



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT / DIPLOMA THESIS

Titel der Diplomarbeit / Title of the Diploma Thesis

„Leben und Werk Mela Hartwigs im Exil“

verfasst von / submitted by

Johannes Fisecker

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 /  
degree programme code as it appears on  
the student record sheet:

A 190 333 313

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

Lehramtsstudium UF Deutsch UF Geschichte,  
Sozialkunde, Polit. Bildg. UniStG

Betreut von / Supervisor:

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

## ***Danksagung***

Ich beginne diese Diplomarbeit mit einigen Worten an jene Personen, die mich in meinem Studium unterstützt und gefördert haben. Meine tiefe Dankbarkeit gilt vor allem meinen Eltern, dank denen ich meine Ausbildung völlig frei nach meinen Interessen wählen konnte und die mir mein Studium finanziell ermöglicht haben. Danke dafür und für eure bedingungslose Unterstützung. Ich weiß, dass das nicht selbstverständlich ist. Auch meiner weiteren Familie, vor allem meiner Schwester Lisa und meinen Großeltern, sage ich: Danke für alles.

Ein herzlicher Dank gilt meinem Betreuer, Ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Johann Sonnleitner, der mir die größtmögliche Freiheit in der Konzeption und Umsetzung meiner Diplomarbeit gewährt hat.

Und auch bei Frau Dr.<sup>in</sup> Gudrun Danzer, Kuratorin der Sammlung am Universalmuseum Joanneum, möchte ich mich für die Bereitstellung der digitalen Kopien der Gemälde Mela Hartwigs bedanken. Meinen Recherchen zufolge ist damit zum ersten Mal der Abdruck der Bilder der Künstlerin in einer wissenschaftlichen Arbeit abseits des Begleitbandes zur Ausstellung in der Neuen Galerie Graz im Jahr 2001 möglich.

# Inhaltsverzeichnis

<b>0. Einleitung</b>	<b>3</b>
<b>1. Österreichische Exilliteratur</b>	<b>6</b>
1.1. Forschungsstand und Definition	6
1.1.1. (K)Ein Genre	8
1.1.2. Exkurs: Der Unterschied zur Literatur der Shoah	9
1.2. Im britischen Exil	11
1.3. Zur Sonderstellung von Exilautorinnen	15
Exkurs: Weibliche Unsichtbarkeit in der österreichischen Literatur nach 1918	17
<b>2. Bemerkungen zur Methode</b>	<b>21</b>
<b>3. Leben und Werk Mela Hartwigs</b>	<b>22</b>
3.1. Frühes Leben	22
3.2. Literarische Anfänge	23
3.2.1. Schreibstil und ‚Ekstasen‘	24
3.2.2. Höhepunkt: ‚Das Weib ist ein Nichts‘	32
3.2.3. Politischer Umbruch: ‚Bin ich ein überflüssiger Mensch?‘	39
3.3. Das Leben im Exil	45
3.3.1. Ein Versuch: ‚Der verlorene Traum‘	50
3.3.2. Malerei und ‚Die andere Wirklichkeit‘	51
<b>4. Inferno</b>	<b>56</b>
4.1. Forschungsstand und -literatur	56
4.2. Entstehung und Publikationsversuche	56
4.3. Aufbau und Inhalt	57
4.3.1. Aufbau	57
4.3.2. Inhalt	59
4.4. Interpretation	67
4.4.1. Regime und Widerstand	67
4.4.2. Frauen und Männer / Ursula und die Namenlosen	73
4.4.3. Die Rolle der Künstlerin	75
4.4.4. Zur Sprache von ‚Inferno‘	79
4.4.5. Kritik	83
4.5. Rezensionen	85
4.6. Zu Forschungsfrage und Hypothesen	87
<b>5. Conclusio</b>	<b>89</b>

<b>6. Literaturverzeichnis</b>	<b>91</b>
6.1. Primärliteratur und Quellen	91
6.2. Sekundärliteratur	91
6.3. Internetlinks	94
6.3.1. Rezensionen zu ‚Inferno‘:	94
6.4. Bildverzeichnis	95
<b>Anhang</b>	<b>97</b>
<b>Abstract</b>	<b>103</b>

## ***0. Einleitung***

Als ich den Entschluss, mich in meiner Diplomarbeit österreichischer Exilliteratur zu widmen, zum ersten Mal in einem Gespräch bekannt gegeben habe, durfte ich mich mit dem - wohlbemerkt mit einem Augenzwinkern versehenen - Vorwurf, ich würde Anachronismus betreiben, auseinandersetzen. Dass die wissenschaftliche Beschäftigung mit der Exilliteratur alles andere als ein anachronistisches Unterfangen ist, sondern es auch 74 Jahre nach Ende des Zweiten Weltkrieges noch Neues und bisher nicht Entdecktes zu untersuchen gibt, soll die vorliegende Diplomarbeit zeigen. Gleichzeitig ist die Beschäftigung mit diesem Stoff ein notwendiger Schritt in der Arbeit gegen das Vergessen jener Menschen, die angesichts einer grausamen politischen und gesellschaftlichen Realität dazu gezwungen waren, in Angst um ihr Leben aus ihrem Heimatland in eine für sie unbestimmte Zukunft zu fliehen. In einer Zeit wie heute, in der weltweit so viele Flüchtende wie nie zuvor in Bewegung sind, ist eine Beschäftigung mit den Exilierten zwischen 1933/34 und 1945, wie auch - im Fall der ausgewählten Schriftstellerin Mela Hartwig - weit darüber hinaus, sogar erschreckend aktuell.

Gleichzeitig ist es Anliegen und Ziel der vorliegenden Arbeit, einen wesentlichen Beitrag zur Sichtbarmachung längst vergessener weiblicher Autorinnenschaft zu leisten. Denn 52 Jahre nach ihrem Tod ist der Name Mela Hartwig nach wie vor nur Kennern der österreichischen Exilliteratur ein Begriff. Und das, obwohl die Schriftstellerin und Künstlerin vor ihrer Flucht aus dem angeschlossenen Österreich im Jahr 1938 eine durchaus erfolgreiche, wenn auch kurze Karriere aufweisen konnte. Doch bis heute kommt insbesondere Exilautorinnen wie ihr eine marginalisierte Sonderstellung zu - in einem männlich dominierten Bereich, in dem die Texte von Frauen häufig erst systematisch übersehen und dann vergessen werden. So überrascht es nicht, dass die Namen exilierter Männer wie Stefan Zweig, Thomas Mann, Lion Feuchtwanger oder Robert Neumann ungleich vertrauter erscheinen als jene ihrer Kolleginnen Veza Canetti, Maria Lazar oder eben Mela Hartwig. Das macht es umso erfreulicher, dass die Zahl jener wissenschaftlicher Arbeiten, die sich in den vergangenen Jahren den beiden letzteren Frauen gewidmet haben, deutlich ansteigt. Die vorliegende Arbeit soll sich in diesen Reigen eingliedern und den Blick auf jene richten, die noch nicht ausreichend gesehen wurden.

Die Gliederung, die im Folgenden geschildert wird, ist eine Verbindung aus dem Anliegen der Sichtbarmachung, der Arbeit gegen das Vergessen und der Bearbeitung eines

zwar an Jahren alten Stoffes, der wissenschaftlich gesehen aber noch jung und wenig behandelt ist.

Im ersten Kapitel über österreichische Exilliteratur sollen die Umstände und Bedingungen, die das Exil während des Zweiten Weltkrieges und darüber hinaus für Autoren mit sich brachte, genauer betrachtet werden. Insbesondere dem britischen Exil, wie auch der Sonderstellung von Exilautorinnen soll dabei das Augenmerk gelten - zwei Elemente, die für die weitere Behandlung von Mela Hartwigs Erfahrung und Texte im Exil wesentlich sind.

Nach einer Bemerkung zur methodischen Vorgehensweise der Arbeit im zweiten Kapitel folgt unter Punkt drei eine ausführliche Betrachtung des Lebens und Werks Mela Hartwigs, die die Grundlage für das Hauptkapitel vier vervollständigen soll. Dieses stellt das Kernstück der vorliegenden Arbeit dar und vereint die davor unternommenen Untersuchungen in einer umfangreichen Analyse und Interpretation des Exilromans ‚*Inferno*‘ aus den Jahren 1946 bis 1948, zum ersten Mal im Vorjahr im Grazer Droschl Verlag publiziert.

Der im vierten Kapitel zu bearbeitenden Forschungsfrage muss die Annahme vorangestellt werden, dass in Mela Hartwigs Exilroman ‚*Inferno*‘ sowohl ihre Erfahrungen ihres Lebens unmittelbar vor und während des Exils autobiographisch eingeflossen sind. Die Annahme ist außerdem, dass der Roman wesentliche Elemente aus den Werken vor seiner Entstehung verarbeitet, insbesondere in der Figur der Protagonistin Ursula. Darauf basierend lautet die zweigliedrige Forschungsfrage: *Inwiefern lässt sich Mela Hartwigs Exilroman ‚Inferno‘ in Hinblick auf ihr vorangehendes Werk verorten? Welche Aspekte sind für diese Positionierung ausschlaggebend?*

Die überlegten Hypothesen, die mit Ja oder Nein beantwortet werden können, in Verbindung mit der Forschungsfrage aber zugleich einer tiefergehenden Analyse des Romans bedürfen, lauten wie folgt:

- Auf sprachlicher Ebene überwindet der Roman den rein expressionistischen Schreibstil der Autorin. Der sprachliche Expressionismus wird, im Gegensatz zu Mela Hartwigs Texten vor dem Exil, in ‚*Inferno*‘ als punktuelles Stilmittel anstatt eines allgemein durchgängigen Stils eingesetzt.
- Der Exilroman ‚*Inferno*‘ ist in seiner Gestaltung der Protagonistin Ursula stark autobiographisch geprägt. Die Figur weist mehrere Parallelen zu Mela Hartwig auf.

- Die Protagonistin Ursula stellt eine Überwindung der hysterischen Frauenfiguren Hartwigs dar und steht in großen Teilen im Kontrast zu diesen.

Nach der Zusammenführung der Erkenntnisse und der Beantwortung der Forschungsfrage, als auch der dazu formulierten Hypothesen, werden in der Conclusio im finalen Kapitel fünf letzte Fragen geklärt und ein Ausblick auf mögliche weitere Bearbeitungen des Stoffes gegeben.

Eine abschließende Anmerkung zur verwendeten Sprache: Im Sinne eines erleichterten Leseflusses wird in dieser Arbeit auf geschlechtsspezifische Formulierungen im weiteren Textverlauf weitgehend verzichtet.

## ***1. Österreichische Exilliteratur***

Das folgende Kapitel behandelt die österreichische Exilliteratur und ihre Stellung in der nationalen wie auch internationalen Literatur. Besonderes Augenmerk soll auf die Genreunterschiede zwischen Exilliteratur und Literatur der Shoah gelegt werden. Ebenso gilt der Rolle österreichischer Exilautorinnen wesentlicher Raum - vor dem Hintergrund eines männlich dominierten, beziehungsweise vorrangig über Männer wahrgenommenen Genres ist hier eine ausführlichere Beschreibung der Sonderstellung von Exilautorinnen angebracht und wichtig.

### *1.1. Forschungsstand und Definition*

Bei dem im Folgenden besprochenen Genre der deutschsprachigen Exilliteratur ist jene Literatur behandelt, die im Zeitraum zwischen 1933 bis 1945 im Exil außerhalb des Dritten Reichs entstanden ist. Im Falle der österreichischen Exilliteratur umfassen die Jahre von 1934 bis 1938 auch die austrofaschistische Diktatur, von welcher insbesondere politisch links stehende Autoren betroffen waren.

Nach 1945 erfolgte über lange Zeit kaum bis gar keine Beschäftigung mit der Literatur Exilierter. Nicht zuletzt die mangelnde Aufarbeitung der eigenen Vergangenheit als Land der Täter stand dem entgegen. Häufig waren es - wie etwa im sowjetisch besetzten Ostdeutschland (SBZ) - auch klare politische Interessen, welche einer ernsthaften Rezeption von Exilliteratur im Weg standen. Hier wird auch der erste geografische Schwerpunkt der Literatur Exilierter ersichtlich: Deutschland als Herkunftsland. Die deutschsprachige Exilforschung fokussierte sich in den ersten Jahrzehnten ausschließlich und bis heute vornehmlich auf den geografischen Raum der BRD und DDR, während der österreichischen Exilliteratur erst in den letzten drei Jahrzehnten mehr Publikationen gewidmet werden. Claus-Dieter Krohn sieht den Umbruch vom Schweigen zum zaghaften Erforschen erst in den 1960er- und 1970er-Jahren, als die ersten Publikationen zur deutschen Exilliteratur im englischsprachigen Raum veröffentlicht wurden. Allmählich entstanden in den 1970ern auch in der BRD Forschungsstellen, etwa an der Universität Hamburg, wurden internationale Konferenzen dazu in Kopenhagen oder Stockholm abgehalten und Archive aufgebaut.<sup>1</sup> Dennoch: Für die österreichische Exilliteratur war im

---

<sup>1</sup> Vgl. Krohn, Claus-Dieter: Vorwort. In: Krohn, Claus-Dieter (Hg.); Lutz Winckler u.a.: Exilforschungen im historischen Prozess. München: edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag, 2012. Erschienen in: Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch, Bd. 30/2012. SVIII-XIV.

unbestreitbaren Fokus auf Deutschland kaum Platz - was zu großen Teilen selbst verschuldet war.

Primus-Heinz Kucher sieht für den stotternd anlaufenden Start der österreichischen Exilforschung mehrere Ursachen, die nicht zuletzt mit der über längere Zeit fehlenden institutionellen Organisation dieser Disziplin<sup>2</sup>, als auch mit der gesellschaftlichen Debatte darüber in einem engen Zusammenhang standen. Er stellt hierbei die These von „exilfeindlichen Ressentiments“<sup>3</sup> und einem - an Thomas Bernhard angelehnt - „nationalsozialistisch-katholisch-provinziellen Bodensatz“<sup>4</sup> auf. Als wesentliches Hemmnis führt Kucher auch die Opferthese an, welche in Österreich über fünf Jahrzehnte hinweg die Wahrnehmung der NS-Vergangenheit des Landes dominiert hatte und im Widerspruch zu einer wissenschaftlichen Beschäftigung mit Exilliteratur durch die vorherrschende „Marginalisierung des Exils“<sup>5</sup> stand.

Die große Zäsur erfolgte also erst in den späten 1980er-Jahren, als auf höchster politischer Ebene durch Bundeskanzler Vranitzky ein neuer Weg der Übernahme von Verantwortung für die Vergangenheit eingeschlagen wurde, in der auch die Positionierung zahlreicher zeitgenössischer österreichischer Autoren eine wesentliche Rolle gespielt hat.<sup>6</sup>

In der weiteren Entwicklung der österreichischen Exilforschung kristallisierten sich mehrere Organisationen und Institutionen hervor, die häufig außerhalb der universitären Ebene lagen, jedoch bis heute durch wesentliche und mittlerweile als für den Forschungsbereich unverzichtbar zu bezeichnende Publikationen aufwarten können. Kucher nennt insbesondere die *Theodor Kramer Gesellschaft (TKG)*, das *Literaturhaus* und die damit zusammenhängende *Bibliothek der österreichischen Exilliteratur (ÖEB)* mit einem wesentlichen Bestand an Nachlässen<sup>7</sup>, wie auch die Rolle und Publikationen des *Dokumentationsarchivs Österreichischer Widerstand (DÖW)*. Bis in die 2000er-Jahre erweiterte sich auf diesem institutionellen Fundament die Erforschung der österreichischen

---

<sup>2</sup> Vgl. Kucher, Heinz-Primus: Exilforschung in Österreich. Rückblick, Zwischenbilanzen und Versuch eines Ausblicks. In: In: Krohn, Claus-Dieter (Hg.); Lutz Winckler u.a.: Exilforschungen im historischen Prozess. München: edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag, 2012. Erschienen in: Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch, Bd. 30/2012. S146f.

<sup>3</sup> Ebd. S146.

<sup>4</sup> Ebd. S146.

<sup>5</sup> Ebd. S149.

<sup>6</sup> Vgl. Ebd. S149.

<sup>7</sup> Vgl. Ebd. S150.

Exilliteratur, was in weiterer Folge auch eine Zunahme akademischer Abschlussarbeiten und Dissertationen an der Universität Wien bedeutete - wenn auch nur mit sehr zaghafter Schwerpunktausbildung.<sup>8</sup> Dies änderte sich 2003 mit der Gründung der *Österreichischen Gesellschaft für Exilforschung (öge)*, die ab diesem Zeitpunkt: „den Akzent auf die Nicht-Remigration und deren Konsequenzen für den Wissenschafts- und Kulturbereich legte“<sup>9</sup>, wie bei Kucher angeführt wird.

Diese Konzentration an außeruniversitären Institutionen stellt laut Kucher zwar eine zusätzlich verkomplizierende Ebene für wissenschaftliche Projekte da, gleichzeitig sei „der österreichischen Exilforschung der letzten zwei Jahrzehnte eine erstaunliche Leistungsbilanz gemessen an der Aufsplitterung der Ressourcen und der institutionell prekären Absicherungen zuzubilligen.“<sup>10</sup>

### *1.1.1. (K)Ein Genre*

Die Exilliteratur als einzelnes Genre oder eine homogene literaturgeschichtliche Strömung zu definieren, ist als solches zu kurz gegriffen und würde ihr nicht gerecht werden. Zu divers, zu vielschichtig und zu vielen Einflüssen waren jene Texte ausgesetzt, die im eingangs definierten Zeitraum zwischen 1933 und 1945, teils darüber hinaus nachwirkend, verfasst wurden. Die gemeinsame Klammer stellt die Situation des Exils dar, in welcher sich die Autoren befanden - und dennoch lässt sich in Form der Wirkung der Exilliteratur mehr Einendes erkennen.

Die Funktionsweise der Exilliteratur ließe sich noch am ehesten als warnend und aufzeigend beschreiben. Wie sich im weiteren Verlauf dieser Arbeit sehr schön am bearbeiteten Roman *Inferno* von Mela Hartwig zeigen wird, thematisieren Exiltexte häufig Dilemmata, die mit einer unmittelbaren Fluchtursache und -situation in Verbindung stehen: Wie schmal ist der Grat zwischen Ablehnung und Begeisterung gegenüber der Ideologie des Nationalsozialismus? Wie rasch kann sich dieser auch in das engste familiäre Umfeld ausbreiten? Wie ist umzugehen mit Menschen, die erst Freunde sind, später zu Tätern werden? Die Ausgestaltung dieser Situationen ist freilich vielfältig. So werden in den diversen Texten die unterschiedlichsten Perspektiven auf ähnliche Handlungsstrukturen aufgezeigt: Die Biographie der Gegnerin des Nationalsozialismus, die zur Mitläuferin, zur

---

<sup>8</sup> Vgl. Ebd. S153.

<sup>9</sup> Ebd. S154.

<sup>10</sup> Ebd. S159.

Mittäterin und erneut zur Widerständischen wird.<sup>11</sup> Die kleine, österreichische Ortschaft, die prototypisch für den Aufstieg des Nationalsozialismus steht.<sup>12</sup> Die Nachbarn, die zu Nazis werden.<sup>13</sup> Die junge bürgerliche Frau, die die Flüchtlingsbewegungen nach dem Anschluss Österreichs an Nazideutschland erlebt und sich zur Antifaschistin entwickelt.<sup>14</sup> Es ließe sich diese Liste an prototypischen Handlungen der Exilprosa noch lange fortspinnen, doch sollten die Beispiele an dieser Stelle vorerst ausreichen, um die oben erwähnten Muster zu unterstreichen - so werden im viertel Kapitel die weiteren Handlungselemente der Exilprosa am Beispiel von *Inferno* noch ausreichend analysiert.

Vor allem lyrische Texte, wie jene von Nelly Sachs oder auch Bertolt Brecht sind dennoch auch als wichtig und wesentlich anzuführen. Ihre grundlegend andere, gattungsbedingte Funktionsweise spricht an dieser Stelle allerdings gegen eine weiterführende, über die Erwähnung hinausgehende Behandlung.

---

### 1.1.2. Exkurs: Der Unterschied zur Literatur der Shoah

Der große Unterschied zwischen Exilliteratur und der Literatur der *Shoah* - häufig auch als Holocaust-Literatur bezeichnet<sup>15</sup> - liegt, obwohl beide Richtungen ungefähr innerhalb des gleichen Zeitraumes entstanden sind, in der ihnen jeweils eigenen Motivation und Wirkungsweise. Während die Exilliteratur parallel zu jenen Vernichtungen, die die Grundlage für die Literatur der Shoah darstellen, entstand, waren in den Exilländern noch kaum Informationen über das Ausmaß der systematischen Tötung von Millionen von Juden durch das NS-Regime bekannt. Erst als das Grauen ab 1945 zu Tage kam, versuchten die Überlebenden - egal ob selbst aus Konzentrationslagern befreit oder im Exil befindlich -, das Unfassbare zu Papier zu bringen.

---

<sup>11</sup> „Inferno“ von Mela Hartwig.

<sup>12</sup> „Die Eingeborenen von Maria Blut“ von Maria Lazar.

<sup>13</sup> „Die Schildkröten“ von Veza Canetti.

<sup>14</sup> „Came the Stranger / Als der Fremde kam“ von Hermynia zur Mühlen.

<sup>15</sup> In der Literaturwissenschaft haben sich im Wesentlichen diese beiden Termini für Literatur mit Bezugnahme auf die Vernichtung der Juden durch das NS-Regime etabliert, wobei international der Begriff *Shoah* seit den 1980ern mittlerweile breitere Verwendung erfährt. Während es sich bei *Holocaust* um ein aus dem Griechischen entlehntes Wortkompositum handelt, hat *Shoah* biblischen Ursprung. Grundsätzlich konstatieren etwa Rudolf Freiburg und Gerd Bayer ein „terminologisches Problem“ (Bayer, Gerd und Rudolf Freiburg (Hg.): *Literatur und Holocaust. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann, 2009. S2ff.*) durch die häufig unzureichende Erfassung der Systematik der NS-Vernichtungen und Mehrdeutigkeit der eingesetzten Termini. Unter Hinweis darauf wird in dieser vorliegenden Arbeit der Terminus *Shoah* verwendet.

Im Gegensatz zur Exilliteratur, hat die Literatur der Shoah also eine völlig andere Funktion: Sie versucht, jenem sprachlich irgendwie gerecht zu werden, welchem sie eben nie gerecht werden kann. Die Herausforderung besteht darin, das Erlebte und Tradierte sprachlich so zu erfassen, dass es dem eigenen literarischen Anspruch gerecht wird, sich aber dennoch, authentisch bleibend, dem Grauen der Shoah möglichst annähert.<sup>16</sup> Eine für die Überlebenden notwendige und richtige Aufgabe, die unweigerlich Kritik hervorrufen muss. Doch wenn etwa Adorno von der Unmöglichkeit der Dichtung nach Auschwitz schreibt, geht es dabei nicht um das Schreiben über die Shoah an sich, sondern um die Art und Weise der Ästhetisierung dieser Texte. Hermann Korte beschreibt die Problematik für jene Schriftsteller (hier vor allem mit Bezug auf die Lyrik), die sich mit der Shoah befassten, damit, dass sie in ihrem Schreiben mit einer Sprachlosigkeit ihrer Trauer zu kämpfen hatten - man solle dies also keineswegs als Ästhetisierung des Grauens, sondern vielmehr als einen Versuch verstehen, das Schweigen zu überwinden.<sup>17</sup>

In der Zusammensetzung von Autoren der Shoah und Exilautoren liegt ein weiterer Unterschied: So war die Literatur der Shoah eine Angelegenheit, die durch die antijüdische NS-Vernichtungspolitik zum größten Teil nunmal Juden betraf. Es liegt also auf der Hand, dass die Motive in diesen Texten viel stärker von jüdischer Mystik und biblischen Bezügen geprägt waren, als das in der Exilliteratur der Fall ist. Liest man etwa große Autoren wie Paul Celan oder Nelly Sachs, die die öffentliche Wahrnehmung der Literatur der Shoah durch bekannte Gedichte wie die *Todesfuge* (Celan) oder *O die Schornsteine* (Sachs) geprägt haben, wird dies rasch deutlich. Bei beiden Autoren lässt sich auch die eingangs erwähnte Notwendigkeit ihres Schreibens über die Shoah und die zu bekämpfende, unaussprechliche Trauer erkennen, sowie in ihren eigenen Notizen nachlesen.<sup>18</sup>

Die Literatur der Shoah steht also keineswegs in einer Konkurrenz zur Exilliteratur, so setzt sie vielmehr die Geschichten jener fort, denen die Flucht vor dem NS-Regime und seiner Tötungsmaschinerie nicht gelungen war.

---

<sup>16</sup> Vgl. Ebd. S6-10.

<sup>17</sup> Vgl. Korte, Hermann: Der Holocaust in der Lyrik nach 1945. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): Literatur und Holocaust. München: edition text+kritik, 1999. Erschienen in: Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur. Heft 144. S25f.

<sup>18</sup> Vgl. Ebd. S28ff.

---

## 1.2. *Im britischen Exil*

Fluchtursachen waren ab 1933 und 1938 so zahlreich wie die vielen Flüchtlinge aus Deutschland, Österreich und anderen Gebieten unter NS-Herrschaft. Der größte Teil jener, die sich zu der Entscheidung gezwungen sahen, ihr Heimatland gegen die Chance auf ein Überleben im fremden Exil zu tauschen, hatte aber die jüdische Herkunft gemein. Dabei war Großbritannien erst relativ spät dezidiertes Zielland - so wird bei Wiemann bis 1935 von ca. 2.500<sup>19</sup> registrierten Flüchtlingen gesprochen, Gabriele Tergit schreibt bei Durzak über „lediglich 4500 Flüchtlinge nach England, vor allem Industrielle, technische Fachleute“<sup>20</sup>, während „die Zahl der registrierten refugees bis Ende 1939 auf ungefähr 70000“<sup>21</sup> angestiegen ist. Laut Schätzungen bei Brinson/Grenville waren es bis zu 80.000 Exilanten<sup>22</sup>, die ihren Weg nach Großbritannien fanden. Österreichische Flüchtlinge machten sich ab dem Anschluss 1938 in Richtung britischer Inseln auf, da sie sich mit unvergleichbar gewaltsamen und existenzbedrohenden Übergriffen und Diskriminierungen konfrontiert sahen, die mit den Novemberprogromen 1938 ihren ersten grausamen Höhepunkt fanden. Die Novemberprogrome waren auch für Großbritannien Anlass, ihre anfangs eher zurückhaltende Politik der Aufnahme von Flüchtlingen zu lockern und noch mehr Menschen Schutz zu bieten.<sup>23</sup> Allein aus Wien flohen deshalb knapp 30.000 Personen.<sup>24</sup> Dass Großbritannien nicht von Anfang an Hauptziel war, lag an der naheliegenden Flucht nach Frankreich, die Tschechoslowakei oder andere Nachbarländer des NS-Regimes, die erst den Großteil der Flüchtlinge aufnahmen und später selbst von Nazi-Deutschland bedroht wurden.

Die Flucht von NS-Deutschland oder später auch die Weiterreise aus den ersten Zielländern nach Großbritannien darf man sich dabei nicht im heutigen Sinne als Transit

---

<sup>19</sup> Vgl. Wiemann, Dirk: *Exilliteratur in Großbritannien 1933-1945*. Opladen/Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, 1998. S20.

<sup>20</sup> Tergit, Gabriele: *Die Exilsituation in England*. In: Durzak, Manfred (Hg.): *Die deutsche Exilliteratur 1933-1945*. Stuttgart: Reclam, 1973. S135.

<sup>21</sup> Ebd. S22.

<sup>22</sup> Vgl. Brinson, Charmian und Anthony Grenville: *Entwicklung der Exilforschung in Großbritannien*. In: Krohn, Claus-Dieter (Hg.); Lutz Winckler u.a.: *Exilforschungen im historischen Prozess*. München: edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag, 2012. Erschienen in: *Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch*, Bd. 30/2012. S211.

<sup>23</sup> Vgl. Tergit. In: Durzak, 1973. S135.

<sup>24</sup> Vgl. ebd.

von A nach B vorstellen. Meist stellte sich der Weg als beschwerlich und teuer heraus: „Going into exile did not mean simply moving from one great city to another - from Berlin, say, to London. It could also mean passage through Singapore or South East Asia.“<sup>25</sup>

Die besonders herausfordernde Situation im Exilland Großbritannien war, dass die vorhandene Grundstruktur - also etwa jüdische Gemeinden, die geflohenen Juden Unterstützung bieten könnten - im Vergleich zu den USA oder dem späteren Israel weitaus weniger gut ausgeprägt war. Jüdische Exilanten etwa, die keine politischen Netzwerke hatten, über die sie im Exilland Fuß fassen hätten können, standen tatsächlich vor dem Nichts. Die fehlende oder nur geringe Bereitschaft zur Hilfe durch die jüdischen Gemeinden vor Ort hatte dabei mehrere Gründe, wie Brinson/Grenville anführen:

*Im zahlenmäßig kleineren und weniger dynamischen britischen Judentum fehlte die Aufnahmefähigkeit [...]. Folglich bewahrten die vor dem Nationalsozialismus geflüchteten Juden in Großbritannien ihre spezifische soziale Identität, ihre besondere Gemeinschaft [...]. Sie bildeten so eine vom traditionellen englischen Judentum abgegrenzte Gruppe, die ein ausgeprägtes kulturelles Bewusstsein ihres Ursprungslandes beibehielt, sich aber gleichzeitig wie dieses erfolgreich in die britische Gesellschaft integriert hat.<sup>26</sup>*

Es liegt also nahe, dass trotz der grundlegenden Aufnahmebereitschaft Großbritanniens eine genaue Beobachtung der Exilierten erfolgte. Eine Beobachtung, die im weiteren Kriegsverlauf in den Jahren 1940/41 teilweise auch die vorübergehende Internierung zahlreicher als verdächtig erscheinender Flüchtlinge bedeutete.<sup>27</sup> J.M. Ritchie schreibt hier von der „Collar the Lot“ hysteria<sup>28</sup>, einer Welle an Inhaftierungen all jener, die selbst noch kurz zuvor vor den Konzentrationslagern der Nazis geflohen waren. Doch das ist nur ein Beispiel von vielen, das verdeutlicht, wie bedrückend die Situation für die Exilierten war.

---

<sup>25</sup> Ritchie, J.M.: Exile in Great Britain. In: Brinson, Charmian (Hg.); Richard Dove u.a.: England? Aber wo liegt es? Deutsche und österreichische Emigranten in Großbritannien 1933-1945. München: Iudicium Verlag GmbH, 1996. Erschienen in: Publications of the Institute of Germanic Studies, Bd. 64. S18.

<sup>26</sup> Brinson. In: Krohn, 2012. S210.

<sup>27</sup> Vgl. Wiemann, 1998. S9.

<sup>28</sup> Ritchie. In: Brinson, 1996. S19f.

Für Exilautoren gab es überdies nur einen beschränkten Rahmen, in dem sie literarisch tätig sein konnten. Einerseits lässt sich das auf die Herkunfts- und Schreibsprache der Exilierten zurückführen, so bestand schlichtweg zu wenig Nachfrage nach deutschsprachigen Texten auf den britischen Inseln. Zwar gab es vereinzelt Verleger, die die Texte bekannterer Exilierter publizierten, eine finanzielle Lebensgrundlage konnte das Schreiben im Exil aber nur in den seltensten Fällen bieten. Denn im Gegensatz zu den frühen Zielländern der Flucht waren die Voraussetzungen in Großbritannien andere: „während in anderen Exilländern, wie der Tschechoslowakei, Holland, Frankreich, Verlage existierten oder gegründet wurden, die sich der deutschsprachigen Exilliteratur annahmen, fehlten in England diese Voraussetzungen für eine Wirkungsmöglichkeit.“<sup>29</sup> Kleinen Exilautoren blieb mit deutschsprachigen Texten der Zugang zum Literaturmarkt also verwehrt, was sich erst nach mehreren Jahren durch vereinzelte Verlagsgründungen langsam ändern sollte.<sup>30</sup> Den Ausweg stellte englischsprachiges Schreiben dar, wie etwa Dirk Wiemann am Beispiel von Robert Neumann oder Peter de Mendelssohn skizziert, welche beide erst auf englischsprachige Übersetzungen ihrer deutschen Texte und später selbst auf das Schreiben auf Englisch angewiesen waren.<sup>31</sup> Andere Möglichkeiten, an eine breitere deutschsprachige Leserschaft zu kommen, entwickelten sich erst im Laufe der Zeit, wie bei Wiemann ersichtlich wird:

*Lediglich die ab Januar 1941 zunächst als Tageszeitung, später als ‚deutsches Wochenblatt‘ erscheinende Zeitung - ein vom britischen Informationsministerium finanziertes und kontrolliertes Exilorgan mit einer Auflage von immerhin 20.000 Exemplaren - ist in der Lage, längere deutschsprachige Erzähltexte in Fortsetzungen abzudrucken.*<sup>32</sup>

Dieses Zitat unterstreicht den zweiten, beschränkenden Faktor: Das politische Klima in Großbritannien und die immer klarer gesetzten Grenzen durch die Regierung. Die Texte der Geflohenen wurden zwar per se nicht als negativ wahrgenommen, doch wurden die

---

<sup>29</sup> Tergit. In: Durzak, 1973. S135.

