



universität
wien

DISSERTATION / DOCTORAL THESIS

Titel der Dissertation / Title of the Doctoral Thesis

Melitta Urbancic

Lyrik am Rand der Welt
Exil und Integration in Island
Eine Analyse

verfasst von / submitted by

Agneta Hauber BSc MA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Doktorin der Philosophie (Dr.phil.)

Wien, 2021 / Vienna 2021

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

UA 792 332

Dissertationsgebiet lt. Studienblatt /
field of study as it appears on the student record sheet:

Deutsche Philologie

Betreut von / Supervisor:

ao. Univ.- Prof. Mag. Dr. Wynfrid Kriegleder

Betreut von / Supervisor:

Prof. Dr. Thomas Grub

Dankesworte

Die entscheidende Voraussetzung für die Durchführung dieses Projekts war der Zugang zum Nachlass der Lyrikerin Melitta Urbancic. Dieser wurde mir in einer vertrauensvollen und großzügigen Weise von der Tochter der Autorin und zugleich deren Nachlassverwalterin Sibyl Urbancic gewährt. Frau Sibyl Urbancic hat ihre Erinnerungen mit mir geteilt und mir ihre kostbare Zeit unbegrenzt zur Verfügung gestellt. Ich danke ihr aus vollem Herzen. Herzlich und ganz besonders danke ich auch Herrn Professor Dr. Wynfrid Kriegleder und Herrn Professor Dr. Thomas Grub, für ihre Betreuung meiner Dissertation. Ihr Vertrauen mir gegenüber hat mir Mut gegeben, diese Arbeit in die Wege zu leiten. Mit ihrer fachlichen Unterstützung und den freundlichen und ermutigenden Gesprächen habe ich diese Dissertation, die mir sehr viel Freude gemacht hat, abschließen können.

Ein Dankeschön sage ich auch an die Geschwister Petúr Urbancic und Eirika Urbancic für ihre Bereitschaft, mir ein Interview zu geben, sowie an Herrn Professor Dr. Gauti Kristmannsson, Reykjavik, der den Kontakt zu der Familie Urbancic vermittelt hat. Für seine Bereitschaft mir jederzeit technische Hilfe zu leisten, danke ich Herrn André Lämmer.

Doch entscheidend für die Durchführung der Arbeit waren die Begleitung, das Verständnis und die Unterstützung meines Ehemannes Dr. Klauspeter Hauber sei es als Reisebegleiter, Korrekturleser oder als Gesprächspartner. Vielen Dank für die Liebe und für die Zeit, die Du mir geschenkt hast!

Auch bedanke ich mich bei meinen Kindern Björn, Kristina und Per und deren Familien für ihr Interesse, ihr Verständnis, ihre Ermunterungen und ihre Hilfe.

Ihnen allen widme ich diese Dissertation.

Agneta Hauber

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung	1
2	Biografischer Überblick.....	15
2.1	Lebenslauf	15
2.2	Literarischer und intellektueller Einfluss der Jugend- und Studienzeit.....	23
2.3	Poetologie	36
2.4	Das literarische Werk Melitta Urbancics.....	39
2.5	Die Lyrik Melitta Urbancics im zeitgenössischen literarischen Kontext	42
3	Island, das Land des Exils	45
4	Exilliteratur.....	51
4.1	Begriff Exilliteratur	51
4.2	Fehlendes Gefahrenbewusstsein.....	51
4.3	Orte des Exils.....	52
4.4	Allgemeine Schaffensprobleme	53
4.5	Innere Emigration	54
4.6	Formen und Themen der Exilliteratur	55
4.6.1	Verlage und Zeitschriften.....	56
4.7	Rezeption.....	57
4.8	Exilliteraturforschung.....	57
4.8.1	Feministische Ansätze in der Exilliteraturforschung	58
4.9	Exillyrik.....	60
5	Relevante Analysebegriffe der Lyrik.....	71
5.1	Überlegungen zum Begriff Lyrik	71
5.2	Das lyrische Ich	72
5.3	Metrum und Rhythmus	75
5.4	Klang- und Bildfiguren.....	77
5.4.1	Klangfiguren.....	77
5.4.2	Bildfiguren	77
5.5	Relevante Methoden der Analyse.....	79
6	Zentrale Themen des zu analysierenden Korpus	83
6.1	Heimat	83
6.1.1	Zum Begriff der Heimat	84
6.1.2	Semantische Verknüpfungen mit dem Begriff Heimat	85
6.1.3	Der Wert der Heimat	86
6.1.4	Remigration.....	87
6.1.5	Der Verlust der Heimat	88

6.1.6	Unheimliche Heimat	89
6.1.7	Heimat in der Sprache	90
6.1.8	Heimat als eine identitätsstiftende Zugehörigkeit	91
6.2	Erinnerung	91
6.2.1	Gedächtnis - Erinnerung.....	92
6.2.2	Das individuelle Erinnern.....	92
6.2.3	Die Zuverlässigkeit der Erinnerung	94
6.2.4	Vergessen	95
6.2.5	Trauma und Erinnerung	96
6.2.6	Kollektives Erinnern	97
6.3	„Fremdheit“ und Integration.....	98
6.3.1	Der Fremde.....	98
6.3.2	Zwei Kulturen	99
6.3.3	Der Begriff „Integration“	101
6.3.4	Die Integration Melitta Urbancics	102
6.3.5	Bikulturalität.....	103
6.3.6	Überschreiten der Grenze	104
6.3.7	Vorwärts- und Rückwärtsblicken.....	106
7	Analyse ausgewählter Gedichte	108
7.1	Einführung	108
7.2	Vorahnung	113
7.3	Flucht	126
7.4	Island. das fremde Land.....	133
7.5	Eine Nicht-Existenz	146
7.6	Freundschaft	149
7.7	Im Ewigen Sein verbunden.....	151
7.8	Ich will leben	156
7.9	Annahme der neuen Heimat	162
7.10	Trost.....	166
7.11	Suche nach einem neuen Selbst.....	168
7.12	Nichtzugehörigkeit	174
7.13	Die Wahlheimat	186
7.14	Melitta Urbancic blieb eine „gefühlte“ Ausländerin	191
7.15	Rückblicke	193
8	Zusammenfassung der Untersuchung mit Beantwortung der gestellten Fragen...	202
8.1	Zusammenfassung	202
8.2	Beantwortung der gestellten Forschungsfragen	203

8.2.1	Welche sind die zentralen Themen des Prozesses Flucht–Exil–Integration? ..	203
8.2.2	Wie ist das Subjekt entworfen und mit welcher Authentizität ausgestattet? ...	205
8.2.3	Mit welchen dichterischen Mitteln hat die Autorin diesen Prozess gefasst? ...	208
8.2.4	Welche Relevanz hat ihr eigenes Dichten in dem Prozess der Integration?	209
8.2.5	In welchen zeitgenössischen Kontext ist ihre Lyrik einzuordnen?	210
8.3	Schlussworte	210
8.4	Fazit	211
9	Primärliteratur	213
10	Sekundärliteratur	215
11	Anhang	223
11.1	Abstract.....	223
11.2	Abstract (English).....	224
11.3	Biografie Melitta Urbancic	225
11.4	Gespräch	227
11.5	Interview I (Auszüge)	230
11.6	Interview II	238
11.7	Zitierrecht	246

1 Einleitung

Islandsegne

Mein grimmer Anhauch
grüsse dich
[...]
Mit Sehnsucht dauernd
segne ich!¹

Die umrahmenden Verse des Gedichtes *Islandsegne* können als Umrahmung des Exillebens Melitta Urbancics² in Island gesehen werden. Nach der Ankunft in dem Land als unwillkommene Emigrantin entwickelte sich Island für Melitta Urbancic zu ihrer Wahlheimat, in der sie bis zu ihrem Tod lebte.

Aufgrund ihrer jüdischer Herkunft mussten Melitta Urbancic und ihre Familie nach dem „Anschluss“ Österreichs 1938 ihre Heimat verlassen. Ihr Mann, der Musiker Victor Urbancic, erhielt in Island eine Arbeitsgenehmigung, worauf auch die Familie für dieses Land eine Aufenthaltsgenehmigung bekam und dort eine Unterkunft fand. Für Melitta Urbancic, eine akademisch gebildete, an der Kultur und Natur Mitteleuropas aktiv teilnehmende Mitteleuropäerin, war Island „terra incognita“. Das unbekannte Land, dessen karge und ungastliche Natur, dessen unbekannte Sprache, dessen andersartige Kultur und befremdende sozialen Umgangsformen, hatte auf Melitta Urbancic anfänglich eine abweisende Wirkung. Es sollte sich zeigen, dass sich später daraus eine tief empfundene Dankbarkeit, eine Wertschätzung und sogar eine besondere Art von Liebe von Seiten der Autorin dem Land gegenüber entwickelten. Das Zusammentreffen der Lyrikerin Melitta Urbancic mit dem unbekannten Land Island verspricht eine Lyrik mit neuen und unbekannten Perspektiven auf ein Leben im Exil und den Prozess einer Integration³. Die poetische Artikulation der Entwicklung dieses Prozesses in der Lyrik Melitta Urbancics ist das Thema dieser Arbeit.

Der Literatur des Exils, entstanden aufgrund der politischen und rassistischen Verfolgung durch das Regime der Nationalsozialisten, wurde zwanzig Jahre lang in Westdeutschland sowie in

¹ Das Gedicht liegt als Typoskript mit dem Vermerk „Vom Rand der Welt“ im Nachlass der Autorin. Der Herausgeber der Sammlung hat aber dieses Gedicht nicht bedacht. Zitierrecht am 26.08.2020 erhalten Vgl. p. 248.

² Bei der Einbürgerung in Island, 1949, wurde der Familienname von Urbantschitsch zu Urbancic geändert. Aus diesem Grund wird in der vorliegenden Arbeit die Autorin Melitta Urbancic genannt.

³ Zum Begriff „Integration“ vgl. Kap. 6.3.3, p. 101.

Österreich⁴ kaum Aufmerksamkeit geschenkt. Erst in den 1960er Jahren in Folge der Öffnung der Gesellschaft für Fragen bezüglich der Vätergeneration dieser Zeit und das daraus folgende Einsetzen einer Aufarbeitung der Vergangenheit, die lange verdrängt worden ist, entstand in Westdeutschland ein Interesse für die Exilliteratur und damit auch für die Exillyrik. Die „Stunde Null“ als Signal eines Neuanfangs in der deutschen Nachkriegsgesellschaft zeigte sich für ehemalige Exilanten⁵ und Emigranten inhaltslos. Als Remigranten stießen sie in der Heimat, ob Westdeutschland oder Österreich, auf Ablehnung. Die verbreitete Meinung über die Situation der Exilierten während des Krieges beschrieb Frank Thiess 1945 in seiner Kontroverse mit Thomas Mann: Sie (die Exilanten) sahen „aus den Logen und Parterreplätzen des Auslands der deutschen Tragödie“⁶ zu. Die Exilautoren wurden nicht nur gesellschaftlich abgelehnt, auch ihre Werke wurden nicht gewürdigt. Bernhard Spies schreibt in *Exilliteratur – ein abgeschlossenes Kapitel?* über die

selten ausgesprochene, aber weit verbreitete Annahme von der notwendigen ästhetischen Inferiorität von Exilliteratur, die nicht richtiger wird, wenn sie von Verständnis begleitet ist, etwa in dem Sinn, daß von Exilanten eine literarisch hochstehende Produktion nicht erwartet werden könne.⁷

Diese Vorstellung über Exilliteratur wurde zwar revidiert, doch herrschten innerhalb der Exilforschung derartige ideologischen Unstimmigkeiten⁸, dass nachdem das anfängliche Materialsammeln als wichtigste Aufgabe der Forschung bezüglich der Exilliteratur als abgeschlossen betrachtet wurde und der Mythos, die Exilautoren als Repräsentanten für „das

⁴ Mit der Remigration viele Exilautoren in die DDR, deren Werke den Grundstock der DDR- Literatur bildeten, nahm die Entwicklung der Literaturszene in der DDR eine andere Richtung als in BRD.

⁵ Im Folgenden bediene ich mich bei der Bezeichnung von Kollektiven, die weibliche und männliche Individuen umfassen, stets der traditionellen maskulinen Form, weil diese nach wie vor auch als geschlechtsneutralen Zeichen gelesen wird. Die alternative Verwendung der maskulinen und femininen Form würde mich zudem vor erhebliche stilistische Probleme stellen. Müller-Zettelmann, 2000, p. 1.

⁶ Thomas Mann, Frank Thiess, Walter von Molo: *Ein Streitgespräch über die äußere und die innere Emigration* 1946. Deutsches Exilarchiv 1933–1945 der Deutschen Nationalbibliothek, EB Kb 566, mit freundlicher Genehmigung und Unterstützung von Frido Mann und dem S. Fischer Verlag GmbH, Frankfurt am Main. In der s. g. „Thomas Mann – Kontroverse“ 1945-46 wurde Thomas Mann in einem offenen Brief von Walter von Molo zur Rückkehr nach Deutschland aufgefordert. Fünf Mal wurde der Satz; „Bitte kommen Sie zurück“ von Walter von Molo wiederholt. Thomas Mann lehnte ab. Aus dem Briefwechsel entwickelte sich eine öffentliche Disput mit Frank Thiess als Wortführer.

⁷ Bernhard Spies: *Exilliteratur – ein abgeschlossenes Kapitel? Überlegungen zu Stand und Perspektiven der literaturwissenschaftlichen Exilforschung*, in: *Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch* 14 (1996) S. 11 – 30, hier p. 25.

⁸ Vgl. Kap. 4.8, p. 57.

andere Deutschland“ zu sehen, entkräftet wurde, das Interesse an der Exilliteraturforschung am Ende des letzten Jahrhunderts schwand⁹.

Durch die Zusammenarbeit mit kulturwissenschaftlichen Forschungsgebieten nach der Jahrtausendwende erwachte das Interesse wieder. Die heutige Exilliteraturforschung hat in solchen Forschungsgemeinschaften erweiternde Perspektive dazugewonnen und neue Zugangsweisen zur Literatur des Exils gefunden. Da der Begriff „Exilliteratur“ nicht scharf abgegrenzt ist, läuft der Begriff vor dem Hintergrund des gegenwärtigen alltäglichen Erfahrungshorizonts der Migration- und Asylproblematik Gefahr, beliebig zu werden, indem es sich weiter von der „klassischen“ Exilepoche¹⁰, wie Dörte Bischoff den Zeitraum 1933-1945 nennt¹⁰, entfernt.

Für die Exilliteraturforschung ist die Autorin Melitta Urbancic, die zur Lebzeiten keine Lyriksammlung publiziert hat, kaum bekannt. Dies, obwohl sie in einigen Anthologien der Exillyrik wie Rudolf Felmayers *Dein Herz ist deine Heimat* (1955), Manfred Schlössers *An den Wind geschrieben* (1960) und neueren Datums Miguel Herz-Kestraneks/Konstantin Kaisers/Daniela Strigls *In welcher Sprache träumen Sie?* (2007) vertreten ist. Anlässlich der Frankfurter Buchmesse 2011, mit Island als Schwerpunkt, wurde in einer kleinen Ausstellung im Literaturhaus Wien an Melitta Urbancic als österreichische Lyrikerin in Island erinnert, aber auch an ihre Tätigkeiten als Übersetzerin, Korrespondentin, Schauspielerin, Bildhauerin und Bienenzüchterin. Als Folge dieser Ausstellung wurde die zweisprachige Lyriksammlung *Vom Rand der Welt* 2014, mit Unterstützung der Kulturstiftung der vorigen Präsidentin Islands Vigdis Finnbogadóttir, veröffentlicht. Die Gedichte der Sammlung, die zum Teil von Melitta Urbancic selbst geordnet wurde, entstanden in den ersten Jahren des Exils in Island. Der erste Teil dieser Sammlung thematisiert den schmerzhaften Verlust der Heimat und Sprache, Fremdheit und Isolierung, während der zweite Teil der pragmatischen Anpassung an das karge Exilland gewidmet ist. Der Band, mit einem sehr informativen Nachwort des Herausgebers Gauti Kristmannsson, wurde in Tageszeitungen, z. B. *Svenska Dagbladet* in Schweden besprochen, wodurch die Autorin mir bekannt wurde.¹¹ 2012 publizierte das Deutsche Literaturarchiv Marbach eine Erinnerungsschrift *Begegnungen mit Gundolf*, in der Melitta Urbancic sich an die Heidelberger Zeit und an ihre prägende Begegnungen mit Friedrich Gundolf, Karl Jaspers und dem George-Kreis erinnert. Das Manuskript beschäftigte Melitta Urbancic bis zu ihrem Lebensende. Frühere Typoskriptfassungen des Manuskripts liegen in den

⁹ Klein, 2015; Krohn, 2012.

¹⁰ Bischoff, 2013, p. 97.

¹¹ Swedenmark, 2014.

Nachlässen von Carl Zuckmayer und Richard Alewyn, einen Studienfreund aus den Heidelberg Jahren.¹² Kurz vor der Veröffentlichung und nach einem Austausch mit Karl Jaspers¹³ zog Melitta Urbancic das Manuskript zurück¹⁴. Die mit ihrem Mann Victor Urbancic zusammen geplante und weit gediehene Sammlung isländischer Volkslieder, die Melitta Urbancic ins Englische und Deutsche übersetzte und ihr Ehemann für gemischten Chor arrangierte, ist aufgrund des frühen Todes Victor Urbancics nicht zum Druck gelangt. 1998 wurden zwölf der Lieder vom isländischen Music Information Centre herausgegeben.

Da Melitta Urbancics Werk unbekannt geblieben ist, kann auf keine Forschung oder Rezeptionsdiskussion bezüglich ihres Werkes zurückgegriffen werden. Allerdings hat das Literaturarchiv Marbach durch Dr. Gunilla Eschenbach Interesse an dem Nachlass Melitta Urbancics signalisiert. Die Übernahme des Nachlasses ist aufgrund von juristischen Unklarheiten und nun auch der Pandemie Covid- 19 verzögert worden.

Auch wenn Melitta Urbancic ihre literarische Arbeit nicht veröffentlichen wollte oder konnte, hat sie ihre Werke gesammelt, immer wieder bearbeitet und ihre Lyrik teilweise in Sammlungen geordnet. Das Nachlasskonvolut der Autorin, das in Wien liegt und von ihrer Tochter Sibyl, die mir einen sehr großzügigen Zugang dazu ermöglichte, verwaltet wird, besteht zum größten Teil aus Typoskripten ihrer Lyrik. Viele Gedichte des Textkorpus sind in mehreren Bearbeitungen vorhanden und in verschiedene Sammlungen eingeordnet, einige mit handgeschriebenen Vermerken, Korrekturen und Datum- und Ortsangabe. Ein groß angelegtes, aber nie fertiggestelltes Opus Magnum, *Ferne Nähe*, ist fragmentarisch im Nachlasskonvolut vorhanden, wie auch die Briefgedichte, die sie mit Friedrich Gundolf gewechselt hat. Nichtlyrisches Material im Nachlass sind handschriftliche Erinnerungsschriften, Typoskripte von Erzählungen, religiöse und philosophische Betrachtungen, Zeitungsartikel religiösen Inhalts und Reportagen über Island. Eine professionelle Transkription von einigen Seiten des sehr schwer lesbaren Tagebuches von 1925 gehört zum Konvolut, sowie Briefe an die Kinder von Ostern 1962 in Erinnerung an den Tod des Vaters 1958. Eine eingehende Beschreibung der Ahnen der Familie Victor Urbancics, aus Sicht Melitta Urbancics, wie auch fachliche Aufsätze und Vorträge Victor Urbancics sind im Nachlass aufbewahrt. Durch die von der Autorin gewünschte und von der Familie nach ihrem Tod ausgeführte Vernichtung ihrer umfangreichen Korrespondenz und durch die juristisch noch ungeklärte Freigabe der Tagebücher, die, außer

¹² Eschenbach, 2012, p. 98.

¹³ Brief an Karl Jaspers vom 17.II.1967.

¹⁴ Kristmannsson, 2014, p. 215.

den wenigen transkribierten Seiten aus der Heidelberger Zeit, nicht zugänglich sind, ist das persönliche themarelevante Quellenmaterial schmal.

Die Gedichte, die in der vorliegenden Arbeit behandelt werden, stammen aus dem Nachlasskonvolut sowie aus der oben besprochenen Sammlung *Vom Rand der Welt*. Die Auswahl richtet sich nach der Relevanz für die Fragestellungen der Untersuchung. Es konnten Werke von über drei Jahrzehnten zusammengestellt werden¹⁵. Es sind Werke, die die Autorin auf ihrem Weg von der ersten Vorahnung einer bevorstehenden Flucht über die Flucht, das Exil und eine persönliche Integration begleiten, und Werke, die zu einem späteren Zeitpunkt rückblickend die Erfahrungen des Prozesses der Integration aus der Erinnerung verbalisieren. Um ein möglichst komplettes Bild von der Autorin, ihrer Poetologie und ihrem Werk in Hinsicht auf das Thema der vorliegenden Arbeit zu bekommen, wird außer auf die im Nachlass befindlichen Primärquellen auf das oben besprochene Erinnerungsbuch *Begegnung mit Gundolf* zurückgegriffen. Ebenso wird auf Melitta Urbancics Dissertation *Der fünffüssige Jambus bei Grabbe*, 1927, in der Melitta Urbancic sich nicht nur der Metrik Christian Dietrich Grabbes widmet, sondern auch ihren eigenen poetologischen Grundsätzen äußert, hingewiesen. Primärquellen bezüglich Melitta Urbancics Verhältnis zu Island und den Isländern sind neben den Gedichten ein im Nachlass befindlicher Artikel Melitta Urbancics über Island für die *Arbeiter-Zeitung* vom 19. Februar 1950, ein undatiertes *Brief aus Island* (vermutlich zwischen 1945 und 1947 geschrieben) und eine Schrift *Auf Wanderschaft* vom 19. Februar 1967 mit dem Vermerk „Blaue Blätter (Selbstgespräche Überlegungen)“. Die Quellen vermitteln Melitta Urbancics Sicht auf und Erfahrung mit Island und den Isländern aus verschiedenen Perspektiven über einen Zeitraum von dreißig Jahren.

Island, ein in der Eigenschaft eines Exillandes weitgehend unbekanntes Land, ist weder in einem lyrischen Kontext als solches vorhanden noch ist es bis jetzt ein Thema in der Exilforschung gewesen. Ein sprechender Beweis für dieses „Nichtthema“ ist das Nicht-Vorhandensein weder in der sehr detaillierten Ausführung über verschiedene Fluchttorte der verfolgten Autoren von Alexander Stephan, *Die deutsche Exilliteratur 1933-1945*, noch in Manfred Durzaks *Die deutsche Exilliteratur 1933-1945* oder in Walter Berendsohns *Die humanistische Front*.

Der isländische Historiker Dr. Snorri Bergsson meint in seiner Arbeit *The Aryan Cradle: Iceland and the ‚jewish Question‘*, 1998, dass die Frage des jüdischen Exils in Island noch nicht

¹⁵ Das früheste in dieser Arbeit zitierte Gedicht *Purkersdorf 1915* gehört nicht zum Themenkreis dieser Arbeit.

aufgearbeitet worden ist. Seitdem ist in *Jewish Political Studies Review* 2004 ein Artikel *Iceland, the Jews, and Anti-Semitism 1625-2004* publiziert worden, in dem der isländische Historiker Vilhjálmur Örn Vilhjálmsson das Verhältnis zwischen Island und der jüdischen Immigration aus einer geschichtlichen, politischen und auch gesellschaftlichen Perspektive betrachtet. Außerdem hat sich Snorri Bergsson in *Encyclopedia of the Jewish Diaspora* 2009 mit einem geschichtlichen Überblick *Jews in Iceland* beteiligt¹⁶.

Trotz der geographischen Lage Islands „am Rande der Welt“ und den politischen Restriktionen sind doch einige Exilanten nach Island gelangt, haben sich dort integriert und sind geblieben. Eine Untersuchung literarischer Bearbeitungen dieses Prozesses hat bis jetzt gefehlt und in diese Forschungslücke ordnet sich die vorliegende Arbeit ein. Infolgedessen ist der Fokus der Untersuchung auf den thematischen Schwerpunkt des Prozesses Exil - Integration gerichtet, mit der Lyrik Melitta Urbancics als Objekt der Analyse.

Ziel der vorliegenden Arbeit ist es, in einer Analyse der Texte der Lyrikerin folgende Fragen nachzugehen und sie zu beantworten:

Welche sind die zentralen Themen des Prozesses Flucht - Exil - Integration?

Mit welchen dichterischen Mitteln hat Melitta Urbancic diesen Prozess gefasst?

Wie ist das Subjekt der Gedichte entworfen und mit welcher Authentizität ausgestattet?

Welche Relevanz hat ihr eigenes Dichten in dem Prozess gehabt?

In welchen poetologischen zeitgenössischen Kontext ist die Lyrik Melitta Urbancics einzuordnen?

Der größte Teil der analysierten Gedichte sind Gedichte in Ich-Form, in welchen eine scharfe Grenze zwischen dem empirischen und dem lyrischen Ich schwerlich gezogen werden kann. Die unsichere Rolle, die die biografische Elemente beim Gestalten des Ich spielen, wirft die Frage nach der Authentizität der Äußerungen auf. Auch der Funktion des lyrischen Ich wird nachgegangen¹⁷. Im Anschluss an diese Fragen wird die These von einer Diskrepanz der Emotionen gegenüber dem fremden Land zwischen dem empirischen und dem lyrischen Ich aufgestellt. Diese Diskrepanz erklärt den Unterschied zwischen der von dem lyrischen Ich in

¹⁶ *Encyclopedia of the Jewish Diaspora Origins, Experience, and Culture*, 2009, Hsg. M. Avrum Ehrlich, ABC-CLIO, Santa Barbara, California S. 1077-1082.

¹⁷ Vgl. Kap. 5.2.

den Gedichten ausgesprochenen Bereitschaft, das Land anzunehmen, und der von dem biografischen Ich tatsächlich gelebten Art von Integration.

Eine Beantwortung der gestellten Fragen erfordert eine Auswahl aus dem oben besprochenen Textkorpus hinsichtlich des gestellten Themas der Untersuchung. Dabei werden die verschiedenen, zum Diskurs gehörende Fäden identifiziert, nachverfolgt und im Geschehen eingeordnet. So wie diese Fäden im Text in einem netzähnlichen Gebilde ineinandergreifen, sind auch die Fragestellungen nicht aufeinander hierarchisch aufgebaut, sondern stehen in einem wechselseitigen Bezug zueinander.

In der Analyse der Lyrik Melitta Urbancics werden, um ein tieferes Verständnis zu erlangen, verschieden fokussierende Methoden der Interpretation verwendet, die durch ihre unterschiedlichen Fragestellungen unterschiedlichen Aspekte der Texte erschließen. Die Analyse wird nach dem Verfahren des so genannten hermeneutischen Bogens von Paul Ricœur vorgenommen¹⁸.

Die vorliegende Arbeit ist in einen orientierenden und einen analysierenden Themenkomplex aufgeteilt. Nach einer Vorstellung der Autorin mit Lebenslauf, intellektuellem und literarischem Einfluss und ihrer literarischen Tätigkeit wird das Land des Exils, Island, besprochen. Darauf folgt eine Erläuterung des Themas Exilliteratur, in dem auch die Lyrik des Exils enthalten ist. Folgend werden relevante theoretische Analysebegriffe vorgestellt. Nach einer Besprechung der zentralen Themen des vorliegenden Lyrikkorpus, Heimatverlust, Erinnerung und ‚Fremdheit‘, wird als Hauptteil der Untersuchung eine eingehende Analyse und Interpretation der Gedichte Melitta Urbancics vorgenommen. Abschließend werden in einer Zusammenfassung die gestellten Fragen beantwortet und das Ergebnis der Untersuchung vorgestellt.

Die Lyrikerin Melitta Urbancic, 1902-1984, war eine zum Katholizismus konvertierte österreichische Jüdin, geprägt durch ein bildungsaffines und den schönen Künsten wie auch der Natur zugewandtes Wiener Elternhaus. Während ihrer Studienzeit in Heidelberg, die mit einer Promotion zu Dr. phil. abgeschlossen wurde, erfuhr sie durch die Studien bei Karl Jaspers und Friedrich Gundolf ihre intellektuelle und literarische Prägung, während sie gleichzeitig eine schauspielerische Ausbildung bei Max Reinhard durchlief. Über diese intellektuell entscheidenden Jahre wird die Autorin mittels Tagebuchzitaten selbst ausgiebig zu Wort kommen. Wegen Melitta Urbancics jüdischer Herkunft musste ihr Ehemann, der Musiker

¹⁸ Vgl. Kap. 5.5, p. 80.

Victor Urbancic, nach dem Anschluss Österreichs ein Auskommen im Ausland suchen. Dieses fand er in dem ihnen unbekannten Land Island, wohin Melitta Urbancic mit den drei Kindern ihm auf abenteuerliche Weise folgte. Das Einleben in das karge Land verlangte viel von Melitta Urbancic, welches sie mit Hilfe ihres Dichtens bewältigte.

Im Themenkomplex Exilliteratur wird auf die Situation der Exilautoren, Formen und Themen der Exilliteratur, Schaffensprobleme der Autoren sowie den Forschungsstand der Exilliteratur eingegangen. Die Themen werden kurz und in Bezug auf den Lebensweg der Autorin behandelt. Schließlich wird das Thema Exillyrik, das in einigen Bereichen als ein Teil der Exilliteratur betrachtet werden kann, aber doch eine Sonderstellung einnimmt, besprochen. Aufgrund des geringeren Volumens sollten die Verbreitungsmöglichkeiten und die Publikation von Lyrik in Gegensatz zur Literatur der Gattungen Epik und Dramatik prinzipiell einfacher sein. Allerdings war die Leserschaft, die Lyrik auf Deutsch lesen konnte, knapp. Die dazukommenden fehlenden Übersetzungsmöglichkeiten eines verschlüsselten lyrischen Textes wie auch die schlechten Fremdsprachenkenntnisse der Dichter verschärften die ohnehin monologische Situation der Lyriker im Exil und die Flaschenpostmetapher wurde Realität. Der Verlust der Heimat mit der Sprache und Kultur traf den Lyriker härter als andere Autoren.

Der folgende theoretische Teil der Arbeit diskutiert relevante Analysebegriffe der Lyrik. Eine Begründung für die Schwierigkeit der Wissenschaftler, sich bezüglich einer Definition der Gattung Lyrik zu einigen, sucht Eva Müller-Zettelmann in dem traditionellen Bezug der Lyrik zur subjektiven Emotion, die nach keiner Objektivierung verlangt. Auch die Vorstellung, die Inspiration sei eine metaphysische Eingebung, oder das Bild des Dichters als „Dichtergenie“ fördert ihrer Meinung nach nicht den Bedarf nach theoretischer Ordnung¹⁹. Einigkeit dagegen herrscht darüber, dass Lyrik eine vielschichtige und vielseitige Kunstform ist.

Ricœurs „Hermeneutischer Bogen“, das Prinzip, nach welchem die Analyse des vorliegenden Textkorpus aufgebaut ist, wird vorgestellt. Ebenso werden auch weitere Analyseansätze, die in dieser Arbeit zur Hilfe genommen werden, um die Gedichte Melitta Urbancics aus unterschiedlichen Perspektiven beleuchten zu können, beschrieben. Außer dem textimmanenten, dem kontextuellen, und dem rezeptionsästhetischen Ansatz, die alle immanent in der Analyse vorhanden sind, wird auch der seltener verwendete genderperspektivische Ansatz besprochen. Weiter wird in diesem Abschnitt die Diskussion unter den Wissenschaftlern, inwiefern das Ich die autonome Quelle des Gedichtes ist oder nicht,

¹⁹ Müller-Zettelmann, 2000, p. 22.

umrissen. In Bezug auf die Lyrik Melitta Urbancics ist keine scharfe Trennung zwischen dem lyrischen und dem empirischen Ich möglich, denn selbstredend dienen in der gegebenen Thematik gewisse biografische Elemente und Erlebnisse als Material für ästhetische Aussagen. Abschließend werden in diesem Kapitel Metrum und Rhythmus wie Klang- und Bildfiguren behandelt und in Beziehung zur Lyrik Melitta Urbancics gesetzt.

Im Folgenden wird als erstes der zentralen Themen des Prozesses der Integration der Begriff „Heimat“ besprochen. Der Begriff bezeichnet örtlich, aber auch seelisch eine Zugehörigkeit, deren Verlust auch einen Verlust der Sprache, „das Haus des Seins“²⁰, bedeutet. Auch wenn der Begriff „Heimat“ allgemein verständlich ist, ist es kein intersubjektiver Begriff, denn jedem bedeutet Heimat etwas anderes. Heimat in jeder Bedeutungskategorie ist eine unauffällige Stütze unseres alltäglichen Lebens, deren Bedeutung uns erst durch deren Verlust bewusst wird. Heimatverlust ist ein Verlust des Ortes, an dem wir verstanden werden und verstehen. Heimatverlust ist auch ein Teilverlust der eigenen Identifikation. Heimatverlust ist ein Verlust des menschlichen Grundbedürfnisses, dazuzugehören. Heimatverlust ist die gemeinsame Erfahrung aller Exilanten, löst aber unterschiedliche Emotionen, Sehnsüchte und Verhaltensweise bei den Betroffenen aus. Heimat trägt man nicht mit sich, sondern Heimat hat man in sich, meint Jean Améry.²¹ Diese Meinung vertrat auch Thomas Mann: „Wo ich bin, ist Deutschland.“²² Andere Exilanten, wie Mascha Kaléko, waren verunsichert: „Ich habe manchmal Heimweh./ Ich weiss nur nicht, wonach...“ (aus *Emigranten-Monolog*²³) Wieder andere Vertriebene lebten mit immer wiederkehrender schmerzhafter Sehnsucht nach der erinnerten Heimat, wie Hans Schmeier²⁴ es in beeindruckender Schlichtheit formuliert:

Heimweh

Manchmal, wenn ich durch London geh,
irgendwo im Nebel steh,
ist mir zum Weinen.

²⁰ Aus dem als „Humanismusbrief“ bezeichnete Brief von Martin Heidegger an den französischen Philosophen Jean Beaufret, 1946.

²¹ Améry, 1977, p. 87.

²² <https://www.Deutschlandfunk.de> Hubert Spiegel „Wo ich bin, ist Deutschland“ 21.08.2011 abgeholt 24.06.2020; „Where I am, there is Germany – Thomas Mann diktierte diese Worte am 21. Februar des Jahres 1938, dem Tag seiner Ankunft in New York, den Journalisten, die den weltberühmten Nobelpreisträger erwartet hatten, in die Notizblöcke“.

²³ Emmerich, 1985, p. 228.

²⁴ Ebd. p. 209.

Manchmal tut das Fremdsein weh,
wenn ich mein Wien vor den Augen seh
mit den buckligen Pflastersteinen.

Einige Exilanten, wie Vilém Flusser, sahen im Heimatverlust eine Freiheit, nicht „frei wovon?“, sondern, wie er es formulierte: „frei wozu?“²⁵; will sagen Freiheit zur Kreativität, Freiheit für etwas Neues.

Das Ich in der Exillyrik Melitta Urbancics hat die Heimat in sich verwahrt, nicht so ausschließlich und selbstbewusst wie Mann, sondern zuweilen zögernd und zweifelnd wie Kaléko, andere Male gezielt und schmerzhaft wie Schmeier. Erst beim Erleben der Ähnlichkeit der Berge und Täler Islands mit den heimatlichen Alpen kann, das Ich neue Wurzeln schlagen, das Fremde annehmen und angenommen werden und damit frei werden. In der Überzeugung: „Morgen wird es schön!“ ist das Ich frei zum Kreativen, frei zu Neuem, frei in der Suche nach der Selbstidentität.

Der Chiasmus „Erinnern heißt leben“²⁶ – „Leben heißt erinnern“ ist in der Exilliteratur in doppelter Hinsicht relevant. Nicht nur das subjektive individuelle Erinnern, sondern auch ein Teil des kollektiven und kulturellen Gedächtnisses zu bleiben bedeutet Leben, Weiterleben. Die Lyrik des Exils ist reich an Quellen beider Perspektiven, denn beides war den exilierten Autoren, zwar zu unterschiedlichem Grad, aber im Allgemeinen von hoher Aktualität. Die individuellen Erinnerungen wach zu halten, das kulturelle Gedächtnis weiterzuführen und auch die Opfer nicht zu vergessen, sondern in der Erinnerung weiterleben zu lassen, sind rekurrente Themen der Exillyrik. Die Forscher beider Richtungen, sowohl die der individuellen Erinnerung, wie Elisabeth Loftus, oder Forscher des kollektiven und kulturellen Gedächtnisses, wie Jan und Aleida Assmann, weisen allerdings darauf hin, dass jede Erinnerung einer subjektiven Färbung unterliegt. Je nach vergangener Zeit, je nachdem, in welcher Situation sich der Erinnernde befindet oder zu welchem Zweck er sich erinnert, wird die Erinnerung Gegenstand bewusster und/oder unbewusster Subjektivierung. Für die Kontextualisierung der Texte ist somit die Erinnerungsforschung wie auch die Erforschung des kulturellen Gedächtnisses sehr hilfreich.

²⁵ Flusser, 1994, p. 17.

²⁶ Bellow, 1989, p. 11.

Die Erinnerung an den Holocaust und dessen Opfer blieb für viele jüdischen Exilautoren ein Thema, das sie nie losließ und welches sie schwer artikulieren konnten. Paul Celan, der lebenslang darunter litt, formulierte es in dem Gedicht *Welchen der Steine du hebst*²⁷ wie folgt:

Welches der Worte du sprichst –
du dankst
dem Verderben.²⁸

Gerettet worden zu sein erzeugte bei vielen Exilautoren sehr belastende Schuldgefühle, von welchen sie sich nicht befreien konnten. Die Unfähigkeit Melitta Urbancics, die Mutter zu retten, war ein traumatisches Erlebnis, das die Erinnerungen mit Schuldgefühlen belastete. Diese Schuldgefühle riefen die vorherrschende Frage „Wie kann sie in mir jetzt noch leben?“²⁹ hervor. „Mit meinen heilen Augen / schau für dich den schönen Tag ich neu,“ antwortet das lyrische Ich im Gedicht *Meiner Mutter*.

Zum Erinnern gehört Vergessen. Der Mensch braucht beides, um das Leben zu bewältigen, so Aleida Assmann.³⁰ Vergessen ist ein Schutz der Seele, kann aber nicht wie Erinnern trainiert werden. Ideologisch gefärbtes kulturelles Beschweigen kann allerdings ein Vergessen bewirken, so wie ideologisch gefärbte Gegenstände der Erinnerung das kulturelle Gedächtnis formen können.

Vergessen lässt sich aber nicht der innerste Kern eines traumatischen Erlebnisses. Auch wenn der Kontext des Geschehens in der Erinnerung undeutlich wird, bleibt das Trauma als solches, wie Ruth Klüger es formuliert, „wie eine nicht operierbare Bleikugel“³¹ ein Leben lang gegenwärtig. Das Verlassen der allein zurückgebliebenen Mutter auf dem Bahnhof in Graz war für Melitta Urbancic ein solches Trauma.

Das identifikationskonkrete kommunikative wie auch kulturelle Gedächtnis zeigt sich in der festen Verankerung des lyrischen Ich der Gedichte Melitta Urbancics in der mitteleuropäischen

²⁷ Aus der Sammlung *Von Schwelle zu Schwelle* 1955 (Dritter Zyklus: *Inselhin*).

²⁸ Aus der Rede Paul Celans anlässlich der Entgegennahme des Literaturpreises der Freien Hansestadt Bremen, 1958: „Denken und Danken sind in unserer Sprache Worte ein und des-selben Ursprungs. Wer ihrem Sinn folgt, begibt sich in den Bedeutungsbereich von: »gedenken«, »eingedenk sein«, »Andenken«, »Andacht«. [...] Sie, die Sprache, blieb unverloren, ja, trotz allem. Aber sie mußte nun hindurchgehen durch ihre eigenen Antwortlosigkeiten, hindurchgehen durch furchtbares Verstummen, hindurchgehen durch die tausend Finsternisse todbringender Rede. Sie ging hindurch und gab keine Worte her für das, was geschah; aber sie ging durch dieses Geschehen. Ging hindurch und durfte wieder zutage treten, »angereichert« von all dem.“

²⁹ Zitat aus dem im Nachlass liegenden handgeschriebenen Erinnerungstext *Meiner Mutter Kind*

³⁰ Vgl. Kap. 6.2.4, p. 96.

³¹ Klüger, 2016, p. 139; Vgl. Kap. 6.2.5, p. .

Natur und Kultur Aus dieser stabilen Identität heraus fällt es einerseits leichter, nach einer Erweiterung seiner selbst in der Fremde zu suchen, andererseits mindert eine ausgeglichene klar definierte Identität das Bedürfnis nach einer Annahme fremder und unbekannter Anregungen. In diesem Zwiespalt befand sich Melitta Urbancic als Exilantin in Island.

Trotz der Bereitschaft, sich dem Fremden zu öffnen, war das ‚Fremdsein‘ für Melitta Urbancic wie für die meisten Exilanten eine lebensverändernde Situation. Der Begriff „Fremdheit“ wird in dieser vorliegenden Arbeit weder als eine objektive Tatsache noch als eine Eigenschaft verstanden, sondern als eine Relation zwischen dem, was zum eigenen Identität gehört, und dem, was nicht zuzuordnen ist. Die ‚Fremdheit‘ Melitta Urbancics in Island war reziprok, nicht nur war Island für Melitta Urbancic fremd, sondern auch sie war den Isländern fremd. Aus der Situation der gegenseitigen ‚Fremdheit‘ entwickelte sich ein Zustand der Isolation und Vereinsamung. Im Gedicht *Robinson* lässt Melitta Urbancic das Ich diese gefühlte Isolation in der Fremde hinausschreien. „Ich bin allein!- Mein Gott wie soll ich so / fortleben: ohne Blick und ohne Gruss?“

Melitta Urbancic war aber nicht eine Fremde, die heute kommt und morgen geht, sondern sie war die Fremde, die heute kommt und morgen bleibt.³² Den Entschluss zu fassen, im Exilland zu bleiben und nicht in die Heimat zurückzukehren, war ein Prozess, im Laufe dessen sich Melitta Urbancic die Grundvoraussetzung einer Integration aneignete, nämlich die fremde Sprache und die sozialen Umgangsformen. Das Element der Versöhnung mit dem fremden Land war allerdings die Natur. Als neu angekommene Exilantin nahm sie die karge und abweisende Ästhetik von „Eis und Glut“ erschrocken wahr, entdeckte aber bald eine Ähnlichkeit mit der Natur ihrer Heimat. Der Prozess der Annahme des Gastlandes führte zu einer persönlich gefärbten Akkulturation³³ mit einer emotionalen Dimension, die die Frage der Selbstidentifikation nicht nur aktualisierte, sondern für Melitta Urbancic ein lebenslanges Thema war.

³² Vgl. Kap. 6.3.1, p. 99.

³³ Unter dem Begriff „Akkulturation“ wird im Folgenden die Definition verstanden, die im Auftrag der amerikanischen Social Science Research Council 1935 erarbeitet wurde und in *A Memorandum for the Study of Acculturation*, 1936 p. 149 publiziert: „Acculturation comprehends those phenomena which result when groups of individuals having different cultures come into continuous first-hand contact, with subsequent changes in the original cultural patterns of either or both groups.“ Christhard Hoffmann, *Zum Begriff Akkulturation in Handbuch der deutschsprachigen Emigration 1933-1945*, 2008, Hrsg. Claus-Dieter Krohn, Patrik von zur Mühlen, Gerhard Paul und Lutz Winckler unter redaktioneller Mitarbeit von Elisabeth Kohlhaas. An diese Tradition knüpfte Herbert A. Strauss, der Doyen der Erforschung der jüdischen Emigration, als er die Akkulturationstheorie für die Exilforschung rezipierte. Krohn, 2012, p. 9.

Integration ist kein einseitiges Geschehen. Eine Integration fordert von den Beteiligten ein gegenseitiges Geben und Nehmen, ein gegenseitiges Sich-Nähern. Der Fremde bringt Veränderung und wird auch selbst verändert. Homi Bhabha³⁴ spricht von einem dritten Raum, in dem sich, durch das Zusammenkommen verschiedener Kulturen, hybride, sich ständig verändernde Gesellschaften und Vorstellungen entwickeln³⁵.

Der Hauptteil der Arbeit, die Analyse des Gedichtkorpus, wird mit der Diskussion „Interpretation – ja oder nein“ eröffnet. Darauf folgt die Analyse, die im Hinblick auf die gestellten Forschungsfragen durchgeführt wird. Besondere Aufmerksamkeit erhalten die genannten zentralen Themen, die als Fäden eines Gewebes ineinandergreifen und gemeinsam den Diskurs Integration bilden. Eine zeitliche Linearität kann nicht berücksichtigt werden, da die Gedichte selten datiert sind. Es ist trotzdem versucht worden, die Gedichte so zu ordnen, dass der Prozess der Integration für den Leser nachzuvollziehen ist. Obwohl in der Lyrik Melitta Urbancics eine deutliche Kongruenz zwischen dem „lyrischen Ich“ der Texte und dem „biografischen Ich“ der Autorin festgestellt werden kann, ist nicht von der Theorie Käte Hamburgers auszugehen, in der das lyrische Ich mit dem Dichter identisch ist, sondern in Anlehnung an Margret Susman ist das lyrische Ich als ein erschaffenes Subjekt zu verstehen.

Auch wenn Melitta Urbancic eine Autorin ist und sich am Rande über die isländische Frau in ihrer gesellschaftlichen Situation geäußert hat, ist kein Interesse für feministische Fragen bei ihr nachzuweisen. Gundolfs Äußerung über die Frau, die – um vollkommen zu sein – nur das Geschlechtswesen bleiben muss, das sie von Natur aus ist, lässt sie unwidersprochen im Raum stehen, denn, wie sie schreibt, er kennt die nach seinen Worten „Gattung Frau“ besser als sie.³⁶ Sie fiel ihm nicht ins Wort, als er meinte, dass Frauen vor lauter gegenseitiger Rivalität keine Freundschaften pflegen könnten, sondern wehrte sich nur gegen diese Aussage für ihre eigene Person, da es ihr vergönnt sei, wertvolle Freundschaften mit Frauen zu pflegen.

Auf die Frage, ob Melitta Urbancic sich als Studentin in Heidelberg benachteiligt gefühlt hatte, und ob dies ein Thema für sie gewesen sei, antwortete in dem Interview vom 20.08.2018 die Tochter Sibyl: „nein, sie hätte sich nicht benachteiligen lassen“.

³⁴ Homi Bhabha entwickelte sein Verständnis von dem Begriff „Hybridisierung“ aus einer Verhandlungssituation heraus, in der gerade ein ursprünglicher Mangel an Subjektivität die Voraussetzung für den Prozess der Konstituierung einer Subjektivität war. Ein hybrides Subjekt ist, nach seinem Verständnis, in erster Linie das Resultat eines Prozesses der liminalen Subjektivierung, einer Bewegung, nicht der Zustand von z. B. multiplen Identitäten. Bhabha, 2012, pp. 62-67.

³⁵ Bhabha, 2012, pp. 11, 65.

³⁶ Grünbaum, 2012, pp. 59-60.

Eine Zusammenfassung der Untersuchung mit Beantwortung der Forschungsfragen und einem Fazit schließt die vorliegende Arbeit ab.

2 Biografischer Überblick

2.1 Lebenslauf

Melitta Urbancic wurde als zweite von drei Töchtern des jüdischen Ehepaares Rechtsanwalt Dr. Alfred Grünbaum und seiner Frau Ilma (geb. Mauthner) am 11. Februar 1902 in Wien geboren. Sie genoss in ihrer Kindheit Bildung im Rahmen eines liberalen jüdischen Bürgertums der k.u.k.-Zeit Wiens mit Musik, Literatur und fremden Sprachen als zentralen Elementen, aber dieses, wie sie in ihren Erinnerungen *Meiner Mutter Kind* ³⁷ beschreibt, streng nach konventionellen bürgerlichen Regeln. Der einleitende Satz ihrer Erinnerungen – „Seit jeher war ich das Kind meines Vaters“ – lässt die Vermutung zu, dass im Mutter-Tochter-Verhältnis Spannungen herrschten, die nach den Erinnerungen Melitta Urbancics im Kampf um die Liebe des Vaters ihren Ursprung hatten. Ihre jugendlichen Versuche, sich von den Fesseln der Erziehung zu befreien, verarbeitet sie poetisch. In einem Schulgedicht schreibt sie:

Wagen, wagen, sicheres zu sprengen,
wenn das Uferlose jäh befiehlt,
schweifend Wesen in Gestalt zu drängen,
wenn Gestaltetes ins Wesen zielt.

Ihr Interesse an Literatur wurde während ihrer Schulzeit am Reformrealgymnasium Luithlen³⁸ von der Deutschlehrerin Martha Fabian gefördert. Zusammen mit ihren Freundinnen Erika Mitterer³⁹ (1906–2001) und Irene Kowaliska-Wegner⁴⁰ (1905–1991) wurde Melitta Urbancic unter Anleitung von Martha Fabian an die Dichtkunst Rainer Maria Rilkes herangeführt. Die drei Freundinnen fanden in ihrem Interesse an der Lyrik eine Gemeinsamkeit und Freundschaft, die über Landesgrenzen hinweg lebenslange Gültigkeit haben sollte. Für Melitta Urbancic blieb Rilke das bewunderte dichterische Vorbild, das sie inspirierte und dessen poetisches Werk sie das ganze Leben begleitete. Für Erika Mitterer erwuchs aus der Verehrung der Dichtkunst

³⁷ *Noch leb ich* ist ein im Nachlass befindlichen Konvolut von handgeschriebenen Blättern der Erinnerungen. Der erste Teil ist mit dem Datum 13. Oktober angegeben, aber ohne Jahreszahl. Der zweite undatierte Teil „*Meiner Mutter Kind*“ gilt Erinnerungen an die Mutter der Autorin.

³⁸ Das Reformrealgymnasium Luithlen war eine private evangelische Einrichtung, die mit einer Reifeprüfung abgeschlossen werden konnte und damit ein Universitätsstudium ermöglichte. Die Schule hatte wie auch andere Lerninstitute für Mädchen in Wien einen sehr großen Anteil jüdische Schülerinnen, wie Renée Wiener in ihrem Buch „*Von Anfang an eine Rebellin*“ *Die Geschichte eine jüdische Widerstandskämpferin* erzählt.

³⁹ Erika Mitterer war eine anerkannte Schriftstellerin und Vertreterin der inneren Emigration.

⁴⁰ Irene Kowaliska-Wegner war eine bildende Künstlerin und Textilkünstlerin und mit dem Pazifisten und Lyriker Armin Wegner verheiratet.

Rilkes eine persönliche Beziehung zu ihm. 1924 initiierte sie einen Briefwechsel mit Rilke in Form von Gedichten, der bis zu seinem Tod 1926 anhielt. Aus dem Nachlass Rilkes wurde dieser Briefwechsel 1950 in Buchform als *Briefwechsel in Gedichten mit Erika Mitterer* herausgegeben⁴¹. In Bezug auf Melitta Urbancic ist dieser Austausch von Gedichten insofern von Bedeutung, als die von Erika Mitterer in den Gedichten thematisierte innige Freundschaft und Liebe zwischen den Freundinnen von Rilke aufgegriffen und in einem Zyklus von neun Gedichten *Die Liebenden (Erika und Melitta)* beantwortet wurde. Der Zyklus hat zu Spekulationen bezüglich eines eventuellen erotischen Verhältnisses zwischen den beiden Freundinnen geführt. Spekulationen, auf die Erika Mitterer 1991 in einem Artikel einging: „Es gibt Eros ohne Sexualität, ebenso wie es Sexualität ohne Eros gibt“⁴², wobei sie auch meinte, dass die Grenzen fließend sind⁴³. Welche Bedeutung dieser Briefwechsel zwischen Mitterer und Rilke für das Verhältnis der beiden Freundinnen untereinander hatte, ist schwer zu beurteilen. In Katrin Kohls sehr detailreichem Buch *Besitzlose Liebe* ist einem Tagebucheintrag Mitterers vom 26. April 1926 zu entnehmen, dass die Freundin Melitta eine deutliche Ablehnung dem Gedichtzyklus Rilkes gegenüber zeigte.⁴⁴ Grund der Ablehnung könnte Rilkes Interpretation der Freundschaft der beiden Freundinnen sein, die weder der Auffassung Erika Mitterers noch Melitta Urbancics entsprach,⁴⁵ aber auch ein unbeantworteter Brief Melitta Urbancics an Rilke. Durch Katrin Kohls Untersuchung des Briefwechsels zwischen Mitterer und Rilke und auch durch die themenrelevanten Tagebucheinträge Mitterers ist zu erfahren, dass Melitta Urbancic mit dem Wissen Mitterers am 11. Juli 1924 einen Brief mit Gedichten an Rilke geschickt hatte. Die Befürchtung Mitterers, dass „der Mond verblassen muß, weil die Sonne aufgeht.“⁴⁶, bewahrheitete sich nicht, denn der Brief der Freundin blieb unbeantwortet.

Nach dem Schulabschluss studierte Melitta Urbancic Philosophie, Germanistik und Anglistik in Wien. Im Sommer 1924 lernte sie ihren späteren Ehemann Victor von Urbantschitsch⁴⁷ kennen, der in Wien an einer Promotion in Musikwissenschaften arbeitete. Zur gleichen Zeit las sie das Buch, das ihr Leben veränderte: Friedrich Gundolfs *Shakespeare und der deutsche Geist*. Am 5. September 1924 schrieb sie an ihre Freundin Erika Mitterer:

⁴¹ Rilke, 1950.

⁴² Petrowsky, 2008.

⁴³ Kohl, 2018, pp. 374, 460.

⁴⁴ Ebd. p. 460.

⁴⁵ Ebd. p. 363.

⁴⁶ Ebd. pp. 417, 539.

⁴⁷ Der Familienname war ursprünglich von Urbantschitsch. Wann Victor das „von“ wegließ, und den Namen zu Urbantschitsch änderte, ist unbekannt. Nach der Einbürgerung in Island 1949 wurde die Buchstabierung des Namens zu Urbancic vereinfacht.

Nachdem ich 2 Jahre den Leichengeruch einer Wissenschaft eingeatmet hab (wie ich neulich meinem Vater schrieb) ist mir plötzlich der Kampf für Lebendiges aufgegangen – durch Gundolf. – Erika, er überragt alles, alles, was ich in letzter Zeit, in den letzten Jahren überhaupt erlebt habe.⁴⁸

Gegen den Willen ihres Vaters wechselte sie zum Wintersemester 1924/25 an die Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg, um Gundolf zu hören. Sie belegte Philosophie bei Karl Jaspers, Germanistik bei Max von Waldberg, der auch ihr Doktorvater wurde, bei Friedrich Panzer und Friedrich Gundolf sowie Anglistik bei Johannes Hoops. Am 19. November 1925 charakterisiert sie in ihrem Tagebuch die unterschiedlichen Lehrer wie folgt: ein Übermensch (Jaspers), zwei Menschen (Panzer und Hoops), ein Mann (Gundolf) und ein Fachmann (von Waldberg). Mit Ausnahme des Sommersemesters 1925, das sie in Wien verbrachte, um neben dem Studium bei Max Reinhard Schauspielunterricht nehmen zu können, blieb sie bis zu ihrer Promotion 1927 in Heidelberg.

Die Studienjahre in Heidelberg waren für Melitta Urbancic intellektuell prägende Jahre mit zwei menschlichen Begegnungen, die für ihr weiteres geistiges Leben große Bedeutung haben sollten: Gundolf und Jaspers.

Ihre hohen Erwartungen an Gundolf wurden anfänglich getrübt. Statt im Hörsaal so fesselnd vorzutragen, wie er sich schriftlich äußerte, las er unbeholfen seine Manuskripte vor, ohne Kontakt zu den Hörern aufzunehmen⁴⁹. Das Gegenteil erlebte Melitta Urbancic, wie sie im Tagebuch am 5. November 1925⁵⁰ schreibt, bei Jaspers, der seine Gedanken in äußerster Bescheidenheit vor und mit den Zuhörern formulierte: „Eine anstrengende, aber auch belebende Art, Vorlesungen zu ‚hören‘“. Es waren Vorlesungen, die vom Hörer volle Aufmerksamkeit forderten, um aktiv am Denkprozess teilnehmen zu können. Erstaunt berichtete sie Freunden in der Heimat: „Ich sei ausgezogen, um Gundolf zu suchen, und habe Jaspers gefunden!“⁵¹ Die Begegnung mit der menschlichen und geistigen Größe Jaspers war für Melitta Urbancic eine unerwartete Bereicherung.

⁴⁸ Eschenbach, 2012, p. 87.

⁴⁹ Grünbaum, 2012, p. 12.

⁵⁰ Die Tagebücher Melittas sind sehr schwer lesbar. Die Seiten vom 3. November 1925 bis 28. November 1925 sind transkribiert. Zur schreibenden Zeit wird unter den Kindern der Autorin diskutiert, inwiefern die restlichen Seiten freigegeben werden sollen. Es liegt eine Anfrage vom Landesarchiv Marbach für eine weitere fachliche Untersuchung vor.

⁵¹ Grünbaum, 2012, p. 15.

Die entscheidende Person in den Heidelberger Jahren war aber Gundolf. In *Begegnungen mit Gundolf*, das 2012 von dem deutschen Literaturarchiv Marbach herausgegeben wurde, erinnert sich Melitta Urbancic an die Begegnungen, an Gespräche und an den Austausch der Briefgedichte mit Gundolf.

Das Studium in Heidelberg schloss Melitta Urbancic 1927 mit einer Dissertation über das Thema *Der fünffüssige Jambus bei Grabbe* ab. Als Dr. Melitta Makarska nahm sie gleich darauf ein Engagement als Schauspielerin in Baden-Baden an. Nach Aussage der Tochter Sibyl Urbancic übernahm sie eine Rolle in Laszlo Fodors *Arm wie eine Kirchenmaus* und vermutlich auch dort den Puck in Shakespeares *Ein Sommernachtstraum*. Weitere Engagements folgten in Konstanz und Koblenz.⁵²

1930 heiratete sie Victor Urbantschitsch, der am Stadttheater Mainz als Operettenkapellmeister wirkte. In Mainz, wo die ersten Kinder, Peter und Ruth, geboren wurden, engagierte sich Melitta Urbancic in der Friedensbewegung – eine Überzeugung und Tätigkeit, die sich in Verbindung mit ihrer jüdischen Abstammung als für die Familie nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten verhängnisvoll erweisen sollte. Der erste Kulturschaffende, der in Mainz aufgrund seiner Rassenzugehörigkeit entlassen wurde, war der Direktor des Konservatoriums der Stadt Mainz, Hans Gál. Kurz darauf wurde Victor Urbantschitschs Arbeitsvertrag als Lehrer der Musikhochschule aufgekündigt. Als Begründung wird in einer Aktennotiz der Bürgermeisterei vom Mai 1933 angegeben:

Dr. Urbantschitsch ist mit einer Jüdin verheiratet, die sich besonders in der pazifistischen Bewegung beteiligt hat.⁵³

Weiter ist in der Broschüre *Frauenleben in Magenza* zu lesen, dass Victor Urbantschitsch, da er seine Frau nicht daran gehindert hat, einen Vortrag vor dem Stadtverband der Mainzer Frauenvereine über den Weltfrieden zu halten, wohl ihre Haltung teile. Den für den 7. März 1933 angekündigten Vortrag *Krieg und Idealismus* hat Melitta Urbancic nie gehalten.⁵⁴

⁵² Nach Recherchen war Melitta Urbancic unter dem Künstlernamen Melitta Makarska in der Spielzeit 1928/29 am Stadttheater Konstanz engagiert und in der Spielzeit 1929/30 in Koblenz, wo sie u. a. eine Rolle als Tells Knaben in Schillers Drama *Wilhelm Tell* darstellte.

⁵³ Eva Weickart in der Broschüre *Frauenleben in Magenza*, Herausgegeben Januar 2015 von Frauenbüro der Landeshauptstadt Mainz.

⁵⁴ Weder Text noch Notizen zu dem Vortrag sind erhalten.

Melitta Urbancic wurde von ihrem NS-treuen Gemüsehändler gewarnt und die Familie konnte rechtzeitig von Mainz nach Österreich flüchten, wo Victor Urbantschitsch 1934 einen Lehrauftrag an der Musikhochschule Graz erhielt. 1937 wird die Tochter Sibyl geboren.

Kurz nach dem Einmarsch Hitlers in Österreich starb am 10. April 1938 der „leidenschaftlich geliebte Vater“⁵⁵. Melitta Urbancic ist in ihrer Trauer erleichtert: „Er ist gerettet!“⁵⁶ Nach dem Tod des Vaters fühlte sich Melitta Urbancic frei, zum katholischen Glauben zu konvertieren. Es war keine politische Pro-forma-Konversion, sondern, nach Aussage ihrer Tochter Sibyl, ein lang gehegter und gut vorbereiteter Wunsch der Mutter, die Familie in dem Glauben des Familienvaters zu vereinen. Ihren katholischen Glauben lebte Melitta Urbancic auch in Island, wo es eine kleine katholische Gemeinde gab und von wo aus sie sich sehr kenntnisreich mit Artikeln über religiöse Themen in der österreichischen Zeitschrift *Entscheidung. Blätter katholischen Glaubens* beteiligte.

Die Existenz der Familie war nach dem „Anschluss“ Österreichs 1938 wieder gefährdet. Victor Urbancic verlor wegen der jüdischen Abstammung seiner Frau seine Anstellung an der Musikhochschule in Graz. Versuche, in die USA oder in die Schweiz auszuwandern, schlugen fehl. Schließlich ergab sich die Möglichkeit eines Stellentauschs mit einem Victor Urbancic bekannten österreichischen Musiker und Studienkollegen in Island, der nach Graz zurückkommen wollte.⁵⁷ Aus diesem Grund reiste Victor Urbancic im August 1938 nach Island, um sich auf seine neue Aufgabe vorzubereiten. Währenddessen wurde Melitta Urbancic in der Wohnung in Graz von der Gestapo aufgesucht und verhört. Dabei wurde sie heimlich gewarnt. Überstürzt verließ sie mit den drei Kindern Graz und reiste unvorbereitet und ohne Geld, aber mit gültigen Papieren, mit dem Zug über Berlin nach Kopenhagen, von wo sie mit dem Schiff über die Färöer nach Island gelangte, an das Ende der Welt,⁵⁸ wie Melitta Urbancic es empfand. Auf dem Schiff angekommen, hat sie einen österreichischen Pass, einen alten Koffer und die Kinder. In der Erzählung *Die Flucht, die Reise nach Island* schreibt sie: „Dass es ein Leben ohne Angst geben soll! [...] Ich bin frei.“

⁵⁵ Aus der Erinnerungsschrift *Meiner Mutter Kind*.

⁵⁶ Aus Gedicht *Wien, 10. April 1938* zum Tod des Vaters.

⁵⁷ Habringer, 2008 Das Leben von Victor Urbancic ist von Rudolf Habringer recherchiert worden und in dem Roman *Island-Passion* in der Person Karl Wallek dargestellt.

⁵⁸ Im Nachlass befinden sich in einem undatierten Konvolut zwei Erzählungen: *Der Schmarotzer, autobiographische Skizzen* und *Die Flucht, die Reise nach Island, eine fiktive Bearbeitung*. Beide behandeln den dramatischen Abschied und die Reise nach Island, die nur durch Hilfe von Freunden und auch von unbekannten Menschen bewältigt werden konnte. Der Sohn Peter, der zu der Zeit sieben Jahre alt war, hat in dem Interview am 21.08.2019 Teile der Erinnerung Melittas bestätigen können.

Der Abschied von der Mutter auf dem Westbahnhof in Wien hat seelische Spuren bei Melitta Urbancic hinterlassen. In ihren Erinnerungen schreibt sie:

Ein Bild aus Stein stand draussen vor dem Wagenfenster [...] und eine Hand so kalt und hart wie Stein hat sich zum allerletzten Mal heraufgestreckt nach meinen Armen. Jetzt ist meine Mutter ermordet, nach unvorstellbaren Ängsten und Martern tot. Ein Fluch auf meinem Leben, wie kurz oder wie lange es noch dauert. Sag nichts dagegen. Du weisst wie ich, dass meine Mutter mich verflucht im Tod. So weit ich zurückdenken kann, scheint sich diese letzte, grauenhafte Tatsache schon angebahnt zu haben.

Weil ich sie nicht vor ihren Mördern gerettet habe, verflucht sie mich und ich fühle mich nicht schuldlos, obwohl der Schein mich freispricht.

Hätte ich meinem Vater von einem Tag zum anderen so verlassen [...]?

Das Schuldgefühl verließ sie nie. Die Mutter kam im Getto Theresienstadt 1943 ums Leben.

Das Leben in Island forderte viel von Melitta Urbancic. Als Jüdin war sie in Island nicht willkommen und ihr Bleiben in diesem kargen, vom bedrohlichen Meer und Stürmen umgebenen, menschenleeren ärmlichen Land, dessen Sprache sie nicht sprach und dessen Kultur ihr fremd war, war nicht sicher. Ihr drohte eine Ausweisung.⁵⁹

Als Exilantin in Island sah Melitta Urbancic es als ihre Aufgabe, den Ehemann in seiner Tätigkeit zu unterstützen, die Kinder in dem neuen Land heimisch werden zu lassen (1945 wurde Tochter Erika geboren) und sich selbst mit dem ihr ‚fremden‘ Land, der ‚fremden‘ Kultur und den ihr ‚fremden‘ Menschen anzufreunden. Wie so viele andere Exilanten litt sie unter dem Zustand, ‚fremd‘ zu sein, unter der Isolierung, unter Schuldgefühlen und unter Heimweh. Ihr Weg, dieses zu bekämpfen, ging über das Schreiben von Gedichten: „nehm ich die Feder,/ nur noch fester in die Hand“, aber auch über ihre Liebe zur Natur. Henry David Thoreaus Buch *Walden Der Traum vom einfachen Leben*, das sie nach Auskunft der Tochter Sibyl sehr schätzte, regte sie an, in der Natur eine Bestätigung der Richtigkeit ihres neuen Lebensweges zu suchen. Thoreau schreibt:

⁵⁹ Bergson, Snorri G. Listi Herrmanns *Efst á baugi* May 28-29 (Icelandic), 1994; vgl. Kap. 3, p. 47.

Die wahre Ernte meines Alltags ist etwas so Ungreifbares und Unbeschreibliches wie das Farbenspiel am Abendhimmel. Ein wenig Sternenstaub, den ich einheimste, ein Stück Regenbogen, das ich zu fassen bekam – daraus besteht meine Ernte.⁶⁰

Die von Thoreau ausgesprochene Dankbarkeit der Natur gegenüber wird auch von Melitta Urbancic empfunden und in ihrer Lyrik thematisiert.

Abendlicht

Stürzt der Himmel dort ins Meer
– Gold in Dunkelblau –
Wolken Schatten drüber her
Glanzumrahmtes Grau –

Regenstreifen hängen müd
noch aus ihren Höhn.
Doch der Farbenbogen blüht:
Morgen wird es schön!

Um sich aus der Isolation zu lösen und am sozialen und kulturellen Leben Islands teilnehmen zu können, lernte Melitta Urbancic die isländische Sprache. 1949 wurde sie isländische Staatsbürgerin. Aufgrund dessen änderte die Familie die Schreibweise ihres Namens von Urbantschitsch zur einfacheren und auch ursprünglicheren (slowenischen) Schreibweise Urbancic.

Ihr Bemühen um eine Teilhabe an der isländischen Gesellschaft hatte viele Facetten: Als Lehrerin unterrichtete sie Englisch, Französisch und Deutsch, als Imkerin leistete sie Pionierarbeit in Island, wo bis dahin Bienenzucht nicht gelungen war, und als Bildhauerin schuf sie Werke, die an öffentlichen Plätzen aufgestellt wurden. Dazu war sie auch als Übersetzerin isländischer Lyrik (Jon Thoroddsen, Magnus Árnason und Magnús Ásgeirsson) tätig, wodurch isländische Lyriker international zugänglich wurden. Trotz dieser vielseitigen Tätigkeit war sie in der traditionellen familiären Lebensform eingebunden, in der es die Aufgabe des Mannes

⁶⁰ Thoreau, 2017, p. 208.

war, erwerbstätig zu sein und nach außen zu wirken, und die Aufgabe der Frau, die familiäre Reproduktionsarbeit zu leisten.

In seiner Aufgabe, das musikalische Leben Islands zu gestalten, wirkte der Ehemann Victor in dem kulturellen und sozialen Raum Islands. Er unterrichtete am Musikkonservatorium Reykjavik, baute den gemischten Chor der Philharmonischen Gesellschaft auf⁶¹, war musikalischer Leiter am neu gegründeten isländischen Nationaltheater mit vielen Operaufführungen, 1943 führte er die „Johannes Passion“ von Johan Sebastian Bach in isländischer Sprache auf. Für diese Leistung wurde er mit dem Ritterkreuz des isländischen Falkenordens ausgezeichnet. Eine ganze Generation von isländischen Komponisten und Musikern zählte zu seinen Studenten.⁶²

Das gemeinsame Projekt, isländische Volkslieder, von Victor Urbancic arrangiert und Melitta Urbancic übersetzt, zu publizieren, scheiterte aufgrund des frühen Tods Victors 1958.⁶³ Victor Urbancic genoss in der Bevölkerung große Beliebtheit und Wertschätzung, allerdings wurde die letzte Lebenszeit von unerfreulichen Auseinandersetzungen im Kollegenkreis überschattet. In hinterlassenen Gedichten ist eine deutliche Bitterkeit der Autorin darüber zu spüren, wie er und sein Erbe von seinen Kollegen behandelt wurden.

Und sie haben Dich bestohlen
noch in Deinem armen Grab –
um für sich den Glanz zu holen
den nur Dir die Gnade gab!

Nach Aussage der Tochter Sibyl blieb Melitta Urbancic nach dem Tod des Ehemanns in Island, um sein musikalisches Erbe, das das Kulturleben Islands nachhaltig geprägt hatte, weiterzuführen. Sie gab den ganz vagen Gedanken an eine Rückkehr nach Österreich auf. Melitta Urbancic blieb bis zu ihrem Tod in Island, wurde aber auf eigenem Wunsch in Purkersdorf, Österreich, beigesetzt. Sie lebte in einem kritisch differenzierten Verhältnis zu Island wie auch zu Österreich. Nach Aussage ihrer Tochter Eirika hat die Mutter sich in Island als Österreicherin und in Österreich als Isländerin gefühlt und, wie die Kinder bestätigten,

⁶¹ Nach Auskunft der Kinder fuhr Victor Urbancic mit einem Küstenschiff alle Orte der Küste entlang an, um für seinen Chor zu werben, Sänger zu finden und vorsingen zu lassen. Einen Chor hatte es bis dahin in Island nicht gegeben.

⁶² Als die Verfasserin dieser Arbeit 2019 in einer kleinen Bibliothek im Dorf Dalvík den Namen Urbancic nannte, äußerte die Bibliothekarin eine Verehrung und große Dankbarkeit Victor Urbancic gegenüber. Seine Leistung für das musikalische Leben Islands findet in der Bevölkerung noch 61 Jahre nach seinem Tod große Anerkennung.

⁶³ Erst 1998 wurden zwölf Titel der Sammlung vom isländischen Music Information Centre herausgegeben.

stimmte Siegfried Kracauers Exilerfahrung – „Die wahre Existenzweise eines Exilierten ist die eines Fremden, der aufgehört hat, anzugehören“⁶⁴ – mit dem Lebensgefühl der Mutter überein⁶⁵. Im gemeinsamen Interview von 21. August 2019 meinten sie, dass die Mutter „eigentlich heimatlos“ war. Sie war emotional nicht in Island angekommen, und Österreich war ihr fremd geworden. Zum Schluss haben sich die Wurzeln aber zu erkennen gegeben, und Purkersdorf, das Dorf ihrer Kindheit, sollte ihre letzte Ruhestätte sein.

2.2 Literarischer und intellektueller Einfluss der Jugend- und Studienzeit

Die von Gundolf formulierte Widmung der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg, „Dem lebendigen Geist“, könnte auch als Motto für Melitta Urbancics Studienjahre dort gelten. Die drei für ihre intellektuelle Entwicklung entscheidenden Jahre verbrachte sie in dieser Atmosphäre der intellektuellen Begegnungen und Gesprächen. Eine Atmosphäre, die sie mithilfe ihrer Tagebücher in ihren Erinnerungen *Begegnung mit Gundolf* festgehalten hat. Daraus ist zu entnehmen, dass sie die Gelegenheit wahrnahm, sich mit leitenden Köpfen der Universität, z. B. Karl Jaspers und Friedrich Gundolf, über literarische und philosophische Fragen auseinanderzusetzen.

Bislang war Rilke das unangefochtene dichterische Vorbild, das über Melitta Urbancics Jugend schwebte und in dessen Werk sie durch den Briefwechsel zwischen ihrer Freundin Erika Mitterer und Rilke als Melitta namentlich eingegangen ist. Ihre ersten eigenen Gehversuche in der Lyrik wurden unter dem Eindruck Rilkes unternommen, inhaltlich wie auch formal. Wesensmerkmale der Dichtung Rilkes, die in dem Oxymoron „magischer Realismus“, ein in den 1920er-Jahren geprägter Begriff⁶⁶, der die Koexistenz profan-alltägliche Geschehnisse mit Erscheinungen, die jenseits aller natürlichen Möglichkeiten liegen, verbindet, entsprachen Melitta Urbancics dichterischen Vorstellungen sowie ihren Gedanken zur Transzendenz. Ihre „robuste Lungen“ und „praktischer Verstand“⁶⁷ vertrugen sich gut mit der, wie Otto Heuschele sie nannte, „angelosophischen Gemeinde“ Rilkes⁶⁸. Seine Lyrik ließ sie nie los, sie rezitierte seine Gedichte auswendig bei gegebenen Gelegenheiten, aber auch für sich allein zu Hause

⁶⁴ Kracauer, Siegfried *Geschichte – Vor den letzten Dingen* hsg. v. Ingrid Belke unter Mitarbeit von Sabine Biebl, Berlin Suhrkamp Verlag, 2009.

⁶⁵ Interview vom 21.08.2019 Reykjavik.

⁶⁶ Gay, 2008, p. 531.

⁶⁷ Grünbaum, 2012, p. 13.

⁶⁸ Spiegelartikel *Weisen von Liebe und Tod*. 28.03.1956, der Spiegel 13/1956, geholt 26.11.2020 <https://www.Spiegel.de>.

(wie die Kinder erzählten). Inspiriert von Rilke, behandelte sie Themen wie Lebenssinn und Transzendenz in Gedichten, Artikel und in Briefen. Rilkes Vorstellung von Leben und Tod als eine Ganzheit des Daseins nennt Melitta Urbancic „die Doppelnatur des Lebens“: „im Lebensglück schon der Schatten, in der Finsternis das Licht“⁶⁹. Rilkes Zurückführung seiner dichterischen Werke (Elegien und Sonette an Orpheus) auf eine unmittelbare Inspiration aus dem Weltall ist mit Melitta Urbancics Vorstellung, ihre Gedichte von einem Engel, „um kein höheres Wort zu missbrauchen“, Wort für Wort geschenkt bekommen zu haben, zu vergleichen.⁷⁰

Sie selbst hatte aber keinen persönlichen Kontakt zu Rilke, wie sie auch keine persönliche Beziehung zu George hatte, dessen Geist über ihrer Heidelberger Zeit „dauernd und in allem spürbar“⁷¹ schwebte. Mit der Poetologie der beiden setzte sie sich auseinander und stellte fest, dass sie inhaltlich wie auch formal von beiden beeinflusst wurde.

In *Begegnung mit Gundolf* schreibt sie über ihr Verhältnis zu Rilke und George in der Heidelberger Zeit:

Auf literarischem Boden lautet das Kampfgeschrei: „Hie Rilke! – Hie George!“, denn gegen die harte Zucht des einen ist das milde Schauen des anderen ein sanftes Joch und eine leicht tragbare Bürde. Ich selbst stehe zwischen beiden Lagern: Mit inniger Hingebung in Rilkes dunklem Wesen längst verwurzelt und von seiner wehenden Sprache beschwingt, bedeutet mir Georges prophetische und erzieherische Wortkraft keinen Widerspruch, sondern eine notwendige Ergänzung, gleichsam das feste Gerüst, das der zu leicht zerflatternden Seele Halt und Richtung gibt.⁷²

Auch wenn Rilke für sie derjenige war, der alle anderen Dichter in den Schatten stellte, stand sie in ihrer Heidelberger Zeit unter dem Einfluss Georges, dessen disziplinierte Lebensführung, im Gegensatz zu derjenigen Rilkes, ihrem Wesen entgegenkam. Georges poetologische Überzeugung, Inhalt und Form als eine Einheit zu betrachten und zu behandeln, wurde in ihrer Dissertation *Der fünffüssige Jambus bei Grabbe* thematisiert. Sie leitet ihre Dissertation mit den Worten ein:

⁶⁹ In Brief an die Kinder vom 4. April 1962. Der 4. April 1958 ist der Todestag des Vaters, Victor Urbancic.

⁷⁰ Ebd.

⁷¹ Grünbaum, 2012, p. 48.

⁷² Ebd. p. 49.

Als Grundproblem einer Formuntersuchung erkennen wir die Einheit von Form und Inhalt [...] ein Eingehen auf die Beziehung zwischen Form und Inhalt, im Großen wie im Einzelnen [...] setzt auch die Möglichkeit einer Divergenz, die zu kritischer Einstellung zwingt, sofern man in der Form kein lebloses Gewand, sondern den lebendigen Bezug zum Wesen erschließen will.⁷³

Die verschiedenen Wesensarten der beiden notiert auch Gunilla Eschenbach, die in ihrem Buch *Imitatio im George-Kreis* Rilkes musikalischen, immateriellen und flüchtigen Stil im Gegensatz zu Georges plastischen Stil bespricht.

So wie sich Melitta Urbancic bewusst von den beiden ihr persönlich nicht bekannten Dichtern Rilke und George beeinflussen ließ, befand sie sich gleich am Anfang des Studiums in Heidelberg zwischen den beiden von ihr sehr verehrten Professoren Gundolf und Jaspers, deren Wesen und auch Art, vorzulesen, unterschiedlicher nicht hätten sein können. In ihren Erinnerungen vergleicht sie die jeweils ersten Begegnungen mit den beiden:

Der auffallend große und schöne Mensch mit dem genialen Kopf und der herrlich gewölbten Denkerstirn über den lebhaft leuchtenden Augen entspricht nur äußerlich, aber nicht in seinem Gehaben der sehr vagen Vorstellung, die ich mir von der menschlichen Erscheinung einer so übermenschlichen Persönlichkeit gemacht habe. Er stürmt mit Siegesschritten den Katheder, wirft in scheinbar Künstlermanier das lange Haar zurück, lässt den Blick nachlässig über die dichtgedrängte Menge der Zuhörer schweifen und beugt sich dann in gewundenem Schwung über seine vor ihm aufgeschlagenen Skripten. Denn zu allem andern liest er auch noch, was er sprechen will, Wort für Wort von seinen Papierblättern herunter und schaut von ihnen anscheinend nur auf, um von Zeit zu Zeit die Augen durch einen langen, ziellosen Blick aus dem Fenster auszuruhen.⁷⁴

Über Jaspers schreibt sie:

Da sind die ebenfalls überfüllten Vorlesungen von Professor Karl Jaspers, dem großen Lehrer und Philosophen, eine festliche, wenn auch anstrengende Erholung. Auch er ist eine ungewöhnlich hohe Erscheinung, aber das vergisst man sofort nach seinem unauffälligen Eintritt in den Hörsaal [...] Sein menschlicher und geistiger

⁷³ Grünbaum, 1927, p. 11.

