



universität
wien

DIPLOMARBEIT / DIPLOMA THESIS

Titel der Diplomarbeit / Title of the Diploma Thesis

Der literarische Expressionismus und die Prosa
Eine charakteristische Aufarbeitung der
expressionistischen Prosa anhand der
„österreichischen“ Autorinnen Grete Meisel-Hess,
Nadja Strasser und „El Hor“ bzw. „El Ha“

verfasst von / submitted by

David Priglinger-Simader

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

Magister der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2019 / Vienna, 2019

Studienkennzahl lt. Studienblatt / A 190 333 482
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

Studienrichtung lt. Studienblatt / Lehramtsstudium UF Deutsch
degree programme as it appears on UF Bewegung und Sport
the student record sheet:

Betreut von / supervisor Ao. Univ.- Prof. Mag. Dr. Johann Sonnleitner

„[...] [I]n the view of most – though not all – Expressionist essayists, the relationship between male and female, between "Mensch" and "Weib," was necessarily polarized. For many, it was deeply hostile as well.“

Wright, Barbara D. (1987), S. 582.

Danksagung

Hiermit möchte ich mich vor allem bei meinem Betreuer Ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Johann Sonnleitner bedanken. Denn er war es schlussendlich, der mich aufgrund seines Engagements hinsichtlich der Wiederentdeckung von Schriftstellerinnen auf die in der Arbeit verankerten Autorinnen aufmerksam machte. Zudem möchte ich mich bei ihm für das positive Betreuungsverhältnis, das entgegengebrachte Vertrauen und den Freiraum bei der Gestaltung bedanken.

Ansonsten möchte ich mich besonders bei meiner Familie und allen Freund*innen bedanken, die mich nicht nur im Zuge der Diplomarbeit, sondern auch im Laufe des Studiums unterstützt haben und stets ein offenes Ohr für mich hatten.

Inhaltsverzeichnis

1 Einleitung.....	7
1.1 Forschungsüberblick.....	8
1.2 Ziel und Relevanz.....	10
1.3 Gliederung.....	13
2 Avantgarde-Begriff.....	15
2.1 Etymologie.....	15
2.2 Literaturgeschichtliche Einordnung.....	16
2.3 Avantgarde als übergeordneter Begriff.....	18
3 Der literarische Expressionismus.....	19
3.1 Historische Entwicklung.....	20
3.2 Literarische Inhalte und Techniken.....	23
3.3 Die Prosa des Expressionismus.....	25
3.4 Literarischer Expressionismus in Wien.....	30
3.4.1 Inhaltliche und formale Auseinandersetzung.....	38
3.4.1.1 Die Lyrik.....	42
3.4.1.2 Das Drama.....	44
3.4.2 Die Prosa.....	44
4 Methodische und theoretische Überlegungen.....	46
4.1 Annäherung an die Texte.....	47
4.2 Ablauf der Analyse.....	49
5 Grete Meisel-Hess.....	50
5.1 Die Lösung.....	54
5.2 Sprachliche Merkmale.....	54
5.3 Prosatypologie und Kategorisierung.....	57
5.4 Geschlechterverhältnisse.....	59
5.5 Identitätssuche.....	63
6 Nadja Strasser.....	67
6.1 Das Ergebnis.....	70
6.2 Sprachliche Merkmale.....	71
6.3 Prosatypologie und Kategorisierung.....	74
6.4 Geschlechterverhältnisse.....	76
6.5 Identitätssuche.....	80

7 El Hor und El Ha.....	85
7.1 Die Närrin.....	88
7.2 Sprachliche Merkmale.....	89
7.3 Prosatypologie und Kategorisierung.....	91
7.4 Geschlechterverhältnisse.....	93
7.5 Identitätssuche.....	98
8 Fazit.....	101
8.1 Vergleich: Sprachliche Merkmale.....	101
8.2 Vergleich: Prosatypologie und Kategorisierung.....	102
8.3 Vergleich: Geschlechterverhältnisse.....	103
8.3 Vergleich: Identitätssuche.....	105
9 Literaturverzeichnis.....	107
10 Abstract.....	114

1 Einleitung

Das Ungleichgewicht im Rahmen der Forschung im literarischen Expressionismus wird bei genauerem Hinsehen gleich auf mehreren Ebenen ersichtlich. Zunächst genießt die Prosaliteratur innerhalb der Expressionismusforschung noch immer nicht die gleiche Zuwendung wie etwa die Lyrik oder die Dramatik. Des Weiteren scheint es auch so zu sein, dass der literarische Expressionismus in Österreich weniger Beachtung in der Forschungsliteratur findet als in Deutschland. Diese zwei Begleitumstände könnte man daher als eine zusätzliche Legitimation für die Relevanz empfinden, dass sich diese Arbeit mit „österreichischen“ Frauen innerhalb der literarischen expressionistischen Prosa beschäftigt. Obgleich die generelle Absenz von Autorinnen im literarischen Expressionismus bereits ausreichend sein muss, um die Bedeutung dieser Arbeit anzuerkennen. Diese Arbeit rückt daher die drei „österreichischen“ Autorinnen Grete Meisel-Hess, Nadja Strasser und schließlich die unter dem Pseudonym bekannte Schriftstellerin „El Hor“ bzw. „El Ha“ in den Fokus. Doch noch bevor die Textanalyse dieser drei Autorinnen beginnt, wird ein theoretischer Rahmen gesteckt, der für die Analyse einen wesentlichen Beitrag leisten wird. Neben der Biographie der Autorinnen werden die jeweiligen Texte durch die methodische Herangehensweise des *close reading* analysiert. Obgleich die Vielfalt an Themensetzungen der literarischen Texte sehr weit gefächert ist und diese daher nur schwer einzuordnen sind, macht es sich diese Arbeit zum Ziel, die Texte in mehrfacher Hinsicht – auch mithilfe des theoretischen Rahmens – zu untersuchen, um eine Art Charakteristik dieser Autorinnen und deren Texte zu lukrieren. Zwei Themenfeldern wird dabei besonders viel Aufmerksamkeit geschenkt, da sich die Themen der Geschlechterverhältnisse und der Identitätssuche im Zuge des *close reading* in den ausgewählten Prosatexten besonders stark hervorgetan haben. Zum Schluss werden die gewonnenen Erkenntnisse der Texte und in weiterer Folge der Autorinnen in einem vergleichenden Fazit in Beziehung gesetzt, um die wichtigsten Merkmale nochmals zu unterstreichen. Dieser Arbeit ist es also ein Anliegen, eine gewisse Kanon-Revision durchzuführen und die Sichtbarkeit von Frauen im literarischen Expressionismus zu erweitern und insbesondere die drei „österreichischen“ Autorinnen Grete Meisel-Hess, Nadja Strasser und „El Hor“ bzw. „El Ha“ etwas näher an den Mittelpunkt der literarisch-prosaistischen expressionistischen Forschung zu drängen.

1.1 Forschungsüberblick

Sowohl die Prosa als auch die Autorinnen im literarischen Expressionismus fanden bisher in der Literatur nur wenig Beachtung, obwohl die Forschung gegenüber den Dichterinnen mittlerweile – wenn auch nur sehr begrenzt – etwas hellhöriger zu werden scheint. Augenscheinlich ist jedoch, dass Autorinnen in expressionistischen Anthologien kaum in Erscheinung treten. In der bekannten expressionistischen Sammlung von Kurt Pinthus *Menschheitsdämmerung. Ein Dokument des Expressionismus*¹ kann man gerade mal ein paar wenige Beiträge einer einzigen Autorin, nämlich von Else Lasker-Schüler, begutachten. Auch die Reclam-Bücher² – wie Johann Sonnleitner in seinem Beitrag *Weibliche Avantgarde in Österreich nach 1918. Zu Maria Lazar und ihrem Umfeld*³ bereits betont hat – zum Expressionismus nehmen diesbezüglich eine sehr männlich dominierte Stellung ein. Schließlich sind nur zwei Autorinnen in diesen fünf Werken versehen. Sonnleitner belegt in dem oben erwähnten Beitrag durch weitere Werke die doch einigermaßen erstaunliche – zumindest in diesem Ausmaß – Absenz literarischer Akteurinnen. So können auch die von Anz und Stark herausgegebenen *Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910-1920* bei insgesamt 190 Dokumenten lediglich mit drei Texten von Schriftstellerinnen aufwarten.⁴ Ebenso rar hinsichtlich Frauengestalten zeigt sich das Bild in Paul Raabes bibliografischem Werk *Die Autoren und Bücher des literarischen Expressionismus*. Denn im Unterschied zu den 300 verschiedenen Schriftstellern wurden gerade mal 19 Schriftstellerinnen in diesem Werk vermerkt.⁵

Doch diese Absenz der Autorinnenschaft erhärtet sich noch einmal, wenn es um die Frage geht, wie viele österreichische Autorinnen in den expressionistischen Anthologien aufscheinen. Von den über 79.000 digitalisierten Seiten in der Online-Plattform *Der*

1 Pinthus, Kurt (Hg.): *Menschheitsdämmerung. Ein Dokument des Expressionismus*. Reinbek: Rohwolt 1969.

2 Best, Otto F. (Hg.): *Theorie des Expressionismus*. Stuttgart 1976 (=RUB 9817); Martini, Fritz (Hg.): *Prosa des Expressionismus*. Stuttgart 1977 (=RUB 8379); Bode, Dietrich (Hg.): *Gedichte des Expressionismus*. Stuttgart 1998 (=RUB 8726).

3 Sonnleitner, Johann: *Weibliche Avantgarde in Österreich nach 1918. Zu Maria Lazar und ihrem Umfeld*. In: Sonnleitner, Johann und Dmytro Horbachov u.a. (Hg.): *Österreichische und ukrainische Literatur und Kunst. Kontakte und Kontexte in Moderne und Avantgarde*. Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH 2016.

4 Anz, Thomas und Stark, Michael (Hg.): *Expressionismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910-1920*. Stuttgart: Metzler 1982.

5 Raabe, Paul: *Die Autoren und Bücher des literarischen Expressionismus. Ein bibliographisches Handbuch*. Stuttgart: Metzler 1958.

*literarische Expressionismus online*⁶ – herausgegeben von dem bereits oben erwähnten Paul Raabe – beschäftigt sich gerade mal ein ganz kleiner Bruchteil mit österreichischen Autorinnen. Um diese These noch ein weiteres Mal zu untermauern, könnte auch noch das Werk *Texte des Expressionismus. Der Beitrag jüdischer Autoren zur österreichischen Avantgarde* von Armin A. Wallas hinzugezogen werden. Ebendieser hat sich mit seinen Forschungen rund um den österreichischen Expressionismus bereits einen Namen gemacht. Doch auch in der gerade erwähnten Anthologie werden die Dichterinnen unter all den männlichen Akteuren nahezu vollständig vermisst. Nur zwei Gedichte der österreichischen Schriftstellerin Martina Wied⁷, die 1952 als erste Frau den Großen österreichischen Staatspreis für Literatur verliehen bekam⁸, werden in dem Beitrag von Armin A. Wallas angeführt. Sonnleitner merkt in diesem Zusammenhang aber auch an, dass die Gedichte von Martina Wied häufig einem recht konventionellen Muster folgen und daher nicht zwingend dem Expressionismus zuzuordnen sind.⁹ Obwohl sich die Liste von fehlenden oder viel zu wenig präsenten Frauen im Expressionismus noch erweitern ließe, scheint schon anhand der bisher genannten Tatsachen deutlich zu werden, dass den Autorinnen in diesem Kontext in der Vergangenheit viel zu wenig Raum zur Verfügung gestellt wurde.

Einen besonderen Beitrag zur Erforschung von Autorinnen im Expressionismus lieferte aber Hartmut Vollmer mit der Veröffentlichung seiner Anthologie *Die rote Perücke. Prosa expressionistischer Dichterinnen* im Jahre 1996. Vollmer widmete sich in dieser Anthologie ausschließlich den dichtenden Frauen im Zusammenhang mit der Prosa im Expressionismus.¹⁰ Denn nicht nur die 30 vertretenen Schriftstellerinnen sind in dieser doch recht umfangreichen Sammlung laut Vollmer bisher zu kurz gekommen, sondern auch die Prosaliteratur innerhalb des Expressionismus. Die Aufmerksamkeit wird in dieser Anthologie also sowohl auf die oftmals in Vergessenheit geratenen Frauen im Expressionismus gelenkt als auch auf die expressionistische Prosa per se. Im Gegensatz zur Dramatik und Lyrik im Expressionismus, die im Übrigen drei Jahre zuvor durch die Lyrikanthologie *In roten Schuhen tanzt sich die*

6 Raabe, Paul (Hg.): Der literarische Expressionismus online. <https://db.saur.de/LEX/login.jsf> (16.10.2018).

7 Wallas, Armin A. (Hg.): *Texte des Expressionismus. Der Beitrag jüdischer Autoren zur österreichischen Avantgarde*. Linz/Wien: Denkmayr 1988, S. 263.

8 Martina Wied: Kurzbiografie. <http://www.literaturhaus.at/index.php?id=6392> (16.10.2018)

9 Sonnleitner, Johann (2016), S. 144.

10 Vollmer, Hartmut (Hg.): *Die rote Perücke. Prosa expressionistischer Dichterinnen*. Paderborn: Igel Verlag Literatur 1996.

*Sonne zu Tod*¹¹ – ebenfalls von Vollmer herausgebracht – einen wichtigen Anstoß für die aufkommende Präsenz von Frauen im Expressionismus gegeben hat, hatte die Prosa im Expressionismus stets ein Schattendasein. Und das obwohl Vollmer beteuert, dass gerade die Prosa den Aufbruchs- und Ausbruchswillen des Expressionismus am besten hervorgebracht hat.¹²

1.2 Ziel und Relevanz

Wie bereits im Forschungsüberblick hervorgehoben, ist es nun so, dass Frauen in der expressionistischen Forschung immer noch stark unterrepräsentiert sind und daher nur sehr wenig Sekundärliteratur über verschiedene Werke von Autorinnen zur Verfügung steht. Dies ist aber auch nicht weiter verwunderlich, denn bereits die einfache Sicherstellung von Texten, die von Frauen in der Zeit des Expressionismus (≈ 1910-1925)¹³ geschrieben wurden, ist bereits ein großer Verdienst der mit viel Recherchearbeit in Verbindung steht.

Ein besonders großer Dank gilt diesbezüglich den im Kapitel 1.1 schon zur Sprache gebrachten Hartmut Vollmer, der mit seiner Anthologie *Die rote Perücke*¹⁴ den Kanon der expressionistischen Prosa mit den Texten von insgesamt 30 Autorinnen stark vorangetrieben und bereichert hat. Zuvor hatte die Forschung durch die herausgegebenen Anthologien die Autorinnen in Bezug auf die Prosa im Expressionismus nahezu völlig ausgeschlossen. Um die Lyrik im Expressionismus war es bis zu dem Zeitpunkt, als die Anthologie *In roten Schuhen tanzt sich die Sonne zu Tod*¹⁵ von Vollmer 1993 herausgegeben wurde, auch nicht viel besser bestellt. Doch immerhin fanden sich in mehreren Sammlungen, die der Lyrik im Expressionismus zugesprochen wurden, Dichterinnen wie Else Lasker-Schüler, Claire Goll, Paula Ludwig, Emmy Hennings oder Henriette Hardenberg. Die expressionistischen Prosasammlungen hingegen konnten vor der Veröffentlichung der Prosaanthologie von Vollmer nur im Detail mit Autorinnen überzeugen. Denn die drei bekanntesten expressionistischen Prosasammlungen, nämlich Karl Ottens *Ahnung und Aufbruch* (1957, 51

11 Vollmer, Hartmut (Hg.): *In roten Schuhen tanzt die Sonne sich zu Tod. Lyrik expressionistischer Dichterinnen*. Zürich: Arche Verlag AG, Raabe + Vitali 1993.

12 Vollmer, Hartmut (1996), S. 7.

13 Beetz, Manfred: Expressionismus. In: Weimar, Klaus (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des des Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*. Berlin: Walter de Gruyter 2010, S. 550.

14 Vollmer, Hartmut (1996).

15 Vollmer, Hartmut (1993).

Autor*innen¹⁶⁾ und *Ego und Eros* (1963, 28 Autoren) ebenso wie Fritz Martinis *Prosa des Expressionismus* (1970, 21 Autoren) beinhalten alle gemeinsam bloß zwei Autorinnen. Und dies betrifft von diesen drei überaus bekannten Sammlungen lediglich Karl Ottens Prosasammlung *Ahnung und Aufbruch* (1957), welche zumindest die zwei Schriftstellerinnen Else Lasker-Schüler und Claire Goll anführt.¹⁷ Jüngere Prosasammlungen schaffen es zumindest, wie Vollmer zu berichten weiß, dass jeweils eine Autorin die Sammlungen schmücken. Vollmer spricht dabei von der von Thomas Rietzschel herausgegebenen Anthologie *Zwischen Trauer und Ekstase. Expressionistische Liebesgeschichten* (1985) und von Peter Ludewigs Sammlung *Schrei in die Welt. Expressionismus in Dresden* (1988).

Der Zusammenhang zwischen der Absenz der Frauen und der generell noch mangelhaften Erforschung der Prosa des Expressionismus scheint für Vollmer offenkundig zu sein.¹⁸ Und genau in diesem vermeintlichen Zusammenhang steckt auch die Bedeutsamkeit dieser Thematik; denn nicht nur die Absenz der Frauen in der expressionistischen Prosa und die expressionistische Prosa per se weisen teilweise eine Nichtbeachtung oder eine sehr verminderte Aufmerksamkeit in der literarischen Forschung auf, sondern auch der literarische Expressionismus in Österreich und insbesondere die österreichischen Autorinnen dürften in der Vergangenheit nur sehr lückenhaft im Zentrum des Interesses gestanden sein. Auch Sonnleitner, der sich zuletzt häufiger mit österreichischen Autorinnen innerhalb der expressionistischen Prosa auseinandergesetzt hat, stellte erst vor kurzem fest, dass „nur wenige Dutzende“¹⁹ Einträge in der sehr weitreichenden Sammlung *Expressionismus online*²⁰ von österreichischen Autorinnen stammen. All diese Vorzeichen und die Tatsache, dass die bloße philologische Sicherung von Texten von Autorinnen noch länger nicht abgeschlossen ist, dürfte Grund genug sein, um der Prosa im Expressionismus und insbesondere den Autorinnen vermehrt Aufmerksamkeit zu schenken. Gerade weil österreichische

16 Das sogenannte „Gender*Sternchen“ soll eine geschlechtssensible Schreibweise markieren und darf als „gedankliche Platzhalterin“ gelesen werden, welche Identitäten außerhalb einer binären Geschlechterlogik nicht nur mitdenkt, sondern auch ein Stück weit abbildet. Ist jedoch klar, dass bestimmte Bezeichnungen keine binären Positionen fordern (z.B.: eine Prosasammlung beinhaltet ausschließlich weibliche Autorinnen), so kommt das Gender-Sternchen, auch um eine Irritation auszuschließen, nicht zur Anwendung. Bezeichnungen in Zitaten bleiben jedenfalls vom „Gender*Sternchen“ unberührt, um deren Inhalt nicht zu „verfälschen“.

17 Vollmer, Hartmut (1996), S. 7.

18 Vollmer, Hartmut (1996), S. 7-8.

19 Sonnleitner, Johann: Expressionistische Prosa österreichischer Autorinnen nach 1918. In: Jachimowicz, Aneta (Hg.): Gegen den Kanon – Literatur der Zwischenkriegszeit in Österreich. Warschauer Studien zur Kultur- und Literaturwissenschaft. Frankfurt, Bern: Lang 2017.

20 Raabe, Paul (Hg.): Der literarische Expressionismus online. <https://db.saur.de/LEX/login.jsf> (16.10.2018).

Schriftstellerinnen von der bereits mehrfach angesprochenen Absenz noch stärker betroffen sind, macht es sich diese Arbeit zum Ziel, drei „österreichische“²¹ Autorinnen der expressionistischen Prosa hinsichtlich ihrer Texte und Biografien genauer zu beleuchten. Ausgewählte Texte der Schriftstellerinnen Grete Meisel-Hess, Nadja Strasser und der wohl bis dato geheimnisvollsten österreichischen Autorin im Expressionismus, die unter dem Pseudonym „El Hor“ bzw. „El Ha“ bekannt ist, werden in dieser Arbeit unter Berücksichtigung von bisher gängigen Typologisierungen und Kategorisierungen der expressionistischen Prosa begutachtet und hinsichtlich einer möglichen Einordnung in ebendiese überprüft. Zudem werden in der vorliegenden Arbeit zwei Themenfelder eröffnet, die in der recht spärlichen Sekundärliteratur im Besonderen Autorinnen im Rahmen der expressionistischen Prosa zugeschrieben werden. Diese Themenfelder werden anschließend auf die ausgewählten Texte der drei schon oben erwähnten Schriftstellerinnen projiziert, um danach festzustellen, inwiefern bestimmte Themenfelder und deren Anknüpfungspunkte in den ausgewählten Texten der Autorinnen zum Tragen kommen.

Zuvor soll aber noch die oft nur in sehr geringem Maße vorhandene Biografie von Grete Meisel-Hess, Nadja Strasser und „El Hor“ bzw. „El Ha“ in den Fokus der Arbeit rücken. Eine weiterführende Recherchearbeit an den biografischen Daten der Autorinnen, wie gerade im Falle von „El Hor“ oder „El Ha“ dringend notwendig wäre, kann diese Arbeit wohl nur am Rande leisten. Schon Hartwig Suhrbier hatte im Nachwort des neu herausgegebenen Werkes von „El Hor“ bzw. „El Ha“ *Die Schaukel. Schatten. Prosaskizzen* mehr als deutlich gemacht, dass trotz sorgfältiger und hartnäckiger Arbeit genauere Angaben über die Pseudonyme „El Hor“ und „El Ha“ – beide Synonyme gehören mit hoher Wahrscheinlichkeit zur gleichen Person – am Ende nicht möglich gewesen sind.²² Nichtsdestotrotz versucht die Arbeit möglichen biografischen Spuren der Autorinnen – auch anhand einer akribischen Textanalyse – nachzugehen, obschon dieses Vorhaben nur ein untergeordnetes Ziel der Arbeit darstellt.

Zum Schluss dieses Kapitels soll noch einmal hervorgehoben werden, warum ausgerechnet Grete Meisel-Hess, Nadja Strasser und „El Hor“ bzw. „El Ha“ bei einer insgesamt doch recht

21 Das Wort „österreichische“ - in Bezug auf die drei Autorinnen - wird in dieser Arbeit deswegen unter Anführungszeichen gesetzt, weil diese drei Schriftstellerinnen zwar in Österreich über einen längeren Zeitraum gewirkt haben, jedoch nicht in Österreich geboren wurden, zumindest scheint das bei Grete Meisel-Hess und bei Nadja Strasser recht gut gesichert zu sein. Bei der unter dem Pseudonym „El Hor“ bzw. „El Ha“ firmierenden Schriftstellerin deuten mehrere Anzeichen daraufhin, dass sie sich über eine länger Zeit in Wien aufgehalten hat.

22 El Hor. El Ha.: *Die Schaukel. Schatten*. In: Suhrbier Hartwig (Hg.): *Schaukel. Schatten. Prosaskizzen*. Göttingen: Steidl Verlag 1991, S. 77-99.

großen Vielfalt an erstrebenswerten bzw. noch viel zu wenig erforschten Autorinnen des Expressionismus und der expressionistischen Prosa in dieser Diplomarbeit Eingang finden. Die Antwort ist diesbezüglich recht simpel, da diese Arbeit das Ziel verfolgt, einen guten Überblick über die derzeitige Lage der expressionistischen Prosa und ihren Autorinnen zu liefern. Mit diesen drei Autorinnen soll also die Vielfalt – sofern das überhaupt möglich ist – innerhalb eines kleinen Ausschnittes möglichst gut abgebildet werden. Alleine durch die Unterschiedlichkeit der bisher gesicherten Biografien dieser drei Schriftstellerinnen, ergibt sich aus meiner Sicht ein sehr stimmiges Bild über die derzeitige Forschungsposition der expressionistischen Prosa hinsichtlich der Autorinnen zu dieser Zeit. Während die Biografie von Grete Meisel-Hess schon recht gut erforscht und belegt ist, so sieht es bei Nadja Strasser diesbezüglich schon düsterer aus. Völlig anders stellt sich die Situation bei „El Hor“ bzw. „El Ha“ dar, bei der bis auf den wahrscheinlichen Aufenthaltsort Wien und der Geschlechtszugehörigkeit keine biografischen Daten vorliegen.

Ein weiterer wichtiger Aspekt, der hier am Ende dieses Kapitels ebenso Platz finden soll, ist jener, dass diese Arbeit keineswegs den Anspruch verfolgt, bei der Analyse der drei oben genannten Autorinnen eine Art Charakteristik aller Autorinnen, welche der expressionistischen Prosa einverleibt werden, zu lukrieren. Es sollen lediglich die Spezifika der bereits mehrfach genannten drei Autorinnen im Rahmen der expressionistischen Prosa unter Berücksichtigung des bisher zutage getretenen Diskurs herausgefiltert werden.

1.3 Gliederung

Diese Arbeit gliedert sich grob in einen Theorie- und Analyseteil. Nach einer kurzen Einführung (Kapitel 1) in die Thematik, wird ein Überblick über den Avantgarde-Begriff gegeben und dabei auch auf die übergeordnete Funktion dieses Begriffes in der Literaturgeschichte verwiesen (Kapitel 2).

Angrenzend an das zweite Kapitel wird dann der literarische Expressionismus (Kapitel 3) im Allgemeinen unter die Lupe genommen. Dieses große theoretische Kapitel stellt die historische Entwicklung ebenso in den Vordergrund wie generelle literarische Inhalte und Techniken zu dieser Zeit. Freilich wird auch die Prosa des Expressionismus unter diesem Kapitel behandelt. Erst dann kommt es – aber immer noch dem Kapitel 3 untergeordnet – zu

einer Spezifizierung innerhalb des literarischen Expressionismus. So wird im nächsten Unterkapitel der literarische Expressionismus in Österreich bzw. insbesondere von Wien (sowohl Nadja Strasser als auch Grete Meisel-Hess haben sich zumindest für eine Weile in Wien aufgehalten) seinen Platz finden. Dabei werden wiederum inhaltliche und auch formale Techniken dieser literarischen Epoche abgearbeitet. Neben dem Drama und der Lyrik wird in diesem Theorieteil vor allem die Prosa in Wien hervorgehoben.

Im Mittelteil der Arbeit klärt diese über die weitere methodische und theoretische Herangehensweise (Kapitel 4) auf und zeigt vor allem auf, inwiefern diese Arbeit der Textanalyse näher kommen will. Die Chronologie des Analyseteils wird dabei ebenso erläutert.

In der folgenden Analyse werden sowohl von Grete Meisel-Hess als auch von Nadja Strasser und „El Hor bzw. „El Ha“ zunächst bedeutende biografische Hintergründe erhellt, um anschließend die jeweiligen Texte der Autorinnen hinsichtlich sprachlicher Merkmale, Prosatypologien und den zwei gewichtigen Themenfeldern zu interpretieren. Dieser große Analyseteil, der die Kapitel 5-7 umfasst, wird abgerundet, indem ein vergleichendes Fazit der Texte den bis dahin gewonnenen charakteristischen Eindruck der drei Prosatexte und in weiterer Folge der Autorinnen verstärkt (Kapitel 8). Zudem möchte die Arbeit durch eine überblickshafte Darstellung der wesentlichsten Erkenntnisse ein aufschlussreiches Ende bereitstellen.

2 Avantgarde-Begriff

Da im Bezug zu expressionistischen Schriftsteller*innen immer wieder von avantgardistischen Autor*innen die Rede ist – was auch in dieser Arbeit vorkommen wird – ist es von Bedeutung, den Begriff näher zu erläutern. Daher soll hier, bevor auf die literarische expressionistische Prosa in seiner ganzen Vielfalt eingegangen wird, noch ein kurzer Exkurs folgen, der sich dem Begriff der *Avantgarde* annimmt.

Der Begriff *Avantgarde* kann grundsätzlich als ein Sammelbegriff für mehrere Kunstströmungen gedeutet werden. Dieser erhebt sogleich den Anspruch, gegen die bürgerliche Kultur anzukämpfen und den traditionellen Kunstbegriff neu zu definieren. Zum einen können dem Begriff *Avantgarde* alle im künstlerischen und sozialen Sinne „fortschrittlichen“ – gegen vorherrschende Verhältnisse – Bewegungen oder Strömungen der Vergangenheit zugeordnet werden, und zum anderen, alle multimedialen und internationalen Strömungen, die über ein programmatisches Merkmal verfügen („Ismen“). Diesen Bewegungen ist gleichsam eine Abneigung gegen das humanistische Menschenbild zuzuschreiben. Darüber hinaus lehnen diese Bewegungen lange bestehende Kunst- und Gattungsgrenzen ab und es werden keine Materialien oder Verfahren mehr von der Kunst abgegrenzt.²³

2.1 Etymologie

Aus geschichtlicher Sicht hat dieser französische Ausdruck *Avantgarde* einen militärischen Ursprung. Denn das Wort besteht aus den Teilen *avant*, was so viel bedeutet wie „in der Zeit oder in einer Reihenfolge vor einem anderen“, und *garde*, dem die deutschen Wörter „Vortrab“, „Vorzug“ oder auch „Vorhut“ als Übersetzungen gegenüberstehen.²⁴ Mehrere linke Journale in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts verwendeten diesen Begriff (entsprechend einer Art Aufforderung „Avanti!“ und „Uns nach!“) als Titel; dieser Begriff erreichte somit eine breite Masse der Gesellschaft. Während Lenin in seiner bekannten Schrift „Was tun?“

23 Jäger, Georg: Avantgarde. In: Weimar, Klaus (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des des Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. Berlin: Walter de Gruyter 2010, S. 183-184.

24 Jäger, Georg (2010), S. 184.

(1902) die kommunistische Partei als „Avantgarde“ des Proletariats bezeichnet, hat die marxistisch-leninistische Ästhetik den Begriff hingegen nicht für sich beansprucht. In Summe entwickelte sich aber, ausgehend von Frankreich, eine „Avantgarde-Metaphorik“, die im Besonderen durch das fortschrittliche Denken der sozialistischen Bewegungen getragen wurde. Dieser Sammelbegriff der Kunstströmungen ist somit stark von einem geschichtlichen Fortschritt und einer sozialen Revolution geprägt. Gegensätzliche Begriffe zu dem Begriff der *Avantgarde* könnten „reaktionär“, „traditionell“, „konventionell“ und vermutlich auch „akademisch“ lauten. Wichtige Fragen der Einordnung dieses Begriffes zielen vorwiegend auf das Verhältnis von Kunst und Politik. Hierbei geht es hauptsächlich darum, in welcher Weise die avantgardistische Kunst den gesellschaftlichen Fortschritt beeinflusst und inwiefern die Kunst (mit welchen Themen und Mitteln) zu einem sozialen Wandel beiträgt.²⁵

2.2 Literaturgeschichtliche Einordnung

Aus literaturgeschichtlicher Perspektive haben sich avantgardistische Methoden und Verfahren in Deutschland zuerst in der Jahrhundertwende allmählich entfaltet. Maßgeblichen Einfluss hatte dabei der „objektive“ Naturalismus, die Nonsens-Literatur sowie der „groteske“ Expressionismus. Jedoch wurden von den zahlreichen avantgardistischen Bewegungen der Futurismus in Italien und Russland, der Expressionismus rund um den „Sturm“-Kreis genauso wie der Dadaismus in Deutschland und der Surrealismus in Frankreich bis zum 2. Weltkrieg die bedeutungsvollsten Strömungen der literarisch-historischen Avantgarde. Im Anschluss daran haben sich der Wiener Aktionismus sowie die in Verbindung stehende Wiener Gruppe, und nicht zu vergessen der in Paris gegründete Lettrismus, den Vorhaben und den Verfahren der historischen Avantgarden angenommen.²⁶

Klarerweise haben die einzelnen avantgardistischen Strömungen bestimmte künstlerische Verfahrensweisen unterschiedlich stark gewichtet und nicht immer mit der gleichen Konsequenz ausgelegt. Dennoch konnte man einige grundsätzliche Ziele und Verfahrensweisen herausstreichen, die allen avantgardistischen Strömungen naheliegend waren. Zum einen war es den avantgardistischen Schriftsteller*innen sehr wichtig, eine „Poetik der Infragestellung“ zu produzieren, die sich gegen die Hierarchisierung der

²⁵ Jäger, Georg (2010), S. 184.

²⁶ Jäger, Georg (2010), S. 185.

Gattungen und Stile aussprach, zum anderen war die „Aufhebung der ‚ästhetischen‘ Verbote im Bereich der Lexik, Metaphorik und Thematik“ ein weiteres großes Anliegen der Akteur*innen der Avantgarde.²⁷ Die Grenzen zwischen Kunst- und Gebrauchsliteratur, Kunst und Kitsch sollten also immer mehr verschwimmen. Eine weitere wichtige Charakteristik war der veränderte Umgang mit der Sprache, der die damals vorherrschenden Normen geradezu diskreditierte. Avantgarden sahen die Sprache als Material an, welche in seine einzelnen Teile (Isolation von Elementen) zerlegt werden kann und im Anschluss Experimenten ausgesetzt wurde (z. B.: Lautgedicht, Visuelle Poesie, typographisches Gedicht, skripturale Malerei). Außerdem wurden Textelemente innerhalb eines Prozesses von Variationen und Kombinationen durchzogen und an aktionistische und intermediale Inszenierungen angepasst (z. B.: futuristische und dadaistische Aktionen, Happening, Fluxus).²⁸

Eine weitere wichtige Komponente avantgardistischer Bewegungen, die in diesem Kapitel noch erläutert werden soll, ist die Vorstellung des humanistischen Menschenbildes, von dem sich avantgardistische Strömungen zumindest zum Teil entfernt haben. Die Textstruktur wird häufig depersonalisiert und das Subjekt steht im Produktionsprozess eher nicht im Zentrum. Willkürliche Experimente und Verfahren, bei denen auch der Zufall eine große Rolle gespielt hat, wurden vom Dadaismus und dem Surrealismus geprägt; mit dem Ziel, eine Produktionsinstanz außerhalb der Ratio (das „Unbewusste“) möglich zu machen.²⁹ Die avantgardistischen Akteur*innen verstanden sich immer auch als Reflexionskulturen. Wissen, sei es wissenschaftliches, hermetisches oder pseudowissenschaftliches, benutzten sie nicht nur als Produktionsmittel, sondern auch zur Legitimierung. Der Formalismus (Petersburger „Opojaz“ und Moskauer Linguistik-Kreis) und der Strukturalismus (Prager-Kreis) in der Linguistik, Poetik und Ästhetik verlaufen recht nahe an der literarischen Entwicklung der Avantgarde. Die Arbeit am sprachlichen Material ist durchaus auf die Sprachphilosophie von Wittgenstein zurückzuführen. Die Leitidee für den Produktionsvorgang wiederum ist wohl eng – vor allem im Surrealismus – mit der Psychoanalyse von Freud und Jung verbunden. Wenngleich das Zurückführen auf die Wissenschaft in Bezug auf avantgardistische Arbeit immer kritisch zu hinterfragen ist. Denn die „Pataphysik“ von Alfred Jarry hat deutlich gemacht, dass diese Bewegung ihre eigenen Sichtweisen der Parodie und irreführenden Formen der Wissenschaften für sich beanspruchte. Nachdem avantgardistische Bewegungen

27 Jäger, Georg (2010), S. 185.

28 Jäger, Georg (2010), S. 185.

29 Jäger, Georg (2010), S. 185.

in den 1960er Jahren vermehrt Anerkennung gefunden haben und besser in den Kunstbetrieb eingebunden waren, kam es später auch zur Unterscheidung zwischen der „historischen Avantgarde“ und der „Post-Avantgarde“, die sich nach dem 2. Weltkrieg auf die unterschiedlichen Verfahren und Ergebnisse ihrer Vorgänger*innen anlehnten. Diese Anlehnung brachte natürlich auch Kritik, denn durch die Wiederholung sind Brüche, Schocks und vor allem gesellschaftskritische Funktionen ein Stück weit verloren gegangen. Doch gibt es heute gerade im Feminismus und im Sektor der neuen Medien Meinungen, die stets festhalten, dass die gesellschafts- und kulturkritische Absicht in der Avantgarde noch immer fest verankert ist.³⁰

2.3 Avantgarde als übergeordneter Begriff

Wie im Kapitel 2 bereits ausführlich berichtet wurde, ist der Begriff *Avantgarde* als Sammelbegriff für mehrere Kunstströmungen zu verstehen. In dieser Feststellung ist somit auch inhärent, dass der Begriff *Avantgarde* einen übergeordneten Begriff darstellt. Um nun einen geordneten Übergang zum nächsten großen Kapitel zu gewährleisten, soll an dieser Stelle noch einmal formuliert werden, dass der Begriff *Avantgarde* als eine Art „Oberbegriff für künstlerische Produktion zwischen 1910 bis Ende der zwanziger Jahre“³¹ verstanden wird. Untergeordnet ist der Avantgarde also unter anderem auch der Expressionismus bzw. der literarische Expressionismus, der gegen das Bürgertum nachhaltig gesellschaftskritisch aufgetreten ist und ebenfalls 1910 seine Anfänge verortet.³²

30 Jäger, Georg (2010), S. 185.

31 Sonnleitner, Johann (2017), S. 2.

32 Sonnleitner, Johann (2017), S. 2.

3 Der literarische Expressionismus

Das vorliegende Kapitel soll nun den literarischen Expressionismus sowie die historische Entwicklung dieser Epoche und in weiterer Folge die Prosa und ihre Merkmale innerhalb dieses Feldes in den Fokus rücken. Des Weiteren sollen speziell in formaler Hinsicht bereits bestehende Prosatypologien und Kategorisierungen im Bereich der expressionistischen Prosa aufgezeigt werden, sodass sich die Arbeit etwas später in der Analyse (ab Kapitel 4) darauf beziehen kann.

Der Begriff *Expressionismus* stammt aus der Kunstgeschichte und steht auch für eine literaturgeschichtliche Epoche des 20. Jahrhunderts. Das Wort *Expressionismus* ist dem lateinischen Wort *expressio*, was so viel bedeutet wie „Ausdruck“, nachempfunden. Dieser Epochenbegriff, der wie im Kapitel 2.3 bereits erläutert, der Avantgarde untergeordnet werden kann, umschließt eine Bewegung, die sich zwischen 1910 und 1925 sehr kritisch gegenüber der Gesellschaft und vor allem dem Bürgertum präsentierte. Eine Abgrenzung zu anderen, durchaus auch konservativeren, Strömungen wie dem Naturalismus, Fin de Siècle, Jugendstil, Neoklassizismus, Neuromantik, Symbolismus oder dem Impressionismus war ebenso stark zu erkennen.³³ Dass eine gewisse Verständigung über eine Art „Epochenzäsur“ um 1910 in der Germanistik vorherrscht, welches in der Folge das „expressionistische Jahrzehnt“ einläutet, davon spricht Sonnleitner in seinem Beitrag *Expressionistische Prosa österreichischer Autorinnen nach 1918*. Zudem erwähnt der Autor des eben genannten Beitrags, dass dem übergeordneten „expressionistischen Jahrzehnt“ andere avantgardistische „Ismen“ zugeordnet waren.³⁴

Im Gegensatz zu den oben genannten Abgrenzungen zu konventionelleren Strömungen bestehen programmatische und historische Überschneidungen des Expressionismus mit dem Futurismus und dem Dadaismus. Bereits recht früh – Mitte bis Ende der 20er Jahre – ist der Expressionismus der Neuen Sachlichkeit gewichen.

