

Anna-Katharina Gisbertz

Die Stimmung der Angst: Zur Prosa Mela Hartwigs (1893–1967)

<https://doi.org/10.18452/23962>

1 Heidegger, Tod und Angst

Stimmungen bilden in Literatur und Ästhetik eine Form der Welterschließung, deren Reiz seit der Aufklärung darin bestand, ein nicht dinglich fassbares Einheitsempfinden greifbar zu machen.¹ Welche Einheit dabei genau gemeint war, wechselte und war semantisch nicht eindeutig festgelegt, während sie dennoch durch die Musik, Kunst oder poetische Sprache vermittelt werden sollte. In seinem Hauptwerk *Sein und Zeit* 1927 legte Martin Heidegger eine Umdeutung und Neuausrichtung dieser etwa hundertfünfzig Jahre währenden Tradition der Stimmungsästhetik vor. Statt einer Orientierung an einem Ganzen, das vermittelt auszudrücken war, richtet sich Heideggers Interesse auf das Miteinander in der Stimmung, also die Fähigkeit zur Gemeinschaft: „Stimmungen sind nicht etwas, das nur vorhanden ist, sondern sie selbst sind gerade eine Grundart und Grundweise des Seins, und zwar des Da-Seins, [...] des Miteinanderseins.“² Damit rückt Heidegger die Peripherie ins Zentrum seiner Philosophie, indem er Stimmungen zwar als Seinsausdruck ansieht, aber das Miteinander in ihrem Erleben ebenfalls betont. Sie seien in diesem Sinn auch keine Begleiterscheinungen, sondern selbst interpretationsbedürftig. Über das Verhältnis zwischen dem Sein und dem *Wie* seines Erschlossenseins heißt es, in der Gestimmtheit sei „immer schon stimmungsmäßig das Dasein als *das* Seiende erschlossen, [...]“³ Heidegger bezieht sich mit der Stimmung folglich auf das *Wie* des Seins, dessen wesenhafte Bestimmung durch das Zulaufen auf den Tod erschloss.

Mit dem Bezug auf das Dasein verbindet Heidegger eine besondere emotionale Grundlage, die bis dahin kaum als Stimmung angesehen war: das Gefühl der Angst, das als Daseins-Angst oder Freiheits-Angst auftritt. Die Angst offenbare

¹ Vgl. Wellbery: Art. Stimmung, S. 703–733; Reents: Stimmungsästhetik.

² Heidegger: Die Grundbegriffe der Metaphysik, S. 100–101.

³ Heidegger: Sein und Zeit, S. 134.

im Dasein „das *Freisein* für die Freiheit des Sich-selbst-wählens und -ergreifens.“⁴ In der Stimmung der Angst werde „das Dasein *als Möglichkeit*“ erkannt.⁵ Angst wird in *Sein und Zeit* zur „Sinngestalt des menschlichen Lebens“ erhoben, „die den Menschen auf eine besondere Weise mit sich selbst konfrontiert.“⁶ Mit dieser Definition findet Heidegger für das Moment der Selbstkonfrontation eine Sprache. Heidegger grenzt die Angst von bestimmter Furcht ab und macht sie zur verborgenen Lenkerin des In-der-Welt-Seins. Im Modus der Angst rückt die Stimmung endgültig vom Harmonieempfinden der philosophischen Ästhetik ab. In Heideggers Definition stellt die Angst kein individuelles Trauma dar, sondern eine zeitlose, philosophische Gegebenheit. Statt eines höheren Ganzen wird das Dasein als „*Un-zuhause*“ gemeinschaftlich spürbar.⁷

Diese Deutung bot sich nicht nur als ein Meilenstein der philosophischen Epistemologie an, sondern sie fand auch in einer gesellschaftlich prekären Situation Gehör, in der die zeitliche Grenze des Daseins aufgrund des Ersten Weltkriegs, der Hungersnöte und Armut in Deutschland und Österreich deutlich spürbar war. Heidegger greift mit der Angst die Not seiner Zeit auf und verleiht ihr tieferen Sinn, indem er die Angst zum Daseinsmodus erklärt. Die Beschäftigung mit der Angst erlebte in den 1920er Jahren auf breiter Basis eine Konjunktur, die historisch gesehen den Erlebnissen des Ersten Weltkriegs und der empfundenen Ohnmacht gegenüber der neuen Waffentechnik geschuldet war.⁸ Ein spannungsreiches Jahrzehnt begann auch politisch durch die ersten Demokratien in vielen Staaten Europas, deren interne Spannungen und Verwerfungen in Kunst, Literatur und Filmen aufgegriffen und reflektiert wurden. Akute Ängste ließen sich durch ästhetisch konventionalisierte Formsprachen mitteilen, Schmerz und Leid kanalisiert zum Ausdruck bringen.⁹ Angstbesetzte Filme wie Fritz Langs *Metropolis* (1927) passten in die gängigen Medien- und Kulturformate der Zeit, die sie durch oft pathetische Gesten anreicherten. Die Nähe zum Kitsch lag in den Bewältigungsversuchen der Angst ebenfalls nahe.¹⁰

Über die Bedeutung von genderspezifischen Ängsten wurde in diesem Zusammenhang nur wenig nachgedacht, und die historische Dimension wird ebenfalls

⁴ Ebd.

⁵ Ebd., S. 188.

⁶ Demmerling: Philosophie der Angst, S. 102.

⁷ Heidegger: Sein und Zeit, S. 189.

⁸ Michl/Plamper: Soldatische Angst, S. 209–248.

⁹ Vgl. Lethen: Verhaltenslehren der Kälte, S. 116–119.

¹⁰ Vgl. Anz: Stimmungskunst und -kitsch in der Literatur um 1900, S. 241.

ausgelassen. Der Literarisierung von Frauenängsten lag statt dessen eine jahrhundertalte Codierung zugrunde: „Angst und Gender – diese Verknüpfung unterliegt [...] spätestens seit Kant der Dichotomie ‚mutiger Mann versus ängstliche Frau.‘“¹¹ Die Angst von Frauen zu bestimmen lag in Männerhand, die die Frauen wiederum zu Objekten ihrer eigenen Ängste machten. In Zeiten der Konjunktur der Angst, der Ersten Republik in Österreich sowie der Weimarer Republik, kamen Autorinnen gegen diese Auffassung nur schwer an. Um der Dichotomie zwischen Angst und Mut auszuweichen, blieb es angeblich noch Jahrzehnte lang ruhig um die literarische Selbstverständigung über Angst.¹² In Versuchen, eine Geschichte der Angst zu verfassen, ist bis heute die weitgehende Ausblendung weiblicher Stimmen zu beobachten. Die weibliche Angst gehört mithin auch zu den Desideraten der Stimmungsforschung, die das Verhältnis zur Welt und zum Anderen in historisch bestimmter Weise ausdrücken kann.

