

Es ist, als ob du mich schlägst. Das tragische Spiel um Scham, Schuld und Gewalt in Mela Hartwigs *Das Verbrechen*

Marijke Box

Der ‚Psychoanalytische Verlag‘ in Wien dürfte Hauptinteressent für Mela Hartwigs (Graz) Novelle ‚Das Verbrechen‘ sein: die naturwahr geschilderte Liebe einer Tochter zu ihrem psychiatrischen, sadistischen Vater. Die Liebe erlischt trotz der ‚Analyse‘ nicht; es gibt zuletzt einen Vätermord.¹

So fasst Alfred Döblin in seiner in der *Literarischen Welt* am 18. März 1927 erschienenen Auszeichnung Mela Hartwigs Novelle *Das Verbrechen* zusammen; es handelt sich um den einzigen prämierten Text einer Autorin, die anderen acht Preisträger sind Männer. Dass Döblin ‚Analyse‘ in Anführungszeichen setzt, erscheint angebracht, denn tatsächlich strickt der Psychiater Egon Zuba ein Geflecht aus Pathologisierung und Missachtung um seine Tochter Agnes, aus dem sie sich nur allmählich befreit. Die Auszeichnung bringt der österreichisch-jüdischen Autorin Mela Hartwig erste Aufmerksamkeit ein. Der renommierte Wiener Zsolnay-Verlag veröffentlicht *Das Verbrechen* 1928 auf Empfehlung Stefan Zweigs zusammen mit drei weiteren Texten in einem Band mit dem – im Kontrast zur aktuellen Dominanz der Neuen Sachlichkeit – kaum neusachlich wirkenden Titel „Ekstasen“ als Novelle.² Dieser Publikation folgt 1929 die Veröffentlichung ihres Romans „Das Weib ist ein Nichts“³, für den sie mit dem Julius-Reich-Dichterpreis der Stadt Wien ausgezeichnet wird. Ab den 1930er Jahren passt sich Zsolnay in vorauseilendem Gehorsam jedoch immer weiter an den nationalsozialistisch dominierten deutschen Markt an, sodass Hartwigs Texte nicht mehr erscheinen können.⁴ Die Korrespondenzen zwischen der Autorin und ihrem Verlag belegen die Auffassung von Zsolnay, es handele sich „um ein absolut publikumsunwirksames und abseitiges Werk, das in der heutigen Zeit einem heutigen Publikum vorzulegen einen sicheren Mißerfolg bedeuten würde.“⁵

Nach dem ‚Anschluss‘ Österreichs fliehen Mela Hartwig und ihr ebenfalls jüdischer Mann Robert Spira über Umwege ins Exil nach London, wo sie Freundschaft mit Virginia Woolf schließen.⁶ Ihre literarische Produktion fällt dem Nationalsozialismus zum Opfer. An ihre früheren Erfolge kann sie

1 Alfred Döblin: Unbekannte junge Erzähler. In: Die Literarische Welt 3 (18.3.1927). S. 11.

2 Auf Vorschlag Hartwigs sollte der Band zunächst *Besessene* oder *Die Verzückten* heißen und enthält des Weiteren die Erzählungen *Der phantastische Paragraph*, *Aufzeichnungen einer Häßlichen* und *Die Hexe*. Vgl. Murray G. Hall: Der Paul Zsolnay Verlag. Von der Gründung bis zur Rückkehr aus dem Exil. Tübingen 1994 (= Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur 45). S. 177. Der Titel und auch die Einordnung der Texte als Novellen deuten eine literaturgeschichtliche und -motivische Nähe zum vorangegangenen 19. Jahrhundert an.

3 Der Titel spielt auf ein Zitat aus Friedrich Hebbels *Judith* an: „Ein Weib ist ein Nichts; nur durch den Mann kann sie Etwas werden; sie kann Mutter durch ihn werden.“ Vgl. Friedrich Hebbel: *Judith* [1841]. In: *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe*. Bd. 1. Dramen I (1841–1847). *Judith – Genova – Der Diamant*. Besorgt von Richard Maria Werner. Berlin 1904. S. 1–81. Hier: 2. Akt, S. 19, Vers 11–13.

4 Fähnders, Walter: Über zwei Romane, die 1933 nicht erscheinen durften. Mela Hartwigs *Bin ich ein überflüssiger Mensch?* und Ruth Landshoff-Yorcks *Roman einer Tänzerin*. In: *Regionaler Kulturraum und intellektuelle Kommunikation vom Humanismus bis ins Zeitalter des Internets*. Festschrift für Klaus Garber. Hrsg. von Axel E. Walter. Amsterdam [u. a.] 2005 (= *Chloe: Beihefte zum Daphnis* 36). S. 161–190. Hier: S. 165.

5 Der Briefwechsel zwischen dem Zsolnay-Verlag und Hartwig von 1927–1934 befindet sich im Verlagsarchiv in Wien.

6 1951 erscheinen eine Teilübersetzung Hartwigs von Virginia Woolfs *Between the acts* sowie ein Aufsatz über das Leitmotiv der Zeit in Woolfs Romanen. Vgl. Mela Hartwig: Virginia Woolf. In: *Das Silberboot* 5 (1951). S. 47–52.

auch nach Kriegsende nicht anknüpfen, aus erhaltenen Briefen spricht die Trauer über ihren Namen, „den Jahre verschüttet haben.“⁷ Doch nicht nur die Verlagspolitik von Zsolnay, auch die damals kontroverse Rezeption ihrer Veröffentlichungen verwehrte ihr die Anerkennung. Ihre oft expressive Sprache und die als anstößig empfundenen Topoi (Inzest, Abtreibung, Vergewaltigung) wurden von der Kritik beispielweise als „Wunsch- und Wahn-Erotika eines durch Psychoanalyse verjauchten Gehirnes“⁸ oder als schlicht anachronistisch diffamiert. Zwar ist es seit der frühen Moderne grundsätzlich möglich, literarisch über Sexualität (und sexuelle Abweichungen) zu sprechen; Literatur fungiert als Archiv des sich noch in Entstehung befindlichen diskursiven Wissens, wodurch auch dessen Kritik und Modifikation ermöglicht wird⁹, einer weiblichen Autorin jedoch offenbar nicht immer ohne Weiteres zugestanden werden. Andere wiederum bewundern Hartwig als vermeintlich sachkundige Expertin: „Diese merkwürdige Mela Hartwig, offenbar Medizinerin, mit allen Wassern Freuds und Adlers gewaschen, hat mit Kraft und Glut die schwierigsten Probleme angepackt“¹⁰, heißt es etwa in einer Rezension in der *Vossischen Zeitung*.¹¹

Inhaltlich wird in *Das Verbrechen* eine krankhafte und tabuisierte sexuelle Fixierung einer minderjährigen masochistischen Tochter, Agnes Zuba, auf ihren sadistischen Vater, Dr. Egon Zuba, geschildert. Der sich immer weiter zuspitzende Konflikt, häufig als *Spiel*¹² (13, 16) semantisiert, der sowohl auf körperlicher wie auch geistiger Ebene mit mitunter extremen Mitteln und Manipulationen geführt wird, eskaliert schließlich in Gewalt. Agnes erschießt Zuba mit einem Revolver, nachdem sie endgültig erkennen muss, dass er ihre Liebe und ihre Anziehung nicht erwidern wird.

Die literarische Inszenierung eines Elektrakomplexes in *Das Verbrechen* ist jedoch keine reine Wiedergabe psychoanalytischer Theorie; vielmehr dekonstruiert der Text, wie zu zeigen sein wird, Annahmen der Psychoanalyse, während er auf verschiedenen narratologischen Ebenen um das Zentrum der Handlung kreist: die Ursachen des Vatermords. Die Erzählung verläuft im Wesentlichen chronologisch, wird jedoch durch Prolepsen und Analepsen unterbrochen, wodurch sich weitere Deutungsmöglichkeiten für die Verhaltensweisen insbesondere der weiblichen Hauptfigur Agnes Zuba ergeben, aber auch Rückschlüsse auf die Entwicklung des Vaters ermöglicht werden. Entscheidend für die stilistische Struktur der Erzählung ist ebenso die Fülle an gegensätzlichen Motiven und Thematiken, aus denen sich eine grundlegende Antithetik ergibt, die später durchbrochen wird und dadurch die entscheidende Dynamik der Handlung zulässt: Lachen und

7 Brief von Mela Spira an Felix Braun vom 29.10.1965, Korrespondenz Mela Spira – Felix Braun. Der Nachlass von Felix Braun befindet sich in der Wiener Stadt- und Landesbibliothek.