⁷⁴ Grünbaum, 2012, pp. 11-12.

Adel schafft ihm, ganz ohne sein Zutun, die ihm gebührende, unerlässliche Distanz, die auch von seiner ernsten, gewinnenden Freundlichkeit im Gespräch kaum überbrückt wird.

Dasselbe gilt für seinen Vortrag, diesem mit leiser Stimme geführten Selbstgespräch, das oftmals stockt, um nach einer klareren, prägnanteren Formulierung für das nie ganz aussprechbare Letzte eines Gedankens zu suchen und dann zögernd den mitsuchenden Hörern den unbefriedigenden Ausdruck als Kompromiss anzubieten.⁷⁵

Jaspers bleibt für sie ein Vorbild menschlicher Größe, dessen Philosophie sie das ganze Leben begleitete.

Im Tagebuch notiert sie am 10. November 1925:

Jaspers wächst mir ins Maßlose. Wenn ich ihn nur ansehe, geht es mir wie sonst nur vor ganz monumentalen[sic] Kunstschaffen und ich bin im Augenblick durch und durch erschüttert... Die Stunden fangen an mich aufzuregen.

Am 11. November schreibt sie, nachdem sie eine Vorlesung Jaspers' gehört hatte:

einen Menschen lieben, eine Pflicht erfüllen, erreichen, an etwas glauben – und die drohende öde des Nichtseins ist besiegt, im Augenblick erfüllt, d.h. Zeit geworden, d.h. aber auch hier Ewigkeit geworden. Leere Zeit ist ein Unding – erfüllt, wird sie vom Augenblick zu Augenblick Ewigkeit [...] Existenz gibt es nur in Kommunikation, nur im Ändern, eigentlich nur für Liebende, sie geben sich gegenseitig Leben.

Und am 19. November 1925: „denn in jedem Ich ist Gott verwurzelt, auf jeden Punkt im Raum baut sich die unendliche Kugel.“

Melitta und Hannah Arendt haben sich nicht gekannt, studierten aber gleichzeitig Philosophie bei Jaspers und waren in ihrer Bewunderung ihm gegenüber seelisch verwandt. In einem Gespräch mit Günther Gaus sagt Hannah Arendt:

⁷⁵ Ebd. p. 14.

Sehen Sie, wo Jaspers hinkommt und spricht, da wird es hell. Er hat eine Rückhaltlosigkeit, ein Vertrauen, eine Unbedingtheit des Sprechens, die ich bei keinem anderen Menschen kenne. Dieses hat mich schon beeindruckt, als ich ganz jung war. Er hat außerdem einen Begriff von Freiheit, gekoppelt mit Vernunft, der mir, als ich nach Heidelberg kam, ganz fremd war.⁷⁶

Am 5. März 1967 schreibt Melitta:⁷⁷

Denn Leben heißt, sich bewusst werden dessen, was man weiß und Philosophieren ist dann das nie endende Selbstgespräch des Wissenden mit sich selbst für alle. „Die philosophische Unruhe“ nennt Jaspers dieses Redebedürfnis mit sich selbst, das sich auf die Dauer nicht unterdrücken lässt, ohne Unterdrückung des Lebens. Für mich gilt das insofern, als ich durch diese geistige Betätigung mein gefährdetes Leben spürbar erhalte und stärke. Bewusst leben heißt also nicht nur, sich philosophisch über seine eigene Situation Klarheit verschaffen, sondern durch diese philosophische Tätigkeit das Leben selbst anzuregen. Es ist ein Heilprozess, der aus sich selbst genährt, weiterführt, als es das heillose Leben jemals vermöchte. Zu meiner Heilung philosophiere ich über mein Leben und weil ich heilsam leben will, muß ich philosophieren. ’

Jaspers’ „lebenslange Treue zu sich selbst“ ist, wie Melitta Urbancic in einem Nachruf an ihn schreibt, für sie der bedeutendste Lehrsatz seiner Philosophie.⁷⁸

Niemand ruft mich an; ich selbst spreche zu mir. Ich kann mir weglaufen und kann zu mir halten. Aber dies Selbst, das ich eigentlich bin, weil ich es sein könnte, ist nicht schon da, sondern spricht aus dem Ursprung her, mich in der Bewegung zu führen,⁷⁹

Jaspers’ Gedanken, wie auch seine Grundhaltung zum eigenen Leben in Bezug auf Treue zu sich selbst, auch im Kleinsten, wirkten auf Melitta Urbancic nicht belehrend, sondern erweckend und wurden zu einem Leitfaden ihres Lebens. Durch das Überwinden ihrer selbst, durch eine Distanz zu sich selbst, was sie als paradoxal bezeichnete, schaffte sie freien Raum

⁷⁶ Interview 28.10.1964 im Rahmen der rbb (Radio-Berlin-Brandenburg) Sendereihe „Zur Person“.

⁷⁷ Dieser Schrift liegt als Typoskript im Nachlass mit der Überschrift *Einiges Dasein*.

⁷⁸ Der literarische Zaunkönig Nr. 1/2008.

⁷⁹ Jaspers, 1956, p. 268.

für eine Hinführung zu den eigentlichen Problemen, zu sich selbst. Ihre philosophische Tätigkeit diene nicht dazu, sich über ihre eigene Lebenssituation Klarheit zu verschaffen, sondern „um das Leben selbst anzuregen“, wie sie schreibt.

In ihrem freundschaftlichen Briefkontakt, der bis zum Tode Jaspers' anhielt, wurde unter anderem ihre Dichtung thematisiert. Da Melitta Urbancic eine Vernichtung ihrer ganzen Korrespondenz nach ihrem Tod verordnete, sind in ihrem Nachlass keine Briefe von Jaspers vorhanden. Teile der Briefwechsel liegen in Jaspers' Nachlass im Literaturarchiv Marbach. Jaspers Existenzphilosophie: Keine Existenz ohne Transzendenz⁸⁰, wie auch seine Gedanken zu Situationen des Lebens, die er Grenzsituationen nennt, sind für Melitta Urbancic Wahrheiten, denen sie sich stellt und nach denen sie lebt. Grenzsituationen im Jaspersen Sinne sind Situationen, die nicht veränderbar sind, die Leid, Schuld und Sterben bedeuten, die unausweichlich zum menschlichen Leben gehören und die eigene Existenz spürbar machen. Diese Situationen verlangen nach einer eigenen Prüfung der Sinnmöglichkeit des eigenen Lebens, nach selbstverantwortlichen und frei getroffenen Entscheidungen und der daraus folgenden Pflicht zur Selbstverwirklichung.⁸¹ Mit diesen Gedanken hat Jaspers der Autorin ihre Leitsätze für ihr Leben gegeben, die sie lebte und auch in ihrer Lyrik poetisch ausdrückt.

Ihre Verbindung zu Gundolf gestaltete sich ganz anders. Zwischen ihnen entwickelte sich eine enge Beziehung, die aus Gesprächen über Kunst und Literatur, aber auch durch Briefgedichte lebte. Es war eine Beziehung, die weit über ein Lehrer-Schüler-Verhältnis ging, eine Beziehung im Erlebnisraum „Wort“⁸² mit Beteiligung des intellektuellen Eros. Die Erinnerung nicht nur an diese Beziehung, sondern an den lebendigen Geist von Kunst und Kultur dieser verschwundenen Zeit, die für sie so prägend war, hat Melitta Urbancic in einer sehr lebhaften und überzeugenden Form in *Begegnung mit Gundolf* aufgeschrieben. Als Quellen für die Erinnerungen hatte die Autorin Tagebuchaufzeichnungen wie auch Briefe und Gedichte, die sie mit Gundolf gewechselt hatte und die in einem Banksafe in Island lagen.⁸³

Friedrich Gundolf war, als Melitta Urbancic nach Heidelberg kam, der Professor mit den meisten zahlenden Zuhörern der Universität. Sein beeindruckendes, enzyklopädisches Wissen trug er mit einer gebieterischen und dekreditierenden Diktion vor, eine Diktion, die von den

⁸⁰ Hügli, 2019.

⁸¹ Ebd.

⁸² Eschenbach, 2012, p. 86.

⁸³ Ebd. p. 85

Studenten als zwingend empfunden wurde. In seiner Literaturgeschichtsschreibung entfernte er sich von der damals gültigen biografischen Methode und lenkte, um eine Ganzheit der Dichter und der Werke zu erfassen, die Blickrichtung auf die Eigenart des Kunstwerkes und auf dessen Wirkungsgeschichte.⁸⁴ Als Ziel der Wissenschaft sah er die Erkenntnis des Wesens einer Sache, und im Sinne seines „Meisters“ George und dessen Kreis forderte er eine Menschengestaltung in Form einer ganzheitlichen und menschenorientierten Bildung⁸⁵. Diese Art von Literaturgeschichtsschreibung hat Melitta Urbancic nach Heidelberg geführt, nicht ahnend, dass sie selbst ein dankbares Objekt seiner ganzheitlichen Menschengestaltung werden würde. Gundolfs eigene Poetik folgte zum Teil den Bahnen Georges mit mythischen Bildern, tiefem persönlichen Erleben, Gedanken über die Zeit und ein sinnerfülltes Leben. Seine Poetik zeigte aber auch eine Neigung zur Antithese, zum Wortspiel und zu humorvollen und intellektuellen Albernheiten, Merkmale, die in seinem dichterischen Briefwechsel mit Melitta Urbancic wie auch in seinem Umgang mit ihr zum Tragen kamen.

Melitta Urbancic lernte Gundolf während seines schmerzhaften Ablösungsprozesses von George kennen, und nachdem er sich George gegenüber zu seiner späteren Ehefrau Elisabeth Salomon bekannt hatte⁸⁶. Der Zerfall dieser Liebes-, Lebens- und Lehrbeziehung zwischen „Jünger“ und „Meister“ war ein jahrelanger Prozess der Emanzipation Gundolfs, der aber aufgrund seines eigenen Lebens notwendig war. Die Vermutung, die Ulrich Raulffs in seinem Buch *Kreis ohne Meister Stefan Georges Nachleben* äußert, dass Gundolf in dieser Zeit anderer, nicht zuletzt erotischer Fesselungen bedurfte, führt möglicherweise zu seiner intensiven Verbindung mit Melitta Urbancic.⁸⁷

Der Geist des George-Kreises schwebte aber noch über Gundolf in dem Sinne, dass er als der Ältere die junge Melitta Urbancic einen Bildungsgang durchlaufen ließ. Vorlesen von Gedichten, Gespräche über bildende Kunst und aktuelle literarische Arbeiten sowie Spaziergänge in schönen Parklandschaften waren gemeinsame Tätigkeiten.⁸⁸ Der Bruch zwischen dem bevorzugten „Jünger“ und seinem „Meister“ bewirkte keine Absage an die

⁸⁴ Schmitz, 1966.

⁸⁵ Aus „*Gesamterkennen zur Wissenschaftskritik und Gestalttheorie im George-Kreis*“ Francesco Rossi, 2010, Dissertation, Institut für Literaturwissenschaft, Universität Stuttgart, p. 123.

⁸⁶ In einem Brief von 21. Juni 1926 schreibt Gundolf an George: „Ich habe beschlossen Elisabeth Salomon in diesem Jahr zu heiraten wie Herz und Gewissen mir befiehlt, überzeugt dass ich damit deinem Wunsch, nicht deinem Recht zuwiderhandle, da dies Wesen deine Gnade mehr verdient als ich. Da ich dich nicht überzeugen konnte, so will ich lieber mit ihr in die Hölle als ohne sie in den Himmel. Die Folgen weiss ich: das Leid durch dich und um dich, und will sie tragen. Von dir falle ich nicht ab, auch wenn du mich verwirfst. Dein Gundolf“ *Stefan George – Friedrich Gundolf Briefwechsel*, Hrsg. Robert Boehringer, Georg Peter Landmann 1962 Verlag Helmut Küpper, vormals Georg Bondi, München-Düsseldorf.

⁸⁷ Raulff, 2009, pp. 58, 209.

⁸⁸ Eschenbach, 2012, p. 94.

Lehren Georges, sondern durch Gundolfs Vermittlung wurde Melitta Urbancic in den Maximin-Mythos eingeführt, in das „Psalmodieren“, wie auch in die Rituale des „Kreises“, die sie als sehr befremdlich empfand.⁸⁹

Melitta Urbancic stellt eine durch Gundolf widerfahrene „unleugbare Verwandlung“ bei sich selbst fest und widerwillig gibt sie Georges Einwirkung auf Gundolf zu.

Seine Persönlichkeit und psychische Macht, bis in ihre fernsten und oft missverständlichen Ausstrahlungen verdünnt, sei in Gundolfs Werken dichtest und als deren starker Herzschlag auch für mich spürbar geworden. Es sei eine ungeheuere, ja ungeheuerliche Macht, und wen sie einmal erfasst, der werde von ihr verwandelt.⁹⁰

In dem gemeinsamen Erarbeiten von literarischen Texten und in ihren gemeinsamen Spaziergängen wurden literarische Themen diskutiert, aber auch philosophische, psychologische und soziale lebensnahe Probleme wurden intensiv und von Gundolf derart prägnant erörtert, dass Melitta Urbancic viele Gundolfsche Sätze sich wortwörtlich für das Leben merkte. Eine von ihm erhaltene, wie sie es nennt, „steinerne Gesetztafel fürs Leben“ lautet:

Vor Gott darfst du nur schreiben,
wenn´s dich auf die Nägel brennt
oder juckt wie ein Flohbiß!⁹¹

Auch nennt Gundolf alles, was „keine Kräfte weckt oder stärkt“, eine „Privatsache“, die nicht publiziert werden müsste.

Möge jeder schreiben, wann und wie er schreiben muss [...] Darin liegt kein Schad.
Aber für sich behalten muss er das Geschriebene dann können, wenn´s nur ihm selber nützt!⁹²

Dieses könnte ein Grund sein für die Hemmungen der Autorin, ihre Texte zu publizieren. Wie oben genannt hatten die Gespräche Melitta Urbancics mit Gundolf eine nachhaltige Wirkung

⁸⁹ Grünbaum, 2012, pp. 42-48.

⁹⁰ Ebd. p. 13.

⁹¹ Ebd. p. 68.

⁹² Ebd. p. 61.

und in diesen Gesprächen fand sie selbst zuweilen den Schlüssel für spätere Gedanken über ihr eigenes Wesen und Verhalten. In der Erinnerungsschrift *Meiner Mutter Kind* sucht die Autorin den Grund für ihre Hemmung, nach eigenen Erfolgen zu streben. Sie meint, dass die Anerkennung des Vaters, die ihr mehr als ihrer Schwestern zuteil kam, der Mutter nicht willkommen war und die Brücke zwischen den beiden niederriss. In Erinnerung an ein Gespräch mit Gundolf, in dem er behauptet, dass Brüche mit den Eltern in der Kindheit niemals verheilen und den Menschen im Inneren endgültig verkrüppeln lassen, fragt sie sich, ob ihre Angst, nach Erfolgen zu streben und Anerkennung zu bekommen, aus diesem gebrochenen Verhältnis zu der Mutter stammt. Sie schreibt: „Ich nehme knapp vorm Ziel den letzten Schritt zurück, als wäre es mir verboten.“⁹³ Auch könnte ihr Unwille, ihren Namen in der Öffentlichkeit preiszugeben, dadurch begründet sein. Melitta Urbancic zeichnete ihre bildhauerischen Werke und auch Zeitungsartikel nur mit einem „M“ und als Schauspielerin verwendete sie das Pseudonym Melitta Makarska. Die Meinung der Tochter Sibyl, dass dieses ein Zeichen der Bescheidenheit der Mutter sei, darf mit diesem Erinnerungsbild der Mutter bezweifelt werden.

Gundolfs literarischer Einfluss auf die junge Studentin war für ihre eigene Dichtung von nachhaltigem Charakter. Die Symbiose von Form und Inhalt, die für Gundolf als eine von George übernommene poetologische Wahrheit galt, behielt für die gesamte Dichtung Melitta Urbancics ihre Gültigkeit.

Denn nach Gundolfs eigener Überzeugung ist die äußere Gestalt eines Kunstwerkes (auch eines geistigen) nicht willkürlich wähl- und austauschbare Hülle eines Gehalts – sondern die aus seinem einmaligen Wesen gewachsene, von ihm durchgeblutete Haut, die auch ihn wieder nährt und schützt, sich mit ihm wandelnd in unwiederholbarer, lebendiger Symbiose.⁹⁴

Sprech- und Sprachphänomene waren oft Gegenstände der Auseinandersetzung zwischen Melitta Urbancic und Gundolf, teils aufgrund ihrer Übersetzungsarbeiten für Gundolf, teils durch die vielen Besuche internationaler Literaten, denen auch die junge Studentin beiwohnte. Melitta Urbancics Arbeit mit Gundolfs Texten, die sich nicht nur durch „Geistes- und Wissensfülle, sondern auch durch überaus empfindliches Gehör für Klangfarben wie Satzrhythmen“ auszeichneten, bedeutete für sie, ihr eigenes Einfühlungsvermögen bezüglich

⁹³ Dieses könnte ein Hinweis auf den Grund des Zurückziehens des Manuskriptes *Begegnungen mit Gundolf* sein, wie auch des nicht Publizierens von fertigen Gedichtsammlungen.

⁹⁴ Grünbaum, 2012, p. 8

„lautlichen und rhythmischen Wertdifferenzen“ zu schulen⁹⁵. Die Gefahren des Übersetzens wurden heftig diskutiert und veranlasste Gundolf zu einem in dieser Zeit und in dieser Umgebung vieldeutigen Ausruf „Ein anständiger Mensch schreibt in seiner Muttersprach’!“, welchem von Melitta Urbancic heftig widersprochen wurde.⁹⁶ (Im Nachlass Melitta Urbancics liegen Lyriksammlungen in englischer Sprache verfasst *I will* 1941 und *White Band Poems* 1944.)

Weiter diskutierten sie den veränderten Sinn eines Wortes. Hier wurde nicht das Wort sprachwissenschaftlich in seiner formalen Ausprägung und syntaktischen Verwendbarkeit analysiert, sondern ihre Auseinandersetzung galt der sich verändernden Bedeutung eines Wortes in dem Sinne, dass die Semantik eines Wortes Teil eines sprachlichen Prozesses sei, „dass Worte deren Sinn daheim längst in alle Winde zerredet ist, im Mund von Ausländern ihr ursprüngliches Aroma noch erhalten haben“⁹⁷. Weiter stellten sie fest, dass diese Bedeutungsveränderung eines Wortes nicht nur eine räumliche Geltung hat, sondern auch eine zeitliche: „Denn wie aus fremdem Mund spricht auch das Niedergeschriebene aus ferner Zeit noch gültig aus, was heut und hier nur mehr ‚als längst zermantschter Brei geschmacklos‘ von und für uns wäre.“⁹⁸. Sie waren sich darüber einig, dass Worte einer fremden Sprache ohne die gleiche Hemmung ausgesprochen werden wie Worte der eigenen Sprache. Dazu fanden sie gleich ein Beispiel in der ungarischen Sprache „én örülök“ (ich freu mich). Für Melitta Urbancic, die damals eine ungeahnte Zukunft als Exilantin in einem fremden Land, isoliert von der Entwicklung ihrer Muttersprache vor sich hatte, hatten diese Beobachtungen einen zukünftigen realen Wert.

Gundolfs Selbstdisziplin und Tagesstruktur, als „das notwendige Skelett“ für einen Freiberufler, beeindruckten Melitta Urbancic, besonders in Hinblick auf Rilkes Klagen und Zweifeln an sich selbst, was, nach Melitta Urbancics Überzeugung, bei ihm zu einem Kräfteverzehr führte.⁹⁹

In einer Unterhaltung über die magischen Kräfte eines Rutengängers entdeckten Gundolf und Melitta Urbancic ihr beider Interesse an „Zufällen“. Die Diskussion führte zu einer gemeinsamen Überzeugung, dass der Keim der Weidenrute zwar in unseren eigenen Händen liegt, wir aber auf dem uns zugewiesenen Weg „führend geführt“ werden. „An diesem tauchen

⁹⁵ Ebd. p. 67.

⁹⁶ Ebd. p. 68.

⁹⁷ Ebd. p. 70.

⁹⁸ Ebd.

⁹⁹ Ebd. pp. 40-41.

dann die Zufälle herauf, als helle, nicht ganz bedeutungslose Wegweiser‘ durch das Dickicht unseres Schicksals.“¹⁰⁰ Dieser Gedanke lässt sich mit Melitta Urbancics späterer Beschäftigung mit dem Kairos-Begriff verknüpfen. Kairos, der Gast, der wieder weitergeht, legt die von Gott gegebene, magische Fähigkeit des Menschen, „die Kraft, den günstigen Augenblick zu erfassen und seine Dauer zu bewirken“¹⁰¹, in die eigene Verantwortung. In den Kairos-Gedanken Melitta Urbancics lassen sich Jaspers Philosophie der Transzendenz und Eigenverantwortlichkeit nachvollziehen, zwei Leitmotive ihrer Lebensführung.

Zwischen Melitta Urbancic und Gundolf entstand zeitweilig eine Art von, wie Melitta Urbancic es nannte, Doppelleben¹⁰². Während sie auf einer Ebene wie üblich ihre Treffen und Spaziergänge, Gespräche und Arbeitssitzungen absolvierten, tobte auf einer anderen Ebene ein intellektuell-erotisches Spiel in Form eines Versduells per Brief.

Es ist ein erregend ernstes Spiel, beinah ein Kampf, in dem die Klingen einander manchmal so schnell und dicht kreuzen, dass die Antwort auf einen am Morgen bei mir eingelangten Vers schon mittags, auf dem Weg zur Mensa, in den Briefkasten kommt und Gundolf noch früh genug am Nachmittag erreicht, um seinen Gegenstoß vor der Vorlesung auszulösen und zur Post gelangen zu lassen.¹⁰³

Die Versdichtung *Meerfrau und Mädchen, ein südliches Märchen* wurde von Melitta Urbancic aufbewahrt. Sie ließ sie in der Art binden, wie Gundolf andere Bücher binden ließ – grün mit weißem Rücken und goldener Aufschrift – und schenkte sie ihm. Gemäß seinem Kommentar: „Jetzt weiß ich selbst nicht mehr, was davon meines ist. Wird schon ein gemeinsames Kind unserer musischen Ehe bleiben müssen.“, hat nach der Meinung Gunilla Eschenbachs sich die Autorin erlaubt, willkürlich Veränderungen in der chronologischen Ordnung wie auch in dem Wortlaut vorzunehmen¹⁰⁴. Der Frage-Antwort-Charakter ist nicht mehr ersichtlich. Nach den Aufzeichnungen Melitta Urbancics lautet der Anfang des Zyklus wie folgt:

¹⁰⁰ Ebd. p. 36.

¹⁰¹ Aus dem Artikel *Kairos – Ein Dialog in Entscheidung*, *Blätter Katholischen Glaubens*, Nr. 14, September 1970, pp. 5-7 und *Zaunkönig* Nr. 1/200, pp. 58-62.

¹⁰² Grünbaum, 2012, p. 55.

¹⁰³ Ebd. p. 54.

¹⁰⁴ Eschenbach, 2012, p. 97.

Meerfrau:

Im Wasserschloss halt ich als meine Buhle
dich festgenietet am kristallinen Bette,
Ich lasse dich empor an langer Kette,
die ich nach Wunsch abwickle von der Spule.

Dort holst du mir auf kargem Urlaub Küsse,
die du am Ufer tauschst mit deinesgleichen,
Gerüche, Blumen, Erd- und Luftgenüsse
bringst du mir heim aus mir verwehrten Reichen.

Am Inselstrand musst du den Honig nippen,
wonach mich dürstet. Ich erwart im Feuchten,
dass ich dein eingeheimstes Glühn und Leuchten
dir wieder saugen kann von Aug und Lippen.

Der Zyklus endet:

Mädchen:

Betrüg mich nicht länger!
Erkenne: Es knechtet
kein Machtspruch, durch den wir
uns selbst nicht entrechtet.
Es wirft uns in Ketten
nicht zaubrische Kraft.

Aus eigenem Blute
gezeugt und geboren
und dann in das Dunkel
des Wesens beschworen,
steht gegen uns nur,
was erst in uns erschlaft!

Der Zyklus *Bienenlieder* (Melitta altgr. „Biene“), die Gundolf nach seiner Abreise von einem Besuch bei Melitta in Wien 1925 initiierte, fängt folgendermaßen an:

Mich streift im Frühlingswind
der frommen Biene samtner Flug.
Die Blumen fragen blind:
Sind wir ihr reich genug?

Sie nimmt und bringt. So oft sie kommt,
fühlt sie der Kelche Beben.
Die sind beschenkt, indem sie geben,
bang, ob ihr Honig frommt?

Aus dem Briefwechsel mit Gundolf stammt ein Gedicht der Autorin, welches sie in die Sammlung *Ferne Nähe* eingeordnet hat. Mit dem Oxymoron bezieht sie sich, wie die Tochter Sibyl bestätigt, auf ihr Verhältnis zu Gundolf. Das Gedicht, das ihr inniges Verhältnis zu diesen Erinnerungen widerspiegelt, ist hier in der Form zitiert, wie es in *Begegnungen mit Gundolf* gedruckt ist.

Wirst du, sternenferne
Stimme, früh vertraut,
innen, tief im Kerne,
wieder laut?

– Echo nicht noch Rufer,
ungeteilt und rein
der getrennten Ufer
strömender Verein –

Darf das Herz dich wahren,
was ihm auch geschah?
Stimme, früh erfahren,
sternennah!

Zwanzig Jahre nach Ende der Heidelberger Zeit fasst Melitta Urbancic die Bedeutung der Erinnerungen an diese Zeit für sich zusammen:

Ich weiß nicht, ob es der Frühsommer meines eignen Lebens ist, was jene Zeit, auch noch in der Erinnerung, so unwiederholbar dicht und reich, aber auch so lastend schwer erscheinen lässt wie keine anderer vor und nach ihr.¹⁰⁵

Melitta Urbancic schließt ihre Erinnerungen mit einem Gedicht, das in verschiedenen Entwürfen im Nachlass aufbewahrt ist. Der Begriff Heideggers, „Ent-fernung“, war für das geistige Leben Melitta Urbancics in Island von eminenter Bedeutung. „Ent-fernung“ in dem Sinn verstanden, wie Heidegger es formuliert: „Im Dasein liegt eine wesenhafte Tendenz auf Nähe“¹⁰⁶, charakterisiert ihr Verhältnis zu ihren kulturellen Vorbildern. Sie fühlte sich ihnen in einer geistigen Nähe verbunden, einer Nähe, die sie über Zeit und Raum lebenslang begleitete. Auf Heidegger referierend, verwendete Melitta Urbancic in ihrer Lyrik das Oxymoron „Ferne Nähe“, wie auch den Begriff „Einiges Dasein“. Mit der Raumsemantik einer Einheit in der Ent-fernung bezeugt sie eine „Ferne Nähe“ – nicht nur in ihrer geistigen Verbindung mit Gundolf, sondern auch mit Jaspers.

Doch im Ent-fernen schon hebt
wieder die Ferne sich auf
und weckt im weiteren Herzraum
das Einige Dasein!¹⁰⁷

Unfreiwillig spürt der Leser dieser Erinnerungen, dass Melitta Urbancic, wie Gunilla Eschenbach notiert, nicht unbeschadet aus dieser Zeit entlassen wurde.

2.3 Poetologie

Nach eigener Aussage ordnete Melitta Urbancic ihre poetologische Überzeugung zwischen der Poetologie Rilkes und Georges ein¹⁰⁸. Rilkes dunkles Wesen und wehende Sprache und

¹⁰⁵ Grünbaum, 2012, p. 72.

¹⁰⁶ Heidegger, Martin. 1927, *Die Räumlichkeit des Daseins*. In: Dünne, Jörg / Günzel, Stephan (Hg.) (2006): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Suhrkamp: Frankfurt/Main, p. 142 aus [https:// www.european-spaces.eu](https://www.european-spaces.eu) abgeholt am 05.05.2020.

¹⁰⁷ Grünbaum, 2012, p. 77.

¹⁰⁸ Ebd. p. 49.

Georges erzieherische Wortkraft, die ihr ein festes Gerüst war, blieben ihre poetologische Pole. Die wehende Sprache Rilkes kommt in ihrer Lyrik etwas zaghaft zum Vorschein: „Aber nun lass, oh lass dir geschehen,/ ängstliches Herz, das bereitete Loos-“,¹⁰⁹. Georges festes Gerüst blieb dagegen ein dominantes Element in der Lyrik Melitta Urbancics.

Formal blieb Melitta Urbancic in ihrer Lyrik bei der Bevorzugung der traditionellen metrischen Rhythmen der klassischen Form, wie sie auch im Grund „der Tradition der Lyrik als paradigmatische Gattung der subjektiven Ich-Aussprache, des individuellen Erlebens und der Innerlichkeit verwurzelt“¹¹⁰ blieb. Sie hielt im Exil wie auch später an der Einfachheit der ästhetischen Grundform des strophisch gereimten Gedichtes fest. Seit der Jugend war das Sonett ihre liebste Gedichtform und blieb es mit verschiedenen Variationen ihr Leben lang. Vier- und fünffüßige Jamben und Trochäen, vierzeilige Volksliedstrophen, selten Terzinen und Fünfzeiler, Endreim, Anapher, Assonanz und Alliteration, spärliche Metaphorik sowie metrischer Rhythmus sind Merkmale ihrer Lyrik, die sich wenig veränderten. Der Vorzug der festen Form bedeutete für Melitta keinen Rückzug zu festen Strukturen in unruhigen Zeiten des Exils, wie es für viele Exillyriker der Fall war, sondern gehörte zu ihrer grundsätzlichen poetologischen Überzeugung. Sie war eine Bewahrerin, keine Avantgardistin.

Ihre Poetik zeichnet sich durch eine Klarheit in der Ästhetik aus, wo das Essenzielle und nicht das Artifizielle in Form von leeren Worthülsen oder nach Bertolt Brecht in *Über Lyrik*: „hübsche Bilder und aromatische Wörter“¹¹¹ einen Platz hat. Als Folge ihrer Studien bei Gundolf,¹¹² aber auch ihrer Ausbildung zur Schauspielerin und ihrer musikalischen Bildung hat die Prosodie einen hohen Stellenwert in ihrer lyrischen Dichtung. Die klanglichen Mittel rekurrenter Lautstrukturen wie Reim, Alliteration und Assonanzen und rhythmische Mittel wie Metrum und Sprechrhythmus wurden von der Autorin auf lautliche und rhythmische Wertdifferenzen durch wiederholtes lautes Vortragen untersucht.¹¹³ Um die dabei empfundene „Vergewaltigung“ des natürlichen Wort- wie Versakzents¹¹⁴ zu vermeiden, weicht sie auf eine „schwebende Betonung“ aus, die, nach ihrer Überzeugung, sowohl Spannung wie auch Harmonie erzeugen kann. In ihrer Dissertation widmet sie diesem Ausdrucksmittel eine eingehende Untersuchung. Sie bescheinigt dabei der „schwebenden Betonung“ nicht nur in

¹⁰⁹ Undatiertes Gedicht aus dem Nachlass.

¹¹⁰ Kittstein, 2012, p. 2.

¹¹¹ Brecht, 1964, p. 8.

¹¹² Grünbaum, 2012, p. 67.

¹¹³ Im Interview vom 21.08.2018 von der Tochter Sibyl erwähnt. Das laute Vortragen wurde von den Kindern als zu viel und zu emotional erlebt. „Sie lebten nun in einer anderen Zeit, in einem anderen Land ... wo es kühler war.“

¹¹⁴ Grünbaum, 1927, p. 25.

Grabbes Texten, sondern prinzipiell eine Wirkung als Spannungsmoment, wodurch implizit ihr eigenes Verständnis dieser Ausdrucksmöglichkeit wiedergegeben wird.¹¹⁵ Die Wahrung der Metrik hat aber grundsätzlich einen hohen Stellenwert bei der Autorin und auch, wie sie in ihrer Dissertation feststellt, bei Grabbe. In ihrer Analyse von dem Verhältnis Wort – Takt in seinen Texten schreibt sie: „die Achtung der Wortform allein entschädigt nicht für metrische Opfer“¹¹⁶. In ihrer eigenen Lyrik ist eine deutliche Akzeptanz von unterschiedlichen Formen der Elision auszumachen, um der Metrik entgegenzukommen. Nicht nur die Verbindung zwischen Wort und Takt ist ein Schwerpunkt ihrer Dissertation, sondern auch die Verbindung zwischen Satz und Vers. In diesem Kontext diskutiert sie den Begriff Enjambement, den sie als eine „ins Logische verschobene Gliederung“¹¹⁷ beschreibt und als eine „notwendige, ganz auf syntaktische Basis gestellte Versbetrachtung“, die sich von den rhythmischen Gesetzen emanzipiert hat, versteht. Sie gibt implizit zu verstehen, dass diese Gliederung von einer bedeutungsschaffenden Relevanz betrachtet werden kann, die je nach Rezipienten und Autor subjektiv gefärbt sein kann.¹¹⁸

Diese im Rahmen der vorliegenden Darstellung besprochene und unterschiedlich erzeugte Diskrepanz zwischen Vers- und Satzakzent, die zur Entfaltung einer poetischen Spannung diene, ist auch ein Element der Lyrik Melitta Urbancics. Gelegentlich verwendete sie in ihrer Lyrik, dem Inhalt entsprechend, expressionistische Merkmale, um damit die Aussage eines Gedichtes zu verstärken, oder sie probierte neue ästhetische Strophen- und Versformen aus. In späteren Jahren ließ sie sich sogar von der konkreten Poesie inspirieren und gab dem *Schlussgesang* der geplanten Sammlung *Ferne Nähe* die Form von Engelsflügeln.

Die Vorliebe der Autorin für die Form des Sonetts, die ihre Lyrik seit der Jugend auszeichnet, kann auf die Beeinflussung Rilkes zurückgeführt werden. Sie ist eine Gedichtform, die Melitta Urbancic „liebte“¹¹⁹, wie die Tochter, Sibyl, in einem Interview erzählte. Obwohl Melitta Urbancic als Lyrikerin eine Präferenz für feste Formen zeigte, galt die Form des Sonetts für sie demnach nicht als eine rückwärtsgewandte Sicherheit in unsicheren Zeiten, wie Johannes R. Becher in seinem Metasonett *Das Sonett* meint, sondern eher als eine Form, innerhalb welcher die Autorin Kreativität entwickeln konnte.

¹¹⁵ Ebd. p. 28.

¹¹⁶ Ebd. p. 18 .

¹¹⁷ Ebd. p. 44.

¹¹⁸ Ebd. p. 45.

¹¹⁹ Aussage Sibyl Urbancic im Interview I am 21.08.2018.

Trotz des monologischen Charakters der Gedichte des vorliegenden Korpus ist eine Kommunikation implizit vorhanden. Wie das Gedicht *Robinson* zeigen viele Gedichte eine binäre Kommunikation, einerseits in der Form eines Handlungsappells an Mitexilanten, andererseits in der Form einer Eigentherapie.

Melitta Urbancic blieb ihrem eigenen Stil des Dichtens, der sich schon vor der Exilsituation ausgebildet hatte, treu und wendete sich gegen jede stilistische Vereinnahmung. Ihr Stil ist hier im Sinne Staigers zu verstehen, d. h. „nicht die Form und nicht der Inhalt, nicht der Gedanke und nicht das Motiv. Sondern er ist dies alles in einem; [...]“¹²⁰.

Die lebenslange Treue zu ihrer einmal entwickelten Poetik kann auf die Philosophie Jaspers und seine Grundhaltung, Treue zu sich selbst, zurückgeführt werden.

2.4 Das literarische Werk Melitta Urbancics

Melitta Urbancic war seit ihrer Jugend schriftstellerisch tätig. Schreiben und Dichten wurden ihre Überlebensstrategie in den schweren ersten Exiljahren wie auch in der Zeit ihrer Trauer über den Tod des Ehemannes. Die Tochter Sibyl erzählt, dass die Mutter jeden Tag etwas geschrieben hat: Gedichte, philosophische und religiöse Betrachtungen, Artikel, kleine Geschichten, Briefe, Erinnerungen. Außer der posthumen Publikation der Lyriksammlung *Vom Rand der Welt*, der Erinnerungsschrift *Begegnungen mit Gundolf* und der Dissertationsschrift von 1927 sind keine literarischen Texte von Melitta Urbancic in Buchform veröffentlicht. Allerdings sind einige Gedichte in den oben erwähnten Anthologien enthalten wie auch in Joeph P. Strelkas *Des Odysseus Nachfahren: Österreichische Exilliteratur seit 1938* von 1999. Im Nachlass der Autorin liegen Ausschnitte aus Zeitschriften wie der *Arbeiter-Zeitung*, der katholischen Zeitschrift *Entscheidung. Blätter katholischen Glaubens* oder der Exilzeitschrift *Zeitspiegel*, in der Gedichte, Berichte oder philosophische Gedanken der Autorin gedruckt und zum Teil besprochen worden sind, sowie unveröffentlichte Werke in Form von Gedichten, manche in Sammlungen geordnet, manche lose, wie auch philosophische und religiöse Betrachtungen. Als lose Blätter liegen einige Typoskripte vor, die als Versuche, ihre philosophischen Gedanken zu formulieren, verstanden werden können.

¹²⁰ Staiger, 1971, p. 16.

Zu ihrem philosophischen Kerngedanken, dass die Erkenntnisse eines Lebens zu einer Existenz „wo Frucht und Keim in gleicher Schale ruht“¹²¹ führen, kommt sie in ihren Betrachtungen immer wieder zurück. Am 5. März 1967 fasst sie diese Gedanken in einer Schrift unter dem Titel *Einiges Dasein* zusammen und stellt sie als Grundthema ihres Lebens vor. *Einiges Dasein* wird dazu der Titel einer Sammlung ihrer Gedichte. Es sind Gedichte, die sie bis zu ihrem 35. Lebensjahr verfasst hatte und die dieses Motto variieren.¹²² Mit dem Namen der Gedichtsammlung ist ihr auch das Symbol ihrer, wie sie schreibt, „so einigen Lebenserfahrung [...] gekommen“: der siebenstrahlige Stern. Der von Kurt Zier¹²³ gezeichnete Stern verbindet sieben Punkte der unsichtbaren Peripherie mit der ebenfalls unsichtbaren Mitte, dieses als Symbol der „radialen Beziehung“ jeder sichtbaren Existenz zum Ursprung.

Die Autorin hat zusätzlich zum Titel der verschiedenen Sammlungen, die sie zum Teil geplant und zum Teil auch geordnet hatte, Mottos formuliert, unter die sie die jeweilige Sammlung gestellt hat. Im Nachlass befindet sich ein Typoskript aus den 1960er-Jahren mit dem Vermerk „Abschrift für Erika“¹²⁴, worauf die Autorin das den verschiedenen Sammlungen jeweils zuge dachte Motto aufgeführt hat¹²⁵. Davon wird eine Auswahl zitiert.

Zu : „Vom Rand der Welt“

Überall lebst du am Rande der Welt,
wohin dein Loos dich auch hefte –
Überall unter die Sterne gestellt,
Mitte der strahlenden Kräfte

Zu : „Einiges Dasein“

denn im Ent-fernen erst hebt
völlig die Ferne sich auf,
weckend im weiteren Herzraum
das Einige Dasein!

¹²¹ Typoskript *Antwort an Prof. Karl Jaspers*, datiert 22. Februar 1965

¹²² Typoskript *Einiges Dasein*, datiert 5. März 1967 aus dem Nachlass.

¹²³ Die Verbindung der Autorin zu Kurt Zier stammte aus seiner Zeit als Exilant in Island. Er wurde zusammen mit Wolfgang Edelstein, der auch im Exil in Island lebte, von der Leiterin der Odenwaldschule 1945–1951, Minna Specht, an die Schule berufen. 1951–1962 war Kurt Zier Leiter der Odenwaldschule.

¹²⁴ Erika (Eirika) ist die jüngste Tochter Melitta Urbancics, geboren 1945. Sie lebt in Island.

¹²⁵ Undatiertes Typoskript *Mottos* Abschrift für Erika.

Zu : Kairos

„Wer, wenn nicht du? Und wann ja, wenn nicht jetzt?“
Der Ruf des Gottes an dein Tor geschrieben!
Als Zeichen über deine Brau'n gesetzt,
vom folgen, wenn nicht ihm? Und wen sonst lieben?
Wann ihn gewärtigen, der immer währt?
Und wer, wenn du nicht, ihm vereint im Nu,
der in der Ewigkeit zu dir nicht kehrt,
Nie, wenn nicht JETZT! Und keiner, wenn nicht Du!

Zu : Whiteband-poems

I will be, what I am!
For what I am to have, I have to be!
Don't be afraid, life will but live,
not answering every 'why?' –
as only one sin not forgive:
to miss it, passing by -

In einem Brief an die Kinder, datiert Ostern 1962, kommentiert sie ihre poetische Arbeit an ihrem Opus Magnum, der geplanten Sammlung *Ferne Nähe*, die sie als eine Zusammenfassung ihres lyrischen Lebenswerks betrachtete. Sie schreibt:

Ich schreibe feierliche Gedichte auch als rhythmische Augenfreude und mir selbst wenigstens scheint das ebenso steigernd den Inhalt des Gedichtes, wie der Rhythmus für das Ohr es tut, [...] Aber alles Ewige ist rhythmisch für den Menschen erfassbar, wie die Ewigkeit mit dem Zifferblatt und das All mit dem Metermaass [sic]. [...] die Chinesen und auch die Japaner legen ebenfalls Wert auf diese sichtbare Rhythmik im Schreiben eines Gedichtes.

Melitta Urbancic hatte, wie oben schon genannt wurde, keine Lyriksammlung selbst publiziert. Dagegen scheint sie, nach Auskunft der Kinder, eine rege Korrespondenz mit verschiedenen Literaten und Zeitschriften gehabt zu haben. Da ihr gesamter Briefwechsel aufgrund ihres

eigenen Wunsches nach ihrem Tod vernichtet wurde, können ihre Kontakte nicht systematisch verfolgt werden. Ihre Korrespondenz mit Karl Jaspers ist in seinem Nachlass im Literaturarchiv Marbach zu finden wie auch ihr Briefwechsel mit Carl Zuckmayer und Richard Alewyn im respektiven Nachlass. Die Frage nach der Verbindung zwischen Melitta Urbancic und Rudolf Felmayer, dem Herausgeber der Anthologie *Dein Herz ist Deine Heimat* 1955, ist aus diesem Grund nicht endgültig zu beantworten. Die Tochter und Nachlassverwalterin, Sibyl Urbancic, hat keine Erinnerung an den Vorgang. Zu vermuten wäre, dass Rudolf Felmayer durch eine Besprechung ihrer Lyrik in der Exilzeitschrift *Zeitspiegel* von 08.06.1946 auf Melitta Urbancic aufmerksam wurde oder durch Empfehlungen von befreundeten Autoren. Denkbar wäre auch, dass die Autorin aus eigener Initiative verschiedentlich Kontakte gesucht hat, um ihre Gedichte veröffentlichen zu können. Diese Vermutung wird durch einen E-Mailkontakt meinerseits (Verfasserin dieser Arbeit) mit Manfred Schlösser, Herausgeber der Anthologie *An den Wind geschrieben* vom 20.11.2020, bestärkt. Auf die Frage, ob er (Manfred Schlösser) durch Felmayers Anthologie auf Melitta Urbancic aufmerksam wurde, antwortet er:

Ich glaube in der Tat, dass ich durch die von Ihnen genannte Anthologie auf die Autorin aufmerksam wurde und dann mit Rudolf Felmayer Kontakt aufnahm. Die Autorin hat mir dann selbst Gedichte gesandt. Ich glaube, sie war vielseitig begabt, meines Wissens hat sie auch als bildende Künstlerin gearbeitet, Stücke geschrieben und Essays veröffentlicht, aber offensichtlich mit geringem Erfolg. [...] Ich habe sicherlich in meiner Korrespondenz Originalbriefe von ihr [...] Wie sind Sie auf den Gedanken gekommen, eine Dissertation über diese sicherlich ungewöhnliche Persönlichkeit zu schreiben? In jedem Fall habe ich es damals sehr bedauert, finanziell nicht so gut gestellt gewesen zu sein, um eine Textausgabe von ihr herauszubringen, was sie freilich sehr erfreut hätte.¹²⁶

2.5 Die Lyrik Melitta Urbancics im zeitgenössischen literarischen Kontext

Obwohl Melitta Urbancic bis 1938 mitten in Europa in Kontakt mit den zeitgenössischen Entwicklungen in der Literatur, Kunst und Musik lebte und die verschiedenen Strömungen intensiv beobachtete, blieb ihre Dichtung merklich unbeeinflusst davon, inhaltlich wie formal. Die Autorin wehrte sich bewusst gegen jede Vereinnahmung. Ihr Stil wurde in den 1920er-/30er-Jahren entwickelt – eine Zeit, in der „Der Aufbruch in die Moderne“ zu einem gewissen

¹²⁶ E-Mail von 20. November 2020 von Manfred Schlösser an die Verfasserin dieser Arbeit.

Abschluss geraten war.¹²⁷ Mit dem Antimodernismus als Grundzug entstand eine Lyriktradition, die sich aus der klassisch-romantischen Tradition herleitete. Diese als „klassizistische Wende“ bezeichnete, formal und thematisch internationale literarische Entwicklung wurde in Verbindung mit „der Krise von 1930“ vor der Zeit des Dritten Reichs ausgebildet und war somit nicht in erster Linie eine Folge des NS-Regimes und des Exils.

Trotz ihrer Bewunderung für Gottfried Benn war sie keine Vertreterin von Benns Poetologie der „absoluten Lyrik“. Auch bezeugt ihre Dichtung nicht den, wie Benn es in seiner Rede über *Probleme der Lyrik* 1951 nannte, „monologischen Charakter“. Eher entspricht Celans poetologisches Credo, wie er es in *Der Meridian* (1960) ausdrückt, Melitta Urbancics Poetologie: „Es [das Gedicht] ist einsam und unterwegs. Wer es schreibt, bleibt ihm mitgegeben,“ und weiter: „Das Gedicht will zu einem Anderen, es braucht diese Andere, es braucht ein Gegenüber. Es sucht es auf, es spricht sich ihm zu.“ Die Grundsituation der Lyrik Melitta Urbancics ist der Dialog mit einem fiktiven Rezipienten, der mittels Ausrufe oder Fragen aktiviert wird. Für die Autorin würde auch die Poetologie Tomas Tranströmers Gültigkeit haben. Tomas Tranströmer sieht den Autor als eine Person des Gedichtes in dessen Entstehungsphase. Später kann er „weggeworfen werden“. Der Leser wird wichtiger.¹²⁸

Nietzsches Worte „Sei ein Mann und folge mir nicht nach – sondern dir! Sondern dir!“, die auf unterschiedlichen Weisen gedanklich von ihren Vorbildern Rilke, George, Gundolf, Jaspers und auch Thoreau¹²⁹ vertreten und entwickelt wurden, blieben die Richtschnur ihres Lebens, wie ihrer Dichtung.

Für Melitta Urbancic galten auch Rilkes Worte an einen jungen Dichter:

– Und wenn aus dieser Wendung nach innen, aus dieser Versenkung in die eigene Welt Verse kommen, dann werden Sie nicht daran denken, jemanden zu fragen, ob es gute Verse sind. [...] Ein Kunstwerk ist gut, wenn es aus Notwendigkeit entstand.¹³⁰

Melittas Urbancics Lyrik bewegt sich in dem Themenkreis eigener biografischer Erfahrungen, physischer wie psychischer, wie auch philosophischer und religiöser Gedanken. Im Sinne

¹²⁷ Ketelsen, 1992, p. 305.

¹²⁸ In Tranströmer, Tomas *I arbetets utkanter* Hsg Magnus Halldin Stockholm Bonniers förlag, 2015, p. 162.

¹²⁹ Thoreau, 2017, p. 75 .

¹³⁰ Rilke, 1997, p. 16.

Rilkes fand sie in ihrer eigenen Biografie die Ereignisse, die sie in ihrer Dichtung künstlerisch bearbeitete:

Denn der Schaffende muß eine Welt für sich sein und alles in sich finden und in der Natur, an die er sich angeschlossen hat.¹³¹

Die in der vorliegenden Arbeit zu behandelnden Gedichte gehören in den Kontext Exillyrik und darin zu einem Gedichttypus, der, wie Emmerich es nennt, „das Exil als solches“ thematisiert¹³². Zudem könnten Melitta Urbancics Gedichte aufgrund ihrer Lebensumstände in den Kontext „jüdische Exildichterinnen“ eingereiht werden – ein Begriff, der umstritten ist. Was es eigentlich bedeutet, eine jüdische Lyrikerin zu sein, erörtert Hilde Domin in einem Brief an Nelly Sachs:

[...] es nährt sich von seinen Erfahrungen, von seinen ganz besonderen Begegnungen mit der Wirklichkeit, dieser unwiederholbaren Verbindung von historischen, sozialen und persönlichen Faktoren. Das Gedicht ist die Essenz des Gelebten: exemplarisch nachvollziehbar gemacht. Das Schicksalhafte am Privaten. Suspendierte Zeit, auf einen Punkt gebracht, eingefrorene Augenblicke. Kann der Leser sie für sich wieder ins Fließen bringen? Auch die Augenblicke eines Sonderschicksals wie des Deinen? Denn es ist ein Sonderschicksal.¹³³

Hilde Domin war der Meinung, die auch Melitta Urbancic vertrat: Der Autor trete hinter sein Werk zurück, das Werk lebe aber von seinen Erfahrungen, egal, wer der Autor sei. Die Tochter Sibyl betont in mehreren Gesprächen, dass es der Mutter wichtig war, weder als Jüdin noch als Katholikin, weder als Österreicherin noch als Exilantin wahrgenommen zu werden, sondern als Mensch.

Das Leben im Exil in Island schnitt sie von einem intensiven Kontakt mit der Szene der Nachkriegsliteratur in Europa ab und sie fühlte sich trotz einer regen Kommunikation per Brief isoliert.

¹³¹ Ebd. p 17.

¹³² Emmerich, 1985, p. 36.

¹³³ Hilzinger, 1998, p. 333; Domin, Hilde, Offener Brief an Nelly Sachs. Zur Frage der Exildichtung (1966) In: Hilde Domin: *Von der Natur nicht vorgesehen Autobiographisches*. Frankfurt a.M., 1993, p. 159.

3 Island, das Land des Exils

Als Melitta Urbancic 1938 nach Island kam, war das Land in einer Realunion mit Dänemark verbunden und aus dem Grund eine konstitutionelle Monarchie. Am 17. Juni 1944 wurde aus dem Königreich Island eine selbstständige Republik.

Island hatte zur Zeit von Melitta Urbancics Ankunft etwa 120.000 Einwohner (1944 127.391), die Hauptstadt Reykjavik 38.000. Es gab keine asphaltierten Straßen und nur einige wenige Gebäude aus Stein. Die übliche Bauweise waren wellblechverschaltete Holzhäuser. Die meisten Menschen lebten in Armut, und da die Wirtschaftskrise noch nicht überwunden war, war die Arbeitslosigkeit hoch.¹³⁴ Traditionell bestand die Ernährung aus Fisch, gesalzenem Fleisch, Wurzelgemüse und Milchwaren. Obst, Gemüse und Getreide mussten importiert werden und waren dementsprechend selten und teuer. Da sich nur ein sehr kleiner Teil des Bodens für landwirtschaftliche Nutzung eignet, gab es im Inneren des Landes nur vereinzelte Höfe und ein spärlich ausgebautes Wegnetz. Die Bevölkerung lebte in kleinen Gemeinden entlang der Küste, mit dem Meer als Ernährungsquelle und verbindendem Element. Erst als die Fischerei Ende des 19. Jahrhunderts industrielle Ausmaße erreichte, fing Island an, sich ökonomisch zu entwickeln. Das Land ist arm an Rohstoffen, aber reich an heißen Wasserquellen, von denen seit 1928 Wärme in Form von Fernwärme in die Häuser wie auch Gewächshäuser geleitet wird.

Die Unabhängigkeitsbestrebungen Islands bewirkten ein wachsendes Nationalbewusstsein, nicht nur politisch, sondern auch kulturell. Island ist ein Land ohne historische Baudenkmäler. Stattdessen bildet die Literatur das Fundament der Kultur. Das eigentliche Symbol der nationalen Identität ist die isländische Sprache, die als wesentlicher Kulturträger Islands hohe Wertschätzung genießt. Die Sprachreinheit der isländischen Sprache wird sehr bewusst gepflegt und möglichst von Lehnwörtern frei gehalten, was bislang durch die isolierte Lage Islands erleichtert wurde. Allerdings hat die jahrhundertelange Abhängigkeit von Dänemark Spuren in der isländischen Sprache hinterlassen, die jetzt bekämpft werden, ebenso wie die heutigen Anglizismen. Der Effekt dieser bewussten Pflege der Sprache ist, dass heutige Isländer ihre alten mittelalterlichen Sagen problemlos lesen können. Die Bedeutung der Sprache und der Literatur zeigte sich, als Ende des 20. Jahrhunderts die mittelalterlichen isländischen Handschriften unter großer Anteilnahme der Bevölkerung aus Kopenhagen nach Island zurückgebracht wurden. Das Isländische kennt, als weitere Besonderheit, keine Dialekte. Die Entwicklung der anderen Künste, wie Musik und bildende Kunst, vollzog sich relativ spät in

¹³⁴ Kristmannsson, 2014, p. 194

Island, was eine weitgehende „Geschichtslosigkeit“ dieser Kunstrichtungen mit sich führte. Dies kann als Mangel hinsichtlich der Tradition oder aber als ein Freiraum für die Künstler angesehen werden. Das Entstehen einer Mittelschicht, die das kulturelle Leben in Island förderte, brachte – zusammen mit Studienaufenthalten vieler junger isländischen Künstler im europäischen Ausland Anfang des 20. Jahrhunderts – Island eine kulturelle Blütezeit. Halldór Laxness (1902–1998), der seine Bildung durch viele Reisen vervollständigte, schrieb in seinem Buch *Der große Weber von Kaschmir*:

Ich fahre, weil ich fahren will! Selbstverständlich will ich fahren, fahren, fahren!
Was habe ich unter diesem Volk von Provinzlern verloren, zwischen ungehobelten
Grobianen und geldgierigen Fischereibauern in diesem Land der Volksweisheit, wo
Landstreicher, Großmütter, Wahrsagerinnen und ausgediente Dorfschulzen die
Bannerträger der Kultur sind. Ich werde nie eine Figur in den Märchen, die bei
diesem Volk spielen. Gott segne die Berge Islands!

Wie viele andere Künstler in der Vorkriegszeit kehrte Laxness nach Island zurück und begleitete Islands Aufholjagd in die Moderne.

Island war ein unwirtliches, bevölkerungsarmes, isoliertes, für Ausländer unattraktives Land. Die Bevölkerung hatte wenig, wenn überhaupt, Erfahrung mit fremden Menschen, und dementsprechend waren Vorsicht, Unsicherheit, ja sogar Feindseligkeit Fremden gegenüber vorhanden. Die wenigen ausländischen und insbesondere jüdischen Händler, die sich im Laufe der Jahrhunderte in Island zu etablieren versuchten, sind bald wieder abgereist oder wurden durch Heirat assimiliert.¹³⁵ Bis die ersten jüdischen Flüchtlinge in den Dreißigerjahren nach Island kamen, kannten die Isländer Juden nur durch die Bibel. Juden wurden als „Gyðingar“, Diminutiv von Guð (Gott) oder Júdear bezeichnet, beides pejorativ konnotiert. 1933 wurde eine kleine nazistische Partei gegründet, verschwand aber schon 1938. Antisemitismus blieb aber ein Faktor in der Politik wie auch in der Bevölkerung. Am 17. November 1937 sagte Premierminister Hermann Jónasson in einem Gespräch mit dem ersten Sekretär der dänischen Legation in Reykjavik C.A.C. Brun: „Iceland has always been a pure Nordic Country, free of Jews, and those who have entered in the last years must leave.“^{136, 137} In Mai 1938 schrieb die größte isländische Tageszeitung im Leitartikel: „It must be welcomed that the authorities have

¹³⁵ Viljálmsón, 2004, p. 3.

¹³⁶ Tagebucheintrag C.A.C. Brun 17. November 1937.

¹³⁷ Viljálmsón, 2004, p. 5.

shown firmness in dealing with these vagabonds....Hopefully the authorities will ensure...that foreigners, who are still here without a residence permit will be sent out of the country immediately.”¹³⁸ Im Mai 1938 wurde die Immigration von österreichischen Juden in Island gestoppt. Juden waren nicht willkommen. Victor Urbancic kam im August 1938 mit einem Arbeitsvertrag und einer Aufenthaltsgenehmigung nach Island. Melitta Urbancic und die Kinder folgten als Familienmitglieder im September desselben Jahres. Im Herbst des Jahres 1938 existierte nach Snorri Bergson eine Liste, die s.g. „Listi Hermanns“, die unter der Verantwortung des Premierministers Hermann Jónasson geführt wurde und die Namen von auszuweisenden Juden enthielt. Auf dieser Liste war Melitta Urbancic aufgeführt. Der Antrag der Ausweisung wurde später im Alþingi überstimmt¹³⁹. Im Sommer 1940 waren 30 Juden in Reykjavik gemeldet. Davon war ein Viertel Flüchtlinge. Die anderen waren entweder Musiker oder andere Spezialisten und damit legale Einwanderer oder Jüdinnen oder Juden, die mit Isländern verheiratet und damit assimiliert waren¹⁴⁰. Einwanderer, die die isländische Nationalität annehmen wollten, mussten per Gesetz isländische Namen annehmen. So wurde aus Harry Rosenthal Haraldur Magnusson und aus Hans Mann Hans Jacobsson. Familie Urbantschitsch änderte die Schreibweise ihres Namens in die ursprüngliche, etwas leichter zu buchstabierende slowenische Form Urbancic.

Die nazistische ideologische Überhöhung der arische Rasse und deren noch angebliche Reinheit und Ursprünglichkeit in der Bevölkerung Islands sowie der Glaube, Island sei die Wiege der germanischen Rasse, veranlassten Deutschland 1939 unter Leitung des von Himmler angeregten Forschungsvereins „Das Ahnenerbe“, eine Forschungsexpedition nach Island zu planen¹⁴¹. In dänischen und auch isländischen Tageszeitungen wird das Vorhaben verhöhnt:

Ein Privattelegramm aus Berlin an >Politiken< meldet heute, dass der Chef der Gestapo, Heinrich Himmler, eine umfassende >Ahnenforschungs-Expedition< nach Island ausrüsten will, um seine Ahnen zu finden.(...) Und nun liegen der alte Nial und Gunlög wurmstichig in ihren Grabhügeln und warten darauf, dass sie Vorfahren für große Männer des Dritten Reiches werden.¹⁴²

¹³⁸ Ebd.

¹³⁹ Bergsson, Snorri G., 1994. „Listi Hermanns“ *Efst á baugi*, May 28-29 (Icelandic) von Sibyl Urbancic der Autorin vorgelesen und übersetzt.

¹⁴⁰ Bergsson Snorri G. *Jews in Iceland*, p. 1077-1082, *Encyclopedia of the Jewish Diaspora Origins, Experience, and Culture* Volume 1, 2009, Hsg. M. Avrum Ehrlich.

¹⁴¹ Simons & Raab, kein Datum.

¹⁴² Diese Meldung im dänischen *Kolding Folkeblad* 22.02.1939 wurde von der isländischen Tageszeitung, *Morgunbladid*, unter der Headline „Hitler, Göring, Goebbels – Abkömmlinge von Wikingern“ übernommen. Übersetzung: Raben, BA(Bundesarchiv) BDC (Berlin Document Center) PA. Schweizer Simons & Raab, kein Datum, p. 19.

Aus verschiedenen Gründen kam das Vorhaben nicht zustande.

Der Zweite Weltkrieg hatte nach der deutschen Besetzung Dänemarks und Norwegens am 9. April 1940 innenpolitische Folgen für Island. Von Dänemark abgeschnitten, stimmte das isländische Alþingi am 10. April 1940 für die Übernahme der Außen- und Verteidigungspolitik durch die isländische Regierung und die Einführung eines vorübergehenden Staatsoberhauptes. Dieses war ein Schritt Richtung Unabhängigkeit. Im Mai 1940 landeten britische Truppen in Island, angeblich, um einer deutschen Besetzung Islands zuvorzukommen. Durch die Aufforderung des isländischen Ministerpräsidenten Hermann Jónasson an die Bevölkerung, die britischen Besatzungstruppen als Gäste und nicht als Besatzungstruppen zu betrachten¹⁴³, bewahrte Island seine Neutralität.¹⁴⁴

Die Neutralität wurde 1941 durch das geschlossene Verteidigungsabkommen mit den USA, die die Verteidigung Islands von den Briten übernahmen, beendet. Die Besetzung Islands durch die USA brachte den Isländern einen wirtschaftlichen Aufschwung und beendete die aufgrund der Weltwirtschaftskrise noch bestehende Arbeitslosigkeit.

Schon vor dem Krieg gab es in Reykjavik eine kleine katholische Gemeinde, aber erst 1940 konnte, unter Mitwirkung der britischen Besatzungstruppen, ein jüdischer Gottesdienst gefeiert werden, bei dem sich 25 britische Soldaten und acht jüdische Flüchtlinge versammelten. Mit der Ankunft der amerikanischen Streitkräfte 1941 kamen auch zwei Rabbis nach Island, mit deren Hilfe eine jüdische Versammlung von Soldaten zusammen mit jüdischen Flüchtlingen gegründet wurde.¹⁴⁵

Im Nachlass Melitta Urbancics liegt ein maschingeschriebener und undatierter *Brief aus Island* ohne Anschrift und Absender. Aus Daten, die im Brief genannt werden, kann angenommen werden, dass der Text Mitte/Ende der 1940er-Jahre geschrieben worden ist. Im Brief, aus dem hier ein Teil zitiert wird, wird von Ereignissen, Eigenschaften und Zuständen erzählt, die für Melitta Urbancic als Immigrantin aus Mitteleuropa bemerkenswert waren.

[...] diese hunderttausend Isländer bilden nicht bloß einen Staat, sondern ein Volk für sich, einen durchaus eigenen Kulturkreis, zusammengehalten zunächst durch seine eigene Sprache. Diese Sprache ist sich seit Jahrhunderten gleichgeblieben –

¹⁴³ National Archives, Kew: FO 371/24779: Arrival of His Majesty's Mission in Iceland: Prime Minister's Broadcast to Nation, 10th May 1940.

¹⁴⁴ Penk, 2008, pp. 43-44.

¹⁴⁵ Viljálmsón, 2004, p. 6.

der moderne Isländer liest heute noch die „Edda“ im Urtext und spricht ihre Sprache im alltäglichen Leben – ein Unikum der Philologie, aber auch ein Beweis für die ungeheure Vitalität dieser Sprache, die es verstanden hat, sämtliche technischen und Fachausdrücke, die unsere Vorfahren seit den Zeiten mittelalterlicher Scholastik dazulernen mußten, aufzusaugen, sich anzuverwandeln und gleichsam in ihre germanische Wurzel zurückzubiegen.[...] Dabei ist die Sprache nur der bindende Ring über eine Vielfalt eigener Sitten, eigener Kunstformen, eigener Feste, die in ihrer Gesamtheit eben jenen „Kulturkreis“ ausfüllen, den kleinsten Europas, aber einen der geschlossensten. Nun ist dieser Ring aber über ein Land gespannt, das mit seinen 100.000 qkm doppelt so groß ist als die Schweiz! Da leben aber an 100 Menschen auf dem qkm und dort nur einer. Eine Schwierigkeit mehr, die Gemeinsamkeit des Volkstums aufrechtzuerhalten; [...] und bestenfalls auf jedem dritten oder vierten ein schulpflichtiges Kind. Wie weit muß jedes Kind zur Schule gehen, wenn doch mindestens zwei duzend Kinder erst einen gemeinsamen Lehrer erhalten können? Und die paradoxe Lösung: Island ist das Land ohne Analphabeten! [...] Die heißen Quellen,[...] werden nun zusammengeleitet in ein großes Reservoir, aus dem die ganze Stadt [...] ihr Warmwasser und ihre Heizung beziehen soll. Man braucht nur einen Schalter zu drehen – und die dampfenden Gewässer aus den Tiefen der Erde ergießen sich in die Heizkörper und erfüllen jeden Raum unentgeltlich mit wohliger Wärme. [...] Der Dampf wird in Gewächshäuser geleitet und zaubert im Lande der Mitternachtssonne nicht nur südliche Gärten unter Glas hervor, sondern auch bürgerliche Gemüse: Blumenkohl, Tomaten, Spinat und Erdbeeren, auf deren frischen Genuß die Menschen in diesen Breiten sonst verzichten müssen. [...] sogar isländische Melonen, isländische Bananen essen, oder isländischen – Wein trinken.

Dabei ist der Isländer von Natur aus kein Techniker – sein Interesse ist weit mehr dem Literarischen zugewendet. Die Bürger der kleinen Stadt Reykjavik erhalten aus ihren Kräften ein Schauspielensemble, das größtenteils isländische Autoren zur Aufführung bringt und seit Jahren kein Defizit, sondern Überschüsse zu verzeichnen hat(!) Sie erhalten einen Musikverein, der – trotz der großen Unkosten der Reise! – Konzerte namhafter internationaler Künstler veranstaltet. [...] Der gleiche Musikverein betreibt ein Konservatorium an der eine Reihe z. T. ausländischen Künstlern als Lehrer tätig sind.[...] Aus dem übrigen Land, das von dem gleichen glühenden Ehrgeiz beseelt ist wie die Hauptstadt, sei nur die Stadt

Akureyri am nördlichen Eismeer erwähnt, die unter der kühnen Leitung Abrahamssons eine Aufführung von Verdis Requiem wagen und zu gutem Gelingen bringen konnte.[...] Von der bildende Kunst schließlich war es besonders die Ausstellung der Werke des Malers Kjarval in Reykjavik, die das Interesse der internationalen Öffentlichkeit auf einen der bedeutendsten und eigenwilligsten Köpfe der modernen Landschaftsmalerei lenkte.

Das geistige Europa muß erstaunt eine neue Stimme vernehmen im scheinbar längst vollbesetzten Konzert der Nationen; die frische, klare, ewig junge des lange totgeglaubten hohen Nordens!

Aus diesem Brief aus Island ist ihr positives Engagement für Island ersichtlich. Melitta Urbancic fühlte eine tiefe Dankbarkeit Island gegenüber, die Familie aufgenommen zu haben. Diese Dankbarkeit wollte sie zeigen und tat es auch in ihrer Lyrik, in Berichten über Island, wie im Nachlass befindlichen kleinen Erzählungen *Die Flucht, die Reise nach Island*. Eine innere Verbindung zu dem Land fand die Autorin durch die Natur, die teilweise ihrer heimatlichen Alpenlandschaft ähnelte, und in dem Kontakt zu Künstlern unterschiedlicher Richtungen. Die unaufgeregte und selbstverständliche Art, wie die isländischen Künstler ihr künstlerisches Schaffen ausübten, sei es in der Musik, Theater oder den bildenden Künsten, beeindruckte sie. Melitta Urbancic sah es als ihre Aufgabe und Verantwortung, das Leben in Island der Umwelt positiv zu kommunizieren, und schöpfte auch selbst Kraft und Motivation aus dieser Haltung der Selbstverantwortung. Ihre ureigenen Zweifel und Schwierigkeiten, die isländische Kultur und Gesellschaft zu akzeptieren hat sie selten in ihrer Lyrik artikuliert, sondern meist nur innerfamiliär offenbart. Erst viel später, in den 1960er-Jahren, hat sie sich schriftlich über diese Schwierigkeiten geäußert. Verschiedene Interviews (mit Kindern, Freundinnen der Kinder und der Schwiegertochter der besten Freundin der Autorin, Barbara Árnasson) bestätigen aber, dass die Autorin sich dem Gesellschaftsleben entzog. Sie bestätigen auch, dass Melitta Urbancic keine Integration in der isländischen Gesellschaft erstrebte, sondern eher eine Art individuelle, auf Treue zu sich selbst bedingte und gefärbte Akkulturation leben wollte.

4 Exilliteratur

4.1 Begriff Exilliteratur

In der vorliegenden Arbeit wird der Begriff Exilliteratur als Literatur des Exils im engeren Sinn verstanden und von der diesbezüglichen Definition in *Metzlers Lexikon Literatur* ausgegangen: „die literarische Produktion derer, die sich aufgrund der nationalsozialistischen Herrschaft seit 1933 aus Deutschland, 1938 aus Österreich und ab 1939 aus den vom NS-Regime besetzten Gebiete zur Flucht gezwungen sahen“¹⁴⁶. Diese Definition schließt die Literatur des umstrittenen Begriffes „Innere Emigration“ aus.

4.2 Fehlendes Gefahrenbewusstsein

Stefan Zweig schreibt in *Die Welt von Gestern*:

Aber wir merkten noch immer nicht die Gefahr. Die wenigen unter den Schriftstellern, die sich wirklich die Mühe genommen hatten, Hitlers Buch zu lesen, spotteten, anstatt sich mit seinem Programm zu befassen, über die Schwülstigkeit seiner papiernen Prosa.¹⁴⁷

Auch Walter Berendsohn beklagt in seinem Buch *Die humanistische Front* das Desinteresse an Hitlers *Mein Kampf*, „die Bibel des neuen Glaubens“, wie er schreibt. Er meint, man hätte sich überwinden müssen, mindestens die drei letzten Kapitel zu lesen, worin Hitler sein eigentliches politisches Programm behandelt.¹⁴⁸ Das mangelnde Bewusstsein und Interesse an der drohenden politischen Gefahrensituation bestätigt Alexander Stephan in *Die deutsche Exilliteratur 1933–1945* und meint, dass nur eine verschwindend kleine Zahl der Kulturschaffenden die Übergabe der Regierungsgeschäfte an Hitler richtig deutete. Vor der Machtübernahme Hitlers herrschte nach Alexander Stephan eine Situation der politischen Naivität, der Ziellosigkeit und Zersplitterung der Kulturschaffenden.

¹⁴⁶ Schütz, 2007

¹⁴⁷ Zweig, 1970, p. 410.

¹⁴⁸ Berendsohn, 1978, p. 11.

Als junge Frau und Studentin nahm auch Melitta Urbancic die politische Entwicklung Deutschlands anfänglich nicht wahr. Trotz der Warnung ihres Vaters: „Mein Kind, nach Deutschland geht man nicht“¹⁴⁹, ist Melitta Urbancic 1924 zum Studium nach Heidelberg gegangen. Über ihr Leben in Deutschland bezüglich der politischen Entwicklung bis 1933 ist nichts bekannt. (Ihre Tagebücher sind aus rechtlichen Gründen noch nicht freigegeben und transkribiert.) Sie muss sich aber der politischen Situation bewusst gewesen sein, da sie sich vor 1933 in Mainz für den Weltfrieden engagiert hatte. Unmittelbar nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten gehörten sie und ihrer Familie aus diesem Grund und aufgrund ihrer jüdischen Wurzeln zu den gefährdeten Personen. Wie in Kapitel 2.1 erwähnt wurde, verlor ihr Ehemann Victor seine Arbeitsstelle und die Familie ist nach einer Warnung nach Österreich geflohen.

4.3 Orte des Exils

Die Exilanten der ersten Welle versuchten, in Grenznähe zu Deutschland unterzukommen, von wo sie hofften, politisch auf Deutschland einwirken zu können und bald wieder in der Heimat zu sein. Mit dem Anschluss Österreichs und der Zerschlagung der CSR entstand eine neue Fluchtwelle, wie auch nach Kriegsausbruch eine dritte Welle entstand, die die Exilanten in weite Teilen der Welt führte.¹⁵⁰ Die skandinavischen Länder wurden als Durchgangsstationen angesehen und Island ist als Exilland von keinem Exilforscher genannt und noch weniger erforscht worden.

Der Fluchtweg Victor und Melitta Urbancics führte in der ersten Welle nach Graz in Österreich, wo Victor Urbancic als Lehrer an der Musikhochschule unterkam. Bei der erneuten Gefährdung 1938 fand nach vergeblichen Versuchen, in die USA zu emigrieren, Victor Urbancic eine Anstellung in Island, wohin die Familie nach einer Warnung Hals über Kopf flüchten konnte.¹⁵¹

¹⁴⁹ Grünbaum, 2012, p. 10.

¹⁵⁰ Stephan, 1979, pp. 67-68.

¹⁵¹ Vgl. Kap. 2.1, p. 19.

4.4 Allgemeine Schaffensprobleme

Ihre Motive zur Flucht sowie ihre Lebenswege waren bei den exilierten Schriftstellern so uneinheitlich, dass man von einem „typischen Exilanten“ des deutschsprachigen Exils der Jahre 1933 bis 1945 nicht sprechen kann¹⁵². Die heterogene Zusammensetzung des Flüchtlingsstroms führte zu einer Zersplitterung der Gruppe der Exilanten.¹⁵³ Gemeinschaftsstiftend war nur die Ansicht, Vertreter des „anderen Deutschland“ zu sein¹⁵⁴.

Mit der Dauer des Exils verschlechterte sich die Lebenssituation der Exilanten zunehmend. Kaum einer der geflohenen Schriftsteller hatte sich auf ein Exil vorbereiten können oder finanzielle Vorkehrungen für ein Leben in einem fremden Land treffen können. Eine Heimkehr wurde ungewisser, eine mögliche Erwerbstätigkeit schwieriger und eine Aufenthaltsgenehmigung in einem Gastland war ohne fremde Hilfe kaum zu bekommen.¹⁵⁵ Viele Vertriebene lebten isoliert in fremden Kulturen, deren Sprache sie nicht verstanden, fern von der Heimat und Gleichgesinnten. Sie hatten ihre Sprache verloren und mit wenigen Ausnahmen Publikationsmöglichkeiten, sie hatten Angst um ihre Schaffenskraft, um ihre Identität. Stefan Zweig schreibt:

[...] ich zögere nicht zu bekennen, daß seit dem Tage, da ich mit eigentlich fremden Papieren oder Pässen leben musste, ich mich nie mehr ganz als mit mir zusammengehörig empfand. Etwas von der natürlichen Identität mit meinem ursprünglichen und eigentlichen Ich blieb für immer zerstört.¹⁵⁶

Siegfried Kracauer stellte als Soziologe und Exilant über die Situation des Exilanten fest: „Tatsächlich hat er aufgehört, anzugehören. [...] Die wahre Existenzweise des Exilierten ist die eines Fremden“¹⁵⁷. Dieser Verlust der Zugehörigkeit kann allerdings, wie Flusser meint, auch

¹⁵² Stephan, 1979, p. 140.

¹⁵³ Berendsohn, 1978, p. 69.

¹⁵⁴ Bischoff, 2013, p. 99.

¹⁵⁵ Winkler, 1977, p. 17.

¹⁵⁶ Zweig, 1970, p. 466.

¹⁵⁷ Birgit R. Erdle *Tightrope walking zwischen und über dem Gestern und Heute Sprachbilder des Nachexils bei Siegfried Kracauer* Jahrbuch der Exilforschung Band 38, 2020, pp. 115-135. Hier p. 124. Das Zitat stammt aus Siegfried Kracauer: *Geschichte – Vor den letzten Dingen*. Schriften 4, hsg. von Karsten Witte, Frankfurt a.M. 1971, p. 85. Im Originaltext lautet die Passage „In fact, he has ceased to ‘belong’ [...] The exile’s true mode of existence is that of a stranger.“ Siegfried Kracauer: *History, The Last Things before the Last*. Completed after the Death of the Author by Paul Oskar Kristeller (1969) Princeton 2014 (2. Aufl.). pp. 83-84.

als Chance gesehen werden¹⁵⁸ oder, wie Julia Kristeva meint, als eine neue Lebensart als Kosmopolit¹⁵⁹.

Das Leben der Frau im Exil stellte sich etwas anders dar als das Leben des Mannes. Die Frau war im Exil nicht nur in verschärftem Maße für die geschlechterspezifischen Alltagstätigkeiten der Familie verantwortlich, sondern auch in außerhäuslicher Erwerbstätigkeit (Putzarbeit, Kindermädchen, Übersetzungsarbeit etc.), damit die Familie ernährt werden konnte. Auch lernte sie eher die fremde Sprache als der Mann, sorgte für soziale Kontakte und unterstützte den Mann in seiner beruflichen Tätigkeit. Dieses konnte nur gelingen, indem sie ihre eigenen schriftstellerischen Ambitionen zurückstellte und, wie so oft geschah, verstummte.¹⁶⁰

Auch Melitta Urbancic lebte mit der existenziellen Angst der Abschiebung, aber ohne finanzielle Probleme, da ihr Ehemann ein kleines, aber doch festes Gehalt hatte. Auch sie sah es als ihre Aufgabe, die Familie in der neuen Lebenssituation zu unterstützen, um sie in das fremde Land zu integrieren. Sie ist aber nicht verstummt. Sie hat zwar keine Gedichtsammlungen publiziert, allerdings wurden einige Gedichte in Exilzeitschriften veröffentlicht.¹⁶¹ Dass die Situation des Exils in ihrem Fall eher zu einer Steigerung ihrer Schaffenskraft beigetragen zu haben scheint, bezeugen die Gedichte dieser vorliegenden Arbeit. Das Dichten war ihre Überlebensstrategie in der Erfahrung von Verlust und eigener Verletzbarkeit.¹⁶²

4.5 Innere Emigration

Nicht alle gefährdeten Schriftsteller konnten oder wollten sich zur Flucht entscheiden. Die restriktive Politik der Aufnahmeländer, Mittellosigkeit, Sprachschwierigkeiten oder fehlende Einsicht der Gefahrenpotenziale waren einige der Gründe, in der Heimat zu bleiben und in die sogenannte „innere Emigration“¹⁶³ zu gehen¹⁶⁴. Zu dem Begriff „innere Emigration“ schreibt Hans-Helmut Knütter: „Der Terminus ‚innere Emigration‘ mag unangemessen hochtrabend

¹⁵⁸ Flusser, 1994, p. 103.

¹⁵⁹ Bischoff, 2013, p. 105.

¹⁶⁰ Hilzinger, kein Datum, p. 9; Wall, 1995, p. 8.

¹⁶¹ Im Nachlass liegt ein Artikel der Exilzeitschrift Zeitspiegel Nr. 23/24 vom 08.06.1946 mit einer Besprechung der Lyrik Melitta Urbancics.

¹⁶² Vgl. Interview I vom 21.08.2018.

¹⁶³ Der Begriff „Innere Emigration“ wurde von Frank Thiess am 1. Dezember 1934 in einem Protestbrief in Reaktion auf die Bücherverbrennung an Hans Hinkel, einem der damaligen Geschäftsführer der Reichskulturkammer, erstmals verwendet Bannasch, 2013, p. 52.

¹⁶⁴ Knütter, 1973, p. 37.

sein, das Faktum hat es gegeben.“¹⁶⁵. Nach 1945 entbrannte eine heftige Debatte zwischen den Repräsentanten der inneren Emigration und denen des Exils darüber, wer als Repräsentant der deutschen Literatur in der Zeit von 1933 bis 1945 angesehen werden konnte – eine Debatte, die eine erschwerte Rückeingliederung der Exilanten bewirkte.¹⁶⁶ Inwiefern die Tatsache, dass Melitta Urbancic ins Exil ging und ihre Freundin Erika Mitterer in Österreich blieb und in die „innere Emigration“ ging, eine Bedeutung für ihre Freundschaft und für Melitta Urbancics angedachte Remigration eine Rolle gespielt hat, ist ungewiss, wird aber von der Tochter Sibyl verneint.