Diese somit zeitlich gesehen sehr kurze Epoche und auch der Kunstbegriff per se konnte mit sehr „heterogenen Inhalten“ und „widerstrebenden Tendenzen“ aufwarten. Typischerweise wird dem Expressionismus, wie auch dem Futurismus, ein besondere Affinität für den

³³ Beetz, Manfred (2010), S. 550.

³⁴ Sonnleitner, Johann (2017), S. 2.

technischen Fortschritt in Verbindung mit einer gesellschaftskritischen Haltung und der Entdeckung des Altertümlichen in der Kunst zugeschrieben. Als besonders expressionistisch in literarischer Hinsicht könnte man den „Sturm“-Kreis (Kreis steht hier für die Schriftsteller*innen rund um die Zeitschrift) und seine Wortkunst bezeichnen – die bedeutsame expressionistische Zeitschrift *Der Sturm*³⁵ wurde im Kapitel 2.2 bereits angeschnitten – sowie den revolutionären und irrationalen Pathos der Nachkriegszeit. Die Gegenüberstellung von harscher Gesellschaftskritik und politischem Engagement sowie die Kluft zwischen Gewaltverherrlichung und pazifistischer Gedanken haben die Expressionist*innen in ihren künstlerischen Mitteln und Reflexionen immerzu verpackt.³⁶ Die meisten Autor*innen des Expressionismus standen ideologisch und auch politisch sicherlich der USDP³⁷ näher oder waren gar Anhänger dieser Partei, allerdings gab es im Expressionismus auch einen Teil von Autor*innen, welche sich später dem Nationalsozialismus zuwandten.

3.1 Historische Entwicklung

Das übersetzte Wort von *expressio*, nämlich „Ausdruck“, war also Ausgangspunkt des Begriffes *Expressionismus*. Schon 1850 und 1880 haben sich amerikanische Künstler einer englischen Malerschule *expressionists* genannt. Über das Etikett *Expressionismus* wurde in bestimmten Kreisen zwar schon gesprochen, doch in der Öffentlichkeit kam das Wort in Deutschland erstmalig 1911 bei der 22. Ausstellung der Berliner Sezession zum Einsatz. Denn dort wurden die französischen Kubisten und „Fauves“ (die „Wilden“) im Katalog als Expressionisten bezeichnet. Innerhalb kurzer Zeit griffen aufgrund dieser Ausstellung mehrere Zeitschriften diesen Begriff auf und machten es zu einem Wort, welches auf eine erhöhte Ausdruckskunst verweist. Kurt Hiller gilt als der erste Künstler in Deutschland, der im Namen seiner Vereinigung „Der neue Club“ die Veranstaltung das „Neopathetische Cabarett“ ins Leben gerufen hat und 1911 sogleich von einem Treffpunkt der

35 *Der Sturm* war eine expressionistische Zeitschrift, die wöchentlich und halbmonatlich von 1910-1932 in Berlin von Herwarth Walden herausgegeben wurde. Schmidt-Bergmann, Hansgeorg: Uns ist nicht das Leben die Kunst. Aber die Kunst ist das Leben.

https://www.welt.de/welt_print/kultur/literatur/article6663387/Uns-ist-nicht-das-Leben-die-Kunst-Aber-die-Kunst-ist-das-Leben.html (Zugriff am 8.11.2017).

36 Beetz, Manfred (2010), S. 550.

37 USDP=Unabhängige Sozialdemokratische Partei Deutschlands

Expressionist*innen sprach.³⁸ Somit könnte man Hiller auch durchaus zu den Pionieren des literarischen Expressionismus zählen. Doch trotz dieser frühen Nennung dieses Begriffes, konnte man diesen Begriff bis zirka 1914 lediglich bei jungen Maler*innen und anderen Künstlergemeinschaften wie „Die Brücke“ oder „Der blaue Reiter“ wahrnehmen. Die literarische Bewegung bezugnehmend zum Expressionismus konnte das Wort erst etwas später etablieren. Einen wichtigen Anstoß dazu lieferten die Monographien von Paul Fechter (1914) und Hermann Bahr (1916), die den Begriff endgültig in der Literaturwissenschaft festschreiben konnten.³⁹

Doch zunächst haben sich expressionistische Zeitschriften nicht zwingend also solche ausgegeben und auch Autoren wie Trakl, van Hodis, Heym oder Stadler nicht als Expressionisten bezeichnet. Denn bis zum ersten Weltkrieg existierten innerhalb der literarischen Gemeinschaft Synonyme für den Begriff des *Expressionismus*. Es wurden Schlagwörter wie Jüngst-Berliner, Neopathetiker oder jüngste Literatur verwendet, um die Haltung und das literarische Wirken der beteiligten Schriftsteller*innen zu benennen. Zudem wurde diese Aufbruchsbewegung stark mit dem Futurismus in Verbindung gebracht. Schriftsteller und Publizist Kurt Hiller gründete 1914 alsbald den pazifistischen Aktivismus, was als eine Art Nebenströmung des Expressionismus gesehen werden kann. Die Bezeichnung *Expressionismus* hatte zu dieser Zeit also einen übergeordneten Charakter – wie auch in Kapitel 3 durch Sonnleitner⁴⁰ bereits angemerkt wurde – und agierte sozusagen als „Einheit eines ästhetischen Programms“ und als Sammelbegriff für die unterschiedlichsten avantgardistischen Strömungen oder literarischen Bewegungen.⁴¹

Um es hier nochmals zu verdeutlichen, sei an dieser Stelle gesagt, dass zwar der Begriff *Avantgarde* als Oberbegriff oder übergeordneter Begriff verschiedener künstlerischer Produktionen verstanden werden soll – dem auch die Bezeichnung *Expressionismus* untergeordnet ist – jedoch auch der Expressionismus für sich eine Art Sammelbezeichnung für avantgardistische Bewegungen darstellt.

Diese unterschiedlichen Bewegungen des Expressionismus sind jedoch sehr vielschichtig und Gemeinsamkeiten können – wenn überhaupt – nur in ihren antitraditionalistischen, antirealistischen sowie antipsychologischen Haltungen gefunden werden. Trotz sehr

38 Beetz, Manfred (2010), S. 551.

39 Beetz, Manfred (2010), S. 551.

40 Sonnleitner, Johann (2017), S. 2.

41 Beetz, Manfred (2010), S. 551.

heterogener Strömungen innerhalb des Expressionismus, versuchte man nach und nach den Expressionismus und seine Auswüchse einzuordnen und dieser Bewegung Definitionen zuzuschreiben. Maler und Kunsttheoretiker Wassily Kandinsky machte in seinem Manuskript „Über das Geistige in der Kunst“ (1912) darauf aufmerksam, dass die Suche nach dem „Innerlich-Wesentlichen“ in den Werken der „Primitiven“ im Vordergrund steht und das sich die Moderne durch die Selbstreflexion auf das Material auszeichnet.⁴² Kandinsky zeigte mit diesem Werk außerdem recht eindrucksvoll, warum er heute als Wegbereiter der abstrakten Kunst und des Expressionismus gilt. P. F. Schmidt (in der Monatsschrift „Die Rheinlande“) sah 1911 aufgrund der Ausstellungsstücke der Berliner Sezession eine „symptomatische Steigerung innerer Ausdrucksmöglichkeiten und eine den Impressionismus überwindende Konzentration auf das Wesentliche“.⁴³ Eine deutliche Grenze zum Impressionismus lieferte auch der frühe Definitionsversuch von Kurt Hiller in „Die Jüngst-Berliner“ (1911), indem er die Künstler*innen seines „Neuen Clubs“ stark von den Impressionist*innen distanzierte. Nun soll ein Weg eingeschlagen werden – so Hiller damals – der „den Gehalt, das Wollen, das Ethos“ und „vibrierende Großstadterfahrungen“ zur Umsetzung bringt.⁴⁴

Die Überschneidung des Expressionismus mit dem von F. T. Marinettis gegründeten italienischen Futurismus wurde in Kapitel 3 bereits angeführt und soll nun in diesem Kapitel nochmals in aller Kürze genauer zum Ausdruck gebracht werden. Die Wortkunsttheorie des „Sturm“-Kreises hat wesentliche Elemente des Futurismus weiter fortgeführt und wurde davon stark beeinflusst; denn der Ruf von F. T. Marinetti nach „graphischer Revolution der Textanordnung und nach sprachlicher Konzentration und Vereinfachung“, um „die Worte in Freiheit zu setzen“, wurde nicht zuletzt von den literarischen Mitarbeiter*innen der bekannten expressionistischen Zeitschrift „Der Sturm“ gelebt. Der Dadaismus wurde zudem ebenso stark von der Wirkung des Futurismus ideologisiert.⁴⁵

Zum Schluss dieses Kapitels, noch bevor die Inhalte und literarischen Techniken des Expressionismus erörtert werden, hier noch eine geschichtliche Einteilung von verschiedenen Abschnitten, die dem literarischen Expressionismus gerecht werden. Wie bereits festgestellt wurde, gilt das 2. Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts als „expressionistisches Jahrzehnt“ und folgende Abschnitte können dabei herausgefiltert werden:

42 Kandinsky, Wassily: Über das Geistige in der Kunst. Insbesondere in der Malerei. München: R. Piper und Co.³ 1912, S. 4.

43 Beetz, Manfred (2010), S. 551.

44 Beetz, Manfred (2010), S. 551.

45 Beetz, Manfred (2010), S. 551.

1. Abschnitt: Die Frühphase (1910-1914) wurde vor allem dadurch dominiert, dass sich mehrere Gruppierungen von intellektuellen Schriftsteller*innen gegen den vorherrschenden Zustand in der Gesellschaft, welche eine bürgerliche Zufriedenheit ohne jeglichen geistigen Anspruch ausstrahlte, auflehnte.

2. Abschnitt: Der zweite Abschnitt kann dadurch klassifiziert werden, indem manche Expressionisten – vermutlich weniger Expressionistinnen, wobei die Forschung aufgrund der Absenz vieler Frauen hier keine genaueren Aufschlüsse geben kann – im 1. Weltkrieg eine gewisse Sympathie für den Krieg gehegt haben und andere wiederum von Beginn an eine stark vertretene Antikriegshaltung propagierten. Zu den Kriegsgegnern zählten beispielsweise die Expressionisten Pfemfert (Herausgeber der „Aktion“⁴⁶), Herzog, Schickele und Ehrenstein. In der Zeit des 1. Weltkriegs sind zudem mehrere junge Autoren unter den Kriegsumständen verstorben (z.B. Trakl, Lichtenstein, Stadler, Lotz, Sorge, Stramm und Sack).

3. Abschnitt: Die Weimarer Republik, welche nach Beendigung des 1. Weltkriegs von zunehmender sozialer und ökonomischer Unsicherheit geprägt war, zeichnet sich durch die politische und künstlerische Neuordnung sowie revolutionärer Unruhen aus. Toller, Landauer, Mühsam und H. Mann waren allesamt Schriftsteller, die zum ersten und einzigen Male in der Geschichte durch eine schriftstellerische Verbindung ein kurzfristiges revolutionäres Staatsgebilde (Münchner oder Bayrische Räterepublik) ausgerufen haben.⁴⁷

3.2 Literarische Inhalte und Techniken

Nun sind in den Kapiteln 3 und 3.1 bereits wichtige literarische Inhalte sowie auch literarische Techniken – zumindest im Ansatz – des (literarischen) Expressionismus abgehandelt worden. Verdichtet und in komprimierter Form versucht das folgende Kapitel wichtige Inhalte und literarische Techniken nochmals zu verdeutlichen.

Was also zeichnet den literarischen Expressionismus aus und welche programmatischen Punkte sind am stärksten hervorzuheben? Eine sehr schwer zu beantwortende Frage, wenn

46 *Die Aktion* war eine von Franz Pfemfert herausgegebene expressionistische Zeitschrift von 1911-1932.
https://de.wikipedia.org/wiki/Die_Aktion (Zugriff am 20.11.2018)

47 Beetz, Manfred (2010), S. 552.

man bedenkt, dass diese Epoche – wie bereits mehrfach erläutert – auch als Sammelname für viele andere Strömungen und Bewegungen dient. Nun ist es doch so, dass die Autor*innen in der Zeit des Expressionismus von 1910 bis 1925 bei weitem nicht als mehr oder minder einheitliches Gebilde in Erscheinung getreten sind. Erst durch die Untersuchung der unterschiedlichsten Positionen in den unterschiedlichsten Strömungen innerhalb des Feldes Expressionismus, können aber wichtige Techniken und Inhalte dieser Epoche festgehalten werden. Doch die immense Vielfalt wiederum erschwert ganz klar, eine komprimierte Sicht der Dinge zu erzeugen.⁴⁸

Der deutsche Schriftsteller und Expressionist, Kasimir Edschmid, versuchte dennoch in seiner Rede 1917 „Über den dichterischen Expressionismus“ folgende markante Punkte über diese Epoche zu bündeln: „Konzentration auf das Wesentliche“, „konstruktive Gestaltung der Realität“, „visionäre Entdeckung des Menschlichen in gesellschaftlichen ‚Outsidern‘“, „provokante Deformation“ und schließlich die „Verknappung der Form“.⁴⁹

Die expressionistische Literatur bzw. die priorisierten Techniken dieser Epoche zeichnen sich im Allgemeinen auch durch „groteske Verzerrung“, „Dynamisierung des Statischen“, „Aggressivität und Plakativität der Darstellung“, „symbolstarke Sprachgestik“ und nicht zuletzt durch die „Darstellung explodierender Erregungszustände“ aus. Harmonievorstellungen werden zunichte gemacht und das Häßliche soll die zeitgenössische Wahrheit zum Vorschein bringen. Angst und Desorientierung, sicherlich auch die „Ich-Spaltung“, sind vorherrschende Wesenszüge und vor allem scheint die Reduktion auf Essentielles ein wichtiges Instrument der intellektuellen Künstler*innen zu sein. Vermehrt werden Themen der Großstadt sowie das soziale Elend aufgegriffen und diese geteilten Erfahrungen teilweise stark überzeichnet. Der literarische Expressionismus ist auch als eine Epoche zu sehen, die gegen die „materielle Wirklichkeitsnachbildung“ und die Wissenschaftsgläubigkeit des Naturalismus war; ebenso war dieser gegen die „Feinnuancierung des Impressionismus“ und die „artifizielle Sprachkunst des Symbolismus“. Hingegen waren das „plakative Wort“, „der Schrei“ und „der Imperativ“ wichtige Techniken des literarischen Expressionismus.⁵⁰

Und wie hat es Paul Hatwani in der von Armin A. Wallas herausgegebenen Anthologie *Texte*

48 Krull, Wilhelm: Prosa des Expressionismus. Stuttgart: J.B. Metzler 1984, S. 1.

49 Edschmid, Kasimir: Frühe Manifeste. Epochen des Expressionismus. Hamburg: Wegner 1957, S. 31-41.

50 Beetz, Manfred (2010), S. 551.

des Expressionismus womöglich treffend formuliert, als er einen Versuch unternimmt, den Expressionismus zu definieren:

Im Impressionismus hatten sich die Welt und Ich, Innen und Außen, zu einem Gleichklang verbunden. Im Expressionismus überflutet das Ich die Welt. So gibt es auch kein Außen mehr: Der Expressionist verwirklicht die Kunst auf eine bisher unerwartete Weise. (Die konventionellere ‚ungeahnte Weise‘ wäre hier falsch: Dem Expressionist steht ja die Ahnung näher als die Erwartung, und so ist die eine Steigerung der andern.) Nach dieser ungeheuerlichen Verinnerlichung hat die Kunst keine Voraussetzung mehr. So wird sie elementar. Der Expressionismus war vor allem die Revolution für das Elementare.⁵¹

3.3 Die Prosa des Expressionismus

Nach der Beschäftigung mit grundsätzlichen literarischen Inhalten und Techniken des literarischen Expressionismus, die in einem sehr großen und heterogenen Feld stets mit Vorsicht – hinsichtlich einzelner Werke und Schriften – zu betrachten sind, wird nun in diesem Kapitel der spezielle Bereich der Prosa im Rahmen des literarischen Expressionismus eröffnet. Dieses Kapitel soll – abgesehen von einer überblickshaften Darstellung des Themas – vor allem auf die Prosatypologien und Kategorisierungen der Prosa aufmerksam machen, da diese danach in der Analyse der Texte herangezogen werden und auf mögliche Zulässigkeit überprüft werden.

Die Prosa des Expressionismus – und das gilt nicht nur für die fiktionale Prosa – ist grundsätzlich gekennzeichnet durch eine „Tendenz zur kleinen Form“. Dieser Umstand rührt auch daher, weil den jungen Autoren – ganz sicher auch den jungen Autorinnen – zunächst bevorzugt das Publikationsmedium der Zeitschriften, Almanache und Jahrbücher offen gestanden ist, das die kleinen Formen bevorzugte. Die kleine Form entspricht aber auch zugleich dem expressionistischen Literaturprogramm der Verknappung und der Reduktion.⁵² So stellte Kurt Pinthus 1913 folgendes fest:

Weil wir das Essentielle lieben, sind wir knapp im Ausdruck und in der Form. Wir gebrauchen diese knappen Formen, nicht aus Faulheit, nicht aus Unfähigkeit, Größeres zu schreiben, sondern weil sie uns Erfordernis sind. Weder wir noch andere haben Zeit zu verlieren. Wenn wir zu viel oder zu lang schreiben oder lesen, dann rinnt draußen zu viel von dem süßen, wehen Leben vorbei, das wir fressen müssen, um weiter

51 Hatwani Paul: Versuch über den Expressionismus. In: Wallas, Armin A. (Hg.): Texte des Expressionismus. Der Beitrag jüdischer Autoren zur österreichischen Avantgarde. Linz/Wien: Denkmayr 1988, S. 9.

52 Anz, Thomas: Literatur des Expressionismus. Stuttgart: Metzler 2002, S. 182.

leben zu können.⁵³

Die expressionistische Erzählprosa ist somit nicht nur geprägt von der Tendenz zur kleinen Form, sondern auch, und vor allem durch die Reduktion auf das Wesentliche. Elliptische Auslassungen sind in der expressionistischen Prosa ebenso oft enthalten wie die rasche, hastige und sprachintensivierte Diktion, die „gehobene“ Stilmittel wie rhetorische Figuren kaum zulässt. Zudem haben größere epische Werke diese Art der Sprache oftmals verhindert und nicht wirklich zugelassen.⁵⁴ Die bereits am Anfang angesprochene fiktionale expressionistische Prosa hat ebenso starke Tendenzen einer Reduktion auf das Wesentliche vorzuweisen. Dies ist in zahlreichen Novellen, Prosaskizzen, Erzählfragmenten und einfachen Erzählungen zu sehen. Eine in der bereits mehrfach erwähnten Zeitschrift „Der Sturm“ geschriebene Rezension von Joseph Adler auf Döblins Band *Die Ermordung einer Butterblume und andere Erzählungen* (1913) appellierte an alle Schriftsteller*innen, dass es eine „Verschwendung“ sei, „zeitraubende Romane“ zu schreiben, mehr noch wäre es ratsam, wenn sie sich an die von Döblin gelebte Kürze hielten.⁵⁵ Ironischerweise wurden nach 1913 in von Döblin innerhalb des „expressionistischen Jahrzehnts“ noch drei umfangreiche Romane geschrieben und veröffentlicht, doch das konnte Joseph Adler zu Zeiten der Abfassung der Rezension *Ein Buch von Döblin* naturgemäß noch nicht wissen.

Trotz dieser Tendenzen und Zuordnungen, die ohnehin des Öfteren sehr vage bleiben, zeigt die Prosa des expressionistischen Jahrzehnts in formaler Hinsicht ein recht uneinheitliches Bild. Dass die expressionistische Prosa trotz ihrer quantitativen und qualitativen Bedeutung vernachlässigt worden ist, darüber scheint in der Forschung Einigkeit zu herrschen. Dennoch wurden in der Vergangenheit immer wieder Versuche unternommen, die Pluralität expressionistischer Prosaformen durch Typenbildung in eine gewisse Ordnung zu bringen.⁵⁶ So hat beispielsweise Walter H. Sokel 1969 zwischen zwei für den Expressionismus typischen Erzählformen unterschieden. Zum einen spricht Walter H. Sokel die literarischen Praktiken von dem bedeutenden Expressionist Alfred Döblin an, und zum anderen das poetologische Muster von Carl Einstein.

53 Pinthus. Kurt: Glosse, Aphorismus, Anekdote. In: März, Jg. 7, H. 19, 10.5.1913, S. 213-214.

54 Vollmer, Hartmut (1996), S. 8.

55 *Der Sturm*, Jg. 4, 1913/14, (Juli 1913), S. 71.

56 Anz, Thomas (2002), S. 180-181.

Die Unterscheidung dieser zwei Erzählformen begründet Walter H. Sokel auf diese Art und Weise:

Während Döblin das Bewußtsein des Schreibenden völlig in dessen Produkt, den dargestellten Vorgang, verschwinden und es nur mittelbar in seiner Wirkung, dem Werk, erscheinen läßt, manifestiert sich in der Einsteinschen Richtung dieses Bewusstsein entweder unmittelbar in den Reflexionen des Erzählers – daher die Bevorzugung der Ich-Form – oder mittelbar in den Reflexionen einer Figur, die das Erzählte dauernd kommentiert und bedenkt, ja deren Reflexion an die Stelle von Darstellung treten.⁵⁷

Eine deutliche Unterscheidung dieser zwei Formen lässt sich daher im Bewusstsein der Schreibenden festmachen und wie sehr dieses in die Erzählung eingebaut wird. Döblin setzt dahingehend auf ein implizit auftretendes Bewusstsein, welches nicht unmittelbar in dem Werk in Erscheinung tritt, sondern tief im Produkt selbst steckt. Einsteins Form wiederum hebt das Bewusstsein in den Vordergrund und lässt ebendieses in einer klassischen reflexiven Ich-Form, oder aber in den Reflexionen einer anderen Figur durch Kommentare und Reflexionen, erscheinen.

Die von Walter H. Sokel vorgenommenen Definitionsunterschiede können auch insofern abgesichert werden, indem man beispielsweise die von Alfred Döblin verfasste Schrift „Berliner Programm“ – erschienen 1913 in der Zeitschrift *Der Sturm* – zurate zieht. Das Programm, welches den Titel *An Romanautoren und ihre Kritiker* trägt, ist nämlich in der Tat wie ein Appell zu lesen, der darauf abzielt, dass sich der *die Erzähler*in auf das „Beobachten und Registrieren des Tatsächlichen“ zu konzentrieren habe. Die Reflexion oder die Analyse jener Gedanken, die von einem*einer Erzähler*in stammen, haben nach Döblins Auffassung keinen Platz. Die Ähnlichkeiten dieser Romantheorie von Döblin mit der Lyriktheorie von Alfred Lichtenstein, der in seinem Gedicht „Die Dämmerung“ davon sprach, überflüssige Reflexionen wegzulassen, sind diesbezüglich nicht von der Hand zu weisen.⁵⁸ Im Gegensatz dazu ist nicht nur Einsteins Theorie – insbesondere in *Bebuquin oder Die Dilettanten des Wunders* – dadurch gekennzeichnet, dass sich der*die Ich-Erzähler*in oder Protagonist*innen reflektierend in das Werk einbezieht. So werden auch Franz Kafkas *Beschreibung eines Kampfes*, Reinhard Goerings Roman *Jung Schuk*, Gustav Sacks *Der verbummelte Student*, Ernst Barlachs *Seespeck* oder auch Gottfried Benns *Rönne*-Novellen

57 Sokel, Walter H.: Die Prosa des Expressionismus. In: Expressionismus als Literatur. Rohe, Wolfgang (Hg.), Bern, München 1969, S. 153-170.

58 Anz, Thomas: Literatur des Expressionismus. Stuttgart: Metzler² 2010, S. 183-184.

durch die Tugenden der Reflexion, welche denkend und sprechend über Wirklichkeit, Sprache, Erkenntnis und auch über die eigene Identität referiert, stilistisch getragen.⁵⁹ Im Hinblick auf die Erzählform von Carl Einstein und den Texten von eben genannten Schriftstellern, kann auch darauf verwiesen werden, dass in der Expressionismusforschung diesbezüglich von einer „experimentellen Reflexionsprosa“ die Rede ist.⁶⁰

Die literaturwissenschaftliche Forschung hat aber mehr als deutlich gemacht, dass die eben erwähnten zwei Theorien die Vielseitigkeit der Prosa bei weitem nicht ausreichend genug beschreiben.⁶¹ Nur all zu selten sind die oben aufgezeigten Kriterien systematischer Natur und daher immer mit Vorsicht zu betrachten. Auch wenn sich Döblin und Einstein bei der Forderung nach syntaktischer Reduktion, sprachlicher Konzentration und Dynamik durchaus einig sind und hinsichtlich ihrer Aversion gegen psychologisches Erzählen und auktoriale Erzählinstanzen mehr Gemeinsamkeiten als Unterschiede aufweisen, gibt es in den jeweiligen Ausrichtungen – wie auch oben gezeigt – trotzdem sehr große Unterschiede, was wiederum auf das große Spektrum und auf die Differenzen der Definition der expressionistischen Prosa referiert.

Wilhelm Krull kritisierte, dass die zwei von Döblin und Einstein ins Leben gerufenen Prosatypologien, die Mannigfaltigkeit der expressionistischen Prosa einschränken und eine historische Einbindung dadurch in den Hintergrund geraten könnte. Krull plädierte daher für eine andere Zuweisung expressionistischer Prosa. Er meint, man sollte sie in vier „Haupttendenzen“ gliedern: in die sprach-, norm- und wissenschaftskritische Prosa, in die vitalistische und utopische Prosa, in die aktivistische und gesellschaftskritische Prosa und in die dadaistische Prosa.⁶² Dazu muss nun noch ergänzt werden, dass in den Jahren vor dem ersten Weltkrieg die sprach-, norm- und wissenschaftskritische Prosa mitsamt der Thematisierung des Sprach- und Realitätszerfalls, der Reflexion auf die Darstellung und der Auseinandersetzung mit der ästhetischen Sinnkonstitution im Fokus gestanden ist. Einen ähnlichen geschichtlichen Verlauf kann die utopische und vitalistische Prosa vorweisen. Am Ende der Kriegsjahre hat sich jedoch vorübergehend der Wirklichkeitszerfall und die Erkenntniskepsis wieder in den Hintergrund gedrängt. Vitalistische und utopische Texte bestanden aber relativ lückenlos bis in die 20er Jahre hinein. Der Krieg bedeutete freilich eine

59 Anz, Thomas (2010), S. 184.

60 Oehm, Heidemarie: Subjektivität und Gattungsformen im Expressionismus. München: Fink 1993, S. 190.

61 Vollmer, Hartmut (1996), S. 9.

62 Krull, Wilhelm (1984), S. 3-4.

Zäsur und viele Metaphern wurden von der Wirklichkeit eingeholt. Die grausamen Erlebnisse der Kriegsjahre führten dazu, dass Schriftsteller*innen ihre Vorstellung von einem kraftvollen Leben wieder etwas revidierten. Die aktivistische und gesellschaftskritische Prosa – oftmals auch sehr pazifistische Prosa – wurde die tonangebende Haupttendenz und Bewegung in den Kriegsjahren. Und auf das politisch-moralische Verständnis von Literatur, was von den Anhänger*innen der aktivistischen und gesellschaftskritischen Prosa gelebt wurde, haben sich die Dadaisten stark abgegrenzt und darauf mit Hohn reagiert. Ein Rückgriff auf die erkenntnistheoretische Ansätze, wie in der Zeit vor dem 1. Weltkrieg, ist jedoch auch wieder bei so manchen Schriftsteller*innen zu erkennen.⁶³ Krull ist sich trotz dieser Klassifizierungen und Einteilungen in unterschiedlichste Ansätze dennoch sicher, dass sich innerhalb dieser Ordnungsrahmen genügend Gemeinsamkeiten herausfiltern lassen, sodass durchaus von einer „literaturgeschichtlichen Einheit“ hinsichtlich der Prosa des Expressionismus gesprochen werden kann. Zudem sieht er die Produktion expressionistischer Romane, Erzählungen, Prosaskizzen, Essays, Pamphlete und Manifeste als außerordentlich wichtiges „Experimentierstadium“ an, die sozusagen als Wegbereiter hoch eingeschätzter und moderner Romane wie Musils „Mann ohne Eigenschaften“, Döblins „Berlin Alexanderplatz“ oder Brochs „Schlafwandler“ gilt.⁶⁴ Hier könnte man natürlich durchaus kritisch anmerken, dass diese Erkenntnis wohl sehr bald möglich ist, da eine Auswirkung früherer Werke auf spätere Arbeiten in der Literaturgeschichte ein sehr naheliegendes und häufig vorkommendes Phänomen ist. Zu behaupten, dass dies nicht der Fall ist, scheint ungleich schwieriger zu sein.

Jedenfalls verfolgen all diese Zuweisungen von Krull – also die Einteilung der Haupttendenzen – nun einen etwas weiträumigeren Ansatz der Kategorisierung und lassen bei der Analyse der expressionistischen Prosa möglicherweise mehr Spielraum zu, als dies bei den unterschiedlichen Erzählformen von Döblin und Einstein der Fall sein mag. Das breite Spektrum der expressionistischen Prosa wird so weniger eingeengt und kann dadurch womöglich zu einer tiefgreifenderen Analyse der jeweiligen Werke und Dichter*innen führen.

Dennoch sollte am Schluss dieses Kapitels nochmals darauf hingewiesen werden, dass diese in diesem Kapitel vorgestellten Zuordnungen und Kategorisierungen keineswegs jederzeit auf bestimmte Prosatexte des Expressionismus ganz einfach anwendbar sind. Überschneidungen oder die Unmöglichkeit der Einordnung wäre in dieser so divergent agierenden „literarischen

63 Krull, Wilhelm (1984), S. 4.

64 Krull, Wilhelm (1984), S. 5.

Einheit“⁶⁵, wie Krull es bereits beschrieben hat, keine Überraschung. Vielmehr sollen diese Typologisierungen und Haupttendenzen als analytisches Hilfsmittel dienen, um den ausgewählten Texten der expressionistischen Schriftstellerinnen in der Analyse (ab Kapitel 5) näher zu kommen. Um die These der heterogenen literarischen Ausrichtung der Prosa des Expressionismus am Ende erneut zu verdeutlichen, schließt dieses Kapitel mit einem Zitat von Walter H. Sokel, der sich trotz seiner Unterscheidung zweier Erzählformen höchstwahrscheinlich bewusst war, dass diese sprachliche Differenzierung nicht nur erzähltechnische Innovationen und Merkmale völlig außer Acht lässt – Krull sieht in seinen Haupttendenzen beide vereint – sondern auch insgesamt nur einen Versuch darstellen, um sprachliche Perspektiven zu typologisieren.

Denn wenn es überhaupt etwas gibt, was die expressionistische Prosa sprachlich kennzeichnet, dann die folgenden drei Faktoren: Parataxe, Ellipsis und schließlich syntaktische Satzverzerrung.⁶⁶

3.4 Literarischer Expressionismus in Wien

Durchforstet man die Forschungsliteratur über den literarischen Expressionismus in Österreich, so wird man nicht gerade überhäuft mit Büchern. Eine Unterbelichtung des literarischen Expressionismus in Österreich scheint daher nicht völlig aus der Luft gegriffen zu sein. Für diese Arbeit ist es jedoch von Bedeutung, die literarische Entwicklung in Österreich zu umreißen, wodurch gerade das Wirken der „österreichischen“ Schriftstellerinnen Nadja Strasser, Grete Meisel-Hess und „El Hor“ bzw. „El Ha“ noch besser verstanden werden kann. Alle drei Schriftstellerinnen haben sich zumindest eine Zeit lang in Wien aufgehalten – auch wenn bei „El Hor“ bzw. „El Ha“ dies nicht wirklich gesichert ist – und daher sind sicherlich die expressionistischen Einflüsse rund um Wien nicht unbedeutend für diese drei Akteurinnen des literarischen Expressionismus gewesen. Dieses Kapitel, welches zugleich auch als das letzte Unterkapitel des Kapitels 3 fungiert, soll daher mit dem literarischen Expressionismus in Wien und auch der dazugehörigen Prosa abschließen und das etwas größere Kapitel 3 insofern abrunden, als sich der literarische Expressionismus im Allgemeinen dem literarischen Expressionismus in Österreich und noch spezifischer dem literarischen Expressionismus in Wien annähert.

65 Krull, Wilhelm (1984), S. 4.

66 Rothe, Wolfgang (Hg.): Expressionismus als Literatur. Gesammelte Studien. Bern: Francke 1969, S. 165.

Am Anfang des 20. Jahrhunderts ist Wien immer wieder eine wichtige Örtlichkeit gewesen, wo sich Kunstströmungen und avantgardistische Tendenzen herauskristallisieren konnten. Eine Bewegung, die sich wie viele andere Bestrebungen auch in dieser Zeit gegen das Bürgertum und das gesellschaftliche Establishment revolutionär hervorbrachte, war der Expressionismus. Im Zeichen der Kunst genoss Österreich hinsichtlich expressionistisch bildender Kunst durch Oskar Kokoschka und Egon Schiele oder auch durch Richard Gerstl und Arnold Schönberg bereits recht früh ein sehr hohes internationales Ansehen. Fischer und Haefs verweisen diesbezüglich in ihrer 1988 herausgegebenen Anthologie *Hirnwelten funkeln. Literatur des Expressionismus in Wien* auf eine bisher „unscharfe Kontur“ des literarischen Expressionismus in Wien.⁶⁷ Diese Anthologie versucht also erstmals den literarischen Expressionismus rund um Wien zu erhellen und äußerst gelungene Texte von bekannten Schriftsteller*innen – immerhin schaffte es mit Elisabeth Janstein eine Frau in diese Anthologie – in den Mittelpunkt zu drängen.

Als herausstechendes Merkmal der literarischen Avantgarde-Szene in Wien ist zunächst zu sagen, dass diese zu keiner Zeit von künstlerischen und musikalischen Traditionen befreit ist. Gustav Klimt und später auch Egon Schiele – der in Klimt durchaus ein Vorbild sah – sind daher als Vorläufer des Expressionismus zu betrachten. Die richtungsweisende und der Wiener Moderne zugeordneten „Kunstschau 1908“, die auf dem Gelände des heutigen Konzerthauses stattfand und unter anderem von Klimt abgehalten wurde, spielte dabei insofern eine wichtige Rolle, als Klimt mit seinem Motto darauf abzielte, dass die Kunst das Leben zu durchdringen hat und nur dann ein Fortschritt möglich ist, somit nicht nur die zu diesem Zeitpunkt zu Ende gehende Secession versprachlichte, sondern auch die beginnende Epoche des Expressionismus – wenn auch mit anderen Verständnisvoraussetzungen – nachhaltig prägte. Für Fischer und Haefs stellt das Jahr 1908 somit auch den Beginn des literarischen Expressionismus in Wien dar.⁶⁸ Ob Oskar Kokoschka oder Arnold Schönberg, beide waren für ihre vielseitigen Begabungen bekannt und prägten durch ihre Bilder und Werke die Anfänge des literarischen Expressionismus in Wien. Kokoschka veröffentlichte im gleichen Jahr, an dem die „Kunstschau“ stattfand, das Prosagedicht „Die träumenden Knaben“, welches für viel Aufsehen gesorgt hatte. Schönberg produzierte zwischen 1908 und 1913 gar ein Gesamtkunstwerk aus Text, visueller Gestaltung und Musik, das sich „Die

67 Fischer, Ernst und Haefs, Wilhelm (Hg.): *Hirnwelten funkeln. Literatur des Expressionismus in Wien*. Salzburg: Otto Müller Verlag 1988, S. 7.

68 Fischer, Ernst und Haefs, Wilhelm (1988), S. 7-8.

glückliche Hand“⁶⁹ nannte und schlussendlich als Drama mit Musik in die Geschichte einging. Die Literatur wurde in einem künstlerischen Gesamtkonzept also von Beginn an eingeschlossen und ist zu keiner Zeit losgelöst von musikalischen und malerischen Prozessen zu betrachten. Doch es hatte durchaus auch den Anschein, als ob die neuen avantgardistischen Gedanken und Betrachtungsweisen durch literarische Bestrebungen noch präziser und nachhaltiger beschrieben werden konnten als dies durch andere künstlerische Tätigkeiten möglich war. Vor allem wurde gegen den psychologischen Impressionismus innerhalb der Literaturszene gewettert und der „blutleere Ästhetizismus“ stark abgelehnt.⁷⁰ Die neue avantgardistische Bewegung hat sich zwar stark hervorgetan, eine klassische Wachablösung und ein Ersatz für die „Jugend von Wien“, die mit prominenten Schriftstellern wie Leopold von Adrian, Hugo von Hofmannsthal, Arthur Schnitzler, Richard Beer-Hofmann und Peter Altenberg besetzt war, konnte nicht festgestellt werden. Eher war eine Koexistenz verschiedener literarischer Positionen zu beobachten. Manche Autoren zu dieser Zeit, die sich ursprünglich zum Expressionismus bekannten, haben sich später kritisch über diese Bewegung geäußert. Der herausragendste Autor, der sich später satirisch und polemisch mit dem literarischen Expressionismus auseinandersetzte, war Karl Kraus, den man ohne Zweifel auch als „Geburtshelfer“ des Expressionismus bezeichnen darf. Kraus nahm sich ab 1908 vieler talentierte Schriftsteller*innen an und publizierte deren Texte in seiner Zeitschrift *Die Fackel*⁷¹. Viele Expressionist*innen waren damals angetan von Karl Kraus und sahen ihn durchwegs als Vorbild. Doch recht früh, nach einem Streit mit Herwarth Walden, dem Herausgeber der Berliner Zeitschrift *Der Sturm*, hat sich Kraus deutlich vom Expressionismus distanziert. Ebenso versuchten aber auch andere Schriftsteller*innen, sich vom großen Vorbild abzugrenzen und sich von der „moralischen Instanz Wiens“ abzunabeln. Karl Kraus nahm dennoch eine äußerst bedeutende Stellung in den literarischen Veränderungsprozessen in seiner Zeit ein, jedoch unterschied er sich recht früh von den Wiener Expressionist*innen durch seine ablehnende Haltung gegenüber allen literarisch-sprachlichen Experimenten. Seine Autorität und viel beachtete moralische Stellung in der Öffentlichkeit trug ebenso dazu bei, dass sich Wiener Expressionist*innen nach der Abgrenzung von Kraus zu einer gewissen „moralischen Indifferenz“ hingezogen fühlten, die sich manchmal auch zu einem

69 Fischer, Ernst und Haefs, Wilhelm (1988), S. 8.

70 Fischer, Ernst und Haefs, Wilhelm (1988), S. 8.

71 *Die Fackel* war eine von 1899-1936 herausgegebene satirische Zeitschrift von Karl Kraus und gilt neben *Die letzten Tage der Menschheit* als das Hauptwerk von Karl Kraus. Karl Kraus schrieb die meisten Beiträge in der *Fackel* selbst und fast alle von ihm verfassten Artikel sind in der *Fackel* zu finden. <http://corpus1.aac.ac.at/fackel/> (Zugriff am 2.2.19)

Immoralismus steigerte.⁷²

Der Frühexpressionismus in Wien hatte noch eine ungebremste Leidenschaft für das Ästhetische übrig und besonders gut war dies bei einer Gruppe junger Schriftsteller*innen zu erkennen, die 1908 den „Akademischen Verband für Literatur und Musik“ gründeten. Diese Gruppe von Studierenden und Hochschullehrenden wurde zirka ab 1910/11 zu einem „Forum progressiver ästhetischer Bestrebungen“. Die Leitung des akademischen Verbandes hatte zuerst Ludwig Ullmann und etwas später sein Nachfolger Erhard Buschbeck übrig. Dieser Verband, der viel Dynamik in kulturelle Aktivitäten in Wien brachte, hatte mit Robert Müller, Heinrich Nowak, Emil Alphons Rheinhardt oder auch der Musikschriftsteller Paul Stefan wichtige Schriftsteller in den Mittelpunkt gedrängt. Neben anderen teilweise provokativen Veranstaltungen sorgte der Verband auch für eine ganze Veranstaltungswoche, die einem der großen Wiener Expressionisten verschrieben war, nämlich dem damals jungen Literaten Frank Wedekind. Aber auch Karl Kraus durfte bei einer Veranstaltung des Verbandes seine erste öffentliche Rede halten. Darüber hinaus gelang es dem „Akademischen Verband“, die von Herwarth Walden organisierte Berliner Futuristenausstellung, nach Wien zu holen. Die große Tragweite des „Akademischen Verbandes“ für den Wiener Frühexpressionismus wird nochmals untermauert, wenn man bedenkt, dass es auch die Gruppe von jungen Schriftsteller*innen war, die von 1912-1913 die überaus gewichtige Zeitschrift *Der Ruf*⁷³ herausgegeben hat. Die Themenhefte, welche auch die Namen Karneval, Krieg oder Frühling getragen haben, zeichneten sich zwar durch sehr heterogene inhaltliche Aspekte aus, doch eine gewisse Neuorientierung war darin dennoch zu spüren. Das Heft „Krieg“ hatte das Selbstportrait von Schiele, den „Feuerkopf“, am Titelblatt und ebendieses erkennt man heute als symbolisches Erkennungszeichen für den Wiener Frühexpressionismus an. Im gleichen Jahr 1914 entfernte sich sowohl *Der Ruf* von der Öffentlichkeit als auch der „Akademische Verband“. Als Grund für dessen Verschwinden wurden nicht nur finanzielle Schwierigkeiten kolportiert, sondern auch interne Differenzen zwischen Robert Müller und Paul Stefan. Die Frage, wie lange diese bedeutungsvolle Institution eine „demokratische“ Struktur des Vereins überhaupt aufrecht erhalten hätte können, bei einem eindeutigen ideologischen Widerspruch des gelebten radikalen Subjektivismus vonseiten der wichtigsten Vertreter*innen, sei zudem

72 Fischer, Ernst und Haefs, Wilhelm (1988), S. 9.

73 *Der Ruf*, auch bekannt als „Ein Flugblatt an junge Menschen“ – nicht zu verwechseln mit der gleichnamigen kulturpolitischen Zeitschrift 1946 „Der Ruf“ – veröffentlichte zwischen 1912-1913 insgesamt fünf Nummern.

generell zu hinterfragen.⁷⁴

Nach dem Verschwinden des „Akademischen Verbandes“ herrschte in Wien eine eher verhaltene Stimmung bezüglich einer Kraft, die es möglich machte, dem Wiener Expressionismus Ausdruck zu verleihen.

