

# Transgressionen bei Mela Hartwig: *Aufzeichnungen einer Häßlichen* (1928) und das Ideal der ‚Neuen Frau‘

von *Marijke Box*\*

## Abstract

Mela Hartwig's story *Aufzeichnungen einer Häßlichen*, first published in 1928, is about a nurse who thinks she is unspeakably ugly and falls unhappily in love with her superior doctor. The protagonist tells her own story in retrospect and does not omit any embarrassment, but rather dissects her love mania in detail, from which she cannot free herself for a long time. The dreams of the 'New Woman' are far removed from this character, because this ideal is simply unattainable for her. Instead, negativity dominates the story from the start. Accordingly, the external approach to the modern type of woman also fails. Although the nurse is economically independent and financially well-positioned due to her professional activity, she has no chance in matters of private happiness, not least because she cannot adapt to the pragmatic lifestyle of New Objectivity.

In the confrontation with her own biography, however, something liberating also emerges. Thus, in her later work with the mentally ill, she finds a way to express genuine affection and a connection with humanity - contrary to the cynicism with which New Objectivity was dealing at the time. The ideal of the 'New Woman' is not only temporarily suspended by this willful protagonist, but is finally dismissed as a superficial illusion.

*Keywords:* Mela Hartwig, New woman, Flapper, New objectivity, Dymorphophobia, Femininity, The 1920s, Transgression.

„Man wird wieder lieben.“

Max Brod

Im Mittelpunkt der von Mela Hartwig 1928 (und damit zur Zeit der Neuen Sachlichkeit) als Novelle veröffentlichten Erzählung *Aufzeichnungen einer Häßlichen* steht eine verzweifelte Krankenpflegerin, die sich unglücklich in ihren vorgesetzten Arzt verliebt. Was zunächst nach altbekannter Trivilliteratur klingt, variiert das Schema tatsächlich auf innovative Art und Weise, denn die Schilderungen der Ich-Erzählerin sind so schonungslos, dass auch eine etwaige auf Umwegen erreichbare Erwidern der Liebe

\* Universität Bielefeld.

von Anfang als völlig unmöglich markiert ist. Stattdessen sind bereits die ersten Zeilen des Textes durch Negativität geprägt:

„Ich bin häßlich. Dieses eine Worte ist meine kleine, lächerliche Geschichte. Ich habe keinen Buckel, und ich hinke nicht. Ich sage das nicht, um mich herauszustreichen, nur um den Irrtum zu entschuldigen, den meine Eitelkeit beging, als sie sich das erstmal, und mit gutem Grund, mit einem Spiegel auseinandersetzte. Ich sage mit gutem Grund, und ich bleibe dabei: ich war verliebt“<sup>1</sup>.

Während sich die namenlose Krankenpflegerin unverhohlen zu ihren Defiziten bekennt, gibt sie zugleich unter der Hand eine gewisse Intellektualität zu erkennen. Mit ihrer Dismorphophobie, einem Störungsbild, das erstmals 1891 von Enrico Morselli beschrieben wurde (Cuzzolaro & Nizzoli, 2018, S. 86), ist sie zwar schwer belastet und als randständige Figur entworfen, zugleich aber ist die Krankenpflegerin ernsthaft und selbstreflexiv. Sie erzählt teils ironisch, teils eindringlich und dramatisch von ihrem Schicksal. Durch diese unterschiedlichen Zugänge zur Geschichte der Erzählerin ist die Erzählung selbst auch eine Auseinandersetzung mit den populären Schreibweisen der Neuen Sachlichkeit und ihren Losungen. Dadurch werden auch die Themen und Motive der Zwischenkriegszeit diskursiv. Der „virile Narzißmus“ etwa, den Helmut Lethen (1994, S. 184) dieser Phase attestiert hat, prägt die *Aufzeichnungen einer Häßlichen* ebenso wie das Phänomen der ‚Neuen Frau‘, die gutgelaunt und -gekleidet die Büros, Werbung, Literatur, Schlagertexte, den Film und die Fotografie erobert.

Es geht nicht zuletzt um ein Ringen um die richtige Sprache in einer Zeit, in der das pragmatische Annehmen der gegebenen Umstände befürwortet und die Klage des Expressionismus zurückgewiesen wird. Die von Kurt Pinthus als „männliche Literatur“ (1929, S. 903) beschriebene Neue Sachlichkeit ist insgesamt von eher dokumentarischen Prinzipien wie Beobachtung, Antipsychologismus und Entindividualisierung geprägt, (Becker, 2000) nicht aber von akribischen Selbstreflexionen und -analysen, wie Mela Hartwig sie in ihren Romanen und Erzählungen vorgelegt hat. Mit diesen Sezierungen des Ich, wie die Autorin sie in ihrer Prosa inszeniert, hat sich auch ein Großteil der eher psychoanalytisch orientierten (insgesamt aber spärlichen) Hartwig-Forschung beschäftigt. Ein Blick auf die Forschung zeigt zwar, dass Hartwig auch im Zuge feministisch interessierter (Re-)Lektüren weitgehend unberücksichtigt blieb – was auch mit den Folgen ihrer Vertreibung und ihres Exils ab 1938 zusammenhängt –, doch immerhin liegt eine Monographie zu Körper(de)konstruktionen von Bettina Fraisl (2002) vor. Andere Untersuchungen, insbesondere zur Psychoanalyse-Rezeption der Autorin, sind hingegen vereinzelt als Aufsätze erschienen (Schmid-Bortenschlager, 1979; Polt-Heinzl, 2007).