4.6 Formen und Themen der Exilliteratur

„Wer schreibt, handelt.... Es gibt keine Neutralität. Für niemand. Am wenigsten für die Schriftsteller.“¹⁶⁷ Wer im Exil Literatur produzierte und sie veröffentlichte, nahm unweigerlich zur Existenz des faschistischen Deutschland Stellung. Auf die anfänglich entstandene situationsgebundene Gebrauchsliteratur und zeitnahe Romane, die sich mit der NS-Herrschaft und der inneren Lage Deutschlands auseinandersetzten, folgten später Autobiografien und Erlebnisberichte. Bei den jüdischen Autoren wurden Entwurzelung, Verfolgung und Heimatlosigkeit als individuelle und/oder kollektive Erfahrung thematisiert.¹⁶⁸ Mit der Dauer des Exils und zunehmendem Defaitismus nahmen die Autoren Abstand von der Tagespolitik und wendeten sich historischen Themen zu. Ein offensichtliches Desinteresse zeigten die Exilautoren für ihre neue, fremde Umgebung, weder die Landschaft noch die Menschen erfuhren eine literarische oder ästhetische Aufmerksamkeit.¹⁶⁹ Stephan begründet dieses mit häufigem Ortswechsel, aber auch mit einer Fixierung auf Deutschland, die deutsche Sprache und die deutsche Kulturtradition. „Die Parole, Gesicht nach Deutschland!“ war für alle verbindlich“, formulierte Alfred Kantorowicz 1947 die Einstellung der exilierten Autoren.¹⁷⁰ Berendsohn sah in den Jahren der NS-Diktatur die „Emigranten-Literatur“ als die humanistische Front Deutschlands an. Er, wie viele Autoren, verstand sich moralisch als „das

¹⁶⁵ Ebd.

¹⁶⁶ Vgl. Kap. 1, p. 2.

¹⁶⁷ Stephan, 1979, p. 177 Zitat aus „Rückblick und Ausblick.“ In: *Neue Deutsche Blätter* 1/1933, S. 1.

¹⁶⁸ Stephan, 1979, p. 164.

¹⁶⁹ Ebd. p. 145.

¹⁷⁰ Bischoff, 2013, p. 99.

andere Deutschland“ und auch als Hüter der deutschen Sprache nach „der Mißhandlung unserer überkommenen wundervollen deutschen Sprache“ durch die Nationalsozialisten.¹⁷¹

Zur Frage der Kanonisierung exilliterarischer Werke meint Lutz Winckler, dass die Exilliteratur zu zeitgebunden ist, um im klassischen Sinn in einen Kanon zu gehören. „Der Charakter der Exilliteratur selbst und die Epistemologie der Exilforschung stehen konträr zur Kanonisierung und ihrem zentralen Merkmal der Entzeitlichung.“¹⁷²

4.6.1 Verlage und Zeitschriften

Ohne Publikationsmöglichkeiten wird jeder Schriftsteller vergessen¹⁷³. Erstaunlich schnell etablierten sich, trotz politischen Druckes von deutscher Seite, Verlage in den Exilzentren Zürich, Prag, Paris und Amsterdam.¹⁷⁴ Exilverlage wie Querido und Allert de Lange in Amsterdam wurden als Nebenabteilungen in bestehenden Verlagen von deutschen Emigranten geführt, während z. B. der Editorial El Libro in Mexico City als ein Gemeinschaftsunternehmen emigrierter Autoren arbeitete¹⁷⁵. Eine verlegerische Betreuung bedeutete nicht nur finanzielle Unterstützung durch Publikationsmöglichkeiten, sondern auch Hilfe im täglichen Leben und vor allem Hilfe in den schwierigen polizeilichen und bürokratischen Verfahren, die zu bewältigen waren.

Die Exilzeitschriften ermöglichten, wie der im Nachlass Melitta Urbancics aufbewahrte Zeitungsausschnitt aus der Exilzeitschrift *Der Zeitspiegel* ¹⁷⁶zeigt, über weite Entfernungen einen Austausch über Literatur unter den Exilautoren. Jana Waldhör, die die Bedeutung der Zeitschrift untersucht hat,¹⁷⁷ teilt auf meine Nachfrage mit, dass diese Zeitschrift auch nach Island verschickt wurde.

¹⁷¹ Berendsohn, 1978, p. 48.

¹⁷² Winckler, 2013, p. 189.

¹⁷³ Stephan, 1979, p. 83.

¹⁷⁴ Ebd. p. 87.

¹⁷⁵ Ebd.

¹⁷⁶ Vgl. Kap. 2.4, p. 42.

¹⁷⁷ Waldhör, Jana *Zeitspiegel: Eine Stimme des österreichischen Exils in Großbritannien 1939-1946*, new academic press, 2019.

4.7 Rezeption

Außer an den bekannten Autoren, wie Bertolt Brecht und Thomas Mann, bestand in den Heimatländern kein großes Interesse an der Exilantenliteratur. In Westdeutschland wie in Österreich der Nachkriegszeit fielen die Exilautoren der Verdrängung anheim. Dieses im Unterschied zu der Situation in der DDR, wo die zurückgekehrten Exilanten die neue Literatur mitprägten und sich am Aufbau des Landes beteiligten.¹⁷⁸ Beitragend zu der negativen Einstellung gegenüber der Literatur der Exilautoren waren die oben besprochenen, unerfreulichen Auseinandersetzungen zwischen Exilautoren und Autoren der inneren Emigration.¹⁷⁹

4.8 Exilliteraturforschung

Der heutige Forschungsstand der Exilliteratur basiert auf der Grundlagenforschung der 1970er-Jahre und auf einer nach der Jahrtausendwende neu entstandenen Forschungszusammenarbeit mit kulturwissenschaftlichen Forschungsgebieten.

Seit den 1970er-Jahren haben sich zwei distinkte Forschungsgebiete innerhalb der Germanistik herausgebildet: die Exilliteraturforschung und die Interkulturalitätsforschung.¹⁸⁰ Anfänglich erschwerte ein interdisziplinärer Totalitätsanspruch der Exilliteraturforschung¹⁸¹ einen Austausch der beiden Forschungsgebiete. Der Anspruch der literarischen Exilforschung auf die moralische und methodologische Führerschaft sowie auf die politische Orientierung veranlasste Manfred Durzak, in den 1970er-Jahren einen Perspektivwechsel vom „moralischen Zeugnis zum literarischen Dokument“ zu fordern¹⁸². Er zielte auf eine veränderte Bewertung der Texte des Exils von moralischen Dokumenten der Vergangenheitsbewältigung zu literarischen Texten, um die geltende Meinung über die Inferiorität der Ästhetik der Exilliteratur zu revidieren.¹⁸³

Mit dieser Entwicklung der Uneinheitlichkeit unter den Forschern wie auch deren Ansicht, dass das Forschungsprojekt Exilliteratur „ein abgeschlossenes Kapitel“ sei, rutschte die

¹⁷⁸ Hilzinger, kein Datum, p. 9; Stephan, 1979, p. 239.

¹⁷⁹ Herz-Kestranek, et al., 2007, p. 12.

¹⁸⁰ Bischoff, 2013, p. 97.

¹⁸¹ Stephan, 1979, p. 14.

¹⁸² Durzak, 1998, p. 19.

¹⁸³ Durzak, 1973, pp. 12-13; Klein, 2015, p. 7.

Exilliteraturforschung mehr und mehr ins Abseits, das Interesse nahm ab und eine Krise entstand.¹⁸⁴

Um die Jahrtausendwende ließ eine Annäherung der Exilliteraturforschung an die kulturwissenschaftlichen Forschungsgebiete das Interesse wiedererwachen. Postcolonial Studies, Gender Studies, Inter- und Transkulturalitätsforschung haben neue und breitere Perspektiven der Exilforschung eröffnet und zu neuen Erkenntnissen geführt.¹⁸⁵ Diese neuen Zugangsweisen zu der deutschsprachigen Exilliteratur ermöglichen, wie Bernhard Spies meint, blinde Stellen der bisherigen Exilforschung zu erkennen, falsche Selbstverständlichkeiten aufzulösen und einen neuen, adäquateren Zugang zur Exilliteratur zu finden.¹⁸⁶ Allerdings weist Sonja Klein auf die Gefahr eines Konturverlustes des Untersuchungsgebietes „Exilliteratur“ als das Untersuchungsfeld der deutschsprachigen Literatur exilierter Künstler der NS-Zeit hin, das mit der Öffnung der Forschungsfelder einhergeht.¹⁸⁷ Von den verschiedenen erweiternden Perspektiven in der Exilliteraturforschung spielt der feministische Ansatz eine für das Gesamtverständnis des Forschungsgebietes entscheidende Rolle.

4.8.1 Feministische Ansätze in der Exilliteraturforschung

In ihrem Aufsatz *Exil und Genderforschung* meint Marion Schmaus, dass weder Feminismus noch Gender Studies Widerhall in der Exilforschung gefunden haben¹⁸⁸. Heike Klapdor stellt fest, dass die literaturwissenschaftliche Forschung ein sehr differenziertes Bild der Exilliteratur herausgearbeitet hat, aber dabei ein auffallend geringes Interesse für die weibliche schriftstellerische Tätigkeit gezeigt hat.¹⁸⁹ Sie nennt in diesem Zusammenhang die Autorin Anna Seghers, die nicht als Schriftstellerin interessierte, sondern als Vertreterin einer sozialistischen Ästhetik behandelt wird. Dieses Gefühl, nicht in der Eigenschaft als Schriftstellerin gewürdigt zu werden, sondern für kommerzielle oder ideologische Zwecke benutzt zu werden, beklagt Ruth Klüger: „Ich wollte ja als eine junge Lyrikerin gelten, die im Lager gewesen war, nicht als das Umgekehrte, das KZ-Kind, das Verse geschrieben hatte.“¹⁹⁰

¹⁸⁴ Klein, 2015, p. 11; Krohn, 2012, p. 10.

¹⁸⁵ Bannasch & Rochus, 2013, p. XIV.

¹⁸⁶ Spies, 2013, p. 76.

¹⁸⁷ Klein, 2015, p. 13.

¹⁸⁸ Schmaus, 2013, p. 132.

¹⁸⁹ Klapdor, 1982, p. 115.

¹⁹⁰ Klüger, 2016, p. 200.

Die Freiräume, die sich für schreibende Frauen in der Weimarer Zeit zum großen Teil geboten hatten, und, so ist zu vermuten, für Melitta Urbancic in ihrem Selbstverständnis als Dichterin prägend waren, wurden in der Zeit des Nationalsozialismus geschlossen. Wie ihre männlichen Kollegen gingen auch schriftstellerisch tätige Frauen ins Exil oder in die „innere Emigration“, einige wenige konnten weiter schreiben und publizieren, andere verstummten, wieder andere schrieben, ohne zu publizieren, oder fingen sogar erst in der Zeit des Exils, der „inneren Emigration“ oder in einem KZ an zu schreiben.

Unabhängig davon, ob ihre schriftstellerische Tätigkeit publiziert wurde oder nicht, gab es zwei Bereiche, in denen Autorinnen, die im Exil lebten, besonders produktiv waren: autobiografische Schriften und, bei den Jüdinnen, Lyrik.

Wie Gabriele Mittag in ihren Forschungen feststellt, wurden die Autobiografien der Frauen zum großen Teil für die familiäre Sphäre geschrieben und nicht, um publiziert zu werden. Sie wollten ihre Geschichte den Kindern und Enkelkindern weitergeben, sie wollten Zeugnis geben von einer Kultur, die vernichtet worden war.¹⁹¹ Im Unterschied zu den männlichen Autobiografien handeln die weiblichen Autobiografien zum größten Teil vom Alltag des Exils.¹⁹² Frauen haben oft erst nach Aufforderungen von verschiedenen Seiten ihre Autobiografien verfasst. So hat Ruth Klüger erst 1992 ihre Erinnerungen *weiter leben*, herausgegeben, und der Widerstandskämpferin und späteren Fluchthelferin Lisa Fittko z. B. kam es zu „großspurig“ vor, über ihr Leben und Flucht zu erzählen.¹⁹³ Ihr Buch *Mein Weg über die Pyrenäen* wurde 1985 herausgegeben.

Die Lyrik spielte, wie die Autobiografien, als subjektive Ausdrucksform eine Rolle. Zentrales Thema in der Lyrik jüdischer Autorinnen blieb das lebenslange Trauma, angesichts der Ermordung von Familie und Freunden gerettet worden zu sein, sowie das Schreiben gegen das Vergessen. Obwohl Deutsch die „Tätersprache“ war, blieb Deutsch die Heimat- und Muttersprache und auch Schriftsprache der Mehrzahl der jüdischen Autorinnen, selbst für die in Israel lebenden Exilantinnen.¹⁹⁴

Das Nichtveröffentlichen weiblicher Biografien führte in der Exilforschung dazu, dass die Erfahrungen dieser Frauengeneration nicht wahrgenommen wurden. Als in den 1970er-Jahren aber die Aufarbeitung der Lebensläufe der Vätergeneration einsetzte, wuchs auch das Interesse

¹⁹¹ Mittag, 1993, p. 55.

¹⁹² Ebd. p. 55.

¹⁹³ Ebd. p. 56.

¹⁹⁴ Hilzinger, 1995, pp. 68-69.

an den Müttern und ihren Erfahrungen in der Zeit.¹⁹⁵ Diese veränderte gesellschaftliche Situation in Deutschland, zusammen mit der Kritik der Frauenbewegung, führte zum Nachtrag fehlender Frauengeschichten und damit zu einer Korrektur der „Geschichtslosigkeit der Frau“. Die unterschiedlichen Lebenswege von 203 bekannten und unbekannten Schriftstellerinnen im Exil mit Kurzbiografien und Werkübersichten sind im *Lexikon deutschsprachiger Schriftstellerinnen im Exil 1933–1945* von Rente Wall vorgestellt.¹⁹⁶

Die Erkenntnisse der Exilforscherinnen Gabriele Mittag, Sonja Hilzinger und Heike Klapdor u.a. sind zum großen Teil auf die Lebenssituation im Exil und das Entstehen des Werkes Melitta Urbancics zu übertragen. Sie verstand sich als Lyrikerin, die aus einem inneren Bedürfnis heraus dichtete, ohne in erster Linie an eine Veröffentlichung ihrer Gedichte zu denken. Sie setzte sich mit ihren eigenen Erfahrungen in der veränderten Lebenssituation aus verschiedenen Perspektiven auseinander. Sie wollte Zeugnis ablegen und, wie viele andere Exilantinnen, ihre Kultur an die Erben weitergeben. Allerdings zeichnet ihre Lyrik im Gegensatz zu der Dichtung anderer Exilanten eine markante und ungewöhnliche Auseinandersetzung mit der Natur und Kultur des Gastlandes aus. Im Laufe dieser Auseinandersetzung und der Ereignisse ihres Lebens reifte ihr Entschluss, im Land des Exils zu bleiben, weswegen der Prozess der Integration und Annahme Islands als ihre Wahlheimat ein auffallend relevantes und eindringliches Thema ausmachte. Nicht zu vernachlässigen in der Analyse der Lyrik Melitta Urbancics sind die immerwährenden Schuldgefühle, die Mutter nicht gerettet zu haben, die auf der Autorin lasteten.

4.9 Exillyrik

In seinem Aufsatz *Der Worte Wunden* diskutiert Manfred Durzak, ob die Zeit des Exils nicht eher die Zeit der Lyrik sei als die der Epik und des Dramas. Lyrik ist bezüglich ihres Anspruchs auf das Produktionsmittel eher bescheiden und lässt sich dank seines geringen Volumens leichter verbreiten.¹⁹⁷ Herz-Kestranek et al. schreiben im Vorwort zu ihrer Anthologie *In welcher Sprache träumen Sie?*

Das Gedicht [...] kann in das Leder eines alten Koffers geritzt, auf winzige Papierfetzen oder in einen alten Taschenkalender gekritzelt werden. Wenn es

¹⁹⁵ Mittag, 1993, p. 60.

¹⁹⁶ Wall, 1995.

¹⁹⁷ Durzak, 1998, p. 15.

gereimt ist, läßt es sich leichter auswendig lernen. Es bedarf keiner Bühne, keiner Schauspieler, keines Regisseurs. Es kann in einem Brief beigeschlossen und ohne Umstände vorgelesen werden.¹⁹⁸

Gegen die Lyrik spricht, dass sie keine historischen Realien der Exilsituation mit erinnerndem Wiedererkennungswert abbildet, sondern dass sie die persönlichen Erfahrungen des Exilanten reflektiert. Außerdem müssen die Zusammenhänge der lyrischen Texte mit ihrer verschlüsselten Knappheit vielfach mithilfe fremder Quellen entziffert werden, wodurch die Wirkung der Unmittelbarkeit und der Wiedererkennung verloren geht.¹⁹⁹ 1942 schreibt Brecht aus dem kalifornischen Exil bezüglich Lyrik in Zeiten des Exils:

hier lyrik zu schreiben, selbst aktuelle, bedeutet: sich in den elfenbeinturm zurückzuziehen. es ist, als schreibe man goldschmiedekunst. das hat etwas schrulliges, kauziges, borniertes. solche lyrik ist flaschenpost. die schlacht von smolensk geht auch um die lyrik.²⁰⁰

Die ohnehin monologische Situation des Lyrikers wurde durch die Exilierung verschärft.²⁰¹ Die Flaschenpostmetapher wurde Realität.

Ein weiterer zusätzlicher Grund der Isolierung waren die speziellen Sprachprobleme eines Dichters. Wer konnte im Ausland deutsche Lyrik lesen? Und wer konnte sich in einer fremden Sprache so ausdrücken wie in der Muttersprache? Diese Situation des Abgeschnitten-Seins von Sprache und Kultur der Heimat drückt Max Herrmann-Neiße als Exilant in England in dem Gedicht *Ein deutscher Dichter bin ich einst gewesen* aus: „Doch hier wird niemand meine Verse lesen,/ ist nichts, was meiner Seele Sprache spricht;“. Diese besondere Problematik der Lyriker, zusammen mit der Verdrängungsmentalität der Nachkriegszeit, bewirkte eine sehr verspätete Wahrnehmung der Exillyrik in der Bevölkerung. Lange Zeit bestand der Eindruck „Brecht – und sonst nichts Nennenswertes“ in Bezug auf Exillyrik.²⁰²

Die wenigen Anthologien, z. B. Gunter Grolls *De Profundis Deutsche Lyrik in dieser Zeit, Eine Anthologie aus zwölf Jahren*, München 1946, die kurz nach dem Krieg erschienen, fanden keine

¹⁹⁸ Herz-Kestranek, et al., 2007, p. 13.

¹⁹⁹ Durzak, 1998, p. 15.

²⁰⁰ Ebd. p. 16 aus Bertolt Brecht: Arbeitsjournal. Bd. 1: 1938-1942, Frankfurt a. M., S 406.

²⁰¹ Emmerich, 1985, p. 21.

²⁰² Ebd.

größere Beachtung. In Deutschland wurde 1960 Manfred Schöllers *An den Wind geschrieben Lyrik der Freiheit 1933–1945* herausgegeben und 1985 schlossen Wolfgang Emmerich und Susanne Heil mit ihrer sehr ausführlichen Anthologie *Lyrik des Exils* die entstandene Lücke. In Österreich wurde 1955 Rudolf Felmayers *Dein Herz ist Deine Heimat* publiziert und 2007 die große Anthologie österreichischer Exillyriker *In welcher Sprache träumen Sie?*²⁰³, die beide jeweils ein Gedicht von Melitta Urbancic enthalten.

In diesem Abschnitt werden thematische und formale Merkmale der Exillyrik anhand von Emmerichs und Schöllers Anthologien besprochen und Emmerichs erweiterter und auch präzisierter Exilbegriff übernommen. Auf Seite 26–28 in seiner *Lyrik des Exils* fasst er die Autorenkategorien zusammen, die in seinem Begriff Exillyrik miteingeschlossen sind. Es sind nicht nur Autoren, die in der Zeit von 1933 bis 1945 im Exil lebten, sondern auch Autoren, die selbst gewählt danach im Ausland blieben (z. B. Nelly Sachs), Autoren, die in den Lagern der SS umkamen, ohne jemals in Exil gewesen zu sein (z. B. Selma Meerbaum-Eisinger), Autoren, die schon vor 1933 freiwillig Deutschland verlassen hatten (z. B. Kurt Tucholsky), und Autoren, die sich nach 1945 aufgrund des deutschen Faschismus oder der Judenverfolgung zu einer Entscheidung der Emigration und einem zeitverschobenen „Exil als Lebensform“ gezwungen sahen (z. B. Paul Celan).²⁰⁴ Emmerich fasst zusammen:

Exillyrik gibt es als Gesamtphänomen wohl nach Maßgabe der gemeinsamen Lebensform, aus der sie erwächst und unter dem Aspekt des allgemeinen Traumas, das der Faschismus gezeugt hat – also *existentiell* und *thematisch*, *nicht* hingegen *ästhetisch*.²⁰⁵

Helmut Müssener gibt dem Begriff Exillyrik einen sehr weiten und unspezifizierten Rahmen: „Lyrik, die weder inhaltlich noch sprachlich ohne eine von Hitler und den eigenen Landsleuten veranlasste Flucht denkbar gewesen wäre“.²⁰⁶

Das methodische Dilemma der Anthologien, einerseits den Text als moralisches Dokument und Illustrationsmaterial für gesellschaftliche Zusammenhänge zu sehen und andererseits dessen literarischen Wert zu beurteilen, führte zu unterschiedlicher Priorisierung der Beurteilungsansätze. Für Schöllers, der seine Dokumentation der Exillyrik als ein Zeugnis einer

²⁰³ Herz-Kestranek, et al., 2007.

²⁰⁴ Emmerich, 1985, pp. 27-28.

²⁰⁵ Ebd. p. 67.

²⁰⁶ Müssener, 1998, p. 102.

„humanistischen Front“ sieht, sind ästhetische Maßstäbe gegenüber ethischen zweitrangig. Er schreibt:

Unser Kunstverstand mag nicht von jedem Gedicht angesprochen werden, besonders wenn es sich um unbeholfene Nachahmungen handelt, aber wo Unsägliches zu formulieren versucht wurde, dort wird ein menschliches Element frei, das über aller Kunst steht, die in jedem Fall den Gesetzen der Ordnung, der inneren wie äußeren Freiheit unterliegt. Hier werden wir an die grundsätzliche Frage geführt und zur Entscheidung gedrängt: ob nicht die höchste Kunst überhaupt erst dort beginnt, wo sie ethische Maßstäbe aus sich selbst heraus setzt.²⁰⁷

Die Lebenssituation der Lyriker war wie für die anderen Exilautoren sehr uneinheitlich und entsprechend vielseitig war die Motivation des Dichtens. Unter allen verschiedenen Themen und Tendenzen der Exillyrik unternimmt Emmerich eine grundsätzliche thematische Unterscheidung in Gedichte, die die Erfahrung des Exils behandeln, und Gedichte, die sich mit dem nationalsozialistischen Regime auseinandersetzen.

In dem Kontext „Blick nach Deutschland“ entstanden Gedichte sehr unterschiedlichen Charakters. In den ersten Jahren des Exils war der Glaube, mit der Lyrik eine politische Wirkung ausüben zu können, vorherrschend, wie auch die Überzeugung, bald wieder zurück in Deutschland zu sein. Um eine Wirkung erzielen zu können, suchten Lyriker wie z. B. Bertolt Brecht, Kurt Tucholsky und Johannes R. Becher als Fürsprecher der sogenannten Gebrauchslyrik die Öffentlichkeit. Mit Chansons, Satiren, Liedern und Sketches erstrebten sie eine politische Auseinandersetzung, mit dem Ziel, das Bewusstsein der Massen zu verändern.²⁰⁸ Als die erhoffte Wirkung ausblieb und die Extremsituation in einer Zuspitzung des Widerspruches von Ideal und Wirklichkeit erreicht war, erschien die Satire als sinnlos und wurde als „Kampfmittel“ aufgegeben. Ein zusätzliches Mittel, die Erbärmlichkeit und Niedrigkeit des Führers zu zeigen, waren Schmähedichte, z. B. Bertolt Brechts *Das Lied vom Anstreicher Hitler*.

Einen anderen Blick nach Deutschland warfen Klagelieder, die die Zerstörung individueller menschlicher Beziehungen in Deutschland in tiefer Trauer zeichneten. Max Herrmann-Neisse beklagt in *Zerstörte Welt*: „Wieviel Freundschaft ist verdorben,/ seit Verrat sich wohl belohnt.“

²⁰⁷ Schlösser, 1960, p. 8.

²⁰⁸ Emmerich, 1985, p. 30.

und Fritz von Unruh stellt schmerzlich im Gedicht *Ich hab nur eine Liebe...* (1939) fest: „Ich hab nur eine Liebe, die bist du,/ Mein armes Volk, von aller Welt gehaßt...“

Einen dritten Weg, den Blick nach Deutschland zu wenden, beschritt z. B. Bertolt Brecht in der Rolle des antifaschistischen Chronisten. Im Gedicht *Frühling 1938* wird der bevorstehende Krieg in einer Selbstreflexion nicht nur metaphorisch, sondern explizit angekündigt.

Der Mythos des „wahren Deutschlands“ wurde in Balladen und Liedern gegründet, in denen die Autoren in einer Identifikation mit den Verfolgten, mit dem illegalen Widerstand, mit den eingesperrten Opfern der NS ihren Blick nach Deutschland wendeten. Der Kritiker Alfred Kerr schreibt voller Hochachtung in dem Gedicht *Die illegaler Kämpfer in Deutschland*: „Ein Land er stirbt, ein Traum zerstiebt/ Ihr aber seid das Unverlorene,/ Was wir an Deutschland einst geliebt.“

Der Blick auf Deutschland als ein Vaterland, das von den Nationalsozialisten geschändet worden ist, vereinte Autoren verschiedenen politischen Couleurs, zumindest oberflächlich. Am bekanntesten ist Bertolt Brechts Gedicht *Deutschland*²⁰⁹. Nach dem Motto „Mögen andere von ihrer Schande sprechen, ich spreche von der meinen“ heißt es in der ersten Strophe;

O Deutschland, bleiche Mutter!
Wie sitzest du besudelt
Unter den Völkern.
Unter den Befleckten
Fällst Du auf.

In *Es gibt ein Wort...* spricht Paul Mayer in seiner Wut direkter: „Es gibt ein Wort, das Vaterland heißt./ Sie haben's verdorben, die Hunde.“ Mascha Kaléko stellt im Gedicht *Emigranten-Monolog* mit einer Referenz an Heinrich Heine und mit großer Traurigkeit fest: „Ich hatte einst ein schönes Vaterland, [...] Mir ist zuweilen so als ob/ Das Herz in mir zerbrach.“

²⁰⁹ Bertolt Brecht, *Lieder Gedichte Chöre*.

Rose Ausländer schreibt im Gedicht *Mutterland*, 1978:

Mein Vaterland ist tot
sie haben es begraben
im Feuer

Ich lebe
in meinem Mutterland
Wort

Als Heimatlose fand sie ihre eigentliche Heimat in der Sprache „Ich will wohnen im Menschenwort“.

Voller Heimweh blickten viele Exilautoren auf Deutschland zurück, wohl wissend, dass es die alte Heimat nicht mehr gibt. Erich Fried schreibt in *Nach dem Regen*: „Und wird sich der Sturm endlich legen,/ und was ließ er stehn, das ich lieb?“ Das Gefühl des Heimwehs ist nicht steuerbar und auch nicht definierbar. Mascha Kaléko formuliert dieses Gefühl in ihrem Gedicht *Emigranten-Monolog*: „Ich habe manchmal Heimweh,/ Ich weiss nur nicht, wonach ...“

Die jüdischen Autoren, die sich in erster Linie als Juden verstanden, richteten ihren Blick auf das Alte Testament, auf die jüdischen Mythen, die Kabbala. Die Leidensgeschichte der permanenten Exilierung und Verfolgung des eigenen Volkes gab ihnen andere Erfahrungsdimensionen über sich selbst, über ihre Identität zu reflektieren, als dezidiert nach Deutschland zu blicken. Zu nennen ist vor allem Nelly Sachs. In einem Brief an den Schweizer Schriftsteller Carl Seelig schreibt sie im Oktober 1946:

Es muss doch eine Stimme erklingen und einer muss doch die blutigen Fußspuren
Israels aus dem Sand sammeln und sie der Menschheit aufweisen können. Nicht nur
in Protokollform.²¹⁰

Sie sah ihre Aufgabe als Flüchtling einerseits darin, die Erinnerung an die Schoah wachzuhalten, die Schoah nicht zu vergessen, nicht zu verschweigen oder zu verdrängen: „Wie die Ränder einer Wunde/ Die offenbleiben soll/ die noch nicht heilen darf.“²¹¹ Andererseits

²¹⁰ Heyde, 2015 Zitat aus *Briefe der Nelly Sachs*, herausgegeben von Ruth Dinesen und Helmut Müssener, Suhrkamp Verlag 1984, Brief 36, S. 67 f. (4 Zeilen).

²¹¹ Aus dem Gedicht *Chor der Tröster* 1947.

bedeutete das schmerzhaftes Zurückschauen für sie nicht die Suche nach Schuld oder den Wunsch nach Vergeltung: „Leget auf die Acker die Waffen der Rache/ damit sie leise werden...“²¹². Während Nelly Sachs in ihren Gedichten die Zerstörung festhält, schwingt aber auch gleichzeitig die Hoffnung auf eine gemeinsame Zukunft der Menschheit mit.

Von dieser Hoffnung spricht auch das Gedicht *In der Flucht* aus der Sammlung *Flucht und Verwandlung*, 1956–58. Das Gedicht spiegelt nicht das eigene Schicksal der Autorin. Das Gedicht hat eine andere Dimension. Nelly Sachs stellt in Erinnerung an den Leidensweg des jüdischen Volkes und an den Glauben an eine mögliche Neuschöpfung der Menschheit das Thema Flucht in ein Konzept der Verwandlung. Der Titel des Gedichtes verweist auf die Flucht als einen ortlosen Dauerzustand, und die Metaphorik des Gedichtes verweist auf die ewige Wanderschaft Israels. Nelly Sachs verbindet in einem großen Bogen die Verwandlung, die der biblische Exodus für das Volk Israel mit sich führte, mit dem Auftrag an das Ich, durch Erinnerung an die Erfahrungen des Gesterns das Morgen zu gestalten und so die Verwandlung der Welt schriftlich weiterzuführen:

Dieser Stein
Mit der Inschrift der Fliege
Hat sich mir in die Hand gegeben –

An Stelle der Heimat
Halt ich die Verwandlungen der Welt-

Flucht als Selbsterfahrung ist ein immerwährendes Thema der Lyriker während und auch nach dem Exil. Die Gründe der Flucht, das Geschehen der Flucht selbst und die Folgen, die sich daraus ergaben, individuelle wie kulturelle, sind Variationen des Themas. In dem Gedicht *Zufluchtsstätte* aus der Sammlung *Svendborger Gedichte*, 1939, thematisiert Brecht die Vorläufigkeit eines Zufluchtsortes, eines Ortes zum Atemholen, aber auch eines Ortes der ständigen Fluchtbereitschaft: „Das Haus hat vier Türen, daraus zu fliehen.“ Walter Mehring beschreibt in seinem Gedicht *Briefe aus der Mitternacht VI*, 1937–1941, die Flucht durch Frankreich und beklagt als den größten Verlust den Verlust der eigenen Sprache und Kultur: „Was mein war, selbst mein Wort, ward hin:/ So ärmer als ein Bettler bin-“.

²¹² Aus dem Gedicht *Stimme des heiligen Landes* 1943/1944.

Die Flucht führte den Exilanten in nahezu alle Teilen der Welt, freiwillig und geplant, aber oft auch unfreiwillig und per Zufall, von einem Ort zum anderen. Die fremden Landschaften und Städte wurden von den Lyrikern wahrgenommen und auch in ihrer Lyrik behandelt, nicht aber in ihrer Eigenschaft als Landschaft oder Stadt, sondern als ein sinnlicher Reiz der Fremdheit. Hans Sahl stellt in *Bald hüllt Vergessenheit mich ein* fest, „es hat der Wald noch nie so fremd gerochen“. Karl Wolfskehl's Neuseeland-Allegorie *Auf Erdballs letztem Inselriff* ist als Spiegel des eigenen Seelenzustandes zu lesen, während Theodor Kramer in *Auf einen Vogelbeerbaum in Staffordshire* Trost findet. In der Situation der Flucht, wenn Angst die Seele ergreift, spielt die umgebende Natur eine untergeordnete Rolle und wird als solche nicht wahrgenommen. Paul Zech schreibt, nachdem er das rettende Schiff bestiegen hatte: „Blau lag vor mir die Adria; ich sah sie nicht.“²¹³

Allerdings bietet die Reichhaltigkeit der Natur und deren symbolische Aufladung den Lyrikern eine Vielfalt von Möglichkeiten, ihre individuellen Befindlichkeiten metaphorisch und poetisch zu gestalten. Bilder der Natur sind jedoch nicht nur auf der emotionalen Ebene zu orten. Bertolt Brechts Baummetapher seines bekannten Gedichtes *An die Nachgeborenen* aus dem Gedichtband *Svendborger Gedichte* von 1939 verweist implizit auf die politischen Verhältnisse in Deutschland der NS-Zeit.

Was sind das für Zeiten, wo
Ein Gespräch über Bäume fast ein Verbrechen ist
Weil es ein Schweigen über so viele Untaten einschließt!

Dass die Verse trotz des formal in der Mitte des Verses stehenden Wortes „Bäume“ keiner Naturbeschreibung dienen, ist evident. Doch erst in Verbindung mit dem vorhergehenden Wort „Gespräch“ entwickelt das Wort die inhaltliche Relevanz, die hier beabsichtigt ist: Ein Gespräch über Bäume verschweigt implizit das Verbrechen der Nationalsozialisten. Brecht gibt zu verstehen, dass nicht nur Gespräche über Bäume, sondern auch unpolitische Naturgedichte sich der politischen Verantwortung entziehen. Nach Brechts Überzeugung ist „das Gedicht nicht nur Sprache, sondern auch Handlung“²¹⁴. In dieser Logik negiert ein Gespräch über Bäume einen Wirklichkeitsbezug und führt zu keiner Handlung.

²¹³ Aus dem Gedicht *Aus meinem Haus*, aus dem Gedichtband *Vom schwarzen Revier zur neuen Welt*, 1983.

²¹⁴ Brecht, 2003.

In seinem „Antwortgedicht“ an Bertolt Brecht, das auch als ein „Gegengedicht“ zu verstehen ist, bemüht Paul Celan das Baum-Motiv, um an die Aussage Brechts anzuknüpfen. Das Gedicht *Ein Blatt* aus der Sammlung *Schneepart* (1971)

Ein Blatt, baumlos

Für Bertolt Brecht:

Was sind das für Zeiten,
wo ein Gespräch
beinahe ein Verbrechen ist,
weil es soviel Gesagtes
mit einschließt.

Statt Baum ist hier das Wort „baumlos“ das zentrale Wort. Ob Celans Blatt an das organische oder das anorganische Blatt referiert, hat keine so hohe Relevanz, der Selbstbezug des Autors ist bei beiden Referenzen evident. Mittels der Naturmetapher wird der Verlust der Sprache, der Kultur, der eigenen Lebensgrundlage gezeigt. In seiner Antwort ist Celan radikaler als Brecht. Für ihn ist nicht ein Gespräch über Bäume fast ein Verbrechen, sondern das Gespräch als solches. Die Worte sind „baumlos“ geworden. Sie haben Wurzeln und Halt verloren. Sie sind durch den ideologischen Missbrauch entrechtet und derart belastet worden, dass ein unbefangener Umgang damit nicht mehr möglich ist. Im Gedicht *Welche der Steine du hebst* schreibt er: „Welche der Worte du sprichst -/ du dankst dem Verderben.“ Sie sind das „soviel gesagtes“, das zum Schweigen führt.

In der Muttersprache fanden aber, je länger die Exilsituation dauerte, immer mehr Autoren eine Geborgenheit und Sicherheit. Den inneren Halt, den die Autoren in der Muttersprache suchten, suchten die Exillyriker auch in einem, wie Manfred Schlösser schreibt, „zuweilen peinlichem Festhalten an alten Formen und Formeln“²¹⁵ in ihrer Dichtung. Die Rückwärtsgewandtheit und Hinwendung zu bekannten Mustern werden gerne mit der unsicheren Situation des Exils erklärt. In diesem Zusammenhang gibt der Literaturwissenschaftler Hans Dieter Schäfer zu bedenken, dass diese Tendenz in der allgemeinen politischen und gesellschaftlichen Situation der Unsicherheit auch außerhalb Deutschlands festzustellen ist.²¹⁶ Von den tradierten Gedichttypen wurde innerhalb der Exildichtung, aber auch innerhalb der Lyrik der „inneren Emigration“, im

²¹⁵ Schlösser, 1960, p. 9.

²¹⁶ Goodbody, 1998, p. 51.

Gegensatz zur Dichtung des Nationalsozialismus, die Form des Sonetts die beliebteste. Der amerikanische Germanist Theodore Ziolkowski sprach von einer „Sonettenwut“ und gibt in dem Aufsatz *Form als Protest* zwei Gründe dafür an: Erstens entsprach die Form des Sonetts nicht dem ästhetischen Geschmack der Reichsschrifttumskammer, da die Form romanischen Ursprungs sei und damit „entartet“. Dadurch wurde schon das Schreiben eines Sonetts als ein leiser Akt des Protestes verstanden. Zweitens wurde die Form des Sonetts als eine Anerkennung der Tradition, in die sich der Autor durch dessen Verwendung einreicht, verstanden.²¹⁷ Johannes R. Becher schrieb sogar eine *Philosophie des Sonetts oder Kleine Sonettenlehre*. Ernst Waldinger erklärt in *Warum ich Sonette schreibe*: „Ich kehre zum Sonette stets zurück/ In unserer Zeit, die aller Helle bar“.

Die Bedeutung der Lyrik für Menschen im Exil artikuliert Ruth Klüger in ihrer Autobiografie *weiter leben Eine Jugend*:

„Ich erzähle nichts Ungewöhnliches, wenn ich sage, ich hätte überall, wo ich war, Gedichte aufgesagt und verfaßt. Viele KZ-Insassen haben Trost in den Versen gefunden, die sie auswendig wußten. Man fragt sich, worin denn das Tröstliche an so einem Aufsagen eigentlich besteht. Meistens werden Gedichte von religiösem oder weltanschaulichem Inhalt erwähnt oder solche, die einen besonderen emotionalen Stellenwert in der Kindheit des Gefangenen hatten. Mir scheint es indessen, daß der Inhalt der Verse erst in zweiter Linie von Bedeutung war und daß uns in erster Linie die Form selbst, die gebundene Sprache, eine Stütze gab.“²¹⁸

Das Hauptthema der Exillyrik aber steht, nach Wolfgang Emmerich, im Kontext „das Exil als solches“. Die existenzielle Bedeutung eines Exils erklärt die Dominanz und Relevanz dieses Themas. Mit der Dauer des Exils und der Ausweitung der Schwierigkeiten wandten sich die Autoren zunehmend ihrer eigenen Situation zu. Die gefühlte und tatsächliche Entwurzelung war in jeder Hinsicht spürbar: räumlich, kulturell, familiär und vor allem sprachlich. Viele Exilanten gerieten in eine Lebenssituation, die zu einer Identitätskrise führte – eine Situation, mit der einige Lyriker nicht weiterleben konnten und wollten. Goebbels zynische Prognose, Exilanten aufgrund deren „abgeschnittenen Lebensfaden“ als „Kadaver auf Urlaub“²¹⁹ zu bezeichnen, entsprach zuweilen der Realität.

²¹⁷ Ziolkowski, 1972, p. 162.

²¹⁸ Klüger, 2016, p. 123.

²¹⁹ Emmerich, 1985, p. 36; Stephan, 1979, p. 39.

Den Exillyrikern ist vorgeworfen worden, zu wehleidig und zu privat zu sein. Wolfgang Emmerich, der dieses in einigen Fällen durchaus für richtig hält,²²⁰ schreibt aber den emotionalen Gedichten der Selbsterfahrung eine Paradoxität zu. Zusammen mit der extremen autobiografischen Subjektivität dokumentieren die Lyriker gleichzeitig in ihren Texten einen Zustand des entfremdeten Nicht-Lebens. Durch die massenhafte Wiederholung wird ein Zustand der Hoffnungslosigkeit, der Kälte und des Schweigens, ohne Aussicht auf Erlösung, bestätigt. Ein Zustand, den Hans Arp in seinem Gedicht *Die graue Zeit* beschreibt: „Ich fühle wie die graue Zeit durch mich zieht,/ Sie höhlt mich aus.“

²²⁰ Emmerich, 1985, p. 37.

5 Relevante Analysebegriffe der Lyrik

5.1 Überlegungen zum Begriff Lyrik

Lyrik wird nicht nur visuell, sondern auch akustisch wahrgenommen. Lyrik weckt Emotionen, fordert Weltwissen heraus und regt Kreativität an. Die lyrische Dichtkunst hat seit den gesungenen Liedtexten der Antike über mehrere ästhetisch normative und literarische Perioden bis zu der heutigen, alle Grenzen sprengenden Form der Lyrik grundlegende Veränderungen erfahren. Diese Veränderungen betreffen sowohl Inhalt, Form und Sprache wie auch Funktion und Zweck. Bisher ist es nicht möglich, eine Definition der Gattung Lyrik zu finden, die alle Eigenschaften dieser so vielschichtigen und vielseitigen Gattung berücksichtigt. Eva Müller-Zettelmann stellt in ihrer Diskussion über Probleme der Lyriktheorie fest, dass bei keiner anderen Gattung eine solche Uneinigkeit bei der Nennung essenzieller Charakteristika herrscht.²²¹

In dem von ihr entwickelten „Mehrkomponentenmodell“ geht Eva Müller-Zettelmann davon aus, dass es für die Gattung der Lyrik keine verbindliche Definition mit einer Reihe von gattungskonstitutiven Eigenschaften gibt, sondern eher Tendenzen, die nicht alle erfüllt sein müssen, um einen Text als Lyrik bezeichnen zu können. Sie sieht ihr Modell als eine literaturtheoretische Adaption des Begriffes „Familienähnlichkeit“ von Wittgenstein, d. h. nicht nur universale und identische Merkmale, sondern Ähnlichkeit und ein unterschiedliches Ausmaß der Merkmale ermöglichen es dem Rezipienten, die heterogenen Werke mit seiner ästhetischen Kompetenz in die „Familie der Lyrik“ einzuordnen.²²²

Dieter Lamping schlägt für die Einordnung eines Textes in die Gattung Lyrik das Kriterium „Einzelrede in Versen“ vor. In dieser Definition werden zwei Bestimmungsgrößen – Rhythmus und Redeform – berücksichtigt. In *Das lyrische Gedicht. Definition zu Theorie und Geschichte der Gattung* (1989) schreibt er auf Seite 24:

Als *Versrede* soll hier jede Rede bezeichnet werden, die durch ihre besondere Art der Segmentierung rhythmisch von normalsprachlicher Rede abweicht. Das Prinzip der Segmentierung ist die Setzung von Pausen, die durch Satzrhythmus der Prosa, und das heißt vor allem; durch die syntaktische Segmentierung des Satzes nicht

²²¹ Müller-Zettelmann, 2000, p. 20.

²²² Ebd. pp. 15-19.

gefordert werden. Das Segment, das durch zwei solche, aufeinander folgende Pausen geschaffen wird, ist der Vers. (Herv. Im Orig.)²²³

Mit den von Dieter Lamping in dieser Art beachteten grafischen wie prosodischen Eigenschaften des Verses sowie dem grundsätzlich monologischen Charakter der lyrischen Rede werden die meisten Gedichte erfasst. Ausgeschlossen werden aber die sogenannten Prosagedichte, die Ein-Vers-Gedichte (Lavater, Ola Julén) oder die konkrete Poesie.²²⁴

Ulrich Kittstein beantwortet die Frage „Was ist Lyrik?“ in seinem Buch *Deutsche Lyrik* mithilfe von Goethes *Wandrer's Nachtlied*. Anhand des Gedichtes bespricht er Merkmale, die mit dem Begriff Lyrik assoziiert werden. Auch er betont, dass diese Merkmale keine „völlig trennscharfe Bestimmung“ ausmachen. Ulrich Kittstein nennt Vers, Metrum, Reim, Strophen, Kürze, Verdichtung, Beziehung zur Musik und Gesang wie auch Abwesenheit einer erzählten Handlung als Merkmale, die in den meisten Fällen ein klareres Bild von den Eigentümlichkeiten der lyrischen Texte geben, aber nicht alle zwingend in einem Gedicht vorhanden sein müssen.²²⁵

Über die Vielseitigkeit und Vielschichtigkeit des Begriffes Lyrik sind sich die Literaturwissenschaftler einig, wie auch darüber, dass Lyrik eine Kunst ist, eine Kunst des Dichtens, die einzigartig ist. Unbegrenzt in Form und Inhalt berührt sie, ohne sich selbst erklären zu müssen, „sunder warumbe“, emotional und/oder intellektuell.²²⁶

In Rahmen der vorliegenden Arbeit ist aus den literarischen Texten Melitta Urbancics ein Korpus zusammengestellt, das formal nach den oben genannten Kriterien als Lyrik einzuordnen ist. Dabei erfüllen die Gedichte auch Staigers Erwartung von emotionaler und intellektueller Berührung.

5.2 Das lyrische Ich

Emil Staigers Aussage: „Das Lyrische ist subjektiv“²²⁷ ist in der Lyrik Melitta Urbancics verifizierbar. Ihr Entwurf des Subjekts sowie das Subjekt der Lyrik generell verweisen auf eine

²²³ Burdorf, 1997, p. 11.

²²⁴ Ebd. pp. 15-18.

²²⁵ Kittstein, 2011, pp. 7-12.

²²⁶ Staiger, 1971, p. 39.

²²⁷ Ebd. p. 44.

sprechende Instanz, die das Dargestellte aus der Ich-Perspektive vermittelt. Dass diese Figur des Ich durchaus verwirrend sein kann, meint Margret Susman in ihrem Text *Das Wesen der modernen deutschen Lyrik* (1910). Sie bemerkt, dass die Auffassung der Nicht-Identität zwischen dem biografischen Ich und dem lyrischen Ich nicht neu ist, sondern von vielen Autoren zu verschiedenen Zeitpunkten der Geschichte vertreten wurde. In der Antike war der Lyriker Gottes Sprachrohr, in der Mystik war das Ich „die ewige Form der Menschenseele“. Johann Gottfried von Herder (1744–1803) schreibt in *Sämtliche Werke zur schönen Literatur und Kunst*, Kap. 4: „Die lyrische Poesie [...] in ihr spricht nicht die Person des Dichters, sondern ein Gottesbegeisterter, ein Priester der Muse, also aus ihm die Muse, der Gott selbst.“ Arthur Rimbaud (1854–1891) prägte den Satz „car JE est un autre“²²⁸.

Im 19. Jahrhundert herrschte aber die subjektivistische Lyriktheorie vor, die eine Verwicklung des künstlerischen Textes mit dem empirischen Ich, dem Autor, entstehen ließ. Das Gedicht galt nach Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770–1831) als eine subjektive Äußerung des Dichters.

Als sich die Literaturwissenschaft Ende des 19. Jahrhunderts von der damaligen Annahme des subjektbezogenen Dichtens entfernte und der Fiktionalitätsstatus der lyrischen Texte allgemein anerkannt wurde, entstand ein Bedarf nach Klärung des Begriffes. Mit der Ausarbeitung des Begriffes „das lyrische Ich“ entwickelten Oskar Walzel und Margret Susman zusammen eine Unterscheidung zwischen dem lyrischen und dem empirischen Ich. Die Einführung des Begriffes „des lyrischen Ich“ 1910 trug maßgeblich zum Verständnis des Ich der Lyrik bei, gleichzeitig aber ist der Begriff „des Ich“, eine Herausforderung der Lyriktheorie geblieben. Margret Susmans Postulat, dass das lyrische Ich „kein Ich im real empirischen Sinne ist, sondern daß es A u s d r u c k, daß es F o r m eines Ich ist“ (Sperrsatz im Original)²²⁹, dass es ein erschaffenes Ich im Gegensatz zum biografischen Ich ist, weist, wie Dieter Burdorf es ausdrückt, auf die „kategoriale Unterscheidung zwischen dem empirischen Urheber des Gedichts und dem sprachlich konstituierten Ich eines Gedichts“²³⁰ hin.

Margret Susman und Oskar Walzel zielen in ihrer Diskussion über das lyrische Ich auf das Ich des Gedichtes. Gottfried Benn, der sich mit dem Begriff des lyrischen Ich auseinandersetzte und mit seinen diesbezüglichen Arbeiten dazu beitrug, dass der Begriff „das lyrische Ich“ gebräuchlich wurde, sah das Thema aus einer anderen Perspektive. Aus der Sicht eines Autors

²²⁸ Spinner, 1975, p. 3.

²²⁹ Susman, 1910.

²³⁰ Burdorf, 1997, p. 188.

nimmt er den Produktionsvorgang als Ausgangspunkt seiner Diskussion und sieht das lyrische Ich als die schöpferische Instanz im Dichter.²³¹ Trotz der verschiedenen Ansatzpunkte ist die Schlussfolgerung Margret Susmans/Oskar Walzels und Gottfried Benns vergleichbar: ein grundsätzlicher Unterschied zwischen dem lyrischen Ich und dem biografischen Ich.²³²

Seit Margret Susmans Einführung des Begriffes „das lyrische Ich“ ist das Ich Gegenstand vielschichtiger Diskussionen und Auffassungen über Charakter und Funktion des Begriffes. Zwischen den Auffassungen Käthe Hamburgers, die den Fiktionscharakter des Gedichtes abstreitet und das lyrische Ich mit dem Aussagesubjekt im Gedicht gleichsetzt²³³, und Roland Barthes‘, der den Autor als tot²³⁴ erklärt hat, lässt Rüdiger Zymner das Ich in der Lyrik als „faktuales oder aber fiktionales ‚Ich‘“ gelten.²³⁵ Für Kaspar H. Spinner ist der „vielgebrauchte Begriff“ problematisch und er verweist auf ein zuweilen grundsätzliches Infragestellen seiner Tauglichkeit.²³⁶ Eva Müller-Zettelmann ist der Überzeugung, dass „das lyrische Ich nicht der erste Ursprung des lyrischen Diskurses, sondern nur dessen Produkt sein kann, ein Produkt allerdings, das seinerseits vorgibt, die autonome Quelle des Gedichts zu sein“. Weiter ist sie der Meinung, dass trotz der scharfen Trennung zwischen authentischem und fiktionsinternem Ich biografische Elemente in der Sprecherrolle gespiegelt werden können.²³⁷

Simone Schiedermair meint in ihrer Dissertation *‚Lyrisches Ich‘ und sprachliches ‚Ich‘. Literarische Funktionen der Deixis*, dass das lyrische Ich zwar ein literaturwissenschaftlicher Begriff ist, da er aber auf einem sprachlichen Phänomen beruhe, ist er auch sprachwissenschaftlich von Bedeutung.²³⁸ Sie verweist auf Kaspar Spinner, der im Theorieteil seiner Monografie *Zur Struktur des lyrischen Ich* auf Karl Bühlers Deixistheorie zurückgreift, der zufolge das Wort „Ich“ zu den Zeigewörtern zählt. Die Funktion dieser Zeigewörter ist, in einer Kommunikationssituation auf die Redesituation des Sprechers zu zeigen, die den sogenannten Nullpunkt (Hier-Jetzt-Ich-Origo) ausmacht und für „ein System der subjektiven Orientierung“²³⁹ konstitutiv ist. Auch wenn das Ich durch Aussagen im Text definiert wird, verweist es deiktisch nicht auf eine greifbare Person, sondern wird ohne Personalität, Identität oder Individualität geformt. Das Ich weist ins Leere, es bleibt ein abstraktes Etwas, eine, wie

²³¹ Spinner, 1975, p. 3.

²³² Ebd.

²³³ Müller-Zettelmann, 200, p. 25; Spinner, 1975, p. 15.

²³⁴ Roland Barthes *Tod des Autors*, 1967, Aspen Magazine.

²³⁵ Müller, 2016, p. 59 Zitiert aus Zymner, Rüdiger: *Lyrik. Umriss und Begriff*. Paderborn, 2009, p. 15.

²³⁶ Spinner, 1975, p. 1.

²³⁷ Müller-Zettelmann, 2000, p. 26.

²³⁸ Schiedermair, 2004, p. 53.

²³⁹ Spinner, 1975, p. 13.

Spinner es nennt, „Leer-Deixis“.²⁴⁰ Mit dem Begriff „Leer-Deixis“ knüpft Kaspar Spinner an Wolfgang Isters Konzept der Leerstellen an. Er zeigt mit dem Begriff die Rezeptionsästhetische Funktion des lyrischen Ich, die den Rezipienten auffordert, die Leerstelle aktiv mit seinem Weltwissen, Emotionen und Kreativität zu füllen und so an dem Schaffensprozess des lyrischen Ich teilzunehmen. Damit werden Autor und Leser als gedichtexterne Faktoren am Entwurf des lyrischen Ich beteiligt.

Die Vorgabe, das lyrische Ich als die autonome Quelle der Gedichte Melitta Urbancics anzusehen, ist in dem Entwurf des Subjekts angelegt. Allerdings sind geschichtliche und biografische Ähnlichkeiten zwischen dem lyrischen Ich der Texte und dem biografischen Ich der Autorin festzustellen. Es sind Ähnlichkeiten, die eine scharfe Trennung zwischen den beiden Ich erschweren und die Frage nach der Authentizität aktualisieren. Auf die Frage Zymners bezüglich der Unschärfe des Konzeptes „Subjektivität“, „ob Subjektivität als unmittelbares persönliches Erleben und Empfinden verstanden werden kann oder aber als eine ästhetische Sublimierung des Individuellen oder aber als eine besondere Erfahrung eines Individuums, die durch die lyrischen Formen und Verfahren Allgemeingültigkeit erlangt“²⁴¹, wird in der Analyse eingegangen.

5.3 Metrum und Rhythmus

Metrum und Rhythmus ist für die Dichtung Melitta Urbancic von hoher Relevanz. In Kapitel 2.3 wurde im Rahmen der Poetologie der Autorin ihre Dissertation besprochen, in der sie sich mit dem Thema Metrik und auch Rhythmus in Bezug auf Grabbe auseinandersetzt, aber auch ihre eigenen theoretischen Ansätze bespricht. Wie Heinrich Detering ist sie der Auffassung, dass der Rahmen der individuellen Rhythmisierung eines Gedichts durch die Metrik eröffnet aber auch begrenzt wird, da die Metrik keine Rücksicht auf syntaktische Strukturen zeigt.²⁴² Das Verhältnis Metrum – Rhythmus kann beim Vortragen des Gedichtes bestimmte semantische Effekte hervorbringen, wobei der Rhythmus Silben- und Wortgrenzen sowie syntaktische Phrasen und semantisch zusammengehörige Einheiten markiert.²⁴³ Die rhythmischen Bewegungen eines Gedichtes unterstreichen auf diese Weise die inhaltlichen Vorstellungen des Textes. In ihrer Diskussion über die „versetzte Betonung“ meint Melitta

²⁴⁰ Ebd. p. 18.

²⁴¹ Zymner, 2016, p. 25.

²⁴² Detering, 2016, p. 79.

²⁴³ Schultz, 1970, p. 11.

Urbancic, dass diese zu einer fruchtbaren Spannung des Verses beitragen kann, aber auch wenn willkürlich gesetzt als ein destruktives Element betrachtet werden kann.²⁴⁴ Weiter schreibt sie, dass ein „getragenes Tempo“ gegen die Akzentverschiebung wirkt. Dieses getragene Tempo hat die Autorin in ihrer literarischen Zusammenarbeit mit Gundolf durch die Art, wie George seine Gedichte vortrug, kennengelernt und in ihrer *Begegnung mit Gundolf* beschrieben. Dieses Psalmodieren, „durch das allein dem Gewicht jedes Wortes Genüge getan werden könne“²⁴⁵, hat die paradoxe Wirkung, dass der strömende Gleichklang die Bedeutung des einzelnen Wortes verwischt. Nach Gunilla Eschenbach interpretiert Friedrich Gundolf diese Psalmodie derart, dass das „eigentlich Gemeinte“ nicht erfasst werden soll, sondern der Rezipient von einem inhaltsverdunkelnden Zauber gepackt werden soll.²⁴⁶ Melitta Urbancic stellt in diesem Zusammenhang fest, dass auch sie Gedichte in der gleichen Art vorträgt, insbesondere Gedichte Nietzsches und Hölderlins.²⁴⁷

Die Lockerung vom „unbarmherzigen Schnürleib“ der Metrik zugunsten des „freien Sprachatems“, wie Melitta Urbancic das Verhältnis Metrum zu Rhythmus in ihrer Dissertation nannte, war ein zu der Zeit aktuelles Thema. Hugo von Hofmannsthal plädierte für einen individuell geprägten Rhythmus, einen „eigenen Ton“ eines Gedichtes. Arno Holz drückte sich direkter aus und schrieb in der Vorrede zu seiner Tragödie *Ignorabimus* 1913: „Die Metrik zerbrach ich und setzte dafür ihr genau diametrales Gegenteil. Nämlich Rhythmik.“ In die gleiche Richtung argumentierten die Autoren des sogenannten *Sturm*kreises um Herwarth Walden: „Statt Metrik Rhythmik“²⁴⁸. Es gibt unzählige Gedichte mit dem gleichen Versschema, aber, so meint Wolfgang Kayser, mit dem Rhythmus bekommt das Gedicht „eine ganz eigene Qualität“. Dieser Meinung ist auch Hans-Dieter Gelfert, der den Rhythmus als den eigentlichen Lebensnerv des Gedichtes sieht.²⁴⁹

Bei der Rhythmusanalyse sind aus den genannten Gründen nicht allein die metrischen Hebungen des zugrunde liegenden Schemas zu ermitteln, sondern auch der sprachliche Akzent, der sich nicht immer mit dem metrischen deckt, festzustellen. Der Gedichtrhythmus entwickelt sich damit als Synthese vom Vers- und Satzrhythmus.

²⁴⁴ Grünbaum, 1927, p. 31.

²⁴⁵ Grünbaum, 2012, p. 44.

²⁴⁶ Eschenbach, 2014, pp. 114 - 115.

²⁴⁷ Grünbaum, 2012, p. 44.

²⁴⁸ Herwarth Walden: *Arno Holz*. In: *Der Sturm* 4 (1913) Nr. 160/61, p. 26.

²⁴⁹ Gelfert, 1998, p. 50.

5.4 Klang- und Bildfiguren

5.4.1 Klangfiguren

Wie die rhythmische Dimension eines Gedichtes tritt auch die klangliche Dimension erst beim lauten Vorlesen deutlich hervor und bewirkt zuweilen, dass die Semantik in den Hintergrund gedrängt wird. Hans-Dieter Gelfert zeigt, wie Christian Morgenstern in einem semantisch sinnlosen Text durch raffiniert geordnete Lautfolge ein klanglich ansprechendes Gedicht darstellt: „Kroklokwafo?Semememi!“.²⁵⁰ Die Funktion der verschiedenen Klangfiguren ist allerdings nicht nur, schön zu klingen, sondern den Inhalt zu unterstreichen oder ihm zu widersprechen und dabei die sinnliche Wahrnehmung zu erhöhen.

Der Klang gehörte für Melitta Urbancic zu den essenziellen Eigenschaften eines Gedichtes, und Klangfiguren wie Reim, Anapher, Alliteration und Assonanz sind in vielen Variationen in ihrer Lyrik vorhanden. Nach Aussage ihrer Kinder prüfte die Mutter den Klang ihrer Gedichte vor dem Niederschreiben intensiv durch wiederholtes lautes Vorsagen, das nicht gestört werden durfte.²⁵¹

5.4.2 Bildfiguren

Die vielfältigen bildgebenden Mittel der Sprache haben einen komplizierteren Prozess der Bedeutungskonstitution als die Klangfiguren und haben ein dementsprechend größeres Interesse der Sprachtheoretiker erfahren.²⁵² Mit dem unterschiedlichen individuellen Hintergrund der Menschen wie auch dem kontextuellen Zusammenhang der Bildgebung sind die Voraussetzungen, diese Bilder zu sehen und zu interpretieren, vielfältig.

Die Metapher, deren Interpretation keine Ähnlichkeit zwischen zwei Gegenständen bietet, sondern, wie Umberto Eco meint, eine Ähnlichkeit konstruiert²⁵³, ist in der Lyrik die meistverwendete rhetorische Bildfigur. Das Bilden und Verstehen einer Metapher ist vom Kontext und Zweck der Aussage sowie vom Weltwissen des Autors wie auch des Rezipienten abhängig.²⁵⁴ In seinem Werk *Rhetorik* verweist Aristoteles darauf, dass das Bilden guter Metaphern darauf beruhe, die Fähigkeit zu haben, „das Ähnliche auch in weit auseinander

²⁵⁰ Gelfert, 1998, p. 24.

²⁵¹ Vgl. Kap. 2.3, p. 37.

²⁵² Rudek, 2016, p. 49.

²⁵³ Eco, 1990, p. 195.

²⁵⁴ Kohl, 2007.

liegenden Dingen zu erkennen“²⁵⁵. Aristoteles verband demnach die Bildung und das Verstehen einer Metapher mit der kognitiven Leistung, eine plausible Verbindung zwischen Herkunfts- und Zielbereich der Metapher herzustellen.

Ricœur hat bezüglich der rhetorischen Figur Metapher den Begriff Monroe Beardsleys, „a poem in miniature“²⁵⁶, lanciert, wodurch er der Metapher die Eigenschaft eines Textes zugesprochen und ihr das Modell des hermeneutischen Zirkels in der Interpretation übertragen hat.²⁵⁷ Nach diesem Verständnis Ricœurs ist die Metapher eine einmalige Konstruktion einer Interaktion zwischen Konnotationen und Gemeinplätzen auf der Satzebene und als solche ein Miniaturpoem. In der Lyrik Melitta Urbancics kann z. B. die Metapher „kraft der Dornenkrone“ des Gedichtes *Sternträger* nach diesem Verständnis als ein Miniaturpoem betrachtet werden.

Die Effekte, die ein Autor mithilfe der Metaphorik erzielen kann, sind vielfältig. Poetische Metaphern bereichern eine Darstellung ästhetisch, prägnante Metaphern erleichtern das Verstehen, während dunkle Metaphern das Verstehen erschweren und absolute Metaphern ein Verstehen unmöglich machen.

Neben der Metapher gehört die Metonymie zu den grundlegenden bildgebenden Elementen der Sprache. Statt wie die Metapher einen Bereich mit einem anderen zu verknüpfen, bewegt sich die Metonymie innerhalb eines und desselben Bereiches und verbindet dort benachbarte Begriffe. Als dritter Tropus in diesem Zusammenhang ist die Synekdoche zu nennen, deren Funktion als pars pro toto oder totum pro parte beschrieben werden kann.²⁵⁸ Diese rhetorischen Figuren, wie auch die Personifikation und die Allegorie, sind in der Lyrik Melitta Urbancics zu finden. Allegorische Elemente strecken sich als „fortgesetzte Metapher“²⁵⁹ wie im Gedicht *Der Strom* aus der Sammlung *Vom Rand der Welt* über ganze Gedichte.

Seit der Antike hat sich das Interesse für die bildgebenden Elemente der Sprache sehr verändert. In der neueren Zeit, Anfang des letzten Jahrhunderts, ließ die moderne Massengesellschaft eine, wie die Formalisten es ausdrückte, „Automatisierung“ der Sprache aufkommen, womit sie den Verlust der schöpferischen Kraft der Sprache so wie auch der Metaphorik verbanden. In der Zeit des Exils allerdings half eine reiche Metaphorik vielen Autoren, darunter auch Melitta

²⁵⁵ Ebd. p. 1 zitiert aus Aristoteles *Rhetorik*, III, II, 5; 1995, p. 194 f.

²⁵⁶ Stephen H. Webb schreibt in *Re-Figuring Theology The Rhetoric of Karl Barth*, State University of New York Press, 1991, p. 30, “Ricœur often approvingly quotes Monroe Beardsley’s claim that metaphor ‘is a poem in miniature’.”

²⁵⁷ Ricoeur, 2005, pp. 111, 130.

²⁵⁸ Rudek, 2016, p. 52.

²⁵⁹ Ebd. p. 53.

Urbancic, das Grauen und die Ängste in Worte zu fassen und einen Weg aus der inneren Not zu finden.

5.5 Relevante Methoden der Analyse

„Hermeneutik (ist) die Theorie und Methodik des Verstehens, Interpretierens und Anwendens von Texten und anderen kulturellen Erzeugnissen.“²⁶⁰ Am Anfang des Verstehens liegt allerdings das Fragen, das eine Antwort evoziert, die zu weiteren Fragen führt. Dieser Vorgang, der von Friedrich Ast (1778–1841) mit dem Begriff „hermeneutischer Zirkel“ visualisiert wird, hat zum Ziel, das Ganze aus dem Einzelnen und das Einzelne aus dem Ganzen zu verstehen, und ist in der Interpretationsmethodik ein allgemein akzeptierter Begriff geworden.

Auch Paul Ricœur (1913–2005) verwendet einen visuellen Begriff für seine Analysemethode: „der hermeneutische Bogen“²⁶¹. Nach seinem Verständnis sind die zentralen Begriffe, Erklären und Verstehen, zwei sich ergänzende Zugänge zum Text.²⁶² Die Methode nach dem „hermeneutischen Bogen“ sieht beim erstmaligen Lesen des Textes ein naives, unkritisches Staunen beim Rezipienten, ein Staunen im Sinne Platons, das nach mehr Wissen verlangt. Darauf folgt die Erklärung in Form einer strukturellen Analyse des Textes, um den Interpreten eine objektive Distanz zum Text zu geben.²⁶³ Nachdem der Text offen rezeptiert und systematisch analysiert worden ist, folgt eine kritische Prüfung der Argumente; eine Prüfung, die je nach Weltwissen des Lesers unterschiedlich ausfällt. Der individuelle und kreative Umgang mit dem vertieften Verständnis des Textes führt zu einer leserabhängigen Deutung und Sinnfindung. Dieses auf den Rezipienten bezogene Verstehen des Textes und seine Freimachung vom Autor bewirkt eine vom Leser ausgehende, ständige Neuschöpfung des Textes.²⁶⁴ Mit diesem hermeneutischen Grundgedanken als Stütze und von der Methode Ricœurs „des hermeneutischen Bogens“ ausgehend wird die Lyrik Melitta Urbancics in der vorliegenden Arbeit analysiert.

Um ein tieferes Verständnis der Lyrik Melitta Urbancics zu erlangen, wird nach dem ersten Lesen und Verstehen eine Analyse der Struktur der Texte im Sinne der Methode „close reading“ vorgenommen. Danach werden die Gedichte aus der kontextuellen sowie der

²⁶⁰ Zabka, 2007.

²⁶¹ Ricoeur, 2005, p. 103.

²⁶² Ebd. p. 86.

²⁶³ Ebd. pp. 103-104.

²⁶⁴ Ebd. p. 103.

rezeptionsästhetischen Perspektive analysiert und interpretiert. Dabei stehen der individuelle Text sowie dessen Kontext als bedeutungstragende Elemente im Zentrum.

Die Ansätze der kontextuellen Perspektive sind vielfältig. Die Auswahl der möglichen Kontexte ist subjektiv und von der Fragestellung der Interpretation abhängig, dabei kann ein Zusammenwirken verschiedener Ansätze einen befruchtenden Effekt auf den Verstehensprozess haben. Ein spezieller Faktor des Verstehensprozesses ist der Faktor „Zeit“, der die Historizität des Textes bewirkt. Innerhalb der verschiedenen Zeitperspektiven des Schaffensprozesses und der Rezeption eines über die Zeit gleichbleibenden Textes verändern sich die unterschiedlichen Kontexte des Textes und interagieren miteinander, wodurch sich der Text in einem sich ständig verändernden Umfeld befindet. In diesem Sinn ist der Kontext „Zeit“ in den Texten Melitta Urbancics von Bedeutung wie auch der Kontext „Intertextualität“ im engeren Sinn, der eine sinngebende Relevanz für die Autorin hat, aber für den Leser und dessen Weltwissen eine andere haben mag.

Unter dem Oberbegriff Poststrukturalismus entstanden verschiedene Methoden und Ansätze der kontextuellen Textdeutung. Zu nennen sind der Ansatz der Dekonstruktion Jacques Derridas, der die innere Widersprüchlichkeit eines Textes offenlegt, wie auch die Methode der weit gefassten Intertextualität Julia Kristevas, die besagt, dass alles Text und aller Text intertextuell ist und die eine daraus folgende Dekonstruktion der Subjektivität vertritt.²⁶⁵ Auch Michel Foucaults Konzept der Diskursanalyse, die den Autor als ein Produkt aus gesellschaftlichen Diskursen und Konventionen seiner Zeit und Kultur versteht, wurde unter diesen Prämissen entwickelt. Diese unterschiedlichen Theorien führen zu weit weg von einer individuellen Interpretation und sind für eine praktische Interpretation eines Gedichtes nicht geeignet, ja nach Bernd/Tonger-Erk sogar unbrauchbar.²⁶⁶ In Bezug auf die Fragestellung dieser Arbeit sind sie als Interpretationshilfe nicht zielführend und werden deshalb hier nicht weiter behandelt.

Die rezeptionsästhetische Perspektive geht davon aus, dass die Bedeutungen eines Textes nicht ausschließlich im Text selbst verankert sind. Der Ansatz gibt dem Leser eine konstruktive Rolle mit der Begründung, dass kein Text vollständig ist, bevor er gelesen worden ist.

Aus dem Grund, dass die Semantik eines Wortes nicht statisch ist, sondern dass sie einer vom Autor nicht beeinflussbaren räumlichen wie auch zeitlichen möglichen Veränderung unterliegt,

²⁶⁵ Berndt & Tonger-Erk, 2013, p. 47.

²⁶⁶ Ebd. p. 46.

ist der Sinn eines Textes nicht endgültig festzulegen. Eine endgültige Festlegung der Bedeutung eines Textes wird durch Isters Theorie der Leerstellen infrage gestellt. Als Leerstellen werden Gegenständlichkeiten bezeichnet, die nicht vom Text her bestimmt sind, sondern vom Leser kreativ und textkohärent gefüllt werden können. Roman Ingarden nennt diesen Vorgang Konkretisierung. Der Leser wird auf diese Art zum Mitschöpfer des Textes, wobei die Konkretisierung je nach Charakter, Moralvorstellung, Bildungsniveau und Kontext des Lesers sehr unterschiedlich ausfallen kann. Um den ästhetischen Wert eines Werkes zu erhalten, ist nicht jede Konkretisierung annehmbar, aber vielfältig genug, um sehr unterschiedliche Deutungen hervorzurufen. Ein Zusammenspiel zwischen Text und Rezipient generiert auf diese Weise im Prozess des Lesens den Sinn des Textes. Ein Prozess, der bei jedem Lesen und bei jedem Rezipienten erneuert wird. Die veränderliche Semantik eines Wortes wurde in den literarischen Diskussionen zwischen Friedrich Gundolf und Melitta Urbancic während der Heidelberger Zeit der Autorin thematisiert und war somit der Autorin wohl bewusst²⁶⁷.

Das Lesen und Interpretieren von Texten aus der rezeptionsästhetischen Perspektive Isters birgt die Möglichkeit einer innerhalb der Kohärenz und Ästhetik des Textes gehaltenen, persönlich gefärbten Deutung des Textes. In Bezug auf die Lyrik Melitta Urbancics, die aufgrund fehlender Publikation keine Rezeptionsgeschichte aufweist, auf die zurückgegriffen werden kann, betritt der heutige Interpret Neuland. Es ist ein spannendes Neuland, das, egal nach welcher Methode es analysiert wird, sich durch das Merkmal „Wahrhaftigkeit“ auszeichnet. Wahrhaftigkeit, Treue zu sich selbst und eine Vorliebe für die Ästhetik des Essenziellen sind Wesenszüge ihrer Identität und dauerhafte Attribute ihrer Lyrik. Ihre formale Konstanz im traditionellen Vers- und Reimschema lässt bei der Auswahl der Gedichte eine Konzentration auf das vorgegebene Thema zu. Aus dem Lyrikkorpus der Autorin wurden in erster Linie Gedichte mit Bezug zum Diskurs Flucht-Exil-Integration ausgesucht, um erst in zweiter Hand nach Besonderheiten in Form, Sprache oder Ästhetik ausgewählt zu werden.

Textanalyse aus einer feministischen Perspektive war anfänglich ein ideologisch gefärbtes Lesen eines Textes, als Reaktion auf die Dominanz der männlichen Strukturen in der Gesellschaft und somit auch in der Literaturgeschichte.²⁶⁸ In dem patriarchalischen Diskurs war die Frau als Objekt allgegenwärtig, als Subjekt aber kaum vorhanden.²⁶⁹ Als Reaktion versuchten Autorinnen, anstatt die männliche Stimme zu imitieren, eine eigene Stimme, „talking back“, zu entwickeln. Sie standen aber auch nach dem Paradigmenwechsel von der

²⁶⁷ Vgl. Kap. 2.2, p. 32.

²⁶⁸ Vikström, 2005, p. 109.

²⁶⁹ Berndt & Tonger-Erk, 2013, p. 81.

feministischen Theorie zu den Gender Studies, nach der Meinung von Berndt/Tonger-Erks, als Schreibende ohne Tradition in der patriarchischen Sprache gefangen. Das Konzept der Gender Studies sieht kein Schreiben vollständig außerhalb dieses dominanten Diskurses, da sich jedes Schreiben notwendigerweise auf vorhergehende Texte bezieht, um als literarischer Text verstanden zu werden.²⁷⁰ In diesem Rahmen ist auch Melitta Urbancics Dichtkunst zu sehen. Sie hat sich weder über feministische Fragen geäußert noch gegen die patriarchalische Dominanz in der Gesellschaft und Literatur opponiert. Sie fühlte sich in der literarischen Tradition wohl, wendete sich aber gegen jedwede Einordnung ihrer Person. Sie wollte als Mensch wahrgenommen werden und vor allem wahrhaftig sein und sich selbst treu bleiben.

²⁷⁰ Ebd. p. 86.

6 Zentrale Themen des zu analysierenden Korpus

Die Flucht aus Österreich, die Ankunft im Exilland und der Prozess der Integration in Island sind die Lebensabschnitte, mit denen sich die Autorin in den vorliegenden Gedichten poetisch und ästhetisch befasst. In diesem Rahmen hat die Analyse drei zentrale Themen identifiziert: Heimat, Erinnerung und ‚Fremdheit‘, die als verschiedene Fäden des Diskursgewebes Integration miteinander verknüpft sind. Melitta Urbancic hatte weder die Intention, politisch wirksam zu sein, noch gesellschaftskritisch oder ideologisch Stellung zu beziehen. Ihre Lyrik ist als Ausdruck eines inneren Schreibdrangs zu deuten, einen Schreibdrang, der nicht im Sinne von Gottfried Benns Poetologie als ein einsames monologisches Dichten zu verstehen ist, wie er in seiner Rede *Probleme der Lyrik* (1951) dargelegt, sondern eher im Sinne von Paul Celans, der in seiner Rede zur Verleihung des Büchner-Preises 1960, *Der Meridian*, sagt: „das Gedicht will zu einem Andren, es braucht dieses Anderen, es braucht ein Gegenüber“. In der Lyrik der Autorin ist ein Du implizit mitgedacht, ein indefinites Du, das ihrem zum Teil therapeutischen Schreiben zuhört. Ihre Lyrik ist ein Bedürfnis, eine Überlebensstrategie und ihr „Quell der tiefen Seligkeit“ (Gedicht *Mein Teil*).

Die drei genannten Themen werden im Folgenden in einem für ein Verständnis des Integrationsprozesses der Autorin relevanten Umfang analysiert. In den Gedichtanalysen wird auf den verschiedenen Aspekten der Themen in Bezug auf diesen Prozess eingegangen.

6.1 Heimat

Auf seine Frage: „Wieviel Heimat braucht der Mensch?“ erwartete Jean Améry keine allgemeingültige Antwort. Er wusste um die Schwierigkeit, den Begriff zu erfassen und ihm eine intersubjektive Gültigkeit zu geben. Aus eigener Erfahrung schöpfend meint Améry: „umso mehr, je weniger davon er mit sich tragen kann“²⁷¹. Heimat hat man in sich, man trägt sie nicht mit sich. Heimat ist weder quantifizierbar noch konkret fassbar noch intersubjektiv definierbar. Améry räumt zwar ein, dass es Surrogate für die Heimat gibt, wie Religion, politische Ideologien, materiellen Besitz, Ruhm und Ehre, und auch, dass man sich eine „neue Heimat“ intellektuell erarbeiten kann. Allerdings relativiert er seine Aussage später, indem er schreibt: „Es gibt keine ‚neue Heimat‘. Die Heimat ist das Kindheits- und Jugendland.“²⁷² Diese

²⁷¹ Améry, 1977, p. 87.

²⁷² Ebd. p. 93.

Analyse Améry's gilt auch für die Erfahrung Melitta Urbancics. Eine neue Heimat in Island zu finden ist für sie, wie Améry es benennt, ein Akt der geistigen Mühe²⁷³. Dieses bewusste Suchen und intendiertes Finden einer neuen Heimat bilden einen von den Fäden des Diskurses Integration. Die Analyse der Gedichte zeigt, dass die Beziehung der Autorin zu Island als die „stille Heimat meiner Wahl“, eine intellektuelle Verbindung war, während ihre Beziehung zu ihrer von der Kindheits- und Jugendzeit geprägten Heimat Österreich doch auf einem unzerstörbaren emotionalen Grund stand.

6.1.1 Zum Begriff der Heimat

Sprachwissenschaftlich gehört der Begriff Heimat zu den problematischen Begriffen, meint Sascha Bechmann in seiner Arbeit *Zur Semantik des Heimatbegriffs*²⁷⁴. Heimat, so schreibt er, ist eine eher abstrakte Entität, die je nach Sichtweise von Ortsbezügen, emotionalen Komponenten und auch transzendenten Aspekten geprägt und deswegen immer individuell und subjektiv ist. Was der Begriff Heimat für eine Person bedeutet, ist für eine andere nicht zwingend erschließbar und trotzdem können wir uns darüber verständigen.

Das mittelhochdeutsche Wort „heimuote“ bedeutet etwa „Stammsitz“ und verbindet damit das Wort Heimat mit Grundbesitz und einer räumlichen Zugehörigkeit, aber auch mit sozialer und rechtlicher Relevanz. Laut dem Grimmschen Wörterbuch²⁷⁵, erstreckt sich die Variationsbreite der örtlichen Zugehörigkeit des Begriffes Heimat vom elterlichen Haus über die Landschaft der eigenen Region bis zur himmlischen Heimat.²⁷⁶ Die himmlische Zugehörigkeit des Begriffes hat in der deutschen Sprache heute noch durch die Bezeichnung „Heimgang“ und „heimgehen“ für das Sterben ihre Gültigkeit. Eine weitere örtliche Verknüpfung mit dem Begriff „Heimat“ ist der Begriff „Heimatrecht“, mit dem die jeweilige örtliche Zugehörigkeit gewisse Privilegien für die Besitzenden und eine Art Sozialversicherung für die Armen verbunden waren. „Heimatrecht“ war in Österreich bis 1939 ein geltendes Recht, und der Begriff gehörte somit für Melitta Urbancic als Österreicherin zu ihrer heimatlichen Kultur und ihrem

²⁷³ Ebd. p. 92.

