

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„El Hor / El Ha: Stilistik und Intertextualität in der Prosa
einer unbekannten Expressionistin“

verfasst von / submitted by
Stefan Seitz, BEd

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Education (MEd)

Wien, 2023 / Vienna 2023

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

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

Betreut von / Supervisor:

UA 199 506 507 02

Masterstudium Lehramt Sek (AB) Unterrichtsfach Deutsch
Unterrichtsfach Englisch

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

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	4
1.1 Überblick über den Forschungsstand	5
1.2 Erkenntnisinteresse und Ziele	8
1.3 Fragestellungen und Hypothesen	9
1.4 Gliederung der Arbeit	10
2. Expressionismus in der deutschsprachigen Literatur	11
2.1 Einführung in den Expressionismus	11
2.1.1 Unterscheidung zwischen zivilisatorischer und literarischer Moderne	11
2.1.2 Entstehungskontext: Entwicklungen in der zivilisatorischen Moderne	14
2.1.3 Literarische Moderne und Avantgarde	16
2.1.4 Expressionismus als Begriff	19
2.1.5 Expressionismus als literarische Epoche	20
2.2 Expressionismus in Österreich	23
2.2.1 Überblick	23
2.2.2 Expressionistische Autorinnen	25
2.3 Merkmale von expressionistischer Literatur	28
2.3.1 Inhalte und Motive	28
2.3.2 Stilistische Tendenzen und Typologisierungen der Prosa	31
3. El Hor / El Ha	35
3.1 Biografie	35
3.2 Pseudonyme	38
3.3 Werk	42
3.4 Publikationskontexte	46
3.5 Recherche nach weiteren Werken	51
4. Methodik für den analytischen Teil	54
4.1 Stilanalyse	54
4.2 Intertextualitätsanalyse	55
4.3 Kategorisierung des Gesamtwerks	57
4.4 Auswahl der zu untersuchenden Primärtexte	59
5. Close Reading mit Fokus auf Stilistik und Intertextualität	60
5.1 Gruppe 1: Werke mit Bezügen zu Märchen	60
5.1.1 Ritter Blaubart	61
5.1.2 Einerlei	70
5.2 Gruppe 2: Werke mit Bezügen zu Religion und Mythologie	75
5.2.1 Aaron	75

5.2.2 Hero und Leander	82
5.3 Gruppe 3: Werke mit Bezügen zu anderen literarischen Texten	87
5.3.1 Die Kreatur	87
5.3.2 Die Närrin	95
5.3.3 Der Einsame	104
6. Fazit	107
7. Literaturverzeichnis	111
8. Anhang	115
9. Abstract	120

1. Einleitung

„Kein Lexikon deutschsprachiger Schriftsteller kennt sie. Keine Geschichte der deutschsprachigen Literaturen weiß von ihr. Nur in zwei, drei Spezialregistern, die Zeitschriften des Expressionismus erschließen, kommen ihre beiden Pseudonyme vor. Sie lauten ‚El Hor‘ und ‚El Ha‘.“¹

Mit diesen Worten beginnt der Literaturwissenschaftler Hartwig Suhrbier das Nachwort für seine im Jahr 1991 erschienene Neuherausgabe der Bücher „Die Schaukel“ und „Schatten“ jener unbekannten Expressionistin, mit der sich diese Masterarbeit auseinandersetzen möchte. Das Wort ‚unbekannt‘ ist in zweifachem Sinn gemeint: Zum einen ist ihre Identität aufgrund ihrer Entscheidung, anonym zu veröffentlichen, nach wie vor unbekannt, und zum anderen sind ihre Prosaskizzen und Erzählungen, die im Zeitraum zwischen 1913 und 1923 teilweise in renommierten expressionistischen Zeitschriften wie etwa „Pan“, „Saturn“ und „Der Friede“ veröffentlicht und von Zeitgenossinnen und Zeitgenossen geschätzt wurden, in der Gesellschaft und in der Literaturwissenschaft übersehen worden und heute weitgehend in Vergessenheit geraten. Allgemein sind Werke von Schriftstellerinnen in der stark männerdominierten Epoche des Expressionismus im Literaturkanon unterrepräsentiert²; die Autorin, um die es geht, ist für dieses Problem exemplarisch. Diese Masterarbeit vertritt daher den Standpunkt, dass es wertvoll sein kann, sich tiefergehend mit dieser vermutlich österreichischen Autorin auseinanderzusetzen, als es bislang geschehen ist. Durch die Methode des Close Reading ausgewählter Texte mit einem Fokus auf deren stilistische Besonderheiten und auf intertextuelle Bezüge insbesondere zu Märchen und religiösen sowie mythologischen Stoffen möchte diese Arbeit eine analytische und interpretatorische Annäherung an El Hors / El Has Werk bieten, um seine Position und Bedeutung in der deutschsprachigen Erzählliteratur des Expressionismus näher bestimmen zu können.

¹ Vgl. Suhrbier, Hartwig (Hg.): El Hor. El Ha. Die Schaukel. Schatten. Prosaskizzen. Göttingen: Steidl Verlag 1991, S. 77-99.

² Vgl. Sonnleitner, Johann: Weibliche Avantgarde in Österreich nach 1918. Zu Maria Lazar und ihrem Umfeld. In: Faber, Vera, Dymtro Horbachov, Johann Sonnleitner (Hg.): Österreichische und ukrainische Literatur und Kunst. Kontakte und Kontexte in Moderne und Avantgarde. Frankfurt am Main: Peter Lang Edition 2016, S. 143-146.