So kam es auch, dass viele Schriftsteller*innen in weiterer Folge verstärkt ausländische Verlage und Zeitschriften aufsuchten. Insbesondere Berlin und Heidelberg waren damals wichtige Orte für Wiener Expressionist*innen. Es dürfte der Zusammenschluss zwischen Heinrich Nowak und Robert Müller gewesen sein, der 1912/13 – nach dem Wirken des „Akademischen Verbandes“ – für den Wiener Expressionismus die zentralste Rolle spielte. Genauer gesagt war die Zusammenarbeit dieser zwei österreichischen Schriftsteller mit dem Saturn-Verlag von Hermann Meister in Heidelberg entscheidend. Schließlich bildete sich der Saturn-Verlag immer mehr zu einem „Experimentierfeld“ für neuartige Wiener Literatur heraus. Müller gelang es 1914, im Saturn-Verlag seinen ersten Prosaband *Irmelin Rose* zu veröffentlichen, und Nowak, der als Wiener Redakteur für die Zeitschrift *Saturn*⁷⁵ arbeitete, brachte durch die Zeitschrift mehrere Texte von Wiener Expressionist*innen an die Öffentlichkeit.⁷⁶ Über das Klischee, welches besagt, dass der Expressionismus in Österreich weniger radikal zu Werke ging und bei Weitem nicht in diesem Ausmaß politisch-gesellschaftlich ausgerichtet war, als dies in Deutschland der Fall war, könnten die oben angeführten intensiven Kontakte zwischen deutschen und österreichischen Expressionist*innen und Aktivist*innen an diesem Punkt zumindest ein klein wenig in Abrede stellen.⁷⁷

In Berlin durfte man sich zu dieser Zeit – seit 1910 – in Herwarth Waldens *Der Sturm* über Graphiken von Oskar Kokoschka oder literarische Artikel von Paul Hatwani und Isidor Quartner erfreuen. Viel größere Kraft hatte jedoch die bekannte – in dieser Arbeit bereits hervorgebrachte – expressionistische Zeitschrift *Die Aktion* von Franz Pfemfert. Über den Kunstkritiker Arthur Roessler dürfte Franz Pfemfert den Kontakt zu Wiener Expressionist*innen hergestellt haben. Von Egon Schiele hatte die politische Zeitschrift *Die*

74 Fischer, Ernst und Haefs, Wilhelm (1988), S. 10.

75 *Saturn* gilt als eine der herausragendsten expressionistischen Zeitschriften, die von 1911 bis 1920 erschienen ist und in Heidelberg gegründet wurde. Herausgegeben wurde diese Monatsschrift von Hermann Meister und Herbert Grossberger.

76 Fischer, Ernst und Haefs, Wilhelm (1988), S. 11.

77 Amann, Klaus und Wallas, Armin A. (Hg.): Expressionismus in Österreich. Die Literatur und die Künste. Wien: Böhlau 1994, S. 12.

Aktion zahlreiche literarische und künstlerische Beiträge lanciert und 1916 sogar ein Sonderheft von derselben Person gestaltet.

Innerhalb Österreichs konnte sich zu der Zeit ab 1910 als wichtigste literarisch-expressionistische Einheit die Zeitschrift *Der Brenner*⁷⁸ formieren. Ludwig Ficker ermöglichte vielen jungen Schriftsteller*innen eine wichtige Plattform; außerdem fand zwischen Ficker und Wiener Schriftsteller*innen ein für den literarischen Expressionismus in Wien wichtiger Dialog statt. Robert Müller stand Ludwig Ficker zwar vor allem kulturpolitisch wohlgesonnen gegenüber, jedoch hatte er für die Beiträge der jungen Wiener Expressionist*innen nur wenig über. So schrieb er in einem Brief im Oktober 1913 an seinen Freund Erik Ludwig Tesar, dass es sich bei den „Ruf“-Autoren um „junge Nerven-‘Heroiker‘“ und „Volldampf-Hysteriker“ handelt.⁷⁹ Der in Salzburg geborene und für einige Zeit auch in Wien lebende bedeutende Expressionist Georg Trakl konnte im Übrigen die Verbindung zu Ludwig Ficker – der als ein großer Förderer Trakls gilt – zu einem Teil Robert Müllers vermittlerischen Fähigkeiten verdanken. Trakl veröffentlichte regelmäßig Gedichte in der Halbmonatszeitschrift *Der Brenner*.⁸⁰

Der Beginn des ersten Weltkriegs bedeutete folglich auch für die literarischen Akteure eine völlig neue Situation, denn es gab zu dieser Zeit Autoren, die sich freiwillig zum Kriegseinsatz meldeten. Es scheint, dass sich diese Autoren nicht aus einer kriegerischen Ideologie heraus zum Kriegseinsatz gemeldet haben, sondern vielmehr um einen „Fluchtweg“ zu ergreifen von einer „existenziellen Desorientierung“ dieser Zeit. Doch dieser vermeintliche Ausweg wurde vor allem durch negative Erfahrungen an der Front schnell zunichte gemacht.⁸¹

Das nächste wichtige Jahr war zunächst nicht unbedingt gleichbedeutend mit dem Kriegsende, sondern es gab schon 1917 einige Wiener Expressionist*innen, die es wagten, einen neuen Anfang zu starten. Bis 1919 wurde nicht gerade wenig literarisch beachtliches publiziert, doch handelte es sich vorwiegend um sehr kleine, des Öfteren im Selbstverlag herausgegebene, Zeitschriften. Von zentraler Bedeutung allerdings war die 1918 gegründete

78 *Der Brenner* war eine von Ludwig Ficker gegründete Halbmonatsschrift, die von 1910 bis 1954 im Brenner-Verlag in Innsbruck erschien. Der Titel dieser avantgardistischen Zeitschrift bezog sich auf den Brenner-Pass und auf die von Karl Kraus veröffentlichte Zeitschrift *Die Fackel*.

79 Fischer, Ernst und Haefs, Wilhelm (1988), S. 11.

80 Fischer, Ernst und Haefs, Wilhelm (1988), S. 11.

81 Fischer, Ernst und Haefs, Wilhelm (1988), S. 12.

Zeitschrift *Daimon*⁸², die später auch den Namen *Neuer Daimon* und *Die Gefährten* getragen hat. Diese Zeitschrift war eng verknüpft mit der Gründung des „Genossenschaftsverlages“. Der „Genossenschaftsverlag“, der eine völlig neue Art des politischen Klimas in die kulturellen Gegebenheiten Wiens brachte, wurde von namhaften literarischen Autoren unterstützt. Albert Ehrenstein, Hugo Sonnenschein, Franz Werfel, Alfred Adler, Fritz Lampl, und der Herausgeber der Zeitschrift *Daimon*, Jakob Moreno Levy, waren allesamt aktiv an der Gründung des „Genossenschaftsverlages“ beteiligt. Die 1920 erschienene und im Zusammenhang mit dem „Genossenschaftsverlag“ stehende Monatsschrift *Die Gefährten* zählte damals zu den wichtigsten Schriften des Wiener Spätexpressionismus.

Des Weiteren nahm, um neue literarische Bestrebungen fortzuführen, der Verlag von Eduard Strache eine wichtige Rolle in der literarisch expressionistischen Szene ein. So erschienen innerhalb weniger Monate viele Lyrikbände, aber auch erwähnenswerte Romane waren keine Seltenheit. Zudem wurde im Strache-Verlag ebenso die Lyrik-Anthologie *Die Botschaft* von E. A. Reinhardt herausgebracht, deren Ziel es war, einen möglichst charakteristischen Überblick über den österreichischen Spätexpressionismus zu präsentieren.⁸³

Nach dem „Genossenschaftsverlag“ und dem Strache-Verlag sollte nun noch ein ebenfalls recht bekannter literarischer und verlegerischer Antriebsfaktor genannt werden, der an diesem Punkt abermals zu Robert Müller führt. Müller, der möglicherweise durch seine Erfahrungen mit dem „Akademischen-Verband“ (interne Probleme) da und dort etwas zurückhaltender geworden ist, jedoch durch die politische Erwartungsfreude nach 1918 ermutigt, gründete alsdann eine Gruppe, die mehr oder minder in „informeller Art“ einen neuen und eigenen Wiener Aktivismus zum Vorschein brachte. Einen richtigen Durchbruch konnte diese Gruppenbildung, auch mit der Vereinigung „Die Katakomben“, dennoch nicht für sich verbuchen. Müller wandte sich ab 1920 der Zeitschrift *Der Strahl*⁸⁴ zu, die zu diesem Zeitpunkt das wohl wichtigste Sprachrohr hinsichtlich des Wiener Aktivismus bildete. Müller fungierte für diese – auch dem Expressionismus zugeordnete – Zeitschrift auch als Herausgeber. Das in weiterer Folge errichtete Barsortiment „Literaria“, welches er gemeinsam mit seinem Bruder eröffnete, um Wien sowohl in kultureller als auch in

82 *Daimon* wurde 1919 von Jakob Moreno Levy – gilt als Begründer des Psychodramas, der Gruppenpsychotherapie und der Soziometrie – herausgegeben.

83 Fischer, Ernst und Haefs, Wilhelm (1988), S. 12.

84 *Der Strahl* wurde vom „Bund der Geistigen“ herausgegeben und erschien in zwei Heften (April 1919 und Januar 1920). Neben Robert Müller leisteten auch Franz Kobler und Franz Ottmann redaktionelle Tätigkeiten.

wirtschaftlicher Hinsicht zu bereichern, konnte auf lange Sicht nicht reüssieren. Ähnlich erging es Müller auch mit dem 1923 gegründeten „Atlantischer Verlag“, der ebenfalls aus wirtschaftlichen Gründen nicht von Erfolg geprägt war. Ironisierend bezeichnete Müller den Expressionismus im Oktober 1923 in seiner ebenfalls von ihm herausgegebenen Zeitschrift *Muskete* als „Depressionismus“. Der Niedergang des Expressionismus in Wien war zu diesem Zeitpunkt bereits deutlich erkennbar.⁸⁵

Nach dieser kurzen Zusammenschau über den literarischen Expressionismus in Wien, die eine geschichtliche Entwicklung zumindest am Rande umrissen hat, soll nun aber noch auf inhaltliche Spezifika des literarischen Expressionismus in Wien eingegangen werden. Darüber hinaus soll an dieser Stelle die Anführung vieler Zeitschriften in diesem Kapitel und ihre Bedeutsamkeit für den Expressionismus in Österreich argumentiert werden. Denn nicht nur Armin A. Wallas deutete in seinem Beitrag *Zeitschriften des Expressionismus und Aktivismus in Österreich* bereits darauf hin, dass sich durch die Zeitschriften in dieser Zeit „geradezu paradigmatisch die Rolle von Expressionismus und Aktivismus als ästhetische und ethische Erneuerungsbewegung untersuchen lässt“.⁸⁶ Paul Raabe sieht in den Herausgebern der expressionistischen Zeitschriften – wie auch von den Anthologien – gar „die Politiker der literarischen Strömung“.⁸⁷ Sicherlich nicht zu unterschätzen und gerade für diese Arbeit von größerer Dimension ist die Tatsache, dass expressionistische Zeitschriften nicht nur politische und ethische Fragen zu einer bestimmten Zeit aufgezeigt und analysiert haben, sondern vielmehr der Umstand, dass Zeitschriften eine Plattform geboten haben, die junge Autor*innen für ihre Beiträge nützen konnten und folglich erst dadurch ein Dialog mit anderen schriftstellerischen Akteur*innen entstehen konnte.⁸⁸ Die oben angeführte Anspielung einer „größeren Dimension“ hinsichtlich der vorliegenden Arbeit zielt dabei vor allem auf die Frauen im literarischen Expressionismus, denn die Abhängigkeit von Frauen gegenüber Zeitschriften dürfte wohl um einiges höher gewesen sein, als dies bei den männlichen Kollegen der Fall war.

85 Fischer, Ernst und Haefs, Wilhelm (1988), S. 13.

86 Wallas, Armin A.: *Zeitschriften des Expressionismus und Aktivismus in Österreich*. In: Amann, Klaus und Wallas, Armin A. (Hg.): *Expressionismus in Österreich. Die Literatur und die Künste*. Wien: Böhlau 1994, S. 49.

87 Raabe, Paul (Hg.): *Expressionismus. Der Kampf um eine literarische Bewegung*. Zürich: Arche Literatur Verlag AG 1987, S. 7-12.

88 Amann, Klaus und Wallas, Armin A. (1994), S. 50.

3.4.1 Inhaltliche und formale Auseinandersetzung

Das Unterkapitel 3.4.1 hat nun die Aufgabe, die inhaltlichen und formalen Spezifika des Expressionismus in Wien etwas genauer zu erörtern. Auch wenn viele heterogene Ansichten in der Zeit des Expressionismus existieren, so wird hier trotzdem der Versuch unternommen, mögliche zeittypische expressionistische Tendenzen spezifisch von Wien herauszuarbeiten. Ausgelagert und in eigenen Kapiteln wird später nicht nur die Prosaliteratur und ihre Themenbereiche im Zuge des Expressionismus in Wien bzw. des Kapitels 3.4 anschaulich gemacht, sondern auch die Lyrik und das Drama in der Zeit des Wiener Expressionismus kurz umrissen. Demgegenüber dürfte es für diese Arbeit genügen, die speziellen Verhältnisse sowie inhaltliche und formale Besonderheiten der Lyrik und des Dramas nur in aller Kürze zu skizzieren und daher noch in dieses Kapitel, welches auf die generellen formalen und inhaltlichen Besonderheiten der Literatur in Wien zur Zeit des Expressionismus eingehen wird, unterzubringen.

Der Wiener Expressionismus hat sich nicht durch eine starke Grenzziehung von anderen Epochen abgehoben, sondern viel nachhaltiger durch die ästhetisch-literarische Revolution gegen die bürgerlichen Gepflogenheiten. Man erschuf das Bild des „neuen Menschen“, welches aber nach wie vor auf ästhetischen Fundamenten beruhte. Das Experiment mit der Sprache, sei es die Bild- oder Formensprache, war ein typischer künstlerischer Zugang in der damaligen Zeit.⁸⁹

Allgemeine wichtige Themen – den literarischen Expressionismus betreffend – werden zu einem großen Teil bereits in diesem oder in vorhergehenden Kapiteln angesprochen (z. B.: Großstadt, Krieg, Generationenkonflikt); doch der Wiener Expressionismus konnte seine Konturen vor allem durch die Verarbeitung und Auseinandersetzung mit dem Jugendstil und seinen charakteristischen Eigenschaften schärfen.

Fischer und Haefs meinen zu wissen, dass die erste Zeit des Wiener literarischen Expressionismus durch die Themen des Geschlechterkampfes und der Sexualität geprägt war. Der Beleg von Fischer und Haefs, welcher auf Kokoschkas *Mörder, Hoffnung der Frauen* (1907/1910 und 1907/1916) und Güterslohs *Tanzende Törlin* (1910) abzielt, erscheint an diesem Punkt freilich plausibel.⁹⁰ August Strindberg sowie Franz Wedekinds Dramen sind

⁸⁹ Fischer, Ernst und Haefs, Wilhelm (1988), S. 13.

⁹⁰ Fischer, Ernst und Haefs, Wilhelm (1988), S. 17.

literarisch ebenso auf die Themen der Emanzipation und Geschlechtlichkeit zurückzuführen, wobei „entscheidende Anstöße“ ebenso Sigmund Freud (*Die Traumdeutung* 1900) und Otto Weiningers viel diskutiertes Werk *Geschlecht und Charakter* (1903) zuzurechnen sind. Insbesondere letzteres Hauptwerk des österreichischen Philosophen Otto Weininger, das durch eine außerordentliche misogynen Haltung zu überzeugen wusste, hatte womöglich eine äußerst starke Wirkung auf die expressionistischen Dichter*innen damals in Wien. Der französische Germanist und Kulturwissenschaftler Jaques Le Rider betitelte dieses Werk daher vielleicht nicht völlig von jeglicher Grundlage entfernt als ein „Manifest des expressionistischen Geistes“.⁹¹ Die in dieser Arbeit noch eingehend in die Analyse eingebundene expressionistische Schriftstellerin Grete Meisel-Hess hatte sich in ihrem 1904 erschienen Werk *Weiberhass und Weiberverachtung*⁹² unmissverständlich von diesem „Manifest“ distanziert.

Die bereits oben ins Treffen geführte Bedeutsamkeit Sigmund Freuds und der Psychoanalyse ist ebenso in mehreren Texten von österreichischen Expressionist*innen wiederzuerkennen. Dabei wird die Entwicklung des Menschen immer wieder im Rahmen einer Krise thematisiert. Die „Ödipalen Komplexe“, der „Widerspruch von Triebstruktur und gesellschaftlicher Konvention“, die „Probleme der Ich-Konstitution“ und die „Regression und Aggression“ sind wichtige Themenstellungen des Wiener Expressionismus gewesen, wenngleich die Akteur*innen des Expressionismus nicht auf die „subtil psychologisierende Darstellung“ des Fin de Siècle setzten.⁹³ Vielmehr versuchte man die Leser*innen mit „brutaler Direktheit“ zu erwischen und auf einfühlsame Momente verzichtete man bewusst. Diese „Direktheit“ sollte zugleich auch „unterdrückte Bewusstseinschichten“ hervortreten lassen. Es herrschte ein, so Fischer und Haefs, „Explosivstil“, der die an Harmonievorstellungen nur all zu verwöhnte Leserschaft schockieren sollte.⁹⁴ Nebenbei ist zu bemerken, dass auch hier eine antipsychologische Haltung eingenommen wird, so wie das dem Expressionismus im Allgemeinen zugeschrieben wird.⁹⁵ Denn schließlich dürfte die Tendenz dagewesen sein, von „subtil psychologisierende Darstellungen“ Abstand zu nehmen. Nichtsdestotrotz könnte man hier die Frage aufwerfen, ob in Wien – nicht zuletzt auch durch

91 Le Rider, Jaques: Der Fall Otto Weininger. Wurzeln des Antifeminismus und Antisemitismus. Wien: Löcker 1985, S. 223.

92 Meisel-Hess, Grete: *Weiberhass und Weiberverachtung*. Berlin: Perles 1904.

93 Fischer, Ernst und Haefs, Wilhelm (1988), S. 18.

94 Fischer, Ernst und Haefs, Wilhelm (1988), S. 18.

95 Beetz, Manfred (2010), S. 551.

den Einfluss von Sigmund Freud – diese antipsychologische Haltung nicht ganz so stark zu sehen war. Doch eine antipsychologische Grundhaltung wurde trotz der „unterdrückten Bewusstseinschichten“⁹⁶, welche hervortreten sollten und eine nicht zu leugnende psychologische Komponente mit sich bringen, mit hoher Wahrscheinlichkeit auch verstärkt in Wien angestrebt.

Ein anderer wichtiger Aspekt im Rahmen des literarischen Expressionismus in Wien war die Selbstdarstellung, welche gerade auch in der Malerei (bei Schiele und Gerstl) sehr gut zum Vorschein kam. Fischer und Haefs nehmen in diesem Zusammenhang den Begriff „radikale Selbstentblößung“ in den Mund, die ihrer Meinung folgend immer wieder Nuancen eines „gebrochenen Narzissmus“ vorweist.⁹⁷ Gerade was die Selbstdarstellung betrifft, dürfte im Unterschied zur Literatur der Jahrhundertwende die Literatur im Wiener Expressionismus eine andere Ausdrucksmöglichkeit für sich gefunden haben. Denn statt der „Erfahrung der Ich-Isolation“ mit Resignation zu begegnen, reagieren die Wiener Expressionist*innen mit einer „Extroversion des beschädigten Selbst“. Typisch für den Wiener Expressionismus scheint im Zuge dessen nicht etwa ein „dumpfer Schrei“ zu sein, sondern das „Sezieren des subjektiven Bewusstseins“.⁹⁸

Von hoher Bedeutung im literarischen Expressionismus in Wien dürfte, abermals Fischer und Haefs folgend, die Gegensätzlichkeit von „Rationalität und Sinnlichkeit“, von „Intellekt und Körperlichkeit“ und von „Reflexivität und Unmittelbarkeit“ gewesen sein.⁹⁹ Gerade die Auseinandersetzung von letzteren Polaritäten erinnert auch stark an die von Walter H. Sokel unterschiedenen Prosaformen, welche einerseits von Einstein reflexiv und von Döblin eher unmittelbar ausgelegt wurden (siehe Kapitel 3.3).¹⁰⁰ Das „Ich“ vom unmittelbar Erlebten abzunabeln, das sollte mit neuen literarischen Techniken und Darstellungen verhindert werden. Die Durchbrechung von Schreibtraditionen und die vehemente und widerspenstige Ablehnung von „gezwungener“ Objektivierung war das Ziel in der künstlerischen Darstellung zu dieser Zeit, jedoch zugleich Utopie. Gütersloh in *Die Tanzende Törlin* und Müller in *Tropen* machten das Scheitern jeder Reise zu sich selbst zum Gegenstand und deuteten somit auch auf ein utopisches Ziel dahingehend hin. Doch erst diese Auseinandersetzung und die Reflexion der Utopie ließ die „Hirnwelten funkeln“ – wie Fischer und Haefs ihre Anthologie

96 Fischer, Ernst und Haefs, Wilhelm (1988), S. 18.

97 Fischer, Ernst und Haefs, Wilhelm (1988), S. 18.

98 Fischer, Ernst und Haefs, Wilhelm (1988), S. 18.

99 Fischer, Ernst und Haefs, Wilhelm (1988), S. 18.

100 Sokel, Walter H. (1969), S. 153-170.

schließlich namentlich versehen haben – und produzierte eine Reihe von literarischen Bemühungen, welche die Verbindungen zwischen dem wachen Bewusstsein und der Unbewusstheit zu erhellen wussten.

Der Begriff „Hirn“ bzw. „Gehirn“ wurde im Wiener Expressionismus nur all zu oft verwendet und deutete laut Fischer und Haefs auf eine „Autoreflexivität“ hin, die von den jungen Autor*innen „existenzbedrohend“ wahrgenommen wurde. „Gehirnbrände“ und ähnliche Formulierungen wurden als einzige Möglichkeit gesehen, um das Lebensgefühl noch zu steigern und zu intensivieren.¹⁰¹

Eine weitere wichtige inhaltliche und formale Auseinandersetzung im Wiener Expressionismus ist die Verpflichtung von Normen, welche die Gesellschaft in der Zeit des Expressionismus den Menschen auferlegt hat. Die Wiener Expressionist*innen kämpften massiv gegen den vorherrschenden Normendruck an und versuchten, mittels literarischen Darstellungen Optionen für einen neuen subjektiven Lebensentwurf zu eröffnen. Eine Vielzahl von Texten thematisieren die „Unerträglichkeit des Normendrucks“ und probieren zugleich – auch wenn dem österreichischen Expressionismus ein gewisses Unbehagen bezüglich theoretischer Lösungsansätze zugeschrieben wird – neue subjektivistische und erkenntnistheoretische Ansätze als Lösung anzubieten.¹⁰²

Unter all den thematisch unterschiedlichen Aufarbeitungen im expressionistischen Wien ist laut Fischer und Haefs der „intellektuelle Sensualismus“ im Zentrum aller Merkmale gestanden. Das utopische Ziel, eine Einheit mit sich selbst zu erreichen und diese durch eine „Hyperreflexion“ herbeizuführen, steht für den literarischen Expressionismus in Wien und trägt zur gesamten Bewegung des Expressionismus bei.¹⁰³ Der österreichische Schriftsteller Hermann Bahr kontrastierte den Expressionismus gegenüber dem Impressionismus mit der Metapher des Auges, indem er auf Goethe verweist, der zwischen dem „inneren Sehen“ und dem „äußeren Sehen“ eine Differenz gemacht hat. Während die Expressionist*innen nur mit dem „inneren Auge“ sehen, können Impressionist*innen nur das „äußere Auge“ zurate ziehen. Bahr vergleicht dies mit den Fähigkeiten eines Musikers, der bereit ist, die innerlichen Töne zu erkennen. Und im Unterschied zu den Impressionist*innen sind die Expressionist*innen nicht passiv. Die Expressionist*innen sind „nicht nur ein Echo der Welt“, vielmehr sind sie

101 Fischer, Ernst und Haefs, Wilhelm (1988), S. 19.

102 Fischer, Ernst und Haefs, Wilhelm (1988), S. 19.

103 Fischer, Ernst und Haefs, Wilhelm (1988), S. 19.

„so stark wie die Welt oder ein wie ein Titan“. Bahr folgend, brachten die Expressionist*innen eine Welt hervor, „deren Grundlage nicht die eines Menschen mit normaler Sehkraft war“. ¹⁰⁴ Aus dieser Perspektive betrachtet, sieht also auch Bahr den sinnlichen Eindruck des Expressionismus als markantes Kennzeichen und bestätigt daher Fischer und Haefs, in dem sie auf den oben angemerkteten „intellektuellen Sensualismus“ verweisen. Die „Hyperreflexion“, welche von Fischer und Haefs ins Treffen geführt wurde, ist in den Ausführungen von Bahr recht eindeutig in den Formulierungen „Echo der Welt“ oder „so stark wie die Welt“ wiederzufinden. ¹⁰⁵ Eine Parallele zu der „Einheit mit sich selbst“, welche mit einer „Hyperreflexion“ ¹⁰⁶ hervorgerufen werden soll, beschreibt Daviau vermutlich mit diesen Worten: „Der Mensch wollte sich wiederfinden und die Kunst schrie danach, daß der ordnende Intellekt wieder erscheinen solle“. ¹⁰⁷

3.4.1.1 Die Lyrik

Die Lyrik, die in der Zeit des Wiener Expressionismus sich zu präsentieren versuchte, wollte man zerlegen und beseitigen. Genauso war es den Expressionist*innen ein Anliegen, das Theater und seine Bühnentheatralik umzuwälzen, sowie realistische Erzählungen verstärkt zu hinterfragen und aufzubrechen. Aufgrund der oben genannten Hemmungen gegenüber der Lyrik, wurde als Lyriker nur Albert Ehrenstein bei den Expressionist*innen gewürdigt. ¹⁰⁸ Schließlich war er der einzige Wiener, der in Kurt Pinthus' viel beachteter Gedichtanthologie *Menschheitsdämmerung. Ein Dokument des Expressionismus* ¹⁰⁹ – Anthologie wurde im Kapitel 1.1 schon eingeflechtet – in Erscheinung getreten ist. Fischer und Haefs sehen in Albert Ehrensteins Werk elementare inhaltliche sowie formale Tendenzen, die den Expressionismus in Wien ausmachten. Denn bei Ehrenstein habe sich die Neigung, das eigene poetische Dasein zu zelebrieren, besonders stark manifestiert. Zudem wird in den Gedichten des in Ottakring geborenen Schriftstellers die Form, die Sprache ebenso wie die Bilder und Symbole „dissonant“. Seine Syntax und die Versform distanzieren sich stark von bisherigen Vorstellungen. Ansonsten erfassen Fischer und Haefs bei Ehrensteins kennzeichnender

104 Daviau, Donald G.: Hermann Bahr und der Expressionismus. In: Amann, Klaus und Wallas, Armin A.

(Hrsg.): Expressionismus in Österreich: Die Literatur und die Künste. Wien: Boehlau 1994, S. 408.

105 Fischer, Ernst und Haefs, Wilhelm (1988), S. 19.

106 Fischer, Ernst und Haefs, Wilhelm (1988), S. 19.

107 Daviau, Donald G. (1994), S. 408.

108 Fischer, Ernst und Haefs, Wilhelm (1988), S. 13-14.

109 Pinthus, Kurt (1969).

Gedichtanthologie einen Stil, der durch Verdichtungen, Ellipsen, Ballungen, Neologismen, metaphorische Verfremdungen und bizarren Wortkombinationen charakterisiert wird. Diese inhaltliche und formgebende Gestaltung stellt Fischer und Haefs zufolge einen recht häufig zitierten Umstand im literarischen Expressionismus dar, nämlich den der „Ich-Dissoziation“.¹¹⁰ Die „radikale Subjektivierung“ der Erkenntnis und das Verschwinden des „metaphysischen Wahrheitsbegriffes“ wird somit durch die „depersonalisierende Darstellung“ des Expressionisten herbeigeführt. Ähnliche Merkmale hinsichtlich der Lyrik sind ebenso Hugo Sonnenschein, Flesch-Brunningen, Gütersloh, Nowak und Kulka zuzuschreiben.¹¹¹ Einen besonders interessanten Zugang innerhalb der österreichischen Lyrik-Szene des Expressionismus wählte wohl Heinrich Nowak. Schließlich war er dafür bekannt, auch einen spezifisch wienerischen Ton in seinen Gedichten zu wählen. Auch der Dialekt kam da und dort zum Vorschein, was für Großstadt-Lyriker gerade auch im Vergleich zu Berlin eher untypisch war.¹¹² Generell scheint sich die Lyrik in Wien – erneut im Gegensatz zu Berlin – insbesondere in formalen Bestrebungen „konservativer“ zu präsentieren. Natürlich könnte man in Anbetracht der Mannigfaltigkeit des Wiener Expressionismus rasch einen Einwand hervorbringen, doch Fischer und Haefs sind sich der großen Vielfalt des Wiener Expressionismus innerhalb der Lyrik durchaus bewusst, merken aber trotzdem an, dass etlichen Autor*innen der Symbolismus und der Impressionismus hinsichtlich ihrer „tradierten Bildlichkeit“ kaum abzuspüren ist und daher in deren Lyrik „manchmal allzu glatt wirkt“.¹¹³ An dieser Stelle könnte ein kleiner Ausblick zu der berechtigten Frage führen, ob sich diese konventionellere Art und Weise der Lyrik in Wien auch bei den österreichischen Schriftstellerinnen ausgewirkt hat oder ob bei Frauen dieser Sachverhalt gar verstärkt zur Geltung kam? Zumindest machte Frank Krause die Beobachtung, dass Autorinnen im Expressionismus eine etwas „verhaltene Sprache“ aufweisen.¹¹⁴ Ob dies auch auf die Texte von Grete Meisel-Hess, Nadja Strasser oder von El Hor/El Ha zutreffen könnte, wird in Kapitel 8.1 nochmals kurz aufgegriffen.

110 Fischer, Ernst und Haefs, Wilhelm (1988), S. 13-14.

111 Fischer, Ernst und Haefs, Wilhelm (1988), S. 14.

112 Fischer, Ernst und Haefs, Wilhelm (1988), S. 14.

113 Fischer, Ernst und Haefs, Wilhelm (1988), S. 15.

114 Krause, Frank: Klangbewusster Expressionismus. Moderne Techniken des rituellen Ausdrucks. Berlin: Weidler 2006, S. 306.

3.4.1.2 Das Drama

Der breit gefächerte Begriff des Dramas trat in Wien und in dessen literarisch-expressionistischen Kontext vorzugsweise in Verbindung mit anderen Ausdrucksmöglichkeiten und Ursprungskünsten in Erscheinung. Ebenso wie bei Kokoschka und Schönberg – wie im Kapitel 3.4 schon ins Treffen geführt wurde – standen häufig Bestrebungen im Zentrum, die Licht, Gestik, Sprache, Musik und Farbe vereinen wollten und dies auch mehr oder weniger erfolgreich umsetzen konnten.¹¹⁵

3.4.2 Die Prosa

Nicht nur im Drama ergibt sich im Wiener Expressionismus ein recht aufgefächertes Bild, sondern auch betreffend der Prosa kann man ähnliche Züge feststellen. Mit den Werken von Gütersloh, Müller, Nowak, Thom, Baudisch, Ehrenstein, Flesch-Brunningen und Fontana hat der Wiener Expressionismus aber einen für die Charakteristik der Prosaliteratur im Rahmen der Epoche des Expressionismus einen bedeutsamen Beitrag geleistet.¹¹⁶ Dieses – aufgrund der erhöhten Relevanz gesondert ausgegliedertes Unterkapitel des Kapitels 3.4 – soll nun wichtige Themen und formale Eigentümlichkeiten des literarischen Expressionismus in Wien bezüglich der Prosa herausstreichen.

Die tanzende Törin (1911) von Gütersloh und auch die Werke von Carl Einstein (*Bebuquin*, 1912) und Alfred Döblin (*Die drei Sprünge des Wang-Iun*, 1915) bieten eine gute Grundlage, um zu erkennen, dass der Prosastil einerseits die Strömung des Fin de Siècle berührt, und andererseits gerade durch eine neue sprachliche Gestaltung diese aufzubrechen versucht. Dieser Bruch – im Kapitel 3.4.1 schon hervorgehoben – manifestiert sich in der Selbstverwirklichung, in der Ausdruckslust sowie in der Steigerung des Lebensgefühls. Gütersloh besticht in seinem Werk *Die tanzende Törin* (1911) mit einer „Dynamisierung des Erzählvorgangs“ und einer „Diskontinuität der Handlung“; beide Techniken eignen sich bestens für den „Ausdruck modernen Bewusstseins“, wie Fischer und Haefs betonen.¹¹⁷ Der Roman *Ambros Maria Baal* (1918) vom österreichischen Lehrer und Schriftsteller Andreas Thom, der dem engeren Kreis von Gütersloh zuzuordnen ist, beinhaltet mehrere

115 Fischer, Ernst und Haefs, Wilhelm (1988), S. 15.

116 Fischer, Ernst und Haefs, Wilhelm (1988), S. 15.

117 Fischer, Ernst und Haefs, Wilhelm (1988), S. 15.

Ähnlichkeiten im Vergleich zu *Die tanzende Törlin* (1911) von Albert Paris Gütersloh. Und zwar sind in puncto Erzähltempo und Rhythmik (oft sehr beschleunigt) Parallelen zu erkennen. Aber auch thematisch sind sich diese zwei Werke hinsichtlich des Lebenshungers oder noch besser der Lebensgier, welche in beiden Werken dargestellt wird, einig.¹¹⁸ „Die provokante Darstellung einer Identitätssuche, die mit kalkulierter gesellschaftlicher Normverletzung, mit Aggressivität und (Selbst-)Destruktion verknüpft ist“, zeichnet, Fischer und Haefs Ausführungen folgend, Andreas Thoms Roman *Ambros Maria Baal* (1918) aus. Im Gegensatz zu Andreas Thom – der seine Darstellung da und dort zur Groteske steigert – durchzieht in Baudischs Romanen das Groteske sein gesamtes Werk, wie in seinem Werk *Schlumpf* (1920) nicht nur durch den Untertitel (*das groteske Pathos*) ersichtlich wird. Fischer und Haefs erkennen hinsichtlich dieses Stilmittels im Roman *Schlumpf* (1920) eine „ironische Brechung“, welche ein „adäquater Ausdruck eines generationsspezifischen, neuen Lebens- und Weltgefühls“ sein soll.¹¹⁹ Baudischs Werk zeigt zudem auf – orientiert an dem Entwurf der Destruktion – wie dem Leser oder der Leserin völlig beabsichtigt das Bedürfnis nach einem linearen Handlungsablauf geraubt wird. Außerdem wird auf eine vermeintlich logische „Motivierung der Figuren“ und auf eine „psychologische Plausibilität“ bewusst verzichtet. Auch bei Fleisch-Brunningen kommen groteske Elemente zum Vorschein. Seine Prosa tendiert zu einer recht eindeutigen antibürgerlichen Erregung, wie *Das zerstörte Idyll* (1917) verdeutlicht. Die kleine Form sowie die Kurznovelle gehörte – wie Fischer und Haefs vorgeben – zu den Stärken von Hans Fleisch-Brunningen.¹²⁰

Ebenso sollte am Ende dieses Kapitels noch Robert Müllers *Tropen* (1915) eine Erwähnung finden. Bei diesem Roman, der oberflächlich betrachtet ein Abenteuerroman zu sein scheint, sind die Tropen im engeren Sinne doch „nur der Spiegel des Hirns, eines Nervensystems“. Es verschwimmen die Grenzen zwischen Außenwelt und Innenwelt und die Möglichkeit subjektiver Wahrnehmung wird immer unwahrscheinlicher bis letztlich das „Ich“ immer mehr aufgespalten wird und Umriss und Identität verliert.¹²¹

118 Fischer, Ernst und Haefs, Wilhelm (1988), S. 15.

119 Fischer, Ernst und Haefs, Wilhelm (1988), S. 15.

120 Fischer, Ernst und Haefs, Wilhelm (1988), S. 15.

121 Fischer, Ernst und Haefs, Wilhelm (1988), S. 15.

4 Methodische und theoretische Überlegungen

Um die nun in Gang gesetzte theoretische Arbeit an grundlegenden kontextuellen Bezügen beruhend auf den literarischen Expressionismus – mit einer besonderen Fokussierung auf die Prosa sowie auf österreichische Besonderheiten – fortzuführen, soll nun erörtert werden, welche Vorgehensweise die Analyse der Texte bestimmen wird. Da es sich diese Arbeit nicht nur zur Aufgabe macht, die Spezifika der drei Autorinnen, Grete Meisel-Hess, Nadja Strasser und „El Hor“ bzw. „El Ha“ anhand ausgewählter Texte herauszuarbeiten, sondern auch eine Art Kanon-Revision durch die Analyse von drei Texten durchführen will, werden bereits abgehandelte inhaltliche und formale Auseinandersetzungen mit den Texten in Beziehung gesetzt.