8 Jörn Oven: Mela Hartwig. Ekstasen. In: *Die Schöne Literatur* 29 (1928) H. 6. S. 291.

9 Vgl. Petra Porto: Sexuelle Norm und Abweichung. Aspekte des literarischen und des theoretischen Diskurses der Frühen Moderne (1890-1930). München 2011 (= *Theorie und Praxis der Interpretation* 9). S. 15. Insgesamt tragen „sehr unterschiedliche Diskurse – der gerichtsmedizinisch-psychiatrische, der psychologisch-psychoanalytische, der soziologisch-ethnologische [...], schließlich ein den Rang einer eigenständigen neuen Disziplin beanspruchender ‚sexualwissenschaftlicher‘ Diskurs – [...] zur Konstituierung dieses neuen kulturellen Objektbereichs ‚Sexualität‘ bei.“ Vgl. dazu: Marianne Wünsch: Sexuelle Abweichungen im theoretischen Diskurs und in der Literatur der frühen Moderne. In: *Literatur und Wissen(schaften) 1890–1935*. Hrsg. von Christine Maillard und Michael Titzmann. Stuttgart [u. a.] 2002. S. 349–368. Hier: S. 349.

10 L.v.J.: Eine Frau seziert Frauen. In: *Vossische Zeitung* (18.3.1928). Beil.: *Literarische Umschau*.

11 Weitere Reaktionen der zeitgenössischen Literaturkritik gibt beispielweise Hartmut Vollmer in seinem Nachwort zur 1992 von ihm besorgten *Ekstasen*-Neuaufgabe wider. Vgl. Hartmut Vollmer: Nachwort. In: Mela Hartwig. *Ekstasen*. Novellen. Hrsg. und mit einem Nachwort versehen von Hartmut Vollmer. Frankfurt am Main [u. a.] 1992. S. 247–269.

12 Zitiert wird hier und im Folgenden, unter Angabe der Seitenzahl, aus: Mela Hartwig: *Das Verbrechen*. In: *Das Verbrechen*. Novellen und Erzählungen. Mit einem Vorwort von Margit Schreiner. Graz [u. a.] 2004. S. 19–61.

Scham sind so zentral wie Missachtung und Anerkennung in dieser Erzählung, die ein Machtspiel mit tragischem Ende entfaltet. Es stellt sich vor allem die Frage, inwiefern bestimmte Verhaltenspraktiken als ‚männlich‘ oder ‚weiblich‘ geschlechtlich codiert werden. Vor diesem Hintergrund bekräftigt eine Analyse der Figuren die These, dass die Inszenierung und Darstellung lachender und schamvoller Figuren geschlechtsspezifisch verläuft. Daraus ergibt sich eine typologische Semantik, innerhalb derer das Verhältnis von Mann/Vater und Frau/Tochter verhandelt wird. Scham spielt immer dann eine Rolle, wenn es um eine Konfrontation mit den geltenden Normen geht, was sich bei Agnes vornehmlich an der Liebe zu ihrem Vater zeigt. Mit Zuba hingegen werden vor allem Sachlichkeit und Macht verknüpft, was sich an seinem Lachen erkennen lässt. Es ergeben sich so zwei Fundamentaloppositionen, die jeweils von der Antagonistin bzw. dem Antagonisten besetzt werden: Macht vs. Ohnmacht sowie Sachlichkeit vs. Exaltiertheit. Somit eröffnet sich ein differenzierter Zugang, der die unterschiedlichen ‚weiblichen‘ und ‚männlichen‘ Praktiken im Folgenden vor dem Hintergrund feministischer, anerkennungstheoretischer und nur teilweise psychoanalytischer Erkenntnisse untersucht, kontextualisiert und demnach eine neue literaturwissenschaftliche Analyse der Literatur Mela Hartwigs ermöglicht. Durch einen rein psychoanalytischen Zugang, der sich aufgrund der Thematik der Erzählung plausibel begründen lässt und in der Regel gewählt wurde¹³, erscheint das Thema der Novelle zwar zunächst erschlossen, bleibt aber einer recht einseitigen literaturwissenschaftlichen Betrachtung ausgesetzt, die möglicherweise die Objektebene der Psychoanalyse lediglich wiederholt. Denn es besteht ein eklatanter methodischer Unterschied zwischen den analysierenden Erklärungen des Verhaltens realer Personen, die sich als empirische Aussagen deklarieren lassen, und der Untersuchung fiktiver literarischer Figuren; „und dieser Unterschied macht die Grenze von Freuds Methode sichtbar, fiktive Gestalten so zu behandeln, ‚als wären sie wirkliche Individuen und nicht Geschöpfe eines Dichters‘.“¹⁴

1. Der lachende Vater: Verdinglichung durch Theorie und Spiel

Der Text semantisiert Egon Zuba bereits zu Beginn als kalten und manipulativen Menschen. Er schafft eine Atmosphäre von kalter Sachlichkeit und Manipulation, die zunächst die Grundlage zur Verdinglichung seiner (in der ödipalen Phase fixierten) Tochter herstellt. Die Erzählung beginnt mit einer Szene, in der alle Zeichen auf Tod stehen: Agnes hat sich drei Tage in ihr Zimmer zurückgezogen, ohne zu essen oder zu trinken; sie „spielte mit dem Gedanken, zu sterben.“ (19) Über ihr schwebt eine metaphorische „Gewitterwolke aus Angst, Dunkelheit und Tod“ (19), bis die Tür aufgebrochen wird „und mitten in der Helle des hereinstürzenden Tages“ (19) ihr Vater vor ihr steht. Von Anfang an prallen ‚weibliche‘ Dunkelheit und Melancholie und ‚männliche‘ Helligkeit und Sachlichkeit antithetisch aufeinander. Wir erfahren durch die variable interne Fokalisierung auf Agnes und die heterodiegetische Erzählinstanz einiges über ihr Innenleben, in Bezug auf den Vater sind wir auf seine seltenen Selbstauskünfte angewiesen. Er präsentiert in den zahlreichen Dialogen

13 Vgl. Sigrid Schmid-Bortenschlager: Der zerbrochene Spiegel. Weibliche Kritik der Psychoanalyse in Mela Hartwigs Novellen. In: *Modern Austrian Literature. Journal of the International Arthur Schnitzler Research Association* 12/3-4 (1979). S. 77–95.

14 Lutz Rühling: Psychologische Zugänge. In: *Grundzüge der Literaturwissenschaft*. Hrsg. von Heinz Ludwig Arnold und Heinrich Detering. 3. Aufl. München 1999. S. 479–497. Hier: S. 483.

mit Agnes vielmehr (scheinbar) wissenschaftliche Deutungen über seine Tochter und deren Entwicklung, denen sie unterliegt, obgleich oder gerade weil es sich um Manipulationen handelt. Durch seine Sachlichkeit entsteht somit der ideale Nährboden für die Verdinglichung der eigenen Tochter durch Theorie. Verdinglichung stellt mit Axel Honneth keinen bloßen Kategorienfehler oder einen moralischen Regelverstoß dar; es handelt sich vielmehr um „ein vielschichtiges und verstetigtes Einstellungssyndrom“¹⁵, das sich nicht durch eine einfache kognitive Korrektur wieder auflösen ließe. Sie vollzieht sich zudem unter anderem durch Teilnahmslosigkeit und ihre Bedingung ist Anerkennungsvergessenheit.¹⁶ Zuba versetzt sich im Folgenden in die Perspektive eines neutralen Beobachters, ist dadurch nicht mehr persönlich in das Schicksal seiner Tochter involviert und kann sie, völlig ent-individualisierend, als psychiatrischen Fall betrachten, d. h. als Objekt unter seinem mikroskopischen Blick sezieren.¹⁷

„Ich habe deine Hysterie unterschätzt“, fährt ihr Vater fort. „Wenn ich voraussehen hätte können, daß eine geringfügige Äußerung imstande ist, dein Gleichgewicht zu erschüttern, so hätte ich sie vielleicht für mich behalten. Vielleicht. Ich hätte mich zumindest der Mühe unterzogen und mich der geläufigsten psychoanalytischen Schleichwege bedient und dich die Wahrheit, wie jeden anderen Patienten eines Nervenarztes, dosiert verschlucken lassen. Du legst dieser Angelegenheit das Werturteil deiner Abwehr zugrunde, reklamierst ein gangbares physiologisches Phänomen als Einzelschicksal. Ich spreche jetzt als Arzt, als Psychiater, wenn du willst. Für mich bedeutet diese Tatsache lediglich eine Theorie, für die du ein außerordentlich sensibles Beweisobjekt darstellst. Ich bin aufrichtiger als du, aus Notwendigkeit, wenn du willst, weil ich mir als Arzt keine psychische Verlogenheit durchgehen lassen darf, wenn ich meine Patienten, die von meinem seelischen Gleichgewicht abhängig sind, nicht schädigen will. Ich bin aufrichtiger als du, sage ich, und gestehe es mir und dir ohne konventionelle Scham zu, daß ich jederzeit bereit wäre, dein Liebhaber zu sein, wenn ich nicht gerade unglücklicherweise dein Vater wäre. Aber ich bin mir bewußt, daß damit ein Verzicht geschieht, der nur in seiner Bewußtheit vereinzelt, an sich aber etwas sehr Alltägliches ist. Ich will sogar noch weiter gehen: Es macht mir ein Vergnügen, diesen Konflikt Aug in Aug mit dir auszutragen.“

„Vater“, unterbrach ihn das Mädchen, „Vater, hör auf. Es ist abscheulich. Es ist, als ob du mich schlägst.“ „Das würde dir unter Umständen sogar Vergnügen bereiten“, fuhr der Arzt unbeirrt fort. (22f.)