1.1 Überblick über den Forschungsstand

Der Forschungsstand über El Hor / El Ha kann als überschaubar bezeichnet werden. Kaum etwas ist bisher über die Identität und die Biografie der Autorin bekannt. Unter den Pseudonymen El Hor und El Ha hat sie in den 1910er und 1920er Jahren etwa einhundert kurze Prosatexte veröffentlicht, die nicht in den Literaturkanon aufgenommen wurden. Ihrem Zeitgenossen Paul Leppin zufolge sei ihr die Anonymität wichtig gewesen.³ Ihr Werk besteht aus überwiegend kurzen und prägnanten Prosatexten, die unter anderem als Prosaskizzen bezeichnet werden. Sie erschienen in renommierten expressionistischen Zeitschriften wie etwa „Saturn“, „PAN“ und „Der Friede“ sowie in der „Prager Presse“.

Für die Wiederentdeckung ihres Werks ist Hartwig Suhrbier verantwortlich: Er stieß im Zuge seiner Recherchen für die von ihm im Jahr 1984 herausgegebene Anthologie „Blaubarts Geheimnis“ auf El Hors / El Has Bearbeitung dieses Stoffes, die im Jahr 1913 in der Zeitschrift „Saturn“ veröffentlicht worden ist. Auf der Suche nach biografischen Informationen entdeckte er dutzende weitere Texte der Autorin. Seine Suche nach ihrem bürgerlichen Namen, unter anderem in einem von ihr unterzeichneten Vertrag im Nachlass des Verlegers Hermann Meister, blieb jedoch unerfolgreich, da stets nur ihre Pseudonyme verwendet wurden. Er geht jedoch davon aus, dass es sich bei El Hor und El Ha um dieselbe Person handelt, dass sie weiblich ist und dass sie in Wien gewohnt haben könnte. Seine umfangreichen Recherchen über El Hor / El Ha fasste er in dem Nachwort für die Neuherausgabe von El Hors bzw. El Has Büchern „Die Schaukel“ und „Schatten“ zusammen. Suhrbier verortet die Autorin aufgrund ihres Stils und der Themen ihrer Texte im Expressionismus. Erfahrungen von Individuen, die von gesellschaftlichen Normen abweichen, stünden im Mittelpunkt der Erzählungen. Suhrbier unterscheidet in El Hors / El Has Schreiben zwischen einem bildhaft-analytischen Stil, der hauptsächlich in früheren Werken in „Die Schaukel“ verwendet werde, und einem emotional hochgestimmten Stil, der in späteren Werken in „Schatten“ hervortrete.⁴

³ Vgl. Leppin, Paul: El Ha. In: Prager Presse 2 (18.6.1922), S. 2.

⁴ Vgl. Suhrbier 1991, S. 77-99.

Ebenso einen Beitrag zur Erforschung und Wiederentdeckung expressionistischer Schriftstellerinnen leistete Hartmut Vollmer unter anderem mit seiner im Jahr 1996 erschienenen Anthologie „Die rote Perücke“. Darin ist El Hor mit dem Text „Die Närrin“ vertreten, neben Autorinnen wie Grete Meisel-Hess, Marie Holzer, Paula Ludwig, Else Lasker-Schüler und Nadja Strasser.⁵

Jäger, Shoults und Lüke setzen sich näher mit ausgewählten Texten von El Hor / El Ha auseinander und spekulieren zudem über ihre Beweggründe, anonym zu bleiben, sowie über die Bedeutung ihrer Pseudonyme.⁶ Jäger analysiert unter anderem die Texte „Der Mörder“, „Die Eidechse“, „Ritter Blaubart“ und „Die Närrin“ und stellt die These auf, dass die späteren Werke der Autorin unter dem Pseudonym El Ha einen spätexpressionistischen Stil aufweisen und lebensfroher, kindlicher und stärker von Pathos geprägt seien als die früheren, unter dem Pseudonym El Hor veröffentlichten Texte, die eher schlichter seien und auf Wertungen verzichten würden.⁷ Jägers Einschätzung deckt sich mit Suhrbiers Unterscheidung zwischen dem bildhafteren Stil im Frühwerk und dem emotionaleren Stil im Spätwerk.

Lüke und Shoults beschäftigten sich in erster Linie mit geschlechtlichen Machtverhältnissen, sexueller Gewalt und Sadomasochismus in mehreren Texten, z.B. in „Die Begegnung“, „Die Närrin“, „Das Abenteuer“ und „Die Stunde“⁸. In ihrem Artikel „Kampf der Geschlechter: Entfremdung und Lustmord in der expressionistischen Dichtung von El Hor/El Ha“ bietet Lüke ein Close Reading des Textes „Das Abenteuer“, dem zufolge die sexuelle Begierde der Protagonistin in einem Lustmord endet, und analysiert die darin aufgezeigten gestörten Geschlechterverhältnisse. Nebenbei weist Lüke auf die intertextuellen Bezüge in manchen Texten der Autorin hin: In dem Buch „Schatten“ verarbeitet die Autorin judäo-christliche Geschichten um Figuren wie Maria, Aaron und Judas, und auch verschiedene Bezüge zur Gattung der Märchen sind

⁵ Vgl. Vollmer, Hartmut (Hg.): Die rote Perücke. Prosa expressionistischer Dichterinnen. Paderborn: Igel Verlag Literatur 1996.