Die methodischen Überlegungen dieser Arbeit hinsichtlich der Analyse der Texte stützen sich auf drei Leitbegriffe von Gadamer, die er 1960 (*Wahrheit und Methode*) im Sinne der Hermeneutik und eines „produktiven Verhaltens“ ausführt. Berufend auf die *Ästhetische Erfahrung*, ist ein Werk für Gadamer nicht als eine „geschlossene Einheit“ zu sehen. Vielmehr ist das Werk als Angebot zu deuten, dem sich der*die Leser*in mit eigenen Wahrnehmungen bedienen darf. Die eigene Meinung und Gedanken der interpretierenden Person sind demnach immer schon vorhanden und durchaus auch bestimmend. Jedoch sollte man dies nicht so verstehen, dass die eigene Meinung mit aller Kraft in den Textsinn einfließen soll oder muss, sondern viel eher muss es die Aufgabe der interpretierenden Person sein, die eigene Meinung als eine Art Hilfestellung ins Spiel zu bringen, um sich dem Text so besser annähern zu können. Um die „Wiedererweckung des Textsinnes“ somit erzeugen zu können, finden sich beide Seiten stets in einem „Frage-Antwort-Verhältnis“. Gadamer spricht hinsichtlich des Verstehensprozesses von einem „produktiven Verhalten“, welches nicht nur ein „reproduktives Verhalten“ darstellt. Denn der Sinn eines Textes, Gadamer folgend, ist immer schon über der*die Autor*in zu stellen.¹²² Daher ist die Interpretation eines Textes nicht immer nur als das bloße „Aufdecken“ eines Textes zu verstehen, sondern weit mehr als das. Die Deutung einer Person nabelt sich somit möglicherweise auch (mehr oder weniger) von den Absichten der interpretierenden/schreibenden Person ab.

¹²² Gadamer, Hans-Georg: *Wahrheit und Methode*. Tübingen 1960. In: Jeßing, Benedikt und Köhnen, Ralph: *Einführung in die Neuere deutsche Literaturwissenschaft*. 2., aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart, Weimar: Metzler Verlag 2007, S. 284.

In Anlehnung an den *Hermeneutischen Zirkel* bezieht sich Gadamer auf ein Wechselspiel zwischen den Horizonten des*der Lesers*Leserin und des Textes, welche sich gegenseitig revolutionieren. Diese zirkelförmige Verbindung legt Gadamer aber auch auf andere „Horizonte“ aus. Kapitel vs. Buch, Buch vs. Gesamtwerk, Gesamtwerk vs. Leben des*der Autors*Autorin sowie Horizont der*des Autorin*Autors vs. zeitgenössischer Umgebung sieht Gadamer also ebenso innerhalb einer zirkelförmigen Beziehung.¹²³ Eine diesbezügliche Konvergenz einer interpretierenden Person, Autor*in und Textteil bzw. -ganzem – der Vergangenheit und Gegenwart – sollte sich laut Gadamer zumindest annäherungsweise zu einer *Horizontverschmelzung* verbinden.¹²⁴

Damit der historische Sinn nun nicht relativiert wird, haben Jeßing und Köhnen einen Vorschlag vorgebracht, der im Sinne des *Hermeneutischen Zirkels* und der wechselseitiger Beziehung zwischen Verstehen und Geschichte etwas plausibler erscheint. Ist es doch so, dass der Prozess des Verstehens und der Geschichte – zu Ende gedacht – zu keinem Endstadium kommt und damit der historische Sinn verkümmert. Aus diesem Grund nennen Jeßing und Köhnen das Modell einer *Hermeneutischen Spirale*, welche das Verstehen nicht wieder zu einem Ausgangspunkt zurück manövriert, sondern in einen Raum begibt, in dem es sich ausbreiten kann und letztlich beide Seiten (Geschichte und Verstehen) in Bewegung bringt.¹²⁵

4.1 Annäherung an die Texte

Die oben beschriebene methodische Herangehensweise soll in der nachfolgenden Analyse der Texte fortwährend möglichst gut umgesetzt werden. Um einen möglichst guten produktiven Verstehensprozess – im Sinne Gadamers – durchführen zu können, empfiehlt es sich, gezielte Lektüremethoden in die Analyse – die sich durch einen bereits festgesteckten theoretischen Rahmen bedient – einzuflechten bzw. solche vorbereitend durchzuführen.

In der Praxis lässt sich dem Text recht gut mit der Methode und dem Begriff des *close reading* näher kommen. Der Begriff *close reading* kommt aus dem angloamerikanischen Raum und man verstand darunter traditionell ein sehr textnahes Lesen. Die Bedeutung einer „Werkimmanenz“ wurde mit diesem Begriff oft in Verbindung gebracht. Nun hat sich dieser

123 Jeßing, Benedikt und Köhnen, Ralph (2007), S. 284.

124 Jeßing, Benedikt und Köhnen, Ralph (2007), S. 284.

125 Jeßing, Benedikt und Köhnen, Ralph (2007), S. 285.

Begriff bzw. die Methode etwas gewandelt und der Fokus scheint nicht mehr nur auf den Text selbst gerichtet, sondern auch auf einzelne diskursive „Fäden“ außerhalb des Textes. Im Sinne Freuds oder Lacans streben Literaturwissenschaftler*innen des New Historicism¹²⁶ ebenso an, in ihrer Analyse unbewusste, an der Textoberfläche nicht verankerte, Diskurse und Deutungsmuster zu entdecken.¹²⁷ Im *Lexikon der Literatur und Kulturtheorie* wird die Methode des *close reading* noch verstärkt den traditionellen Begebenheiten unterworfen und „Faktoren des Kontexts“ werden hinsichtlich einer Interpretation weitestgehend ausgeblendet. Vielmehr werden „sprachliche Besonderheiten, formale Merkmale und Bedeutungsnuancen“ in das Zentrum des Forschungsinteresses gestellt.¹²⁸ Diese sehr eng gefasste Auffassung wird in dieser Arbeit weniger Bedeutung haben, da diese Arbeit nicht nur eine gewisse Kanon-Revision verfolgt und bereits bestehende Vorannahmen daher in Bezug setzen muss, sondern auch zwei Themenfelder aus der Lektüre der drei Texte zieht, welche mit besonderer Sorgfalt an den Text herangetragen werden.

Nichtsdestotrotz eignet sich auch eine „engere“ Auffassung des *close reading* gerade auch für die Analyse der sprachlichen Merkmale, welche ebenso im analytischen Teil der Texte Platz finden sollen. Denn auch dahingehend soll eine Analyse zeigen, mit welchen formalen Spezifika die Texte der Autorinnen aufwarten können und in weiterer Folge dann, inwiefern diese zu Tendenzen der expressionistischen Prosa führen.

Der Fokus innerhalb dieser methodischen Textanalyse soll also vor allem auf ein aufmerksames und genaues Lesen abzielen, welches durch die zwei oben angeführten unterschiedlichen Ansätze einen Spielraum bereit hält, der je nach Analysekapitel individuell ausgelegt wird. Und gerade der Spielraum, wie weit oder wie eng man die Textimmanenz oder Werkimmanenz fasst, soll sich im Laufe der Analyse auch als Stärke entpuppen.

4.2 Ablauf der Analyse

Die nun bevorstehende Analyse wird sich in mehreren Schritten bzw. Kapiteln unterteilen. Zunächst soll die Biografie der drei Autorinnen – sofern dies vertrauenswürdige Quellen

126 Unter *New Historicism* ist eine geschichtswissenschaftliche Theorierichtung zu verstehen, welche kurz als eine Diskursanalyse der Geschichte beschrieben werden kann und historische Begebenheiten ins Zentrum der Analyse stellt. Jeßing, Benedikt und Köhnen, Ralph (2007), S. 364.

127 Jeßing, Benedikt und Köhnen, Ralph (2007), S. 365.

128 Nünning, Ansgar: *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze-Personen-Grundbegriffe*. 4., aktualisierte Auflage. Stuttgart, Weimar: Metzler Verlag 2008, S. 98.

zulassen – in den Vordergrund rücken, wobei jedes Oberkapitel immer nur eine Autorin behandeln wird. Auch werden die wichtigsten Werke der Autorinnen vorgestellt und gegebenenfalls kurz auf ihre Bedeutung für das Wirken der Autorin rekurriert.

Das nächste Ziel eines Oberkapitels besteht weiters aus dem Vorhaben, den ausgewählten Text einer, dem Kapitel zuzurechnenden Autorin, inhaltlich kurz zu umreißen, ohne auf formale und inhaltliche Interpretationen einzugehen.

Der nächste Schritt verfolgt bereits eine Analyse der sprachlichen Merkmale des Textes, welche sich durch die Kenntnis und Aufbereitung von bestimmten formalen Merkmalen des Expressionismus und insbesondere der Prosa innerhalb des Expressionismus dem Text widmen wird und dabei diese in Beziehung setzt.

Die Typologisierungen und Kategorisierungen innerhalb der expressionistischen Prosaforschung, welche unter anderem Walter H. Sokel¹²⁹ vorgeschlagen hat und in Kapitel 3.3 beschrieben wird, sollen in einem eigenen Kapitel bearbeitet bzw. vergleichend mit den Texten analysiert werden.

Im den nächsten zwei Unterkapiteln werden sodann die zwei Themenfelder, welche nicht nur durch den abgesteckten Theorieteil, sondern auch durch das aufmerksame *close reading* herauskristallisiert wurden, mithilfe der Texte analysiert.

Zum Schluss und in einem eigenen Kapitel verpackt, werden die formalen und inhaltlichen Interpretationen aller drei Texte einer vergleichenden Analyse unterzogen, die sogleich auf eine gemeinsame Charakteristik aller drei Texte abzielt. Jedenfalls werden Unterschiede und Gemeinsamkeiten aller Texte im Kontext der expressionistischen Prosa – wiederum unter dem Blickwinkel eines spezifisch österreichischen Expressionismus – in einem Fazit abgehandelt.

129 Sokel, Walter H. (1969), S. 153-170.

5 Grete Meisel-Hess

Wie bereits angekündigt, widmet sich dieses Kapitel einer der drei „österreichischen“¹³⁰ Expressionistinnen. Zuallererst darf die Biografie von Grete Meisel-Hess vorgestellt werden, wodurch in Bezug auf die vorherrschenden Daten und Fakten, die über die drei Autorinnen bekannt sind, jene Schriftstellerin zuerst abgebildet wird, über die auch die scheinbar meisten gesicherten Daten vorliegen.

Die besagte Schriftstellerin wurde zwar nicht in Österreich geboren, wuchs jedoch in Wien auf und studierte auch in der Hauptstadt Österreichs. Grete Meisel-Hess wurde am 18. April 1879 in Prag geboren und verstarb an ihrem 43. Geburtstag am 18. April 1922 in Berlin.¹³¹ Warum Meisel-Hess bereits so früh verstarb, ist unbekannt; angeblich litt sie jedoch in ihren letzten Lebensjahren unter Depressionen.¹³²

Die „österreichische“ Autorin wuchs als Tochter eines wohlhabenden Fabrikbesitzers in Wien auf. Dabei dürfte es sich um den jüdischen Prager Fabrikanten Leopold Meisel-Hess gehandelt haben, der gemeinsam mit seiner Frau Julie (geb. Freud) Grete Meisel-Hess ein gut situiertes Elternhaus geboten hat. Bevor sie mit ihren Eltern nach Wien zog (1893), kommt Grete Meisel-Hess in eine gehobene Erziehungsanstalt in Prachatitz/Böhmerwald. In Wien besuchte sie die erste weibliche Mittelschule und studierte anschließend fünf Jahre als Gasthörerin – ebenfalls in Wien – Philosophie, Soziologie und Biologie.¹³³ 1908 veränderte sie ihren Wohnort in Richtung Berlin und heiratete 1909 den Architekten Oskar Gellert.

Meisel-Hess publizierte Romane, Novellen und kritische Abhandlungen zur Frauenfrage und zur Sexualmoral. Bereits in ihrer Studienzeit in Wien ließ sie mit mehreren kritischen Schriften zur Frauenfrage aufhorchen. Sie setzte sich damals für viele Themen, die die Frauenemanzipation betrafen, ein und veröffentlichte Essays, Feuilletons oder Kritiken in mehreren renommierten Zeitungen unter anderem in der *Neuen Freien Presse*, im *Wiener*

130 Wie in Kapitel 1.2 bereits ausgeführt wurde, wird das Wort „österreichische“ - in Bezug auf die drei Autorinnen - in dieser Arbeit deswegen unter Anführungszeichen gesetzt, weil diese drei Schriftstellerinnen zwar in Österreich über einen längeren Zeitraum gewirkt haben, jedoch nicht in Österreich geboren wurden, zumindest scheint das bei Grete Meisel-Hess und bei Nadja Strasser recht gut gesichert zu sein. Bei der unter dem Pseudonym „El Hor“ bzw. „El Ha“ firmierenden Schriftstellerin deuten mehrere Anzeichen daraufhin, dass sie sich über eine länger Zeit in Wien aufgehalten hat.

131 Vollmer, Hartmut (1996), S. 169.

132 Budke, Petra und Schulze, Jutta: Schriftstellerinnen in Berlin 1871 bis 1945. Ein Lexikon zu Leben und Werk. Berlin: Orlanda Frauenverlag 1995, S. 257.

133 Budke, Petra und Schulze, Jutta (1995), S. 257.

Tagblatt, in der *Arbeiterzeitung* sowie in den Zeitschriften *Dokumente der Frauen* bzw. *Neues Frauenleben*. Von 1911-1913 konnte man von ihr mehrere Beiträge in der expressionistischen Zeitschrift *Die Aktion* finden. Sie gilt heute nicht nur als eine wunderbare Schriftstellerin, sondern auch als eine Sexualreformerin und Frauenrechtsaktivistin, die in der Zeit rund um die Jahrhundertwende wohl ein Alleinstellungsmerkmal vorweisen konnte, wenn es um die Frage geht, inwieweit der Diskurs des Antifeminismus und der sexuellen Unterwerfung zu dieser Zeit eröffnet wurde.¹³⁴

1902 erscheint der Roman „Fanny Roth“, welcher geprägt war von einem Narrativ, das die theoretischen Grundlagen von Meisel-Hess beschreibt. Dabei vertritt Meisel-Hess einen Ansatz, der die monogame Beziehung zwar gutheißt, jedoch sollte die freie Partnerwahl und eine Art Ehe auf Probe als eine Voraussetzung für eine monogame Beziehung gesehen werden. Diese Position, die eine voreheliche Beziehung für die Selbstfindung eines Menschen für geradezu notwendig hält, war für die damalige Zeit einigermaßen radikal und stieß naturgemäß auf viel Kritik. Immerhin wurden die moralischen Werte zu dieser Zeit stark in Frage gestellt.¹³⁵

1904 wandte sie sich im Werk *Weiberhass und Weiberverachtung* deutlich gegen den 1903 veröffentlichten Bestseller *Geschlecht und Charakter* Weiningers.¹³⁶ *Weiberhass und Weiberverachtung* war wohl das bedeutendste Buch von Meisel-Hess und erreichte eine große Leserschaft. Otto Weiningers Werk *Geschlecht und Charakter*, das sich vor allem durch eine ungeheuerliche Misogynie, aber auch durch Antisemitismus auszeichnete, wurde von Meisel-Hess scharf kritisiert. Ohne nun auf das Werk von Weininger genauer einzugehen, wird im Folgenden Grete Meisel-Hess zitiert, als sie in ihrem Buch beginnt, die Bedeutung von *Geschlecht und Charakter* zu beschreiben.

Für solche die das Werk nicht kennen, möge als Anhaltspunkt nur so viel von seinem Kern im Vorworte erwähnt werden, daß eines seiner Hauptresultate in dem folgenden schönen Ausspruch gipfelt, der noch dazu durch doppelten Fettdruck hervorgehoben ist: „Der tiefstehendste Mann steht noch unendlich hoch über dem höchststehenden Weib!“¹³⁷

134 Budke, Petra und Schulze, Jutta (1995), S. 257.

135 Budke, Petra und Schulze, Jutta (1995), S. 257.

136 Otto Weininger nahm sich kurz nach der Veröffentlichung von *Geschlecht und Charakter* das Leben. Am Morgen des 4. Oktobers schoss sich Weininger im Sterbehaus von Ludwig von Beethoven eine Kugel ins Herz und verstarb im Wiener Allgemeinen Krankenhaus. Die erwartete Sensation seines Werkes blieb zunächst aus, doch durch seinen Suizid wurde er zum Mythos und sein Buch ein Bestseller. https://de.wikipedia.org/wiki/Otto_Weininger (Zugriff am 21.01.19)

137 Meisel-Hess, Grete: *Weiberhass und Weiberverachtung*. Berlin: Perles 1904, S. IV.

Sie sieht in dem Werk eine extrem böswillige Verachtung der Frauen, die in einer ganz schrecklichen Art und Weise vorangetrieben wird. Sie spricht aber auch über die “wahrhaft geniale Veranlagung dieses unglücklichen Mannes, die sich in der tiefen Innerlichkeit, mit der ihm alles und jedes zum Problem wird, offenbart“¹³⁸ und spielt somit auf die innerliche Unzufriedenheit von Weininger an, die ihn möglicherweise auch zum Selbstmord führte. Generell empfand Meisel-Hess den Hass gegen ein anderes Geschlecht, den Weininger ohne jeglichen Zweifel in seinem Werk versprühte, einfach nur abstoßend und sah darin schlicht einen Verfall der Menschheit.

Der Haß eines Geschlechtes gegen das andere und seine Herabsetzung und Herabwertung war immer ein Zeichen des Verfalls, der Entartung, der Verwesung - des einzelnen, wenn vom einzelnen geübt, ganzer Völker, wenn in Massen um sich greifend.¹³⁹

Meisel-Hess verabscheute es zutiefst, dass derartig viele Möglichkeiten achtungsvoller Beziehungen zwischen den Geschlechtern von Werken wie das von Weininger boshaft zerstört werden und ein glückliches Miteinander zunichte macht. Die Autorin von *Weiberhass und Weiberverachtung* forderte diesbezüglich in der letzten Seite ihres Werkes eine Vermenschlichung beider Geschlechter, um diese wieder zueinander zu führen.

Es bedarf keiner „Vermännlichung“ des Weibes, um es zu erheben, wohl aber wird eine stete, unaufhaltsame Vermenschlichung des Mannes und des Weibes beide einander nur inniger zuführen, ihre Beziehungen vertiefen und adeln und durch natürliche Züchtung eines immer vollendeteren Typus die Gesamtheit heben und der Vervollkommnung näher bringen.¹⁴⁰

Meisel-Hess musste – bei aller Verwunderung aus heutiger Sicht – mit ihrem Werk *Weiberhass und Weiberverachtung* auch Kritik einstecken. Meisel-Hess beschreibt deshalb auch im Vorwort den für sie absurden Einwurf eines begeisterten Anhängers von Weininger, der ihr vorwarf, sie sei „kleinlich“, denn die Abhandlungen über die Frau waren ohnehin nicht ernster zu nehmen als die „Delirien eines Fieberkranken“.¹⁴¹ Meisel-Hess erwiderte dieses Statement mit großer Verwunderung und war geradezu bestürzt, dass ein Werk, welches eine derartig große Beachtung fand und bei dem laut Meisel-Hess die Anschauungen über die Frau Selbstzweck des Buches sind, sich einer Kritik entziehen soll. „Nicht gegen den toten Mann“

138 Meisel-Hess, Grete (1904), S. IV.

139 Meisel-Hess, Grete (1904), S. 69.

140 Thorson, Helga: Confronting Anti-Semitism and Antifeminism in Turn of the Century Vienna: Grete Meisel Hess and the Modernist Discourses on Hysteria. In: Hödl, Klaus (Hrsg.): Jüdische Identitäten. Einblicke in die Bewußtseinslandschaft des österreichischen Judentums. Innsbruck: Studien Verlag 2000, S. 80.

141 Meisel-Hess, Grete (1904), S. V.

soll sich das Werk wenden, sondern an das „lebende Buch“, wie Meisel-Hess in Bezug auf diese Kritik betonte.¹⁴²

Von 1908 bis 1909 lebte Grete Meisel-Hess in Berlin. In dieser Zeit veröffentlichte sie die sozialpsychologische Analyse *Die sexuelle Krise* (1909). Diese Untersuchung ging mit einer tiefgreifenden Recherche einher, und sie propagierte darin die sexuelle Befreiung der Frau, welche mit einer Umgestaltung Sozial- und Wirtschaftsreform erreicht werden könnte. Ebenso wie in *Die sexuelle Krise* (1909) hat sich Meisel-Hess auch in dem Werk *Das Wesen der Geschlechtlichkeit* (1916) mit dem sexuellen Glück der Frauen beschäftigt. Ein interessanter Aspekt in diesen Schriften – auch die Schrift *Krieg und Ehe* (1916) sollte hier nicht unerwähnt bleiben – ist die Auseinandersetzung mit dem Krieg und seinen toten Männern, welche das sexuelle Glück der Frauen gefährden. So schreibt sie in *Krieg und Ehe* (1916) folgende Zeilen nieder:

Eine ungeheure Steigerung der sexuellen Not der Frau ist also vom Krieg zu erwarten, eine Vermehrung tief persönlicher Leiden. Man täusche sich nicht: Das Schicksalsringen einer ganzen Welt um Sein oder Nichtsein macht nicht im geringsten die unermessliche Not, die das einzelne Ich zu tragen hat, geringer und unwesentlicher. Dieses Leid klein zu nennen, bloß weil das allgemeine Leid groß ist, ist Literatur, Papier.¹⁴³

Bei aller Tragik, welche sich in Zeiten des Ersten Weltkrieges abgespielt hat, dürfte es wohl für diese Zeit außergewöhnlich gewesen sein, dass sich eine Frau diesem Thema im Kontext des Krieges widmete. Zudem finden diese Perspektiven im wissenschaftlichen Bereich wohl auch heute kaum Erwähnung.

Während sich Grete Meisel-Hess während des Weltkrieges noch für eine Sexualreform ausspricht und gegen die „Doppelmoral der bürgerlichen Gesellschaft“ einsteht, so dürfte sie nach dem Ersten Weltkrieg ihren Standpunkt etwas verändert und zusehends eine konservativere Meinung eingenommen haben. Auch „rassenhygienische“ Gedanken waren in ihren Schriften in den letzten Lebensjahren – die auch von Depressionen begleitet wurden – zu erkennen.¹⁴⁴

142 Meisel-Hess, Grete (1904), S. V.

143 Meisel-Hess, Grete: *Krieg und Ehe*. Selbstverlag des Bundes für Mutterschutz. Berlin: Oesterheld & Co. Verlag, o. J. (ca. 1916), S. 2.

144 Budke, Petra und Schulze, Jutta (1995), S. 257.

5.1 Die Lösung

Im Kapitel 4.2 schon ausgeführt, wird nun der ausgewählte Prosatext von Grete Meisel-Hess – in diesem Fall *Die Lösung* – kurz vorgestellt; und dies möglichst ohne Interpretationen, sei es formaler oder inhaltlicher Natur. Der Text *Die Lösung*¹⁴⁵ ist im November 1911 in der *Aktion*¹⁴⁶ erschienen und ist ebenso im verdienstvollen Werk von Hartmut Vollmer *Die rote Perücke* enthalten.

Die Lösung handelt von einer Frau, die nicht zuletzt durch den Verlust ihres Gatten – auch die Bank, wo ihr Ehemann noch Geld angelegt hatte, ging Bankrott – vor einer ökonomischen Katastrophe steht. Nachdem auch das kurze Bemühen, einer Erwerbstätigkeit nachzugehen, schließlich scheiterte, sieht die Protagonistin dieser Erzählung nur mehr den Freitod als letzten Ausweg. Auch die Malerei konnte sie diesbezüglich nicht aus ihrer misslichen Lage retten, denn mit der Malerei, und obwohl sie nach dem Tod ihres Ehemannes erstaunliche Fortschritte gemacht hat, hatte sie noch nie Geld verdient. Also beschließt sie, in ein Stadtgeschäft zu gehen, um sich einen Revolver zu kaufen, der ihrem Leben ein Ende bereiten soll. Doch noch sollte es nicht soweit sein; erst am nächsten Morgen, im Lichte der Sonne, ist sie bereit für den Tod. Doch als die schwarze Nacht hereinbricht, erscheint ihr ein schwarzer, riesiger Mann mit Augen wie Feuerkohlen. Dieser schwarze, riesige Mann aber will nicht das noch restliche Geld der Frau stehlen, sondern sticht mit einem Messer in ihre Kehle. Sie stürzt anschließend zum Fenster und dort wird sie mit Licht und Glanz überströmt. Plötzlich sieht sie wieder viel Licht; in einem großen Spiegel ihren eigenen Leib, ihr klopfendes Herz und ihre strahlenden Augen. Auch das malerische Problem des Meisters, welches dieser von ihr gefordert hat, erkennt sie plötzlich. In der Stunde ihres Triumphes kommt ihr also die Lösung entgegen, von einem Ort, den sie diesbezüglich am wenigsten erwartet hat: aus dem Traumland.

5.2 Sprachliche Merkmale

Der Text *Die Lösung* von Meisel-Hess wird in seiner Gesamtheit recht eindeutig von einer

¹⁴⁵ Vollmer, Hartmut (1996), S. 55-60.

¹⁴⁶ *Die Aktion*, Jg.1, Nr. 38 (6. November 1911), Sp. 1204-1207.

personalen Erzählperspektive dominiert. Eine sogenannte Mischform, wie es innerhalb der drei Erzählperspektiven bzw. Erzählsituationen (Ich-Erzähler*in, personale*r Erzähler*in und auktoriale*r Erzähler*in) auch des Öfteren geben kann, wie Jost Schneider¹⁴⁷ bezugnehmend auf die von Karl Franz Stanzel eingeführten wesentlichen Erzählperspektiven beteuert, ist in diesem Text eher nicht zu erkennen. Es erscheint von Beginn an relativ einfach zu sein, einen emotionalen Zugang zur Protagonistin zu finden, wobei dies höchstwahrscheinlich nicht nur auf ihre – für den*die Leser*in – mitfühlenden Gedanken zurückzuführen ist bzw. weil die Innenperspektive von Anfang an stark zu spüren ist, sondern auch auf den inhaltlich dramatischen Beginn der Prosa. Döblin und Einstein würden in Bezug auf den Text und ihrer gemeinsamen Aversion – bei aller Unterschiedlichkeit dieser zwei für den Expressionismus bedeutenden Schriftstellerpersönlichkeiten – gegen auktoriale Erzählinstanzen, wie in Kapitel 3.3 durch Krull¹⁴⁸ aufgezeigt, nicht enttäuscht werden. Denn eine auktoriale Erzählperspektive – im Sinne eines*einer allwissenden Erzähler*in – ist in dem kurzen Text von Meisel-Hess nicht zu erkennen.

Recht schnell sticht ein grundsätzlich parataktischer Erzählstil in das Auge und eine Unterordnung von Nebensätzen ist in dieser Prosa nur selten der Fall, obwohl hypotaktische Konstruktionen durchaus vorkommen. Viel mehr überwiegen jedoch Satzkonstruktionen wie diese:

Aber plötzlich war kein Geld da. Es kam auch keines. Ja so, die Bank hatte ja falliert. Und sie hatte ihr ganzes Vermögen verloren.¹⁴⁹

Viel stärker aber als ein parataktischer Stil kommen elliptische Momente zum Vorschein. Diese werden meist mit Gedankenstriche und Punkte ausgewiesen, welche die Autorin immer wieder zum Einsatz bringt. Passagen wie die Folgende lassen eine Dynamisierung der Sprache erkennen und mit überwiegender Anzahl der Auslassungen kommen Punkte (immer Dreipunkt) nur dann vor, wenn die Protagonistin selbst spricht (Anführungszeichen und 1. Person Singular). Unabhängig davon, ob der*die personale Erzähler*in auch die Protagonistin darstellt oder nicht.

„Da ist es, lieber Mann, neben dem Bette auf dem Tische... viele glänzende, silberne Gulden...schweres zentnerschweres Silber...soviel... nimm es fort... aber töte mich nicht...!“¹⁵⁰

147 Schneider, Jost: Einführung in die Roman-Analyse. 3., aktualisierte Auflage. Darmstadt: WBG (Wissenschaftliche Buchgesellschaft) 2010, S. 62.

148 Krull, Wilhelm (1984), S. 3-4.

149 Vollmer, Hartmut (1996), S. 55.

150 Vollmer, Hartmut (1996), S. 58.

Eine ähnliche Textpassage, bei der die personale Erzählinstanz die Protagonistin selbst sprechen lässt, wird ebenfalls mit Punkten versehen anstatt mit Bindestriche/Gedankenstriche. Die gesprochene Sprache wird also bei Auslassungen mit Punkten versehen, während bei Auslassungen, wo die personale Erzählinstanz vorherrschend ist, mit Gedankenstrichen operiert wird.

Ihr Herz klopfte stark und unruhig in der Finsternis. Grüne und rote Kugeln tanzten vor ihren Augen. Aber sie wurden blässer, und endlich war alles fahl – weiß – verloren – – – –¹⁵¹

Während die Punkte, bezogen auf die Rede der Protagonistin, dem*der Leser*in eine hastige Sprache und womöglich auch eine Sprachlosigkeit vermitteln sollen, sind die Gedankenstriche im letzten Zitat so eingesetzt worden, dass ein Gefühl aufkommt, als ob alles langsamer und bedeutungsloser würde, bis – Verweis auf vier Gedankenstriche – die Welt für die Protagonistin endgültig still stand. Eine Tendenz zur sprachlichen Reduktion ist hinsichtlich elliptischer Stilfiguren jedenfalls in beiden Fällen sichtbar. Jedoch scheint diese Reduktion sowohl Dynamik als auch Stillstand erzeugen zu wollen.

Syntaktische Satzverzerrungen, auch wenn dieser Begriff, ebenso wie die Begriffe Ellipsis und Parataxe, im Hinblick auf die expressionistische Prosa unscharf bleiben muss, wie Walter H. Sokel selbst festgestellt hat¹⁵², ist in *Die Lösung* nur dann sichtbar, wenn eben elliptische Strukturen einen syntaktisch richtigen Satz durchbrechen.

Insgesamt verzichtet der einigermaßen komprimierte Text, welcher wenig ausschmückende Details zum Vorschein bringt, weitestgehend auf „gehobene“ und etwas komplexere rhetorische Stilmittel (siehe Kapitel 3.3¹⁵³) bzw. Satzkonstruktionen. Einfachere rhetorische Figuren wie verschiedene Anwendungen der Ellipse sowie ironische Elemente oder auch rhetorische Fragen sind in dem Text aber sehr wohl enthalten.

Ebenso sind Interjektionen enthalten, die durch den getätigten Ausruf, den Gefühlsausdruck zu steigern versuchen. Nicht zu vergessen ist das Stilmittel der Metapher, welches immer wieder präsent ist und dem Text sicherlich auch seine besondere Note verleiht. Gerade den visuellen Sinneseindrücken und noch vielmehr der Kontrastierung von weißen bzw. schwarzen (unbunte Farben) und roten bzw. grünen Farbreizen, scheint die Autorin besondere Aufmerksamkeit zu schenken.

151 Vollmer, Hartmut (1996), S. 58.

152 Rothe, Wolfgang (1969), S. 165.

153 Vollmer, Hartmut (1996), S. 8.

Ihr Herz klopfte stark und unruhig in der Finsternis. Grüne und rote Kugeln tanzten vor ihren Augen. Aber sie wurden blasser, und endlich war alles fahl – weiß – verloren – – – Plötzlich hörte sie ein Geräusch. Kam das nicht vom Fenster? Nein, das kam da vom Tische her. Ein schwarzer Schatten stieg riesengroß in der weißen Öde empor. Das war ein schwarzer, riesiger Mann mit Augen wie Feuerkohlen. Er stand mitten in ihrem Zimmer und spielte mit roten und grünen Kugeln. Dann – horch!¹⁵⁴

Generell werden Lichtreize stark thematisiert und alles andere als bestimmte Sinnbilder für die Farben, die Lichter und dem Glanz, welche in einem starken Widerspruch zu trüben Farbreizen stehen, wäre wohl kaum denkbar. Darüber hinaus scheinen in *Die Lösung* Temperaturempfindungen an die Farben gekoppelt zu sein.

Sie spürte eine feuchte Kälte ihre Kleider durchdringen, bleiche Auerlichter leuchteten trüb durch den Nebel, der die Stadt durchdrang und alles Bunte, Glänzende, Verschiedene mit grauer, feuchter Eintönigkeit umhüllte.¹⁵⁵

Die Handlung in seiner Gesamtheit wird in dieser Analyse als eine weitestgehend lineare Handlung gedeutet und eine „Diskontinuität der Handlung“, die Fischer und Haefs bei Gütersloh *Die tanzende Törin* (1911) beobachten¹⁵⁶ und das Bedürfnis der Leser*innen in einem destruktiven Sinne zerstört, kann in diesem Prosatext nicht nachvollzogen werden. Eine „Verknappung der Form“ und eine Reduktion auf wesentliche Inhalte – auf Kasimir Edschmid referierend¹⁵⁷ – ist in diesem Text, welcher im November 1911 in der *Aktion* lanciert wurde, jedoch deutlich zu erkennen.

5.3 Prosatypologie und Kategorisierung

Der Text *Die Lösung* von Meisel-Hess zeigt bezugnehmend auf den von Walter H. Sokel beschriebenen Definitionsunterschied der Prosaformen¹⁵⁸ innerhalb des Expressionismus ein recht klares Bild. So verschwindet das Bewusstsein der schreibenden Person, wie Sokel dies erläutert hat, in „dessen Produkt“ und es offenbart sich nur „mittelbar“ in seiner Wirkung bzw. in dem Werk.¹⁵⁹ Somit bedient sich der Text von Meisel-Hess der literarischen Praktiken Döblins und konzentriert sich völlig auf das „Beobachten und Registrieren des

154 Vollmer, Hartmut (1996), S. 59.

155 Vollmer, Hartmut (1996), S. 57.

156 Fischer, Ernst und Haefs, Wilhelm (1988), S. 15.

157 Edschmid, Kasimir (1957), S. 31-41.

158 Anz, Thomas (2002), S. 180-181.

159 Sokel, Walter H. (1969), S. 153-170.

Tatsächlichen“.¹⁶⁰ Der Text hält sich also vollständig an die von Alfred Döblin festgesetzte Haltung, die ein Autor gegenüber einem Text einnehmen sollte. Reflexionen oder Analysen von einer erzählenden Person haben demnach keinen Platz in einer Prosa. Besonders deutlich drückte sich Döblin dahingehend – im Kapitel 3.3 bereits ausgeführt – in der Schrift „Berliner Programm“ aus, welche in der namhaften expressionistischen Zeitschrift *Der Sturm* 1913 erschienen ist.

Die vier „Haupttendenzen“ (ebenfalls in Kapitel 3.3 enthalten), die Krull der expressionistischen Prosa zugeordnet hat, sollen hier nur am Rande dem vorliegenden Text *Die Lösung* von Grete Meisel-Hess einverleibt werden. Eine exakte Auseinandersetzung mit ebendiesen würde nicht nur den Rahmen dieser Arbeit sprengen, sondern würde nur dann Sinn machen, wenn das Gesamtwerk von Autor*innen betrachtet würde.

Geht man jedoch von einer groben historischen Einbindung aus, so würde die Einordnung in eine vitalistische und utopische Prosa durchaus sinnvoll erscheinen. Der Prosatext von Meisel-Hess ist 1911 erschienen und vor den Kriegsjahren ist vor allem die vitalistische und utopische Prosa, gemeinsam mit der sprach-, norm- und wissenschaftskritischen Prosa im Fokus gestanden. Immerhin werden die Erzählungen von Autor*innen der vitalistischen und utopischen Prosa von Eintönigkeit und Perspektivenlosigkeit geprägt. Die Kraft- und Ausweglosigkeit sowie die Stagnation kam im wilhelminischen Kaiserreich, welches für die expressionistischen Schriftsteller*innen nur eine von „Konventionen erstarrte Gesellschaft“ ausstrahlte, besonders stark zum Ausdruck. Der literarische Gegenentwurf zur „Hoffnungslosigkeit der eigenen Existenz“ wird von den Autor*innen der vitalistischen und utopischen Prosa „über historische oder utopische Sujets und über vitale, sich wandelnde Helden, die für die Möglichkeit eintreten, wenn schon nicht sinnerfülltes, so doch zumindest ein ereignisreiches Leben zu führen“, transportiert.¹⁶¹ All diese Zuschreibungen, die den Akteur*innen der vitalistischen und utopischen Prosa zugerechnet werden, wecken nicht nur aufgrund der zeitlichen Nähe eine Erinnerung an den Text von Meisel-Hess. Denn auch in *Die Lösung* sind die Beschreibungen des Alltags von Kraft- und Ausweglosigkeit geartet und eine vitale und wandelnde Heldin ist ebenso enthalten.

160 Anz, Thomas (2010), S. 183-184.

161 Krull, Wilhelm (1984), S. 45.

5.4 Geschlechterverhältnisse

Bereits Vollmer hat in seiner Anthologie darauf hingewiesen, wie deutlich die Autorinnen im Rahmen der Prosa – neben vielen anderen Themen wie Liebe, Entfremdung, soziale Not, Konflikte, Ausbruchs- und Aufbruchssehnsüchte, Identitätssuche oder Träume – für eine Frauenbewegung eingetreten sind, die eine „(zeittypische) tiefe Verstörung“ zwischen den zwei binären Geschlechtern nicht verheimlichen konnte. Also wurde gerade der Diskurs von Geschlechterverhältnissen, „hervorgerufen durch die veränderte Rolle der Frau und „durch eine zunehmend psychologische/psychoanalytische Durchleuchtung“ von Beziehungen besonders stark vorangetrieben.¹⁶² Die „Mißstände der Realität“ und die „konkreten Verwirrungen“¹⁶³ darzulegen, dürfte den schreibenden Frauen ein besonderes Anliegen gewesen sein. Anknüpfend an Kapitel 3.4.1, bescheinigen auch Fischer und Haefs dem literarischen Expressionismus in Wien – vor allem in der ersten Zeit des literarischen Expressionismus – einen besonderen Hang zu den Themen des Geschlechterkampfes und der Sexualität. Neben Kokoschkas *Mörder, Hoffnung der Frauen* (1907/1910 und 1907/1916), Güterslohs *Die tanzende Törlin* (1910), die Dramen von Strindberg und Wedekind oder auch Sigmund Freud hat vor allem Otto Weininger – gerade wenn man Grete Meisel-Hess im Blick hat – dafür gesorgt, dass Themen der Emanzipation und der Geschlechterverhältnisse äußerst nachhaltig im Fokus der schreibenden Frauen gestanden sind. Und gerade das Thema rund um Geschlechterverhältnisse zeigt sich in dem Text *Die Lösung* besonders eindrucksvoll, weswegen diesem Themenfeld in der folgenden Analyse auch nähere Beachtung geschenkt wird.