²⁷⁴ Bechman, 2015, p. 21

²⁷⁵ „dem christen ist der himmel die heimat im gegensatz zur erde an der er als gast oder fremdling weilt.“ Zitiert aus Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm Internet: woerterbuchnetz.de (Bd. 10, Sp. 864 bis 866).

²⁷⁶ Bechman, 2015, p. 18.

Rechtsverständnis²⁷⁷. Der Begriff „Heimatrecht“ ist in der vorliegenden Arbeit von Interesse, da die Autorin ihr Verhältnis dazu in ihrem Gedicht *Heimatrecht*²⁷⁸ thematisiert.

6.1.2 Semantische Verknüpfungen mit dem Begriff Heimat

„Heimat ist kein harmloses Wort“, schreibt Bernd Hüppauf.²⁷⁹ Im Zuge der Nationenbildung des 19. Jahrhunderts wurde Heimat ein Wort, das der Stärkung des nationalen Bewusstseins diene. Heimatbewegung, Heimatliteratur und Heimatverein entstanden in Opposition zu der modernen industrialisierten Welt der Verstädterung und in Hinwendung an die romantisierte vormoderne Zeit. Die Assoziierung Heimat mit nationaler Identität führte bald zu einer Politisierung des Wortes und wurde mit dem Begriff Vaterland konnotiert.

Die Koppelung Besitzlosigkeit mit Heimatlosigkeit und Vaterland mit dem Konzept Heimat hatte in Deutschland weite Folgen. Die Ummünzung des Satzes „Die Arbeiter haben kein Vaterland“²⁸⁰ aus Marx‘ *Kommunistischem Manifest* in „Vaterlandslose Gesellen“ von kaisertreuen Gruppierungen diene in der damaligen politischen Auseinandersetzung der Verleumdung nicht nur Sozialisten und Kommunisten, sondern auch der besitzlosen Proletarier. In ihrer Ansprache *Vaterlandsliebe* auf dem I. Internationalen Schriftstellerkongress zur Verteidigung der Kultur 1935 stellt sich Anna Seghers schützend vor die deutschen besitzlosen Arbeiter, indem sie eine Entkoppelung von Besitz und Vaterlandsliebe forderte.

Fragt erst bei dem gewichtigen Wort ‚Vaterlandsliebe‘, was an eurem Land geliebt wird. Trösten die heiligen Güter der Nation²⁸¹ die Besitzlosen? Tröstet die ‚heilige Heimaterde‘ die Landlosen? Doch wer in unseren Fabriken gearbeitet, auf unseren Straßen demonstriert, in unserer Sprache gekämpft hat, der wäre kein Mensch, wenn er sein Land nicht liebte.²⁸²

In der Zeit des Nationalsozialismus wurde die semantische Unschärfe des Begriffes Heimat ideologisch und politisch ausgenutzt. Das NS-Regime verstand es, den Begriff semantisch auf die ursprüngliche Bedeutung „Stammsitz“ zurückzuführen und mit seiner Blut-und-Boden-Ideologie zu besetzen, ihn politisch aufzuladen und damit Emotionen auszulösen. Das Regime

²⁷⁷ Melitta Urbancic verließ Österreich 1938 und erlebte deswegen nicht die Außerkraftsetzung des Heimatrechtsgesetzes 1939.

²⁷⁸ Vgl. Kap. 7.12, p. 179.

²⁷⁹ Hüppauf, 2015, p. 109.

²⁸⁰ Karl Marx, Friedrich Engels, *Manifest der Kommunistischen Partei*, 2009 Anaconda Verlag Köln, S. 44

²⁸¹ Gemeint sind die Leunafabriken.

²⁸² Seghers, 1970, pp. 64 - 65.

verstand auch, dass der Wortschatz und die emotionale Besetzung eines Wortes über den Denk- und Wahrnehmungsprozess des Menschen entscheiden. Eine positive Bewertung des Begriffes Heimat und von allem, was damit in Verbindung gesetzt wurde, ergab automatisch eine Pejoration des Gegenteils, d. h. des Fremden. Die von den Nazis ideologisierte Dichotomie Heimat vs. Fremde im Sinne von Gut vs. Böse, wir vs. die anderen, erzeugte intentional nicht nur Bilder in den Köpfen der Menschen und ein bestimmtes soziales Handlungsmuster, sie diente auch der Identitäts- und Gruppenbildung, wodurch die politische Instrumentalisierung des Begriffes „Heimat“ den Begriff tief in die rassistische Politik abgleiten ließ. In diesem Sinn führt der Begriff „Heimat“ zu der Flucht Melitta Urbancics nach Island.

Die Instrumentalisierung des Begriffes „Heimat“ durch die Nationalsozialisten diskreditierte ihn für Jahrzehnte. Das Bedürfnis nach Heimat aber blieb auch nach dem Krieg bestehen. Heimat wurde in Verbindung mit einer heilen Welt gesetzt, aber mit der 68er-Revolution wurde das Wort Heimat verpönt und verschwand aus der Alltagssprache in Westdeutschland, im Gegensatz zu der DDR, wo Heimat weiterhin politisch instrumentalisiert wurde. Erst seit einigen Jahren ist der Begriff Heimat wieder in der politischen Szene opportun geworden. Inwiefern das Fremde in Form von zunehmender Migration als beitragender Faktor für das politische Interesse an dem Begriff Heimat und die Einrichtung von Heimatministerien eine Rolle spielt, sei dahingestellt.

Beheimatet zu sein gehört zweifellos zu den menschlichen Grundbedürfnissen. Was aber unter Heimat verstanden wurde und wird, worauf das Heimatgefühl sich gründet und was man als seine Heimat anerkennt, darüber gehen die Meinungen weit auseinander. Darum wird [...] alle paar Jahrzehnte das Wort Heimat bei uns auf den Prüfstand gelegt, gewogen, gedeutet, erklärt, verrätselt.

Zitat von Horst Bienek in *Heimat in Literatur, Sprache und Kunst*²⁸³

6.1.3 Der Wert der Heimat

Der Wert der Heimat, individualgeschichtlich wie kulturell, entsteht vorwiegend durch den Verlust, d. h. retrospektiv²⁸⁴. In der Erinnerung werden Bilder der Heimat konstruiert, die sich aber mit der Zeit je nach Perspektive und Zweck des Gedenkens verändern. Eine Heimat lässt sich nicht ohne affektiv besetzte mentale und materiale Bilder vorstellen, Bilder, die sinnliche

²⁸³ Brall-Tuchel & Peters, 2015, p. 12.

²⁸⁴ Schönborn, 2015, p. 133.

Wahrnehmungen evozieren, die Erinnerungen wecken, die Emotionen auslösen. Traditionell stammen diese Bilder aus der Kindheit und sind mit Geräuschen, Gerüchen, Farben, mit haptischen Erlebnissen und vor allem mit Sprache tief im Gedächtnis verankert. Diese Bilder, die den Menschen ein Leben lang begleiten, besitzen eine unhinterfragte Autorität. Diese Bilder konstituieren die Vorstellung Heimat, die für jedes Individuum unterschiedlich ist. Melitta Urbancic geht spärlich und vorsichtig mit diesen Bildern in ihrer Lyrik um, beinahe ängstlich. Der Leser kann sich des Eindrucks nicht erwehren, dass die Autorin ihre Emotionen zurückhält, um ihre intellektuelle Arbeit, sich in Island zu integrieren, nicht zu stören.

Vielen Exilanten war es bewusst, dass die Heimat sich in vielen Hinsichten verändert hat. Sie scheuten ein Wiedersehen mit der Heimat. Schalom Ben-Chorin schreibt in *Wenn wir die Heimat erreichten*:

Wenn wir die Heimat erreichten
Wär es die Heimat nicht mehr.
Ach, die Jahre bleichten
Unser Haar schon zu sehr.

Salman Rushdie, im Exil in England, schreibt:

Mag sein, dass Schriftsteller in meiner Lage, Exilanten, Emigranten oder Verbannte, von diesem selben Gefühl des Verlustes verfolgt werden: von dem Verlangen zurückzublicken, selbst wenn man Gefahr läuft in eine Salzsäule verwandelt zu werden. Aber wenn wir dennoch zurückblicken, müssen wir es in dem – tiefe Unsicherheit auslösenden - Bewusstsein tun, dass unsere physische Entfremdung von Indien fast zwangsweise bedeutet, dass es uns nicht gelingen wird, haargenau das zurückzugewinnen, was wir verloren haben; dass wir, kurz gesagt, Fiktionen erschaffen, nicht tatsächliche Städte oder Dörfer, sondern unsichtbare, imaginäre Heimatländer, ein jeder sein ganz persönliches Indien der Phantasie.²⁸⁵

6.1.4 Remigration

Da weder die Heimat noch die Exilanten während der Zeit des Exils die gleichen geblieben sind, misslang oft ein Versuch der Remigration. Trotz gegenteiliger Behauptung waren zudem

²⁸⁵ Rushdie, 2014, p. 22.

Remigranten im Heimatland nicht willkommen – eine Tatsache, die in Thomas Bernhards *Heldenplatz* und Elisabeth de Waals *Donnerstags bei Kanakis* thematisiert wird. Exilant gewesen zu sein, war negativ besetzt, sie hatten die Heimat in ihrer schwersten Zeit verlassen. Auf dieser Basis entwickelte sich eine Auseinandersetzung zwischen Repräsentanten der inneren Emigration und den Exilanten, die auch von dem noch herrschenden virulenten Antisemitismus infiziert war.²⁸⁶ Dieser bei Besuchen in Österreich von der Autorin gefühlte virulente Antisemitismus zusammen mit dem Erlebnis der Zerstörung ihrer Heimatstadt Wien waren Gründe für Melitta Urbancic, ihre angedachten Pläne, nach Österreich zurückzugehen, aufzugeben.²⁸⁷ Es waren Gründe, die stärker wogen als ein Zurückkehren in ihren heimatlichen Sprach- und Kulturraum. Im Gedicht *Wien bleibt Wien*²⁸⁸ spricht sie deutlich ihre Liebe zu Wien aus, aber noch deutlicher ihre Vorbehalte:

[...]

Wien bleibt Wien [...]

Aber blutbespritzt jetzt und beschissen

und G'schwind-g'schwind dann nur dünn übermalt

[...]

wirft seinen Schatten heut auch schon auf Wien –

drum, hast Du's noch lieb, dann geh gar nimmer hin !

6.1.5 Der Verlust der Heimat

„Es altert sich schlecht im Exil. Denn der Mensch braucht Heimat.“²⁸⁹ schreibt Améry. Nietzsche klagt im Gedicht *Vereinsamt*: „Weh' dem, der keine Heimat hat“

Allerdings muss der Verlust der Heimat nicht nur schmerzhaft sein, sondern kann auch als Türöffner wirken. Flusser sieht Heimat als eine negative Fesselung an Gewohnheiten, die in der Sozialisationsphase erlernt werden, um später in unbewusste Verhaltensmuster überzugehen. Nach seiner Flucht aus Prag und in England untergekommen, befreite er sich unter Schmerzen von dieser Fesselung. Die gewonnene Freiheit veranlasste ihn, die Fragestellung „frei wovon?“ in „frei wozu?“²⁹⁰ zu ändern. In einem späteren Aufsatz, *Exil und Kreativität*, gibt er die Antwort: Freiheit zur Kreativität, Freiheit, fremd zu bleiben, Freiheit,

²⁸⁶ www.bpb.de Bundeszentrale für politische Bildung, Marina Aschkenasi *Jüdische Remigration nach 1945* 06.10.2014 abgeholt 04.05.2020.

²⁸⁷ Interview vom 21.08.2019.

²⁸⁸ Das Gedicht liegt als undatiertes Typoskript im Nachlass der Autorin.

²⁸⁹ Améry, 1977, p. 112.

²⁹⁰ Flusser, 1994, p. 17.

sich selbst „aufzuknacken“ und ein Öffnen zum anderen, Freiheit für das Neue.²⁹¹ Das Ich der Gedichte Melitta Urbancics lässt keine negative Fesselung an Gewohnheiten der Heimat erkennen. Im Gegenteil, das Ich ist so fest in seiner Identität verankert, dass es ohne Ängste und im Sinne Flussers bereit für etwas Neues ist. „Morgen wird es schön!“

6.1.6 Unheimliche Heimat

1920 schreibt Franz Kafka an Minze Eisner²⁹²:

Für einen nur irgendwie beunruhigten Menschen ist der Heimatort, selbst wenn er sich darüber gern täuscht, etwas sehr Unheimatliches, ein Ort der Erinnerungen, der Wehmut, der Kleinlichkeit, der Scham, der Verführung, des Mißbrauchs der Kräfte.

Auch Sigmund Freud sieht eine Verbindung zwischen den Begriffen „heimlich“ und „unheimlich“. Er meint in *Das Unheimliche*, 1919, dass das Heimliche der Heimat zutiefst ambivalent ist. Das Heimliche wird unerkannt von der Anwesenheit des Unheimlichen begleitet.

Heimlich und unheimlich in Beziehung zu Heim gehören auch in Nora Gomringers Gedicht *Heimat*²⁹³ zusammen:

Wo ich herkomme
Wo ich so heiß, dass jeder weiß, wo ich herkomm
Wo sie mich lynchen
Wo sie mich tränken
Wo sie den Stein vor mein Grab wälzen
[...]
Wo sie mich Herzen
Wo ich sie Schmerze [...]

Wie das paradoxe Zusammenspiel von heimlich und unheimlich doch Inseln der emotionalen Geborgenheit, Heimat, bilden kann, zeigt Imre Kertész in seinem *Roman eines Schicksallosen*. Zurück in seiner Heimatstadt überkommt dem jungen Gyurka ein Gefühl von Heimweh nach seinen „liebsten Stunden im Lager“, wie er die Zeit nach der Rückkehr vom Arbeitseinsatz

²⁹¹ Flusser, 1994, p. 109.

²⁹² Kafka, Franz *Briefe 1918-1920* Band 4, 2013, Frankfurt a. M.

²⁹³ Leitner, 2017.

nannte. In der Formulierung von Kertész heißt es: Ein „schneidendes, schmerzliches, vergebliches Gefühl ergriff mich: Heimweh“.²⁹⁴

Ein junger Jude, der verächtlich von seinem „Nest“ im Osten spricht, fragt sich in H. W. Katz' Roman *Die Fischmanns*:

Wer von uns kennt nicht diesen inneren Riß, dieses Heimweh, das ein jeder von uns empfindet – und die Scham, es einzugestehen. Dürfen wir denn Sehnsucht nach einem Land haben, das uns anspie...?²⁹⁵

Dabei redeten seine Augen eine andere Sprache, als er auf dem Marktplatz stehend das heimatliche Leben beobachtete.²⁹⁶ In seiner Ambivalenz der Heimat gegenüber schwingt die Sehnsucht nach Geborgenheit mit, eine Geborgenheit, die in seiner Heimat eine Geborgenheit in Gott und in der Sprache bedeutete. Es ist eine Sehnsucht, die nicht mit der Vernunft zu steuern ist und nicht näher definiert werden kann.

Auch in der Lyrik Melitta Urbancics wird Unheimliches wie Heimliches mit der Heimat verbunden. Trotz des vielen Unheimlichen wie Verfolgung, gelber Stern, Raub besteht kein Zweifel an „der Schatz gewiss, den ich im Herzen heg“²⁹⁷.

6.1.7 Heimat in der Sprache

Die Heimat zu verlieren, bedeutete für Melitta Urbancic auch einen Verlust des gekannten Sprachraumes. In dem fremden Land und dem fremden Sprachraum fühlte sie sich eingeeignet und unfrei, sie fühlte sich „in Ketten gelegt“²⁹⁸.

Über die Heimat als Geborgenheit in der Sprache reflektiert Nora Gomringer in einem SWR2-Programm *Gedichte und ihre Geschichten*: „Man selbst ist man am stärksten und am ausgeprägtesten in der Sprache, die man mitnimmt“ [...] „man merkt, dass man da herkommt, wo man mit der Sprache verbunden ist. Sprache ist ein ganz großer Identitätsmarker.“²⁹⁹ Die Sprache als verbindendes Element, Identifikation und Zugehörigkeit wird von vielen Exilanten bestätigt und auch lyrisch ausgedrückt. Bei Nora Gomringer heißt es im Gedicht *Heimat*: „Wo ich auf der Brandsupp'n dahergeschwomma bi/ Wo die Leute wissen, was das heißt“.

²⁹⁴ Kertész, 1996, p. 286.

²⁹⁵ Katz, 1994, p. 36.

²⁹⁶ Bauer, 1986, p. 26.

²⁹⁷ Aus dem Gedicht *Ewige Heimat* Kap. 7.16, p. 197.

²⁹⁸ Aus dem Gedicht *Der Ruf*, Kap. 7.4, p. 141.

²⁹⁹ Gomringer, 2013.

6.1.8 Heimat als eine identitätsstiftende Zugehörigkeit³⁰⁰

Der Begriff „Heimat“ ist für das Ich der Gedichte Melitta Urbancics ein komplexer, vielschichtiger Begriff. Stille Trauer über das Verlorene (*Fremder Frühling*), Hass (*Der Verfolgte*), Liebe (*Tage in Dalvik*), Schuld (*Reue*), aber auch das Gefühl einer bedingungslosen Zugehörigkeit (*Ewige Heimat*) sind Teile des Begriffes. Das sichere Gefühl einer qua Geburt gesicherten bedingungslosen Zugehörigkeit, erzeugt eine Stabilität der Identität, aus der heraus eine Offenheit für neue Zugehörigkeiten sich entwickeln kann. So fragt das Ich im Gedicht *Tage in Dalvik II*: „ob hier auch meine Heimat sei-?“.

6.2 Erinnerung

Wie der Diskursfaden Heimat hat auch der Faden Erinnerung den Integrationsprozess Melitta Urbancics beeinflusst. Erinnerungen an die Kinder- und Jugendzeit in der Heimat, die durch Naturerlebnisse in Island abgerufen wurden, ließen, durch einen emotional positiven Vergleich, eine Identifikation mit dem neuen Land aufkeimen. Schmerzhaft, nicht befriedete autobiografische Erinnerungen der Heimat machte das Ich der Gedichte emotional frei, um sich im neuen Land zu integrieren.

Erinnerung wurde von der Autorin auch außerhalb des Integrationsdiskurses thematisiert. Wie Proust in seiner Erinnerungsarbeit *À la recherche du temps perdu* zeigt, bedeutet dies nicht nur das subjektive Erinnern, sondern auch, ein Teil der Erinnerung anderer Menschen zu sein und zu bleiben, leben und weiterleben. Für Menschen, die im Exil leben, ist gerade diese Erinnerung von großer Relevanz. Wer denkt noch an mich? Wie erhalte ich die Erinnerung an die Ermordeten, an die Toten lebendig? Im Sinne von Saul Bellows Aussage „Erinnern heißt leben“³⁰¹ in der Novelle *Bellarosa Connection* suchte Melitta Urbancic in der Schrift *Meiner Mutter Kind*, wie auch in Gedichten ein Weiterleben der ermordeten Mutter: „Komm aus deiner Finsternis und Ferne!“

³⁰⁰ Assmann, 2013, p. 132.

³⁰¹ Bellow, 1989, p. 11.

6.2.1 Gedächtnis - Erinnerung

In einem Versuch, die beiden Begriffe „Gedächtnis“ und „Erinnerung“ voneinander abzugrenzen, schreibt F. G. Jünger:

Die Inhalte des Gedächtnisses ,kann ich mich mir beibringen, wie sie mir beigebracht werden können. Erinnerung aber kann ich mir weder beibringen, noch können sie mir beigebracht werden.³⁰²

Aleida Assmanns Vorschlag die beiden Begriffe nicht in Opposition zueinander zu sehen, sondern eher als ein Begriffspaar, als komplementäre Aspekte eines Zusammenhangs³⁰³ wird in dieser Arbeit übernommen.

6.2.2 Das individuelle Erinnern

Die zeitliche Komponente eines Erinnerungsvorgangs macht das Erinnern zu einem prozessualen Verlauf, in dem drei Phasen unterschieden werden können: das Einspeichern, das Aufbewahren und das Abrufen.

6.2.2.1 Die Phase des Einspeicherns

Nach dem Neurowissenschaftler Daniel Schacter müssen Ereignisse kodiert werden, um als eine Erinnerung eingespeichert werden zu können.³⁰⁴ Was und wie wir kodieren, hängt von individuellen Erfahrungen, Kenntnissen und Bedürfnissen ab, weswegen sehr unterschiedliche Erinnerungen an ein und dasselbe Ereignis entstehen können.

Als Soziologe betrachtet Maurice Halbwachs das Entstehen der Erinnerung aus einer anderen Perspektive. Er geht von der sozialen Bedingtheit des Gedächtnisses aus und meint, dass Erinnerungen, auch die der persönlichsten Art, durch kommunikative Interaktion im Rahmen einer sozialen Gruppe wie Familie, Religionsgemeinschaft oder andere entstehen und weiterleben.³⁰⁵

³⁰² Ebd. p. 29, zitiert aus Friedrich Georg Jünger, *Gedächtnis und Erinnerung*, Frankfurt a.M. 1957, p. 48.

³⁰³ Ebd. p. 151.

³⁰⁴ Schacter, 1999, p. 89.

³⁰⁵ Assmann, 2013, p. 37.

6.2.2.2 Die Phase des Aufbewahrens

Bildhafte Versuche, die Speicherung darzustellen, bewegen sich von Platons Wachstafel über mnemotechnische Vorstellungen vom Einordnen in imaginäre Räume bis zu einem unsortierten Wegwerfen, Modell Mülleimer³⁰⁶.

Die neurowissenschaftliche Forschung bezüglich der Speicherung unseres Gedächtnisses im Gehirn führt über die Grenzen dieser Arbeit hinaus und wird deswegen nicht behandelt. Daniel Schacter wirft in seinem oben genannten Buch eine Frage von grundsätzlichem Interesse auf. Er fragt, inwiefern all unsere Erlebnisse in unserem Gehirn dauerhaft gespeichert werden und mittels spezieller Techniken abrufbar sind oder ob Teile der Erlebnisse endgültig verloren gehen können. Die Diskussion, an der sich die Erinnerungsforscherin Elisabeth Loftus beteiligte, ist noch nicht abgeschlossen.³⁰⁷

6.2.2.3 Die Phase des Abrufens

Der Grieche Simonides, der als Gründer der Mnemotechnik gilt, ordnete das Gedächtnis nach dem Prinzip räumlicher Einteilung und visueller Bilder. Um die so gespeicherten Erinnerungen wieder abzurufen, schritt er die imaginären Räume ab und erkannte die imaginären Bilder wieder.³⁰⁸ Diese erlernbare Methode ermöglicht eine identische Abrufung des eingespeicherten Materials, berücksichtigt aber nicht die Dimension Zeit, die eine grundsätzliche Verschiebung zwischen Einspeicherung und Rückholen verursacht.³⁰⁹ Im Gegensatz zu dem mnemotechnischen Lernen und Abrufen sieht Aleida Assmann den Prozess des Erinnerns nicht als einen vorsätzlichen Akt, sondern als etwas, „dessen man sich erst nachträglich bewußt wird“³¹⁰. Nach Aleida Assmann steckt im Gedächtnis die Zeit als eine immanente Kraft, die das Rückholen der Erinnerung durch Vergessen, Verdrängen oder auch veränderte Lebensbedingungen erschweren kann.

Ausschlaggebend für die Erinnerung eines Erlebnisses ist, nach Daniel Schacter, ein der gespeicherten Kodierung des Ereignisses ähnlicher Abrufreiz³¹¹. Als Beispiel dafür dient ihm Prousts Madeleine-Episode.³¹²

³⁰⁶ Schacter, 1999, p. 72.

³⁰⁷ Ebd. p. 129.

³⁰⁸ Assmann, 1999, p. 35; Pethes, 2008, p. 95.

³⁰⁹ Assmann, 1999, p. 29.

³¹⁰ Ebd.

³¹¹ Schacter, 1999, p. 102.

³¹² Assmann, 1999, 9. 163; Schacter, 1999, p. 55).

Der Prozess der Einspeicherung, des Aufbewahrens und besonders des Abrufens ist in der Lyrik Melitta Urbancics zu entdecken. Die drei Phasen bilden mithilfe eines Vogelrufes, den das Ich aus der Heimat kennt, die Grundstruktur des Gedichtes *Erstes Lied*.³¹³ Die Erfahrungen der heimatlichen Natur sind in Form von unterschiedlichen Codes, wie z. B. der Vogelruf, im Gedächtnis der Autorin eingespeichert. Nachdem diese „seit langem“ dort aufbewahrt sind, werden diese kodierte Erfahrungen plötzlich von einem codeähnlichen Abrufreiz in der Erinnerung wach. Im Gedicht *Erstes Lied* entstehen aufgrund des Vogelrufes Erinnerungen an die Heimat in Form von synästhetischen Wahrnehmungen. Das Ich hört, schmeckt, und riecht die Heimat.

6.2.3 Die Zuverlässigkeit der Erinnerung

Das habe ich gethan, sagt mein Gedächtnis. Das kann ich nicht gethan haben – sagt mein Stolz und bleibt unerbittlich. Endlich – giebt das Gedächtnis nach.³¹⁴

Der bekannte Aphorismus Nietzsches thematisiert die moralische Widersprüchlichkeit des Menschen, indem er auf die Unzuverlässigkeit der Erinnerung hinweist. Das Wissen um die bewusste oder unbewusste Manipulation bei der Rekonstruktion einer Erinnerung bringt eine Unsicherheit hinsichtlich deren Glaubwürdigkeit. Diese Unsicherheit der Glaubwürdigkeit ist nicht nur in Bezug auf die eigene Identifikation, sondern auch auf die Wahrnehmung der Vergangenheit relevant, was in Zeugenaussagen wie auch in der Oral-History-Forschung von Bedeutung ist. Erinnerungen beziehen sich auf die Vergangenheit, werden aber unter Affekten, Motivationen und Intentionen der aktuellen Gegenwart als wertende Instanzen rekonstruiert³¹⁵. Das heißt, dass die Erinnerungen in der Latenzzeit zwischen Einspeicherung und Abrufung einem Transformationsprozess ausgesetzt sind, der von neuen Bedürfnissen, Einsichten oder Zwängen gelenkt ist. Die erinnerte Vergangenheit ist stets mit Aktualität, wie Walter Benjamin es ausdrückt, „tingiert“.³¹⁶ Die Beeinflussung der Zuverlässigkeit der Erinnerung ist vielseitig. Nicht nur die Absicht und das Ziel sind relevant, sondern bedeutend ist auch, nach Daniel Schacter, aus welcher Perspektive das Geschehen erlebt worden ist. Eine direkte Beteiligung an dem Ereignis gibt der Erinnerung eine stärkere emotionale Intensität, während die

³¹³ Vgl. Kap. 7.8, p. 158.

³¹⁴ Nietzsche Friedrich *Jenseits von Gut und Böse*. Viertes Hauptstück: Sprüche und Zwischenspiele Nr. 68.

³¹⁵ Assmann, 1999, p. 265.

³¹⁶ Butzer, 2013, p. 157.

Beobachterperspektive eine größere Objektivität vermittelt.³¹⁷ Daniel Schacter verweist darauf, dass durch eine korrekte Quellenangabe der Erinnerung Fehler und Missverständnisse vermieden werden können.³¹⁸

In einer Diskussion über die Technik des Erinnerungsinterviews in der Oral-History-Forschung verweist Aleida Assmann darauf, dass in der Auswertung des Interviews die Kluft, die zwischen der Wahrheit des Interviewers und der interviewten Person besteht, berücksichtigt werden muss. Das Erinnerungsinterview dient hauptsächlich dazu, die Subjektivität der Befragten einzufangen, die in der wissenschaftlichen Geschichtsforschung fehlt. Bezüglich des Erinnerungsinterviews zitiert sie Lutz Niethammer³¹⁹: Erinnerungen

sind keine objektiven Spiegelbilder vergangener Wirklichkeit oder Wahrnehmungen. Das Erinnerungsinterview ist vielmehr davon mitbestimmt, daß das Gedächtnis auswählt und zusammenfaßt, daß die Erinnerungselemente durch zwischenzeitlich erworbene Deutungsmuster oder kommunikationsgerechte Ausformung neu zusammengesetzt und sprachlich aufbereitet werden und daß sie durch Wandlungen in den sozial akzeptierten Werten und durch die soziokulturelle Interaktion im Interview selbst beeinflusst werden.³²⁰

Bezüglich der Bewertung der Erinnerungsinterviews, welche im Rahmen der vorliegenden Arbeit mit den Kindern der Autorin geführt wurden, ist dieser Aspekt anzuerkennen und zu beachten. Auch Melitta Urbancics autobiografischen Erinnerungstexte *Begegnungen mit Gundolf* und *Meiner Mutter Kind* sind keine Kopie der vergangenen Wirklichkeit, sondern gebrochen durch den Spiegel der individuellen Lebenserfahrung und beeinflusst durch die gegenwärtige Lebenssituation des Schreibens.

6.2.4 Vergessen

Um das Wechselverhältnis von Absenz und Präsenz der Erinnerungen zu veranschaulichen nennt Aleida Assmann ein Palimpsest oder einen Wunderblock, wo die Schrift an einem Ort unsichtbar „deponiert“ wird, aber wo die einmal gelegte Spur wieder herausgeholt werden

³¹⁷ Schacter, 1999, p. 46.

³¹⁸ Ebd. p. 190.

³¹⁹ Assmann, 1999, p. 270.

³²⁰ Niethammer, Lutz, Hsg., *Die Jahre weiß man nicht, wo man die heute hinsetzen soll. Faschismuserfahrung im Ruhrgebiet. Lebensgeschichte und Sozialkultur im Ruhrgebiet 1930–1960*, Band 1, Berlin, Bonn 1983, 19.

kann.³²¹ Vergessen ist, wie Erinnern, eine menschliche Eigenschaft, die grundsätzlich weder gut noch böse ist. Der Mensch bedarf beider, um das Leben zu bewältigen³²², wobei beide, Vergessen wie Erinnern, positive wie negative Effekte haben können. Vergessen ist eine Schutzfunktion, die das automatisch Irrelevante ausselektiert und so im Gehirn Ordnung schafft. Vergessen erlaubt es dem Gehirn, sich auf die jeweils wesentliche Information zu fokussieren.³²³

„Wie schön wäre ein einfaches Vergessen“, sagt der Ich-Sprecher in Saul Bellows *Bellarosa Connection*.³²⁴ Vergessen kann aber nicht wie Erinnerung trainiert werden. Vergessen kann aber, wie vom NS-Regime gegenüber missliebigen Personen versucht wurde, in einer Art *damnatio memoriae* verordnet werden. Ein Vergessen kann auch durch „kommunikatives Beschweigen“³²⁵, wie Hermann Lübke das öffentliche Beschweigen der allgemein bekannten „Verstrickungen“ der meisten Deutschen in das NS-Regime nannte, angestrebt werden.³²⁶

Für Melitta Urbancic war das Nichtvergessen, das Weiterleben der Mutter in und durch sie ein rekurrentes Thema ihrer Dichtung. Im Gedicht *Meiner Mutter* schreibt Melitta Urbancic

Komm ins Licht! Mit meinen heilen Augen
Schau für dich den schönen Tag ich neu,

6.2.5 Trauma und Erinnerung

Der innerste Kern einer traumatischen Erfahrung lässt sich nicht vergessen. Die Erinnerung daran bleibt, wie Ruth Klüger es in ihrem Erinnerungsbuch *weiter leben* ausdrückt: „wie ein Fremdkörper in der Seele, etwa wie eine nicht operierbare Bleikugel im Leib“³²⁷. Daniel Schacter bestätigt, dass psychische und physische reale Traumata den Betroffenen nie loslassen

³²¹ Assmann, 1999, p. 154.

³²² Ebd. p. 39.

³²³ Korte, 2018.

³²⁴ Bellow, 1989, p. 108.

³²⁵ Der Ausdruck wurde von dem Züricher Philosophen Hermann Lübke im Januar 1983, fünfzig Jahre nach der nationalsozialistischen Machtergreifung, in einem Vortrag im Berliner Reichstagsgebäude während einer internationalen Konferenz gemünzt. Hermann Lübke bezog den Ausdruck auf die allgemein bekannte, aber zum Zwecke der politischen Rekonsolidierung nicht öffentlich thematisierte „Verstrickung“ der meisten Deutschen im NS-Regime. Die gängige Behauptung von der kollektiven „Verdrängung“ der NS-Vergangenheit sei seiner Meinung nach falsch, www.koeblergerhard.de Lübke, Hermann, *Vom Parteigenossen zum Bundesbürger – über beschwiegene und historisierte Vergangenheiten*. Fink, München 2007. 143 S. Besprochen von Hans-Michael Empell.

<https://www.faz.net> Die Interessenten des Vergessens, 10.08.1996 Anselm Doering-Manteuffel abgeholt 30.08.2020.

³²⁶ Assmann, 2018, p. 105.

³²⁷ Klüger, 2016, p. 139.

und ein Leben lang sehr genau in Erinnerung bleiben, während der Kontext des Geschehens mit der Zeit immer ungenauer wird.³²⁸ Die Mutter bei der Flucht zurücklassen zu müssen, sie nicht retten zu können, blieb für Melitta Urbancic ein solches lebenslanges Trauma, das sie nie losließ und zu welchem sie in ihrer Lyrik immer wieder zurückkam.

Jean-François Lyotard sieht bei der therapeutischen Bearbeitung einer individuellen traumatischen Erfahrung eine gänzliche Klärung des Geschehens als Voraussetzung für ein befriedetes Vergessen bzw. befriedetes Erinnern. Die Bearbeitung von Traumata auf der gesellschaftlichen Ebene hat aber einen anderen Zweck. In der Aufarbeitung von Menschheitsverbrechen geht es nach Lyotard nicht um Vergangenheitsbewältigung, das politische Leitmotiv der vergangenen sechzig Jahre, sondern um Vergangenheitsbewahrung. Das Ziel ist nicht, die Vergangenheit zu vergessen, sondern im Gegenteil, die Vergangenheit zu bewahren, und dieses kann nach Lyotard nur in einem „unbefriedete[n] Vergessen“, in einem unauflöselichen „Rest“, einem „oubli inoubliable“, sein Kontinuum haben.³²⁹ Melitta Urbancics Weg, die Erinnerungen in einem „unbefriedete[n] Vergessen“ wach zu halten, wird im Gedicht *Vorwurf* angesprochen: „färbe die Feder sich mit anderm Saft:// Kräfte zu zeugen aus zerstörter Kraft,/ darf sie mit Blut oder Samen schreiben!“.

6.2.6 Kollektives Erinnern

6.2.6.1 Schrift

Die Schrift ist eine wirksame Waffe gegen das Vergessen.³³⁰ Sie dient als Aufbewahrungsort für Erinnerungen und damit als Stütze unseres Gedächtnisses. Gleichzeitig aber ist sie, wie Platon meinte, auch eine Gefahr für die Erinnerung, da so wie ein Ereignis niedergeschrieben ist, es vergessen werden kann. In den Gedichten Melitta Urbancics sind beide Funktionen eines Niederschreibens erfahrbar. Mit der Niederschrift bezweckt sie, wie sie im Gedicht *Der Ruf* schreibt: „im Lied mein Teil der Heimat retten!“ oder wie im Gedicht *Mein Teil* „diese Höllenzeiten“ zu bezeugen, um sie vergessen zu können.

6.2.6.2 Das kommunikative und kulturelle Gedächtnis

Kommunikatives wie auch kulturelles Gedächtnis entstehen in einem historischen und sozialen Rahmen. Jan Assmann versteht unter dem Begriff kommunikatives Gedächtnis die

³²⁸ Schacter, 1999, p. 337.

³²⁹ Assmann, 1999, p. 262.

³³⁰ Ebd. p. 181.

Erinnerungen einer sozialen Gruppe, die sich auf die rezente Vergangenheit beziehen.³³¹ Die rezente Vergangenheit bedeutet in diesem Fall den unmittelbaren Erinnerungshorizont eines Lebenszusammenhangs und Erfahrungsaustausches dreier Generationen. Nach dieser Zeit und dem Erreichen der Generationenschwelle wird das kommunikative Gedächtnis dysfunktional und durch das kulturelle Gedächtnis abgelöst.³³²

Das kommunikative Gedächtnis wird über die Alltagssprache, über soziale Interaktion, über Rituale, Bilder, über Zeichensysteme aller Art hergestellt und wirkt identitätsbildend.

Für das kulturelle Gedächtnis ist die faktische Geschichte nicht relevant, sondern die Geschichte, die in Mythen und Symbolen festgehalten ist, hat identitätsbildende Wirkung. Der Zeithorizont ist potenziell unbegrenzt, er reicht über den individuellen und generationellen Zeitbezug hinaus auf die gesamte, dem Wissen verfügbare Geschichte.

Beide Arten von Gedächtnis haben die Identität Melitta Urbancics als Jüdin (später Katholikin) und Mitteleuropäerin geprägt, eine Identität, der sie immer treu blieb und die ihr eine emotionale Stabilität gab, um sich aktiv und bewusst zusätzlich mit ausgewählten Teilen der fremden isländischen Kultur zu identifizieren.

6.3 ‚Fremdheit‘ und Integration

Der Abschnitt „Fremdheit“ stützt sich auf das Kapitel *Exkurs über den Fremden* in *Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung* (1908) des Soziologen und Kulturphilosophen Georg Simmel (1858–1918), während der Teil „Integration“ zum großen Teil auf Texte von Hartmut Esser, emeritierter Professor für Soziologie mit Schwerpunkt Migration, zurückgreift.

6.3.1 Der Fremde

In seinem *Exkurs über den Fremden*³³³ formuliert Georg Simmel in einer analytischen Vorgehensweise seine Gedanken zum wandernden ‚Fremden‘, der kommt, bleibt oder weitergeht, und seine Beziehung zur aufnehmenden Gesellschaft. Zuerst definiert er, wer ein ‚Fremder‘ aus der Sicht der Gesellschaft ist, um danach die Situation und die Funktion des

³³¹ Assmann, 2013, p. 50.

³³² Winckler, 2013, p. 197.

³³³ Simmel, 1908.

‚Fremden‘ in der neuen Gesellschaft zu diskutieren, wie auch den Wert, den der ‚Fremde‘ für die Gesellschaft bedeuten kann. Mit seinen Erkenntnissen, die heute noch Aktualität und Lebensnähe besitzen, hat er den Grund für die Migrationsforschung gelegt.

Simmel unterscheidet zwei Arten von ‚Fremden‘: der ‚Fremde‘, der als Wanderer heute kommt und morgen geht, und der ‚Fremde‘, der als potenziell Wandernder heute kommt und morgen bleibt, und zwar innerhalb eines bestimmten räumlichen Umkreises. Mithilfe der deiktischen Ausdrücke „innerhalb“, „außerhalb“ und „gegenüber“ verweist Simmel auf räumliche Vorstellungen der Origo, d. h. in diesem Zusammenhang die aufnehmende Gesellschaft als das sprachliche Subjekt, von dem aus die Zeigewörter, im Sinne von Karl Bühlers Sprachtheorie, zu verstehen sind. Die Stellung des ‚Fremden‘ in Verhältnis zu dieser Gesellschaft ist nach Simmels Erkenntnis sowohl innerhalb der Gruppe selbst, zugleich aber auch außerhalb und gegenüber. Der ‚Fremde‘ nimmt somit eine Position ein, die für die Einheit einer Gruppe einen besonderen wechselwirkenden Effekt hat.³³⁴ In dieser Arbeit interessiert der ‚Fremde‘, der wie Melitta Urbancic heute kommt und hierbleibt, der bleiben möchte und der sich seiner Position außerhalb, gegenüber und innerhalb der Gesellschaft bewusst ist. Diese tatsächliche wie auch gefühlte Lebenssituation in der isländischen Gesellschaft stellt die Autorin metaphorisch im Gedicht *Lava-Garten* dar.³³⁵

6.3.2 Zwei Kulturen

Die von Simmel besprochene immanente Ambivalenz des ‚Fremden‘ zwischen dem Bleiben in dem Hier, mit allen Hoffnungen und Enttäuschungen, und dem Vielleicht-doch-Zurückgehen „nach Hause“ oder dem Weiterziehen zu neuen Hoffnungen kannte auch Melitta Urbancic. Der Entschluss, isländische Staatsbürgerin zu werden, reifte und sie blieb bis zu ihrem Lebensende in Island wohnhaft. Wie Aras Ören, der als türkischstämmiger Schriftsteller in Berlin lebt, war Melitta Urbancic der Meinung, dass das Leben im fremden Land nur zu bewältigen ist, wenn man den eingeschlagenen Weg nicht bereut.³³⁶ Die letzte Strophe seines bekannten Gedichtes *Plastikkoffer*, 1980, lautet³³⁷:

³³⁴ Ebd.

³³⁵ Vgl. Kap. 7.12, p. .

³³⁶ Vgl. Kap. 7.15 Gedichte *Ewige Heimat* und *Reue*.

³³⁷ Schmidt-Bergmann, 2010.

Ich bin immer noch mit dem Plastikkoffer unterwegs,
aber ich bereue es nicht.
Wenn wir immer nur bereuen,
wie können wir da glücklich sein?
Woher dann das Lachen in unserem Gesicht.

Auch Melitta Urbancic zeigt keinen Zweifel bei der Entscheidung, in Island zu bleiben.³³⁸ Im Gedicht *Ewige Heimat* lässt sie das Ich ausrufen: „Niemals will ich umkehren auf dem Weg,/ den ich im Schicksalswehn beschritten habe“.

Als ‚Fremde‘ musste sie allerdings eine für sie ‚fremde‘ Kultur kennenlernen, wobei auch die Einheimischen durch sie mit einer für sie ‚fremden‘ Kultur in Kontakt kamen. Nach Simmel entsteht eine Wechselwirkung, die für beide beteiligten Akteure ein Gewinn ist. Es entsteht eine Einheit aus Nähe und Ferne, wobei die formale Position des ‚Fremden‘ zu bedenken wäre. Der spezifische Charakter des ‚Fremden‘, mit der Gesellschaft nicht organisch verbunden zu sein, mit der Gruppe nicht verwurzelt zu sein, gibt ihm, dem ‚Fremden‘, eine besondere Objektivität, die Nähe und Ferne, Abstand und Engagiertheit umfasst. Simmels Gedanken in der Diskussion über die Objektivität des ‚Fremden‘, die als Freiheit von „Festgelegtheiten“ (Simmel) verstanden werden kann, verbindet ihn mit Flusser und dessen Gedanken zur „Freiheit des Migranten“³³⁹.

Trotz eines intensiven kulturellen Austausches mit der isländischen Bevölkerung und Integrationsbemühungen behielt Melitta Urbancic diese Objektivität eines ‚Fremden‘ und Freiheit von „Festgelegtheiten“. Sie passte sich nicht in allen Einzelheiten an, sondern blieb sich selbst und ihren Überzeugungen treu. Sie wurde nie eine „Inländerin“, sondern blieb eine „Ausländerin“, objektiv wie subjektiv.

Die von Simmel besprochene Einheit von Nähe und Ferne blieb bei Melitta Urbancic ein immer gegenwärtiges Thema. Der Titel der letzten geplanten Sammlung, in der Melitta Urbancic ihr Lebenswerk vereinen wollte, *Ferne Nähe*, zeugt davon. Ferne und Nähe gehörten konstitutionell zu Melitta Urbancic und ihrer Lyrik, und zwar als eine Einheit mit zwei Polen, deren inneres Verhältnis je nach Perspektive wechselte.

³³⁸ Im Interview vom 21. August 2018 sagt Sibyl Urbancic: „So etwas wie Zerrissenheit oder Zwiespältigkeit kann ich bei meiner Mutter nicht finden. Sie war so ganz in allem, was sie geäußert und geschrieben hat.“

³³⁹ Vgl. Kap. 6.1.5, p. 88.

6.3.3 Der Begriff „Integration“

Zum Begriff „Integration“ schreibt Hartmut Esser in seiner Studie *Integration und ethnische Schichtung* für das Mannheimer Zentrum für Europäische Sozialforschung:

Unter „Integration“ wird allgemein der Zusammenhang von Teilen in einem „systemischen“ Ganzen verstanden. Der Gegenbegriff ist die Segmentation der Teile zu autonomen, nicht aufeinander bezogenen Einheiten. Die Grundlage jeder Integration ist die Interdependenz der Teile, ihre *wechselseitige* Abhängigkeit.³⁴⁰

Im Kapitel *Integration* seines Lehrbuches *Soziologie. Spezielle Grundlagen. Band 2*³⁴¹ geht er näher auf die Qualität der Integration ein. Je nach Relation zwischen den Einheiten eines Systems kann die Integration „mehr“ oder „weniger“ sein. Die Variationsmöglichkeiten reichen von kompletter Abhängigkeit der Teile voneinander bis zu kompletter Unabhängigkeit voneinander. Als Beispiel beschreibt Esser ein soziales System als integriert, wenn Familien sich kennen, besuchen, streiten und in Notsituationen einen vorhersagbaren Zusammenhalt ausüben. Segmentiert ist das soziale System dagegen, wenn Familien isoliert nebeneinander existieren und keinerlei Notiz voneinander nehmen.

In dem Text diskutiert Esser die Begriffe „Systemintegration“ und „Sozialintegration“. „Systemintegration“ bezeichnet den Zusammenhalt eines sozialen Systems unabhängig von oder sogar gegen Motive und Beziehungen der individuellen Akteure, während der Begriff „Sozialintegration“ sich auf individuell Akteure bezieht und deren Einbezug in einen bestehenden gesellschaftlichen Zusammenhang. In der vorliegenden Arbeit ist Sozialintegration von Interesse und der Begriff „Integration“ in dem folgenden Text bezieht sich darauf. Nach Hartmut Esser sind bei der Sozialintegration vier Dimensionen unterscheidbar: Kulturation, Platzierung³⁴², Interaktion und Identifikation.

In einem Umfrageprojekt des Antirassistisch-Interkulturellen Informationszentrums Berlin, ARiC Berlin e.V. 2001 beantworteten 204 Berliner ausländischer Herkunft die Frage, was sie unter Integration verstehen. Eine Berlinerin ugandischer Herkunft hat alle vier Dimensionen,

³⁴⁰ Esser, Hartmut, *Integration und ethnische Schichtung*, 2001, Zusammenfassung <https://www.fes-online-akademie.de> abg. 20.01.2021.

³⁴¹ Esser, 2000.

³⁴² Der Begriff Platzierung bedeutet das Einnehmen von bestimmten gesellschaftlichen Aufgaben und Positionen wie berufliche Positionen oder Staatsbürgerrechte Esser, 2000, p. 272.

die Esser in dem Begriff Sozialintegration einschließt, unbewusst, aber als eine selbstverständliche Definition in ihrer Antwort genannt:³⁴³

Integration ist, seine Ideale einzuordnen, die Gesetze zu akzeptieren und zu respektieren, sich mit der Gesellschaft zu identifizieren. Witze verstehen, Gedichte aufsagen, den Herzrhythmus der Gesellschaft zu spüren.

Es sind Elemente, die auch Melitta Urbancic in ihrem Bemühen um Integration erstrebte. Durch das Erlernen der Sprache legte sie die Grundlage zu einer Integration, zu einer, wie Esser es nennt, Kulturation. Erst wenn diese vorhanden ist, meint Esser, kann eine Platzierung infrage kommen (bei Familie Urbancic die Berufstätigkeit Victor Urbancics). Die Platzierung bewirkt, durch Kontaktaufnahme mit der aufnehmenden Bevölkerung im alltäglichen Bereich, eine Interaktion, die aufgrund so entstehender emotionaler Beziehungen eine Identifikation mit dem sozialen System nach sich zieht.

Bei der Berliner Untersuchung fällt die wiederholt genannte und als positiv bewertete Aussage „Witze verstehen“ auf. Dieses zu beherrschen, erscheint als eine gediegene Bestätigung für den Integrationswilligen, in dem Aufnahmeland „angekommen“ zu sein. Witze erzählt zu bekommen und zu verstehen, ist eine menschliche Kommunikation, die die vier Esserschen Komponenten voraussetzt und eine Aussagekraft in Bezug auf die Integrationssituation hat. Im Nachlasskorpus Melitta Urbancics liegt eine Sammlung Gelegenheitsgedichte zum Geburtstag des Schwiegersohnes, in der die Autorin mit viel Witz über ihre Situation in Island, über sich selbst und über die Isländer dichtet.

Esser beschreibt zwei positive Arten der Integration: Mehrfachintegration und Assimilation – und zwei negative Arten, d. h. Nicht-Integration: Segmentation und Marginalität.³⁴⁴ In Bezug auf Melitta Urbancic ist die Mehrfachintegration von Interesse.

6.3.4 Die Integration Melitta Urbancics

Die Integration Melitta Urbancics und ihrer Familie in Island ist als eine Mehrfachintegration zu beurteilen. Das bedeutet, dass sich die Familie in beiden Sprachen und Kulturen daheim fühlte, in der Sprache und Kultur des Ursprungslandes Österreich sowie in der Sprache und Kultur des Exillandes Island. Für Melitta und ihren Ehemann Victor war diese Entwicklung mit

³⁴³ Müller, 2006, p. 3.

³⁴⁴ Esser, 2000, p. 287.

sehr viel bewusster intellektueller Arbeit verbunden, die Kinder dagegen wuchsen selbstverständlich in diese Situation hinein. Nach Esser ist eine Mehrfachintegration solcher Qualität schwer möglich und selten vorkommend. Um diese Art von Integration zu erreichen, bedarf es eines besonderen Hintergrundes wie akademischer Bildung, beruflicher und kultureller Kontakte, Voraussetzungen, die in Familie Urbancic gegeben waren. Für Melitta Urbancic bedeutete die Integration in dem fremden Land nicht, dass die ursprüngliche Heimat, ihre kulturellen Wurzeln, verdrängt und vergessen wurden. Stattdessen lebte sie eine Bikulturalität mit allen Konsequenzen, eine doppelte Zugehörigkeit, die sie in verschiedenen Kontexten ihrer Lyrik thematisiert. Allerdings, auch wenn die Autorin der isländischen Sprache mächtig war, blieb das Deutsch ihre Muttersprache, ihre Literatursprache.

6.3.5 Bikulturalität

Da nur wenige der Autoren, die in den Jahren 1933–1945 ins Exil gingen, in ihren Exilländern sesshaft wurden, war für sie das Thema Bikulturalität nicht von der Relevanz wie für Melitta Urbancic. Diese Problematik der Zugehörigkeit und der Selbstidentifikation wird erst in der gegenwärtigen Lyrik, in der sogenannten „neuen deutschen Literatur“, die aus der Gastarbeiterliteratur stammt, ein aktuelles Thema.³⁴⁵ Trotz einer positiven Integration ist für diese Generation von Autoren mit Migrationshintergrund eine Suche nach den Wurzeln eine drängende emotionale Frage, und die doppelte Zugehörigkeit wurde ein Topos der 1980er-Jahre. Zafer Şenocak artikuliert seine doppelte Zugehörigkeit im Gedicht *Doppelmann*:

Doppelmann

Ich habe meine Füße auf zwei Planeten
wenn sie sich in Bewegung setzen
zerren sie mich mit
ich falle

³⁴⁵ Schmidt-Bergmann, 2010.

ich trage zwei Welten in mir
aber keine ist ganz
sie bluten ständig

die Grenze verläuft
mitten durch meine Zunge

ich rüttle daran wie ein Häftling
das Spiel an einer Wunde

Die gespaltene, manchmal parallel verlaufende, manchmal sich überkreuzende doppelte Emotion in Bezug auf Identität und Zugehörigkeit wird im Gedicht aus einer intrapersonlichen Perspektive und mit kühnen Metaphern artikuliert. Diesen Zustand von gleichzeitig empfundener Nähe und Ferne, von einem Suchen nach der eigenen Identität bezeichnet er metaphorisch als eine „Wunde“, für die noch keine Worte und keine Sprache gefunden worden ist, sondern eingeschlossen wie in einem Gefängnis rüttelt er sprachlos an seiner Zunge.

Obwohl Melitta Urbancic die Problematik einer doppelten oder geteilten Zugehörigkeit nicht so explizit ausspricht wie Şenocak, ist ein Suchen nach der Identität implizit in vielen Gedichten vorhanden. Auch für sie fühlt sich, wie die Autorin im Gedicht *Ausklang* schreibt, die doppelte Zugehörigkeit wie eine „Wunde“ an, die zwar „fast vernarbt“ ist aber doch manchmal noch schmerzt. Schließlich bekennt sich Melitta Urbancic, ohne aber auf emotionelle Schwierigkeiten einzugehen, zu beiden Heimaten.

6.3.6 Überschreiten der Grenze

Die Unzulänglichkeit der sprachlichen Kommunikation, um diese gefühlten, identitätsbildenden, aber nicht greifbaren sozialen Differenzen auszudrücken und zu überbrücken, wird von Franco Biondi in dem Gedicht *Nahe Entfernung*³⁴⁶ thematisiert.

³⁴⁶ Biondi, 1995.

Nahe Entfernung

-für Uschi-

Der Zweig. Der Zweig
ist zwischen uns gestreckt
hält uns nahe
und blüht. Er blüht
so nahe an meinem Atem
und treibt
in die Gedanken. In den Gedanken
blüht ein Zaun
aus entstellten Wurzeln
die Distanz. Die Distanz
liegt nicht zwischen uns
sie liegt in mir
und in dir
und macht uns unerreichbar.

1987

Biondi spricht von einem blühenden Zaun, der eine Distanz markiert, die sich nicht zwischen „uns“, sondern in „mir“ und in „dir“ befindet. Der räumliche Aspekt des Ich des Gedichtes führt zu Homi Bhabhas Gedanken über einen „dritten Raum“, in dem die Funktion einer Grenze eine doppelte ist: nämlich eine trennende, aber auch eine verbindende. Die beiden Funktionen einer Grenze lassen, zusammen mit der Möglichkeit der Überschreitung, die Grenze zu einem Ort der Begegnung werden. Es entsteht ein fiktiver „dritten Raum“, in dem Gedanken ausgetauscht werden können, in dem Differenzen eine gegenseitige befruchtende Wirkung haben können, in dem Symbole und Begriffe einem Prozess der Hybridisierung³⁴⁷ unterliegen können. Der „dritte Raum“ ist ein Ort der Bewegung, ein Ort prozessualen Verlaufs, ein Begriff, der Raum und Zeit wie auch Liminalität einschließt. Die Distanz, von der das Gedicht erzählt, ist aufgrund der Subjektivität, „der entstellten Wurzeln“, in „mir“ und in „dir“ entstanden. Eine Subjektivität, die eine Überschreitung der intrapersonal befindlichen Grenze in „mir“ und in „dir“ nicht

³⁴⁷ Vgl. Kap. 1, p. 13.

zulässt. Der „dritte Raum“ wird nicht betreten. Es kann keine Hybridisierung und Übersetzung der eigenen Werteskala herausgebildet werden. So bleibt jeder für sich ein abgeschlossener Raum, in dem auch die Zeit wirkungslos ist.³⁴⁸ Biondis hoffnungsvoll blühender Zweig ist in der innerpersönlichen Realität nicht verankert. Indem sich keine innerpersönliche Bewegung entwickeln kann, bleibt die Distanz und macht „uns“ unerreichbar.

Die Grenzüberschreitung im Integrationszusammenhang kann unterschiedlich aussehen. Bei Esser³⁴⁹ ist eine Aussage des amerikanischen Soziologen Peter M. Blau nacherzählt: „Wenn Du der einzige Eskimo weit und breit bist und soziale Kontakte haben möchtest, dann *mußt* Du zu Nicht-Eskimos Beziehungen aufnehmen.“ D. h., in diesem Fall erzwingt die Bevölkerungsstruktur das Muster der Grenzüberschreitung und Aufnahme der Beziehungen. Auch im Falle Melitta Urbancics, als beinahe „einziger Eskimo“, war, wie sie in ihrer Lyrik thematisiert, eine initiale einseitige Grenzüberschreitung notwendig, um in einem „dritten Raum“ einen Prozess der Hybridisierung von Werten und Symbolen einzuleiten. Nachdem das Ich des Gedichtes *Robinson* festgestellt hat, dass es allein ist und es diesem Alleinsein nicht entfliehen kann, entscheidet es sich zu handeln. Die Erkennung des Ich: „Lebe. JETZT und HIER“ ist als eine implizite Aufforderung an sich selbst, die Grenze zu übertreten und einen ersten Schritt in Richtung der einheimische Gesellschaft zu machen.

6.3.7 Vorwärts- und Rückwärtsblicken

Zum Abschluss des Exkurses „Integration“ kommt wieder Franco Biondi zu Wort. Er, wie auch Melitta Urbancic, beschreibt eine Integration als ein Verhältnis zwischen Vorwärts- und Rückwärtsblicken, wobei das Vorwärtsblicken nicht durch ein Zurückblicken auf eine „heile“ Welt der Heimat gestört werden darf. Biondi findet im Gedicht *Rückspiegel* dafür eine plastische Metaphorik.³⁵⁰

³⁴⁸ Bhabha, 2012, pp. 61 - 77.

³⁴⁹ Esser, 2000, p. 270.

³⁵⁰ Biondi, 1995.

Rückspiegel

Nach vorne fahrend
zersprang der Rückspiegel
bei einem der vielen Hindernisse
Die Landschaft nach hinten
ist nun zersplittert
und hilft mir
voranzukommen.

7 Analyse ausgewählter Gedichte

7.1 Einführung

Die Analyse und Interpretation eines Gedichtes stehen in einem Spannungsverhältnis zwischen Offenheit und Begrenztheit – eine Offenheit gegenüber einer kreativen Verwendung von konventionellen Methoden der Analyse und eine Begrenztheit des relevanten Materials und der Argumentation, auf die die Interpretation sich stützt. Innerhalb dieser Dichotomie fordert Björn Vikström eine, wie er sie nennt, „Treue in der Kreativität“ gegenüber dem Text und der Forschungsgemeinschaft, d. h. Ehrlichkeit in Bezug auf den Text und das verwendete Material der Analyse und Kreativität bezüglich der eigenen Perspektive der Interpretation.³⁵¹

Wie viele Begriffe in den Geisteswissenschaften ist Interpretation kein eindeutiger Begriff, sondern kann zusätzlich zur eigentlichen Bedeutung, Deutung von Texten, auch als ein Kommentieren des Textes verstanden werden. Hauptaufgabe einer Interpretation ist aber, den Sinn und die Bedeutung eines Textes in seiner Individualität zu verstehen, wobei es einen einheitlichen und für alle Zeiten gültigen, intersubjektiv feststellbaren Sinn eines Textes nicht gibt.³⁵² Gottfried Gabriel unterscheidet in seinem Text *Zur Interpretation literarischer und philosophischer Texte* nicht nur zwischen explizitem und implizitem Sinn eines Textes, sondern auch zwischen intendiertem und symptomatischem Sinn. D. h. der Text enthält nicht nur einen vom Autor beabsichtigten Sinn, sondern der Text verrät zwar vom Autor unbeabsichtigt aber doch etwas über den Aussagenden selbst. Nach Gottfried Gabriel ist Interpretation eine Tätigkeit der reflektierenden Urteilskraft, die bei den textlichen Einzelheiten „mit Blick auf das Ganze“ einsetzt und in die „Unausschöpfbarkeit der Individualität eines sprachlichen Kunstwerks“ führt.³⁵³

Lyrik ist mit ihren besonderen poetischen Eigenschaften und einer Entfernung von der normalen Sprache die Textgattung, die sich nicht nur für eine Interpretation eignet, sondern vielmehr einen Bedarf diesbezüglich hat. Die Meinungen darüber, wie die Interpretation in der Praxis auszusehen hat, gehen allerdings so weit auseinander, dass sogar ein Für und Wider der Interpretation unter Literaturwissenschaftlern thematisiert wird.

³⁵¹ Vikström, 2005, p. 124.

³⁵² Gabriel, 1991, p. 151.

³⁵³ Ebd. p. 154.

In den 1960er-Jahren entstand infolge Folge der Veröffentlichung von Susan Sontags Essaysammlung *Against Interpretation* unter Literaturwissenschaftlern eine Polemik gegen Interpretation. Susan Sontag argumentierte gegen die zeitgenössische Interpretation literarischer Texte mit ihrer Überhöhung des Inhaltes und der Bedeutung des Textes und deren Unterschätzung der ästhetischen Aspekte. Ihrer Meinung nach hat die Interpretation die Stelle der Kunst übernommen. Der Interpret „digs behind the text to find subtexts“. Sie schreibt:

Our task is not to find the maximum amount of content in a work of art, much less to squeeze more content out of the work than is already there. Our task is to cut back content so that we can see the thing at all. [...] The function of criticism should be to show how it is what it is, even that it is what it is, rather than to show what it means.

In place of a hermeneutics, we need an erotics of art.³⁵⁴

Stein H. Olsen greift in seiner kritischen Einstellung zur Interpretation den Begriff „Meaning“ auf. In einem Beitrag, „*The ‘Meaning’ of a Literary Work*“, 1982 in *New Literary History* erschienen, analysiert er den Begriff und den Umgang damit in Bezug auf die Interpretation von literarischen Werken. Er meint, dass es, nachdem eine zufriedenstellende Deutung von verschiedenen Elementen eines Textes erreicht ist, es keinen weiteren Sinn, „Meaning“ gäbe. Er schreibt:

[...] it is natural to talk about the meaning of metaphors, sentences and utterances, while it is distinctly odd to talk about the meaning of works or texts. [...] For the interpretation of a work is an interpretation of parts and passages, of characters, setting, symbols, structure, action, rhetorical features, and so forth. When a satisfactory interpretation of these different textual elements has been achieved, there is no further “meaning” which an interpretation can reveal.³⁵⁵

Die Aufgabe des Interpreten ist nach Staiger, die ästhetische Wahrnehmung zu erkennen, abzuklären und nachzuweisen. In *Die Kunst der Interpretation* äußert er den Wunsch, die Interpreten sollten sich bemühen, „an einem kleinen Gedicht zu begreifen, was uns ergreift“, und nicht nur „schwierige“ Texte wissenschaftlich erhöht zu kommentieren.³⁵⁶

³⁵⁴ Sontag, 1967, p. 14.

³⁵⁵ Olsen, 1982, p. 16.

³⁵⁶ Staiger, 1971, p. 8.

Trotz dieser Kritik ist Lyrikinterpretation nicht nur unter Literaturwissenschaftlern ein Thema großen Zuspruchs geblieben, sondern auch, wie die Popularität der *Frankfurter Anthologie* zeigt, in weiten Kreisen der Bevölkerung beliebt.

In diesem Kapitel wird mit dem Begriff „Analyse“ eine analytische Untersuchung des formalen, syntaktischen und semantischen Aufbaus des Gedichtes wie auch dessen Entstehungskontextes sowie, nach der Argumentation Stein H. Olsens, die Interpretation dieser besprochenen Textelemente verstanden. Dabei wird, wie Susan Sontag und Emil Staiger fordern, auf ästhetische Aspekte des Textes eingegangen.

Es gibt nicht die eine Methode der Lyrikanalyse, sondern je nach Fragestellung und Anspruch der Analyse werden unterschiedliche Methoden, die die unterschiedlichen Aspekte des lyrischen Gedichtes in den Vordergrund stellen, verfolgt. Eine Aufspaltung zwischen Autor und Werk im Sinne der Theorie des Poststrukturalismus oder eine Dekonstruktion der Subjektivität im Sinne der Theorie der Intertextualität Julia Kristevas ist aber in der Analyse der anstehenden Gedichte nicht als zielführend zu betrachten. In dieser Arbeit wird auf die im vorhergehenden Kapitel 5.5 behandelten Methoden zurückgegriffen, allerdings wird in den Auslegungen nicht explizit auf die einzelnen Methoden eingegangen, sie sind aber als Gerüst immanent vorhanden. Für den Weg durch die Analyse wird Ricœurs Methode „der hermeneutische Bogen“ benutzt, die über ein erstes Lesen und Verstehen der Gedichte zu einer erklärenden Sprach- und Strukturanalyse führt, um danach durch ein weiteres kritisches Lesen zu einem vertieften Verstehen und zu einer Sinnfindung des Textes (im Rahmen des Weltwissens des Rezipienten) zu gelangen.

Melitta Urbancic strebte nach Unmittelbarkeit, nach einer verständlichen Sprache. Aus ihrer Exilsituation heraus, deren Problematik sie bewusst in ihren Gedichten artikulierte, bemühte sie sich, der Verzweiflung und Hoffnungslosigkeit anderer Exilanten entgegenzuwirken. Mit einer Art „dialogischer Monologe mit Appellfunktion“³⁵⁷ inszenierte sie eine Dichotomie von Eigentherapie und Handlungsanleitung für Mitexilanten. Dieser monologische Charakter der Gedichte der Autorin schließt zwar unterschiedliche Kommunikationssituationen ein, doch zeichnet eine als „unmittelbar gebenden Ich-Aussprache“³⁵⁸ die Lyrik Melitta Urbancics aus.

Ihre Gedichte beschreiben poetisch und ästhetisch einen emotional schwierigen Weg eines Verfolgten, der seine Heimat ungewollt und plötzlich verlassen musste und der in einem neuen,

³⁵⁷Der Begriff ist in Anlehnung an Wolf Schmid's Begriff „dialogischer Erzählmonologe“, aber ohne ein zwingendes narratives Element gesehen zu verstehen Schmid, 2014, p. 105.

³⁵⁸ Müller, 2016, p. 86.

unbekannten Land Rettung fand. In den Gedichten wird von Verzweiflung erzählt, von Zweifel und Heimweh, aber auch von den Anstrengungen, die es bedarf, um eine fremde Kultur und Natur annehmen zu können und auch selbst angenommen zu werden,

Im Gegensatz zu vielen Exilautoren zeigte Melitta Urbancic ein lebhaftes Interesse an ihrer neuen, fremden Umgebung.³⁵⁹ Sie fasste das Exil im Sinne Vilém Flussers als Chance auf, der sie mit Kreativität begegnen wollte, und verstand, nach Auskunft ihrer Tochter Sibyl ihre Lyrik zum Teil als einen Gegenpol zu der Verzweiflung, Untätigkeit und Undankbarkeit vieler Exilanten ihrer Exilländer gegenüber. Im Einklang mit Flussers philosophischen Gedanken über das Leben als Vertriebene, das zwar leidvoll ist, aber auch durch die Trennung von der Heimat eine Freiheit bedeuten kann, gelang es der Autorin, ihr Leben in dem fremden Land zu gestalten.³⁶⁰

Das Textkorpus, aus dem die hier zu behandelnden Gedichte ausgewählt wurden, ist in der Einleitung, Kapitel 1, beschrieben worden. Die Gedichte sind mit dem kompositorischen Gedanken ausgewählt, in der Poetik Melitta Urbancics die große Linie eines prozessualen Verlaufs von Flucht, Exil, Annahme des Gastlandes und schließlich Integration in das neue Land verfolgen zu können, um abschließend einen Blick zurück zu richten. Da nur wenige Gedichte mit Angabe des Ortes und des Datums des Entstehens versehen sind, kann weder eine Chronologie des lyrischen Schaffens noch ein örtliches Geschehen nachvollzogen werden. Stattdessen wird beim Ordnen der Gedichte das Konzept verfolgt, die Ereignisse und das emotionale Befinden des Sprechers in einem diskursiven Kontext zu erfassen, in dessen Verlauf die verschiedenen Diskursstränge durch Zwischenüberschriften und einführende Worte verdeutlicht werden. Die verschiedenen Perspektiven des Prozesses greifen dabei ineinander und bauen aufeinander auf. Dieses Konzept des diskursiven Vorgehens stößt allerdings auf einige Schwierigkeiten, da die unterschiedlichen Diskursfäden, die in den Gedichten zusammengewoben werden, zum Teil durch das gesamte Material laufen, zum Teil aber abgebrochen werden, um später wiederaufgenommen zu werden oder völlig zu verschwinden. Aus dem Lyrikkorpus der Autorin wurden in erster Linie Gedichte mit Bezug zum Diskurs Flucht-Exil-Integration ausgewählt und erst in zweiter Hand nach Besonderheiten in Form, Sprache oder Ästhetik.

Teilweise sind Gedichte in mehreren Bearbeitungen im Nachlass zu finden. Ein Abwägen von Wortwahl und Rhythmus oder eine gesicherte Angabe von Entstehungsort oder -datum waren

³⁵⁹ Stephan, 1979, p. 145.

³⁶⁰ Flusser, 1994, p. 103.

ausschlaggebend für die Wahl der übernommenen Bearbeitung, aber auch der Eindruck eines für Melitta Urbancic ungewöhnlichen unmittelbaren originären emotionalen Ausdrucks kann der Grund sein, eine Bearbeitung zu bevorzugen. Die Gedichte werden im Ganzen vorgestellt, nur selten teilweise zitiert.

Es ist bemerkenswert, dass die Autorin, die großen Wert auf sprachliche Genauigkeit legte, zwei Begriffe, die in ihrem Leben von entscheidender Bedeutung waren, in ihrer Lyrik nicht explizit genannt hat: weder das Wort „Jude“ noch das Wort „Exil“. Aus welchem Grund sie diese Begriffe nicht nannte, sondern paradigmatisch umschrieb, ist unklar. Die Begriffe haben einen semantischen Anknüpfungspunkt, den die Autorin mit dem Schlüsselbegriff „fremd“, „Fremde“ paraphrasiert. Je nach der syntaktischen Stellung des Wortes oder aus welcher Perspektive die Fremdheit betrachtet wird, wechselt der referenzielle Bezug.

In dem Gedicht *An die Heimat* wird das „wir“ im Syntagma „wir werden immer Fremde sein“ von dem Prädikatsnomen „Fremde“ charakterisiert, und zwar als eine Gruppe Menschen, die nicht dazugehört, als „die Anderen“. Das Adverb „immer“ in Zusammenhang mit „Fremde“ führt den Begriff in einen jüdischen Kontext, in dem die Vorstellung der Sagengestalt Ahasverus als des ewig wandernden Juden präsent ist, wie auch die Verdammung Kains (Gen.4:12), aber auch der Jude als die paradigmatische Figur des ‚Fremden‘, der in die europäische Kultur eingedrungen ist.³⁶¹ Im Gedicht *Frühlingsmorgen im Norden* heißt es: „Das Meer [...] scheint sich dem Fremden freundlich zu erweisen“. Hier ist das Wort „Fremde“ als indirektes Objekt eine Metapher für die Exilantin. Dagegen steht das Syntagma „In der Fremde“ als eine lokaladverbiale Bestimmung im Gedicht *Der Ruf* als eine Synekdoche für das, für die Exilantin, ‚fremde Land‘. Ganz anders ist das Syntagma „Vergiss die Fremden“ im Gedicht *Auftrieb* konnotiert. Als direktes Objekt aus der Perspektive des Ichs gesehen, bezeichnet hier das Wort „die Fremden“ explizit die Menschen, die dem Ich ‚fremd‘ sind. In diesem Fall sind es die Einheimischen, die ‚fremd‘ sind, wie es auch in dem Syntagma des Gedichtes *Erstes Lied* „Zwischen Fremden umgetrieben“ der Fall ist. Aus den Beispielen ist ersichtlich, dass das Verständnis der Autorin vom Begriff „Fremdheit“ ganz im Sinne von Husserls Phänomenologie ist, in der er die zentrale Definition des ‚Fremden‘ schon 1905 formuliert: „Fremd ist, was einem anderen unzugänglich und unzugehörig ist“.³⁶² Diese Definition besagt weder, wer der ‚Fremde‘ ist, noch wer der andere ist, d. h., die Aussage ist nicht wertend³⁶³ und entspricht der

³⁶¹ Simmel, 1908.

³⁶² Christoph Lienkamp diskutiert im Jahrbuch für christliche Sozialwissenschaften Bd. 35 1994 *Flucht-Asyl-Migration* die als Nachlass unter dem Titel *Zur Phänomenologie der Intersubjektivität* herausgegebenen Texte Edmund Husserls Lienkamp, 2012, pp. 156-157.

³⁶³ Dieses im Gegensatz zu Edward Saids Studie *Self and the other* und dem daraus entstandene Begriff „othering“.

Existenzphilosophie der Autorin, für die die Gleichwertigkeit aller Menschen eine hohe Relevanz hat. ‚Fremdheit‘ ist demnach keine Eigenschaft, sondern ein Aspekt der Welt, eine Relation, von der das Ich betroffen ist. In diesem Sinn hat Fremderfahrung immer auch mit Selbsterfahrung zu tun, denn, wie Lienkamp Husserls Gedanken übersetzt: „das Fremde konstituiert sich innerhalb des Ich und mit den ‚mir-eigenen‘ Mitteln.“³⁶⁴

Die Selbsterfahrung und die „mir-eigene“ Welt sind auch relevante Begriffe in Bezug auf Erinnerung in der Exillyrik der Autorin. Ihre „mir-eigene“ Erinnerung an die Heimat trägt sie mit sich, ohne sie relativieren zu können. Die alte Welt ist verschwunden.

Für Melitta Urbancic war Schreiben ein Grundbedürfnis ihres Lebens. Thematisch schöpfte sie im Sinne Rilkes aus sich selbst und aus der Natur, wobei ihre Lebensphilosophie, die von Jaspers und auch von Thoreau geprägt war, zusammen mit ihrem tiefen Glauben und Gottesvertrauen ihr seelisches Grundgerüst ausmachten.

7.2 Vorahnung

Die Analyse des Korpus wird, wie oben genannt, aufgrund mangelnder Feststellbarkeit eines diachronen oder synchronen endgültigen Zusammenhangs diskursiv geordnet. Einleitend werden innerhalb des Diskursstranges „Vorahnung“ einige Gedichte der ungewissen Zeit vor der zwingenden Flucht vor den nationalsozialistischen Verfolgern, die seit dem „Anschluss“ auch in Graz die Macht übernommen hatten, besprochen. Diese Zeit der Vorahnung war eine Zeit der seelischen Vorbereitung auf die entscheidende Lebensveränderung einer Emigration wie auch auf die Konversion Melitta Urbancics zum katholischen Glauben.

Nach der Bücherverbrennung im Mai 1933 musste die Familie aufgrund von Melitta Urbancics jüdischer Herkunft und wegen ihres gezeigten Interesses für den Weltfrieden aus Mainz fliehen. Sie kam in Graz unter, wo sie in dem Bewusstsein der zunehmenden Gefahr lebte. Das Gedicht *Bitte* entstand 1934 in Graz und befindet sich im Nachlass in der geplanten Sammlung *Einiges Dasein* eingeordnet.

³⁶⁴ Lienkamp, 2012, p. 158.

Bitte

- 1 Löse mir die Seele wieder,
- 2 lieber Engel du der Ferne,
- 3 dass dein leuchtendes Gefieder
- 4 mir den Himmel neu besterne –

- 5 Doch mit deiner straffen Sehne
- 6 tritt mir nach und ziele gut,
- 7 dass ich wieder ohne Träne
- 8 dich bezeug´ mit meinem Blut !

Der Titel *Bitte* kündigt das Gedicht als einen explizit performativen Sprechakt an, in Form einer mündlichen Bitte der literarischen Figur Ich an einen fernen, nicht identifizierten Engel. Eine mündliche Anrede setzt eine geteilte raum-zeitliche Situation von Sender und Empfänger voraus, die hier als fiktiver Moment der Anrede des Ich an das Du im transzendentalen Raum dargestellt wird. Der situative und thematische Frame des Gedichtes ist der seelische Zustand der Ich-Figur, die mit einem illokutiven Sprechakt den Engel um Lösung ihrer Seele herantritt. Eine formale Sequenzstruktur des Gedichtes mit Anfang, Mitte und Ende kann ausgemacht werden und als prozessualer Verlauf in Scripts wie „bitten“, „überzeugen“ und „belohnen“ genannt werden.

Der Sprecher des Gedichtes richtet in der ersten Strophe eine Bitte an ein Du in der Gestalt eines fernen Engels. Er bittet den Engel um Erlösung seiner Seele. Er bittet den Engel, für ihn sichtbar zu werden, damit sein Himmel neu erleuchtet wird.

In der zweiten Strophe ist die Bitte des Ich implizit von Zweifel am Gelingen begleitet. Deshalb wird Überzeugungsarbeit von dem Sprecher gefordert und eine Handlungsanweisung an den Engel gerichtet. Im Falle des Gelingens verspricht das Ich dem Engel eine Belohnung in der Form eines Zeugnisablegens.

Im Nachlass der Autorin liegen mehrere Bearbeitungen des Gedichtes, die in Titel, Wortwahl und Interpunktion Differenzen zeigen. Die hier zitierte Bearbeitung mit dem Titel *Bitte* ist aufgrund ihrer klangvolleren ausgearbeiteten Interpunktion und Wortwahl ausgewählt

Dem Gedicht ist weder Ursache noch Wirkung des seelischen Notstandes zu entnehmen, allerdings lässt sich mithilfe des Titels einer der Bearbeitungen, die im Nachlass liegen, ein Hinweis auf die Art der entstandenen seelischen Notlage finden. Diese Bearbeitung stammt aus dem brieflichen Austausch von Gedichten mit A.B.³⁶⁵ und ist in die angedachte Sammlung *Ferne Nähe* eingeordnet. Mit der Wahl des Titels *An die Dichtkunst* teilt Melitta Urbancic ihrem Briefpartner den Grund ihrer seelischen Verdunkelung mit. Infolge der bedrohlichen Lebenssituation ist die Autorin verstummt. Die Bitte des Gedichtes gilt hernach einer Lösung der Seele des Ich, um wieder frei und ohne Einschränkung dichten zu können.

Die beiden Strophen des Gedichtes sind als kreuzgereimte vierhebige Vierzeiler aufgebaut mit trochäischem Versmaß und in der ersten Strophe weiblicher Kadenz, in der zweiten Strophe wechselnden Kadenzen. Die erste Strophe zeichnet ein musikalischer, leichter, ruhiger und fließender Rhythmus aus. Die durchgehend weiblichen Kadenzen und ein Enjambement lassen eine freie Gliederung der Kola zu, wobei die Regelmäßigkeit des Metrums und des Reims eine geschlossene Einheit der Strophe vermitteln. Die sparsame Verwendung von Verben wie auch die vielen langen Vokallaute bewirken ein langsames nachdenkliches Tempo, das allerdings durch die klanglich überwiegenden „e“- und „ie“-Assonanzen eine Leichtigkeit bekommt, die klanglich die himmlischen Sphären untermalt. Die himmlische Ebene wird durch die kohärenten Begriffe einer gemeinsamen Isotopieebene³⁶⁶: „Engel“, „Ferne“, „Himmel“ und „Sterne“ konstituiert. Mit einer poetischen Metaphorik spricht das Ich in Vers 3 und 4 eine Hoffnung aus, dass sein verdunkelter Himmel mithilfe des Engels wieder von leuchtenden Sternen erhellt wird. Die beiden einrahmenden Verben der Strophe „Löse“ und „besterne“ deuten eine gedacht kohärente Entwicklung der Bitte, wobei der abschließende Gedankenstrich im Sinne einer Aposiopese eine Unsicherheit des Sprechers bezüglich der Vollendung des Prozesses signalisiert. Die weitere Anrede des Ich an den Engel der zweiten Strophe wird im Zeichen eines Stimmungswechsels fortgeführt.