<sup>30</sup> Vgl. Ebd. S138f.

<sup>31</sup> Vgl. Wiemann, 1998. S24.

<sup>32</sup> Ebd. S23.

Inhalte mit fortschreitendem Kriegsverlauf immer genauer beobachtet. Eine innenpolitische Unruhe, die sich auf die Flüchtlinge zurückführen ließe, wollte die britische Regierung nicht riskieren oder dulden. Der grundsätzlich aufnahmebereiten Gesellschaft gegenüber traten demnach auch die Exilautoren vorsichtiger und zurückhaltender auf. J.M. Ritchie skizziert das bei Brinson/Dove am Beispiel von Ernst Bornemann, der sich dazu gezwungen sah, in englischer Sprache zu schreiben:

*The book was published by Victor Gollancz under the title *The Face on the Cutting Room Floor*, and not under his own name, but under the pseudonym *Cameron McCabe*. This is an important point, because he avoided at all costs being considered an exile writer, struggling to express himself inadequately in a language not his own. Because of the pseudonym *Cameron McCabe* he was treated as just another writer and never ghettoised into that strange category of ‚Exilliteratur‘.<sup>33</sup>*

Eine „Ghettoisierung“ durch das „Genre“ der Exilliteratur? Nun, eine wörtliche Übersetzung dieses Zitats ist wohl zu drastisch gewählt. Wohl lässt sich die Bezeichnung Ritchies hier als eine „Schubladisierung“ verstehen, mit welcher Exilautoren konfrontiert waren. Die Texte Exilierter hatten vor allem vor 1938 einen gesellschaftlichen Stempel, der bedeutete, dass ihre Botschaft, deren Verbreitung einem wachsenden Verständnis für ihre Situation entgegengekommen wäre, keine große Leserschaft erreichte. Die Wahrnehmung der Texte Exilierter als „gut“ erfolgte nämlich häufig genau dann, wenn sie möglichst assimiliert waren: „Letztlich lassen sich alle positiven Resonanzen, die Exiltexte in Großbritannien hervorrufen konnten, auch als Belobigungen einer gelungenen Aneignung von Englishness lesen“,<sup>34</sup> wie bei Wiemann zu lesen ist.

Hierzu sei noch eine weitere Besonderheit angemerkt: Große, also schon im deutschsprachigen Raum erfolgreiche und breit verkaufte Autoren, hatten auch im Exil eine völlig andere Ausgangssituation. Schriftsteller wie Stefan Zweig oder Thomas Mann konnten ohne Probleme nach wie vor auf Deutsch schreiben - ihre Texte waren auch vor dem Exil in Fremdsprachen übersetzt worden und hatten eine breite Leserschaft aufgebaut. Englischsprachige Texte deutscher und österreichischer Exilautoren sind also vielmehr ein

---

<sup>33</sup> Ritchie. In: Brinson, 1996. S14.

<sup>34</sup> Wiemann, 1998. S35.

Phänomen unter weniger bekannten Exilierten, die sich erst ein Publikum aufbauen und sich etablieren mussten.<sup>35</sup> Die Kontakte zur lokalen Literaturszene waren auch weitgehend den bekannten Autoren im Exil vorbehalten - wenn diese auch spärlich gesät waren:

*In der Tat bleiben die in Großbritannien ansässigen Exilautoren von den relevantesten und dominantesten Zirkeln der englischen Literaturszene weitestgehend ausgeschlossen und werden von diesen offensichtlich kaum beachtet. Es bilden sich allerdings durchaus individuelle Kontakte zwischen britischen und Exilautoren heraus: International bereits renommierte Literaten wie Stefan Zweig oder Alfred Kerr [...] pflegen losen Kontakt zu den grauen Eminenzen der britischen Literatur.<sup>36</sup>*

Dass es durchaus auch produktive Ausnahmen gab, zeigt im Kapitel 3.3. die Schilderung des Kontaktes zwischen Mela Hartwig und der britischen Schriftstellerin Virginia Woolf.

Das Kriegsende durch die Befreiung Nazideutschlands durch die Alliierten im Mai 1945 sollte für viele der Exilierten nur ein kleines Aufatmen bedeuten. Vielen war es nicht möglich, in ihre alte Heimat zurückzukehren - häufig war es die Tatsache, dass das ehemalige Zuhause fremd geworden war, dass man Tür an Tür mit jenen gewohnt hätte, die noch Wochen zuvor Täter gewesen waren. Die Rückkehr nach Österreich, wenn sie denn stattgefunden hat, war demnach für viele nur von kurzer Dauer. Auch hier waren die Ursachen so vielfältig, wie jene, die den Ursprung der Flucht bedeutet hatten. Großbritannien, der einst aus Notwendigkeit heraus gewählte Zufluchtsort, sollte somit für viele Exilierten ein endgültiges Zuhause darstellen - auch lange nach 1945 .

### *1.3. Zur Sonderstellung von Exilautorinnen*

In der Forschung zur österreichischen Exilliteratur wurden über Jahrzehnte hinweg zumeist bekannte Männer und ihre Werke thematisiert - Stefan Zweig, Josef Roth, Paul Celan, Robert Neumann und viele mehr. Die Texte von Exilautorinnen standen

---

<sup>35</sup> Vgl. Strickhausen, Waltraud: Englische Romane von Exilautoren: Ernest Borneman und Anna Sebastian. In: Brinson, Charmian (Hg.); Richard Dove u.a.: England? Aber wo liegt es? Deutsche und österreichische Emigranten in Großbritannien 1933-1945. München: Iudicium Verlag GmbH, 1996. Erschienen in: Publications of the Institute of Germanic Studies, Bd. 64. S207f.

<sup>36</sup> Wiemann, 1998. S26f.

währenddessen zu unrecht im Schatten dieser als groß wahrgenommenen Namen, was durchaus auf das Geschlechterverständnis der 1930er und 1940er-Jahre zurückgehen mag, wie auch auf die Tatsache, dass Frauen bei der Publikation von Exiltexten ihren Kollegen gegenüber ungleich schlechter gestellt waren. Auch heute ist das Bild noch ähnlich: Sucht man nach Exilliteratur, scheinen die oben genannten Autoren rasch auf, vereinzelt mischen sich Namen wie Hermynia zur Mühlen oder (im Falle bundesdeutscher Exilliteratur) Nelly Sachs darunter. Weibliche Autorinnenschaft im Exilzusammenhang und auch in den Jahrzehnten davor ist - ungeachtet der Anzahl von Frauen produzierter Texte - ein nach wie vor zu wenig erforschtes Feld.<sup>37</sup>

In den letzten Jahren hat sich diese Situation nur langsam verändert: Seit den 1990ern taucht der Name Veza Canetti auf, in jüngeren Publikationen wird über Maria Lazar oder Mela Hartwig geschrieben, und es mehren sich die Erst- und Neuveröffentlichungen vergessener Romane dieser österreichischen Exilautorinnen - ‚*Die Schildkröten*‘ von Veza Canetti (1999), ‚*Die Eingeborenen von Maria Blut*‘ von Maria Lazar (2015) oder ‚*Inferno*‘ von Mela Hartwig (2018), dem in dieser Arbeit analysierten Roman, sind heute einer breiten Leserschaft zugänglich. Die nachteilige Sonderstellung österreichischer Exilautorinnen befindet sich also im Wandel; der Vorhang, hinter dem sie sich über Jahrzehnte hinweg befunden hatten, wird mit großer Verspätung sehr langsam gelüftet und ermöglicht ihnen endlich die Aufmerksamkeit, die ihnen und ihren Texten gebührt.

Die Ursache der jahrzehntelangen Ausblendung weiblicher Exilautorinnen wird bei einer tiefergehenden Betrachtung ihrer Lebensumstände noch deutlicher. Exilbiographien wurden und werden in allen Bereichen differenziert - sei es nach politischen Kategorien, nach jenen der Religion, des Herkunftslandes oder des sozialen und ökonomischen Milieus. Zu selten aber wurde die Kategorie des Geschlechts in den Blick genommen - obwohl sich hier eine sehr große Unterscheidung für die Ausgestaltung der Exilsituation erkennen lässt. Heike Klapdor stellt 1993 für die Forschung hier fest:

*sie [die Forschung, Anm.] fragt inzwischen nach den Wirkungen des Exils auf die jüngste Generation der Exilanten, auf die Kinder. Aber sie subsumiert unter das -*

---

<sup>37</sup> Vgl. Sonnleitner, Johann: Expressionistische Prosa österreichischer Autorinnen nach 1918. In: Jachimowicz, Aneta (Hg.): Gegen den Kanon - Literatur der Zwischenkriegszeit in Österreich. Frankfurt/Main: Peter Lang GmbH, 2017. Erschienen in: Warschauer Studien zur Kultur- und Literaturwissenschaft. Bd. 10. S303.

*männliche - Subjekt des Emigranten die Frau und problematisiert die Geschlechterdifferenz als soziale Kategorie nicht.*<sup>38</sup>

26 Jahre später sind die Bedingungen für Frauen im Exil viel deutlicher thematisiert, als noch in den 1990er-Jahren. Dem mag zugute kommen, dass ein stärkeres Bewusstsein für die unterschiedlichen Geschlechterperspektiven auf historische Ereignisse und das Schreiben an sich entwickelt wurde. Auch, dass sich de facto mehr Frauen als Männer im Exil befanden und ihre Schicksale dennoch teils marginalisiert wurden, ist ein Faktum, das mittlerweile nicht mehr ausgeblendet werden darf.

---

*Exkurs: Weibliche Unsichtbarkeit in der österreichischen Literatur nach 1918*

Das Ausblenden von Schriftstellerinnen ist freilich keine Eigenheit der (österreichischen) Exilliteratur, sondern war schon in der Zwischenkriegszeit der Fall. Im stilistisch vorherrschenden österreichischen Expressionismus, in den auch Mela Hartwigs Schreibstil eingeordnet wird, dominierte eine männliche „Avantgarde“ das literarische Leben. Johann Sonnleitner weist in diesem Zusammenhang auf „mehr oder minder prominente antifeministische Haltungen avantgardistischer Autoren“<sup>39</sup> hin, die diese Stilrichtung und die Literaturszene bestimmten. Diese klar männlich dominierte Avantgarde definierte dabei auch den Zeitraum des Expressionismus - zu eng und nicht den tatsächlichen Erscheinungsjahren expressionistischer Werke entsprechend. So führt Sonnleitner an, wie kurz „die kurrente Prägung des ‚expressionistischen Jahrzehnts‘ zeitlich“<sup>40</sup> unter der männlichen Dominanz über diese Definition greift, zumal über diese scheinbar willkürliche Grenze hinaus Bücher wie Mela Hartwigs Ekstasen (1928) erschienen sind. Wie auch später in der Exilliteratur waren die Publikationsmöglichkeiten für Autorinnen schon in den 1910er- und 1920er-Jahren ungleich geringer und mit weitaus mehr Hürden vorhanden, als dies für ihre männlichen Kollegen der Fall war.

Dafür, dass dies nicht nur Annahme ist, sondern die historische Realität abbildet, spricht die oben erwähnte geringe Zahl an Frauen in der Exilliteratur (die in den Jahren vor ihrer

---

<sup>38</sup> Klapdor, Heike: Überlebensstrategie statt Lebensentwurf. Frauen in der Emigration. In: Krohn, Claus-Dieter; Erwin Rotermund u.a.: Frauen und Exil. Zwischen Anpassung und Selbstbehauptung. München: edition text + kritik, 1993. Erschienen in: Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch, Bd. 11/1993. S13.

<sup>39</sup> Sonnleitner. In: Jachimowicz, 2017. S302.

<sup>40</sup> Ebd. S302.

Flucht ja häufig ihren Ursprung im Expressionismus, beziehungsweise der Neuen Sachlichkeit hatten): So scheinen auch kaum expressionistische Schriftstellerinnen existiert zu haben, nimmt man ihre Abwesenheit in literaturgeschichtlichen Verzeichnissen als Referenz. Dort stehen sie im Vergleich zu Männern in einer deutlichen Unterzahl.<sup>41</sup>

Diese „Belege für die auffällige weibliche Absenz im Expressionismus“<sup>42</sup>, insbesondere im österreichischen, bestätigen einmal mehr, dass Frauen in der kanonisierten Literatur auch vor 1934/1938 nicht (im gleichen Ausmaß wie Männer) erwünscht waren. Das antifeministische Fundament, auf dem das Schicksal der Exilautorinnen aufbaut.

---

Wie sah die beispielhafte Exilbiographie einer Autorin aus? Zusätzlich erschwerend zur „regulären“ Exilsituation sahen sich schreibende Frauen mit einer Doppelbelastung konfrontiert. Standen Männer im Exil vor der Situation, dass sie ihren ursprünglich erlernten Beruf - insbesondere bei höherer Qualifikation - oft nicht mehr ausüben konnten und keine geeigneten Alternativen fanden, war dies bei Frauen anders: „Die Emigrantinnen, das sind versorgende Ehefrauen, Mütter, Großmütter, Frauen, denen die Flucht keine Berufstätigkeit raubte“.<sup>43</sup> Der Frau als „Hausfrau“ konnte ihr Beruf nicht durch das Exil genommen werden, lebte sie nicht auch im Land der Flucht in einem Haushalt, im Rollenverständnis der 1930er- und 1940er-Jahre ihrem Aufgabengebiet. Doch hier fügt sich die Doppelbelastung hinzu: Im Exilland war es sehr wohl der Fall, dass Frauen eine Berufstätigkeit ergriffen, ja ergreifen mussten, um irgendwie einen Beitrag zum finanziellen Überleben leisten zu können.<sup>44</sup> Einen Ausbruch aus einem klassisch weiblichen Rollenverständnis bedeutete das aber nur bedingt und häufig abhängig vom jeweiligen sozialen Milieu. Vor allem schlechter qualifizierte Frauen übernahmen einfache Tätigkeiten, bei denen rasch neben der zu erledigenden Hausarbeit Geld dazuverdient werden konnte - oft als Kellnerinnen, Dienstbotinnen und Kindermädchen.<sup>45</sup> Und nicht nur

---

<sup>41</sup> Vgl. Sonnleitner, Johann: Weibliche Avantgarde in Österreich nach 1918. Zu Maria Lazar und ihrem Umfeld. In: Faber, Vera, Dmytro Horchaov und Johann Sonnleitner (Hg.): Österreichische und ukrainische Literatur und Kunst. Kontakte und Kontexte in Moderne und Avantgarde. Frankfurt/Main: Peter Lang GmbH, 2016. (Wechselwirkungen. Österreichische Literatur im internationalen Kontext. Bd. 20.) S143f.

<sup>42</sup> Ebd. S144.

<sup>43</sup> Klapdor. In: Krohn, 1993. S17.

<sup>44</sup> Vgl. Ebd.

<sup>45</sup> Vgl. Ebd. S20.

die weniger gebildeten Exilantinnen wählten diesen Schritt, auch jene mit guter Ausbildung, die im österreichischen Zuhause finanziell nicht auf eine Berufstätigkeit angewiesen waren und vielleicht noch selbst Bedienstete hatten, mussten sich der ökonomischen im Exilland beugen - wenn auch häufig eher als Deutschlehrerinnen für adelige britische Familien, als Sekretärinnen und in anderen, vergleichsweise besser gestellten Berufen.

Die Exilautorinnen, die diesen Weg zu wählen hatten, beendeten ihr Schreiben aber deswegen nicht, wie Heike Klapdor feststellt:

*Die autobiographischen Schilderungen des Exils zeigen, daß die schreibenden Emigrantinnen — Journalistinnen, Sachbuchautorinnen, Schriftstellerinnen - die Abkehr von ihrer Profession nicht scheuen, wenn die Realität der Existenz den Schritt in die ‚Banalität des Überlebens‘ verlangt.<sup>46</sup>*

Das Schreiben, das zum finanziellen Überleben in der Exilsituation ohnehin nicht ausgereicht hätte, dennoch aber zum Verarbeiten des Erlebten notwendig war, rutschte also in den Hintergrund und wurde nebenbei erledigt. Dass dies der Produktivität in Ausnahmen nicht zum Nachteil gekommen ist, zeigen Nachlässe wie jener Veza Canettis oder Mela Hartwigs - letztere war im Exil etwa als Übersetzerin und Lehrerin tätig (Siehe Kapitel 3.3.). Sigrid Schmid-Bortenschlager führt in ihrem Lexikon Österreichischer Schriftstellerinnen aber einige Frauen an, denen die Weiterführung ihres Schreibens nicht mehr möglich war - oder deren Texte bis heute in Schubladen schlummern.<sup>47</sup>

Denn jene Exilautorinnen, denen es noch möglich war, zu schreiben, waren vom Schicksal des Nicht-Publiziert-Werdens umso stärker getroffen als ihre männlichen Kollegen. Dass ganze Romane über Jahrzehnte hinweg in Nachlässen verschwanden und in manchen Fällen sogar die Namen ihrer Verfasserinnen nahezu in Vergessenheit gerieten, wie dies etwa bei Mela Hartwig der Fall war, ist einer dieser vielen Aspekte, die die Sonderstellung der Exilautorinnen ausmacht. Das literarische Österreich nach 1945 bot den exilierten Schriftstellerinnen, sofern sich diese überhaupt zu einer Rückkehr entschlossen, keinen Raum. Nur wenige, heute weitgehend unbekannte Namen wie Vicki Baum oder

---

<sup>46</sup> Ebd. S24.

<sup>47</sup> Vgl. Schmid-Bortenschlager, Sigrid: Österreichische Schriftstellerinnen 1800-2000. Eine Literaturgeschichte. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2009. S136f.

Martina Wied schafften es in den 1950ern zu einiger Bekanntheit in der jungen Zweiten Republik.<sup>48</sup>

Doch im Jahr 2019, mit einem wachsenden Bewusstsein für die Rolle von Frauen in der Literatur, wird der Blick vermehrt auf jene Schriftstellerinnen gerichtet, die so lange nicht im Fokus der Forschung standen.

---

<sup>48</sup> Vgl. Ebd. S137f.

## **2. Bemerkungen zur Methode**

Der methodische Zugang dieser Arbeit ist bewusst nicht an einem klassischen Modell, wie dem einer erzähltheoretischen Textanalyse oder einer psychoanalytischen Untersuchung der verwendeten Primärtexte angelehnt. Denn die Frage, die sich anhand der aktuell noch überschaubaren Zahl an vorhandenen wissenschaftlichen Betrachtungen der Texte Mela Hartwigs gestellt hat, war jene nach dem Mehrwert einer solchen Untersuchung. Viel wesentlicher schien es hingegen, sich einem Roman der Autorin zu widmen, der bisher noch kaum beachtet wurde und eine Verbindung der gut untersuchten Texte vor ihrer Exilzeit mit ihrer zweiten Lebenshälfte im Exil möglich macht.

Da die wissenschaftlichen Arbeiten, die sich bisher mit der Autorin auseinandergesetzt haben (Siehe Kapitel 4.1.), nur einmal die Gesamtheit der Werke Mela Hartwigs behandeln und sonst zumeist nur einzelne Texte in Vergleich mit Texten anderer Autoren gestellt wurden, ist hier der Blick rein auf die Primärtexte Mela Hartwigs gerichtet. Die hermeneutische Interpretation im vierten Kapitel erfolgt somit als eine unmittelbare Analyse des Exilromans ‚*Inferno*‘ vor dem Hintergrund des im folgenden Kapitel 3. geschilderten Lebens und Werks Mela Hartwigs und ihrer Exilerfahrung. Vor allem die weibliche Protagonistin Ursula soll genau untersucht, in einen Zusammenhang mit Hartwigs Protagonistinnen aus vorangehenden Texten gestellt und auf etwaige autobiographische Hinweise hin analysiert werden. Dafür ist vor allem im nächsten Kapitel eine ausführliche Betrachtung der weiblichen Hauptfiguren in den Novellen und Romanen Hartwigs vor ihrer Exilzeit wesentlich. Wie stark diese Exilerfahrung Mela Hartwigs in ‚*Inferno*‘ eingeflossen ist, soll ebenso anhand der politischen Botschaft, die der Roman vermittelt, festgestellt werden.

Vor diesem methodischen Hintergrund soll ein Mehrwert für zukünftige Bearbeitungen des Stoffes geschaffen werden, insbesondere soll durch die Untersuchung der Motive aus ‚*Inferno*‘ und der Verknüpfung mit den anderen Texten Mela Hartwigs eine bessere Ausgangslage für weitere wissenschaftliche Beschäftigungen aufbereitet werden.

### **3. Leben und Werk Mela Hartwigs**

#### *3.1. Frühes Leben*

Mela Hartwig wird am 10. Oktober 1893 unter dem Namen Melanie Herzl in Wien geboren.<sup>49</sup> Ihre Familie ist bürgerlich, kunstinteressiert und jüdisch - ihr Vater Theodor beschließt 1895 allerdings eine Konversion zum Katholizismus, woraufhin der gemeinsame Familienname Hartwig angenommen wird. Gemeinsam mit ihrer Schwester Grete (später Manschinger)<sup>50</sup> wächst Mela nach der Scheidung der Eltern beim Vater auf. Beide Töchter genießen eine künstlerische Ausbildung, Grete im musikalischen Bereich zur Sängerin, Mela erfährt eine Schauspielausbildung am Wiener Konservatorium.<sup>51</sup>

Ihre Tätigkeit als Schauspielerin führt Hartwig unter anderem nach Baden bei Wien, wo sie im Stadttheater spielt, an die Wiener Volksbühne, an das Stadttheater im mährischen Olmütz und an das renommierte Schiller-Theater in Berlin. In dieser Zeit erlebt sie eine „relativ erfolgreiche Bühnenkarriere“<sup>52</sup>, worauf auch eine Kritik zu ihrer Rolle der Elektra in Olmütz von 1917 hinweist:

*Die Darstellerin legte die Rolle gleich im ersten Ansätze mit einer Verstörtheit des inneren und äußeren Wesens an, die unbedingt überzeugend und gut vorbereitend für die krasse Handlung wirkte. Dann wuchs die Darstellerin förmlich aus sich heraus, animalische Wildheit mit psychopathischen Symptomen zu einer Einheit verschmelzend, die die tiefsten Wirkungen erzielen mußte. [...] Die Elektra Mila*

---

<sup>49</sup> Das Geburtsjahr wird im Großteil der Sekundärliteratur mit 1893 angegeben, nur Ernst Schönwiese schreibt von 1895 (Vgl. Schönwiese, Ernst: Im Exil vergessen: Mela Hartwig (1895-1967) und ihr nachgelassener Roman „Die andere Wirklichkeit“ In: Schönwiese, Ernst: Literatur in Wien zwischen 1930 und 1980. Wien, München: Amalthea-Verlag, 1980. S97.). Tatsächlich ist die erste Angabe korrekt. Die Ursache der falschen Jahreszahl lässt sich bei Mela Hartwig selbst finden: So schreibt Hartmut Vollmer im Nachwort der 1992 neu herausgegebenen *Ekstasen*, Hartwig habe sich bei dieser Angabe auf die Geburtsstunde ihres neuen Familiennamens nach der Konversion des Vaters bezogen. (Vgl. Vollmer, Hartmut: Nachwort. In: Hartwig, Mela: *Ekstasen*. Novellen. Herausgegeben mit einem Nachwort versehen von Hartmut Vollmer. Frankfurt am Main: Ullstein Verlag, 1992. S267.).

<sup>50</sup> Vgl. Gürtler, Christa und Sigrid Schmid-Bortenschlager: Erfolg und Verfolgung. Österreichische Schriftstellerinnen 1918-1945. Fünfzehn Portraits und Texte. Salzburg, Wien: Residenz Verlag, 2002. S195.

<sup>51</sup> Vgl. Ebd. S195.

<sup>52</sup> Schmid-Bortenschlager, Sigrid: Exil und literarische Produktion: Das Beispiel Mela Hartwig. In: Brinson, Charmian (Hg.); Richard *Dove* u.a.: Keine Klage über England? Deutsche und österreichische Exilerfahrungen in Großbritannien 1933-1945. München: Iudicium Verlag GmbH, 1998. Erschienen in: Publications of the Institute of Germanic Studies, Bd. 72. S88.

*[sic!] Hartwigs war jedenfalls die zwingende Offenbarung eines starken, vielverheißenden Könnens.<sup>53</sup>*

Ihre Tätigkeit auf der Bühne in Berlin beendet Hartwig, als sie 1921 mit 28 Jahren den Grazer Juristen Robert Spira heiratet - dieser ist 1888 geboren, damit also um fünf Jahre älter als Mela.<sup>54</sup> Das Ehepaar zieht gemeinsam nach Graz, wo der Mann als Rechtsanwalt tätig wird. Über die Beziehung selbst ist wenig bekannt, bei Gürtler/Schmid-Bortenschlager wird sie aber als glücklich vermutet:

*wir können nur feststellen, daß Mela Spira-Hartwig mit dieser Ehe wieder in das Milieu zurückkehrt, in dem sie aufgewachsen ist [...]. Wir können weiter konstatieren, daß dieser Wechsel von der Berufstätigkeit ins Eheleben insofern glücklich war, als diese Ehe bis zum Tod von Mela Hartwig im Jahr 1967 - also 46 Jahre - gehalten hat und schwierige Situationen wie Emigration und Exil in England überdauert hat.<sup>55</sup>*

Mit der - bis zu ihrem Ende hin kinderlosen - Ehe beginnt für Mela Hartwig auch ein neuer Abschnitt ihres künstlerischen Lebens: Sie beginnt, sich nunmehr intensiv und produktiv der Schriftstellerei zu widmen.

### *3.2. Literarische Anfänge*

Erste öffentliche Aufmerksamkeit zieht Mela Hartwig 1927 auf sich, als sie mit ihrer Novelle „Das Verbrechen“ bei einem Preisausschreiben teilnimmt, in dem sie von Alfred Döblin, einem der Juroren, besonders lobend hervorgehoben wird. Wie aus einem Auszug seiner Bewertung hervorgeht, empfiehlt er eine Veröffentlichung im Psychoanalytischen Verlag:

*Der ‚Psychoanalytische Verlag‘ in Wien dürfte Hauptinteressent für ‚Mela Hartwigs‘ (Graz) Novelle ‚Das Verbrechen‘ sein: die naturwahr geschilderte*

---

<sup>53</sup> Ulrich, Emanuel: Mährisches Tagblatt, 18.12.1917, S6. Zitiert nach: Vollmer. In: Hartwig, 1992. S267f.

<sup>54</sup> Vgl. Vollmer. In: Hartwig, 1992. S248.

<sup>55</sup> Vgl. Gürtler, 2002. S190f.

*Liebe einer Tochter zu ihrem psychiatrischen, sadistischen Vater- Die Liebe erlischt trotz der ‚Analyse‘ nicht; es gibt zuletzt einen Vatermord.<sup>56</sup>*

Diese Empfehlung ermöglicht Hartwig schon im Jahr darauf, 1928, eine Veröffentlichung im Wiener Zsolnay Verlag. Ihr eingereichtes Manuskript umfasst insgesamt fünf Erzählungen, die sie unter dem Titel ‚Besessene‘ publizieren lassen möchte. Der Zsolnay Verlag ändert diesen aber „zugunsten des als publikumswirksamer erachteten ‚Ekstasen‘“<sup>57</sup> ab und reduziert den Umfang um:

*die fünfte Novelle ‚Das Kind‘, das mit der Einbeziehung der Bedeutung eines Kindes für die Paar-Beziehung den enger gefaßten sexuellen Rahmen gesprengt hätte, wird aus dem Band ausgeschieden, erscheint aber im gleichen Jahr 1928 in Fortsetzungen in der angesehenen Neuen Freien Presse in Wien.<sup>58</sup>*

Zeitgleich wird eben auch ‚Ekstasen‘, Mela Hartwigs erstes, sehr erfolgreiches Buch veröffentlicht. Eine Inhaltsangabe, Interpretationen und Anmerkungen zum Stil Hartwigs folgen im nächsten Unterkapitel.

### 3.2.1. Schreibstil und ‚Ekstasen‘

Gürtler/Schmid-Bortenschlager verweisen bei der Analyse von ‚Ekstasen‘ auf Hartwigs thematisches „Interesse für sexuelle Zwischenstufen und sexuelle Pathologien“<sup>59</sup> hin. Wesentlich für die weiteren Texte Mela Hartwigs ist auch ihr Stil, der sich hier in einer frühen, sehr intensiven Ausprägung in enger Verbindung mit der Thematik zeigt - in der Sekundärliteratur wird dazu konstatiert: „Hartwig schildert hier in expressionistisch-ekstatischer Sprache und mit fundiertem psychoanalytischen Wissen Frauen in

---

<sup>56</sup> Döblin, Alfred: Unbekannte junge Erzähler. In: Die literarische Welt 3, 18.3.1927, Nr. 11, S1. Zitiert nach: Kanz, Christine (Hg.): Psychoanalyse in der literarischen Moderne. Eine Dokumentation. Bd. 3. Schriftstellerinnen und das Wissen um das Unbewusste. Marburg: Verlag LiteraturWissenschaft.de, 2011. S147.

Dieser Darstellung Döblins wird im Übrigen bei Gürtler/Schmid-Bortenschlager widersprochen, so wird darauf hingewiesen, dass der Vater keine Analyse durchführt, sondern lediglich seine psychoanalytischen Kenntnisse nutzt, um die Tochter von ihm abhängig zu machen (Vgl. Gürtler, 2002. S191).

<sup>57</sup> Gürtler, 2002. S191.

<sup>58</sup> Ebd. S191.

<sup>59</sup> Ebd. S192.

Ausnahmeständen“.<sup>60</sup> Dieses Interesse für Sexualität und Psychoanalyse ist dabei im zeitgenössischen Verständnis der Zwischenkriegszeit und der anhaltenden Popularität der - nicht mehr ganz so jungen - Psychoanalyse zu sehen.<sup>61</sup> Ebenso verhält es sich mit der Sprache Hartwigs so wird bei Gürtler/Schmid-Bortenschlager zur literaturgeschichtlichen Einordnung ihrer Stilistik angemerkt:

*Was ihn noch besonders auszeichnet, ist der metaphernreiche expressionistische Stil, der aus heutiger Sicht auch als ‚schwülstig‘ bezeichnet werden könnte, der aber konsequent durchgehalten ist und die Texte literarhistorisch dem späten Expressionismus zuordnet.<sup>62</sup>*

Dem expressionistischen und „exaltierten Ton, der durch die Gemütslage der Protagonistinnen motiviert erscheint“<sup>63</sup> bleibt Mela Hartwig in allen Novellen des Bandes und darüber hinaus treu. Erst während ihrer Zeit im Exil verändert sich ihre Sprache, was besonders deutlich wird in ‚*Der verlorene Traum*‘. Im letzten Roman ‚*Inferno*‘ und dem Fragment von ‚*Die andere Wirklichkeit*‘ schwächt sich der Metaphernreichtum zugunsten einer klareren Sprache im Geist der Neuen Sachlichkeit ab.

Weiter mit dem Band ‚*Ekstasen*‘: 1992 im Ullstein Verlag neu aufgelegt<sup>64</sup> und 2004 im Grazer Droschl Verlag um fünf Erzählungen erweitert<sup>65</sup> publiziert, umfasst vier Novellen mit jeweils weiblichen Protagonistinnen, in denen die Sexualität ein zentrales Thema darstellt.

Die bereits von Döblin hervorgehobene, detaillierte psychoanalytische Schilderung der Figuren und der Handlung beginnt in der ersten Novelle ‚*Das Verbrechen*‘. Darin erzieht ein Vater, psychoanalytisch versierter Arzt, seine Tochter Agnes so, dass diese eine

---

<sup>60</sup> Schmid-Bortenschlager. In: Brinson, 1998. S90.

<sup>61</sup> Vgl. Schmid-Bortenschlager, Sigrid: Österreichische Schriftstellerinnen 1800-2000. Eine Literaturgeschichte. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2009. S110.

<sup>62</sup> Gürtler, 2002. S194.

<sup>63</sup> Vgl. Schmid-Bortenschlager, 2009. S111.

<sup>64</sup> Siehe Literaturverzeichnis, 6.1. Primärliteratur und Quellen: Hartwig, Mela: Ekstasen. Novellen. Herausgegeben mit einem Nachwort versehen von Hartmut Vollmer. Frankfurt am Main: Ullstein Verlag, 1992.