Gisela von Wysocki (2018, S. 42) indes schreibt in einer Rezension zu Hartwigs 2018 erstmals veröffentlichten Roman *Inferno*, die Autorin habe mit ihrem Texten aus den 1920er Jahren „das Trugbild [...] der neuen Frau zum Teufel geschickt“. Und

auch dieser Beitrag löst sich von den psychoanalytischen und psychoanalysekritischen Zugängen zum Werk der Autorin, indem er vielmehr literaturgeschichtliche Aspekte, Kontexte und Zeitgeist-Phänomene berücksichtigt. Tatsächlich, so die These, gestalten Erzählungen wie die *Aufzeichnungen einer Häßlichen* das eigenständige Profil einer Literatur, die sich kritisch auf die Neue Sachlichkeit und ihre Devisen bezieht und ihr, ohne lediglich eine ‚weibliche‘ Untervariation der Epoche zu sein, ein eigenes Schreibkonzept entgegensetzt. So soll im Folgenden gezeigt werden, mit welchen Mitteln die Erzählung *Aufzeichnungen einer Häßlichen* das Ideal der ‚Neuen Frau‘ als trügerische Illusion zeichnet und inwiefern auch die Neue Sachlichkeit in diese Kritik einbezogen wird.

## I

### Männlichkeit und Zynismus

Die Literatur der Neuen Sachlichkeit, von Kurt Pinthus überaus positiv attribuiert, wird von einem anderen zeitgenössischen Schriftsteller ganz anders wahrgenommen. Max Brod (1990, S. 48) schreibt in seinem Aufsatz „Die Frau und die neue Sachlichkeit“, der 1929 in der schmalen Anthologie „Die Frau von morgen und wie wir sie wünschen“ von Friedrich Markus Huebner erschienen ist, durchaus skeptisch: „Die neueste Literatur bekommt mehr und mehr einen harten, kalten männlichen Zug. [...] Von Liebe darf weder geredet noch gesungen werden“ (ebd. 48). Als Ursache für die Abwendung von allem Gefühlvollen erkennt er die Erfahrung zahlreicher Literaturschaffender, die ihre anfängliche Begeisterung für den Ersten Weltkrieg später bitter bereuen mussten: „Die modernen Autoren haben vor nichts so sehr Angst wie vor Illusionen“ (ebd. 49). Wenngleich Brod diese Reaktion für plausibel und nachvollziehbar hält, sieht er auch eine Gefahr in der um sich greifenden Ernüchterung:

„Der Stil der Sachlichkeit, der Herzlosigkeit hat seine Gefahrenzone erreicht. Er steht im Begriff, umzukippen, das Gegenteil von dem zu erzielen, was er angestrebt hat. Er steuert, allen Illusionen ausgewichen, einer neuen und viel schlimmeren Illusion zu: der Apotheose des rüden, ordinären, rein animalischen Menschen. Das Herz und die Sehnsucht hat man ausgeschaltet. Was bleibt übrig: Animal!“ (ebd. 51).

Der Verlust von Empathie, Einfühlungsvermögen und aufrichtiger Zuneigung führt damit laut Brod nicht nur zu misogynen Darstellungen in der Literatur (als Beispiel nennt er unter anderem Brechts „Dreigroschenoper“, 50), sondern er sieht zugleich „die gesamte soziale Entwicklung zu einer wirklichen, nicht auf Ausbeutung beruhenden Gesellschaft und Staatengemeinschaft“ (ebd. 45) in Gefahr. Da, wo nur noch Kälte, Härte, Brutalität und Zynismus zu erkennen sind, gibt es keinen Raum mehr für wechselseitige Anerkennung oder Trost, geschweige denn für eine warme Gemeinschaft oder die Idee von Solidarität. Wie präzise und treffend seine Beobachtungen waren, hat sich 1929 bereits angekündigt und spätestens 1933 bestätigt.

Damit formuliert Max Brod gewissermaßen *avant la lettre* die Kritik, die Helmut Lethen später an der Neuen Sachlichkeit geübt hat. Und doch bleibt Brod ein Funken Hoffnung, wenn er an seine (insbesondere männlichen) Kollegen appelliert: „Seien Sie zynisch, soviel Ihnen behagt, aber seien Sie dabei nicht so sicher! Lassen Sie ‚Liebe‘ zumindest als Problem offen“ (ebd. 52).