Das Klang-Stratum der beiden Strophen ist durch Kontraste strukturiert, das etwas langsame Tempo, der gleichmäßige Rhythmus und die helle Tonlage der ersten Strophe werden durch kürzere Vokallaute, dunklere phonetische Komponenten mit o-a-u Klängen und eine stauende männliche Kadenz in Vers 6 und 8 ersetzt. Intratextuell herrscht eine Bewegung von der himmlischen Ebene der ersten Strophe zur menschlichen Ebene, die mit der Isotopie „Träne“

³⁶⁵ A.B. steht vermutlich für den Historiker und Autor Arnold Berney, der ein persönlicher Freund der Familie Urbancic war. Arnold Berney lebte 1938 in Berlin und war derjenige, der Melitta und den Kindern dort bei ihrer Flucht nach Island half. Kurz darauf ist er selbst nach Palästina geflohen.

³⁶⁶ Linke, et al., 2004, p. 260.

und „Blut“ etabliert wird. Obwohl metrisch begründet, kann auch das apokopierte „bezeug“ als ein Hinweis auf menschliche Umgangssprache verstanden werden. Mit dem bestärkenden Partikel „Doch“ verlässt das Ich die bittende Position. Imperativisch und metaphorisch verteilt das Ich Handlungsanweisungen an den Engel. Die Strophe schließt mit einem Versprechen in Form einer Exclamatio.

Das Leitmotiv des Gedichtes ist der Begriff des Engels. Die Ferne des unbenannten, stummen Engels des Gedichtes und der implizite Zweifel des Ich, ob es erhört wird, gibt einen intertextuellen Bezug zu Rilkes stummem, unsichtbarem Engel der Duineser Elegien. Der einleitende Satz der Elegien: „Wer, wenn ich schrie, hörte mich denn in der Engel Ordnungen?“ signalisiert eine Unsicherheit des Ich in Bezug auf eine erhoffte Hilfe. Eine Unsicherheit, die auch im Gedicht *Bitte* implizit durchscheint. Im weiteren Verlauf der ersten Elegie: „Ach wen vermögen wir denn zu brauchen? Engel nicht“ wendet Rilke sich von der Angelologie des Katholizismus ab und seinem eigenen Verständnis des Engels zu. In einem Brief an seinen polnischen Übersetzer Witold Hulewicz vom 13.11.1925 erklärt Rilke: „Der Engel der Elegien ist dasjenige Wesen, das dafür einsteht, im Unsichtbaren einen höheren Rang der Realität zu erkennen – Daher ‚schrecklich‘ für uns, weil wir, seine Liebenden und Verwandter, doch noch am Sichtbaren hängen.“³⁶⁷ Das Ich des Gedichtes *Bitte* ist im Sichtbaren in der, wie Rilke es nennt, „gedeuteten Welt“ gefangen und braucht im Gegensatz zu Rilkes Ich einen Engel, der sich mit seinem leuchtenden Gefieder am Himmel sichtbar macht; einen wohlwollenden Engel, der eine Veränderung herbeiführt. Mit diesen Vorstellungen entspricht der Engel des Gedichtes trotz der Referenzen an Rilke und der Nähe Melitta Urbancics zu Rilkes Poetologie und Gedankenwelt eher dem Engel Benedikts XVI., der als „Ausdruck der Größe und Güte des Schöpfergottes“³⁶⁸ Gott repräsentiert.

Ein zweites thematisches Leitmotiv und Frame des Gedichtes ist Veränderung. Die Bitte des Ich um eine Erlösung der Seele weist auf einen erhofften veränderten seelischen Zustand hin. Das Motiv der Veränderung betrifft auch das Verhältnis des Ich zum Engel: Statt einer Bitte um Erlösung der ersten Strophe, fordert das Ich der zweiten Strophe den Engel in einer Verwundungsmetaphorik auf, zu agieren. Die Attribute des Engels der zweiten Strophe sowie der erwartete Effekt seines Handelns verweisen beim nochmaligen Lesen auf den Begriff

³⁶⁷ Decker, Gunnar, *Rilkes Weg zum Engel*, 2003 <https://www.neues-deutschland.de/artikel/37278.rilkes-weg-zum-engel.html>

³⁶⁸ Ratzinger, Joseph, Benedikt XVI. *Gott und die Welt* Gesprächsbuch mit Peter Seewald 2005, Droemer Knaur Verlag.

„Kairos“³⁶⁹, wodurch das Verwundungsmotiv hinfällig wird. „Ich glaube an Kairos“ bekennt die Autorin und nennt ihn „der Gott des günstigen Augenblicks“³⁷⁰. Kairos personifiziert für sie: „Die Kraft den günstigen Augenblick zu erfassen und seine Dauer zu bewirken“. Da der Gott Kairos, im Gegensatz zu Chronos, keine Zeit, sondern nur einen Augenblick zur Verfügung hat, um diese Wirkung zu erzielen, muss die Sehne straff und das Ziel gut erfasst sein. Kairos muss mit einem einzigen Zeitpfeil den glanzvollen Augenblick, der das Gefühl der Zeitlosigkeit verleiht, treffen. Für Melitta Urbancic war Kairos ein Thema, das sie aus verschiedenen Perspektiven in Gedichten oder in Artikeln für die katholische Zeitschrift *Entscheidung* behandelte. Hier, im Gedicht *Bitte*, ist das Kairosverständnis Stefan Georges, wie Wolfgang Braungart ³⁷¹ es im Gespräch mit Renate Solbach sieht, relevant. Danach ist Kairos: „die Ausbildung von Sensibilität für die Gegenwärtigkeit einer Lebenssituation und einer ästhetischen Situation, die jetzt gestaltet werden müssen – aber nicht genutzt, sondern gestaltet“. Im Gedicht *Bitte* fordert das Ich den Engel, in Gestalt von Kairos, auf, ihm Hilfe zu leisten. Das Ich hofft, mit dessen Hilfe und in Wahrnehmung der Situation, in der es sich befindet, zum Gestalten, zum Dichten, zurückzufinden. Diese erhoffte Wirkung der Forderung ist innerhalb des Frames „Veränderung“ zu sehen. Als weitere unterstützende Elemente der Veränderungsmotivik sind die Abwärtsbewegung des Bezugspunktes des Ich von der überirdischen Welt der Engel zu der menschlichen Welt der Erde, wie auch die formale Veränderung von *Bitte* zu Aufforderung und von einem fließenden zu einem gespannten, gestauten Rhythmus zu betrachten.

Die Nähe der Autorin zu Rainer Maria Rilke und auch zu Stefan George prägt das Gedicht inhaltlich wie formal. Die bilderreiche Sprache, das Anrufen des fernen Engels und die Bitte um eine ganz persönliche Befreiung der Seele, die leichten Reime und die Minuskeln am Versanfang sind Zeichen von Rilkes Einfluss, wobei die Einheit von Inhalt und Form auf George zurückgeht.

Zusammenfassend wird im Gedicht eine Bitte des Ich an ein Du in Form einer unterschiedlich gestalteten Transzendenz. Ausgesprochen. Es ist eine Bitte des Ich, die Fähigkeit des Dichtens,

³⁶⁹ Kairos als der jüngste Sohn des Zeus ist der Gott des rechten, flüchtigen Augenblicks und der günstigen Gelegenheit. Kairos steht für Möglichkeiten. Den Begriff „Kairos“ begegnete Melitta Urbancic in ihrer Beschäftigung mit Rainer Maria Rilke wie auch mit Stefan George, die beide differenzierte Auffassungen über den Begriff hatten. In den 1920er-Jahren, der Zeit der intellektuellen Prägung Melitta Urbancics, war Kairos ein Zentralbegriff der religiösen Revolution um Paul Tillich und einer antiliberalen Neugestaltung von Gesellschaft, Kultur und Theologie.

³⁷⁰ Aus dem Artikel *Kairos Ein Dialog* in der katholischen Zeitschrift *Entscheidung*, Nr. 14, September 1970.

³⁷¹ Aus *Kairos bei George* Wolfgang Braungart im Gespräch mit Renate Solbach, Jahrbuch für europäische Prozesse 9, Jg. 2010.

der Lebensader des Ich, nach einer Zeit des Verstummens wiederzuerlangen. Es ist eine poetische Auseinandersetzung der Autorin mit der Frage der Theodizee in einer Zeit des Zweifels.

Der Himmel wurde für Melitta Urbancic nicht neu besternt, sondern die Gefahr nahm zu und die Bedrohung wurde akut. Das Sonett *Vor der Flucht*, das in Graz 1937 entstand, ist in verschiedenen Entwürfen vorhanden, die in der Sammlung *Zeitgedichten*, aber auch in der Sammlung *Der Bildner* eingeordnet sind. Die Bearbeitungen unterscheiden sich in Form und Interpunktion. Hier wird die Variation der Sammlung *Zeitgedichten* zitiert, wobei offensichtliche Schreibfehler korrigiert sind.

Vor der Flucht

1 Wenn ich mich zum Aufbruch rüste,
2 wird mich keine Reue brennen,
3 werd' ich keinen Freund erkennen,
4 nichts, was mich zu halten wüsste –

5 ohne Trost und ohne Klagen
6 werd' ich mich von allem trennen,
7 niemandem mein Wegziel nennen,
8 ratlos meinem eig'nen Fragen

9 Denn ich gehe im Gebote,
10 weiss ich nur, und unterm Sterne,
11 unter ihm wird jede Ferne
12 nah, und Lebende und Tote
13 sind in seinem Licht vermischt –

14 Weh uns allen, wenn es lischt!

Das Gedicht wird von dem Diskurs einer nahen bevorstehenden Flucht bestimmt. Das Ich bereitet sich seelisch auf einen Abschied vor. Keine Reue, keine Freunde, nichts wird den

Sprecher von dem Aufbruch zurückhalten können. Selbst nicht wissend, wohin der Weg führt, kann er niemanden verraten, wohin er gehen wird. Er wird klaglos und ohne Bedarf an Trost alles zurücklassen, denn, so erklärt der Sprecher, das Gehen ist ihm auferlegt worden. Er geht in der Überzeugung, unter dem Licht des Sterns eine Gemeinschaft der ganzen Menschheit zu finden. Aber – eine Gefahr droht uns allen: das Erlöschen des Sterns.

Für dieses emotionale Gedicht verwendet die Autorin die Form des Sonetts. Das Sonett, die „lyrische Kleinform par excellence“³⁷² nach Jörg-Ulrich Fechner, ist auch für Melitta Urbancic die liebste Form eines Gedichtes. Wie ihre Tochter Sibyl im Gespräch vom 20. August 2018 versichert. Für die Autorin gilt nicht die strenge Form des Sonetts als Rückzugsgebiet in unruhigen Zeiten, wie es bei vielen Exildichtern der Fall war³⁷³, sondern mit dem Sonett war die Autorin in lebenslanger Wertschätzung verbunden.

Im Umfeld des staufischen Kaiserhofes Friedrichs II. ist das Sonett erstmals nachweisbar, verbreitet sich aber bald über die gesamte italienische Literatur. Im 14. Jahrhundert setzte Francesco Petrarca entscheidende Maßstäbe der Sonettdichtung, inhaltlich sowie stilistisch, nicht nur in Italien, sondern in der Weltliteratur. In Frankreich entstand im 16. Jahrhundert eine Sonettdichtung, die für die deutsche Literatur prägend war. Martin Opitz Verwendung einer, wie Fechner schreibt, mechanischen Sonettform – zweischenkige Alexandriner und die Reimstellung abba abba ccd eed – führte zu einer leichten Aufnahme und Wiederholbarkeit bei anderen Dichtern.³⁷⁴ Im Laufe der Zeit wechselte der Beliebtheitsgrad des Sonetts. Für die dichterische Entwicklung Melitta Urbancics war die sehr unterschiedliche Behandlung des Sonetts bei George und Rilke bedeutend. Spuren sowohl der strengen Form Georges wie auch des Sich-LoslöSENS von der Tradition in Strophenform, Metrum und Rhythmus bei Rilke sind, wenn auch vage, in der Dichtung der Autorin vorhanden. Die vierzeilige Grundform des Sonetts, bestehend aus zwei Quartetten und zwei Terzetten mit variiertem Reimschema und Metrum, hat in der neuzeitigen Dichtung eine große Formbreite entwickelt. Auch sind die inhaltliche Komponenten These, Antithese und Synthese nicht mehr zwingend, doch aber oft vorhanden.

In diesem Gedicht löst sich die Autorin insofern von der klassischen Form des Sonetts, als sie, anstatt des fünfhebigen jambischen Metrum, das von ihr gern gebrauchte vierhebige trochäische Versmaß verwendet. Die Devianz von dem traditionellen Aufbau des Sonetts, die das Sextett

³⁷² Fechner, 1969, p. 13.

³⁷³ Vgl. Kap. 2.3, p. 38; Kap. 4.9, p. 69; Schlösser, 1960, p. 9

³⁷⁴ Fechner, 1969, p. 30.

nicht in zwei Terzetten aufteilt, sondern in ein Quintett und eine Coda, erzeugt eine erwartungsvolle Spannung und Aufmerksamkeit. Der sonetttypische Aufbau des Gedichtes in These, Antithese und Synthese wird von der Autorin verfolgt. Auf die These über einen Aufbruch in Einsamkeit folgt die mit dem erklärenden Wort „Denn“ eingeleitete Antithese über eine Gemeinschaft im Licht des Sterns. Der antithetische Höhepunkt wird aus klanglicher sowohl wie aus semantischer Perspektive im Vers 13 „sind in seinem Licht vermisch –“ erreicht. Allerdings schließt der Vers mit einem Gedankenstrich, der, als Aposiopese verstanden, einen abgebrochenen Gedanken signalisiert. Vers 14 stellt als Coda bildlich die Synthese des Gedichts dar. Als alleinstehender einzelner Vers innerhalb des Gesamtbildes eines Sonetts repräsentiert die Coda grafisch die Dichotomie des Gedichtes Einsamkeit – Gemeinschaft. Außerdem artikuliert die Coda formal und inhaltlich die Synthese. Die Form einer Exclamatio des Verses ist in dem Gedicht ein Alleinstellungsmerkmal im Gegensatz zu der metrischen und reimlichen Einfügung der Coda in dem Gesamtkonzept des Gedichtes. Die Warnung „Weh uns allen, wenn es lisch!“ gilt für die in dem Gedicht angesprochene gesamte Menschheit und damit auch für das Ich des Gedichtes und kann somit als inhaltliche Synthese des Sonetts betrachtet werden.

Die Prosodie des ungestört fließenden metrischen Rhythmus aufgrund von Apokopen und Synkopen, der durchgehend weiblichen Kadenzen, des Reimschemas und der interpunktionsbedingten Zäsuren zeichnet das Gedicht klanglich aus. Die verkürzten Wortformen bestätigen beispielhaft die Überzeugung, die die Autorin schon in ihrer Dissertation geäußert hat: „die Wortform allein entschädigt nicht für metrische Opfer“³⁷⁵. Mit den kohärenten Verben rüsten, brennen und trennen wird semantisch eine unruhige und unheilvolle Ebene in der Oktave geschaffen. Dagegen bewirkt die Isotopiekette der Nomen Sterne, Ferne und Licht in dem Quintett eine Aufwärtsbewegung in eine ruhige, himmlische Atmosphäre.

Das Gedicht ist als eine unmittelbare Ich-Aussprache³⁷⁶ konzeptualisiert, in der das lyrische Ich als ein fiktionsinternes Ich betrachtet werden muss, das allerdings einige biografische Elemente spiegelt.³⁷⁷ Wie das Ich des Gedichtes bereitete sich die Autorin auf eine drohende Flucht vor und wie für das Ich war für Melitta Urbancic im Einklang mit Jaspers Existenzphilosophie die Existenz einer Transzendenz eine Voraussetzung für die menschliche Existenz.

³⁷⁵ Grünbaum, 1927, p. 18.

³⁷⁶ Müller, 2016, p. 84.

³⁷⁷ Dieses Trennung vom fiktionalen und biografischen Ich wurde in Kapitel 5.2, p. 74, anhand von Eva Müller-Zettelmanns Theorie in *Lyrik und Metalyrik* besprochen. Müller-Zettelmann, 2000, p. 26.

Der kulturgeschichtliche Kontext des Gedichtes ist in der Situation des isolierten jüdischen Menschen der nationalsozialistisch beherrschten Vorkriegszeit gegeben und der engere Kontext in der im katholischen Glauben nach religiöser Identifikation suchenden Autorin. Die in Opposition zueinanderstehenden Kontexte lassen Assoziationsbereiche des im Negativen angelegten Scripts der weltlichen Realität und des im Positiven angelegten Scripts der biblischen Welt aufeinander beziehen. Auch die Äquivalenz bezüglich der sprachlichen (parole) Behandlung der Kontexte erscheint als Opposition, indem die Ebene der immanenten Wirklichkeit der geschichtlichen Situation in einer realistischen, bilderarmen Sprache und die transzendente Ebene in poetischen Metaphern dargestellt wird.

Die poetische Stern- und Lichtmetaphorik verweist intertextuell auf die Bibel, und zwar auf die Bibel als eine Einheit von Genesis bis zur Offenbarung Johannes. Indem das Ich erklärt, ein Gebot erhalten zu haben, zu gehen, referiert es Gottes Aufforderung an Abraham, aus seinem Land zu gehen (Genesis 12:1). Der Stern als zentraler Bezugspunkt im Abgesang weist auf die von Gott erschaffenen Himmelskörper (Genesis 1:16 und Psalm 8:4), die als Stellvertreter Gottes zu betrachten sind (Offenbarung 22:16). In dieser Bedeutung ist das Vertrauen des Ich in den Stern und die Gewissheit, von ihm gut geführt zu werden, zu verstehen (Matthäus 2:9-10) (Psalm 23). Im gleichen Sinn ist auch die Referenz an das Licht zu verstehen, als das Licht Gottes, in dem Lebende und Tote sich nach der Auferstehung vermischen (Offenbarung 22:5). Ein endgültiges und unangezweifelteres Vertrauen des Ich in der Zukunft besteht allerdings nicht. Ein Erlöschen des Lichts, besonders in Anbetracht der historischen Umstände, ist durchaus zu befürchten (Offenbarung 6:12-13).

Die Relevanz dieses biblischen Scripts liegt in der Festigung des Gottvertrauens als seelische Hilfe in einer historisch und biografisch schweren Zeit, die außerdem die Zeit der Vorbereitung der Konversion der Autorin zum katholischen Glauben war. Mit der ästhetischen Bearbeitung des Themas Existenz und Transzendenz hat die Autorin den rein biografischen Bezug verlassen, und der Entwurf der Subjektivität des Gedichtes kann mit Zymners Worte³⁷⁸ als eine ästhetische Sublimierung des Individuellen angesehen werden.

Nach dem Anschluss Österreichs am 13. März 1938 wurde die Situation der Familie unhaltbar. Die Angst griff um sich, der Hass wurde greifbarer. Eine gefühlte Hilflosigkeit drückt das

³⁷⁸ Vgl. Kap. 5.2, p. 75.

undatierte, sehr emotionale Gedicht *Der Verfolgte* aus, das vermutlich der Sammlung *Zeitgedichte* zugeordnet werden sollte.

Der Verfolgte

- 1 Wohin ich auch fliehe – wer schützt mich?
- 2 Wie laut ich auch schreie – wer hört mich?
- 3 Was immer ich leide – wer stillt meiner
- 4 Wunden verströmendes Blut?

- 5 Es kommt über euch, ihr Verfolger!
- 6 Euch drohe die Welt ohne Menschen!
- 7 Euch gähne der Abgrund der Hölle
- 8 und über euch walte kein Gott!

Der Kontext des Gedichtes ist die zunehmende Verfolgung der jüdischen Bevölkerung. Die psychische Belastung Melitta Urbancics nahm zu. Das Gefühl der Einsamkeit, der Angst und der Hilflosigkeit verstärkten sich, und Versuche der Familie, in die USA oder nach England auszureisen, scheiterten. Das Thema Verfolgung begleitete die Autorin lebenslang und noch am 22. April 1960 bearbeitete sie einen Entwurf dieses Gedichtes, der zusammen mit anderen Bearbeitungen im Nachlass liegt. Die verschiedenen Entwürfe weisen formale und auch sprachliche Differenzen in der Gestaltung auf. Hier wird eine undatierte Bearbeitung, die vermutlich der Sammlung *Zeitgedichte* zugeordnet werden sollte, zitiert.

Das Gedicht ist ein monologischer Aufschrei eines autodiegetischen Sprechers, der als Protagonist und Verfolgter seine Verzweiflung ausdrückt. Der Sprecher sieht sich in vollkommener Hilflosigkeit in seiner Flucht ungeschützt, beim Schreien ungehört und in seinen Verletzungen ohne Hilfe. In seiner Verzweiflung sieht der Verfolgte Gottes Strafe über die Verfolger kommen. Der performative Sprechakt des Verses 5 ist eine Vorhersage des Sprechers, in der der Konditionalsatz „wenn ihr euch nicht ändert“ implizit enthalten ist. Das drohende „Es“ wird in der zweiten Strophe als apokalyptische Verwünschungen vom Sprecher imperativisch dargestellt.

Ist die erste Strophe von der Motivik der lähmenden Hoffnungslosigkeit des ich-zentrierten Sprechers geprägt, geschieht in der zweiten Strophe eine Umkehrung der Position des

Sprechers. Dieser Umkehr der Verfolgten von gefühlter Hilflosigkeit zu verwünschender Aggressivität ist in dem Figurenaufbau des Ich in der ersten Strophe kausal motiviert.

Jeder Vers der ersten Strophe ist, um die Authentizität des Sprechers zu verstärken, in einen Aussagesatz und in eine die Aussage verstärkende rhetorische Frage aufgeteilt.

Das daktylische Metrum der beiden Strophen vermittelt einen Rhythmus, der als beschwingt, aber auch gegenteilig als gedämpft bezeichnet werden kann. Auch wenn metrische Einheiten als solche keine semantische oder ikonische Funktionen haben³⁷⁹, ist Horst Joachim Franks Kommentar in seinem *Handbuch der deutschen Strophenformen* über die Geschmeidigkeit des Metrums, das gerne seit dem Klassizismus in geselligen Liedern, in Liebesgedichten aller Art wie auch in Stimmungsbildern verwendet wurde, von Interesse. In der weiteren Diskussion fügt er hinzu, dass das Metrum in der Zeit nach dem Expressionismus eher „für lyrische Situationen in denen bedrohlich Bilder beschworen und überwunden werden“ verwendet wird.³⁸⁰ In einer Situation tatsächlicher Bedrohung hat die Autorin sich bewusst für dieses Metrum entschieden.

Die Thematik der Hilflosigkeit der rhythmisch wie syntaktisch parallel aufgebauten zwei asyndetischen ersten Verse setzt sich in der ersten Strophe fort. Die durchgehend anlautende W-Konsonante unterstreichen die Einheit der Strophe, während die rhetorischen Fragen als dominantes Stilmittel eine emotionale Spannung aufbauen. Das mit Ausnahme des identischen Reims der Verse 1 und 2 reimlose Gedicht zeichnet einen zum größten Teil regelmäßigen metrischen Rhythmus aus. Das Muster – Auftakt, zwei Daktylen und ein katalektischer Daktylus – wird in Vers 3 durch den syntaktisch bedingten akatalektischen Daktylus und in Vers 4 durch fehlenden Auftakt und Brachykatalexe gebrochen. Mit einem Enjambement und schwebender Betonung verbindet das Syntagma „wer stillt meiner Wunden strömendes Blut“ Vers 3 mit Vers 4, der verkürzt, klanglich dunkel und mit einer Hebung aufhörend auf die nächste Strophe einstimmt.

Die metrisch regelmäßig aufgebaute zweite Strophe, die statt aus hilfesuchenden Fragen aus drohenden Ausrufen besteht, bezeugt nicht nur das Vertrauen des Sprechers in Gottes Gerechtigkeit, sondern auch den Wunsch nach Rache. Die drohende Anrede in Vers 5, die parallel aufgebauten apokalyptischen Verse 6 und 7 steigern die Spannung, die sich in dem abrupten Schluss mit einer Exclamatio, einer Brachykatalexe und einer furchtbaren Vorhersage „Und über euch walte kein Gott!“ entlädt.

³⁷⁹ Müller, 2016, p. 87.

³⁸⁰ Frank, 1980, p. 117.

Das Gedicht in Form eines „Anrede-Gedichts“ zeichnet eine expressive Sprechsituation des Ich aus, in der der emotive Selbstbezug des Ich der ersten Strophe in einem antithetischen emotionalen Verhältnis des Ich gegenüber dem „euch“ der zweiten Strophe steht. Mit diesem Selbstbezug der impliziten Einsamkeit als Verfolgte schreibt sich die Autorin mit den Worten des Ich in einen größeren Zusammenhang ein – ein Zusammenhang den Nelly Sachs in einem Brief an eine Freundin benennt: „Mein Schicksal ist Einsamkeit, so wie es das Schicksal meines Volkes ist.“³⁸¹. Trotz ihrer Entscheidung, zu konvertieren, kann die Autorin sich nicht gänzlich von ihren jüdischen Wurzeln trennen. Darauf weist die Metapher in Vers 3 und 4 „meiner/ Wunden verströmendes Blut?“ hin. Das Bild erzeugt unvermittelt nicht nur einen Bezug zu Christus, sondern in einer doppelten Referenz assoziiert das Bild auch die jüdische Herkunft der Autorin. Das Signifikat Blut als ein identitätsstiftendes Element der Juden nennt Nelly Sachs in einem Brief 1947, in dem sie einen Brief Rilkes an eine jüdische Dichterin bespricht:

Ich entsinne mich eines Briefes, den Rilke an eine jüdische Dichterin schrieb (Briefe aus Muzot) und darin es etwa so heißt: Warum beunruhigen Sie sich um ihres Glaubens willen! Sie, die den Gott a priori im Blute tragen und nicht wie die andern die Brücke 'Christi' benötigen.³⁸²

In Bezug auf das empirische Ich hat das Bild „meiner Wunden verströmendes Blut“ nicht nur identitätsstiftende Relevanz, sondern weist dazu auf die durch die Konversion zum katholischen Glauben schwindende jüdische Identität des Ich, wobei die „Wunden“ auf die seelischen Schmerzen dieses Prozesses zurückzuführen sind.³⁸³

Mit dem Bild des Blutes ist ein Bezug zur religiösen Ebene etabliert, aber auch zum gewalttätigen Regime der Nationalsozialisten. Beide Referenzen klingen implizit in der zweiten Strophe Vers 5 an. Obwohl der Sprecher nicht nennt, was er unter „es kommt über euch“ versteht, sind eine Referenz auf die Offenbarung des Johannes und damit die Apokalypse offensichtlich. Mit dem impliziten Konditionalsatz: „Wenn ihr euch nicht ändert“ gestattet der Sprecher den Verfolgern eine mögliche Umkehr in ihrem Verhalten. Sollte keine Veränderung eintreten, werden die Verfolger verwünscht. In diesem Sinn ist der Konjunktiv zu verstehen.

Aus Tradition ist die Johannesoffenbarung sowohl ein Text des Protestes als auch des Trostes. In einer apokalyptischen Verwünschung spricht das Ich des Gedichtes seinen Protest gegen das

³⁸¹ Brief an Gudrun Dähnert 1948 in Kathrin M. Bower Ethics and Remembrance in The Poetry of Nelly Sachs and Rose Ausländer, Camden House 2000, p. 190.

³⁸² *Briefe der Nelly Sachs*, Brief B47 an Hugo Bergmann, Stockholm, p. 85 Hrsg. Ruth Dinesen; Herbert Müssener

³⁸³ Erst nach dem Tod des Vaters hat sich Melitta Urbancic zu dem katholischen Glauben bekannt.

Naziregime aus und sucht Trost im Vertrauen auf einen gerechten Gott. Die Sprache der Offenbarung ist eine Sprache der Unterdrückten, die eine Identität in dem Leiden, aber auch in dem Hass finden und deren Ausharren in der Verfolgung als Widerspruch und Protest gegen Gewaltherrschaft (Offb. 2,3) verstanden werden kann. Verfolgte und bedrohte Christen haben seit der römischen Christenverfolgung im Glauben an den allmächtigen Gott der Offenbarung, der die Macht des Bösen begrenzen kann, Trost gefunden. Melitta Urbancics Referenz an die Offenbarung Johannes in einer Situation der Unterdrückung in der modernen Zeit ist heutigen Widerstandsbewegungen nicht fremd. 1987 publizierte Allan Boesak die Schrift *Comfort and protest. The Apocalypse from a South African perspective*, in der er versucht, das Regime der Apartheid Südafrikas aus der Perspektive der Offenbarung zu deuten. Er meint, ein zeitloses Böses feststellen zu können, ebenso eine zeitlose Fähigkeit des Menschen, an Gerechtigkeit zu glauben³⁸⁴. In einem Interview in der Wochenzeitung *Der Sonntag* der Erzdiözese Wien nennt Martin Stowasser die Offenbarung Johannes:

ein Buch, das eigentlich Hoffnung geben will, das zum Vertrauen auf Gott aufruft in einer Situation, die man selbst nicht mehr steuern kann, die man selbst nicht mehr durchschauen kann. Und hier offenbart dieses Buch eben ein tiefes Vertrauen in einen Gott, der diese Geschichte zum Guten lenken wird.³⁸⁵

Mit diesen Worten umschreibt Stowasser unwissentlich die Situation des Ich in dem Gedicht Melitta Urbancics, eine Situation, die nicht nur die Erfahrung des empirischen Ich spiegelt, sondern die Situation vieler Menschen, die um ihr Leben fürchten müssen. Diese Reflexionen führen zurück zu der Diskussion über Subjektivität in Kapitel 5.2 und zu diesbezüglicher Überlegung Rüdiger Zymners. Die Frage Zymners, inwiefern Subjektivität als ein unmittelbar persönliches Erleben zu verstehen ist oder ob eine ästhetische Sublimierung dessen oder eine lyrische Verarbeitung des Erlebten eine Allgemeingültigkeit erlangen kann, ist im Gedicht *Der Verfolgte* eine relevante Frage. Die erkennbaren biografischen Elemente bei dem Gestalten des Ich machen es zwar schwer, eine klare Trennung zwischen dem empirischen und dem lyrischen Ich durchzuführen, die ästhetische Sublimierung der Emotionen, die lyrische Form und die Referenz an die Offenbarung führen aber den Leser von einem unmittelbar persönlichen Erleben des Subjekts in einen größeren Zusammenhang. So gelesen sind die Emotionen des Ich auf andere Menschen, die unter Gewaltherrschaft und Verfolgung leiden, übertragbar, ja die

³⁸⁴ Artikel in Svenska Dagbladet vom 31.05.2020 *Biblisk skräck skrämmar och lindrar i utsatta tider*, Jayne Svenungsson.

³⁸⁵ Interview in der Wochenzeitung *Der Sonntag* der Erzdiözese Wien vom 30.01.2020 mit Prof. Dr. Martin Stowasser.

Subjektivität des Gedichtes erlangt mit diesem Verständnis eine Allgemeingültigkeit verfolgter Menschen.

7.3 Flucht

Verfolgt zu werden, hinterließ bei vielen Menschen ein schwer zu beherrschendes Angstgefühl. Nelly Sachs, die mit ihrer Mutter zusammen (mit der Hilfe Selma Lagerlöfs) gerettet wurde, verließ das Gefühl der Angst vor der Verfolgung nie. Sie schreibt in *Chor der Geretteten*:

Zeigt uns noch nicht einen beißenden Hund –
Es könnte sein, es könnte sein
Daß wir zu Staub zerfallen –

Für Melitta Urbancic wird die Rettung als eine unverdiente Gnade mit Dankbarkeit, aber auch mit belastenden Schuldgefühlen in mehreren Gedichten thematisiert. Die gefühlte Schuld, gerettet worden zu sein, aber die Mutter alleine zurücklassen zu müssen, war eine emotionale Belastung, von der sie sich nie befreien konnte. Im Gedicht *der Pfeil* schreibt sie:

Wer je gerettet wird, dem sind gebogen
die Schultern tiefer von der Gnadenlast,
als ihm, dem gleich der Pfeil war zugeflogen –

Und wenn du auch bis heut dein Herz noch hast
geschirmt mit den vom Schreck gelähmten Händen,
kann Gnade das Geschoss nur von dir wenden!

Für andere exilierten Dichter wie z. B Paul Celan wurde dieses sogenannte Überlebensschuld-Syndrom ein lebenslanges Leiden, an dem er auch, so wird vermutet, zugrunde ging.³⁸⁶

³⁸⁶ Emmerich, 1999, pp. 47, 167-168.

Das Abschiednehmen von der Mutter am Bahnhof war der schwere Anfang des Gesamtprozesses Flucht – Integration.

Mit dem Zug fuhr Melitta Urbancic mit den Kindern über Berlin nach Kopenhagen. Das Überschreiten der deutsch-dänischen Grenze war mit großen Ängsten verbunden, da viele Mitpassagiere in der Dunkelheit in eine Ungewissheit aussteigen mussten.³⁸⁷ In der kleinen Erzählung *Der Schmarotzer* schreibt die Autorin:

Grenze – Mitnehmen von Geld, Schmuck etc. – Todesstrafe, Volksverrat. In der Nacht alle Österreicher raus aus dem Zug. Weinen, Schreien. Ich konnte nicht mehr weinen und schreien. Mein Hals war ohne Laut [...] bis auf die unbenennbare letzte Angst, die Kinder! [...] da habe ich das erlebt, was alle Angst meines Lebens und alle Sicherheiten und alle Zweifel aufwiegt und durch keine so große Seligkeit je aufgewogen werden kann: Der tiefe Frieden im Untergang, die herrlichste, lebendigste von allen Sicherheiten im Bodenlosen, das letzte tiefste Geborgensein im Nichts. Es lässt sich nicht erklären nur aus eigener Erfahrung [...] aus selbst erlebten grenzenlosen Dank ans Leben selbst.

In der unvollständig gebliebene Sammlung *Ferne Nähe* liegt das undatierte Gedicht *Auf der Flucht* eingeordnet.

Auf der Flucht

- 1 Der Morgen kam ! – Durchs trübe Fenster braute
- 2 das erste Dämmern im Vorüberfliegen –
- 3 Die Kinder schienen jetzt in Schlaf zu liegen,
- 4 der Säugling auch, nachdem die Brust ihm taute.

- 5 Nur in den Adern, unbeschwichtbar, graute
- 6 die Angst der letzten Nacht vorm Tagessiegen –
- 7 Doch als ins Morgenrot die Farben stiegen
- 8 leuchtend wie nie – und frei der Himmel blaute –

³⁸⁷ Vgl. Interview II vom 21.08.2019 (45.50).

- 9 da lag der erste Schöpfungstag vorm Blick:
10 Die Erde dampfte Feuchte noch vom Meer
11 Das Vieh ruht im Urfrieden auf der Weide –

12 Ein Hauch vom Flügelschlagen im Geschick,
13 sich wendend, weht vom Todesabgrund her:
14 Das Leben lächelt wieder überm Leide!

Inwiefern ein Gedicht einen Titel braucht oder nicht, wird unterschiedlich beurteilt. Aus einem von Johan Peter Eckermann aufgeschriebenen Gespräch zwischen ihm und Goethe ist zu entnehmen, dass sie darüber einig waren, dass ein Gedicht immer ohne Titel entsteht:

»Wenn man es recht bedenkt«, sagte ich, »so entsteht doch ein Gedicht immer ohne Titel und ist ohne Titel das, was es ist, so daß man also glauben sollte, der Titel gehöre gar nicht zur Sache.« – »Er gehört auch nicht dazu«, sagte Goethe; »die alten Gedichte hatten gar keine Titel, es ist dies ein Gebrauch der Neuern, von denen auch die Gedichte der Alten erst in einer späteren Zeit Titel erhalten haben. Doch dieser Gebrauch ist von der Notwendigkeit herbeigeführt, bei einer ausgebreiteten Literatur die Sachen zu nennen und voneinander zu unterscheiden.«³⁸⁸

Für das Gedicht *Auf die Flucht* aber ist der Titel ein funktions- und informationstragender Paratext, der das Gedicht in ein für den Rezipienten verständliches Geschehen situiert.

Schon im ersten Vers wird der Rezipient *medias in res* von dem Sprecher in das Geschehen eingeführt. Der Morgen kam! – anschaulich sieht der Leser durch das trübe Fenster aus dem fahrenden Vehikel, wie der Tag beginnt. Im Fahrzeug selbst herrscht Ruhe. Die Kinder schlafen und auch die Angst, die der Flüchtende in der vorhergehenden Nacht durchgemacht hat, fängt an, zu weichen. In dem Licht der aufgehenden Sonne und dem wolkenfreien blauen Himmel breitet sich ein Bild gleich dem ersten Tag der Schöpfung vor dem Fenster aus. Die Erde dampft noch, als ob sie wie in der Schöpfungsgeschichte frisch aus dem Meer erschienen wäre, das Vieh ruht friedlich auf der Weide. Das zarte Gefühl der Hoffnung, Todesgefahr entronnen zu sein, keimt und das Vertrauen in das Leben ist wieder da.

³⁸⁸ Burdorf, 1997, p. 131; Johann Peter Eckermann *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*, Donnerstagabend, den 29. [25.] Januar 1827, <https://projekt-gutenberg.org> abgeholt. 10. Dezember 2020.

Die beiden Quartette haben den gleichen formalen Aufbau. Fünfhebiger Jambus mit umarmendem parallel wiederholtem Reimschema abba und weiblicher Kadenz. Mit Gedankenstrichen werden die in den Quartetten vorkommenden kontrastierenden Themen von dem äußeren und inneren Zustand der fiktiven Welt markiert. Die Autorin baut im Aufgesang mit verschiedenen sprachlichen Mitteln ein lebhaftes und authentisches Bild der Situation auf. Eine Exclamatio, der fließende Rhythmus durch ein Enjambement, das präteritale Jetzt erzeugen im ersten Quartett eine emotionale Nähe. Das Enjambement des zweiten Quartetts bewirkt durch den veränderten Sprechrhythmus eine Einheit der ersten zwei Verse, eine Einheit, die die explizite Angstdarstellung der Nacht verstärkt. Die Farbensymbolik, blau-rot, im zweiten Teil der Strophe vermittelt eine bei Tagesanbruch entstehende Dichotomie zwischen Angst und Vertrauen. Das erste Terzett stellt im Abgesang im Gegensatz zu dem hochemotionalen zweiten Quartett und mit einer Referenz auf die Genesis eine idyllische friedvolle, vertrauensvolle Landschaft dar. Der Wechsel des Tempus von Präteritum zum Präsens versetzt den Rezipienten aus einer angstvollen gewesenen Zeit in eine zeitliche Jetztsituation des „Urfriedens“. Abschließend im zweiten Terzett wird mit einem Hinweis auf den Engel der Offenbarung 20,1-3 auf die Rettung vor der Todesgefahr hingewiesen. Die Personifikation und die bedeutungstragende Alliteration des letzten Verses vermitteln als Fazit ein neu gewonnenes Vertrauen in das Leben. Mit Wissen um den außersprachlichen Kontext des Gedichtes, die geschichtliche wie biografische Situation, kann der Rezipient, im Sinne Wolfgang Isters Theorie der Rezeptionsästhetik und mit seinem Weltwissen, annehmen, dass es sich um eine gelungene Flucht vor den nationalsozialistischen Verfolgern handelt.

Die initiale Bedeutung des Textes signalisiert auf einer ersten Ebene eine tatsächliche Flucht vor einer ungenannten Gefahr durch eine idyllische Morgenlandschaft. Nach einer interpretativen Auseinandersetzung mit dem Text ergibt sich auf einer zweiten Ebene ein tieferer Sinn des Textes, der als fortgesetzte Metapher und Symbol in der Form einer Allegorie evident wird. Mit der metaphorischen Exclamatio „Der Morgen kam!“ wird der Leser nicht nur in das fiktiv reale Geschehen eingeführt, sondern auch in die Welt Melitta Urbancics, in der das Leben in Vertrauen in Gott als lebensgebender Macht im Sinne der Schöpfung zentrales Thema ist. Der konzeptuelle Gedanke des Gedichtes, Gott als lebensspendende Kraft sichtbar zu machen, wird in Form einer undefinierten morgendlichen Fahrt durch die erwachende Natur metaphorisch artikuliert. Das Etablieren eines Gottvertrauens nach dem Überwinden der Gefahren stellt das Spiel mit der Farbensymbolik dar. Rot in der Dichotomie Gefahr und Leben wird von dem himmlischen Blau überglänzt. Der Tempuswechsel vom Präteritum zum Präsens im zweiten Terzett deutet einen sichtbaren Gott an. Die Allegorese führt in dem letzten Terzett

eine Referenz an den Engel der Offenbarung herbei, der im Auftrag Gottes den Teufel in den Abgrund schickt und damit eine Wendung des Schicksals bewirkt. Gott in seiner Güte rettet den Verfolgten und straft den Teufel. Als Abschluss der Allegorie lächelt das personifizierte Leben den lebensspendenden Gott als Sieger an.

Das Thema Flucht war für die exilierten Autoren ein aktuelles Thema, mit dem sie sich in unterschiedlicher Art und Weise auseinandergesetzt haben. Für Melitta Urbancic war die Flucht zwar ein angsterfülltes, aber doch abgeschlossenes Geschehen, und obwohl es nicht vergessen wurde, war es nicht emotional belastend. Auch wenn das Geschehen poetisch sublimiert ist und die Referenzen an den christlichen Gott und die Bibel auf eine umfassende Gemeinschaft weisen, ist der Entwurf des Subjekts des Gedichtes auf das empirische Ich zurückzuführen.

Die Flucht Melitta Urbancics führte über Berlin, Kopenhagen, die Färöer nach Reykjavik. In der 2014 herausgegebenen Sammlung *Vom Rand der Welt* ist das Gedicht *Überfahrt* als zweites Gedicht eingeordnet. Für die Autorin als Mitteleuropäerin war das Meer unbekannt und auch unheimlich. Ein Schiff war voller Rätsel, der Blick ins Grenzenlose erschreckend. Der Weg der Rettung, der über das Wasser in das Unbekannte führte, war für sie, vor allem mit der Verantwortung für drei Kinder, eine Herausforderung, die sie mit Pragmatismus und Vertrauen in Gott annahm.

Überfahrt

- 1 Dunkler Bug, der Rest des festen
- 2 Bodens unter unsern Sohlen –
- 3 Letzter Halt dem Blick nach Westen
- 4 das Gestänge mit den Bohlen,
- 5 ein Gerät hier, dort ein Tau,
- 6 schattenschwarz – Dahinter grau,
- 7 drohender als alle Grenzen,
- 8 die wir fliehen, liegt die vage,
- 9 starre Uferlosigkeit,
- 10 unbewegt, beinah als trage
- 11 uns die Arche fernster Tage
- 12 durch das Totenmeer der Zeit –

- 13 Wäre nicht das jähe Glänzen
14 Auf die Flut herabgegossen
15 und die Strasse, lichtentflossen,
16 hingebreitet, wie zu Sternen,
17 zu den aufgetauchten, fernen
18 Gipfeln im gelobten Land.
- 19 Und der Blick hebt in das Leuchten
20 jetzt den Anker aus dem feuchten
21 Abgrund als des Hafens Pfand.

Ein angstvolles und unfreiwilliges Verlassen des alten Lebens bildet den thematischen Rahmen (Frame) des Gedichtes, innerhalb dessen die Entfaltung der Wirkung des unbekannten Meeres auf den Protagonisten als Script dient. Aus der Situation der Unsicherheit, keinen festen Boden unter den Füßen zu haben, und der gefühlten Bedrohung der grauen Uferlosigkeit eines Totenmeers der Zeit erscheint ein Lichtstrahl, ein erlösendes, ermutigendes Leuchten, das zum gelobten Land führt.

Das Gedicht fällt durch die ungewöhnliche Strophenform auf. Auf die Bezüge der klaren Einteilung der Anzahl der Verse 3-6-12 zum Gebiet der Zahlenmystik der Antike, des Judentums und Christentums wird hier nicht eingegangen. Stattdessen ist die Aufteilung in einen Zwölfzeiler, einen Sechseiler und einen Dreizeiler als eine formale Unterstützung des Inhaltes anzusehen. Diese formale Unterstützung des Inhaltes war der Autorin von hoher Relevanz und die Einheit von Form und Inhalt ist ein Merkmal der Lyrik Melitta Urbancic, das auf die Beeinflussung Georges zurückzuführen ist. Nach dem Reimschema betrachtet wäre allerdings eine andere Stropheneinteilung möglich. Eine Aufteilung der ersten zwölf Verse in einen Siebenzeiler mit der Reimordnung ababccx und einen Fünfzeiler mit der Reimordnung abaab ist nicht nur reimtechnisch, sondern auch inhaltlich vertretbar.

Mit den vielen Substantiven in einem kreuzgereimten Vierzeiler und einem paargereimten Zweizeiler der Verse 1–6 baut die Autorin den Raum „Schiff“ auf, dessen Fremdartigkeit und Unheimlichkeit der dunkle Klang wie die dunklen Farben verstärken. Vers 7 fällt als Waise zwischen zwei strukturierten Reimordnungen formal auf und mit dem Lexem „Grenzen“ wird

der Übergang von der begrenzten Räumlichkeit des Schiffes zu der Unendlichkeit des Meeres signalisiert.

Im Vers 13, der den Stimmungsumschwung einleitet, findet das Reimwort „Grenzen“ des Verses 7 bedeutungstragend seinen Widerpart in dem Lexem „Glänzen“, das den Weg aus dem „Totenmeer“ und in das „gelobte Land“ zeigt. Den lichterfüllten Weg dahin beschreiben die folgenden zwei Paarreime, zu denen inhaltlich wie syntaktisch Vers 18 gehört, der das Sextett komplett macht. Nach der Reimordnung umarmender Reim bildet der Vers 18 aber formal mit dem Terzett ein Quartett und steht so in einem Zwiespalt zwischen formaler und inhaltlicher Relevanz in der Wahrnehmung des Rezipienten. Abschließend wird der personifizierte Blick durch die Konjunktion „und“ in das Geschehen eingebunden. Zuversichtlich lichtet er, der Blick, jetzt den Anker, löst sich von der dunklen Todesangst und blickt auf das leuchtende „gelobte Land“. Mit diesem Kunstgriff der systembrechenden Devianz, hier in Form von unerwarteter Reimordnung und Strophenform, bewirkt die Autorin eine gesteigerte Spannung und Aktivität des Rezipienten bis zum letzten Vers.³⁸⁹

Das Spannungsverhältnis zwischen Dunkel und Hell, klanglich, metaphorisch wie auch semantisch, verleiht dem Gedicht eine besondere Kontur, zu deren Intensität das trochäische Versmaß beiträgt. Eine emotionale Intensität gibt die Referenz an die biblische Geschichte Noahs. Indem der Wir-Sprecher auf die gottbefohlene Fahrt Noahs übers Wasser und seine Rettung auf den Berggipfel Ararats hinweist und sie als Vergleich zu der eigenen textinternen Situation heranzieht, wird ein Stimmungsumschwung des Gedichtes eingeleitet und auf ein gutes Ende der Fahrt hingewiesen.

Bei der Subjektgestaltung des Gedichtes sind biografische Elemente zu erahnen. In einer, im Nachlass liegenden, kleinen Erzählung, *Die Flucht, die Reise nach Island*, (unbekannten Datums) wird von einer Überfahrt übers Meer, von Kopenhagen nach Reykjavik, mit der Blickrichtung von der Dunkelheit in die Helligkeit erzählt. Melitta Urbancic schreibt: „Sitzt hier auf einem wildfremden Schiff, fährt in ein wildfremdes Land, versteht kein Wort, hat kein Geld, kennt keinen Menschen und ist glücklich. Lieber Gott ich bin so verboten glücklich. Ich bin frei. Es ist alles zu Ende. Alles fängt an!“

³⁸⁹ Müller-Zettelmann, 2000, p. 100.

7.4 Island. das fremde Land

Island, „das Land am Rand der Welt“ und Ziel der unheimlichen Fahrt übers unbekannte Meer, war für Melitta Urbancic wie Tomi für Ovid „ultima terra“. Ein Land der Kälte, des Eises, aber im Gegensatz zu Ovid auch ein Land der Hoffnung. „Island ist ein gutes Land“, beruhigt die Autorin ihren Sohn in der oben erwähnten Erzählung *Die Flucht, Die Reise nach Island*. Das Gedicht *Die Insel* steht als einleitendes Gedicht in dem zweiten Teil der Sammlung *Vom Rand der Welt*. Nachdem der erste Teil der Sammlung *Zwischen Gestern und Morgen* Heimatverlust, Ängste und Einsamkeit, aber auch Dankbarkeit dem Land gegenüber, das ihr Schutz gab, thematisierte, kann der zweite Teil *Hier und Heut* als eine Art „geistige Besiedelung“³⁹⁰ des neuen Landes gelesen werden.

Die Insel

Aus der grossen Flut
hebt am Weltenrand
sich aus Eis und Glut
neues Erdenland.

Da kein Tag mehr glüht,
hoch von Norden bricht,
Himmel übersprüht
nachtgebornes Licht.

Leidensstarker Trost
wird der Winterwelt :
Fels vom Meer umtost,
Glück vom Tod umstellt –

³⁹⁰ Kristmannsson, 2014, p. 213.

Herz von Eis und Glut
steigt am Weltenrand
aus der Grossen Flut
das gelobte Land !

Die Referenz des Titels, *Die Insel*, an das Land Island wird von dem Rezipienten aufgrund seines Weltwissens in der Kohärenz des Textes hergestellt. Das poetische und bilderreiche Gedicht beschreibt in der ersten Strophe die Entstehung der Insel als Resultat vulkanischer Aktivität am nördlichen Rand der Welt. Von deren Dunkelheit, die vom Polarlicht durchbrochen wird, erzählt die zweite Strophe. In der dritten Strophe wird die Beschreibung der Insel von starken Emotionen überlagert „Leidensstarker Trost“ und „Glück vom Tod umstellt“. Die letzte Strophe ist als ein wiederkehrendes Bild der ersten Strophe entworfen, lexikalisch wie auch nach Reimschema. Allerdings wird durch die Umstellung der Verse und durch den Austausch einiger Wörter, statt des nüchternen Bildes der ersten Strophe, ein emotionales Bild der hoffnungsvoller Erwartung angedeutet.

Die durchgehend vierzeilige kreuzgereimte Strophenform mit regelmäßigen dreihebigen Trochäen und männlicher Kadenz gibt ein ruhiges Tempo vor, das von der relativen Armut an Bewegungsverbren und von der Rekurrenz der Substantive verstärkt wird. Die anfänglich bedrückte Stimmung des Gedichtes entwickelt sich zu einer Stimmung des vorsichtigen Vertrauens in das neue Land.

Da es für den hier verwendeten Begriff „Stimmung“ keine geisteswissenschaftliche Theorie gibt, die den Begriff definieren könnte, ist der Begriff umstritten.³⁹¹ Seit der linguistischen Wende wird er abgelehnt, wobei der Begriff in der letzten Zeit eine Reaktualisierung erlebt.³⁹² Nach Burdorf hat der Begriff „Stimmung“ in der literaturwissenschaftlichen Gedichtanalyse „als Mittel einer vorläufigen Beschreibung schwer zu verbalisierender Texteindrücke seinen Platz“³⁹³. Ein solcher schwer verbalisierender Textindruck liegt über dem Gedicht *Die Insel*. Eine Stimmung der Bedrücktheit aber auch abwartender Vorsicht und vorsichtiger Hoffnung lastet auf dem Text. Die Insel wird in einem Diskurs der Gegensätze identifiziert. Eis und Glut, Hell und Dunkel, Fels und Meer, Leid und Trost, Glück und Tod drücken eine zwiespältige

³⁹¹ Staiger, 1971, p. 46.

³⁹² Gumbrecht, 2006.

³⁹³ Burdorf, 1997, p. 185.

Empfindung der Insel gegenüber aus, landschaftlich wie gesellschaftlich und kann als eine Antizipation des Lebens Melitta Urbancics in Island verstanden werden.

Ein Verweis auf die biblische Geschichte Noahs ist nicht zu übersehen, in deren Rahmen die grosse Flut als die Sintflut gelesen werden kann, die in der aktuellen geschichtlichen Zeit als Sinnbild für die Europa überflutenden Gefahren des Nazi-Regimes steht. Mit diesem Schlüssel ist das Land „am Rand der Welt“ ein „Glück vom Tod umstellt“; es ist „das gelobte Land“. Aus dem nüchternen „Erdenland“ aus Eis und Glut der ersten Strophe hat sich ein „Herz von Eis und Glut“ entwickelt, das mit der „Grossen Flut“ und „dem „gelobten Land“ dem jüdisch – biblischen Kontext verbunden wird und auf eine hoffnungsvolle Zukunft hinweist.

Unfreiwillig führt die Analyse des Gedichtes die Gedanken zur Philosophie der Autorin und damit zum Symbol des siebenstrahligen Stern, der für die Autorin eine unsichtbare Mitte mit unsichtbaren Punkten der Peripherie verbindet.³⁹⁴ Aus der Ich-Jetzt-Hier-Situation des Gedichtes als der unsichtbaren Mitte verbindet sich das Ich mit den peripheren Punkten, die die Autorin als gelebte Punkte eines Lebens definiert. Es entsteht eine Vielfalt in der Einheit, ein, wie die Autorin es nennt, „Einiges Dasein“. In dem „Einigen Dasein“ des Ich des Gedichtes, werden Lebenserfahrungen, sei es Herkunft, Glaube, Verfolgung, Leiden oder Tod mit der momentanen Sein-Situation nach dem Prinzip des siebenstrahligen Sterns verbunden. Diese gefühlte Einheit bewirkt eine emotionale Stabilität, woraus die Überzeugung des Ich, einen Lebensweg gefunden zu haben, den es in Zuversicht weitergehen kann, erwächst.

.

Das zwiespältige Gefühl der Insel gegenüber bleibt aber bestehen. Isolation und Ich-Verlust, aber auch Dankbarkeit, gerettet worden zu sein, stehen thematisch im Vordergrund der ersten Zeit des Exils in Island. Im Gedicht mit dem Titel *Robinson* aus der Sammlung *Vom Rand der Welt* verweist die Autorin explizit intertextuell auf Daniel Defoes Roman *Robinson Crusoe*. Robinson scheint ein Begriff gewesen zu sein, mit dem sich Melitta Urbancic intensiv befasste und den sie auch in anderem Zusammenhang auf sich selbst bezog. Am 19.11.1925 schreibt sie in ihrem Tagebuch:

Distanz schafft freien Raum. Es klingt paradox, ist aber für mich aus vielen Beispielen wahr. Und was mehr wiegt, - aus meiner Gewißheit, daß es so sein muß und nur ich ~~auf eine~~ Robinson auf meiner Insel ...

³⁹⁴ Melitta Urbancic vertieft ihre Gedanken zum Symbol des siebenstrahligen Sterns in dem Typoskript *Antwort an Prof. Karl Jaspers* vom 22. Februar 1965 aus dem Nachlass der Autorin, sowie in einem Brief der Autorin an Karl Jaspers vom 29. September 1954 aus dem Nachlass Karl Jaspers', Literaturarchiv Marbach.

Robinson

- 1 Ich bin allein! – Mein Gott, wie soll ich so
- 2 fortleben: ohne Blick und ohne Gruss?
- 3 Mein Echo nur – Spur nur von meinem Fuss –
- 4 Leben im Weglosen – wie lange? wo?

- 5 Kein Mass zählt mir die Zeit zu: sie ist ganz.
- 6 Ganz bleibt die Weite ohne Segel mir.
- 7 Um meine Insel schliesst ihr blauer Kranz.
- 8 Ich bin gerettet. Lebe. JETZT und HIER!

In der ersten Strophe des Gedichtes setzt sich das Ich poetisch mit Entwurzelung, Isolation und Ich-Verlust auseinander, während es in der zweiten Strophe in Dankbarkeit, gerettet worden zu sein, eine Versöhnung mit dem Leben auf der Insel ausspricht³⁹⁵.

Das expressionistisch anmutende Gedicht in Monologform und fünfhebigen Jambus mit durchgehend männlicher Kadenz weist in der jeweiligen Strophe eine unterschiedliche Reimordnung auf. Das umarmende Reimschema der ersten Strophe vermittelt einen Eindruck der Eingrenzung, die, entsprechend der Poetologie der Autorin bezüglich der Einheit von Form und Inhalt, durch den Inhalt bestärkt wird. Mit der gleichen Logik markiert die veränderte Reimordnung der zweiten Strophe einen inhaltlichen Umschwung. Frank verweist auf Georg Trakls Verwendung des Versmaßes, fünfhebiger Jambus mit männlicher Kadenz, in seiner schwermütigen Lyrik einer zerfallenden Welt.³⁹⁶ Mit dem Wissen um die Wertschätzung der Autorin für Trakl³⁹⁷ wäre seine Lyrik eine denkbare Inspirationsquelle für dieses Versmaß.

Nicht nur die Reimordnung, sondern auch die metrische Betonung und deren Verschiebung sind von inhaltlicher Relevanz. In Kapitel 2.3 wurde die Einstellung der Autorin zu diesen formellen Fragen diskutiert und dabei die schwebende Betonung als Vermeidung einer, wie sie es nennt, „Vergewaltigung des natürlichen Wort- und Versakzentes“ vorgestellt.³⁹⁸ Sie

³⁹⁵ Eine deutlich kürzer gehaltene Interpretation des Gedichtes ist in der Bachelorarbeit der Verfasserin zu lesen. *Einsame Worte vom Rand der Welt*, 2015, Umeå Universität, Schweden.

³⁹⁶ Frank, 1980, p. 307.

³⁹⁷ Nach Auskunft der Tochter Sibyl Urbancic.

³⁹⁸ Grünbaum, 1927, p. 25; vgl. Kap. 2.3, p. 38.

betrachtet zwar diese schwebende Betonung als „gewaltsame[n] Kompromiß“, bescheinigt ihr aber, als ein Element der Spannung oder der Harmonisierung zu wirken. Diese von der Autorin dem Inhalt gegenüber als fruchtbar bezeichnete Wirkung einer Akzentverschiebung trägt in der ersten Strophe zu einer erhöhten Spannung bei.

Mit diesem Verständnis einer Akzentverschiebung bekommt durch das Enjambement mit folgender schwebender Betonung das Syntagma „so fortleben“ eine Schlüsselstellung der Strophe und deutet die weitere Entwicklung des Gedichtes an. Eine weitere Rhythmusverschiebung zusammen mit Assonanzen und Gedankenstrichen verleiht Vers 3 eine auffallende Eindringlichkeit, die sich auf die inhaltliche Aussage überträgt. In der aufeinanderfolgenden dreifachen Hebung „nur – Spur nur“ markiert der Gedankenstrich den Wegfall der metrisch vorgesehenen unbetonten Silbe des dritten Jambus. Stattdessen entsteht eine Zäsur und damit eine visuelle wie akustische Markierung einer Parenthese. Die Rhythmusveränderung in Vers 4 ist durch das Wechseln des Versmaßes von drei Jamben zu zwei Daktylen bedingt, die mittels ihrer fallenden Betonung eine Stimmung der Hoffnungslosigkeit vermitteln und dadurch als verstärkendes Element des Inhaltes eine Relevanz haben. Nach dem Gedankenstrich leiten allerdings zwei Fragen in steigendem Metrum die Volta des Gedichtes ein. Mittels einer Inversion in Vers 6, die eine Akzentverschiebung zugunsten des rekurrenten Wortes „Ganz“ mit sich führt, erhält der Vers eine zentrale Bedeutung. Die Verschiebung der Betonung gibt dem Vers eine Prägnanz, die inhaltlich proleptisch auf die für das Ich entstehende Ganzheit von Zeit und Raum hinweist. Die Inversion erzeugt nicht nur eine signifikante Rhythmusveränderung, sondern auch das so entstandene Reimpaar mir – hier weist bedeutungsvoll in die Zukunft.

Inhaltliche Relevanz zeigt auch die lebhafteste Interpunktion der ersten Strophe, die dem emotionalen, unruhigen Zustand des Ich entspricht, während die spärlichere Zeichensetzung der zweiten Strophe den Zustand der inneren Ruhe unterstützt. Die gesperrten Versalien im abschließenden Vers signalisieren zusätzlich eine neu erweckte Entscheidungskraft des Ich.

Das Gedicht ist auffallend reich an bildhaften Figuren, die drastisch die Situation des Ich zeichnen. In der ersten Strophe überwiegen Bilder der Entwurzelung, Sprachlosigkeit und Orientierungslosigkeit, während die zweite Strophe die Ganzheit von Zeit und Raum des Lebens zeichnet. Mit der Metonymie „ohne Blick und ohne Gruss“ wird das Konzept, einer menschlichen Gemeinschaft „nicht-dazugehörig“ zu sein, „fremdsein“ berührt. Ein Konzept, das in der synästhetischen Parenthese „Mein Echo nur – Spur nur von meinem Fuss –“ weiter ausgeführt wird. Der Referenz auf Defoes Robinson ist unübersehbar, hinkt aber insofern, als

Robinson nicht seine eigenen Fußspuren entdeckte, sondern die von Freitag, wodurch seine Isoliertheit durchbrochen war. Das Ich des Gedichtes aber findet als Echo in der Suche nach menschlichem Kontakt nur seine eigenen physischen Spuren. Das Ich verbleibt in einem Zustand der seelischen Isolation und der Sprachlosigkeit. Die gefühlte Ausweglosigkeit wird metaphorisch in „Leben im Weglosen“ ausgedrückt. Diese Metapher ist gerade in Island zweideutig und könnte auch ironisch gemeint sein, da Island zur Zeit des Entstehens des Gedichtes ein Land ohne feste Straßen und Wege war.³⁹⁹ Die Synekdoche „ohne Segel“ in der zweiten Strophe drückt ein erzwungenes Bleiben auf der Insel aus, denn die Insel ist metaphorisch von dem „blauen Kranz“ der Weite umschlossen, ein Kranz, der sowohl schützend wie einengend wirken kann, ein Kranz aus Wasser oder Sehnsüchten. Trotz dieses Zwiespalts weiß das Ich, dass es gerettet worden ist.

„Ich bin“ rahmt als Rekurrenz im ersten und letzten Vers das Gedicht ein. Die emotionale Exclamatio „Ich bin allein!“ mit Ausrufezeichen leitet das Gedicht ein, die nüchterne Feststellung „Ich bin gerettet.“ mit einem Punkt als Satzzeichen leitet den abschließenden Vers ein. Das gerettete Ich stellt ohne Emotionen fest: es lebt. Punkt. Dagegen weisen die mit gesperrten Versalien und Ausrufezeichen versehenen Deiktika HIER und JETZT auf hohe Emotionalität und Entscheidungskraft. Die Deixis des Verses: ich, hier und jetzt, Bühlers Origo der Subjektivität, hat hier eine situationsdeiktische Funktion, die aus dem Text heraus auf eine außersprachliche Realität weist, auf eine erste Identifikation der Autorin mit Island.⁴⁰⁰

Das HIER und JETZT klingt wie eine Beschwörung, wie eine Selbstvergewisserung in Zeiten der Unsicherheit. Dem Ich scheint der richtige Augenblick gekommen zu sein, eine Entscheidung zu treffen und zu handeln. Eine intertextuelle Referenz an Stefan Georges „Und was ihr heut nicht leben könnt wird nie.“⁴⁰¹ ist nicht zu übersehen. Die Eigenverantwortlichkeit und der Augenblick einer Entscheidung, bewusst zu sein und zu leben, sind Themen in Jaspers Vorlesungen, die Melita Urbancic beeindruckt und beeinflusst haben.

Am 11.11.1925 schreibt sie in ihrem Tagebuch:

Ich glaube jeder Augenblick hält alle Räume in seiner geschlossenen Hand man kann jeden darin finden, wenn man sie aufbringt – und jedes Hier hat seine Ewigkeit?

³⁹⁹ Kristmannsson, 2014, p. 194.

⁴⁰⁰ Linke, et al., 2004, p. 251.

⁴⁰¹ Aus Stefan Georges *Der Stern des Bundes*, Drittes Buch, (Ihr seid die Gründung, wie ich jetzt euch preise). Die Bedeutung Georges und Jaspers für die Autorin wird in dem Abschnitt Biografie dieser Arbeit besprochen.

Die Freiheit und die Eigenverantwortung in der Entscheidung, jetzt und hier zu handeln, sind zentrale Elemente der Lebensphilosophie der Autorin, die sie in dem oben besprochenen Zeitungsartikel *Kairos Ein Dialog* diskutiert. Sie schreibt: „mein’ Kairos ist wirklich – und das heißt: wirksam – nur in mir.“⁴⁰² Die Spiegelung dieser Überzeugung im letzten Vers des Gedichtes lässt dem Ich in dem Jetzt und Hier sein Kairos erkennen und dabei seinen Augenblick zu handeln erfassen. Damit tat das Ich den ersten Schritt zur Integration in das fremde Land, der erste Schritt in Richtung Grenzüberschreitung im Sinne von Bhabhas „drittem Raum“ und in dem liminoiden Prozess der Annahme des fremden Landes.⁴⁰³

In dem fremden Land Island angekommen, wo weder Kultur noch Sprache ihr bekannt sind, wenden sich die Gedanken Melitta Urbancics dem Abschied vom alten Land, Freunden und Familie zu.

Das Gedicht *Der Ruf* stammt aus der Sammlung *Vom Rand der Welt*. Es leitet dort den ersten Teil *Zwischen Gestern und Morgen* ein. Im Nachlass liegt eine zweite Variation des Gedichtes als ein Typoskript mit dem Titel *Auftrag* und mit einem handschriftlichen Eintrag der Jahreszahl 1939 versehen. Wann und aus welchem Grund die Autorin den Titel geändert hat, ist nicht nachzuvollziehen. Der Austausch der Titel deutet möglicherweise ein von der Autorin verändertes Empfinden dem Geschehen gegenüber an. Von der Dimension eines Auftrages, aus eigenem Antrieb sich schriftlich an die Heimat zu erinnern, hat sie das Geschehen zu einer Dimension eines Rufes, der eine höhere Instanz impliziert, erweitert.

Die beiden Variationen des Gedichtes unterscheiden sich in der Interpunktion. Ich zitiere hier *Der Ruf*.

⁴⁰² Zitat aus dem Text *Kairos Ein Dialog*, Vgl. Kap 2.2, p. 32 Fn. 100.

⁴⁰³ Bhabha, 2012.

Der Ruf

- 1 Da der Ruf mich traf,
- 2 – lang bevor das Schicksal noch gesprochen –
- 3 hat er Werk und Schlaf,
- 4 Tag und Nacht mir drängend unterbrochen.

- 5 Seit ein Weg sich bot
- 6 mitten zwischen steilgetürmten Steinen,
- 7 hat mich keine Not
- 8 mehr vermocht, um dich, mein Land, zu weinen.

- 9 Als ich Abschied nahm,
- 10 liebe Hand zum letzten Mal zu drücken,
- 11 kehrte ohne Gram
- 12 Lebenden und Toten ich den Rücken.

- 13 In der Fremde nun
- 14 – Land und Sprache legen mich in Ketten –
- 15 kann ich nimmer ruhn:
- 16 muss im Lied mein Teil der Heimat retten !

Das lyrische Ich erzählt von einem Ruf, den es ahnte und fürchtete, lange bevor das schicksalhafte Ereignis eintrat. Es erzählt analeptisch und metaphorisch von Schwierigkeiten, einen Weg aus einer besonderen Lebenssituation zu finden, Vers 6: „zwischen steilgetürmte Steinen“ und von einem emotionslosen Abschied von der Heimat und den Lieben Vers 11: „kehrte ohne Gram/ Lebenden und Toten ich den Rücken“.

Das Ich ist zur Zeit des Schreibens in einem fremden Land, dessen Sprache es nicht spricht und dessen Kultur es nicht teilt, Vers 14: „Land und Sprache legen mich in Ketten“. Im fremden Land isoliert empfindet das Ich ein zwanghaftes Bedürfnis, sich dichterisch an seine Heimat zu erinnern, Vers 16: „im Lied mein Teil der Heimat retten“.

Der thematische Rahmen des Gedichtes ist der Blick auf die Zustandsveränderung des autodiegetischen Sprechers und insbesondere die Veränderung der psychischen Verfassung des

Ich, vor, während und nach einer situativen Veränderung der Lebenssituation. In einer gefühlten Krisensituation reflektiert das Ich, ohne Nennung von näheren Umständen wie Ort und Zeit, retrospektiv über das eigene Verhalten in einem Geschehen des Abschieds und prospektiv über sein zukünftiges Verhalten. Implizit wurde die Selbstreflexion durch die Wahrnehmung der Isoliertheit in der Fremde ausgelöst – ein Zustand, der dem Ich einen distanzierten und reflektierenden Blick auf sich selbst freigibt. Die Wahrnehmung seiner selbst verrät eine von dem Ich empfundene Diskrepanz zwischen der Negativität der Analepse (Not, weinen, Abschied ohne Gram) und der Positivität des Ich der Prolepse (retten). In dieser Wahrnehmung der Diskrepanz wird dem Ich bewusst, dem Werte- und Normensystem des Textsubjektes, das implizit über den Text herrscht, nicht genügt zu haben. Der Reflexionsprozess resultiert in den Auftrag des Ich an sich selbst: „muss im Lied mein Teil der Heimat retten!“, wodurch eine mentale Zustandsveränderung vollzogen worden ist, die die Voraussetzung für die Performativität des Auftrages ausmacht, aber nichts über die Irreversibilität der Entscheidung aussagt.

Die Reflexionen des Ich folgen der zeitlichen Makro-Sequenzstruktur des Prozesses vom Anfang bis zum vorläufigen Ende. Das Script der verschiedenen Sequenzelemente ist in das Bewusstsein des Ich verlagert und zeigt ein zum geltenden Verhaltenscodex antithetisches Verhalten des Sprechers. Deutlich vernehmbar steht das Textsubjekt über dem Gedicht als eine wertende Instanz, deren Kriterien für das Ich und seine Reflexionen Relevanz besitzen. Als Fazit der Reflexionen gibt sich das Ich den Auftrag: „im Lied mein Teil der Heimat retten“.

Im ersten zeitliche Sequenzelement Vers 2 – „lang bevor das Schicksal noch gesprochen“ – reflektiert der Sprecher über eine beunruhigende Veränderung seines inneren Zustandes, die sich lange vor der tatsächlichen Flucht entwickelte. Die mentale Veränderung ist von dem Ruf veranlasst und betrifft das Ich als Objekt, mir, Vers 3: „hat er Werk und Schlaf/ Tag und Nacht mir drängend unterbrochen.“

In den Reflexionen der nächsten Sequenzelemente ist eine Dynamik der negativ konnotierten emotionslosen Verabschiedung zu beobachten. In Vers 6 wird der jüdische Kontext mit der Metapher „steilgetürmte Steine“ als Bild für jüdische Grabsteine angesprochen und damit die Zeit der Verfolgung durch die Nationalsozialisten und in dem darauffolgenden Vers 7: „hat mich keine Not/ mehr vermocht, um dich mein Land, zu weinen.“ Innerhalb dieser Dynamik verändert sich der Status des Ich von Objekt zum Subjekt, wodurch das Ich sich vom Erleidenden zum Handlungsträger entwickelt, Vers 11: „kehrte ohne Gram/ Lebenden und Toten ich den Rücken“. Die Gefühllosigkeit beim Abschiednehmen scheint für das Ich

nennenswert zu sein. Es scheint ein unvorhersehbares Verhalten gewesen zu sein, das im Nachhinein, in der Erinnerung, erschreckt und zu einer emotionalen Belastung des Ich führt.

Das letzte Sequenzelement enthält ein in die Zukunft gerichtetes neues Ich-Konzept. Die Wahrnehmung der Krise, Vers 14 „Land und Sprache legen mich in Ketten“, dient der Selbstfindung des Ich und führt zu einem veränderten Verhalten der Heimat gegenüber, Vers 16: „Muss im Lied mein Teil der Heimat retten!“.

Nach Hühn/Schönert hat das Vorgehen des autodiegetischen Sprechers, sein Ich als Objekt zu inszenieren, nicht nur die Funktion, Authentizität zu vermitteln, Vers 4 „hat er Werk und Schlaf/ Tag und Nacht mir drängend unterbrochen.“ oder Vers 8: „hat mich keine Not/ mehr vermocht, um dich mein Land zu weinen.“ oder Vers 14: „Land und Sprache legen mich in Ketten“, sondern dient auch der Selbstidentifikation.⁴⁰⁴ Die Erkenntnis der eigenen Identität geht hier mit der Reflexion des Ich über sein Verhalten zur Heimat und einer Entscheidung, dieses Verhalten zu reflektieren, einher – eine Entscheidung, die zumindest zu einer momentanen Stabilisierung seiner Identität führt. Inwiefern der letzte Vers performativ zu verstehen ist und Konsekutivität signalisiert, ist dem Gedicht nicht zu entnehmen. Das Ende ist offen und insofern ein möglicher intertextueller Verweis auf Rilkes Schlussvers in *Archaischer Torso Apollos* „du musst dein Leben ändern.“. Die Autorin hat sich seit ihrer Jugend mit Rilke befasst und hat sich von ihm inspirieren lassen, sowohl was die Form betrifft als auch den Inhalt. Rilkes Aufforderung ist bei Melitta Urbancic in dem Appell des Ich an sich selbst implizit vorhanden. Im Unterschied zu Rilkes ruhiger Feststellung mit einem Punkt als Abschluss wirkt Melitta Urbancics emphatischer Appell mit dem abschließenden Ausrufezeichen hoch emotional.

In dem vierstrophigen, sehr regelmäßig aufgebauten Gedicht schreitet das Geschehen in den Reflexionen des autodiegetischen Sprechers ruhig fort. Die abwechselnd drei- und fünfhebigen gereimten trochäischen Versen mit regelmäßig abwechselnder männlicher und weiblicher Kadenz sorgen für ein gleichmäßiges, etwas drängendes Tempo, das der Semantik des Gedichtes entspricht. Nach Andreas Kelletat ist dieses Versmaß „sehr ungewöhnlich“⁴⁰⁵ und Gaudi Kristmannsson führt es auf Melitta Urbancics poetologische Überzeugung zurück, in der die Form zwar den Inhalt unterstützend wirkt, aber als ein eigenes bedeutungstragendes Element betrachtet werden kann. Die Zäsuren bei den Stauungen nach den männlichen

⁴⁰⁴ Hühn, et al., 2007, p. 315.

⁴⁰⁵ Andreas F. Kelletat in einer E-Mail an Gaudi Kristmannsson 05.02.2014: „Die Form sehr ungewöhnlich, vielleicht sogar ihre ‚Entdeckung‘? – vielleicht gibt es Vorbilder im Höltykreis oder Umgebung; erstaunlich das Drängende durch den fehlenden Auftakt – und dann der Wechsel von sehr kurzen zu langen Versen, verstärkt noch durch den m/w-Wechsel.“ In: Kristmannsson, 2014.

Kadenzen und vor den darauffolgenden Trochäen verlangsamen das Tempo und bewirken ein Innehalten des Sprechers in seinem Reflektieren. Eine entgegengesetzte prosodische Wirkung hat das Brechen des starren metrischen Rhythmus durch ein Enjambement, das das Syntagma „hat mich keine Not/ mehr vermocht“ auf zwei Verse 7–8 verteilt. Die veränderte Betonung von metrisch zu syntaktisch bewirkt einen schnelleren Sprechfluss, der in sich selbst keine semantische Bedeutung mitführt, aber Aufmerksamkeit erzeugt. Die Aufmerksamkeit wird auf eine klangliche Rekurrenz gerichtet. Die ei-Assonanzen in Vers 8 – „mein Land, zu weinen“ – wiederholen sich antithetisch im letzten Vers – „mein Teil der Heimat retten“ – und weisen intratextuell auf den thematischen Kern des Gedichtes, auf die Lösung des Konflikts, in dem das Ich steht.

Personifikationen, Metaphern und Metonymien tragen dazu bei, ein Bild von den Läsuren der Seele zu veranschaulichen, die die Flucht dem Ich hinterlassen hat. Der entstandene innere Zwang „im Lied“, nicht nur die Landschaft und Kultur der verlorenen Heimat, sondern besonders das verlorene Ich zu retten, ist evident. Der simultan verlaufende Prozess der Reflexion über das vergangene Geschehen und die Auswirkung des Erinnerns auf das Ich bewirken als performatives Merkmal des Gedichtes eine Einbeziehung des Rezipienten als teilnehmenden Beobachter. Das Ich des Gedichtes bleibt zwar dem Leser unbekannt, wirkt aber durch die bildhafte Figureninformation doch sehr präsent auf seinem Weg von einer Lebenssituation in eine andere. Eine gefühlsmäßige Nähe zum Rezipienten wird im Gedicht zusätzlich dadurch aufgebaut, dass der Sprecher den Leser an dem emotionalen Zustand des Ich während des zeitlichen Ablaufs des Geschehens teilnehmen lässt.

Eine Analyse der Äquivalenz der psychischen Verfassung des Ich in Bezug auf Heimat in der Anfangs- und Endsituation des Gedichts stellt eine erzählenswürdige Zustandsveränderung des Ich fest. Für den Leser ist diese sogenannte „tellability“ des Gedichtes ein besonderer Reiz der Lektüre.⁴⁰⁶

Die belastende Unfähigkeit, um „mein“ Land zu weinen, versetzt das Ich in ein moralisches Dilemma. In dem fremden Land angekommen und der Isolation ausgesetzt, empfindet das Ich ein zwingendes Bedürfnis, sich für sein Verhalten sich selbst gegenüber und auch für seine Nachkommen in dichterischer Form zu rechtfertigen. Das Thema Rechtfertigung für ein Verhalten in Zeiten des NS-Regimes führt das Gedicht in einem großen intertextuellen Bogen zu Brechts Gedicht *An die Nachgeborenen*. Ein anderer Bogen, ein kleinerer, kann intertextuell

⁴⁰⁶ Schmid, 2014, p. 19.

zu Melitta Urbancics *Begegnung mit Gundolf* geschlagen werden und der dortigen Diskussion über den Zwang, zu schreiben. Gundolfs Ansicht, dass man nur schreiben darf, wenn „es auf die Nägel brennt“ oder „juckt wie ein Flohbiß!“⁴⁰⁷, hat die junge Melitta Urbancic beeindruckt, jetzt aber ist das Dichten mehr als ein „Flohbiß“. Für das Ich bedeutet das „Lied“ eine Überlebensstrategie, durch die das Ich aus der Isolation heraus poetisch seine Identifikation mit der Heimat retten muss. Die Konfliktsituation wird nicht nur wörtlich durch die Reimwörter „Ketten“ und „retten“ angedeutet, sondern auch in dem Verwischen der Grenzen des erzählenden Ich und des erlebenden Ich.

Auch wenn das Ich „mein Teil der Heimat“ nicht definiert oder ausspricht, für wen es gerettet werden soll, und der Begriff diffus bleibt, trägt der Begriff „Heimat“ eine identitätsstiftende Funktion in sich, die emotionale Sicherheit birgt. In Analogie mit den Krähen, die im Schlussvers von Nietzsches Gedicht *Der Freigeist* bei drohendem Winterschnee und Vereinsamung schreien: „Weh dem, der keine Heimat hat“, hat das Ich in der Isolation im fremden nördlichen Land den Wert der Heimat verstanden.

Die letzte Strophe des Gedichtes verwebt auf eine beeindruckende Weise die drei zentralen Themen, Heimat, Erinnerung und ‚Fremdsein‘, des Prozesses der Integration miteinander und zeigt, dass und wie sie zusammenhängen.