<sup>65</sup> Siehe Literaturverzeichnis, 6.1. Primärliteratur und Quellen: Hartwig, Mela: Das Verbrechen. Novellen und Erzählungen. Mit einem Vorwort von Margit Schreiner. Graz, Wien: Literaturverlag Droschl, 2004.

inzestuöse Bindung an ihn entwickelt. Als Zeichen permanenter Machtausübung bringt er die Tochter regelmäßig dazu, sich selbst zu demütigen und hält sie so auf Distanz. In Gesprächen miteinander gibt sie ihre Gefühle dabei immer wieder zu, zeigt sich gleichzeitig aber davon angewidert. Der an mehreren Stellen nur als „Arzt“ bezeichnete Vater stellt die Tochter mehrfach auf die Probe, zwingt sie dazu, ihre Liebe zu ihm regelmäßig aufs Neue zu bestätigen und auszusprechen, indem er etwa vorgibt, zu heiraten und ihr eine Beziehung zu einer Bekannten suggeriert. Agnes wird sich immer deutlicher bewusst, wie sehr sie ihrem Vater verfallen ist, beginnt, die Scham, die sie empfindet, zu genießen und steigert sich weiter und weiter in ihr Begehren hinein. Schließlich versucht sie, ihn zu verführen, indem sie ihm nackt in seinem Zimmer aufwartet, der Arzt verweigert seiner Tochter aber, die von ihr verlangte sexuelle Beziehung zu vollziehen und schickt sie weg. Als sie daraufhin ihren Selbstmord plant, stellt er sie als zu schwach bloß, um diesen wirklich umzusetzen. Schließlich will er sie zum Selbstmord befähigen, indem er ihr einen Revolver schenkt und sie im Schießen unterrichtet. Diesen richtet Agnes am Ende gegen den Vater selbst, wodurch ihr ein Befreiungsschlag aus ihrem ödipalen Dilemma gelingt. Die Novelle endet mit einer glücklichen Agnes: „Leise, zuversichtlich, beinahe jubelnd, wiederholt Agnes: ‚Mein Leben beginnt!‘“<sup>66</sup>

Bemerkenswert ist neben der Tiefe der dargestellten Figur von Agnes auch die Überwindung des „passiven“ Frauenbildes, das in der Regel im Zusammenhang mit dem Vater-Tochter-Komplex in der zeitgenössischen psychoanalytischen Literatur skizziert wird. Vivien Boxberger betont die Emanzipation, die Söhne in vergleichbar geschilderten Konflikten nicht erreichen, Agnes hingegen durch ihren freudianischen Befreiungsschlag gelingt:

*Sie entspringt dabei nicht der Folge von Söhnen, die am Vätermord scheitern und sich dem ‚Trend zur Vaterrettung‘ unterwerfen, nach welchem der Junge den Konflikt um die Kastrationsangst löst, indem er sich mit dem ‚Gesetz des Vaters‘, also dem Inzestverbot, identifiziert.<sup>67</sup>*

---

<sup>66</sup> Hartwig, Mela: Das Verbrechen. Novellen und Erzählungen. Mit einem Vorwort von Margit Schreiner. Graz, Wien: Literaturverlag Droschl, 2004. S61.

<sup>67</sup> Boxberger, Vivien: Emanzipation der „Neuen Tochter“ in Mela Hartwigs Das Verbrechen (1927). In: Kucher, Primus-Heinz: Verdrängte Moderne - Vergessene Avantgarde. Diskurskonstellationen zwischen Literatur, Theater, Kunst und Musik in Österreich 1918-1938. Göttingen: V&R unipress GmbH, 2016. S238.

Mit der Figur der Agnes stellt sich Hartwig allerdings keineswegs gegen die Psychoanalyse, sondern lässt ihre Protagonistin schlicht jenes Dilemma lösen, das in anderen Geschichten stets in einer Unterordnung mündet. Gleichzeitig liest Boxberger die Handlung als sinnbildlichen Widerstand gegen männliche Dominanz: „Der Mord an ihrem realen Vater ist dabei gleichzeitig als Aufbegehren gegen das Patriarchat zu verstehen. Agnes entwickelt die Basis eines feministischen Bewusstseins“.<sup>68</sup> Es wird aber nicht nur ein sich selbst bewusst werdendes Frauenbild gezeichnet, sondern auch die sprachliche Ebene von Machtausübung behandelt. Nur an einer Stelle demütigt der Vater Agnes durch körperliche Züchtigung, sonst erfolgt die Erniedrigung ausschließlich sprachlich - und auch hier teilweise indirekt. So bezeichnet er sie etwa als „ein so romantisches kleines Persönchen“<sup>69</sup>, sagt ihre Handlungen voraus und nimmt der Tochter dadurch eine gewisse Eigenständigkeit oder fordert sie immer wieder dazu heraus, ihre Liebe und Abhängigkeit ihm gegenüber auszusprechen. Dass Hartwig hier bewusst mit mehreren sprachlichen Bedeutungsebenen arbeitet, lässt sich bereits am Titel erkennen, wie Gürtler/Schmid-Bortenschlager feststellen: „Der Titel der Novelle ‚Das Verbrechen‘ kann sowohl auf diesen Mord als auch auf [das] Verhalten des Vaters gegenüber seiner Tochter bezogen werden.“<sup>70</sup>

Die zweite Erzählung ‚*Der phantastische Paragraph*‘ findet im Vergleich zur ersten in der Sekundärliteratur wenig Erwähnung, wird häufig auch in Zusammenhang mit der dritten Erzählung genannt.<sup>71</sup> Im Zentrum steht hier die junge Medizinstudentin Sabine, die sich eine nächtliche sexuelle Beziehung zum Mond und in weiterer Folge eine Schwangerschaft einbildet. Trotz der reinen Vorstellung dieser Situation entwickelt sie Symptome, die denen einer tatsächlichen Schwangerschaft entsprechen und steigert sich immer weiter in diese hinein. Als sie versucht, eine Abtreibung durchzuführen, erkennt sie, dass es sich nur um eine Hysterie und dadurch verursachte Blutstauungen gehandelt hat. Nach einem starken Blutverlust und einer langen Ohnmacht wird sie in ein Krankenhaus eingeliefert und in Folge der Besserung ihres Zustandes in Haft genommen. Schließlich

---

<sup>68</sup> Boxberger. In: Kucher, 216. S243.

<sup>69</sup> Hartwig, 2004. S27.

<sup>70</sup> Gürtler, 2002. S192.

<sup>71</sup> Vgl. Ebd. S192f.

kommt es, trotz ihrer ständigen Betonung, unschuldig zu sein, zu einer Verhandlung wegen Abtreibung, bei welcher sie schuldig gesprochen wird.

Die Art und Weise, mit der in *„Der phantastische Paragraph“* die Bedeutung einer unerwarteten Schwangerschaft für eine alleinstehende Frau und die schwierigen Umstände rund um eine Abtreibung dargestellt werden, ist zeitgenössisch als fortschrittlich zu sehen. Hartwig spricht damit eine in der Zwischenkriegszeit aktuelle und kontroverse Debatte an, in welcher sich ihre Heldin Sabine nicht ausreichend gegen die strengen gesellschaftlichen Regeln wehren kann. Sie ist nicht nur ihrer eigenen Gefühlswelt, insbesondere ihrer sexuellen Frustration, ausgeliefert, sondern schafft es auch nicht, sich gegen das übermächtige System zu wehren. Es handelt sich also erneut um einen Machtkonflikt, in dem der Protagonistin allerdings erst zu spät bewusst wird, welche Konsequenzen ihre Hysterie und ihr davon bestimmtes Handeln haben. Während in *„Das Verbrechen“* das vom Mann verliehene Symbol der Macht, der Revolver, einen Ausweg darstellt, fehlt hier jegliche Ermächtigung zum Befreiungsschlag. Sabine steht am Ende nur ihre Sprache zur Verfügung, als sie dem Richter gegenüber nach dem Schuldspruch ein letztes Mal ihre Unschuld ausspricht.

In *„Aufzeichnungen einer Hässlichen“* wird das Schicksal einer hässlichen Krankenschwester - ihre Hässlichkeit betont die Ich-Erzählerin direkt zu Beginn der Novelle mit einer ausführlichen Erklärung, welche Merkmale sie unattraktiv machen<sup>72</sup> - geschildert, die sich in einen jungen Assistenzarzt verliebt und eine sehr intensive sexuelle Begierde für ihn entwickelt. Immer wieder versucht sie, ihm nahe zu kommen und ihm eine Erwidern ihrer Gefühle zu entlocken, stößt aber stets auf Ablehnung, die mit der Heftigkeit der von ihr formulierten Wünsche immer unfreundlicher wird. Nach einem Zusammenbruch und einem überlegten Selbstmord durch eine Äther-Injektion beantragt die Krankenschwester schließlich eine Versetzung auf die psychiatrische Station, auf welcher sie zufrieden arbeiten kann.

Laut Schmid-Bortenschlager ist die Besonderheit in dieser Erzählung, dass „das erwartbare Schema [invertiert wird, Anm.], es handelt sich um eine frühe Variante der

---

<sup>72</sup> Vgl. Hartwig, 2004. S131.

Umkehr von sexual harrassment“<sup>73</sup> bei der die Krankenschwester immer intensiver und fordernder ihr Begehren nach dem Arzt diesem gegenüber ausspricht. Das Motiv der sexuellen Frustration, die schon in ‚*Der phantastische Paragraph*‘ zentral war, wiederholt sich hier - wobei sich das Ende für die Protagonistin als vergleichsweise besser gestaltet. Und auch die systematische Selbstdemütigung, wie sie in ‚*Das Verbrechen*‘ vorkam, findet sich hier wieder. Um ihrem Objekt der Begierde, dem Arzt Dr. B., nahe sein zu können, nimmt die Ich-Erzählerin jede weitere erniedrigende Situation in Kauf - es könnte sich doch eine von ihr ersehnte Gelegenheit der Nähe und Erwidern ihrer Gefühle ergeben. Erst als die Krankenschwester nahe am Selbstmord steht, erkennt sie, in welche Situation sie sich selbst manövriert hat. Die Einsicht kommt gerade rechtzeitig, mit der Versetzung auf die psychiatrische Abteilung gelingt ein Befreiungsschlag.

Schmid-Bortenschlager erkennt hier einen „Kampf mit der Norm, die Auseinandersetzung mit der eigenen Interiorisierung dieser Normen“<sup>74</sup> der sich bereits in der zweiten Erzählung ähnlich gezeigt hat. Es ist das Motiv der Frau, die sich mit ihrer Umwelt und den darin geltenden Normen schwer arrangieren kann, und durch eine aufkommende Hysterie diesem Zwist zu entkommen versucht. Erst die Befreiung durch die Arbeit in der Psychiatrie, also die ständige Konfrontation mit faktisch nicht der Norm entsprechenden Personen, gewährt der Ich-Erzählerin wirkliche Zufriedenheit.

Die letzte der vier Erzählungen in ‚*Ekstasen*‘ ist ein weiterer Faktor für die wachsende Bekanntheit Hartwigs - ‚*Die Hexe*‘, die nach Schmid-Bortenschlager mit ihrer Skizzierung einer neuzeitlichen Hexenverfolgung exemplarisch die „Entstehung des Massenwahns“<sup>75</sup> behandelt und damit hervorragende Rezensionen einholen kann. Die Auseinandersetzung zwischen den katholischen Mönchen und den schwedischen Soldaten lässt dabei auf eine Ansiedlung der Handlung im Dreißigjährigen Krieg schließen.

In dieser abschließenden Erzählung wird ein Bogen zur ersten gespannt - im Zentrum der Handlung steht Rune, ein Findelkind, dessen Eltern unmittelbar bei seiner Geburt sterben, woraufhin es in einem Kloster unter schweigenden Mönchen aufwächst. Im Alter von dreizehn Jahren fühlen sich diese angesichts der Pubertät des Mädchens zu ihr

---

<sup>73</sup> Schmid-Bortenschlager, 2009. S110f.

<sup>74</sup> Schmid-Bortenschlager, Sigrid: Der zerbrochene Spiegel. Weibliche Kritik der Psychoanalyse in Mela Hartwigs Novellen. 1979. Erschienen in: *Modern Austrian Literature*, Volume 12, ¾. S77-95.

<sup>75</sup> Schmid-Bortenschlager, 2009. S111.

hingezogen und veranstalten ein Fest für sie, bei dem Wein und üppige Speisen aufgetischt werden. Die Feier gerät außer Kontrolle und die Mönche verfallen in einen rauschhaften Wahn, der erst durch einen plötzlichen Überfall schwedischer Soldaten auf das Kloster beendet wird. Während die Mönche verstümmelt werden und zurückbleiben, wird Rune vom schwedischen Hauptmann mitgenommen. In seinem Lager schickt dieser seine Geliebte fort, um in seinem Zelt Platz für Rune zu schaffen. Diese lebt fortan mit den Soldaten gemeinsam, lernt zu sprechen und entwickelt eine Fähigkeit, Gold und Wasser aufzuspüren. Als ein Soldat an einer der Pest ähnlichen Krankheit stirbt, verdächtigen mehrere Frauen im Lager Rune dafür, ihn vergiftet zu haben. Es entwickelt sich ein Wahn, als immer mehr Personen auf die Vorwürfe eingehen und damit beginnen, Rune der Hexerei zu bezichtigen. Diese Hysterie gipfelt am Ende darin, dass das Mädchen auf einem Scheiterhaufen verbrannt wird und die Menge begeistert zusieht.

In ‚*Die Hexe*‘ wird ein Frauenbild gezeichnet, das sich von jenem in den anderen drei Erzählungen unterscheidet: Das einer verführerischen und anziehenden jungen Frau. Rune ist immer wieder Objekt der Begierde der Männer und zieht sie durch ihre makellose Schönheit und ihre sich entwickelnde Weiblichkeit in den Bann. Mela Hartwig entwirft hier das Bild einer mächtigen Frau, deren Anziehungskraft die „Macht der schönen Frauen über die Männer [ist, Anm.]“, eine Macht, die in der Sexualität begründet ist<sup>76</sup> darstellt, ohne aber dieser Frauenrolle die Möglichkeit zu gewähren, diese Macht zur Erlangung einer eigenen Freiheit zu nutzen.

Vergleicht man alle vier Novellen, so wird genau dieser Punkt rasch deutlich: Im Zentrum steht stets das Spannungs- und Abhängigkeitsverhältnis zwischen Frauen und Männern. Das stellt auch Margit Schreiner im Vorwort zu ‚*Das Verbrechen*‘ (2004) fest, wenn sie über „diese männliche Analysewut: MÄNNLICH=ANALYTISCH=LOGISCH“<sup>77</sup> schreibt und eine Gleichung für die Geschlechterrollen in Hartwigs ‚*Ekstasen*‘ aufstellt. Ja, der Konflikt Mann-Frau lässt sich bei Hartwig auf diese ungleichen Machtverhältnisse zwischen den beiden Geschlechtern zurückführen - die laut Schreiner als Kritik zu verstehende Sichtweise Mela Hartwigs auf psychoanalytische Methoden<sup>78</sup> fußt immer

---

<sup>76</sup> Gürtler, 2002. S193.

<sup>77</sup> Schreiner, Margit: Mela Hartwig: Ekstasen. Ein Kultbuch. In: Hartwig, Mela: Das Verbrechen. Novellen und Erzählungen. Graz, Wien: Literaturverlag Droschl, 2004. S10.

<sup>78</sup> Vgl. Ebd. S8.

darin, dass der Mann durch seine Analysefähigkeit die Deutungshoheit über das Verhalten der Frau hat, diese dadurch kontrollieren kann. Sei es als Vater und Psychoanalytiker, als Richter oder als Arzt. In ‚*Die Hexe*‘ sind die Rollen also verkehrt: Hier hat Rune durch ihre verführerische Schönheit eine Macht über die Männer und wird - paradoxerweise - letztlich durch die Hände von Frauen auf dem Scheiterhaufen verbrannt. Diese erfüllen mit diesem Mord aber lediglich erneut eine von Männern definierte Gesetzmäßigkeit mit „sexuellen, materiellen und antiweiblichen Wurzeln“<sup>79</sup>: Nämlich jene, dass Hexen den Tod durch das Feuer verdient haben. Die einzige, explizit als schön beschriebene Heldin aus den vier Erzählungen Hartwigs muss also ein ähnlich tragisches Ende erleben, wie es bei den anderen drei Protagonistinnen der Fall war. Christa Gürtler konstatiert dazu: „Geglückte Beziehungen zwischen Mann und Frau gibt es in diesem Text nicht.“<sup>80</sup> Nein, diese erlaubt Hartwig ihren Heldinnen nicht.

Die Kritiken zu ‚*Ekstasen*‘ dürfen hingegen als deutlich positiver bezeichnet werden, als die Schicksale von Hartwigs Protagonistinnen - so schrieb etwa Willy Haas, Herausgeber der Zeitung *Die Literarische Welt*, bei welcher die Schriftstellerin 1927 entdeckt worden war:

*Ekstasen legitimieren sich durch ihre Hellsichtigkeit, das heißt dadurch, daß sie zuweilen schärfer und tiefer sehen als der Blick des bloß Verständigen- Mela Hartwigs ‚Ekstasen‘ haben diese Hellsichtigkeit... Ich möchte hier vor allem die erste und die vierte Novelle erwähnen, ‚Das Verbrechen‘ und ‚Die Hexe‘... Auf den abseitigsten Gebieten des Seelenlebens gibt hier Mela Hartwig das Zeugnis einer unzweifelhaft dichterischen Begabung.<sup>81</sup>*

Nicht nur die dichterisch-schriftstellerische Begabung wurde mit ihrem ersten Buch bewiesen, auch eine für die zeitgenössische Gesellschaft progressive Weltsicht. Hartwig durchschaut „hellsichtig“ Strukturen und Phänomene, wie eben jene von

---

<sup>79</sup> Schmid-Bortenschlager, Sigrid: Der zerbrochene Spiegel. Weibliche Kritik der Psychoanalyse in Mela Hartwigs Novellen. 1979. Erschienen in: *Modern Austrian Literature*, Volume 12, ¾. S78f.

<sup>80</sup> Gürtler, 2002: 194.

<sup>81</sup> Haas, Willy: Kranker Eros. In: *Die Literarische Welt* 4, 1928, Nr. 12, S5. Zitiert nach: Kanz, 2011. S149.

Geschlechterrollen, von Hysterie und die „Entstehung des Massenwahns“<sup>82</sup>, was ein großes Bewusstsein für gesellschaftliche Entwicklungen in den 1920er-Jahren und darüber hinaus beweist - wie sich auch in ihren darauffolgenden Texten zeigt.

### 3.2.2. Höhepunkt: ‚Das Weib ist ein Nichts‘

Bereits ein Jahr nach ‚*Ekstasen*‘ erscheint 1929 mit ‚*Das Weib ist ein Nichts*‘ Mela Hartwigs erster Roman, der sich aufgrund der hervorragenden Rezensionen für ihre vorherige Publikation rasch und gut verkauft. Für Hartwig sollte dieser Erfolg den Höhepunkt ihrer Karriere als Schriftstellerin darstellen.

Der Roman ‚*Das Weib ist ein Nichts*‘ - Hartwig hatte ursprünglich den Titel ‚*Figurine*‘ geplant<sup>83</sup> - beginnt bereits mit einem polarisierenden und namensgebenden Zitat Friedrich Hebbels: „Ein Weib ist ein Nichts; nur durch den Mann kann sie etwas werden.“<sup>84</sup> Die Definition dieses „Nichts“ lässt sich in der Handlung rasch erkennen: So wechselt die Heldin Bibiana etwa je nach ihren Partnern auch ihre Rolle in der Welt, indem sie völlig mit deren Lebensrealität und Milieu verschmilzt.

Zum Inhalt<sup>85</sup>: Zu Beginn des Romans lebt die 16-jährige Bibiana noch bei ihrer Mutter, verlässt diese aber rasch und trifft auf ihren ersten Partner, den 35-jährigen Abenteurer, dessen Herkunft ebenso unbestimmt und unbekannt ist, wie jene Bibianas. Er reist mit ihr herum und bringt sie schließlich dazu, fortan in Berlin unter dem Namen Nastasja als russische Adelstochter aufzutreten. Der Abenteurer nutzt diese falsche Identität, um der Öffentlichkeit einen nicht vorhandenen Reichtum Nastasjas zu suggerieren und so ein ausschweifendes Leben führen zu können. Bibiana muss für die Glaubwürdigkeit ihrer Rolle Russisch lernen, während er das Gerücht über ihre Identität als Nastasja in Berlin verbreitet und ihr so zu Bekanntheit und Ruhm verhilft. Dabei betont er immer wieder klar, dass all dies von ihm gesteuert sei und Bibiana eine gewisse „Bedeutungslosigkeit“ zukommt, sich ihre Rolle auf die eines Werkzeugs beschränkt. Unterstrichen wird das etwa

---

<sup>82</sup> Schmid-Bortenschlager, 2009. S111.

<sup>83</sup> Vgl. Gürtler, 2002. S194.

<sup>84</sup> Hartwig, Mela: *Das Weib ist ein Nichts*. Roman. Mit einem Nachwort von Bettina Fraisl. Graz, Wien: Literaturverlag Droschl, 2002. S5.

<sup>85</sup> Da zwischen der Protagonistin in ‚*Das Weib ist ein Nichts*‘ und jener in ‚*Inferno*‘ sowohl in der Handlungsweise, auch in der Abhängigkeit von anderen Figuren für die eigene Entwicklung starke Parallelen bestehen, wird dieser Roman hier umfangreicher behandelt, als dies bei den anderen Erzählungen und Romanen Hartwigs vorgenommen wird.

durch seine vergleichsweise gleichgültige Reaktion, als sie ihm eine Affäre mit ihrem Russischlehrer offenbart.

Durch die Erpressung eines russischen Offiziers bekommt Bibiana bzw. Nastasja eine Anstellung als Spionin, die sie nach einer inszenierten Vergiftung mit Morphin auch ausübt. Ihre gute Position als Agentin bringt ihrem Liebhaber, dem Abenteurer, Einfluss auf den Geheimdienst, da Bibiana ihm immer wieder die Abschriften geheimer Dokumente mitbringt. Nach einiger Zeit erkennt sie aber, dass sie selbst nur ein Werkzeug für ihn ist, so sterben etwa mehrere Agenten, von denen sie ihm erzählt hat, aus unerklärlichen Gründen. Ein wichtiges Zitat ihrer Selbsterkenntnis ist dabei:

*Ich weiß nicht, ob ich dich liebe, aber ich weiß, daß alles sinnlos werden müßte, wenn ich dich je verliere, was ich denke, sinnlos, was ich fühle, sinnlos, mein Ehrgeiz, mein Körper sogar sinnlos. Ich weiß nicht, ob ich dich liebe, aber ich weiß, daß ich dich nicht entbehren kann. Ich glaube, ich würde aufhören zu leben, begreifst du das? Ich lebe ja nicht mich, ich lebe - ich glaube, ich lebe dich.<sup>86</sup>*

Die vermeintlichen Pläne des Abenteurers werden aber schließlich bekannt und die Polizei umstellt das Haus, woraufhin er sich erschießt. Als Bibiana unmittelbar danach die Leiche entdeckt, fällt sie in Ohnmacht und wird fortgebracht.

Nach einer Zwischenepisode, in der sie zu einer nicht näher definierten „Exzellenz“ gebracht wird, beginnt die zweite Liebesgeschichte im Kapitel „Musik“. Bibiana nimmt auf Anweisung der Exzellenz missmutig Klavierstunden in Anspruch, in welchen sie sich nach anfänglichem Widerstand gegen den Unterricht in ihren Klavierlehrer verliebt. Verkleidet verlässt sie die Unterkunft ihres Gastgebers und zieht unerkannt zu ihrem neuen Freund, dem Musiker. Bald fühlt sie sich dort aber an ihr ursprüngliches Leben in Armut bei ihrer Mutter zurückerinnert, und auch der Klavierlehrer zeigt allmählich ein anderes, für sie wenig attraktives Gesicht. Zwar ist dieser nach wie vor jene Person, in die sich Bibiana - unter diesem Namen tritt sie nun wieder auf - verliebt hat. Doch versucht er, finanziert durch Vorschüsse seiner Honorare, ein prunkvolles Leben zu simulieren, was sich aber nach kurzer Zeit als auf Dauer nicht durchzuhalten herausstellt. So besteht Bibianas Leben bald nur daraus, in der kargen Wohnung darauf zu warten, dass der

---

<sup>86</sup> Ebd. S36.

Musiker von seinem Unterricht zu ihr zurückkommt. In mehreren Episoden schwankt sein Verhalten zwischen einer manischen Begeisterung, fast schon fanatischer Hingabe für die Musik und Phasen der Leere und Stille, in denen er Bestätigung und Zuneigung von Bibiana braucht. Mehrmals versucht Bibiana, dieses Verhalten zu verstehen und dem Musiker entgegenzukommen, so organisiert sie etwa ohne dessen Wissen über einen befreundeten Komponisten die Möglichkeit, ein eigenes Konzert abzuhalten. Doch kurz vor diesem Höhepunkt bricht der Klavierlehrer erneut innerlich zusammen, der Auftritt wird zu einem Desaster, bei dem das Publikum in Gelächter ausbricht und den Saal verlässt. Bibiana erkennt dabei, wie ihm jegliche Menschlichkeit verloren geht und vergleicht ihn mit einer lodernden Flamme, wie sich etwa in folgender Passage findet:

*Er stürzte sich plötzlich vornüber, fast hing er über dem Pult und begann mit verkrampften Händen aus dem Chaos der Instrumente die Themen herauszumeißeln, [...] er zuckte wie eine Flamme über die Musiker hin, stampfte ihnen mit geballten Fäusten das Herz aus der Brust. [...] Das war kein Mensch mehr; schien es Bibiana, die Arme zuckten ihm wie Flamen aus dem Körper hervor; die Schulter bogen und bäumten sich, die Beine schnellten empor, knickten zusammen, ein rasender Teufel zersprengte sich selbst, zerstäubte sein eigenes Blut in Musik.<sup>87</sup>*

Nach dem misslungenen Konzert beschließt der Musiker, Berlin zu verlassen und in einer anderen Stadt ein Engagement in Anspruch zu nehmen - für Bibiana ist das der Moment, in dem sie diese zweite Beziehung beendet. Mit der Abreise ihres Freundes vom Bahnhof endet auch das dritte Kapitel.

Im Zwischenkapitel „Die dunkle Stunde“ irrt Bibiana durch die Stadt herum, um anschließend durch ihre Bekanntschaft zu einem Manager, die sie während ihrer Beziehung zum Musiker aufgebaut hat, eine Stelle als Bankierssekretärin vermittelt zu bekommen. Diese ist Grundlage des fünften Kapitels „Geld“: Mit dem Bankier verbindet Bibiana eine widersprüchliche Beziehung, so strahlt er für sie einerseits Ehrfurcht und Respekt aus, fast fürchtet sie ihn, andererseits versucht sie, ihre Arbeit bestmöglich zu verrichten und von ihm möglichst viel Anerkennung und - zumindest durch subtile Gesten - gelobt zu werden.

---

<sup>87</sup> Ebd. S90f.

Um derartiges Lob zu erzielen, verbessert Bibiana ihre Fähigkeiten immer weiter durch einen Stenographiekurs und beschäftigt sich intensiv mit Börsenkursen und Aktien. Der Bankier bleibt in seinem Auftreten zwar unverändert starr und ernst, erhöht aber ihr Gehalt und deckt sie mit Aufträgen ein. Erst als Bibiana erkennt, dass er Kursstürze und -anstiege zur Spekulation nutzt und in Massen Aktienpapiere verkauft und wieder einkauft, verschiebt sich ihre ambivalente Bewunderung ihm gegenüber hin zu einer nicht näher definierten Skepsis bis Ablehnung. Als sie ihn damit konfrontiert und ihre Kündigung ausspricht, öffnet sich der Bankier ihr gegenüber plötzlich, offenbart Gefühle und eine Zuneigung zu ihr und beschließt, Bibiana auf eine Geschäftsreise mitzunehmen.

Mit dieser Kündigung wechselt Bibiana erneut ihre Identität, der Bankier nennt sie fortan Bibi und sie wird seine Geliebte, mit der er von Paris bis London reist, ihr eine Villa schenkt und sie einmal häufiger und einmal seltener besucht. Die Liebesbeziehung nimmt ein rasches Ende, als Bibiana bemerkt, dass sich sein Gemüt verändert, dass er seltener zu ihr kommt und bei seinen Besuchen wärmer und herzlicher als sonst zu ihr ist. Als er ihr eines Tages einen Bündel mit Geldscheinen vorbeibringt, ahnt Bibiana eine einschneidende Entwicklung voraus. Schon kurz darauf erfährt sie von der Bank, dass der Bankier spurlos verschwunden ist. Mit seinem Verschwinden endet die Beziehung und wird zugleich durch einen Börsencrash die letzte Phase des Romans eingeleitet: „Keiner warf eine Schaufel Erde in sein unbekanntes Grab, aber aus zitternden, verstörten, verkrampten Händen kollerten die zerbröckelten Vermögen hinab. Über Kontinente wälzte sich sein Nachruf: DIE KRISE.“<sup>88</sup>

Im letzten Kapitel macht sich Bibiana auf die Suche nach ihrem verschwundenen Bankiersfreund, dessen genaues Schicksal nach wie vor ungeklärt ist. Gleichzeitig erkennt sie, was ihr nun schon zum dritten Mal widerfahren ist: „Nicht den Freund allein, begriff sie plötzlich, hatte sie verloren, mit dem Freund und bereits zum drittenmal [sic!] verlor sie den Sinn ihres Lebens.“<sup>89</sup>

Während dieser Suche werden auch die Auswirkungen der Krise deutlich: So sind Fabriken stillgelegt oder werden bestreikt und die Arbeiter protestieren gegen ihre prekäre Situation. Bei einer solchen Demonstration fällt Bibiana ein junger Mann auf, dessen Rede sie begeistert. Sie sucht ihn, einen Fabriksarbeiter und Politiker, auf, woraufhin sich erneut eine für Bibiana ambivalente Situation entwickelt, in der sie einerseits permanent an

---

<sup>88</sup> Ebd. S129.

<sup>89</sup> Ebd. S235.

diesem Mann zweifelt, ihn an einer Stelle gar als ausgesprochen hässlich bezeichnet, gleichzeitig aber trotzdem jedes Mal aufs Neue seine Einladungen zu Treffen annimmt. Mit jedem Treffen findet Bibiana, die er Anna nennt, mehr Gefallen an ihm, taucht immer mehr in seine Welt ein und verkauft auf sein Drängen hin sogar all ihre Besitztümer aus ihrem bisherigen Leben. Um Verständnis für seine Situation zu bekommen, zwingt er sie dazu, einige Zeit als Hausfrau zu leben, beschränkt ihr (Haushalts-)Geld auf ein tägliches Minimum und nötigt sie ebenso, das durch den Verkauf gewonnene Vermögen in einen politischen Fonds zu investieren, mit dem ihr Freund seine politische Arbeit finanzieren kann. Bibiana fügt sich all dem ohne Widerspruch, nimmt eine Arbeit als Fabrikarbeiterin an und fällt in genau jenes Muster ihrer drei vorhergehenden Beziehungen zurück, dessen sie sich zu Beginn des Kapitels noch selbst kritisch bewusst geworden war. Erst als ihr Freund verhaftet wird, beginnt sie zaghaft, eine neue Perspektive auf ihre Situation zu entwickeln und so nimmt sie mit Begeisterung an einer Versammlung teil, die sich schließlich zu einem Demonstrationzug entwickelt. Als dieser Zug plötzlich von der Polizei zerschlagen wird, bricht völliges Chaos aus und Bibiana fällt nieder, stirbt schließlich im Tumult. Mit dem Tod der Protagonistin endet auch der Roman.

Mela Hartwig entwirft in diesem Roman das Bild einer Frau, der es nicht möglich ist, eine eigene Identität zu entwickeln, die stets nur durch die ihr nahestehenden männlichen Bezugspersonen definiert wird. In keiner einzigen dieser Beziehungen ist es Bibiana, die sich aus sich heraus mit diesen Männern identifiziert, denn jedes Mal sind es die Partner, die ihr eine bestimmte Rolle zuschreiben. Der Titel des Romans ist dabei die Quintessenz jedes einzelnen Kapitels: Trotz aller Rückschläge, die sie durch die Trennungen erlebt, trotz jeder Anstrengung, trotz kurzer Momente der Selbsterkenntnis, will es der Protagonistin nicht gelingen, eine eigenständige Selbstdefinition vorzunehmen, ihr Ich zu bewahren. Bei Hartmut Vollmer liest sich das als „Destruktion ihres Ichs. Unfähig, sich ihrer Identität zu versichern und sie zu konturieren, unterwirft sie sich dem Willen des stärkeren, geliebten Mannes“<sup>90</sup>. Auch der Schluss der Handlung darf nicht als Befreiungsschlag aus diesem Zyklus gelesen werden, sondern als Bestätigung der Bedeutungslosigkeit Bibianas, als Hervorhebung ihres vergeblichen Kampfes um die eigene

---

<sup>90</sup> Vollmer, Hartmut: *Liebes(ver)lust. Existenzsuche und Beziehungen von Männern und Frauen in deutschsprachigen Romanen der zwanziger Jahre. Erzählte Krisen - Krisen des Erzählens*. Oldenburg: Igel Verlag, 1998. S285.

Identität. So, wie sie nie als Frau, sondern nur als jemandes Frau, als Geliebte definiert wurde, geht sie unter in der Masse, wird niedergetrampelt, stirbt als eine unter Vielen. Mela Hartwig verweigert ihrer Protagonistin eine selbstbestimmte Entwicklung, auch im letzten Moment ihrer Existenz wird Bibiana nicht zum Individuum.