In seiner Ablehnung der Neuen Sachlichkeit und insbesondere ihrer Prägung als männliche Literatur benennt Max Brod in seinem programmatischen Text ähnliche Aspekte, wie Mela Hartwig sie auch in ihrem literarischem Text aufgreift. Wie einschneidend und brutal sich der Zynismus der kalten Neuen Sachlichkeit auswirkt, zeigt sich an dem antithetisch verdichteten Beziehungsgeflecht in den *Aufzeichnungen einer Häßlichen*. Wenn die namenlose Krankenpflegerin rückblickend ihre Geschichte erzählt, ist damit zugleich der Versuch markiert, diese Geschichte wieder einzuhegen, sie also im wahrsten Sinne des Worts selbst zu schreiben. Dieser Versuch wiederum gründet in der Erfahrung, unterdrückte Gefühle artikuliert und einen eigenen Willen letztlich ohne Aussicht auf Erfolg und zu Lasten eines Gegenübers formuliert zu haben. Dieses Gegenüber, Dr. B., entspricht dem Bild eines vollkommen rationalen Arztes und ist dadurch schnell als ‚kalte persona‘ (Lethen, 1994, S. 133-234) erkennbar. Beide arbeiten in der chirurgischen Abteilung eines Krankenhauses und begegnen sich auch ausschließlich dort.

Die Erzählerin beginnt ihre Schilderungen mit einer groben und oberflächlichen Skizze ihrer Biographie, die im enormen Kontrast zu den Details steht, mit denen sie ihr Äußeres beschreibt:

„Ich habe ein grobknochiges, breites, mißmutiges Gesicht, mit einer großen Nase, die in eine boshafte Spitze endet, kleine, tiefliegende Augen, die immer entzündet und immer lichtempfindlich sind und die ich zukneifen muß, wenn ich etwas besehen will. Dieser Augenkatarrh, an dem ich seit frühester Kindheit leide, hat an den geröteten Rändern der Lider längst alle Wimpern entfernt. Ich bin mager, aber von jener reizlosen, ganz belanglosen Magerkeit knochiger Frauen, habe große Hände und Füße und zu kurze Beine“ (131).

Nachträglich und ebenfalls eher flüchtig berichtet sie nun von verschiedenen Ereignissen ihres Lebens, von ihrer Einsamkeit, aber auch von privaten Interessen, Freundschaften und einer kurzen Liebschaft mit einem „verbummelten Literaten“ (134), die jedoch unverbindlich geblieben ist. Die eigentliche Handlung aber kreist um die Phase der intensiven Verliebtheit in Dr. B. Eine Beziehung ist zugleich als unmöglich gekennzeichnet, wenn die Ich-Erzählerin, die sich für unsäglich hässlich hält, rückblickend bekennt: „Ich liebte ihn, weil er schön war“ (147). Zunächst versucht sie dennoch, seine Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen und verhält sich dabei äußerst ungeschickt. Als sie ihm später ihre Liebe gesteht und er sie zurückweist, kann sie diese Niederlage nicht verwinden. Wiederkehrend sucht sie den Kontakt und bringt Dr. B. gegenüber sogar einen Kinderwunsch zum Ausdruck. Die Lage spitzt sich immer weiter zu, sie gerät zunehmend in eine Art Liebeswahn und stellt sich (ohne sein

Wissen) völlig in den Dienst von Dr. B. Die Krankenpflegerin übernimmt all seine Anweisungen, kundschaftet sein Ordinationszimmer aus, erledigt seine Wäsche und verbringt schließlich eine Nacht in seinem Bett, das sie zuvor zufällig hinter einem Vorhang entdeckt. Als Dr. B. sie am nächsten Tag dort entdeckt, will sie sich vor lauter Verzweiflung mit einer Injektion töten. In letzter Sekunde bricht sie den Suizidversuch ab und beschließt, sich versetzen zu lassen – bezeichnenderweise in die Psychiatrie. Hier findet sie mentale Ruhe und berufliche Erfüllung im Umgang mit den Patient\*innen: „Ich liebe sie“ (202).

Während die weibliche Hauptfigur dieser Erzählung sich also überaus exalziert gibt, zu ihren Gefühlen bekennt und Träume, Ideale und Wünsche verfolgt, ist ihr Antagonist Dr. B. als absolute Kontrastfigur gezeichnet. Er ist ein nüchterner und sachlicher Wissenschaftler, dementsprechend bekennt er – und dies alles andere als wortkarg – gegenüber der Krankenpflegerin:

„Ich bin ein Fachmensch durch und durch. Ich bin nicht auf Erlebnisse gestellt, wenigstens nicht auf Erlebnisse des Herzens. Ich bin ein Fanatiker der wissenschaftlichen Idee, ein Fetischist des Geistes, ein unbestechlicher Diener nüchterner Wirklichkeit, also im Sinne der Frauen ein sehr unbequemer Patron. Ich bin ehrgeizig auf meine Art: Ich bin kein Streber, aber ich würde ohne Bedenken jeden Menschen, auch mich selbst, der geringfügigsten Chance der Wissenschaft opfern, wie man etwa zum Zwecke bakteriologischer Studien Tiere infiziert. Ein Mensch, dem der Blinddarm vereitert ist, ist für mich nur mehr ein vereiteter Blinddarm, sonst nichts. Nur so kann ich ihm nützlich sein. Und ich will nur eins: Nützlich sein“ (167).

