetzte. In einem Brief gab Schönwiese zu bedenken, dass Publikationen von Hartwigs Texten ein nahezu unmögliches Unterfangen bedeuten könnten, da sich der literarische Geschmack verändert hätte. In dem Schreiben an Greta Hartwig-Manschinger schätzte Schönwiese die „Chancen“, die bis zu diesem Zeitpunkt unveröffentlichten Texte zu publizieren, folgendermaßen ein:

„Ich bin zur Überzeugung gekommen, dass es [...] ein reiner Zufall, also ein reiner Glücksfall wäre, wenn man für »Bin ich ein überflüssiger Mensch?« und »Der verlorene Traum« einen Verlag findet. Bei »Inferno« halte ich selbst einen Zufall für unmöglich. [...] Einzig der leider Fragment gebliebene jüngste Roman »Die andere Wirklichkeit« [...] scheint mir [...] einen gewissen (relativen) Erfolg zu versprechen und stimmt mich hoffnungsvoll.“¹²⁶

In den Jahren darauf bemühte sich Schönwiese vor allem um die Veröffentlichung des Romanfragments, da es „[...] das Andenken der Dichterin in würdigster Weise lebendig halten [würde].“¹²⁷ Am 6. April 1968 informierte Schönwiese Manschinger über weitere Schritte in Richtung einer möglichen Publikation von „Die andere Wirklichkeit“, die bisher jedoch noch nicht von Erfolg gekennzeichnet gewesen seien.

„Ein grosser deutscher Verlag schrieb auf meinen Artikel hin um das Manuskript. Es gefiel sehr (das nachgelassene Fragment). Der Verleger sprach darüber sogar in einer deutschen Rundfunksendung. Aber er wagt das finanzielle Risiko trotz allem nicht.“¹²⁸

¹²⁶ Schönwiese, Ernst an Greta H. Manschinger: Brief vom 20. Mai 1967. Teilnachlass Mela Hartwig, Wiener Stadt- und Landesbibliothek: H.I.N.-231.763, ZPH 905. S. 2

¹²⁷ Ebd.: S. 2

¹²⁸ Schönwiese, Ernst an Greta H. Manschinger: Brief vom 6. April 1968. Teilnachlass Mela Hartwig, Wiener Stadt- und Landesbibliothek: H.I.N.-231.761, ZPH 905

In einem Brief vom 17. November 1968 an Ernst Johann von der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung wurde über eine mögliche Veröffentlichung des eben genannten unvollendeten Romans verhandelt. Nach der Lektüre von Schönwieses Essay über Mela Hartwig in „Literatur und Kritik“ bestand seitens Johann wohl Interesse an einer Herausgabe. In demselben Schreiben informierte Schönwiese auch darüber, dass er das Prosawerk an den Limes-Verlag gesendet hätte.

„Ich habe das Manuskript bisher nur dem Limes-Verlag in Wiesbaden, meinem eigenen Verleger, angeboten. Herr Niedermeyer war sehr davon angetan, so sehr, dass er in einer Rundfunkumfrage, welche Bücher älterer Autoren gedruckt (oder neuaufgelegt) werden müssten, darauf hinwies.“¹²⁹

Dennoch wurde das Projekt erneut nicht realisiert, ein weiteres Mal wurde das finanzielle Risiko seitens des Verleger als zu groß eingeschätzt. Am 28. März 1989 verkehrte Schönwiese mit Dorothea Rein vom Verlag Neue Kritik.

„Es würde mich natürlich ausserordentlich für Mela Hartwig freuen, wenn Sie sich entschliessen könnten, das Buch für ihren Verlag zu übernehmen. Ich glaube, dass es da einige Bezüge und Verbindungslinien gäbe.“¹³⁰

Die eben genannten Korrespondenzen stellen lediglich einen Auszug dar, sie demonstrieren jedoch, wie gewissenhaft Ernst Schönwiese seine Aufgabe als Nachlassverwalter erfüllte. Erst im Jahr 1992 tauchten Mela Hartwigs Texte wieder auf dem deutschsprachigen Buchmarkt auf, nämlich als der Ullstein-Verlag in der Reihe „Die Frau in der Literatur“ den Band „Ekstasen“¹³¹ erneut veröffentlichte. Das Nachwort, welches in Gedenken an Ernst Schönwiese gerichtet wurde, stammt von dem Herausgeber Hartmut Vollmer.

3.6.1. Veröffentlichungen im Droschl Verlag

Die folgenden Rezensionen, Vor- und Nachwörter zu den Neuauflagen im Droschl Verlag von Mela Hartwigs literarischen Schriften stellen lediglich eine Auswahl dar, sie sollen jedoch die positive Beurteilung der Romane, lange Zeit nach deren Entstehen, zeigen. Es

¹²⁹ Schönwiese, Ernst an Ernst Johann: Brief vom 17. November 1968. Teilnachlass Mela Hartwig, Wiener Stadt- und Landesbibliothek: H.I.N.-231.768, ZPH 905. S. 1

¹³⁰ Schönwiese, Ernst an Verlag Neue Kritik: Brief vom 28. März 1989. Teilnachlass Mela Hartwig, Wiener Stadt- und Landesbibliothek: H.I.N.-231.769, ZPH 905

¹³¹ Hartwig, Mela: „Ekstasen“. Novellen. Herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Hartmut Vollmer. Frankfurt, Berlin: Ullstein Verlag, 1992

stellt sich demnach auch die Frage, aus welchen Gründen die vielseitige Künstlerin Mela Hartwig nach einer kurzen Renaissance erneut in Vergessenheit geraten ist.

Anfang 2000 nahm sich der Grazer Literaturverlag der vergessenen Autorin Mela Hartwig an und publizierte regelmäßig deren Texte. 2001 wurde der im Stil der Neuen Sachlichkeit verfasste Roman „Bin ich ein überflüssiger Mensch?“ siebzig Jahre nach dessen Fertigstellung erstmals veröffentlicht. Das Nachwort wurde von der Literaturwissenschaftlerin Bettina Fraisl verfasst. Nachdem der Roman vom Zsolnay Verlag in den 1930er Jahren abgelehnt wurde, wurde die Erstauflage von „Bin ich ein überflüssiger Mensch?“ 2001 mit großer Begeisterung vom Lesepublikum aufgenommen. In seiner Besprechung vom 29. November 2001 stellte Bernhard Fetz fest, dass die Erstauflage des Romans „[...] eine späte Wiedergutmachung und eine wirkliche Entdeckung [ist]. Der Roman hat nichts von seiner Schärfe eingebüsst.“¹³² 2002 folgte ebenfalls im Droschl Verlag eine Neuauflage von dem Roman „Das Weib ist ein Nichts“. Diese „Geschichte einer Besessenheit“ wurde von Gisa Funck in einer Rezension der FAZ vom 22. Jänner 2003 positiv beurteilt. Schlussendlich wird von Funck festgestellt: „Dem Sog dieser höchst beunruhigenden Parabel [...] kann man sich nur schwer entziehen.“¹³³ Die bis dato letzte Publikation in diesem Kontext wurde vom Droschl Verlag 2004 mit dem Band „Das Verbrechen“ vorgelegt, in welchem erstmals alle Erzählungen und Novellen von Mela Hartwig gesammelt herausgegeben wurden. Darunter finden sich die Novellen aus dem Band „Ekstasen“ (1928) sowie „Das Wunder von Ulm“ (1934/36) oder die letzte erschienene Prosaschrift „Georgslegende“, aber auch Schriften, welche teilweise nur im Nachlass von Hartwig erhalten sind. Das Vorwort, versehen mit eigenen Leseindrücken, stammt von Margit Schreiner, die Hartwigs Texte unter anderem wie folgt beurteilte:

„Jedes Mal, wenn wir, Mela Hartwigs Novellen und Erzählungen lesend, glauben, jetzt reicht es, überspannter kann es eigentlich nicht mehr werden, wird es noch überspannter, noch grauenhafter, noch hysterischer.“¹³⁴

In Fachkreisen wurde, nach den vorangegangenen Erst- und Neuauflagen der Prosaschriften im Droschl Verlag, die endgültige Wiederentdeckung der vergessenen Autorin gefeiert. Hannelore Schläffer bezeichnete Mela Hartwig in ihrer Rezension „Mein Herz wird zum

¹³² Fetz, Bernhard: „Die Sehnsucht nach der eigenen Wärme“ In: <http://www.nzz.ch/article7S6KC-1.504051#kommentare>, 29. November 2001

¹³³ Funck, Gisa: „Hartwig, Mela: Das Weib ist ein Nichts“. Erschienen in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 22. Jänner 2003, S. 34

¹³⁴ Schreiner, Margit: „Mela Hartwig: Ekstasen. Ein Kultbuch.“ In: Hartwig, Mela: „Das Verbrechen.“ Novellen und Erzählungen. Graz: Literaturverlag Droschl. 2004, S. 15

Knebel“, erschienen in der FAZ, als die „[...] literaturhistorische Entdeckung der letzten Jahre.“¹³⁵ Dennoch gab sie schon damals zu bedenken, dass die Etablierung Hartwigs auf dem deutschsprachigen Buchmarkt wohl kein einfaches Unterfangen werde. Mit dieser Einschätzung sollte Schlaffer Recht behalten, denn bis heute ist der Name Mela Hartwig selbst in Fachkreisen nur wenigen bekannt.

3.6.2. Ausstellung „Der Tempel brennt“¹³⁶ (2013)

Ein weiterer Versuch, Mela Hartwig als Künstlerin zu würdigen, wurde im Jahr 2013 im Rahmen der Ausstellung „Der Tempel brennt“ unternommen, einem Kooperationsprojekt des Universalmuseums Joanneum, der Steirischen Gesellschaft für Kulturpolitik sowie der Steiermärkischen Landesbibliothek. Bereits zwei Jahr zuvor, im Winter 2011/2012, wurde das Projekt erfolgreich im Österreichischen Kulturforum in London präsentiert. Von März bis Juni 2013 konnte die Ausstellung, welche von Gerhard Michael Dienes kuratiert wurde, in adaptierter Form in Graz bewundert werden.

Der Titel „Der Tempel brennt“ entstammt einem Text von Mela Hartwig, welcher sich als Typoskript im Briefnachlass von Greta Manschinger befindet. Aus einem Vermerk von Hartwig ist zu entnehmen, dass es sich hierbei um einen Ausschnitt „[...] aus einem noch unvollendeten Roman [...]“¹³⁷ handle. Aufgrund der gleichen Handlungsstruktur, dem Thema sowie der Protagonistin von „Der Tempel brennt!“ bezog sie sich wohl auf den Roman „Inferno“. Im Zuge der Ausstellung wurde Mela Hartwig nicht nur als Literatin, sondern auch Malerin in den Fokus gerückt. Es wurde neben Texten von und über die Künstlerin auch ein Opernglas aus der Kunstsammlung von Robert Spira, welches 1938 von der Gestapo beschlagnahmt wurde, gezeigt. Des Weiteren war ein Originalgemälde von Hartwig zu sehen sowie eine Illustration des Malers Alfred Wickenburg für den Gedichtband „Spiegelungen“.

¹³⁵Schlaffer, Hannelore: „Mein Herz wird zu Knebel“. Erschienen in: http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/mein-herz-wird-zum-knebel-1214799.html?printPagedArticle=true#pageIndex_2, 10. März 2005

¹³⁶ Dienes, Gerhard Michael (Red.): „Der Tempel brennt: Texte von und über Mela Hartwig-Spira“, begleitend zur Ausstellung. Graz: Steiermärkische Landesbibliothek, 2013

¹³⁷ Ebd.: S. 17

4. Vergleichende Werkanalyse – „Der verlorene Traum“, „Inferno“ und „Die andere Wirklichkeit“

4.1. „Der verlorene Traum“ (1943)

Der Roman „Der verlorene Traum“, der 1943/44 entstanden ist, stellt einen neuen Ansatz in Mela Hartwigs literarischem Schaffen dar. Nach der fast ausschließlichen Beschäftigung mit politisch aktuellen Themen, vor allem mit dem Nationalsozialismus, ist dieser Text, der weder Zeit noch Ort genauer definiert, als Unterhaltungsroman zu lesen, der sich der ehelichen Treue sowie Untreue widmet und sich in ständiger Spannung zwischen (Tag-) Traum und Wirklichkeit bewegt. Zu verweisen ist auch noch auf das Motto, welches dem Roman vorangestellt wurde, nämlich: „...we are made of such stuff as dreams are made of.“ Es handelt sich hierbei um einen Spruch des Zauberers Prospero aus Shakespeares „The Tempest“. Das Zitat bringt den Inhalt von Hartwigs Roman gekonnt auf den Punkt, denn es bedeutet, dass der Mensch unfähig ist sich selbst zu verstehen. Die Welt stellt sich ihm als ein großes Unbewusstes dar und steht aufgrund dessen in demselben Verhältnis wie der Traum zum Schlaf.¹³⁸ Die überraschende Abwendung von politischen Themen und die Konzentration auf private Ereignisse Hartwigs erklärt Bettina Fraisl mit der Tatsache, dass sich die Autorin dem deutschsprachigen Lesepublikum nach dem Gang ins Exil wieder zuwenden wollte. Denn: „Wie mehrfach belegt, war es Mela Hartwigs lebenslanges Bestreben, innerhalb der deutschsprachigen Literaturszene wieder Fuß zu fassen.“¹³⁹

4.1.1. Ablauf der Handlung

Die Handlung des Textes „Der verlorene Traum“ setzt ein bei einer Theateraufführung, welche die Protagonistin Barbara gemeinsam mit ihrem Mann, dem Arzt Dr. Martin Brenner, besucht. Plötzlich erregt ein Unbekannter die Aufmerksamkeit der Frau, dessen Erscheinung sie magisch anzuziehen scheint.

„Als er sich auf seinen Sitz niederliess, fiel ein Widerschein des Lichtes, das von der Buehne her in den Zuschauerraum hineinstroemte, auf sein Gesicht. Ihre Augen, die es gleichgueltig streiften, blieben daran haften. Es war nicht schoen, aber es war mehr als schoen. Es war bezaubernd.“ (VT 1943: 1)

¹³⁸ Siehe: Rabl-Stadler, Helga. Bechtolf, Eric-Sven: Vorwort zu Salzburger Festspiele 2016. In: https://www.salzburgerfestspiele.at/Portals/0/dossier-essay/Vorwort_Rabl-Stadler_Bechtolf_2016_D_201511031136.pdf

¹³⁹ Fraisl, Bettina: „Körper und Text. (De-)Konstruktionen von Weiblichkeit und Leiblichkeit bei Mela Hartwig.“ Wien: Passagen Verlag, 2002. S. 319

Nach einiger Zeit der „Abwesenheit“ kann sie sich erneut dem Geschehen auf der Bühne zuwenden, ihre Aufmerksamkeit kehrt jedoch immer wieder zu dem Fremden im Zuschauerraum zurück. Die Begegnung mit dem schönen Unbekannten stellt wohl ein einschneidendes Erlebnis für die Protagonistin dar. Dass ihr eigener Mann keinerlei Veränderungen bei seiner Frau festzustellen scheint, veranlasst sie zur Überprüfung ihres Selbst im Spiegel, der ihr nicht schmeichelt, eine Unzufriedenheit macht sich bemerkbar und in weiterer Folge beginnt sie ihr bisheriges Leben zu hinterfragen, welches sich als äußerst monoton darstellt. Diese Eintönigkeit manifestiert sich für die Frau sozusagen durch ihren Mann, mit dem sie weiterhin die Ehe und die Arbeit verbindet. Die Vorkommnisse im Theater werden bei der Arbeit nicht weitergehend erwähnt, Martin geht sehr freundlich und sachlich mit seiner Frau um, als ob er ihr das sonderbare Verhalten verziehen hätte. Doch Barbara ist beunruhigt, da ihr Mann nicht zu verstehen scheint, „[...] dass seine Liebe an ein taubes Herz appellierte [...]“ (VT 1943: 48) und dass sie nicht mehr dasselbe für ihren Mann wie noch zu Beginn ihrer Ehe empfindet. Als Barbara unvermutet ein paar Tage frei hat, nützt sie diese, um sich ihren wunderbaren Tagträumen hinzugeben, die immer mehr Besitz von der Protagonistin nehmen und sie langsam in den Wahnsinn treiben. Aufgrund dessen beschließt sie, ihren Traumgefährten nicht wieder zu sehen. Doch dies wird zur Qual und Barbara gibt ihrem unersättlichen Verlangen und ihrer Wollust schließlich doch nach. Es soll ein neuerliches Treffen mit dem Unbekannten erfolgen, dem Barbara mit ungeduldiger Erwartung entgegenblickt. Als das imaginierte Wiedersehen endlich stattfindet, stellen sich die erwarteten Gefühle jedoch nicht ein. In demselben Moment erscheint plötzlich Barbaras Mann und um ihrem Traum nachzuhelfen, schläft sie mit ihm, dabei vermischen sich erstmals Traum und Wirklichkeit. Am nächsten Tag geht Barbara nach ihrer Auszeit wieder arbeiten, sie verzeiht sich die Schwäche des vorangegangenen Abends nicht und sie entschließt sich dazu, nicht weiter ihren Tagträumen nachzuhängen. Sie hat jedoch keine Kontrolle mehr über ihre Gedanken, denn der Traum scheint sich verselbstständigt zu haben. Die Beziehung zu ihrem Mann Martin wird durch die Ausflüchte in die Tagträume in der Zwischenzeit, auch nach der gemeinsamen Nacht, immer angespannter. Nach einigem Zögern und Unschlüssigkeit teilt Barbara Martin mit, sich von ihm zu trennen. Daraufhin beschließt sie ihren Traum in die Wirklichkeit zu verwandeln, indem sie den Unbekannten endlich kennenlernen will. Das Treffen soll auf einem Ateliersfest stattfinden. Als Barbara von ihrem Mann gebeten wird, nicht hinzugehen, folgt eine Auseinandersetzung zwischen den beiden. Dennoch will die Protagonistin dem Fest beiwohnen, dessen Ausgang sich

jedoch als eine Enttäuschung herausstellt und sie vertraut sich schließlich ihrer Freundin Therese an. Auf einem anschließenden Künstlernachmittag bei Therese lernt Barbara unvermutet den Unbekannten kennen, der sich als der Sänger Anton Weber vorstellt. Barbara will Anton wiedersehen und vereinbart ein Treffen, das in ihrer Wohnung stattfinden soll. Das Vorhaben seiner Frau verärgert ihren Mann Martin, dennoch ist sie nicht von ihren Plänen abzuhalten. Doch plötzlich wird ihr bewusst, dass der Traumgefährte und Anton Weber nicht ein- und dieselbe Person sind. Bei dem ersehnten Treffen, welchem Barbara von dem Zeitpunkt dieser schrecklichen Erkenntnis an mit ambivalenten Gefühlen entgegensieht, scheint Anton Weber den Traumgefährten zunächst noch zu übertreffen. Doch im Laufe des Abends wird dieser von Martin bloßgestellt und sein Hochmut entlarvt. Barbara ist enttäuscht, denn ihr Traum scheint langsam Risse zu bekommen. Doch dies kann sie sich anfangs nicht eingestehen. Nach weiteren Verwirrungen und Barbaras Unentschlossenheit, ob sie die Sicherheiten einer Ehe zugunsten eines Traumes aufgeben soll, wird sie sich schlussendlich ihrer Liebe zu ihrem Mann bewusst. Es folgt eine Unterredung mit ihrem Mann, schließlich die Versöhnung und der Alltag kehrt wieder ein.