Und dennoch ist erstaunlich, wie problemlos Bibiana sich an für sie neue Situationen anpasst, wie rasch sie Russisch, Klavierspielen, Stenographieren lernt. Ihre Lern- und Anpassungsfähigkeit ist überhaupt erst die Grundlage dafür, dass Bibiana den Ansprüchen und Aufträgen ihrer Liebhaber gerecht werden kann. Bibiana ist als die schöne, junge, unfertige und formbare Frau ideal für die Männer - im Gegensatz zu ihr nicht als schön, sondern häufig gar als hässlich beschrieben -, die sie anzieht. Bettina Fraisl verweist im Nachwort der Droschl-Ausgabe von 2002 auf die zeitgenössische Tradition, Geschlechter auf diese Weise zu definieren. Sie erkennt in der Vorgangsweise Hartwigs, dass diese „mit ihrer Figur Bibiana alle wesentlichen Aspekte einer inaktiven ‚Weiblichkeit‘, wie sie die Geschlechterpsychologie um 1900 vorgibt, zu affirmieren.“<sup>91</sup> Unter Bezug auf Otto Weininger definiert Fraisl die damalige Frauenrolle als „völlig passiv, aber anpassungsfähig, hingebungsvoll, körperlich, naturnah und ohne Schaffenskraft“<sup>92</sup>, eine völlig blanke Leinwand also, die dem Mann alle Macht gibt, die Frau so zu gestalten, wie es ihm beliebt.

Liest man ‚Das Weib ist ein Nichts‘ in einem heutigen Verständnis, kommt man nicht umhin, sich der ständigen Wiedergabe von Geschlechterstereotypen kritisch bewusst zu werden. Ein ständiges Warten darauf, dass Bibiana doch noch der Ausbruch aus ihrem Handlungsmuster gelingt, wird nur durch ein weiteres Wiederholen desselbigen beantwortet. Offen bleibt, ob Hartwig auf subtile Weise die Frage nach weiblicher Identitätslosigkeit stellt, indem sie die, auch wissenschaftlich durch Männer vorgenommenen, Definitionen weiblichen Verhaltens par excellence wiedergibt.<sup>93</sup> Oder ob ihr Roman gar als eine Fortschreibung dieser Stereotypen zu verstehen ist.

---

<sup>91</sup> Fraisl, Bettina: Nachwort. In: Hartwig, Mela: Das Weib ist ein Nichts. Roman. Mit einem Nachwort von Bettina Fraisl. Graz, Wien: Literaturverlag Droschl, 2002. S180.

<sup>92</sup> Vgl. Ebd. S180.

<sup>93</sup> Vgl. Gürtler, 2002, S194.

1929 wird der Roman jedenfalls gut angenommen, erneut fallen die Rezensionen positiv aus, es zeichnet sich ein Erfolg für Hartwig ab.<sup>94</sup> In der gleichen, für das frühe 20. Jahrhundert zeitgenössischen Perspektive auf Geschlechterrollen, sind die folgenden Kritiken des Romans zu lesen. So schreibt etwa *f.l.*<sup>95</sup> auf Seite acht des *Neuen Wiener Journals* vom 24. April 1929, es handle sich um:

*einen Roman, der schon im Titel besagt, daß diese Schriftstellerin andere Wege geht, als dichtende Frauen es im allgemeinen tun. [...] Ein eigentümlicher Stoff also für eine Frau, diese Bloßstellung ihres Geschlechtes, diese Kapitulation vor dem Mann, in der zweifellos eine kleine Portion Minderwertigkeitsgefühl ihren poetischen Ausdruck finde. Mela Hartwig nun sucht den Beweis für den Hebbelschen Satz in der Schilderung eines Frauenlebens zu erbringen, das vom Manne bestimmt, vom Manne erhöht, erniedrigt und zerstört wird. Und es gelingt ihr dermaßen formvollendet, die Seele einer liebenden Frau zu analysieren, die Fieberkurven der Liebe, des Temperaments, der manngebundenen Qual nachzuzeichnen, daß es schließlich nicht stört, wenn die Frage, ob die Frau wirklich bloß eine Funktion des Mannes sei, offen bleibt.<sup>96</sup>*

Neben dieser Kritik finden sich weitere Rezensionen in der *Neuen Freien Presse* oder der *Literarischen Welt*, allesamt Hartwigs Werk gegenüber positiv gestimmt. Ein kritischer Blick auf Weiblichkeit wird in keiner Rezension diagnostiziert. So vermutet eine Rezensentin in der *Literarischen Welt* gar, Hartwig habe mit ihrer Handlung bestimmt nur einen Einzelfall, keineswegs aber das allgemeine Schicksal von Frauen schildern wollen.<sup>97</sup>

Die 4.000 Stücke umfassende Erstauflage vom April 1929 verkauft sich rasch, bald wird der Roman auch auf Italienisch übersetzt und erscheint 1931 unter dem Titel ‚*La donna è un niente*‘ im italienischen Verlag Cappelli. 1930 verleiht die Universität Wien Mela Hartwig den Preis der Julius-Reich-Dichterstiftung<sup>98</sup> und auch international wird man auf

---

<sup>94</sup> Vgl. Ebd. S194.

<sup>95</sup> Laut Bettina Fraisl handelt es sich bei *f.l.* um Friedrich Lorenz, einem Redakteur des *Neuen Wiener Journals*. Vgl. Ebd. S177.

<sup>96</sup> f.l.: Ein Frauenroman gegen die Brau. Das Buch einer österreichischen Schriftstellerin. In: Neues Wiener Journal, Ausgabe No. 12.723, 24.04.1929. S8.

<sup>97</sup> Vgl. Fraisl. In: Hartwig, 2002. S178.

<sup>98</sup> Vgl. Schönwiese, 1980. S99.

sie aufmerksam. So erreicht der Zsolnay Verlag im gleichen Jahr, dass über Gertrude Grundwaldt, eine Vertreterin des New Yorker Filmstudios Goldwyn-Mayer, eine englischsprachige dramatische Fassung für die Bühne und eine filmische Adaption entsteht - auch das Theater in der Josefstadt zeigt Interesse an einer entsprechenden Variante. Mela Hartwig stimmt sogar kleineren inhaltlichen Veränderungen hin zu einem Happy End zu, bei dem die Heldin Bibiana eine Auflösung ihrer tragischen Situation durch ihre eigene Mutterschaft erfährt. Als Grundwaldt 1933 jedoch bekannt gibt, die Handlung immer weiter abändern zu wollen und 50% der Einnahmen einer möglichen filmischen Adaption fordert, zerschlägt sich das Projekt.<sup>99</sup>

Für Mela Hartwig zeichnet sich schließlich der Umbruch des politischen Klimas ab: Fraisl sieht hinter dem Ausbleiben einer weiteren Verfolgung der Filmadaption auch das „zwischenzeitlich erlahmte[...] Interesse des Verlags an seiner Autorin“<sup>100</sup>, was bei Christa Gürtler mit der politischen Veränderung in Europa in Zusammenhang gebracht wird: „Eine literarische Laufbahn scheint ihren Anfang zu nehmen, sie wird jedoch durch die politischen Ereignisse beendet“<sup>101</sup>. Dieses jähe Ende ist auf den vorauseilenden Gehorsam des Zsolnay Verlags gegenüber dem Erstarken der Nationalsozialisten in Deutschland zurückzuführen.

### 3.2.3. *Politischer Umbruch: ‚Bin ich ein überflüssiger Mensch?‘*

Schönwiese umschreibt die Rahmenbedingungen für ein Erscheinen von Mela Hartwigs nächstem Buch erstaunlich vage: „Ein drittes Buch, von Zsolnay bereits angenommen und für 1934 vorbereitet, konnte unter den inzwischen geänderten Verhältnissen nicht mehr erscheinen.“<sup>102</sup> Die geänderten Umstände sind freilich bekannt: Im Jänner 1933 übernehmen die Nationalsozialisten in Deutschland die Macht, seit Jahren schon regieren in Italien die Faschisten unter Mussolini und im März 1933 entsteht die austrofaschistische Diktatur unter Dollfuß. Vor diesem Hintergrund eines faschistischen Mitteleuropa ist eine Publikation für Mela Hartwig trotz mehrfacher Versuche nicht mehr möglich. Und das, obwohl sie bereits 1931 ein Manuskript an den Zsolnay Verlag schickt:

---

<sup>99</sup> Vgl. Fraisl. In: Hartwig, 2002. S187ff.

<sup>100</sup> Ebd. S189.

<sup>101</sup> Gürtler, 2002. S194.

<sup>102</sup> Schönwiese, 1980. S99.

*„Es handelt sich — darüber sind auch Sie sich wohl klar — um ein absolut publikumsunwirksames und abseitiges Werk, das in der heutigen Zeit einem heutigen ?Publikum vorzulegen einen sicheren Mißerfolg bedeuten würde.‘ Einen Satz später schlägt der Verlag dann allerdings einen Vorabdruck im Berliner Vorwärts vor - ein Vorschlag, der deutlich macht, wie heutig zu lesen ist. Noch vor der Machtübernahme der Nationalsozialisten in Deutschland schaltet also Zsolnay in Österreich schon in vorauseilendem Gehorsam auf die zukunftssträchtige NS-Literaturpolitik um, der der offensichtlich gestrige Sozialismus, wie ihn der Vorwärts verkörpert, gegenübergestellt wird, für den Hartwigs Werk angemessener erscheint.<sup>103</sup>*

Mela Hartwigs progressiver Blick und ihr kritischer Ton sind im Programm von Zsolnay ganz einfach nicht mehr erwünscht, ist sich der Verlag doch des steigenden Einflusses der Nationalsozialisten, der damit zusammenhängenden gesellschaftlichen Veränderungen und der aufkommenden Marktveränderung bewusst. Es scheint, als ob Hartwigs Roman dadurch auch für ihr literarisches Leben titelgebend wird. Ein wesentlicher Faktor ist, dass die Schriftstellerin in *„Bin ich ein überflüssiger Mensch?“* und vor allem in ihrem zweiten geplanten Novellenband *„Quer durch die Krise“* den Fokus von der Psychoanalyse wegnimmt.<sup>104</sup> Christa Gürtler sieht hier einen thematischen Wandel von Hartwigs ursprünglichem Narrativ weg, hin zu brennenderen Themen: „In diesen Texten zeigt sich eine Abwendung Hartwigs von der Behandlung von Frauenrollen und Sexualpathologien und eine Hinwendung zur sozialen Realität der Zwischenkriegszeit, und zwar zur Realität der ArbeiterInnen und der Arbeitslosen.“<sup>105</sup> Mela Hartwig äußert sich in ihren Texten der frühen 1930er-Jahre also noch expliziter gesellschaftspolitisch, als dies in ihren vorangegangenen Publikationen der Fall war. Und erstmals stellt sie in ihrem Novellenband auch männliche Protagonisten ins Zentrum der Handlung.

Zuvor aber noch zum Inhalt von *„Bin ich ein überflüssiger Mensch?“*: Im Roman erzählt die Ich-Erzählerin Aloisia Schmidt, auch Luise genannt, eine 30-jährige Stenographin, über

---

<sup>103</sup> Schmid-Bortenschlager. In: Brinson, 1998. S92.

<sup>104</sup> Vgl. Ebd. S92.

<sup>105</sup> Gürtler, 2002. S194.

ihr Leben. Schon zu Beginn bezeichnet sie sich als nicht schön und nicht hässlich, als sehr durchschnittliche aber ehrgeizige Frau mit unerfüllten Ambitionen, die sie nicht näher definiert.

Luise beginnt damit, ihr durchschnittliches Leben ab der Schulzeit kurz vor Ausbruch des Ersten Weltkriegs zu erzählen. In der Schule ist sie einigermaßen unscheinbar, hat keine Freunde, pflegt aber eine einseitige, freundschaftlich hingebende Beziehung zu ihrer Mitschülerin Johanna. Als sie älter wird, entwickelt sie eine Schwärmerei für einen Schauspieler, weswegen sie regelmäßig das Theater besucht - eine Gewohnheit, die sich durch alle späteren Beziehungen Luises ziehen wird. Kurz nach Kriegsausbruch wird Luises Vater an die Front geschickt, was sie erst mit großer Trauer und Verzweiflung aufnimmt, doch allmählich verschiebt sich ihr Blick darauf in Richtung Gleichgültigkeit.

Während der Abwesenheit des Vaters schließt sie die Handelsschule ab und findet in einer Handelsgesellschaft eine Anstellung als Kontoristin. Mangels ausreichender Ambitionen und Eigeninitiative verliert sie die Stelle bald wieder, was sie ihrer Mutter gegenüber aber über längere Zeit aus Scham verschweigt. Als diese davon erfährt, muss Luise ein Jahr lang zuhause als Hausfrau arbeiten, da sie sich in den Augen ihrer Mutter weiblichen Aufgaben widmen soll. Erst als der Vater vorübergehend verwundet vom Krieg zurückkehrt, nimmt dieser wieder seine sehr dominante Rolle im Haushalt ein und befiehlt Luise, sich eine Stelle zu suchen und zum Familieneinkommen beizutragen. Sie wird daraufhin erneut Kontoristin in einem kleinen Büro, wo sie in einem Abhängigkeitsverhältnis zu einer älteren Kollegin steht, für die sie neben unerfreulichen beruflichen Aufgaben auch private Dinge erledigen muss.

Gleichzeitig lernt Luise den Medizinstudenten Emil K. kennen, an dem sie anfangs wenig Interesse hat, obwohl er jeden freien Moment mit ihr verbringen will, sie täglich von der Arbeit nachhause begleitet und sie mit Theaterkarten beschenkt. Allmählich baut Luise mehr Zuneigung zu ihm auf, entwickelt aber Zweifel daran, warum er sie so sehr mag, sieht sie sich doch selbst als wenig begehrenswert an. Als sie diese Gedanken ihm gegenüber immer wieder äußert, wendet sich die Beziehung und Emil K. verliert das Interesse an Luise. Schließlich beendet er ihre Beziehung, was sie - zeitgleich mit einer Kündigung - in eine emotionale Krise stürzt.

Kurz nach dieser Episode endet der Krieg, der Vater kommt erneut zurück und zieht mit der Mutter in eine kleine Stadt, woraufhin Luise bei einer Tante lebt und eine neue Anstellung findet. Dort lernt sie Anton W. kennen, einen Kollegen, der großes Interesse an

ihr hat, auf welches sie - trotz wenig Begeisterung an ihm - einsteigt. Es kommt zu einer Verlobung der beiden, doch in Luise keimt immer mehr Zweifel an der Verbindung, bis sie sie schließlich nach einer Nacht mit einem fremden Mann in einem Hotelzimmer auflöst. Sie bricht damit sehr plötzlich ihr bisheriges Leben ab, sucht sich ein neues Zimmer und eine neue Anstellung als Stenographin.

Bald lernt sie bei einem Theaterbesuch Elisabeth kennen, eine ebenso junge, in Luisens Wahrnehmung offenbar kranke Frau, die als Schauspielschülerin am Konservatorium lernt. Es entwickelt sich über längere Zeit hinweg eine intensive Freundschaft, wie Luise mehrmals festhält, ist es ihre erste richtige Freundin, für die sie sämtliche anderen Beziehungen - teils unwirsch - abbricht oder nur auf einem Minimum weiterführt und sogar ihre Arbeit verliert. Elisabeths emotionaler Zustand wechselt während der Freundschaft immer wieder zwischen einer Schwäche mit krankheitsähnlichen Symptomen - von Luise ursprünglich als Krankheit gedeutet - und intensiver, euphorischer Offenheit und Begeisterung. Schließlich wird Luise Zeugin eines unangenehmen Gespräches, das Elisabeth mit einem unbekanntem Mann in ihrer Wohnung führt. Als sie ihre Freundin am nächsten Tag aufsuchen will, wird deren lebloser Körper - selbst erschossen - gerade weggebracht. Luise erhält einen Abschiedsbrief und einen zweiten, den sie zu einem Egon Z. bringen soll. Dieser stellt sich als der unbekanntete Mann heraus, mit welchem Elisabeth ihr einschneidendes Gespräch geführt hatte.

Egon Z. ist Inhaber einer Kanzlei für Hoch- und Tiefbau und erweckt sehr rasch Luisens Interesse an ihm. Obwohl sie bereits eine neue Anstellung gefunden hat, bittet sie ihn als Vorwand für eine Kontaktaufnahme darum, ihr eine Beschäftigung zu besorgen. Für Luise unerwartet, aber erfreulich, stellt er sie daraufhin als Stenographin ein. Um seinen Ansprüchen möglichst gerecht zu werden, verbessert sie sich ständig, macht Überstunden und bemüht sich, ihre Arbeit zur höchsten Zufriedenheit von Egon Z. zu erledigen. Gleichzeitig steigert sich Luise immer weiter in ihre Bewunderung für ihn hinein, versteht seine Nichtbeachtung ihrer Person so, dass sie nicht beachtenswert wäre, versucht aber immer wieder, seine Aufmerksamkeit durch lobenswerte Arbeitsleistung zu bekommen. Der Höhepunkt dieses Verhältnisses ist daraufhin auch das Ende ihrer Anstellung: Als Luise ihren Chef mehrmals während eines Besuches einer Dame stört, der gegenüber sie schon mehrmals heftige Eifersucht empfunden hatte, blamiert sie sich so sehr, dass Egon Z. ihr Verhalten zum Anlass für eine Kündigung nimmt und sie aus dem Büro wegschickt. Luise kann mit ihrem intensiven Schamgefühl nicht umgehen, verfasst zwei

Abschiedsbriefe an ihre Eltern und Egon Z. und beschließt, sich durch eine Gasvergiftung in ihrer Wohnung umzubringen. Als es beinahe zu spät ist, überdenkt sie ihren Entschluss und rettet sich gerade noch vor ihrem Selbstmord.

Am nächsten Morgen kommt sie zu spät in die Kanzlei, um den Abschiedsbrief an ihren Chef - vergebens - abzufangen. Als sie dieser in sein Büro ruft und ihr die endgültige und sofortige Kündigung ausspricht, nimmt Luise die Nachricht erst gefasst, nach einiger Zeit unter Tränen schluchzend entgegen. Einige Tage nach diesen Ereignissen bekommt Luise einen Brief von Egon Z., in dem er sie für eine neue Stelle in einem anderen Büro empfiehlt.

Luise springt daraufhin einige Jahre nach vorn in die Gegenwart, in der sie nach wie vor als Stenographin in diesem Büro beschäftigt ist und ein wenig ereignisreiches, sehr durchschnittliches Leben führt. Aufbauend auf all den Erfahrungen, die sie auf den vorangegangenen 150 Seiten geschildert hat und nun Revue passieren lässt, endet der Roman mit der Frage und Feststellung Luises, ob sie denn ein überflüssiger Mensch sei.

Mela Hartwig stellt mit der Skizzierung ihrer Protagonistin Luise die Frage, wie sich die Umbrüche in der Gesellschaft und die Weiterentwicklung der Geschlechterrollen in der Zwischenkriegszeit auf die Entwicklung von Weiblichkeit und die Stellung einer jungen Frau im ebenso jungen Österreich auswirken. Der Entwicklungsroman wird bei Hartwig neu interpretiert, mit Luise steht eine weibliche Protagonistin im Zentrum, die zwar grundsätzlich ein breites Spektrum an Entwicklungsmöglichkeiten hat - etwa, als sie von ihrem Vater auf eine höhere Schule geschickt wird, oder immer wieder Anstellungen in guten Kanzleien bekommt. Doch steht sie sich dabei immer wieder selbst im Weg, wenn sie sich ständig vom Urteil anderer abhängig macht, sich immer wieder auf die Rückmeldung der Menschen, die sie umgeben, besinnen muss, um ein Bild von sich selbst entwickeln zu können. Dabei gelingt es ihr durchaus, eigene Vorlieben, wie regelmäßige Theaterbesuche, auch gegen die Meinung ihres Umfelds zu entwickeln. Insgesamt aber nimmt Luise ihre Möglichkeiten nicht wahr, wähnt sich in einer absoluten Durchschnittlichkeit und verbietet sich dadurch selbst jegliche Entwicklung, die über dieses von ihr selbst definierte Limit hinausgeht.

Eben diese Durchschnittlichkeit ist Ursache und Grundlage des ständigen Leidens Luises - Fraisl spricht hier von einem „Extrem der Mitte“<sup>106</sup>. Diese Form der Frauenfigur ist dabei ein Novum in den Texten Mela Hartwigs: Eine Frau, „die sich zunehmend dem bislang ‚männlichen‘ Individuierungsdruck ausgesetzt sieht und deren Identitätskrise nun nicht zuletzt um ihre ungenügende Empfindungsfähigkeit kreist“<sup>107</sup>, erkennt etwa Fraisl in Luise. Trotz relativer Freiheit beschränkt die Protagonistin ihren eigenen Handlungsspielraum rigoros, kann nicht anders, als ihr Leben einer „Identitätssuche über Beziehungs- und Sexualkrisen, Liebesverluste und Trennungsschmerz“<sup>108</sup> unterzuordnen. Und dennoch: Luise ist ihrer vermeintlichen Schicksalslosigkeit nicht so ausgeliefert, wie sie dies selbst vorgibt. Die umfangreiche Schilderung ihres Lebens ist schließlich als Versuch der Rechtfertigung zu lesen, Fraisl möchte darin auch einen Versuch der Selbstbehauptung erkennen.<sup>109</sup> Wie auch immer man Luises Ausführungen verstehen mag: Hartwig hat jedenfalls, trotz aller vermeintlicher Durchschnittlichkeit, eine vielschichtige und facettenreiche Figur geschaffen.<sup>110</sup>

Für Mela Hartwig jedenfalls sollte sich mit der ausbleibenden Veröffentlichung ihres Romans eine Befürchtung bewahrheiten, die sie in einem Brief an den Zsolnay-Verlag ausgedrückt hatte: Ohne Publikation und damit verbundenem Kontakt zu einer Leserschaft verliert sie am frühen Höhepunkt ihrer schriftstellerischen Karriere den Antrieb, im gleichen Tempo und Umfang wie bisher, weitere Texte zu verfassen.<sup>111</sup> Prägend wird dieser Umstand im bald darauf folgenden, nächsten Kapitel im Leben Mela Hartwigs: Ihrem Leben im Exil.

---

<sup>106</sup> Fraisl, Bettina: Nachwort. In: Hartwig, Mela: Bin ich ein überflüssiger Mensch? Graz, Wien: Literaturverlag Droschl, 2001. S161.

<sup>107</sup> Ebd. S161.

<sup>108</sup> Ebd. S162.

<sup>109</sup> Vgl. Ebd. S162.

<sup>110</sup> Interessant und, unter Berücksichtigung von Hartwigs Gesamtwerk, wichtig zu erwähnen, ist noch die Episode innerhalb des Romans, in der Luise auf die Schauspielerin Elisabeth trifft. Fraisl hält in ihrem Nachwort dazu nämlich die frappante Ähnlichkeit zwischen der geschilderten Figur Elisabeths und Mela Hartwigs Äußerem fest. Die Parallelen zwischen der Autorin und der Schauspielerin enden aber nicht bei Äußerlichkeiten: So war Hartwig selbst Schauspielerin, Fraisl erkennt auch in der vage erwähnten Karriereentwicklung eine Verbindung zwischen ihr und Elisabeth. Insgesamt sieht Fraisl den Abschnitt mit Elisabeth als „in sich sehr geschlossene Episode“ (Vgl. Fraisl. In: Hartwig, 2001. S163.), was wohl an der hier erfolgten Verarbeitung einer nicht publizierten Novelle ‚Die Schauspielerin‘ aus 1927 liegt.

<sup>111</sup> Vgl. Ebd. S157f.

### 3.3. Das Leben im Exil

Am 24. Juni 1934 schickt Mela Hartwig ihre Novelle ‚*Das Wunder von Ulm*‘ an den Zsolnay Verlag mit dem Ersuchen um eine unbedingt rasche Veröffentlichung in einer günstigen Druckvariante. Dass ihr letzter Roman erst kurz zuvor abgelehnt worden war, scheint für Hartwig angesichts der von ihr konstatierten - und faktisch auch richtig als solcher erkannten - brennenden Aktualität unwesentlich. So schreibt sie in ihrem Brief an den Zsolnay Verlag:

*Ich muss vorausschicken, dass diese kurze Erzählung, deren künstlerische Qualität zu beurteilen ich völlig Ihnen überlasse, eine, und wie ich glaube wichtige, Auseinandersetzung zwischen Judentum und Deutschland ist, eine politische Streitschrift [...]. Ich bin mir natürlich vollkommen klar darüber, dass es heutzutage sowohl für den Autor, als auch für den Herausgeber ein gewisses Wagnis ist, ein Buch herauszubringen, das unverkennbar politische Streitschrift ist und es wird sich vor allem die Frage ergeben, ob Sie ein solches Wagnis auf sich nehmen wollen. Aber ich bitte Sie zu bedenken, dass eben in diesem Wagnis auch die Chance für den Erfolg steckt.<sup>112</sup>*

Der Verlag lehnt ab, diesmal deutlicher als noch bei ‚*Bin ich ein überflüssiger Mensch?*‘. Publiziert wird die Novelle schließlich 1934 im Pariser Exilverlag *Editions du Phénix*.<sup>113</sup> Der erwünschte Erfolg der Publikation bleibt allerdings aus - zu irrelevant ist der Verlag und zu klein die entsprechende Leserschaft. Inhaltlich ist die von Mela Hartwig angesprochene Aktualität dafür klar nachvollziehbar.

Ihre Novelle handelt von einer jungen Jüdin, Rahel, die während eines Judenprogroms in einer deutschen Stadt zur Welt kommt und dabei ihre Mutter verliert. Der Vater flieht daraufhin mit dem Kind nach Ulm, wo er ein erfolgreiches Geschäft aufbaut. Als die rothaarige Rahel mit 17 Jahren eine Beziehung zu einem Christen eingehen will, sprechen sich beide Familien der Liebenden dagegen aus und versuchen, eine Hochzeit zu verhindern. Rahel beschließt, in ein Kloster einzutreten und zu konvertieren, wird dort aber der Hexerei bezichtigt und zum Tod auf dem Scheiterhaufen verurteilt. Als ihr Geliebter das erfährt, bringt er sich selbst um. Rahel bleibt jedoch vor ihrem Schicksal verschont, da

---

<sup>112</sup> Brief von Mela Hartwig an den Zsolnay Verlag, 24.06.1934. Abgedruckt in Gürtler, 2002. S202f.

<sup>113</sup> Schmid-Bortenschlager. In: Brinson, 1996. S93.

ihre Haare über Nacht plötzlich weiß werden und sie unverletzt von ihrem Vater vom Scheiterhaufen befreit wird.

Dass dieser Text hier zu Beginn des Unterkapitels zur Exilzeit Mela Hartwigs eingeordnet wird, hängt mit dem gewählten Verlag Hartwigs zusammen. Als letzte Publikation - mit Ausnahme zweier kleiner Veröffentlichungen - der Schriftstellerin zu ihren Lebzeiten und als erste, die im Exil(Verlag) erfolgt, muss hier eine Zäsur festgemacht werden. Die politische und gesellschaftliche Realität zur Erscheinungszeit von ‚*Das Wunder von Ulm*‘ ist bereits so mit faschistischer und nationalsozialistischer Ideologie zersetzt, dass man angesichts der im deutschsprachigen Raum kaum mehr gegebenen Publikationsmöglichkeiten ab 1934 vom literarischen Exil Mela Hartwigs sprechen muss.

1938 flieht das Ehepaar Spira-Hartwig aus dem an NS-Deutschland angeschlossenen Österreich nach Großbritannien. Der Fluchtweg selbst lässt sich nur vage rekonstruieren, ein Text darüber - ‚*Erinnerungen an Grat 1921-1938*‘ - ist nicht im Nachlass vorhanden. Dennoch ist zumindest die Route bekannt:

*Die Frau des steirischen Malers Peter Richard Oberhuber erinnert sich, daß die Spiras nach dem Krieg erzählt haben, sie seien erst zu Freunden in Brünn in die Tschechoslowakei geflüchtet. Von dort seien sie nach Spanien gereist und dann nach Paris, wo sie bei einer Hilfsorganisation ein Visum für England bekommen hätten.<sup>114</sup>*

Mela war dabei weniger gefährdet als ihr Mann, war „nur“ Jüdin. Robert Spira aber hatte nicht nur aufgrund seiner jüdischen Herkunft mit einer Verfolgung zu rechnen, sondern auch wegen seiner Tätigkeit als Rechtsanwalt, in der er mehrfach die Verteidigung von Sozialisten in Gerichtsprozessen gegen Nazis übernommen hatte - es blieb den beiden also kein anderer Ausweg, als das Land zu verlassen.<sup>115</sup> In England angekommen, „beginnt für das Ehepaar das Elend des Exils: Suche nach Wohnmöglichkeit, Arbeitserlaubnis,

---

<sup>114</sup> Eisenhut, Günter: Mela Hartwig. In: Eisenhut, Günter und Peter Weibel (Hg.): *Moderne in dunkler Zeit. Widerstand, Verfolgung und Exil steirischer Künstler und Künstlerinnen 1933-1945*. Graz: Literaturverlag Droschl, 2001. S425.

<sup>115</sup> Vgl. Ebd. S94.

Arbeitsmöglichkeit, Umschulungen etc.“<sup>116</sup> - die Realität des Lebens im Exil trifft die beiden rasch und hart. Zwar wird Mela Hartwig durch die österreichische Exilvereinigung teilweise unterstützt,<sup>117</sup> insgesamt handelt es sich aber um eine finanziell, wie auch psychisch schwierige Zeit für sie und ihren Mann. Über gute Kontakte zu Virginia und Leonard Woolf gelingt es dem Paar, zumindest eine Arbeitserlaubnis und eine Anstellung als Deutschlehrer zu bekommen. Nach nur zwei Jahren verschärft sich ihre Situation aber, als 1940 die „Collar the Lot“-Politik mit den Internierungen deutschsprachiger Exilierter Robert Spira trifft und dieser „als ‚enemy alien‘ 1940 in ein Internierungslager kommt.“<sup>118</sup>.

Die Beziehung zu Virginia Woolf und deren Texte beeinflussen Mela Hartwig währenddessen stark in ihrem Schreiben, so nimmt sie viele Anleihen aus ihren Werken und lässt sich von diesen inspirieren. Gleichzeitig übersetzt sie mehrere von Woolfs Texten bis nach Kriegsende ins Deutsche. Bei Schönwiese findet sich über das Verhältnis der beiden folgender Absatz:

*Zu den Persönlichkeiten, die sie [Mela Hartwig, Anm.] dort zu ihren Freunden zählen durfte, gehörte auch Virginia Woolf, die 1941 freiwillig aus dem Leben geschiedene große englische Dichterin. Es ist höchst kennzeichnend für Mela Hartwig, daß sie es nach dem Krieg als eine ihrer ersten Aufgaben empfand, für die bei uns [in Österreich, Anm.] damals noch wenig bekannte Virginia Woolf einzutreten. Sie war besonders von dem aus dem Nachlaß erschienenen letzten Roman ‚Between the acts‘ fasziniert [...]. Dieses Motiv von der stillstehenden Zeit ist eines der wichtigsten Motive auch in den späteren Arbeiten Mela Hartwigs selbst.<sup>119</sup>*

Nach der Internierung Robert Spiras ziehen die beiden nach mehreren Jahren in einem Emigrantenviertel im Londoner Nordwesten 1943 nach Brixton. Die Adresse der Spira-Hartwigs ist mehreren Briefen, die vor allem zwischen Robert Spira und Leonard Woolf, sowie Mela Hartwig und Ernst Schönwiese ausgetauscht wurden, zu entnehmen: 13

---

<sup>116</sup> Gürtler, 2002. S195.

<sup>117</sup> Vgl. Ebd. S195.

<sup>118</sup> Ebd. S195.

<sup>119</sup> Schönwiese, 1980. S99f.