Kälte, Schnee und Eis sind Elemente der Natur, die Melitta Urbancic zwar aus ihrer mitteleuropäischen Heimat kannte, das Ausmaß der Dunkelheit aber war ihr fremd. Wie alle Menschen im Norden, und vielleicht sogar noch dringender, wartete sie auf das lebensspendende Licht. Das Gedicht *Wann* stammt aus der Sammlung *Vom Rand der Welt*.

⁴⁰⁷ Grünbaum, 2012, p. 68.

Wann?

- 1 Noch hält der Schnee.
- 2 Noch immer fährt der Wind
- 3 frei durch lebloses Holz.
- 4 Der Teich liegt starr
- 5 und seine Vögel stehn auf ihm wie wartend:
- 6 Wann?
- 7 Wann bricht der Bann?
- 8 Wann ist der Wintertod zu End gelitten,
- 9 dass wieder durch den dichten Wolkenwall
- 10 herkehrend neu aus unmessbaren Fernen
- 11 dem Drang in allem Saft entgegenbricht
- 12 das einzig Lebenzeugende,
- 13 das Licht !

In einem Aufeinanderreihen von Winterbildern vermittelt das stichisch aufgebaute Gedicht *Wann?* ein drängendes, kaum auszuhaltendes Warten auf das Ende der Zeit, die die Autorin hyperbolisch Wintertod nennt, und auf das Kommen des lebensspendenden Lichtes.

Weder Reim noch eine einheitliche Struktur der Verse geben dem Gedicht einen formal festen Rahmen. Obwohl das jambische Versmaß vorherrschend ist, besteht keine regelmäßige Ordnung von Hebung und Senkung, sondern das Gedicht ist in der Form der „freien Rhythmen“ gestaltet.⁴⁰⁸ Männliche Kadenzen bewirken Stauungen und Enjambements eine schwebende Betonung, die dem Sprechrhythmus nachkommt. In den sehr unterschiedlichen Verslängen klingen rhythmisch geprägte Motive anaphorisch als charakteristische Elemente des Gedichts an. Das Gedicht, das im Inneren weiter durch Anapher, Parallelismus, Assonanzen und Alliterationen geordnet ist, zeigt so auf der formalen Ebene einen Rückbezug auf die inhaltliche Ebene: eine im Inneren noch eisige, aber zerbrechliche Ordnung, im Äußeren offene Konturen. Auf diese Weise gelingt es der Autorin, ihre auf Georges Einfluss gründende Überzeugung von der Relevanz der Einheit von Form und Inhalt eines Gedichtes zu schaffen.

⁴⁰⁸ Burdorf, 1997, p. 74.

Die formale Analyse des Gedichtes eröffnet einen Vergleich mit der Bildsprache Mondrians. Als rekurrentes Kompositionsprinzip hat der Künstler im Inneren des Bildes weiße, aber auch kalte, klare blaue und rote Vierecke streng schwarz umrahmt und so eine innere Ordnung geschaffen. Nach außen aber hat er die Farbfelder offen und ohne Umrahmung gelassen. So steht die Winterwelt in starrer Ordnung, aber doch offen und durchlässig für das in drängender Erwartung lebensgebende Licht.

Das Gedicht zeigt die Bereitschaft der Autorin für offenere Formen der Lyrik als ihre sonst bevorzugte traditionelle Form der Reim- und Strophenform. Die offene Form dieses Gedichtes kann allerdings nicht als eine Befreiung von der Tradition, sondern wie oben besprochen eher als eine Bestätigung des Einflusses Georges in ihrer Überzeugung von der Einheit von Form und Inhalt gelten.

7.5 Eine Nicht-Existenz

Die Folge des ‚Fremdseins‘ und der schmerzhaften Identitätsprobleme, die viele exilierten Dichter befielen und als eine gefühlte Nicht-Zugehörigkeit wahrgenommen wurden, nennt Tom Kuhn das Gefühl einer „Nicht-Existenz“⁴⁰⁹ in dem neuen Land. Diese „Identitätskrise“ als radikal neue Selbsterfahrung wird von Wolfgang Emmerich als das „Kernproblematik“ des Lebens in einem neuen fremden Land identifiziert. Gedichte dieser Thematik werden von ihm in die Kategorie „Exil als solches“ eingeordnet. Es sind Gedichte die, seiner Meinung nach, gleichzeitig autografisch-subjektiv wie durch ihr massenhaftes Vorkommen objektiv-dokumentarisch betrachtet werden können. Gemeinsam für alle Formen dieser Gedichte sei eine Darstellung des entfremdeten Nicht-Lebens, ja, schreibt er, Existenzlosigkeit.⁴¹⁰ In dem Gedicht *Wieviel*, das in dem ersten Teil der Sammlung *Vom Rand der Welt* eingeordnet ist, drückt Melitta Urbancic dieses ihr Verloren-Sein in der neuen Welt aus. Sie versucht, Fuß zu fassen, sie sucht sich selbst, indem sie das Gegenüber sucht, dort aber keinen Widerhall findet.

⁴⁰⁹ Kuhn, 1998, p. 29.

⁴¹⁰ Emmerich, 1985, p. 37.

Wieviel !

- 1 Wieviel Worte zu verschweigen !
- 2 Wieviel Liebe nicht zu zeigen,
- 3 ihrer Schmerzen kund –

- 4 An wievielen leeren Tischen
- 5 sitzen, oder Tränke mischen,
- 6 selbst mit trockenem Mund –

- 7 Wieviel Schwächerem sich beugen,
- 8 eh den Kräften, welche zeugen,
- 9 sich der Schooss gewährt –

- 10 Und wieviele Bitterkeiten,
- 11 um e i n Süßes zu bereiten,
- 12 das die Seele nährt !

Durch die einleitende Exclamatio wird der Rezipient gleich angesprochen und in eine im Negativen definierte Lebenssituation eingeführt, in eine Zwitterstellung des Ich zwischen Sein und Nicht-Sein. Statt mit Fragen einzuleiten, werden Ausrufe mit dem rekurrenten Adverb „Wieviel“ in der Absicht, eine Hoffnungslosigkeit zu vermitteln, intoniert. Jede Strophe kommuniziert im Anredemodus eine gefühlte Nicht-Existenz aus einer jeweils anderen Perspektive. Erst in der abschließenden Strophe deutet ein Oxymoron den Anfang eines Umschwungs an.

Das vierstrophige Gedicht ist als Dreizeiler im regelmäßigen trochäischen Versmaß aufgebaut. Vers 1 und 2 sind gereimte Vierheber mit weiblicher Kadenz und Vers 3 ist mit drei Hebungen und männlicher Kadenz verkürzt und in diesem Zusammenhang Waise. Im Zusammenhang mit der darauffolgenden Strophe bildet allerdings das Schlusswort des jeweiligen dritten Verses ein Schweifreim. Die ersten zwei Verse einer Strophe sind inhaltlich wie auch reimlich vereint, während der dritte Vers, der einen neuen Gedanken anspricht, mit einem Gedankenstrich abgebrochen wird. Die als Aposiopese verstandenen Gedankenstriche verweisen einerseits auf ein selbstreflektierendes Innehalten, andererseits widerspiegeln sie eine Ratlosigkeit des

Sprechers. Das Gedicht ist in seiner Ästhetik eine emotional ausgeschriene Exclamatio eines außerhalb der Gemeinschaft stehenden Individuums in Vertretung der Mitexilanten.

Der Titel *Wieviel!* ist irreführend. Statt eines positiv suggerierten Ausrufs, ist das Wort „Wieviel“ im Gedicht negativ konnotiert und leitet die Motivik der Trostlosigkeit ein. Von der ersten Strophe an wendet sich der Sprecher an ein neues Geschehen, das mit den sprachlichen Mitteln Anapher, Alliteration, Parallelismus und Metaphern eine nicht endende, hoffnungslose Einsamkeit suggeriert. Die letzte Strophe aber signalisiert einen Hoffnungsschimmer, der die etablierte Trostlosigkeit auflöst.

Diese belastende Einsamkeit wird in der Lyrik Melitta Urbancics ästhetisch und poetisch umschrieben, zuweilen aber auch sehr drastisch dargestellt. In einem Konvolut mit Briefgedichten liegt im Nachlass dieses undatierte Gedicht mit einem notierten Hinweis auf die Sammlung *Ferne Nähe*.

Ich kau an meiner Einsamkeit,
dem alten, steinharten Brot,
und nehm dazu aus neuer Not
noch einen Schluck von Zeit zu Zeit.

Ein solches Brot macht keinen satt,
wieviel man auch hinunterwürgt –
und dauernd ist ihm Durst verbürgt,
der solchen Saft getrunken hat.

Einsamkeit als ein Topos der Exillyrik blieb für Melitta Urbancic seit dem Verlust der heimatlichen Kultur und intellektuellen Beziehungen ein lebenslanges schmerzliches Thema. In einem Brief an Karl Jaspers vom 21. April 1955 beklagt sie ihre intellektuelle Einsamkeit und noch am 14.02.1967 reflektiert die Autorin in dem kleinen Schriftstück *Vorsatz* ⁴¹¹ über ihre absolute Einsamkeit. Sie schreibt:

⁴¹¹ Im Nachlass befindliches Typoskript *Vorsatz* vom 14. Februar 1967 mit dem Vermerk Selbstgesprächige Überlegungen – ein gedanklicher Tagebuch –.

Die absolute Einsamkeit bei einer sich dauernd vermehrenden Fülle von Gedanken hat das Gleichgewicht in meinen sehr seltenen Begegnungen empfindlich gestört. Wie ein zu lange unter Hochdruck gehaltener Stoff, bricht dann die Masse angesammelter Gedanken in mir selbst peinlicher Redseligkeit hervor und hinterlässt eine katzenjammrige Beschämung, auch wenn die Anwesenden noch so interessiert an solchem Ausbruch schienen. Ich habe beschlossen, das nach Möglichkeit zu ändern.

Aber das Denken ist ebenso wenig zu verhindern wie das Atmen und die Einsamkeit ebenso verhängt wie verschuldet als Schicksal im Raum und Zeit. Hier ist also keine Änderung möglich.

Aber ein Ventil ist auch in der Einsamkeit für die Gedanken zu finden und ihr Hochdruck damit vielleicht herabzusetzen.

Ihre Niederschrift liegt am nächsten.

7.6 Freundschaft

Der Diskurs Einsamkeit beinhaltet auch den Faden Verlust. Ein besonderer Verlust ist der von Freundschaften aus der Heimat, wodurch auch die Verbindung zur Heimat abbricht. Im fremden Land neue freundschaftliche Beziehungen aufbauen zu können, war ein seltenes Glück und den meisten Exilanten verwehrt. Alte Freundschaften über die zeitliche wie auch räumliche Entfernung zu behalten, war der Autorin, wie sie in Briefen und Gedichten immer wieder betont, eine Herzensangelegenheit. In einem undatierten Gedicht an „dem gemeinsamen Freund H.G.“ schreibt sie:

Zündest du die Freudenlichter
einmal noch uns an von ferne,
dass die tiefe Nacht sich dichter,
tröstlicher für uns besterne?

Einsam hier und einsam drüben,
dürfen wir im Freund uns freuen,
lang verlernte Nähe üben,
sie – gemeinsam noch – erneuen?

Nicht nur dunkler Brückenbogen,
der lebendig uns verbündet –
doppelt dankbar einbezogen,
sei er selbst an uns entzündet!

Dieses Briefgedicht wie auch das Gedicht *Freunde* liegen im Nachlass der Autorin. Das Thema, ohne Freunde leben zu müssen, scheint Melitta Urbancic von Anfang ihrer Exilsituation an beschäftigt zu haben. Nach den verschiedenen Entwürfen des Gedichtes zu beurteilen, hat Melitta Urbancic immer wieder an dem Gedicht gearbeitet, jedoch, so scheint es, ohne eine zufriedenstellende metrische und rhythmische Lösung zu finden. So sind mehrere Entwürfe des Gedichtes *Freunde* vorhanden. Ein Entwurf war für die Sammlung *Vom Rand der Welt* gedacht, allerdings wurde er in der endgültigen Fassung der Sammlung doch nicht berücksichtigt. Ein anderer Entwurf war für die Sammlung *Ferne Nähe* vorgesehen. Noch eine Bearbeitung hat die Autorin einem undatierten Brief an Karl Jaspers beigelegt und ihm gewidmet.⁴¹² Das folgende Zitat als die Kernaussage des Gedichtes stammt aus einer Bearbeitung vom 17. April 1956.

Freunde

[...]
Qualvoller aber als Durst ist :
Freund-los zu leben als Freund
und das Herz übersteht's nicht –
[...]

Hier ist nicht die Einsamkeit, die Rilke als befruchtend ansah und in *Brief an jungen Dichter* seinem Briefpartner empfahl, auch nicht die Einsamkeit, die, nach Jaspers, notwendig ist, „um des Kontaktes fähig zu sein“⁴¹³, sondern die schwer zu ertragende freundlose Einsamkeit, von der Ovid sprach:

⁴¹² Die Widmung an Karl Jaspers lautet: Verehrter Herr Professor! Die obigen Verse gehören Ihnen als ein armseligen Zeichen des Dankes für den immer erneuten Trost im Wissen um Ihre lebendige Existenz! Der Brief befindet sich im Nachlass Karl Jaspers, Literaturarchiv Marbach.

⁴¹³ Tagebucheintrag Melitta Urbancic nach einer Vorlesung von Jaspers, 10. Nov. 1925.

Keiner ist hier in dem Land, der, wenn ich Gedichte ihm spräche,
mir mit empfänglichem Ohr liehe als Kenner Gehör:

[...]

Und es niemand da, der mir zu raten vermag;
oft versuche ich, etwas zu sagen – mit Scham nur gesteh´ ich´s -,
aber es fehlt mir das Wort, weil ich´s zu sagen verlernt. ⁴¹⁴

7.7 Im Ewigen Sein verbunden

Geprägt von Jaspers' Existenzphilosophie, seiner Auffassung von der Transzendenz: „Keine Existenz ohne Transzendenz“⁴¹⁵ und Wahrheit: „Wahrheit ist was uns verbindet“⁴¹⁶ und in ihrem Glauben an einem gemeinsamen Gott fest verankert, blickt Melitta Urbancic nicht zurück, sondern nach vorne in eine gemeinsame und verwandelte Welt. Unter den Titel *Zwischen Gestern und Morgen* hat die Autorin mehrere Entwürfe geschaffen. Unter anderem liegt im Nachlass eine kürzere gefasste Bearbeitung in der Form eines Sonetts. Hier ist die Fassung des Gedichtes, wie es in der Sammlung *Vom Rand der Welt* veröffentlicht wurde, zitiert. Die Anthologie, die in dem Paratext genannt wird, wurde in London 1942 herausgegeben. Mitarbeiter waren u. a. Ernst Waldinger und Erich Fried.⁴¹⁷

Die Motivik „Zurückschauen“ ist in der Exillyrik wie in der Lyrik der Autorin rekurrent und Teil verschiedener Diskursfäden, wie Heimweh, Schuld, Reue und Erinnerung. Für Melitta Urbancic ist ein Zurückschauen allerdings kein gangbarer Weg für ein zukünftiges Leben im Exilland.

⁴¹⁴ Ovid: Briefe aus der Verbannung: *Tristia. Epistulae ex Ponto*. Lateinisch – Deutsch. Hsg. v. Niklas Holzberg. Übers. V. Wilhelm Willige. Berlin 2011, pp. 171, 173 (*Tristia* II.14.25-52) aus DeKoven Ezrahi, 2016, p. 35.

⁴¹⁵ Hügli, 2019.

⁴¹⁶ Jaspers, 1983, p. 56, zitiert aus *Der philosophische Glaube*, München 1948 zit.: 6. Aufl., München, 1974.

⁴¹⁷ Quelle: Literaturhaus Wien, Literatur-Ausstellung 2006 Ernst Waldinger.

„Zwischen Gestern und Morgen“

(Der gleichnamigen Anthologie österreichischer Emigrantendichtung zur Antwort)

- 1 Schaut nicht zurück! Was gestern war,
- 2 bewährt sich heute oder nie.
- 3 Und morgen wird nur offenbar,
- 4 was gegenwärtig uns gedieh.

- 5 Des Schicksals Spruch heisst: HIER und JETZT !
- 6 Er weist den Weg aus jeder Not,
- 7 hat jeder Fahrt ihr Ziel gesetzt,
- 8 sein Wunder wirkt im Wein und Brot.

- 9 Fruchtlos, sich rückwärts festzuhalten,
- 10 wenn uns der Wirbel weiterreisst –
- 11 W i r sind der Strom! Wir die Gewalten!
- 12 Nach uns das künftige Ufer heisst.

- 13 Wer wahrhaft auszieht, kehrt nie heim.
- 14 Doch er verwandelt! Durch sein Blut
- 15 mischt Frühempfangnes sich dem Keim,
- 16 der schon im Schooss der Zukunft ruht.

- 17 H i e r wird für ihn ein weites Haus –
- 18 Der Augenblick ist ihm gegeben,
- 19 die Fülle aller Zeit zu Leben –
- 20 Von ihm geht jede Hoffnung aus.

- 21 So – während noch die einen lästern,
- 22 die andern nach Vergeltung schrei'n –
- 23 blüht, einzig fruchtbar zwischen gestern
- 24 und morgen, heut das ewige Sein.

Mit dem Anredegestus „Schaut nicht zurück!“ als Apostrophe an mehrere Unbekannte gerichtet wird das Gedicht eingeleitet und der Leser in den sprachlichen Prozess mit hineingenommen. Das personifizierte Schicksal stimmt den Rezipienten gleich auf seinen Spruch: „Jetzt und Hier“ ein, indem er den Spruch als einen Wegweiser aus jeder Not definiert. Der weitere Verlauf des Gedichtes öffnet den Blick nach vorne und zeigt die verschiedenen möglichen Wirksamkeiten des Spruches: nicht an Gewesenem festzuhalten, sondern kraftvoll neue Ziele anzusteuern, sich selbst und die Umgebung verwandelnd. Im Hier und Jetzt angekommen, wird ihm, von dem alle Hoffnung ausgeht und in dem das „ewiges Sein“ blüht, ein weites Haus errichtet.

Das Gedicht ist regelmäßig mit einem Grundmuster von kreuzgereimten vierzeiligen Strophen mit vierhebigen Jamben und zum größten Teil männlicher Kadenz aufgebaut. Die fünfte Strophe allerdings hat einen inhaltlich begründeten umschweifenden Reim und die dritte Strophe zeichnet ein syntaktisch bedingter Rhythmus aus. Die Sprache ist reich an bildhaften Elementen, kommt aber ohne spektakuläre syntaktische oder lexikalische Elemente aus. Auffallend ist eher die Interpunktion mit fünf Ausrufezeichen, aber vor allem die deiktischen Wörter Hier und Jetzt, die den Kern des Gedichtes ausmachen.

Das Anliegen des Wir-Subjekts ist die Wahrnehmung der Bedeutung des schicksalhaften Momentes des Hier und Jetzt. Das Hier und Jetzt der zweiten Strophe referenziert auf die heilige katholische Messe, deren zentrales Element, das Wunder der Wandlung, Brot und Wein *hier und jetzt* in Christi Leib und Blut verwandelt. Somit wird auf Christi Anwesenheit verwiesen, auf seine Führung in der Not. Der Begriff „Wein und Brot“ assoziiert allerdings nicht nur den christlichen Glauben, sondern auch eine jüdische Tradition. Zusammen mit den isotopisch verstandenen Begriffen „Weg aus jeder Not“ und „Ziel“ kann ein Hinweis auf das Passahfest herausgelesen werden. Das Fest, das die Juden an die Zeit der Versklavung in Ägypten und den Weg daraus erinnert, wurde von Jesus und seinen Jüngern vor seiner Gefangennahme mit Brot und Wein gefeiert. Ein Geschehen, das sich zu dem christlichen Abendmahl entwickelte. Diese Referenz steht allerdings paradoxal zum Diskurs des Gedichtes „nicht zurückzuschauen“, führt sie doch über die Brücken hier-jetzt und Brot-Wein zu dem gemeinsamen Ursprung und der Gleichwertigkeit der beiden Religionen, die für den Lebensweg der Autorin und für ihre Selbstidentifikation von großer Relevanz waren.

Die dritte Strophe des Gedichts thematisiert das Hier und Jetzt als Anfang von etwas Neuem im Sinne von Hermann Hesses bekanntem Gedicht *Stufen* von 1941, das Melitta Urbancic als Hesseleserin mit Sicherheit gekannt hat. Die vierte Strophe ist eine Referenz an Vilém Flusser, der das Exil als eine Chance zu einer neuen kreativen Freiheit sah, „eine Freiheit sich selbst und

die anderen zu ändern“.⁴¹⁸ In seinen grundsätzlichen Erwägungen aber steckt nicht nur die eigene Loslösung vom Gestern, sondern auch „ein Aufknacken des ‚Selbst‘ und ein Öffnen hin zum anderen“ im Sinn der Gegenseitigkeit. Dieser Gedanke des gegenseitigen dialogischen Sich-Öffnen führt zu dem Motiv der Verwandlung, das in der Strophe thematisiert wird – eine Verwandlung durch Auswanderung, eine Verwandlung durch eine Vermischung der Völker, eine zukünftige Verwandlung der Menschheit. Auf eine Verwandlung der Welt durch Wanderung hofft auch Nelly Sachs. In ihrem Gedicht *In der Flucht* schreibt sie: „An Stelle von Heimat/ halte ich die Verwandlungen der Welt –“

In den Strophen fünf und sechs wird in kohärenten Isotopieketten von einem erfüllten und hoffnungsvollen Leben im Hier und Jetzt mit Gott, dem „ewige Sein“, gesprochen.

Zwischen dem Entstehen der Gedichte *Der Verfolgte* und *Zwischen Gestern und Morgen* sind viele Jahre vergangen. Die Situation der Autorin hat sich gewandelt. Sie ist nicht mehr eine Verfolgte, die an Rache denkt. Seitdem sie das Schiff nach Island betrat, musste sie nicht mehr Angst haben.⁴¹⁹ Sie ist in einem Land untergekommen, das ihr zwar fremd ist, aber nach den ersten Hürden (Gefahr der Ausweisung) war sie gerettet. Sie hat Kraft und Motivation bekommen, nicht zurückzuschauen. Ihr Mut zusprechend, schaut sie im Namen aller Exilierten nach vorne. Der Entwurf des Subjekts des Gedichtes, das zwar biografische Elemente besitzt, ist aber, indem es sich als wir identifiziert, als eine allgemeingültige Subjektivität im Rahmen der exilierten Autoren konzipiert. In ihren Reflexionen über den richtigen Weg, die Hier-und-Jetzt-Situation des Exils zu bewältigen und dieses ästhetisch zu formulieren, fand sie, indem sie die Überzeugung gewann, Gottes Hilfe zu haben, ihren eigenen Weg, dieses zu tun. Durch das Dichten fand sie eine Möglichkeit, nicht nur sich selbst zu helfen, sondern durch ein Einbeziehen der Mitexilanten einen auch für sie gangbaren Weg das Leben zu bewältigen. Das Dichten hatte für sie die gleiche Bedeutung wie für Stefan Zweig, der über sich und seine Dichtung nach den Erfahrungen der Verfolgung meinte:

Jetzt zum erstenmal hatte ich das Gefühl, gleichzeitig aus mir selbst zu sprechen und aus der Zeit. Indem ich versuchte, den anderen zu helfen, habe ich mich selbst geholfen.⁴²⁰

⁴¹⁸ Flusser, 1994, p. 109.

⁴¹⁹ Vgl. Kap. 2.1, p. 19.

⁴²⁰ Zweig, 1970, p. 289.

Das hier zitierte dreistrophige Gedicht *Sternträger* geht in die Sammlung *Vom Rand der Welt* ein. Mit dem gleichen Titel liegt ein Entwurf in Sonettform im Nachlass der Autorin, datiert 1942 und für die angedachte Sammlung *Ferne Nähe* vorgesehen.

Sternträger

- 1 Jetzt haben sie den Stern an eure Brust,
- 2 das Zeichen unverdienter Schmach, geheftet,
- 3 das jedes Menschenrecht für euch entkräftet,
- 4 euch preisgibt jeder niedern Pöbellust.

- 5 In Bitterkeit, zu rein für Hass und Rache,
- 6 in Trauer, die kein Tor der Klage hat,
- 7 mit keinem Fluch befleckend eure Sprache,
- 8 tragt ihr den Stern an eures Herzen Statt.

- 9 Er aber, allem Widergeist zum Hohne
- 10 Lichtquell und Ehrenschild, bewähr als Stern
- 11 in eurer Nacht sich: kraft der Dornenkrone
- 12 euch tröstend mit dem Bruderschmerz des Herrn.

Auch in diesem Gedicht ist eine Verbundenheit mit dem Glauben sichtbar. Es wird ein Glaube, der über die Grenzen verschiedenen Religionsgemeinschaften hinausgeht, dargestellt, ein Glaube, der einschließt, nicht ausschließt. Die Beeinflussung von Jaspers Gedanken über eine Transzendenz, die uns allen gleich fern ist, die nicht dogmatisch ist und die Verwirklichung individueller Freiheit nicht behindert, von der niemand das Deutungsmonopol beanspruchen kann, aber zu der wir in Kommunikation mit anderen Menschen kommen, ist in der letzten Strophe bemerkbar.⁴²¹

In dem monologischen, an unbekannte Sternträger gerichteten rhetorischen Anredegedicht tritt der Stern als Leitmotiv auf, das in seiner unterschiedlichen Identität sowohl Ausgrenzung wie Gemeinschaft symbolisiert. Die fingerte Mündlichkeit, die mit dem deiktischen „euch“

⁴²¹ Hügli, 2015.

verstärkt wird, suggeriert eine Nähe und Authentizität, die den Rezipienten emotional an dem Geschehen teilnehmen lässt. Zu einer Aktivierung des Rezeptionsprozesses tragen die persönlichen Pronomina bei, die ohne eigene Merkmale als Leerstellen vom Leser textkohärent konkretisiert werden können. Dabei helfen bestimmte Referenzen, die aber vom Leser identifiziert werden müssen.⁴²²

Im Anredemodus wird aus der Beobachterperspektive in der ersten Strophe von dem Anheften des Davidssterns gesprochen und von dem, was das Tragen des Sterns für den Träger bedeutet. Mit den kohärenten Begriffen „Schmach“ und „Pöbellust“ werden die Folgen für die Träger des Sterns angegeben. Das sind Begriffe, die in dieser Strophe indexikalisch für die Identifikation dieses Sterns stehen. Formal indiziert das Reimpaar (Stern an eure) Brust-Pöbellust als umarmender Reim und Index-Zeichen die kontextuellen Elemente des Tragens des Sterns.

In der zweiten Strophe wird den Sternträgern mit einer Charakterisierung im Negativen ein positives Erscheinungsbild verliehen; „zu rein für Hass und Rache“, „kein Tor der Klage“, „keinen Fluch befleckend“. Das demütigende Symbol bekommt eine paradoxe Wirkung, indem es zu einem Symbol des Herzens wird.

Eingerahmt von „Er“ und „des Herrn“ ist die dritte Strophe eine Ehrung Christus, der als Stern das Licht „eurer“ Nacht erhellt. Er ist aber auch kraft der Dornenkrone der mitleidende und tröstende Christus. So gelesen ist die Hoffnung auf Versöhnung und Gemeinschaft die Botschaft des Gedichtes.

Die Pflicht, den „Judenstern“ zu tragen, die am 19. September 1941 angeordnet wurde, hat die Autorin selbst nicht erlebt. Obwohl diese „Schmach“ sie sehr bewegte, spricht sie im Gedicht nicht von Rache, sondern von Trost im Glauben, in einem Glauben, der sich über die Grenzen der Konventionen und Konflikte erstreckt.

7.8 Ich will leben

Jaspers beantwortet seine Frage, warum wir am Leben bleiben, mit „Zunächst aus fragloser Lebenslust“⁴²³. In seiner weiteren Ausführung meint er, dass wir aber nicht nur vital leben, sondern durch die Gegenwart der Transzendenz existierend in den Lebenszwecken, die uns

⁴²² Vgl. Kap. 5.5, p. 81.

⁴²³ Jaspers, 1956, p. 307.

erfüllen,. Schon 1915 als Schulmädchen mit dreizehn Jahren hat Melitta Urbancic diese ihre eigene vitale Lebensfreude, die sich erst in der Gegenwart der Transzendenz erfüllt, ausdrücken können. Im Nachlass liegt ein Gedicht im Konvolut „Schulgedichte“ eingeordnet.

*(Purkersdorf 1915)*⁴²⁴

Bangt euch, dass ich mich zu sehr verschwende ?

Oh, ich geize ! – dass nach allzuvielen

Früchten lange meine schwachen Hände ?

Meine Stärke weiss von keinen Zielen !

Ruhe bin ich, wenn ich vor euch tanze,

müßig sinn ich hinter allem Tun

und ich wollte, dass ich selbst die ganze

Schöpfung wäre, um in Gott zu ruh'n !

Diese beinah unbändige Lebensfreude hat der Autorin geholfen, auch in den schweren Zeiten lebenswerte Momente zu finden. Der Sohn Petúr erzählt in einem Interview, wie die Mutter die Flucht aus Graz für die Kinder als einen spannenden Ausflug inszenierte, um so ihre Angst zu nehmen.

Das Jugendgedicht der Autorin weist einige formale wie auch semantische Parallelen mit dem Gedicht *Erstes Lied* auf, das sich in der Sammlung *Vom Rand der Welt* befindet. Das trochäische Versmaß und kreuzgereimte Strophen, aber vor allem die Übereinstimmung des Gefühls der Lebensfreude fallen auf. Die Unbekümmertheit des jungen Mädchens, das „weiss von keinen Zielen“, ist mit der des Vogels: „unbekümmert, ungestört“ und „jubilnd“ vergleichbar. Dieser unerwartete freudige Ruf des Vogels vermittelt in seiner Vertrautheit eine Verbindung zwischen Gestern und Morgen, zwischen Heimat und Exilland. Er kündigt proleptisch ein neues Frühjahr in der Dunkelheit der Fremde an, analeptisch erinnert er an die unbeschwerte Jugendzeit in der Heimat.

In der Ästhetik des Motivs des wiederkehrenden Zugvogels als Bote einer helleren Zukunft liegt eine Freude, die nur von demjenigen empfunden werden kann, der einen langen dunklen

⁴²⁴ In Purkersdorf bei Wien besaß die Familie Grünbaum ein Ferienhaus.

Winter durchlebt hat. Die physisch wie psychisch dunkle Lebenssituation, in der das Ich unter Einsamkeit und Hoffnungslosigkeit leidet, wird durch den ersten Vogelruf des Frühjahrs gebrochen. Die Botschaft von einem kommenden Frühjahr, von einem Werden weckt in dem Ich neue Lebensfreude.

Erstes Lied

- 1 Heut hab ich seit langem wieder
- 2 einen Vogelruf gehört,
- 3 hell von hohem Firste nieder,
- 4 unbekümmert, ungestört.

- 5 Zwischen Fremden umgetrieben,
- 6 ohne Ziel und ohne Hoffen,
- 7 bin ich plötzlich stehn geblieben,
- 8 vom vertrauten Laut getroffen.

- 9 Wie beim Namen angesprochen,
- 10 hab ich Blick und Herz gehoben,
- 11 fernste Erde nah gerochen,
- 12 langverhaltne Süsse droben

- 13 aus dem ärmlichen Gefieder
- 14 jubelnd mit hinausgeschwungen –
- 15 Heut hat es seit langem wieder
- 16 mir im Innern aufgesungen !

Das Ich des Gedichtes erzählt von einem kurzen Geschehen, das große seelische Auswirkung auf das Ich ausübte. Nach Burdorfs Definition des Erlebnisbegriffes, „der die Aufmerksamkeit auf ein einziges, augenblickhaftes Ereignis (die Einwirkung eines Äußeren auf die innerliche Sphäre des Subjekts) und auf dessen Nachwirkung zentriert,“⁴²⁵ ist das Gedicht als ein Erlebnisgedicht einzuordnen. In seiner Diskussion über Ereignis und Ereignishaftigkeit in

⁴²⁵ Burdorf, 1997, p. 184.

Elemente der Narratologie nennt Wolf Schmid fünf Merkmale für ein erzählwürdiges Ereignis, die sogenannte „tellability“ eines Ereignisses. Alle fünf Merkmale – Relevanz, Imprädiktabilität, Konsekutivität, Irreversibilität und Non-Iterativität – sind in dem Gedicht zu finden.⁴²⁶ Somit ist das Erlebnis des Ich aus narratologischer Sicht ein erzählwürdiges Ereignis, aber auch als Türöffner zur wiederentdeckten Lebensfreude ist es für den Integrationsprozess des Ich von essenzieller Bedeutung.

Inwiefern und zu welchem Grad eine Identität zwischen dem Ich eines Erlebnisgedichtes und dem empirischen Autor besteht, wird durch die verschiedenen literarischen Epochen unterschiedlich bewertet.⁴²⁷ Für dieses kleine Gedicht *Erstes Lied* kann Albrecht Schöne Definition „poetisches Protokoll“, die er in Bezug auf Goethes *Harzreise* 1777 formulierte,⁴²⁸ gelten. Die im Gedicht spürbare Kongruenz zwischen dem empirischen und dem lyrischen Ich zeigt sich in dem authentisch wirkende hellen und leichten Klang des Gedichtes, der die unerwartete und erlösende Freude des Ich spiegelt.

Das deiktische apokopierte „Heut hab ich“ in der fingiert mündlichen Aussage als Einleitung des Gedichtes erzielt eine Authentizität und emotionale Nähe. Das Ich erzählt, wie es einen Vogelruf vom hohen Dachfirst gehört hat. Die helle unbekümmerte Vogelstimme dringt zum Ich durch, das, umgeben von einer fremden Welt, sich in einer Stimmung der Ziel- und Hoffnungslosigkeit befindet. Beim Hören der bekannten Vogelstimme blieb das Ich stehen, schaute nach oben und wurde beim Anblick des Vogels an die Heimat erinnert. Die unterdrückten „süssen“ Gedanken an die Heimat erwachten und ließen das Innere des Ich aufsingen.

Bestechend an dem Gedicht sind die Wahrnehmung des kleinen Vogels und die Wirkung, die der Vogel auslöste in der Situation der Isolierung und Hoffnungslosigkeit des Ich. Ein Ruf der Freiheit, ein Gruß von der Heimat, neu erweckte Hoffnung, eine Lösung der inneren Spannung; mit anderen Worten ein neuer Lebensgeist! Das Leben im Exil als Antithese gegenüber dem Leben eines Vogels widerspiegelt die äquivalenten Empfindungen des Ich vor und nach der Wahrnehmung des Vogelrufes. Die Wirkung eines solchen Naturerlebnisses auf die Seele war vielen Autoren des Exils verwehrt. Für Brecht, als politischer Exilant, vermag ein Vogelruf den

⁴²⁶ Schmid, 2014, pp. 12-20.

⁴²⁷ Vgl. Kap. 5.2, p. 73.

⁴²⁸ Albrecht Schöne, *Götterzeichen Liebeszauber Satanskult Neue Einblicke in alte Goethetexte*, Verlag C.H.Beck, München, 1993, p. 7.

Kriegsdonner nicht zu vertreiben: „In das Gezwitz der Stare/ Mischt sich der ferne Donner“⁴²⁹.

Der lange dunkle Winter war für die Autorin unbekannt. Ihr unbekannt war auch die emotionale Wucht des sich ankündigenden Frühjahrs. Indem die Autorin das Ich „Heut (hat es) seit langem wieder“ am Anfang und Ende des Gedichtes ausrufen lässt, artikuliert sie den Überraschungseffekt des Ereignisses. Die einmal kodierten Ereignisse werden durch den Code des Vogelrufs aus dem Gedächtnis herausgeholt und lassen das Ich sich mit allen Sinnen an die Heimat erinnern.⁴³⁰ Der wiederkehrende Vogel bewirkt in Erinnerung an die Heimat ein Wiederkehren des Lebenswillens, was die Voraussetzung für ein bewusstes und bejahendes Herantasten an das Leben im fremden Land ist.

Das Wiedererwachen des Lebenswillens artikuliert Melitta Urbancic in dem undatierten Gedicht *Gnadentag* mit dem Ausruf „Ich will leben!“ Sie findet zurück zu ihrem Lebensleitfaden: „wie es auch sei, das Leben, es ist gut“. In Jaspers Existenzphilosophie ist die pure mögliche Wahrheit des Spruches genügend, um Leben zu wollen.⁴³¹ Diese mögliche Wahrheit nahm in den Gedanken und auch Handlungen der Autorin im Laufe der Zeit des Exils viel Raum ein und war eine Quelle ihrer Willens- und Lebensstärke.

Das Gedicht *Heut* aus der Sammlung *Vom Rand der Welt* ist eine innige Huldigung an den gegenwärtigen Tag,

Heut

- 1 Warum muss ich weinen,
- 2 da ich wieder lebe
- 3 und um diesen einen
- 4 tausend Tage gäbe ?

⁴²⁹ Bertolt Brecht *Frühling 1938*.

⁴³⁰ Vgl. Kap. 6.2.2.

⁴³¹ Jaspers, 1956, p. 308.

5 Hat mein Herz nicht diesen
6 einen Tag der Huld
7 immer schon gepriesen,
8 auch in Schmerz und Schuld ?

9 Warum muss ich weinen – ?
10 Was auch kommen mag –
11 nichts nimmt mir den einen,
12 diesen Gnadentag !

Die Frage des autodiegetischen Sprechers des Gedichtes, warum es an diesem Tag, an diesem Gnadentag, weinen muss, wird in einer fingierten Redesituation gestellt. Diese Illusion einer authentischen Sprechsituation gibt einen scheinbar unmittelbaren Einblick in die subjektiven Wahrnehmungen des Sprechers, wodurch die Distanz zum Leser verringert wird und der Leser emotional in die Reflexionen eingebunden wird: Wie kann ein Tag des Leidens, ein Tag der gefühlten Schuld ein gefühlter Gnadentag sein? Diese Reflexionen des Ich führen zu der Philosophie Jaspers, in der Schuld und Leid zum menschlichen Dasein gehören. In seiner *Philosophie* schreibt er in seiner Diskussion über Grenzsituationen: „Mein Leid ist nicht mehr zufällig das Verhängnis meiner Verlassenheit, sondern Daseinserscheinung der Existenz. Die Existenz ist aber nicht nur Leid und Schuld, sie ist auch wunderbar „Das Wunderbare, das einzige eigentlich Seiende, das mir begegnet, ist der Mensch, der er selbst ist.“⁴³²

Im Einklang mit sich selbst gelingt es dem Ich, im Sinne von Rilkes poetischem Wort „Rühmung“ in Stille und Innigkeit das Leben, trotz des Leides, zu bejahen. Rilkes „Nur im Raum der Rühmung darf die Klage/ gehen“⁴³³ ist in den Worten des Ich des Gedichtes *Heut* implizit vorhanden.

Melitta Urbancic hat sich nicht nur philosophisch mit der menschlichen Existenz auseinandergesetzt. Die pragmatische Ästhetik der Gedanken Thoreaus in seinem Werk *Walden* beantwortet auf eine handfestere Art die Fragen des Ich. „Man lebe sein Leben, mag es noch so armselig sein; das ist besser, als sich darum zu drücken und darauf zu schimpfen.[...] Man liebe das Leben, wie es ist.“⁴³⁴ Mit dieser etwas handfesteren Variation von Jaspers „wie es auch sei, das Leben, ist es gut“ wird jeder Tag ein Gnadentag. Und wenn das „Heute“ von Wolken

⁴³² Jaspers, 1956, p. 44.

⁴³³ Rainer Maria Rilke 1922, *Die Sonette an Orpheus* Nr. VIII.

⁴³⁴ Thoreau, 2017, p. 313.

verhangen ist, kommt morgen der nächste Tag, und der wird schön. In dieser Überzeugung schließt das Gedicht *Abendlicht*: „Morgen wird es schön!“

7.9 Annahme der neuen Heimat

Trotz der ungewissen Zukunft gelingt es Melitta Urbancic, als der pragmatische Mensch, der sie war und in ihrem Gottesvertrauen und mit der oben besprochenen geistigen Unterstützung Thoreaus und Jaspers, das Leben anzunehmen, so wie es sich für sie gestaltete. An einem unbenannten Freund schreibt sie:

Überall, Freund, vermagst du zu leben –
wo Arbeit auf deine Hände wartet,
ein Tisch dir gedeckt ist
und ein Lager bereit steht –

Melitta Urbancic stellt fest, dass die alte Heimat nicht mehr schmerzhaft präsent ist und dass sie mit dem neuen Leben mehr und mehr vertraut wird. Das Leben im Exil braucht allerdings Zeit, um sich entwickeln zu können. Die anfängliche Relevanz des Kairos muss der zunehmenden Bedeutung des Chronos weichen. In diesem Sinne ist das Gedicht *Ich habe Zeit...*, das in dem ersten Teil der Sammlung *Vom Rand der Welt* eingeordnet ist, zu verstehen.

Ich habe Zeit...

- 1 Ja, ich habe Zeit und ich kann warten –
- 2 anders, als die, welche Sehnsucht zehrt,
- 3 tapfer Tage zählend, doch in harten
- 4 Nächten um ein Vieles nur vermehrt.

- 5 Denn so wie ein Läufer aus dem Kreise
- 6 in die Mitte springt und Umschau hält,
- 7 rast ich und bedarf nicht mehr der Reise,
- 8 mich zu vergewissern meine Welt:

9 Nichts, was neu die Zukunft bringen könnte!
10 Keim schon alles, spürbar heut dem Schooss
11 und vergangnes Glück, das reich vergönnte,
12 nun Gestirn, vorleuchtend meinem Loos!

13 Tränen, längst und niegeweinte, netzen
14 Wurzel tief und Krone meinem Tag,
15 alle Wunden, die ihn je verletzen,
16 sind nur Teil um Teil vom letzten Schlag.

17 Darum hab ich Zeit – denn mir gilt keine,
18 seit der Augenblick hier Fülle bot,
19 immer neu in Schwebe haltend meine
20 Sehnsucht zwischen Seligkeit und Tod.

Die Apostrophe „Ja, ich habe Zeit und ich kann warten –“ leitet das Gedicht ein und nennt damit auch das Thema des Gedichtes: Zeit haben, sich selbst zu finden. Dem Ich des Gedichtes ist es gelungen, Kairos am Schopf zu greifen und die Fülle des Augenblicks wahrzunehmen. In dem Dualismus des menschlichen Zeit-Erlebens hat Kairos seine Aufgabe erfüllt. Der günstige Augenblick, die richtige Entscheidung zu treffen, ist wahrgenommen worden. Der neue Lebensweg, der als der richtige empfunden wird, ist eingeleitet und wird jetzt im Zeichen Chronos, „Ich habe Zeit“, weitergeführt.⁴³⁵ Während Chronos dem Ich in seiner Suche nach sich selbst Zeit lässt, heilen Sehnsüchte, Heimweh und Wunden.

Das gereimte fünfhebige Gedicht in trochäischem Versmaß und mit regelmäßig abwechselnd männlichen und weiblichen Kadenzen steht argumentativ der Existenzphilosophie Jaspers nahe. Das Ich befindet sich in einer Situation, der es nicht entkommen kann und die es auch nicht verändern kann. Es befindet sich in einer, wie Jaspers es nennt, Grenzsituation. Das Ich stellt sich diesen Grenzen, indem es „aus dem Kreise in die Mitte springt und Umschau hält“ und für sich selbst Verantwortung übernimmt. In dieser Situation sucht das Ich den Kern des Lebens. Zu diesem Kern des Lebens gehört nach Jaspers Leiden, Schuld und Tod, aber auch Transzendenz, denn ohne Transzendenz gibt es keine Existenz. Der Gedanke Jaspers, dass ich

⁴³⁵ Kluwe, 2003

das bin, was ich als Existenz bin, nicht durch mich selbst, sondern durch die Transzendenz bin – so wenig wie ich durch mich selbst in die Welt gekommen bin – ist immanent in den Äußerungen des Ich vorhanden.⁴³⁶

Der Zeitbegriff des Gedichtes ist nicht von vorübergehendem Charakter wie die Zeit des Exils, sondern die Zeit einer Existenz des Ich im Hier und auf Dauer. Eine Zeit des vertrauensvollen In-die-Zukunft-Blickens, eine Zeit, in der „Zwischen Schwesternsang und Messespreche/ Erlernen wir’s: das neue Schicksal lieben“, wie sich Robert Braun über sein neues Leben in Schweden äußerte.⁴³⁷ Die Zeit des Exils in Island wurde für Melitta Urbancic „seit der Augenblick hier Fülle bot“, eine Zeit des Sich-selbst-Suchens und -Findens, eine Zeit der poetischen Auseinandersetzung mit Tod, Schuld und Transzendenz, eine literarisch produktive Zeit.

Die innerliche und langfristige Annahme des neuen Landes braucht Zeit. Das Gedicht *Herbstlied* der Sammlung *Vom Rand der Welt* thematisiert den langwierigen, mit manchen Rückschlägen und Enttäuschungen gesäumten Weg zu einer erhofften Bejahung des Exillandes Island.

Herbstlied

- 1 Ging deine Sonne mir ganz in den Wolken verloren,
- 2 Land, das schon Heimat versprach –
- 3 Und die Blüte ist dir, die Beeren noch unreif erfroren,
- 4 Gräser und Kraut folgen nach.

- 5 Aber dauernd im Grün, ohne Gilben und Dorren,
- 6 hält sich das mattere Moos –
- 7 löst sich die Liebe auch mir, nicht mehr von Süsse verworren
- 8 langsam vom Bitteren los.

⁴³⁶ Hügli, 2019.

⁴³⁷ Robert Braun 1896–1972, österreichischer zum Katholizismus konvertierter Jude, 1938 Exil in Schweden, wo er bis zum Tod lebte. Schriftsteller, Journalist, *Stockholmer Sonette* 1941.

- 9 Und es gilt, das herbere Dasein zu lernen –
10 Wie es sich schmucklos und klar
11 hebt in der Kette der Gipfel vor gläserne Fernen,
12 werd ich mein Schicksal gewahr:
- 13 Denn um die Dauer des Sommers – des meinen! – nun älter
14 dünkt mich das Leben zu sein.
15 Aber wer weiss, vielleicht wandelt die herbstliche Kelter
16 noch meine Tränen zu Wein!

Die Verortung der Suche nach einer neuen Zugehörigkeit in einem fremden Land in der Natur ist für die Autorin konsequent. Gleich Henry David Thoreau in *Walden* findet sie in der Natur eine geistige Lebensader, an der sie sich festhalten und aufrichten kann (Worte der Tochter Sibyl). Das Gedicht ist als ein Anredegedicht in Du-Form konzipiert, in dem das Ich das „Land, das schon Heimat versprach“ anspricht und verschlüsselt seine enttäuschten Hoffnungen äußert. Doch stellt das Ich fest, dass in der Annahme des herberen Daseins der Schlüssel zur keimenden Liebe und Hoffnung auf erfüllteres Leben liegt.

Das daktylische Versmaß, das gelegentlich durch Auftakt und einsilbige Senkungen aufgelockert wird, erzeugt antithetisch zum Motiv Herbst einen leichten Ton. Die inhaltlichen Gegensätze des Vergehens und des Entstehens werden prosodisch durch die klanglichen Kontraste der hellen und dunklen Vokale unterstützt wie auch durch schnelleres und langsames Tempo infolge der Zäsuren nach den Gedankenstrichen. Das regelmäßige Wechseln von Fünf- und Dreihebern des gereimten vierstrophigen Gedichtes ist eine formale Besonderheit, die analog zum trochäischen Gedicht *Der Ruf* mit umgekehrten Strophenstruktur, Drei- und Fünfheber auffällt.

Die poetischen Bilder der kargen Landschaft sind metaphorisch zu verstehen. Wie in der Arbeit bereits genannt, sind in der Lyrik Melitta Urbancics zuweilen Elemente des biografischen Ich und des lyrischen Ich schwer zu unterscheiden. Das Konzept der Subjektivität des Gedichtes ist als eine, in Zymners Worte, ästhetische Sublimierung des Individuellen zu interpretieren. Mit dieser Erkenntnis und mit dem Wissen um die schwierige Annahme der Gesellschaftskultur

Islands für die Autorin erzählen die Metaphern des Gedichtes in der Tat verschiedene, nicht allzu schwer deutbare „poems in miniature“⁴³⁸.

Die Projektion auf die Natur hat bei Melitta Urbancic im Gegensatz zu anderen Exilautoren keine Trost- oder Ersatzfunktion, sondern dient einem wahren emotionellen Bedürfnis, eine langfristige Beziehung zu dem Land des Exils aufbauen zu können. In dem Prozess des Annehmens und Liebenlernens des fremden Landes hat sich das Ich nicht nur Zeit geben müssen, sondern auch eigene emotionale Widerstände überwinden müssen. Allmählich entwickelt sich eine positive Empfindung: „löst sich die Liebe auch mir [...] / langsam vom Bitteren los.“ Die anfänglichen Hoffnungen auf eine neue Heimat erfüllten sich nicht ohne eigene Mitwirkung. Erst mit der Zeit lernt das Ich die Eigenheiten der unwirtlichen Natur wie jene der sich zurückhaltenden Bevölkerung kennen – „Und es gilt, das herbere Dasein zu lernen –“ – ein implizites Bedauern über die verlorene Lebenszeit – „um die Dauer des Sommers – des meinen! – nun älter“ –, die dieser Prozess in Anspruch genommen hat, ist im Gedicht vernehmbar. Im Gegensatz zu Rilkes Gedicht *Herbsttag*, das von Dankbarkeit dem Sommer des Lebens gegenüber spricht – „Herr: es ist Zeit. Der Sommer war sehr groß“ – vermittelt das Ich des Gedichts Melitta Urbancics das Gefühl, die Blütezeit des Lebens verlustig worden zu sein. Noch hofft das Ich aber auf eine Wandlung der Verhältnisse, indem der personifizierte herbstliche Kelter vielleicht aus Trauer Freude macht. Die Ansicht Eva Müller-Zettelmanns, dass biografische Elemente des empirischen Ich eine durchaus gewichtige Rolle beim Gestalten des fiktionalen Ich spielen können,⁴³⁹ ist in diesem Gedicht ersichtlich. Hier werden die intensiven Auseinandersetzungen Melitta Urbancics mit sich selbst, mit ihren Vorstellungen, mit ihren Erwartungen und Enttäuschungen bezüglich der Integration in Island angesprochen. „Nicht mehr von Süsse verworren“, sondern realistisch sieht sie ihr Leben in Island.

7.10 Trost

Trotz ihrer bewussten Bemühungen, Islands Natur und Kultur anzunehmen, erlebte Melitta Urbancic Momente des Zweifels. Trost suchte und fand sie in ihrem Glauben an ein höheres Wesen, das als das Ewige Licht ihre Dunkelheit erhellt. Im Gedicht *Trost* aus der Sammlung *Vom Rand der Welt* heißt es:

⁴³⁸ Vgl. Kap. 5.4.2, p. 78.

⁴³⁹ Müller-Zettelmann, 2000, p. 26.

Trost

- 1 Immer wieder verwirre
- 2 Weg sich um Weg dir vorm Ziel –
- 3 Immer von neuem beirre
- 4 Schwermut dein seliges Spiel –
- 5 Halte dich Fremdes umfassen,
- 6 schliess dich dein Eigenstes aus,
- 7 zehre, verzehr dich Verlangen,
- 8 heule den Sturm um dein Haus –
- 9 trübe dir Trauer die Blicke,
- 10 locke dich Tödliches nur – – –

- 11 Noch durch die Nacht der Geschicke
- 12 leuchtet die ewige Spur!

Mit dem Ansprechen eines Du im Gedicht wird eine emotionale Distanz zum Ich etabliert. Eine auf diese Weise aufgebaute Distanz ermöglicht einen intellektuellen Umgang mit der Situation und einen klaren Blick nach vorne, wo auch Hilfe zu suchen ist. Das daktylische Metrum mit abwechselnd katalektischen und hyperkatalektischen Versen, das die ersten zehn Verse des Gedichtes beherrscht, trägt mit seinem Dreivierteltakt zu einem Klang der distanzierten Schwermut bei, ähnlich der Molltonart bei Jean Sibelius „Valse triste“. Alliterationen und Assonanzen verstärken die synekdochischen und metaphorischen Bilder des Zweifels des ersten Abschnitts. Grafisch signalisieren Gedankenstrich und Leerzeilen, dass der Trost auf sich warten lässt. Der Trost in Form eines Lichtes ist zwar als eine Spur fern und schwer zu greifen, aber als Transzendenz doch nahe.

Von einer schwer greifbaren Ferne und Nähe des Gottes spricht Hölderlin in seinem Gedicht *Patmos*:

Nah ist
Und schwer zu fassen der Gott.
Wo aber Gefahr ist, wächst
Das Rettende auch.⁴⁴⁰

⁴⁴⁰ Friedrich Hölderlin *Patmos Dem Landgrafen von Homburg*, 1803.

Wie der Titel der geplante Sammlung *Ferne Nähe* indiziert, ist die Dichotomie Ferne und Nähe in der Lyrik Melitta Urbancics ein offenkundiges Thema, das wie auch Gefahr und Rettung in einer Verbindung zu ihrem Gottesglauben steht.

7.11 Suche nach einem neuen Selbst

In einem Leben zwischen Hier und Dort, ein Hier, wo man versucht Fuß zu fassen, und ein Dort, wohin die Gedanken gehen, ist es leicht sich selbst zu verlieren. Die Zeit des Exils, eine Zeit des seelischen Suchens nach neuer Zugehörigkeit und Selbstidentifikation, war eine Zeit der besonderen Herausforderungen. Als geübte Wanderin kannte Melitta Urbancic sich aus, den Weg in der Natur zu suchen und zu finden. Das Gedicht *Wanderwissen* ist allerdings kein Gedicht der Naturerlebnisse. Das Gedicht ist eine Anleitung für das Ich, sich selbst in einer Welt, in der es glaubt, seelisch verlorengegangen zu sein, zu finden. Es stammt aus dem zweiten Teil der Sammlung *Vom Rand der Welt*.

Wanderwissen

- 1 Immer lockt die Erde: bleibe !
- 2 Drängt das Wasser immer: geh,
- 3 wenn aus meinem dunkeln Leibe
- 4 ich ins Licht der Fernen seh –
- 5 wenn ich zögere und raste,
- 6 wo mein Weg zum Ziel sich wendet –
- 7 fremd und flüchtig nur zu Gaste,
- 8 sich mein blindes Herz verschwendet –

- 9 Doch nur völlig hingegeben,
10 kann ich mich zutiefst bewahren,
11 nur im irdisch engen Leben
12 meines Gottes Heil erfahren –
13 wachsen, wirken nur und schreiben,
14 wenn ich sein Gebot verstehe –
15 nur auf dieser Erde bleiben,
16 wenn ich in sein Meer vergehe !

In dem Gedicht rührt das Ich an die Grundfrage des Daseins. Wer bin ich? Wo gehöre ich hin? und Wozu bin ich? Das Ich spricht aus einer Lebenssituation, in der es weder ein räumliches noch eine emotionales Zuhause hat, stattdessen herrscht ein Gefühl der Fremdheit und Isoliertheit und vor allem eine Ungewissheit über das eigene Sein.

Formal ist das Gedicht in zwei gereimten Achtzeilern in trochäischem Versmaß mit abwechselnd weiblichen und männlichen Kadenz aufgebaut. Die vielen Gegensätze der einleitenden Strophe, bleibe – geh, Erde – Wasser, locken – drängen, dunkeln Leib – Licht der Ferne, seh – blind, Weg - Ziel erzeugen einen Eindruck der Heimatlosigkeit des Ich, eine physische wie psychische Unruhe. Die in der abschließenden Strophe merkbare innere Ruhe des Ich als oppositioneller Äquivalenz zu dem seelischen Zustand der vorherigen Strophe wird klanglich durch Assonanzen der hellen Vokalen unterstrichen. Das Wechseln von unruhigen Verben der Bewegung der ersten Strophe zu ruhigen Verben der intellektuellen Tätigkeit der zweiten Strophe lässt das Gedicht in einer Annahme des gegenwärtigen irdischen Daseins des Ich münden, ein Dasein im Glauben an und Vertrauen in Gott.

Die Erkennung dieser Wertigkeit des Daseins verbindet die Gedanken des Ich mit den existenzphilosophischen Gedanken Jaspers: es kann keine Existenz geben ohne Transzendenz. Für Jaspers ist Gott oder Transzendenz bloß Namen für ein Sein, das wir nicht wissen können, was es ist. Es muss uns genügen, dass es ist.⁴⁴¹ Dass es ist, dessen ist sich das Ich des Gedichtes sicher, aber nur in völlige Hingabe an das Leben, meint das Ich, ist Gott zu erfahren und eine Selbstfindung möglich. In Verbindung mit Jaspers Gedanken zur Existenz und Transzendenz und dem eigenen Gottesglauben rührt diese Erkenntnis des Ich des Gedichtes an die Grundfragen seines Daseins, das auch das Dasein der Autorin spiegelt.

⁴⁴¹ Hügli, 2019.

In der Annahme seiner gegenwärtigen Existenz hat das Ich sein Zuhause in „wachsen, wirken nur und schreiben“ gefunden, Teile einer Einheit die sich gegenseitig bedingen und erfüllen, wobei das Schreiben den Kern ausmacht.

Für Melitta Urbancic werden Adornos Worte: „Wer keine Heimat hat, den wird das Schreiben zum Wohnen“⁴⁴² zu einer Lebenserfahrung und Lebenswahrheit.

Zu der Identität der Autorin gehört das Schreiben. Im Interview vom 21.08.2018 sagt die Tochter Sibyl: „Sie hat ja immer geschrieben. Sie hat immer geschrieben.[...] es war so wie Leute trinken müssen...oder essen müssen...oder schlafen müssen...hat sie schreiben müssen.“

Das Schreiben war für Melitta Urbancic nicht nur ein inneres Bedürfnis, das sie für sich selbst und gegen Gundolfs Leitfaden verteidigte,⁴⁴³ sondern auch eine Pflicht ethische Grundsätze klar zu äußern. Das poetologische Gedicht *Vorwurf* der Sammlung *Vom Rand der Welt* thematisiert das Dichten in Zeiten, wenn „die Brüder bluten“.

Vorwurf

- 1 Auch heute wollen wieder Lieder keimen
- 2 Im Herzen, das – trotz allem – überlebt,
- 3 wie sich die Flut mit den Gezeiten hebt
- 4 und jeden Morgen neu die Kelche seimen.

- 5 Ein Laster fast, geübt nur im Geheimen,
- 6 seitdem der Geist vor Gram und Grauen bebt:
- 7 was soll ihm Wohllaut jetzt noch, wenn er strebt,
- 8 im Worte Sinn und Leben mitzureimen ?

⁴⁴² Theodor W. Adorno: *Minima Moralia, Reflexionen aus dem beschädigten Leben* (1951), zitiert nach der Ausgabe Bibliothek Suhrkamp, Frankfurt am Main (1975), S. 108 aus **Es ist eine ungültige Quelle angegeben..**

⁴⁴³ Vgl. Kap. 2.2 p. 30.

- 9 Wer heute schreibt, während die Brüder bluten,
10 wer jetzt noch dichten kann, indess die Knuten
11 der Teufelsknechte in den Tod sie treiben,
12 färbe die Feder sich mit anderm Saft:
- 13 Kräfte zu zeugen aus zerstörter Kraft,
14 darf sie mit Blut nur oder Samen schreiben!

Der Titel *Vorwurf* als Paratext lässt den Leser ahnen, dass das Gedicht sich mit dem Thema Schuld befasst. Schon in dem ersten Vers ist der Wunsch mit dem Ausdruck „Auch heute“ dichten zu wollen negativ besetzt. Der unstillbare Drang wird als schuldhaftes Laster empfunden, das im Geheimen ausgeübt wird, da in einer Zeit des Grauens kein Bedarf an Wohllaut besteht. Das Schreiben in diesen Zeiten „während die Brüder bluten“ bedarf eine besondere Rechtfertigung.

Das Gedicht in Sonettform aufgebaut, hat nach These und Antithese eine metrische Besonderheit. In den Versen 12 – 14, wechselt aus inhaltlichen Gründen das Metrum von steigende Fünfheber zu sinkenden Vierheber mit unterschiedlicher Füllung. Mit dem Verlassen der Regelmäßigkeit des Metrums und mit einer graphischen Teilung des Schweifreimes wird eine inhaltliche Veränderung angezeigt. Statt zum Thema schuldbeladenes Schreiben wird im trochäischen Versmaß und freier Senkungsfüllung dazu Stellung bezogen wie, wenn überhaupt, in diesen Zeiten „während die Brüder bluten“. gedichtet werden sollte. Das indexikalische Syntagma „färbe die Feder sich mit anderm Saft“ leitet den formalen und inhaltlichen Umschwung ein. Es verweist analeptisch auf Vers 9 und proleptisch auf den Appellstruktur der abschließenden Verse, die als die Synthese des Gedichtes angesehen werden können.

Das Bedürfnis der Autorin, zu schreiben, ist in dieser Arbeit aus verschiedenen Perspektiven besprochen. Hier, in diesem Gedicht zu dieser geschichtlichen Zeit in diesem biografischen Kontext wird das Dichten in den Reflexionen des nachdenkenden Subjekts mit Schuld belegt. Die Betrachtungen des Subjekts, die bildhafter Sprache veranschaulicht werden, können als eine Antizipation des berühmten Spruches von Theodor W. Adorno gelesen werden: „Nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch,“⁴⁴⁴

⁴⁴⁴ Aussage aus dem Aufsatz *Kulturkritik und Gesellschaft*, der 1949 geschrieben wurde und 1951 veröffentlicht.

Adornos Aufsatz führte zu einer Welle des Kulturpessimismus, in dessen Zusammenhang eine grundsätzliche Skepsis gegenüber dichterischen Werken sich entwickelte, auch könnte aus Adornos Aussage ein Schweigen über Holocaust hergeleitet werden⁴⁴⁵. Im Vergleich dazu verlangt das Subjekt in dem appellativen letzten Terzett in Melitta Urbancics Gedicht das Gegenteil, wer in diesen Zeiten noch schreiben kann, soll es kraftvoll mit „Blut nur oder Samen“ tun. Mit diesem realen Zeitgeschehen als Ausgangspunkt reflektiert das Subjekt metalyrisch über die Aufgabe des Dichters, die nicht darin als erfüllt angesehen werden kann, nach schönem Wohllaut zu streben, sondern aus einer entschiedenen Verteidigung ethischer Grundwerte bestehen muss. Adorno revidierte seine Aussage mehrmals u.a. in der *Negativen Dialektik* 1966: "Das perennierende Leiden hat so viel Recht auf Ausdruck wie der Gemarterte zu brüllen; darum mag falsch gewesen sein, nach Auschwitz ließe kein Gedicht mehr sich schreiben."⁴⁴⁶

Die Relevanz des Dichtens für die Selbstidentifikation der Autorin wird in dem deskriptiven Allegorie *Der Strom* aus der Sammlung *Vom Rand der Welt* thematisiert.

Der Strom

- 1 Immer wieder muss den Strom ich hemmen!
- 2 Ist kein Bett, das seiner Kraft entspricht ?
- 3 Wird er jedes Ufer überschwemmen
- 4 und kein Damm steht, den er nicht durchbricht ?

- 5 Soll den Stürzenden ich stets verhalten ?
- 6 Seinen klaren Spiegel künstlich trüben ?
- 7 Ach, sein Drängen sucht nur die Gewalten,
- 8 die an ihm die echte Herrschaft üben :

⁴⁴⁵ <https://www.zeit.de> Die Stimme bleibt, Klaus Laermann, 27.03.1992.

⁴⁴⁶ Ebd.

9 die sein Wasser durstig macht nach mehr –
10 denen er sich nie genug verschwendet
11 und, gesammelt am ersehnten Wehr,
12 fruchtbar zu die volle Wucht erst wendet !

13 Aber alle Ufer fühlt er weichen.
14 Selbst die Regenwolken droben fliegen
15 wie gejagt, noch eh sie Nahrung reichen –
16 In der Wüste müsste er versiegen,

17 brächen ihm nicht, wund von ihren Steinen,
18 seines Innern eigne Quellen auf,
19 fände unterm Felsgrund nicht sein Lauf
20 blind die Fährte, sich dem Meer zu einen !

Das erste Lesen des Gedichtes gibt auf der initialen Ebene ein poetisches Bild eines wilden Wasserlaufs von der Quelle bis zum Meer. Allerdings zeigt eine Allegorese des Textes unter dieser fiktiven Wirklichkeit eine zweite zusätzliche bedeutungstragende Ebene. Das Motiv der wilden Wasserader ist ein verlängertes metaphorisches Bild von der Lebensader des Sprechers, der aus einem nicht zu stillenden Drang zum Dichten besteht.

In den ersten vier Strophen des gereimten Gedichtes erzählt das Ich über den Verlauf eines Wasserstroms und fragt sich selbst, wie damit umzugehen ist. Den Verlauf zu bremsen oder zu lenken verändert die Wucht des Wassers nicht, denn das Wasser findet „blind“ seinen Weg von der Quelle bis zum Meer. Mittels Personifikationen, eines Reichtums an Aktionsverben und Isotopieketten wird in dem initialen Kontext ein Geschehen dargestellt, das in den allegorischen Kontext übertragen, ein Bild eines drängenden und nicht zu bändigen Bedürfnisses zu dichten wiedergibt, das ohne Nahrung von Oben zu versiegen droht. Das Reimschema wechselt in der letzten Strophe von Kreuzreim zu umarmender Reim, das mit den Reimwörtern „Steinen“ und „einen“ die Strophe einrahmt und das Gedicht abschließt. Auf der allegorischen Ebene kann

das Bildelement ‚Stein‘ als Aufbewahrungsort von Zeit und Erinnerung gesehen werden⁴⁴⁷. Nelly Sachs schreibt in *Chor der Steine*

Wir Steine

[...]

Wenn einer uns hebt,/

Hebt er Billionen Erinnerungen in seiner Hand

[...]

Die Allusion Stein – Erinnerung ist im jüdischen Kontext mehrfach zu finden. Im Alten Testament 5. Mose 27 wird von den Gedenksteinen mit den Worten des Gesetzes erzählt, auf den jüdischen Friedhöfen erinnern Grabsteine an die Toten, während kleine daraufliegende Steine Zeichen der Erinnerung der Trauernden sind. Seit 1992 werden im Rahmen eines umstrittenen Kunstprojekts von Gunter Demnig in vielen Ländern Europas gemäß der gleichen Erinnerungsphilosophie „Stolpersteine“ in den Bürgersteigen vor den Häusern verfolgter jüdischer Bewohnern der Nazizeit verlegt. Für Victor und Melitta Urbancic ist 2019 ein verbundener Gedenkstein in der Waldmüllergasse 14 in Graz verlegt worden. Mit der Referenz „Stein“ bekennt sich Melitta Urbancic, trotz ihrer Konversion zum katholischen Glauben, zu ihren jüdischen Wurzeln.

Gestützt von dieser Argumentation, ist die letzte Strophe des Gedichtes in die Thematik Versöhnung und Hoffnung auf eine menschliche Gemeinschaft einzuordnen. Formal durch das umarmende Reimpaar „Steinen“ und „einen“ verstärkt, wird die Zuversicht ausgesprochen in befriedeter Erinnerung der Schmerzen „wund von ihren Steinen“ und kraft der eigenen gottgegebenen Lebenskraft eine Gemeinschaft der Menschen zu finden.

7.12 Nichtzugehörigkeit

Mit dem Leben im Exil ist ein Verlust der identitätsstiftende Kategorie der Zugehörigkeit einhergegangen. Nach Jan Assmann gibt es keine Wir-Identität „an sich“, sondern nur in dem

⁴⁴⁷ Kersten, Paul: *Die Metaphorik in der Lyrik von Nelly Sachs*. Mit einer Wort-Konkordanz und einer Nelly Sachs-Bibliographie. Hamburg, 1970, p. 77 .

Grad wie man sich dazu bekennt.⁴⁴⁸ Für Melitta Urbancic, die ihre alte kollektive Zugehörigkeit unfreiwillig verlassen musste, und durch die Einsamkeit und ‚Fremdsein‘ im Exil zu einer neuen Gemeinschaft noch nicht gefunden hatte, entstand ein Gefühl der Nichtzugehörigkeit. Im Gedicht *Mein Teil* als letztes Gedicht in dem Teil *Zwischen Gestern und Morgen* in der Sammlung *Vom Rand der Welt* spricht der Sprecher seine gefühlte Nicht-Zugehörigkeit aus.

Mein Teil

- 1 Wo soll ich mich niederlegen,
- 2 wenn ich einmal müde werde
- 3 auf der fremden und von Regen,
- 4 Schnee und Eis durchwühlten Erde ?

- 5 Soll ich zwischen harte Steine,
- 6 welche heut den Spaten wehren,
- 7 morgen betten die Gebeine,
- 8 willig, ihren Grund zu nähren?

- 9 Und wenn ich im Sande raste,
- 10 den die Flut ans Ufer siebt,
- 11 ist sie nicht dem toten Gaste
- 12 feind noch, der sie nie geliebt ?

- 13 Nirgends find ich Ruh. Und jeder
- 14 Stätte bar,nehm ich die Feder
- 15 nur noch fester in die Hand:

- 16 Zeuge dieser Höllenzeiten,
- 17 Quell der tiefen Seligkeiten
- 18 meines Lebens ohne Land!

⁴⁴⁸ Assmann, 2013, p. 132.

Dreimal fragt das Ich in dem Gedicht, wo es sich am Ende seines Lebens hinlegen soll, und sieht dabei drei verschiedene Alternativen, die aber alle nicht befriedigend sind. Schließlich bleibt für das Ich, als einzige Möglichkeit in dem unwirtlichen, ungeliebten Land zu überleben, das Schreiben. So bekräftigt das Ich Adornos oben genannten Spruches : „Wer keine Heimat hat, den wird das Schreiben zum Wohnen“.

Das eigenwillige Strophenbild, drei Quartette und zwei Terzette, zeigt nach drei kreuzgereimten vierhebigen trochäischen Vierzeilern zwei Dreizeiler des gleichen Versmaßes, wobei die beiden Dreizeiler Teile eines grafisch geteilten Schweifreimes sind. Fragen nach einer geeigneten letzten Ruhestätte des Ich in dem fremden Land werden als These in den Quartetten formuliert. Aus den unbeantworteten Fragen entwickelt sich als Antithese ein neuer diskursiver Ansatz. Mittels der Metonymie „die Feder in die Hand“ deutet das Ich das Dichten als ein Mittel der Selbstfindung in dieser Situation an. Im zweiten Terzett folgt die Synthese, in der die Bedeutung des Schreibens zusammengefasst wird.

Das Ich hat seinen äußeren Halt und inneren Himmel verloren. Es ist heimatlos. Es befindet sich in einem ungeliebten Land, wo es weder leben noch sterben möchte. Die drei Fragen, die das Ich sich selbst bezüglich des Ortes seines Grabes stellt, werden nicht beantwortet. Mit diesen dem Gedicht strukturgebenden drei Fragen ohne eine Antwort kann eine Verbindung zu der Welt der Musik, mit der die Autorin durch ihren Ehemann, aber auch durch eigene Vorliebe verbunden war, verknüpft werden. Wotan, als der unerkannte Wandersmann in Richard Wagners *Siegfried* des Nibelungenliedes, gibt Mime drei Fragen frei, um erforschen zu können, wen er vor sich hat:

Dreimal solltest du fragen
dreimal stand ich dir frei
nach eitlen Fernen forschtest du
doch was zunächst dir sich fand
was dir nützt, fiel dir nicht ein

Die Fragen des Ich des Gedichtes Melitta Urbancics führen zu einem Sich-Besinnen auf das Dichten als „Zeuge dieser Höllezeiten“ der Heimatlosigkeit, aber auch als „Quell der tiefen Seligkeiten“ und damit auch zu einer Selbstfindung.

Da das Ich des Gedichtes im biografischen Kontext zu lesen ist, ist die jüdische Herkunft der Autorin, zu der sie sich nach Aussage der Tochter Sibyl⁴⁴⁹ bekannte, relevant und in der Analyse nicht zu vernachlässigen.

Nach der Beschreibung der unwirtlichen Natur des Gastlandes im ersten Quartett, wird metaphorisch auf Herkunft und Lebenssituation des Ich hingewiesen. Wie oben besprochen repräsentiert „Stein“ in der jüdischen Kultur Aufbewahrung von Zeit und Erinnerung. Mit dem jüdisch konnotierten Syntagma „harte Steine, welche heut den Spaten wehren“ erzählt das Ich von furchtbaren Zeiten und unbefriedeten Erinnerungen⁴⁵⁰. Eine weitere jüdische Konnotation besteht im dritten Quartett. Sand gibt in diesem Zusammenhang die Assoziation „Wüste Sinai“ – „das Volk Israel“ frei.⁴⁵¹ und die „Flut“ im Vers 10 ist als Metapher für Exil zu lesen. So gelesen ist das Ich als das biografische Ich zu sehen, d. h. eine jüdische Exilantin, die noch an ihren Erinnerungen der Verfolgung leidet. Für das Verständnis des Gedichtes ist aber Vers 12 zentral: „feind noch, der sie nie geliebt?“ Melitta Urbancic war als jüdische Exilantin in Island nicht willkommen. Ihr Name war auf die Liste der auszuweisenden Personen aufgeführt.⁴⁵² Bemerkenswert und außergewöhnlich in der Lyrik der Autorin zu dieser Zeit ist die Offenlegung der gegenseitigen Ablehnung von Gast und Gastgeber. Dieses Bekenntnis bewirkt eine erhöhte Authentizität des Ich und deutet auf eine hohe emotionale Belastung mit einem Bedürfnis die gefühlte Situation auszusprechen. Erst in späteren Gedichten thematisiert die Autorin diese Ablehnung, wie sie diese Empfindungen auch in ihren Briefen an Karl Jaspers deutlich zum Ausdruck bringt.

Für die Überlegungen über eine letzte Ruhestätte in Island bestand keine begründete Aktualität, sie erscheinen aber rekurrent in den Gedichten dieser Zeit. Die Überlegungen sind als intendierte indexikalische Zeichen der Annahme des neuen Landes und emotionalen Verbundenheit (bis zum Tod?) zu verstehen und positiv konnotiert.⁴⁵³ Allein im Gedicht *Mein Teil* ist die Frage in dieser verzweifelten und negativ besetzten Form gestellt. Die Authentizität des Gedichtes wird durch die tatsächliche Wunsch der Autorin, in Purkersdorf bei Wien bestattet zu werden, erhöht.

In der Zeit der Heimatlosigkeit, in der Zeit eines „Lebens ohne Land“ dient das Schreiben dem Ich als eine Überlebensstrategie. Es ist mehr als Gundolfs „Flohbiß“, es ist das Leben selbst. In

⁴⁴⁹ Interview II vom 21.08.2019.

⁴⁵⁰ Vgl. Kap. 6.2.5, p. 97.

⁴⁵¹ Kersten, Paul: *Die Metaphorik in der Lyrik von Nelly Sachs*. Mit einer Wort-Konkordanz und einer Nelly Sachs-Bibliographie. Hamburg, 1970, p. 73-76

⁴⁵² Vgl. Kap. 3, p. 47.

⁴⁵³ Vgl. Kap. 7.13, p. 190.

einer Zeit, in der die Heimat zerstört ist, in der es die Heimat nicht mehr gibt, spendet einzig das Wort dem Ich Lebenskraft.

Die Einordnung des Gedichtes in der Sammlung *Vom Rand der Welt* ist vielsagend. Es steht als letztes Gedicht in dem ersten Teil *Zwischen Gestern und Morgen* und leitet über in den zweiten Teil *Hier und Jetzt*. Damit wird signalisiert, dass das Gedicht auf einen tatsächlichen Jetztzustand hinweist, der von der Autorin als ein Zustand des Übergangs angesehen wird. Das Gedicht wirkt wie ein Absprung in den zweiten Teil, der, wie Gaudi Kristmannsson⁴⁵⁴ meint, als eine Wende, als eine bewusste geistige Besiedelung, und als eine Inbesitznahme des neuen Landes beschrieben werden kann. Es beginnt eine Suche nach einer neuen Heimat.

Heimatrecht war bis 1939 ein in Österreich gültiges Recht auf einen ungestörten Aufenthalt in einer Gemeinde und im Falle der Not auf eine Armenpflege. Der Erwerb erfolgte durch Geburt, Heirat, Amtsantritt oder zehnjährigen dortigen Aufenthalt. Jeder österreichische Staatsbürger musste in einer Gemeinde heimatberechtigt sein. Die Aufhebung des Heimatrechts in Österreich geschah erst, nachdem Melitta Urbancic das Land verlassen hatte. Das Gedicht mit dem Titel *Heimatrecht* stammt aus dem ersten Teil der Sammlung *Vom Rand der Welt*.

Heimatrecht

- 1 Warum muss ich glauben,
- 2 dass zuhaus ich bin
- 3 hier – nach so viel tauben
- 4 Tagen ohne Sinn – ?
- 5 Schonungslosen Nächten
- 6 ohne Dunkelheit –
- 7 Dasein wie von Knechten
- 8 fremd und unbefreit –

⁴⁵⁴ Kristmannsson, 2014, p. 213.

9 Ward ich denn vom schlimmen
10 Schweigen so verstört,
11 dass schon Klang von Stimmen
12 tröstet und betört,
13 wo doch süsse Blüte
14 bittere Frucht nur trägt
15 und das Herz sich hüte,
16 wenn es heisser schlägt –

17 Aber wie das Glänzen
18 Überm Fjord beginnt,
19 Glauben ohne Grenzen
20 jählings Form gewinnt :
21 Da, wo wir gelitten
22 haben und geliebt,
23 ist das Recht erstritten,
24 welches Heimat gibt !

Die in dem Gedicht behandelte zögerliche Frage, warum das Ich hier in diesem Land, wo es fremd und isoliert ist, wo es viele Enttäuschungen erlebt hat und nicht willkommen ist, glaubt, ein Zuhause haben zu wollen, wird von dem Wir in der letzten Strophe erläutert: Die gefühlte Heimat ist dort, wo das zum Leben gehörende Leid und Liebe gelebt werden. Dieses Erstreiten des Rechts auf Heimat ist nicht als Ersatz für das Heimatrecht im alten Land zu verstehen, sondern als eine bewusste nicht eingrenzende Entwicklung der Zugehörigkeit anzusehen.

Der gleichmäßige Rhythmus des dreihebigen trochäischen Metrums mit regelmäßig abwechselnder weiblicher und männlicher Kadenz führt den Leser durch das Gedicht, das durch die kreuzgereimten Verse, Alliteration und Assonanzen einen lebhaften Klang erhält. Die einleitenden Fragen der ersten zwei Strophen erzeugen eine Erwartung, die in einer Exclamatio für das erstrittene Recht einer neuen Heimat beantwortet wird.

Melitta Urbancic fasste das Exil in Island nicht, wie Adorno seine Exilzeit betrachtete, als einen Zwischenzustand⁴⁵⁵, sondern sie war die Fremde, „die heute kommt und morgen bleibt“⁴⁵⁶. Sie setzte sich von Anfang an und mit unterschiedlichem Erfolg dagegen zu Wehr, was Adorno in *Minima Moralia* ausspricht: „Er (der Exilant) lebt in einer Umwelt, die ihm unverständlich bleiben muß.“⁴⁵⁷ Das Ich des Gedichtes artikuliert stattdessen den liminoiden Prozess von der gefühlten Ablehnung seitens der sozialen Gemeinschaft zum Übertreten der Schwelle in eine individuell erstrittene Annahme dergleichen Gesellschaft. Die definitive binäre Opposition Heimat – Fremde bekommt weichere Konturen und in Antizipation von Homi K. Bhabhas „drittem Raum“⁴⁵⁸ werden die Grenzen durchlässig. Es entsteht eine Kommunikation, die ersehnte Heimat entwickelt sich zu einem hybriden Konstrukt, indem sie ihre eindeutige Fixierbarkeit verliert.⁴⁵⁹ Es ist keine neue Heimat gefunden worden, sondern der Begriff Heimat hat durchdringbare Grenzen bekommen.