4.2. „Inferno“ (1948)

In ihrem Roman „Inferno“, welcher zwischen 1946 und 1948, kurz nach dem Sieg der Alliierten, verfasst wurde, wendet sich Mela Hartwig erneut dem aktuellen politischen Geschehen in Österreich zu. Wie selten zuvor stellt die Autorin in ihrem Text deutliche Bezüge zum Nationalsozialismus her, den sie in Österreich zur Zeit des Anschlusses an Deutschland verortet. Sigrid Schmid-Bortenschlager stellt in diesem Zusammenhang jedoch fest:

„Woher Hartwig die atmosphärischen Informationen für diesen Roman bezog ist nicht bekannt; allerdings dürften die Erfahrungen vor 1938 in Österreich durchaus ausreichend Material geliefert haben.“¹⁴⁰

Wie schon erwähnt, wurde der Roman in Österreich jedoch nicht beachtet, da offensichtlich kein Bedarf an NS-kritischer Literatur bestand, welche noch dazu von einer Exilantin verfasst wurde.

¹⁴⁰ Zit. nach: Fraisl, Bettina: „Körper und Text. (De-)Konstruktionen von Weiblichkeit und Leiblichkeit bei Mela Hartwig.“ Wien: Passagen Verlag, 2002. S. 304

4.2.1. Ablauf der Handlung

Der Roman „Inferno“ beginnt mit einem Prolog, in welchem die Hauptperson Ursula über ihr Leben sinnierend durch die Straßen wandert. Die eigentliche Handlung setzt ein, als die junge Frau ihrer Familie mitteilt, dass sie Aussicht auf einen Freiplatz in einer künstlerischen Lehranstalt hätte. Ursulas Bruder, ein fanatischer Anhänger des Nationalsozialismus, ist erzürnt über die Pläne seiner Schwester. Kurze Zeit darauf erfährt Ursula, dass der ihr zugesicherte Freiplatz in der Lehranstalt bezweifelt wird, nämlich als sie von der Verhaftung jenes Hochschullehrers hört, der sie empfohlen hat. Dieser Vorfall bringt die junge Frau dazu, über die Verantwortung der Kunst nachzudenken, die

„[...] sich nicht, wie sie bisher geglaubt hatte, auf die kompromisslose Wahrung künstlerischer Ueberzeugungen beschränkte, sondern sich auch auf die Wirkung erstreckte, die von einem Kunstwerk ausgeht, weil es, beredter als Worte, die geheimsten Regungen des Schaffenden spiegelt [...]“ (I 1948: 29)

Nach der neuerlichen Sichtung ihrer Unterlagen wird Ursula letzten Endes in der künstlerischen Lehranstalt aufgenommen. Doch wie die Protagonistin feststellen muss, ist an dieser bereits eine bedrohliche Stimmung aufgrund des Nationalsozialismus wahrzunehmen. Nicht nur einmal wird die junge Frau Zeugin einer „Säuberungsaktion“, bei welcher das Aufrufen des Namens eines verdächtigen Studenten nicht den Schuldigen selbst, sondern auch die übrigen Kursteilnehmer erzittern lässt. Ursula bekommt jedoch von ihrem Freund, der einer widerständischen Bewegung angehört, Ratschläge, die es ihr erleichtern sollen mit der bedrohlichen Atmosphäre in der Lehranstalt besser auszukommen. Kurze Zeit darauf besucht Ursula eine Freundin, zu der sie den Kontakt verloren hat, weil diese einen Juden geheiratet hat. Dieses Treffen konfrontiert die Protagonistin mit ihren Vorurteilen gegenüber Juden, die Gründe dafür bleiben ihr jedoch unerklärlich. Später führt diese Abneigung Ursulas zu einer Auseinandersetzung mit ihrem Freund. Obwohl sie ihre Aversion nicht vollkommen vergessen kann, unterstützt sie ihn kurze Zeit darauf bei Fluchtvorbereitungen für die Freundin. Die darauffolgenden Sommermonate verbringt Ursula mit ihren Eltern außerhalb der Stadt. Die bedrohliche Stimmung des Nationalsozialismus wird der Protagonistin nach ihrer Abwesenheit jedoch sofort wieder zurück ins Bewusstsein gerufen auf einer Veranstaltung, die sie gemeinsam mit ihrem Bruder besucht. Sie stellt jedoch erschrocken fest, „[...] dass sich ein sehr beträchtlicher Umschwung in der Stimmung vollzogen hatte, während sie den Sommer in Traumgefilde entzückt verbracht hatte.“ (I 1948: 76) Dies setzt dem Seelenleben der Protagonistin immer

mehr zu, sie hat das Gefühl, langsam den Verstand zu verlieren. Während einer Rede des Leiters der künstlerischen Anstalt wird Ursula zudem von einer Vision heimgesucht. Später denkt die Protagonistin über ihre eigene Schuld und Unmündigkeit nach, die sie aufgrund der Ereignisse plötzlich verspürt. Diese Gefühle münden in eine Todessehnsucht und Ursula kommt schließlich zu der Erkenntnis, dass sie vor ihrer eigenen Schuld nicht flüchten kann, wenn sie sich den Tod herbeisehnt. Die Protagonistin begreift, dass sie selbst aktiv werden muss, um sich ihrer Schuldgefühle zu entledigen. Am Tag darauf sucht sie ihren Bruder auf und bittet ihn um eine Anstellung bei einer Parteistelle. Als Ursula nach kurzer Zeit verkündet wird, dass sie diese Stelle bei der Partei erhalten soll, dafür jedoch zu einem Gespräch zu einem hohen Parteifunktionär solle, löst dies in ihr große Bedenken aus. Das Gespräch übertrifft ihre bösen Ahnungen jedoch, es stellt sich als ein traumatisches Erlebnis dar, Ursula erleidet einen Nervenzusammenbruch und „flüchtet“ sich daraufhin vor der schrecklichen Wirklichkeit in eine Erkrankung. In dieser Zeit wandelt sie in einem ständigen Wechsel zwischen der Realität und ihren Träumen, eingesponnen in ihre eigene Wirklichkeit. Nach ihrer Genesung findet, nach wochenlanger Trennung, ein Wiedersehen mit ihrem Freund statt, der von ihren Plänen eine Parteistelle anzunehmen nicht begeistert ist. Er überzeugt Ursula davon, dass Stimmen gebraucht werden, die „[...] wie Fanfarenrufe aus unseren Geheimsendern aufstoßen, um die Schlafenden zu wecken und die Verzweifelnden zu trösten [...]“ (I 1948: 130) Doch die illegalen Aktionen strengen den labilen Gesundheitszustand Ursulas zusehends an und dies wirkt sich auch auf ihre künstlerische Produktion aus:

„Aus der Vase, die sie malte, wuchs plötzlich die verkruesselte Hand empor, die ein Stiefel zu einem blutigen Klumpen zermalmt hatte [...] ehe es auch ein anderer erblickte [...] zerging der Spuk, aber dafür öffnete sich der Kelch einer Blume und wurde zu einem Mund, der lautlos irre Schreie ausstieß und zerging [...]“ (I 1948: 138)

Die Angst um den herannahenden Krieg nistet sich immer weiter in das Unterbewusstsein der Protagonistin ein, sodass sie auch nachts von schrecklichen Stimmen heimgesucht wird, die sich als Schreie von Kindern aus den Konzentrationslagern oder Gefängnissen manifestieren. Aufgrund dieser inneren Spannung, die Ursula langsam zu zerreißen scheint, wird ihr eine Auszeit auf dem Land verordnet, um ihre Nerven zu beruhigen. Ihre schrecklichen Erfahrungen mit dem Nationalsozialismus kann die junge Frau für kurze Zeit vergessen, jedoch nur bis zu dem Moment, als erneut Gedanken an ihren Freund in ihr aufkommen, es sind

„[...] jene quaelenden Erinnerungen [...], die sie in die tiefsten Tiefen des Vergessens verscheucht zu haben glaubte, und die sich zu einem immer heftigeren Gefühl des Unbehagens verdichteten [...]“ (I 1948: 147)

Es entsteht in Ursula ein Gefühl des Zweifels und der eigenen Unzulänglichkeit. Ihre unruhige Stimmung ist nicht unbegründet, denn schon bald erfährt die Protagonistin von einem mysteriösen Unfall ihres Freundes, der sich, wie sich später herausstellte, selbst den Fuß zertrümmerte, um einem Kriegseinsatz zu entkommen. Ursulas Bruder zieht, im Gegensatz dazu, als fanatischer Anhänger des Nationalsozialismus in den Krieg, fällt jedoch kurze Zeit später im Einsatz für den „[...] geliebten Fuehrer [...]“ (I 1948: 168). Angesichts der schrecklichen Nachricht von dem Tod ihres Sohnes erleidet Ursulas Mutter einen Schock. Dem Freund Ursulas droht in der Zwischenzeit ein Verfahren aufgrund seiner Selbstverstümmelung, welches jedoch eingestellt wird. Er beugt sich schließlich der Arbeitspflicht und tritt eine Stelle in einer Munitionsfabrik an. Obwohl der Geliebte Ursula verspricht sich nicht mehr in Gefahr zu bringen, nimmt er die Schuld für eine Explosion in der Fabrik auf sich, bei der sämtliches Material und Maschinen vernichtet werden. Kurz darauf sieht Ursula ihn noch ein letztes Mal, bevor er verhaftet wird, und sie verfällt erneut in einen Schockzustand. Die Protagonistin wird immer wieder von Halluzinationen ihres Freundes verfolgt, es „[...] tauchte ploetzlich aus der Dunkelheit, in die sie verstört hineinstarrte, fahl das entstellte, zerbeulte Gesicht ihres Geliebten auf [...]“ (I 1948: 202). Betäubt vom Schmerz erwartet Ursula zunächst ein Zeichen ihres Freundes, diese vage Zuversicht wandelt sich später in eine Erwartung, endlich vom Tod zu erfahren. Sie nimmt schließlich eine Stelle als Hilfskraft im Amt für Verbrauchsstatistik an. Zu Frühlingseinbruch scheint auch Ursula aus ihrem Trancezustand wieder zu erwachen und sie wendet sich erneut der Malerei zu, durch welche sie ihre Erfahrungen mit dem Nationalsozialismus beziehungsweise dem Krieg zu verarbeiten versucht:

„Noch waren es nur Entwuerfe, hastig hingeworfene farbige Skizzen, die sich unter ihren wie von Fieber geschuettelten Haenden zusammenfuegen sollten, das sie dem Grauen der letzten Jahre als Denkmal setzen und das sie INFERNO nennen wollte [...]“ (I 1948: 208)

Der Roman schließt mit einer düsteren Schilderung der Nachkriegssituation, die sich durch eine tödliche Stille und eine zerstörte Landschaft darstellt. Die Kriegsschrecken haben deutliche Spuren hinterlassen und sind, trotz des Endes, noch wahrnehmbar, denn „[...]

immer noch stuernten die apokalyptischen Reiter weiter, durch rauchverdunkelte Tage und flammenhelle Naechte in den Fruehling hinein.“ (I 1948: 215)

4.3. „Die andere Wirklichkeit“ (1967)

Nach zwanzigjähriger literarischer Schaffenspause begann Mela Hartwig Mitte der 1960er Jahre „[...] am Höhepunkt ihrer eigenen Entwicklung [...]“¹⁴¹ mit den Arbeiten an dem Roman „Die andere Wirklichkeit“, der jedoch aufgrund ihres Todes im Jahr 1967 unvollendet blieb. In seinem Text über Mela Hartwig zieht Ernst Schönwiese den Titel „Die andere Wirklichkeit“ betreffend eine Parallele zu Robert Musil und dessen Konzept des „anderen Zustand“.¹⁴² Schönwiese konstatiert: „Tatsächlich versucht Mela Hartwig in dieser ihrer letzten Prosadichtung auf ihre eigene, sehr persönliche Weise bis zu jener seelischen Tiefenschicht vorzustoßen [...]“¹⁴³

Es sind lediglich 101 Seiten erhalten, wie Ernst Schönwiese jedoch vermutete, war das Prosawerk wohl auf ungefähr 400 Seiten angelegt. In dem Text, wie schon in den vorangegangenen Exilromanen, werden Zwischenstadien des Bewusstseins ausgelotet, ausgehend von politischen Ereignissen. Susanne Alge, die in brieflicher Kommunikation mit Ernst Schönwiese stand und offensichtlich eine Dissertation über Mela Hartwig plante, die jedoch nicht realisiert wurde, befand, dass „Die andere Wirklichkeit“ „[...] Hartwigs reifstes Werk [...]“¹⁴⁴ sei. Wie der Roman enden sollte, ist nicht bekannt, dies geht aus einem Brief Ernst Schönwieses an den Verlag Neue Kritik hervor.

„Es gibt keinerlei Aufzeichnungen, wie Mela Hartwig ihren Roman handlungsmässig weiterführen wollte. Sie hat es wohl selber nicht gewusst, sondern sich in diesem Zusammenhang ganz von den psychologischen Erfahrungen leiten lassen, die ihr im Schreiben zuteil wurden.[sic!]“¹⁴⁵

Neben der Unklarheit bezüglich der inhaltlichen Fortführung des Romans, stellte sich ebenfalls die Frage nach der Gattungszuordnung des Textes. Dies geht aus einem Brief Robert Spiras an Ernst Schönwiese im April 1967 hervor, der „Die andere Wirklichkeit“ als

¹⁴¹ Schönwiese, Ernst: „Mela Hartwig.“ In: „Literatur und Kritik.“ Heft 16/17, August 1967. S. 409

¹⁴² Ebd.: S. 408

¹⁴³ Ebd.: S. 408

¹⁴⁴ Zit. nach: Fraisl, Bettina: Körper und Text. (De-)Konstruktionen von Weiblichkeit und Leiblichkeit bei Mela Hartwig.“ Wien: Passagen Verlag, 2002. S. 309

¹⁴⁵ Schönwiese, Ernst an Verlag Neue Kritik: Brief vom 28. Mai 1989. Teilnachlass Mela Hartwig, Wiener Stadt- und Landesbibliothek. H.I.N.-231.769, ZPH 905

„[...] nicht ganz vollendeten kleinen Roman [charakterisierte], wenn dieses eigenartige inkommensurable Prosawerk ueberhaupt als Roman bezeichnet werden kann.“¹⁴⁶

4.3.1. Ablauf der Handlung

Das Romanfragment „Die andere Wirklichkeit“ wird eingeleitet mit einer Exposition, in der das erzählende Ich orientierungslos durch die Straßen wandert, zunächst ist nicht eindeutig, ob es sich um eine Frau oder einen Mann handelt. Das weibliche Geschlecht wird erst mit der Beschreibung der Kleidung, unter anderem einem Kleid, preisgegeben. Sie beschreibt ihre Wirkung auf ihre unmittelbare Umgebung, die sie als verrückt wahrnimmt.