Mit diesem sachlichen Arztbild verbunden ist auch seine Weltsicht insgesamt, wie sich etwa an seinem Kunstverständnis zeigt:

„Ich begreife allenfalls noch, daß man Bücher schreibt, obwohl ich auch das für sehr überflüssig halte, ich kann mir vorstellen, daß Musik, gute oder schlechte, ich mache da keinen Unterschied, einem schwächlichen Bedürfnis nach Lebensillusion entgegenkommt, aber völlig unverständlich ist es mir bereits, warum man ein Bild malt. Eine gute Photographie von einem Menschen oder einer Landschaft vermittelt mir doch viel deutlicher, einfacher und unverfälschter und vor allem sachlicher den Eindruck des Dargestellten. Ich will doch schließlich den Menschen oder die Landschaft nicht mit den Augen eines anderen, sondern mit meinen eigenen sehen“ (178).

Solche Ausführungen bleiben von der Erzählerin unkommentiert, sie fokussiert sich lediglich auf ihr unerfüllbares Begehren. Im rückblickenden Erzählen erkennt sie zwar ihre Maßlosigkeit, erinnert sich jedoch an die Unfähigkeit, sich selbst Einhalt zu gebieten: „Ich wußte ganz genau, was ich sagte, aber ich konnte nicht aufhören zu sprechen, die Worte drängten sich mir im Mund zusammen, sprangen mir gegen meinen Willen über die Lippen“ (179). Interessant ist dabei die Schonungslosigkeit, mit der sie sich mit ihrer eigenen Geschichte auseinandersetzt. Sie lässt keine Peinlichkeit aus – vielmehr seziert sie ausführlich jedes noch so groteske Detail ihres Liebeswahns

– was zu einem großen Vertrauensaufbau gegenüber der Erzählerin führt. Zugleich bleibt fraglich, inwieweit man ihrer Darstellung überhaupt trauen kann. Das gesamte Geschehen wird lediglich durch ihren monoperspektivischen Filter wiedergegeben und auch andere Stimmen kommen nur durch ihre Erinnerungen zu Wort. Dabei überschreitet sie immer mehr Grenzen. Von der anfänglich gehemmten, passiven und fleißigen Krankenpflegerin entwickelt sie sich zu einer Verfolgerin, deren Verhalten nur noch obsessiv erscheint. Tatsächlich hatte Mela Hartwig für den Novellenband *Ekstasen*, in dem die *Aufzeichnungen einer Häßlichen* 1928 erstmals erschienen sind, ursprünglich den Titel „Die Besessenen“ vorgesehen (Vollmer, 1992, S. 253). In dieser Variation des eigenen Ich wird die Protagonistin gewissermaßen zu ihrer eigenen Alternative, die vormals uneingestandene Vorstellungen und Wünsche offen benennt und auslebt.

Nicht nur in dieser Hinsicht, also durch die Aggressivität und Rücksichtslosigkeit ihres Vorgehens, lässt sich eine Form von *gender crossing* erkennen, auch ist die Krankenpflegerin auf durchaus pragmatische Weise in der Lage, mit ihrem Verhalten den männlich-sachlichen Habitus zu imitieren. Als sie ihren Kinderwunsch anspricht, nimmt sie eine betont nüchterne Haltung ein und bedient sich auch sachlicher Formulierungen: „[I]ch bin darauf gefaßt, daß es ohne Romantik, ohne Zärtlichkeit und vollkommen sachlich abgeht. Ich will nur ein Kind“ (172). Damit passt sie sich Dr. B. und dem populären Kältegedicht so stark an, dass von der ursprünglichen Befangenheit nichts mehr zu erkennen ist.

Der Erfolg jedoch bleibt aus. In Fragen der Liebe bleibt diese Figur nicht zuletzt aufgrund ihrer Inkompatibilität mit dem Zeitgeist chancenlos. Dass sie dabei immer wieder übergriffig und grenzüberschreitend wird, entfernt sie von sämtlichen tradierten Vorstellungen ‚idealer Weiblichkeit‘, mit der Attribute wie Gutmütigkeit, Schönheit und Zärtlichkeit verbunden sind. Vielmehr trennt sie, und dessen ist sie sich durchaus bewusst, „nur eine Spanne Bewußtsein und mühsame Zucht“ (202) vom Wahnsinn. Und auch die Vorgaben, die durch den Topos der ‚Neuen Frau‘ entstanden sind, wirken mit Blick auf diese Protagonistin hochgradig ambivalent, obwohl sie Aspekte wie Unabhängigkeit und Freiheit enthalten.