Für die Protagonistin in *Die Lösung* scheint zuerst völlig klar zu sein, dass nach dem Verlust ihres Gatten und dann auch ihres Vermögens nur mehr der Selbstmord der Weg aus der Krise sein kann. Doch zum Schluss findet sie auf erstaunliche Weise die „Lösung“, die ihr leeres, chaotisches, verlorenes Leben wieder erwachen lässt. Doch bevor die „Lösung“ gefunden wird, dämmert in einem expressionistischen Erregungszustand der Untergang. Alles scheint verloren zu sein und ganz Europa ist tief betroffen.

Sie hatte ihr ganzes Vermögen verloren. Die Bank, wo ihr verstorbener Gatte es angelegt hatte, war an einem einzigen fehlgeschlagenen Industrieunternehmen zugrunde gegangen. Sie stürzte krachend zusammen und unter ihren Trümmern lagen zerschmetterte Leichen. Ganz Europa blickte auf die Katastrophe, welche die

¹⁶² Vollmer, Hartmut (1996), S. 15.

¹⁶³ Vollmer, Hartmut (1996), S. 12.

weitesten Kreise in Mitleidenschaft gezogen hatte und durch eine erschreckende Anzahl voll Selbstmorden illustriert worden war. Auch ihr blieb nichts anderes übrig als der Selbstmord.¹⁶⁴

Die Autorin bzw. der*die Erzähler*in macht in diesem Absatz, versehen mit einem verdichteten Pathos, schon recht früh klar, dass der Verlust des Mannes früher oder später einen negativen „Domino-Effekt“ erzeuge, welcher zwangsweise zur Katastrophe führt. Auch ein letztes Aufbäumen bzw. die Prüfung von ökonomischen und sozialen Verhältnissen ihres Lebens wird schnell von einer aufkommenden Resignation überholt. Zudem ist ihre Leidenschaft, die Malerei, mit der sie nach dem Tod ihres kränklichen Ehemannes durchaus Fortschritte macht, nicht dazu geeignet, um Geld zu verdienen und um in weiterer Folge den drohenden Untergang zu vermeiden. Als sie ihren Ehemann pflegen musste, hatte sie ganz vergessen, wie jung sie noch war und welche Kraft noch in ihr steckte. Ihr Malermeister war sogar dazu geneigt, ihr für ihre „bescheidenen Bildchen“ hin und wieder ein Lob auszusprechen.

„Ihr Zeichentalent ist bedeutend“, hatte der Meister gesagt, „und gerade das ist selten; aber es fehlt Ihnen noch an Sinn für das Malerische – für interessante, malerische Probleme. Sie sollten dem nachgeben und dann etwas Größeres arbeiten – etwas, das man nicht übersehen kann ...“¹⁶⁵

An diesem Punkt wird sich eine aufmerksam lesende Person wohl die Frage stellen, wer dieser „Meister“ ist und welche Rolle dieser in dem Leben der Protagonistin wirklich spielt oder spielte. Ist dieser „Meister“ gar ein Verweis auf ihren verstorbenen Gatten? Zuvor heißt es noch, dass es ein „sehnlicher Wunsch ihrer Kindheit“ war, von ihrem „verehrten Meister angenommen“¹⁶⁶ zu werden. Es wird im Text durchgängig von einem „Meister“ gesprochen und nicht wie oben berichtet von einem Malermeister, daher wird dieser nicht explizit als ein solcher ausgewiesen. Zudem erinnern die oben unter Anführungszeichen gesetzten Phrasen und Wörter durchaus an das Ungleichgewicht der Polaritäten Mann und Frau, das Anfang des 20. Jahrhunderts herrschte.

Diese Argumentation wird später aber nochmal aufgegriffen und relevant, nämlich dann, wenn die Hauptfigur das malerische Problem durch die „Lösung“ doch noch findet. Zuvor ist die Protagonistin im Text aber weiterhin niedergeschlagen und kauft von ihrem noch vorhandenen Geld eine Waffe in einem Stadtgeschäft, die ihrem Leben endgültig ein Ende bereiten soll. Aber erst morgen im „Lichte der Sonne“ soll es soweit sein; nur nicht in der

164 Vollmer, Hartmut (1996), S. 55.

165 Vollmer, Hartmut (1996), S. 56.

166 Vollmer, Hartmut (1996), S. 56.

„schwarzen Nacht“. An dieser Stelle erinnert der Text etwas an die Arthur Schnitzler hervorgebrachte Novelle *Lieutenant Gustl*.¹⁶⁷

Doch noch bevor sie am nächsten Tag wieder aufwachte, widerfährt ihr der „schwarze, riesige Mann mit Augen wie Feuerkohlen“¹⁶⁸, der all die „Harmonie“ und die Resignation des nahenden Todes zunichte macht. Typische literarische Techniken des Expressionismus treten in diesem Abschnitt zutage, indem eine „symbolstarke Sprachgestik“ und die „Darstellung explodierender Erregungszustände“ die häßliche Wahrheit zum Vorschein bringt.¹⁶⁹ Und trotz des harten und eisigen Stahls, der in ihre Kehle dringt – begleitet von einem expressionistischen „namenlosen Entsetzen“ und einem „gellenden, entsetzlichen Schrei“¹⁷⁰ – zersprengt der schwarze, riesige Mann nach den Worten der erzählenden Person die Gruft, in der die Protagonistin seit Wochen gelegen ist. Durch die Erscheinung dieses „Ungeheuers“ von Mann ist der Wille in ihr wieder auferstanden.

Und die Gruft, in der sie gelegen seit Wochen, seit der Schlag auf sie niedergesaust, die war zersprengt. Der Wille war auferstanden.¹⁷¹

Doch welche Referenz konnte man nun diesem Mann zuschreiben? Oder steht der schwarze, riesige Mann diesmal für die männlichen Wesen im Allgemeinen und deutet auf eine tiefgreifende Entfremdung der Geschlechter hin? Eindeutig scheint zu sein, dass der Mann der Frau einerseits ein Messer in die Kehle sticht und ihr ein nicht zu benennendes Leid zufügt, andererseits aber für eine enorme Entlastung sorgt und ihr Wille wieder aufersteht. Alles wird für die Protagonistin plötzlich wieder heller, und der schwarze Vorhang, der sich vor vielen Wochen auf sie niedergesenkt hatte, verschwindet langsam wieder. Doch der drohende Tod, und das wird nicht nur am Ende des Textes sichtbar, scheint nicht real zu sein.

Da stand sie – noch immer bebend vor dem Schrecken des fürchterlichen Gesichtes – vor dem Grauen des Todes, an dem sie vorüber gegangen...¹⁷²

Vielmehr wird durch die Erscheinung des schwarzen, riesigen Mannes bloß die Aufbruchs- und Ausbruchssehnsucht sowie die Aktivität stimuliert, die auch Vollmer in seiner Anthologie mehreren Texten von Frauen zurechnet.¹⁷³ Und so wird der Hauptfigur bewusst, dass der

167 Schnitzler, Arthur: *Lieutenant Gustl*. Novelle. Stuttgart: Reclam 2013.

168 Vollmer, Hartmut (1996), S. 58.

169 Beetz, Manfred (2010), S. 551.

170 Vollmer, Hartmut (1996), S. 58.

171 Vollmer, Hartmut (1996), S. 58.

172 Vollmer, Hartmut (1996), S. 59.

173 Vollmer, Hartmut (1996), S. 15.

gebrochene Wille des Kollektivsubjekts „Frau“ – durch das Plural „uns“ eindeutig identifizierbar – das größte Problem darstellte. Wenn dieser Wille wieder zum Vorschein kommt, so wirkt jegliches Hindernis wieder überwindbar, scheint die Protagonistin sagen zu wollen.

Und sie sah das Leben, sie sah die wahre, große Gefahr, der sie entronnen war: die lag nicht im Verluste des Materiellen. Aber sie lag in der Zerknickung des Willens, des Willens zum Kampf, zur Aktivität! Und sie begriff. Wenn der wieder in uns aufersteht und seine Locken schüttelt, dann sind wir gerettet, dann finden wir Mittel und Wege uns zu erhalten und durchzusetzen.¹⁷⁴

Wie oben bereits ausgeführt, scheint sich die Frau nun mit all den anderen Frauen zu solidarisieren; auf ähnliche Schicksale hinzuweisen und Geschlechtsgenossinnen Mut zu machen. Die oben gewonnene Erkenntnis sorgt kurz danach aber für eine weitere „Erleuchtung“, die sich sogleich als „Lösung“ erweist.

Und plötzlich sah sie das Bild, das sie lange gesucht, das malerische Problem, das ihr Meister von ihr gefordert: ein Weib, wie sie selbst, so nackt, so jung, so arm und umtost vom Sturm, der sie an den Haaren zerrt. Aber in ihren Augen sprüht der Triumph und gegen Wind und Wetter schwingt sie hoch in der Luft einen grünen Zweig. Das wollte sie ihrem Meister sagen, für den sie seit Wochen verschollen gewesen, – gleich heute. Sie wollte ihm erzählen, was über sie gekommen war, und wie sie schon beinahe in dem Chaos versunken gewesen, weil sie nirgends die Lösung gefunden.¹⁷⁵

Und diese „Lösung“ kommt ausgerechnet aus einem Ort, „von wo sie sie am wenigsten erwartet hat: aus dem Traumland, wo die geheime Wahrheit der Dinge wohnt, die, uns selbst verborgen, sich nur über die Schwelle des Bewußtseins wagt, wenn Wünsche und Begierden schlafen.“¹⁷⁶ Veranlasste also der vom Traumlande kommende schwarze, riesige Mann – der dem Kollektivsubjekt „Frau“ erneut den Kampf zur Aktivität und den Willen eingimpft hat – die Protagonistin dazu, die „Lösung“ zu finden und ihrem „Meister“, dem womöglich verstorbenen Gatten („für den sie seit Wochen verschollen gewesen“) das malerische Problem liefern zu können? Es deutet jedenfalls vieles daraufhin, dass die Gegenkraft (nicht nur der schwarze Mann) etwas Männliches in sich trägt. Und diese männliche Opposition dürfte es auch sein, die der Protagonistin wieder Leben einhaucht. Der schwarze, riesige Mann könnte demnach das männliche Pendant zum Kollektivsubjekt „Frau“ darstellen und durch die Erinnerung an den „mächtigen Mann“ im verborgenen Bewusstsein bzw. im Traumlande, wird die Hauptfigur schließlich dazu bewegt, ihre vermeintlichen Unzulänglichkeiten, welche

174 Vollmer, Hartmut (1996), S. 59.

175 Vollmer, Hartmut (1996), S. 60.

176 Vollmer, Hartmut (1996), S. 60.

ihr der verstorbene Gatte immerzu zugeschrieben hat („das malerische Problem“), mit einer triumphierenden Geste, trotz heftigem Widerstand („gegen Wind und Wetter schwingt sie hoch in der Luft einen grünen Zweig“) nicht länger auf ihre Person zu projizieren und den Kampf gegen den „mächtigen, riesigen Mann“ wieder aufzunehmen. Die Erinnerung an die fehlende männliche Opposition durch den „schwarzen, riesigen Mann“ konnte nach dieser Interpretation „das malerische Problem“ lösen, das sich vor allem daraus speist, dass die Protagonistin nach dem Tod ihres Gatten vergessen hatte, wofür sie gekämpft hat und die Erinnerung an ihre Unzulänglichkeiten – zugeschrieben von ihrem Gatten – haben ihr wieder Leben eingehaucht und stärker denn je daran erinnert, wofür sie immer gekämpft hat – mit Kampf und Aktivität gegen ein Ungleichgewicht der Geschlechter.

5.5 Identitätssuche

In Kapitel 3.4.1 schon eingebettet, macht Gütersloh in *Die tanzende Törin* und Müller in *Tropen* das Thema des Scheiterns jeder Reise zu sich selbst zum Gegenstand, und sie deuten dabei auf ein utopische Ziel hin. Und genau die Reflexion mit dieser Utopie ließ die „Hirnwelten funkeln“, wie Fischer und Haefs ihre Anthologie auch namentlich kenntlich machten.¹⁷⁷ Der „intellektuelle Sensualismus“ ist, den oben genannten Autoren zufolge, für das expressionistische Wien besonders zentral gewesen. Das utopische Ziel, eine Einheit mit sich selbst zu erreichen und diese durch eine „Hyperreflexion“ herbeizuführen, steht insbesondere für den literarischen Expressionismus in Wien und trägt zur gesamten Bewegung des Expressionismus bei.¹⁷⁸ Vollmer sieht in seiner Anthologie bezüglich der schreibenden Frauen einen Hang zu einer „Suche nach einer (weiblichen) Existenz und Identität“ und schreibt diese Suche vielen Frauen innerhalb der expressionistischen Prosa zu. Darüber hinaus stellt Vollmer fest, dass ein erwachtes Selbstbewusstsein der Frau und eine wiedergewonnene Sprachkraft, die Existenzen der Frauen fixieren sollen und diese Themen in seiner Anthologie bzw. in deren Texten viel Platz eingeräumt wird.¹⁷⁹ Aus diesem Grund wird auch dieses Themenfeld – wie in Kapitel 4.2 schon angesprochen – in die nähere Analyse des Textes *Die Lösung* von Grete Meisel-Hess einbezogen.

Der Suche nach einer Identität bzw. nach einer Existenz, die auch auf ökonomisch sicheren

¹⁷⁷ Fischer, Ernst und Haefs, Wilhelm (1988), S. 19.

¹⁷⁸ Fischer, Ernst und Haefs, Wilhelm (1988), S. 19.

¹⁷⁹ Vollmer, Hartmut (1996), S. 10.

Füßen steht, scheint in *Die Lösung* auch einigermaßen stark an die Frage der Geschlechterverhältnisse geknüpft zu sein. Der Protagonistin wird erst nach einigen Wochen klar, dass nach dem Ableben ihres Gatten ihre Existenz dem Untergang geweiht ist.

Erst nach langen dumpfen Wochen war sie zu diesem Bewußtsein gekommen. Anfangs hatte sie das nicht begriffen.¹⁸⁰

Dem Ausschnitt zufolge dürfte der Protagonistin nicht von Anfang klar gewesen sein, wie stark ihre (ökonomische) Existenz von ihrem Gatten abhängt. Ihre Versuche, die eigene Existenz zu sichern, scheitern und eine scheinbare Suche nach einer Identität – auch durch eine Einbindung in eine Familie – scheint ebenfalls aussichtslos.

Ihre Familie war die einer Stiefmutter, die, ebenfalls verwitwet, mit ihren Kindern in der Provinz lebte. Dahin konnte sie nicht.¹⁸¹

Als die Hauptfigur alles verloren hat, mit dem sie sich in der Vergangenheit identifiziert hatte und die erzählende Person dies mit einer expressionistischen provokanten Art¹⁸² beschreibt, zieht sie sogleich in die Großstadt¹⁸³ – typisch für den Expressionismus – um sich einen Revolver zu kaufen.

Es war ein strahlend goldener Herbsttag. Mitten in den eleganten flutenden Korso der Großstadt war sie hineingetaucht, – und da hatte sie gefühlt, wie die Wellen über ihr zusammenschlugen. Da um sie herum war das Brausen des Lebens. Sie aber hatte kein Teil daran. Denn in ihr war alles tot und still. Und während sie durch die glänzenden, bewegten Straßen ging, sah sie nur immer einen einzigen, weißen, unbeweglichen Punkt. Durch die bunte, rauschende Menge schritt sie hindurch – und da wurde er größer und größer.¹⁸⁴

Neben dem sozialen Elend – ebenso ein wichtiges expressionistisches Element der Darstellung¹⁸⁵ – was an dieser Stelle eindrucksvoll beschrieben wird, ist auch die Rede von einem „einzigem, weißen, unbeweglichen Punkt“, der immer „größer und größer“ wurde. Ist dieser Kontrast – wurde in Kapitel 5.2 schon thematisiert – der Farben hier ein Verweis auf einen starren Blick, der inmitten der „bunten“, lebendigen Menge immer mehr die Suche nach einer Identität begräbt? Dieser „weiße, unbewegliche Punkt“ wird immer „größer und größer“ und zeigt sicherlich recht deutlich eine Leere an, die einer sinnerfüllten Existenz jedenfalls widerspricht. Zumindest kommt auch Nicole Leonhardt in ihrer Untersuchung über die

180 Vollmer, Hartmut (1996), S. 55.

181 Vollmer, Hartmut (1996), S. 56.

182 Edschmid, Kasimir (1957), S. 31-41.

183 Beetz, Manfred (2010), S. 551.

184 Vollmer, Hartmut (1996), S. 57.

185 Beetz, Manfred (2010), S. 551.

Farbmetaphorik in der Lyrik im Expressionismus auf einen ähnlichen Schluss. Denn die Farbe Weiß wird sowohl bei Benn, Trakl und Heym mit dem Tod und einer gewissen Resignation in Verbindung gebracht. Gewiss verhält sich die Farbe Weiß bei jedem der gerade genannten Autoren etwas unterschiedlich, eine negative Zuordnung und eine starke Tendenz zum Tod ist aber jedenfalls erkennbar.¹⁸⁶

Doch immerhin war sie etwas später trotz der immer größer werdenden Leere noch in der Lage, Emotionen zu zeigen, und dies könnte auch ein Hinweis darauf sein, dass sich die Hauptfigur mit dem Verlust ihrer Existenz noch nicht ganz abgefunden hat und folglich weiter auf der Suche – wenn auch nur noch ein Funken Hoffnung besteht – nach einer Identität war, die ihrem Wesen gerecht wird.

Sie lachte plötzlich laut auf, zahlte, ergriff das kleine, leichte Päckchen und ging schnell davon. Aber in der dunkeln, einsamen Straße, die sie nach Hause führte, strömten ihre Tränen – verborgen unter dem dichten Schleier – lautlos und ununterbrochen, bis sie ihre Wohnung betrat.¹⁸⁷

Dieser grotesk anmutende Auszug aus dem Text, nachdem sich die Hauptfigur einen Revolver kaufte, könnte also auch auf ein noch loderndes innerliches Feuer hindeuten, welches noch immer in ihr schlummerte. Sie hat ihre Existenz also noch nicht völlig aus den Augen verloren. Interessant mutet etwas später auch die Stelle im Text an, wo sie, kurz bevor alles „fahl - weiß - verloren - - -“ wirkt, noch rote und grüne Kugeln vor ihren Augen tanzen sieht. Genau mit diesen farblich gleichen Kugeln, spielte etwas später auch der „schwarze, riesige Mann mit Augen wie Feuerkohlen“.

Ein schwarzer Schatten stieg riesengroß in der weißen Öde empor. Das war ein schwarzer, riesiger Mann mit Augen wie Feuerkohlen. Er stand mitten in ihrem Zimmer und spielte mit roten und grünen Kugeln.¹⁸⁸

Leonhardt hat in ihrer Untersuchung festgestellt, dass Heym die Farbe Grün in Verbindung mit Rot als Simultankontrast darstellt, welcher „unversöhnliche Gegensätze und Groteskes illustriert“.¹⁸⁹ Könnte es also sein, dass auch in *Die Lösung* ein ähnliches Denkmuster diesbezüglich konstruiert wurde? Und hat die Protagonistin diese Gegensätze, schon bevor sie zu träumen begann, unbewusst gesehen? Diese Annahme scheint zumindest eine Möglichkeit zu sein. Es scheint so, als ob sich beide Gegensätze der Unversöhnlichkeit bewusst sind. Die

186 Leonhardt, Nicole: Die Farbmetaphorik in der Lyrik des Expressionismus. Eine Untersuchung an Benn, Trakl und Heym. Ubooks: Augsburg 2004, S. 116-117.

187 Vollmer, Hartmut (1996), S. 57.

188 Vollmer, Hartmut (1996), S. 58.

189 Leonhardt, Nicole (2004), S. 115.

Protagonistin jedoch darin eine Belastung empfindet und es danach gleich wieder „weiß und leer“ wird, während der „schwarze, riesige Mann“ mit diesen Kugeln und Gegensätzen nur „spielt“. Zumindest strahlt seine Präsenz und das Verb „spielen“ hier eine besondere Macht aus.

Wiederum bei Heym beschreibt die Farbe Weiß in Verbindung mit Schwarz ein „Missverhältnis zwischen Leben und Tod als größtmögliche Kontrastierung“.¹⁹⁰ Dieses Missverhältnis auf den Text *Die Lösung* umgewandelt, könnte bedeuten, dass die schwarze männliche Gestalt, der Protagonistin das Leben wieder näher brachte, auch weil sie den Kampf um ihre Identität durch das Leben, welches sie wieder sehen durfte, wieder aufnehmen konnte. Georg Heyms Bedeutungshorizont erhärtet sich – umgemünzt auf den Text von Meisel-Hess – nochmal, wenn man bedenkt, dass die Farbe Schwarz verknüpft mit der Farbe Rot (schwarzer Mann mit Augen wie Feuerkohlen) Angst und Furcht heraufbeschwört. Genau diese Angst und Furcht könnte den Kampf um ihr Leben und die Suche nach ihrer Identität, die den Willen womöglich stark in den Vordergrund drängt, beschleunigt haben. So gesehen könnte die Identitätssuche in dem Text eine Suche sein, die auch maßgeblich von einer Suche nach Geschlechtsidentität geprägt ist. Durch die nachdrückliche Abhängigkeit vom männlichen Geschlecht, verlinkt mit einer zeittypischen Verstörung der Geschlechter im Expressionismus¹⁹¹, scheint es sehr plausibel zu sein, dass die Suche nach einer Identität vonseiten der Protagonistin eng mit der Identität des Mannes verbunden ist. Und die Erinnerung an die Gegensätzlichkeit zum Mann eine „Lösung“ sein kann, der eigenen Identität näher zu kommen.

Zum Schluss, als sie „die Lösung“ gefunden hat, wird eine Frau im Text nochmal verbildlicht in einer unnachahmlichen expressionistischen Art und Weise dargestellt.

Und plötzlich sah sie das Bild, das sie lange gesucht, das malerische Problem, das ihr Meister von ihr gefordert: ein Weib, wie sie selbst, so nackt, so jung, so arm und umtost vom Sturm, der sie an den Haaren zerrt. Aber in ihren Augen sprüht der Triumph und gegen Wind und Wetter schwingt sie hoch in der Luft einen grünen Zweig.¹⁹²

Die hier beschriebene Entblößung und Selbstdarstellung, die im Rahmen des Expressionismus in Wien eine wichtige Ausdrucksmöglichkeit war und in Wien typischerweise mit einer

190 Leonhardt, Nicole (2004), S. 116.

191 Vollmer, Hartmut (1996), S. 15.

192 Vollmer, Hartmut (1996), S. 60.

„Extroversion des beschädigten Selbst“ anstatt mit Resignation verkörpert wurde¹⁹³, findet auch in diesem Text ihr Dasein. Dieses „beschädigte Selbst“ könnte in diesem Zusammenhang auf alle anderen Frauen rekurrieren, da es ja heißt, „ein Weib, wie sie selbst“. Womöglich bezieht sich die Autorin mit dieser Textstelle auch auf andere Geschlechtsgenossinnen, deren dasselbe Schicksal ereilt und die sich auf der Suche nach einer Identität ebenfalls dem „Wind und Wetter“ stellen müssen.

Sicherlich sind die Farben, ob ihrer unterschiedlichen subjektiven Auslegungen mit Vorsicht zu genießen, wie auch Leonhardt betont, dennoch ist es wieder Heym¹⁹⁴, der im Unterschied zu Benn und Trakl (eher bestimmt von Angst und Ekel) die Farbe Grün (als Einzelfarbe) mit Vitalität und Lebendigkeit in Verbindung bringt.¹⁹⁵ Der grüne Zweig der Protagonistin dürfte in dem obigen Ausschnitt wohl viel eher einer vitalen Äußerung gleichkommen als einer Bedeutung, die von Ekel und Angst bestimmt ist.

193 Fischer, Ernst und Haefs, Wilhelm (1988), S. 18.

194 Der deutsche Schriftsteller Georg Heym gilt als einer der wichtigsten Frühexpressionisten und war ein bedeutender Lyriker seiner Zeit. Der bereits 1912 tragisch verunglückte Berliner Schriftsteller könnte möglicherweise in Berlin gewohnt haben, als der Prosatext *Die Lösung* von der ebenfalls in Berlin wohnenden Meisel-Hess geschrieben wurde und 1911 in der Aktion erschienen ist. Eine literarische Nähe beider Personen ist somit zumindest denkbar. https://de.wikipedia.org/wiki/Georg_Heym (Zugriff am 1.2.2019)

195 Leonhardt, Nicole (2004), S. 115.

6 Nadja Strasser

Das vorliegende Kapitel befasst sich nun mit einer weiteren „österreichischen“ Schriftstellerin, von der, im Gegensatz zu Grete Meisel-Hess, schon erheblich weniger gesicherte Daten im Umlauf sind. So ist auch das Lexikon mit Schriftstellerinnen aus Berlin, das im Kapitel 5 noch behilflich gewesen ist, nun nicht mehr von Bedeutung, da Nadja Strasser, trotz längerem Aufenthalt in Berlin, in diesem grundsätzlich umfangreichen Lexikon keine Erwähnung gefunden hat.¹⁹⁶

Nadja Strasser kam am 25. September 1871 – war also um 8 Jahre älter als Grete Meisel-Hess – als „Neoma Ramm“ und drittes von insgesamt neun Kindern einer jüdischen Familie in einem Ansiedlungsrayon für Juden in Starodub (rund 400 Kilometer von Moskau entfernt) zur Welt.¹⁹⁷ Die drei älteren Ramm-Kinder wurden streng religiös erzogen, und so kam es dazu, dass sich der ältere Bruder Noi gegen den Vater auflehnte und ihn dazu bewogen hat, sich verstärkt der Aufklärung und der Moderne zu widmen. Womöglich verstärkte das Programm von Kiew 1881 die Akzeptanz der Eltern gegenüber einem „offenen Haus“, das von einer links-oppositionellen Jugendszene angeführt wurde. Mitten unter ihren Freunden und Geschwistern war auch Neoma Ramm in dieser Jugendszene vertreten.¹⁹⁸ Ramm maturierte an einem (Mädchen) Gymnasium – eine Parallele zu Meisel-Hess – und war damit das erste Mitglied der Familie, die eine derartig angesehene Schule besuchen durfte. Nach einem kurzen Aufenthalt in Südrussland – unter anderem als Hauslehrerin – versuchte Neoma Ramm in Russland zu studieren. Doch die prekären finanziellen Verhältnisse der Eltern sowie der Numerus Clausus für jüdische Studierende an Russlands Universitäten, haben den Wunsch von Ramm vorerst zunichte gemacht. Angetrieben von marxistischen Freunden wollte Neoma in Wien oder in Berlin ein Studium beginnen.¹⁹⁹ Schlussendlich entschied sie sich für Wien und ihr Antrag für die Aufnahme an der Universität Wien wurde 1899 (sie war zu diesem Zeitpunkt 26 Jahre) in der Philosophischen Fakultät²⁰⁰ positiv bearbeitet.²⁰¹ Neoma Ramm sah

196 Budke, Petra und Schulze, Jutta (1995).

197 Vollmer, Hartmut (1996), S. 170.

198 Strasser, Nadja: Von Etappe zu Etappe. Eine Jugend. Unveröffentlichtes Manuskript (dt.), S. 88, zit. n. Ranc, Julijana: Alexandra Ramm-Pfemfert. Ein Gegenleben. Nautilus: Hamburg 2004, S. 15-25.

199 Ranc, Julijana (2004), S. 23.

200 1897/98 wurden Frauen erstmals zum Studium an der Philosophischen Fakultät der Universität Wien zugelassen. Nadja Strasser dürfte zu den ersten Frauen gezählt haben, die an der Universität in Wien inskribierten. <https://geschichte.univie.ac.at/de/artikel/frauenstudium> (Zugriff am 1.2.2019)

201 Schreiben von Barbara Bieringer, Archiv der Universität Wien vom 26.9.2013, UA 2013/1483-02, zit. n. Schwarz, Werner und Ingo, Zechner (Hg.): Die helle und dunkle Seite der Moderne. Festschrift für

sich abseits von ihrem Studium auch vom allgemeinen geistigen Leben in Wien gefangen gehalten. Insbesondere die politischen Ereignisse in der damaligen Zeit dürften bei Ramm einen bleibenden Eindruck hinterlassen haben. Es war deswegen nicht verwunderlich, dass sie zu dieser Zeit für ein linksgerichtetes russisches Blatt Feuilletons und andere Artikel schrieb. Der Inhalt der Texte dürfte sich damals unter anderem um die schönen Denkmäler Wiens und über das über die Grenzen hinaus bekannte Kaffeehausleben gedreht haben. Im Besonderen standen jedoch die Arbeiterdemonstrationen für den Achtstundentag, die zu dieser Zeit im Gange waren, im Vordergrund ihrer Artikel.²⁰² In dieser Zeit in Wien hatte Neoma Ramm vermutlich auch den sozialdemokratischen Intellektuellen, Josef Strasser, kennengelernt. Der Antinationalist, der auch Kontakte mit Victor Adler pflegte, schrieb für die Lokalredaktion der sozialdemokratischen Arbeiter-Zeitung und war als Journalist und Politiker aktiv. Neoma Ramm (von nun an Nadja Strasser) und Josef Strasser heirateten daraufhin und wohnten im 18. Bezirk in Wien. Warum Neoma Ramm auch ihren Vornamen änderte, bleibt aus derzeitiger Sicht noch verborgen. Klar scheint zu sein, dass 1898 Sohn Alexander geboren wurde. Drei Jahre später, 1901, übersiedelte die junge Familie, nachdem Josef Strasser ein Angebot von der sozialdemokratischen Zeitung „Freigeist“ bekam, nach Liberec (damals Reichenberg).²⁰³ Welche Rolle Nadja Strasser in dieser Zeit spielte, ist weitgehend unbekannt. Auch die weiteren Aufenthalte von Nadja Strasser sind nur sehr spärlich dokumentiert. Fakt ist hingegen, dass die Ehe mit Josef Strasser 1906 am Landesgericht in Wien als aufgelöst erklärt wurde.²⁰⁴

Die folgenden Lebensjahre von Nadja Strasser können nur schwer rekonstruiert werden. So manche Belege sorgen aber dafür, dass man zur Annahme kommen kann, Nadja Strasser hätte sich in Berlin, Wien und auch in Prag aufgehalten. Strasser dürfte in dieser Zeit wohl versucht haben, mit Übersetzungen und journalistischen Tätigkeiten ihren Unterhalt zu sichern. Denn im Februar 1908 ersuchte sie den Wiener Schriftsteller Arthur Schnitzler um seine Genehmigung, seinen Roman *Der Weg ins Freie* ins Russische zu übersetzen. Etwas später soll es in einem Briefwechsel zu einem weiteren Kontakt zwischen Nadja Strasser und Arthur

Siegfried Mattl zum 60. Geburtstag. Turia + Kant: Wien 2014, S. 162.

202 Birgit Schmidt: Die Schwestern Ramm. Zum Briefwechsel zwischen Nadja Strasser und Rudolf Rocker. In: Archiv für die Geschichte des Widerstandes und der Arbeit, Nr. 17 (2003), S. 407-420, S. 411.

203 Arbeiter-Zeitung, Ein Interview (12.7.1903) <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=aze&datum=19030712&seite=8&zoom=33> (Zugriff am 1.2.2019)

204 Státní Oblastní Archiv Litoměřic, Schreiben vom 30.8.2013, Meldezettel Josef Strasser, zit. n. Schwarz, Werner und Ingo, Zechner (2014), S. 166.

Schnitzler gekommen sein. Nadja Strasser erklärte Schnitzler darin, dass ihr Verlag einer Übersetzung leider nicht nachkommen kann. Der Verlag begründete diese Absage mit zahlreichen ähnlichen übersetzerischen Bestrebungen, die offensichtlich bevorzugt behandelt wurden. Außerdem bot Strasser Schnitzler an, dass sie nach Wien kommen könnte und für Arthur Schnitzler als Privatsekretärin arbeiten könnte.²⁰⁵ Dass es später auch zu einer Zusammenarbeit kam, ist äußerst zweifelhaft. Briefwechsel wie diese deuten durchaus daraufhin, dass die finanziellen Verhältnisse von Nadja Strasser – trotz ihrer vielfältigen Publikationstätigkeiten – recht prekär waren. Gerade in den Jahren nach ihrer Scheidung war Nadja Strasser mit ihren Schriftstellertätigkeiten besonders aktiv. Sie publizierte unter anderem in der bereits mehrfach genannten expressionistischen Wochenschrift *Die Aktion*, die seit 1911 von dem Mann ihrer Schwester Alexandra, Franz Pfemfert, herausgebracht wurde (siehe Kapitel 3.2).²⁰⁶ Auch für die Dienste in *Die Aktion* bekam Nadja Strasser mit ziemlicher Sicherheit – so wie auch alle anderen Schriftsteller*innen – kein Honorar, obwohl sie das wohl ziemlich dringend gebraucht hätte.

1911 hat Nadja Strasser mit hoher Wahrscheinlichkeit in Berlin gewohnt. Und nicht nur Alexandra Ramm hat zu dieser Zeit in Berlin gelebt, sondern auch ihre jüngere Schwester Maria Ramm dürfte sich ebenfalls in Berlin aufgehalten haben. Maria Ramm war ebenfalls als Übersetzerin tätig und heiratete 1913 den deutschen Schriftsteller Carl Einstein, der in dieser Arbeit vor allem mit der Prosatypologie in Erscheinung tritt. Ein Jahr zuvor heiratete Alexandra Ramm den Herausgeber der schon erwähnten *Aktion*, Franz Pfemfert. Beide Schwestern haben wohl hauptsächlich – wenn überhaupt – durch die Werke ihrer Männer da und dort eine Erwähnung in der Geschichtsforschung gefunden. Die Wege der ältesten Schwester – Nadja Strasser – wurden bislang noch weniger erforscht und das obwohl Nadja in der *Aktion* publizierte und ihre Ansichten für diese Zeit als sehr radikal gesehen werden können. Darüber hinaus gelang es Nadja Strasser, in Berlin auch andere größere Übersetzungsprojekte zu verwirklichen.

Strasser hatte sich erst gegen Ende des ersten Weltkrieges zu einer Kritikerin der herrschenden Geschlechterverhältnisse entwickelt und verdeutlicht dies mit ihrem Buch *Das Ergebnis. Lyrische Essays* von 1919.²⁰⁷ Zuvor hat sie 1917 mit *Die Russin*²⁰⁸ historische

205 Schmidt, Birgit: Die „Frauenpflichterin“ - Zur Erinnerung an Nadja Strasser. In: ASCHKENAS. Zeitschrift für Geschichte und Kultur der Juden, Nr. 16 (Juli 2006), S. 229-259, S. 240.

206 Strasser Nadja: Das Recht der Jugend. In: *Die Aktion*, Jg. 1, Nr. 19 (1911), Sp. 568-587.

207 Strasser, Nadja: *Das Ergebnis. Lyrische Essays*. Fischer Verlag: Berlin 1919.

208 Strasser, Nadja: *Die Russin. Charakterbilder*. Fischer Verlag: Berlin 1917.

Portraits wichtiger russischer Frauen abgebildet und charakterisiert. Dabei hat sie sich eher auf die fortschrittliche russische Frau konzentriert; von einer „klarsichtigen Analytikerin der herrschenden Geschlechterverhältnisse“ konnte da noch nicht die Rede sein.²⁰⁹

Als Nadja Strasser *Das Ergebnis. Lyrische Essays* verfasste, lebte sie mit hoher Sicherheit in einer neuen Beziehung. Es dürfte sich dabei um den Architekten Alexander Levy gehandelt haben. Alexander Levy ist der Machtübernahme der Nationalsozialisten zum Opfer gefallen und wurde 1942 in Auschwitz ermordet. Nadja Strasser überlebte den Nationalsozialismus in ihrem Exil in Frankreich und migrierte anschließend zu ihrem in Großbritannien lebenden Sohn Alexander. 1951 übersiedelte Nadja Strasser wieder nach Berlin und verstarb im 85. Lebensjahr in einem jüdischen Pflegeheim.²¹⁰

6.1 Das Ergebnis

Der nun vorgestellte Prosatext von Nadja Strasser ist im vorangestellten Kapitel durch die gesamte Ausgabe der *Lyrischen Essays* (1919) bereits aufgegriffen worden. Für die nahestehende Interpretation jedoch, wird auf einen Auszug aus ebendiesem Buch zurückgegriffen, welcher auch in der Prosaanthologie von Hartmut Vollmer hervorgehoben wird. Ehe dieser Auszug kurz inhaltlich beschrieben wird, wieder möglichst ohne Interpretation, soll aber auch auf die Gesamtausgabe in aller Kürze Rücksicht genommen werden.

In *Das Ergebnis. Lyrische Essays* wird das Leben von insgesamt drei fiktiven Frauengestalten geschildert. Mit Nina Stürmer, eine gebürtige Russin, erzählt sie über eine Frau, die bereit war als Frau, als Mutter und aber auch als denkender Mensch Verantwortung zu tragen, um sich selbst nicht zu verlieren. Trotzdem oder genau deshalb verzichtete sie auf den Schutz des Mannes und wurde dadurch zur Ausgestoßenen. In einer weiteren Erzählung wird das Leben von Frau Marhold näher erläutert und dabei die Erkenntnis gewonnen, dass eine von der Frau ausgehende Scheidung nur auf wenig Verständnis in der Gesellschaft trifft. Und dieses Unverständnis trifft nicht nur auf die bildungsfernen Schichten zu, wie die erzählende Instanz in deren Ausführungen beteuert. Denn auch die bildungsnahen Schichten waren der Autorin

209 Schmitt, Birgit: Die verhexte Welt. Eine Erinnerung an die jüdische Feministin Nadja Strasser. In: *Jungle World*, Nr.10 (Februar 2004).

210 Schmitt, Birgit (2004).

zufolge kaum bereit, diesbezüglich Einfühlungsvermögen zu zeigen.²¹¹ Die dritte Figur in den *Lyrischen Essays* heißt Ritta und deren Schicksal ist auch in der bereits mehrfach erwähnten Prosaanthologie mittels einen Auszug eingebettet und wird für die anstehende Analyse von Bedeutung sein.²¹²

In diesem Auszug wird zuerst eine Frau, nämlich Ritta beschrieben, die mit ihrem kleinen Knaben im Stadtpark saß. Anfangs wird noch das schöne Bild beschrieben, welches das kleine Kind und die Mutter abgeben. Kurz danach schildert der*die Erzähler*in aus Sicht der Frau die schweren Tage, die sie bereits durchleben musste. Dabei wird vor allem auf die schwere Zeit mit ihrem Mann eingegangen und schlussendlich ihr Kampf vor und nach der Scheidung beschrieben, den sie einerseits überwunden und andererseits aber noch vor ihr hatte.