Die Ausgangslage stellt sich wie folgt dar: ein Mann, der offenbar im Widerstand tätig war, wird gewaltsam aus der gemeinsamen Wohnung geholt. Seine Frau, die Zeugin des grausamen Verbrechens wird, bleibt verstört zurück. Es ist vor allem die Ungewissheit, ob der Mann noch lebt oder nicht, die sich für die Protagonistin als unerträglich darstellt:

„Ich hockte zusammengekauert auf dem Boden und starrte verstört vor mich hin. Ich weinte und wartete und weinte. Aber ich beweinte keine Toten. Ich beweinte einen Lebenden, den das Schicksal in eine grauenhafte Ungewissheit hineingeschleudert hatte, in unausdenkbare Qualen, in einen martervollen langsamen Tod. Ich beweinte, was ich nicht wusste.“ (DaW 1967: 4)

Die Frau entschließt sich später, ihrer Wohnung und somit ihrem bisherigen Leben den Rücken zu kehren. Nach einem kurzen Moment der Unschlüssigkeit stürzt sie sich „[...] in die nächtliche Dunkelheit hinein [...], als könnte [sie sich] darin verkriechen.“ (DaW 1967: 17). Es ist schließlich auch der Schmerz, welcher der Protagonistin einen geeigneten Rückzugsort darbietet, denn er löscht sie gewissermaßen aus und ermöglicht die Vereinigung mit ihrem abwesenden Ehemann. Kurze Zeit später begegnet die Protagonistin einer Frau, welche sie in eine Kammer mitnimmt, da sie hier in Sicherheit sei. An jenem Ort wird der Ich-Erzählerin schließlich berichtet, dass ihr Mann, angesichts des furchtbaren Überfalls, glücklicherweise tot sei. Die Protagonistin reagiert auf diese traumatische Gewissheit mit Bewusstlosigkeit, die sie folgendermaßen beschreibt: „Ich war sozusagen in mich selbst hinein, in einen bodenlosen Abgrund, in ein Inferno abgestürzt. Das war vermutlich der Augenblick als ich die Besinnung verlor.“ (DaW 1967: 39) Als sie kurz darauf aus diesem „traumlosen“ Zustand erwacht, wird sie sich der grausamen Wirklichkeit ein weiteres Mal bewusst und sie beginnt zu schreien, solange bis ihr ein Beruhigungsmittel

¹⁴⁶ Spira, Robert an Ernst Schönwiese: Brief vom 25. April 1967. Teilnachlass Mela Hartwig, Wiener Stadt- und Landesbibliothek. H.I.N.-231.724, ZPH 905, S. 2

gespritzt wird. Noch während sich die Wirkung des verabreichten Medikaments langsam entfaltet, fasst die Protagonistin den Entschluss fortzugehen, um ihrem Leben ein Ende zu setzen. Nachdem der erste Fluchtplan scheitert, startet die Ich-Erzählerin, fest überzeugt von ihrem Vorhaben, einen neuen Versuch und steigt in der Nacht über ein Fenster in die „Freiheit“. Schließlich gelangt sie zu einem Fluss und steigt langsam in das Wasser, um sich von ihrem (toten) Ehemann retten zu lassen. Doch plötzlich befindet sich die Protagonistin wieder in der kleinen Kammer und fragt sich, welche Wirklichkeit nun die einzig wahre sei beziehungsweise wie viele es denn überhaupt gebe. Die Frau, welche die Ich-Erzählerin in ihrer Kammer versteckt hat, eröffnet ihr, dass sie in Gefahr sei und umgehend fortgehen müsse. Sie erhält einen falschen Pass, der auf den Namen „Maria Kramer“ ausgestellt ist. Orientierungslos irrt die Protagonistin durch die Straßen, bis sie sich an dem Fluss wiederfindet, in den sie sich stürzt, um sich erneut in die rettenden Arme ihres Mannes zu begeben. Dann erlöschen ihr Bewusstsein sowie jegliche Erinnerung an die folgenden Minuten.

Als die Ich-Erzählerin erwacht, ist sie umgeben von Ärzten sowie Krankenschwestern und befindet sich in einer psychiatrischen Anstalt. Ein Arzt will in den nächsten Tagen und Wochen seine Patientin zu ihrem (angeblichen) Selbstmord befragen. Die Protagonistin versucht ihm verständlich zu machen, dass die Gründe, die sie zum damaligen Zeitpunkt nicht erklären konnte, andere waren und die einzige Heilung für sie der Tod sei. Sie fasst schlussendlich jedoch den Plan, ihre Widerstände aufzugeben, um die Heilung und somit ihre vorzeitige Entlassung voranzutreiben. Die Ich-Erzählerin gibt vor sich anzupassen und Schritt für Schritt wieder ins Leben zurückzufinden. Schließlich wird ihr auch ein Spaziergang im Garten der Anstalt gewährt. Sie begegnet dabei eines Tages einem Mädchen, das vorgibt blind zu sein, dies wird von der Protagonistin, aufgrund von Beobachtungen, jedoch verneint. Die Konfrontation mit der (möglichen) Wirklichkeit löst Entsetzen bei dem Mädchen aus, sie wird schreiend von einer Krankenschwester weggebracht. Das Romanfragment endet mit der konsequenten Flucht des blinden Mädchens vor der Ich-Erzählerin.

4.4. Thematische Aspekte der Romane im Vergleich

Der folgende Abschnitt ist der vergleichenden Analyse der drei Exilromane gewidmet. Die einzelnen Aspekte, nämlich die politische Situation, Hysterie, Traum und Wirklichkeit sowie die körperliche Selbstwahrnehmung der Protagonistinnen, sollen anhand ausgewählter Passagen dargestellt werden.

4.4.1. Politische Situation

Die Darstellung der politischen Situation in „Inferno“ sowie „Die andere Wirklichkeit“ ist im Kontext der expressionistischen Strömung zu sehen, in deren Hochphase der Erste Weltkrieg literarisch verarbeitet wurde. Mela Hartwig als postexpressionistische Autorin zog für ihre Werke die Geschehnisse des Zweiten Weltkrieges heran. Der Roman „Der verlorene Traum“ kann in diesem Zusammenhang nicht berücksichtigt werden, da die Handlung, im Gegensatz zu „Inferno“ und „Die andere Wirklichkeit“, im privaten Raum angesiedelt ist.

In „Inferno“ setzt sich Mela Hartwig mit konkreten Geschehnissen in Österreich zur Zeit des Nationalsozialismus auseinander, ausgehend von dem Jahr 1938 bis zum Kriegsende im Jahr 1945. Die Handlung des Romans setzt wohl 1938 ein, auch wenn dies nicht explizit erwähnt wird, es ist jedoch aus der Beschreibung der Stimmung, die sich als äußerst bedrohlich und düster darstellt, herauszulesen. Zudem werden Vorbereitungen getroffen für den „[...] Einzug des Mannes, an dessen Worte sich abertausende so willig berauschten und von dem sie daher erwarteten, dass er Wunder tun konnte.“ (I 1948: 16). Es werden demnach die Vorbereitung für den Tag beschrieben „[...] an dem Österreich verschwand.“¹⁴⁷

Die realpolitischen Ereignisse, die Hartwig in ihrem Roman darstellt, liefen wie folgt ab: Am 9. März 1938 gab Bundeskanzler Schuschnigg bekannt, dass am 13. März eine Volksbefragung stattfinden solle, nämlich für ein „unabhängiges, christlich und soziales Österreich“¹⁴⁸. Bereits zwei Tage später, am 11. März 1938, zwang Hitler mit der Drohung einer sofortigen Besetzung Österreichs Schuschnigg zum Rücktritt. Die „Neuerungen“ wurden noch in den nächsten Stunden desselben Abends im Rundfunk bekanntgegeben, nämlich die Absetzung einer geplanten Volksbefragung sowie der Rücktritt des Bundeskanzlers, der seine Entscheidung ebenfalls selbst in einer Ansprache im Radio verkündete. Schon wenige Stunden zuvor besetzten Führer der NSDAP die regionalen Herrschaftszentren, gegen diese Maßnahmen gab es keine Auflehnung. Zudem wurden erste gewaltsame Interventionen gegen politisch Widerständische und gegen Juden durchgeführt. Am 12. März 1938 fand schließlich der Einzug der deutschen Truppen unter Hitler statt, der auf den Straßen mit großer Begeisterung seitens der österreichischen Bevölkerung empfangen wurde. Die endgültige Angliederung Österreichs an das Deutsche Reich wurde schließlich am 10. April 1938 durch eine Volksabstimmung, bei welcher 99,6 % der

¹⁴⁷ Siehe: Trenkler, Thomas: „Der Tag, an dem Österreich verschwand“ In: Der Standard <http://derstandard.at/1362107914061/Der-Tag-an-dem-Oesterreich-verschwand>, 9./10.3. 2013

¹⁴⁸ Siehe: Vocelka, Karl: „Grundkurs Österreichische Geschichte“ <http://www.univie.ac.at/hypertextcreator/oegeschichte/site/browse.php?artiid=1027&arttyp=k#>

Wahlberechtigten für eine „Wiedervereinigung“ stimmten, besiegelt – 8% der Bevölkerung war jedoch nicht berechtigt ihre Stimme abzugeben, da sie politisch Verfolgte oder jüdischer Herkunft waren. Nach dem Anschluss wurde das österreichische Bundesheer umgehend der deutschen Wehrmacht angegliedert und die deutschen Gesetze traten ab sofort in Kraft. Daran anschließend setzte der Terror sowie die Kontrolle der Bevölkerung durch den Nationalsozialismus in Österreich ein. Dennoch war teilweise eine äußerst fanatische Stimmung festzustellen, als Grund hierfür nennt Gerhard Botz:

„Dem Nationalsozialismus gelang es [...], eine revolutionäre Aufbruchsstimmung hervorzurufen und schlagartig die unterschiedlichsten Hoffnungen in das neue Regime zu wecken, weniger schon eine unmittelbare Verbesserung der Lebenslage zu bewirken als die Erwartung einer solchen.“¹⁴⁹

Der „Anschluss“ hatte vor allem für die Gegner des Nationalsozialismus und die jüdische Bevölkerung drastische Folgen, die durch Verfolgung und Deportationen in Konzentrationslager teilweise auf grausame Art und Weise ums Leben kamen. Das Erstarken des Nationalsozialismus war auch verbunden mit den Vorurteilen der österreichischen Bevölkerung gegenüber Juden. In Wien wurde dies in Zusammenhang gesehen mit wirtschaftlichen und sozialen Interessen. Die Enteignung sowie die Vertreibung der Juden wurde demnach zu einem wirtschafts- und sozialpolitischen Anliegen der Mittelstände, die durch die massive „Arisierungspolitik“ bei Anstellungen oder Wohnungen einen Ausweg aus ihrer eigenen Notlage sahen. Mela Hartwig, die selbst aufgrund ihres jüdischen Glaubens gemeinsam mit ihrem Mann Robert Spira ins Exil nach England fliehen musste, thematisiert dies ebenfalls in „Inferno“. Die Protagonistin Ursula empfindet, ohne zu wissen aus welchem Grund, eine Abneigung gegen Juden, dies führt auch zum Bruch mit einer Freundin, deren Ehemann jüdischen Glaubens ist. Wie schon in dem Textausschnitt „Der Tempel brennt!“ setzte sich Hartwig auch in „Inferno“ in einer Passage mit der Reichspogromnacht des Jahres 1938, genau genommen mit der Nacht des 9. auf den 10. November, auseinander. Die Verbrechen gegen Juden während des Nationalsozialismus werden von Hartwig in einer gewohnt bildgewaltigen Sprache dargestellt. Eine Passage aus „Inferno“ lautet:

„Denn der brennende Tempel gab nur den Hintergrund zu dem ab, was geschah [...] Burschen in braunem Hemd umtanzten johlend ihre Opfer, zerrten den heraus an seinem grauen Barte und schlugen ihm so zum Spass mit der Faust ins Gesicht, holten

¹⁴⁹ Botz, Gerhard: „Der Anschluss“ In: http://www.politischebildung.com/pdfs/sb_5.pdf

sich einen anderen hervor, warfen ihn zu Boden [...] Und aus den Strassen, die dunkel hinter dem Tempel lagen, hoerte man Schreie, die Frauen ausstiessen, irre, gellende, roechelnde Schreie.“ (I 1948: 81-82)

Mela Hartwig beschreibt in dem eben erwähnten Zitat die Ereignisse jener Nacht im Jahr 1938, als Synagogen in Deutschland, der Tschechoslowakei und auch in Österreich niedergebrannt und zahlreiche Juden misshandelt, verhaftet oder getötet wurden.¹⁵⁰ In dem Roman sowie dem Textausschnitt ist es die Misshandlung einer hochschwangeren Jüdin, welche den bereits überreizten Nerven der Protagonistin Ursula besonders zusetzt letztendlich jedoch dazu führt, sich aus eigener Kraft und aufgrund von „Liebesdiensten“ für ihren Freund aktiv gegen das nationalsozialistische Regime zu engagieren.

„Aus der dunklen Gasse hervor stuerzte wilde Schreie ausstossend eine hochschwängere Juedin [...] die halb nackt und nur noch in Fetzen gehuellt vor einem noch unsichtbaren Verfolger fluechtete; da holte dieser sie, packte sie und als ihn, um sich loszumachen, in die Hand biss bruellte er: »Du Hexe, Du« und schleuderte die Taumelnde in den brennenden Tempel hinein“ (I 1948: 82)

Die hier behandelte Pogromnacht markierte einen Wendepunkt in der „Judenpolitik“ im Nationalsozialismus, welche die „Endlösung der Judenfrage“ und schlussendlich den Holocaust zur Folge hatte.

Außerdem wird nicht nur in „Inferno“, sondern auch in „Die andere Wirklichkeit“ das Spitzel- und Denunziantentum in Verbindung mit der aktiven Beteiligung im Widerstand gegen das nationalsozialistische Regime thematisiert.

Gleich zu Beginn wird Ursula in dem Roman „Inferno“ von einem Unbekannten, ihrem späteren Freund, vor Denunziation gewarnt, die jeden und das jederzeit treffen kann, deshalb muss sie vorsichtig sein. Während des Unterrichts wird nicht nur einmal ein (verdächtiger) Student aufgefordert sich beim Leiter der Lehranstalt zu melden. Eines Tages endet dies mit dem Selbstmord eines Aufgerufenen, der wohl in der widerständischen Bewegung tätig war. Es ist eine unheimliche Stimme, die Ursula zu verfolgen und das schreckliche Ereignis anzukündigen scheint:

„Diesmal ertoente sie [Anm.: Stimme] mitten im Unterricht im Zeichensaal, ueber den zwei Dutzend Koepfen, die entsetzt auffuhren [...] rief sie, ein in gespenstischen Klang verwandeltes Mene Tekel, einen Namen auf. Der Aufgerufene erhob sich taumelnd. [...] Da geschah das Furchtbare. Ein Schuss fiel.“ (I 1948: 48-49)

¹⁵⁰ Siehe: Landeszentrale für politische Bildung Baden-Württemberg: „Die Reichspogromnacht am 9. November 1938“. In: <https://www.lpb-bw.de/reichspogromnacht.html>

Die Ausgangslage des Romans „Die andere Wirklichkeit“ ist ein Verbrechen, das gegen einen Mann verübt wird, der sich womöglich aktiv an einer widerständischen Bewegung beteiligte. Die Andeutungen, dass es sich hierbei um eine politische Aktion handelt, sind jedoch weit weniger deutlich hervorgehoben als in „Inferno“. Es kann nur vermutet werden, dass die Handlung des Romans, die von jeglicher zeitlicher und räumlicher Orientierung losgelöst ist, ebenfalls zur Zeit des Nationalsozialismus stattfindet.

Der Mann der Protagonistin hat sich, der Erzählung zufolge, um jeden Preis, auch dem seines eigenen Lebens, für seine Überzeugungen eingesetzt, wie im Nachhinein seine Frau resignierend feststellt, auch wenn sich dies von vornherein als erfolgloses Unterfangen darzustellen scheint: Heute weiss ich, [...] dass er auf verlorenen Posten kämpfte [...].“ (DaW 1967: 20). Die Versuche Beachtung zu erlangen, sei es durch Radiosendungen oder dem Verteilen von Flugblättern, waren jedoch vergeblich.

Später ist auch die Ich-Erzählerin, aufgrund der Tätigkeiten ihres Mannes, in Gefahr. Zunächst wird sie von einer fremden Frau in ihrer Kammer beherbergt. Als auch dieses Versteck nicht mehr sicher ist, muss sie flüchten. Der bedrohlichen Situation scheint sich die Protagonistin zunächst, wegen ihres traumatischen Zustandes, jedoch nicht bewusst zu sein, bis sie von der Frau darüber aufgeklärt wird:

„Haben Sie denn wirklich vergessen, dass man Sie sucht, weil man annimmt, dass Sie die Mitschuldige des Toten, zumindest seine Vertraute waren und weil man hofft, Ihnen die Geständnisse abzufoltern, die der Tote sich geweigert hat, preiszugeben? Wissen Sie denn wirklich nicht, dass ich Sie hier versteckt habe, weil man Sie sucht?“ (DaW 1967: 60)

Die Themen der widerständischen Bewegung im Nationalsozialismus hat Mela Hartwig in den beiden Romanen eindrucksvoll literarisch verarbeitet, denn die Texte zeigen deutliche Parallelen zum realhistorischen Geschehen auf. In diesem Kontext muss auch auf die Rolle der Gestapo eingegangen werden, welche ein nicht zu unterschätzendes Instrument zur Machtausübung im nationalsozialistischen Regime war. Sie wurde 1933 gegründet, nachdem Hitler die Macht in Deutschland an sich gerissen hatte und etablierte sich innerhalb kürzester Zeit zu einer mächtigen Polizei im Dienste der Politik. Die Gestapo, ab 1939 Teil des so genannten „Reichssicherheitshauptamtes“ (RSHA), agierte ohne jegliche „[...] institutionelle Kontrolle und war mit zahlreichen Sonderrechten ausgestattet.“¹⁵¹ Lange Zeit wurde das Gerücht aufrechterhalten, dass die Gestapo „allwissend“ und omnipräsent sei.