## 2

### Das Phänomen der ‚Neuen Frau‘

Während die ‚Neue Frau‘ in vielen literarischen Texten als Muster- und Modellbild von Weiblichkeit mit (mehr oder weniger konstanten) emanzipatorischen Zügen fungierte, wurde ihr tatsächlicher gesellschaftspolitischer Gehalt allmählich reduziert. Vom ehemals mutigen und provokativen Entwurf der ‚Neuen Frau‘ blieb durch die ständige mediale Wiederholung nur noch eine simple Schablone. Genau hier hakt auch Mela Hartwigs Erzählung ein, wenn sie auf die Oberflächlichkeit des modernen Frauentypus verweist und damit die Grenzen der tatsächlichen Freiheit aufzeigt.

Zum einen bringt die Krankenpflegerin durch ihre Berufstätigkeit einen wichtigen Aspekt der ‚Neuen Frau‘ schon per se mit ein. So ist sie ökonomisch unabhängig und erwähnt auch an verschiedenen Stellen, dass sie sich bestimmte Dinge wie eine Taxifahrt problemlos leisten kann. Doch fällt diese Unabhängigkeit als Zeichen ihrer Emanzipation kaum auf, denn zum einen war der Beruf der Krankenschwester in den 1920er Jahren keine neue Errungenschaft, sondern bereits seit Jahrhunderten etabliert. Damit erscheint ihre Berufstätigkeit viel weniger schillernd und insgesamt selbstverständlicher als die der zahlreichen Büroangestellten, die neuerdings die Romane etwa von Irmgard Keun oder Christa Anita Brück bevölkerten. Zum anderen entspricht auch das Dienende einer Krankenpflegerin schlechterdings nicht dem populären Bild des hedonistischen Flapper-Girls, das tagsüber an der Schreibmaschine sitzt und seine Freizeit im Kino, in Cafés oder Tanzlokalen verbringt. In ihrer Berufstätigkeit findet sich also ein unzeitgemäßes Moment, das zum einen (ironischerweise) auf ihrer Selbstverständlichkeit und zum anderen auf einer gewissen Antiquiertheit des Berufs an sich gründet.

Da, wo die Krankenpflegerin dennoch versucht, Stil und Auftreten der ‚Neuen Frau‘ zu imitieren, scheitert sie. So hält sie, nachdem sie versucht, sich einen Bubikopf zuzulegen, lapidar fest: „Ich kann nicht sagen, daß ich viel mehr damit erreichte als eine Veränderung meines Aussehens, und ich glaube nicht, daß sie mir zum Vorteil gereichte“ (136). Ein ähnliches Muster lässt sich in Bezug auf die Mode der Zeit erkennen. Zwar kann sie mühelos „Schuhe, Seidenstrümpfe, Parfüms, Spitzenwäsche, Bänder, Jabots und Schals“ (137) finanzieren, doch muss sie später erkennen:

„Die Feindschaft, die ich [...] für diesen Firlefanf empfand, weil er mir nicht hielt, was ich selbst mir davon versprochen hatte, begann erst mit dem Unbehagen über die Hartnäckigkeit und Indolenz meines Körpers, der sich weder in der Haltung noch in seinen Bewegungen einem modischen Schnitt oder Stoff fügen wollte, der mir jeden Faltenwurf aus der Fassung brachte, dem kein Korsett Rason beibringen konnte, der sich durch keine Eitelkeit bestechen ließ und auf den lässigen Gewohnheiten seiner schlaffen Muskeln beharrte“ (137).

Das Bemühen, sich oberflächlich den Schönheitsidealen und damit ihrem eigentlichen Ziel zu nähern, misslingt also. Kurz gesagt: Sie hat die finanziellen Mittel, nicht jedoch den habituellen Zugang. Ihre Ansprüche und ihr Einsatz sind dabei hoch, doch der Ertrag fällt wesentlich geringer aus. Auch der Versuch, die Aufmerksamkeit von Dr. B. durch das Rascheln eines neuen Seidenkleids auf sich zu lenken, gelingt ihr zwar, doch nicht so, wie eigentlich geplant:

„Er sah mir eine Weile kopfschüttelnd zu, dann sagte er, ruhig wie immer: ‚Was für ein Teufel ist denn heute in Sie gefahren? Sie machen mir ja die Kranken rebellisch mit Ihrer Nervosität. Von dieser Seite kenne ich Sie gar nicht. Haben Sie irgendeinen Verdruß gehabt? Nehmen Sie sich doch lieber ein paar Tage frei, wenn Sie sich nicht wohl fühlen. In einem Spital darf man sich nicht gehen lassen.“ (138)

An diesen Stellen offenbart sich die trügerische Schimäre des Ideals, das wohl für die wenigsten Frauen tatsächlich erreichbar war. Auch lässt sich hier wiederkehrend das Ausloten der neusachlichen Sinnangebote erkennen. Die Protagonistin ringt darum, einen Weg aus ihrer Misere zu finden, und greift dabei zu pragmatischen Lösungen, wie sie die Neue Sachlichkeit vorschlägt. Doch diese Lösungen führen nicht zum Ziel, sondern verursachen vielmehr immer neue Probleme, sodass sie zunehmend in eine Unglücksspirale gerät, aus der sie sich am Ende kaum noch befreien kann. Die Ich-Erzählerin ist als Romantikerin und Idealistin gezeichnet, ihr Gegenpart Dr. B. jedoch als Pragmatiker und Rationalist. Begibt sie sich in den Bereich des neusachlichen Pragmatismus, scheitert sie an ihrer ureigenen Unverträglichkeit mit dieser Lebensführung. Sie schwankt also zwischen den beiden Sphären, ohne sich einer der beiden überhaupt wirklich zugehörig zu fühlen. Dieses Kippen der verschiedenen Lösungsangebote, die das Verhältnis von Pragmatismus und Idealismus ausleuchten, deckt wiederum die prinzipielle Schwierigkeit auf, überhaupt einen gangbaren Ausweg aus ihrer existenziellen Krise zu finden.