6.2 Sprachliche Merkmale

Der Auszug aus dem Text *Das Ergebnis. Lyrische Essays* lässt schon von Beginn an erkennen, dass die Erzählsituation eine andere ist, als dies noch bei *Die Lösung von Grete Meisel-Hess* der Fall war. Zu Beginn handelt es sich um einen personalen Erzähler, vermutlich aber eher um eine personale Erzählerin, da es zum Schluss dieses Auszuges den Anschein macht, als ob diese Person genau weiß, wovon sie spricht und dieses Wissen wohl nur eine Geschlechtsgenossin der Hauptfigur haben kann. Abgesehen davon ist es in diesem Textauszug so, dass die vermeintliche Erzählerin recht bald die alleinstehende Frau sprechen lässt und zwar als Ich-Erzählerin. Mit anderen Worten ist in diesem Text also eine Mischform vorhanden, welche Schneider in narrativen Texten aber ohnehin als bestimmend beschreibt.²¹³ Eine auktoriale Erzählperspektive ist in dem Auszug des Textes – aber auch im gesamten Text – nicht zu erkennen. Also scheint auch dieser Text Döblin und Einstein zu folgen, die sich klar gegen auktoriale Erzählinstanzen oder eine Art „göttliche Perspektive“ ausgesprochen haben (siehe Kapitel 3.3).²¹⁴

Ein parataktischer Stil ist in *Das Ergebnis* zwar durchaus erkennbar, jedoch kommen im Gegensatz zu *Die Lösung von Meisel-Hess* mehr hypotaktische Satzkonstruktionen zum Vorschein. Wobei es sich zumeist nur um einfache Nebensätze wie diesen handelt:

211 Strasser, Nadja (1919).

212 Vollmer, Hartmut (1996), S. 71-75.

213 Schneider, Jost (2010), S. 62.

214 Krull, Wilhelm (1984), S. 3-4.

Ich vermochte es nicht hinzunehmen, daß mein Mann nur mit mir gegenüber von den Bräuchen und Gepflogenheiten eines unserem Bildungsgrad gemäßen Verkehrs Abstand nahm.²¹⁵

Die Ellipse kommt in unterschiedlichen Formen vor, jedoch sind sprachliche Auslassungen nicht so stark zu sehen, als diese etwa in *Die Lösung* zum Vorschein kommen. Doch eher verhaltener kommen daher folgende Passagen im Text vor:

Ich beschloss, mein Kind und meines Kindes Leben auf mich zu nehmen. Aber dann...²¹⁶

Und auch wenn die Hauptfigur selbst spricht (in *Die Lösung* gerade dort mit vielen Auslassungen versehen), scheint die Sprache – auch durch weniger elliptische Momente – weniger hastig und etwas analytischer und sachlicher angelegt zu sein. Trotzdem könnte man dem Textauszug insgesamt eine typische expressionistische Reduktion auf Essentielles nachsagen, wie in Kapitel 3.2 schon darauf hingewiesen wurde.²¹⁷

Syntaktische Satzverzerrungen, um die drei sprachlich kennzeichnenden Faktoren, die Krull ins Treffen geführt hat²¹⁸, abzuhandeln, sind nicht unbedingt zu erkennen. Da und dort könnte man welche herauslesen, sofern man elliptische Momente auch als Satzverzerrungen deuten würde. Wie bereits in Kapitel 6.2 erläutert wurde, müssen all diese grundlegenden sprachlichen Kennzeichnungen der expressionistischen Prosa, sei es die Parataxe, die Ellipse oder die syntaktische Satzverzerrung, unscharf bleiben und können nicht völlig objektivierbar gemacht werden.²¹⁹

Ansonsten hält sich der Text – ähnlich wie das bei *Die Lösung* auch schon zu sehen war – an eine recht einfache Beschreibung der Dinge, ohne „gehobene“ rhetorische Figuren anzuwenden. Auch wenn im Text von Grete Meisel-Hess die rhetorische Frage ebenso vorkommt, so erscheint ebendiese in Nadja Strassers Textauszug auffällig oft. Im Unterschied zu *Die Lösung* spricht nun aber die Protagonistin selbst in der Ich-Form und versucht durch die rhetorischen Fragen den*die Leser*in implizit direkt anzusprechen. Gleich zu Beginn des Auszuges heißt es:

Einmal erzählte sie mir: Ich hatte das Glück gehabt – oder soll ich es Unglück nennen? –, in einem warmen Elternheim Kind zu sein.²²⁰

215 Vollmer, Hartmut (1996), S. 72.

216 Vollmer, Hartmut (1996), S. 74.

217 Beetz, Manfred (2010), S. 551.

218 Krull, Wilhelm (1984), S. 4.

219 Rothe, Wolfgang (1969), S. 165.

220 Vollmer, Hartmut (1996), S. 71.

Diese immer wieder auftauchenden rhetorischen Fragen, die dem Text eine besondere Note verleihen, sind zwar grundsätzlich an die personale Erzähler*in gerichtet, doch gerade die Konsequenz der Umsetzung zeigt doch deutlich an, wie stark diese Fragen den*die Leser*in aktivieren und zum Nachdenken anregen sollen. Darüber hinaus setzt der Text – ähnlich wie bei dem Prosatext von Meisel-Hess – auf Metaphern, wenngleich diese keine außerordentliche Präsenz aufweisen können. Interjektionen, die auf eine Steigerung des Gefühlsausdrucks hinweisen könnten, sind auch vorhanden, wenn auch nicht so deutlich zu erkennen wie in dem Prosatext von Meisel-Hess, um erneut vergleichend ein- bzw. vorzugreifen.

Sind in dem 1911 erschienenen Text von Meisel-Hess noch die unterschiedlichen Farben ins Auge gestochen, so fällt auf, dass in dem 1919 veröffentlichten Prosatext und insbesondere in dem für die Analyse ausgewählten Auszug, die Farben keine große Rolle mehr spielen. Umso mehr wird jedoch eine Rhetorik erkennbar, die das Hässliche und die zeitgenössische Wahrheit in den Vordergrund rückt.²²¹ Aus einer rein sprachlichen Perspektive steckt diesbezüglich nicht gerade viel Interpretationsspielraum in dem Wort „Hass“, welches sich im Laufe des Textes – im Bezug auf den Mann – vermehrt ins Spiel bringt.

Nach ein paar Jahren haßte ich meinen Mann, wie man nur jemand hassen würde, der einen zwänge, Tag und Nacht seinen eigenen Grabstein auf den Schultern zu tragen.²²²

Eine „Diskontinuität der Handlung“, auf welche Fischer und Haefs bei Güterslohs *Die tanzende Törin* (1911) hinweisen²²³, ist in dem Textauszug von *Das Ergebnis* nicht wahrnehmbar. Elemente, welche auf eine „Verknapfung der Form“ oder auf die „Konzentration auf das Wesentliche“ hindeuten, sind in dem Text ohne jeglichen Zweifel enthalten, um auf die Rede von Kasimir Edschmid „Über den dichterischen Expressionismus“ von 1917 zu verweisen, als er unter anderem oben angeführte Schlagwörter für die Bündelung der Epoche des Expressionismus verwendete.²²⁴

6.3 Prosatypologie und Kategorisierung

Auch dem Text von Nadja Strasser kann mit einem Verweis auf die von Walter H. Sokel

221 Beetz, Manfred (2010), S. 551.

222 Vollmer, Hartmut (1996), S. 73.

223 Fischer, Ernst und Haefs, Wilhelm (1988), S. 15.

224 Edschmid, Kasimir (1957), S. 31-41.

gemachten Definitionsunterschiede der expressionistischen Prosa²²⁵ eine unmissverständliche Zuordnung näher kommen. Diesmal allerdings werden die literarischen Praktiken Einsteins ersichtlich und eine typologische Einteilung Döblins (siehe Text von Meisel-Hess) ist diesmal nicht vorzunehmen. Indem die – vermutlich weiblich – personale Erzählerin die junge Frau Ritta immer wieder über ihr Leben erzählen und berichten lässt und diese in der Ich-Form agiert sowie die Ereignisse reflektiert, scheint die Erzählweise dieses Auszugs ziemlich eindeutig den literarischen Praktiken Einsteins zu folgen (siehe Kapitel 3.3). Während bei *Die Lösung* von Meisel-Hess keine Reflexionen oder Analysen von erzählenden Personen Platz gefunden haben, ist in *Das Ergebnis* von Nadja Strasser eine völlig andere Typologie augenscheinlich. Nicht nur die Hauptfigur, welche in der Ich-Form agiert und reflektierend die Vergangenheit aufarbeitet, stellt also die Reflexion in den Mittelpunkt der Darstellung, sondern auch die personale Erzählerin, die selbst kommentiert und in die soeben dargelegte Erzählung eingreift. In Kapitel 3.3 hat die Tatsache bereits Erwähnung gefunden, dass Werke von Einstein, wie *Bebuquin* oder *Die Dilettanten des Wunders*, charakteristisch für eine*n Ich-Erzähler*in oder Protagonist*in ist, der*die sich reflektierend in das Werk einbezieht.²²⁶ Im Hinblick auf die Expressionismusforschung kann daher von einer „experimentellen Reflexionsprosa“ gesprochen werden.²²⁷

Ebenso wie in Kapitel 5.3 soll in diesem Kapitel nun noch die Einteilung in eine der vier Haupttendenzen nach Krull (siehe Kapitel 3.3) erfüllt werden, ohne aber den Anspruch zu verfolgen, diese Haupttendenzen in ihrer Gesamtheit zu erfassen. Denn es wurde in Kapitel 5.3 bereits erwähnt, dass eine exakte Auseinandersetzung wohl das Gesamtwerk von Autor*innen in Betracht ziehen müsste, um eine noch treffsicherere Einteilung vornehmen zu können. Trotzdem wird nun der Versuch unternommen, dem Prosatext von Nadja Strasser – vor allem durch eine grobe historische Einteilung – eine Tendenz zuzuordnen.

Im Unterschied zum Text *Die Lösung* (1911), der vor den Kriegsjahren entstanden ist, durchlief der Text bzw. die Autorin von *Das Ergebnis. Lyrische Essays* (1919) naturgemäß eine prägende Zäsur. Die grausamen Momente der Kriegsjahre führten dazu, dass sich Autor*innen ihrer Kraft nicht mehr ganz so bewusst waren und das kraftvolle Leben etwas revidieren mussten. Und die Metaphern vergangener Tage wurden von der Wirklichkeit eingeholt. Somit wurde die aktivistische und gesellschaftskritische Prosa die tonangebende

225 Anz, Thomas (2002), S. 180-181.

226 Anz, Thomas (2010), S. 184.

227 Oehm, Heidemarie (1993), S. 190.

Tendenz in den Kriegsjahren.²²⁸ Durch die historische Faktenlage, die Krull aufzeigt, ist man geneigt, den Text von Nadja Strasser in die aktivistische und gesellschaftskritische Prosa einzuteilen. Doch Krull deutet hinsichtlich der vitalistischen und utopischen Prosa darauf hin, dass diese in etwa bis 1920 aufrecht erhalten blieb.

Aus diesen Erkenntnissen heraus, fällt es durchwegs schwer, eine vernünftige Kategorisierung vorzunehmen. Die aktivistische und gesellschaftskritische Prosa zeichnete sich durch eine äußerst politisch engagierte Gruppe von Künstler*innen aus, die oftmals gewillt waren, politische Handlungsmöglichkeiten aufzuzeigen. Darüber hinaus arbeiteten die Schriftsteller*innen der soeben genannten Haupttendenz „an der Vorbereitung einer revolutionären Gesellschaftsveränderung“ mit.²²⁹ Sicherlich kann man auch Nadja Strasser und insbesondere dem Textauszug von *Das Ergebnis* diese Absichten unterstellen. Doch der literarische Gegenentwurf zur „Hoffnungslosigkeit der eigenen Existenz“, welcher der vitalistischen und utopischen Prosa zuzurechnen ist und die sich mit „vitalen, wandelnden Helden“ beschäftigt sowie „für die Möglichkeit einsteht, wenn schon ein nicht sinnerfülltes, so doch zumindest ein ereignisreiches Leben zu führen“, kann gleichermaßen für den Prosatext *Das Ergebnis* zutreffen. Schließlich wird in dem Textauszug von *Das Ergebnis* durchaus Hoffnung verbreitet, dass die Protagonistin – als wandelnde Heldin, die den Schritt zur Scheidung wagte – den so bedeutsamen Schritt nicht bereuen wird müssen. Des Weiteren ist klar ersichtlich, dass die Ich-Erzählerin ein sinnerfülltes Leben anstrebt, auch wenn sich durch die Reflexionen der personalen Erzählerin schnell ein wachsender Schatten über diese Hoffnung emporhebt und Harmonievorstellungen zunichte macht. Sowohl die historische Ortung der oben eingeflechteten Haupttendenzen als auch die inhaltlichen Ebenen, lassen somit keinen lückenlosen Schluss zu. Aus diesem Grund dürfte der Auszugstext von Nadja Strasser wohl Spuren von einer vitalistischen und utopischen bzw. von einer aktivistischen und gesellschaftskritischen Prosa enthalten.

6.4 Geschlechterverhältnisse

Im Kapitel 5.4 wurde schon über die wesentliche Bedeutung der Emanzipation und Geschlechterfragen für die schreibenden Frauen innerhalb des Expressionismus hingewiesen.

²²⁸ Krull, Wilhelm (1984), S. 4.

²²⁹ Krull, Wilhelm (1984), S. 68.

Fischer und Haefs attestieren dem literarischen Expressionismus in Wien – vor allem in der ersten Zeit – einen besonderen Hang zu den Themen des Geschlechterkampfes und der Sexualität.²³⁰ Doch viele Texte in der nicht nur für diese Arbeit viel beachteten Anthologie Hartmut Vollmers zeigen deutlich, dass das Thema der Geschlechterverhältnisse und der Vergleich der binären Oppositionen bei den schreibenden Dichterinnen innerhalb der expressionistischen Prosa nicht nur in der Anfangszeit des literarischen Expressionismus ein wichtiger Gegenstand der künstlerischen Darstellung war. Immerhin befinden sich in der besagten Anthologie – nicht nur Nadja Strasser – mehrere Schriftstellerinnen, die eine österreichische Zugehörigkeit vorweisen können und verdeutlichen, wie wichtig diese Themensetzung für die Autorinnen war.²³¹

Im Textauszug von *Das Ergebnis* wird zu Beginn also eine „junge dunkle Frau mit ihrem schönen Knaben“ auf eine analytische Art und Weise beschrieben. Nach dieser doch recht exakten Beschreibung des Knaben, zeigt die personale Erzähler*in in einer Textstelle an, wie stark sich das Bild der Frau verändert hat und wie unerträglich der Normendruck der bürgerlichen Gesellschaft nun war.

In der Tat, es war entzückend, dieses Bild; von jener rührenden Schönheit, für die die Menschen einst Augen hatten, damals, als sie noch nicht so unnatürlich viel beschäftigt waren, als mit der Vorstellung Mutter nicht – eine, die sich rackert, ein für allemal fest verbunden war; als man in Müttern zuweilen noch Madonnen gesehen hatte.²³²

Nun kämpften auch die Wiener Expressionist*innen massiv gegen den vorherrschenden Normendruck an und versuchten neue subjektive Lebensentwürfe zugänglich zu machen.²³³

Gleich im nächsten Absatz wird herausgehoben, wie wichtig es der Autorin war, auf die Freiwilligkeit hinsichtlich einer Scheidung mit einem Mann hinzuweisen.

Diese hier sitzende junge Mutter mit Trauer in den Augen war aber auch nur eine alleinstehende Frau von heute: eine, die es gewagt hat, freiwillig darauf zu verzichten, eines Gatten Gattin zu sein.²³⁴

Diese Stelle beendet die erste Phase der personalen Erzählerin, die damit zunächst ein Bild der Traurigkeit und Furchtlosigkeit vermittelt, indem die Frau selbst die Initiative ergriff und eine vermeintlich schwierige Beziehung beendete. Wie beschwerlich diese Beziehung für die

230 Fischer, Ernst und Haefs, Wilhelm (1988), S. 17.

231 Vollmer, Hartmut (1996), S. 155-173.

232 Vollmer, Hartmut (1996), S. 71.

233 Fischer, Ernst und Haefs, Wilhelm (1988), S. 19.

234 Vollmer, Hartmut (1996), S. 71.

Protagonistin aber war, stellt sich recht schnell heraus, als sie selbst das Wort ergreift und die eigene Erziehung anspricht.

In diesem Heim hatte es keine Herrscher und keine Beherrschte gegeben. Dort habe ich kein Unterkriegenwollen und kein Unterkriegtsein gesehen.²³⁵

Mit einem ironischen Unterton sieht die Protagonistin aber auch hier den Fehler in der Erziehung, der sie daran hinderte, „eine gute Gattin zu sein“.²³⁶ Weiters spricht sie davon, dass sie die „Art der Familiarität“ nie verstanden hat, die nur bei ihr von „Bräuchen und Gepflogenheiten“ Abstand genommen hat. Danach heißt es auch, und dieser Satz unterstreicht wohl das Unverständnis gegenüber dem Verhalten des Mannes, kurz und prägnant:

Ich verstand nicht, warum ich Befehle entgegennehmen mußte, wo er andre bat.²³⁷

Ihren Ehemann beschreibt sie danach als jemanden, der mit „schreiender Stimme“ sprach und das nur deshalb, weil er nicht gut geschlafen hatte. Auch die von Vollmer angesprochene soziale Not²³⁸ und ökonomische Situation²³⁹, die von vielen Prosaistinnen in ihren Werken thematisiert wird, ist im Text als zusätzliche Hürde beschrieben. So macht folgender Satz, nachdem sich der Ehemann nicht zu benehmen wusste, die äußerst prekäre Situation der Frau offenkundig:

Und erst recht, wenn ich diesem Jemand nicht sagen konnte: „Bitte verlassen Sie mein Haus“, denn es war sein Haus.²⁴⁰

Das Verhältnis zu ihrem Gatten, bei dem sie zuweilen einen „widerlich-faulen Geschmack im Munde“ bekam, enthüllt sich im Laufe der Erzählung immer mehr als eine zutiefst verstörte Beziehung, das einem patriarchalen Muster folgt. Zugleich zeigt folgender Ausschnitt, dass sie ihrem Gatten nicht alleine die Schuld für sein Verhalten auferlegt.

Ich wußte damals nicht, daß in der Kindheit erlebtes Unheil im Menschen wie die Krebskrankheit weiterwuchert. Ich wußte nicht, wie sich Elternschuld am Menschen rächt. Es war das Lebensverhängnis meines Mannes, daß er ein Vaterkonto zu begleichen hatte. Aber ich, warum auch ich?²⁴¹

Die letzte Frage dringt tief in das Gedächtnis des*der Leser*in ein, so ist es doch ein geschicktes Manöver, zuerst Verständnis zu zeigen, um danach aber zu relativieren. Dennoch

235 Vollmer, Hartmut (1996), S. 71.

236 Vollmer, Hartmut (1996), S. 71.

237 Vollmer, Hartmut (1996), S. 72.

238 Vollmer, Hartmut (1996), S. 10.

239 Beetz, Manfred (2010), S. 551.

240 Vollmer, Hartmut (1996), S. 72.

241 Vollmer, Hartmut (1996), S. 72.

macht die Erzählerin hier wohl auf ein strukturelles Problem aufmerksam und greift das Kollektiv der Männer an. Um einen kurzen biografischen Schwenk einzuleiten, sei hier gesagt, dass Gabriella Hauch an dieser Stelle eine Verbindung zu Nadja Strassers ehemaligen Gatten Josef Strasser herstellt. Hauch argumentiert vor allem damit, dass Josef Strasser seinerzeit ein schwieriges Verhältnis zu seinem Vater gehabt hat und er kein Geld zur Beendigung des Studiums von ihm angenommen hat.²⁴² Obwohl die Referenz hier durchaus plausibel erscheint, so ist es doch auch nicht zu vernachlässigen, dass Nadja Strasser vor allem das Kollektiv „Frau“ ansprach und möglicherweise auch viele andere Schicksale von alleinstehenden Frauen in ihr Werk eingebunden hat. Folgende Passage könnte auch auf eine Berührung mit vielen anderen Frauen und deren Leben als alleinerziehende Mutter hindeuten:

Ich kenne Dutzende von Frauen, die tief unglücklich, ihr Leben kaum ertragen könnten, wenn sie nicht für alles eine Entschädigung hätten in ihrer festen Überzeugung, die anderen hielten sie für glücklich und beneideten sie.²⁴³

In weiterer Folge spricht die Ich-Erzählerin von einer „mißhandelten Seele“ bzw. von einer Verständnislosigkeit gegenüber etwaigen Zärtlichkeiten, die in der Nacht erwartet worden sind, während sie selbst tagsüber mit Füßen getreten worden ist. Der Hass gegenüber dem Mann, welcher sich dadurch immer mehr steigerte – sie selbst schien innerlich zu explodieren – und im expressionistisch-erregten Stil die häßliche zeitgenössische Seite des Mannes zum Vorschein brachte²⁴⁴, wurde zum Kampf gegen eine männliche Person, die „es auf solch unvornehme Kampfmittel“ ankommen hat lassen.²⁴⁵ Der Hass gegen ihren Mann staute sich förmlich auf und auch das „Rüstzeug“, das Frauen mit ähnlichem Schicksal mit sich führen, konnte sie nicht mehr ertragen. Sie war zuerst nicht bereit für diesen Kampf und wusste nicht, dass ein derartiger Umgang innerhalb einer Beziehung überhaupt möglich sei. Gleichzeitig dürfte es sich im unten angebrachten Abschnitt um die Meinung ihres Gatten und vielmehr um die aus ihrer Sicht generelle Meinung des anderen Geschlechts handeln.

Ich war meinem Manne gegenüber stets offen, wahr und ehrlich. Ich wußte nicht, daß man einem geliebten Menschen gegenüber anders sein kann. Aber ich wurde ein des Betrugers Überführte genommen, weil ‚Frauen verlogen sind‘.²⁴⁶

242 Hauch, Gabriella: Nadja Strasser, Geb. Neoma Ramm (1871-1955). In: Schwarz, Werner und Ingo Zechner (Hg.): Die helle und dunkle Seite der Moderne. Festschrift für Siegfried Matzl zum 60. Geburtstag. Turia + Kant: Wien 2014, S. 169.

243 Vollmer, Hartmut (1996), S. 75.

244 Beetz, Manfred (2010), S. 551.

245 Vollmer, Hartmut (1996), S. 72.

246 Vollmer, Hartmut (1996), S. 73.

Nachdem der Mann ihr jede „Illusion“ zerrissen hat und der Hass sich bis zu einem nicht mehr erträglichen Moment erhöhte, versuchte sie der personalen Erzählerin bzw. dem*der Leser*in zu schildern, warum ihre notwendige Handlung, den Mann zu verlassen, gerechtfertigt war. Auch wenn diese Entscheidung nicht ohne Zweifel vonstatten ging und mit dem Wissen getroffen wurde, dass diese Wahl seelische Schmerzen verursachen wird.

Es war nicht groß von mir. Aber wer gibt einem das Recht, von seinem Mitmenschen Größe zu verlangen? Wer darf einen andern mit zu schweren Proben belasten? Ist der, der sie nicht besteht, schlechter als der, der sie nie zu bestehen hatte? Gewiß nicht, aber sicher gebrochener. Das ist die große Gefahr, die einem durch den Kampf mit seinen Nächsten droht.²⁴⁷

Und selbst wenn sich die Protagonistin über ihr Schicksal, welches im nächsten Kapitel noch ausführlicher analysiert wird, durchaus bewusst ist, so ist der Kampf gegen die Vereinnahmung durch den Mann, welcher auch den im Textauszug abschließenden Reflexionen der personalen Erzählerin zufolge noch lange nicht zu Ende gestanden ist, von Erfolg gekrönt.

Aber die Menschen irren sich. Ein Unglücksfall war ich früher, als ich neben einem mir fremden Menschen ein mir fremdes Leben führen musste. In den drei Jahren meines Alleinseins bin ich nie mehr unglücklich gewesen.²⁴⁸

In einer ähnlichen Art und Weise wie in *Die Lösung* werden also auch in diesem Text – in einer mehr oder weniger provokanten Manier – die Unzulänglichkeiten der Frau im Verhältnis zu einem Mann dargestellt und ein neuer subjektiven Lebensentwurf²⁴⁹ mit Kampf und Aktivität gegen das Ungleichgewicht der Geschlechter vorangetrieben.

6.5 Identitätssuche

Wieder beziehend auf die Anthologie *Die rote Perücke* von Hartmut Vollmer, die den Dichterinnen der expressionistischen Prosa eine Sensibilität für eine Suche nach einer Existenz und Identität nachsagt, wird nun der Textauszug von *Das Ergebnis. Lyrische Essays* anhand des Themenfeldes der Identitätssuche untersucht. Ebenso soll – im Kapitel 5.5 bereits ausgeführt – Güterslohs *Die tanzende Törlin* und Müllers *Tropen*, die das Thema des Scheiterns jeder Reise zu sich selbst zum Gegenstand gemacht haben und dabei auf ein

²⁴⁷ Vollmer, Hartmut (1996), S. 73-74.

²⁴⁸ Vollmer, Hartmut (1996), S. 74.

²⁴⁹ Fischer, Ernst und Haefs, Wilhelm (1988), S. 19.

utopisches Ziel hindeuten, ein Verweis auf die Relevanz dieser Thematik im Rahmen des Wiener Expressionismus sein. Denn genau diese Reflexion mit der Utopie ließ die „Hirnwelten funkeln“, wie Fischer und Haefs ihre Anthologie namentlich besetzten.²⁵⁰ Das utopische Ziel, eine Einheit mit sich selbst zu erreichen und diese durch eine „Hyperreflexion“ herbeizuführen, steht insbesondere für den literarischen Expressionismus in Wien und wird daher auch in der folgenden Analyse bzw. interpretatorisch in den Textauszug von Nadja Strasser eingebunden.²⁵¹

In einer nahezu gleichen Weise wie in *Die Lösung* von Meisel-Hess scheint auch *Das Ergebnis* von Nadja Strasser hinsichtlich einer Identitätssuche zu einem überwiegenden Teil an die Geschlechterverhältnisse gebunden zu sein. Denn Rittas „Kampf um ihr Ich“ wird nicht nur von einer immerwährenden sozialen Not bzw. kritischen ökonomischen Situation – siehe auch *Die Lösung* – durchzogen, sondern auch, und vor allem, durch die Abnabelung der männlichen Opposition.

Ach, ich weiß jetzt, daß die Ehe für jede sich ihres Selbst bewußte Frau ein Kampf um ihr Ich ist.²⁵²

Wobei hier erwähnt werden muss, dass die Themenstellung der ökonomischen Situation nun etwas weniger im Mittelpunkt steht als in dem Werk von Meisel-Hess. Dennoch wurde im Kapitel 6.4 zuvor herausgearbeitet, dass der Besitz der Eheleute – genannt wird dabei das Haus – dem Mann zugesprochen wird. Die Auflehnung gegenüber dem Ehegatten gestaltete sich somit äußerst schwierig.

Die Identitätssuche manifestiert sich auch recht klar in der folgenden Textstelle, die insbesondere eine starke Aufbruch- bzw. Ausbruchssehnsucht, um auch erneut auf Vollmer zurückzugreifen²⁵³, beinhaltet.

Aber die Menschen irren sich. Ein Unglücksfall war ich früher, als ich neben einem mir fremden Menschen ein mir fremdes Leben führen musste. In den drei Jahren meines Alleinseins bin ich nie mehr unglücklich gewesen. Ich hatte Kampf und Sorgen, ich war oft traurig und betrübt, ich war noch öfters maßlos empört; aber ich blieb stets in den Grenzen meines eignen Ich, ich ging innerlich meine eignen von mir gewollten Wege.²⁵⁴

Frau Ritta, wie sie genannt wird, führte demnach mit ihrem Ehemann ein fremdes Leben, in einer von Feinden umgebenen „feindlichen Welt“ und tauschte dieses – trotz viel Leid –

250 Fischer, Ernst und Haefs, Wilhelm (1988), S. 19.

251 Fischer, Ernst und Haefs, Wilhelm (1988), S. 19.

252 Vollmer, Hartmut (1996), S. 72.

253 Vollmer, Hartmut (1996), S. 72.

254 Vollmer, Hartmut (1996), S. 74.

gegen ein anderes, besseres Leben ein, in dem sie immerhin so etwas wie eine eigene Identität bewahrt. Zumindest war sie dadurch nicht mehr unglücklich; und schon alleine dieser Umstand schien aufgrund ihrer Vergangenheit eine innere Zufriedenheit herzustellen. Die Welt, die kurzerhand von ihr abrückte, kam wieder näher – näher zum „eigenen Ich“. Wie deutlich eine Identitätssuche im Text verankert ist, zeigt sich auch in der nachfolgenden Textpassage, in der Ritta andere Frauen kritisiert, die ihr Schicksal zwar teilen müssen, jedoch „tief unglücklich“ ein Leben lang ihr Leid mit sich tragen.

Ich habe es nie begriffen, wie man an einem Spiegelbild, dem kein wirkliches entgegensteht, sich laben kann.²⁵⁵

Sie selbst „verzichtete auf jede Art künstlichen Ausgleichs“ mit dem sich andere Frauen über Wasser halten mussten und sagte fest entschlossen zu sich selbst:

dir ist ein Lebensexperiment, ein sehr schwieriges, mißglückt. In jeden Fall ist ein Teil der Schuld – der ursprünglichen Schuld, auch auf deiner Seite. Das musst du büßen. Und du besitzt das Glück, das dir nicht genommen werden kann: eines Kindes Mutter zu sein. Hier ist nicht ein notdürftiger Ausgleich, sondern etwas ganz und gar Positives. Im Kinde ist Weg und Ziel zugleich.²⁵⁶

Die Protagonistin, die ja in einem „warmen Heim“ aufgewachsen ist, wo es „keine Herrscher und Beherrschte gegeben hat“ (dieser Teil erinnert im Übrigen fast spürbar an die Biographie bzw. Kindheit und Jugend von Nadja Strasser), dürfte wohl ihr früheres Selbst nicht leugnen wollen und daher auch für sich selbst eine „ursprüngliche Teilschuld“ einräumen. Doch viel interessanter ist womöglich die Tatsache, dass das Kind der Hauptfigur dabei hilft, ihren eigenen Weg zu finden. Vielleicht will die Erzählerin damit sagen – obgleich die Trennung von einem Mann zwar unendlich schwer ist – dass die Suche nach einem Einklang mit sich selbst mit einem Kind wider Erwarten besser gelingen kann.

Am Ende des Textauszuges übernimmt die personale Erzählerin wieder den Erzählvorgang und fragt, ob es Ritta wohl gelingen mag, den Weg zu gehen und „ohne Sentimentalität zufrieden zu sein“. Dieser zuversichtlich klingenden rhetorischen Frage wird jedoch eine düstere Textstelle nachgeschickt.

Das Alleinsein der alleinstehenden Frau ist anders als das Alleinsein des Einsiedlers, den der Weltlichkeit Sonne und Dunkel gleich wenig erreicht. Es ist wie das Alleinsein eines Verbrechers, dem die Welt, die ihn ausstieß, ihre Schatten in die Einsamkeit nachschickt, ihn auch dort unaufhörlich verfolgt, stört und selbst seine Träume verdunkelt.²⁵⁷

255 Vollmer, Hartmut (1996), S. 75.

256 Vollmer, Hartmut (1996), S. 75.

257 Vollmer, Hartmut (1996), S. 75.

Dieser mit typisch überzogenen expressionistischen Pathos versehene Abschnitt, der auch die Ästhetik der Hässlichkeit wieder in Szene setzt, lässt nicht nur die Zuversicht von Ritta wieder erschüttern, sondern erinnert auch etwas an Jacques Derridas Überlegungen hinsichtlich einer Gastfreundschaft, als er davon spricht, dass es unmöglich ist, jemanden Gastfreundschaft zu gewähren, der weder einen Namen, einen Familiennamen, eine Familie noch einen sozialen Status hat. Diese Tatsache, so führt er weiters aus, trägt dazu bei, die Person nicht als Fremden, sondern als Barbaren zu behandeln.²⁵⁸ In diesem heute auch als Schlüsselwerk der Flüchtlingskrise²⁵⁹ bezeichneten Werk befinden sich gleich mehrere Parallelen, die dem vollständigen Textauszug, aber auch den obigen Textteil betreffen. Denn es ist sowohl Rittas Schicksal als auch das von Flüchtlingen, von ihrem Leben missachtet und mehr oder weniger freiwillig das Weite suchend, trotz ihrer Armut und fehlenden sozialen Status, oder gerade deshalb erst recht, wie Barbaren – in Rittas Fall wie eine Verbrecherin – behandelt zu werden.

Und als ob letzterer Auszug nicht gereicht hätte, beendet die personale Erzählerin Textauszug mit einer weiteren von Pessimismus gebeutelten Aussage.

Frau Ritta, du bist wie ein Kind, das noch nichts von der Schwere seines Schicksales weiß. Du weißt nicht, daß die Gemeinschaft, die dein Einzelleben grenzenlos mißachtet und negiert, es dir Stück um Stück entreißen wird, bis du nichts mehr übrig behältst als Fetzen einstiger Schönheit.²⁶⁰

Die personale Erzählerin scheint hier genau zu wissen, wovon sie spricht und das „Scheitern jeder Reise zu sich selbst“ dürfte unumgänglich sein. Zudem kommt in dieser Textpassage sicherlich auch die „Unerträglichkeit des Normendrucks“ zum Vorschein, die am Ende dafür sorgen wird, dass eine „Einheit mit sich selbst“²⁶¹ immer Utopie bleiben wird und die Schönheit des Lebens nur mehr „Fetzen“ vergangener Tage sein werden.

Abschließend soll nun noch darauf hingewiesen werden, dass in dem Text hinsichtlich einer Identitätssuche auffällig oft das Kollektivsubjekt „Frau“ (ebenso das Kollektivsubjekt „Mann“) angesprochen wird und dass die Individualität – wie im Expressionismus durchaus gängig – gesteigert werden soll. Die im Expressionismus immer wieder thematisierte „Ich

258 Derrida, Jacques und Engelmann, Peter (Hg.): Von der Gastfreundschaft. Passagen Verlag: Wien 2001, S. 26.

259 <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/buch-von-der-gastfreundschaft-der-fremde-schafft-uns-ein-zuhause-15129324.html> (Zugriff am 15.2.2019)

260 Vollmer, Hartmut (1996), S. 75.

261 Fischer, Ernst und Haefs, Wilhelm (1988), S. 19.

Spaltung“²⁶² (Kapitel 3.2) und „Ich-Isolation“²⁶³, die von vielen Expressionist*innen in der Großstadt mit all seinen Auswirkungen der Massengesellschaft besonders stark gespürt wurde, wollte man durch einen Appell zur Verbrüderung zurückdrängen. Es galt also gerade in den letzten Kriegsjahren, das Subjekt von einer „Ich-Isolation“ bzw. einer Ich-Spaltung“, die insbesondere in der Großstadt wahrnehmbar war, zu befreien.²⁶⁴ Aus dieser Annahme heraus, kann man trotz der individuellen Note durch Ritta die Absicht erkennen, dass in *Das Ergebnis* grundsätzlich auf das Kollektivsubjekt „Frau“ referenziert wird. Die Solidarisierung der Frauen steht daher im Vordergrund. Umso deutlicher wird diese Ansicht, wenn man weiß, wie wichtig Strasser der Kampf für die „Frauenpflichten“ bzw. für eine herrschende Solidarität unter den Frauen war. Auch die Reflexionen der unbekanntenen personalen Erzählfigur zeigen – wenn auch nur implizit durch die Beschreibung des Schicksals der alleinstehenden Frau – die Aufforderung zur Solidarität unter allen Frauen.

Anknüpfend an das Kollektivsubjekt „Frau“, welches Strasser immer wieder anspricht, ist es im Text dennoch so, dass sich Ritta vom Kollektiv der Ehe zuerst lösen muss, um sich selbst nicht zu verlieren. Erst als sie sich von dem Konstrukt der bürgerlichen Ehe löst, kann sie sich mit den anderen Frauen solidarisieren bzw. kann sie erst dann die Situation ihrer Geschlechtsgenossinnen, die selbst einer Ehe entflohen sind, verstehen und die nötige Empathie entwickeln. Dies würde bedeuten, die Individualisierung, welche vom Expressionismus im Allgemeinen eher abgelehnt wird – auch in *Das Ergebnis* überwiegend allgemeine Bezeichnungen wie „Mann“ oder „Frau“ verwendet und das gesamte Bewusstsein angesprochen – müsste vor der gemeinsamen Solidarität der alleinerziehenden Frauen stattfinden. Der Textauszug in *Das Ergebnis* zielt zwar auf die Konformität der Frauen ab, doch die Individualisierung kann nicht ignoriert werden, da sich zum größten Teil nur die Frauen solidarisieren können, die die oft schwierigen Lebensbedingungen der alleinstehenden Frau am eigenen Leib erfahren durften oder mussten.²⁶⁵ Diese These gilt freilich nur, wenn man die bürgerliche Ehe als soziales Gebilde versteht, welches schließlich auch als Kollektiv

262 Beetz, Manfred (2010), S. 551.

263 Fischer, Ernst und Haefs, Wilhelm (1988), S. 19.

264 Giese, Peter: Interpretationshilfen Lyrik des Expressionismus. 4. Auflage, Ernst Klett Verlag: Stuttgart 1992, S. 150.

265 Nadja Strasser hatte die mangelnde Solidarität aller in einer bürgerlichen Ehe lebenden Frauen gegenüber alleinerziehenden oder alleinstehenden Frauen stets angesprochen und stark kritisiert. Doch die Hoffnung, dass sich die Frauen, die in einer bürgerlichen Ehe leben, mit alleinstehenden Frauen solidarisieren, dürfte bei Strasser (aufgrund ihrer abwertenden Schreibweise zu Frauen, die einer bürgerlichen Ehe bewohnen) wohl nicht all zu hoch gewesen sein. Deshalb liegt es nahe, dass für Strasser die Abspaltung der bürgerlichen Ehe beinahe notwendig war, um eine Solidarität mit anderen alleinstehenden Frauen herzustellen.

agiert. Für Frau Ritta war es jedenfalls ein wichtiger Schritt, sich von dem sozialen Gebilde der Ehe zu befreien, denn nur so konnte sie innerhalb der „Grenzen des eignen Ichs“ bleiben.²⁶⁶

Um die unten in der Fußzeile aufgestellte These zu unterstreichen, möge zum Schluss noch ergänzt werden, dass für Nadja Strasser die Frau, welche durch die Ehe geschützt wird, ein Sinnbild für den möglichen Untergang der Welt ist. Mit unverkennbarem expressionistischem Pathos versehen wird diese in dem Werk *Das Ergebnis. Lyrische Essays* unter anderem wie folgt dargestellt.

Das Weib, das hier herrscht, ist nichts als ein Symbol: es ist das apokalyptische Pferd, das sich zeigt, um den Untergang der Welt zu verkünden. Derjenigen Welt, die in ihrer hysterischen Raserei schließlich sich selbst die Pulsadern durchbissen hat.²⁶⁷

Des Weiteren ist anhand eines weiteren Ausschnittes aus dem Buch recht gut zu erkennen, dass Strasser „die Frau“ keinesfalls als bloßes Opfer gesehen hat. Folgende Passage aus dem Text streicht heraus, wie sehr Nadja Strasser der Name „Kämpferin für Frauenpflichten“ gerecht wird und wie stark die Autorin die „sozialgeschützte Frau“²⁶⁸ kritisierte.