Der vorliegende Beitrag rückt daher eine frauenzentrierte Angst der 1920er Jahre in den Mittelpunkt, die sich zwar aufgrund des Miteinanderseins im Sinne Heideggers auch als Stimmung bezeichnen lässt, ohne sich jedoch Heideggers Daseinsauslegung aneignen zu wollen. Heidegger kam es darauf an, das Dasein vor dem Hintergrund des Todes zu erfassen, also in seiner Zeitlichkeit. Der Tod bildete eine definitive Grenze, die nicht zur eigenen Beruhigung aufgeschoben werden sollte. Die Gewissheit des Todes sollte die Möglichkeiten des Daseins bewusstmachen. Angst sei die Befindlichkeit, die die aufsteigende Bedrohung des Daseins selbst offen zu halten vermag: „In ihr befindet sich das Dasein vor dem Nichts der möglichen Unmöglichkeit seiner Existenz. [...] Das Sein zum Tode ist wesenhaft Angst.“¹³

Der Befund, dass die eigene Existenz endlich ist, wird auch im Werk Mela Hartwigs bedeutsam und zeigt sich als Angst. Dennoch nimmt die österreichische Autorin Hartwig nicht das Ende zum Ausgangspunkt ihrer Erzählungen. Im Gegenteil wird das Dasein oft bereits als tot erlebt und kommt als Vorstellung vom lebendig Begrabensein, als Einschluss und Einschnürung zur Sprache. Hartwigs Figuren sind mit ihrem Nichtsein lebendig konfrontiert. Die Möglichkeit der Freiheit ahnen sie nur, ohne sie als Teil ihres Daseins zu erleben. Ihre

¹¹ Kanz: *Gender-Theorie der Angst*, S. 123.

¹² Erst im letzten Drittel des 20. Jahrhunderts wird laut Kanz von weiblichen Texten über Angst gesprochen, wofür etwa die Werke von Christa Wolf, Ingeborg Bachmann, Anna Duden, Monika Maron oder Elfriede Jelinek einstehen. Vgl. ebd. Siehe auch Delabar: *Hedonistische Revolutionärinnen*, S. 11–27.

¹³ Heidegger: *Sein und Zeit*, S. 266.

Angst bezieht sich auf erlebte Unterdrückung und Auslöschung, die wechselseitig Hass, Verzweiflung oder intensive Lebenslust wecken. Das Nichtsein wird paradoxerweise Teil des Erlebens und Erzählens.

Die ängstliche Frau ist die zentrale Figur in Hartwigs Literatur, und ihr vernichtetes Dasein wird als Ergebnis einer Gewaltgeschichte des Patriarchats lesbar, die oft grenzenlose Entblößungen vornimmt und den Blick auf die Betrachtenden zurücklenkt. Die Angst zirkuliert in Hartwigs Werk zwischen Betrachter und Betrachtetem sowie zwischen einer gegebenen Sprache und einem tiefer liegenden Begehren, das Mieke Bals Begriff der „double exposure“ nahekommt: Bal brachte das Unbehagen zur Sprache, das sich einstellen kann, wenn bestimmte Objekte ihre Geschichte preisgeben und dadurch in neuem Licht erscheinen. Sie machte dieses Unbehagen auch für eine Kritik an den Begriffen, ihren Vorstellungen und Festschreibungen unter der Prämisse nutzbar: „the object [...] is present“.¹⁴ Ausgehend von der Annahme, dass das Bezeichnete zwar stumm, aber dennoch vorhanden sei, richtet sich die Aufmerksamkeit auf die monumentalen kulturellen Zurichtungen der Sprache, die nunmehr selbst als „opining, opinionated“ in den Blick rücken.¹⁵ So wird die ängstliche Frau in Hartwigs Prosa zum Objekt, dessen Vernichtung zugleich als Vorwurf und Protest erscheint. Indem Hartwigs Figuren mit der Auslöschung bereits im Leben konfrontiert sind, ist die Erwartung des Todes nicht so schreckhaft wie das Grauen des erlebten Lebens. Das Gefühl, lebend begraben zu sein, rührt ein Gefühlsspektrum wach, das von Hass und Verzweiflung bis zu intensiver Lebenslust reicht. In seiner phänomenalen Bedeutung wird es als Angst zusammengefasst. Im Folgenden werden die frühen Erzählungen und Romane Hartwigs daher als weibliche Stimmung der Angst einer Relektüre unterzogen.

2 Nichtsein und Verbrechen in Mela Hartwigs *Erzählungen* (1928)

In ihrem ersten Novellenband „Das Verbrechen“ (1928), der vier Erzählungen enthielt und sukzessiv erweitert wurde, zeigt die Grazer Autorin „mit fundiertem psychoanalytischem Wissen Frauen in Ausnahmeständen“, und Hartwig

¹⁴ Mieke Bal: Double Exposures, S. 4.

¹⁵ Ebd.

verwendet dazu eine ekstatische Sprache.¹⁶ Die Nähe zu Freuds Psychoanalyse wurde vor allem durch den Hysterie-Diskurs erkannt, während man zugleich eine thematisch-inhaltliche Orientierung an der Sohnesliteratur des Expressionismus gegeben sah.¹⁷ Alfred Döblin war auf die Titelerzählung im Rahmen eines Wettbewerbs der *Literarischen Welt* aufmerksam geworden und hatte sie für den Preis vorgeschlagen. Diese Erzählung endet mit dem Mord einer Tochter an ihrem Vater, nicht ohne vorher die sadistisch motivierte Beziehung erörtert zu haben, die zu dem Verbrechen geführt hat. Darin wird die Tochter zum Opfer einer libidinösen Fixierung und eines langsamen Tötungsversuchs durch den Vater. Ihr Verhältnis wird vom Vater wortgetreu mit Freuds Ödipuskomplex parallelisiert: „Ich bin aufrichtiger als du, sage ich, und gestehe es mir und dir ohne konventionelle Scham zu, daß ich jederzeit bereit wäre, dein Liebhaber zu sein, wenn ich nicht gerade unglückseligerweise dein Vater wäre.“¹⁸ Die Tochter widersetzt sich jedoch der Unterstellung einer erotischen Anziehung zum Vater, so dass die Erzählung ihr Leiden und ihre Abwehr in den Mittelpunkt stellt. Sie wehrt sich durch zahlreiche Gesten und Argumente, einen Selbstmordversuch, einen Fluchtplan, Entsagung, aber auch sklavisches Hingabe und trotziges Abwehr. Dennoch kann sie sich der ihr aufgedrückten Beziehung nicht entziehen. So entsteht ein Zustand der Ausweglosigkeit, den der Text als „Frage um Sein und Nichtsein“ (V, 27) im Modus von Angstzuständen inszeniert.