¹⁵¹ <http://www.doew.at/erkennen/ausstellung/gedenkstaette-salztorgasse/die-geheime-staatspolizei-wesentliches-instrument-des-nationalsozialistischen-terrorapparats>

Dies konnte jedoch widerlegt werden durch die Tatsache, dass auch „einfache“ Bürger zu Denunzianten werden konnten und dies trug maßgeblich zum Funktionieren des Machtapparates bei. Juristisch und administrativ betrachtet verfügte die Gestapo über gesonderte Rechte, die entschieden, ob verdächtige Personen lediglich verwarnet wurden oder ob Vernehmungen beziehungsweise Verhaftungen die Folge von politischen „Vergehen“ waren. Unter tägliche Maßnahmen, die von der Gestapo durchgeführt wurden, fielen unter anderem Hausdurchsuchungen, Vorladungen oder Folterungen, die unter Begriff „verschärfte Vernehmungen“ gefasst wurden.¹⁵² Von der Gestapo wurden all jene überwacht und verfolgt „[...] die der NS-Staat zu »Staats- und Volksfeinden« erklärte [...]“¹⁵³, nämlich die jüdische Bevölkerung oder Widerstandskämpfer. Die letztgenannte Gruppe unternahm auf unterschiedliche Art und Weise Versuche, das nationalsozialistische Regime aktiv zu bekämpfen. Es wurden Flugblätter verteilt, die sich gegen die NS-Propaganda richteten oder Spendensammlungen veranstaltet, die Familien Inhaftierter unterstützen sollten. Außerdem wehrten sich die Soldaten, indem sie sich einem Kriegseinsatz über unterschiedliche Maßnahmen entzogen. Über die feindlichen Personen konnte im Anschluss ohne weitere Begründungen eine uneingeschränkte „Schutzhaft“, nämlich die Einweisung in KZs, verhängt werden, dies musste lediglich vom RSHA abgesegnet werden.

Mela Hartwig hat die politisch-historischen Ereignisse während des Nationalsozialismus in einer gewohnt expressiven, lyrischen und bildgewaltigen Sprache dargestellt und gleichzeitig beschrieben, wie sich diese auf die Psyche des Einzelnen auswirken. Die Hauptfigur Ursula reagiert auf die schrecklichen Ereignisse, wie dem Tod ihres NS-fanatichen Bruders sowie der Verschleppung ihres im Widerstand tätigen Freundes, unter anderem mit Bewusstseins- und Realitätsverlust, welcher dem Selbstschutz dient. Auf eine ähnliche Art und Weise zeigt sich dies auch bei der (namenlosen) Protagonistin in „Die andere Wirklichkeit“. Wie Ursula flüchtet sich auch die Ich-Erzählerin in eine „andere Wirklichkeit“, um mit Realität und somit nicht mit dem Tod ihres Mannes konfrontiert zu werden.

4.4.2. Beziehung zwischen Mann und Frau

In „Der verlorene Traum“, der als Psychogramm einer Ehe zu lesen ist, sind es vor allem die gescheiterten Interessen füreinander, welche für die Krise von Barbara und Martin

¹⁵² Siehe: <http://www.doew.at/erkennen/ausstellung/gedenkstaette-salztorgasse/taetigkeit-und-methoden-der-gestapo>

¹⁵³ Ebd.

verantwortlich gemacht werden können. Es ist herauszulesen, dass die Frau ihr Leben ganz ihrem Mann und dessen Interessen gewidmet hat, vor allem aus beruflicher Sicht. Barbara, die eine Neigung für psychische und nervöse Störungen verspürt, hat sich ihrem Mann, einem Bakteriologen, untergeordnet, um mit ihm zusammenarbeiten zu können. Dr. Brenner wird als ein angesehenen Forscher beschrieben, dessen Veröffentlichungen in Fachkreisen einiges an Aufsehen erlangt hat, er hat sein Leben der Medizin gewidmet. Der Mann ist anfangs demnach deutlich in der rationalen Sphäre verortet, der nicht nur in der Arbeit, sondern auch hinsichtlich seiner Freizeitgestaltung einen fest strukturierten Tagesablauf hat, er spielt gerne Klavier, liest die Zeitung und macht Spaziergänge. Barbara passt sich auch hier ihrem Mann an und wartet ungeduldig auf Hinwendungen seinerseits, die jedoch ausbleiben. Dies mündet in die Erschaffung eines Traumgefährten beziehungsweise der späteren Hinwendung zu dem (realen) Sänger Anton Weber. Die Frau, die ihren Mann bei dessen medizinischen Forschungen unterstützt und durchaus zu logischen Entscheidungen fähig ist, bewegt sich demnach mehr auf der Seite der Emotionalität. Dies zeigt sich auch den Zwiegesprächen Barbaras mit ihrem Herzen, das sie immer wieder gegen die Ratio ausspielt und dadurch deutlich die Entscheidungen der Frau beeinflusst. Der Mann, der sich, wie bereits erwähnt, zwar deutlich auf der rationalen, logischen Ebene bewegt, stellt im Laufe des Romans jedoch immer Einfühlungsvermögen zur Schau. Ihm sind die Veränderungen bei seiner Frau nicht entgangen und eines Abends widmet er Barbara unvermutet mehr Aufmerksamkeit als sonst.

„Dr. Brenner las weder die Zeitung an diesem Abend, noch erlaubte er es seinen Gedanken auch nur ein einziges Mal zu seiner Arbeit abzuschweifen und da Barbara wortkarger war, als sonst, nahm er es auf sich, während der Abendmahlzeit ein Gespräch im Gange zu halten.“ (VT 1943: 49).

Der analytisch denkende Wissenschaftler beweist nicht nur einmal, dass er durchaus zur Emotionalität fähig ist und „beteiligt“ sich aktiv an der Beziehungsarbeit. Als der Traum vom schönen Unbekannten platzt, wird sich die Frau ihres „Fehlers“ bewusst, gegen Ende des Romans wird festgestellt: „Wie unzuverlässig sind die Augen der Frauen, wenn sie ihr Herz betraet.“ (VT 1943: 247) und somit hat schlussendlich der Verstand über das Herz gesiegt.

Im Gegensatz dazu ist die Beziehung zwischen den Protagonisten in „Inferno“ vor allem geprägt durch das aktuelle politische Geschehen zur Zeit des Nationalsozialismus. Denn anhand der männlichen Hauptfiguren, nämlich Ursulas Bruder und ihrem (namenlosen) Freund, werden die unterschiedlichen Haltungen zum Regime dargestellt. Die Frau steht

dabei inzwischen den beiden Gesinnungen, die zwei extreme Pole markieren. Denn während der Bruder fanatischer Anhänger des Nationalsozialismus ist, betätigt sich der Freund aktiv im Widerstand gegen das Regime. Die beiden Männer eint jedoch die Selbstaufopferung, denn sie sind bereit für ihre Überzeugungen mit dem Leben zu bezahlen. Die Frau, Ursula, ist unentschlossen, wie sie sich den aufkommenden Veränderungen durch den Nationalsozialismus gegenüber verhalten soll. Sie begleitet ihren Bruder zu nationalsozialistischen Versammlungen, wird sich jedoch schnell darüber klar, dass sie deren Gesinnung ablehnt. Ihre aktive Beteiligung am Widerstand gegen das Regime ist zunächst als Opferbereitschaft für ihren Freund wahrzunehmen. Dies zeigt sich daran, dass sie einer schwangeren Freundin bei der Flucht hilft, die von Ursulas Freund initiiert wird. Später dehnt Ursula ihre Opferbereitschaft für die Liebe noch weiter aus, sie unterstützt die widerständische Bewegung ihres Freundes bei illegalen Aktionen. Sie ist bereit alles dafür zu riskieren, was er von ihr verlangt:

„Wir verlangen, dass Du deinen Willen und Deinen Ehrgeiz ablegst und zum Werkzeug wirst, das wir brauchen, dass all Deine Kraefte und Faehigkeiten in deine Haende hineinstroemen, wenn wir deine Hände zur Dienstleistung aufrufen [...] Aber wir fordern noch mehr, Ursula, wir fordern, dass du deinen Namen ablegst [...]“
(I 1948: 131-132)“

Ursula ist bereit dieses Opfer für die Liebe einzugehen und dabei ihr eigenes Leben zu riskieren. Eines Abends, als sie Flugblätter von einer Schneiderin abholen soll, wird sie aufgehalten und einer Leibesvisitation unterzogen. Glücklicherweise kann Ursula, aufgrund der Empathie der untersuchenden Frau, die verratenden Beweise noch rechtzeitig im Ofen verbrennen. Es zeigt sich in dem Text demnach, dass Mann und Frau gleichermaßen bereit sind Opfer einzugehen, jedoch aus unterschiedlichen Beweggründen. Ursula begibt sich aus Liebe in Gefahr, während ihr Freund, aber auch ihr Bruder, dies aus (politischer) Überzeugung tun.

Die Beziehung zwischen Mann und Frau manifestiert sich in „Die andere Wirklichkeit“, im Gegensatz zu den beiden anderen Romanen, vor allem durch die Absenz des Mannes, der schon vor Beginn der Erzählungen tot ist. Der Hintergrund, vor dem dies abläuft, ist derselbe wie in „Inferno“, es zeigt sich ebenfalls männliche Überzeugung für eine Idee und weibliche Hingabe für die Liebe. Die Bereitschaft, sich für die Leidenschaft zu opfern, ist in diesem Roman, sowohl bei dem Mann auch als auch später der Frau, zu beobachten.

Anhand der Erzählungen in „Die andere Wirklichkeit“ lässt sich herauslesen, dass dem Mann seine politischen Widerstände offensichtlich wichtiger waren als seine Frau, denn sie wird sich schmerzlich bewusst,

„[...] dass nichts, kein Wort, keine Träne, keine Drohung ihn dazu bewegen hätte können, seine Teilnahme an dem, was sein Leben gefährdete, aufzugeben, dass für ihn sein Leben nicht mehr zählte, wie auch ich für ihn nicht mehr zählte [...]“ (DaW 1967: 20)

In diesem Text ist der Mann nur noch „präsent“ in der brüchigen Erinnerung seiner traumatisierten Frau. Der einzige Ausweg aus dieser Situation scheint für die Protagonistin der Tod zu sein, um „[...] ihn zu suchen [...]“ (DaW 1967: 49). Als Ort, um ihr Vorhaben in die Tat umzusetzen, wählt die Erzählerin einen Fluss, zu dem sie vom Tod, welcher ihr als „[...] Leitstern diente [...], weil er der Weg zu dem Verlorenen war.“ (DaW 1967: 54), eine Vereinigung mit dem Toten ist demnach nur noch durch in der Imagination der Protagonistin möglich. Aus diesem Grund flüchtet sie sich in eine „andere Wirklichkeit“ hinein, um auf ewig mit ihrem Mann vereinigt zu sein und würde dafür sogar ihren eigenen Tod in Kauf zu nehmen. Der Umstand, dass es die illegalen Aktionen gegen das Regime waren, die ihm das Leben kosteten und sie auch nach dessen Tod in große Gefahr bringen, löscht die Frau jedoch aus ihrem Bewusstsein. Denn das einzig Sinnvolle, um ihrem Schmerz, der ihr zunächst als Fluchtort dient, zu entfliehen, ist die Wiedervereinigung mit ihrem über alles geliebten Mann und dies ist nur möglich durch den Tod oder dem Verweilen in einer anderen, tieferen Wirklichkeit, die losgelöst ist von jeglichen Regeln der Zeit.

4.4.3. Jenseits von Traum und Wirklichkeit

Wie bereits mehrmals angedeutet, werden in Mela Hartwigs Texten immer wieder Zustände des Bewusstseins „dazwischen“ dargestellt. Die weiblichen Hauptfiguren bewegen sich dabei des Öfteren jenseits von Traum und Wirklichkeit, denn oftmals ist die Grenze nicht eindeutig zu erkennen. Zudem fällt auf, dass der Ausgangspunkt für die Schaffung der „traumhaften Wirklichkeit“ in den Romanen ein bestimmter Ort ist, an denen die Grenzen der inneren und äußeren Wahrnehmung ineinanderfließen.

In „Der verlorene Traum“ ist es das Theater, welches eine bezaubernde Wirkung auf die Protagonistin Barbara hat: „In die traumhafte Wirklichkeit, die sich auf der Bühne abspielte, mischte sich, wie Begleitmusik die traumhafte Wirklichkeit, die sich in ihrem Herzen abspielte.“ (VT 1943: 6) Das Erlebnis im Theater hat eine magische Wirkung auf das

Seelenleben von Barbara, sodass sie diesen Moment in den nächsten Wochen bewusst erneut herbeizuführen versucht. Dies soll gelingen durch die Erschaffung eines Traumgefährten, wodurch es ihr möglich wird, ihrem spröden und monotonen Alltag mit ihrem Mann für kurze Zeit zu entfliehen, dessen „Anwesenheit“ sie immer wieder zurück in die Wirklichkeit holt. Immer öfters imaginiert Barbara Treffen mit ihrem traumhaften Unbekannten, der langsam mehr Gestalt annimmt und schließlich den Namen „Axel“ zugewiesen bekommt, der kein Produkt von Barbaras bewusster Vorstellungskraft, sondern von ihren unwillkürlichen Gedanken ist:

„Schon verwirrten sich ihre Gedanken schlaftrunken, schon verzweifelte sie daran, je einen Namen fuer ihn zu finden, schon reihten sich Buchstaben willkuerlich aneinander, tanzten und drehten sich ihr im Kopf, da formten ihre Lippen lautlos den Namen AXEL und laechelnd schlief sie ein.“ (VT 1943: 54)

Nach einer kurzen Unsicherheit bezüglich ihrer intensiven Gefühle für Axel gibt sich Barbara dennoch wieder voll und ganz ihren Tagträumen hin. Später wird der Traum vom schönen Unbekannten jedoch immer mehr zum Alptraum, über den Barbara keine Kontrolle mehr hat. Eines Abends wird Barbara von einer schrecklichen Halluzination heimgesucht und sie verspürt plötzliche die Angst, dass „[...] er hinter einem Baum hervor, dass er aus dem Nebel heraus auf sie zuspringen koennte, um sie neuerlich in einen Traum zu entfuehren [...]“ (VT 1943: 76) Der Traum ist nun gewaltsam in die Wirklichkeit eingedrungen, um mit ihr „[...] zu einem gespenstischen Spuk.“ (VT 1943: 76) zu verschmelzen. Zuletzt stellt Barbara jedoch fest, dass der Traum nur ein „Abglanz“ der Wirklichkeit darstellt, die weder Wiederholungen noch Fehler zulässt. Denn sie kann sich zwar ihren Träumen hingeben, fassbar wird das Geschehen nur in der Wirklichkeit. Nach einem Ateliersfest, welches sich als Enttäuschung für Barbara herausstellt, muss sie mit der Wirklichkeit, die sie betrogen hat, wieder ins Reine kommen.

„Wie ein Bettler, schien ihr, stand sie vor der Wirklichkeit, der sie demuetig und flehend ihre Hand entgegengestreckt hatte, um von ihr als Almosen zu empfangen, was ihre Traeume ihr nicht gewaehren konnten“ (VT 1943: 158)

Durch die schlussendliche Versöhnung mit ihrem Mann gewinnt Barbara die Sicherheit der Ehe zurück und somit auch die Kontrolle über Wirklichkeit und Traum.

In „Inferno“ ist es die Straße, die auf die Protagonistin Ursula eine besondere Wirkung hat, denn: „[...] wie in einem Film gleiten die Bilder der Strassen fast traumhaft, fast schattenhaft

an uns vorbei [...]“ (I 1948: 7) Auf der Straße kann die Protagonistin ihren Gedanken und Phantasien freien Lauf lassen und den Alltag für eine kurze Zeit vergessen. Die Straße stellt für sie Geschehnisse sowie Einzelheiten dar, die „[...] nichts gemeinsam haben als den Augenblick [...]“ (I 1948: 8), die losgelöst voneinander existieren. Die phantastischen Ereignisse, die sich auf den Straßen abspielen, kommen Ursula vor wie „[...] ein Karneval des täglichen Lebens [...]“ (I 1948: 9), auf dem sich die Wirklichkeit wie ein Traum präsentiert. Andererseits fällt auch auf, dass sich hier die wichtigsten politischen Geschehnisse abspielen, es ist jener Ort, an dem sich die bedrückende nationalsozialistische Wirklichkeit manifestiert. Die politische Bedeutung der Straße wird im Text gleich zu Beginn beschrieben, als in der Stadt ein „[...] ungewöhnlich erregtes Strassenbild [...] und [...] Fahnen, die grell von allen Häusern flatterten [...]“ (I 1948: 16) wahrzunehmen ist. Es wird durch die Beschreibung der Straßen jene paradoxe Stimmung dargestellt, die sich angesichts des nahenden Anschlusses Österreichs an das Deutsche Reich in der Bevölkerung ausbreitet. Ursula, die bisher versucht hat sich der „veränderten“ Realität zu verschließen, wird folglich auf der Straße auch immer wieder ungewollt mit der Wahrheit konfrontiert. Sie stellt in dem Roman demnach jenen Ort dar, wo Traum und Wirklichkeit aufeinandertreffen.