Opfer? Ist die Frau immer nur das Opfer? O nein, bei weitem nicht! Man gehe doch in die großen „vornehmen“ Hotels und Restaurants, man betrete die Promenaden und die Kursalons der „vornehmen“ Badeorte. Dort sitzt die, die kein Opfer ist, die Triumphierende, Sichere, Unbesiegbare.²⁶⁹

266 Vollmer, Hartmut (1996), S. 74.

267 Strasser, Nadja (1919), S. 88.

268 Strasser, Nadja (1919), S. 88.

269 Strasser, Nadja (1919), S. 84.

7 El Hor und El Ha

Nach der schon eingangs erwähnten Rangfolge von Schriftstellerinnen hinsichtlich biographischer Daten, wird nun die etwas mysteriös anmutende „österreichische“ Autorin „El Ha“ bzw. „El Hor“ in den Fokus dieser Arbeit rücken. Während man bei Nadja Strasser noch hoffen durfte, auf etwaige Lexika zu stoßen, die Auskunft über das Leben geben könnten, sollte im Falle von „El Hor“ bzw. „El Ha“ prinzipiell nicht zu viel Optimismus vorhanden sein. Dennoch lässt sich in der Literatur zumindest ein Name mit diesen zwei Pseudonymen verbinden. Dieser Name lautet Hartwig Suhrbier und ist jener deutsche Literaturwissenschaftler, der sich bislang als einziger mit dieser Autorin intensiver befasst hat und zudem einige bisher entdeckten Werke in dem Sammelband *Die Schaukel. Schatten. Prosaskizzen*²⁷⁰ (1991) publizierte. Suhrbier konstatiert in seinem Nachwort gleich zu Beginn folgenden Forschungsstand:

Kein Lexikon deutschsprachiger Schriftsteller kennt sie. Keine Geschichte der deutschsprachigen Literaturen weiß von ihr. Nur in zwei, drei Spezialregistern, die Zeitschriften des Expressionismus erschließen, kommen ihre beiden Pseudonyme vor. Sie lauten „El Hor“ und „El Ha“.

Suhrbier war sich dabei nicht zu schade, sämtliche Recherchetätigkeiten in die Wege zu leiten, um nähere Details über die Autorin zu erfahren. Er durchstöberte dabei insbesondere die expressionistischen Zeitschriften *Saturn* und *Pan*²⁷¹, entdeckte zufällig die von „El Hor“ und „El Ha“ veröffentlichten Bücher *Die Schaukel* (1913) und *Schatten* (1920) sowie einen in Wien unterzeichneten Buchvertrag und fand in ihren Prosaskizzen mehrere süddeutsche Ausdrücke wie das Diminutiv „Katzerl“ oder die Währungsamen „Kreuzer und Gulden“. All diese Indizien lassen Suhrbier im Nachwort also darauf schließen, das „El Hor“ bzw. „El Ha“ eine Frau gewesen sein muss, die sich sicherlich auch in Wien²⁷² aufgehalten hat. Wobei das Geschlecht vor allem durch eine Besprechung des Bandes *Die Schaukel* definiert wurde, da in soeben genannter Unterhaltung ein Berliner Rezensent mit hoher Sicherheit über die Identität dieser Person Bescheid wusste. Darüber hinaus geht Suhrbier – auch ihren anspruchsvollen Texten zufolge – davon aus, dass es sich bei „El Hor“ bzw. „El Ha“ um eine bürgerlich

270 Suhrbier, Hartwig (Hg.): *El Hor. El Ha: Die Schaukel. Schatten. Prosaskizzen*. Steidl: Göttingen 1991.

271 *Pan* war eine angesehene Berliner Wochenschrift, welche ab 1912 von Alfred Kerr herausgegeben wurde.

272 Ein an Peter Altenberg gewidmeter Nachruf von „El Ha“, der 1919 in der deutschen Wochenschrift *Weltbühne* zu lesen war, dürfte zudem eine weitere biographische Spur nach Wien bzw. Österreich legen. Nicht zu vergessen ist auch ihre Rezension des Buches „Kleine Zeit“, welches 1920 von Alfred Polgar verfasst wurde.

gebildete Autorin gehandelt haben muss.²⁷³ Im Besonderen deuten Umarbeitungen bekannter literarischer Stoffe und Gestalten („Hero und Leander“, „Romeo und Julia“ oder „Ritter Blaubart“), die El Hor/El Ha auf ihre ganz eigene Weise darstellt, darauf hin. Eine weitere interessante Beobachtung Suhrbiers war, dass eine Unterscheidung der zwei Pseudonyme feststellbar ist. So publizierte die Autorin vor dem ersten Weltkrieg mit dem Pseudonym „El Hor“ und nach den Kriegsjahren mit „El Ha“.²⁷⁴ Unter letzterem Pseudonym veröffentlichte die Autorin mehrere Beiträge in der Wiener Zeitschrift *Der Friede*²⁷⁵, was durchaus als ein weiteres Indiz dafür gelten kann, dass diese Autorin einen nicht zu unterschätzenden österreichischen Bezug hatte. Sonnleitner merkte schon 2017 in seinem Beitrag *Expressionistische Prosa österreichischer Autorinnen* nach 1918 an, dass eine Gesamtausgabe aller meist sehr kurzen Prosatexte dieser offenbar sehr hochgeschätzten und „offensichtlich auch gut vernetzten“ Schriftstellerin „unbedingt erstrebenswert“ ist. Ebenso wäre es von Bedeutung, ihre Identität zu enthüllen.²⁷⁶

Doch genau bei der Frage ihrer Identität spießt es sich etwas. Zuerst einmal könnte man natürlich auch die Frage stellen, ob es überhaupt zwingend notwendig ist, einen realen Namen sowie biographischen Hintergründe dieser Person zu erhellen? Speziell wenn man bedenkt, dass sich diese avantgardistische Autorin, wie der Prager Literat Paul Leppin zu Protokoll gab, mit womöglich größeren Anstrengungen hinter diesen Pseudonymen versteckt hat.

Sie hat sich so nachdrücklich hinter ihr Pseudonym zurückgezogen, daß ich mich nicht befugt fühle, daran zu rühren.²⁷⁷

Nichtsdestotrotz wäre es für die Analyse ihrer Werke freilich förderlich, mehr über die Person, die sich hinter diesen beiden Pseudonymen versteckt hat, herauszufinden. Auch im Rahmen dieser Arbeit wurden den schmalen existierenden Spuren nachgegangen, jedoch konnten keine neuen Erkenntnisse gewonnen werden. Auch die von Martina Lücke ins Leben gerufenen Varianten bezüglich einer Entschlüsselung dieser zwei Pseudonyme, führte nicht zum Erfolg. Dennoch bleiben diese Möglichkeiten von Martina Lücke bestehen, die immerhin gute Argumente für ihre Vorstöße gebracht hat. Lücke mutmaßt aufgrund der Skizzen in dem Band *Schatten* (*Hafis* verweist auf den persischen Dichter Hafis/Hafiz; ca. 1310/19–1389/1390)

273 Suhrbier, Hartwig (1991), S. 77-90.

274 Suhrbier, Hartwig (1991), S. 77-90.

275 *Der Friede* war eine politisch-literarische Wiener Wochenschrift, die von Jänner 1918 bis Sommer 1919 erschienen ist. Herausgeber und Gründer war der österreichische Sozialdemokrat Benno Karpeles.

276 Sonnleitner, Johann (2017), S. 5

277 Leppin, Paul: El Ha. In: Prager Presse/Dichtung und Welt (18. Juni 1922), S. II.

eine gewisse Affinität zur arabischen Kultur und hält einen arabischen Hintergrund von „El Hor“ bzw. „El Ha“ für denkbar. Neben weiteren ähnlichen Ansätzen verweist Lüke aber auch auf ein mögliches geschlechtsspezifisches Fundament, auf dem die Decknamen fußen könnten. Dabei stellt Lüke die nachfolgenden Fragen.²⁷⁸

Ist womöglich durch die traditionell weibliche Endung auf „a“ einerseits und die traditionell männliche Endung „or“ eine Betonung der weiblichen und der männlichen Seite vorgesehen? Addiert die Dichterin durch die Wahl der Namen nicht auch noch eine geschlechtsneutrale wenn nicht gar hermaphroditische Dimension zu ihren sprachlichen Kunstwerken?²⁷⁹

Diese Möglichkeit ist durchaus vorstellbar, jedoch sind beide Bände – *Die Schaukel* (El Hor) und *Schatten* (El Ha) – inhaltlich von keiner wesentlichen Differenz geschlechtsorientierter Merkmale geprägt. Ein Unterschied lässt sich nur dahingehend feststellen, dass *Die Schaukel* vermehrt Psychogramme aus dem Alltag thematisiert und *Schatten* sich verstärkt auf wichtige Persönlichkeiten und Figuren aus literarischen (Goethe, Schiller, Heine) und judäo-christlichen Traditionen (Judas, Ischariot, Aaron und Maria) stützt. Hierbei ist aber auch zu erwähnen, dass die Skizze „Rittter Blaubart“, welche auf das bekannte Märchen referiert, in beiden Bänden in einer leicht veränderten Version vorkommt. Eine vollständige inhaltliche Trennung der Pseudonyme scheint somit nicht möglich zu sein. Nur die zeitliche Unterscheidung beider Pseudonyme ist gut belegt, wenngleich nicht schlüssig erklärbar.

Doch all diese eher vagen Spuren führen nur schwer zu einer Person, die sich hinter dieser Verschleierung versteckt. Im Zuge dieser Arbeit wurde schlussendlich auf die für eine Recherche am einfachsten zugängliche Deutung gesetzt, die von Lüke genauso als mögliche Dechiffrierungsvariante gesehen wurde. Dabei spricht sie sich dafür aus, die Initialen „L“ und „H“ als Abkürzung oder als ein infrage kommendes Wortspiel aus dem französischen „elle“ als „die H.“ in Wien, Prag und Berlin, aufgrund der Publikationsorte der Autorin, zu suchen. Doch auch diese vermeintlich einfachere Aufgabe, konnte im Rahmen dieser Arbeit nicht erfolgreich abgeschlossen werden. Dennoch soll diese Arbeit ein weiterer Mosaikstein sein, um diese teilweise sehr außergewöhnlichen und überwiegend kurzen Texte bzw. Skizzen von „El Hor“ und „El Ha“ verstärkt in die Forschung expressionistischer Autor*innen einzubinden. Immerhin, so sagte Paul Leppin, ist „El Hor“ und „El Ha“ „seit Peter Altenberg

278 Lüke, Martina: Kampf der Geschlechter. Entfremdung und Lustmord in der expressionistischen Dichtung von El Hor/El Ha. In: *Seminar: A Journal of Germanic Studies*. Jg. 46, Nr. 2 (2. Mai 2010), S. 114.

279 Lüke, Martina (2010), S. 114-115.

das feinste, subtilste Genie der Skizze“.²⁸⁰

7.1 Die Närrin

Obwohl sich „El Hor“ bzw. „El Ha“ gerade durch die Skizze bzw. außerordentlich kurze Texte ausgezeichnet hat, wird für die folgende Textanalyse ein etwas längerer Text herangezogen, auch um die Vergleichbarkeit mit den anderen Texten zu wahren. Trotzdem umfasst der Prosatext *Die Närrin* (1914) auch nur wenige Seiten und wurde erstmals im Juni 1914 in der Zeitschrift *Saturn* (siehe Kapitel 3.4) veröffentlicht. Gleichzeitig wurde dieser Text, ebenso wie *Die Lösung* und *Das Ergebnis*, in der vielfach ins Treffen geführten Prosaanthologie von Hartmut Vollmer eingebettet.²⁸¹ Selbst wenn eine kurze Textbeschreibung, ohne einer Interpretation vorzugreifen, hinsichtlich dieser Prosa schwer fällt, wird trotzdem ein Versuch unternommen, den Text *Die Närrin* – nicht zuletzt um einen Überblick der Geschehnisse zu bekommen – oberflächlich zu schildern.

Die Handlung von *Die Närrin* ist grundsätzlich von einer nicht linearen Erzählweise geprägt, die im Kern die subjektive Sichtweise einer Frau schildert. Dabei spricht die Protagonistin selbst und will ihre Geschichte erzählen. Gleich am Anfang des Textes weist die Protagonistin darauf hin, dass sie alles ganz genau aufschreiben will, denn „dann werden die Leute sehen, daß nichts Verrücktes daran ist“ und sie wird von diesem nun befindlichen Ort wegkommen. Die Protagonistin stellt in anschaulicher Weise und in weiterer Folge zunächst eine tiefe Naturverbundenheit her, bevor sie das Verhältnis zu ihrem (einem) Mann mitteilt und die kleine Geschichte zwischen dem Mann und ihr darstellt. Dabei gipfelt dieses Verhältnis mit dem Mord an dem Mann, den sie selbst mit einem Dolch verübte. Schließlich findet sie sich selbst in der Untersuchungshaft wieder und stellt abermals ihr Bestreben, aus der Haft entlassen zu werden, in den Vordergrund. In den weiteren Abschnitten des Textes kommt obendrein ein weiteres Mal ihre Naturverbundenheit zum Ausdruck und als ob es ein Traum oder eine Vision gewesen wäre, beginnt der vorletzte Abschnitt mit dem Satz „Ich kann nicht schlafen.“ und endet im letzten Abschnitt mit dem Satz „Der Morgen kommt.“²⁸²

280 Leppin, Paul (1922), S. II.

281 Vollmer, Hartmut (1996), S. 39-47.

282 Vollmer, Hartmut (1996), S. 46-47.

7.2 Sprachliche Merkmale

Die Autorin „El Ha“ oder in diesem Fall „El Hor“ (bis 1915 wurden die Texte noch mit dem Pseudonym „El Hor“ versehen)²⁸³ lässt den Text *Die Närrin* nicht von einer personalen Erzählinstanz gestalten. Der gesamte Text wird diesmal – im Unterschied zu *Die Lösung* und *Das Ergebnis* – zur Gänze von einer Ich-Erzählerin getragen, die ebenso als Hauptfigur in Erscheinung tritt. Eine Mischform von Erzählsituationen, die nach Schneider in narrativen Texten häufig zum Einsatz kommen²⁸⁴, scheint im Wesentlichen nicht zu existieren. Wenngleich ihre bildhaften Beschreibungen über Prozesse in der Natur auf eine mögliche auktoriale Erzählperspektive schließen lassen könnten (insbesondere das Ende des Textes), dürfte es trotzdem die subjektive Sichtweise der Ich-Erzählerin sein, die von einer scheinbaren „Vogelperspektive“ – im Sinne von Ich und die Welt – spricht. Von auktorialen Erzählsituationstendenzen zu sprechen, ist also nicht unbedingt zulässig und scheint dem Text auch in seiner Gesamtheit nicht gerecht zu werden. Somit kann auch dieser Text der Haltung von Döblin und Einstein Folge leisten, da ebendiese auf eine „göttliche“ Perspektive strikt verzichtet haben.²⁸⁵

Der Text wird grundsätzlich von einem parataktischen Stil beherrscht, wobei ähnlich wie bei *Das Ergebnis* immer wieder hypotaktische Satzkonstruktionen nachweisbar sind. Sehr häufig werden aber Satzfolgen wie diese in die Erzählung integriert:

Der Kragen knarrte. Ich haßte diesen Kragen. Was hatte der Kragen gesagt? Bist du verrückt? Nein, das hatte doch dieser merkwürdige Mann da gesagt, den ich nicht finden konnte. Ich konnte ihn nicht finden. Das ist doch komisch, nicht? Bist du verrückt – hatte er gesagt.²⁸⁶

Auch hinsichtlich der Ellipse ist der Text von „El Hor“ sehr ähnlich gestaltet wie bei Nadja Strassers *Das Ergebnis*. Demzufolge werden Textpassagen, die mit absichtlichen Auslassungen den Text bereichern wollen, eher seltener eingesetzt. Erst recht dann, wenn man einen Vergleich zu dem Text von Grete Meisel-Hess zulassen will. Folgende Sätze verschaffen dem Text jedenfalls keinen kontinuierlichen Charakter:

Wer ist dieser, den ich zu meinem Herrn gemacht habe? Einer! Nur einer... Irgend einer...²⁸⁷

283 Suhrbier, Hartwig (1991), S. 108-109.

284 Schneider, Jost (2010), S. 62.

285 Krull, Wilhelm (1984), S. 3-4.

286 Vollmer, Hartmut (1996), S. 44.

287 Vollmer, Hartmut (1996), S. 44.

Nichtsdestotrotz ist der Text *Die Närrin* von einer für den Expressionismus typischen komprimierten Darstellung geprägt, die sich stets auf das Wesentliche konzentriert.²⁸⁸ Der von Hartwig Suhrbier ins Treffen geführte Befund, welcher im Besonderen „El Hor“ (weniger „El Ha“) im Band *Die Schaukel* einen „bildhaft-analytischen“ Stil zuweist, würde auch manchen Abschnitten von *Die Närrin* gut zu Gesicht stehen.

Um erneut auf Krull zurückzukommen, der neben der Ellipsis und der Parataxe auch die syntaktische Satzverzerrung als sprachlich wesentlichen Faktor expressionistischer Prosa auserkoren hat²⁸⁹, kann bezüglich einer syntaktischen Satzverzerrung keine aussagekräftige Antwort gegeben werden. Ähnlich wie bei dem Prosatextauszug von Nadja Strasser sind auch in *Die Närrin* syntaktische Satzverzerrungen enthalten, sofern man elliptische Momente als solche Satzverzerrungen interpretiert. Auf die Unschärfe dieser drei sprachlichen Kennzeichnungen wurde zuletzt im Kapitel 6.2 hingewiesen.

Der in elf Abschnitte gegliederte Text verfügt außerhalb der drei charakteristischen sprachlichen Merkmale über einen recht einfachen Satzbau (siehe oben) und beherrscht es gleichzeitig, komplexe Lebensprozesse relativ „einfach“ – wenn auch mit einem starken Pathos versehen – zu beschreiben und geradezu hinauszuposaunen. Wie auch die anderen beiden Texte, ist auch der Text von „El Hor“ bzw. „El Ha“ nicht von „gehobenen“ rhetorischen Figuren durchzogen. Jedoch finden sich, möglicherweise auch durch die Ich-Form begründet, mehrmalig rhetorische Fragen in den verschiedensten Abschnitten. Die Fragen lesen sich zuweilen so, als ob diese nicht wirklich wissen, zu wem sie sprechen (einmal wird das sogar im dritten Abschnitt explizit von der Ich-Erzählerin ausgeführt). Jedenfalls scheinen die Fragen an ein Kollektiv gerichtet zu sein, dafür spricht zumindest ein Satz im ersten Abschnitt.

Ah – ich weiß ja nicht zu wem ich spreche!

Ich will das alles ganz genau aufschreiben, wie es war, dann werden die Leute sehen, daß nichts Verrücktes daran ist, und ich werde von hier fortkommen, das will ich!²⁹⁰

Aber auch die Anrufung an Gott soll hierbei erwähnt werden. Etwaige Fragen an Gott könnten als ein Hilfeschrei gewertet werden, ein Schrei, der in die Welt hinausgehen soll. An dem Folgenden wird diese Annahme nachdrücklich konstruiert.

288 Beetz, Manfred (2010), S. 551.

289 Krull, Wilhelm (1984), S. 4.

290 Vollmer, Hartmut (1996), S. 39.

Weit weg will ich von hier! Zu den Herrlichkeiten der Welt will ich. Hilf mir – Gott! Ich bin ja jung. Alles was schön ist, will ich haben, hörst du es?²⁹¹

Während der Text hinsichtlich der bisher abgehandelten sprachlichen Merkmale eher Ähnlichkeiten zum Textauszug *Das Ergebnis* von Nadja Strasser aufweist, sind Interjektionen und der Imperativ weitaus regelmäßiger vertreten als in *Das Ergebnis*. Aus dieser Perspektive hat der Text viel mehr Berührungspunkte mit dem auch zeitlich etwas näheren Text (*Die Lösung* 1911, *Die Närrin* 1914, *Das Ergebnis* 1919) von Grete Meisel-Hess.

O – ich kannte dieser Gebärden alle. Nicht eine einzige überraschte mich, kein Ton seiner werbenden Stimme war mir unbekannt. O diese flammende Feindschaft in den Augen! Dieses hilflose freche Zerren und dieses beinah weinende Bitten!²⁹²

Ein wesentlicher Unterschied zu den anderen beiden Texten besteht jedoch im Aufbau der Handlung. Eine „Diskontinuität der Handlung“, die Fischer und Haefs bei Güterslohs *Die tanzende Törrin* (1911) erkennen²⁹³, ist in dem Prosatext von „El Hor“ und „El Ha“ recht deutlich enthalten. Die Haupthandlung ist zwar unschwer zu erfassen und in der Mitte des Textes angesiedelt, jedoch sind gerade zu Beginn der Erzählung Abschnitte enthalten, die höchstwahrscheinlich auf andere Abschnitte referieren wollen. Die letzten zwei Abschnitte nähren generell den Verdacht, dass die Protagonistin von Visionen und Träumen spricht (siehe Kapitel 7.1).

7.3 Prosatypologie und Kategorisierung

Bezugnehmend auf die Definitionsunterschiede der expressionistischen Prosa, die von Walter H. Sokel ins Leben gerufen wurden²⁹⁴, kann die Zuteilung des Textes *Die Närrin* nur der Praxis von Carl Einstein folgen. Die Erzählerin spricht ausschließlich in der Ich-Form und reflektiert selbst die Geschehnisse. Oftmals werden die Reflexionen der Erzählerin über rhetorische Fragen verhandelt, was im Kapitel 7.2 bereits erwähnt wurde.

Ich wollte eine Geschichte erzählen. Meine Geschichte. Eine kleine arme Geschichte. Wie war es doch? Wenn wir uns zum Gruß die Hand gaben, fühlten wir einer in der Hand des andern die Adern klopfen. Ich glaube, wir haben uns einmal geliebt.²⁹⁵

291 Vollmer, Hartmut (1996), S. 45.

292 Vollmer, Hartmut (1996), S. 44.

293 Fischer, Ernst und Haefs, Wilhelm (1988), S. 15.

294 Anz, Thomas (2002), S. 180-181.

295 Vollmer, Hartmut (1996), S. 40.

Im Unterschied zu dem Text von Nadja Strasser steigt nun keine personale Erzählinstanz reflektierend in die Geschichte ein; lediglich die Ich-Erzählerin selbst wird dahingehend tätig. Dies ist aber kein Grund, den Text *Die Närrin* nicht den Praktiken von Einstein zuzuordnen, da Walter H. Sokel hierbei keinen Unterschied macht. Stattdessen wird nur auf diese zwei möglichen Varianten der Reflexion verwiesen.²⁹⁶ Die „experimentelle Reflexionsprosa“, die in der Expressionismusforschung bereits Erwähnung findet, kommt daher auch in diesem Fall zur Entfaltung.²⁹⁷

In Kapitel 6.3 wurde schon eingehend darauf hingewiesen, dass eine exakte und seriöse Beurteilung der vier Haupttendenzen, die von Krull (siehe Kapitel 3.3) vorgeschlagen wurden, nicht möglich sei. Dennoch wird der Prosatext von „El Hor“ und „El Ha“ gleichermaßen unter diesem Aspekt – vor allem durch eine schemenhafte historische Einteilung – begutachtet.

Sowie der Text von Meisel-Hess (*Die Lösung*, 1911) hat auch „El Hor“ bzw. „El Ha“ beim Schreiben des Textes *Die Närrin* (im Juni 1914 veröffentlicht, also kurz vor Beginn des Ersten Weltkriegs) eine bedeutsame Zäsur, namentlich der Erste Weltkrieg, nicht mitgemacht. Aus diesem Grund kommt für eine einfache historische Kategorisierung – ähnlich wie bei *Die Lösung* – nur die vitalistische und utopische Prosa sowie die sprach-, norm- und wissenschaftskritische Prosa in Betracht. Doch die vitalistische und utopische Prosa dürfte auch dem Text von „El Hor“ und „El Ha“ besser beikommen. Schließlich werden Tugenden der vitalistischen und utopischen Prosa, sei es die Perspektivenlosigkeit oder die Eintönigkeit, in der Prosa *Die Närrin* gut transportiert. Und auch die Kraft- und Ausweglosigkeit sowie die Stagnation kam im wilhelminischen Kaiserreich, welches für die expressionistischen Schriftsteller*innen nur eine von „Konventionen erstarrte Gesellschaft“ war, besonders stark zum Tragen. Des Weiteren ist für die vitalistische und utopische Prosa typisch, dass „über vitale, sich wandelnde Helden“ berichtet wird, „die für die Möglichkeit eintreten, wenn schon nicht sinnerfülltes, so doch zumindest ein ereignisreiches Leben zu führen“.²⁹⁸ Im Text von „El Hor“ und „El Ha“ wird die Protagonistin selbst zur Täterin und versprüht Lebenskraft, welche aber stets von Perspektivenlosigkeit, Eintönigkeit und Ausweglosigkeit umgeben wird.

296 Sokel, Walter H. (1996), S. 153-170.

297 Oehm, Heidemarie (1993), S. 190.

298 Krull, Wilhelm (1984), S. 45.

7.4 Geschlechterverhältnisse

Inwiefern sich der Text von „El Hor“ und „El Ha“ mit Fragen der Emanzipation und Geschlechtlichkeit beschäftigt, soll in dem nun vorliegenden Kapitel interpretativ beantwortet werden. Im Kapitel 5.4 und 6.4 wurde bereits darauf aufmerksam gemacht, dass Fischer und Haefs gerade in der Frühphase (1910-1914, siehe Kapitel 3.1) des literarischen Expressionismus in Wien eine höhere Sensibilität gegenüber den Themen des Geschlechterkampfes und der Sexualität vonseiten der avantgardistischen Schriftsteller*innen bemerkten.²⁹⁹ Der Text *Die Närrin* zeigt auf eine sehr eigentümliche Art und Weise die konfliktgeladene Beziehung der Geschlechter und verfolgt dabei einen Ansatz, der in der expressionistischen Literatur weit verbreitet ist und der auch schon im Text von Meisel-Hess verarbeitet wurde. Und zwar das Verhältnis der Geschlechter, welches im Mord zu einem Ende findet.

Der erste Abschnitt des Textes dürfte wohl auf den siebten bzw. achten Abschnitt vorgreifen, da im siebten und im achten Abschnitt, kurz bevor die Protagonistin den Mord begeht, der Mann aufschreit, ob sie denn verrückt sei. So heißt es im ersten Abschnitt:

Ich will weg von hier! Ich will weg. Ich bin nicht verrückt. Nein, es ist nicht wahr, daß ich verrückt bin...³⁰⁰

Im siebten bzw. achten Abschnitt, also einige Abschnitte später, kommt es zu folgender Szene:

Ich biß ihn in die Lippen, um seine Nähe zu empfinden, da hörte ich einen Aufschrei über dem Kragen, und eine Stimme, halb lachend, halb zornig: „Bist du verrückt“? Der Kragen knarrte. Ich haßte diesen Kragen. Was hatte der Kragen gesagt? Bist du verrückt? Nein, das hatte doch dieser merkwürdige Mann da gesagt, den ich nicht finden konnte. Ich konnte ihn nicht finden. Das ist doch komisch, nicht. Bist du verrückt – hatte er gesagt.³⁰¹

Bevor Abschnitt zwei und drei eine geistig krankhafte Person erahnen lassen, die die Verbundenheit zur Natur hochstilisierte und die Menschen nicht verstehen kann, beginnt die Protagonistin ihre kleine Geschichte zu erzählen. Dabei zeigen Textstellen, dass die Frau schon, bevor das tragische Ereignis passiert, zu wissen scheint (dies geht aus Gedankensträngen hervor, die die Gegenwart abbilden und nicht im Nachhinein adaptiert wurden), dass diese Beziehung zu einem verheerenden Ende führt. Als sie sich in einem Gasthausgarten treffen, schildert die Protagonistin die Lage so, als ob die Liebe nur ein

²⁹⁹ Fischer, Ernst und Haefs, Wilhelm (1988), S. 17.

³⁰⁰ Vollmer, Hartmut (1996), S. 39.

³⁰¹ Vollmer, Hartmut (1996), S. 39.

Schein ist, die von einem dunklen Schatten eingeschlossen wird.

Es war ein ganz gewöhnlicher Gastgarten, den der Abend mit Geheimnissen parfümierte, und da erschien er wie der Garten des Lebens, vom dunklen Himmel bewacht.³⁰²

Die vermeintlich verstörte, geistige Seele der Hauptfigur erzählt jedoch zu Beginn der Geschichte, wie sehr sie sich nahe gestanden sind und verweist auf eine tiefe Liebe, die einst füreinander empfunden wurde. Die „elektrischen Lampen“, die „zwischen den Bäumen“ im Gastgarten hingen, ließen die „zarten Blätter oben hell und gequält in den grellen Strahlen zittern“.³⁰³ Ob diese Sicht der Dinge den Willen der Frau auferstehen ließ, kurz danach den Mann die Fingernägel in die Hand zu drücken? So als lesen sich die „zarten Blätter“ und die „elektrischen Lampen“ als Analogie zu den binären Oppositionen Mann und Frau. Hierbei würde der letzte Satz des vorherigen dritten Abschnittes unterstützend zur Seite stehen, in dem es heißt:

Heimlich drohend lauert das unterirdische Feuer, und sein Wille regt sich in uns.³⁰⁴

Es schien sich alles Grausame und Hässliche zu steigern und die Angst und Desorientierung³⁰⁵ bringt die Protagonistin schließlich zum Handeln. Doch der Mord geschah nicht von heute auf morgen, sondern er wurde Schritt für Schritt stimuliert.

Wie kam es, daß wir unsre Hände streichelten und einander alles sagten? Ich fühle noch, wie ich meine Nägel fest in seine Hand drückte. Und wie ich glücklich war über die schönen, roten Blutstropfen, die schwer und glitzernd rannen, bis ich sie mit den Fingerspitzen auffing und in den Mund nahm.³⁰⁶

Die Vitalität und Impulsivität der Frau wird nicht nur durch die „schönen, roten Blutstropfen“ erzeugt (die Farbe rot als Farbe des Blutes steht im Sinne des literarischen Expressionismus für Vitalität³⁰⁷), sondern auch aufgrund ihrer Gestik, die eine gewisse Macht hervorbringt. Doch dieser Vorstoß scheint ins Leere zu gehen und der Mann entwickelte eine „Neugier“ und sagte, dass er sie küssen möchte. Die Protagonistin beschreibt daraufhin in bedrückender und überzeichneter Eigentümlichkeit die sich einstellende Kälte, die sich zwischen den Geschlechtern breit macht.

Seine Stimme durchdrang mich. Die dunkelste Liebe kam, Traumwirbel und Marter. Unsre Hände waren

302 Vollmer, Hartmut (1996), S. 40.

303 Vollmer, Hartmut (1996), S. 41.

304 Vollmer, Hartmut (1996), S. 40.

305 Beetz, Manfred (2010), S. 551.

306 Vollmer, Hartmut (1996), S. 41.

307 Anz, Thomas (2002), S. 49-60.

eiskalt, wie von Sterbenden.³⁰⁸

Es erweckt erneut den Anschein, als ob das Schicksal zu diesem Zeitpunkt bereits besiegelt ist. Da war kein Leben mehr zwischen den beiden und die Ich-Erzählerin spürte die umliegende Angst und Desorientierung, die drohende Folter und den nahenden Tod. Und auch die hasserfüllten Rufe des Mannes, die sich für die Protagonistin gleichzeitig „zärtlich und sanft, gequält und drohend“ anhörten und in denen „alle Liebe und Schicksal“ darin klang, schwirrten im Geist der Ich-Erzählerin herum. Obwohl auch eine spezielle Anziehung mitschwingt, wenn sie von vergangenen Tage und seinem schönen Lächeln spricht sowie „mit allen Nerven sein Blut empfand“, ist ihr letztendlich zumute, als ob sie in „sein nacktes Herz hineinbeißen“ muss, „um nicht zu verdorren“.³⁰⁹ Konnte man weiter oben noch Ausdruck von Macht ausgehend von der Frau wahrnehmen, so dürfte sich das Machtspiel wieder gedreht haben und die Protagonistin schien durch seine Begierden förmlich „auszutrocknen“.

Als sie sich am nächsten Tag wieder sahen und sie ihren „orientalischen Dolch“ (weiterer möglicher Verweis auf arabischen Hintergrund von „El Hor“ bzw. „El Ha“), den sie kurz zuvor gefunden hat, einsteckte, führte sie der Mann in ein „schmutziges Haus“, dass sich aus heutiger Sicht wie ein Stundenhotel liest. Als sie ein bestimmtes Zimmer betreten, beschreibt die Närrin – der Titel ist wohl auf die Protagonistin bezogen – folgende Situation:

In der einen Sekunde, während er den Schlüssel umdrehte, sah ich alles um mich herum so deutlich, als sollte fortan diese ekelhafte Umgebung zu mir gehören und söge sich nun tief und rasch in meinem Gehirn fest.³¹⁰

In diesen Zeilen spiegelt sich das Ausgeliefertsein der Erzählerin wider, wenngleich diese schutzlose Perspektive die Sinne der Erzählerin zu schärfen vermag. Besonders eindringlich fühlte die Närrin kurz danach allerhand grüne Gegenstände und vor allem die Rose mit den grünen Blättern.

Diese Rose mit der dicken rosa Seidenblüte und den giftig grünen Blättern quälte mich am meisten.³¹¹

Ähnlich wie bei dem Text *Die Lösung* von Grete Meisel-Hess spielen auch in diesem Prosatext die Farben immer wieder eine Rolle. Leonhardt folgend, wird bei Heym die Farbe Grün in Verbindung mit Rot als Simultankontrast dargestellt, welcher „unversöhnliche Gegensätze und Groteskes illustriert“.³¹² Es wäre daher nicht all zu vermessen zu behaupten,

308 Vollmer, Hartmut (1996), S. 41.

309 Vollmer, Hartmut (1996), S. 41-42.

310 Vollmer, Hartmut (1996), S. 43.

311 Vollmer, Hartmut (1996), S. 43.

312 Leonhardt, Nicole (2004), S. 115.

dass die Ich-Erzählerin in den zwei Farben die ablehnende Gegensätzlichkeit der Geschlechter hineinprojiziert.

Auch wenn sie sich nach ihm und „dem schönen Saum der Lippen, nach seiner delikaten und kranken Rohheit“ sehnte, stellt die Närrin fest, dass sie seinen Mund nicht fühlte. Generell konnte sie keine Nähe für den Geliebten empfinden. Der Mann wird in den Gedanken geradezu in seine Einzelteile zerlegt und die Protagonistin fühlte nur die Kleider, Krawatte, Kragen oder Knöpfe.

Ich fühlte nicht seine Arme, die mich umfingen. Ich fühlte nicht seine Nähe, ich spürte nur seine Kleider, seine Krawatte und seinen Kragen. Wie von fern sah ich seinen Gebärden zu.³¹³

Im Kapitel 3.4.1 wurde darauf hingewiesen, dass Wiener Expressionist*innen vermehrt dazu geneigt haben, mit einer „Extroversion des beschädigten Selbst“ auf eine „Ich-Isolation“ zu reagieren. Insbesondere steht dabei das „Sezieren des subjektiven Bewusstseins“ im Vordergrund. Und auch in *Die Närrin* scheint das subjektive Bewusstsein durch die feindliche Gegensätzlichkeit des Mannes immer mehr in seine Einzelstücke zerlegt zu werden.

Um dann aber doch noch Nähe zu spüren, beißt die Protagonistin – kurz bevor sie den Mord begeht – dem Mann in die Lippen (siehe oben). Diese Textstelle erinnert ein wenig an die ebenfalls oben eingegliederte Passage, wo die Erzählerin die Nägel fest in die Hand des Mannes drückt. Zum Schluss stach sie knapp über dem Kragen ein, den sie mittlerweile nicht mehr exakt vom Mann unterscheiden konnte und den sie hasste.

Ich glitt zur Erde. Kniend suchte ich den Dolch, während der Kragen sich über mich neigte. Dann stach ich irgendwo hinein, dicht über dem Kragen. Ich hörte einen Schrei und ein schwaches, gurgelndes Lallen – Blut floß über mich – heiß und gleitend –³¹⁴

In einer einzigartigen, aber hässlichen Prägung wird die Erzählerin am Ende zur Täterin. Eine Geschichte, „eine kleine arme Geschichte“, wusste sich selbst stets mit Erregungszuständen zu steigern und konnte nur in einem Mord gipfeln. Die tiefe Verstörung, herbeigeführt durch den Mann, lässt die Frau aktiv werden und den Willen – ähnlich wie bei dem Text von Meisel-Hess – der sich in ihr regt, in einem endgültigen Kampf münden. Im Unterschied zu Texten von *Die Schaukel. Schatten. Prosaskizzen*, z.B. *Das Abenteuer*, oder auch viel bekanntere Werke von Kokoschka (*Mörder; Hoffnung der Frauen*, 1910) und Franz

313 Vollmer, Hartmut (1996), S. 44.

314 Vollmer, Hartmut (1996), S. 44.

Jung (*Kameraden!*, 1913), wo die Weiblichkeit in den meisten Fällen mit einer Passivität verbunden wird und der Männlichkeit vielmehr Begriffe wie Aktivität und Vitalität beigemessen werden, ist dem Text *Die Närrin* – zumindest die Grundhaltung – nicht zu unterstellen.³¹⁵ Zudem zeichnen sich viele Werke – im Sinne eines Geschlechterkampfes – eher anhand eines Mordes aus, der von einem Mann an eine Frau verübt wird und nicht umgekehrt. Maria Tatar erläuterte hinsichtlich einer Ästhetisierung eines Lustmordes folgende Sichtweise:

it becomes evident, that the representation of murdered women must function as an aesthetic strategy for managing certain kinds of sexual, social, and political anxieties and for constituting an artistic and social identity³¹⁶

Diese Form des Lustmordes, die nicht zuletzt in den literarischen Darstellungen Alfred Döblins sichtbar wird, kann dem Text *Die Närrin* also nicht entsprechen. Dennoch sind in der Prosa mit hoher Wahrscheinlichkeit sexuelle Übergriffe des Mannes verankert und könnten freilich auf die prekären Verhältnisse in der Großstadt um die Jahrhundertwende anspielen. Da zu dieser Zeit von vielen sexuellen Übergriffen in den Großstädten berichtet wird, vielfach auch mit tödlichem Ausgang.³¹⁷ Eine gewisse Passivität der Frau scheint in *Die Närrin* zwar durch und ist vielleicht auch aufgrund sozialer Gegebenheiten dieser Zeit bedingt (eine aktive Herangehensweise der Frau galt am Anfang des 20. Jahrhunderts als unkonventionell und wurde mit „Straßenmädchen“ in Verbindung gebracht³¹⁸), jedoch erzeugt „El Hor“ bzw. „El Ha“ mit dieser Prosa einen „aktiveren“ Weg der Frau, um die zeittypische Verstörung der Geschlechter abzubilden.

7.5 Identitätssuche

Die Relevanz der Identitätssuche im Rahmen der literarischen expressionistischen Prosa wurde nicht zuletzt im Kapitel 5.5 und 6.5 erläutert. Aus diesem Grund werden diesem Kapitel nun keine einführenden theoretischen Grundlagen vorangestellt und sogleich mit der Interpretation begonnen.

315 Anz, Thomas (2002), S. 70.

316 Tatar, Maria: *Sexual Murder in Weimar Germany*. Princeton UP, 1995, zit. n. Lüke, Martina (2010), S. 113.

317 Ankum, Katharina von (Hg.): *Women in the Metropolis: Gender und Modernity*. Berkeley: U of California, 1997, S. 176-177.

318 Lüke, Martina (2010), S. 125.

Eines dürfte schon zu Beginn der Interpretation erneut zum Vorschein kommen und schließlich offenkundig sein. Auch im Text *Die Närrin* ist die Suche nach einer Identität und Existenz offenbar stark von den Geschlechterverhältnissen abhängig. Um aber bedeutende Textstellen herauszufiltern, die auf eben jene Identitätssuche hinweisen, soll nun der Text wieder chronologisch interpretiert werden.