Der Titel des Gedichtes *Lava-Garten*, als Oxymoron verstanden, impliziert ein zwiespältiges Verhältnis der Autorin zu der Landschaft Islands. Das Gedicht, das im Nachlass liegt, wurde von der Autorin für die Sammlung *Ferne Nähe* vorgesehen.

Lava-Garten

- 1 Die Wüste schweigt. Es schweigt auch noch die Luft.
- 2 Kein Vogellaut. Kein fernes Bachgeriesel.
- 3 Kein Halm, der zwischen Lava-Block und -Kiesel
- 4 sich regen könnte in der Riesengruft.

- 5 So weit das Ohr auch lauschen mag: Hier ruft
- 6 kein Leben aus dem Tod. Ein scheues Wiesel
- 7 und auf die nackten Steine Regenniesel
- 8 verschwinden lautlos schnell in schwarzer Kluft.

⁴⁵⁵ Stephan, 1979, p. 139.

⁴⁵⁶ Simmel, 1908.

⁴⁵⁷ Theodor W. Adorno: *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*. Frankfurt: Suhrkamp, 1951, p. 32 aus Stephan, 1979, p. 49.

⁴⁵⁸ Bhabha, 2012.

⁴⁵⁹ Wagner, 2013, p. 510.

9 Wie, heisses Herz, nur südlichere Säfte
10 gewohnt zu trinken, satt von Flammenfarben,
11 sollst du hier leben nun im grauen Darben ?

12 Doch in der Tiefe sammelnd neue Kräfte,
13 blüht mir im Lied aus roten Lavabrocken
14 erstarrte Glut statt blauer Sehnsuchtslocken !

In der Oktave des Sonetts wird eine schweigende, farblose und unbewegte Landschaft dargestellt, eine Lavalandschaft, eine Landschaft wie tot. Unter dem Eindruck dieser leblosen Landschaft wird im ersten Terzett ein Du, das scheinbar aus südlichem farbenfrohem Gefilde stammt, gefragt, wie es in diesem Grau leben soll. Ein Farbenspiel im zweiten Terzett beantwortet die Frage. Durch eine ästhetische Gegenüberstellung von roten Lavabrocken aus erstarrter Glut mit blauen Sehnsuchtslocken wird dieser zuvor als tot beschriebenen Landschaft Kraft und Innerlichkeit attestiert.

Die absolute Wirkung des parataktischen Anfangs des ersten Quartetts, unterstützt von der Anapher „kein“ und das Wort „Tod“, wird mit der Nennung des „scheuen Wiesels“ gebrochen. Das Wiesel wie die Reimwörter „Kiesel“ und „Bachgeriesel“ sind als eine intertextuelle Anspielung auf Christian Morgensterns Gedicht *Das ästhetische Wiesel* und auf die lebendige Heimat zu lesen. Diese Referenz mit den abschließenden Worten des Gedichtes „blaue Sehnsuchtslocken“ in Verbindung gesetzt deutet auf ein Gefühl des Heimwehs, ein Gefühl, das der Sprecher schnell wieder verschwinden lässt wie das Wiesel „schnell in schwarzer Kluft“ damit Kraft für das Jetzt und Hier gesammelt werden kann. Auf die in der Oktave aufgestellte These einer allgemeinen grauen, leblosen Landschaft folgt nach dem Umschwung im ersten Terzett die Antithese einer südlichen farbenfrohen Landschaft. Das angesprochene Du in dieser Sequenz ist „schlechtweg das eigene Ich als ein Du“⁴⁶⁰ zu interpretieren – dies in Analogie mit Oskar Walzels Identifikation des „Du“ in der Lyrik Trakls, wodurch als Nebeneffekt die klare Unterscheidung zwischen dem empirischen und dem lyrischen Ich verwischt wird. Abgeschlossen wird das Sonett im zweiten Terzett mit dem Fazit, dass die Dichtung, die hier entsteht, statt nur „blaue Sehnsucht“ die Kraft des „erstarrten Gluts“ besitzt.

Das Ich versperrt sich dieser kargen, leblosen Landschaft nicht. Dem Ich gelingt es, die Landschaft so anzuschauen, wie es der Pfarrer in Adalbert Stifters Novelle *Kalkstein* empfiehlt:

⁴⁶⁰ Oskar Walzel: *Das Wortkunstwerk. Mittel seiner Erforschung*. Leipzig, 1926, p. 260 Burdorf, 1997, p. 190.

„die Leute sagen, die Gegend sei hässlich, aber das ist nicht wahr, man muss sie nur gehörig anschauen“. So ist die Metaphorik des Gedichtes als ein Bild der Lebenssituation der Autorin in der isländische Gesellschaft zu lesen. Ein Außerhalb und ein Gegenüber entwickeln sich zu einem Innerhalb der Gesellschaft, in der sie Schaffenskräfte sammeln kann, anstatt nur davon zu träumen.

Die gegebene Lebenssituation anzunehmen, ist ein Leitspruch der Autorin gewesen, der ihr geholfen hat, die schwierige Exilsituation zu meistern. In der Existenzphilosophie Jaspers hat sie Unterstützung und Bestätigung für diese Auffassung der Eigenverantwortung für das Leben erhalten. Die Autorin verstand mit der Relativität des oben besprochenen Satzes Jaspers, „wie es auch sei, das Leben, ist es gut“, umzugehen und für sich positiv zu deuten.

Am Anfang der Exilzeit ringt das Ich mit sich selbst um diese Annahme der Lebenssituation. In einem Appell an sich selbst ruft das Ich im Gedicht *Robinson: JETZT und HIER!*, während das Wir im Gedicht *Hier* dankbar und fraglos das Leben so entgegennimmt, wie es sich für sie darstellt:

[...]

Wir fragen nicht mehr, wer und wo wir sind:

Hier hat die Erde für uns aufgebettet.

[...]

Wie der Titel des Gedichtes *Fremder Frühling* aus der Sammlung *Vom Rand der Welt* ankündigt, ist ein Frühjahr auf einer Nordmeerinsel am Polarkreis einer Mitteleuropäerin fremd. Die Autorin beobachtet, staunt und vergleicht.

Fremder Frühling

I

- 1 Jetzt ist es Mai! Wir müssen lernen
- 2 im holden Wort den herben Klang –
- 3 das dichtgewordne Laub der Fernen
- 4 vergessen, Duft und Vogelsang –

5 den süßen Zauber in den Sinnen
6 nicht mehr vermissen, der beglückt –
7 Ein neues Lied ist zu beginnen,
8 ein Mailied, hart und ungeschmückt :

9 Eisberge vor der Küste liegen,
10 Der Nordwind feilt sie draussen glatt
11 und silberweisse Späne fliegen
12 herein bis in die graue Stadt.

13 Die Schafe gehn mit dünnen Lämmern
14 schon wieder über karges Grün.
15 Der Sommernächte blasses Dämmern
16 lässt jetzt schon keinen Stern mehr blühn.

17 Mit ihnen ist das Märchenprangen
18 des Nordlichts auch für lang vorbei.
19 Der Himmel ist nicht mehr verhangen,
20 drum weht es schärfer: Es ist Mai !

II

1 Jetzt blüht vielleicht schon der Weigeliastrauch
2 und zieht die bunte Grenze hinterm Garten.
3 Unter den Buchen wuchert wilder Lauch
4 und in den dichten Lindenkronen warten
5 Millionen Knospenkugeln auf den Hauch,
6 der ihre Mäntel sprengt –

indes die harten

7 Erdschollen hier vom Eise noch nicht tauen
8 und wir nicht wagen, unsre ersten zarten
9 Pflänzlinge ihrem Schooss anzuvertrauen.

Das deiktische Jetzt, das beide Teile des Gedichtes einleitet, vermittelt ein Erlebnis von intensiver Gegenwärtigkeit. Das Wir des Gedichtes ermahnt sich selbst, die süße Erinnerung an das Frühjahr der Heimat zu vergessen, und das neue Maienlied, hart und ungeschminkt, kennenzulernen. Sinnliche Worte und Wortverbindungen wie „Duft und Vogelsang“, „süßer Zauber“ und „beglückt“ definieren den Mai der Erinnerung, während kohärente Begriffe wie „hart und ungeschmückt“, „Eisberge“, „Nordwind“ für den Mai der Gegenwart stehen. Die Autorin trennt die beiden Bereiche nicht nur lexikalisch, sondern sie zeigt in beiden Teilen des Gedichtes durch eine deutliche grafische Trennung der Abschnitte auch formal eine Gegensätzlichkeit der Bereiche. Zwar werden Unterschiede deutlich verbalisiert, harte deiktische Gegensätze wie „hier“ und „dort“ oder die emotional trennenden Begriffe „Fremde“ und „Heimat“ werden vermieden. In Teil II ist zwar grafisch eine sichtbare Trennung zwischen der Erinnerung und der Gegenwart gestaltet, das Reimschema ababa bcbc aber deutet auf eine akustische wie auch visuelle Vermischung der beiden Bereiche, die auf eine wachsende Vereinbarkeit beider Zugehörigkeiten hinweist.

Doch gibt es Momente der Unsicherheiten, des Zögerns. Die Frage „Wo gehöre ich hin?“ ist das Thema des Sonetts *Dunkle Stunde* aus dem Nachlass (Tippfehler ist in [...] angezeigt). Das Gedicht ist in der angedachten Sammlung *Ferne Nähe* eingeordnet.

Dunkle Stunde

- 1 Ein schweres Wetter hängt jetzt überm Tal –
- 2 und auch vom Meer her drängen dunkle Schwaden.
- 3 Luft, Berg und Himmel scheinen wie geladen
- 4 mit Finsternis – der Schnee nur schimmert fahl.

- 5 Im Hafen brennt das rote Feuermal :
- 6 Noch sind nicht alle Boot[e] fisch-beladen
- 7 zurückgekehrt, bedroht von Wetterschaden –
- 8 Die Leute drängen auf die Brücke schmal.

- 9 Was steh ich hier, wartend auf Sturm und Flut,
10 als hätt auch ich ein Boot noch heimzusteuern,
11 ein heiles Netz zu ziehen, beuteschwer – ?
- 12 Wo treib ich hin, da doch das Ruder ruht
13 in meiner Hand ? – Nach welchen Rettungsfeuern
14 späh ich ? Es dunkelt – und mein Netz scheint leer –

Die Oktave öffnet das klassisch aufgebaute Sonett motivisch mit einer aus der Beobachterperspektive erzählten dunklen bedrohlichen Hafenszene. Die Menschen warten auf den Sturm. Als Antithese wird im ersten Terzett in Form eines Monologes das individuelle Verhalten des Ich thematisiert und als Fazit werden im zweiten Terzett die Gedanken des Ich über seine eigene Lebenssituation wiedergegeben. Dass diese Gedanken noch nicht zu Ende geführt sind, wird mittels eines aposiopesischen Gedankenstriches signalisiert.

Der beobachtende Sprecher kann die Zeichen der Natur lesen, ist informiert, nimmt an dem Geschehen Teil. In einer metaphernreichen Selbstreflexion beschleicht ihn ein Gefühl, außerhalb des Geschehens zu stehen, in einer Schein-Zugehörigkeit zu der Gemeinschaft der Wartenden zu stehen. Dem Sprecher ist es bewusst, dass er nicht „dazugehört“, er hat nichts heimzusteuern, er hat keine Beute. Er ist der einsame Fremde, der kein Zuhause hat. Diese Selbstreflexionen des Ich, die auf biografische Elemente des Entwurfes des Subjekts weisen, verleihen dem Gedicht eine Authentizität wie auch eine verdichtete Stimmung. Die Metaphorik lässt den Leser das Suchen des Ich nach Antworten auf die großen Lebensfragen sinnlich miterleben.

In der Suche nach Führung drängt die Zeit, es dunkelt und das „Netz scheint leer –“. Die Unsicherheit, ob das Netz leer ist oder nur so scheint, spricht von einer Hoffnung, die mit dem Hinweis auf das Johannesevangelium 21, 3-6 und damit auf das Vertrauen in die Führung Jesu angedeutet wird. Der Gedankenstrich unterstreicht formal die Unabgeschlossenheit des Gedankens und unterstützt den Eindruck der Hoffnung.

Das Gedicht artikuliert die Fremdheit der Autorin und Verloren-Sein in dem Land des Exils mit eindrücklichen Bildern, aber auch das Vertrauen in dem christlichen Glauben, das ihr, als Suchende, eine sichere Führung durch das Leben bedeutet.

7.13 Die Wahlheimat

Für Melitta Urbancic ist das Leben in der Natur das Mittel, den Prozess der Versöhnung mit Island, ja des Lieben-Lernens des Landes zu ermöglichen.

Der Norden Islands erinnert Melitta Urbancic an ihre Heimat Österreich. Das Wiedersehen mit einer aus der Kindheit vertrauten Landschaft der Berge und tiefen Täler lässt im neuen Land ein Heimatgefühl aufkeimen. In dieser Landschaft verliert sie die in vielen Gedichten artikulierte Hin- und Hergerissenheit, dort findet sie zu sich selbst. Im Gedicht *Heimliche Landschaft (Öxnadal)*⁴⁶¹ lässt die Autorin das lyrische Ich sagen: „Ich glaube, hier könnt ich auch den Tod noch lieben,/ so sehr gleicht dieses meinem eignen Land!“. Sie kann den Gedanken fassen und zulassen, nicht nur eine Heimat zu haben.

In dem aus sechs Teilabschnitten bestehenden Gedicht *Tage in Dalvik* in der Sammlung *Vom Rand der Welt* beschreibt das Ich einen Aufenthalt im nördlichen Island, seine Gedanken beim Streifen durch die Landschaft und seine wachsende Verbundenheit mit dem Land. Im Gegensatz zur Funktion vieler Naturbeschreibungen der Exillyriker entspricht das Naturerlebnis dieses Gedichtes keinem Bild seelischer Befindlichkeiten des Subjekts, auch dient es nicht als Trostspender. Die Naturbeschreibung bezieht sich hier auf die reale Gegenwart der Autorin und drückt einen bewussten Umgang mit der Natur des neuen Landes aus. Das Ziel, nicht nur Versöhnung mit dem fremden Land zu erreichen, sondern auch eine Annahme des neuen Landes in Liebe und ein Teil davon zu werden, scheint zu glücken.

Tage in Dalvik I

- 1 Kaum kann ich glauben, dass zum ersten Male
- 2 das Schicksal meinen Weg hierher gelenkt,
- 3 der Tag noch hell ist über diesem Tale,
- 4 der mir den Blick mit Tränen hat getränkt –

⁴⁶¹ Öxnadalur ist ein Tal im Nordosten Islands.

- 5 Beglücktes Wiedersehen des Niegekannten :
6 Die weite Bucht, der Hafen, wie vertraut
7 der Hang vom Berghof zum heimatverwandten
8 einsamen Talschluss, nebelüberbraut.
- 9 Sehnsucht gesättigt! Willkomm, ohne Mund
10 dem Herz geboten! Blicke voll erwidert –
11 Fassend umfasst im unlösbaren Bund
12 das Dasein wieder ganz und unzergliedert!
- 13 Mein Fuss schlägt Wurzeln hier. Mein Atem weht
14 im Sturm vom Meer, im Hauch vom Gipfel nieder.
15 Ist's mein Gestirn, das hier nicht untergeht ?
16 Mir selbst entfremdet, find ich neu mich wieder.

Der erste Teil von dem Gedicht *Tage in Dalvik* thematisiert die Ankunft in und erste Begegnung mit der Landschaft Dalviks und ihren Bewohnern. Erstaunt stellt der Sprecher fest, dass dieses „Niegekannte“ ein beglückendes Wiedersehen evoziert. Die Bergwelt vermittelt eine Vertrautheit. Die Beschreibung eines an die Heimat erinnernden Berghofs als „nebelüberbraut“ ist wohl nicht als eine Referenz an Brechts „Nebel umhüllte“ Natur und Artillerie im Gedicht 1940 IV⁴⁶² gedacht. Gemeinsam aber ist das Sinnbild des Nebels für schmerzliche Erinnerungen an die Heimat und die dortige politische Situation. Mit diesen von der Natur hervorgerufenen qualvollen Erinnerungen wird die Sehnsucht nach der Heimat schnell gesättigt und das Ich wendet sich den Menschen zu, die das Ich auf ihre Weise freundlich aufnehmen. Das Ich erlebt in der Gemeinschaft ein ganzheitliches Dasein, in dem es sich selbst wiederfindet und Wurzeln fassen kann.

Die wechselhafte daktylische und jambische Metrik bewirkt einen lebendigen Rhythmus, der den inhaltlichen Enthusiasmus des Gedichtes unterstützt. Das daktylische Versmaß der Verse 1 und 9 und das Syntagma „ohne Mund“ zeitigen eine Allusion an Rilkes Liebesgedicht *Lösch mir die Augen aus*. Die Bedingungslosigkeit der Liebe eines Ich, die in Rilkes Gedicht poetisiert wird, geht hier aber nicht von dem Subjekt aus, sondern von der umgebenden Natur und den

⁴⁶²Aus Bertolt Brecht *Steffinische Sammlung*.

Menschen, die das Ich bedingungslos aufnehmen. Mit dieser Referenz verweist die Autorin dazu auf die kontrastreichen Gesellschaftsformen Mitteleuropas und Islands. Das Ich des Gedichtes hat gelernt die schweigsamen isländischen Umgangsformen zu deuten und erwidert wortlos den mit den Augen angebotenen Kontakt. Das Ich fühlt sich in seiner Ganzheit, körperlich wie seelisch, synekdochisch durch Fuß und Atem ausgesprochen, von dieser Gesamtumgebung angenommen.

Die Wurzelmetapher, die im Kontext des Exils mit einer gebrochenen kulturellen und traditionellen Kontinuität wie mit Identitätsverlust des Exilanten verbunden wird, ist ein Topos der Exilliteratur. Flusser schreibt „Vertriebene sind Entwurzelte“⁴⁶³, während Stefan Zweig im Vorwort seiner Biografie meint: „Denn losgelöst von allen Wurzeln und selbst von der Erde, die diese Wurzeln nährte, – das bin ich [...]“⁴⁶⁴. Im Gegensatz zu dieser Metaphorik des Bruchs und des Verlusts steht die Metapher Wurzel im Gedicht *Tage in Dalvik* für Aufbau und Werden. Die Autorin lässt mit der Metapher das Ich physisch wie psychisch eine Verbindung zu dem neuen Land aufbauen, nicht als Ersatz für die alte Heimat, sondern als eine zusätzliche Verbindung, die eine unzergliederte Ganzheit bewirkt.

Melitta Urbancic öffnet damit ein neues Konzept, mit der Wurzelmetapher umzugehen und mit der Vorstellung von Heimat als für jeden Menschen etwas Absolutes und nur einmal Vorkommendes. Sie stellt die statische Verwurzelung in einer Heimat gegen eine Mehrfachzugehörigkeit zur Diskussion⁴⁶⁵.

Das Gedicht vermittelt ein Gefühl der Demut dem Schicksal, dem Stern, dem Gott gegenüber, eine Demut, wie Thoreau sie in *Walden* beschreibt: „Demut ist wie die Dunkelheit, die erst die Himmelslichter sichtbar werden lässt.“⁴⁶⁶ In dem Sinn lässt die Autorin das Ich fragen, ob es sein Himmelslicht ist, sein Gestirn ist, das am Himmel leuchtet, da es sich selbst entfremdet hat und es jetzt sich selbst gefunden.

Im zweiten Teil des Gedichtes fragt das Ich:

⁴⁶³ Flusser, 1994, p. 107.

⁴⁶⁴ Zweig, 1970, p. 8.

⁴⁶⁵ Vgl. Kap.6.3.5 – 6.3.7.

⁴⁶⁶ Thoreau, 2017, p. 314.

[...]

Mein Schicksalsvogel

[...]

Ich frage ihn zwischen Tag und Traum,
ob hier auch meine Heimat sei – ?

In *Tage in Dalvik* IV fragt das Ich nicht mehr, ob hier seine Heimat sei, sondern stellt fest: Hier ist meine Wahlheimat.

IV

Ich wandre durchs geliebte Tal,
Wind im Gesicht – :
Du stille Heimat meiner Wahl,
verstoss mich nicht!

[...]

Die Strasse führt mich gut und hart
den Fluss entlang.
O dauersichre Gegenwart!
Wem sage ich Dank ?

Wildschwäne singen jetzt im Schilf.
Der Wind wird scharf.
Wen will ich denn erbitten: Hilf,
dass ich hier bleiben darf! ?

Das Bitten des Ich ist umsonst, denn der Wandel ist das Schicksal des Ich, wodurch der jüdische Kontext der Autorin wie auch ihr Exildasein angedeutet werden. Der Weg aus dem Tal führt an dem Friedhof vorbei.

VI

Nur wenig Tote ruhn, beschwert von Steinen.
Doch viele Hügel fühl ich unterm Fuss –
Ich wollt, man fände hier einmal auch meinen,
der Welt gewahr, in der ich dauern muss.

Das Wiedersehen mit den Bergen und den tiefen Tälern bewirkte bei Melitta Urbancic, wie das Wiedersehen eines Vogelbeerbaumes in Staffordshire für Theodor Kramer, ein belebendes Heimatgefühl und eine neue Selbstfindung. Im Gegensatz zu den dunkleren Farbtönen und auch Klängen der Gedichte der Anfangszeit des Exils herrscht in der Lyrik aus dem Norden Islands ein hellerer Klang. Die Heilkraft der Natur, auf die Melitta Urbancic vertraute, hat ihre Wirkung gezeigt. Das Ich hat Frieden mit sich selbst und mit dem nicht mehr fremden Land geschlossen, so sehr, dass es sich sogar wünscht, dass hier in dieser Erde sein Grab einmal gefunden wird.

Das Gedicht *Tage in Dalvik* ist in seinem Gegensatz zum Gedicht *Mein Teil* von Interesse. Da die beiden Gedichte undatiert sind, ist der zwischenliegende Zeitraum des Entstehens ungewiss, beide sind aber in den ersten Jahren des Exils in Island geschrieben. Die veränderte Emotionalität, die die Gedichte ausdrücken, ist aber auffallend. Eine aggressive gegenseitige Ablehnung zwischen dem Fremden und der aufnehmenden Bevölkerung des Gedichtes *Mein Teil* ist einer gegenseitigen Akzeptanz gewichen. Der Sprecher des Gedichtes *Tage in Dalvik* bittet sogar das neue Land, das er seine Wahlheimat nennt, ihn nicht zu verstoßen und in Erkennung der Welt, in der er leben muss, wünscht er sich überdies, seine letzte Ruhestätte auch dort zu wissen. Das Ich strahlt eine Authentizität aus und das Gedicht ergibt dem Schein eines gelungenen Integrationsprozesses. Mit Wissen um den realen Wunsch der Autorin, in Purkersdorf, Österreich, begraben zu werden, und ihre Probleme, die isländische Gesellschaftskultur anzunehmen, kann die Authentizität des Ich des Gedichtes *Tage in Dalvik* allerdings angezweifelt werden. Eher kann von einer Art fiktionaler Realität in Bezug auf die Aussagen des Ich gesprochen werden, denn durch das lyrische Ich des Gedichtes spricht unüberhörbar das biografische Ich, das bewusst und intellektuell das neue Land geistig anzunehmen versucht, um seine gefühlte Dankbarkeit dem Exilland gegenüber zu zeigen. In der Realität nahm die Autorin die Natur Islands in ihr Herz auf, die gesellschaftliche Integration fiel ihr schwerer und wurde nur teilweise vollzogen.

7.14 Melitta Urbancic blieb eine „gefühlte“ Ausländerin

Die besondere Natur Islands lernt Melitta Urbancic lieben, mit den besonderen sozialen Umgangsformen Islands tat sie sich schwerer. Als akademisch gebildete, kulturell interessierte Frau hatte sie Schwierigkeiten, sich in die bäuerliche isländische Gesellschaft zu integrieren. Obwohl sie keine Feministin war, konnte sie sich nicht mit der gesellschaftlichen Situation der isländischen Frau identifizieren. Für die Autorin, die als Jugendliche in einer Wiener jüdischen, intellektuellen Familie und in den 1920er-Jahren als Studentin in Heidelberg sozialisiert wurde, war zwar Feminismus oder Gender kein aktuelles Thema, trotzdem spielten die kulturell gewachsenen Genderverhältnisse in Island eine große Rolle in dem Integrationsprozess Melitta Urbancics. Für die klar definierten Unterschiede der gesellschaftlichen Aufgaben der Geschlechter hatte Melitta Urbancic wenig Verständnis und Akzeptanz.

Das Sonett *Frühlingsmorgen im Norden* liegt in mehreren Entwürfen in dem Nachlass. Nach einem unterschiedlich formulierten Bild einer Frühlingslandschaft in der Oktave des Sonetts wechselt die Autorin in den Terzetten zu einer Beschreibung der Menschen – eine Beschreibung, die in jedem Entwurf unterschiedlich ausfällt. Sie scheint sich nicht endgültig für die Aussage des Gedichtes entschieden zu haben. Der hier zitierte unfertige Entwurf ist aufgrund des Themas dieser Arbeit insofern relevant, als Melitta Urbancic hier emotional und ungeschminkt ihre Schwierigkeit ausspricht, mit der Bevölkerung und ihrem sozialen Umgang zurechtzukommen.

Frühlingsmorgen im Norden

[...]

Der Himmel ist verhängt, wie immer, ohne
jeden Versuch zu falscher Freundlichkeit
und nur der Kinder Blicke voller (Trüben?)

rühren ans Herz mir, da ich ganz kurz hier wohne
dass Zorn und Zärtlichkeit jäh aus mir schreit
um diese stumpfen Augen wachzuüben !

Um am kulturellen und gesellschaftlichem Leben Island teilnehmen zu können, setzt sich die Autorin mit der isländischen Kultur, Sprache und Traditionen auseinander und lernt nach dem

erlebten Kulturschock, die Eigenheiten der Isländer richtig einzuordnen, auch wenn sie manches mit ein bisschen Ironie betrachtet:

Islands Kinder

Sie nennen sich mit ihrer Väter Namen:
des einen Tochter und des anderen Sohn,
und der gesunde Stolz auf guten Samen
färbt seit der frühesten Stunde ihren Ton.

Aus Dankbarkeit Island gegenüber, sie und ihre Familie aufgenommen zu haben, thematisierte sie selten die Problematik der gesellschaftlichen Integration und wenn, dann nur in Familienkreis. Die folgenden ironischen Gedankensplitter in Gedichtform schrieb Melitta Urbancic aus Anlass eines Festtages ihres isländischen Schwiegersohnes am 25. Januar 1962. In diesen Gelegenheitsgedichten hat sie auf eine persönliche und unverfälschte Art, aber mit Ironie, um doch Distanz zu sich selbst zu wahren, die Themen berührt, mit denen sie während ihres Lebens in Island haderte.

Das schönere und schwächere Geschlecht
Ist hier noch schöner, doch nicht schwach gediehen.
Wird es im Inland mir auch nie verziehen,
sag ich die Wahrheit, denn ich habe recht:

So schön sie sind, so sehr auch unpersönlich.
Klopft einmal links statt rechts der Gatte an,
bekommt er alles dort, wie dort gewöhnlich,
der nachher sehr bedauernswerte Mann !

Melitta Urbancic war seit 1949 isländische Staatsbürgerin, wurde aber nie eine „Inländerin“. Nach Aussagen der Familienmitglieder blieb sie eine gefühlte „Ausländerin“, und, wie ihr bekannte Personen bestätigten, wurde sie auch so betrachtet. Trotzdem fühlte sich doch den

Isländern so nahe, dass sie sich in Familienkreis über die isländischen gesellschaftlichen Verhältnisse mit Witz auslassen konnte⁴⁶⁷.

Nur Ausländer zu sein, ist eine Schande,
die der gerade Mann kaum je verwindet.
Doch, siehe da: der Inländer selbst findet,
dass du verwertbar seist in seinem Lande.
[...]

7.15 Rückblicke

Die geistigen Väter der Autorin – sei es Jaspers, Rilke, Thoreau – oder ihr Gottvertrauen haben ihr den Leitfaden für das Leben gegeben: für den gegebenen Tag dankbar zu sein und diesen Tag aus sich selbst und für sich selbst verantwortlich zu leben. In ihrer Lyrik ist diese Lebenseinstellung besonders deutlich in Bezug auf ihre angestrebte Eingliederung in das neue Land vernehmbar. Auch wenn sie das Ich mal zweifeln lässt, ist ein auffälliges Bemühen um die Annahme des neuen Landes in den Gedichten der ersten Jahre des Exils vorherrschend. Der mehrmals in den Gedichten verbalisierte Wunsch, in Island begraben zu werden, scheint ein Gelingen dieser Annahme zu bestätigen.

Erst mit zeitlichem Abstand öffnet sich die Autorin den schmerzhaften Erinnerungen an die Anfangszeit in Island, eine Zeit, die vielleicht sogar traumatisch war. Zwanzig Jahre nach den Ereignissen lässt sie das Ich unverschlüsselt den Schmerz beim Wort nennen. In Anlehnung an Lyotards Theorie von einer befriedeten Erinnerung bzw. einem befriedeten Vergessen⁴⁶⁸ sind diese Erlebnisse von der Autorin emotional unbearbeitet geblieben.⁴⁶⁹ In Treue zu ihrem Lebensleitfaden scheint sie sie ausgeblendet zu haben. Während eines Aufenthalts im Schwarzwald wird sie allerdings von den Erinnerungen eingeholt, sie lässt die Gefühle zu und arbeitet die Erinnerungen poetisch und ästhetisch durch.

Am 22. September 1967 schreibt Melitta Urbancic das Gedicht *Auftrieb* der kleinen Sammlung *Schwarzwälder Tagebuch*.⁴⁷⁰

⁴⁶⁷Vgl. Kap. 6.3.3, p. 102.

⁴⁶⁸ Assmann, 1999, p. 262.

⁴⁶⁹ Vgl. Kap. 6.2.5, p. 97.

⁴⁷⁰ Melitta Urbancic verbrachte 1967 einige Tage zur Erholung im Schwarzwald.

[...]

Lass auch den Herzen getrost seinen Lauf
selber bereit,
schliesst es schon lange verschüttete auf,
in dir befreit.

[...]

Vergiss die Jahre der Fremde in Not,
Trübe und Eis,
giftigen Trank und verbittertes Brot
als Hohn zum Preis.

Vergiss die Fremden, herzkalt und feil,
Blick ohne Glanz –
Freu dich : Vergeud dich, werd wieder heil
und gieb dich ganz !

Beim Schreiben des Gedichtes war das Ziel der Integration der Familie in Island erfolgreich abgeschlossen. Die Lebenssituation der Autorin war jetzt, zwanzig Jahre nach den Ereignissen, eine andere, so wie ihr Verständnis ihrer selbst ein anderes geworden ist. Die schmerzhaften Erlebnisse aber waren nicht vergessen, und die Erinnerungen waren noch belastend. Die Autorin konnte nun aber ungeschminkt und ohne Rücksichtnahme auf die Familie oder auf die isländische Gesellschaft oder auf ihre eigene Lebensphilosophie die Erinnerungen zulassen und aussprechen. Aktuelle Affekte, Motivationen und Intentionen, die die Erinnerung steuern, waren nach der langen Zeit, der veränderten Lebenssituation und Selbstidentifikation andere geworden.⁴⁷¹

Um dieses für die Autorin sehr schwieriges und emotional belastetes Thema behandeln zu können, hat sie einen Weg gesucht, Distanz zu sich selbst zu finden. Im zitierten Anredegedicht wird das Wort „ich“ nicht genannt. Stattdessen wird durch die Anrede an ein Du, ein „anredendes Aussage-Ich suggeriert“⁴⁷². Das Gedicht ist in Form eines Dialogs konzipiert, ein Dialog des Ich mit einem Du, das als das eigene Ich zu betrachten ist.⁴⁷³ Dass ein

⁴⁷¹ Vgl. Kap. 6.2.3, p. 94.

⁴⁷² Spinner, 1975, p. 117.

⁴⁷³ Burdorf, 1997, pp. 190 , 202.

nichtartikulierte Ich sich selbst als ein Du anredet, bewirkt eine Distanzierung von sich selbst, eine Distanzierung, die die Autorin anstrebte und die keine Spannung zwischen dem Ich und dem Du auslöste,⁴⁷⁴ sondern eher eine Befreiung erzeugte. Diese Art der Du-Anrede scheint für Melitta Urbancic ein gangbarer Weg gewesen zu sein, sich frei und ohne Hemmung äußern zu können. Mit der Aufforderung an das Du, das lang „Verschüttete“ „aufzuschließen“, um sich davon zu „befreien“, sollten die schmerzhaften Erinnerungen aufgearbeitet werden, um ein im Lyotardschen Sinne befriedetes Vergessen zu erreichen⁴⁷⁵. Die zweimalige Anapher „Vergiss“ deutet an, dass nur durch ein befriedetes Vergessen ein von der Vergangenheit unbelastetes zukünftiges Sein gelebt werden kann, nur so kann das Du sich freuen, sich vergeuden, heil werden und sich ganz geben.

Wie im Gedicht *Mein Teil* ist die Analogie zu der Biografie der Autorin evident wie auch die erkennbare Relevanz der biografischen Elemente in der Gestaltung des Du/Ich. Beide Gedichte behandeln die Anfangszeit des Exils in Island. Beide Gedichte sind hoch emotional in ihrer Charakterisierung des Empfangs im fremden Land als feindlich und herzkalt. In beiden Gedichten lässt die Autorin ihr subjektives Ich zu Wort kommen, was die Authentizität der Aussage bestärkt. Gegensätzlich ist aber die Konsequenz, die auf die Erinnerung an ein Dasein als ungeliebte Fremde folgte. Im früheren Gedicht, *Mein Teil*, liegen Ereignis und Erinnerung einander zeitlich deutlich näher als im späteren Gedicht, *Auftrieb*. Wie oben erwähnt hat sich die jeweils aktuelle Lebenssituation der beiden Gedichte verändert wie auch die Selbstidentifikation, Veränderungen, die zu einer unterschiedlichen Motivation des Erinnerns führten. Während die Motivation des Sich-Erinnerns im Gedicht *Mein Teil* ein dichterisches Bezeugen dieser Höllezeit war, war die Intention des späteren Gedichtes eine Ermahnung des Ich an sich selbst, sich für eine endgültige Klärung und Bereinigung, eine Art Katharsis, zu öffnen. Nur so kann das Dasein von der Vergangenheit entlastet werden, kann das Gewesene befriedet vergessen werden. Das Erkennen der biografischen Elemente in der Gestaltung des Subjekts in diesen beiden Gedichten empfiehlt einen revidierenden Blick auf die Authentizität der Aussagen des Ich in Bezug auf die Annahme des Exillandes in anderen Gedichten des Korpus. Die Analyse hat gezeigt, dass die erkennbaren Bemühungen des lyrischen Ich⁴⁷⁶ um eine Integration in einem anerkennenden Rahmen artikuliert wird. Es kann vermutet werden, dass dieses Bestreben aus Gründen der Rezeption (isländische Bevölkerung, Mitexilanten,

⁴⁷⁴ Ebd. p. 207.

⁴⁷⁵ Vgl. Kap. 6.2.5, p. 97.

⁴⁷⁶ Das lyrische Ich ist hier „als Oberbegriff allen gedichtinternen fiktionalen Figuren (zu), welche die Bedingung einer vorstellbaren Ich-*Origo* des Textes erfüllen“ Müller-Zetzelmann, 2000, pp. 110-111.

Familie und die Autorin selbst als Selbsttherapeutin) in einem positiven Licht geschildert wird, wodurch die Authentizität des Ich infrage gestellt werden kann.

Folglich ist dieser relativierende Rückblick für die Analyse der Authentizität des Subjekts der vorliegenden Gedichte von Bedeutung. Er eröffnet zudem einen differenzierteren Zugang zu dem Ausmaß der Spiegelung des biografischen Ich in den lyrischen Ich der Gedichte in den Fällen, wo eine scharfe Trennung der beiden Ich nicht vorzunehmen ist.

Auch in Bezug auf die Heimat will die Autorin ihre Erinnerung befrieden, wie der Titel des undatierten Sonetts *Ewige Heimat* aus dem Nachlass und für die Sammlung *Ferne Nähe* andeutet.

Ewige Heimat

- 1 Niemals will ich umkehren auf dem Weg,
- 2 den ich im Schicksalswehn beschritten habe,
- 3 dem Sterne nach – nicht Ziel noch Spur dem Stabe,
- 4 mit dem ich blind ertaste Stein und Steg !

- 5 Nichts rückbegehren will ich – doch, nicht träg,
- 6 klar unterscheiden zwischen Raub und Gabe.
- 7 Dennoch ist mir am Rand dereinst vom Grabe
- 8 der Schatz gewiss, den ich im Herzen heg´ !

- 9 Wer sucht, der wird nicht finden ! – Eingeboren
- 10 ist ihm Besitz, nie wieder zu vermissen
- 11 und hauste er in Höllenfinsternissen –

- 12 Solang die Seele will ihr Heil bewahren,
- 13 kann ihr kein Unheil jemals widerfahren :
- 14 Auch hier winkt mir die Heimat – unverloren!

In der Überzeugung, nie umkehren zu wollen, verfolgt das Ich im Aufgesang den ihm vom Schicksal zugewiesenen Weg, der trotz aller Hindernisse von Hoffnung geleitet ist. Die

Vergangenheit klar überblickend, meint das Ich, nichts zurückbegehren zu wollen, allerdings wenn es einmal vor dem Tod steht, weiß das Ich, wem es zugehörig ist, denn, so heißt es im Abgesang, eine mit der Geburt gegebene Zugehörigkeit hat eine lebenslange Gültigkeit.

Der helle Klang des Gedichtes, die steigende Betonung und fließende Rhythmik des Sonetts verbreiten ein Gefühl der Zuversicht, das auch die vielen Negationen nicht außerkraftsetzen können. Das einleitende Wort „Niemals“ des ersten Quartetts, das durch eine doppelte Hebung besonders betont wird, wie auch das einleitende „Nichts“ des zweiten Quartetts sind dominante Merkmale der beiden Strophen. Es sind nicht steigerungsfähige Negationen, die in den folgenden Versen zuerst bestätigt werden, dann relativiert, um schließlich ihre Endgültigkeit zu verlieren. Metaphorisch und mit sehr einprägsamen Alliterationen erzählt das Ich von göttlicher Führung, von Hindernissen und Schwierigkeiten auf dem vorgezeichneten Weg mit ungewissem Ziel. Die zweiten Strophe erzählt von Erfahrung von Raub und Gabe im Heimatland, aber auch davon, dass im Angesicht des Todes es dem Ich bewusst ist, welchen Schatz es im Herzen trägt.

Mit dem Paradox „Wer sucht der wird nicht finden“ als Referenz auf die Bergpredigt (Mt 5,1 – 7,29) und auf Kafkas darauf anspielenden Aphorismus „Wer sucht findet nicht aber wer nicht sucht wird gefunden“⁴⁷⁷ leitet der Sprecher auch das erste Terzett mit einer Verneinung ein. Eine Verneinung, die mit der genannten Referenz und in Bezug auf Heimat als eine Bejahung gedeutet werden kann, denn Heimat kann man sich nicht aussuchen, man kann sie nicht finden, sie ist einem gegeben wie die Liebe der Mutter. Sibylle Schönborn bestimmt mit drastischen Worten diese Zugehörigkeit, die einem schicksalhaft qua Geburt zukommt, als: „eine ontologische Größe, einem wesensmäßigen Bestandteil des Individuums wie blaue Augen oder Plattfüße“⁴⁷⁸. Poetischer formuliert Ernst Waldinger im Gedicht *Von der Liebe zur Heimat* sein Gefühl der heimatlichen Zugehörigkeit: „Heimat ist wie eine Melodie, / ein Ammenlied, ins Herz dir eingesungen“. Dagegen schreibt Peter Weiss in seinen *Notizbücher*: „Es stimmt nicht, dass ich überall zuhause bin, ich suche nach einem solchen Ort, ohne ihn zu finden“⁴⁷⁹.

⁴⁷⁷ In seiner Lektüre und Auseinandersetzung mit der Bergpredigt Mt. 5,1 – 7,29 notiert Franz Kafka am 13.12.1917 den Satz: „Wer sucht findet nicht, wer nicht sucht, wird gefunden“. Der Satz ist in der Literatur als Umkehrung von Mt. 7,7 „Suchet, so werdet ihr finden“ gelesen worden.

Aus Bertram Rohde *„und blätterte ein wenig in der Bibel“ Studie zu Franz Kafkas Bibellektüre und ihren Auswirkungen auf sein Werk*, Verlag Königshausen & Neumann, Würzburg, 2002, p. 134.

Sprachlich ist Kafkas Satz von Gerhard Neumann als „gleitendes Paradox“ identifiziert. D. h., Kafka ergänzt ein paradoxes Verhältnis mit einer Ablenkung von gewöhnlichen Denkstrukturen, hier eine Negation und die passive Variante und erzeugt so einen unauflösbaren Kreislauf. (www.Kafka.uni-bonn.de).

⁴⁷⁸ Schönborn, 2015, p. 133.

⁴⁷⁹ Peter Weiss *Notizbücher 1960 – 1971* S. 77 aus Karen Hvidtfeldt Madsen, 2003, *Widerstand als Ästhetik*.

Das Wort „auch“ im letzten Terzett deutet an, dass selbst für das Ich als einen aus der Heimat Geflüchteten und im fremden Land lebenden Exilanten die Heimat unverloren ist. Voraussetzung ist allerdings eine heile Seele. Dieses Heilen ist, nach Lyotard⁴⁸⁰, nicht durch ein Verdrängen der Erinnerungen, sondern durch ein Befrieden der Erinnerungen zu erreichen und dieses hat das Ich durch die oben genannte Auseinandersetzung: „klar unterscheiden zwischen Raub und Gabe“ erreicht.

Das Gedicht impliziert eine doppelte Zugehörigkeit des Ich, Zugehörigkeiten, die beide ihm gegeben worden sind; die eine durch Geburt, die andere schicksalhaft vom Stern für ihn gefunden. Statt in einem gefühlten Sein-Zustand „Dazwischen“ befindet sich das Ich des Gedichtes implizit in einem „Sowohl-als auch“. Das Bejahen der beiden Identitäten, das mit einer Identitätsveränderung und Stabilisierung des Ich einhergeht, zeigt im Unterschied zu dem gefühlten Zustand von einem „Leben ohne Land“ eine „Weder-noch-Zugehörigkeit“, des Ich im Gedicht *Mein Teil* ⁴⁸¹ aus der Anfangszeit des Exillebens in Island das Fortschreiten eines Prozesses der Integration.

Die Andeutung der zweifachen Zugehörigkeit, eine „Nicht nur-sondern auch“-Zugehörigkeit, kann auf ein biografisches Element in der Ich-Gestaltung zurückgeführt werden. Die Autorin lebte, wie in diesem Gedicht verdeutlicht, eine Bikulturalität, die sich durch eine bewusste Akkulturation entwickelte.

Das Gedicht *Reue*, so wie es hier zitiert wird, liegt als ein Entwurf ohne Zuweisung im Nachlass. Eine andere Variation ist in *Schwarzwälder Tagebuch* unter dem Datum 28. September 1968 eingeordnet.

Reue

- 1 Wende dich nicht um ins Leere –
- 2 Vor die liegt der Weg der Reue
- 3 noch in seiner ganzen Schwere,
- 4 doch beschwingt er dich aufs neue.

⁴⁸⁰ Vgl. Kap. 6.2.5 p. 97.

⁴⁸¹ Vgl. Kap. 7.12 p. 175.

- 5 Wende dich nicht um nach alten
6 Wunden, die mit Bleigewichten
7 niederziehen, niederhalten,
8 statt dich höher aufzurichten.
- 9 Wende dich nicht um – doch sträue
10 aus die keimend frischen Saaten.
11 Vor dir liegt der Tag der Taten
12 und der Acker deiner Reue!

Das Gedicht thematisiert Jaspers philosophischen Begriff: „Grenzsituation“. In seiner Existenzphilosophie ist eine Situation „eine Wirklichkeit für ein an ihr als Dasein interessiertes Subjekt“ und Grenzsituationen: „Situationen wie die, dass ich immer in Situationen bin, dass ich nicht ohne Kampf und ohne Leid leben kann, dass ich unvermeidlich Schuld auf mich nehme, dass ich sterben muß“⁴⁸². Jaspers sagt weiter: „Grenzsituationen erfahren und existieren ist dasselbe.“ Ausgehend von diesem Grundgedanken Jaspers’, zusammen mit seiner Überzeugung: „Ich bin ich selbst, aber als schuldig“⁴⁸³, steht eine Prüfung der Sinnmöglichkeit des eigenen Lebens, nach selbstverantwortlichem Handeln im Zentrum des Gedichtes. Jaspers nennt diese Prüfung „ein Prozess des *Selbstwerden*, der *ein Kampf mit sich* ist“⁴⁸⁴.

Der Sprecher fühlt diese Einheit von Grenzsituation und Existenz in dem Jetzt. Indem er offenen Auges in die Grenzsituation eintritt, wird ihm sein Selbst bewusst. In diesem Bewusstwerden der Situation entsteht das Gefühl der Reue, ein Gefühl, das ihn nicht in die Vergangenheit zurückversetzt, sondern selbstverantwortlich nach vorne blicken lässt, um, nach Jaspers’ Theorie, in eine andere Situation einzutreten, in der er sich selbst verwirklichen kann.

Die Autorin spricht sich in dem Gedicht *Reue*, wie auch in den Gedichten *Zwischen Gestern und Morgen* und *Ewige Heimat*, gegen das in der Exillyrik rekurrente Thema „Zurückschauen“ aus. Der Blick zurück belastet, allerdings ist auch der Blick nach vorne nicht unbeschwert. Es gilt im Bewusstsein dessen, was war, die Zukunft zu gestalten.

Mit einer dreifachen daktylischen Anapher „Wende dich nicht um“ appelliert der Sprecher im Gedicht *Reue* an ein Du, das als das Ich-Subjekt verstanden werden kann und auch gewisse empirische Elemente miteinbezieht. Das immerdauernde Gefühl der Schuld belastet die Autorin

⁴⁸² Jaspers, 1956, pp. 203-204.

⁴⁸³ Jaspers, 1956, p. 248.

⁴⁸⁴ Ebd. p. 234.

und sie weiß, dass das Gefühl des unverdienten Überlebens wie auch die Schuld, die Mutter nicht gerettet zu haben, sie nie verlassen werden. Statt unter diesen Schuldgefühlen zu zerbrechen entscheidet sich Melitta Urbancic dafür aus den Erfahrungen schöpfend weiterzuleben.

Die anaphorischen Rufe können als Kairos-Rufe zur Bereitschaft für neue Aufgaben, Aufgaben, die jetzt, hier und mir gestellt werden, um nicht im Zurückschauen auf gestrige Versäumnisse, neue zu leisten.⁴⁸⁵ Das Gedicht schließt mit einem Appell, im Bewusstsein der Schuld in Reue, aber mit Zuversicht den kommenden Tag zu leben.

In diesem Sinne lässt Melitta Urbancic das Ich des Gedichtes *Gib mir frei* um eine Befreiung seiner Seele bitten, eine Befreiung von Schuld und Leid, damit sich seine Seele für die „letzte Fülle“ öffnen kann. Formale Ähnlichkeiten mit dem einleitenden Gedicht *Bitte* dieses Kapitels fallen auf. Beide sind zweistrophige, kreuzgereimte, vierzeilige Gedichte mit trochäischem Versmaß und abwechselnd weiblichen und männlichen Kadenzen. Beide Gedichte sind in der Form eines performativen Sprechakts gehalten, wobei *Bitte* sich explizit an einen Engel richtet und *Gib mir frei* implizit an eine ungenannte Transzendenz wendet. Zwischen den beiden Gedichten liegt ein längerer Zeitraum mit für die Autorin existenzieller Gefährdung und Rettung, aber auch mit der Konversion zum katholischen Glauben.⁴⁸⁶ Das Ich beider Gedichte bittet um eine Befreiung der Seele. Die Gründe der Bitte und die erhoffte Wirkung sind aber konträr. Im ersten Gedicht wird aufgrund des Verstummens in der gefahrenvollen Zeit um ein Wiedererlangen der dichterischen Kraft gebeten. Im zweiten Gedicht wird um eine seelische Befreiung von Schuld und Leid gebeten. Hier schwingen die Schuldgefühle, die Mutter nicht gerettet zu haben, mit. Mit einer Referenz an Hiobs „leere Hände“ wird um eine Befriedung der Seele gebeten, damit diese für die „letzten Fülle“ aufnahmebereit wird.⁴⁸⁷ Dieses Gedicht war nach der Tochter Sibyl das liebste Gedicht ihrer Mutter, das sie immer wieder zitierte. Im

⁴⁸⁵ Vgl. Kap. 7.2, p. 117.

⁴⁸⁶ Melitta Urbancic nennt in einem undatierten Typoskript aus dem Nachlasses das Jahr 1962 in Zusammenhang mit dem Entstehen des Gedichtes *Gib mir frei*.

⁴⁸⁷ Mit dem Bild der „leeren Hände“ hat sich die Autorin wiederholt und in verschiedenen Kunstrichtungen auseinandergesetzt. *Mit leeren Händen* ist ein undatiertes Typoskript aus dem Nachlass betitelt, in dem Melitta Urbancic ihr gegenwärtiges Leben (d.h. nach dem Schlaganfall in März 1971) in Verbindung mit dem Bild „leere Hände“ reflektiert. Ausgangspunkt der Reflexion ist eine Patene, die die Autorin 1969 nach dem Modell ihren eigenen offengehaltenen Hände für den Altardienst der Kirche St. Jakob in Villach modelliert hatte und in Kupfer hat treiben lassen.

Nachlass ist diese verzweifelte Bitte um Erlösung und Frieden ihrer Seele in verschiedenen Kontexten eingeordnet.

Gib mich frei, damit ich mich verschwende.

Gönn mir Ferne, dass ich nahen kann –

Halte nichts mehr, denn nur leere Hände

sind der letzten Fülle aufgetan –

Lösch vorm Uferlosen alle Grenzen

und den Schmerz im Tränenstrom hinieden –

Nur leidloser Seele darf erglänzen

als Gestirn der Dauer schon mein Frieden. !

8 Zusammenfassung der Untersuchung mit Beantwortung der gestellten Fragen

8.1 Zusammenfassung

„Manchmal muss man gewisse Dinge wissen, um sich dann erlauben zu können, sie zu vergessen,“ sagt Daniel Barenboim in einem Interview in *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 11.01.2020 hinsichtlich des Lebens Beethovens in Bezug auf seine Arbeit mit den Sonaten des Komponisten.

Im gleichen Sinne ist für die Wertschätzung der Lyrik Melitta Urbancics ein selektives „Vergessen“ des Wissens über das biografische Ich hilfreich, um das lyrische Ich als eine poetische, authentische Instanz der Gedichte sehen zu können. Dagegen ermöglicht ein Wissen um „gewisse Dinge“ in der Biografie Melitta Urbancics es, die widersprüchlichen Aussagen des Ich zu verstehen und als authentische Aussagen des empirischen Ich einzuordnen.

Die Arbeit wird mit einer Präsentation des Themas, der Forschungslage, des Materials, der Methodik und der Fragestellungen eingeleitet. Darauf folgt eine Darstellung der Biografie der Autorin sowie ihres intellektuellen und literarischen Einflusses und ihres literarischen Werkes. Die Heidelberger Studienzeit, die von George, Gundolf und Jaspers geprägt wurde, wird teilweise mittels Zitaten aus ihrem Tagebuch von ihr selbst kommentiert. Abschließend wird in diesem Abschnitt das Land ihres Exils, Island, das als Exilland unbekannt war, vorgestellt.

Eine Definition des Begriffes „Exilliteratur“ leitet den Abschnitt über Exilliteratur ein. Es wird kurz auf die Situation der Exilautoren eingegangen wie auch auf verschiedene Perspektiven der Exilliteratur und auf die Forschungslage. Exillyrik wird in ihren vielen Facetten als ein eigenständiger Abschnitt der Exilliteratur und zum Teil mithilfe von Emmerichs Buch *Lyrik des Exils* beleuchtet.

Das Kapitel Textanalyse geht zuerst auf die relevanten Themen der Lyriktheorie und Ansätze der Analyse ein, um anschließend die zentralen Themen der Gedichte Heimat, Erinnerung und Fremdheit zu besprechen. Der Hauptteil der Arbeit besteht aus der Analyse der ausgewählten Gedichte, die zusammenfassend ein poetisches lyrisches Narrativ von Bedrohung, Flucht, Exil und Integration bilden. Fokus der Analyse ist auf die Verbalisierung des Prozesses Flucht – Exil – Integration sowie die dichterischen Mittel, mit der die Autorin den Prozess gefasst hat, gerichtet. Wie die zitierten Gedichte zeigen, dient das Narrativ als Material einer Lyrik in Ich-

Form, die eine Authentizität in den sehr emotional geprägten Auseinandersetzungen mit den zentralen Themen Heimatverlust, Erinnerung und Fremdheit vermittelt. Die Analyse der Gedichte ist, ungeachtet fehlender Orts- und Datumsangaben der Gedichte und trotz des netzartigen Ineinandergreifens der zentralen Themen, derart geordnet, dass der emotionale Prozess des Ich von der Flucht zu der Integration verfolgt werden kann. Aus dem Textkorpus des Nachlasses, sowie aus der Sammlung *Am Rand der Welt* wurde eine Selektion relevanten Materials vorgenommen. Es wurden Gedichte aus über drei Jahrzehnten ausgewählt. Es sind Gedichte der 30er- und der 40er-Jahre, die die Autorin von der Vorahnung einer Flucht, bis zur Annahme des Exillandes Island begleiten, sowie spätere Gedichte der 60er-Jahre, die den Prozess rückblickend relativieren.

8.2 Beantwortung der gestellten Forschungsfragen

8.2.1 Welche sind die zentralen Themen des Prozesses Flucht–Exil–Integration?

Wie die Analyse zeigt, sind die Themenkreise Heimat, Erinnerung und Fremdheit verschiedene Fäden des Diskurses Integration und von zentraler Bedeutung für den Prozess der Integration des Ich der Gedichte.

Das Gedicht *Der Ruf* rahmt den Diskursfaden „Heimat“ mit den unterschiedlichen Verhalten des Ich gegenüber der Heimat ein. Die anfängliche Unfähigkeit des Ich beim Abschiednehmen vor der Flucht, „um dich mein Land zu weinen“, entwickelt sich nach der Ankunft in dem fremden Land zu einem schmerzhaften Bedürfnis, die Heimat im Gedächtnis zu erhalten: „muss im Lied mein Teil der Heimat retten“. Die Heimat ist im Großteil der Gedichte anwesend, selten explizit wie in *Der Ruf*, meistens implizit wie in z. B. *Erstes Lied*. Die Analyse zeigt, dass die Heimat ein identitätsstiftendes Merkmal des Ich ist, und zwar mit der Wirkung, dass diese unbezweifelte Identität dem Ich in schwierigen Situationen eine Stabilität verleiht. Trotz Heimweh verschließt sich das Ich nicht dem fremden Land, sondern öffnet sich im Sinne Vilém Flussers „frei wozu“⁴⁸⁸ für das Neue, es sieht in jeder Verzweiflung eine Hoffnung: „Morgen wird es schön!“ Der pragmatische Umgang des Ich mit dem Heimatverlust, die „fast vernarbte Wunde“, erleichtert den Prozess der Annahme des fremden Landes, in dem die Natur die Hauptrolle spielt. Mit einem Blick auf den Teil der isländischen Natur, die der heimatlichen Alpenlandschaft ähnelt, fragt das Ich: „ob hier auch meine Heimat sei –?“ und bezüglich der

⁴⁸⁸ Vgl. Kap. 6.1.5, p. 88.

Entwicklung der emotionalen Zugehörigkeit, meint das Ich: „Da, wo wir gelitten/ haben und geliebt,/ ist das Recht erstritten,/ welches Heimat gibt!“. In dem expliziten Bekenntnis dazu, auch in Island eine Heimat zu haben, drücken sich ein Vertrauen und Dankbarkeit Island gegenüber aus: „Du stiller Heimat meiner Wahl/ verstoss mich nicht!“

Den Begriff „Erinnerung“, als einen Faden des Diskurses Integration zu betrachten, ist darin begründet, dass die Erinnerung an die Vergangenheit ein mehrdimensionales Element der Lyrik Melitta Urbancics ist, das entweder implizit im Hintergrund oder explizit als ein dominantes Thema des Gedichtes wahrgenommen wird. Die Erinnerungen an die heimatliche Natur werden durch Naturerlebnisse in Island wachgerufen. Das sind Ereignisse mit Wiedererkennungswert, was Vertrautheit weckt und eine Identifizierung mit Island ermöglicht. Als ein Paradox zu Bellows „Erinnern ist leben“ lässt Melitta Urbancic das Ich ausrufen: „Ich glaub, hier könnt ich den Tod noch lieben,/ so sehr gleicht dieses meinem eignen Land!“ Die alles überschattenden Erinnerungen waren aber die traumatischen Erinnerungen an die Verfolgung in der Heimat und vor allem die schuldbeladenen Erinnerungen an die Mutter. Dieser Schmerz machte das Ich emotional frei, sich im neuen Land zu orientieren und sich damit zu identifizieren: „Wende dich nicht um nach alten/ Wunden [...] Vor dir liegt der Tag der Taten“.

Erinnerungen sind unzuverlässig und verändern sich, wie Assmann und Schacter in ihren Forschungen festgestellt haben, je nach der gegenwärtigen Motivation und Situation des sich Erinnernden. Aus der Lebenssituation heraus und in dem festen Willen, ein Leben in Island aufzubauen, werden in den früheren Gedichten die anfängliche Ablehnung seitens der isländischen Bevölkerung oder ihre eigenen Probleme, sich in der isländischen Gesellschaft hineinzufinden, kaum berührt⁴⁸⁹. Später aber befand sich die Autorin in einer stabileren Lebenssituation, aus der sie sich erlauben konnte, ein ungeschminktes Erinnern zu äußern.⁴⁹⁰ 1967 ruft sie im Gedicht *Auftrieb* aus: „Vergiss die Jahre der Fremde im Not,/ Trübe und Eis,/ giftigen Trank und verbittertes Brot/ als Hohn zum Preis.“ Mit dieser Verbalisierung der Erinnerungen wird ihre persönliche Art der Akkulturation verständlich. Sie blieb in Island eine Ausländerin, subjektiv wie objektiv.⁴⁹¹

⁴⁸⁹ Die Tochter Sibyl nennt in dem Gespräch vom 20.08.2018, dass die Mutter nie die Gefahr der Ausweisung genannt hat. Sie wollte alles Bedrohliche von den Kindern fernhalten.

⁴⁹⁰ Im Interview vom 21.08.2019 äußert der Sohn Petúr, dass die Mutter es schwieriger verschmerzte, hier (Island) „verbannt“ zu sein, als der Vater. Die Tochter Sibyl antwortet auf meine Vermutung, dass die positiven Gefühle Island gegenüber etwas „gewollt“ waren: „ja, natürlich! Sie hat sich sehr bemüht, es war nicht hier drin (zeigt auf das Herz), es war Arbeit.“ Weiter meint Sibyl, dass die Mutter in den 60er-Jahren eine gewisse Distanz von der schmerzhaften Anfangszeit erreicht hatte. Auf meine Nachfrage, ob das Gedicht *Auftrieb* die Gefühle der Mutter tatsächlich spiegeln, antworten alle drei Kinder mit einem unisono „ja!“.

⁴⁹¹ Interview II vom 21.08.2019.

Diese Bemerkung führt zum Thema ‚Fremdheit‘, das neben den Themen Heimat und Erinnerung ein rekurrentes Thema der Gedichte ist. Die verschiedenen Perspektiven der ‚Fremdheit‘, die in den Gedichten behandelt werden, weist die ‚Fremdheit‘ als die dominante Ursache einer Grenze zwischen Melitta Urbancic und der isländischen Natur und Gesellschaft aus. Eine Grenze, die von beiden Seiten eingehalten, aber auch übertreten werden konnte, die trennend wirken, aber auch zu Kommunikation einladen konnte. Nach einem Staunen im Sinne Jaspers und darauffolgender Erkenntnis im Einklang mit seiner Existenzphilosophie, dass der Mensch nicht nur frei sei zu entscheiden, sondern auch die Pflicht zur Selbstverwirklichung hat, hielt das Ich eine Übertretung der kulturellen Grenze seinerseits für erforderlich, um an einem gemeinschaftlichen Leben in dem neuen Land teilnehmen zu können. Das Gedicht *Robinson* artikuliert eine erste Bereitschaft und Entscheidung, das Leben mit den Isländern und ihrer Kultur zu teilen. Diese Entscheidung löste den Prozess der „Inbesitznahme des fremden Landes“⁴⁹² aus⁴⁹³. Der Prozess, der immer wieder ins Stocken geriet, an dem immer wieder gezweifelte wurde, ergab schließlich durch das Erleben der Natur Islands, die den heimischen Alpen ähnelte, die Frage; „ob hier auch meine Heimat sei –?“. Die Naturerlebnisse der Autorin führen zu einem nachhaltigen Zugehörigkeitsgefühl zum neuen Land und zu einer neuen Identifikation ihrer selbst. Im Gedicht *Tage in Dalvik* lässt Melitta Urbancic das Ich sagen: „mein Fuss schlägt Wurzeln hier. [...] Mir selbst entfremdet, find ich neu mich wieder.“ Diese Suche nach einer Selbstidentifikation in der ‚Fremde‘ ist ein rekurrentes Thema der Gedichte wie auch die damit verbundene Frage nach einer endgültigen Zugehörigkeit in der Form von dem Platz, wo das Ich seine letzte Ruhe wünscht.

8.2.2 Wie ist das Subjekt entworfen und mit welcher Authentizität ausgestattet?

Ein Merkmal der ausgewählten Gedichte ist der Entwurf des Subjekts. In der gewählten Ich-Form der Gedichte ist eine scharfe Trennung zwischen dem fiktionalen Ich und einem an die Biografie der Autorin gebundenen empirischen Ich nicht immer möglich. Diese partielle Unsicherheit, wessen Stimme im Gedicht gehört wird, veranlasst eine genaue Analyse des Subjekts, um meine These einer Diskrepanz in der emotionalen Beziehung des Ich zum Land des Exils verifizieren zu können. Das lyrische Ich dieser Gedichte ist als ein mit der schöpferischen Kraft der Autorin geschaffenes Subjekt zu verstehen. Auch für Tomas Tranströmer, dessen Poetologie allerdings sehr weit entfernt ist von Melitta Urbancics, ist der

⁴⁹² Kristmannsson, 2014, p. 213

⁴⁹³ Die Tochter Sibyl bestätigt, dass die Mutter sich bewusst dafür entschieden hatte, mit dem Leben in Island zurechtzukommen. Gespräch vom 20.08.2018.

Autor eine Person, die beim Schreiben des Gedichtes anwesend ist, später aber wegzudenken ist⁴⁹⁴. Allerdings konnte in der Analyse festgestellt werden, dass sich gewisse Elemente des biografischen Ich in der Gestaltung des fiktionalen Ich spiegeln, womit eine veränderte Authentizität des Ich einhergeht. Melitta Urbancics poetische Intention, Texte mit „Gebrauchswert“ zu schaffen, lässt vermuten, dass ihre Gedichte nicht einzig der Ästhetik dienen, sondern dass ihr Subjekt einer Funktion zugeordnet ist. In diesem Sinne erhält die Stimme des Ich in den Gedichten zuweilen eine Appellfunktion mit der Aufgabe, andere Exilanten an ihre Eigenverantwortung zu erinnern, wie auch die Funktion, dem empirischen Ich als Selbsttherapie zu dienen. Die Wirkung der Authentizität einer Ich-Erzählung ist ein Topos, der Melitta Urbancic bewusst war, als sie Bedrohung, Flucht, Exil und Integration durch die Augen des Ich schildert.

In der Analyse konnte festgestellt werden, dass das Konzept der Subjektivität der Gedichte uneinheitlich ist. Ausgehend von einem von der Autorin in lyrischen Formen erschaffenen Ich ist in vielen Gedichten ein Ich mit unterschiedlich prägnanten Elementen des biografischen Ich zu finden. In Bezug auf die Frage der Authentizität ist die Relevanz des biografischen Anteils des Ich von Bedeutung. Die Autorin hat sich bezüglich der Authentizität des Ich ihrer Gedichte nicht geäußert, dagegen hat sie in dem Schriftstück *Vorsatz* vom 14. Februar 1967⁴⁹⁵ das Geschehen geschildert, wie sie jetzt endlich für ihre eigene Bestrebungen, das Leben zu gestalten, eine Formel gefunden hat. Im Laufe eines philosophischen Gesprächs eines zufällig zusammengefundnen privaten Kreises zwischen dem isländischen Gastgeber, einem Psychiater aus Australien, einem mexikanischen Maler und einem Spezialisten der Phänomenologie aus Norwegen über den indonesischen Glaubensbegriff „Rasa“ wurde ihr, wie sie schreibt, die Formel für ihre eigene Bestrebungen geschenkt: „Durch Disziplin im Äusseren die inneren Kräfte zu befreien“. Diese Diskrepanz zwischen dem inneren und dem äußeren Ich war der Autorin in der hier aktuellen Zeit (dem Prozess der Integration in Island) nicht bewusst, in der Analyse aber ist die Differenz bemerkbar und in der Interpretation der Authentizität von Bedeutung.

Die Bestrebung „Disziplin im Äußeren“ entspricht in dem Entwurf des Subjekts der Autorin das erschaffene Ich. Dieses Ich sieht und empfindet zwar die Schwierigkeiten eines Lebens im Exil, jedoch mit der Entscheidung, in Island zu leben, bemüht sich das Ich diszipliniert, zielstrebig und in großer Dankbarkeit dem Gastland gegenüber um Akzeptanz der Bevölkerung

⁴⁹⁴ Tranströmer, Tomas *I arbetets utkanter* Hsg. Magnus Halldin, Stockholm Bonnier, 2015.

⁴⁹⁵ Vgl. Kap. 7.5, p. 149.

und um eine intellektuelle und emotionale Inbesitznahme des Landes. Dieses Ich lässt sich als das Ich des „Äusseren“ der Autorin identifizieren.

Es lassen sich aber bezüglich der Beziehung zum Gastland widersprüchliche Emotionen des Ich in den Gedichten entdecken. Mit Kenntnissen von „gewissen Dingen“ der Biografie Melitta Urbancics ist diese Widersprüchlichkeit unschwer als Element des biografischen Ich zu erkennen.⁴⁹⁶ Die Frage des Ich im Gedicht *Mein Teil*, ob die fremde Erde ihm „feind noch, der sie nie geliebt?“, verrät ein gegenseitig reserviertes, ja sogar ablehnendes Empfinden zwischen der Autorin und der aufnehmenden Bevölkerung. Diese Erfahrung der gegenseitigen Rückweisung hat die Autorin mit ihrem „Disziplin im Äusseren“ überdeckt und damit ihren „inneren Kern“ geschützt. Erst in späteren Gedichten, z. B. *Auftrieb*⁴⁹⁷ von 1967 befreit sie sich und artikuliert offen die anfänglichen Probleme. Der gleichen Funktion dient die Schrift *Auf Wanderschaft* von 19. Februar 1967, die das Leben in Island als ein Schachspiel mit den ewig gleichen Spielern beschreibt, die für das Spiel weder Wachsamkeit noch Feingefühl benötigen, sondern in Langeweile ihre besten Jahre absitzen. Es sei denn, er, der Isländer, ginge auf Wanderschaft, ins Ausland, um beim Zurückkommen der verschlafenen Heimat einen Weckruf mitzubringen. Diese Feststellung der Widersprüchlichkeit begründet Zweifel an der Authentizität des lyrischen Ich und nährt die Vermutung, dass das Dichten Melitta Urbancics als eine, um die Terminologie der Romantheorie Serge Doubrovskys zu verwenden⁴⁹⁸, autofiktionale lyrische Erzählstrategie betrachtet werden kann⁴⁹⁹. Bei näherem Vergleich zwischen dem biografischen und dem lyrischen Ich fällt eine Kongruenz auf, die augenfällig, aber nicht deckungsgleich ist. Im Begriff „Autofiktion“ ist das Ich des Autors selbstverständlich als das reale Ich-Origo des Textes anzusehen, allerdings ohne einen Zwang zur Wahrheit, sondern wie das Wort sagt, eine Autobiografie mit fiktionalen Teilbereichen. Als solche können in Melitta Urbancics Gedichte die Emotionen des lyrischen Ich dem Gastland gegenüber angesehen werden. Der Nebensatz „der sie nie geliebt?“ verrät, wie ich meine, das biografische Ich als das reale Ich-Origo des Gedichtes. Mit dem Wissen um „gewisse Dinge“ der Autorin, das hier für ihr selten artikuliertes schwieriges Verhältnis zu der isländischen Gesellschaftskultur steht, kann vermutet werden, dass das empirische Ich in diesem Gedicht dem Ich seine Stimme leiht.

⁴⁹⁶ Vgl. Kap. 3, p. 47; Kap. 7.14; Kap. 7.15.

⁴⁹⁷ Vgl. Kap. 7.15, pp. 193-195

⁴⁹⁸ Philippe Gaspasrini, *Autofiction, une aventure de langue*, 2008, Paris, Seuil p. 296

⁴⁹⁹ Eva Ahlstedt *Den franska autofiktionsdebatten; en pågående debatt om en mångtydig term* <https://gupea.ub.gu.se> abgeholt 20.07.2020.

Mir scheint, Melitta Urbancic ist in einem Widerspruch zu sich selbst gestanden, und widersprüchlich konnte Melitta Urbancic, nach Auskunft der Kinder, durchaus sein.⁵⁰⁰ Die Treue zu sich selbst mit ihren Idealen und Werten und eine erstrebte Integration in einem Land, zu dem sie kritisch eingestellt war, waren für sie nicht zu vereinbaren. Daraus ergab sich für Melitta Urbancic eher eine persönlich gefärbte Akkulturation als eine Integration oder gar Assimilation als Lebensform in Island, welches aber eine innere Verbundenheit mit Island, der „stille(n) Heimat meiner Wahl“, nicht verhinderte. Melitta Urbancic lebte eine bikulturelle Identifikation. In Österreich fühlte sie sich als Isländerin, in Island als Österreicherin! Anstatt in Island begraben zu werden, wie es sich das lyrische Ich der früheren Gedichte wünschte, war es Melitta Urbancics Wunsch, in Purkersdorf, Österreich, ihre letzte Ruhe zu finden.

Dieses als Antwort auf die Frage nach der Authentizität des lyrischen Ich und auf meine These bezüglich der Diskrepanz in der emotionalen Beziehung zum Land des Exils, zu Island.

8.2.3 Mit welchen dichterischen Mitteln hat die Autorin diesen Prozess gefasst?

Die Analyse zeigt, dass Melitta Urbancic ihrer in der Heidelberger Zeit entwickelte Poetologie von traditionellem Vers- und Reimmuster als ästhetische Grundform treu blieb, wie auch der von George beeinflussten Einheit von Inhalt und Form. In Beachtung der hohen Relevanz der Prosodie als Folge ihrer Studien bei Gundolf,⁵⁰¹ aber auch ihrer Ausbildung zur Schauspielerin, wurden rekurrente Lautstrukturen wie Reim, Alliteration und Assonanz sowie die rhythmischen Mittel Metrum und Sprechrhythmus relevante Elemente ihrer Lyrik. Diese lebenslange Treue zu ihrer einmal entwickelten Poetik kann auf die Philosophie Jaspers und seine Grundhaltung, Treue zu sich selbst, aber auch auf Nietzsches Worte; „Folge nicht mir nach – sondern dir! Sondern dir!“ zurückgeführt werden. Ihre Poetik zeichnet sich durch eine Klarheit in der Ästhetik aus. Im Gegensatz zu Hugo von Hofmannsthal, der das Gedicht als ein „Gewichtloses Gewebe aus Worten“⁵⁰² bezeichnete, bevorzugte Melitta Urbancic eine Poetik, in der das Essentielle und nicht das Artifizielle in Form von leeren Worthülsen einen Platz hat.⁵⁰³ Diese Ästhetik des Essentiellen erzeugt in der Lyrik der Autorin einen Ausdruck der Wahrhaftigkeit, eine Eigenschaft, die als ein Wesensmerkmal der Autorin bezeichnet werden kann, wie auch

⁵⁰⁰ Die Tochter Sibyl meint im Interview I vom 21.08.2018, dass die Mutter in Widersprüchen zu sich selbst geraten konnte und dann „war sie ganz drin“. Im selben Interview sagt Sibyl, dass die Mutter nie zerrissen war, sie hat sich Auseinandersetzungen gestellt. Sie wollte sich nicht anpassen. Wohlfühlen gab es nur in Wahrhaftigkeit.

⁵⁰¹ Grünbaum, 2012, p. 67.

⁵⁰² Aus *Poesie und Leben (Aus einem Vortrage)*, am 16.05.1896 im Wiener Wochenblatt *Die Zeit* erschienen. http://www.lyriktheorie.uni-wuppertal.de/texte/1896_hofmannsthal.html.

⁵⁰³ Vgl. Kap. 2.3, p. 37.

als einen Leitfaden für ihr Leben⁵⁰⁴. Das Essentielle und das Wahrhafte sind verbindende Elemente zwischen der Lyrik Melitta Urbancics und dem Brechtschen Begriff „Gebrauchswert“⁵⁰⁵, Dieser Gebrauchswert zeigt sich bei der Autorin in Kommunikationssituationen, die trotz des monologischen Charakters ihrer Gedichte implizit vorhanden sind.⁵⁰⁶ Die Analyse verweist in den Gedichten *Robinson* oder *Zwischen Gestern und Morgen* auf eine Kommunikation mit „Gebrauchswert“, die sich einerseits von Mitexilanten als Handlungsappell verstanden werden kann, andererseits die Funktion einer Eigentherapie besitzt.

Bezüglich der Gedichtform zeigt die Analyse eine Vorliebe Melitta Urbancics für die Form des Sonetts, die auf eine Beeinflussung durch Rilke zurückzuführen ist. Selten ließ sich Melitta Urbancic von zeitgenössischen Lyrikströmungen beeinflussen oder experimentierte sie mit neuen Formen, jedoch in einigen hochemotionalen Gedichten, wie z. B. *Robinson*, lässt sie expressionistische Stilmittel für poetische Spannung sorgen.

8.2.4 Welche Relevanz hat ihr eigenes Dichten in dem Prozess der Integration?

In der Allegorie *Der Strom*, die den inneren Drang des Ich zum Dichten thematisiert, wird das Dichten als ein konstitutioneller und bedingungsloser Teil des eigenen Ich dargestellt. Das Dichten ist für Melitta Urbancic eine geistige Überlebensstrategie, allerdings fördert ein Wohnen im Wort, um Adornos Worte zu paraphrasieren⁵⁰⁷, nicht die Integration, sondern trägt eher zu Isolation bei, besonders wenn die Autorin sich in einer dem Exilland fremden Sprache äußert. Ähnlich wie bei Rose Ausländer: „Ich halte mich fest/ an einem Blatt/ an diesem Papierblatt“ schreibt Melitta Urbancic im Gedicht *Mein Teil*: „Und jeder/ Stätte bar,nehm ich die Feder/ nur noch fester in die Hand“. Trotz des monologischen Charakters der Gedichte der Autorin ist eine zielgerichtete Kommunikation implizit vorhanden, eine Kommunikation mit doppelter Funktion, einerseits in der Funktion einer Eigentherapie, andererseits in der Funktion eines Handlungsappells an Mitexilanten, das gegenwärtige Leben anzunehmen, wie auch an Autoren, „in Zeiten während die Brüder bluten“ für ethische Werte kraftvoll einzustehen.

In Island angekommen, in der Isolation, rettet sie „im Lied“ ihren Teil der Heimat, will sagen, auch um das eigene kulturelle Gedächtnis in der Fremde weiterzuführen, ist das Dichten für sie der relevante Weg.

⁵⁰⁴ Vgl. Interview I vom 21.08.2018.

⁵⁰⁵ Brecht, 1964, p. 8.

⁵⁰⁶ Vgl. Kap. 2.5, p. 43.

⁵⁰⁷ Vgl. Kap. 7.11, p. 170.

8.2.5 In welchen zeitgenössischen Kontext ist ihre Lyrik einzuordnen?

Melitta Urbancic blieb dichterisch in dem Kontext der traditionellen Dichtkunst vor dem Anbrechen des Expressionismus und der Moderne und formal wie inhaltlich merkbar von den zeitgenössischen literarischen Strömungen weitgehend unbeeinflusst. Da Melitta Urbancics Korrespondenz mit zeitgenössischen befreundeten Autoren nach ihrem eigenen Wunsch vernichtet worden ist, können ihre diesbezüglichen Kontakte nicht verfolgt werden. Melitta Urbancic war eine Bewahrerin, keine Avantgardistin. Ihre Gedichte während dieser Zeit des Exils thematisierten eigene biografische Erfahrungen, physische wie psychische, wie auch philosophische und religiöse Gedanken. Sie blieb der Lyrik, die nach Ulrich Kittstein als paradigmatische Gattung der subjektiven Ich-Aussprache, des individuellen Erlebens und der Innerlichkeit galt, verwurzelt⁵⁰⁸. Damit kann diese Lyrik der Autorin dem Kontext Exillyrik zugerechnet werden, und dabei jenem Typus, den Emmerich „das Exil als solches“ nennt. Das Epitheton „jüdische“ Exildichtung könnte aufgrund der Lebensumstände eine gültige Eingrenzung sein, allerdings wehrte sich Melitta Urbancic, nach Aussage der Tochter Sibyl, gegen jede Form des Eingeordnet-Werdens in jeglichem Bereich. Sie wollte als Mensch wahrgenommen werden.

8.3 Schlussworte

Zum Schluss sei eine Passage aus Olga Tokarczuks Vorlesung *Der sensible Erzähler* von 07.12.2019 aus Anlass der Verleihung des Nobelpreises in Literatur erwähnt und diese in Verbindung zu der Lyrik Melitta Urbancics gesetzt. Olga Tokarczuk meint, dass die Stimme, die von einem Ich ausgeht, die natürlichste, ehrlichste und menschlichste sei. Die Ich-Form ermöglicht es dem Erzähler, sich als ein autonomes Individuum zu fühlen, das sich seiner selbst und seines Schicksals bewusst ist. Weiter meint sie, dass uns nur die Literatur einen Zutritt zum Innersten eines anderen Menschen ermöglicht, um dadurch seine Motive zu verstehen, seine Gefühle zu teilen und Schicksal zu leben. Im Hinblick auf meine These stelle ich diese Aussage zur Diskussion und meine, dass gerade weil sich das biografische Ich als ein autonomes Individuum fühlt und sich seines Schicksals bewusst ist, es das lyrische Ich in Situationen hineingehen lassen und dort Emotionen entwickeln kann, die die Zwecke des empirischen Ich bedienen. Das Ich kann, muss aber nicht zwingend authentisch sein. So ist die Literatur nicht

⁵⁰⁸ Kittstein, 2012, p. 2.

unbedingt ein Weg zum Innersten eines Menschen, sondern zuweilen ein Irrweg, der genauestens analysiert werden muss, wie ich in meiner Diskussion dargestellt habe. Weiter meint Olga Tokarczuk, dass nicht, wie etwas erzählt wird, sondern dass es erzählt wird, von großer Bedeutung ist. Denn was nicht in Worte gefasst wird, hört auf zu existieren, stirbt. Mit diesen Worten in Gedanken fühle ich eine Dankbarkeit Melitta Urbancic gegenüber, die uns mit ihrer, wie ich meine, menschlichen Stimme doch einen Zutritt zu ihrem Inneren, vielleicht auch Innersten, ermöglicht hat und uns auf ihrem Weg von Bedrohung, Flucht und Exil zu einem Leben in dem fremden Land Island mitgenommen hat. Ihr Weg ist ein Weg der Treue zu sich selbst, den Wahrhaftigkeit und Selbstverantwortlichkeit in einem Vertrauen auf eine Transzendenz auszeichnet.