⁶ Vgl. Lüke, Martina: Kampf der Geschlechter: Entfremdung und Lustmord in der expressionistischen Dichtung von El Hor/El Ha. In: Seminar: A Journal of Germanic Studies 46/2 (2010); vgl. Shoults, Julie: Radical Depictions of Female Sadomasochism in El Hor/El Ha's Literary Sketches. In: Women in German Yearbook 30 (2014), University of Nebraska Press; vgl. Jäger, Christian: Minoritäre Literatur. Das Konzept der kleinen Literatur am Beispiel prager- und sudetendeutscher Werke. Wiesbaden: Deutscher Universitäts-Verlag 2005.

⁷ Vgl. Jäger 2005, S. 266-280.

⁸ Vgl. Lüke 2010, vgl. Shoults 2014.

vorhanden. Abgesehen von der Märchenbearbeitung „Ritter Blaubart“, die in verschiedenen Versionen sowohl in „Die Schaukel“ als auch in „Schatten“ enthalten ist, finden sich, wie Lüke feststellt, auch in anderen Texten märchenhafte Elemente.⁹ Dazu zählen „fantastische und außergewöhnliche Begebenheiten, antithetische Entwicklungen und [...] Schlüsselmomente eines Lebens, wie das traumatisch anmutende Nacheinander von Liebe, Entfremdung und Trennung („Die Begegnung“) oder einen Selbstmordversuch („Die Rache“).“¹⁰ Für Lüke weisen ihre Texte märchentypische Eigenschaften wie Eindimensionalität, Entindividualisierung und Archetypisierung auf. Den Text „Das Abenteuer“ bezeichnet Lüke aufgrund der tödlich endenden Beziehung zwischen Mann und Frau als Anti-Märchen.¹¹ Shoults greift Lükens Artikel auf und argumentiert, dass El Hor / El Ha die Komplexität weiblicher Sexualität von sadistischen Rollen (etwa in „Die Närrin“) bis zu masochistischen Rollen (etwa in dem Märchen „Ritter Blaubart“) darstellt, ohne dabei moralisch über die Handlungen der Figuren zu urteilen.¹²

In seiner Diplomarbeit analysiert Priglinger-Simader die Erzählung „Die Närrin“ unter den Gesichtspunkten Sprache, Stil, Geschlechterverhältnisse und Identitätssuche und vergleicht sie mit ausgewählten Texten von Nadja Strasser und Grete Meisel-Hess¹³. Priglinger-Simader vergleicht die „Närrin“ in Bezug auf Sokels Unterscheidung zweier stilistischer Haupttendenzen in der expressionistischen Prosa (den Stilen von Alfred Döblin und Carl Einstein) mit dem Stil von Einstein und ordnet den Text basierend auf Krulls Kategorisierung expressionistischer Literatur in die vitalistische und utopische Prosa ein.¹⁴

Zum Zeitpunkt des Schreibens sind keine weiteren Arbeiten über El Hor / El Ha bekannt.

⁹ Vgl. Lüke 2010, S. 115-129.

¹⁰ Lüke 2010, S. 116.

¹¹ Vgl. Lüke 2010, S. 116-128.

¹² Vgl. Shoults 2014, S. 101.

¹³ Vgl. Priglinger-Simader, David: Der literarische Expressionismus und die Prosa Eine charakteristische Aufarbeitung der expressionistischen Prosa anhand der „österreichischen“ Autorinnen Grete Meisel-Hess, Nadja Strasser und „El Hor“ bzw. „El Ha“. Diplomarbeit. Wien: Universität Wien 2019.

¹⁴ Vgl. Priglinger-Simader 2019, S. 90-93.

1.2 Erkenntnisinteresse und Ziele

Diese Masterarbeit möchte inhaltlich und methodisch an die wenigen bisherigen Arbeiten über El Hor / El Ha anknüpfen und sie erweitern, um neue literaturwissenschaftliche Erkenntnisse über einen Teil des Werks der Autoren zu gewinnen. Eine theoretische Einführung in den literarischen Expressionismus mit Schwerpunkten auf den Merkmalen expressionistischer Prosa und auf Autorinnen in Österreich sowie eine Beschreibung der Publikationskontexte von El Hors / El Has Texten in Zeitschriften sollen einen literaturhistorischen Rahmen geben.

Erstmals wird El Hors / El Has Gesamtwerk systematisch kategorisiert, um einen Überblick über die darin enthaltenen Inhalte und Motive zu erlangen (siehe Abbildungen 1 und 2 im Anhang). Einzelne ausgewählte, repräsentative Texte sollen anschließend durch ein Close Reading unter mehreren Gesichtspunkten tiefgehend analysiert und interpretiert werden, wobei der Fokus der Analyse auf der Ermittlung von stilistischen Besonderheiten und intertextuellen Bezügen liegen soll, da eine Schwerpunktsetzung erforderlich ist und hier neue Erkenntnisse erhofft werden. Die literarischen Techniken und Verfahren, die in El Hors / El Has Texten eingesetzt werden (z.B. Erzählsituation, Wortwahl, Syntax, sprachliche Verdichtung, Inversion von literarischen Stoffen usw.), sollen näher beschrieben und die wesentlichen stilistischen Merkmale ihrer Prosaskizzen unter anderem mit den zwei von Sokel identifizierten Haupttendenzen in der überaus heterogenen expressionistischen Erzählliteratur verglichen werden, dem empirisch-objektivierenden Kinostil in Texten von Döblin und dem parabolisch-allegorischen Stil von Einstein¹⁵. Auch Krulls Kategorisierung expressionistischer Literatur¹⁶ soll für die Analyse herangezogen werden.