*Maitland Park Villas, London NW.*<sup>120</sup> Auf dem Cover ihres Typoskriptes zu ‚*Inferno*‘ findet sich die Adresse *80 Craster Rd., Brixton, London SW2*, dem ab 1943 lange gültigen Wohnsitz des Paares.<sup>121</sup> Diesem Wohnsitzwechsel ist zu entnehmen, dass sich die finanzielle Situation für die beiden etwas gebessert haben dürfte, wenn auch Mela Hartwig sich bis weit in die 1950er Jahre mehrmals über eine sehr angespannte Finanzlage beklagt hat - wie aus mehreren Briefwechsel. insbesondere mit Schönwiese hervorgeht.<sup>122</sup>

Interessant für das Verständnis von Mela Hartwigs Exilsituation ist eine Fußnote, die bei Schmid-Bortenschlager (1996) zu finden ist:

*Hier muß angemerkt werden, daß sich Mela Hartwigs Exil nicht nach dem häufigen Muster abspielte, in dem die exilierte Frau durch Putzen etc. die Karriere ihres Mannes ermöglichte. Robert Spira [...] hat sich auch intensiv um die Veröffentlichung der Werke seiner Frau bemüht [...] und ihre künstlerische Arbeit unterstützt.*<sup>123</sup>

Mela Hartwigs Exilrealität war also eine, die sich deutlich von jener des Großteils exilierter Frauen unterschieden hat, die im Vergleich zur breiten Mehrheit auch vorsichtig als privilegiert bezeichnet werden könnte (Siehe Kapitel 1.2. und 1.3.). Denn auch finanziell versucht Robert Spira, der mittlerweile eine Anstellung am Courtauld Institute of Art gefunden hat<sup>124</sup>, die Karriere seiner Frau zu unterstützen - trotz der ohnehin angespannten Situation. Diese sollte sich erst nach Kriegsende allmählich verbessern. Den beiden werden ihre beiden Häuser in Tauplitz und Gösting bei Graz zurückgegeben, die sie daraufhin verkaufen „und für den Erlös in London zwei Häuser [...] erwerben, sodaß die finanzielle Lage nun gesichert ist, eine offensichtlich langwierige Aktion, denn noch aus dem Jahr 1954 existieren Briefe, in denen Mela Hartwig über finanzielle Schwierigkeiten klagt.“<sup>125</sup> Ein Ende ihres Exils in London plant das Ehepaar nicht, wenn es auch ab 1946

---

<sup>120</sup> Vgl. Schmid-Bortenschlager. In: Brinson, 1996. S94.

<sup>121</sup> Vgl. Hartwig, Mela: *Inferno*. Romanmanuskript aus den Jahren 1946-1948 im Nachlass. Wiener Stadt- und Landesbibliothek, Handschriftensammlung: H.I.N. 231.803.

<sup>122</sup> Vgl. Schmid-Bortenschlager. In: Brinson, 1996. S94. Und: Schönwiese, 1980. S100f.

<sup>123</sup> Schmid-Bortenschlager. In: Brinson, 1996. S94.

<sup>124</sup> Vgl. Eisenhut. In: Eisenhut, 2001. S425.

<sup>125</sup> Gürtler, 2002. S196.

zu mehreren Besuchen in Österreich kommt und Mela den erfolglosen Versuch unternimmt, Kontakte zur österreichischen Literaturszene (wieder)herzustellen. Interessant ist die Bedeutung, die bei Christa Gürtler im Zusammenhang damit dem Exilroman ‚*Inferno*‘ zugeschrieben wird, so lässt sich dort lesen: „Mögliche Gründe für die Nicht-Rückkehr können aus dem unpublizierten<sup>126</sup> Roman ‚*Inferno*‘ erschlossen werden, an dem Hartwig zwischen 1946 und 1948 gearbeitet hat.“<sup>127</sup> Welche Gründe dies genau sein könnten, wird im Kapitel 4 genauer betrachtet und auch unter Bezugnahme dieser These analysiert.

Einige kleine Erfolge hat Mela Hartwig nach Kriegsende aber doch: 1945 erscheint ein Auszug aus ‚*Bin ich ein überflüssiger Mensch?*‘ in der *Kulturellen Schriftenreihe des Free Austrian Movement*, 1952 wird in Schönwieses Literaturzeitschrift ‚*das silberboot*‘ ein Artikel Hartwigs über Virginia Woolf, zusammen mit einer Übersetzung aus ‚*Between the Acts*‘ veröffentlicht. Und 1953 erscheint der Gedichtband ‚*Spiegelungen*‘, in dem sie ihre Gedichte, „die einen Zeitraum von 1914 bis 1952 überspannen, darunter auch Nachdichtungen, vor allem nach Paul Verlaine“<sup>128</sup> abdrucken kann. Den Abschluss macht zu Lebzeiten Hartwigs ein Abdruck ihrer ‚*Georgslegende*‘ in der *Deutschen Rundschau* (Ausgabe 86) im Jahr 1960.<sup>129</sup> Doch diese Publikationen erzeugen ein nur geringes Echo, das mit den Rezensionen der 1920er-Jahre nicht vergleichbar ist. Schönwiese schreibt über diese Situation: „Wohl erschien die eine oder andere ihrer Erzählungen in Zeitschriften, so 1960 in Rudolf Pechels Monatsschrift ‚*Deutsche Rundschau*‘ ihre ‚*Georgslegende*‘, aber der Erfolg oder gar der Ruhm, der ihren Anfängen beschieden war, blieb ihr versagt.“<sup>130</sup>

Sämtliche anderen Texte bleiben bis nach 2000 unveröffentlicht. Denn zwar bleibt Mela Hartwig in ihren letzten Lebensjahren weiterhin literarisch produktiv (Siehe Kapitel 3.3.3. über den letzten fragmentarisch erhaltenen Roman ‚*Die andere Wirklichkeit*‘ von 1967), sie versucht jedoch keine weiteren Publikationen. Dafür wendet sie sich anderen Bereichen zu, wie in Kapitel 3.3.2. ebenso zu lesen ist.

---

<sup>126</sup> Diese inkorrekte Angabe ist dem Publikationsjahr des vorliegenden Textes, angegeben mit 2002, geschuldet. *Inferno* wurde 2018 im Grazer Droschl Verlag veröffentlicht.

<sup>127</sup> Ebd. S196.

<sup>128</sup> Schönwiese, 1980. S100.

<sup>129</sup> Vgl. Schmid-Bortenschlager. In: Brinson, 1996. S90. Und: Gürtler, 2002. S195f.

<sup>130</sup> Schönwiese, 1980. S100.

### 3.3.1. Ein Versuch: ‚Der verlorene Traum‘

In relativem Kontrast zu ihren übrigen Texten steht Mela Hartwigs Roman ‚Der verlorene Traum‘, den sie im Londoner Exil zwischen 1943 und 1944 verfasst hat. Nicht von politischer Aktualität oder psychoanalytischen Personenportraits gezeichnet, sondern in der Tradition zeitgenössisch-britischer Unterhaltungsliteratur stehend, wird der Roman bei Schmid-Bortenschlager (1998) als „comedy of manners“<sup>131</sup> bezeichnet. Wenn auch inhaltlich nicht den typischen Hartwig-Texten entsprechend, gab es einige Versuche von Hartwigs Unterstützer Ernst Schönwiese, ihn zu einer Publikation zu bringen. Von der Autorin selbst gibt es keine Aussagen zum Roman.<sup>132</sup>

Inhaltlich vollzieht ‚Der verlorene Traum‘ eine zeitlich nicht verortete Schilderung der Ehe von Dr. Brenner und seiner Frau Barbara. Diese bricht aus der konstant und ohne nennenswerter Höhe- oder Tiefpunkte verlaufenden Beziehung durch eine Schwärmerei für einen Sänger aus. Zwar bleibt sie nach wie vor mit ihrem Mann verheiratet, lebt mit ihm auch im gemeinsamen Haushalt weiter, doch beginnt sie eine Beziehung mit dem attraktiven Sänger. Es kommt schließlich zu einer Auseinandersetzung zwischen Dr. Brenner und der Affäre beim gemeinsamen Abendessen, die Barbaras Ehemann eindeutig gewinnt. Die Debatte bringt die Dummheit des Sängers für Barbara zum Vorschein, woraufhin sie in ein inneres Dilemma stürzt. Erst nach einigem Hadern kehrt sie zu ihrem Mann zurück und bittet ihn um Entschuldigung für ihre Abwendung. Dieser nimmt sie wieder in die gemeinsame Ehe auf und vergibt ihr.<sup>133</sup>

Der Wechsel von Genre und Thema hin zu dieser Form des Unterhaltungsromans ist bei Hartwig zwar einmalig, dennoch unterstreicht er ihre Exilsituation. Der Annahme, dass dies ein Versuch war, durch eine weniger komplex gehaltene Handlung eine höhere Publikumswirksamkeit zu erreichen, wird bei Schmid-Bortenschlager verneint:

*Der zeit- und ortslose Eheroman scheint der Versuch gewesen zu sein, in einer fremden Literaturlandschaft Fuß zu fassen mit einem Thema, das dem Bedürfnis nach Evasion zu entsprechen schien [...]. Dieser These widerspricht allerdings,*

---

<sup>131</sup> Schmid-Bortenschlager. In: Brinson, 1998. S95.

<sup>132</sup> Vgl. Ebd. S95.

<sup>133</sup> Vgl. Ebd. S95.

*daß keine Belege für den Versuch, den Roman ins Englische übersetzen zu lassen, nachweisbar sind.*<sup>134</sup>

Eine Annahme, der an dieser Stelle wiederum widersprochen werden muss. Allein die Abwesenheit einer englischen Übersetzung als Indiz dafür zu deuten, Hartwig habe nicht versuchen wollen, Eingang in die britische Literaturszene zu finden, wäre zu kurz gegriffen. Dass die Autorin eine weitgehende Abkehr von ihrer typischen Figurenzeichnung unternommen hat, sonst übliche detaillierte Milieubeschreibungen unterlassen und die Komplexität und Vielschichtigkeit ihrer sonstigen Texte gegen eine einfachere Gestaltung getauscht hat, sollte schon Zeichen genug sein. Auch die spätere Rückkehr zu komplexeren Texten mit tiefergehenden Handlungsebenen, wie dies bei *Inferno* oder dem Fragment ‚*Die andere Wirklichkeit*‘ der Fall ist, stützen die Vermutung, dass es sich hier um eine Episode mit der Absicht der Massentauglichkeit gehandelt hat.

### 3.3.2. Malerei und ‚*Die andere Wirklichkeit*‘

Noch in ihrer Zeit in Graz findet Mela Hartwig Gefallen an einer weiteren Methode, um sich künstlerisch auszudrücken: Sie beginnt, sich der Malerei zu widmen. Ihre Begeisterung dafür ist nicht zuletzt auf ihre Freundschaft zu Alfred Wickenburg, Künstler und Professor an der Steirischen Landeskunstschule, zurückzuführen, der die



Abb. 1.: Mela Spira, *Komposition, nach 1937/1945*.

Schriftstellerin auch mehrmals auf Portraits festhielt.<sup>135</sup> Mela Hartwigs Kunst, ist, wie auch ihr Schreibstil, expressionistisch, für das NS-Regime also ein Fall von „entarteter Kunst“. Ein großer Teil der Bilder, die sie vor ihrer Flucht angefertigt hat, wie auch die Kunstsammlung der Familie Spira-Hartwig wird kurz 1938 von den Nazis beschlagnahmt. Günter Eisenhut, Herausgeber eines Begleitbandes zu einer Kunstausstellung an der Neuen Galerie in

<sup>134</sup> Vgl. Ebd. S95.

<sup>135</sup> Vgl. Eisenhut. In: Eisenhut, 2001. S521; Fraisl. In: Hartwig, 2001. S166f.

Graz unter dem Titel ‚*Moderne in dunkler Zeit. Widerstand, Verfolgung und Exil steirischer Künstler und Künstlerinnen 1933-1945*‘ im Jahr 2001 nimmt in seiner dortigen Betrachtung Hartwigs an, dass zumindest ein Teil ihrer Bilder, wenn nicht sogar alle, durch das Regime vernichtet wurde.<sup>136</sup> Ein erhaltenes Werk (Abb. 1.) lässt sich nicht eindeutig datieren und wurde noch im Begleitband zur Ausstellung mit 1937 angegeben, es wurde also ein Entstehungszeitraum vor Hartwigs Flucht nach Großbritannien angenommen. Heute wird eher eine Erstellung während der Exilzeit Hartwigs vermutet.<sup>137</sup> Abbildung 1 zeigt, dass Hartwig im Gegensatz zu ihrem literarischen Auftritt, bei dem sie ja unter ihrem Mädchennamen bekannt ist, ihre Bilder als Mela Spira, also unter ihrem ehelichen Namen signiert und verkauft.



Abb. 2.: Mela Spira, ohne Titel (Landschaft), 1950er-Jahre.

Ein nennenswerter Erfolg im Sinne größerer Bekanntheit der Malerei unter dem Namen Mela Spira stellt sich erst ab ihrer Zeit in London ein. Dort hängen ihre Bilder bald in renommierten Londoner Gallerien, es finden sich Ausstellungen

*in der Archer-, der Woodstock-, der Kaplan- und der Molton Gallery in London [...], so wie Ankäufe durch die Leicester Schools Gallery, die Ben Uri Gallery in London, das Museum von Ulm, zwei Museen in Israel und die Neue Galerie in Graz. Bilder Mela Spiras finden sich auch in vielen Privatsammlungen, u.a. von Christopher Fry und John Osborne, mit denen sie befreundet war.<sup>138</sup>*

Im 21. Jahrhundert befinden sich ihre Bilder zu großen Teilen in Privatbesitz und sind weitgehend in Vergessenheit geraten, doch zumindest die zuvor erwähnte Ausstellung an der *Neuen Galerie* in Graz im Jahr 2001 legte den Blick auf vergessene, exilierte,

<sup>136</sup> Vgl. Eisenhut. In: Eisenhut, 2001. S425.

<sup>137</sup> Die Angabe über den vermuteten Entstehungszeitraum von Abbildung 1 ist einer Korrespondenz via Mail mit Frau Dr.in Gudrun Danzer, Kuratorin der Sammlung/Gemälde, Skulpturen der Neuen Galerie Graz, entnommen.

<sup>138</sup> Ebd. S427.



Abb. 3.: Mela Spira, Vase mit Blumen, um 1965.

marginalisierte oder widerständische Künstler aus der Steiermark zwischen 1933 und 1945. Insgesamt wurden mindestens vier Bilder (darunter die Abbildungen 1. und 2. in diesem Kapitel, wie auch im Bildverzeichnis) unter dem Namen Mela Spira gezeigt.<sup>139</sup>

Mit ihrer Malerei gelingt Mela Hartwig jedenfalls zumindest finanziell ein größerer Erfolg, als mit ihrer literarischen Kunst, wenn auch ihre Bekanntheit dadurch nicht in einem nennenswerten Ausmaß gesteigert wurde. Ihre Bilder sind jedoch auch ohne der Sprachbarriere, die zwischen ihren Texten und englischsprachigen Lesern stehen, einem deutlich breiteren Publikum zugänglich und verständlich.

Auch literarisch bleibt Mela Hartwig, nachdem sie die ersten Nachkriegsjahre von 1946 bis 1948 an *Inferno* gearbeitet hat, und sie ihr Schaffen kurzzeitig stillgelegt hat, bis zu ihrem Tod produktiv. Im Alter von über 70 Jahren beginnt sie ihr letztes Werk: Insgesamt 101 Seiten umfasst das Manuskript von ‚*Die andere Wirklichkeit*‘, einem unvollendeten Roman, an dem Mela Hartwig bis im April 1967 schreibt. Ernst Schönwiese erkennt in diesem Romanfragment einen möglichen Höhepunkt von Hartwigs literarischer Entwicklung<sup>140</sup>, auch Sigrid Schmid-Bortenschlager stellt eine sprachliche Abrundung von Hartwigs Gesamtwerk fest, da sie damit

*sprachlich und atmosphärisch zu ihren Anfängen, den Novellen Ekstasen, zurück[kehrt], allerdings ist der Sprachduktus weniger pathetisch; sie verbindet*

<sup>139</sup> Vgl. Ebd. S427-431.

<sup>140</sup> Vgl. Schönwiese, 1980. S102.

*die Erkundung von Zwischenstadien des Bewußtseins, Bereichen zwischen Wahnsinn und Normalität diesmal allerdings mit politischen Erfahrungen.<sup>141</sup>*

Die psychoanalytische Innensicht, die Hartwig auf ihre Protagonistin in ‚Die andere Wirklichkeit‘ gewährt, lässt eine Entwicklung weg von einem psychischen Normalzustand hin zu einer permanenten Gratwanderung zwischen Wahnsinn und eben dieser Normalität verfolgen. Im Romanfragment verliert eine Frau ihren Mann an ein nicht näher definiertes Regime und versucht anschließend, ihn zu finden oder zu befreien. Sie landet schließlich in einer Irrenanstalt, wo ihr als einziger Ausweg der vermeintliche Wahnsinn bleibt, also die Überzeugung, dass ihr Mann inhaftiert und entführt ist.<sup>142</sup>



*Abb. 4.: Mela Hartwig in Florenz, um 1960.*

Noch während der Arbeit am Roman stirbt Mela Hartwig im Alter von 74 Jahren am 24. April 1967. Das weitere Schicksal ihrer letzten Protagonistin bleibt somit auf ewig unbestimmt. Ihr eigenes (literarisches) Schicksal sollte sich jedoch nach ihrem Tod wenden. So versucht ihr Mann in den Jahren danach ein letztes Mal, Publikationen zu erwirken - Erfolg ist diesen Bemühungen aber erst 1992 beschieden:

*Erst lang nach seinem Tod, im Jahr 1992, sind die ‚Ekstasen‘ im Ullstein Verlag im Kontext der Wiederentdeckung von vergessener Frauenliteratur neu aufgelegt worden; nach einer neuerlichen Pause von fast zehn Jahren erfolgt dann 2001 die Erstauflage des Romans ‚Bin ich ein überflüssiger Mensch?‘<sup>143</sup>*

<sup>141</sup> Schmid-Bortenschlager. In: Brinson, 1998. S99.

<sup>142</sup> Vgl. Ebd. S99.

<sup>143</sup> Gürtler, 2002. S197.

Die in den folgenden Jahren geglückten Publikationen machen Mela Hartwig nun in der Literaturszene zumindest posthum sichtbar. Mit heutigem Stand wurden sämtliche Romane und Novellen mit Ausnahme von ‚Der verlorene Traum‘ und dem Fragment von ‚Die andere Wirklichkeit‘ publiziert. Gürtler/Schmid-Bortenschlager, 2002, schließen ihr Kapitel über Mela Hartwig mit einer Frage, auf die sich nach 17 Jahren eine Antwort geben lässt: „Es muß sich erst zeigen, ob damit [die erstmalige Publikation von ‚Bin ich ein überflüssiger Mensch im Jahr 2001, Anm.] die Wiederentdeckung von Mela Hartwigs Werk dauerhaft eingeleitet worden ist.“<sup>144</sup> Heute lässt sich sagen: Ja, das ist sie.

---

<sup>144</sup> Ebd. S197.

## 4. *Inferno*

### 4.1. *Forschungsstand und -literatur*

„*Inferno*“ ist gemeinsam mit dem unveröffentlichten Roman „*Der verlorene Traum*“ und dem Romanfragment „*Die andere Wirklichkeit*“ im Vergleich zu den anderen Texten Mela Hartwigs kaum erforscht. Neben einigen, zumeist nur wenige Seiten umfassende, Ausführungen zu „*Inferno*“ bei Bettina Fraisl, Christa Gürtler, Sigrid Schmid-Bortenschlager und Ernst Schönwiese, finden sich zwei Diplomarbeiten an der Universität Wien, 2003 (Gabriele Konrad) und 2006 (Barbara Eckstein) verfasst, sowie eine Masterarbeit aus dem Jahr 2017 (Isabel Schmidt), in denen dem Roman mehr Platz und eine tiefere Analyse gewidmet wird. Dies wird nicht zuletzt dem Umstand geschuldet sein, dass „*Inferno*“ erst im August 2018 - 70 Jahre nach seiner Fertigstellung - erstmals publiziert wurde. Sämtliche Texte der Forschungsliteratur beziehen sich bis dahin ausschließlich auf das Typoskript von 1948, das heute im Archiv der Wienbibliothek im Wiener Rathaus zu finden ist. Insofern ist die vorliegende Arbeit die erste, die auf Grundlage der Erstausgabe von 2018, wie auch des Originals verfasst werden kann. Mit dem Nachwort der Publikation von 2018 reiht sich damit auch ein Text von Vojin Saša Vukadinović in den noch überschaubaren Reigen der Forschungsliteratur ein.

### 4.2. *Entstehung und Publikationsversuche*

Über die unmittelbare Entstehungsgeschichte von „*Inferno*“ ist wenig bekannt. Untypisch für Mela Hartwig, gehen aus den Briefen, die sie während des Produktionszeitraumes mit Ernst Schönwiese austauscht, keinerlei Hinweise auf die Bearbeitung des Stoffes hervor.<sup>145</sup> Verfasst unmittelbar nach Kriegsende, zwischen 1946 und 1948, fällt der Roman in eine Zeit hinein, in der das Ehepaar Spira-Hartwig zum ersten Mal nach 1938 wieder österreichischen Boden betritt. Es ist eben jene Zeit, in der Mela Hartwig und ihr Mann spüren, dass ihr Herkunftsland nun definitiv nicht mehr ihr Heimatland ist - Robert Spira etwa, erkennt Furcht in den Augen seiner ehemaligen Nachbarn, als er 1946 im steirischen Tauplitz das ehemalige Haus des Paares besucht, in dem sie in der Zwischenkriegszeit ihre Sommerfrische verbracht haben.<sup>146</sup>

---

<sup>145</sup> Vgl. Eckstein, Barbara: Mela Hartwigs zu Lebzeiten unveröffentlichte Romane im Spiegel ihrer Zeit. Diplomarbeit an der Universität Wien, 2006. S82.

<sup>146</sup> Vgl. Eisenhut. In: Eisenhut, 2001. S425.

Unerwünscht in der österreichischen Literaturszene der Nachkriegszeit ist auch ein Roman, der sich mit Möglichkeiten des Widerstandes gegen das gerade erst zu Ende gegangene NS-Regime auseinandersetzt. Die Publikation solcher Texte wird schlicht als nicht notwendig angesehen, ebenso erschwerend ist der Umstand, dass Hartwig, wie auch ihr Mann, der sich in den ersten Jahren nach Kriegsende intensiv für eine Verlegung des Romans einsetzt, ihre guten Kontakte zur österreichischen Literaturszene seit nunmehr zehn Jahren verloren hatten.<sup>147</sup> Es spielt freilich auch ein weiterer Faktor mit: Exilierte, die vor den Nazis geflohen waren, konnten im Nachkriegsösterreich keine herzliche Begrüßung erwarten, schon gar nicht mit Texten über jenes Regime, das sie ja nur in seinen Anfängen, selten aber in der vollen Ausprägung seiner Brutalität unmittelbar erlebt haben - ein Tenor, der sich unter der, auch lange nach 1945 nie aufrichtig entnazifizierten, „zu Hause gebliebenen“ Bevölkerung als langes Vorurteil gegenüber einem Großteil der Exilierten halten konnte.<sup>148</sup>

So wird der Roman also erst 2018 vom Grazer Droschl-Verlag aufgelegt - sieben Jahrzehnte nach seiner Fertigstellung und viele Jahre nach den letzten Bemühungen Robert Spiras, eine Veröffentlichung des Textes seiner Frau zu erwirken.

### *4.3. Aufbau und Inhalt*

#### *4.3.1. Aufbau*

Das originale Typoskript von 1948 umfasst 215 Seiten und weist, abgesehen vom Umschlag, keinerlei Anmerkungen auf, die nicht unmittelbare Bearbeitungen des Textes darstellen. Auf dem Umschlag (Abb. 5.) findet sich im rechten oberen Eck die Anschrift Mela Hartwigs, die sie ab 1943 in London hat:

MELA HARTWIG, 80. CRASTER RD.,  
BRIXTON, LONDON S.W.2.

In der gleichen, schwarzen Tinte findet sich auf der Seitenmitte der Titel INFERNO und darunter, nach einem hart gezogenen Bleistiftstrich, handschriftlich und kaum lesbar:

---

<sup>147</sup> Vgl. Ebd. S197.

<sup>148</sup> Vgl. Schmid-Bortenschlager. In: Brinson, 1998. S97.

*Geschr. 1946 - 48*

Es ist anzunehmen, dass der Umschlag von Mela Hartwig persönlich so gestaltet wurde, angesichts des Alters des Typoskriptes und des Fehlens jeglicher Anhaltspunkte dazu, ob und welche anderen Personen es, außer Mela Hartwig und ihrem Mann Robert Spira, vor Übernahme des Nachlasses durch die Wienbibliothek Kontakt damit hatten, kann eine Veränderung allerdings nicht ausgeschlossen werden. Ein Scan der Vorderseite des Umschlags findet sich auch vor dem Prolog in der Erstveröffentlichung von 2018.<sup>149</sup>

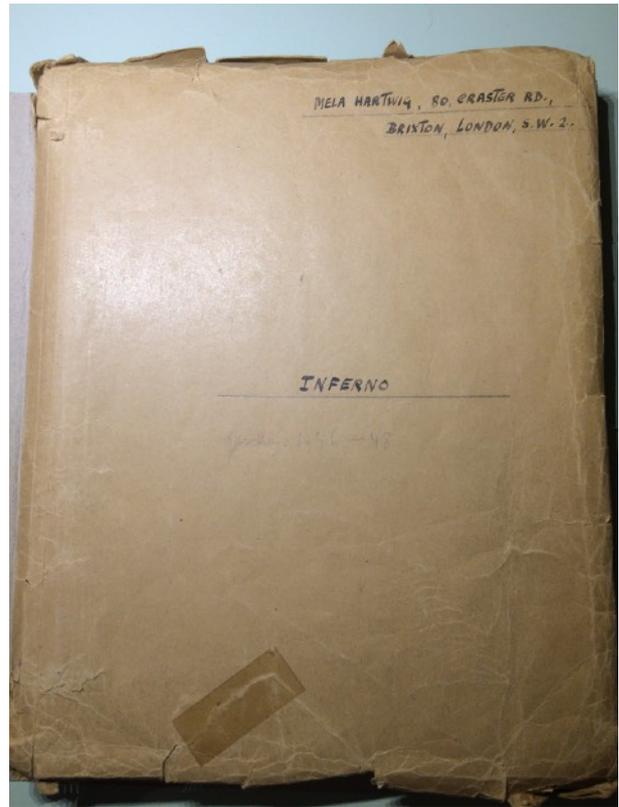


Abb. 5.: Vorderseite des Umschlags von ‚Inferno‘.

Aufgeteilt ist der Roman in einen Prolog mit dem Titel ‚Straßen‘ und drei darauffolgende Kapitel, bezeichnet als ‚Erstes Buch‘, ‚Zweites Buch‘ und ‚Drittes Buch‘. In der Erstausgabe umfasst der Roman 189 Seiten, auf den Seiten 5 bis 194, im Anschluss findet sich auf den Seiten 196 bis 216 das Nachwort Vojin Saša Vukadinovićs, inklusive Anmerkungen und Editorischer Notiz. Diese weist noch einen Hinweis auf die orthographischen und sonstigen Adaptionen des Originaltextes auf:

*Der Text folgt der Schreibweise des 1948 fertiggestellten Typoskriptes. Für die Publikation wurden Orthographie- und Interpunktionsfehler behoben sowie gesperrte Stellen kursiviert. Das Manuskript liegt in der Wienbibliothek im Rathaus, Handschriftensammlung H.I.N. 231803.<sup>150</sup>*

<sup>149</sup> Vgl. Hartwig, Mela: *Inferno*. Mit einem Nachwort von Vojin Saša Vukadinović. Graz, Wien: Literaturverlag Droschl, 2018. S2.

<sup>150</sup> Hartwig, 2018. S216.

An dieser Gliederung von ‚*Inferno*‘ will Barbara Eckstein eine Intention für ein umfassenderes Werk erkennen:

*Es ist anzunehmen, dass Hartwig mit diesem Roman eine Art Nachkriegsepos geplant hatte. Weniger die Seitenanzahl des Werkmanuskriptes, die mit 215 Typoskriptseiten kaum episch anmutet, als vielmehr der Aufbau legen eine solche Vermutung nahe.<sup>151</sup>*

Eine Argumentation, der an dieser Stelle zwar nicht grundsätzlich widersprochen werden soll, die aber zumindest in Frage gestellt wird. So lebt Mela Hartwig zwischen 1946 und 1948 zwar innerhalb der Rahmenbedingungen ihres Lebens im Exil, unterliegt allerdings keinem Zeitplan, innerhalb dessen sie ihren Roman fertigstellen müsste. Wäre für ‚*Inferno*‘ ein episches Ausmaß vorgesehen gewesen, so hätte dem Grunde nach nichts gegen eine Umsetzung dieser Pläne gesprochen - zumal sich ab 1948 mit der Restitution der beiden Häuser des Paares und zumindest einiger weniger Bilder aus ihrer Kunstsammlung ihre finanzielle Situation ja etwas bessert.

Insgesamt reiht sich ‚*Inferno*‘ mit Blick auf den Romanumfang gut neben die anderen Romane und den Novellenband ‚*Ekstasen*‘ ein. Auch mit seiner Gliederung in vier Abschnitte, inklusive Prolog, kann er als für Mela Hartwig einigermaßen typisch gegliederter Roman bezeichnet werden. Der große Kontrast zu ihren übrigen Texten findet sich hingegen auf inhaltlicher Ebene und bei den verwendeten Motiven, wie die folgenden Unterkapitel zeigen werden.

#### 4.3.2. *Inhalt*

Im Prolog „Straßen“ wird Ursula, die Protagonistin, vorgestellt. 18 Jahre alt, gerade die Matura hinter sich - bei Hartwig wird diese hier als das deutsche Pendant des „*Abitur*“<sup>152</sup> bezeichnet -, wird die Notwendigkeit ausgedrückt, mit der Ursula „Malerin werden will, Malerin werden muß, weil alles, was sie bewegt, sich für sie in Erschautes verwandelt, sich zu Farben entzündet, sich zur Gestalt verdichtet“<sup>153</sup>. Eben diese Notwendigkeit wird im Prolog anschließend ausführlich begründet, es wird von Ursulas seherischer Fähigkeit

---

<sup>151</sup> Eckstein, 2006. S82.

<sup>152</sup> Hartwig, 2018. S12.

<sup>153</sup> Ebd. S12.

berichtet, Dinge auf eine Weise zu erkennen und zu durchschauen, wie es anderen nicht gelingt. Sie spaziert durch Wien, betrachtet die Vorgärten und Villen, die großen Stadthäuser, Auslagen und Geschäfte, die Stadtbahn und die Straßen, die ins Zentrum führen, um sich dann in den Gesichtern der Menschen, die ihr begegnen, zu verlieren und darin Schicksale, die Vorstellung anderer Leben, bei Hartwig mit dem heute unüblichen Begriff „Gesichte“ bezeichnet, zu erkennen und sich selbst auszudenken. Ursula ist unersättlich und beständig auf der Suche nach solchen Eindrücken und geht so die Straßen entlang.

Das Erste Buch beginnt mit der Rückkehr Ursulas nachhause, wo sie ihre Eltern und den Bruder beim gemeinsamen Essen findet. Auf ihre begeisterte Bekanntgabe, dass sie sich an der Kunstschule bewerbe, und die schroffe Reaktion ihres Bruders hin, realisiert sie, dass dieser, mit veränderten, strengen Gesichtszügen und in eine dunkle NS-Uniform gekleidet, vor ihr steht und „die Stadt an eben diesem Tage den Einzug des Mannes feierte, an dessen Worten sich Abertausende so willig berauschten und von dem sie daher erwarteten, daß er Wunder tun konnte.“<sup>154</sup> Als der Bruder ihr ein Abzeichen schenkt und die Wohnung verlässt, bemerkt Ursula erst, dass auch ihr Vater ein solches trägt. Dieser warnt daraufhin die Mutter, dass die Familie ihrem Sohn und dessen Ideologie nunmehr ausgeliefert sind.

Ursula wird kurz darauf von ihrem Bruder in ihrem Zimmer überrascht, wo sie von ihm aufgefordert wird, bei einer abendlichen Versammlung teilzunehmen. Sie gerät dabei in einen inneren Konflikt zwischen ihrem Widerstand gegenüber der faschistischen Ideologie, für die ihr Bruder steht, und dem Gefühl, ihm zustimmen zu müssen, um einer Auseinandersetzung zu entgehen. Es siegt schließlich - vorerst - der Bruder, als Ursula das Abzeichen ansteckt und ihn zur Ansprache begleitet. Ein Wagen bringt die beiden, gemeinsam mit vier weiteren Burschen, die sich mit ihren dunklen Uniformen und strengen Gesichtszügen für Ursula alle so ähnlich sehen, dass es ihr schwer fällt, trotz ihrer seherischen Fähigkeit eine Unterscheidung vorzunehmen, zum Versammlungsort, an dem sich bereits Menschenmassen eingefunden haben. Dort taucht schließlich der „Führer“ auf und hält seine Ansprache vor einem fanatisch begeisterten Publikum. Für Ursula werden die Eindrücke rasch zu viel und so fällt sie in Ohnmacht.

---

<sup>154</sup> Ebd. S20.

Wenige Tage nach den Ereignissen erfährt Ursula davon, dass der bisherige Leiter der Kunstschule als „entarteter“ Künstler seiner Funktion enthoben wurde und ihre Aufnahme somit unsicher ist. Sie wird in einem Schreiben von einem weiteren Termin beim neuen Leiter der Schule verständigt, wodurch sie in einen inneren Konflikt zwischen ihrer verantwortungsvollen Rolle als Künstlerin und der Notwendigkeit, gute Miene zum Spiel des Regimes zu machen, gerät. Ihr Entschluss, letzteres zu tun - „Wie aber, fiel ihr ein, sollte sie dieses Ziel erreichen, wenn sie sich nicht hinter Heuchelei verkroch.“<sup>155</sup> - wird durch den Besuch des Anstaltsleiters schließlich fast zu einer Überzeugung. Dessen fanatische Begeisterung entflammt schließlich in Ursula selbst ein plötzliches Feuer und bei ihrer Aufnahme ein Gefühl des Ankommens. Wie rasch die Entmenschlichung durch die Regimetreue einsetzt, zeigt sich dann unmittelbar in der nächsten Szene, in der Ursula „wie ein wildes Tier“<sup>156</sup> einen handgreiflichen Streit zwischen Vater und Bruder durch einen Biss in den Arm ihres Bruders beendet.