Hier erscheint die eigene Tochter in der Darstellung des Vaters also als Hysterikerin, als Patientin und als Beweisobjekt für die väterliche Theorie, aber nicht als anerkanntes, gleichwertiges Subjekt mit individuellen Bedürfnissen jenseits der Pathologisierung. Gleichzeitig inszeniert sich Zuba in verschiedenen Rollen, die er selbst wählen kann: am Anfang wird er durch die Erzählinstanz noch als Vater bezeichnet, er selbst sieht sich als Arzt und damit auf einem wissenschaftlich-objektiven Standpunkt, was er in der zitierten Passage insgesamt vier Mal erwähnt. In ein und demselben Satz benennt er die Unvereinbarkeit von zwei weiteren Rollen, die er einnimmt – die des Vaters – und die er unter Umständen gerne einnehmen würde – die des Liebhabers. Agnes selbst nennt ihn daraufhin zwei Mal „Vater“, als würde sie versuchen, seine Ausführungen zu revidieren, sich gleichzeitig der Stigmatisierung und Verdinglichung zum Hysteriefall zu entziehen und die Reduktion zu einem

15 Axel Honneth: *Verdinglichung. Eine anerkennungstheoretische Studie*. Frankfurt am Main 2015. S. 25.

16 Vgl. ebd. S. 67.

17 Im Übrigen bietet sich eventuell der Gedanke an, dass die meisten zu untersuchenden „Objekte“, die seziiert oder unter dem Mikroskop betrachtet werden, tot sind. Diesem Gedanken folgend wäre also die Weigerung des Vaters bzw. die Unfähigkeit, seine Tochter als konkretes Subjekt zu sehen, und in der Folge zu einem untersuchbaren Objekt zu machen, ein Prozess des Tötens – obgleich natürlich die Psychoanalyse selbst eigentlich das Gegenteil bewirken will, soll doch der Patient durch das Gespräch und durch die Analyse wieder zurück ins (Alltags-)Leben entlassen werden.

bloßen „Fall“ rückgängig zu machen. Dass sie diese eigene Verdinglichung erkennt, lässt sich auch an dem späteren Satz „Ich liege auf dem Seziertisch“ (23) erkennen, der ihre Hilflosigkeit und ihr Ausgeliefertsein nochmals betont. Die Unterwerfung zum Exempel einer Theorie durch den Vater funktioniert wie ein aufgestülptes Narrativ, aus dem Agnes trotz ihrer versuchten Einwände nicht ausbrechen kann.

In einem engen Zusammenhang mit der Theorie steht das Spiel: „[I]ch bin mir vollkommen bewußt, daß ich ein gefährliches Spiel begonnen habe und daß du meine schwierigste Patientin bist“ (25), erklärt Zuba Agnes. Das Spiel besteht vor allem aus In-Aussicht-Stellen der Wunscherfüllung, Demütigung, Wechsel zwischen Distanz und Nähe sowie Härte und Unnahbarkeit. Agnes willigt in das Spiel ein, um den gewünschten Inzest zu realisieren und wird wiederum zum (Spiel-)Objekt, jedoch ohne die Regeln zu kennen. Der Ertrag aus diesem Spiel bedeutet für Zuba wiederum einen Machtgewinn und ermöglicht ihm, Macht auszuüben. „Du spielst mit mir“ (27, 39), wirft sie ihm mehrfach vor, was er gar nicht erst bestreitet. Das Spiel, das sowohl die Theoretisierung als auch die Manipulation seiner Tochter als Patientin beinhaltet, gewinnt somit etwas Absolutes, das sich nicht entmachten lässt, solange beide Figuren antagonistische Bestandteile der Handlung sind. Schon früh ist klar: es geht um „eine Spielerei mit dem Tod.“ (27) Scherz und Ernst werden in ihrer kategorischen Gegensätzlichkeit miteinander kontrastiert, können allerdings nicht dauerhaft koexistieren. Als Agnes eher durch Zufall (oder genaugenommen durch die nachlässige Unterschätzung der fatalen Folgen durch und für Zuba selbst) an einen Revolver gelangt und sich die Machtverhältnisse verschieben, erkennt sie wie von einer Meta-Ebene aus die entscheidende Frage der Erzählung: „Wer soll sterben?“ (56)

Von da an ist sie diejenige, die das Spiel beherrscht. Sie spielt immer wieder mit dem Revolver (vgl. 56, 57), der ihr zunächst nur die Ahnung einer Machtoption ankündigt.¹⁸ Die Aufhebung der „Gesetze und Gebräuche des gewöhnlichen Lebens“¹⁹ ist elementar für das Spiel. Das Spiel, das Zuba mit und gegen Agnes spielt, kann kein Ende nehmen, da er in seinem Machtstreben nicht zu stoppen ist. Seine Hybris durch die Vorgabe, er schätze das eigene Leben nicht mehr „als jeden anderen Genuß“ (56), muss zwangsläufig zum tragischen Ende führen, da er nicht bereit ist, das Spiel vorzeitig zu beenden, dessen Regeln Agnes zunächst nicht genau kennt. Als ihr die Bedeutung und gewissermaßen das innerdiegetische Spielziel, ihr oder sein Tod, einleuchten, ist die Verschiebung der Machtverhältnisse nicht mehr umzukehren. Das Spiel ist von einer Metapher endgültig zum „gewöhnlichen Leben“, zur Wirklichkeit, geworden.

Entscheidend für das Vater-Tochter-Verhältnis ist ebenso das (reduzierte) Lachen, unter anderem als Ausdruck der Freude des Vaters an seinem Spiel. Als wichtiges Phänomen der Weltliteratur vereint es verschiedene Bedeutungen in sich. Lächelnd und lachend gelingt Zuba die permanente Ironisierung des Leides seiner Tochter, die eine affektive Involviertheit seinerseits per se verneint.

18 Als Kontrastfolie aufschlussreich ist eine kurze Passage, in der das Verhältnis von Vater und Tochter zumindest dem Anschein nach ausgeglichen ist. Eine nicht näher beschriebene Krankheit schwächt den Vater für einige Zeit, sodass Agnes sich verstärkt um ihn kümmert. Seine Schwäche ermöglicht eine Annäherung und in dieser Zeit spielen sie „Dame und Schach“ (42), wodurch gewissermaßen ein ‚normales‘ menschliches Zusammenleben ermöglicht wird.

19 Johan Huizinga: *Homo Ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel* [1938]. 24. Aufl. Reinbek bei Hamburg 2015. S. 23.

Der Arzt lächelt: „Du bist mir verfallen, Agnes. Du kannst mir nicht davonlaufen. Deiner Liebe bin ich sicher. Die Wurzeln deines Wesens nähren sich von meinem Blut. Du bist die einzige Frau, die ich nicht befriedigen muß, um sie zu halten.“

„Wer weiß“, droht Agnes.

Er lacht: „Wie willst du dich von mir befreien?“

„Ich weiß nicht, ob ich mich von dir befreien kann“, antwortet das Mädchen, „aber ich kann mich dem Erstbesten hingeben.“ „Du würdest in seinen Armen nur an mich denken. Du würdest dich betrügen und nicht mich.“

„Ich möchte dir weh tun, ich möchte dir weh tun“, schluchzt das Mädchen.

„Möchtest du das?“ fragt er ruhig. Und sein Lächeln schlägt über ihr zusammen. Sie friert. (50)

Hier wird das Lachen durch Zuba gezielt zur Machtdemonstration eingesetzt, die die Erniedrigung der Tochter ermöglicht. Es ist der Nachweis seiner Überlegenheit und die Möglichkeit zur Herabsetzung von Agnes. Charles Baudelaire hat eine derartige Überlegenheitserfahrung selbst als lächerlich beschrieben und auf die reine Vorstellung der Überlegenheit zurückgeführt: „Die Komik, die Gewalt des Gelächters liegt in dem Lachenden und keineswegs in dem, worüber er lacht.“²⁰ Das Lachen von Zuba ist hier (noch) zu gleichen Teilen Zeichen seiner Macht, nicht nur Demonstration, sondern Ausdruck der Macht, Begleiterscheinung und Reaktion auf das Verhalten der Tochter, zudem körperlicher Ausdruck der mentalen Gewissheit, dass das Machtverhältnis wie gewünscht besteht. Agnes ist dem Vater und seinen Deutungen ausgeliefert, sein Lächeln wird als metaphorische Gewitterwolke beschrieben, die sie plötzlich frieren lässt. Die physische Wirkung ist eine Reaktion auf die kalte Sachlichkeit des Vaters, der sie noch immer unterliegt.²¹

In Bezug auf das Lächeln oder Lachen ist auch dessen Bedeutung für Agnes selbst entscheidend: Nachdem sie in einem letzten Versuch ihren Vater durch einen Tanz verführen will und er sie abweist, setzt eine Veränderung ein, die man als Peripetie, den zentralen Wendepunkt, bezeichnen kann, der später den Vatermord ermöglicht: Sie vergisst am Ende, „wie man lächelt“ (53). Als sie kurz darauf den Revolver erhält, lächelt sie „seit vielen Tagen zum ersten Male“ (56). Ihr offenbart sich vage eine neue Handlungsoption, die ihr, wie bereits gezeigt, noch nicht ganz bewusst ist: „Agnes fühlt, ohne zu begreifen, daß der Revolver sich ihr verbündet hat, daß er ihr ein schwindelndes Übergewicht verleiht.“ (57)

Das Spiel um die narrative Theoretisierung von Agnes in Verbindung mit dem Lachen bzw. Lächeln des Vaters bildet die Grundlage der Verdinglichung und der damit einhergehenden Missachtung von Agnes. Die Forschung hat die Übergabe des Revolvers in der Regel als Verlust eines phallischen Machtsymbols gedeutet²², jedoch wird eine solche Deutung der thematischen und diskursiven

20 Charles Baudelaire: Das signifikant und das absolut Komische. In: Texte zur Theorie der Komik. Hrsg. von Helmut Bachmaier. Stuttgart 2005. S. 65–73. Hier: S. 70.