Aufgrund der schrecklichen Ereignisse des Nationalsozialismus baut sich in Ursula eine innere nervliche Anspannung auf. Als ihre Kräfte zusehends versagen, wird ihr von einem Arzt eine Ruhepause verordnet. Gemeinsam mit ihrer Mutter fährt die Protagonistin zur Regeneration auf das Land, wo sie sich „[...] fühlte [...] wie in eine andere Welt versetzt, wie in Traumgefilde entruückt [...]“ (I 1948: 144) Die beruhigende Atmosphäre auf dem Land hat etwas Magisches, welches eine kathartische Wirkung auf das Unbewusste von Ursula auszuüben scheint, sie glaubt zu erkennen, dass es zwei Wirklichkeiten gibt, die sich gegenseitig beeinflussen.

„Denn waren auch vielleicht, glaubte sie jaeh zu erkennen, die Ereignisse, die tausendjaehrige Reiche errichteten und zerstoerten, die auessere Wirklichkeit, die sich mit der inneren vermischen musste, um traumgeborenen Schemen Leben zu verleihen, eine tiefere Wirklichkeit musste sich mit der Vision verbinden, um ihnen unvergaengliches Leben einzuhauchen [...]“ (I 1948: 145)

Die äußere Wirklichkeit stellt demnach wohl die reale Wirklichkeit dar, nämlich jene des Nationalsozialismus, während die zweite als eine traumhafte, nicht reale Wirklichkeit wahrzunehmen ist. Ursula vermeint erkannt zu haben, dass die beiden Wirklichkeiten

miteinander verbunden werden müssen, um in der Welt bestehen zu können. Die ländliche Umgebung lässt Ursula für kurze Zeit ihre Sorgen vergessen, jedoch nur solange bis sie von einem Brief wieder zurück in die wahre (nationalsozialistische) Realität zurückgeholt wird, der sie sich von nun zu stellen und deren Folgen sie zu ertragen hat.

„Da begriff sie, dass sie bisher die Wirklichkeit unterschätzt hatte, und dass sie ein Faktor war, mit dem man rechnen musste, weil sie ein unverletzlicher Gegenspieler unserer verletzten Traumwelt war.“ (I 1948: 151)

In „Die andere Wirklichkeit“ ist es ein Fluss, an dem Traum und Wirklichkeit des Öfteren ineinanderfließen. Es ist jener Ort, an dem die Protagonistin ein Wiedersehen mit ihrem toten Mann „inszeniert“ beziehungsweise den Versuch unternimmt ihm endlich wieder zu begegnen. Der einzige Weg dies zu erreichen ist der Tod, dem sich die Frau, ihrem Mann zuliebe, bereit ist hinzugeben. Das (imaginierte) Treffen am Fluss ereignet sich schließlich und die Frau findet sich glücklich endlich, nach langer Trennung, in den Armen ihres Mannes wieder. Der zauberhafte Moment verflüchtigt sich dennoch bald und so wird sie ungewollt kurz darauf wieder in Wirklichkeit der Kammer zurückgeschleudert. Obwohl dieser Umstand unweigerlich beweist, dass es sich dabei nur um einen Traum gehandelt hat, kann und will sie sich die Tatsache nicht eingestehen. Sie stellt fest:

„[...] ich war [...] so unerschütterlich überzeugt davon, dass es keiner [Anm.: Traum] war, dass ich es nicht über mich brachte, daran zu zweifeln, sondern den Anblick der kleinen Kammer in Zweifel zog und mich fragte, ob ich wirklich sah, was ich zu sehen vermeinte.“ (DaW 1967: 54)

Es zeigt sich, dass die Protagonistin mit der Anerkennung der Realität auch akzeptieren müsste, dass ihr Mann nicht mehr am Leben ist. Diese Tatsache wird von ihr jedoch verdrängt. Erneut versucht sich ihrer Phantasie hinzugeben.

„Ich schloss die Augen, um die gewohnte Wirklichkeit, die sich so unversehens und so unwahrscheinlich wie ein Traum zwischen mich und mein Erlebnis am Ufer des Flusses geschoben hatte, auszulöschen [...] aber es gelang mir nicht.“ (DaW 1967: 55)

In diesem Moment stellt die Ich-Erzählerin fest, dass es (für sie) nicht nur eine Wirklichkeit gibt, sondern zwei. Die eine Wirklichkeit, nämlich die Kammer, ist jene, in der sie sich nicht mehr orientieren kann und die Wirklichkeit des Flusses ist gewissermaßen als ein mystischer Zufluchtsort wahrzunehmen, in dem sie sich noch nicht zurechtfinden kann. Die beiden Wirklichkeiten sind jedoch nicht eindeutig voneinander abzugrenzen, wie die Protagonistin

beunruhigt konstatiert. Es wird der Ich-Erzählerin schmerzlich bewusst, dass sie eine Wiedervereinigung mit ihrem Mann nicht alleine durch ihren Herzenswunsch erreichen kann, sondern nur durch den Tod, dem sie schon einmal sein rettender Arm entrissen hat. Ein neuerlicher Versuch, sich in die „andere Wirklichkeit“ am Fluss zu stürzen, findet tatsächlich statt, endet jedoch damit, dass sie aus dem Wasser gezogen und schlussendlich in einer psychiatrischen Heilanstalt untergebracht wird.

4.4.4. Hysterie

Als Auslöser für die psychischen Überanstrengungen von Barbara, der Protagonistin in „Der verlorene Traum“, kann eine eheliche Krise mit ihrem Mann Martin angesehen werden. Dass es Probleme gibt, scheinen beide lange Zeit nicht bemerkt zu haben. Erst ein Theaterbesuch öffnet der Frau gewissermaßen die Augen, nämlich als sie sich völlig unvermutet in einen Unbekannten verliebt, für ihren Mann jedoch keine Gefühle mehr zu empfinden vermeint. Doch Martin fallen, nach dem Abend im Theater, keinerlei Veränderungen bei seiner Frau auf. Dies stürzt Barbara in eine seelische Krise, sie fühlt sich nicht wertgeschätzt von ihrem eigenen Mann. Die tiefe Gekränktheit wird zum ersten Mal erkennbar, als Barbara eines Tages plötzlich den Wunsch nach einer Krankheit verspürt, durch welche sie

„[...] Wochen und Wochen in einem Zustand zwischen Wachen und Traum zu verbringen und sich in Fieberphantasien einzuspinnen. Nur das Delirium konnte ihr bescheren [sic!], was die Wirklichkeit ihr versagte [...]“ (VT 1948: 17)

Eines Abends findet Martin seine Frau reglos auf, da sie erneut in ihre eigene Welt versunken ist. Die Abwesenheit seiner Frau deutet Dr. Brenner als Übermüdung und aufgrund dessen verordnet er ihr Ruhe, um sich zu regenerieren.

„Sie oeffnete die Augen. Ihr Blick kehrte langsam und widerwillig aus den Tiefen der Erinnerung, aus den Fernen des Traumes zu ihrem Mann zurueck. Aber als ihre Augen seinen begegneten, fuehlte sie, dass sie es noch nicht ertragen konnte, ihm oder der Wirklichkeit ins Gesicht zu blicken [...]“ (VT 1943: 53)

In der Folge vermischen sich Traum und Wirklichkeit immer wieder miteinander, es kommt zu einer Überlappung und dies mündet schließlich in den Wahnsinn Barbaras. Durch die Erschaffung eines Traumgefährten imaginiert sie sich die Beziehung, die sie eigentlich mit ihrem Mann Martin führen will. Die Intensität ihrer Gefühle für den Traumgefährten verwirrt Barbara, denn sie ist sich bewusst: „Menschen, die sich in dem Labyrinth ihrer Traeume

verirren und nicht mehr zurueckfinden, wie sie, sperrt man in Irrenhaeuser.“ (VT 1943: 60-61) Dadurch wird ihr auch bewusst, dass Traum und Wirklichkeit gefährlich nahe beieinanderliegen und die oftmals nicht eindeutig vorhanden zu sein scheint, sie markiert die Schwelle, die letztendlich eine psychische Störung zur Folge hat. Diese Vorstellung ängstigt die Protagonistin, sie stellt besorgt fest, „[...] dass irgendwo die Wirklichkeit unmittelbar an den Traum, dass irgendwo der Traum unmittelbar an Irrsinn grenzt.“ (VT 1943: 61) Außerdem zeigt sich die nervliche Überspannung Barbaras daran, dass sie immer wieder Zwiesprache mit ihrem Herzen abhält. Diese „Unterhaltungen“ stellen demnach gewissermaßen die innere Zerrissenheit der Protagonistin dar, deren Entscheidungen deutlich von den Ratschlägen und Kommentaren des Herzens beeinflusst werden. Die Zwiegespräche sind als eine Spaltung des Herzens und Hirns Barbaras zu verstehen, wobei das Herz jedes Mal über den Verstand zu gewinnen scheint. Letztlich gibt die Protagonistin die Verantwortung über ihre Entscheidungen an ihr Herz ab, welches ihr dazu rät, sich voll und ganz ihrem Traum hinzugeben:

„[...] DEINE WIRKLICHKEIT HAT SICH IN EINEN TRAUM VERWANDELT, IN EINEN BOESEN TRAUM. LASS DEINEN TRAUM WIRKLICHKEIT WERDEN, GLUECKLICHE WIRKLICHKEIT.“ (VT 1943: 95)

Darin zeigt sich, dass die Wirklichkeit von einer glücklichen Ehe nicht mehr zu existieren scheint, sie hat sich demnach einen Alptraum verwandelt. Der Krise kann Abhilfe geleistet werden durch Wahrwerdung des glückseligen Traumes, durch dessen Voranschreiten gewissermaßen eine Hysterie bei der Protagonistin bewirkt wird.

Während die psychische Überlastung in „Der verlorene Traum“ durch eine angespannte eheliche Situation ausgelöst wird, führt in „Inferno“ unter anderem die Verdrängung der nationalsozialistischen Realität und die Konfrontation damit zum Ausbruch der Krankheit bei der Protagonistin Ursula. Ihr stellt sich die grausame Wirklichkeit zum ersten Mal bei einer Versammlung für das Regime gegenüber, die in einem überfüllten Saal stattfindet. Die fanatische Stimmung sowie die Menschenansammlung lösen bei Ursula eine Panikreaktion aus, wodurch sie den Bezug zur Realität und schließlich auch das Bewusstsein verliert.

„Erst nach und nach drangen einzelne Worte, die der Lautsprecher ihr zutrug, bis in ihr Ohr, begannen ihr in den Ohren zu droehnen, begannen ihr in den Schlaefen zu haemmern, vor ihren Augen flimmerte es, der Boden schwankte ihr unter den Fuessen, wich zurueck, sie klammerte sich an ihren Bruder an und stuerzte in bodenlose Dunkelheiten hinab.“ (I 1948: 26)

Ursula, die sich bis dato der nationalsozialistischen Wirklichkeit verschlossen hat, zeigt in der eben genannten Passage erste Anzeichen einer psychischen Überlastung. Die nervliche Anspannung nimmt weiter zu, als sie sich der widerständischen Bewegung ihres Freundes anschließt, dies jedoch vor ihrer Familie, vor allem ihrem fanatischen Bruder, verheimlichen muss. Eines Tages kann sie der nervlichen Anspannung nicht mehr standhalten, die sich in einem hysterischen Anfall entlädt:

„[...] ein scheuerliches, unwiderstehliches Lachen kitzelte sie in der Kehle und kaum hatte sie die Tuere hinter sich geschlossen, ueberwaeltigte es sie, schuettelte es sich, warf es sie auf das Bett hervor mit Traenen vermischt in die Kissen hinein, die seine grellen Laute erstickten. Ihr Koeper baeumte sich unter der Qual dieses Lachens, das sie hin und her warf, sie juckte und wuergte, bis es nur noch ein Schluchzen war, nur noch Traenen, die endlich, endlich versiegten.“ (I 1948: 89-90)

Dennoch gewinnt Ursula schnell wieder die Kontrolle über ihre Handlungen und setzt sich weiterhin für den Widerstand gegen das nationalsozialistische Regime ein. Es ist schließlich eine traumatische Begegnung mit einem Parteifunktionär, die zum Ausbruch von Ursulas Krankheit führt, in die sie sich zunächst vor der Wirklichkeit zu flüchten versucht. Schon kurze Zeit darauf kann sie sich diesem Zustand nicht mehr hingeben und wagt eine neuerliche Konfrontation mit der Wirklichkeit, die sie jedoch zu sehr anstrengt. Sie zieht sich in ihr sicheres Zimmer zurück, wo sie von phantastischen beziehungsweise künstlerischen Visionen beglückt wird.

„Denn kaum hatte sie sich in ihr Zimmer eingeschlossen, um sich in jene Daemmerstimmung der Genesung einzuspinnen, von der sie sich Heilung versprach, verwandelten sich auch schon die Waende, die sie schuetzend umgaben, in eine Leinwand, die sich zauberhaft entrollte und ausspannte und sich als weisse, nach Farben hungernde Flaechen, hinter denen die gebluemte Tapete verschwand, Ursulas verzeuckte Augen darboten.“ (I 1948: 122)

Ursula zieht sich durch ihre Ausflüchte in die Tagtraumwelt immer mehr von der Wirklichkeit zurück, bis sie ein Brief ihres Geliebten erhält. Es ist ihr Gewissen, welches die Protagonistin dazu auffordert sich zwischen Traum und Wirklichkeit zu entscheiden.

„'Toerin', toente es ihr in den Ohren, 'begreifst Du denn noch immer nicht, dass jedem eine innere Welt geschenkt ist [...] dass Traumwelt und Wirklichkeit so unteilbar ein Ganzes sind [...]'“ (I 1948: 124)

Nach einiger Unentschlossenheit wählt Ursula schließlich die Wirklichkeit, der sie sich von diesem Zeitpunkt an stellen will. In „Inferno“ sind die Wirklichkeit und die Traumwelt

demnach als eine Einheit zu verstehen. Durch den Rückzug in die „innere Welt“ ist es Ursula möglich die Schrecken der „äußeren Welt“ besser zu ertragen, die Spannung der beiden Wirklichkeiten führt dabei immer wieder zu einer nervlichen Zerrissenheit bei der Protagonistin, die sie mit Kriegsende jedoch langsam besser ertragen zu scheint.

Es sind auch in dem Romanfragment „Die andere Wirklichkeit“ traumatische Erlebnisse, welche einen Nervenzusammenbruch bei der Protagonistin zur Folge haben, konkret ein Verbrechen an deren Mann, bei welchem er ums Leben kommt. Dies versetzt sie zunächst in eine Schockstarre, später führt dies zur Verleugnung der Realität. Dass die Ich-Erzählerin den Verstand verloren hat, ist ihr selbst durchaus bewusst, dies stellt sie gleich zu Beginn des Textes deutlich dar:

„Wenn ich durch die Strassen gehe, bleiben die Leute stehen und blicken mir nach. Manche von ihnen tappen sich mit dem Finger an die Stirn und lächeln einander zu. Ein vielsagendes Lächeln [...] Es will nur besagen, dass es mit mir nicht ganz richtig ist, [...] dass ich verrückt bin.“ (DaW 1967: 1)

Die Protagonistin beschreibt damit, wie sie von ihrer Umgebung wahrgenommen wird, nämlich als verrückt. Der Wahnsinn der Frau zeigt sich unter anderem in ihrer „sonderbaren“ und vernachlässigten äußeren Erscheinung, die sie abgibt. Wie sie sich eingesteht, ist es jedoch ihr Verhalten, welches zweifellos als ein Indiz für den Verlust ihres Verstandes gesehen werden kann. Es ist eine „[...] ganz harmlose Eigenheit [...]“ (DaW 1967: 3), die das Aufsehen ihrer Umgebung erweckt, nämlich:

„Ich spreche mit mir selbst, ich kichere manchmal in mich hinein und zuweilen, wenn ein Einfall mich kitzelt, ein Einfall, der sich grotesk aus Grauen und Seligkeit mischt, dann mag es auch vorkommen, dass ich laut auflache.“ (DaW 1967: 3)

Dennoch sind es keine Selbstgespräche im herkömmlichen Verständnis, wie die Frau in ihren Erzählungen weiter ausführt. Diese „Stimmen“ haben sich an jenem schrecklichen Schicksalstag in den Kopf der Frau eingenistet, als sich ihr Leben von Grund auf änderte. Trotz vergeblicher Bemühung sich den grauenhaften Ereignissen zu entziehen, kehren die Erinnerungen unweigerlich immer wieder zurück in ihr Gedächtnis und verfolgen sie bis in ihre Träume. In ihrer Vorstellung kehrt der tote Mann zurück und spricht mit ihr, jedoch mit ihrer eigenen Stimme. Demnach lebt ihr Mann durch die Stimme in ihrem Kopf gewissermaßen weiter. Das bedeutet in weiterer Folge auch, dass sie seinen Tod nicht akzeptieren muss, da sie, wie eben ihrem Mann, all jenen eine Stimme verleiht, „[...] die keine Stimme mehr haben, weil sie in jene andere Wirklichkeit eingegangen sind [...]“