Als Kunststudentin in der Lehranstalt verflüchtigt sich Ursulas kurzzeitiger Fanatismus bald, denn rasch erkennt sie, wie weit die Arme des NS-Regimes reichen, als ein Student während einer Lehrveranstaltung aus dem Kurs weggerufen und danach nie wieder gesehen wird. Immer stärker des Denunziantentums gewahr werdend, entwickelt Ursula ein heftiges Misstrauen gegenüber ihren Mitstudierenden, gipfelnd in einer Szene, in der sie eine Stimme aus dem Nichts hört, die sie davor warnt, dass sie beobachtet wird. Kurz danach kommt ein Studienkollege auf sie zu, der sie vor den Denunziationen warnt und zu erkennen gibt, dass auch er die Stimme wahrgenommen hat. Es entwickelt sich eine intensive Freundschaft zwischen Ursula und ihrem Kollegen, die nach einem einschneidenden Erlebnis - dem Selbstmord eines Mitstudenten vor allen anderen Kollegen im Zeichensaal, der nach einem erneuten Ertönen der Stimme passiert - allmählich zu Verliebtheit wird. Eine Verliebtheit, die die beiden allerdings nur für sich im Privaten, nicht aber öffentlich erkennbar in der Lehranstalt ausleben. Nach dem Selbstmord spürt Ursula eine große Unruhe und Beklommenheit in ihrem Kurs, auf die sie auch ihren Freund anspricht, der ihr offenbart, dass auch er in Gefahr gewesen wäre, hätte sich der Mitstudent nicht erschossen und wäre er zu einer Denunziation widerständischer Studierender gezwungen worden.

---

<sup>155</sup> Ebd. S33.

<sup>156</sup> Ebd. S39.

Um ihrem Freund während der Ferien nahe sein zu können und einem längeren Familienurlaub auszuweichen, beschließt Ursula kurz vor Semesterschluss, mit einer alten Freundin wieder Kontakt aufzunehmen und den Sommer bei ihr zu verbringen. Es stellt sich heraus, dass ihre Freundin mit einem Juden verheiratet ist und wegen dieser Ehe ihre Verbindung zu Ursula abgebrochen hat. Diese wiederum versucht, ihre Verachtung von Juden zu ignorieren und die Freundschaft wieder aufleben zu lassen, was sich angesichts der offenbar tiefen Verwurzelung ihres Antisemitismus als schwer umsetzbar herausstellt. Auch als Ursula ihren Freund mit ihrem Judenhass konfrontiert und dieser ihr zu verstehen gibt, dass er ihre Meinung nicht teilt, kommt es zu einer heftigen Unstimmigkeit zwischen den beiden. Doch ihr Streit wird vorerst ausgeblendet und die beiden verbringen dennoch den Sommer miteinander. Ursula lädt immer wieder ihre Freundin, die gerade zum Schutz ihres Mannes, der ins Ausland geflohen ist, eine Scheidung durchlebt und eine baldige Ausreise anstrebt, zu gemeinsamen Aktivitäten zu dritt ein. Als ihr nach der erfolgten Scheidung kein Pass ausgestellt wird, organisiert Ursulas Freund einen falschen Pass, mit dem der Freundin die Flucht gelingt.

Nach dem Sommer findet sich Ursulas Familie wieder bei ihr zuhause ein, wo Ursula eine weitere Veränderung ihres Bruders feststellt. Als sie ihrem Freund davon erzählt, bricht erneut ein Streit zwischen den beiden aus und es offenbart sich immer mehr ihre ideologische Kluft: Ursula, die nach wie vor an das Naziregime glaubt und ihr Freund, der das hörige Volk als „*Amokläufer*“<sup>157</sup> erkennt. Beide sehen einander daraufhin über längere Zeit hinweg nicht und Ursula taucht ohne der regelmäßigen Konfrontation mit ihrem kritischen Freund wieder tiefer in den Fanatismus des Nationalsozialismus ein. In Folge mehrerer Veranstaltungsbesuche mit ihrem Bruder flammt in ihr erneut die Begeisterung auf, die schon der Leiter der Kunstschule entfachen konnte, und so beschließt sie, ihren Freund zu Semesterbeginn zu bekehren. Doch diesem Entschluss kommt ein anderes, für Ursula markant einschneidendes Ereignis zuvor: Als sie an einem Novemberabend zu ihrem Freund fährt, wird sie unfreiwillig Zeugin eines Tempelbrandes, der wohl als die Novemberpogrome von 1938 zu verstehen ist. Im Roman liest sich Ursulas Erlebnis wie folgt:

---

<sup>157</sup> Ebd. S68.

*Hin- und hergeschoben von den Vorwärtseilenden, sah sie plötzlich den Feuerschein, dem alles zudrängte und als sie näher kamen, konnte sie Schreie hören in die sich Gelächter mischte, Kommandoworte und schließlich der Ruf: DER TEMPEL BRENNT.<sup>158</sup>*

Dessen nicht genug, erlebt Ursula auch, wie eine schwangere Jüdin in den brennenden Tempel geworfen wird. Sie läuft auf diesen Schock hin wie in Trance zur Wohnung ihres Freundes und bricht bei ihm zusammen - um ihm zuvor noch zu sagen, dass sie nach diesen Ereignissen nun wirklich sehen könne.

Das Zweite Buch beginnt mit Ursulas Entschluss, nach der vergangenen Nacht Teil des Widerstands gegen das Regime zu werden. Als sie am Morgen in die Kunstanstalt kommt, wird von den Studierenden eine Ansprache des Leiters erwartet, die in allen Betrieben und Einrichtungen angeordnet worden war. Ursula erkennt dabei, wie sich ihre Mitstudierenden gewandelt haben, wie aus ihren Gesichtern: „jeder Schimmer von Fanatismus, jeder Glanz des Glaubens verschwunden war, [es] waren die Gesichter von Rebellen, die sich zusammengerottet hatten, um die Knechtschaft abzuwerfen.“<sup>159</sup> Doch der Ansprache des Anstaltsleiters folgend bricht unerwartet tosender Jubel aus, der Ursula jeglichen Glauben an einen aufrichtigen Widerstand ihrer Kollegen gegen die Nazis nimmt.

Dieser Szene folgt ein Urteil Ursulas über sich selbst, so hält sie zuhause Gericht mit ihrem bisherigen Ich. Es wird ein innerer Prozess geschildert, in dem sie mit ihrem alten Ich „abschließt“ und sich mit ihrer bevorstehenden neuen Rolle im Widerstand zu arrangieren versucht. Damit sie dem Widerstand aus dem Inneren des NS-Apparats heraus möglichst nützlich sein kann, eröffnet sie ihrem Bruder den Wunsch, eine Arbeit in der Partei zu beginnen und für eine dortige Stelle ihre Malerei und den geliebten Platz in der Lehranstalt aufzugeben - was dieser mit höchster Zufriedenheit aufnimmt. Ursula begleitet ihn zu einer politischen Abendveranstaltung, bei der sie mit einem „unscheinbaren Mann“<sup>160</sup> bekannt gemacht wird, der offenbar eine einflussreiche Position in der NSDAP inne hat. Als sie am Ende des Abend eine Einladung bekommt, ihn im Büro zu besuchen, um die entsprechende Anstellung zu bekommen, sind sowohl Ursulas Bruder, als auch sie

---

<sup>158</sup> Ebd. S74f.

<sup>159</sup> Ebd. S87.

<sup>160</sup> Ebd. S102.

schockiert - so wird suggeriert, dass jener Mann offenbar auch körperliche Gefälligkeiten im Austausch für eine Anstellung verlangen würde. Der folgende Besuch widerlegt diese Annahme zwar, dennoch endet er für Ursula unerfreulich. Erst macht ihr der Mann ein Angebot, als Spitzel zu arbeiten, was Ursula ablehnt, um daraufhin in Folge seiner Androhung der Ermordung ihres Vaters in Ohnmacht zu fallen. Es folgen mehrere Tage, in denen Ursula in Ohnmachtzuständen in einer Art Traumwelt ihren inneren Konflikt erneut ausfechten muss, bis sie schließlich ihre definitive Entscheidung trifft, für den Widerstand zu arbeiten und alles zu akzeptieren, was von ihr verlangt wird. Die Besiegelung dieses Entschlusses trifft sie in einem Gespräch mit ihrem Freund, den sie nach mehreren Wochen wieder sieht. Dieser offenbart ihr, was ihr Einsatz bedeuten wird:

*Wir verlangen, daß Du Deinen Willen und Deinen Ehrgeiz ablegst und zum Werkzeug wirst, das wir brauchen, daß alle Deine Kräfte und Fähigkeiten in Deine Hände hineinströmen, wenn wir Deine Hände zur Dienstleistung aufrufen, daß sie sich in Deiner Stimme sammeln, wenn wir uns Deiner Stimme bedienen, daß sie Dein Gehör, daß sie Deinen Blick schärfen, wenn wir Deinen Ohren, wenn wir Deinen Augen eine Aufgabe zuweisen.<sup>161</sup>*

Ursula kehrt daraufhin an die Lehranstalt zurück, um durch ihr dortiges Studium keinen Verdacht zum Nachteil ihrer Tätigkeit im Widerstand zu schöpfen. Von dessen Vertretern wird sie permanent beobachtet, bespitzelt und schließlich auch unmittelbar auf die Probe gestellt, als von ihr verlangt wird, einem Unbekannten den Namen ihres Freundes zu nennen. Auch diese Probe besteht Ursula und ist fortan Teil des Widerstandes. Nachts erledigt sie nun im Verborgenen die Aufgaben für die Untergrundbewegung, was nicht nur ihre künstlerische Form- und Bildsprache verändert, sondern auch ihren Körper auszehrt und ihr Gesicht einer völligen Wandlung unterzieht:

*Was sich tagsüber ereignete, glitt spurlos an Ursula ab, aber was sie in den auftreibenden nächtlichen Stunden erlebte, zeichnete nicht nur seine Spuren in ihr Gesicht, das abmagerte und dessen Züge schärfer und kantiger wurden, es*

---

<sup>161</sup> Ebd. S121.

*verfolgte sie, in unzusammenhängende Erinnerungen verwandelt, bis in den hellen Tag hinein.<sup>162</sup>*

Durch eine ständige innere Konfrontation mit dem Leid jener, die in Gefängnissen, Konzentrationslagern und in anderweitiger Gefangenschaft den Nazis ausgeliefert sind, wie auch durch eine permanente Übermüdung infolge der ausschließlich nächtlich erfolgenden Einsätze für den Widerstand, entwickelt Ursula allmählich eine Paranoia: „Sie sah Gefahren, wo keine existierten und übersah daher zuweilen die wirkliche Gefahr, was früher oder später zur Katastrophe führen hätte müssen.“<sup>163</sup> Eines Abends wird sie schließlich - die Taschen voller Flugblätter - von der Gestapo mitgenommen und in ein Anhaltelager gebracht, in dem sie in letzter Sekunde unbemerkt die verbotenen Blätter des Widerstandes in einen Ofen werfen und so ihre Tätigkeit vor der Aufdeckung schützen kann.

Danach bekommt Ursula vorerst keine Aufträge mehr, um sich zu schonen und neue Kräfte für einen späteren Einsatz zu sammeln, was ihr jedoch nicht gelingt. Auf ärztliche Anordnung hin reist die Entkräftete mit ihrer Mutter aufs Land hinaus, wo sie ihre Zeit dafür nutzt, ihre Gedanken zu ordnen, zur Ruhe zu kommen und ihre Paranoia zu verlieren. Nach mehreren Wochen, in denen sie erneut gegen einen inneren Konflikt ankämpfen muss, schafft sie das letztendlich. Mit ihrem verbesserten Gesundheitszustand gewinnt sie eine neue Courage für die Tätigkeit im Widerstand zurück. Doch kurz vor ihrer Rückkehr liest sie in einer Zeitungsmeldung von einem Unfall ihres Freundes, was sie wieder in die Realität des Alltags zurückwirft. Ein Brief, den sie bei ihrer Rückkehr findet und der sie über den Unfall des Freundes in Kenntnis setzt, macht rasch deutlich, dass es sich dabei um eine von ihm geplante Aktion gehandelt hat, um dem Militärdienst im bevorstehenden Krieg zu entkommen und dem Widerstand erhalten zu bleiben. Ursula pflegt ihren nun verkrüppelten Freund über mehrere Tage, in denen die beiden ihre Beziehung noch weiter vertiefen und fortan als „Liebende“ beschrieben werden. Als Ursula wieder nachhause zurückkehrt, muss ihr Bruder mit einem Einberufungsbescheid in den Krieg abreisen. Mit dem Auszug der jubelnden Soldaten aus der Stadt endet das Zweite Buch.

---

<sup>162</sup> Ebd. S126.

<sup>163</sup> Ebd. S128.

Zu Beginn des Dritten Buches ist der Krieg bereits in vollem Gange, die erstaunlich raschen Erfolge der Wehrmacht überzeugen auch jene, die anfangs den Nazis gegenüber skeptisch waren. Zur Kriegsunterstützung wird eine allgemeine Arbeitspflicht ausgerufen, die Ursula durch die Fortsetzung ihres Studiums in der künstlerischen Lehranstalt zu umgehen versucht, wo der Leiter jedoch die verbliebenen Studierenden wie „Sträflinge“<sup>164</sup> behandelt, da sie sich nicht für den Krieg nützlich machen. Für sie und ihren Geliebten ist die Lage dadurch nicht einfacher, doch erträglich. Während im vorherigen Kapitel Ursulas Tätigkeit für den Widerstand noch eine wesentliche Rolle gespielt hat, geht sie dieser nun nicht mehr wirklich nach, da das Risiko der verlangten Aktivitäten nun so gestiegen ist, dass ein Aufdecken die Todesstrafe zur Folge hätte.

Rasch wirkt sich der Krieg auch unmittelbar auf Ursula und ihre Familie aus: So findet sie, als sie eines Tages nachhause kommt, einen Brief mit der Verständigung darüber, dass ihr Bruder in der Schlacht gefallen war, was ihre Mutter in eine schwere Trauer stürzt und auch bei Ursula - trotz der politisch fundamentalen Differenzen zwischen ihr und ihrem Bruder - eine tiefe Betroffenheit auslöst. Viel schwerer jedoch entwickelt sich Ursulas Beziehung zu ihrem Geliebten, der ihr von einem Gerichtsverfahren berichtet, das wegen Selbstverstümmelung und dadurch erfolgter Kriegsuntauglichkeit gegen ihn eröffnet wurde und schärfste Verhöre und Befragungen mit sich bringt. Die nach einiger Zeit erfolgte Einstellung des Verfahrens stellt sich für Ursula aber nur als Ruhe vor dem Sturm heraus: Ihr Freund nimmt eine Stelle in einer Munitionsfabrik an, die er bald dazu nutzt, einen Anschlag zu verüben. In tiefer Sorge um ihn sucht Ursula kurz darauf seine Wohnung auf, wird aber nur noch von der Hausbesorgerin darüber informiert, dass er abgeholt worden sei. Für Ursula stellt der Verlust ihres Geliebten die bisher heftigste und schmerzlichste Erfahrung dar und so fällt sie erneut in eine lange Ohnmacht, die ihr einen mehrtägigen Krankenhausaufenthalt beschert.

Nach den einschneidenden Ereignissen befindet sie sich in einem wahnhaften Zustand, in dem ihr immer wieder der Geliebte schemenhaft erscheint und ihre Hoffnung nährt, dass er vielleicht doch noch am Leben ist und zu ihr zurückkehrt. Eine Hoffnung, die letztlich nicht erfüllt wird. Ursulas psychischer Zustand bessert sich nur allmählich, gleichzeitig wächst ihr Hunger mit Voranschreiten des Krieges und den immer knapper werdenden Lebensmittelrationen wächst immer weiter an. An dieser Stelle findet eine letzte Episode

---

<sup>164</sup> Ebd. S153.

von Ursulas Widerstandstätigkeit statt, in der sie Hungerplakate gestaltet, die auch ein letztes Aufbäumen der Regimegegner darstellen. Die Plakate tauchen in der gesamten Stadt auf und sorgen für kurze, heftige Proteste gegen die Rationierungen, welche jedoch rasch mit strengen Strafen belegt und brutal niedergeschlagen werden. Der Widerstand wird daraufhin nicht weiter erwähnt, doch mit den Niederlagen an der Ostfront, die Ursula während eines strengen und von Hunger gezeichneten Winters freudig aufnimmt, beginnt auch der Untergang des Dritten Reiches.

Mit Bekanntwerden der Anlandung der Alliierten in der französischen Normandie bricht der letzte Teil des Romans an, in dem Ursula versucht, ein buntes, farbenfrohes Bild, das ihr wie eine Vision erscheint, zu malen. Über mehrere Jahre hinweg, während des gesamten Dritten Buches, versucht sie, das Gemälde mit dem Namen „INFERNO“<sup>165</sup> fertig zu stellen, was ihr bis zum Schluss jedoch nicht mehr gelingt. Zuvor endet der Krieg in einer detailreichen Schilderung Befreiung des Landes mit den letzten beiden Sätzen: „Durch die tödliche Stille, über die ein Maihimmel sein strahlendes Blau ausspannte, wehte ein linder Frühlingswind. Klagend strich er über die zertrampelten Felder, schluchzend streifte er mit seinem zärtlichsten Hauch über das verheerte Land.“<sup>166</sup>

#### *4.4. Interpretation*

Die folgende Interpretation des Romans ist auf die wesentlichen Motive und Handlungsaspekte aufgeteilt - die Rolle von Regime und Widerstand in ihrer jeweiligen Auswirkung auf Ursula und andere Figuren, die Figurenkonstellation in ihrem Beziehungsgeflecht unter Berücksichtigung von Geschlechterrollen, die Aufgabe des Künstlers, sowie die Sprache des Romans an sich als eine Sprache des Exils.

##### *4.4.1. Regime und Widerstand*

Es soll in diesem Unterkapitel eruiert werden, wie das NS-Regime und der Widerstand in Mela Hartwigs ‚*Inferno*‘ grundsätzlich dargestellt werden und in welcher Weise die beiden miteinander vergleichbar sind. Beide Richtungen zeichnen sich nämlich - trotz ihrer so fundamentalen inhaltlichen Differenzen - durch eine sehr ähnliche Funktionsweise aus.

---

<sup>165</sup> Ebd. S189.

<sup>166</sup> Ebd. S194.

Die erste Beschreibung des menschlich manifestierten Nationalsozialismus findet sich sehr früh im Roman, nämlich in der Schilderung von Ursulas Bruder nach ihrer Rückkehr von der Kunstschule:

*Da erst gewahrte Ursula, daß er ein dunkles Hemd trug, das sich wie eine Uniform ausnahm und von dem sich kreisrund ein Abzeichen abhob. Auch sein Gesicht hatte sich, fiel ihr plötzlich auf, furchtbar verändert [...]. Seine Züge waren hart und kantig und in seinen Augen flackerte unheimlich ein fanatischer Glanz.<sup>167</sup>*

Neben der Kleidung, der hier eine geringe Rolle zuzuschreiben ist, spielt das Gesicht in der Erkennung der Nationalsozialisten eine wichtige Rolle. Ursula liest darin die politische Zugehörigkeit anderer, gleichzeitig lässt sich an der Schilderung ihres eigenen Gesichtes auch die Entwicklung der Protagonistin feststellen. Kurz nach dieser Szene etwa, erkennt sie den Widerwillen im Gesicht ihres Vaters, der sich der Machtübernahme der Nazis unerfreut fügt.<sup>168</sup> Die größte Rolle spielt jedoch das Gesicht ihres Bruders, das einerseits dessen immer tiefere Involvierung in den Nationalsozialismus ausdrückt, andererseits auch die voranschreitende Brutalität des Regimes unterstreicht. Als Ursula nach dem Sommer wieder mit ihrer Familie zusammentrifft, wird ihr das erstmals deutlich:

*Schon einmal hatte sich sein Gesicht und nicht zu seinem Vorteil vor ihren Augen verwandelt, hatte sich verhärtet und sich mit dem fanatischen Niederschlag einer Idee gefüllt [...]. Aber was sie jetzt darin wahrzunehmen glaubte, war ein Ausdruck zügelloser Brutalität, hämischer und lüsterner Grausamkeit. Es schienen sich darin Qualen zu spiegeln, die er andern zugefügt hatte oder an deren Anblick er sich geweidet hatte, eine zugleich gesättigte und unersättliche Blutgier, vor der ihr schauderte.<sup>169</sup>*

Ebenso verhält es sich mit der immer breiteren Akzeptanz des Nationalsozialismus in der Bevölkerung. Während Ursula zu Beginn des Romans noch einzelne Schicksale in den

---

<sup>167</sup> Ebd. S19.

<sup>168</sup> Vgl. Ebd. S22.

<sup>169</sup> Ebd. S65.

Gesichtern von Passanten lesen konnte, individuelle Geschichten darin entdeckte und in immer unterschiedliche Leben eintauchte, wandelt sich dieser Individualismus hin zu einer undurchdringlichen Maske:

*Und während sich die Worte, an denen sich die Lauschenden so gierig berauschten, in ihre willfährigen Herzen hineingossen, verwandelte sich spukhaft Gesicht um Gesicht, bis jedes seine Eigenart abstreifte und kaum noch Geschlecht und Alter erkennen ließ, bis eines dem andern zum Verwechselln glich<sup>170</sup>*

Zum Ende des Buches hin verdichtet sich dieser Eindruck Ursulas noch weiter, bis ihr die Passanten nur noch in einer dunklen, düsteren Masse begegnen, die keinerlei Eintauchen mehr ermöglicht und aus der nur noch wenige Individuen ohne Maske hervorstechen:

*Das fanatische Gesicht hatte sich inzwischen sozusagen vervielfältigt, sie erblickte es, wohin immer sie die Augen richtete, als kompakte Masse in Seelen [...], und nur noch sehr vereinzelt erspähte sie jenes andere Gesicht, das sie ehemals an allen Ecken und Enden erblickt hatte, jenes bestürzte und angewiderte Gesicht, das hinter einer fadenscheinigen Maske der Zustimmung, Angst, Mißtrauen, Skeptizismus oder Abscheu versteckte.<sup>171</sup>*

Das Gesicht spiegelt also das Voranschreiten der Durchdringung der Gesellschaft mit der NS-Ideologie ebenso wieder, wie im weiteren Verlauf das des Krieges, in dem schließlich die Maske des Fanatismus leeren, ausdruckslosen Gesichtern des Hungers weichen muss: „auch als schon in Gesicht um Gesicht, vom Hunger weggewischt, der Fanatismus erlosch“.<sup>172</sup>

Wie der Nationalsozialismus hat auch der Widerstand eine eigene Auswirkung auf die Erscheinung seiner Unterstützer. Ursula etwa zahlt mit ihrem Engagement und dem Einsatz

---

<sup>170</sup> Ebd. S89.

<sup>171</sup> Ebd. S71.

<sup>172</sup> Ebd. S180.

ihrer Lebens den Preis, dass ihr die Opposition zum Regime mehr und mehr im Gesicht abzulesen ist:

*Was sich tagsüber ereignete, glitt spurlos an Ursula ab, aber was sie in den aufreibenden nächtlichen Stunden erlebte, zeichnete nicht nur seine Spuren in ihr Gesicht, das abmagerte und dessen Züge schärfer und kantiger wurden [...]. Ihre aus Mangel an Schlaf übermüdeten Augen füllten sich nach und nach mit einem fiebrigen Glanz.<sup>173</sup>*

Eine riskante Entwicklung, die erst durch Ursulas Aufenthalt auf dem Land gestoppt werden kann. Das obige Zitat weist noch ein weiteres wichtiges Element auf: Die Augen, die in Verbindung mit dem Gesicht immer wieder Ankerpunkt Ursulas bei der Feststellung der ideologischen Überzeugung sind. Besonders markant zeigt sich das in der Schilderung des Leiters der Kunstschule:

*Der neue Leiter der Lehranstalt, der sie empfing, ein verhältnismäßig noch junger Mensch, hatte ein helles, brennendes Gesicht, das langes, strohfarbenes Haar umrahmte, ein schmales, asketisches Gesicht, das eine Flamme von innen her aufzuzehren schien, und helle Augen, in denen jener fanatische Glanz glühte, der denen eigen ist, die eine Mission zu erfüllen haben.<sup>174</sup>*

Immer wieder wird zur Verdeutlichung der Begeisterung für den Nationalsozialismus in ‚Inferno‘ auch dieser Bezug zum Feuer hergestellt - hier konkret als das brennende Gesicht, wie auch durch die glühenden Augen. Das Feuer symbolisiert dabei nicht nur den Fanatismus des Leiters, auch seine destruktive Wirkung wird unterstrichen, wenn vom Gesicht geschrieben wird, das „eine Flamme von innen her aufzuzehren schien“. Auch Ursula wird anfangs vom Feuer der NS-Ideologie ergriffen: „Die lodernde Leidenschaft eines unerschütterlichen Glaubens hatte ihr Herz entzündet.“<sup>175</sup>

Der Höhepunkt der Feuersymbolik als brennender Fanatismus findet sich im brennenden Tempel, der zugleich den Wendepunkt für Ursulas Positionierung gegenüber

---

<sup>173</sup> Ebd. S126.

<sup>174</sup> Ebd. S35f.

<sup>175</sup> Ebd. S38.

den Nazis darstellt. Dass das ideologische Feuer sich real manifestiert, lässt in Ursula, wie auch in vielen anderen Menschen um sie herum, die Glut erlöschen. Während für die Protagonistin damit der Weg zum Widerstand geebnet ist, schafft es der Anstaltsleiter mit seiner Rede aber rasch, die Begeisterung der anderen Studierenden wieder zu entfachen:

*Wir haben gestern Abend eine Fackel angezündet, deren Brand die Nacht erhellte, die wir vertreiben wollen. Oh, Ihr Verblendeten, frohlocken sollten Eure Herzen, weil die Finsternis dem Licht weichen mußte. Denn die Finsternis selbst war es, die brannte, das Symbol der Finsternis, der Judentempel. Der Feuerschein, der den Himmel rötete, war die Morgenröte, die allen, die gläubigen Herzens sind, verkündet hat, daß das tausendjährige Reich angebrochen ist.<sup>176</sup>*

Wesentlich ist an diesem Zitat, dass es sich dabei um die einzige Stelle im Roman handelt, an der die Gleichsetzung der NS-Ideologie mit dem Feuer unmittelbar von einer Figur angesprochen wird - Ursulas Gedanken dazu ausgenommen.

Wie sich die Anhängerschaft an das Regime auf die einzelnen Figuren auswirkt, lässt sich aber nicht nur am Gesicht erkennen. So spielt auch die Frage nach Individualität eine große Rolle in ‚Inferno‘. Rasch wird bei einer genaueren Betrachtung deutlich, wie ähnlich Mela Hartwig die Funktionsweisen von Regime und Widerstand angelegt hat. Die Unterordnung des Individuums im Sinne des großen, gemeinsamen Zieles findet sich auf beiden Seiten der politischen Auseinandersetzung. Um das jeweilige Ziel zu erreichen, wird ein vergleichbarer Umgang mit dem Individuum entworfen: Wo der Mensch auf seine Funktion reduziert wird, dient er als Werkzeug, wie das folgende Zitat von Ursulas Freund aus dem Widerstand verdeutlicht:

*Wir verlangen, daß Du Deinen Willen und Deinen Ehrgeiz ablegst und zum Werkzeug wirst, das wir brauchen, daß alle Deine Kräfte und Fähigkeiten in Deine Hände hineinströmen, wenn wir Deine Hände zur Dienstleistung aufrufen, [...] wir verlangen, daß du Deinen Namen ablegst, [...] weil nur ein Namenloser ein so namenloses Opfer bringen kann.<sup>177</sup>*

---

<sup>176</sup> Ebd. S88.

<sup>177</sup> Ebd. S122.

Diese Systematik, mit der die Funktionsweise von Regime und Widerstand gleichgesetzt wird und das Zitat ebenso von einem Regimeanhänger stammen könnte, weist auf die „Schwierigkeit, einen solchen [Deutungsansatz für das Dritte Reich, Anm.] zu entwickeln, insbesondere in der Situation einer/eines exilierten SchriftstellerIn“<sup>178</sup> hin. Mela Hartwig stellt dem Nationalsozialismus also eine Bewegung des Widerstandes gegenüber, die dem Grunde nach zumindest vergleichbare Methoden anwendet, sich aber im Zweck von ersterem unterscheidet. Die Frage ist also: Legitimiert hier der Zweck die Mittel, oder ist die gleichgesetzte Methodik vielleicht doch deutlich unterschiedlicher, als sie auf den ersten Blick erscheint? Die Antwort findet sich in mehreren Zitaten, etwa, wenn die allgemeine Arbeitspflicht und ihre notwendige, widerspruchslöse Akzeptanz erläutert werden:

*denn Menschen mußten aufhören Menschen zu sein, wenn sie brauchbare Bestandteile einer Maschine werden sollten. Nicht Menschen brauchte man, nur Hände, willige Hände, die Mordwaffen anfertigten und skrupellose Hände, die mordeten und emsige Hände, die Verbände anlegen konnten und Verwundete betreuen, und Hände, die Giftgase herstellten und Bakterien züchteten, [...] und Gehirne, die immer tödlichere Waffen ersannen und das Geheimnis der einen, der unüberwindlichen Waffe entdeckten, dem sie auf der Spur waren, der Waffe, die in einem einzigen Augenblick ganze Städte zertrümmern und ausradieren sollte.<sup>179</sup>*

Das Ausmaß des Nationalsozialismus und der Ausmaß seines brutalen, absoluten Ziels wird hier deutlicher als an jeder anderen Stelle des Romans. Damit ist klar: Dass der Widerstand die Unterordnung des Individuums verlangt, wird keineswegs mit der Endgültigkeit der destruktiven NS-Ideologie gleichgesetzt. Der wesentliche Unterschied nämlich, wird eigentlich bereits sehr früh warnend - wenn auch sehr subtil, fast nebenbei - deutlich gemacht. Als Ursula Sympathie für den Nationalsozialismus entwickelt, wird aufgezeigt, wohin dieser Fanatismus führen wird:

---

<sup>178</sup> Konrad, Gabriele: Zwischen dem Grauen des Schweigens und der Armseligkeit des Wortes (Weibliche) Sprachnot in Texten exilierter Schriftstellerinnen am Beispiel Mela Hartwig. Diplomarbeit an der Universität Wien, 2003. S99.

<sup>179</sup> Hartwig, 2018. S151

*aber Ursula ließ die Mappe fallen, sprang auf die beiden zu, wie ein wildes Tier sich auf seine Beute stürzt, und biß ihren Bruder in den Arm, bis er aufheulend losließ und sich wie rasend gegen sie kehrte.*<sup>180</sup>

Während der Widerstand die Namenlosigkeit verlangt und das Ablegen der Individualität, wird diese im Nationalsozialismus völlig ausgelöscht, die Menschlichkeit wird ausgeradiert, Ursula wird zum rasenden Tier, das Jagd auf seine Beute macht.

Mela Hartwig führt mit dieser Diskussion über die Rolle des Individuums einen Debatte weiter, die sie schon in ihren bisherigen Texten immer wieder thematisiert hat. Anders als bisher, erfolgt sie hier etwas subtiler als etwa bei *„Das Weib ist ein Nichts“*, dennoch ist es eine wesentliche Auseinandersetzung mit mehreren Facetten, deren Schattierungen sich insbesondere in der Figur der Ursula zeigen. Die genauere Betrachtung soll deshalb im folgenden Unterkapitel weitergeführt werden.

#### *4.4.2. Frauen und Männer / Ursula und die Namenlosen*

Anders als bei *„Das Weib ist ein Nichts“* wird der Mensch in *„Inferno“* im Widerstand, wie auch im NS-Regime auf eine Funktion reduziert, nicht aber auf das Geschlecht. Dabei ist klar: Ja, die Frau in *„Inferno“* hat auf beiden Seiten eine andere Rolle als der Mann. Und doch ist der Stellenwert, den das Geschlecht hier einnimmt, nicht vergleichbar mit Mela Hartwigs bisherigen Texten. Hysterie, außerordentliche Gefühlsbestimmtheit, die bedingungslose Abhängigkeit von Männern - all das sind Eigenschaften, die Ursula etwa im Vergleich zu Bibiana oder Luise kaum aufweist.