21 Interessant ist übrigens, dass Zuba durchaus bewusst ist, welche Wirkung das Ausgelachtwerden hat. Als er davon überzeugt ist, dass Agnes ihn töten wird, sagt er: „Ich weiß, daß du mich ermorden wirst, aber ich habe keinen Beweis in der Hand. Man würde mich auslachen, wenn ich dich den Gerichten übergäbe, und doch weiß ich, daß du mich ermorden wirst.“ (57) Ihm ist somit klar, dass das Ausgelachtwerden einer Bloßstellung und einer öffentlichen Beschämung gleichkommt, die er auf jeden Fall vermeiden will.

22 Vgl. beispielsweise Hildegard Kernmayer: Ekstasen oder Das Andere der Vernunft. Mela Hartwigs Kritik an der rationalistischen Moderne. In: Über den Dächern von Graz ist Liesl wahrhaftig. Eine Stadtgeschichte der Grazer Frauen (= Dokumentation 15). Wien 1996. S. 166–187. Hier: S. 172. Oder: Sigrid Schmid-Bortenschlager: Exil und literarische Produktion. Das Beispiel Mela Hartwig. In: Keine Klage über England? Deutsche und österreichische Exilerfahrungen in

Vielschichtigkeit, die den Text strukturiert, nicht vollständig gerecht. Der Revolver fungiert neben seiner Symbolhaftigkeit vor allem als das praktikable Mittel, das Spiel endgültig zu beenden. Ebenfalls am Ende wird deutlich, dass Agnes das Machtkalkül des Vaters durchschaut hat: „lache, lache doch, wie du damals gelacht hast, als ich nackt vor dir stand, als es für mich um Leben und Tod ging, lache, damit ich ihn [den Revolver, MB] fortwerfen kann, lache doch, lache!“ (61), ruft sie ihm zu.

2. Scham und der Kampf um Anerkennung

Im Gegensatz zur Verdinglichung durch den Vater könnte die Liebe als elementarste Form der Anerkennung stehen, die dem Individuum Agnes Bestätigung durch Wertschätzung und Zuwendung verschaffen könnte. Über die Abhängigkeit des Menschen von intersubjektiver Anerkennung zum Erlangen einer geglückten Selbstbeziehung schreibt Honneth:

[B]leibt eine solche Form der sozialen Zustimmung auf irgendeiner Stufe seiner Entwicklung aus, so reißt das in seiner Persönlichkeit gleichsam eine psychische Lücke auf, in die negative Gefühlsreaktionen wie die Scham oder die Wut treten. Daher ist die Erfahrung von Mißachtung stets von affektiven Empfindungen begleitet, die dem Einzelnen prinzipiell offenbaren können, daß ihm bestimmte Formen der Anerkennung sozial vorenthalten werden.²³

Tatsächlich wird im Verhältnis von Vater und Tochter nur das negative Äquivalent von Anerkennung erkennbar: Missachtung. Zu Beginn wehrt Agnes sich gegen das Bekenntnis zu ihrer Liebe, das Zuba ihr aufzwingt: „Ich habe dich darauf aufmerksam gemacht, daß du mich liebst“ (22). Durch den sprachlich-fremdbekennenden Akt, den sie in dieser primären Sozialbeziehung über sich ergehen lassen muss, wird ihr der Zugang zu einem ungebrochenen Selbstverhältnis verunmöglicht; Scham und Ohnmacht sind die Folgen.²⁴

Wo Egon Zuba von seiner nicht vorhandenen „konventionelle[n] Scham“ spricht, wird Agnes' Bekenntnis zu ihrer Scham elementar für ihre Selbstthematization als Ohnmächtige. Scham manifestiert sich für sie überwiegend als innere Scham, deren Opfer sie wird. Im privaten Raum, auf den sie in ihrer Zwischenstellung als unverheiratete Frau und nicht mehr kindliche Tochter verwiesen bleibt, gesteht sie ihrem Vater, den sie um Liebe anbettelt, mantrahaft: „Ich schäme mich, ich schäme mich. Ich weiß selbst nicht, warum.“ (41) Zudem erklärt sie: „Glaube nicht, daß ich mich nicht schäme“ (41) und „[i]ch schäme mich wirklich“ (41). Dieses bekenntnishafte Geständnis lässt Agnes' Selbst erscheinen und ermöglicht ihr eine Form von Selbstdemonstration, zu der sie ansonsten fast nie in der Lage ist.²⁵ Eine Aussage dieser Art offenbart sich zudem als spezifisch ‚weibliche‘ Praktik,

Großbritannien 1933-1945. Hrsg. von Charmian Brinson, Richard Dove, Anthony Grenville, Marian Malet und Jennifer Taylor. München 1998. S. 88–99. Hier: S. 90.

23 Axel Honneth: Kampf um Anerkennung. Zur moralischen Grammatik sozialer Konflikte. Mit einem neuen Nachwort. 9. Aufl. Frankfurt am Main 2016. S. 220.

24 Durch die Erzählinstanz wird wie in einem vorweggenommenen psychologischen Gerichtsgutachten erklärt: „Es läßt sich nicht mehr feststellen, ob Agnes ihren Vater wirklich liebte oder ob sie ein Opfer ihrer Suggestibilität war, die unter dem Einfluß der väterlichen Theorie einerseits, der mißdeuteten wissenschaftlichen Werke andererseits ihre Phantasie dem Zwang dieser Vorstellung unterjochte und ihre wache Erotik von dem eigenen Körper ablenkte und an dieses Gleichnis der Liebe fixierte.“ (38)

25 Vgl. Judith Butler: Kritik der ethischen Gewalt. Aus dem Englischen von Reiner Ansén und Michael Adrian. 4. Aufl. Frankfurt am Main 2014. Unter Rückgriff auf Foucaults Vorlesungen über Tertullian und Cassian führt Butler aus: „Die

die die Auseinandersetzung mit den geltenden Normen anzeigt, durch die eine Liebesbeziehung zum eigenen Vater verhindert wird und ein moralischer Konflikt innerhalb ihres engsten sozialen Umfelds entsteht. Dieses schambehaftete Bekenntnis ist also explizit als ‚weiblich‘ markiert und mit Sexualität verknüpft, was Zuba Agnes auch bestätigt:

[...] Scham ist das Thermometer der Begierde der Frau, sie ist die Basis ihrer Genußfähigkeit, sie ist die Absolution, die sie ihrem Vergnügen erteilt. Sie ist der Vorwand für den Genuß, das Gewissen, das ihn modifiziert, das Privileg, ihn zu verleugnen bis zur Hysterie. Es gibt kein Lustgefühl ohne Scham, aber es gibt keine Scham, die sich nicht auf ihr Lustgefühl reduzieren läßt. Sie ist eine masochistische Unart des weiblichen Exhibitionstriebes, der sich auf diesem Umwege einer Befriedigung ohne Gegenleistung bemächtigen will. (41)

Die Aussage stellt den Versuch dar, Scham im Allgemeinen als essentialistisch ‚weiblich‘ zu klassifizieren und somit fest an ‚weibliches‘ Leben und Erleben von Sexualität zu knüpfen. Zuba spricht Agnes nicht persönlich an, sondern redet lediglich von „der Frau“ an sich und passt sie dadurch seiner Analyse an, von der es ohnehin keine Abweichung gibt, weil sie ‚die Frau‘ und damit zwangsläufig ‚jede Frau‘ betrifft: ein weiterer Hinweis auf die Verdinglichung, die sich diskursgeschichtlich durch bekannte Hysterieanalysen bestätigt hat.²⁶ Die Hysterie erweist sich der feministischen Literaturwissenschaft als narrative Konstruktion, mit der ‚Weiblichkeit‘ nachdrücklich projiziert und inszeniert werden kann.²⁷

Abweichend von dieser recht herkömmlichen Inszenierung weiblicher Scham gestaltet sich Agnes‘ Reaktion, nachdem sie von ihrem Vater verprügelt wird. Zuvor hat sie dessen Geliebte aufgesucht und mit einem Brief konfrontiert, den diese Zuba geschrieben hatte.