(DaW 1967: 3). Die Erschaffung einer anderen Wirklichkeit kann auch mit einer Verleugnung der Realität verglichen werden. Als die Ich-Erzählerin jedoch mit der „echten“ Wirklichkeit konfrontiert wird, führt dies zu einem Nervenzusammenbruch. Denn die Flucht in ihre Wahnvorstellungen verhinderten bis zu diesem Zeitpunkt der unerträglichen Gewissheit den Ausbruch ihrer Krankheit, den sie wie folgt schildert:

„Da brach das Getöse in meinen Ohren ab und die furchtbaren Worte ER IST TOT drangen ein und erreichten mein Bewusstsein. Ich hörte mich schreien, schreien. Dann wurde es still. Ich wurde, wie ich später erfuhr, bewusstlos.“ (DaW 1967: 38)

Dieser Zustand dieses todesähnlichen Deliriums dauert daraufhin einige Tage an. Als die Protagonistin die Besinnung wiedererlangt, werden die Erinnerungen an ihr Schicksal unweigerlich in ihr Bewusstsein zurückgeschleudert. Sie will sich dies jedoch nicht eingestehen, es folgt ein Kontrollverlust über ihren Körper:

„Nur mein Körper erinnerte sich an die furchtbaren Worte, die ihn verbrannten, an denen er verblutete. Ich stöhnte, so unerträglich waren die Qualen, die mein Körper in diesen ersten, endlosen Minuten erlitt, während ich widerstrebend zur Besinnung kam [...]“ (DaW 1967: 40)

Daraufhin wandelt die Ich-Erzählerin in einem Zustand jenseits von Traum und Wirklichkeit, in dem ihr immer wieder der endgültige Abschied von ihrem Mann zurück ins Bewusstsein geholt wird. Sie kommt zur Erkenntnis, dass sie nur gesunden kann, indem sie die Stätte verlässt. „Denn nicht, was krank war in mir, wenn man es krank nennen darf, die Heilung war für mich der Tod.“ (DaW 1967: 88). Dies zu erklären, stellt sich für die Protagonistin jedoch als unmöglich dar und aus diesem Grund täuscht sie eine Bereitschaft zur Heilung vor. Schlussendlich kommt die Ich-Erzählerin zu der Erkenntnis:

„Man könnte den Zustand, in dem ich mich damals befand und für den es keinen Namen gibt, eine geistige Störung nennen [...] aber nur eine, die das innere Gleichgewicht verschiebt, weil sich neben der gewohnten Wirklichkeit eine nach innen vielfach geschichtete andere Wirklichkeit auftut [...]“ (DaW 1967: 94)

Der Irrsinn resultiert hier demnach aus einer verleugnenden Haltung gegenüber dem Leben, jedoch erst aus einer rückblickenden Perspektive betrachtet. Die Protagonistin ist sich zum Zeitpunkt der Erzählung ihres Wahnsinns, den sie nur schwer erklären kann, durchaus bewusst. Die innere und äußere Wirklichkeit beeinflussen sich, wie schon in „Inferno“, auch

in diesem Roman gegenseitig. Dennoch wird der „anderen Wirklichkeit“, die als „tiefere Seelenschicht“ bezeichnet werden kann, mehr Bedeutung zugeteilt. Denn mit der definitiven Anerkennung der gewohnten Wirklichkeit müsste die Ich-Erzählerin auch den Tod ihres Ehemanns zur Kenntnis nehmen, wozu sie bis zum Schluss hin nicht fähig zu sein scheint.

4.4.5. Der Spiegel als Medium der körperlichen Selbstwahrnehmung

Wie in den meisten Texten Mela Hartwigs spielt auch in den Exilromanen der Spiegel als Medium zu Selbstwahrnehmung der weiblichen Figuren eine wichtige Rolle. Denn immer wieder hinterlassen die, oftmals traumatischen, aber auch ekstatischen, Erlebnisse der Frauen auch Spuren auf deren Körpern, die ihnen erst durch das Überprüfen des eigenen Spiegelbildes auffallen.

Barbara, die Protagonistin in „Der verlorene Traum“, überprüft ihr Äußeres nach dem traumhaften Erlebnis im Theater, welches sich für sie als äußerst wunderlich darstellte. Es überrascht die Frau demnach, dass aufgrund dessen keinerlei körperliche Veränderungen bei ihr festzustellen sind. Die einzelnen Partien ihres Gesichts scheinen die Frau zufriedenzustellen, es ist jedoch die fehlende Ganzheit, welche sie ins Grübeln versetzt und welche durch den Spiegel erst zur Geltung kommt:

„Sie hatte keine Veraenderung wahrnehmen koennen, aber der Spiegel, der sich immer so willig gezeigt hatte, ihr zu schmeicheln, der sie bisher stets dazu beredet hatte, dass sie mit ihrem Gesicht zufrieden sein durfte, hatte ihr zum ersten Mal enthuehlt, dass ihr Gesicht [...] nichtssagend und belanglos war [...]“ (VT 1943: 10).

Bis zu diesem Zeitpunkt war sich Barbara der Vorzüge ihres Gesichts durchaus sicher. Als sie im Spiegel jedoch vollkommenes Mittelmaß erkennt, löst dies Verzweiflung bei ihr aus, sie konstatiert folglich:

„Auf ihren Koerper, das wusste sie, konnte sie sich nicht verlassen. Es fehlte ihr gänzlich an jeder Sicherheit des Koerpers, die nur sein Ebenmass verleiht. [...] Sie konnte sich nicht damit abfinden, dass sie keine, wie man das so nennt, gute Figur hatte.“ (VT 1943: 10-11)

Demnach ist sie sich ihrer körperlichen Nachteile durchaus bewusst, die mit dem schönen Unbekannten aus dem Theater keinesfalls zu konkurrieren vermögen. Letztlich ist es auch die Frau des Malers, die, wie ihr Mann, mit dem unnahbaren Unbekannten aus dem Theater befreundet ist, mit welcher sich Barbara vergleicht. Die junge Frau fungiert hier gewissermaßen als ein Spiegelsymbol, welches die Protagonistin erneut zum Grübeln bringt. An einem gemeinsamen Abend mit dem Ehepaar stellt sie fest:

„Ihr Gesicht war ein Instrument, das sie meisterhaft spielte. Sie hatte eine gute Figur und wusste es, wusste, dass sie es sich leisten konnte, sich auffallend zu kleiden [...]“ (VT 1943: 117) Barbara will ein Treffen mit dem Unbekannten herbeiführen und nimmt daher eine Einladung des Malers zu einem Ateliersfest am folgenden Wochenende an. Um ihre körperlichen Nachteile auszugleichen, gibt sie ein Kleid in Auftrag, welches diese verbergen soll. Denn ihr Körper alleine könne nicht als „[...] Fuersprecher fuer ihr Herz [...]“ (VT 1943: 148) erhalten: Dies bringt Barbara in Zweifel, ob sie tatsächlich dem Fest des Malers beiwohnen solle. Ihre Unschlüssigkeit wird jedoch sofort wieder beiseitegelegt, denn:

„Erst als sie in ihr Zimmer zurueckkehrte und ihr Blick auf das kostbare Kleid fiel, das ihr dazu verhelfen sollte, schoen zu sein [...] war sie nicht mehr bereit auf das Fest zu verzichten, denn sie fuehlte, dass sie sich diesem Kleid getrost anvertrauen durfte. (VT 1943: 148)

Dennoch führt das schöne Kleid nicht zum gewünschten Erfolg und der Abend wird eine Enttäuschung für Barbara. Denn selbst mit diesem wunderbaren, einem Traum gleichenden Kleidungsstück gelingt es der Protagonistin nicht, die Aufmerksamkeit des schönen Unbekannten zu erregen, der den besagten Abend mit einem jungen Mädchen verbringt. Die eheliche Krise zwischen Barbara und Martin nimmt daraufhin weiter ihren Lauf und führt zu zunehmender Distanzierung.

Eine Spiegelbetrachtung findet in „Inferno“ ebenfalls statt, nämlich nachdem Ursula als Zeugin des besagten „Tempelbrandes“ besinnungslos durch die Straßen eilt und infolgedessen gegen einen Laternenpfahl läuft, der eine Beule verursacht. Sie beobachtet daraufhin im Spiegel aufmerksam ihr Gesicht.

„Sie betrachtete es pruefend, verstaendnislos, bestuerzt und traute ihren Augen kaum. Log ihr Gesicht oder log ihr Herz? Obwohl sie in dieser einen Nacht, die sie wie ein Abgrund von ihrem bisherigen Leben trennte, Jahre durchlebt zu haben glaubte und vermeinte ein voellig anderer Mensch zu sein, hatte sich kein Zug in ihrem Gesicht veraendert.“ (I 1948: 88)

Die einzige Veränderung in ihrem Gesicht ist dahingehend wahrzunehmen, als dass sie ihre nächtlichen, illegalen Aktionen den Schlaf gekostet haben und sie lediglich einen müden Blick hat. Dennoch stellt Ursula einen Widerspruch zwischen ihrem subjektiven Empfinden und der objektiven Wiedergabe durch das Spiegelbild fest. Demnach scheinen die innere sowie die äußere Erkenntnis des Gesichtes im Gegensatz zu stehen. Dies bringt die Protagonistin erneut zum Nachdenken und hat ein gewisses entfremdendes Bildnis ihres Selbst zur Folge, denn

„[...] schon war es nicht mehr ihr eigenes sondern ein fremdes Gesicht, das mit jener kalten, unbestechlichen und beirraren Leidenschaft, die den Blick nicht trübt sondern schaerft, forschend betrachtete, bis sie klarer als je erkannte, dass sich das wahre Gesicht eines Menschen hinter seinen Zuegen wie hinter einer Maske verbirgt [...]“ (I 1948: 88).

Es zeigt sich hier, dass es, der Protagonistin zufolge, nicht nur eine äußere und innere Wirklichkeit zu geben scheint, sondern dies auch hinsichtlich der Gesichtswahrnehmung zu erkennen ist. Die gefühlten inneren Gesichtszüge, womöglich die menschlichen Empfindungen, werden demnach nicht äußerlich sichtbar, sondern demaskiert. Ursulas Wahrnehmung spaltet sich daraufhin, es folgt ein kurzes phantastisches Erlebnis: „Schon begannen, vor ihrem seherischen Blick beruehrt, ihre eigenen Zuege zu zerbroeckeln, bereit die Geheimnisse ihrer inneren Welt preiszugeben.“ (I 1948: 88)

Der Spiegel fungiert auch in Mela Hartwigs letztem Roman als Medium der Erkenntnis. Zu Beginn ihrer Erzählungen befindet sich die Protagonistin, nachdem ihr Mann gewaltsam aus der Wohnung entführt wurde, alleine in der Wohnung. Ihr Blick fällt im Badezimmer auf eine Scherbe des Spiegels, in dem sie sich selbst betrachtet:

„Sie [Anm.: Scherbe] war gerade gross genug, um mein halbes Gesicht zu spiegeln. Wie immer ich mich wendete, es war immer nur mein halbes Gesicht, das ich sehen konnte. Ein Auge, eine halbe Nase und einen halben Mund. [...] So oder so, das Gesicht, das der Spiegel mir zeigte, war verstümmelt. Und er hatte recht, sah ich ein, denn wie hätte alles das spurlos an meinem Gesicht vorbeigehen sollen, was mir doch das Herz verstümmelt hatte.“ (DaW 1967: 13)

Der Spiegel dient der Protagonistin in dieser Passage nicht nur als Instrument zur Selbstwahrnehmung, er ruft ihr auch wieder die Erinnerung an das traumatische Verbrechen ins Bewusstsein. In diesem Moment wird ihr auch schmerzlich bewusst, dass sie von diesem Zeitpunkt an „[...] entzweigeschnitten, in zwei Teile [...]“ (DaW 1967: 15) ihr Leben verbringen muss. Der Spiegel ist in dieser Passage demnach auch als ein vorausdeutendes Symbol zu verstehen, denn er zeigt der Ich-Erzählerin ihr zukünftiges Dasein als „[...] halbes Ich.“ (DaW 1967: 15).

4.4.6. Das Motiv der (stillstehenden) Zeit

In dem bereits erwähnten Essay „Virginia Woolf“ beschäftigte sich Mela Hartwig mit dem Motiv der (stillstehenden) Zeit, beispielhaft dargestellt anhand ausgewählter Passagen aus den literarischen Texten der Autorin. Es war der Selbstmord Woolfs im Jahr 1941, der

Hartwig zu diesem Text bewegt hat. Dennoch lebe sie, Mela Hartwig zufolge, durch ihre Texte weiter.

„Aber kaum öffnen wir das Buch [Anm.: Essayband „The moment an other essays“], fühlen wir, tiefer noch erschüttert, daß sie in jeder Zeile, daß sie in jedem Wort noch für uns lebt und daß sie noch leben wird, wenn wir längst nicht mehr sind.“ (VW 1951: 47)

Mela Hartwig zeigte sich nicht nur fasziniert von Virginia Woolfs Essays, sondern auch von deren Romanen, sie stellte fest: „[...] so unentbehrlich auch der Beitrag ist, den sie [...] zum Essay als Kunstform geleistet hat, unentbehrlicher noch ist ihr Beitrag zum Roman als Kunstform.“ (VW 1951: 47) Woolf hätte den Roman als Gattung durch das Leitmotiv der Zeit in gewisser Weise „revolutioniert“. Mela Hartwig charakterisierte in dem Essay nicht nur die Texte von Virginia Woolf, sondern implizit auch ihre eigenen Exilromane, in welchen das Motiv der Zeit ein immer wiederkehrendes Motiv darstellt. Der Text kann demnach als eine verknappte Form des zeitlichen Leitgedankens gesehen werden, der in den Exilromanen auf poetische Art und Weise repräsentiert wird. Noch bevor das Motiv der Zeit anhand einiger Passagen analysiert werden soll, sei auf Sigmund Freuds Arbeit mit dem Unbewussten hinzuweisen, in dem er dieses als „zeitlos“ definierte.¹⁵⁴ Es ist zu beobachten, dass auch die weiblichen Figuren in den Exilromanen einige Male dieses Gefühl der Zeitlosigkeit erleben. Aufgrund dessen lässt sich feststellen, dass die Erlebnisse wohl im Unterbewusstsein zu verorten sind und erst nicht ins Bewusstsein gelangen. Dies erklärt ihr Wandeln in unterschiedlichen Trancezuständen, wobei die Grenze zur Wirklichkeit nicht eindeutig vorhanden zu sein scheint.

In „Der verlorene Traum“ denkt die Protagonistin etwa über die Vergänglichkeit der Zeit nach, welche lediglich in Momenten des ausgesprochenen Glücks beziehungsweise Unglücks stillstehe. Einen „Gegensatz“ bilden dabei die Arbeit und das Lesen. Denn die Arbeit im Laboratorium stellt sich als äußerst eintönig da, es passiert jeden Tag dasselbe. Die Stunden ziehen dabei in einer großen Geschwindigkeit an Barbara vorbei, sodass das Heute und das Gestern für sie nicht voneinander zu unterscheiden sind und in einer Gleichzeitigkeit miteinander verschmelzen. Am Abend, wenn Barbara unter anderem mit dem Lesen eines Buches beschäftigt ist, scheint die Zeit dagegen stillzustehen:

„Ein Buch [...] erlaubte ihren Gedanken fast immer zu entschluepfen, und einen jener endlosen Augenblicke zu erleben, fuer die es keine Gesetze der Zeit gibt,

¹⁵⁴ Siehe: Freud, Sigmund: „Das Ich und das Es.“ Metapsychologische Schriften. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1992.

einen jener unwahrscheinlichen Augenblicke, in denen sich unsere Wuensche traumhaft verwirklichen.“ (VT 1943: 24-25)

Ein Buch regt des Weiteren auch die Phantasie der Protagonistin an, denn es wird ihr gestattet den Gedanken für einige Zeit freien Lauf zu lassen und sich ihren Tagträumen hinzugeben. Später sinniert die Protagonistin zudem über die Flüchtigkeit der Zeit im Kontext von Traum und Wirklichkeit. Dies zeigt sich an Barbaras Verhältnis zu dem Traumgefährten, der sich schließlich als der Sänger Anton Weber präsentiert, den sie nach einem kurzen Treffen bei einem Künstlernachmittag wiedersehen möchte. Nach diesem ist sie in einem Trancezustand der Glückseligkeit. Doch schon bald wird sie sich der Vergänglichkeit eines wirklichen Treffens bewusst:

„Bestuerzt begriff sie, dass [...] ein Erlebnis fluechtiger ist, als ein Traum, den wir festhalten koennen, in dem wir schwelgen koennen, bis zum Ueberdruss und dass ein Erlebnis daher unersaettlicher nach dem naechsten verlangt und nach noch einem und nach mehr, als ein Traum nach dem Traum.“ (VT 1943: 187)

Der Roman endet schließlich mit einem „Ausklang“, kurz nach der endgültigen Versöhnung Barbaras mit ihrem Mann, in welchem die Vergänglichkeit der Zeit noch einmal thematisiert wird. Es ist zu beobachten, dass dabei immer wieder der folgende Satz vorkommt: „Fluechtiger als der Wind ist die Zeit, Du kannst sie nicht aufhalten, keiner kann es.“ (VT 1943: 262) Wie schon eingangs erwähnt, steht die Zeit nur still in Momenten des Glücks, in denen sie auch unendlich erscheint. Dieses Gefühl wiederfährt auch Barbara, nämlich nachdem sie Martin wieder lieben gelernt hat. In ihrem Herzen verspürt sie erneut vollkommene Glückseligkeit, denn „[n]icht Minute reihte sich fluechtig an Minute, sondern zeitlos reihte sich Gefuehl an Gefuehl.“ (VT 1943: 262) Doch schon bald kommt Barbara ins Grübeln, als sie kurze Stunden der Zweisamkeit mit ihrem Mann den eintönigen Tagen gegenüberstellt, die sie alleine zubringen muss. Ein letztes Mal erteilt ihr das Herz einen Rat, nämlich: „[...] LIEBE IHN SO SEHR, DASS DU VERSTEHST, OHNE ZU VERSTEHEN.“ (VT 1943: 264) Ein vorausschauender Blick in die Zukunft beschert ihr schließlich unendliche Glückseligkeit, denn sie erkennt wieder, dass das größte Glück ist, lieben zu dürfen und dies wiegt alle Unsicherheiten auf. Dadurch scheint die Zeit in Barbaras Herzen stillzustehen, auch wenn sie sich nach außen hin als flüchtig darstellt.