Die „Suche nach der jeweiligen individuellen weiblichen Identität“<sup>181</sup>, die noch für die Figur der Luise in *„Bin ich ein überflüssiger Mensch?“* so wesentlich war, ist hier nicht notwendig. Hartwig skizziert mit Ursula eine relativ unabhängige Frauenfigur, die keine Fremddefinition benötigt, die eigenständige, völlig von anderen abgekoppelte Wünsche und Ziele entwickelt und verfolgt und aktiv ihr Schicksal zu gestalten scheint. Es lässt sich behaupten: Mit Ursula hat Mela Hartwig ihre bislang stärkste Frauenfigur gestaltet, die ungleich weniger durch Stereotype bestimmt ist und männlichen Figuren gegenüber eine

---

<sup>180</sup> Ebd. S39.

<sup>181</sup> Schmidtsfeld, Yvonne: Weibliche Identität bei Mela Hartwig und Irmgard Keun. Eine Untersuchung der Frauengestalten in ausgewählten Romanen. Diplomarbeit an der Universität Wien, 2007. S56.

relativ große Freiheit besitzt. Das zeigt sich schon an der Namenlosigkeit aller anderen Figuren außer der Protagonistin: Nur Ursula trägt ihren Namen.

Dabei soll allerdings nicht ausgeblendet werden, dass Ursula aus heutiger Sicht doch auch klar unter dem Einfluss der Männer um sie herum steht. Isabel Schmidt erkennt in Ursulas Engagement für den Widerstand etwa eine Opferbereitschaft:

*Dies zeigt sich daran, dass sie einer schwangeren Freundin bei der Flucht hilft, die von Ursulas Freund initiiert wird. Später dehnt Ursula ihre Opferbereitschaft für die Liebe noch weiter aus, sie unterstützt die widerständische Bewegung ihres Freundes bei illegalen Aktionen. Sie ist bereit alles dafür zu riskieren, was er von ihr verlangt.<sup>182</sup>*

Als rein liebesbedingte Opferbereitschaft sollte Ursulas Entschluss jedoch nicht gedeutet werden. Zwar ist sie zu Beginn teilweise für die nationalsozialistische Demagogie empfänglich, ihren Entschluss, für den Widerstand einzutreten, lässt sie aber nicht erst durch ihren Freund, sondern bereits davor in ihren Ausführungen über die Aufgabe des Künstlers erahnen (Siehe Kapitel 4.4.3.). Zudem zeichnet Hartwig die Opferbereitschaft nicht als genuin weiblich, sondern nur je nach Geschlecht unterschiedlich motiviert:

*Es zeigt sich in dem Text demnach, dass Mann und Frau gleichermaßen bereit sind Opfer einzugehen, jedoch aus unterschiedlichen Beweggründen. Ursula begibt sich aus Liebe in Gefahr, während ihr Freund, aber auch ihr Bruder, dies aus (politischer) Überzeugung tun.<sup>183</sup>*

Viel näher an ihrer üblichen Ausgestaltung der Frauenrollen orientiert sich Mela Hartwig mit den häufigen Ohnmachtsanfällen Ursulas, die diese in jenen Situationen überkommen, in denen sie nicht mehr mit dem Ausmaß des Erlebten umgehen und es nicht mehr verarbeiten kann. Aber auch herrscht ein klarer Kontrast zur Hysterie der ‚Ekstasen‘ vor, können die Ohnmachtsanfälle doch eher zur Hervorhebung der Verzweiflung und Überwältigung Ursulas gedeutet werden, als als Zeichen von Schwäche. Eher lässt sich

---

<sup>182</sup> Schmidt, Isabel: Mela Hartwig. Psychoanalytische Relektüre der Exilromane. Masterarbeit an der Universität Wien, 2017. S79.

<sup>183</sup> Ebd. S79.

hier die scheinbare Verführbarkeit der Protagonistin anführen, die zu Beginn des Romans deutlich wird, als sie der ideologischen Verführung ihres Bruders und des Lehranstaltsleiters nahezu zu verfallen droht. Hier ist eine Schwäche, die in der Tradition von Mela Hartwigs Frauenfiguren steht, noch am ehesten erkennbar.<sup>184</sup>

Spannend ist auch ein Vergleich zwischen Ursula und der Figur der Bibiana aus *„Das Weib ist ein Nichts“*, die beide sehr unterschiedlich ausgestaltet sind. Ursula ist in gewisser Weise die Überwindung Bibianas, besitzt sie doch ein weitgehend stringentes Ich, mit dem sie umzugehen weiß, das sie für ihre Zwecke einsetzen kann und mit dem sie vor größeren Verführungen zwar nicht vollends gefeit ist, ihnen aber zumindest durch Selbstreflexion ein wirkungsvolles Mittel entgegensetzen weiß. Während Bibiana für ihre Männer Rollen eingenommen, sich verbogen hat und geformt wurde, behält Ursula ihre Integrität bis zuletzt und passt sich an die Gegebenheiten an, ohne ihr Ich zu verraten.

Interessant ist auch der Unterschied zwischen der Schicksalslosigkeit von Luise aus *„Bin ich ein überflüssiger Mensch?“* und Ursulas Fähigkeit, die Schicksale und Geschichten anderer aus ihren Gesichtern heraus zu lesen und selbst zu erleben.

Insgesamt hat Mela Hartwig mit ihrer Protagonistin eine starke Modifizierung der für sie sonst so typischen Frauenfiguren vorgenommen, die aber für ein vollständiges Funktionieren ihres Romans unabdingbar war. Die Ähnlichkeiten und Unterschiede zu ihren bisherigen Texten lassen dabei den Eindruck entstehen, dass die Autorin auch versucht hat, ein neues Frauenbild einzuführen, das eben jene Kämpfe, die ihre bisherigen Protagonistinnen führen mussten, weitgehend überwunden hat - und damit bereit ist für eine Auseinandersetzung weit größeren Ausmaßes.

#### 4.4.3. Die Rolle der Künstlerin

Eine wesentliche Bedeutung kommt in *„Inferno“* der Rolle der Künstlerin zu. Ursula weist in ihren Ausführungen schon zu Beginn des Romans darauf hin, welche prophetische und verantwortungsvolle Aufgabe sie in dieser Hinsicht übernehmen muss und macht zugleich deutlich, wie einfach sie in dieser Rolle für die Zwecke des Regimes missbraucht und verführt werden kann. Als der von ihr verehrte Leiter der Kunstanstalt als entarteter

---

<sup>184</sup> Vgl. Konrad, S104f.

Künstler seines Amtes enthoben wird, wird ihr die Sichtbarkeit der politischen Einstellung in ihrer Arbeit bewusst:

*Diese Nachricht erschütterte Ursula zutiefst, [...] auch weil dieser Vorfall sie zum ersten Mal mit dem vollen Ausmaß künstlerischer Verantwortlichkeit konfrontierte, die sich nicht, wie sie bisher geglaubt hatte, auf die kompromißlose Wahrung künstlerischer Überzeugungen beschränkte, sondern sich auch auf die Wirkung erstreckte, die von dem Kunstwerk ausgeht, weil es, beredter als Worte, die geheimsten Regungen des Schaffenden spiegelt und weil das Bekenntnis, das er in Worten, Farben, Tränen und Marmor ablegt, ein weithin sichtbares Monument seiner Gesinnung ist. Aber darüber hinaus erstreckte sich, wie sie einsehen mußte, diese Verantwortlichkeit auch auf die geistige Haltung des Künstlers, der eindeutig und ohne Vorbehalte der öffentlichen Meinung, wenn sie irre geht, entgegentreten muß, weil er dazu berufen ist, der Mund der Stummen zu sein und das Auge der Blinden und das Herz der Fühllosen, weil er zum Führer im Geiste berufen ist, auf den sich die Augen der Schwachen und Schwankenden und Mutlosen heften, um sich offen oder im Geheimen um ihn zu scharen.<sup>185</sup>*

Im letzten Satz ist auch ein autobiographischer Aspekt sichtbar, der den Einfluss von Mela Hartwigs Tätigkeit als Künstlerin auf ihre Protagonistin Ursula erkennen lässt. Da die Autorin selbst viele Jahre vor ihrer Flucht zur Malerei gefunden hat und ihre Kunstwerke von den Nazis als entartet beschlagnahmt wurden, lassen diese Ausführungen keinen Zweifel daran, dass hier Mela Hartwigs Blick auf ihre eigene Verantwortung - als Malerin wie wohl auch als (Exil-)Autorin - niedergeschrieben wurde.<sup>186</sup> Während die Ausführungen an dieser Stelle noch als Aussagen Ursulas stimmig und angesichts ihrer relativen Reife nachvollziehbar erscheinen, findet sich einige Seiten später ein Zitat, das angesichts einer Zeichnung Ursulas als manchmal etwas naiv und ahnungslos doch deutlich zu viel Durchblick aufweist:<sup>187</sup>

---

<sup>185</sup> Hartwig, 2018. S31.

<sup>186</sup> Vgl. Konrad, 2003. S90.

<sup>187</sup> Vgl. Eckstein, 2006. S87.

*Wenn sie auch nur als Mensch den Abscheu, den die Ereignisse der letzten Wochen ihr einflößten, hinter Heuchelei versteckte, wenn sie sich auch nur den Anschein gab, den erfolgten Massenverhaftungen und dem Spitzelsystem, das jede frei [sic!] Meinungsäußerung vollkommen drosselte, beizustimmen, an der aus Panik und Rausch gemischten Stimmung teilzuhaben und die schauerlichen Dinge, die sich, wie Gerüchte es wissen wollten, hinter Gefängnismauern und in Konzentrationslagern abspielten, gutzuheißen, übte sie Verrat an ihrer innersten Welt. Sie durfte also nicht nur als Künstlerin nicht gemeinsame Sache machen mit denen, die diesen entwürdigenden Zuständen Beifall zollten, sie durfte auch als Mensch den Ekel, den sie empfand, nicht länger hinter dem Schein der Zustimmung verbergen, weil sie damit zugleich an ihrer künstlerischen Sendung Verrat übte.<sup>188</sup>*

Allein mit dem seherischen Blick der Künstlerin kann Ursula eine solche Betrachtung nicht vollzogen haben, nimmt sie doch wenige Seiten später von den Bespitzelungen und Beobachtungen, die in der Lehranstalt erfolgen, überhaupt zum ersten Mal - und das relativ überrascht - Notiz.<sup>189</sup> Die Rolle Ursulas als Künstlerin scheint also insgesamt stark von der eigenen künstlerischen Erfahrung Mela Hartwigs geprägt zu sein, deutlich vor allem in den Phasen des letzten Romandrittels, in denen Ursula mit Hunger, ihrer Entkräftung durch ihre Arbeit und ihrem Drang, das Gemälde INFERNO fertig zu malen, zu kämpfen hat. Es lässt sich hier durchaus eine Verbindung mit Mela Hartwigs Anstrengungen, während ihrer Exilzeit zum Schreiben und Malen zurückzukehren, herstellen. Der Roman lässt damit gerade durch die Ausführungen über die Rolle und Pflichten des Künstlers seine Einordnung in die Exilliteratur erkennen und ein Stück weit die Anstrengung Mela Hartwigs spüren.

Der Rolle der Künstlerin im Roman kommt aber noch viel mehr Bedeutung zu: Lange rückt Ursulas seherischer Blick, der durch ihren sprachlichen Expressionismus ausgedrückt ist, nach ihrer Aufnahme in der Lehranstalt in den Hintergrund. Erst bei der Ansprache des Leiters reflektiert sie wieder stark und findet zu ihrem künstlerischen Ich. Als hätte die Sympathie zum Nationalsozialismus ihre künstlerische Ader unterdrückt, vollzieht Ursula nun einen Wandel, der in Verbindung mit ihrer Widerstandstätigkeit steht: Sie nimmt jene

---

<sup>188</sup> Hartwig, 2018. S32.

<sup>189</sup> Vgl. Ebd. S40ff.

Verantwortung in ihrer Rolle als Künstlerin wahr, der sie zu Beginn des Romans noch ausführliche Überlegungen gewidmet hat - auch, wenn dies die Beendigung ihrer künstlerischen Ausbildung bedeuten würde. Sie entscheidet sich also nicht nur bewusst zur Opposition gegen das NS-Regime, sondern nimmt angesichts ihrer Verantwortung als Künstlerin in Kauf, dass sie nicht mehr als solche auftreten kann. Ursula bringt mit dieser Entscheidung also das höchste Opfer, das sie als Künstlerin überhaupt bringen kann. Zwar führt sie die Ausbildung als Tarnung dann doch weiter - allein ihre Bereitschaft zu diesem Schritt zeugt aber von ihrer Überzeugung.

Dass sich Ursulas Widerstandstätigkeit dann nicht nur auf ihr Gesicht und ihre geistige Gesundheit, sondern auch massiv auf ihren seherischen Blick und ihre künstlerische Form- und Bildsprache auswirkt, wird in Zusammenhang mit ihren illegalen nächtlichen Tätigkeiten deutlich:

*und wenn sie vor ihrer Staffelei saß, erblickten ihre Augen von Woche zu Woche häufiger jene Nachtgesichte, die sie nicht malen durfte und die gewaltsam aus der Leinwand hervorbrachen, wie Wunden aufbrechen. Aus der Vase, die sie malte, wuchs plötzlich die verkrüppelte Hand empor, die ein Stiefel zu einem blutigen Klumpen zermalmt hatte und als sie entsetzt den Pinsel ansetzte, um das verpönte Farbengräuelmärchen, ehe es auch ein anderer erblickte, auszutilgen, zerging der Spuk, aber dafür öffnete sich der Kelch einer Blume und wurde zu einem und, der lautlos irre Schreie ausstieß und zerging, während sich die Halme und Schafte zu einem Gitter verzweigten, hinter dem sich die erloschenen Gesichter der in den Viehwagen Eingepferchten drängten, die in die Gaskammern verschickt wurden und zwischen denen das eine selige Gesicht der jungen Mutter, deren kleinen Jungen barmherzig die Hände versteckt hatten und der leben durfte, leben, erschütternd aufstrahlte.<sup>190</sup>*

Die Grausamkeit des Nationalsozialismus holt Ursula nun ein und macht ihre künstlerische Begabung zur Folter, was sich erst in der erzwungenen Erholung in der ländlichen Idylle bessert. In ihrer Entwicklung war dies aber der letzte, notwendige Schritt, um ihre abschließende Rolle im Widerstand möglich zu machen: Die Hungerplakate, mit

---

<sup>190</sup> Ebd. S127.

denen sie im untergehenden Dritten Reich Stimmung gegen das Regime macht, sind die endgültige Erfüllung der künstlerischen Aufgabe Ursulas, so wird sie im Dritten Buch tatsächlich zum Mund der Stummen, spricht für die Hungrigen, für die Unterdrückten, für die Verzweifelten. Mit dieser Erfüllung ihrer Aufgabe nimmt zum Ende hin auch sowohl die expressionistische Sprache des Romans massiv zu, während Ursula nicht mehr fähig dazu ist, ihr erträumtes Gemälde mit dem Namen INFERNO fertigzustellen. Was bleibt, ist nur noch ihr seherischer Blick, der chaotisch-apokalyptisch das Kriegsende wahrnimmt.

#### 4.4.4. Zur Sprache von ‚Inferno‘

Es scheint, als müsse Mela Hartwig in ‚Inferno‘ alle Sprache loswerden, die sie in der Zeit ihres Exils nicht niederschreiben konnte, wie ein Schwall an Worten ergießt sich etwa auf Seite acht der Erstausgabe ein einziger Satz 27 Zeilen lang über den Leser:

*Aber was der Sommer verbirgt, enthüllt der Winter, der von Bäumen und Gesträuch die Blätter streift, enthüllt Fassaden, geschwätziges Fassaden, die jedes Geheimnis der Besitzer preisgeben, wenn der Beschauer es nur versteht, die Schriftzeichen aus Quadern und Säulen zu entziffern, die nicht nur den Geschmack des Eigentümers verraten und die Höhe seines Bankkontos, sondern auch noch und beredter als Worte ausplaudern, was sie verbergen sollten, das, was sich hinter ihnen, was sich in den verwöhnten Räumen abspielt, in die der Blick von bekiesten wegen in gebührender Distanz gehalten und von schweren Vorhängen behindert, nicht einzudringen vermag: und Ursula sah, was sie nicht sehen konnte, die Vitrinen, in denen sich die Kostbarkeiten vergangener Jahrhunderte einträchtig zusammenfanden, die Schalen, in denen sich das Licht staute und aus denen es gebändigt als gleichmäßig verteilte, gedämpfte Helle hervorsickerte und nur funkelnd und vielfarbig aufsprühte, wenn es sich in dem kostbaren Stein eines Schmuckstückes verfing, den Cézanne oder vielleicht war es ein Seurat, ein Corinth, ein Kokoschka, ein Sisley, dem der Architekt eine ganze Wand eingeräumt hatte, die Bücherregale, die fast bis zur Decke hinauf die Wände der Bibliothek verkleideten, sie hörte, was sie nicht hören konnte, die Schritte, die erlesene Teppiche dämpften, das leise Klirren von Porzellan, Glas und Kristall, das Bankette begleitete, das Knistern seidener Kleider, Musik und*

*das unbekümmerte Lachen, in das sich auch nicht die leiseste Ahnung von dem Elend mischt, dem es seine Unbeschwertheit verdankt.*<sup>191</sup>

Es zeigt sich eine unverhältnismäßig mühsame Satzkonstruktion, die doch auch eine inhaltliche Dimension des Romans deutlich macht: Ursulas Berufung, Künstlerin zu werden, ihr MÜSSEN, das sie an mehreren Stellen so deutlich betont. Diese so expressionistische Sprache erfüllt damit durch ihre Wirkung auf Handlung und Rezeption einen doppelten Zweck. Das lässt sich stellvertretend für den gesamten Prolog feststellen, der wie ein Feuerwerk an Ursulas Eindrücken wirkt, als wären diese so zahlreich und gleichzeitig, dass der Platz einer Seite dafür kaum ausreicht.

Im Roman wechseln diese expressionistischen Passagen immer wieder mit neutralerer, weniger verschnörkelnd anmutender Sprache. An manchen Stellen scheinen verwendete Formulierungen wiederum fehl am Platz, etwa beim Selbstmord im Zeichensaal:

*Da geschah das Furchtbare. Ein Schuß fiel. Was folgte, läßt sich nur als ein Nacheinander und nicht in seiner Gleichzeitigkeit beschreiben. Alles sprang auf, hysterische Schreie ertönten, der Schulwart stürzte vorwärts, um sich seiner Beute zu versichern, die bereits röchelnd auf dem Boden lag.*<sup>192</sup>

Das angekündigte Nacheinander tritt nicht ein und die Szene wird in einer, durchaus nachvollziehbaren, aber noch zuvor ausgeschlossenen, Gleichzeitigkeit beschrieben. Wenige Seiten später, als Ursula ihre ehemalige Freundin in deren Wohnung aufsucht, lässt sich ein kurzer Stilwechsel feststellen, so muten die hier verwendeten Formulierungen seltsam gestelzt, distanziert-höflich an. Es scheint, als versuche Hartwig - durchaus erfolgreich - hier, sprachlich Distanz zwischen Ursula und ihrer Freundin herzustellen, wechselt ihren Stil aber doch etwas abrupt.

Über weite Strecken lassen sich dann wenige sprachliche Besonderheiten feststellen, erst als Ursula die dramatischen Ereignisse des Tempelbrandes erleben muss, wiederholt sich der expressionistische Stil des Prologs wieder häufiger.<sup>193</sup> Die künstlerisch produktiveren Phasen Ursulas, vor allem jene, in denen sie ihren seherischen Blick

---

<sup>191</sup> Ebd. S8f.

<sup>192</sup> Ebd. S48.

<sup>193</sup> Vgl. Ebd. S89f.

anwendet, sind generell deutlich intensiver von dieser Sprache geprägt als alle anderen Passagen. Das ändert sich erst im späteren Verlauf des Romans ab der zweiten Hälfte des Zweiten Buches. Das Erzähltempo beschleunigt sich immer weiter, auch die erzählte Zeit wird stärker und stärker gerafft, deckt erst mehrere Tage ab, dann Monate und gegen Kriegsende Jahre.

Das Dritte Buch steht sprachlich am stärksten im Kontrast zu den anderen drei Abschnitten des Romans. Die massive Steigerung des Erzähltempos und die wieder expressionistischere Sprache spiegeln die innere Unruhe und die künstlerische Blockade Ursulas wieder, wie auch das Chaos, das sich gegen Kriegsende abspielt.

Die Sprache von ‚*Inferno*‘ pauschal, wie bei Gabriele Konrad, als „in die Jahre gekommen[en]“<sup>194</sup> oder als geprägt von „trockenem Amtsdeutsch“<sup>195</sup> zu bezeichnen, käme ihrer stilistischen Verwendung jedoch nicht gerecht. So lässt sich zwar kein durchgängig homogener Schreibstil feststellen, die zuvor erwähnten expressionistischen Passagen sind, ungeachtet ihrer teils schweren Lesbarkeit, aber mehr als sprachlich und inhaltlich wirkendes Stilmittel, als als reine Schwierigkeiten der Autorin mit ihrer eigenen Muttersprache zu sehen. Das lässt sich auch an der kontrastierten Sprachverwendung festhalten: Während die künstlerisch-individuelle Sprache Ursulas auf der einen Seite steht, symbolisiert die nüchterne Sprache ihres Bruders und des Freundes das Regime beziehungsweise den Widerstand. Interessant ist auch die Rolle des Leiters der künstlerischen Lehranstalt, der gewissermaßen eine sprachliche Brückenfunktion einnimmt. Als Künstler nutzt er eine ähnlich expressionistische Sprache, mit der er die nüchterne Regime-Sprache in seiner Funktion als NS-Anhänger wortgewaltig umdeutet, wie seine Ansprache nach dem Novemberpogrom deutlich macht:

*Oh, Ihr Verblendeten, frohlocken sollten Eure Herzen, weil die Finsternis dem Licht weichen mußte. Denn die Finsternis selbst war es, die brannte, das Symbol der Finsternis, der Judentempel. Der Feuerschein, der den Himmel rötete, war die Morgenröte, die allen, die gläubigen Herzens sind, verkündet hat, daß das tausendjährige Reich angebrochen ist.<sup>196</sup>*

---

<sup>194</sup> Konrad, 2003. S101.

<sup>195</sup> Ebd. S101.

<sup>196</sup> Hartwig, 2018. S88.

Das lässt sich in ähnlicher Form auch am Beginn von Ursulas anfänglichem Fanatismus feststellen, wie die folgende Passage zeigt:

*Flügel trugen sie. Sie schwebte in einer Wolke aus Glück. Aber es war nicht der Freiplatz, an den sie dabei dachte. Was sie berauschte, war der Überschwang, der jeder Bekehrung folgt. Sie war nicht länger eine Ausgestoßene, sie durfte sich wieder eins fühlen mit denen, die in dem Boden wurzelten, in dem sie wurzelte. Sie war in die Irre gegangen und eine gütige Hand hatte sie heimgeführt.<sup>197</sup>*

Mit voranschreitender Ablenkung Ursulas von ihrer künstlerischen Aktivität wird auch ihre Sprache zunehmend nüchterner. Erst in jenen Momenten, in denen sie wieder zu sich und ihrem seherischen Blick findet - etwa in ihrer Auszeit auf dem Land - kehrt auch der Expressionismus zurück.

Eine Sonderstellung nimmt das chaotische Ende des Dritten Buches ein, das in seiner Gänze mit sprachlichem Expressionismus durchzogen ist. In Verbindung mit dem Deutungsversuch aus Kapitel 4.4.3. kann die Ankunft der „apokalyptischen Reiter“<sup>198</sup> mit dem Ablegen der bisherigen Fesseln des Nationalsozialismus erklärt werden, das sich wie ein sprachliches Feuerwerk äußert.

Interessant ist, wie Mela Hartwigs Perspektive gegenüber dem Nationalsozialismus, die, insbesondere in ihrem warnend-belehrenden Ton, für die Exilliteratur in dieser Form ja üblich ist (Siehe Kapitel 1.), bei Gabriele Konrad betrachtet wird: „Im Bemühen, sich und/oder anderen das Dritte Reich zu erklären, entsteht eine didaktisch-belehrende Haltung. Am Text produziert sie oft seitenlange Erklärungen und Reflexionen, die nur kaum als Ursulas Gedankengänge ‚getarnt‘ werden können.“<sup>199</sup> Der zweite Aspekt der entlarvend scharfsinnigen Reflexionen Ursulas, die viel mehr die Stimme Mela Hartwigs zu sein scheinen, als die ihrer Protagonistin, trifft hier vollkommen zu, was in Kapitel 4.4.3. bereits diskutiert wurde.

---

<sup>197</sup> Ebd. S38.

<sup>198</sup> Ebd. S194.

<sup>199</sup> Konrad, 2003. S90.

Dem ersten Vorwurf Konrads, bezogen auf die didaktische Perspektive Hartwigs, ist allerdings zu widersprechen. So liegt ja eben diese Strategie der Exilliteratur zugrunde, wie schon in Kapitel 1 ausgeführt wurde: Die Exilliteratur ist es, die warnen, aufzeigen, reflektieren muss. Genau diesen Weg geht Mela Hartwig, in Gestalt ihrer Protagonistin skizziert sie diese Reflexion und den permanenten inneren Konflikt, den ihre Heldin durchlebt, fast meisterhaft. Wenn ihr - trotz aller inhaltlicher Logiklücken, die außer Frage zu stellen sind - etwas gelungen ist, dann die Schilderung der innerlichen Zerrissenheit Ursulas, ihres Kampfes mit der Faszination für den Nationalsozialismus und das schließlich entstehende Pflichtgefühl dafür, erst im Kleinen in ihrer Vernunft vorhanden, dann in der Rolle der Künstlerin gekeimt und schließlich in ihrer Tätigkeit im Widerstand leidvoll erwachsen, sich gegen dieses Unrechtsregime auszusprechen.

Die Sprache des Romans muss also unumgänglich aus mehreren Blickwinkeln betrachtet werden - als Sprache der Protagonistin, als Sprache Mela Hartwigs, als Sprache des Exils - um die hier erfolgte Verschränkung dieser Perspektiven feststellen zu können. Hier muss ein Bogen zu Mela Hartwigs vorherigen Texten gespannt werden, die mehrmals die Fähigkeit der Schriftstellerin unter Beweis gestellt haben, sich auch außerhalb ihrer expressionistisch geprägten Schreibweise zu bewegen, beziehungsweise diese gezielt und pointiert einzusetzen. Ein Verweis auf die bereits zuvor umfassend geschilderten Romane *„Das Weib ist ein Nichts“* oder *„Bin ich ein überflüssiger Mensch“* sollte an dieser Stelle genügen.

Dennoch soll dies kein blindes Bekenntnis zur Autorin darstellen, sind doch die sprachlichen Holprigkeiten, die zweifellos ihrer langen Zeit im Exil und dem Kontaktverlust zum deutschen Sprachraum geschuldet sind, ebenso klar. Es ist durchaus erkennbar, dass manche Formulierungen mühsam, fast erzwungen wirken. Im Vergleich zu ihren anderen Texten vor 1938 fehlt der sprachliche Fluss, die Wirkung von Leichtigkeit und Spontaneität in den Formulierungen. Die schriftstellerischen Fähigkeiten Mela Hartwigs deshalb klein zu reden, kommt ihrer ohnehin schon unterschätzten Größe als Autorin und ihrem Können jedoch nicht gerecht.

#### 4.4.5. Kritik

Kritik muss an einigen Logiklücken geübt werden, die die Handlung immer wieder aufweist. Während die Reflexionen Ursulas zwar, einem inneren Monolog gleich

kommend, detailliert sind, fehlt teilweise die Tiefe in der Erklärung ihrer Entscheidungen. Manche Schritte werden lang und breit reflektiert, andere dafür übersprungen oder unverhältnismäßig stark gerafft, wie etwa die völlige Wandlung Ursulas weg von der Verfechterin des Nationalsozialismus, hin zur Widerstandskämpferin. Zwar hat Ursula schon zu Beginn eine grundlegende Skepsis gegenüber den Nazis, doch entwickelt sie rasch eine große Begeisterung für die Ideologie. Der Tempelbrand und die Ermordung der schwangeren Jüdin, die sie miterlebt, mögen deswegen zwar einschneidende und prägende Erfahrungen sein, doch stellt sich angesichts der Ausführlichkeit, in der beispielsweise die intensiven Tage, die die Liebenden nach dem Unfall von Ursulas Freund miteinander verbringen, die für die Handlung aber eine weit weniger bedeutende Rolle spielen, zumindest die Frage, warum der schwerwiegenden und tiefgreifenden Entscheidung Ursulas nur so wenige Seiten gewidmet werden. Ja, es finden sich auch deutlich später immer wieder Rückschritte Ursulas, die sie mit der Tätigkeit im Widerstand massiv hadern lassen,<sup>200</sup> angesichts ihrer zwischenzeitlich so heftigen Begeisterung für das NS-Regime, ist dieser Schritt aber doch sehr rasch gesetzt.

Ein weiterer Kritikpunkt gilt der unmittelbaren Widerstandstätigkeit Ursulas. Nachdem sie ihre nächtlichen Aufträge erfüllt und die erzwungene Pause während ihres Erholungsaufenthaltes am Land einlegen muss, verkommt ihr Engagement für den Widerstand mehr zu einer Randerscheinung, als wirklich eine zentrale Rolle im Buch einzunehmen. Viel mehr rückt die Liebe Ursulas zu ihrem Freund in den Fokus und erst zum Schluss, als sie endlich einen Weg findet, ihre künstlerische Fähigkeit für den Widerstand einzusetzen, nimmt das Engagement wieder bedeutenderen Platz ein. Die Hungerplakate sind aber trotzdem mehr eine Erfüllung ihrer Bestimmung als Künstlerin, als ein tatsächlicher Höhepunkt ihres Widerstandskampfes.

Abgesehen von diesen inhaltlichen Schwächen lässt sich abschließend noch ein Zitat von Gabriele Konrad anführen: „Die eher dünne Handlung dient hauptsächlich dazu, an der Protagonistin Ursula und ihren Bezugspersonen unterschiedliche mögliche Haltungen zum Nationalsozialismus zu veranschaulichen.“<sup>201</sup> Ja, die Tiefe von ‚Inferno‘ liegt nur teilweise in seiner Handlung und viel mehr in diesen angesprochenen Haltungen, der Symbolik und den Motiven, die in diesem Kapitel ausführlich diskutiert wurden. Insgesamt hat Mela Hartwig mit ‚Inferno‘ aber ein nachvollziehbares und gut durchdachtes Manifest

---

<sup>200</sup> Vgl. Hartwig, 2018. S90; S133ff; S167f.

<sup>201</sup> Konrad, 2003. S81.

wider den Nationalsozialismus verfasst, das sich als bedeutender Exilroman in prominente Position neben ihre anderen Texte reihen lässt.

#### 4.5. Rezensionen

Rezensionen, die im Zuge der Erstveröffentlichung von ‚*Inferno*‘ entstanden sind, finden sich zwischen August 2018 und Februar 2019 in namhaften Zeitungen wie die ‚*Neue Zürcher Zeitung*‘, ‚*Die Zeit*‘ oder ‚*Der Falter*‘, wie auch auf mehreren Literaturblogs, die an dieser Stelle jedoch nicht mit einbezogen werden sollen.<sup>202</sup>

Gisela von Wysocki legt in ihrer Rezension ihr Augenmerk auf den seherischen Blick der Protagonistin Ursula: „Sie entdeckt, wie sich die Vorhölle Dantes in Haltung und Mimik der Menschen festgesetzt, wie sie sich in ihren Bekleidungen, ihren Wohnräumen und Gesprächsformen breitgemacht hat.“<sup>203</sup> Mit ‚*Inferno*‘, so Wysocki, entwerfe Mela Hartwig ein Modell für die Betrachtung der NS-Gräuel gerade zu jener Zeit, in der der gesellschaftliche Umbruch zur Nachkriegszeit noch frisch und nicht auf eine konkrete Erzählung hin ausgelegt ist. Spannend ist auch die Betrachtung der Vielfältigkeit von Ursulas Rollen, die sie - mit inhaltlicher Unschärfe in den letzten beiden Punkten - „als Geliebte eines Widerstandskämpfers, als Schwester eines Nazi-Mitläufers, als Fluchthelferin einer früheren Freundin, als Spionin in einer Dienststelle der Partei“<sup>204</sup> bezeichnet. Zwar wird die Bibiana aus ‚*Das Weib ist ein Nichts*‘ nicht in der Rezension erwähnt, ein indirekter Bezug scheint dadurch jedenfalls hergestellt worden zu sein.

In knapperer und pointierterer Form stimmt auch Thomas Leitner im ‚*Falter*‘ einen durchwegs als lobend einzuordnenden Ton an. Er greift dabei eine ähnliche Diskussion auf, wie sie in den vorherigen Kapiteln dieser Arbeit geführt wurde: „Ihre Anwendungen wurden damals wohl als „hysterisch“ bezeichnet. Der Ton, in dem Hartwig sie beschreibt, wirkt heute überzeichnet.“<sup>205</sup> Leitner weist damit auf die wichtige Frage nach der Wirkung der heutigen Rezeption dieses Romanes von Mela Hartwig hin, die auch der folgenden Conclusio gestellt werden soll.

---

<sup>202</sup> Alle Beiträge wurden aus den Online-Ausgaben der jeweiligen Zeitungen bezogen, wie an den jeweiligen URLs ersichtlich ist.