### 3

#### **Sexualität und Transgression**

Der Hang zum Übertreten von vorgegebenen Grenzen zeigt sich wesentlich radikaler noch anhand der Sexualität der Ich-Erzählerin. An verschiedenen Stellen gibt sie Auskunft über sexuelle Phantasien und Vorstellungen, wodurch sie sowohl einen Raum als auch eine Sprache für die Darstellung ihres individuellen Begehrens schafft. Evelyne Polt-Heinzl (2007, S. 216) notiert in diesem Zusammenhang, die Ich-Erzählerin sei „auch erotisch anspruchsvoll, das zeigen ihre originellen Phantasien“. So verbringt sie teilweise Stunden damit, fremde Männer in Lokalen anzustarren, bis diese die Flucht ergreifen. Auch beobachtet sie beispielsweise eine Weile lang die Hand eines ihr unbekanntes Mannes und führt dazu aus:

„Die Hand gefiel mir, ich lockte sie mit verliebten Augen, bis sie sich losriß und bis an den Rand des Tisches kroch, sich an einem Faden, wie eine dicke Spinne zu Boden fallen ließ, zwischen Tischen, Stühlen und Beinen zu mir gekrochen kam und mir in den Schoß sprang. Ich wollte aufschreien, aber ich brachte keinen Laut hervor, spürte, wie sich das fleischige Tier an meinen Schenkeln rieb, wie es mit einem Male zerging, sich in Wärme auflöste, durch meine Kleider hindurchsickerte wie ein warmer, sprühender Regen und keine andere Spur zurückließ als eine sonderbare Mattigkeit in allen meinen Gliedern“ (144).

Während Hartwigs Text also weibliche Sexualität und weibliches Begehren durchaus kunstvoll und metaphorisch verdichtet inszeniert, zeigt ein Blick in Irmgard Keuns Roman *Das kunstseidene Mädchen* einen wesentlich zurückhaltenderen sprachlichen Zugang zu diesen Themen. Keuns Protagonistin, die 18-jährige Doris, die in Berlin als Schauspielerin berühmt werden will, berichtet von ihren ersten sexuellen Erfahrungen mit dem wesentlich älteren Hubert:

„[E]r war der erste und sehr schüchtern – trotzdem schon fast Ende zwanzig. Und erst wollte er nicht, aber nicht aus Edelmüt und so, sondern einfach aus Feigheit, weil er dachte, das gibt Verpflichtungen so ein ganz und gar unschuldiges Mädchen. Und das war ich. Aber natürlich glaubte er nicht, daß er einfach ein feiges Schwein war, sondern hielt sich für enorm edel und hätte alles mögliche getan außer dem einen. Ich fand nur, ein Mädchen verrückt machen ist dasselbe, wie was andres tun, und dann dachte ich, einmal muß es ja doch sein und legte doch großen Wert auf richtige Erfahrung und war auch verliebt in ihn so mit Kopf und Mund und weiter abwärts“ (Keun, 2018, S. 240-1).

Auch bei Keun wird zwar sofort klar, wovon die Rede ist, doch die konkreten körperlichen Vorgänge werden eher verschleiert als offen thematisiert. Die intensive Auseinandersetzung mit der eigenen Sexualität ist für die Krankenpflegerin und ihren Text somit konstitutiv und alles andere als nebensächlich. „Diese geheimen Freuden“ (143) bedeuten damit für die Erzählerin der *Aufzeichnungen einer Häßlichen* das (wenn auch nur imaginäre) Ausleben ihrer sexuellen Identität und haben damit - trotz all der auferlegten Grenzen - auch etwas Befreiendes. Auch mit Blick auf diesen Aspekt legt die Erzählerin ihre verinnerlichteten Barrieren ab und offenbart letztlich durch die Besonderheiten ihrer Subjektivität eine Alternative ihrer Existenzweise, die weit über den typologischen Entwurf der ‚Neuen Frau‘ hinausgeht.