In „Inferno“ ist das Zeitmotiv vor allem an die realpolitischen Geschehen des Nationalsozialismus gebunden. Ursula, die ihre Augen immer wieder vor der Realität verschließt, steht unvermutet dem schrecklichen Geschehen gegenüber. Ein traumatisches

Treffen mit einem Parteifunktionär versucht die Protagonistin aus ihrem Bewusstsein zu verdrängen, dies zieht einen Trancezustand und in weiterer Folge auch den Verlust jeglichen Zeitgefühls nach sich, denn sie weiß an diesem Abend weder wann, noch wie sie den Weg nach Hause gefunden hat.

„Da sie erst nach Hause kam, als es bereits daemmete, war anzunehmen, dass sie sich stundenlang auf der Strasse herumgetrieben hatte, aber diese Stunden lagen wie eine dichte Dunkelheit hinter ihr [...]“ (I 1948: 118)

Dieses Gefühl sucht die Protagonistin auch an dem Tag der offiziellen Kriegserklärung heim. In dieser Situation ist es vor allem die fanatische Stimmung der Menschenmenge, welche die angespannten Nerven Ursulas weiter überreizt.

„Betaeubt von dem Getoese, das sie umgab, und fast zerquetscht von den Nachdraengenden, bis sie kaum mehr zu atmen vermochte, verlor Ursula, die mit einer Ohnmacht kaempfte, jedes Gefuehl der Zeit [...]“ (I 1948: 161)

Ursulas subjektiv stillstehendes Zeitgefühl steht auch jenem der realpolitischen Wirklichkeit gegenüber, die einem Zug gleichend in großer Geschwindigkeit vorüberzieht.

„Doch waehrend die traegen Stunden traenenloser Trauer ihr stockend zu bleiernen Sekunden zertropften, stuerzte die Zeit, von den Ereignissen vorwaertsgepeitscht [...] atemlos und unaufhaltsam an ihr vorbei [...]“ (I 1948: 190)

Das subjektive Empfinden der stillstehenden Zeit ist auch zu beobachten, als Ursula nach Kriegsende eine Anstellung in einem Amt findet. Es wird die kalte Nachkriegssituation beschrieben, die sich nicht nur durch die zerstörten Landschaften repräsentiert, sondern auch einen Einfluss auf den Alltag der Bevölkerung hat.

„Zwischen Hunger und Kaelte eingeklemmt schien schliesslich auch die Zeit stille zu stehen, fuer Ursula, fuer jeden, denn unbeweglich, wie eine dunkle, drohende Wolke, die sich weder entlaedt noch weiterzieht, hing das Verhaengnis ueber grauen Strassen, schneebedeckten Feldern und kahlen Baeumen, und so voellig glich ein Tag dem andern, dass man immer den gleichen, trostlosen Tag zu erleben glaubte.“ (I 1948: 207)

In dieser Passage wird demnach das Ineinanderfließen der Zeit dargestellt, wodurch keine Besserung zu sehen ist. Es ist wahrzunehmen als eine Zeitschleife, aus der ein Ausbruch als unmöglich erscheint, dies manifestiert sich an der immer selben Arbeit in dem Amt, die

keinerlei Abwechslung bieten. Die Zeit, die sich als ein grauer Nebel darstellt, hält die Menschen in sich gefangen, denn sie vergeht nicht und steht still.

Der Stillstand der Zeit sowie das Ineinanderfließen von Gegenwart und Vergangenheit können als Hauptkomponenten der „anderen Wirklichkeit“ in Hartwigs Romanfragment gesehen werden. Die Protagonistin führt ihre Gedankengänge, die sie zum damaligen Zeitpunkt noch nicht nachvollziehen konnte, folgendermaßen aus:

„Aber wer kann das verstehen, [...] wie wunderbar Gegenwärtiges und längst Vergangenes ineinanderfließen. [...] Es gibt keine Tage, keine Jahre mehr, die wie Türen hinter vergangener Zeit zufallen. Denn die Zeit vergeht nicht.“ (DaW 1967: 5)

Die andere Wirklichkeit stellt sich für die Erzählerin dar durch eine Gleichzeitigkeit der Ungleichzeitigkeit, wodurch sämtliche Regeln der Zeit, die demnach nicht existiert, aufgehoben werden. Auf dieses Moment der Synchronizität, in dem mehrere Erlebnisse gleichzeitig aufeinandertreffen, macht auch Ernst Schönwiese in seinem Artikel über Mela Hartwig aufmerksam.¹⁵⁵ Dieses Synchronerlebnis ereilt die Protagonistin auch in jenem Moment, als sie vor die Wahrheit des Todes und somit des endgültigen Verlustes ihres Mannes gestellt wird.

„Ich erlebte die Vergangenheit und die Gegenwart zugleich, ohne die eine von der anderen unterscheiden zu können, erlebte beides zerstückt und die Fragmente der einen wuchsen mit den Fragmenten der andern zu unerträglich grauenhaften Gebilden zusammen [...]“ (DaW 1967: 42)

Die verdrängten Erinnerungen und somit die schmerzlichen Gefühle werden unvermutet wieder in das Gedächtnis der Ich-Erzählerin zurückbefördert, wodurch ein Ineinanderfließen unterschiedlicher Zeitebenen empfunden wird. Wie schon in „Inferno“ nimmt die Protagonistin die Geschehen der Wirklichkeit nicht wahr, sie verharrt in einem Bewusstseinszustand „inzwischen“ und kann die Zeit demnach auch nicht als solche erleben. Neben der Gleichzeitigkeit der Ungleichzeitigkeit, wird die Zeit von der Protagonistin auch als Raum erfahren, der für den Stillstand verantwortlich sei.

„Die Zeit, mit der man es in diesem Raum zu tun hat, ist, könnte man sagen, eine zeitlose Zeit, wie die Ewigkeit es ist, die keinen Anfang und kein Ende hat. In diesem Raum ist sie überdies keinen Gesetzen der Dauer unterworfen. Sie steht still, wann es ihr beliebt.“ (DaW 1967: 77)

¹⁵⁵ Siehe: Schönwiese, Ernst: „Mela Hartwig“. In: Literatur und Kritik. August 1967. Heft 16/17. S. 408

Der eben beschriebene Raum befindet sich in der psychiatrischen Anstalt, in der die Ich-Erzählerin zu diesem Zeitpunkt untergebracht wird. Doch dieser Ort, der sie heilen soll, wird als Bedrohung beziehungsweise Unglück wahrgenommen. Es zeigt sich, dass die Zeit auch in diesem Text, wie schon in den vorangegangenen Exilromanen, in Momenten der besonderen Glückseligkeit, jedoch auch des Unglücks, stillzustehen scheint.

5. Conclusio

Der Fokus dieser Arbeit wurde auf die vergleichende Werkanalyse von Mela Hartwigs unveröffentlichten Exilromanen „Der verlorene Traum“, „Inferno“ sowie „Die andere Wirklichkeit“ gelegt. Entgegen der bisherigen Forschungsstudien sollte eine psychoanalytische Relektüre vorgenommen werden, um den lyrisch-metaphorischen Schreibstil von Mela Hartwigs Texten weitgehend zu erfassen. Die Ergebnisse der Arbeit sollen in den folgenden Ausführungen nochmals reflektiert und dargestellt werden.

Die Untersuchung der Psychoanalyse stellte mit der Hysterie und dem Unbewussten jene theoretischen Konzepte vor, welche die Analyse von Mela Hartwigs Prosaschriften von Bedeutung sind. Diese psychoanalytischen Konzepte sind dahingehend erwähnenswert, als dass in den Texten der Autorin immer wieder Bewusstseinszustände „dazwischen“ ausgelotet wurden. Bedeutende Motive, die sich durch das Gesamtwerk der Autorin ziehen, sind das (Un)Bewusste, die Auslotung der Grenzen zwischen Traum und Wirklichkeit oder Wahnsinn und Normalität. In die eben genannten Bewusstseinszustände eingebunden ist die Darstellung der (stillstehenden) Zeit, welche wiederum eine deutliche Parallele zu Virginia Woolfs Romanen darstellt. Die expressive Sprache diente hierbei als ein geeignetes Instrument, um den Seelenzustand der (weiblichen) Figuren zum Ausdruck zu bringen.

Denn es ist zu beobachten, dass die expressionistischen Texte von Mela Hartwig in einer Zeit erschienen sind, in welcher die Hochphase der Strömung schon abgeschlossen war. Da die Schriftstellerin jedoch Zeitzeugin des Expressionismus war, ist dieser Einfluss auf ihre literarische Produktion durchaus nachvollziehbar. Im aufkommenden Expressionismus waren es vor allem die Erfahrungen des Ersten Weltkrieges, welche die Produktion der Autoren geprägt haben. Zwanzig Jahre später stellte der Zweite Weltkrieg eine wichtige thematische Beeinflussung für die „postexpressionistische“ Künstlerin Mela Hartwig dar.

In den Exilromanen von Mela Hartwig finden sich folglich nicht nur Einflüsse durch den Expressionismus und der Psychoanalyse wider, es ist auch der zeitgeschichtliche und biographische Kontext der Autorin von Bedeutung für die Analyse der Texte. Neben der Erwähnung der Schauspielerkarriere sowie dem Verhältnis zum Zsolnay Verlag, sind es vor allem die Erfahrungen, die Mela Hartwig als Jüdin mit dem aufkommenden Nationalsozialismus in Österreich gemacht und die eine wichtige

Basis für die Texte darstellte. Dies zeigt sich bereits in der 1936 erschienenen Novelle „Das Wunder von Ulm“, in der, ausgehend von einem mittelalterlichen Milieu, implizit auf nationalsozialistische Geschehnisse angespielt wird. Auf eine besonders beeindruckende Art und Weise werden schon hier Verbrechen an der jüdischen Bevölkerung dargestellt, die gewissermaßen als historischer Vorgriff wahrzunehmen sind. Die Rede ist hierbei von der Reichpogromnacht im Jahr 1938. Das „Erstaunliche“ ist die Nähe zwischen der Novelle und den tatsächlichen Geschehen, die jedoch erst zwei Jahre nach der Veröffentlichung des Textes stattgefunden haben. Weitere „Ausformungen“ der bedrückenden nationalsozialistischen Realität finden sich in den späteren Exilromanen „Inferno“ sowie „Die andere Wirklichkeit“ wieder, wie beispielsweise der Anschluss Österreichs an das Deutsche Reich.

Es lässt sich schlussendlich feststellen, dass nicht nur für Hartwigs Romane, sondern generell für expressionistische Prosatexte ein eindeutig deskriptiver Gattungsbegriff nicht als adäquat zur Typisierung erscheint, da eine Anpassung an geltende Normen nicht auszumachen war. Um die Texte von Mela Hartwig zur Gänze zu erfassen stellten sich demnach nicht nur der Expressionismus und die Psychoanalyse als geeignet dar, sondern auch die eben beschriebenen historischen Bezugspunkte des Nationalsozialismus beziehungsweise des Zweiten Weltkrieges.

Zuletzt bleibt zu hoffen, dass Mela Hartwig als Künstlerin nach 2013 wieder- und neuentdeckt wird. Denn Hartwig hat sich in ihren Texten immer wieder kontroversen Themen die (weibliche) Psyche, jedoch auch die österreichische Geschichte betreffend gewidmet und dies mit eigenen Erfahrungen zusammengeführt. In diesem Kontext ist schlussendlich noch auf Margit Schreiners Vorwort aus dem Sammelband „Das Verbrechen“ zu verweisen, in dem es heißt:

„Immer, wenn uns ein Buch nicht loslässt, hat es mit uns zu tun. Die anderen Bücher, die uns nicht berühren, sind in dem Moment verschwunden, in dem wir die Buchdeckel schließen.“¹⁵⁶

Mela Hartwig schafft die Lesenden demnach durch ihren unverkennbaren expressionistisch geprägten und zugleich pathetischen Schreibstil zum Nachdenken zu bringen und sich mit sich selbst auseinanderzusetzen. Aus diesem Grund scheint eine Neuentdeckung von Mela Hartwig mehr als angebracht zu sein.

¹⁵⁶ Schreiner, Margit: „Mela Hartwig: *Ekstasen*. Ein Kultbuch.“ In: Hartwig Mela: „Das Verbrechen - Novellen und Erzählungen.“ Graz, Wien: Literaturverlag Droschl, 2004. S. 15

6. Literaturverzeichnis

6.1. Primärliteratur und Quellentexte

Freud, Sigmund. Breuer, Josef: „Studien über Hysterie.“ Frankfurt am Main: Fischer Bücherei GmbH, 1970.

Freud, Sigmund: „Das Ich und das Es.“ Metapsychologische Schriften. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1992.

Funck, Gisa: „Hartwig, Mela: Das Weib ist ein Nichts“. Erschienen in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 22. Jänner 2003, S. 34

Hartwig, Mela: „Aufzeichnungen einer Häßlichen“ In: Hartwig Mela: „Das Verbrechen - Novellen und Erzählungen.“ Graz, Wien: Literaturverlag Droschl, 2004. S. 131-202

Hartwig, Mela: „Codicil“. 7. Januar 1966. Teilnachlass Mela Hartwig, Wiener Stadt- und Landesbibliothek. H.I.N.-231.776, ZPH 905

Hartwig Mela: „Das Verbrechen“. In: Hartwig, Mela: „Das Verbrechen - Novellen und Erzählungen.“ Graz, Wien: Literaturverlag Droschl, 2004. S. 19-62

Hartwig, Mela: „Das Weib ist ein Nichts“. Graz, Wien: Literaturverlag Droschl, 2002

Hartwig, Mela: „Das Wunder von Ulm“. In: Hartwig Mela: „Das Verbrechen - Novellen und Erzählungen.“ Graz, Wien: Literaturverlag Droschl, 2004. S. 265-290

Hartwig, Mela: „Der phantastische Paragraph“. In: Hartwig Mela: „Das Verbrechen - Novellen und Erzählungen.“ Graz, Wien: Literaturverlag Droschl, 2004. S. 63-130

Hartwig, Mela: „Der verlorene Traum.“ Roman, geschr. 1943-1944, Typoskript, Teilnachlass Mela Hartwig, Wiener Stadt- und Landesbibliothek

Hartwig, Mela: „Die andere Wirklichkeit.“ Romanfragment, geschr. Anfang 1960er Jahre, Typoskript, Teilnachlass Mela Hartwig, Wiener Stadt- und Landesbibliothek

Hartwig, Mela: „Die Hexe“. In: Hartwig Mela: „Das Verbrechen - Novellen und Erzählungen.“ Graz, Wien: Literaturverlag Droschl, 2004. S. 203-235

Hartwig, Mela: „Inferno.“ geschr. 1946-1948, Typoskript, Teilnachlass Mela Hartwig, Wiener Stadt- und Landesbibliothek

Hartwig, Mela: „Virginia Woolf.“ In: Schönwiese, Ernst (Hrsg.): „das silberboot. Zeitschrift für Literatur.“ 5. Jahrgang. 1. Heft. S.47-52

Hilscher, Max: „Die künstlerische Doppelnatur von Mela Hartwig (Mela Spira)“. o. O. u. o.J., unveröffentlichtes Manuskript, Teilnachlass Mela Hartwig, Wiener Stadt- und Landesbibliothek. H.I.N.-231.783, ZPH 905

o.A.: „Eine österreichische Künstlerin mit drei Naturen. Mela Spira-Hartwig in London gestorben. Schauspielerin, Dichterin und Malerin“. In: Tiroler Tagesblatt, O. J., Teilnachlass Mela Hartwig, Wiener Stadt- und Landesbibliothek. H.I.N.-231.782, ZPH 905

o.A.: „Mela Spira“. In: Aufbau, 12. Mai 1967, Teilnachlass Mela Hartwig, Wiener Stadt- und Landesbibliothek. H.I.N.- 231.782, ZPH 905

Müller, Robert: „Die europäische Seele im Bilde. Zum Verständnis des Expressionismus“. In: Fischer, Ernst (Hrsg.): „Kritische Schriften II“. Paderborn: Igel-Verlag, 1995. S. 18-21

Schönwiese, Ernst: „Mela Hartwig“. In: Literatur und Kritik. August 1967. Heft 16/17. S. 406-409

Wimmer, Paul: „In memoriam Mela Hartwig. Zum Ableben der österreichischen Dichterin Worte des Gedenkens.“ 12. Mai 1967. Teilnachlass Mela Hartwig, Wiener Stadt- und Landesbibliothek. H.I.N. 231.785. ZPH 905.