Intertextuelle Bezüge zu religiösen und mythologischen Erzählungen (z.B. „Hero und Leander“), Bezüge zu Volksmärchen (z.B. „Blaubart“), die Einflüsse der Gattung der Kunstmärchen, aber auch vorhandene Parallelen zu anderen expressionistischen Werken sollen analysiert und interpretiert werden. Dabei wird auf relevante Sekundärliteratur

¹⁵ Vgl. Sokel, Walter H.: Prosa des Expressionismus. In: Rothe, Wolfgang (Hg.): Expressionismus als Literatur. Gesammelte Studien. Bern: A. Francke Verlag 1969, S. 155-170; vgl. Knapp, Gerhard P.: Die Literatur des deutschen Expressionismus. Einführung – Bestandsaufnahme – Kritik. München: C.H. Beck München 1979, S. 92-93.

¹⁶ Vgl. Krull, Wilhelm: Prosa des Expressionismus. Stuttgart: J.B. Metzler 1984, S. 2-4.

etwa über Märchen, Kunstmärchen und religiöse und mythologische Erzählungen zurückgegriffen. Somit soll versucht werden, die Autorin besser in der Prosa des Expressionismus zu verorten und Besonderheiten in ihrem Schreiben festzustellen.

Zusätzlich soll durch einen Vergleich zwischen früheren und späteren Veröffentlichungen versucht werden, die bereits erwähnte These von Suhrbier und Jäger zu überprüfen, dass ein Wandel von ihrer früheren zu ihrer späteren Schaffenszeit stattgefunden hat. Dabei sollen auch exemplarisch Änderungen in späteren Neuveröffentlichungen derselben Texte ermittelt und beschrieben werden. Schließlich sollen die neuen Erkenntnisse in Beziehung zu den wenigen bisherigen Arbeiten über die Autorin gesetzt und diskutiert werden.

1.3 Fragestellungen und Hypothesen

Die Fragestellungen, mit denen sich diese Masterarbeit auseinandersetzen möchte, lauten wie folgt:

1. Welchen Stellenwert hat die Literatur von weiblichen Autorinnen wie El Hor / El Ha im Expressionismus?
2. Wie kann El Hors / El Has Gesamtwerk kategorisiert werden?
3. Welche stilistischen Merkmale und intertextuellen Bezüge weisen El Hors / El Has Texte auf?
4. Inwiefern kann El Hors / El Has Stil mit stilistischen Tendenzen in der expressionistischen Prosa (u.a. Alfred Döblin und Carl Einstein) verglichen werden?
5. Wie können El Hor / El Has intertextuelle Bezüge auf Erzählstoffe aus der Religion, Mythologie und Märchen sowie auf andere literarische Werke interpretiert werden?
6. Welche stilistischen Veränderungen zwischen der früheren und der späteren Schaffenszeit der Autorin und in Neuveröffentlichungen derselben Texte können festgestellt werden?

Die folgenden Hypothesen sollen im Zuge der Arbeit überprüft werden:

1. El Hor / El Ha und andere weibliche Autorinnen spielten in der Literatur des Expressionismus eine untergeordnete Rolle.
2. El Hor / El Has Werk beinhaltet zahlreiche expressionistische Motive, Techniken und Verfahren.
3. El Hors / El Has Werk ist repräsentativ für stilistische Tendenzen in der expressionistischen Prosa und ist unter anderem vergleichbar mit den Stilen von Alfred Döblin und Carl Einstein.
4. El Hors / El Has Werk weist intertextuelle Bezüge zu Texten von zeitgenössischen AutorInnen sowie zu bekannten Stoffen aus Religion, Mythologie und Märchen auf.
5. El Hor / El Ha modifiziert und invertiert bekannte Erzählstoffe aus Religion, Mythologie und Märchen und bricht dabei die Erwartungshaltungen von LeserInnen, etwa hinsichtlich Geschlechterrollen.
6. Es gibt signifikante stilistische Veränderungen zwischen den beiden Schaffenszeiten der Autorin sowie zwischen Erstveröffentlichungen und späteren Neuveröffentlichungen derselben Texte.

1.4 Gliederung der Arbeit

Zunächst soll in Kapitel 2 eine Einführung in den literarischen Expressionismus mit Fokus auf stilistische Merkmale in der Prosa sowie Frauen im österreichischen Expressionismus, insbesondere in Österreich, gegeben werden. In Kapitel 3 wird der Forschungsstand über El Hor / El Ha zusammengefasst und kommentiert, wobei unter anderem Mutmaßungen über ihre Biografie, die mögliche Bedeutung ihrer Pseudonyme, ihre Bekanntschaften mit anderen Persönlichkeiten ihrer Zeit und ihre bisher bekannten Veröffentlichungen und deren Kontexte (expressionistische Zeitschriften und andere expressionistische Autorinnen und Autoren) behandelt werden. Außerdem werden im Rahmen dieser Arbeit angestellte Rechercheversuche nach weiteren, bisher unbekannten Werken der Autorin zusammengefasst.