#### 4

### Schluss

Der Text zeigt somit zum einen das Disruptive dieser Zeit, wenn die Annäherung an das Ideal der ‚Neuen Frau‘ nicht gelingt, obwohl das Bedürfnis danach da ist. Nicht etwa, weil die Protagonistin reaktionär wäre, scheitert die Anpassung an den mondänen Nimbus der ‚Neuen Frau‘, sondern weil sie die entsprechenden Voraussetzungen schlechterdings nicht mitbringt. An diesem Punkt wird die Schieflage des Konzepts der ‚Neuen Frau‘ beobachtbar, zu dem nur junge, attraktive, kaum vorgeprägte Frauenfiguren zugelassen werden. Nicht mangels, sondern aufgrund ihrer Erfahrung ist sie ungeeignet für die ‚neuweibliche‘ und damit neusachliche Lebensführung.

Zum anderen geht der Text in der unverhohlenen Darstellung der sexuellen Ansprüche und Vorstellungen der Krankenpflegerin weit über die Typologie der ‚Neuen Frau‘ hinaus. Dies wird auch an ihrer Konturierung als eher irrationale, impulsive und unberechenbare Figur erkennbar. Zugleich vereint sie weitere Widersprüche in sich, die die Zuordnung zum Schema der ‚Neuen Frau‘ erschweren. So scheint ihre Wirklichkeitswahrnehmung teilweise auf groteske Art verzerrt, zugleich aber verfährt sie in ihrem gesamten Duktus intellektuell, überaus präzise und streckenweise ironisch – dies zeigt sich auch an der sezierenden Auseinandersetzung mit ihrer Geschichte. Zugleich gibt sie sich im Rückblick auf ihre existenziellen Extremlage als überspannt zu erkennen, dann wieder selbstreflexiv und maßvoll: „Wenn es mir mein Äußeres gestattet hätte, wäre ich vielleicht Schauspielerin geworden. Ich sage mit Absicht

vielleicht, weil es mehr als fraglich ist, denn wäre ich schön, so hätte ich es ja nicht notwendig gehabt“ (145), erwähnt sie an einer Stelle vollkommen nebensächlich und weist damit auch die Naivität von jungen ‚Neuen Frauen‘ wie Irmgard Keuns Doris zurück, die tatsächlich an einen solchen Aufstieg glauben. Die seit Jahrhunderten bestehenden Weiblichkeitsideale – auch der Idealtypus der ‚Neuen Frau‘ muss letztlich als eine von Frauen verinnerlichte äußere Erwartung der (patriarchalen) Umwelt gelten – werden durch diese eigen- und feinsinnige Protagonistin nicht nur vorübergehend suspendiert, sondern endgültig verabschiedet.

Und auch wenn sie ihr Begehren am Ende nicht erfüllen kann, liegt doch etwas Heilendes in dem Versuch. Das Gefühl des Vergeblichen weicht zugunsten eines produktiven Ansatzes. Im Aufschreiben ihrer eigenen Geschichte, die sie anfänglich noch als ihre „kleine, lächerliche Geschichte“ bezeichnet, zeigt sich ein Moment von Würde und Selbstannahme. Sie integriert diese Phase ihres Lebens in ihre Biografie, ohne sie von sich abspalten zu wollen. Dieser Prozess legt offen, wie allmählich auch ein Selbstmitgefühl entsteht, durch das sie sich und ihre Erfahrungen ernst nehmen kann. Dadurch gewinnt sie schließlich Distanz zu der vorangegangenen intensiven Phase ihres Liebeswahns. Die Verarbeitung dieser Phase schafft neuen Raum für neue Bindungen, und das Ende der wahnhaften Fixierung auf Dr. B. bedeutet die Möglichkeit, Zuneigung neu zulassen zu können. Zwar gelingt ihr – zumindest zum Zeitpunkt des Erzählens – keine neue Liebesbeziehung, doch findet sie zumindest Erfüllung in ihrer Arbeit mit den psychisch Kranken:

„Sie sind gutmütig und freundlich. Wenn sie ihre Anfälle haben, toben und schreien und um sich schlagen oder wimmern und sich in unmenschlicher Angst in den Boden verkriechen möchten, sind sie nicht schlechter und nicht gefährlicher als andere Menschen, die mit ihren fünf gesunden Sinnen das gleiche tun, aber grausamer, hinterhältiger und verstockter: nur bedauernswerter sind sie. In ihren ruhigen und guten Stunden sind sie besser als andere Menschen, dankbarer, lenksamer und wunderbar gut. Ich liebe sie“ (202).

Bettina Fraisl kommt in ihren Ausführungen zu einer weitgehend trostlosen Deutung dieses Schlusses. Während sie den „Geständniszwang“ der Ich-Erzählerin zunächst als „willkürlich und lächerlich“ (Fraisl, 2002, S. 191) beschreibt (was im Übrigen der Diktion der Protagonistin selbst entspricht) liest sie das Ende mit Blick auf den unerfüllten Kinderwunsch als „das Sterben der Ich-Erzählerin, das sie gerade verhindert, indem sie es schreibt. In ihrem Schreiben bewahrt sie etwas von dem, das da sterben soll. Der Tod der Ich-Erzählerin – als Frau – *steht in Rede*“ (Fraisl, 2002, S. 193).