Im dritten Abschnitt heißt es zu Beginn, dass sie nicht weiß, zu wem sie spricht und dass sie die Menschen noch nie verstanden hat. Es wäre gut denkbar, dass der dritte Abschnitt im Übrigen Gedanken aus der Untersuchungshaft vorwegnimmt. Schließlich beginnt der vierte Abschnitt mit den Worten: „Ich wollte eine Geschichte erzählen.“³¹⁹

Ah – ich weiß ja nicht zu wem ich spreche! Ich fürchte mich. Ich habe niemals die Menschen verstanden.³²⁰

Aus diesen Sätzen spricht jedenfalls eine augenfällige Verlorenheit, die gesellschaftskritisch die ganze Menschheit angreift. Doch die Distanz zu den Menschen, deren „Gedanken ihr zu schwer waren“, konnte ihre Naturverbundenheit förmlich ausgleichen.

Aber alles andre in der Welt ist mir nah. Die Erde, die Blumen, das Meer und die Tiere. Ich kenne das Licht und die Nacht, die Sterne und den Geruch des Frühlings. Ich habe mit den Blumen im Herbst gefroren, und die schweren Nachtnebel haben mich krank gemacht wie die letzten Blätter.³²¹

Die Abwendung vom Menschen hin zur Natur könnte sicherlich auch als Kritik für den vorherrschenden Normendruck interpretiert werden. Auch eine Vielzahl von expressionistischen Texten aus Österreich haben diese „Unerträglichkeit des Normendrucks“³²² zum Thema gemacht. In ihrer unnachahmlichen Art, den expressionistischen „Schrei“³²³ zu fixieren, heißt es von „El Hor“ noch im gleichen Abschnitt:

Horch auf die Sprache der Erde! Die Erde schreit. Riechst du ihren Schrei? Siehst du ihn aus tausend Farben brennen? Du hörst ihn von allen Seiten, aus Höhe und Tiefe, laut und leise, scharf und süß. Er tropft aus Vogelkehlen von den Bäumen, er steigt wie Weihrauch aus dem Grund zur Sonne auf. Die Erde schreit zur Sonne auf.³²⁴

Es wirkt so, als ob die Protagonistin hier ihre letzten Kräfte bündelt, um die Menschheit, die ihr so fremd ist, wieder aufwachen zu lassen. Ihre Identität wird sozusagen über eine größere

319 Vollmer, Hartmut (1996), S. 40.

320 Vollmer, Hartmut (1996), S. 39.

321 Vollmer, Hartmut (1996), S. 39.

322 Fischer, Ernst und Haefs, Wilhelm (1988), S. 19.

323 Beetz, Manfred (2010), S. 551.

324 Vollmer, Hartmut (1996), S. 40.

Macht bzw. über die Natur gefestigt und das „unterirdische Feuer“ – wie es zum Schluss dieses Abschnittes dargestellt wird – „lodert drohend heimlich“ und „sein Wille regt sich in uns“.³²⁵ Bei diesem Wortlaut könnte man sich die Frage stellen, wer mit „uns“ gemeint ist und ob, wie auch bei Strassers Textauszug *Das Ergebnis*, abermals das Kollektiv der Frauen angesprochen wird? Da die Ich-Erzählerin zuvor bereits die Menschen abstrahierend in die Darstellung manifestiert, ist anzunehmen, dass „El Hor“ bzw. „El Ha“ das Kollektiv „Frau“ nicht explizit adressiert. Die Identitätssuche hängt also demzufolge weniger stark von den Geschlechtsgenossinnen ab. Anders ausgedrückt wird die Suche weniger an eine explizit „weibliche“ Identität gekoppelt. Sie konstituiert sich dafür möglicherweise viel mehr im Verhältnis zum Mann und kritisiert alle Menschen, die für die Entfremdung der Geschlechter verantwortlich sind.

Die Natur scheint der Protagonistin Halt zu geben, in einem verstörenden Liebesspiel mit dem Mann, der sie dazu veranlasst, in sein nacktes Herz“ hineinzubeißen, „um nicht zu verdorren“.³²⁶ Im weiter oben angesiedelten Kapitel 7.4 wird auf diese Textstelle bereits hingewiesen und das Machtspiel von Mann und Frau diskutiert. Die Auffassung, dass hier eine offenkundige Unterdrückung und ein Machtverhältnis beschrieben wird, erscheint ebenso naheliegend, wie die These, welche das Erleiden eines Identitätsverlustes durch diese Passage in den Vordergrund drängt. Das Verb „verdorren“ deutet hier schon auf ein drohendes Absterben hin; ihre Existenz und Identität wird also beinahe endgültig beseitigt. Doch die Protagonistin stemmt sich gegen den Verlust ihrer Identität und sieht dabei die Natur als Anker in einer für sie verlorenen Welt. Außerdem schildert die Ich-Erzählerin, dass sie in das Herz des Mannes hineinbeißen muss, „mit allen Nerven sein Blut“ empfindet sowie seine Stimme einatmet, um ihr sonst so leeres Leben noch fühlen zu können. Es hat den Anschein, dass sie kaum mehr in der Lage ist, sich selbst zu fühlen und eine Identität zu bewahren. Der letzte Wille für eine Ich-Bewahrung wird von der Protagonistin also nicht nur von der Natur geweckt, sondern auch vom Mann selbst. In ihrer tiefen, schweren Ohnmacht versucht sie sozusagen das Leben des Mannes aufzusaugen, um so die letzte Energie für die grauenhafte Tat zu lukrieren.

Die Qualen der Erzählerin scheinen sich zudem verstärkt in der Nacht bzw. dem Abend bemerkbar zu machen. So wurden schon im Kapitel 7.4 die „elektrischen Lampen“ und die

325 Vollmer, Hartmut (1996), S. 40.

326 Vollmer, Hartmut (1996), S. 42.

„zarten Blätter“ hervorgehoben, die am Abend „hell und gequält in den grellen Strahlen zittern“ und die auf eine mögliche Analogie der binären Oppositionen aufmerksam machen. Und auch im fünften Abschnitt vermittelt die Protagonistin ein Bild, welches den Tag preist und die Nacht geradezu abstoßt.

Wenn die Sonne scheint, kommt einem oft der Glanz der vergangenen Nacht wie eine dämonisches und klägliches Blendwerk vor. Ich sah die triumphierenden Farben des Tages, ich ging über schimmernde Wiesen, ich berührte die schönen Blätter, die heimlich atmend am Wege standen, ich legte mich zu den Blumen ins Gras, und als ich nach langen Stunden endlich sah, wie dort oben der runde Mond langsam deutlicher und heller wurde, da wunderte ich mich über die verlogenen Lichter, die gestern die schlafenden Bäume quälten.³²⁷

Vor allem die Nacht setzte der Erzählerin zu und es war mehreren Deutungen zufolge jene Zeit, in der die Frau die meisten Qualen des Lebens – hervorgerufen durch den Mann – erleiden musste. Sie verstand es nicht, warum die „verlogenen Lichter“ die „schlafenden Bäume“ quälen mussten, wohingegen der sanfte Mond in der Nacht so friedlich erschien.

Doch trotz der Leiden, die die Erzählerin erfährt, schöpft sie schlussendlich die Kraft, selbst aktiv als Täterin in Erscheinung zu treten. Alles um am Ende ihre Identität zu wahren und sich ihrer selbst wieder näher zu kommen. Die letzte verbleibende Stärke nutzte sie, die Tat zu vollbringen.

Ich bin in der schrecklichen Stube nicht mehr aufgewacht. Ich habe ihn nicht wiedergesehen. In der Untersuchungshaft erfuhr ich, daß er tot ist.³²⁸

In der Untersuchungshaft und im neunten Abschnitt erzählt die Frau von der Schönheit des Lebens, geprägt von der Natur, und das sie weg will bzw. wieder in Freiheit das Leben genießen möchte.

Wenn ich nur nicht hierbleiben muß! Denn die Sonne und das Meer und die Blumen! Schöne fremde Länder möchte ich sehen, wo es heiß und hell ist und wo der Duft und Lachen ist und seltsame Gärten und lichte Säulen und Stufen und Musik und Abenteuer und bunte Lichter und Sonne und die Nacht voller Gestirne. Und viele Blumen!³²⁹

In den letzten zwei Abschnitten endlich entpuppt sich die Erzählung womöglich endgültig als ein Mix von Visionen und Träume einer Frau, die das seelische Ungleichgewicht der binären Geschlechter besonders eindringlich gespürt hat. So beginnt der vorletzte Abschnitt mit dem Satz „Ich kann nicht schlafen“, während der letzte Absatz mit dem Satz „Der Morgen kommt“

327 Vollmer, Hartmut (1996), S. 42.

328 Vollmer, Hartmut (1996), S. 45.

329 Vollmer, Hartmut (1996), S. 45.

beendet wird.³³⁰

In den letzten zwei Abschnitten werden generell wieder vorwiegend die geheimnisvollen Dinge der Natur beobachtet und beschrieben. Die Protagonistin sieht Dinge, die mit dem „äußeren Auge“ nicht zu sehen sind, vielmehr sieht sie mit dem „inneren Auge“, scheint ein „Echo der Welt“ zu sein und ist dabei keineswegs passiv, um den österreichischen Schriftsteller Hermann Bahr in Beziehung zu „El Hors“ und „El Has“ Text *Die Närrin* zu setzen.³³¹

330 Vollmer, Hartmut (1996), S. 46-47.

331 Daviau, Donald G. (1994), S. 408.

8 Fazit

Zum Schluss aller Textinterpretationen weist nun noch ein vergleichendes Fazit auf die wesentlichen Charakteristika, Zusammenhänge und Unterschiede der jeweiligen Texte hin. Obwohl in der Analyse bereits etwaige Vergleiche der Texte Berücksichtigung gefunden haben, um die Aufmerksamkeit zu erhöhen und gleichzeitig wichtige Unterscheidungen bereits im Vorfeld zu markieren, sollen nun ganz konkret und in gebündelter Weise die drei Texte von Grete Meisel-Hess, Nadja Strasser und „El Hor“ bzw. „El Ha“ einem Vergleich unterzogen werden.

8.1 Vergleich: Sprachliche Merkmale

Allen drei Texten eint der grundsätzlich vollständige Verzicht auf eine auktoriale Erzählsituation. Die personale Erzählsituation ist in den Texten ebenso präsent wie der*die Ich-Erzähler*in, wobei im Text von Nadja Strasser von einer Mischform gesprochen werden kann. Einen parataktischen Stil kann man den Prosatexten der drei Frauen – mit mehr oder weniger kleinen Abstufungen – durchwegs entnehmen. Und auch die Ellipse spielt in allen Texten eine Rolle, doch auch hier gibt es kleine Unterschiede. Besonders sticht dabei der älteste aller drei Texte hervor (*Die Lösung*, 1911), der im Vergleich mit den anderen zwei Texten doch wesentlich mehr auf Auslassungen und elliptische Momente setzt. Hinsichtlich der Existenz von syntaktischer Satzverzerrungen kann eigentlich kein Text eine aussagekräftige Antwort liefern, da dieses Merkmal – wie in den jeweiligen Kapiteln 5.2, 6.2, 7.2 schon ausgeführt wurde – unscharf bleiben müssen. Sehr wohl sind diese jedoch in allen Erzählungen vorhanden, wenn man davon ausgeht, dass durch die Ellipse syntaktische richtige Sätze durchbrochen werden. Rhetorische Fragen sind in allen drei Texten in unterschiedlichen Kontexten zu sehen; bei der Prosa *Die Lösung* wird dieses Stilmittel, wohl aufgrund der personalen Erzählperspektive, die den Text durchzieht, weniger häufig angewendet. Die im Wesentlichen an einem einfachen Satzbau orientierten Texte werden kontinuierlich von Interjektionen und dem Imperativ begleitet. Doch die zeitlich näheren und auch älteren Texte von Meisel-Hess und „El Hor“ bzw. „El Ha“ (*Die Lösung*, 1911 und *Die Närrin*, 1914) zeigen in dieser Hinsicht eine sichtlich deutlichere Ausprägung (siehe Kapitel

7.2). Eine „Diskontinuität der Handlung“³³² offenbart sich nur in „El Hors“ Prosa *Die Närrin*, dort dafür umso nachdrücklicher. Die anderen zwei Texte bauen dahingehend weitestgehend auf eine lineare Handlung. Die „Verknappung der Form“ und die „Konzentration auf das Wesentliche“³³³ sind Elemente, die in allen drei Texten in unterschiedlicher Art und Weise zur Geltung kommen, jedoch insgesamt nicht zu leugnen sind. Hingegen ist die typische „Feinnuancierung des Impressionismus“ und die „artifizielle Sprachkunst des Symbolismus“ in den drei Erzählungen wenig überraschend nicht zu festzustellen. Hinsichtlich einer „verhalteneren Sprache“³³⁴, wie Kraus sie bei den Frauen im Expressionismus erkannt haben wollte (siehe Kapitel 3.4.1.1), kann nicht nur wegen der wenigen analysierten Texte keine seriöse Antwort geliefert werden. Die grotesk überzeichnete Darstellung, der expressionistische „Schrei“ sowie die Ästhetik der Hässlichkeit wird mit Sicherheit allen drei Texten der Autorinnen gerecht. Wenngleich gerade der jüngere Text von Nadja Strasser weniger laute Töne von sich gibt und sich diesbezüglich konventioneller verhält als die Texte von Meisel-Hess oder „El Hor“/„El Ha“.

8.2 Vergleich: Prosatypologie und Kategorisierung

Die typologische Zuordnung der expressionistischen Prosa, die durch Walter H. Sokel den Weg in die Forschung gefunden hat und die den literarischen Bestrebungen von Döblin und Einstein folgt, kann hinsichtlich der analysierten Texte ein recht klares Bild vermitteln. Zwei Texte (*Das Ergebnis*, 1919 und *Die Närrin*, 1914) orientieren sich der Analyse zufolge an die von Einstein geprägten prosaistischen Darstellungen und weisen innerhalb dieser Praktik einen feinen Unterschied auf. Während Nadja Strasser in *Das Ergebnis* auch eine personale Erzählerin (vermutlich weiblich) reflektierend in die Erzählung eingreifen lässt, entscheidet sich „El Hor“ und „El Ha“ lediglich für eine Ich-Erzählerin, die sich ihrerseits jedoch ebenfalls reflektierend in die Schilderung einschaltet. Beide Texte können unter dem Begriff einer „experimentellen Reflexionsprosa“³³⁵ subsumiert werden. Ferner ist der Text *Die Lösung* von Meisel-Hess den literarischen Praktiken Döblins einzuordnen, indem in ebendiesen das Bewusstsein der schreibenden Person „in dessen Produkt verschwindet“ und

332 Fischer, Ernst und Haefs, Wilhelm (1988), S. 15.

333 Edschmid, Kasimir (1957), S. 31-41.

334 Krause, Frank (2006), S. 306.

335 Oehm, Heidemarie (1993), S. 190.

nur „mittelbar“³³⁶ im Werk und in deren Wirkung sichtbar wird. Reflexionen oder Analysen einer erzählenden Instanz haben in diesem Werk von Meisel-Hess also keinen Platz bzw. bedient sich diese Erzählung vielmehr den „Beobachtungen des Tatsächlichen“.³³⁷

Vor dem Hintergrund einer groben historischen Eingliederung der Texte in eine der vier Haupttendenzen von Krull, können die Prosatexte von Meisel-Hess und „El Hor“ bzw. „El Ha“ – auch im Sinne einer thematischen Berücksichtigung – einer vitalistischen und utopischen Prosa einverleibt werden. Etwas anders verhält sich diese Kategorisierung bei dem Text von Nadja Strasser, der im Gegensatz zu den anderen zwei Texten nach den Kriegsjahren publiziert wurde. Es wurde festgestellt, dass der Textauszug *Das Ergebnis. Lyrische Essays* in der Analyse keiner unmissverständlichen Hinwendung zu einer Tendenz gerecht wurde und sowohl die vitalistische und utopische Prosa als auch die aktivistische und gesellschaftskritische Prosa bei einer Einteilung in Frage kommen muss. Demnach enthält dieser Text also Spuren von beiden Haupttendenzen.

8.3 Vergleich: Geschlechterverhältnisse

Mit einer besonderen Auffälligkeit – aufgrund der Auswahl der zwei Themenfelder durch das *close reading* bereits im Vorfeld unübersehbar – werden in allen drei Prosatexten bestimmte Themen des Geschlechterkampfes (der Begriff scheint durchaus passend) verhandelt. Im Rahmen dieser Thematik beschäftigen sich alle behandelten Texte mit den offensichtlichen Verstörungen zwischen den Geschlechtern; eine erhöhte Sensibilität gegenüber diesem Thema haben die Schriftstellerinnen nachdrücklich dargelegt. Auch wenn die Darstellungen der Expressionistinnen freilich etwas unterschiedliche Ausführungen innerhalb dieser Themensetzung – nicht nur formaler, sondern auch inhaltlicher Natur – vorweisen, so können dem großen Themenfeld insbesondere Ausrichtungen der Entfremdung, der sozialen Not, des Konfliktes und einer vielfach erwähnten Vitalität bzw. einer Ausbruchs- und Aufbruchsehnsucht zugemessen werden. Wenn also „Mißstände der Realität“ und „konkrete Verwirrungen“ zutage treten – wie auch Vollmer in seiner Anthologie mehreren Schriftstellerinnen zugeschrieben hat³³⁸ – so werden diese Komponenten in den Prosatexten der drei Schriftstellerinnen meist im Zusammenhang mit Geschlechterverhältnissen

336 Sokel, Walter H. (1969), S. 153-170.

337 Anz, Thomas (2010), S. 183-184.

338 Vollmer, Hartmut (1996), S. 12.

verhandelt. Sicherlich ist davon auszugehen, dass die überwiegend feindliche Haltung der Dichterinnen gegenüber dem männlichen Geschlecht nicht zuletzt von Werken wie jenes von Otto Weininger (*Geschlecht und Charakter*, 1903) maßgeblich beeinflusst wurde. Jaques Le Rider bezeichnete das Buch Weiningers, welches für großes Aufsehen gesorgt hatte, schließlich auch als „Manifest des expressionistischen Geistes“³³⁹ (siehe Kapitel 3.4.1).

Abgesehen von all den genannten Ähnlichkeiten, die die Texte der drei Autorinnen bestimmen, gibt es naturgemäß, wie oben bereits angeschnitten wurde, Unterschiede hinsichtlich der Darstellungen. Träume, Phantasien oder Visionen in dem Kontext der Geschlechterverhältnisse rücken beispielsweise in den Texten von Meisel-Hess und „El Hor“ bzw. „El Ha“ stärker in den Fokus und beeinflussen die Erzählungen in hohem Maße. Hingegen steuert der Textauszug von Strasser nicht unbedingt in dieses Segment und wirkt im Bezug zu *Die Lösung* und *Die Närrin* fast konventionell. Jedoch kann man der „Kämpferin für Frauenpflichten“, mit ihrer eindrucksvollen und nüchternen Eigenheit, durchaus große Visionen bezüglich einer Aktivität der Frau nachsagen, wenngleich diese Visionen weniger an klassische Träume gebunden sind.

Das Verhältnis zum Mann scheint sich in den kurzen Erzählungen insofern auf unterschiedliche Weise festzuschreiben, indem in den Texten von Meisel-Hess und „El Hor“ und „El Ha“ immer wieder Farben benutzt werden, die auf die Kontrastierung der Geschlechter hinweisen soll. Diese konfliktgeladene, farbliche Kontrastierung kommt wiederum in Nadja Strassers Textauszug *Das Ergebnis. Lyrische Essays* nicht zur Geltung. Dieser Prosatext bringt die unversöhnliche Beziehung zum Mann vermehrt durch die Hässlichkeit der Worte zum Ausdruck, die stets klarsichtig und schnörkellos erscheinen.

Die zeitlich etwas nahestehenderen Texte von Meisel-Hess und „El Hor“ bzw. „El Ha“ sind sich in ihrer Eigentümlichkeit womöglich generell ähnlicher verglichen mit der Narration von Strasser; dies wird auch in puncto Mord in der Handlung deutlich. In beiden Texten wird der Mord präzise thematisiert, wobei die Umsetzung wohl unterschiedlicher nicht sein könnte. Immerhin wird in *Die Närrin* die Frau zur Täterin, während in *Die Lösung* der „schwarze Mann“ der Frau einen harten Stahl in die Kehle sticht. Hierbei könnte man gegebenenfalls soweit gehen, zu behaupten, dass Meisel-Hess sich betreffend des Mordes eher an eine traditionelle Darstellungsweise hält und den Frauen eher die passive Rolle zuteilt. Diese stereotype Zuteilung der Geschlechter, die das Männlichkeitsbild stets mit Vitalität und

339 Le Rider, Jaques (1985), S. 223.

Aktivität ausstattet und auch in der bekannten Anthologie von Kurt Pinthus (*Menschheitsdämmerung*) oder im ebenso berühmten Werk von Kokoschka (*Mörder, Hoffnung der Frauen*) zu sehen ist, kommt im Text *Die Närrin* – zumindest bei der Ermordung – nicht zum Tragen. Die Protagonistin in dem Prosatext *Die Lösung* präsentiert sich aber deswegen nicht generell passiv, mehr noch gewinnt sie durch die selbst erlittene Ermordung an Aktivität. Schließlich wird die Aktivität in beiden Texten – auch in der Prosa von Nadja Strasser – durch Frustration, (sexueller) Gewalt und Kränkungen vorangetrieben und die Aktivität und Vitalität der Frauen gewinnt Oberhand. Dabei wird die Dominanz der abstrahierend dargestellten Männlichkeit keineswegs versteckt und mehrfach dafür benutzt, um das Ungleichgewicht der Geschlechter aufzubrechen.

8.3 Vergleich: Identitätssuche

Auch wenn die Themensetzung der Identitätssuche in den jeweiligen Texten untrennbar mit dem Themenfeld der Geschlechterverhältnisse verbunden ist, wird nun auch im Vergleich eine differenzierte Analyse vorgenommen.

Die kurzen Erzählungen der drei „österreichischen“ Autorinnen sind zunächst allesamt von einer Leere und Ausweglosigkeit ihres Selbst bestimmt. Und gerade die notwendige Abnabelung von der männlichen Opposition – geprägt von einer massiven Unterdrückung – ruft bei den Frauen ein wieder erlangtes Selbstvertrauen hervor, dass ihnen die Stärke und vor allem den Willen gibt, ihre Identität nicht aufzugeben. Für die Ich-Bewahrung nehmen die Protagonistinnen ungeheuerliche Anstrengungen auf sich, die sie letztlich auch mit einer großen Last bezahlen müssen. Während in *Das Ergebnis. Lyrische Essays* Ritta den schmerzlichen, aber für sie unumgänglichen Schritt wagt und mit ihrem Kind ihren Gatten verlässt, um ihre Identität und ihr Leben noch zu retten, wird die Ich-Erzählerin in *Die Närrin* gar zur Täterin. Inwiefern das Bewusstsein für die Konsequenzen dieser Handlungen bei den Protagonistinnen vorhanden war, bleibt ungewiss. Doch dies scheint in den Erzählungen ohnehin keine große Bedeutung zu haben, denn der Weg, der zur Freiheit ihres Selbst führt, war ein Weg, den sie gehen mussten. Der schmerzliche Bruch wird in dem Prosatext *Die Lösung* von Meisel-Hess zwar auch verhandelt, doch die drohende Schwere des Schicksals wird weniger stark thematisiert. Stattdessen wird nach dem Zerwürfnis auffallend schnell das erwachte Selbstvertrauen und der Wille zum Kampf initiiert.

In welchem Ausmaß die Suche nach einer Identität an das Kollektiv „Frau“ anknüpft, wird speziell in Nadja Strassers Textauszug sichtbar. Gleich mehrere Textstellen lassen unweigerlich darauf schließen, dass Nadja Strasser die Frau abstrahierend in der Gestaltung wirken lässt. Dass Strasser mit der Beschreibung eines Einzelschicksals auch auf andere und ähnliche Fälle von Frauen referiert, scheint gerade durch ihren Ruf als „Kämpferin für Frauenpflichten“ mehr als plausibel. Aber auch die Erzählung von Meisel-Hess schlägt in eine ähnliche Kerbe, wenngleich im Textauszug *Das Ergebnis* erkenntlich wird, dass sich die Figur Ritta zuerst vom Kollektiv der Ehe lösen muss bzw. sich einer kurzfristigen Individualisierung unterziehen muss, um sich später mit dem Kollektiv aller alleinerziehenden Mütter zu solidarisieren (siehe Kapitel 6.5). Im Werk von Meisel-Hess dürfte weniger die sinnbildliche Zerschlagung der geschlechtlichen Opposition zu einer Solidarisierung und schließlich einer kollektiven Anrufung der Frau führen, sondern bereits die Erinnerung an die mächtige männliche Vorherrschaft. Demnach erzielt die einfache Erinnerung, herbeigeführt durch einen vermeintlichen Traum, an die feindliche Beziehung zum Mann bereits die gleiche Wirkung. Der Wille zum Kampf, dem Kampf um ihr Ich, welcher mittels Identifikation mit der Frau bzw. den Frauen ausgeübt werden soll. Im Unterschied zu den eben genannten Texten ist die Erzählung von „El Hor“ bzw. „El Ha“ angesichts einer kollektiven Identitätsfindung zumindest weniger offensichtlich an das Kollektiv der Frau angeschlossen. Indem die Protagonistin in *Die Närrin* in ihrer Zerrissenheit die ganze Menschheit nicht versteht, scheint die Suche nach einer Identität weniger an eine „weibliche“ Identität gebündelt zu sein. Die Identität etabliert sich – abgesehen vom Verhältnis zum Mann – daher vielmehr in der Abstraktion des Menschen, der für die Entfremdung der Geschlechter verantwortlich ist. Und um abschließend noch die Bedeutsamkeit der Identitätssuche im literarischen Expressionismus im Zuge der konfliktreichen Auseinandersetzung zwischen Mann und Frau zu festigen, schließt das vergleichende Fazit mit einem Zitat von Ottmar Huber.

Der Zwiespalt von Ich und Welt, der die Mythenbildung des Expressionismus ursächlich bestimmt, prägt sich im Verhalten der Geschlechter zueinander mit besonderer Eindringlichkeit aus.³⁴⁰

340 Huber, Ottmar: *Mythos und Grotteske. Die Problematik des Mythischen und ihre Darstellung in der Dichtung des Expressionismus*. Meisenheim am Glan: Hain 1979, S. 177.

9 Literaturverzeichnis

Ankum, Katharina von (Hg.): Women in the Metropolis: Gender und Modernity. Berkeley: U of California, 1997.

Amann, Klaus und Wallas, Armin A. (Hg.): Expressionismus in Österreich. Die Literatur und die Künste. Wien: Böhlau 1994.

Anz, Thomas und Stark, Michael (Hg.): Expressionismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910-1920. Stuttgart: Metzler 1982.

Anz, Thomas: Literatur des Expressionismus. Stuttgart: Metzler 2002.

Anz, Thomas: Literatur des Expressionismus. Stuttgart: Metzler² 2010.

Beetz, Manfred: Expressionismus. In: Weimar, Klaus (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des des Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. Berlin: Walter de Gruyter 2010.

Best, Otto F. (Hg.): Theorie des Expressionismus. Stuttgart 1976 (=RUB 9817).

Bode, Dietrich (Hg.): Gedichte des Expressionismus. Stuttgart 1998 (=RUB 8726).

Budke, Petra und Schulze, Jutta: Schriftstellerinnen in Berlin 1871 bis 1945. Ein Lexikon zu Leben und Werk. Berlin: Orlanda Frauenverlag 1995.

Daviau, Donald G.: Hermann Bahr und der Expressionismus. In: Amann, Klaus und Wallas, Armin A. (Hg.): Expressionismus in Österreich: Die Literatur und die Künste. Wien: Boehlau 1994.

Derrida, Jacques und Engelmann, Peter (Hg.): Von der Gastfreundschaft. Passagen Verlag: Wien 2001.

Edschmid, Kasimir: Frühe Manifeste. Epochen des Expressionismus. Hamburg: Wegner 1957.

Fischer, Ernst und Haefs, Wilhelm (Hg.): Hirnwelten funkeln. Literatur des Expressionismus in Wien. Salzburg: Otto Müller Verlag 1988.

Giese, Peter: Interpretationshilfen Lyrik des Expressionismus. 4. Auflage, Ernst Klett Verlag: Stuttgart 1992.

Hatwani Paul: Versuch über den Expressionismus. In: Wallas, Armin A. (Hg.): Texte des Expressionismus. Der Beitrag jüdischer Autoren zur österreichischen Avantgarde. Linz/Wien: Denkmayr 1988.

Hauch, Gabriella: Nadja Strasser, Geb. Neoma Ramm (1871-1955). In: Schwarz, Werner und Ingo Zechner (Hg.): Die helle und dunkle Seite der Moderne. Festschrift für Siegfried Mattl zum 60. Geburtstag. Turia + Kant: Wien 2014.

Huber, Ottmar: Mythos und Grotoske. Die Problematik des Mythischen und ihre Darstellung in der Dichtung des Expressionismus. Meisenheim am Glan: Hain 1979.

Jäger, Georg: Avantgarde. In: Weimar, Klaus (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des des Reallexikon der deutschen

Literaturgeschichte. Berlin: Walter de Gruyter 2010.

Jeßing, Benedikt und Köhnen, Ralph: Einführung in die Neuere deutsche Literaturwissenschaft. 2., aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart, Weimar: Metzler Verlag 2007.

Kandinsky, Wassily: Über das Geistige in der Kunst. Insbesondere in der Malerei. München: R. Piper und Co.³ 1912.

Krause, Frank: Klangbewusster Expressionismus. Moderne Techniken des rituellen Ausdrucks. Berlin: Weidler 2006.

Krull, Wilhelm: Prosa des Expressionismus. Stuttgart: J. B. Metzler 1984.

Martini, Fritz (Hg.): Prosa des Expressionismus. Stuttgart 1977 (=RUB 8379).

Leonhardt, Nicole: Die Farbmotaphorik in der Lyrik des Expressionismus. Eine Untersuchung an Benn, Trakl und Heym. Augsburg: Ubooks 2004.

Le Rider, Jaques: Der Fall Otto Weininger. Wurzeln des Antifeminismus und Antisemitismus. Wien: Löcker 1985.

Meisel-Hess, Grete: Weiberhass und Weiberverachtung. Berlin: Perles 1904.

Meisel-Hess, Grete: Weiberhass und Weiberverachtung. Berlin: Perles 1904.

Nünning, Ansgar: Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze-Personen-

Grundbegriffe. 4., aktualisierte Auflage. Stuttgart, Weimar: Metzler Verlag 2008.

Oehm, Heidemarie: Subjektivität und Gattungsformen im Expressionismus. München: Fink 1993.

Pinthus, Kurt (Hg.): Menschheitsdämmerung. Ein Dokument des Expressionismus. Reinbek: Rohwolt 1969.

Pinthus, Kurt: Glosse, Aphorismus, Anekdote. In: März, Jg. 7, H. 19, 10.5.1913.

Raabe, Paul: Die Autoren und Bücher des literarischen Expressionismus. Ein bibliographisches Handbuch. Stuttgart: Metzler 1958.

Raabe, Paul (Hg.): Expressionismus. Der Kampf um eine literarische Bewegung. Zürich: Arche Literatur Verlag AG 1987.

Ranc, Julijana: Alexandra Ramm-Pfemfert. Ein Gegenleben. Nautilus: Hamburg 2004.

Rothe, Wolfgang (Hg.): Expressionismus als Literatur. Gesammelte Studien. Bern: Francke 1969.

Schneider, Jost: Einführung in die Roman-Analyse. 3., aktualisierte Auflage. Darmstadt: WBG (Wissenschaftliche Buchgesellschaft) 2010.

Schnitzler, Arthur: Lieutenant Gustl. Novelle. Stuttgart: Reclam 2013.

Schwarz, Werner und Ingo, Zechner (Hg.): Die helle und dunkle Seite der Moderne.

Festschrift für Siegfried Mattl zum 60. Geburtstag. Turia + Kant: Wien 2014.

Sonnleitner, Johann: Expressionistische Prosa österreichischer Autorinnen nach 1918. In: Jachimowicz, Aneta (Hg.): Gegen den Kanon – Literatur der Zwischenkriegszeit in Österreich. Warschauer Studien zur Kultur- und Literaturwissenschaft. Frankfurt, Bern: Lang 2017.

Sonnleitner, Johann: Weibliche Avantgarde in Österreich nach 1918. Zu Maria Lazar und ihrem Umfeld. In: Sonnleitner, Johann und Dmytro Horbachov u.a. (Hg.): Österreichische und ukrainische Literatur und Kunst. Kontakte und Kontexte in Moderne und Avantgarde. Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH 2016.

Strasser, Nadja: Das Ergebnis. Lyrische Essays. Fischer Verlag: Berlin 1919.

Strasser, Nadja: Die Russin. Fischer Verlag: Berlin 1917.

Suhrbier, Hartwig (Hg.): El Hor. El Ha: Die Schaukel. Schatten. Prosaskizzen. Steidl: Göttingen 1991.

Thorson, Helga: Confronting Anti-Semitism and Antifeminism in Turn of the Century Vienna: Grete Meisel Hess and the Modernist Discourses on Hysteria. In: Hödl, Klaus (Hg.): Jüdische Identitäten. Einblicke in die Bewußtseinslandschaft des österreichischen Judentums. Innsbruck: Studien Verlag 2000.

Vollmer, Hartmut (Hg.): Die rote Perücke. Prosa expressionistischer Dichterinnen. Paderborn: Igel-Verlag Literatur 1996.

Vollmer, Hartmut (Hg.): In roten Schuhen tanzt die Sonne sich zu Tod. Lyrik expressionistischer Dichterinnen. Zürich: Arche Verlag AG, Raabe + Vitali 1993.

Wallas, Armin A. (Hg.): Texte des Expressionismus. Der Beitrag jüdischer Autoren zur österreichischen Avantgarde. Linz/Wien: Denkmayr 1988.

Zeitschriften und Zeitungen:

Birgit Schmidt: Die Schwestern Ramm. Zum Briefwechsel zwischen Nadja Strasser und Rudolf Rocker. In: *Archiv für die Geschichte des Widerstandes und der Arbeit*, Nr. 17 (2003), S. 407-420.

Die Aktion, Jg.1, Nr. 38 (6. November 1911), Sp. 1204-1207.

Der Sturm, Jg. 4, 1913/14 (Juli 1913).

Leppin, Paul: El Ha. In: *Prager Presse/Dichtung und Welt* (18. Juni 1922), S. II.

Lüke, Martina: Kampf der Geschlechter. Entfremdung und Lustmord in der expressionistischen Dichtung von El Hor/El Ha. In: *Seminar: A Journal of Germanic Studies*. Jg. 46, Nr. 2 (2. Mai 2010), S. 112-130.

Schmidt, Birgit: Die „Frauenpflichterin“ - Zur Erinnerung an Nadja Strasser. In: *ASCHKENAS. Zeitschrift für Geschichte und Kultur der Juden*, Nr. 16, (Juli 2006), S. 229-259.

Schmitt, Birgit: Die verhexte Welt. Eine Erinnerung an die jüdische Feministin Nadja Strasser. In: *Jungle World*, Nr.10 (Februar 2004).

Strasser Nadja: Das Recht der Jugend. In: *Die Aktion*, Jg. 1, Nr. 19 (1911), Sp. 568-587.

Leppin, Paul: El Ha. In: *Prager Presse/Dichtung und Welt* (18. Juni 1922), S. II.

Lüke, Martina: Kampf der Geschlechter. Entfremdung und Lustmord in der

expressionistischen Dichtung von El Hor/El Ha. In: *Seminar: A Journal of Germanic Studies*. Jg. 46, Nr. 2 (2. Mai 2010), S. 112-130.

Wright, Barbara D.: „New Man,“ Eternal Women: Expressionist Responses to German Feminism. In: *German Quarterly*. Jg. 60, Nr. 4 (Herbst 1987), S 582-599.

Internetquellen:

Wied, Martina: Kurzbiografie. <http://www.literaturhaus.at/index.php?id=6392> (Zugriff am 16.10.2018)

Raabe, Paul (Hg.): Der literarische Expressionismus online. <https://db.saur.de/LEX/login.jsf> (Zugriff am 16.10.2018).

Schmidt-Bergmann, Hansgeorg: Uns ist nicht das Leben die Kunst. Aber die Kunst ist das Leben. https://www.welt.de/welt_print/kultur/literatur/article6663387/Uns-ist-nicht-das-Leben-die-Kunst-Aber-die-Kunst-ist-das-Leben.html (Zugriff am 8.11.2017).

Die Aktion: https://de.wikipedia.org/wiki/Die_Aktion (Zugriff am 20.11.2018)

Weininger, Otto: https://de.wikipedia.org/wiki/Otto_Weininger (Zugriff am 21.1.19)

Heym, Georg: https://de.wikipedia.org/wiki/Georg_Heym (Zugriff am 1.2.2019)

Arbeiter Zeitung:

<http://anno.onb.ac.at/cgicontent/anno?id=aze&datum=19030712&seite=8zoom=33> (Zugriff am 1.2.2019)

Frauenstudium: <https://geschichte.univie.ac.at/de/artikel/frauenstudium> (Zugriff am 2.2.19)

Die Fackel online: <http://corpus1.aac.ac.at/fackel/> (Zugriff am 2.2.19)

Strasser, Nadja: <https://jungle.world/artikel/2004/09/12433.html> (Zugriff am 6.2.19)

Buch von der Gastfreundschaft: <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/buch-von-der-gastfreundschaft-der-fremde-schafft-uns-ein-zuhause-15129324.html> (Zugriff am 15.2.2019)

10 Abstract

In der vorliegenden Diplomarbeit werden auf Basis theoretischer Grundlagen die „österreichischen“ Expressionistinnen Grete Meisel-Hess, Nadja Strasser und schließlich die unter dem Pseudonym bekannte Schriftstellerin „El Hor“ bzw. „El Ha“ näher betrachtet und analysiert. Dabei rückt nicht nur die Biographie der im literarischen Expressionismus verhafteten Autorinnen in den Vordergrund, sondern eben auch eine eingehende Textanalyse von drei ausgewählten Prosatexten, die durch die methodische Herangehensweise des *close reading* verwirklicht wird. Obgleich die Vielfalt an Themensetzungen der literarischen Texte sehr weit gefächert ist und diese daher nur schwer einzuordnen sind, macht es sich diese Arbeit zum Ziel, die Texte in mehrfacher Hinsicht zu untersuchen, um eine Art Charakteristik dieser Autorinnen und deren Texte zu lukrieren. Zwei Themenfeldern wird dabei besonders viel Aufmerksamkeit geschenkt, da sich die Themen der Geschlechterverhältnisse und der Identitätssuche im Zuge des *close reading* in den ausgewählten Prosatexten besonders stark hervorgetan haben. Wobei auch die Analyse der sprachlichen Merkmale sowie der Prosatypologie – im Rahmen der expressionistischen Prosa – eine priorisierende Stellung einnimmt.

Am Ende werden die gewonnenen Erkenntnisse der Texte und in weiterer Folge der Schriftstellerinnen in einem vergleichenden Fazit in Beziehung gesetzt, um die wichtigsten Merkmale hervorzuheben. Dieser Arbeit ist es also ein Anliegen, eine gewisse Kanon-Revision durchzuführen sowie die Sichtbarkeit von Frauen im literarischen Expressionismus zu erweitern und insbesondere die drei „österreichischen“ Autorinnen Grete Meisel-Hess, Nadja Strasser und „El Hor“ bzw. „El Ha“ etwas näher an den Mittelpunkt der literarisch-prosaistischen expressionistischen Forschung zu drängen.