Kapitel 4 beschreibt die methodische Vorgehensweise des analytischen Teils: Die Kategorisierung aller bisher bekannten Werke, die Auswahl der Primärtexte für die Analyse, die Methode des Close Readings sowie die für diese Arbeit relevante Theorie der Intertextualität. In Kapitel 5 folgt das Close Reading der ausgewählten Texte mit einer sprachlichen und narratologischen Analyse u.a. mithilfe von Genettes Erzähltheorie, ein Vergleich mit stilistischen Tendenzen und Verfahren in der expressionistischen Prosa basierend auf Sokels und Krulls Kategorisierungen und ein exemplarischer Vergleich der stilistischen Merkmale von früheren und späteren Texten und zwischen Erst- und Neuveröffentlichungen. Darüber hinaus werden im Zuge des Close Readings intertextuelle Bezüge aufgedeckt, analysiert und basierend auf relevanten theoretischen Grundlagen interpretiert. In einem Fazit sollen die daraus gewonnen Erkenntnisse schließlich zusammengefasst, kontextualisiert und diskutiert werden.

2. Expressionismus in der deutschsprachigen Literatur

Dieses Kapitel dient als eine Einführung in den literarischen Expressionismus im deutschsprachigen Raum. Aufgrund der großen Menge an Forschungsliteratur, der Vielzahl an Autorinnen und Autoren und der Heterogenität der expressionistischen Literatur kann dieses Kapitel lediglich den Anspruch stellen, einen ersten Überblick zu geben, der eine Grundlage für die Auseinandersetzung mit der expressionistischen Schriftstellerin El Hor / El Ha in den späteren Kapiteln bieten soll. Dazu sollen der historische Entstehungskontext umrissen, die Begriffe ‚Moderne‘, ‚Avantgarde‘ und ‚Expressionismus‘ definiert und erklärt und der Expressionismus als eine heterogene literarische Epoche beschrieben werden.

2.1 Einführung in den Expressionismus

2.1.1 Unterscheidung zwischen zivilisatorischer und literarischer Moderne

Der Begriff ‚Moderne‘ stammt vom lateinischen Adverb *modo* (‚nur‘, ‚erst‘, ‚eben‘, ‚gleich‘ usw.) ab, das Adjektiv lautet *modernus* (‚derzeitig‘, ‚neu‘) und wurde im Mittelalter für

neue, Traditionen überwindende Denkrichtungen verwendet. Im 18. Jahrhundert fand das französische Wort *moderne* Eingang ins Deutsche. Das Substantiv wurde erstmals in einem Vortrag von Eugen Wolff im Jahr 1886 verwendet.¹⁷ In seinem Vortrag vor dem naturalistischen Verein „Durch!“ sprach der Literaturhistoriker Wolff von der Moderne wohl analog zur Antike, woraufhin sich der Begriff von Berlin aus rasch in Zeitschriften und Büchern verbreitete und sich letztendlich im akademischen Bereich durchsetzte.¹⁸

In diesem Kontext hat der Begriff zwei Bedeutungen, die Anz zufolge differenziert werden sollten: Einerseits steht er für die zivilisatorische Moderne, andererseits für die ästhetische Moderne. Mit ersterer sind durch die Aufklärung begonnene Prozesse der gesellschaftlichen Modernisierung gemeint, die Anz folgendermaßen zusammenfasst¹⁹:

Prozesse der Rationalisierung, Technisierung, Industrialisierung und Urbanisierung, die Zunahme sozialer Mobilität, die Expansion massenkommunikativer Prozesse und die Bürokratisierung, die funktionale Ausdifferenzierung eines immer komplexeren gesellschaftlichen Systems, die Entzauberung tradierter Mythen und die kritische Überprüfung metaphysischer Gewissheiten, die fortschrittsgläubige Ausweitung der rationalen Verfügungsgewalt über die äußere Natur und, im sozialpsychologischen Bereich, den Zwang des zivilisierten Subjektes zur Disziplinierung der eigenen Natur, des Körpers und der Affekte.²⁰

Mit letzterem Modernebegriff ist hingegen die ästhetische Moderne in der Literatur, Architektur, Musik und Malerei gemeint. Sie stellt eine künstlerische Reaktion auf die zivilisatorische Moderne dar und steht somit zu ihr in einem Spannungsverhältnis.²¹ Auf diese terminologische Unterscheidung zwischen zivilisatorischer und ästhetischer Moderne weist etwa auch Bogner hin. Ihm zufolge ist es Konsens in der Forschung, dass die literarische Moderne in den 1880er Jahren ihren Anfang gefunden hat, und zwar mit dem Naturalismus, der sich gegen den bürgerlichen Realismus richtete.²²

Was als ‚modern‘ galt, war höchst umstritten: Zu den Verteidigerinnen und Verteidigern der zivilisatorischen Moderne zählte etwa Max Nordau, der mit seinem im Jahr 1892/93 veröffentlichten Werk „Entartung“ sein Verständnis von Moderne im Sinne

¹⁷ Vgl. Blamberger, Günter: Moderne. In: Weimar, Klaus (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Berlin: Walter de Gruyter 2010, S. 620-621.

¹⁸ Vgl. Anz, Thomas: Literatur des Expressionismus. Stuttgart: J.B. Metzler 2010, S. 11-12.

¹⁹ Vgl. Anz 2010, S. 18.

²⁰ Anz 2010, S. 18.

²¹ Vgl. Anz 2010, S. 18-19.