Wimmer, Paul: „Bei Kennern unvergessen. Zum 70. Geburtstag der österreich. Dichterin Mela Hartwig“ 10. Oktober 1965. Teilnachlass Mela Hartwig, Wiener Stadt- und Landesbibliothek. H.I.N. 231.786. ZPH 905.

6.2. Briefe

Hartwig, Mela an Ernst Schönwiese: Brief vom 21. Juli 1947. Teilnachlass Mela Hartwig, Wiener Stadt- und Landesbibliothek: H.I.N.-231.755, ZPH 905

Schönwiese, Ernst an Robert Spira: Brief vom 29. April 1967. Teilnachlass Mela Hartwig, Wiener Stadt- und Landesbibliothek. H.I.N.-231.770, ZPH 905

Schönwiese, Ernst an Great H. Manschinger: Brief vom 6. April 1968. Teilnachlass Mela Hartwig, Wiener Stadt- und Landesbibliothek: H.I.N.-231.761, ZPH 905

Schönwiese, Ernst an Greta H. Manschinger: Brief vom 20. Mai 1967. Teilnachlass Mela Hartwig, Wiener Stadt- und Landesbibliothek. H.I.N.-231.763, ZPH 905

Schönwiese, Ernst an Ernst Johann: Brief vom 17. November 1968. Teilnachlass Mela Hartwig, Wiener Stadt- und Landesbibliothek: H.I.N.-231.768, ZPH 905

Schönwiese, Ernst an Verlag Neue Kritik: Brief vom 28. März 1989. Teilnachlass Mela Hartwig, Wiener Stadt- und Landesbibliothek: H.I.N.-231.769, ZPH 905

Schönwiese, Ernst an Verlag Neue Kritik: Brief vom 28. Mai 1989. Teilnachlass Mela Hartwig, Wiener Stadt- und Landesbibliothek. H.I.N.-231.769, ZPH 905

Spira, Robert an Ernst Schönwiese: Brief vom 17. Mai 1960. Teilnachlass Mela Hartwig, Wiener Stadt- und Landesbibliothek. H.I.N.-231.736, ZPH 905

Spira, Robert an Ernst Schönwiese: Brief vom 25. April 1967. Teilnachlass Mela Hartwig, Wiener Stadt- und Landesbibliothek. H.I.N.-231.724, ZPH 905

Spira, Robert an Ernst Schönwiese: Brief vom 28. April 1967. Teilnachlass Mela Hartwig, Wiener Stadt- und Landesbibliothek. H.I.N.-231.723, ZPH 905

6.3. Sekundärliteratur

Anz, Thomas: „Literatur des Expressionismus“. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2002.

Fischer-Homberger, Esther: „Charcot und die Ätiologie der Neurosen.“ In: Gesnerus 28. Heft 1/2. Aarau: Sauerländer AG, 1971.

Fischer-Homberger, Esther: „Krankheit Frau und andere Arbeiten zur Medizingeschichte der Frau.“ Bern, Wien: Hans Huber Verlag, 1979.

Fraisl, Bettina: „Körper und Text. (De-)Konstruktionen von Weiblichkeit und Leiblichkeit bei Mela Hartwig.“ Wien: Passagen Verlag, 2002.

Fraisl, Bettina: Nachwort zu „Das Weib ist ein Nichts“. In: Hartwig, Mela: „Das Weib ist ein Nichts“. Graz, Wien: Literaturverlag Droschl, 2002. S. 177-189

Große, Wilhelm: „Expressionismus.“ Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2007

Gürtler, Christa. Schmid-Bortenschlager, Sigrid: „Erfolg und Verfolgung. Österreichische Schriftstellerinnen 1918-1945.“ Fünfzehn Porträts und Texte. Salzburg, Wien, Frankfurt/Main: Residenz-Verlag, 2002. S. 190-197

Hall, Murray G.: „Der Paul Zsolnay Verlag. Von der Gründung bis zur Rückkehr aus dem Exil“. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1994. S. 175-181

Knapp, Gerhard P.: „Die Literatur des deutschen Expressionismus“. München: C.H. Beck, 1979.

Krause, Frank: „Literarischer Expressionismus“. Göttingen: V&R unipress, 2015. S. 139-140; 147-156; S. 173-175

Müller, Robert: „Die europäische Seele im Bilde. Zum Verständnis des Expressionismus“. In: Fischer, Ernst (Hrsg.): „Kritische Schriften II“. Paderborn: Igel-Verlag, 1995. S. 18-21

Nünning, Ansgar (Hrsg.): „Metzler Lexikon. Literatur- und Kulturtheorie“. 4. Auflage. Stuttgart, Weimar: Verlag J.B. Metzler, 2008. S. 187-188

Pinthus, Kurt (Hrsg.): „Menschheitsdämmerung. Ein Dokument des Expressionismus“. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, 1959

Rietzschel, Thomas: „Prosa wird wieder Dichtung“ Die lyrische Tendenz expressionistischen Erzählens. In: Weimarer Beiträge, Jg 25. H.12, 1979. S. 75-99

Schlichter Annette: „Die Figur der verrückten Frau.“ Die Figur der verrückten Frau. Weiblicher Wahnsinn als Kategorie der feministischen Repräsentationskritik. Tübingen: Edition Diskord, 2000.

Schmid-Bortenschlager, Sigrid: „Exil und literarische Produktion: Das Beispiel Mela Hartwig“ In: Brinson, Charmain (Hrsg.): Keine Klage über England? Deutsche und österreichische Exilerfahrungen in Großbritannien 1933-1945. München u.a.: Iudicium Verlag, 1998. S. 88-99

Schmid-Bortenschlager, Sigrid: „Frauenliteratur in der Zwischenkriegszeit. Ein Überblick“ In: Almanach des Archivs der Deutschen Frauenbewegung (Hrsg.): Avantgarde und Tradition, Kassel. 1997. S. 10-15

Schmid-Bortenschlager, Sigrid: „Österreichische Schriftstellerinnen 1800-2000“. Eine Literaturgeschichte. Darmstadt: WBG, 2009

Schreiner, Margit: „Mela Hartwig: *Ekstasen*. Ein Kultbuch.“ In: Hartwig Mela: „Das Verbrechen - Novellen und Erzählungen.“ Graz, Wien: Literaturverlag Droschl, 2004. S. 5-18

Schönwiese, Ernst: „Literatur in Wien zwischen 1930 und 1980.“ Wien, München: Amalthea Verlag, 1980. S. 97-102

Sonnleitner, Johann: „Maria Lazar (1895-1948). Ein Portrait.“ In: Lazar, Maria: „Die Vergiftung“. Herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Johann Sonnleitner. Wien: DVB Verlag GmbH, 2014. S. 143-163

Sonnleitner, Johann: „Weibliche Avantgarde in Österreich nach 1918. Zu Maria Lazar und ihrem Umfeld.“ In: Faber, Vera. Horbachov, Dmytro. Sonnleitner, Johann (Hrsg.): „Österreichische und ukrainische Literatur und Kunst“. Frankfurt am Main, Bern, Wien: Peter Lang Edition, 2016. S. 143-151

Spreitzer, Brigitte: „Texturen: die österreichische Moderne der Frauen.“ Studien zur Moderne 8. Wien: Passagen Verlag, 1999. S. 185-197

Vollmer, Hartmut (Hrsg.): „Nachwort. Dem Gedenken Ernst Schönwieses“ In: Hartwig, Mela: „Ekstasen“. Novellen. Herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Hartmut Vollmer. Frankfurt, Berlin: Ullstein Verlag, 1992. S. 247-266

Vollmer, Hartmut (Hrsg.): „Die rote Perücke. Prosa expressionistischer Dichterinnen“. 1. Auflage. Paderborn: Igel-Verlag, 1996. S. 7-16

Vollmer, Hartmut (Hrsg.): „In roten Schuhen tanzt die Sonne sich zu Tod. Lyrik expressionistischer Dichterinnen“. Zürich: Arche-Verlag, 1993. S. 15-24

Wende, Petra Maria: „Eine vergessene Grenzgängerin zwischen den Künsten. Mela Hartwig 1893 Wien – 1967 London“ In: Almanach des Archivs der Deutschen Frauenbewegung (Hrsg.): Avantgarde und Tradition, Kassel: 1997. S. 32-37

6.4. Internetquellen

Blume, Thomas: „Phänomenologie“. In: http://www.philosophie-woerterbuch.de/online-woerterbuch/?tx_gbwphilosophie_main%5Bentry%5D=672&tx_gbwphilosophie_main%5Baction%5D=show&tx_gbwphilosophie_main%5Bcontroller%5D=Lexicon&cHash=61759a44820c074c6bb3e6ef3336af2 [Letzter Zugriff am 20. September 2016]

Botz, Gerhard: „Der *Anschluß*“ In: http://www.politischebildung.com/pdfs/sb_5.pdf [Letzter Zugriff am 21. November 2016]

Fetz, Bernhard: „Die Sehnsucht nach der eigenen Wärme“ In: <http://www.nzz.ch/article7S6KC-1.504051#kommentare>, 29. November 2001 [Letzter Zugriff am 12. August 2016]

Rabl-Stadler, Helga. Bechtolf, Eric-Sven: Vorwort zu Salzburger Festspiele 2016. In: https://www.salzburgerfestspiele.at/Portals/0/dossier-essay/Vorwort_Rabl-Stadler_Bechtolf_2016_D_201511031136.pdf [Letzter Zugriff am 30. November 2016]

Schlaffer, Hannelore: „Mein Herz wird zum Knebel“ In: http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/mein-herz-wird-zum-knebel-1214799.html?printPageArticle=true#pageIndex_2, 10. März 2005 [Letzter Zugriff am 12. August 2016]

Trenkler, Thomas: „Der Tag, an dem Österreich verschwand“ In: Der Standard <http://derstandard.at/1362107914061/Der-Tag-an-dem-Oesterreich-verschwand>. 9./10.3. 2013

Vocelka, Karl: „Grundkurs Österreichische Geschichte“ <http://www.univie.ac.at/hypertextcreator/oegeschichte/site/browse.php?artiid=1027&arttyp=k#>

o.A.: <http://www.doew.at/erkennen/ausstellung/gedenkstaette-salztorgasse/die-geheimstaatspolizei-wesentliches-instrument-des-nationalsozialistischen-terrorapparats>

o.A.: http://www.landesbibliothek.steiermark.at/cms/beitrag/11832013/68702487/_1 [Letzter Zugriff am 26. September 2016]

o.A.: Landeszentrale für politische Bildung Baden-Württemberg: „Die Reichspogromnacht am 9. November 1938“. In: <https://www.lpb-bw.de/reichspogromnacht.html>

o.A.: <http://library.fes.de/gmh/jahresin.html>

o.A.: <https://www.lpb-bw.de/reichspogromnacht.html> [Letzter Zugriff am 19. November 2016]

o.A.: <http://www.doew.at/erkennen/ausstellung/gedenkstaette-salztorgasse/die-geheimen-staatspolizei-wesentliches-instrument-des-nationalsozialistischen-terrorapparats>
[Letzter Zugriff am 21. November 2016]

o.A.: <http://www.doew.at/erkennen/ausstellung/gedenkstaette-salztorgasse/taetigkeit-und-methoden-der-gestapo> [Letzter Zugriff am 21. November 2016]

7. Anhang

7.1. Siglen-Verzeichnis

AH Hartwig, Mela: „Aufzeichnungen einer Häßlichen“ In: Hartwig Mela: „Das Verbrechen - Novellen und Erzählungen.“ Graz, Wien: Literaturverlag Droschl, 2004. S. 131-202

DaW Hartwig, Mela: „Die andere Wirklichkeit.“ Romanfragment, geschr. Anfang 1960er Jahre, Typoskript, Teilnachlass Mela Hartwig, Wiener Stadt- und Landesbibliothek

Hx Hartwig, Mela: „Die Hexe“. In: Hartwig Mela: „Das Verbrechen - Novellen und Erzählungen.“ Graz, Wien: Literaturverlag Droschl, 2004. S. 203-235

I Hartwig, Mela: „Inferno.“ geschr. 1946-1948, Typoskript, Teilnachlass Mela Hartwig, Wiener Stadt- und Landesbibliothek

Pp Hartwig, Mela: „Der phantastische Paragraph“. In: Hartwig Mela: „Das Verbrechen - Novellen und Erzählungen.“ Graz, Wien: Literaturverlag Droschl, 2004. S. 63-130

Vb Hartwig Mela: „Das Verbrechen“. In: Hartwig, Mela: „Das Verbrechen - Novellen und Erzählungen.“ Graz, Wien: Literaturverlag Droschl, 2004. S. 19-62

VT Hartwig, Mela: „Der verlorene Traum.“ Roman, geschr. 1943-1944, Typoskript, Teilnachlass Mela Hartwig, Wiener Stadt- und Landesbibliothek

VW Hartwig, Mela: „Virginia Woolf.“ In: Schönwiese, Ernst (Hrsg.): „das silberboot. Zeitschrift für Literatur.“ 5. Jahrgang. 1. Heft, 1951. S.47-52

Wb Hartwig, Mela: „Das Weib ist ein Nichts“. Graz, Wien: Literaturverlag Droschl, 2002

WU Hartwig, Mela: „Das Wunder von Ulm“. In: Hartwig Mela: „Das Verbrechen - Novellen und Erzählungen.“ Graz, Wien: Literaturverlag Droschl, 2004. S. 265-290

7.2. Abstract

Diese Masterarbeit stellt die österreichische Schriftstellerin Mela Hartwig (1893-1967), die auch als Schauspielerin, Malerin und Übersetzerin tätig war, in den Mittelpunkt. Der Fokus liegt auf Hartwigs Exilromanen „Der verlorene Traum“ (1943-44), „Inferno“ (1946-48) sowie dem Fragment „Die andere Wirklichkeit“ (1967), welche bis heute jedoch noch nicht veröffentlicht wurden.

Die Analyse dieser Arbeit stützt sich vor allem auf den Expressionismus im Zusammenhang mit der Psychoanalyse. Denn neben der Psychoanalyse war es auch die künstlerische Strömung des Expressionismus (1910-1920), welche deutliche Auswirkungen auf den Schreibstil der Schriftstellerin ausübte. Anhand der Nachzeichnung von Mela Hartwigs Leben werden weitere Einflüsse herausgearbeitet. Dabei wird auf die Zeitspanne ab 1928 eingegangen, in welcher Hartwig ihren Durchbruch als Schriftstellerin schaffte. Einen Einschnitt in die literarische Produktion bedeuteten die 1930er Jahre mit dem aufkommenden Nationalsozialismus, der die Autorin und ihren Mann, den jüdischen Anwalt, Dr. Robert Spira, dazu veranlasste nach London zu emigrieren. Der Nationalsozialismus wird von Hartwig in der Erzählung „Das Wunder von Ulm“ (1934) sowie später in dem Exilroman „Inferno“ (1946-48) verarbeitet. Als Referenzwerke bieten sich neben der eben erwähnten Novelle aufgrund thematischer sowie stilistischer Nähe der Erzählband „Ekstasen“ und der Roman „Das Weib ist ein Nichts“ sowie Hartwigs Essay „Virginia Woolf“ an. Während der Zeit im Exil ist unter anderem der Kontakt zu der englischen Autorin Virginia Woolf im Exil in London ab 1938 zu erwähnen, der Mela Hartwig zu ihrem Essay „Virginia Woolf“ angeregt hat. Eine Beeinflussung durch Woolf findet sich in Hartwigs Exilromanen unter anderem in dem Leitmotiv der (stillstehenden) Zeit.

Der Hauptteil der Arbeit ist der vergleichenden Analyse der Exilromane gewidmet. Als Grundlage für die Untersuchungen in dieser Arbeit diente die Heranziehung eines Textes von Petra Maria Wende, die Mela Hartwigs Sprachduktus folgendermaßen charakterisierte:

„[D]ie innerpsychischen weiblichen Identitätsprobleme [können] gerade in einer expressiven Sprache besonders deutlich zum Ausdruck gebracht werden [...] Die pathetische Erzählweise Mela Hartwigs, ihre Wahl komplexer, oft doppeldeutiger Symbole stellt möglicherweise den Versuch dar, die Fülle der Bilder und Theorien über »die« Frau und »die« Weiblichkeit zu versprachlichen.“¹⁵⁷

¹⁵⁷ Wende, Petra Maria: „Eine vergessene Grenzgängerin zwischen den Künsten. Mela Hartwig 1893 Wien – 1967 London“ In: Almanach des Archivs der Deutschen Frauenbewegung (Hrsg.): Avantgarde und Tradition, Kassel: 1997. S. 35

Deshalb soll in dieser Arbeit eine psychoanalytische Relektüre unter Bezugnahme des Expressionismus, auf der Grundlage einer textnahen Interpretation von immer wiederkehrenden Motiven, erfolgen. Neben dem bereits erwähnten Motiv der Zeit werden demnach die politische Situation in „Inferno“ sowie „Die andere Wirklichkeit“, die Beziehung zwischen Mann und Frau, die Hysterie sowie die Darstellung von Bewusstseinszuständen jenseits von Traum und Wirklichkeit anhand einer textnahen Interpretation erläutert. Dabei sollen Parallelen beziehungsweise Unterschiede innerhalb der Exilromane herausgearbeitet werden.