Der Schlag einer Faust schloß ihr den Mund, füllte ihn mit Blut. Er warf sich über sie, hieb mit den Fäusten auf ihre Schultern, ihren Rücken, ihre Schenkel. Sie begann zu schreien, wand sich hin und her unter den Schlägen, die keine Stelle ihres Körpers vergaßen. Sie wälzte sich unter ihm weg, wollte aufspringen, er riß sie an den Haaren zurück und schlug sinnlos auf sie los, bis sie nur mehr wimmerte. (45)

Beichte setzt in diesem Zusammenhang voraus, dass das Selbst erscheinen muss, um sich zu konstituieren, und dass es sich nur im Rahmen einer vorgegebenen Anredeszene, innerhalb einer gesellschaftlich konstruierten Beziehung konstituieren kann. Die Beichte wird so zur sprachlichen und körperlichen Szene der Selbstdemonstration des Subjekts.“ S. 150.

26 Hildegard Kernmayer weist auf die detaillierten Übereinstimmungen zwischen der von Hartwig konstruierten Vater-Tochter-Beziehung und der von Sigmund Freud dargestellten Vater-Tochter-Beziehung seiner Hysterie-Patientin Dora hin. Vgl. Hildegard Kernmayer: *Ekstasen oder Das Andere der Vernunft*. S. 170. Auch Freud beschreibt seine Patientin Dora als äußerst schamhaft, was ihre ersten Erfahrungen mit Sexualität anbelangt. Vgl. Sigmund Freud: *Bruchstück einer Hysterie-Analyse* [1905]. 2. Aufl. Frankfurt am Main 2007. S. 32.

27 Vgl. beispielsweise Karin Richter-Schröder: *Frauenliteratur und weibliche Ästhetik. Theoretische Ansätze zu einer weiblichen Ästhetik und zur Entwicklung der neuen deutschen Frauenliteratur*. Frankfurt am Main 1986 (= Hochschulschriften: Literaturwissenschaft 80). Die Hysterie als „Topos der Unterdrückung weiblicher Sexualität, der in der abendländischen Geschichte von Platon bis Freud immer wieder auftaucht“, wird in der feministischen Forschung als Möglichkeit der Machtausübung wahrgenommen. S. 29. Hartwigs Gestaltung der Hysterie-Thematik zum Beispiel in *Der phantastische Paragraph* antizipiert bisweilen Michel Foucaults Überlegungen bezüglich der „Hysterisierung der Frauen, die zu einer sorgfältigen Medizinisierung ihres Körpers und ihres Sexes führte“ und sich „auf die Verantwortung, die die Frauen für die Gesundheit ihrer Kinder, für den Bestand der Familie und das Heil der Gesellschaft tragen“, berief. Michel Foucault: *Der Wille zum Wissen* [1977]. In: *Sexualität und Wahrheit*. Bd. 1. 14. durchgesehene und korrigierte Aufl. Frankfurt am Main 2003. S. 141.

Üblicherweise geht solch eine existenzielle Gewalterfahrung mit dem Verlust der leiblichen und psychischen Integrität einher und bedeutet „die elementarste Art einer persönlichen Erniedrigung.“²⁸ Agnes' Reaktion, durch eine interne Fokalisierung übermittelt, erscheint daher zunächst eher unverständlich:

Dann blieb sie liegen, betäubt, in einem Nebel aus Schmerz, Angst, Scham, Verwirrung und einem taumelnden Glücksgefühl der Befreiung. Sie begriff nicht, was geschehen war. Ihre Gedanken waren ausgetrocknet von der Fieberhitze schwindelnder Visionen über einem Abgrund, in dem sich Grauen und Lust wie in einem Hexenkessel mischten. Der Boden schwankte unter ihr und wiegte sie sanft, wie ein Boot auf den Wellenbügen ihres Blutes: Scham, anders als sonst, jubelnde Scham feierte das Fest der Empfängnis im Geiste. [...] Von diesem Tag an war sie ihrem Vater verfallen. (45)

Aus der konkreten Gewalterfahrung ist Gewaltgenuss geworden, der stark antithetisch geprägt ist: „Grauen und Lust“ vermischen sich in dieser Wahrnehmung, ebenso ein „Nebel aus Schmerz, Angst, Scham, Verwirrung“ zusammen mit einem „taumelnden Glücksgefühl der Befreiung“. Im weiteren Verlauf fordert Agnes Zuba mehrfach auf, sie noch einmal zu schlagen, was er ablehnt. Das Geschlagenwerden bedeutet für sie keine reine Missachtung, wie Honneth es beschreibt, sondern erscheint viel ambivalenter: So kann vermutet werden, dass für Agnes möglicherweise die Missachtung ihrer Person (im Gegensatz zu einem gleichgültigen Ignorieren) immerhin eine Form der Wahrnehmung darstellt, wenn auch nur eine partielle (als Fall und Spielzeug, nicht aber als Person und Subjekt/Tochter). Zuba hatte ihr schon angekündigt, dass eine Gewalterfahrung ihr „unter Umständen sogar Vergnügen bereiten“ (23) könne. Folgt sie ihm unter den Vorzeichen seiner implementierten Theorie also unbewusst? Auffällig an der Textstelle ist auch die paradoxe Formulierung „jubelnde Scham“, die ein abweichendes Register von Scham eröffnet und (in Kombination mit dem „Fest der Empfängnis im Geiste“ auch im biblischen Subtext) Erkenntnis, Befreiung und Unterwerfung gleichzeitig ausdrückt. Diese poetisch verdichtete Überschreitung entzieht die Scham ihrem gängigen semantischen Kern und folgt damit keinem diskursiven Stereotyp, sondern bietet eine Komplexität, die den gängigen psychoanalytischen Weiblichkeitsbildern der Zeit widerspricht. Die eigentliche oder ursprüngliche Bedeutung von Scham ist hier aufgehoben, durch „jubelnde Scham“ wird die semantische, diskursive, narrative und kontextuelle Eindeutigkeit aufgehoben. Dadurch wird Scham an dieser Stelle als nunmehr positiv besetzte Praktik produktiv gemacht und ermöglicht durch die Überwindung des festgelegten Stereotyps neue Handlungsoptionen für Agnes, die ihr Gewalterlebnis wiederholen möchte.

Als sie sich ihrem Vater später erneut sexuell anbietet, sagt er lediglich: „Du bist schamlos“. Einen Augenblick ist sie wie betäubt. Das hat sie nicht erwartet. Alles, nur das nicht. Daß er sie mit einem Wort niederschlägt.“ (51) Die Aberkennung ihrer zuvor bekenntnishaft formulierten Schamhaftigkeit bedeutet für sie die größtmögliche Missachtung. Zuba bleibt distanziert und weitet seine Macht aus. „Er prüft mit der sachlichen Neugier eines Malers die Linien ihres Körpers, bis sie die Augen schließt vor Scham“ (51). Das Motiv des Malers wird „für die Konstruktion des ‚Weiblichen‘ als des Anderen“²⁹ bemüht: Zuba wird hier von seinem wissenschaftlich-neutralen Standpunkt als Psychiater

28 Axel Honneth: *Kampf um Anerkennung. Zur moralischen Grammatik sozialer Konflikte*. Mit einem neuen Nachwort. 9. Aufl. Frankfurt am Main 2016. S. 214.

29 Antje Wischmann: *Auf die Probe gestellt. Zur Debatte um die ‚neue Frau‘ der 1920er und 1930er Jahre in Schweden, Dänemark und Deutschland*. Freiburg im Breisgau [u. a.] 2006. S. 93.

entfernt und zugleich in seiner Gestaltungskraft angereichert, die ihm nun auch noch ein ästhetisches Urteil erlaubt: „Du bist schön, nicht weniger und nicht mehr.“ (51) Indem Agnes die Augen schließt, verweigert sie den Einblick in ihr Innenleben/ihren Leib, denn die Preisgabe des Körpers überfordert sie. Zuba verweigert den sexuellen Kontakt erneut und nach dieser letzten Erniedrigung lässt sich eine Peripetie feststellen:

Ihr Gesicht war nur mehr eine Maske vor ihrem wahren Gesicht, unbeweglich, versteinert. Hinter dieser Maske lebte sie ein unwirkliches Leben, das auf jede Freude Verzicht leistete, das seine Jugend verleugnete, das keine Begierde mehr kannte, ein Leben ohne Blut, ohne Angst, ohne Erlösung: eine Besessene von Haß. (53)

Die differenzierten affektgeleiteten Handlungsweisen weichen nun dem totalen Hassgefühl, das sich aus dem Wunsch nach Rache speist, und ihre Wut verstetigt sich. Gleichzeitig wird erkennbar, dass Emotionen und Affekte sich immer an der Grenze zu ihrem Gegenteil bewegen; aus Liebe wird plötzlich Hass, aus Scham Lust, aus Lebensmüdigkeit Lebensbejahung und aus der eigenen Lebensbejahung ein Destruktionstrieb. Die Manie des Vaters, alles zu objektivieren und durch (pseudo-)wissenschaftliche Erkenntnisse zu beurteilen, kann hier nicht greifen, da sich Agnes' Affekte seinen Theoretisierungs- und Verdinglichungsversuchen entziehen und somit für ihn nicht feststellbar sind.