²² Vgl. Bogner, Ralf Georg: Einführung in die Literatur des Expressionismus. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2005, S. 16.

der Werte der Aufklärung und der Wissenschaft darlegte. Darin rechtfertigte er das moderne Streben nach technischem Fortschritt, Rationalität, moralischer Vernunft, Einheit, Wahrheit, der Beherrschung der eigenen Affekte usw. und argumentierte gegen das Weltbild der Vertreterinnen und Vertreter der ästhetischen Moderne, darunter die Oberschicht in Paris, die naturalistischen Künstlerinnen und Künstler, der Wagnerianismus sowie Nietzsche. Nordaus Einstellung kann laut Anz als fortschrittsoptimistisch, jedoch auch als sozialdarwinistisch bezeichnet werden, da er gesellschaftliche Belastungen und Überforderungen durch das moderne Leben als eine Art gerechten Kampf um das Überleben der Stärkeren betrachtete.²³

Zwei wichtige Vertreter der literarischen Moderne, die auf die genannten gesellschaftlichen Entwicklungen reagierten, waren Alfred Döblin und Carl Einstein. Döblins Prosatext „Modern“ enthält zum Beispiel eine Warnung vor dem Streben nach der Beherrschung der eigenen tierischen Natur, und allgemein tritt sein Werk der Vorstellung eines gerechten Überlebenskampfes in der Moderne entgegen, indem Sympathie für die Zurückgelassenen und Schwachen gezeigt wird, jene Bevölkerungsgruppen, auf die Nordau keine Rücksicht nahm. Carl Einstein schrieb in seinem Aufsatz „Der Snobb“ und in seinem Roman „Bebuquin oder Die Dilettanten des Wunders“ gegen die modernen Ideale von Wahrheit und Einheit an. In der ästhetischen Moderne wurde das Fragmentarische über einen höheren Sinn gestellt und der Fortschrittsoptimismus durch künstlerische Rückgriffe auf Vergangenes hinterfragt, etwa durch vorzivilisierte und kindlich-spielerische Einflüsse in der expressionistischen Malerei und Literatur und der Sprache des Dadaismus.²⁴

Fortschritt in der modernen Literatur bestand demnach darin, dem zivilisatorischen Fortschritt und den sozialen Veränderungen in der Moderne mit Zweifel, Angst und Kritik zu begegnen. Als Beispiel für ein ästhetisch modernes literarisches Werk nennt Anz etwa das Gedicht „Der Nervenschwache“ von Ernst Blass aus dem Jahr 1912, das ein Verzweiflungs- und Verlorenheitsgefühl im Großstadtleben ausdrückt. Die ästhetische Modernität des Werks ist auch daran erkennbar, dass ein Rückgriff auf romantische Naturlyrik ausbleibt.²⁵ Während moderne Literatur fortschrittskeptisch ist, vertritt sie

²³ Vgl. Anz 2010, S. 18-23.

²⁴ Vgl. Anz 2010, S. 18-23.

²⁵ Vgl. Anz 2010, S. 102-104.

jedoch teilweise einen eigenen Fortschrittsbegriff und Fortschrittsglauben, der sich von dem der VerteidigerInnen der zivilisatorischen Moderne unterscheidet, wie etwa Alfred Döblins antikapitalistischer Text „Modern“, in dem eine Zukunftsvision ohne Kapitalismus imaginiert wird.²⁶

2.1.2 Entstehungskontext: Entwicklungen in der zivilisatorischen Moderne

Wie Sokel betont, ist es notwendig, Erfahrungen in der modernen Lebenswelt, die in diesem historischen Kontext entwickelten philosophischen Ideen und insbesondere die damaligen sozialen Probleme von Menschen verstehen, um moderne Literatur begreifen zu können, da sie eine Reaktion auf eben diese Umstände war; dies gelte besonders für den Expressionismus.²⁷

Knapp spricht von einer „Krise des modernen Ich“²⁸, ausgelöst durch gesellschaftliche, sozio-ökonomische und technische Veränderungen. Dazu gehören etwa die Verbreitung moderner Medien und Kommunikationstechnologie, die Industrialisierung und Urbanisierung, die Anonymität in der Stadt, die wachsende Mobilität, die Verweltlichung, ein Generationenkonflikt im Deutschen Kaiserreich (die ältere Generation wurde von Jüngeren als Verkörperung des Wilhelminismus gesehen) sowie schließlich der Erste Weltkrieg. Diese Entwicklungen führten zu kollektiv erfahrenen Spannungen und zu einer Absage an damalige gesellschaftliche und künstlerische Normen.²⁹

Ausführlicher werden die politischen und sozialen Spannungen und Umbrüche, unter deren Einfluss der Expressionismus entsteht, von Bogner beschrieben. Darunter fallen die Militarisierung des Deutschen Kaiserreichs unter Wilhelm II., die zunehmenden Konflikte zwischen Nationalitäten in der Habsburgermonarchie unter Franz Josef I., die rasante Industrialisierung, Technisierung und Urbanisierung, das Bevölkerungswachstum, der Aufstieg des Bürgertums, die ökonomische Ungleichheit und das soziale Elend der ArbeiterInnenklasse, die allgemeine Kriegseuphorie, von der sich auch zahlreiche Intellektuelle und Expressionistinnen und Expressionisten mitreißen

²⁶ Vgl. Anz 2010, S. 217.

²⁷ Vgl. Sokel, Walter H.: Der literarische Expressionismus. Der Expressionismus in der deutschen Literatur des zwanzigsten Jahrhunderts. München: Georg Müller Verlags GmbH 1970, S. 11.

²⁸ Knapp 1979, S. 16.