Unter Angst wird von Hartwig jene Stimmung erfasst, die zwar als Wahrnehmungsvorgang von notwendiger Subjektivität ist, aber auch als Bewusstseinsinhalt vermittelbar wird und das von Heidegger eingeforderte Miteinandersein unterstreicht. Angst erscheint dann nicht selbst als Objekt, schreibt sich aber in die Wahrnehmung einer düsteren Umgebung und eines abgesenkten Bewusstseins ein, was oft mit der körperlichen Deformationen zusammeneht. So setzt die Erzählung am dritten Tag eines Hungerstreiks der Tochter ein, der

ihr Leben unter der Unwirklichkeit eines überreizten Willens begrub; Dunkelheit verkleisterte die Fenster, verklebte die Augen, wälzte Schatten und ein Chaos von Geräuschen ohne Sinn über ihr Bett hin, eine Gewitterwolke aus Angst, Dunkelheit und

¹⁶ Schmidt-Bortenschlager: Exil und literarische Produktion, S. 90.

¹⁷ Fähnders: Vätermord, S. 429.

¹⁸ Hartwig: Das Verbrechen, S. 22–23. Weitere Zitate werden nachfolgend im Fließtext in Klammern unter der Sigle „V“ mit Angabe der Seitenzahl notiert.

Tod, die sich immer tiefer auf sie herabsenkte, die farblosen Wände ihres verfinsterten Zimmers drängten sich immer enger um sie zusammen, wie ein Grab, [...] (V, 19)

Dunkelheit und Chaos verdüstern die Wahrnehmung der Tochter. Zwar unternimmt sie immer wieder Versuche zu agieren, bleibt aber der Liebhaberphantasie des Vaters ängstlich unterlegen. Das Leben in Angst steht gleich am Beginn der Erzählung, die den geistigen und körperlichen Schaden ausstellt, im Wechsel der wörtlichen Reden und einer heterodiegetischen Erzählstimme aber auch Lösungsversuche beschreibt. Der übermächtige Diskurs des Ödipuskomplexes erhält einen Riss durch das Leiden und die Abwehr der Tochter. Sie lebt „ein unwirkliches Leben, [...] ein Leben ohne Blut, ohne Angst, ohne Erlösung: eine Besessene von Haß.“ (V, 53) Verantwortlich für die extremen Gefühlswechsel macht sie ausschließlich das Verhalten des Vaters: „Mein Vater beschattet mein Leben. [...] Er ist ein Grabstein, vor die Schwelle meines Lebens gesetzt. Ich bin lebendig eingemauert.“ (V, 54) So sehr das Innenleben der Tochter sich zu einem Grab verdunkelt, wird diese Verdunklung auch als mitteilbares Leiden ausgestellt.

Zentraler Ausdruck im physiologischen Sinn ist die langsame Veränderung des Gesichts, das hart und verschlossen wird und sich schließlich zu einer Maske verwandelt: „Ihr Gesicht war nur mehr eine Maske von ihrem wahren Gesicht, unbeweglich, versteinert.“ (V, 53) Gegen ihre Leblosigkeit und ihren Hass erscheint ihr das Sterben sogar verlockend und als ein leichter Weg. So ereilen sie wiederkehrende Gedanken an den Tod. Ihnen gegenüber bleibt aber auch die Sehnsucht nach dem Leben beharrlich Teil ihres eigenen Willens: „Ich möchte so gerne leben. Aber ich hab vergessen, wie man das macht.“ (V, 54)

Hinzu kommt auch ein ambivalenter Sprachgebrauch der Tochter, der zwischen Auflehnung und Zerfall changiert. Der kalten, überlegenen Sprache des Vaters, „mit einem Mangel an innerem Entgegenkommen“ (V, 19), begegnet die Tochter mit wortreichem Aufruhr, aber auch dem Ringen nach Worten, schweigen, sprechen wollen, stammeln und stocken. Die Sprache schwankt so zwischen der Einsicht in die Unlebbarkeit der eigenen Existenz und Fluchtmöglichkeiten aus der Monstrosität der beschriebenen Welt. „Sie wollte sich losreißen, krümmte sich zusammen, ihm zu entrinnen, keuchte: [...]“ (V, 45) Hartwig zeigt eine ambivalente und innerlich zerrissene Figur. Hingabe und Auflehnung bilden das Spektrum ihrer Beziehung zum Vater, von dem sich die Tochter noch nicht hinreichend abgrenzen kann: „Ich habe Angst vor mir – nein, vor dir – was soll ich tun – ist das ein Traum?“ (V, 41) Durch diese Vermischung durchbricht sie

die Subjekt-Objekt-Unterscheidung, löst sich also aus ihrer Objektifizierung und macht sich *und* den Vater gleichsam zu Subjekten und Objekten der Angst.