Doch liegt auch etwas Sublimierendes in diesem Ende. Denn dass die Krankenpflegerin nach ihrer fundamentalen Niederlage am Ende Trost in der psychiatrischen Arbeit findet, deutet auch auf eine Spiegelbildfunktion der Patient\*innen dort hin. Hier erkennt sie, dass sie in ihrer Emotionalität nicht alleine ist und dass es eine Verbundenheit mit dem Menschsein gibt, dass also Mitgefühl und

Zuwendung auch zu mehr Empathie und Selbstannahme führen. Indes findet sich auch hier wieder ein ambivalenter Aspekt in der romantisierenden und undifferenzierten Wahrnehmung der psychisch Kranken, die auch eine Art Überidentifikation und damit einen Mangel an professioneller Distanz zu erkennen gibt. Die Protagonistin bleibt damit ihren Widersprüchen verhaftet, fühlt sich zugleich jedoch weniger fremd im eigenen Leben. Die neue Arbeit bedeutet für sie das Eingeständnis ihres Scheiterns und neu gewonnene Autonomie zugleich. Ob dies also eine Geschichte der Resignation oder der Erneuerung ist, bleibt damit prinzipiell offen. Fest steht aber, dass die Hoffnung der Erzählerin nicht ganz schwindet.

Damit ist die Ich-Erzählung (auch als Ausdruck des Innenlebens der Erzählerin) nicht zuletzt gegen den Zynismus der Zeit geschrieben. „Man wird wieder lieben“, ist Max Brod sich in seiner Kritik der Neuen Sachlichkeit sicher (Brod, 1990, S. 53). Und auch Hartwigs Protagonistin (als hätte sie selbst Max Brod gelesen) hat den Glauben an echte Zuneigung noch nicht verloren. Das Ende der Liebe ist für sie keineswegs ausgemacht: Die plötzliche Erkenntnis um „die unbegreifliche Schwäche, ein Leben zu lieben, das mich nicht liebte“ (202) – an dieser Stelle vereinigen sich all die Widersprüche und Widrigkeiten, die die Geschichte der Erzählerin ausmachen – führt zu neuem Lebenswillen, durch den sie ihren Suizidversuch abbricht.

### Anmerkungen

1. Zitiert wird im Folgenden, unter Angabe der Seitenzahl, aus: Hartwig (2004). *Aufzeichnungen einer Häßlichen*. In M. Hartwig, *Das Verbrechen. Novellen und Erzählungen*, Droschl, Graz, S. 131-202.

### Bibliografie

- Becker S. (2000), *Neue Sachlichkeit*. Bd. 1: *Die Ästhetik der neusachlichen Literatur (1920-1933)*, Böhlau, Köln.
- Brod M. (1990), *Die Frau und die neue Sachlichkeit*, in F. M. Huebner (Hg.), *Die Frau von Morgen wie wir sie wünschen*. Mit einem Vorwort von Silvia Bovenschen, Insel Verlag, Frankfurt a.M., S. 45-7.
- Cuzzolaro M., Nizzoli U. (2018), *Enrico Morselli and the Invention of Dysmorphophobia*, in M. Cuzzolaro, S. Fassino (Hgg.), *Body Image, Eating and Weight. A Guide to Assessment, Treatment, and Prevention*, Springer, Cham, S. 85-95.
- Fraisl B. (2002), *Körper und Text. (De-)Konstruktionen von Weiblichkeit und Leiblichkeit bei Mela Hartwig*, Passagen, Wien.
- Hartwig M. (2004), *Aufzeichnungen einer Häßlichen*, in M. Hartwig, *Das Verbrechen. Novellen und Erzählungen*, Droschl, Graz, S. 131-202.
- Keun I. (2018), *Das kunstseidene Mädchen*, in I. Keun, *Das Werk*, Heinrich Detering und Beate Kennedy (Hgg.), Bd. 1: *Texte aus der Weimarer Republik 1931-1933*, Wallstein, Göttingen, S. 232-387.
- Lethen H. (1994), *Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen*, Suhrkamp, Frankfurt a.M.
- Pinthus K. (1929), *Männliche Literatur*, in „Das Tagebuch“, 10, 1, S. 903-11.

- Polt-Heinzl E. (2007), *Mela Hartwigs Fallgeschichten. Korrekturen zum Thema Hysterie*, in P.-H. Kucher (Hg.), *Literatur und Kultur im Österreich der Zwanziger Jahre. Vorschläge zu einem transdisziplinären Epochenprofil*, Aisthesis, Bielefeld, S. 211-26.
- Schmid-Bortenschlager S. (1979), *Der zerbrochene Spiegel. Weibliche Kritik der Psychoanalyse*, in M. Hartwigs Novellen, *Modern Austrian Literature*, in "Journal of the International Arthur Schnitzler Research Association", 12, 3/4, S. 77-95.
- Vollmer H. (1992), *Nachwort*, in M. Hartwig, *Ekstasen. Novellen*, Ullstein, Frankfurt a.M.-Berlin, S. 247-66.
- Wysocki G. von (2019), *O-Töne des Unbewussten*, in „Die Zeit“, 9, S. 42.