In der Psychoanalyse ist Scham eng verknüpft mit dem bösen Blick, den Zuba an Agnes nach ihrer letzten Demütigung erkennen kann: „Du hast den bösen Blick', versuchte ihr Vater zu scherzen. Aber sein Lächeln verkroch sich verstört vor ihrem erloschenen Gesicht.“ (53) Die vormals von seinem Lächeln ausgehende Macht ist bereits gebrochen, sie hat sich auf seine Antagonistin übertragen, die sich von seinem Lächeln nun nicht mehr beeindrucken lässt.³⁰ Das Auge gilt in Kulturen und Literaturen auf der ganzen Welt als Spiegel der Seele und als Symbol der innerlichen Zustände.³¹ In Psychoanalyse und Kulturgeschichte ist der böse Blick mit einer verurteilenden, metaphysischen Macht angereichert, die mit Eitelkeit, Beschämung und tödlicher Kränkung zusammenhängt und den Beschämenden töten kann. Agnes ist die missachtete und beschämte Figur, auf die all diese Phänomene zutreffen. Léon Wurmser, US-amerikanischer Psychiater und Psychoanalytiker, schreibt: „Das böse Auge ist ein strafendes, verurteilendes Auge, das mit der Allmacht des Gedankens rundherum Unheil und Fluch verbreitet. Es ist ein Über-Ich-Symbol, und zwar stellt es als durchdringendes und entlarvendes Auge besonders die Schamseite des Über-Ichs dar.“³² Der böse Blick gehört nun zu Agnes' Maske, die ihr Gesicht scheinbar erstarren lässt. Ab dieser Stelle ist von Scham keine Rede mehr. Gleichzeitig besteht auch hier ein polares Verhältnis zur Angst des Vaters: wo Agnes' Scham weicht, setzt Zubas Angst ein. Zwar tötet Agnes ihren Vater nicht durch einen Blick und sie besitzt zu diesem Zeitpunkt auch den Revolver noch nicht, aber spätestens an dieser Stelle wird der spätere Mord durch seine symbolische Ankündigung unausweichlich.

30 Zugleich lässt sich ein weiterer Versuch der Objektivierung und Verdinglichung feststellen: So wie er sie zuvor seinem ästhetisch-malerischen Urteil unterwerfen konnte, beruft er sich nun auf ethnologische Erkenntnisse, die den bösen Blick als Kulturphänomen einordnen. Die anfängliche Wirksamkeit der Metapher vom objektivierenden Seziertisch verfängt nun nicht mehr.

31 Vgl. Pascal Nicklas: Auge. In: Metzler Lexikon literarischer Symbole. Hrsg. von Günter Butzer und Joachim Jacob. 2., erweiterte Aufl. Stuttgart 2012. S. 32–34. Hier: S. 32.

32 Léon Wurmser: Scham und der böse Blick. Verstehen der negativen therapeutischen Reaktion. Stuttgart 2011. S. 124.

3. Stimmlosigkeit, Stimmenvielfalt und die bewusste Stimme

Eine fremde Stimme, die gegen ihren Willen aus ihr hervorbrach, eine heisere, rasende Stimme sagte: „Du sollst nicht fortgehen.“

Sie fühlte, daß ihr Vater lächelte, aber sie bezog das nicht auf sich, fühlte sich nicht verantwortlich für den Sinn der Worte, den sie selbst nicht begriff, die Spannung ihrer Nerven löste sich in eine sonderbare Heiterkeit des Körpers auf. Der Oberhoheit ihres Intellekts entwachsen, hatte ihr Blut sein eigenes Leben begonnen, führte die Verteidigung seiner Wünsche in eigener Regie, auf seine Rechnung und Gefahr: wurde Stimme in ihr, Gesetz, Mission. Agnes fühlte, daß etwas Unbegreifliches geschah, das mit dem Lächeln ihres Vaters in einem geheimnisvollen Kontakt des Vergnügens stand, das ihre Denkkraft betäubte, ihr Bewußtsein erschlaffte, aber sie fühlte keine Veranlassung, sich damit zu identifizieren. Es schien ihr ein Traum mit wachen Augen, der ihre Verantwortlichkeit in die groteske Gläubigkeit des Schlafens auflöste.

Die fremde Stimme aus ihr wiederholte: „Du sollst nicht fortgehen. Du spielst mit mir. Wo verbringst du die Abende? Ich habe keinen Menschen als dich. Du sollst nicht lachen. Ich weiß nicht, was ich spreche. Es spricht aus mir. [...]“ (39)

Neben dem offensichtlichen Kontrollverlust über ihren Körper erscheint insbesondere die als fremd markierte Stimme außer Kontrolle. Agnes' Stimme wird triebhaft durch ihr „Blut“, das zugleich „Gesetz“ wird, und uneingeschränkt und absolut herrscht, ohne dass sie ihre Unterwerfung begreift. Agnes verliert im Verlauf der Handlung oft die Kontrolle über ihre Stimme³³, sodass sie ihre Widersprüche teilweise gar nicht formulieren kann.

Narratologisch betrachtet bieten sich mindestens drei teils gegensätzliche, teils sich ergänzende Perspektiven innerhalb der Erzählung an: zunächst auf der Ebene der psychologisierten internen Fokalisierung auf Agnes, außerdem auf der ‚neutralen‘ oder zumindest übergeordneten Perspektivebene der heterodiegetischen Erzählinstanz und auf der Ebene des Vaters, der durch seine psychoanalytische Theoretisierung ein eigenes Narrativ anbietet. Ein Widerstand gegenüber der Instanz der Psychoanalyse, die – hier durch die Vaterfigur – das Unerklärliche dingfest machen will, wird erkennbar. Durch diese dreifache Perspektivierung der Erzählung entsteht eine Verdreifachung des lesenden Blicks um den thematischen Mittelpunkt der Erzählung: die Ursache(n) des Vatersmords. Die Handlung wird in der Außenperspektive, in Agnes' Innenperspektive und im väterlichen Theorienarrativ präsentiert, was eine monokausale Bewertung der Erzählung nach dem Mord erschwert. Diese Vielschichtigkeit der Blickrichtungen beteiligt sich an der Außerkraftsetzung der psychoanalytischen Eindeutigkeiten. Festlegungen, die zudem eine eindeutige Täter-Opfer- oder Schuld-Unschuld-Aufteilung erkennen wollen, schlagen fehl. Der Vatersmord, poetologisch die Katastrophe darstellend, erweist sich für Agnes als Rettung. Die Aussichten auf ein happy ending, im Sinne einer eventuellen Trennung vom Vater, und eine Katastrophe werden im Laufe der Erzählung miteinander konfrontiert: am Anfang, als das Spiel noch aufzuhalten ist, will sie fliehen, am Ende ergibt sich zwangsläufig der Mord als Kulminationspunkt einer Kette tragischer Ereignisse. Somit ergibt sich die Frage, ob das Ende als Rettung der unschuldig schuldig gewordenen Heldin durch den Tyrannenmord oder als ihr Untergang zu werten ist. Sie hat sich zwar von ihrem Vater befreit, wird aber höchstwahrscheinlich wegen Mordes verurteilt werden, dem einen Gefängnis folgt also gewissermaßen das nächste.

³³ Vgl. „Ihre Stimme überschlägt sich“ (30) oder „Ihre Stimme versagt“ (53).

Trotz der beschriebenen Stimmenvielfalt liefert die letzte Szene, unmittelbar nach dem Mord, einen Hinweis auf die ‚Deutungshoheit‘ der Erzählung: Ein Arzt betritt den Raum und stellt Zubas Tod fest; im Folgenden heißt es:

Eine Stimme aus ihr spricht: „Jetzt beginnt mein Leben.“ Der Arzt hat sich umgewendet, erblickt sie: „Jetzt ist es zu Ende“, sagt er streng. „In wenigen Augenblicken wird die Polizei hier sein. Haben Sie mir noch irgend etwas anzuvertrauen?“ Leise, zuversichtlich, beinahe jubelnd, wiederholt Agnes: „Mein Leben beginnt!“ (54)

Auch hier erscheint die Stimme zunächst von ihr abgespalten, ihre Stimme spricht gewissermaßen durch sie. Danach wiederholt sie ihre Aussage mit Nachdruck, sodass erkennbar wird, dass sie nun als selbstbestimmt handelndes Subjekt, als das sie vorher nicht inszeniert wurde, bewusst über ihre Stimme verfügt (wobei auch hier der Eindruck einer Einschränkung durch das relativierende Adverb „beinahe“ entstehen kann). Zum anderen ist sie an dieser Stelle zum ersten Mal in der Lage, einem Arzt und damit einer symbolischen Vaterfigur zu widersprechen und eine eigene Version der Geschichte anzubieten. Die Stimme des Vaters ist ausgelöscht, das Spiel gewonnen und damit das fremdbestimmende Theorienarrativ beendet. Daraus lässt sich ableiten, dass sie es nun auch in einem performativen Sprechakt geschafft hat, das narrativ-theoretische Regime des Vaters zu verlassen, dessen sie sich körperlich bereits entledigte. Agnes bricht durch ihre passive Entsagung und den vermeintlichen bösen Blick zunächst das Lachen ihres Vaters und damit die Hauptquelle seiner Macht, daraufhin kann sie ihn töten und das Spiel beenden: der Vaternord wird von ihr letztlich als Befreiung begriffen. Nur die vorherige Scham von Agnes wird explizit verhandelt, die (tatsächliche) Schuld spielt für die letztgültige Selbstbewertung der Figur keine Rolle. Die (Darstellung und Wahrnehmung von) Wirklichkeit wird ab jetzt ausschließlich im (Selbst-)Bewusstsein der Hauptfigur konstruiert, nur ihr wird das adäquate und abschließende Wort über die eigene Geschichte zugestanden und damit die Rückkehr zum Selbst ermöglicht.