Erzählt wird in Dialogen und mit einer heterodiegetischen Erzählstimme, die zwischen Realität und Traumebenen, zwischen äußerem Handeln und innerem Erleben changiert. Unbewusste Motivationen gehen dadurch ebenfalls ins Erzählen ein, sodass eine übergroße Nähe zur Hauptfigur entsteht, die der personalen Erzählsituation entspricht: Als Leser*in weiß man stets mehr über die Figur, als sie selbst von sich weiß. Ihre spezielle Bindung an den Vater erzeugt Hass und Angst, die als ekstatische Gefühlslagen einen roten Faden des Schreibens bilden: „Manchmal wünschte sie nur zu entkommen, ihr nacktes Leben aus dem Grauen ihres Hasses zu retten.“ (V, 53) Nur zufällig bahnt sich am Schluss eine Lebensalternative an, indem ihr ein Revolver in die Hände fällt. Endlich überträgt sich dabei auch die Angst auf den Vater, der fleht, „erlöse mich von dieser Angst.“ (V, 60) Dann erkennt sie: „Wie Angst dich entstellt.“ (V, 59) Erst als der Tod des Vaters aber amtlich festgestellt wird, fällt die Angst von der Tochter ab: „Jetzt beginnt mein Leben.“ (V, 61). Sie wiederholt „[L]eise, zuversichtlich, beinahe jubelnd [...]: ‚Mein Leben beginnt!‘“ (ebd.)

Mit diesem Lebensbeginn wird der dominante Diskurs des Ödipuskomplexes im Rahmen eines erotisch-pervers aufgeladenen Selbstverständnisses durch den Tod des Vaters gebrochen und kritisiert. Leben kann die Tochter erst als Nachlebende. Die Angst verhindert bis dahin ihre Lebenschance, da sie den Tod als Stillstellung und Objektifizierung schon miterlebt hat. Dass mit der Befreiung aus der Angst auch eine Schuld verbunden ist, legt eine fatale Doppelmoral offen. Denn angeklagt wird nicht der sadistische Vater und seine übermächtige Daseinsbehauptung, der eigentlich schuldig ist, sondern die Tochter für ihren Mord aus Abwehr. „Die Ambivalenz zwischen persönlicher Befreiung und gesellschaftlicher Verurteilung prägt das Ende aller Novellen.“¹⁹ Damit unterstreicht Hartwig die spezifischen Ängste von Frauen um ihr ungelebtes Leben und das Problem ihrer missverstandenen Existenz. Walter Fähnders schrieb: „Radikaler ist die äußere Unterdrückung einer Frau, wie sie sich in der väterlichen Tyrannei manifestiert, und die innere Befreiung, wie sie sich in der Gewalttat des Vaternordes äußert, kaum zu erzählen.“²⁰

Hartwig entwickelt durch die jeweiligen Festschreibungen und Auflehnungen eine Politik des Sehens und Gesehenwerdens. Denn in ihrer unlebbar Enge

¹⁹ Schmidt-Bortenschlager: Exil und literarische Produktion, S. 91.

²⁰ Fähnders: Vaternord, S. 430.

weisen die Figuren zurück auf ihre Bedingungen und Verhältnisse, die sie deformiert haben. So werden sie einer pluralen Sicht ausgesetzt, die die Zerstörung und Zerrissenheit der Frauen, die Unmöglichkeit, ein Leben zu haben, lesbar macht. Anhand von Bals Studie über Objekte, die sich zweifach zeigen – als ausgestelltes So-Sein und als Ergebnis ihrer Geschichte – ist zu fragen, wie man sich dem Frauenbild am besten annähert „without endorsing the doxic interpretations and fallacies? How can we ‚show‘, point out, what it can show us, without reiterating age-old projections, yet without isolating these objects from their familiar surroundings, the ‚contexts‘ or frames of which they are part?“²¹

Die Stimmung der Angst deutet die Autorin als ein Wechselspiel aus uralten Projektionen, festgefühten Diskursen und Kontexten sowie ihren Rissen und Widersprüchen. Von außen betrachtet zeigen sich den patriarchalischen Mustern vertraute Deformationen der Frau zur Dirne, Heiligen oder Mutter, während sich von innen chaotische Gefühlslagen voller Hass, Lebens- und Todessehnsucht entwickeln. Offene Angst teilt sich in den dargestellten Figuren mit und konfrontiert die Lesenden mit einer emotionalen Heftigkeit. Das vermeintliche Nichtsein, das die Frau bestimmen soll, wird emotional aufgeladen und provoziert zur Frage nach den Bedingungen des Daseins zwischen den Entitäten von Mann und Frau.

3 Das doppelte Sehen

Auch die weiteren Erzählungen in Hartwigs Debutband zeigen ausschließlich Frauen in Unterdrückungsverhältnissen. Die Hauptfiguren sind ambivalent und erscheinen und aus der Innen- wie Außensicht instabil, hysterisch, grotesk überzeichnet und unberechenbar. Ihre Selbstwerdung und Selbstbehauptung suchen sie in einer feindlichen, für sie nicht passenden Welt und scheitern. Kritik am rationalistischen Denken und an paternalen Herrschaftsstrukturen legen ihre Beziehungen zu Männern offen, die böse, berechnend oder auch austauschbar sind. Hartwigs Kritik an der gesellschaftlichen Unterdrückung bildet der erste Erzählband breit ab. So werden die Mühlen der Justiz in *Der Phantastische Paragraph* angeklagt, der mit einer eingebildeten Schwangerschaft beginnt und aufgrund erwünschter Abtreibung im Gefängnis endet.²² In *Aufzeichnungen einer Häßlichen*

²¹ Bal: Double Exposures, S. 290.

²² Die erwähnten Erzählungen entstammen aus Hartwig: Das Verbrechen.

hadert die Erzählerin mit dem Diktat der Schönheit und dem Schicksal der Ausgeschlossenen. *Die Hexe* handelt von einer Massenvergewaltigung von Mönchen. Realität und Traum verwischen darin, und exzessive Phantasien herrschen als das Andere des Ichs. Die Unmöglichkeit, ins Leben zu kommen, wird stets mit Angst belegt: „Irr vor Angst fühlte sie nur noch: ‚Ich sterbe.“²³

Die Hauptfiguren leben in einer Spannung zwischen einer erträumten Lebendigkeit und der erlebten Unmöglichkeit zu existieren. Sie teilen die Erfahrung der für die Zwischenkriegszeit typischen Verdinglichung, gegen die sie sich zugleich wehren. Ein individuelles Leben können sie sich nicht leisten und reagieren darauf entweder mit ihrer Selbstzerstörung oder mit Allmachtsphantasien. In den Geschichten erkennen sie ihr eigenes Spiegelbild nicht oder zertrümmern es aus Hass gegen sich selbst: „Ich spie das Glas an, riß den Spiegel von der Wand, stieß ihn zu Boden, zerstampfte ihn mit Füßen und Fäusten zu einem Brei aus Splittern und Blut.“²⁴ Hartwigs Geschichten begegnen den dominanten Rollenmustern folglich mit ihren eigenen zerstörerischen Narrativen und teilen sich über das „Un-zuhause“²⁵ in ihrer Zeit nicht nur kämpferisch, sondern anhand der Spuren der Verwüstung – durch ein abgesenktes Bewusstsein, leibliche und sprachliche Deformationen – mit.