²⁹ Vgl. Knapp 1979, S. 16-18.

ließen, sowie schließlich das Kriegsende und der Zerfall der Großmächte, auf die eine politische und wirtschaftlich instabile Zeit folgte, in der Intellektuelle Demokratieskepsis und eine Begeisterung für den Kommunismus in der Sowjetunion zeigten. Die Reaktion der modernen SchriftstellerInnen auf die Modernisierungsprozesse war zwiespältig.³⁰

Der wohl wichtigste philosophische Ansatz der Moderne, der hier genannt werden soll, ist der von Kant: In „Die Kritik der reinen Vernunft“ rückt Kant den menschlichen Geist in den Mittelpunkt und zeigt, dass die Natur nur durch diesen erfahrbar ist, während Übernatürliches jenseits unserer Erkenntnis steht.³¹ Diese moderne Weltanschauung und ihre Auswirkungen auf die Kunst beschreibt Sokel folgendermaßen:

Die Kritik der reinen Vernunft entlarvt die Welt als das Produkt unseres Geistes und erklärt das Übernatürliche als unerkennbar. Mit diesen zwei Schlägen zerschmettert Kant die Grundlagen der Auffassungen von Kunst als Mimese und als Offenbarung. Denn wenn die Natur, wie wir sie erfahren, außerhalb unseres Geistes nicht existiert, wird die Nachahmung der Natur zu einer recht zweifelhaften Angelegenheit, und dem Subjektivismus sind Tür und Tor geöffnet; und wenn der Mensch keinen Zugang zum Übernatürlichen hat, ist dessen Offenbarung unmöglich. So trägt die Kritik der reinen Vernunft mehr als allgemein erkannt wird dazu bei, sowohl das Klima der modernen Kunst wie das der modernen Naturwissenschaft zu erzeugen. [...] ³²

Vor allem war es jedoch Nietzsches Philosophie, die den Expressionismus prägte, wie etwa Sokel und Bogner darlegen.³³ Insbesondere seine Kritik an der Fortschrittsideologie, dem wissenschaftlichen Wahrheitsbegriff und des Christentums als eine Religion für Kranke und Schwache waren maßgeblich.³⁴ Sokel vergleicht Nietzsches Einfluss auf den Expressionismus mit Rousseaus Einfluss auf den Sturm und Drang.³⁵ Nietzsches Amoral, seine Betonung der Schöpferfreude und Selbstgesetzgebung und seine Reaktion auf das Bürgertum beeinflussten expressionistische Autorinnen und Autoren in ihrem Schreiben auf vielfältige Weise.³⁶ Auf die „metaphysische Verzweiflung“³⁷, die Nietzsches Ausspruch ‚Gott ist tot‘ auf den Punkt brachte, reagierte der Expressionismus etwa mit Texten über

³⁰ Vgl. Bogner 2005, S. 48-51.

³¹ Vgl. Sokel 1970, S. 17-18.

³² Sokel 1970, S. 17-18.

³³ Vgl. Sokel 1970, S. 30; vgl. Bogner 2005, S. 52-53.

³⁴ Vgl. Bogner 2005, S. 52-53.

³⁵ Vgl. Sokel 1970, S. 30.

³⁶ Vgl. Sokel 1970, S. 86.

³⁷ Sokel 1970, S. 127.

Gewalt – ein Beispiel ist Arnolt Bronnens Drama „Vatermord“.³⁸ Kurt Hiller zitiert in einem Text aus Nietzsches Werk „Die fröhliche Wissenschaft“, um dafür zu argumentieren, dass Literatur für die breite Öffentlichkeit unverständlich sein sollte.³⁹ Anz bezeichnet Ernst Blochs Werk „Geist der Utopie“ mit seinen religiösen Bezügen und der Vorstellung eines ‚Neuen Menschen‘ als den „wichtigste[n] Beitrag zum philosophischen Expressionismus“⁴⁰. Als weitere ideologische Grundlagen des Expressionismus sind etwa der Vitalismus (die Ablehnung des Rationalismus und die Begeisterung für intensive geistige und körperliche Empfindungen wie Sexualität, Lebensfreude und Gewalt) und die Psychoanalyse von Freud zu nennen.⁴¹

2.1.3 Literarische Moderne und Avantgarde

Die in dem soeben skizzierten Kontext entstandenen literarischen Strömungen in der Periode zwischen dem Ende des 19. Jahrhunderts und dem frühen 20. Jahrhundert sind überaus vielfältig: Zu ihnen zählen der Naturalismus, der Symbolismus, der Jugendstil, der Futurismus, die Neue Sachlichkeit, der Dadaismus, der Surrealismus, der Impressionismus und eben auch der Expressionismus. Da die stilistischen Neuerungen moderner Literatur in der Exil- und Nachkriegsliteratur nach dem Zweiten Weltkrieg fortgesetzt wurden, werden die Strömungen innerhalb des Zeitraums zwischen ca. 1880 und 1930 auch unter den Sammelbegriffen ‚Klassische Moderne‘ und ‚Avantgarde‘ zusammengefasst, wobei letzterer für einen radikaleren Bruch mit den bestehenden Normen steht. Der Nationalsozialismus verachtete moderne Literatur und trieb moderne Autorinnen und Autoren schließlich in die Flucht.⁴²

Die früheste literarische Bewegung der Moderne war der Naturalismus, der auf die gesellschaftlichen und technischen Veränderungen wie die Urbanisierung formal und thematisch reagierte, indem er die Naturwissenschaften (die mechanistische Physik und Darwins Evolutionstheorie) zur Grundlage seiner Ästhetik machte. Damit ist gemeint, dass das naturalistische Schreiben einen wissenschaftlichen Wahrheits- und

³⁸ Vgl. Sokel 1970, S. 127.