<sup>203</sup> Wysocki, Gisela von: O-Töne des Unbewussten. In: *Die Zeit*, Nr. 9/2019. URL: <https://www.zeit.de/2019/09/inferno-mela-hartwig-buch-weibliche-gefuehle> (Zuletzt gesehen am 23.06.2019).

<sup>204</sup> Ebd.

<sup>205</sup> Leitner, Thomas: Hetzmasse, Siegestaumel und Untergang. In: *Falter*, 32/2018. URL: <https://www.falter.at/falter/rezensionen/buch/743/9783990590201/inferno> (Zuletzt gesehen am 23.06.2019).

Paul Jandl hebt in der Neuen Zürcher Zeitung die expressionistischen Passagen des Romans hervor: „Farben, Klänge und Bilder mischen sich in den dichtesten Passagen des Romans, bis ein gewaltiges Toben und Brüllen entsteht. Es ist ein Effekt der Dreidimensionalität, den man so nicht kennt. Ein ästhetisches Wagnis mit grosser politischer Kraft.“<sup>206</sup> Er betont in seiner Rezension vor allem den schmalen Grat zwischen stiller Hinnahme und Mitläufertum und der unmittelbaren Mitschuld am Massenmord, der eine „Masse der Mörder“<sup>207</sup> erst als Voraussetzung benötigt.

Diese aktuellen Rezensionen machen deutlich, wie unterschiedlich heute der Blick auf einen Stoff der Vierziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts gerichtet wird und wie anders ein solcher Text gelesen wird, als noch vor 70 Jahren. Und sie machen neugierig darauf, wie wohl die Literaturkritik des Nachkriegsösterreich den Roman bei einer Publikation unmittelbar nach seiner Entstehung aufgenommen hätte. Allein: Es soll bei dieser Neugier bleiben.

---

<sup>206</sup> Jandl, Paul: Eine Stadt liegt im Taumel und erliegt dem Führer. Mela Hartwig zeichnet den Schattenriss eines Verderbens. In: Neue Zürcher Zeitung, 29.08.2018. URL: <https://www.nzz.ch/feuilleton/eine-stadt-liegt-im-taumel-und-erliegt-dem-fuehrer-mela-hartwig-zeichnet-den-schattenriss-eines-verderbens-ld.1414372> (Zuletzt gesehen am 23.06.2019).

<sup>207</sup> Ebd.

#### 4.6. Zu Forschungsfrage und Hypothesen

Dieses abschließende Unterkapitel soll der Beantwortung der in der Einleitung formulierten Forschungsfrage und den aufgestellten Hypothesen noch einmal einen letzten Blick widmen und die entsprechenden Ergebnisse zusammenführen.

Die zweigliedrige Forschungsfrage lautete: *Inwiefern lässt sich Mela Hartwigs Exilroman ‚Inferno‘ in Hinblick auf ihr vorangehendes Werk verorten? Welche Aspekte sind für diese Positionierung ausschlaggebend?* Die ausführliche Beantwortung dieser Frage lässt sich der Gesamtheit des Kapitels 4., bzw. 4.1. bis 4.4. entnehmen. Zusammenfassend soll ein wesentlicher Punkt nochmal betont werden: ‚Inferno‘ ragt gegenüber Mela Hartwigs vorangehendem Werk hervor. Das lässt sich einerseits dadurch begründen, dass der Roman eine Thematik aufweist, die in Kontrast zu den anderen Texten der Autorin steht. Mit Blick auf den zweiten Teil der Fragestellung sind es gerade ästhetisch-formale Aspekte, die diese Positionierung begründen. Eine abschließende Betrachtung der aufgestellten Hypothesen soll dies nochmal verdeutlichen:

*Auf sprachlicher Ebene überwindet der Roman den rein expressionistischen Schreibstil der Autorin. Der sprachliche Expressionismus wird, im Gegensatz zu Mela Hartwigs Texten vor dem Exil, in ‚Inferno‘ als punktuelles Stilmittel anstatt eines allgemein durchgängigen Stils eingesetzt.*

Die Antwort hierauf lautet Ja. Mela Hartwig lässt in ‚Inferno‘ einen veränderten Schreibstil erkennen, mit dem sie in weiten Teilen ihrer ursprünglichen Sprache in den ‚Ekstasen‘ der 1920er-Jahre entwachsen ist und sich weiterentwickelt hat. Noch näher an der Neuen Sachlichkeit bewegt sich die Autorin aber ein Jahrzehnt zuvor mit ihrem Roman ‚Bin ich ein überflüssiger Mensch‘. Insofern knüpft Hartwig mit ‚Inferno‘ stilistisch pointierter an ihrer „alten“ Sprache an.

*Der Exilroman ‚Inferno‘ ist in seiner Gestaltung der Protagonistin Ursula stark autobiographisch geprägt. Die Figur weist mehrere Parallelen zu Mela Hartwig auf.*

Auch hier lässt sich die Hypothese bestätigen - wenn auch mit Abstrichen. Eine Prägung Ursulas durch Mela Hartwigs Biographie ist eindeutig, doch lässt sich abseits ihrer eigenen Tätigkeit als Malerin nicht viel direkt Autobiographisches eindeutig feststellen. Klar wurde

im Unterkapitel 4.4.4. zur Sprache des Romans auch, dass Mela Hartwig durch Ursula ihre eigenen Haltungen maskiert und in den Roman hinein trägt.

Eine noch deutlichere Bestätigung der Hypothese wäre wohl möglich, wenn der verschollene Text der Autorin über ihr Leben und ihre Erfahrungen in Graz vor 1938 ausfindig gemacht werden könnte. Günter Eisenhut erwähnt diesen in seiner Kurzbiographie in ‚*Moderne in dunkler Zeit*‘ zur Kunstaussstellung in Graz als vermeintlich wesentliches Zeugnis ihrer Wahrnehmung des Anschlusses Österreichs an Hitlerdeutschland.<sup>208</sup>

*Die Protagonistin Ursula stellt eine Überwindung der hysterischen Frauenfiguren Hartwigs dar und steht in großen Teilen im Kontrast zu diesen.*

Ebenso: Ja. Mit der Figur der Ursula skizziert Mela Hartwig eine ungleich stärkere Frauenfigur, als sie dies in ihren Texten davor gemacht hat. Ursula scheint im Vergleich zu Agnes, Bibiana oder Luise, um nur einige ausgewählte Heldinnen Mela Hartwigs zu nennen, emanzipiert. Es finden sich zwar nach wie vor „typische“ Elemente der Hysterie, wie Ohnmachtsanfälle. In ihrer vergleichsweise klaren Entscheidungsfindung und der stringenten Gestaltung der Figur, ist Ursula aber in einem deutlichen Kontrast zu ihren literarischen Vorgängerinnen gehalten.

---

<sup>208</sup> Vgl. Eisenhut, 2001. S425.

## 5. *Conclusio*

Am Ende dieser Diplomarbeit soll nach der Beantwortung aller wissenschaftlicher Fragestellungen noch eine abschließende Zusammenführung der Erkenntnisse vorgenommen werden. Mela Hartwigs Exilroman ‚*Inferno*‘ stellt eine anschauliche Verbindung zwischen der Exilerfahrung der Autorin und ihren vorherigen Werken dar, die deutlich macht, wie sehr die Erfahrung ihres Lebens als Exilierte ihr Schreiben geprägt und verändert hat. Deutlich ist auch geworden, wie wenig Schriftstellerinnen im Exil über 70 Jahre nach Kriegsende nach wie vor beachtet und erforscht sind. Diese Betrachtung der Autorin soll dabei stellvertretend für all jene stehen, die ein ähnliches Schicksal durchleben mussten - und auch für jene, die im 21. Jahrhundert unter zwar deutlich veränderten, aber dennoch strukturell vergleichbaren Bedingungen ein Leben im Exil führen.

Dieser Beitrag zum Werk Mela Hartwigs soll weitere Interessierte in der Wissenschaft dazu inspirieren, sich eingehender mit ihren Texten zu beschäftigen, ihr Werk aus anderen Gesichtspunkten zu betrachten, es mit anderen Methoden und Fragen noch weiter zu bearbeiten. Denn im Sinne einer Arbeit gegen das Vergessen der Autorin bleiben noch viele spannende Forschungsfelder übrig. Die Frage, ob ‚*Inferno*‘ als ein antifaschistischer Roman in der literarischen Tradition eines Bertolt Brechts oder der Anna Seghers zu definieren ist, wird etwa in zwei Diplomarbeiten aufgeworfen und dort - wenn auch nur kurz - diskutiert.<sup>209</sup> Auch die Gestaltung der Frauenfiguren des Romans ließe sich noch ausführlicher analysieren und noch tiefgehender mit den Protagonistinnen der frühen Hartwig vergleichen.

Doch auch abseits von ‚*Inferno*‘ findet sich Vieles: Zum einen gibt es den letzten unveröffentlichten Roman ‚*Der verlorene Traum*‘, der, wie ‚*Inferno*‘, im Exil verfasst wurde und zwar kein Widerstandstext gegen den Nationalsozialismus ist, der sich für eine Veröffentlichung aber allemal eignen würde. Zum anderen existiert auch das Romanfragment von ‚*Die andere Wirklichkeit*‘, das von Ernst Schönwiese als Höhepunkt ihrer schriftstellerischen Karriere bezeichnet wurde und dem er in einem Vergleich Mela Hartwigs mit Robert Musil Blumen gestreut hat.<sup>210</sup> Auch dieser Stoff bietet eine

---

<sup>209</sup> Vgl. Eckstein, 2006. S87.; Konrad, 2003. S90ff.

<sup>210</sup> Vgl. Schönwiese, 1980. S102.

hervorragende Grundlage für eine weiterführende Beschäftigung mit der Autorin.<sup>211</sup> Nicht vergessen werden dürfen auch die Bemühungen Robert Spiras, die bis weit über den Tod Mela Hartwigs hinaus gehen, ihre Texte, wenn irgendwie möglich, veröffentlichen zu können. Die Autorin eignet sich also auch für eine mögliche kritische Betrachtung des Umgangs des Verlagswesens mit Exilierten und deren Texte im Nachkriegsösterreich.

Als letztes mögliches Projekt soll auch eine Bibliographie zu Mela Hartwig in den Raum gestellt werden. So ist zwar der Großteil ihrer Texte im Nachlass in der Wienbibliothek im Wiener Rathaus vorhanden und gut dokumentiert, bisher wurde jedoch noch keine vollständige bibliographische Betrachtung der Autorin vorgenommen. Im Sinne ihrer Wiederentdeckung würde dies, besonders auch unter Berücksichtigung der Erwähnungen in der Sekundärliteratur, zweifellos den Boden für weitere Bearbeitungen ebnen.

Eine zu diskutierende Frage bleibt aber dennoch, wie erfolgreich Mela Hartwigs Romane im 21. Jahrhundert sein können. Der interessierte Leser findet rasch Zugang zu Sprache und Themen der Autorin, bieten diese doch eine gute Grundlage für eine Interpretation und ein Eintauchen in den Text. Für eine Rezeption mit Breitenwirkung im Stile zeitgenössischer belletristischer Unterhaltungsliteratur wird es hingegen wohl nicht mehr reichen. Für das breite Publikum sind die expressionistische Sprache im Wechselspiel mit dem neu-sachlichen Stil für heutige Verhältnisse wahrscheinlich zu wenig zugänglich und greifbar. Und auch die gesellschaftliche Realität und veränderte Unterhaltungskultur begünstigen dies heute nicht gerade.

Und doch wird deutlich: Die Autorin Mela Hartwig ist ein Kapitel in der Exilliteratur, das zurecht vor etwas weniger als zwei Jahrzehnten wieder aufgeschlagen wurde und noch lange nicht beendet werden darf. Ihre Wiederentdeckung wird fortgesetzt. Bestimmt.

---

<sup>211</sup> An dieser Stelle sei die Masterarbeit von Isabel Schmidt an der Universität Wien, 2017 (Siehe Literaturverzeichnis), hervorgehoben. Mit der vergleichenden Analyse der drei letzten Romane Mela Hartwigs geht sie den Weg in eben diese Richtung.

## 6. Literaturverzeichnis

### 6.1. Primärliteratur und Quellen

- **Hartwig**, Mela: Bin ich ein überflüssiger Mensch? Graz, Wien: Literaturverlag Droschl, 2001.
- **Hartwig**, Mela: Das Verbrechen. Novellen und Erzählungen. Mit einem Vorwort von Margit Schreiner. Graz, Wien: Literaturverlag Droschl, 2004.
- **Hartwig**, Mela: Das Weib ist ein Nichts. Roman. Mit einem Nachwort von Bettina Fraisl. Graz, Wien: Literaturverlag Droschl, 2002.
- **Hartwig**, Mela: Ekstasen. Novellen. Herausgegeben mit einem Nachwort versehen von Hartmut Vollmer. Frankfurt am Main: Ullstein Verlag, 1992.
- **Hartwig**, Mela: Inferno. Romanmanuskript aus den Jahren 1946-1948 im Nachlass. Wiener Stadt- und Landesbibliothek, Handschriftensammlung: H.I.N. 231.803.
- **Hartwig**, Mela: Inferno. Mit einem Nachwort von Vojin Saša Vukadinović. Graz, Wien: Literaturverlag Droschl, 2018.

### 6.2. Sekundärliteratur

- **Arnold**, Heinz Ludwig (Hg.): Literatur und Holocaust. München: edition text+kritik, 1999. Erschienen in: Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur. Heft 144.
- **Bayer**, Gerd und Rudolf *Freiburg* (Hg.): Literatur und Holocaust. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann, 2009.
- **Boxberger**, Vivien: Emanzipation der „Neuen Tochter“ in Mela Hartwigs Das Verbrechen (1927). In: *Kucher*, Primus-Heinz: Verdrängte Moderne - Vergessene Avantgarde. Diskurskonstellationen zwischen Literatur, Theater, Kunst und Musik in Österreich 1918-1938. Göttingen: V&R unipress GmbH, 2016. S237-250.
- **Brinson**, Charmian (Hg.); Richard *Dove* u.a.: England? Aber wo liegt es? Deutsche und österreichische Emigranten in Großbritannien 1933-1945. München: Iudicium Verlag GmbH, 1996. Erschienen in: Publications of the Institute of Germanic Studies, Bd. 64.
- **Brinson**, Charmian (Hg.); Richard *Dove* u.a.: Keine Klage über England? Deutsche und österreichische Exilerfahrungen in Großbritannien 1933-1945. München: Iudicium

Verlag GmbH, 1998. Erschienen in: Publications of the Institute of Germanic Studies, Bd. 72.

- **Durzak**, Manfred (Hg.): Die deutsche Exilliteratur 1933-1945. Stuttgart: Reclam, 1973.
- **Eckstein**, Barbara: Mela Hartwigs zu Lebzeiten unveröffentlichte Romane im Spiegel ihrer Zeit. Diplomarbeit an der Universität Wien, 2006.
- **Eisenhut**, Günter und Peter *Weibel* (Hg.): Moderne in dunkler Zeit. Widerstand, Verfolgung und Exil steirischer Künstler und Künstlerinnen 1933-1945. Graz: Literaturverlag Droschl, 2001.
- **Faber**, Vera, Dmytro *Horchaov* und Johann *Sonnleitner* (Hg.): Österreichische und ukrainische Literatur und Kunst. Kontakte und Kontexte in Moderne und Avantgarde. Frankfurt/Main: Peter Lang GmbH, 2016. Erschienen in: Wechselwirkungen. Österreichische Literatur im internationalen Kontext. Bd. 20.
- **Fraisl**, Bettina: Nachwort. In: *Hartwig*, Mela: Bin ich ein überflüssiger Mensch? Graz, Wien: Literaturverlag Droschl, 2001. S157-168.
- **Fraisl**, Bettina: Nachwort. In: *Hartwig*, Mela: Das Weib ist ein Nichts. Graz, Wien: Literaturverlag Droschl, 2002. S177-189.
- **Grasböck**, Barbara: Die Darstellung von Weiblichkeit und weiblicher Identität bei Mela Hartwig. Diplomarbeit an der Universität Wien, 2006.
- **Gürtler**, Christa und Sigrid *Schmid-Bortenschlager*: Erfolg und Verfolgung. Österreichische Schriftstellerinnen 1918-1945. Fünfzehn Portraits und Texte. Salzburg, Wien: Residenz Verlag, 2002.
- **Jachimowicz**, Aneta (Hg.): Gegen den Kanon - Literatur der Zwischenkriegszeit in Österreich. Frankfurt/Main: Peter Lang GmbH, 2017. Erschienen in: Warschauer Studien zur Kultur- und Literaturwissenschaft. Bd. 10.
- **Kanz**, Christine (Hg.): Psychoanalyse in der literarischen Moderne. Eine Dokumentation. Bd. 3. Schriftstellerinnen und das Wissen um das Unbewusste. Marburg: Verlag LiteraturWissenschaft.de, 2011.
- **Konrad**, Gabriele: Zwischen dem Grauen des Schweigens und der Armseligkeit des Wortes. (Weibliche) Sprachnot in Texten exilierter Schriftstellerinnen am Beispiel Mela Hartwig. Diplomarbeit an der Universität Wien, 2003.

- **Krohn**, Claus-Dieter; Erwin *Rotermund* u.a.: Frauen und Exil. Zwischen Anpassung und Selbstbehauptung. München: edition text + kritik, 1993. Erschienen in: Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch, Bd. 11/1993.
- **Krohn**, Claus-Dieter (Hg.); Lutz *Winckler* u.a.: Exilforschungen im historischen Prozess. München: edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag, 2012. Erschienen in: Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch, Bd. 30/2012.
- **Kucher**, Primus-Heinz: Verdrängte Moderne - Vergessene Avantgarde. Diskurskonstellationen zwischen Literatur, Theater, Kunst und Musik in Österreich 1918-1938. Göttingen: V&R unipress GmbH, 2016.
- **Schreiner**, Margit: Mela Hartwig: Ekstasen. Ein Kultbuch. In: *Hartwig*, Mela: Das Verbrechen. Novellen und Erzählungen. Graz, Wien: Literaturverlag Droschl, 2004. S5-16.
- **Schmid-Bortenschlager**, Sigrid: Der zerbrochene Spiegel. Weibliche Kritik der Psychoanalyse in Mela Hartwigs Novellen. 1979. Erschienen in: *Modern Austrian Literature*, Volume 12, ¾. S77-95.
- **Schmid-Bortenschlager**, Sigrid: Exil und literarische Produktion: Das Beispiel Mela Hartwig. In: *Brinson*, Charmian (Hg.): Keine Klage über England? Deutsche und österreichische Exilerfahrungen in Großbritannien 1933-1945. München: Iudicium Verlag GmbH, 1998. S88-99.
- **Schmid-Bortenschlager**, Sigrid: Österreichische Schriftstellerinnen 1800-2000. Eine Literaturgeschichte. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2009.
- **Schmidfeld**, Yvonne: Weibliche Identität bei Mela Hartwig und Irmgard Keun. Eine Untersuchung der Frauengestalten in ausgewählten Romanen. Diplomarbeit an der Universität Wien, 2007.
- **Schmidt**, Isabel: Mela Hartwig. Psychoanalytische Relektüre der Exilromane. Diplomarbeit an der Universität Wien, 2017.
- **Schönwiese**, Ernst: Literatur in Wien zwischen 1930 und 1980. Wien, München: Amalthea-Verlag, 1980.
- **Vollmer**, Hartmut: Nachwort. In: *Hartwig*, Mela: Ekstasen. Novellen. Frankfurt am Main: Ullstein Verlag, 1992. S247-266.

- **Vollmer**, Hartmut: Liebes(ver)lust. Existenzsuche und Beziehungen von Männern und Frauen in deutschsprachigen Romanen der zwanziger Jahre. Erzählte Krisen - Krisen des Erzählens. Oldenburg: Igel Verlag, 1998.
- **Vukadinović**, Vojin Saša: Nachwort. In: *Hartwig*, Mela: *Inferno*. Graz, Wien: Literaturverlag Droschl, 2018.
- **Wiemann**, Dirk: Exilliteratur in Großbritannien 1933-1945. Opladen/Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, 1998.

### 6.3. Internetlinks

- Kurzbiographie zu Mela Hartwig. In: Literaturhaus Wien, Mela Hartwig: Kurzbiographie. URL: <http://www.literaturhaus.at/index.php?id=4997> (Zuletzt gesehen am 29.04.2019).
- Kurzbiographie zu Mela Hartwig. In: Droschl Verlag über die Autorin. URL: <https://www.droschl.com/autor/mela-hartwig/> (Zuletzt gesehen am 02.05.2019).
- Übersicht publizierter Werke Mela Hartwigs. In: Literaturhaus Wien, Mela Hartwig: Werke. URL: <http://www.literaturhaus.at/index.php?id=5103> (Zuletzt gesehen am 02.05.2019).
- Neues Wiener Journal. Ausgabe No. 12.723. In: Österreichische Nationalbibliothek. Anno. Historische österreichische Zeitungen und Zeitschriften. URL: <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nwj&datum=19290424> (Zuletzt gesehen am 14.05.2019).
- Moderne in dunkler Zeit. Widerstand, Verfolgung und Exil steirischer Künstlerinnen und Künstler 1933-1945. In: Neue Galerie Joanneumsviertel, Ausstellungen. URL: <https://www.museum-joanneum.at/neue-galerie-graz/ausstellungen/ausstellungen/events/event/1975/moderne-in-dunkler-zeit> (Zuletzt gesehen am 02.05.2019).

#### 6.3.1. Rezensionen zu ‚Inferno‘:

- **Jandl**, Paul: Eine Stadt liegt im Taumel und erliegt dem Führer. Mela Hartwig zeichnet den Schattenriss eines Verderbens. In: Neue Zürcher Zeitung, 29.08.2018. URL: <https://www.nzz.ch/feuilleton/eine-stadt-liegt-im-taumel-und-erliegt-dem-fuehrer-mela-hartwig-zeichnet-den-schattenriss-eines-verderbens-ld.1414372> (Zuletzt gesehen am 23.06.2019).

- **Leitner**, Thomas: Hetzmasse, Siegestaumel und Untergang. In: Falter, 32/2018. URL: <https://www.falter.at/falter/rezensionen/buch/743/9783990590201/inferno> (Zuletzt gesehen am 23.06.2019).
- **Wysocki**, Gisela von: O-Töne des Unbewussten. In: Die Zeit, Nr. 9/2019. URL: <https://www.zeit.de/2019/09/inferno-mela-hartwig-buch-weibliche-gefuehle> (Zuletzt gesehen am 23.06.2019).

#### 6.4. Bildverzeichnis

- Abbildung 1: **Spira**, Mela: Komposition, nach 1937/1945<sup>212</sup>, Aquarell/Papier, 15,6 x 15,6 cm, Privatbesitz Graz, Foto: N. Lackner/UMJ. In: Eisenhut, Günter und Peter *Weibel* (Hg.): Moderne in dunkler Zeit. Widerstand, Verfolgung und Exil steirischer Künstler und Künstlerinnen 1933-1945. Graz: Literaturverlag Droschl, 2001. S431.
- Abbildung 2: **Spira**, Mela: ohne Titel (Landschaft), Mischtechnik, 1950er-Jahre, Privatbesitz Deutschland, Foto: N. Lackner/UMJ. In: Eisenhut, Günter und Peter *Weibel* (Hg.): Moderne in dunkler Zeit. Widerstand, Verfolgung und Exil steirischer Künstler und Künstlerinnen 1933-1945. Graz: Literaturverlag Droschl, 2001. S431.
- Abbildung 3: **Spira**, Mela: Vase mit Blumen, um 1965, Öl auf Leinwand, 55,7 x 35,5 cm, Neue Galerie Graz, Universalmuseum Joanneum, Inv. NrI/2636, Foto: N. Lackner/UMJ.
- Abbildung 4: **Unbekannt**: Photographie von Mela Hartwig in Florenz, um 1960. In: Eisenhut, Günter und Peter *Weibel* (Hg.): Moderne in dunkler Zeit. Widerstand, Verfolgung und Exil steirischer Künstler und Künstlerinnen 1933-1945. Graz: Literaturverlag Droschl, 2001. S427.
- Abbildung 5: **Fisecker**, Johannes: Foto des Typoskriptumschlags von ‚Inferno‘.
- Abbildung 6: **Spira**, Mela: Monoprint, 1964, Öl auf grauem Papier, 24,9 x 20,7 cm, Neue Galerie Graz, Universalmuseum Joanneum, Inv. Nr. II/29299, Foto: N. Lackner/UMJ. In: Eisenhut, Günter und Peter *Weibel* (Hg.): Moderne in dunkler Zeit. Widerstand, Verfolgung und Exil steirischer Künstler und Künstlerinnen 1933-1945. Graz: Literaturverlag Droschl, 2001. S431.

---

<sup>212</sup> Wie in Kapitel 3.3.2. angemerkt, wird dieses Bild heute in der Neuen Galerie Graz eher nach dem Zweiten Weltkrieg, also ab 1945, datiert.

- Abbildung 7: **Spira**, Mela: Blumenstillleben, 1965, Öl auf Leinwand, 45,4 x 35,5 cm, Neue Galerie Graz, Universalmuseum Joanneum, Inv. Nr. I/2637, Foto: N. Lackner/UMJ.

## *Anhang*

Details und Angaben zu den folgenden Abbildungen sind dem Bildverzeichnis unter Kapitel 6.4. zu entnehmen.



*Abb. 1.: Mela Spira, Komposition, nach 1937/1945.*



*Abb. 2.: Mela Spira, ohne Titel (Landschaft),  
1950er-Jahre.*



*Abb. 3.: Mela Spira, Vase mit Blumen, um 1965.*



*Abb. 4.: Mela Hartwig in Florenz, um 1960.*

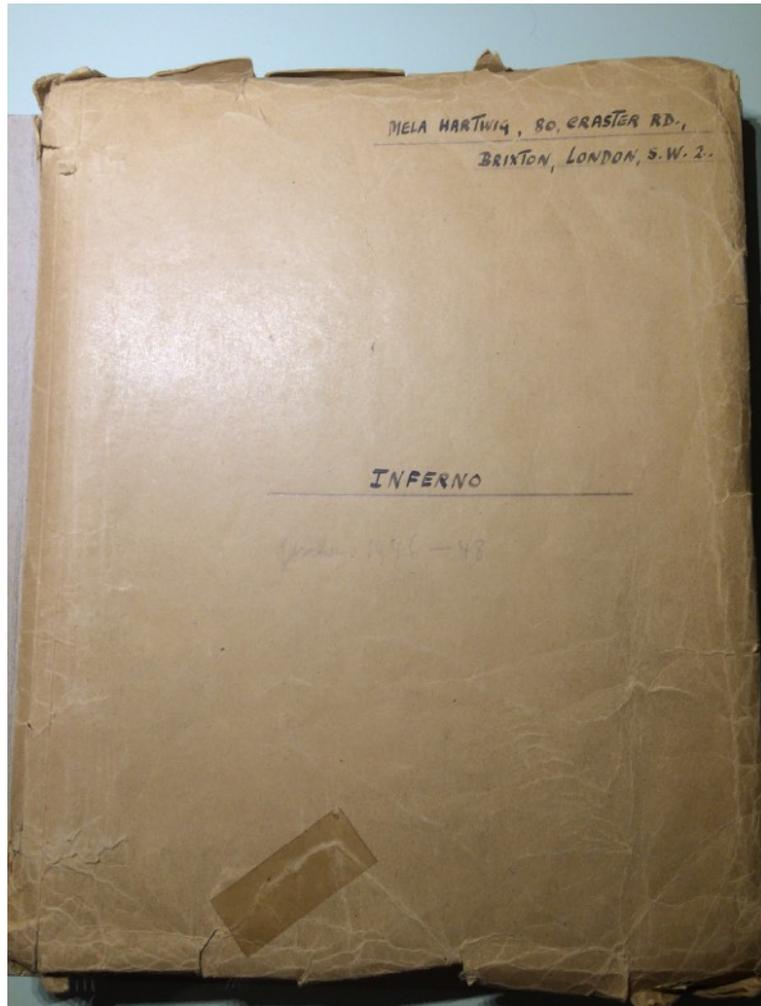
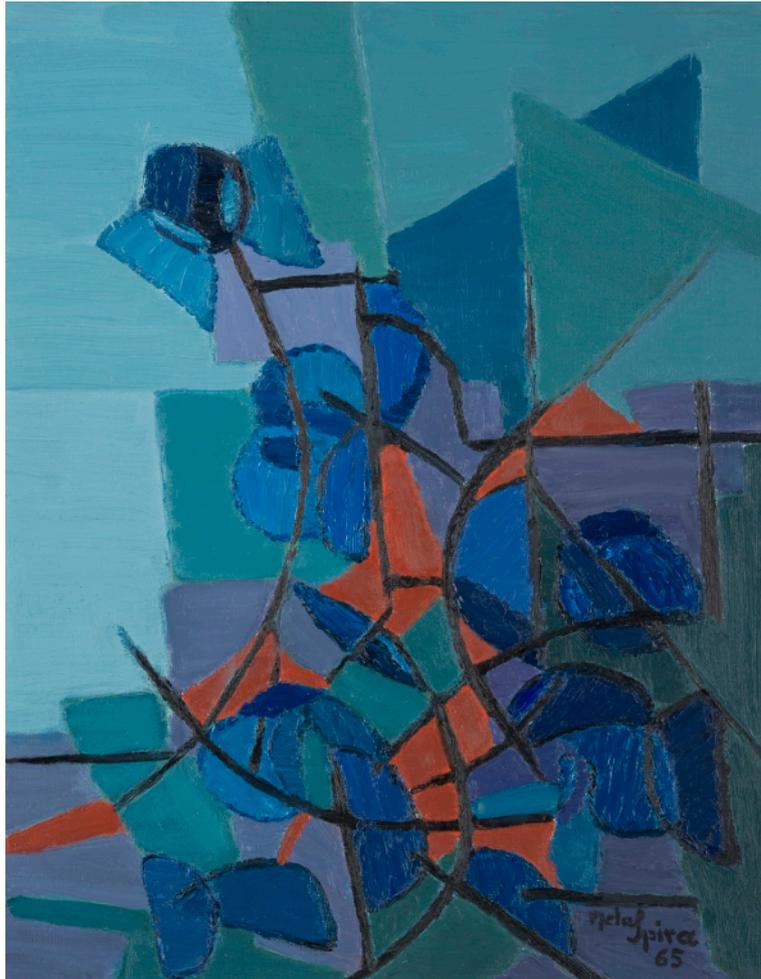


Abb. 5.: Einband von ‚Inferno‘.



*Abb. 6.: Mela Spira, Monoprint, 1964.*



*Abb. 7.: Mela Spira, Blumenstilleben, 1965.*

## ***Abstract***

Die österreichische Autorin Mela Hartwig (1893-1967) war eine jüdische Exilautorin und Künstlerin, die nach ihrer Flucht aus dem an Hitlerdeutschland angeschlossenen Österreich im Jahr 1938 von ihrem Leben im britischen Exil deutlich geprägt war. Diese Diplomarbeit beschäftigt sich mit der Auswirkung von Leben und Werk Mela Hartwigs im Exil auf ihren Exilroman ‚*Inferno*‘, verfasst zwischen 1946 und 1948 und erstmals publiziert im Jahr 2018.

Einer Schilderung der Rahmenbedingungen und Lebensumstände für Schriftsteller im Exil, insbesondere unter Berücksichtigung der marginalisierten Sonderstellung von Schriftstellerinnen, folgt eine umfassende Betrachtung von Leben und Werk Mela Hartwigs. Die Betrachtung umfasst eine Zusammenfassung sämtlicher Prosa-Texte der Autorin, sowie eine Interpretation und Anmerkungen zur zeitgenössischen Rezeption und Kritik zum Publikationszeitpunkt. Der Schwerpunkt liegt in einer anschließenden Zusammenfassung, Analyse und hermeneutischen Interpretation des Exilromans ‚*Inferno*‘. Dabei wird untersucht, wie sich die Exilerfahrung Mela Hartwigs auf die inhaltliche und sprachliche Ebene des Romans auswirkt, ob und wie dieser autobiographisch geprägt ist und in welcher Form Motive und Figurengestaltungen ihrer Werke vor der Exilzeit in ‚*Inferno*‘ hineinwirken.

The life and work of the jewish-Austrian writer and painter Mela Hartwig (1893-1967) was heavily influenced by her time in exile in Great Britain, following her escape from the Third Reich in 1938 and lasting until her death. This diploma thesis focuses on the impact of exile on the author's life and work, putting the main focus on her novel ‚*Inferno*‘, written between 1946 and 1948 and first published in 2018.

After a description of the living and writing conditions for authors in exile - paying special attention to the marginalization of women - follows an overview of the life and work of Mela Hartwig, which includes a summary, analysis and interpretation of all of her prose texts, as well as comments on contemporary reception and criticism at the time of publication. The diploma thesis then focuses on a summary, analysis and hermeneutic interpretation of the exile novel ‚*Inferno*‘. It examines how Mela Hartwig's life in exile affects the novel's content and style, as well as it elaborates the continuity and discontinuity in motifs and figures before 1938 and after.