Die Kritik nahm das Debutwerk überwiegend wohlwollend auf, blieb insgesamt jedoch gespalten zwischen der Anerkennung einer spätextpressionistischen Schriftstellerin und der Verurteilung ihrer vermeintlich unmoralischen Geschichten. „Grausam, gewalttätig, hoffnungslos,“ wirken Hartwigs Erzählungen bis heute. Margit Schreiner zieht einen Vergleich zu dem Kultbuch *American Psycho*, denn es wimmle

von hysterischen Weibern in den Geschichten und von überspannten Verhältnissen: Mädchen, die nackt vor ihrem Vater tanzen; Frauen, die behaupten, vom Mond schwanger zu sein; hässlichen Krankenschwestern, die sich zuerst prächtig an- und ausziehen, um den von ihnen angebeteten Arzt zu erobern; Ehefrauen, die ihren Mann betrügen und gleichzeitig stur behaupten: „Du zerstörst mich!“²⁶

Hartwigs Schreiben zielt damit vor allem auf eine Desorientiertheit im Handeln ihrer Figuren, die sich den Anspruch, ein Subjekt zu sein, nicht leisten können.

²³ Hartwig: *Der phantastische Paragraph*, S. 96.

²⁴ Hartwig: *Aufzeichnungen einer Häßlichen*, S. 158.

²⁵ Vgl. Heidegger: *Sein und Zeit*, S. 189 (wie Anm. 7).

²⁶ Schreiner: *Mela Hartwig: Ekstasen*, S. 5–6.

Vertraute Sinnmuster verlieren vor diesem Chaos ihre Deutungshoheit und werden herausgefordert. Die Herstellung eines glaubhaften Narrativs wird unterlaufen und die kulturelle Autorität hinterfragt. Die „expository agency“, die als Instanz zur Vermittlung einer glaubhaften Wirklichkeit üblicherweise in der Erzählstimme verankert ist, verliert angesichts der vielschichtigen Auflösungsprozesse an semiotischer Kraft.²⁷ Die zerrissenen Figuren sind keine Einzelfälle, sondern sie bringen als Grundauffassung das lebendige Begrabensein zur Sprache, das nicht nur ihre Leben, sondern auch die verbreiteten Denkmuster und die Begriffssprache einbezieht.

4 „The object is present“ – *Das Weib ist ein Nichts* (1929)

Hartwigs Folgeroman *Das Weib ist ein Nichts* greift einen Ausspruch Friedrich Hebbels auf, der auch im Vorwort zitiert wird: „Das Weib ist ein Nichts; nur durch den Mann kann sie etwas werden ...“²⁸ Gemeint ist ihr Muttersein. Dieser Titel provoziert und schreibt nur auf den ersten Blick die Misogynie und Genderstereotypie des 19. Jahrhunderts fort. Von der zeitgenössischen Kritik wurde der Roman auch mitunter so gelesen.²⁹ Dabei geriet die Hauptfigur offenbar aus dem Blick, die durch hündische Anschmiegung versucht, durch den Mann etwas zu werden, aber darin konsequent scheitert. Sie wird auf der Straße überfahren und stirbt, fast unkenntlich gemacht. Hebbels Satz wird daher umgeschrieben, indem die Frau erst durch den Mann zum Nichts wird. In dieser Konsequenz führt Hartwig den Tenor ihrer früheren Erzählungen fort. Der Weg ins erwünschte Leben geht ausschließlich über Leichen. So drohte bereits die gequälte Tochter aus *Das Verbrechen*: „Gib mir den Weg frei, der in mein eigenes Leben führt, damit ich nicht durch dich hindurchgehen muß. [...]“ (V, 59)

Angelegt ist *Das Weib ist ein Nichts* als Identitätssuche, die Beziehungs- und Sexualekrisen, Liebesverluste und Trennungsschmerz enthält.³⁰ Das expressivistische Pathos wird zurückgenommen, und die Übernahmen der Diskurse, gegen die die Autorin anschreibt, treten deutlicher hervor. Auch hier finden sich

²⁷ Vgl. Bal: *Double Exposures*, S. 8.

²⁸ Hartwig: *Das Weib ist ein Nichts*, S. 5.

²⁹ Vgl. Fraisl: *Nachwort*, S. 178–182.

³⁰ Wie andere österreichische Autorinnen verhandelt Hartwig „vor der veränderten Rechtslage und Bildungssituation der ‚neuen‘ Frau deren Identitätssuche über Beziehungs- und Sexualekrisen, Liebesverluste und Trennungsschmerz.“ *Ebd.*, S. 162.

Düsternis und das Ringen um eine eigene Sprache. Hartwig beschreibe „eine Verdinglichung der Frau, ganz im Sinne des Working Girls, das seine Arbeitskraft und gleichzeitig seinen Körper als Ware auf dem Markt anbietet.“³¹ Die Karriere des Girls scheidet aber.³² Die Hauptfigur Bibiana fügt sich tatkräftig einer Reihe von Männern im Wunsch nach einem erfüllten Leben, wobei Selbstaufgabe und -erfüllung jedoch nah beieinanderliegen. Einerseits wurde darin der Typus der „Neuen“ Frau erkannt, die sich dem „männlichen Individualisierungsdruck ausgesetzt sieht“.³³ Andererseits wird das Modell der „Neuen Frau“ konterkariert, und somit werden auch alte Ideologeme unterlaufen:

Über eine [...] mimetische Annäherung und Entfaltung vorgegebener Geschlechterklischees, – hier hat vor allem Otto Weiningers *Geschlecht und Charakter* zentrale Bedeutung – gelingt es der Autorin, sowohl die zunächst radikalisierte Geschlechterpolarität als auch Vorstellungen autonomer Subjektivität in Frage zu stellen.³⁴

Die Festschreibung von Rollen wird attackiert, wobei jenseits des Geschlechts aber auch die Frage entsteht, was ein Mensch überhaupt ist. Eine positiv-humanistische Existenz scheint als Utopie der Romane auf: „Ich habe kein eigenes Gesicht, [...]. Ich war immer nur Geliebte, ich war kein Mensch.“³⁵ Ganz ähnlich, aber mit einer ganz anderen Intention, verweist Ulrike Stamm auf Otto Weiningers Behauptung: „Das absolute Weib hat kein Ich.“³⁶

Das Thema der Selbstauslöschung und des lebendigen Eingemauertseins wird somit fortgesetzt. Auf der atmosphärischen Ebene dominieren dunkle Farben und exzessive Lebensversuche sowie verfehlte Selbstbeschreibungen. Die Gestaltung der unbewussten Persönlichkeit wird durch Entfremdungsprozesse, Unterwerfungshandlungen, Selbstmordversuche, Automatismen oder einen

³¹ Rinke: „Sie trägt eine schwarze Lederjacke“, S. 172.