4. Fazit

Das Verbrechen kann als Tragödie in Prosaform betrachtet werden. Nach der Exposition und der sich fortwährend steigernden Handlung wird mit dem Verführungstanz von Agnes die Peripetie eingeleitet, die zuletzt die Ermordung des Vaters ermöglicht. Agnes' Verwandlung ist vollzogen, als ihr Gesicht zur Maske wird. Auch die Figuren der antiken Tragödien sprachen durch Masken. Der Vaternord stellt schließlich die poetologische Katastrophe dar. Die Hauptfigur dieser Tragödie schwankt in ihrem Scham-Schuld-Dilemma zwischen hohen Prinzipien, die in ihrer Ausschließlichkeit entweder ihr eigenes oder das Leben ihres Antagonisten bewahren. Außerdem erscheint der Ablauf durch die zahlreichen Vorausdeutungen unausweichlich und wird durch die Hybris des Vaters nur begünstigt. Er bekennt sich schon früh zu seiner Schuld, Agnes als Kind zu sehr verhätschelt zu haben und damit verantwortlich für ihre jetzige ödipale Fixierung zu sein. Schuld bezieht sich in dieser dialektisch angelegten Pathographie auf Macht und Stärke, Scham auf Ohnmacht und Schwäche. Die Verhältnisse verkehren sich am Ende: Agnes wird schuldig und dadurch mächtig, Zuba schwach und ohnmächtig. Doch trotz der formaljuristischen Schuld von Agnes wird nicht evident, auf welches Verbrechen der Titel tatsächlich anspielt. Agnes bezeichnet die Manipulationen ihres Vaters als

„Notzucht im Geiste“ (34) und damit als „Verbrechen“ (34). Sie erklärt zudem: „Du bist ein Verbrecher.“ (24) Zuba wiederum verteidigt sich im Hinblick auf Agnes' Erziehung: „Ich habe dich zu sehr geliebt. Ist das ein Verbrechen?“ (60) Das titelgebende Verbrechen wird somit auf mehreren Ebenen verhandelt und lässt sich mehrfach identifizieren: es kann sich auf den tatsächlich kriminellen Akt, den Mord, beziehen, wird aber auch bereits im mental-geistigen Bereich angesiedelt, der die seelischen Dispositionen durch die psychische Manipulation von Agnes zur Folge hat. Die narratologischen wie semantischen Ambivalenzen werden somit zum konstitutiven Moment der gesamten Erzählung.

Der Text entfaltet ein ganzes Feld von Metaphern, Motiven und Symbolen, die auch im wissenschaftlichen Diskurs mit der jeweiligen Geschlechtsopposition verknüpft und hier durch das Wechselspiel mit der literarischen Fiktion durchbrochen werden. Mit der zunächst erkennbaren innerdiegetischen Gleichsetzung von Scham und Weiblichkeit scheint sich Zubas Analyse vorerst zu bestätigen, wird aber durch Verfremdungsverfahren von ihrer ursprünglichen Fatalität entfernt und schließlich zur produktiven Kraft. Die Bruchstellen und die Fragilität der Geschlechterkonstruktionen treten deutlich zutage und halten einer Probe durch die Einleitung der tragischen Komplikationen nicht mehr stand; das zu Beginn festgelegte dichotome Schema von Männlichkeit, Macht, Lachen und Verdinglichung sowie Weiblichkeit, Ohnmacht, Scham und Anerkennungskampf bricht zwangsläufig an der Stelle zusammen, an der Agnes die Spielregeln für sich nutzt. Ihr Handeln bedeutet für sie – trotz der tragischen Erfüllung der Spielregeln – die Befreiung, die den Schlusspunkt einer absehbaren Entwicklung darstellt, die unter dunklen Vorzeichen beginnt. Den Vater zu ermorden entspricht den Todeszeichen der Anfangsszene, die nun jedoch nicht mehr ihr gelten.

Zuletzt und mit Blick auf die aktuelle Literaturgeschichtsschreibung ist Mela Hartwigs Kanonisierung auch trotz späterer Versuche, vor allem um die Jahrtausendwende, völlig missglückt³⁴; vielleicht auch, weil sich *Das Verbrechen* weder stilistisch noch thematisch konzise in die vorrangig neusachliche Ästhetik der 1920er Jahre einordnen lässt. Die zeitgenössische wie nachträgliche Aufnahme in den Kanon schlug somit offenbar auch aufgrund von Abweichungen vom neusachlichen Stil und der mangelnden Repräsentanz einer literarischen Epoche oder Strömung überhaupt fehl. Dennoch begründet sich Hartwigs Unterrepräsentanz im Kanon nicht nur mit der Abweichung vom damals populären neusachlichen Duktus – zumal sie auch genuin neusachliche Texte geschrieben hat – oder der schwierigen Verlagsgeschichte und den politischen Veränderungen. Auch hängen

34 Zu den raren Veröffentlichungen über Mela Hartwig sind neben der 1992 durch Hartmut Vollmer besorgten Neuauflage des erstmals 1928 erschienenen *Ekstasen*-Bandes einige Aufsätze zu zählen, darunter: Petra Maria Wende: Eine vergessene Grenzgängerin zwischen den Künsten. Mela Hartwig 1893 Wien – 1967 London. In: *Ariadne* 13 (1997) H. 31. S. 32–37; Evelyne Polt-Heinzl: Mela Hartwigs Fallgeschichten. Korrekturen zum Thema Hysterie. In: *Literatur und Kultur im Österreich der Zwanziger Jahre. Vorschläge zu einem transdisziplinären Epochenprofil*. Bielefeld 2007. S. 211–226; und Ulrike Stamm: Die ‚Nullität‘ der Frau und der Einspruch gegen das autonome Subjekt. Mela Hartwigs Roman *Das Weib ist ein Nichts*. In: *City Girls. Bubiköpfe & Blaustrümpfe in den 1920er Jahren*. Hrsg. von Julia Freytag und Alexandra Tacke. Köln [u. a.] 2011. S. 55–69. 2002 veröffentlichte Bettina Fraisl eine Monographie, die unter Rückgriff auf psychoanalytische und feministische Theoreme die Dekonstruktion von Weiblichkeit und Leiblichkeit bei Mela Hartwig untersucht. Vgl. Bettina Fraisl: *Körper und Text. (De-)Konstruktion von Weiblichkeit und Leiblichkeit bei Mela Hartwig*. Wien 2002 (= *Studien zur Moderne* 17). Fraisl hat 2001 außerdem die Veröffentlichung des nachgelassenen Romans *Bin ich ein überflüssiger Mensch?* im Droschl-Verlag bewirkt. Vgl. Mela Hartwig: *Bin ich ein überflüssiger Mensch?* Roman. Mit einem Nachwort von Bettina Fraisl. 2. Aufl. Graz [u. a.] 2001. 2004 erschien, ebenfalls im Droschl-Verlag, eine Neuauflage des *Ekstasen*-Bandes mit zusätzlichen nachgelassenen Erzählungen Hartwigs. Vgl. Mela Hartwig: *Das Verbrechen. Novellen und Erzählungen*. Mit einem Vorwort von Margit Schreiner. Graz [u. a.] 2004.

Kanonisierungsmechanismen oftmals mit geschlechtsspezifischen (Vor-)Urteilen zusammen. Nur wenige Autorinnen werden kanonisch, und sofern sie überhaupt Berücksichtigung erfahren, werden sie oft „als ‚Frauenliteratur‘ isoliert“³⁵, wie sich auch an den Ausführungen Murray G. Halls über den Zsolnay-Verlag zeigen lässt, der seine Erläuterungen zu Mela Hartwig dem Kapitel „Frauen und ‚Frauenromane‘“ zuordnet.³⁶ Insbesondere die Aspekte der „praktische[n] Behinderungen des weiblichen Schreibens (*prohibitions*), irrationale, aber interessengebundene Voreingenommenheit gegen die weibliche Fähigkeit zum Schreiben (*bad faith*)“³⁷ und die „Abwertung der Werke durch [...] Zuordnungen zu mindergewerteten Arten und Gattungen von Literatur (Frauen-, Regional-, Tagebuch- und Briefliteratur, triviale Unterhaltungsliteratur)“³⁸ scheinen in Bezug auf Mela Hartwig wirkmächtig geworden zu sein.