8.4 Fazit

Als Fazit meiner Analyse meine ich, in Melitta Urbancic eine Autorin gefunden zu haben, die mit beeindruckender persönlicher Ästhetik ihren Weg von Bedrohung, Flucht, Exil zu ihrer individuellen Art von Integration artikuliert. Eine Autorin, die ihre Schwierigkeiten nicht verschweigt, sondern diesen, wie auch glücklichen Momenten und ihrer Dankbarkeit Island gegenüber in ihrem eigenen poetischen Stil Ausdruck verleiht, wie sie auch ihre nicht unproblematische Annahme Islands thematisiert. Ihrer Poetik, von Rilke, George und Gundolf beeinflusst, bleibt sie ihr Leben lang treu, wie auch der Philosophie Jaspers. Ihre Lyrik zeichnet eine traditionelle Vers- und Reimform sowie eine Einheit von Form und Inhalt und hohe Relevanz der Klang- und Rhythmusfiguren aus, dazu eine klare Ästhetik des Essenziellen ohne schmückendes und wortreiches Beiwerk.

Die Analyse identifiziert Heimat, Erinnerung und Fremdheit als die drei zentralen Themen, die von dem Ich innerhalb des Diskurses Integration thematisiert werden. Das Ich der Gedichte, das als die Stimme des biografischen Ich wie auch die eines fiktionalen Ich zu verstehen ist, widersprechen sich zuweilen, was die Frage nach der Authentizität aktualisiert. Die Stimme des Ich artikuliert als das fiktionale Ich eine, im Sinne Jaspers und Flussers, eigenverantwortliche und kreative Annahme des fremden Landes: „Morgen wird es schön!“. Die Handlungsappelle des Ich, nicht zurückzublicken, sondern im Bewusstsein des Gewesenen die Zukunft aktiv zu gestalten, und der explizit ausgesprochene Wunsch, in Island begraben zu werden, können als Zeichen einer gelungenen Integration verstanden werden. Dagegen äußert die Stimme des biografischen Ich eine emotionale Zurückhaltung dem Gastland gegenüber, ein Gefühl, das auf

gegenseitiger Ablehnung basiert. Diese widersprüchlichen Empfindungen dem Land des Exils gegenüber, die bei der Hinterfragung der eigenen Identität in der Lyrik der Autorin deutlich werden, drücken eine Alterität in der Selbstidentifikation der Autorin aus, für die sie erst nach vielen Jahren Worte fand. In dem oben genannten philosophischen Gespräch vom 14. Februar 1967⁵⁰⁹ wurde ihr die Formel für ihre eigene „Bestrebungen“ geschenkt: „Durch Disziplin im Äusseren die inneren Kräfte zu befreien.“

Melitta Urbancic strebte keine Integration an. Sie wollte im Sinne Jaspers sich selbst treu bleiben und blieb es auch. Sie fand eine disziplinierte und pragmatische persönliche Art, eine Bikulturalität zu leben, eine nicht ausgrenzende, sondern einschließende Kulturalität.

⁵⁰⁹ Vgl. Kap. 7.5, p. 149.

9 Primärliteratur

Grünbaum, Melitta 1927. *Der fünffüssige Jambus bei Grabbe*. Heidelberg: Dissertation.

Grünbaum, Melitta 2012. *Begegnung mit Gundolf*. Marbach am Neckar: Deutsche Schillergesellschaft.

Urbancic, Melitta 2014. *Vom Rand der Welt*, Reykjavik: Háskóla Íslands

Aus dem Nachlass Melitta Urbancics

Von der Autorin zusammengestellte Gedichtsammlungen:

Schulgedichte

Einiges Dasein

Unter Sternen

Kairos

I Will

Whiteband-Poems

Der Bildner

Ferne Nähe (unvollständig, angedacht)

Lose Blätter:

Gedichtzyklen aus dem Briefwechsel mit Gundolf:

Bienenlieder

Meerfrau und Mädchen

Erinnerungen:

Noch leb ich

Meiner Mutter Kind

Berichte:

Brief aus Island

Fremde Heimat

Erzählungen:

Die Flucht, die Reise nach Island

Der Schmarotzer

Selbstgespräche, Überlegungen:

Vorsatz, 14.02.1967

Auf Wanderschaft, 19.02.1967

Artikel religiösen Inhalts:

Kairos – Ein Dialog

Mit leeren Händen

Lose blaue Blätter, Korrespondenz mit Karl Jaspers aus der Erinnerung:

Antwort an Karl Jaspers, 22.02.1965

Einiges Dasein, 05.03.1967

Nachruf auf Karl Jaspers

Briefe an die Kinder, Ostern 1962

Transkripte:

Tagebuchseiten November 1925

Aus dem Nachlass Karl Jaspers

12 Briefe, 1 Karte von Melitta Urbancic an Karl Jaspers 1954-1967

1 Brief von Karl Jaspers an Melitta Urbancic 11.3.1955

10 Sekundärliteratur

Améry, Jean, 1977. Wieviel Heimat braucht der Mensch?. In: *Jenseits von Schuld und Sühne Bewältigungsversuche eines Überwältigten*. Stuttgart: J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger GmbH, pp. 82-114.

Assmann, Aleida, 1999. *Erinnerungsräume Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München: Verlag C. H. Beck oHG.

Assmann, Aleida, 2018. *Der europäische Traum*. München: Verlag C.H.Beck oHG.

Assmann, Jan, 2013. Kulturelle Identität und politische Imagination. In: *Das kulturelle Gedächtnis Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München: C. H. Beck oHG, pp. 130-163.

Assmann, Jan, 2013. Theoretischer Grundlagen. In: *Das kulturelle Gedächtnis Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München: Verlag C. H. Beck oHG, pp. 15-162.

Bannasch, Bettina, 2013. ‚Litertur der Inneren Emigration‘. Begriffs- und diskursgeschichtliche Überlegungen. In: B. Bannasch & G. Rochus, Hrsg. *Handbuch der Deutschsprachigen Exilliteratur von Heinrich Heine bis Herta Müller*. Berlin/Boston: Walter de Gruyter GmbH, pp. 49-75.

Bannasch, Bettina; Rochus, Gerhild, 2013. Einleitung. In: B. Bannasch & G. Rochus, Hrsg. *Handbuch der deutschsprachigen Exilliteratur von Heinrich Heine bis Herta Müller*. Berlin/Boston: Walter de Gruyter GmbH, pp. XI-XIX.

Bauer, Gerhard, 1986. Die mitgeschleppte und die ausgedachte Heimat der Exilierten. In: H. F. Pfanner, Hrsg. *Kulturelle Wechselbeziehungen im Exil - Exile across Cultures*. Bonn: Bouvier Verlag Herbert Grundmann, pp. 25-34.

Bechman, Sascha, 2015. Zur Semantik des Heimatbegriffes. Eine linguistische Ver-Ortung. In: H. d. E. L. e.V., Hrsg. *Heimat in Literatur, Sprache und Kunst*. Neustadt an der Aisch: VDS Verlagsdruckerei Schmidt, pp. 17-35.

Bellow, Saul, 1989. *Bellarosa Connection*. Köln: Verlag Kiepenheuer & Witsch.

Berendsohn, Walter. A., 1978. *Die humanistische Front Einführung in die Emigranten-Literatur (I. Teil)*. Worms: Verlag Georg Heintz.

Berndt, Frauke; Tonger-Erk, Lily, 2013. *Intertextualität*. Berlin: Erich Schmidt Verlag GmbH & Co.KG.

Bhabha, Homi K., 2012. *Über kulturelle Hybridität*. Wien: Verlag Turia + Kant.

Biondi, Franco, 1995. *Ode an die Fremde*. Sankt Augustin: Avlos Verlag.

Bischoff, Dörte., 2013. Exil und Interkulturalität - Positionen und Lektüren. In: B. Bannasch & G. Rochus, Hrsg. *Handbuch der deutschsprachigen Exilliteratur*. Berlin/Boston: Walter de Gruyter GmbH, pp. 97-121.

- Brall-Tuchel, Helmut; Peters, Anke, 2015. Einleitung. In: H. d. E. L. e.V., Hrsg. *Heimat in Literatur, Sprache und Kunst*. Neustadt an der Aisch: Heimatverein der Erkelenzer Lande e.V., pp. 11-17.
- Brecht, Bertolt, 1964. *Über Lyrik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Brecht, Bertolt, 2003. *Lyrik als Ausdruck (1927)*. [Online]
Available at: <http://www.einladung-zur-literaturwissenschaft.de> [Zugriff am 1 Dezember 2020].
- Burdorf, Dieter, 1997. *Einführung in die Gedichtanalyse*. Stuttgart : J. B. Metzler Verlag.
- Butzer, Günter, 2013. Erinnerung des Exils. In: *Handbuch der deutschsprachigen Exilliteratur*. Berlin/Boston: Bannasch, Bettina; Rochus, Gerhild, pp. 151-169.
- DeKoven Ezrahi, Sidra, 2016. Die Ästhetik (und Ethik) des Exils. In: D. Bischoff, Hrsg. *Exil - Literatur - Judentum*. München: Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG., pp. 27-43.
- Detering, Heinrich, 2016. Rhetorik und Semantik lyrischer Formen. In: D. Lamping, Hrsg. *Handbuch Lyrik*. Stuttgart: J. B. Metzler, pp. 73-84.
- Durzak, Manfred, 1998. "Der Worte Wunden" Sprachnot und Sprachkrise im Exilgedicht. In: J. Thunecke, Hrsg. *Deutschsprachige Exillyrik von 1933 bis zur Nachkriegszeit*. Amsterdam - Atlanta: Editions Rodopi, pp. 15-25.
- Eco, Umberto, 1990. Über die Interpretation der Metaphern. In: *Die Grenzen der Interpretation*. Wien: Carl Hanser Vewrlag, pp. 191-213.
- Emmerich, Wolfgang, 1985. *Lyrik des Exils*. Stuttgart: Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG.
- Emmerich, Wolfgang, 1999. *Paul Celan*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuchverlag.
- Eschenbach, Gunilla, 2012. Nachwort. In: G. Eschenbach, Hrsg. *Begegnung mit Gundolf*. Marbach am Neckar: Deutsche Schillergesellschaft, pp. 85-98.
- Eschenbach, Gunilla, 2014. Wie dichtet der "Urgeist"? In: J. Brokoff, J. Jacob & M. Lepper, Hrsg. *Norbert von Hellingrath und die Ästhetik der europäischen Moderne*. Göttingen: Wallstein Verlag, pp. 107-134.
- Esser, Hartmut, 2000. Heterogenität, Homogenität und die Beziehung zwischen Gruppen. In: *Soziologie Spezielle Grundlagen Band 4*. Frankfurt am Main: Campus Verlag GmbH, pp. 270-278.
- Esser, Hartmut, 2000. Integration. In: *Soziologie Spezielle Grundlagen Band 2*. Frankfurt am Main: Campus Verlag, pp. 261-306.
- Fechner, Jörg-Ulrich, 1969. *Das Deutsche Sonett*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Flusser, Vilém, 1994. Exil und Kreativität. In: B. Stefan, Hrsg. *Von der Freiheit des Migranten*. s.l.:Bollmann Verlag, pp. 103-109.
- Flusser, Vilém, 1994. Wohnung beziehen in der Heimatlosigkeit. In: S. Bollman, Hrsg. *Von der Freiheit des Migranten*. s.l.:Bollmann Verlag GmbH, pp. 15 - 31.

- Frank, Horst Joachim, 1980. *Handbuch der deutschen Strophenform*. München: Carl Hanser Verlag.
- Gabriel, Gottfried, 1991. Zur Interpretation literarischer und philosophischer Texte. In: *Zwischen Logik und Literatur*. Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, pp. 147-160.
- Gay, Peter, 2008. Lebenszeichen. In: *Die Moderne*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag GmbH, pp. 528-541.
- Gelfert, Hans-Dieter, 1998. *Einführung in die Verslehre*. Stuttgart: Philipp Reclam jun. GmbH & Co..
- Gomringer, Nora, 2013. *Gedichte und ihre Geschichten "Heimat" von Nora Gomringer* [Interview] 17 April 2013.
- Goodbody, Axel, 1998. Landschaften und Naturmetaphorik in der Lyrik von Exil und innere Emigration. In: J. Thunnecke, Hrsg. *Deutschsprachige Exillyrik von 1933 bis zur Nachkriegszeit*. Amsterdam - Atlanta: Rodopi B. V., pp. 49-67.
- Gumbrecht, Hans Ulrich, 2006. *Erinnerung an Herkünfte*. [Online]
Available at: <https://www.faz.net> [Zugriff am 18 März 2020].
- Habringer, Rudolf, 2008. *Island-Passion*. Wien: Picus Verlag Ges.m.b.H..
- Herz-Kestranek, Miguel; Kaiser, Konstantin; Strigl, Daniela, 2007. *In welscher Sprache träumen Sie?*. Wien: Theodor Kramer Gesellschaft.
- Heyde, Dietrich, 2015. *Wo alle Nächte sind wie ein feuriger Sinai Nelly Sachs: Chronistin der Shoah jenseits der Protokollform*. [Online]
Available at: <https://Rundfunk.evangelisch.de> [Zugriff am 14 September 2017].
- Hilzinger, S., 1995. Frauen - Literatur - Exil. Überlegungen zum Thema Exilliteratur unter geschlechtsspezifischen Aspekten. *Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes*, Dezember, pp. 61-70.
- Hilzinger, Sonja, 1998. "Ich will wohnen im Menschenwort" Zur Lyrik von Rose Ausländer. In: J. Thunnecke, Hrsg. *Deutschsprachige Exillyrik von 1933 bis zur Nachkriegszeit*. Amsterdam-Atlanta: Editions Rodopi B. V., pp. 325-338.
- Hügli, Anton, 2015. *Die Transzendenz ist allen gleich fern*. [Online]
Available at: <https://www.nzz.ch> [Zugriff am 13 Februar 2021].
- Hügli, Anton, 2019. *Karl Jaspers Ein Philosoph, der es ums Ganze geht*. [Online]
Available at: <https://www.nzz.ch> [Zugriff am 16 Januar 2020].
- Hühn, Peter; Schönert, Jörg; Stein, Malte, 2007. Auswertung der Text-Analysen und Schlussfolgerungen zu den Aspekten von Narratologie, Lyrik-Theorie und Lyrik-Analyse 311-333. In: *Lyrik und Narratologie*. Berlin: Walter de Gruyter GmbH & Co. KG..
- Hüppauf, Bernd, 2015. Heimat-Die Wiederkehr eines verpönten Wortes. Ein Populärmythos im Zeitalter der Globalisierung. In: G. Gebhard, O. Geisler & S. Schröter, Hrsg. *Heimat*

Konturen und Konjunkturen eines umstrittenen Konzeptes. Bielefeld: transcript Verlag, pp. 109-140.

Jaspers, Karl, 1956. Einzelne Grenzsituationen. In: *Philosophie II Existenzerhellung*. Berlin: Springer-Verlag, pp. 220-249.

Jaspers, Karl, 1956. Gewissen. In: *Philosophie, II Existenzerhellung*. Berlin: Springer-Verlag, pp. 268-275.

Jaspers, Karl, 1956. Grenzsituationen. In: *Philosophie II Existenzerhellung*. Berlin: Springer-Verlag, pp. 201-210.

Jaspers, Karl, 1956. Selbstreflexion. In: *Philosophie II Existenzerhellung*. Berlin: Springer-Verlag, pp. 35-45.

Jaspers, Karl, 1956. Unbedingte, das Dasein überschreitende Handlungen, Selbstmord. In: *Philosophie II Existenzerhellung*. Berlin: Springer Verlag, pp. 300-314.

Jaspers, Karl, 1983. *Denkwege Ein Lesebuch*. München: R. Piper & Co. Verlag.

Katz, Henry W., 1994. *Die Fischmanns*. Berlin: Quadriga Verlag.

Kersten, Paul, 1970. Semantische Klassifikation des Wortmaterials, Elementarbereich. In: *Die Metaphorik in der Lyrik von Nelly Sachs*. Hamburg: Hartmut Lüdke Verlag, pp. 66-86.

Kertész, Imre, 1996. *Roman eines Schicksallosen*. Berlin: Rowolt Berlin Verlag GmbH.

Ketelsen, Uwe-K., 1992. Lyrik der 30er und 40er Jahre in Deutschland. In: *Lieteratur und Drittes Reich*. Vierow bei Greifswald: SH-Verlag GmbH, pp. 305-334.

Kittstein, Ulrich, 2011. *Deutsche Lyrik*. Darmstadt: Der Lambert Schneider Verlag.

Kittstein, Ulrich, 2012. Verfremdendes Zeigen: Brechts lyrischer Gestus. In: *Das lyrische Werk Bertolt Brechts*. Stuttgart: J. B. Metzler'sche Verlagsbuchhandlung, pp. 1-26.

Klapdor, Heike, 1982. Das Exil der Frauen Thesen zu einer überlesenen Geschichte. In: U. Naumann, Hrsg. *Sammlung 5 Jahrbuch für antifaschistische Literatur und Kunst*. Frankfurt am Main: Röderberg- Verlag, pp. 115-123.

Klein, Sonja, 2015. Exil-Literatur-Exilliteratur Eine Einführung. In: S. Klein & S. Sitander, Hrsg. *Die deutsche Exilliteratur 1933-1945 Perspektive und Deutungen*. Darmstadt: WBG, pp. 7-18.

Klüger, Ruth, 2016. *weiter leben*. München: dtv Verlagsgesellschaft mbH & Co.KGt.

Kluwe, Sandra, 2003. Ideengeschichtliche Grundlegung. In: *Krisis und Kairos Eine Analyse der Werkgeschichte Rainer Maria Rilkes*. Berlin: Duncker & Humbolt GmbH, pp. 13-15.

Knütter, Hans-Helmuth, 1973. Zur Vorgeschichte der Exilsituation. In: M. Durzak, Hrsg. *Die deutsche Exilliteratur 1933-1945*. Stuttgart: Philipp Reclam jun., pp. 27-40.

Kohl, Katrin, 2007. *Metapher*. Stuttgart: J.B.Metzler'sche Verlagsbuchhandlung.

Kohl, Katrin, 2018. *Rainer Maria Rilke Erika Mitterer Besitzlose Liebe*. Berlin: Insel Verlag.

- Korte, Martin, 2018. *Warum wir vergessen*. [Online]
Available at: <https://www.spektrum.de> [Zugriff am 30.12.2020].
- Kristmannsson, Gauti, 2014. "Echo der Erinnerung". In: *Vom Rand der Welt*. Reykjavik: Vigdisar Finnbogadóttur, Háskóla Íslands, pp. 193 - 216.
- Krohn, Claus-Dieter, 2012. *Exilforschung*. [Online]
Available at: <http://docupedia.de/zg/Exilforschung?0ldid=125452>
[Zugriff am 24. September 2019].
- Kuhn, Tom, 1998. Politische Vertreibung und poetische Verbannung in einigen Gedichten Bertolt Brechts. In: J. Thuneke, Hrsg. *Deutschsprachige Exillyrik von 1933 bis zur Nachkriegszeit*. Amsterdam - Atlanta: Editions Rodopi B. V., pp. 25-39.
- Leitner, Anton G. H., 2017. *Heimat Gedichte*. Stuttgart: Philipp Reclam Jun. GmbH & Co. KG.
- Lienkamp, Christoph, 2012. *Der/die/das Andere bzw. Fremde im sozialphilosophischen Diskurs der Gegenwart-Eine Herausforderung der theologischen Sozialethik*. [Online]
Available at: <https://www.uni-muenster.de> [Zugriff am 15. Dezember 2020].
- Linke, Angelika; Nussbaumer, Markus; Portmann, Paul R., 2004. Textlinguistik. In: *Studienbuch Linguistik*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, pp. 245-292.
- Mittag, Gabriele, 1993. Erinnern, Schreiben, Überliefern Über autobiographisches Schreiben deutscher und deutsch-jüdischer Frauen. In: C. Krohn, Hrsg. *Frauen und Exil*. München: edition text + kritik GmbH, pp. 53 -67.
- Müller, Wolf, 2006. *Integration*. [Online]
Available at: <http://www.aric.de/fileadmin/users/aric/PDF/integration.pdf>
[Zugriff am 10. März 2019].
- Müller, Wolfgang G., 2016. Das lyrische Ich. In: D. Lamping, Hrsg. *Handbuch Lyrik*. Stuttgart: J. B. Metzler, pp. 59-61.
- Müller, Wolfgang G., 2016. Die Sprache der Lyrik. In: *Handbuch Lyrik*. Stuttgart: J. B. Metzler, pp. 84 -92.
- Müller-Zettelmann, Eva, 2000. Probleme der Lyriktheorie. In: *Lyrik und Metalyrik: Theorie einer Gattung und ihrer Selbstbespiegelung anhand von Beispielen aus der englisch- und deutschsprachigen Dichtkunst*. Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter, pp. 12-64.
- Müssener, Helmut, 1998. Nelly achs und.... Deutschsprachige Exil(?) -Lyrik in Schweden. In: J. Thunecke, Hrsg. *Deutschsprachige Exillyrik von 1933 bis zur Nachkriegszeit*. Amsterdam - Atlanta: Editions Rodopi B. V., pp. 101-117.
- Olsen, Stein H., 1982. The "Meaning" of a Literary Work. *New Literary History*, 1. Oktober, pp. 13-32.

- Penk, Michael, 2008. „*To protect` Iceland`*“ *Die britische Okkupation Islands im Zweiten Weltkrieg*. [Online]
Available at: <https://edoc.hu-berlin.de> [Zugriff am 11 August 2020].
- Pethes, Nicolas, 2008. *Kulturwissenschaftliche Gedächtnistheorien*. Hamburg: Junius Verlag GmbH.
- Petrowsky, Martin C., 2008. "Die einzige Antwort auf Tod ist das Leben" Eine Erinnerung an Melitta Grünbaum-Urbancic. *Der literarische Zaunkönig*, Band I, pp. 52-53.
- Raulff, Ulrich, 2009. *Kreis ohne Meister Stefan Georges Nachleben*. München: Verlag C. H. Beck oHG.
- Ricoeur, Paul, 2005. Die Metapher und das Hauptproblem der Hermeneutik. In: *Vom Text zur Person*. Hamburg: Felix Meiner Verlag GmbH, pp. 109-134.
- Ricoeur, Paul, 2005. Was ist ein Text?. In: P. Welsen, Hrsg. *Vom Text zur Person*. Hamburg: Felix Meiner Verlag GmbH, pp. 79-109.
- Rilke, Rainer Maria, 1950. *Briefwechsel in Gedichten Mit Erika Mitterer 1924 - 1926*. Aus Rainer Maria Rilkes Nachlass Hrsg. Wiesbaden: Insel-Verlag.
- Rilke, Rainer Maria, 1997. *Briefe an einen jungen Dichter, Briefe an eine junge Frau*. Zürich: Diogenes Verlag AG.
- Rudek, Christof, 2016. Rhetorische Lyrikanalyse: Formen und Funktionen von Klang- und Bildfiguren. In: D. Lamping, Hrsg. *Handuch Lyrik*. Stuttgart: J. B. Metzler Verlag, pp. 49-59.
- Rushdie, Salman, 2014. Heimatländer der Phantasie. In: S. Rushdie, Hrsg. *Heimatländer der Phantasie*. München: Verlagsgruppe Random House GmbH, pp. 21-36.
- Schacter, Daniel L., 1999. *Wir sind Erinnerung Gedächtnis und Persönlichkeit*. Reinbek bei Hamburg: Rowolt Verlag GmbH.
- Schiedermaier, Simone, 2004. Das lyrische Ich aus linguistischer Sicht - Die Kategorie 'Deixis', Bisherige Konzepte. In: *„Lyrisches Ich“ und sprachliches „ich“*. München: Judicum Verlag GmbH, pp. 53-63.
- Schlösser, Manfred, 1960. *An den Wind geschrieben Lyrik der Freiheit 1933 - 1945*. Darmstadt: Agorà.
- Schmaus, Marion, 2013. Exil und Geschlechterforschung. In: B. Bannasch & G. Rochus, Hrsg. *Handbuch der deutschsprachigen Exilliteratur*. Berlin/Boston: Walter de Gruyter GmbH, pp. 121-147.
- Schmid, Wolf, 2014. *Elemente der Narratologie*. Berlin/Boston: Walter de Gruyter GmbH.
- Schmidt-Bergmann, Hansgeorg, 2010. *Von der "Gastarbeiterliteratur" zu einer "neuen deutschen Literatur"*. [Online]
Available at: <https://www.uni-trier.de> [Zugriff am 03 Mai 2019].

- Schmitz, Viktor, 1966. *Gundolf, Friedrich in Neue Deutsche Biographie* 7. [Online] Available at: <https://www.deutsche-biographie.de> [Zugriff am 21 November 2020].
- Schönborn, Sibylle, 2015. Lob der Heimatlosigkeit oder Einspruch gegen ein deutsches Konzept. In: H. d. E. L. e.V., Hrsg. *Heimat in Literatur, Sprache und Kunst*. Neustadt an der Aisch: VDS Verlagsdruckerei Schmidt, pp. 131 - 140.
- Schultz, Hartwig, 1970. *Vom Rhythmus der modernen Lyrik*. München: Carl Hanser Verlag.
- Schütz, Erhard, 2007. Exilliteratur. In: D. Burdorf, C. Fasbender & B. Moennighoff, Hrsg. *Metzler Lexikon Literatur*. Stuttgart: J. B. Metzler'sche Verlagsbuchhandlung, pp. 217-219.
- Seghers, Anna, 1970. Vaterlandsliebe (Rede auf dem I. Internationalen Schriftstellerkongreß zur Verteidigung der Kultur 1935). In: H. Thalheim & H. W. Seiffert, Hrsg. *Über Kunstwerk und Wirklichkeit Die Tendenz in der reinen Kunst*. Berlin: Akademie-Verlag, pp. 63-66.
- Simmel, Georg, 1908. Exkurs über den Fremden. In: *Soziologie Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*. Berlin: Duncker & Humblot, pp. 509-512.
- Simons, Gerd; Raab, Hans, kein Datum *Die Island-Expedition des "Ahnenerbes" der SS*. [Online] Available at: <https://homepages.uni-tuebingen.de> [Zugriff am 31 Januar 2020].
- Sontag, Susan, 1967. Against interpretation. In: *Against interpretation and other essays*. New York: Farrar, Strauss & Giroux, pp. 3-14.
- Spies, Bernhard, 2013. Konstruktionen nationaler Identität(en) - Exilliteraturforschung. In: B. Bannasch & G. Rochus, Hrsg. *Handbuch der deutschsprachigen Exilliteratur von Heinrich Heine bis Herta Müller*. Berlin/Boston: Walter de Gruyter GmbH, pp. 75-97.
- Spinner, Kaspar H., 1975. *Zur Struktur des lyrischen Ich*. Frankfurt am Main: Akademische Verlagsgesellschaft.
- Staiger, Emil, 1971. *Grundbegriffe der Poetik*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG.
- Staiger, Emil, 1971. Die Kunst der Interpretation. In: *Die Kunst der Interpretation. Studien zur deutschen Literaturgeschichte*. München: Deutsche Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG, pp. 7-28.
- Stephan, Alexander, 1979. *Die deutsche Exilliteratur 1933-1945*. München: C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung.
- Susman, Margret, 1910. Lyrisches Ich. In: *Das Wesen der modernen deutschen Lyrik*. Stuttgart: Strecker & Schröder, pp. 16-19.
- Swedenmark, John, 2014. Dyrbar verskonst räddad ur glömskan. *Svenska Dagbladet*, Issue Juli 16, p. 24.
- Thoreau, Henry David, 2017. *Walden Der Traum vom einfachen Leben*. Ditzingen: Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG.
- Vikström, Björn, 2005. *Den skapande läsaren*. Lund: Studentlitteratur AB.

- Vilhjálmsson, Vilhjálmur Örn, 2004. *Jewish Political Studies Review*. [Online] Available at: <http://www.jcpa.org> [Zugriff am 18 Dezember 2018].
- Wagner, Moritz, 2013. Nelly Sachs: In der Flucht. In: B. Bannasch & G. Rochus, Hrsg. *Handbuch der deutschsprachigen Exilliteratur*. Berlin/Boston: Walter de Gruyter GmbH, pp. 506-513.
- Wall, Renate, 1995. *Lexikon deutschsprachiger Schriftstellerinnen um Exil 1933-1945*. Freiburg i. Br.: Kore Verlag GmbH.
- Winckler, Lutz, 2013. Exilliteratur und Literaturgeschichte - Kanonisierungsprozesse. In: B. Bannasch & G. Rochus, Hrsg. *Handbuch der deutschsprachigen Exilliteratur*. Berlin/Boston: Walter de Gruyter GmbH, pp. 171-202.
- Winkler, Michael, 1977. Einleitung. In: M. Winkler, Hrsg. *Deutsche Literatur im Exil 1933 - 1945*. Stuttgart: Philipp Reclam jun., pp. 9-37.
- Zabka, Thomas, 2007. Hermeneutik. In: D. Burdorf, F. Christoph & B. Moennighoff, Hrsg. *Metzler Lexikon Literatur*. Stuttgart: J. B. Metzler'sche Verlagsbuchhandlung, pp. 313-314.
- Ziolkowski, Theodore, 1972. Form als Protest Das Sonett in der Literatur des Exils und der Inneren Emigration. In: R. Grimm & J. Hermand, Hrsg. *Exil und Innere Emigration*. Frankfurt am Main: Athenäum Verlag, pp. 153-172.
- Zweig, Stefan, 1970. *Die Welt von Gestern*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch.
- Zymner, Rüdiger, 2016. Theorien der Lyrik seit dem 18. Jahrhundert. In: D. Lamping, Hrsg. *Handbuch Lyrik*. Stuttgart: J. B. Metzler, pp. 23-36.

11 Anhang

11.1 Abstract

Die vorliegende Dissertation setzt sich mit dem Thema Exil und Integration in Island anhand der Lyrik Melitta Urbancics auseinander. Melitta Urbancic, geb. Grünbaum, 1902–1984, aus einer jüdischen, bürgerlichen, bildungsaffinen Wiener Familie stammend, gelangte 1938 mit ihrer Familie ins Exil nach Island. Die Autorin, die in ein paar Anthologien der Exillyrik vertreten ist, hat zu Lebzeiten keine Lyriksammlung publiziert und ist in Vergessenheit geraten. Aus der posthum herausgegebenen zweisprachigen Gedichtsammlung *Vom Rand der Welt*, der 2012 publizierten Erinnerungsschrift an ihre Heidelberger Studienzeit *Begegnungen mit Gundolf* und mit dem Zugang zum Nachlass der Autorin hat sich ein themarelevantes Gedichtkorpus von dreißig Jahren und knapp vierzig Gedichte zusammenstellen lassen. In einer persönlichen poetischen Ästhetik des Essenziellen verbalisiert Melitta Urbancic den Prozess von Bedrohung, über Flucht und Exil zu einer individuellen Art von Integration. Drei Fäden des Diskurses Integration können in der Analyse ausgearbeitet werden: Heimat, Erinnerung und ‚Fremdheit‘, innerhalb derer die Lyrikerin eine nicht unproblematische Annahme von Islands Natur und Kultur artikuliert, wie auch eine Dankbarkeit dem Land gegenüber, eine ‚Fremde‘ aufgenommen zu haben. Literarisch von Rainer Maria Rilke, Stefan George und Friedrich Gundolf beeinflusst, bleibt Melitta Urbancic einer Poetik der traditionellen Vers- und Reimform treu, allerdings mit besonderer Beachtung der Einheit von Form und Inhalt wie auch der Klang- und Rhythmusfiguren. Mit dem Dichten als geistige Überlebensstrategie, der Existenzphilosophie ihres Heidelbergers Lehrers, Karl Jaspers, als philosophischen Lebensleitfaden und als Konvertitin, in dem katholischen Glauben fest verankert, war sie seelisch gerüstet, die Erfahrungen des Exils in aller Widersprüchlichkeit zu einer bewussten und individuellen Annahme des neuen Landes Island zu bringen. Ihre Heimat nicht vergessend, fand sie in dem Land des Exils, Island, ihre persönliche Form der Integration, eine nicht ausgrenzende, sondern einschließende Lebensform der Bikulturalität,

Schlagwörter

Österreichische konvertierte jüdische Lyrikerin, Exil, Integration, Island, traditionelle Vers- und Reimform, Heimat, Erinnerung, ‚Fremdheit‘, Bikulturalität.

11.2 Abstract (English)

The aim of this theses is to study exile and integration in Iceland through the poetry of Melitta Urbancic. Melitta Urbancic, née Grünbaum, 1902-1984, from a Jewish, (upper) middle-class, educated Viennese family, went into exile with her family in Iceland in 1938. The author, who is represented in anthologies of exile poetry, did not publish any collection of poetry during her lifetime and has fallen into oblivion. From the posthumously published bilingual poetry collection *Vom Rand der Welt*, the 2012 published memoir of her Heidelberg student days *Begegnungen mit Gundolf*, and with access to the author's literary bequest, a thematically relevant corpus of poems spanning thirty years has been assembled. In a personal poetic aesthetics of the essential, Melitta Urbancic verbalizes the process of flight and exile, to an individual kind of integration. Three threads of the discourse of integration can be elaborated in the analysis: Home (Heimat), Memory and 'Foreignness', within which the poet articulates a not unproblematic acceptance of Iceland's nature and culture, as well as a gratitude to the country for having accepted a foreigner. Literarily influenced by Rainer Maria Rilke, Stefan George and Friedrich Gundolf, Melitta Urbancic remains true to a poetics of traditional verse and rhyme, and with special attention to the unity of form and content, as well as sound and rhythmic figures. Writing poetry as a spiritual survival strategy, together with the existential philosophy of her Heidelberg teacher, Karl Jaspers, as a philosophical guide to life, and as a convert, firmly anchored in the Catholic faith, she was mentally equipped to bring the experiences of exile, in all their contradictions, to a conscious and individual acceptance of the new land of Iceland. Not forgetting her homeland, she found in the country of exile, Iceland, her personal form of integration, one not excluding but including lifestyle of biculturalism.

Keywords:

Austrian converted Jewish poet, exile, integration, Iceland, traditional verse and rhyme, home, memory, 'strangeness', biculturalism.



11.3 Biografie Melitta Urbancic

- 21.Feb. 1902 wird Melitta Grünbaum, Tochter von Rechtsanwalt Alfred und Ilma Grünbaum in Wien geboren
- 1922 – 1924 Studium der Anglistik, Germanistik und Philosophie in Wien
- 1924 – 1927 weiteres Studium in Heidelberg bei den Professoren Karl Jaspers und Friedrich Gundolf
- 1925 Schauspielunterricht bei Max Reinhardt
- 1927 Promotion
- 1927 – 1930 Engagements als Schauspielerin in Baden-Baden, Konstanz und Koblenz

- 1930 Heirat mit Dr. Victor Urbantschitsch, Dirigent, Komponist und Hochschullehrer
- 1930 – 1933 Geburt der Kinder Peter und Ruth, Wohnhaft in Mainz, Flucht nach Wien
- 1934 – 1938 wohnhaft in Graz
- 1937 Geburt der Tochter Sibyl
- 1938 Tod des Vaters, Konversion zum katholischen Glauben
- 1938 Flucht nach Island
- 1943 Tod der Mutter nach Deportation nach Theresienstadt
- 1945 Geburt der Tochter Eirika
- 1949 Erhalt der isländische Staatsbürgerschaft und Namensänderung auf Urbancic
- 1958 Tod von Victor Urbancic

Melitta Urbancic publiziert Gedichte und Korrespondentenberichte in deutschsprachige Anthologien, Zeitungen und Zeitschriften. Sie übersetzt Volkslieder und Gedichte aus dem Isländischen und arbeitet als Sprachlehrerin in verschiedenen isländischen Institutionen. In der katholische Zeitschrift erscheinen philosophische und religiöse Texte unter dem Kürzel „M“. Sie wirkt als Pionierin der Bienenzucht in Island. Als Bildhauerin ist sie in einigen öffentlichen Gebäuden in Reykjavik vertreten.

17. Feb. 1984 ist Melitta Urbancic in Reykjavik gestorben.

11.4 Gespräch

Ort

Döblinger Hauptstraße 70/25,
Wien

Datum

20.08.2018

Teilnehmer

Sibyl Urbancic
Agneta Hauber

Die Sammlung *Vom Rand der Welt* ist ein bewusster Protest gegenüber anderen Exilanten, die so schnell als möglich das Exil hinter sich lassen und nach Hause gehen wollten. Melitta Urbancic hat sich aber bewusst für das jetzige Leben entschieden und sich damit auseinandergesetzt. Sie wollte sich darin zurechtfinden.

Die Mutter war immer eine Ausnahmeerscheinung, besonders in Island, mit ihrem dunkleren Teint, ihr Haar in einem Nackenknoten und modeunabhängiger Kleidung. Sie konnte aussehensmäßig in Island nicht hineinschmelzen. Sie war sehr lebhaft, diskussionsfreudig. Sie setzte sich mit politischen, theologischen und kulturellen Themen auseinander. Isländische Frauen blieben unter sich mit Frauenthemen, während die Männer über die Welt diskutierten. Damit konnte sich die Mutter nicht identifizieren. Das führte dazu, dass sie sich viel zu Hause aufhielt und Einladungen nicht wahrnahm. Sie definierte sich nicht als etwas Besonderes, sondern als politisch und philosophisch denkender Mensch und als ein naturverbundener Mensch. Das Leben sollte natürlich sein, keine Schminke. Sie wollte ihren Namen nicht genannt haben. Sie zeichnete Beiträge, Skulpturen etc. nur mit einem M aus oder mit einem siebenstrahligen Stern. Aus „moralischen Gründen“ lehnte sie vieles ab, was in Island üblich war und die Kinder selbstverständlich übernahmen. Sie lehnte dieses nicht ab, weil es ihr fremd war, sondern weil es unmoralisch war! Z. B. applaudieren, wenn der Vater etwas aufführte.

Es verging kein Tag, ohne dass die Mutter etwas schrieb, Lyrik, Briefe, Beiträge für Zeitungen. Die Mutter war poetologisch von George beeinflusst. Form und Inhalt gehören zusammen und

die feste Form des Sonetts war ihre liebste Form eines Gedichtes. Die Mutter prüfte Klang und Rhythmus eines Gedichtes durch lautes Aufsagen, bis sie zufrieden war, und erst dann schrieb sie das Gedicht auf.

Die Freundschaft mit Erika Mitterer ging auseinander. Die Mutter meinte aus Konkurrenzkampf von Erikas Seite. Sie erzählte der Mutter nichts von der Veröffentlichung des Lyrikbandes von Rilke. Briefe von Erika wurden mit Durchschlag geschrieben, für die Nachwelt, also nicht privat für die Freundin. Erikas Sohn, Martin Petrovsky, Herausgeber von „Zaunkönig“, wusste nicht, dass auch Melitta Urbancic dichtete. Die Mutter war sehr humorvoll, Erika Mitterer nicht.

Die Mutter rezitierte „alle“ Rilkegedichte auswendig. Bei ihrem 70. Geburtstag durften die Gäste sich welche wünschen.

Die Mutter war sprachbegabt. Deutsch, Englisch und Französisch fließend, aber Isländisch mangelhaft! Eine psychische Sperre? Unfreiwillig?

Die Mutter hielt alles Bedrohliche von den Kindern fern. Die Flucht wurde als Reise gestaltet. Sibyl erfuhr erst 2017 in einem isländischen Buch (Snorri Bergson?) über die Fremdenfeindlichkeit in Island. Selbst hat sie es nie gespürt. Als Kind hat sie sehr darauf geachtet, wie eine Isländerin zu wirken. Die Kinder haben dem Vater, der schlecht Isländisch sprach, verboten auf der Straße zu sprechen, da es auffallend wäre.

Die Mutter hat die isländische Staatsbürgerschaft gehabt, fühlte sich aber nicht als Isländerin, sondern als Österreicherin und wollte in Purkersdorf beerdigt werden. Die Mutter hat sich in Island nicht zu Hause gefühlt, sie wäre gerne nach Villach zurückgegangen, wo sie einen engen Kontakt mit dem Pfarrer Steiner hatte. Nach dem Tod des Vaters musste sie das musikalische Erbe Victors schützen und weitergeben. Die Behandlung des Vaters und seiner Werke von den Isländern war sehr bitter für die Mutter.

Anfänglich bemühte sich die Mutter sehr, sich zu integrieren, wurde aber im Land nicht heimisch, hat das Land allerdings geschätzt und akzeptiert. Sie war sehr kritisch und in gewissen Sachen integrationsunwillig, z. B. grüßte sie und verabschiedete sie sich immer laut, wenn sie in oder aus einem Laden ging, welches in Island ungewöhnlich ist und für die Kinder peinlich. Die isländische Freizügigkeit war für die Mutter problematisch, der offene Umgang miteinander wie auch voreheliche sexuelle Beziehungen in Island.

Melitta Urbancic unterstützte Victor, der sehr bescheiden, zurückhaltend, liebenswert und fleißig war. Fünfzig isländische Volkslieder wurden von Melitta übersetzt und von Victor

arrangiert. Aufgrund des frühen Tods des Vaters wurde das Projekt erst vor ein paar Jahren derart umgesetzt, dass zehn Lieder von MIC, dem Isländischen Music Information Centre, herausgegeben wurden. Die Mutter hatte Schuldgefühle dem Vater gegenüber, da sie durch ihre jüdische Herkunft seine Karriere in Österreich verhinderte. In Island hat er das musikalische Leben aufgebaut, empfing aber keine Anerkennung und nur eine schlecht bezahlte Anstellung. Nach seinem Tod sah sie es als ihre Aufgabe, seinen musikalischen Nachlass zu pflegen, und blieb deswegen in Island.

11.5 Interview I (Auszüge)

Ort

Döblinger Hauptstraße 70/25,
Wien

Datum

21.08.2018

Teilnehmer

Sibyl Urbancic
Agneta Hauber

AH: Beim gestrigen Gespräch haben Sie genannt, dass ihre Mutter schlechtes Gewissen ihrem Vater gegenüber hätte.

SU: [...] die Verpflichtung, für ihn voll und ganz einzusetzen, und ich sage dazu aus dem Gefühl heraus, dass er schließlich seine Karriere ... Ich habe meine Mutter nicht als zerrissen erlebt ... nie ... aber ... ja, aber widersprüchlich, [...]

AH: *Ferne Nähe* [...] mit dem Hintergrund von Gundolf ... dieses Gedicht hat mich fasziniert ... das bedeutet ja, dass sie eine tiefe und wohl intellektuelle Liebe ihm gegenüber hatte.

SU: 5. 53 Es ist sehr toll, dass sie es so formulieren, denn es ist etwas, was Leute heutzutage kaum mehr kennen und gar nicht glauben können, ah ... dass es diese Art von Zuneigung gibt, denn jeder glaubt sofort, sie haben wahrscheinlich ein Verhältnis gehabt oder so etwas ... es ist in Gesprächen immer wieder zum Thema gemacht worden, auch im *Zaunkönig* von Martin Petrovsky.

AH: mit Fragezeichen

SU: weil auch das Gedicht von Rilke, *Die Liebenden*, über meine Mutter und ihre Freundin, die Erika Mitterer, von vielen so verstanden wird, als ob da eine lesbische Beziehung gewesen war. Es war so weit entfernt wie irgendetwas ... Leute innerlich so sehr auf den anderen sich einstellen können, ohne körperliche ... Berührung oder Beziehung oder was ... das will ... vielen überhaupt nicht in den Sinn.

AH: (7.03): Das ist das, was mich in der Beziehung zwischen Melitta und Gundolf sehr berührt, da ist ja Erotik, aber ...

SU: [...] Ja ... es ist kein Zwiespalt in ihr gewesen zwischen Victor und Gundolf ...

AH (7.45): Nein, das glaube ich auch nicht, aber eine gewisse Ambivalenz. Sie hat ja gedanklich sich sehr mit dem Gundolf befasst, auch später.

SU: Ja, ja.

Ah: und nach diesem Gedicht zu beurteilen, wohl vielleicht auch ihr ganzes Leben lang.

SU: ja ... sicher ja [...] Ja. Wie ich schon gesagt habe, so etwas wie Zerrissenheit oder Zwiespältigkeit kann ich mit meiner Mutter überhaupt nicht in Einklang bringen. Sie war so ganz in allem, was sie getan, geäußert, geschrieben hat, sie konnte dann unter Umständen in Widerspruch zu sich selbst geraten, aber da war sie auch wieder ganz drin. [...] ja, und des Gedichtewechsels, es war unglaublich viel wert.

AH: Aber sie trug das in sich wie einen Schatz ... so stelle ich mir das vor: [...] das sich nicht entwickeln konnte, sondern es blieb so, wie es war.

SU: (10.06) Ja, sie hat es also ... ja. Kann man vielleicht so sagen, ja ... Sie hat dann relativ bald das Buch geschrieben *Begegnungen mit Gundolf*.

AH: Das hat sie sehr oft bearbeitet ... [...] Sie hat sich damit beschäftigt ... immer wieder ... immer wieder ... und hat man dann in der Familie irgendwie etwas bemerkt, wenn sie sich damit

SU: Natürlich. Sie hat über alles gesprochen, was sie geschrieben hat. [...] Ja. Sie war, eigentlich hat sie uns Kinder manchmal genervt, weil sie sie so gern vorgetragen hatte, Gedichte, die sie gerade geschrieben hatte oder so. Uns war das fast zu viel und zu viel an ... an Emotionen eigentlich, wir waren eine andere Generation in einem anderen Land, wo ein viel kühler und ... uns hat es nicht wirklich gepasst, in gewisser Weise.

AH (13.50): Jetzt aber ... wie hat sich Ihre Mutter als Lyrikerin verstanden als eine Exillyrikerin ... oder ...

SU: Sie hat immer schon geschrieben, von Kind an. Das hat mit ihrer Emigration ...

AH: Mit der Emigration hat das nichts zu tun?

SU: Durch die Emigration ist *Am Rand der Welt* entstanden. Es ist einfach eine Phase ihres Schreibens.

AH: Ein von vielen? Sie haben über diesen Band *Vom Rand der Welt* gesagt, dass es ein Protest war gegenüber andere Exillyriker.

SU: Das sagt sie auf einem von diesen Kassettenbändern, wenn ich mich recht erinnere, dass es ihr ein Bedürfnis war, dem etwas entgegenzusetzen was sie durch die Anthologie, die sie bekommen hatte, ich weiß nicht, welche es war, den Eindruck hatte, dass ihre Dichterkollegen ...

AH (15.00): Hat sie viele von diesen Exillyrikern gelesen oder sich damit auseinandergesetzt?

SU: Sie hat ununterbrochen gelesen, wenn sie nicht geschrieben hat, hat sie gelesen, ... unglaublich viel gelesen.

AH (15.16): Wie sah sie ihre eigene Lyrik? ... Warum hat sie geschrieben?

SU: Bedürfnis [...] nein, nein, sie hätte nicht ohne schreiben ...

AH (15.35): Wollte sie ihre Erlebnisse bearbeiten, wollte sie eine Mitteilung geben?

SU: Ich kann nicht sagen, dass eine bestimmte Intention sie angetrieben hat, sie war sprachbegabt, das war ihr wichtig, die Sprache war ihr wichtig, auch als Schauspielerin ... als Leserin ... als Schreiberin sich auszudrücken mit Gedichten, das war einfach ein Überlebensbedürfnis von ihr ...

AH (16.08): Und der Prozess der Integration der Prozess des sich Wohlfühlens in Island haben Sie das Gefühl, dass die Lyrik, das Schreiben ihr geholfen hat, oder ein Teil des Prozesses war?

SU: Ich glaube, dass die Lyrik und das Schreiben in jeder ihren Lebensphasen geholfen hat, diese zu bewältigen.

AH (16.33): Das meine ich, dass ich auch merke, dass es eine Art der Bewältigung war.

SU: Sie war so voll von Energie und von Emotionen und von Gefühl und von Gedanken. Sie musste mit ihrem Druck raus. Eigentlich ist auch die Bildhauerei dadurch entstanden in irgendeine Weise dieses Überladen sein von Gefühlen und Ideen und Gedanken loswerden musste, nicht im Sinne von weg, sondern im Sinne von umsetzen.

AH: (17.07): Hat es ihr dann geholfen, hat sie das Problem bewältigt durch diese Lyrik ...

SU: Ich weiß nicht, wie es ohne gewesen wäre. Sie hat ja immer geschrieben. Sie hat immer geschrieben. [...] es war so wie Leute trinken müssen ... oder essen müssen ... oder schlafen müssen ... hat sie schreiben müssen.

AH (17.41): Und was hat sie selbst als Lyrik gelesen?

SU: Sie hat enorm viel gelesen. Sie hat auch geschickt bekommen und kommen lassen, also während des Krieges war es schwierig, etwas zu kriegen, aber danach, ich war manchmal erstaunt, worüber ... wie sie mit der Zeit gegangen ist, auch was das Sich-Beschaffen von Büchern betrifft, wie immer sie das gemacht hat oder ob ihr Leute es einfach geschickt haben ... also es war nicht so, dass sie nur ältere Sachen gelesen hat ... sie hat die Entwicklung ...

AH (18.22): Hat sie das mitverfolgt?

SU: Ja, ja

AH: Weil in ihrer eigenen Lyrik bleibt sie eigentlich ...

SU: Nicht ganz, weil sie zum Teil auch weggeht vom Reim. Also es gibt Gedichte, die nicht mehr in das Reimschema passen, was sie in Island übernommen hat ... dass ihr enorm gut gefallen hat ... auch von Deklamieren her usw. ist Alliterationen. Sie hatte schon vorher in Gedichten dieses Mittel verwendet. Stabreim

AH (19.22): Erstaunlich sind ja auch die vielen Sonette, die sie schreibt

SU: Sie liebte Sonette.

SU: Sie hat die Sonette von Rilke geliebt ... sie hat Sonetten als Form geliebt, aber auch Sonetten von anderen Dichtern geliebt.

AH (19.45): Es gibt ein Schema vor ... in der neueren moderneren Dichtung schwindet die Form, da hat sie sich nicht wohlfühlt ...

SU: [...] was heißt ohne Form ... ohne die klassische Form die traditionelle Form ... Form musste alles bei ihr haben. Das sieht man auch daran, wie sie die Gedichte aufsetzt.

AH (20.14): Gundolf, Jaspers und Rilke waren die, die sie in ihrer Jugend geprägt haben.

SU: Sie ist ja in Heidelberg zu einer Zeit gewesen, da dieser große Zwiespalt zwischen Rilke und George bestanden hat und alle ihre Kollegen ... das kommt aus ihren Tagebüchern hervor ... gestritten über Rilke oder George usw. und George hatte eine gewisse ... Macht über seine Jünger auch Gundolf und meine Mutter hat ... wieder ... ich muss wieder sagen, sie war nicht zerrissen, sondern sie hat sich dieser Auseinandersetzung gestellt und die beiden für sich einander gegenübergestellt, aber nicht so, dass sie teilgenommen hätte an dem Entweder-oder, das Abwägen ... es kommt mir komisch vor, aber jetzt wenn ich darüber spreche, kommt es mir fast vor, als ob sie in gewisser Weise trotz all ihr Anhängerschaft darübergestanden ist über diesem Zwiespalt.

AH (21.40): Es kam in *Begegnungen mit Gundolf* eine Passage vor, wo dieses besprochen wird, dass sie nicht ganz verstanden hat, warum sich Gundolf George so angenähert hat ... das habe

ich auch so verstanden, dass sie da nicht beteiligt war. Aber sie hat sich trotzdem ein bisschen beeinflussen lassen formmäßig von George, wenn ich das verstanden habe.

SU: Sie war eigentlich von George ziemlich entsetzt. Ich glaube, Gundolf hat irgendwann versucht, sie mit ihm bekannt zu machen.

AH: Und isländische Dichter? Hat sie da Kontakt gehabt? In irgendwelche Dichterkreise?

SU: Sie hat welche gekannt und sie hat auch isländische Gedichte gelesen, aber sie war ... wie gesagt, sie hat ein paar sehr gute Freunde gehabt, aber sie war nicht jemand, der viele Leute kannte. Sie hatte eine ganze Reihe von Schülern, sie hat ihr Leben lang Sprachen unterrichtet und das war ihr hauptsächlich gesellschaftliche Umgang. Sie ist wenig weggegangen, hauptsächlich zum Spaziergehen und hat relativ wenig Leute gekannt und da war sie sehr wählerisch und mit manchen war sie sehr gut befreundet und auch Magnusson.....der auch Gedichte von ihr...übersetzt hat und in seinem ...übersetzte Gedichte aufgenommen hat, war der Mann von einer sehr engen Freundin einer englischen bildenden Künstlerin??? Barbara (Magnus und Barbara Árnasson Bemerkung AH)

Also sie kannte durchaus Dichter, noch engere Beziehung hatte sie zu Philosophen ... persönliche Beziehung zu Menschen sind nur durch geistige Gespräche entstanden. Leute, mit denen sie nicht über Dinge reden konnte, die sie interessiert haben, die haben sie nicht interessiert ... Ich kann mich nicht an eine einzige Situation erinnern in meinem Elternhaus, wo so etwas, was man „Small Talk“ nennt, geführt wurde ...

AH (24.40): Sie war immer geistig beschäftigt. War Gender ein Thema für sie?

SU: Nein

AH: Das Frausein?

SU: Nicht im heutigen Sinn ... aber so, wie ich Ihnen schon gesagt habe ... dieses Abseits von den Ehefrauen bei Geselligkeiten oder Einladungen oder so etwas ... das war ihr sehr zuwider.

AH (25.07): Aber in ihrer Studienzeit, heute sagen weibliche Studenten, dass sie sich benachteiligt fühlen ... Das war nie für sie ein Thema?

SU: Nein. Sie hätte sich nicht benachteiligen lassen.

AH: Eher hat sie auf andere weibliche Studenten in Bezug auf Gundolf herabgeschaut.

SU Ja, sie hat es schrecklich gefunden diese Schwärmerei, dabei war sie selber in einer gewisse....., aber auf einer anderen Ebene möchte ich behaupten ... Diese Schwärmerei von den Mädchen hat sie furchtbar genervt.

AH (26.06): Das kommt ja deutlich heraus.-.... Und das Übersetzen der Volkslieder hat das für Melitta eine Bedeutung in Bezug auf Integration oder sich anfreunden mit....

SU: Nein, das hängt mit einer Arbeit mit meinem Vater zusammen an einem gemeinsamen Projekt.

AH: Also nur für diese Zweierbeziehung hat es eine Bedeutung?

SU Ja, und auch, dass sie gerne wollten, dass es im Ausland gesungen werden kann, mittlerweile geht man viel mehr dazu über, Dinge in Originalsprache aufzuführen als in Übersetzung so wie Opern auch. Früher hat man alle Opern übersetzt, die in Island aufgeführt wurden

AH (26.53): Es hat also mit einer bewussten Annäherung an das Land nichts zu tun.

SU: Würde ich nicht sagen ... dass es mitfließt, ist ja nicht unangenehm, aber das war nicht die Triebkraft...nicht was sie dazu veranlasste hatten.

AH: Aber vielleicht ist es ein Resultat daraus geworden ... [...]

SU: Sie hat ja isländische Dichtung geschätzt und gelesen. Sie hat auch ... [unverständlich....] für die Übersetzung meiner Mutter entschieden, was mich sehr gefreut hatte. ... einen von den Herausgebern kannte ich sehr gut und er wusste nicht, dass es meine Mutter war. Dieses Gedicht hat sie so sehr beeindruckt, dass sie das Bedürfnis hatte, es zu übersetzen ... es hat keinen anderen Zweck gehabt ... wie schon ihr eigenes Dichten es war keine Rede davon, dass es irgendwo veröffentlicht werden sollte. Es ist nach ihrem Tod herausgekommen ... [...]

AH (30.20): Der Becher.

SU: Das war aus Anlass der Buchmesse in Frankfurt herausgekommen ... da ... haben sie mich gefragt nach den Rechten.

AH (30.50): Eine Integration oder ein Sich-Anfreunden ist ja ein langer Prozess. Haben Sie das Empfinden gehabt, dass es irgendeinmal beendet war ... hat sie überhaupt bewusst angefangen?

SU: Vom ersten Moment an, als sie nach Island gekommen ist. Man sieht es ja aus den Gedichten. [...] das Jetzt und Hier ist als ihr oberstes Gebot für ihr Leben. Das hat nicht einen Anfang und nicht ein Ende gehabt ... es war immer die jeweilige Situation ... also hätte nicht aufgehört, sich zu entwickeln.

AH (31.43): Weil Sie sagten, ihre Kleidung, ihre Haartracht ... hat sie beibehalten ... hat sie nicht bewusst versucht, isländisch zu wirken, sondern sie ist sie selber geblieben, sie hat sich selbst nie verleugnet.

SU: Sie ist sich selbst geblieben, sie hat sich natürlich verändert, aber nicht bewusst irgendwelche Schritte gesetzt, um sich anzupassen. ... versucht hat, um nicht anzuecken ... ich muss meine Geschwister fragen ... aber ich weiß, dass sie gewisse Dinge, um Leute nicht zu erschrecken, absichtlich so gesagt oder so getan hat, wie es in Island üblich ist, aber für sie selber ist sie geblieben in ihrem ganzen Entwicklungsprozess [...] ... es war ihr egal, was andere Leute denken. Sie hat schon im Theater, wie sie als Schauspielerin aufgetreten ist, sie wollte ungeschminkt auf die Bühne gehen und hat großen Ärger mit Theaterdirektoren gehabt. Sie wollte sich nicht anpassen an irgendwelche Gepflogenheiten, sie wollte sie sein und was sie für richtig hält.

AH (33.32): Von sich assimilieren war überhaupt keine Rede, sondern eher sich wohlfühlen ...

SU: Nicht einmal sich wohlfühlen, wahrhaftig sein.

AH: Wenn sie wahrhaftig ist, hat sie sich wohlgefühlt.

SU: Sie hätte sich nicht wohlgefühlt, wenn sie sich verstellt hätte.

AH (34.00): Das glaube ich auch

SU: [...] Literaturhaus Wien wusste von der Mutter eigentlich, so wie das Marbacher Institut Archiv, nur wegen des Nachlasses von Erika Mitterer einerseits und was an sich das Interesse von Marbach war, dass sie den Nachlass von? wie heißt er nur... *Als wär ein Stück von mir*---.....

AH (35.55) Zuckmayr

SU: Die haben sich geschrieben, also meine Mutter hat ihm geschrieben auf das Buch hin und es gab dann irgendeinen Austausch zwischen ihnen und das Marbacher Literaturinstitut hat seinen Nachlass und hat diese Post von meiner Mutter an Zuckmayr gefunden und daraufhin haben sie mich kontaktiert.

AH (36.24): Ach so ist es [...] Was mich da auch interessiert. Sie haben erzählt, dass ihre Mutter nach dem Krieg in Österreich zu Besuch war und da gefühlt hat, dass der Antisemitismus, die Nazis noch nicht verstorben sind. [...] Hat das die Einstellung der Mutter zu Österreich verändert oder eine Bedeutung gehabt?

SU: Nein sie hat es festgestellt, aber die Menschen, die sie in Villach kennengelernt hat ... sie hat eine große Liebe für Kärnten entwickelt. ...Wien hätte sie nicht ausgehalten. Es wäre zu schmerzhaft gewesen, sie war ja Wienerin und alle ihre Verwandten und die schrecklichen Schicksale ihrer Eltern...

AH: Und in Villach fühlte sie das nicht, diese Restbestände?

SU: Nein, sie hat dort offenbar weniger Menschen getroffen, wo sie dieses Gefühl hatte.

AH (38.45): Hat sie Sehnsucht zurück nach Österreich ...

SU: Wie gesagt, wenn sie in Österreich war, hat sie Sehnsucht nach Island gehabt und in Island hat sie Sehnsucht nach Österreich gehabt, wie es einem ergeht, wenn man mit den Wurzeln herausgerissen wird. [...]

AH (39.10): Mir geht es um das Wohlfühlen, um das Akzeptieren, in einem fremden Land zu leben und die Situation zu meistern. Sie hat sich doch zum Schluss wohlfühlt. Es war ihr Zuhause.

SU: Ja, sie hat sich wohlfühlt in ihrem Zuhause und sie hat sich wohlfühlt mit Menschen, mit denen sie leben konnte, egal welcher Nationalität.

AH: Zwei Ihrer Geschwister sind dort geblieben, das bedeutet doch, dass die Familie dort Wurzeln gefasst hat.

SU: Natürlich meine Geschwister und ihre Kinder und Kindeskindern sind 100 % Isländer. Ich fühle mich auch als Isländerin, obwohl ich nur 20 Jahre meines Lebens in Island verbracht hatte... [...] natürlich bin ich auch Österreicherin, das zerreißt mich nicht, ist kein Zwiespalt in mir, ich bin einfach beides, so wie ich zwei Sprachen habe.

11.6 Interview II

Ort

Austurgerdi 9
Reykjavik,

Datum

21.08.2019

Teilnehmer:

Petúr Urbancic,
Sibyl Urbancic,
Eirika Urbancic
Agneta Hauber

Petúr erzählt über den Stellentausch Franz Mixa – Victor Urbancic.

Franz Mixa war als Musikdirektor seit 1930 anlässlich des 1000-jährigen Bestehens Islands in Reykjavik. Er leitete ein kleines Symphonieorchester. Victor und Mixa kannten sich von der Studienzeit. Mixa wollte zurück nach Graz (war Parteimitglied). Rudolf Harbringer hat recherchiert und die Ergebnisse in einem Roman verarbeitet *Island-Passion*, wo der Protagonist nach Victor Urbancic gezeichnet ist.

AH: Wie sind Sie empfangen worden, als sie nach Island kamen?

Petúr: An das kann ich mich genau erinnern. Wir kamen um acht Uhr abends an mit dem Personenschiff von Kopenhagen nach fünf Tagen. Das Gepäck wurde in einen Lastwagen verladen und in die Wohnung gebracht, die wir beziehen sollten. Als die Mutter die Schlüssel bekam ... es hat uns niemand ... (auf Isländisch mit Erika weitergesprochen) Der Vater kam von einer kleinen Reise zurück, um Island kennenzulernen. Wir zogen in die Wohnung ein, wir wohnten in dieser Wohnung elf Jahre, Mietwohnung.

AH: Gab es Menschen, die Ihnen geholfen hatten? Wie konnten Sie sich verständigen?

Petúr: Ein Mäzen der isländischen Kultur war einer...??? Nahm sich den Eltern an, zunächst zumindest und so fühlten wir uns allmählich ein.

AH: Gab es eine deutschsprachige Gemeinschaft? Es gab ja einige, wie z. B. Familie Edelstein.

Petúr: Ja, wir haben sie allmählich kennengelernt.

AH: Allmählich? Es sprach sich nicht herum? Da ist jemand Neues?

Petúr: Ein Mäzen aus der Musikwelt, vielleicht ... es ist mir nicht bekannt.

AH: eine Art von Mund-zu-Mund-...?

Petúr: Ja, allmählich ... es war eine primitive Gesellschaft damals, es war schwierig, sich fachlich durchzusetzen und Noten und Material ... Der Vater konnte aber ausfindig machen, wer, wo interessiert war, lernte unglaublich schnell solche Personen kennen.

Sibyl: Die Mutter war daheim mit uns. Der Vater ist mit dem Strandschiff von Ort zu Ort gefahren und ließ die Leute auf dem Schiff vorsingen. Er hat von Anfang an große Aufführungen mit Chor und Orchester. Das war eine seiner Verpflichtungen. Es gab keine Sänger, keinen Chor gar nichts ... Er musste ab Herbst auf Isländisch unterrichten. Er hat enorm gelernt.

Eirika: Er hat besser gesprochen als unsere Mutter.

AH: Die Deutsch sprechenden Menschen, die in Reykjavik waren, haben sie sich nicht gegenseitig geholfen?

Petúr: Ist mir nicht bekannt.

AH: Ihre Mutter ist in Graz zum katholischen Glauben übergetreten. Gab es eine katholische Gemeinde? Waren sie da tätig? Haben sie geholfen?

Petúr: Es stellte sich heraus, dass sie keinen Kirchenorganisten hatten. Ein Pfarrer, der ein bisschen Harmonium spielen konnte, spielte an den Sonntagen. Der Vater bot sich an, als Organist sich freiwillig zu engagieren. Das nahmen sie an.

Sibyl: Es ist reine Diaspora in ganz Island, 300 Katholiken.

AH: Hatte Ihre Mutter eine Beziehung zu ihrer jüdischen Herkunft? Gab es einige jüdische Exilanten?

Petúr: Es gab einige jüdische Exilanten.

AH: War da eine Gemeinschaft?

Petúr: Nein, einige Personen hier und da verstreut, meistens Flüchtlinge.

AH: Die waren in Not?? Auf Hilfe angewiesen?

Petúr: Da musste jeder sich selbst helfen, glaube ich.

Sibyl: Unsere Mutter hat den jüdischen Glauben nicht ausgelebt. Sie hat uns im Laufe des Jahres gesagt: Heute ist der Feiertag so und so – und dann durfte das jüngste Kind fragen: Warum kriegen wir heute ungesäuertes Brot? Und jeden Abend beim Abendgebet (Isländisch gesprochen) ein jüdisches Gebet. Sie hat uns in Kenntnis gesetzt über unsere jüdischen Wurzeln, sie wollte sie nicht abschneiden. Sie hat sich zu ihrer Herkunft bekannt.

AH: Hat sie sich nicht weiter dazu zugehörig gefühlt?

Sibyl (13.50): Sie hat nicht... insofern damit gebrochen, dass sie gesagt hat, es ist eine vergangene Zeit. Ich habe, als ich nach Österreich kam, den Priester kennengelernt, der sie auf den Übertritt vorbereitet hat. Er sagte, er hätte in seinem Leben nie so kritische und theologische Diskussionen mit irgendjemandem geführt. Sie wollte der Sache wirklich auf den Grund gehen und wenn man glaubt, ... es war jetzt – 38 –, dass sie sich retten wollte, so war es nicht.

Petúr: Sie war sehr philosophisch veranlagt.

AH: Was ich nicht verstehe. Da kommt sie mit drei kleinen Kindern nach Island, dass niemand sich berufen fühlt, dieser Frau zu helfen.

Petúr: Es gab keine organisierte ...

AH: Das meinte ich auch nicht, aber unter Exilanten entsteht doch irgendeine Gemeinschaft?

Petúr: Nein. Sie lebten unter dürftigen Verhältnissen. Er war Hilfsarbeiter. Meine Mutter schickte mich einige Male mit Essen zu ihr. Sie wohnten ein paar Straßen weiter.

Erika (17.19): Es war rührend. Die alte Dame: Wenn der Krieg hierherkommt, dann krieche ich einfach unters Bett.

Petúr: Sie wartete immer darauf, zurückzugehen, nach Hause.

AH: Aber dieser Ausweisungsdruck war da.

Petúr: Ja, den gab es.

AH: Die Mutter war auf der Liste.

Petúr: Wir wussten nicht, dass die Regierung, einige Minister ...

AH: Hermani

Petúr (18.30): ... sich dafür einsetzten, dass sie ausgewiesen werden sollte, dass die Genehmigung nicht verlängert werden sollte. Es hat einen Regierungswechsel ... es kam eine

andere Partei ans Ruder und sie strichen das aus dem Programm ... das Bestreben des vorigen Ministers, uns auszuweisen.

AH: Aber es gab diese Liste.

Petúr: Ich wusste nie von dieser Liste.

AH: Aber ihre Mutter wusste das.

Petúr: Wir wussten, dass bei einigen Emigranten, die vorher hierherkamen, die Aufenthaltsgenehmigung nicht verlängert wurde und die mussten zurück ... nach Dänemark, einige nach Dänemark, andere nach Deutschland.

AH: Ja, sie mussten nach Dänemark und von Dänemark nach Deutschland.

[...]

Petúr: Nach dem Krieg wusste ich, dass meine Eltern daran dachten, früher oder später nach Villach zu gehen.

AH: Es war also ein Thema in der Familie?

Alle Kinder: Es war nicht ein vollständiger Plan, alles war ganz klar ... nach Wien wollten sie nicht ... es war so schmerzhaft für sie die zerbombte Stadt ... alle verschwundenen Verwandten.

[...]

Petúr: Inzwischen hatte mein Vater sich hier eine Existenz aufgebaut mit großer Mühe und viel Eifer.

Eirika: Mein Vater hat mehr Kontakt mit Amerika aufgenommen.....von wegen wo anders hinzugehen.

AH: Aber dann nach dem Tod Ihres Vaters war das nie mehr aktuell. Aus welchen Gründen?

Sibyl: Meine Mutter hatte das Gefühl, sie musste den Nachlass meines Vaters schützen. Sie muss sein Gedenken bewahren.

Eirika (21.55): Sie hat sich auch nicht mehr zu Hause gefühlt in Österreich ... in Kärnten. Sie war einmal ein Jahr in Villach.

[...]

Sibyl: Villach hat sie eher angesprochen. Sie hat immer wieder behauptet ... wir haben geglaubt, dass sie Paranoia hat ... dass die Nazis nur untergetaucht sind, dass die ganze braune Schicht noch da ist. Ich habe in den letzten Jahren sehr oft Abbitte leisten müssen.

AH: Da muss man nur Bernhard lesen.

Sibyl: Und sie war sehr sensibel dafür.

Eirika und Sibyl über Gedenksteinlegung in Graz und antisemitische Zeichen der Bevölkerung

Sibyl: ... und meine Mutter hat es von Wien behauptet ... sie sind verboten ... sie sind untergetaucht, aber unter der Oberfläche brodelt es.

Petúr und Erika erzählen über den Vater, der alle Musiker in Island kannte.

AH (28.59): Zurück zu Ihrer Mutter. Wenn Sie nun an Ihre Mutter denken, wie sehen Sie sie?

Petúr (30.10): Meine Mutter hatte es schwieriger, zu verschmerzen, hier verbannt zu sein. Das sieht man vielleicht in den Gedichten auch.

AH: Ich habe die Sammlung *Das Schwarzwälder Tagebuch* gelesen. Da denkt sie zurück an diese Zeit. Da klingt es ganz anders als in den Gedichten, die sie hier schreibt ... [...] ... die Naturerlebnisse ... sie scheint, so erlebe ich das ... die Natur als Arbeit, ... eine Schönheit zu erleben ... zwangsmäßig mehr oder weniger die Natur schön zu empfinden.

Eirika (33.55): Sie hat sich nirgends zu Hause gefühlt. Wenn sie hier war, hat sie Sehnsucht gehabt nach Österreich. Da war alles so schön und gut in Österreich und wenn sie in den Ferien in Österreich ist – ich war als Kind oft dabei –, da habe ich mich gewundert, wie sie über Island sprach – es ist ja alles so schlecht dort-. In Österreich hat sie erzählt, wie gut alles so gut ist in Island. Sie hat es sicherlich so erlebt. Sie hat es nicht erfunden. Sie hat wirklich die guten Seiten von Island in Österreich erzählt.

AH: Auch in den Gedichten ist es so. Nur in den Gedichten, die sie später schreibt, klingt es ganz anders.

Sibyl: *Das Schwarzwälder Tagebuch* ist in den Sechzigerjahren entstanden, eine ganze Weile, nachdem mein Vater gestorben ist. Da hatte sie eine gewisse Distanz erreicht. Die Ankunftszeit in Island war schmerzhaft und natürlich die Zeit, nachdem mein Vater gestorben ist ... die Gedichte *Ferne Nähe*.

AH (35.30): Sie schreibt in der Sammlung *Vom Rand der Welt* sehr viel Positives über Island. Ich habe ein bisschen das Gefühl, es ist sehr gewollt.

Sibyl: Ja, natürlich. Sie hat sich sehr bemüht. Es war nicht hier drin (Herzen), es war Arbeit
[...]

AH: Wenn ich zum Schwarzwälder Tagebuch zurückgehe. Sie schreibt: Vergiss die Jahre der
Fremde in Not,/ Trübe und Eis,/ giftigen Trank und verbittertes Brot/ als Hohn zum Preis.
//Vergiss die Fremden, herzkalt und feil,/ Blick ohne Glanz

Es ist also ein ganz anderer Blick auf Island, das hat mich stutzig gemacht, es hat mich
sehr verwundert, aber wenn sie es so schreibt, muss sie es eigentlich auch gefühlt haben?
Alle Kinder (37.41): Ja

Sibyl: Da kommt dazu, dass unsere Eltern eine kurze Zeit davor, dass unser Vater starb,
eine ganz bittere Zeit hatten ... Seine Anstellung ... es gab viel Bitteres.

AH: Das weiß ich. Spielt es darauf an?

Sibyl: Ob es darauf anspielt, weiß ich nicht, aber ist sicher davon gefärbt ... Das
Wohlergehen unseres Vaters war ihr wichtig. Sie hat sich enorm für ihn eingesetzt, weil
er sehr gutmütig war, weil er der Meinung war, er müsste sich für das Land aufopfern ...
Sie versuchte, ihm den Rücken zu stärken ... es hat sie ganz besonders geschmerzt, wie
unfair man mit ihm umgegangen ist.

AH: Siegfried Kracauer hat gesagt: „Die wahre Existenzweise eines Exilierten ist die
eines Fremden, der aufgehört hat, dazuzugehören“. Kann man das auch über ihre Mutter
sagen? Sie gehörte weder dahin noch dahin. Sie war überall außerhalb?

Sibyl: Ja. Vor allem der ungeheure Verlust der vielen Freunde. Sie war eine sehr gesellige
Person und der Verlust des sozialen Umfeldes ist sehr schwer zu verkraften.

AH (40.10): Und das hat sie in Island nicht gefunden?

Alle Kinder: Nein.

[...]

AH (42.20): In den Gedichten der 40er-Jahre Flucht und Exil nennt sie nie das Wort Jude
oder das Wort Exil.

Sibyl: Ich glaube nicht, dass es eine Art Vermeidung war, sondern ... sie hat keinen
Unterschied gemacht ...

AH: In Island war es doch so, dass alles Fremde suspekt war?

Petúr: Ja.

Sibyl: Ich habe auch sehr darunter gelitten als Kind, anders auszusehen als die anderen.

AH: Sie nennt auch nicht Katholizismus. Sie nennt überhaupt nichts, was definitiv fremd
sein könnte.

Sibyl: Nein.

AH: Könnte das sein, dass es ein Entgegenkommen der isländischen Art zu sein?

Sibyl (43.30): Nein meine Mutter war nicht entgegenkommend. Das war ihr fremd. ... ich glaube nicht, dass es Vermeidung war, es ist unbewusst.

AH (44.24): Sie schreibt sehr viel über fremd, aber keine Definition darüber, was fremd ist.

Sibyl: Das ist, worum es ging, **nicht warum man fremd ist, nur dass es so ist. Dass es so ist.**

Petúr: Ich möchte gern etwas ergänzen über unsere Fahrt ins Exil. Für mich als 6-/7-Jähriger war alles sehr interessant. Wir fuhren am ersten Tag am Abend von Wien nach Berlin. Da hatten meine Eltern Freunde.

Sibyl: Sie wissen, wer es war?

AH: Ja, Berney?? An ihn hat sie auch viele Gedichte geschickt.

Petúr (45.50): Wir waren einen Tag in Berlin, am folgenden Abend setzten wir uns in den Zug nach Kopenhagen. Wir fuhren in der Nacht und kamen an die dänische Grenze, an die Küste ... das Fährschiff und es war zeitig morgens. Meine Mutter war so ungeheuerlich erleichtert, dass wir im dänischen Zug saßen. Es stellte sich heraus, dass 1938 der Zug war voll von Flüchtlingen, die sich Hals über Kopf ... 30 Personen wurden herausgezogen und konnten nicht weiterfahren. Sie hatten keine ordentlichen Papiere. Wir hatten Durchreisepapier. Die Dänen wussten, sie werden uns wieder los, wir konnten weiterreisen.

Sibyl (47.40): Zur gleichen Zeit kam die Verordnung, österreichische Staatsbürger zurückzuschicken. Ein Bahnbeamter hatte mitgeholfen, dass die Mutter weiterreisen konnte.

Petúr: Wir waren völlig mittellos. Wir hatten kein dänisches Geld. Wir hatten in Kopenhagen eine Familie kennengelernt, die uns half, Hotel etc.

Sibyl: Das Baby (ich) hatte Ringe an die Zehen gesteckt bekommen, damit sie irgendetwas hatte.

AH: Jetzt muss ich aber zur Lyrik ihrer Mutter zurückkommen. Wie hat sie sich selbst in Verhältnis zu anderen Lyrikern gesehen?

Sibyl: Sie war sehr bescheiden in der Hinsicht, dass sie nicht namentlich gezeichnet hat nur mit M oder siebenstrahligen Stern. Das war eine ganz bewusste Haltung von ihr.

AH: Wann hat sie geschrieben? Fühlte sie sich als akademisch gebildete Hobbylyrikerin? Hat sie nur für sich selbst geschrieben?

Sibyl: Sie hat von klein auf angefangen, Gedichte zu schreiben. Es war ein absolutes Bedürfnis ... sehr viel Sprachbezug ...Schauspielerin.

Petúr: Das Einzige, was ich mich erinnern kann, das meine Mutter beschäftigt hat, war die Bienenzucht. Es begann 1937. Der erste Bienenstock 22. Mai 1937.

AH: Es war also ein innerer Zwang, den sie fühlte, schreiben zu müssen.

Eirika: Neben ihrem Bett hatte sie Papiere, rosa, dass sie beim Aufwachen schreiben konnte, was sie gedacht hatte.

Sibyl: Schreiben war ihre Haupttätigkeit.

Eirika: Nicht nur Gedichte, was sie gedacht hat ... das war die letzten Jahre.

Petúr: Erzählt davon, wenn im Krieg Post aus Europa kam und wie unterschiedlich die Eltern damit umgingen.

—

11.7 Zitierrecht

Dankenswerterweise habe ich von Frau Sibyl Urbancic, Tochter Melitta Urbancics und zugleich deren Nachlassverwalterin, die Genehmigung erhalten unveröffentlichtes Material aus dem Nachlass der Autorin in dieser Dissertation zu verwenden. Dieses wurde in der folgenden E-Mail bestätigt.

E-Mail

26.08.2020

Selbstverständlich freue ich mich, wenn Du alles Angeführte in Deiner Arbeit zitierst.

Es tut mir oft leid, dass niemand die Gedanken meiner Mutter zu Gesicht bekommt und in sein eigenes Denken aufnehmen kann.

[...]

Ich schicke diese Post, wie Du siehst, pro forma auch an meine Geschwister, bin aber überzeugt, dass sie auch nichts einzuwenden haben gegen Deine Zitate, Du musst also nicht auf meine Rückbestätigung diesbezüglich warten.

[...]

Herzlich,

Sibyl

Sibyl Kneihs
sibyl.kneihs@chello.at

Sibyl Urbancic

Döblinger Hauptstraße 70/25