³² Ebd., S. 178.

³³ Fraisl: Nachwort, S. 161. „Ausbildung und Berufstätigkeit lassen sie auch in diesem Roman als ‚neue‘ Frau in Erscheinung treten, die sich zunehmend dem bislang ‚männlichen‘ Individualisierungsdruck ausgesetzt sieht und deren Identitätskrise nun nicht zuletzt um ihre ungenügende Empfindungsfähigkeit kreist.“ Ebd.

³⁴ Stamm: Die ‚Nullität‘ der Frau, S. 55.

³⁵ Hartwig: Das Weib ist ein Nichts, S. 152. Dazu heißt es: „Obwohl sie in allen Bereichen, in denen sie aktiv wird, äußerst erfolgreich ist, bleibt sie als Person quasi eine Leerstelle, die sich immer nur in Relation zu ihrem jeweiligen Partner realisieren kann.“ Schmidt-Bortenschlager: Exil und literarische Produktion, S. 92.

³⁶ Weinger: *Geschlecht und Charakter*, Kap. IX.

sprunghaften Aktionismus verfolgt. Wann der Schmerz nachlässt und die Lust beginnt, fragt nicht nur Bibiana nach männlichen Gewaltexzessen. Hartwig spricht aus den halb dämmernden und kaum bewussten Figuren nach Art der Simulation. Gefesselt, gebunden, entstellt, zur Hingabe präpariert oder verkohlt prangerte die Autorin durch diese Deformationen gegebene Machtverhältnisse an. Auch in das zerstampfte Gesicht Bibianas legt die Autorin noch „eine fragende Spur.“³⁷

Nicht nur das Schicksal der Frau, sondern auch die Verhärtung von Schrift und Sprache führt Hartwigs Roman zu seinen Schreckgestalten im Prozess ihrer Zerstörung. Eine genaue Kenntnis der Massentheorie von Gustave Le Bon diene offenbar als Vorlage für die Figuration der Hauptfigur, deren Leben bei einer Massenveranstaltung abrupt zum Ende kommt. Le Bon, der Begründer der Massentheorie, hatte das Phänomen der Kollektivseele entdeckt, womit er das Individuum in der Masse meinte, und mit einer Frauenseele verglichen. Er schreibt:

Die Hauptmerkmale des in der Masse befindlichen Individuums sind demnach: Schwund der bewussten Persönlichkeit, Vorherrschaft der unbewussten Persönlichkeit, Orientierung der Gefühle und Gedanken in derselben Richtung durch Suggestion und Ansteckung, Tendenz zur unverzüglichen Verwirklichung der suggerierten Ideen. Das Individuum ist nicht mehr es selbst, es ist ein willenloser Automat geworden.³⁸

Hartwig überträgt die wesentlichen Merkmale dieser Seele auf die Gestaltung ihrer Hauptfigur Bibiana. Was in *Psychologie der Massen* (1895) als Schreckbild des herabgesetzten Subjekts beschrieben wird, zeigt Bibiana durch den Schwund der bewussten Persönlichkeit, ihre willenlosen Partnerwechsel und Seelenumschwünge, die zugleich ihren eigenen Untergang konsequent bahnen.

In ihrem zweiten Roman *Bin ich ein überflüssiger Mensch?*, der postum 2001 erschien, setzt Hartwig die Aneignung und Kritik herrschender Diskurse fort. Wie Maite Katharina Hagen zeigen konnte, wird der prozessuale Ich-Entwurf als „Variante der narrativen Simulation“ nur nachgeahmt.³⁹ Das Schreiben nehme die Form einer Selbstanalyse in Anlehnung an das Tagebuch an, bringe den Versuch der nüchternen Selbstbetrachtung aber zum Scheitern. Wenn von

³⁷ Hartwig: *Das Weib ist ein Nichts*, S. 175.

³⁸ Gustave Le Bon: *Psychologie der Massen*, S. 34. Auf die Parallele zu Le Bon weist Julia Rabinowich hin: In *zerbrochenen Spiegeln*, S. 62.

³⁹ Hagen: *Simulation*, S. 322.

Identität gesprochen werden könne, so sei „die Neurose der Überflüssigkeit als individuelles Persönlichkeitsmerkmal“ anzusetzen.⁴⁰ Das Ich erkenne notgedrungen „ihr Schicksal, kein Schicksal zu haben.“⁴¹ Damit knüpft der Roman wiederum an die Reihe der Schicksallosen von Robert Musil, Erich Kästner und Hans Fallada an, die unter den rauen gesellschaftlichen Umständen ihre Subjektivität und den Anspruch auf ein eigenes Schicksal verlieren.

Männer sind von demselben Problem der Objektivierung und des Selbstverlusts folglich nicht ausgeschlossen. Auch sie haben keine Zeit, glücklich zu sein und streben eigensinnigen Träumen nach. Sie sind auch von Ängsten betroffen, finden jedoch Ventile zur Angstabfuhr, die bei Hartwig meistens durch Gewalt gegen Frauen entstehen.⁴² Der männliche Lebenswille wird dabei nicht so stark negiert; er wuchert zwischen den Geschlechtern als das unergründliche Geheimnis ihres Körpers.