Mela Hartwig verbleibt mit *Das Verbrechen* und auch mit ihren anderen stilpluralistischen Schwellentexten insgesamt in ihrer die Themen, Motive, Diktionen und Diskurse der Moderne vereinenden und problematisierenden Zwischenposition, die verschiedene Dekonstruktionsverfahren ermöglicht. Die Modernität und die kunstvolle Ambivalenz ihrer Texte, die die historische Variabilität der damaligen Phänomene (und Diagnosen) markieren, lassen hoffen, dass die längst überfällige Rezeption ihres Werks wieder einsetzt.

Literatur

Primärtext

Hartwig, Mela: *Das Verbrechen*. In: *Das Verbrechen. Novellen und Erzählungen*. Mit einem Vorwort von Margit Schreiner. Graz [u. a.] 2004. S. 19–61.

Weitere Texte

Baudelaire, Charles: *Das signifikant und das absolut Komische*. In: *Texte zur Theorie der Komik*. Hrsg. von Helmut Bachmaier. Stuttgart 2005. S. 65–73.

Butler, Judith: *Kritik der ethischen Gewalt*. Aus dem Englischen von Reiner Ansén und Michael Adrian. 4. Aufl. Frankfurt am Main 2014.

Döblin, Alfred: *Unbekannte junge Erzähler*. In: *Die Literarische Welt* 3 (18.03.1927). S. 11.

Fähnders, Walter: *Über zwei Romane, die 1933 nicht erscheinen durften*. Mela Hartwigs *Bin ich ein überflüssiger Mensch?* und Ruth Landshoff-Yorcks *Roman einer Tänzerin*. In: *Regionaler Kulturraum und intellektuelle Kommunikation vom Humanismus bis ins Zeitalter des Internets*. Festschrift für Klaus Garber. Hrsg. von Axel E. Walter. Amsterdam [u. a.] 2005 (= *Chloe*: Beihefte zum *Daphnis* 36). S. 161–190.

Fraisl, Bettina: *Körper und Text. (De-)Konstruktion von Weiblichkeit und Leiblichkeit bei Mela Hartwig*. Wien 2002 (= *Studien zur Moderne* 17).

Freud, Sigmund: *Bruchstück einer Hysterie-Analyse* [1905]. 2. Aufl. Frankfurt am Main 2007.

35 Renate von Heydebrand und Simone Winko: *Geschlechterdifferenz und literarischer Kanon. Historische Beobachtungen und systematische Überlegungen*. In: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 19/2 (1994). S. 96–172. Hier: S. 99.

36 Vgl. Murray G. Hall: *Der Paul Zsolnay Verlag*. S. 175.

37 Renate von Heydebrand und Simone Winko: *Geschlechterdifferenz und literarischer Kanon*. S. 100f.

38 Ebd. S. 101.

- Foucault, Michel: Der Wille zum Wissen [1977]. In: Sexualität und Wahrheit. Bd. 1. 14. durchgesehene und korrigierte Aufl. Frankfurt am Main 2003.
- Hall, Murray G.: Der Paul Zsolnay Verlag. Von der Gründung bis zur Rückkehr aus dem Exil. Tübingen 1994 (= Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur 45).
- Hartwig, Mela: Virginia Woolf. In: Das Silberboot 5 (1951). S. 47–52.
- Hartwig, Mela: Bin ich ein überflüssiger Mensch? Roman. Mit einem Nachwort von Bettina Fraisl. 2. Aufl. Graz [u. a.] 2001.
- Hebbel, Friedrich: Judith [1841]. In: Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe. Bd. 1. Dramen I (1841–1847). Judith – Genova – Der Diamant. Besorgt von Richard Maria Werner. Berlin 1904. S. 1–81.
- Heydebrand, Renate von und Simone Winko: Geschlechterdifferenz und literarischer Kanon. Historische Beobachtungen und systematische Überlegungen. In: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur 19/2 (1994). S. 96–172.
- Honneth, Axel: Verdinglichung. Eine anerkennungstheoretische Studie. Frankfurt am Main 2015.
- Honneth, Axel: Kampf um Anerkennung. Zur moralischen Grammatik sozialer Konflikte. Mit einem neuen Nachwort. 9. Aufl. Frankfurt am Main 2016.
- Huizinga, Johan: Homo Ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel [1938]. 24. Aufl. Reinbek bei Hamburg 2015.
- Kernmayer, Hildegard: Ekstasen oder Das Andere der Vernunft. Mela Hartwigs Kritik an der rationalistischen Moderne. In: Über den Dächern von Graz ist Liesl wahrhaftig. Eine Stadtgeschichte der Grazer Frauen (= Dokumentation 15). Wien 1996. S. 166–187.
- L.v.J.: Eine Frau seziert Frauen. In: Vossische Zeitung (18.03.1928). Beil.: Literarische Umschau.
- Nicklas, Pascal: Auge. In: Metzler Lexikon literarischer Symbole. Hrsg. von Günter Butzer und Joachim Jacob. 2., erweiterte Aufl. Stuttgart 2012. S. 32–34.
- Oven, Jörn: Mela Hartwig. Ekstasen. In: Die Schöne Literatur 29 (1928) H. 6. S. 291.
- Polt-Heinzl, Evelyne: Mela Hartwigs Fallgeschichten. Korrekturen zum Thema Hysterie. In: Literatur und Kultur im Österreich der Zwanziger Jahre. Vorschläge zu einem transdisziplinären Epochenprofil. Bielefeld 2007. S. 211–226.
- Porto, Petra: Sexuelle Norm und Abweichung. Aspekte des literarischen und des theoretischen Diskurses der Frühen Moderne (1890-1930). München 2011 (= Theorie und Praxis der Interpretation 9).
- Richter-Schröder, Karin: Frauenliteratur und weibliche Ästhetik. Theoretische Ansätze zu einer weiblichen Ästhetik und zur Entwicklung der neuen deutschen Frauenliteratur. Frankfurt am Main 1986 (= Hochschulschriften: Literaturwissenschaft 80).
- Rühling, Lutz: Psychologische Zugänge. In: Grundzüge der Literaturwissenschaft. Hrsg. von Heinz Ludwig Arnold und Heinrich Detering. 3. Aufl. München 1999. S. 479–497.
- Schmid-Bortenschlager, Sigrid: Der zerbrochene Spiegel. Weibliche Kritik der Psychoanalyse in Mela Hartwigs Novellen. In: Modern Austrian Literature. Journal of the International Arthur Schnitzler Research Association 12/3-4 (1979). S. 77–95.
- Schmid-Bortenschlager, Sigrid: Exil und literarische Produktion. Das Beispiel Mela Hartwig. In: Keine Klage über England? Deutsche und österreichische Exilerfahrungen in Großbritannien 1933-1945. Hrsg. von Charmian Brinson, Richard Dove, Anthony Grenville, Marian Malet und Jennifer Taylor. München 1998. S. 88–99.

- Stamm, Ulrike: Die ‚Nullität‘ der Frau und der Einspruch gegen das autonome Subjekt. Mela Hartwigs Roman *Das Weib ist ein Nichts*. In: City Girls. Bubiköpfe & Blaustrümpfe in den 1920er Jahren. Hrsg. von Julia Freytag und Alexandra Tacke. Köln [u. a.] 2011. S. 55–69.
- Hartmut Vollmer: Nachwort. In: Mela Hartwig. Ekstasen. Novellen. Hrsg. und mit einem Nachwort versehen von Hartmut Vollmer. Frankfurt am Main [u. a.] 1992.
- Wende, Petra Maria: Eine vergessene Grenzgängerin zwischen den Künsten. Mela Hartwig 1893 Wien – 1967 London. In: Ariadne 13 (1997) H. 31. S. 32–37.
- Wischmann, Antje: Auf die Probe gestellt. Zur Debatte um die ‚neue Frau‘ der 1920er und 1930er Jahre in Schweden, Dänemark und Deutschland. Freiburg im Breisgau [u. a.] 2006.
- Wünsch, Marianne: Sexuelle Abweichungen im theoretischen Diskurs und in der Literatur der frühen Moderne. In: Literatur und Wissen(schaften) 1890–1935. Hrsg. von Christine Maillard und Michael Titzmann. Stuttgart [u. a.] 2002. S. 349–368.
- Wurmser, Léon: Scham und der böse Blick. Verstehen der negativen therapeutischen Reaktion. Stuttgart 2011.

Marijke Box

Interdisziplinäres Zentrum für Geschlechterforschung (IZG)
Universität Bielefeld
marijke.box@uni-bielefeld.de