5 Weibliche Angst

Dass die weiblichen Hauptfiguren sich in der Regel ganz am Ende der Skala finden, wenn es um ein eigenständiges Schicksal und die Behauptung geht, ein Individuum zu sein, ist mehr als ein verfehltes Glück zur Selbsterkenntnis. Hartwig übt nicht „Kritik der weiblichen Unvernunft“,⁴³ sondern an den gesellschaftlichen Geschlechterverhältnissen. Auf der Handlungsebene entwirft die Autorin inkohärente und brüchige Charaktere, denen eine denotative Klarheit und Eindeutigkeit abgeht. Mit dieser Irritation richtet sich der Blick auf den oder die Sender*in und die Sprache, die für die Zurichtungen psychischer und physischer Art verantwortlich gemacht werden. Wechselnde Fokalisierungen stellen sich nicht nur in Bezug auf die Charaktere ein, sondern legen Voreingenommenheit, Abwertung und Zerstörungswillen auch im Medium der betrachtenden Erzählstimme und der Sprache offen. „The women talk (back)“, fasst Bal die Fähigkeit zur Zirkulation von Wahrnehmungen und sprachlichen Mitteilungen zwischen Erzähler*in, objektifizierter Frau und Leser*in zusammen.⁴⁴ Die

⁴⁰ Ebd., S. 276.

⁴¹ Hartwig: Bin ich ein überflüssiger Mensch?, S. 154.

⁴² Vgl. „Seine Angst wollte sich entladen. Er brauchte diese häuslichen Exzesse, die ihm Gelegenheit boten, sich auszutoben [...]“. Hartwig: Die Kündigung, S. 256.

⁴³ Schlaffer: Wenn alle Tage Alltag ist, S. 40.

⁴⁴ Bal: Double Exposures, S. 277.

Frauen sprechen aber nicht als Subjekte, sondern als verlebendigte Projektionen einschließlich ihrer Widersprüche. Der Tod bildet keine absolute Grenze, vor der sie ihr Dasein erfassen könnten, sondern er durchzieht ihr Dasein mit markanten Rissen und Brüchen, so dass sich ihr Selbstverständnis immer wieder verliert. Die Schwelle zum Tod gleicht Hartwig der Schwelle zum Unbewussten an, worin dämonische Träume, Vernichtungsphantasien oder exzessive Lebenslust regieren.

Zur Textgestaltung greift Hartwig in ihrem expressionistisch modulierten Repertoire nicht zuletzt auf ihre Erfahrung als Schauspielerin zurück. Mit Aufführungen der *Hedda Gabler*, *Elektra* und *Die Jüdin von Toledo* in Wien und Berlin erlebte sie, die 1893 in eine Wiener Gelehrten- und Politikerfamilie geboren wurde, einige Erfolge. Erst durch ihre Heirat mit dem Rechtsanwalt Robert Spira 1921 endete ihr Leben auf der Bühne. 1938 floh sie mit ihrem Mann ins Exil nach London und schlug eine dritte Kunstrichtung durch die Malerei ein, die ihr nach dem Verlust der Sprachumgebung eine weitere Ausdrucksmöglichkeit verschaffte.

Hartwigs weitere Veröffentlichungspläne wurden durch den Zsolnay-Verlag bereits 1931 in vorauseilendem Gehorsam gegenüber der NS-Herrschaft verhindert und ab 1933 ganz unterbrochen. Eine Novelle über den bevorstehenden Holocaust, *Das Wunder von Ulm*, erschien 1936 in einem Exilverlag. Nach dem Krieg entstanden Zeitschriftenaufsätze und der Gedichtband *Spiegelungen* (1953), doch konnte Hartwig nicht mehr an den Eingangserfolg anknüpfen. Ab den 1970er Jahren erfolgte im Zuge der österreichischen Frauenliteratur-Forschung eine Wiederentdeckung ihrer Werke, die zu Wiederauflagen und Veröffentlichungen aus dem Nachlass führten. Dazu gehören die Romane *Bin ich ein überflüssiger Mensch?* (1931/2002) und *Inferno* (1946–48). Ihr Werk fällt somit in eine Zeit, in der die Literatur von Autorinnen aktiv verhindert wurde und durch das Exil nahezu unüberwindliche Bedingungen zur Weiterarbeit bestanden.

Hartwigs Erzählweisen sind nicht ganz neu, und auch die Unterdrückungsgeschichte der Frau gehört zum Repertoire ihrer Zeit. Jedoch gelingt es der Autorin, die Erzählrichtungen zu vervielfältigen und die patriarchalischen Deutungsmuster in ihrem Wirken und ihrer Zerstörungskraft aufzudecken. Dazu bringt sie die Frauen zum Sprechen, ohne dass sie als selbstständige Subjekte auftreten. Sie haben kaum eine eigenständige Psyche und dienen daher als Projektionsflächen für verschiedene, oft widersprüchliche Ideologien. Hartwig macht, um auf die heideggerische Terminologie der Stimmung der Angst zurückzukommen, das Un-zuhause im Dasein zu einem geteilten Leiden unter Frauen.

Das gelingt vor allem durch die Evokation jener nur bei abgesenktem Bewusstsein und der Düsternis der Umgebung erlebten Stimmung, lebendig begraben zu sein.

In wechselnden Wahrnehmungen und der Sprache steht die Todesnähe aber auch in großer Spannung zu einer ersehnten Auflösung im Wunsch nach Leben. Einerseits wird also die Todesdrohung immer wieder manifest: „Sieben Tage und Nächte lag Bibiana röchelnd in der Agonie eines fremden Todes, [...] starrte aus irren Augen blicklos vor sich hin, wies beharrlich Speise und Trank zurück, ein lebender Leichnam“.⁴⁵ Andererseits stellt sich das Verlangen nach erfülltem Leben ein. Beide Gefühlsrichtungen enthalten Grenzüberschreitungen des Subjektiven und werden als Bewusstseinsinhalte vermittelbar. Sie unterstreichen ein Miteinander, das hier als Stimmung der Angst erfasst werden kann. Darin verschwinden die Ich-Figuren zu einem „man“, die Trennung von Subjekt und Objekt wird aufgehoben und sogar der eigene Wille wird aufgegeben. Selbst in einer so verlockenden Aussicht wie einem Sonnenuntergang ist der ‚Brand‘ als ein mehrdeutiges Zeichen eingeschrieben, das sonnig und verlockend, aber zugleich auch chaotisch und zerstörerisch wirken kann: „Sonne! Das Fenster, an dem sie saß, glitzerte, von tanzenden Funken übersät, die zu einem Brand zusammenflossen. Man saß ganz still, und die Häuser stürzten vorbei, man saß ganz still, und die Wälder taumelten einem entgegen, man verließ den Zug und sprang mitten in den Frühling hinein.“⁴⁶

In dieser Zugfahrt finden noch einmal wesentliche Aspekte der Stimmung zusammen, die Hartwigs Schreiben kennzeichnen. Dazu gehört die Wahrnehmung von verfließenden Grenzen zwischen den Einzeldingen. Die Bewegung der umgebenden Natur wird wahrgenommen und wirkt durch das Stürzen und Taumeln auch verunsichernd. Der Sprung in den Frühling hat schließlich im Wunsch nach einer Teilhabe an dem Ganzen eine befreiende Wirkung, zeigt aber durch das „man“ auch seine subjektauflösende Kraft. Glück und Verzweiflung der Ich-Auflösung liegen in Hartwigs Prosa so nah beieinander. Da zu sein, bedeutet in dieser Prosa also nicht, frei zu sein. Im Gegenteil wird das Dasein immer wieder zu einem Aushandlungsgeschehen zwischen Subjekt und Objekt – mit offenem Ausgang.

⁴⁵ Hartwig: Das Weib ist ein Nichts, S. 44.

⁴⁶ Ebd., S. 158.

Literatur

- Anz, Thomas: „Stimmungskunst und -kitsch in der Literatur um 1900“, in: F. Reents/B. Meyer-Sickendiek (Hg.), *Stimmung und Methode*, Tübingen 2013, S. 235–248.
- Bal, Mieke: *Double Exposures. The Subject of Cultural Analysis*, New York/London 1996.
- Delabar, Walter: „Hedonistische Revolutionärinnen. Autorinnen, Texte, Konzepte zwischen 1918 und 1933“, in: G. Ackermann/W. Delabar (Hg.), *Schreibende Frauen. Ein Schaubild im frühen 20. Jahrhundert*, Bielefeld 2015, S. 11–31.
- Demmerling, Christoph: „Philosophie der Angst“, in: A. Schäfer/Ch. Thompson, *Angst*, Tübingen 2018, S. 89–110.
- Fähnders, Walter: „Vatermord. Über Texte von Walter Hasenclever, Franz Werfel, Friedrich Wolf, Arnolt Bronnen und Mela Hartwig“, in: W. Felber u. a., *Psychoanalyse und Expressionismus*, Marburg a. d. Lahn 2010, S. 412–430.
- Fraisl, Bettina: *Körper und Text: (De-) Konstruktionen von Weiblichkeit und Leiblichkeit bei Mela Hartwig*, Wien 2002 (Studien zur Moderne 17).
- „Nachwort“, in: Hartwig: *Bin ich ein überflüssiger Mensch?*, S. 157–171.
- Hagen, Maite Katharina: *Simulation: Verhaltensstrategien und Erzählverfahren im neusachlichen Roman*. Frankfurt a. M. u. a. 2012.
- Hartwig, Mela: „Aufzeichnungen einer Häßlichen“, in: dies., *Das Verbrechen*, S. 131–202.
- *Bin ich ein überflüssiger Mensch? Roman*. Mit einem Nachwort von Bettina Fraisl, Graz 2001.
- *Das Verbrechen. Novellen und Erzählungen*. Mit einem Vorwort von Margit Schreiner, Wien 2004.
- *Das Weib ist ein Nichts. Roman*. Mit einem Nachwort von Bettina Fraisl, Wien 2002.
- „Der phantastische Paragraph“, in: dies., *Das Verbrechen*, S. 63–130.
- „Die Kündigung“, in: dies., *Das Verbrechen*, S. 253–260.
- Heidegger, Martin: *Die Grundbegriffe der Metaphysik. Welt – Endlichkeit – Einsamkeit*, Frankfurt a. M. 2004.

- Sein und Zeit, Tübingen 192006 (1. Aufl. 1927).
- Kanz, Christine: „Gender-Theorie der Angst“, in: L. Koch (Hg.), Angst. Ein interdisziplinäres Handbuch, Stuttgart/Weimar 2013, S. 116–129.
- Le Bon, Gustave: Psychologie der Massen, übers. von R. Eisler, München 2016.
- Lethen, Helmut: Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen, Frankfurt a. M. 1994.
- Michl, Susanne/Jan Plamper: „Soldatische Angst im Ersten Weltkrieg. Die Karriere eines Gefühls in der Kriegspsychiatrie Deutschlands, Frankreichs und Rußlands“, in: Geschichte und Gesellschaft. Zeitschrift für historische Sozialwissenschaft 35/2 (2009), S. 209–248.
- Rabinowich, Julia: In zerbrochenen Spiegeln. Über Mela Hartwig, Wien 2017.
- Reents, Friederike: Stimmungsästhetik. Realisierungen in Literatur und Theorie vom 17. bis ins 21. Jahrhundert, Göttingen 2015.
- Rinke, Stefanie: „Sie trägt eine schwarze Lederjacke und abgeschnittenes Haar.“ Mode und Beruf in den Romanen von Marieluise Fleißer und Mela Hartwig, in: A. Geiger (Hg.), Der schöne Körper. Mode und Kosmetik in Kunst und Gesellschaft, Köln/Weimar/Wien 2008, S. 167–182.
- Schlaffer, Hannelore: „Wenn aller Tage Alltag ist“, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Heft 1 (02.01.2002), S. 40.
- Schmidt-Bortenschlager, Sigrid: „Exil und literarische Produktion: Das Beispiel Mela Hartwig“, in: Ch. Brinson u. a. (Hg.), Deutsche und österreichische Exilerfahrungen in Großbritannien, München 1998, S. 88–123.
- Schreiner, Margit: „Mela Hartwig: Ekstasen, Ein Kultbuch“, in: M. Hartwig: Das Verbrechen, S. 5–16.
- Stamm, Ulrike: „Die ‚Nullität‘ der Frau und der Einspruch gegen das autonome Subjekt. Mela Hartwigs Roman Das Weib ist ein Nichts“, in: J. Freytag/A. Tacke (Hg.), City Girls. Bubiköpfe und Blaustrümpfe in den 1920er Jahren, Köln/Weimar/Wien 2011, S. 55–71.
- Wellbery, David: „Stimmung“, in: K. Barck u. a. (Hg.), Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, Stuttgart 2003, S. 703–733.
- Weininger, Otto: Geschlecht und Charakter. Eine prinzipielle Untersuchung, Berlin 1980 (1. Aufl. 1903).