³⁹ Vgl. Anz 2010, S. 37.

⁴⁰ Vgl. Anz 2010, S. 46.

⁴¹ Vgl. Bogner 2005, S. 53-54.

⁴² Vgl. Blamberger 2010, S. 620-623.

Genauigkeitsanspruch stellte und die Methode des Experiments nachahmte, statt sich dem Ideal der Schönheit zu verschreiben, wodurch der Naturalismus wie auch spätere moderne Strömungen im Widerspruch zur klassisch-idealistischen Ästhetik standen.⁴³ Arno Holz brachte die naturalistische Programmatik mit der Formel „Kunst = Natur – x“⁴⁴ auf den Punkt, wobei die Variable ‚x‘ für den Einsatz von Kunstmitteln steht. Das Resultat war der Versuch, Elend, Hässlichkeit und das Pathologische in der modernen, industrialisierten Gesellschaft zu beschreiben, wie etwa in Gerhart Hauptmanns Drama „Die Weber“, das von der wilhelminischen Zensur verboten wurde.⁴⁵

Wie Anz feststellt, bietet „[d]ie Literatur der Jahrhundertwende [...] ein unübersichtliches Bild heftig miteinander konkurrierender, sich gegenseitig in ihrem Anspruch auf Modernität permanent überbietender, sich zum Teil aber auch überschneidender Stile, Programme und Gruppierungen.“⁴⁶

Im vorigen Kapitel wurde bereits erwähnt, dass für einen Teil dieser modernen Bewegungen der Sammelbegriff ‚Avantgarde‘ verwendet wird, und zwar für jene, die sich gegen das Bürgertum und den bestehenden Kunstbegriff wandten. Das aus dem Französischen kommende Wort ist ein Militärausdruck und kann mit ‚Vorhut‘ übersetzt werden. Es wurde als Metapher für revolutionäre politische Bewegungen, die Fortschritt propagierten, verwendet, z.B. in sozialistischen Bewegungen und in der Selbstbezeichnung der kommunistischen Partei durch Lenin. Im Jahr 1825 wurde es im Saint-Simonismus von Olinde Rodrigues auf den Bereich der Kunst übertragen, und ab der Jahrhundertwende wurde es in der Wissenschaft und Kunstkritik verwendet, um künstlerischen Fortschritt zu bezeichnen. Antonyme zu ‚avantgardistisch‘ wären etwa ‚traditionell‘, ‚konventionell‘, ‚reaktionär‘ und ‚akademisch‘. Der Unterschied zwischen avantgardistischen Bewegungen und der klassischen Moderne besteht darin, dass letztere auf der Autonomie der Kunst besteht und deren Institutionalisierung nicht infrage stellt.⁴⁷

⁴³ Vgl. Anz 2010, S. 12.

⁴⁴ Anz 2010, S. 12.

⁴⁵ Vgl. Anz 2010, S. 12.

⁴⁶ Anz 2010, S. 13.

⁴⁷ Vgl. Jäger, Georg: Avantgarde. In: Weimar, Klaus (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Berlin: Walter de Gruyter 2010, S. 183-187.

„Avantgarde“ wird als Oberbegriff für antibürgerliche, revolutionäre künstlerische Werke zwischen 1910 bis zum Ende der 1920er verwendet, nach denen die Neue Sachlichkeit an Dominanz gewinnt.⁴⁸ Die zentralen avantgardistischen Strömungen waren der Expressionismus, der Dadaismus in Deutschland, der Futurismus in Italien und Russland und der Surrealismus in Frankreich. Sie standen für die Infragestellung und Aufhebung ästhetischer Normen, den Umgang mit Sprache als Material (was zu Sprachexperimenten wie visuelle Poesie, Lautgedichten und typografischen Gedichten führte), die Infragestellung der Idee eines geschlossenen Werks (was zu künstlerischen Verfahren und Techniken wie der Montage oder dem *Ready made* führte), der Aufwertung von Rezipientinnen und Rezipienten, welche nun aktiv an der Konstitution eines literarischen Werks beteiligt waren und der partiellen Ablehnung des Humanismus und somit eines rationalen Subjekts (wodurch es zu einer Depersonalisierung von Texten kam).⁴⁹

Die bereits angesprochene Verbindung des Begriffs „Avantgarde“ zu Militär und Krieg wird bereits in der frühesten avantgardistischen Strömung deutlich, und zwar dem italienischen Futurismus: In Marinettis „Manifest des Futurismus“ werden Krieg und Gewalt verherrlicht. Auch Expressionistinnen und Expressionisten nutzten Kriegsmetaphern, um ihre Programmatik zu beschreiben, so etwa Kurt Hiller, als er im Jahr 1911 die Mitglieder des „Neuen Clubs“ als kampflustig und die Textsorte Glosse als Waffe bezeichnete. Allgemein war die Kriegsmetaphorik in künstlerischen, wissenschaftlichen, kulturellen, und politischen Diskursen im Zeitraum vor dem Ersten Weltkrieg weit verbreitet: Man sprach etwa vom Klassen-, Rassen-, Generationen- und Geschlechterkampf und vom „Kampf ums Dasein“ (wie Charles Darwin es formulierte), sodass der „Kampf“ charakteristisch für die Moderne wurde.⁵⁰

Die literarischen Strömungen der Avantgarde bemühten sich darum, sich durch Innovationen von vorigen Bewegungen abzugrenzen, so auch der Expressionismus, der das Adjektiv „neu“ in seinen Programmschriften inflationär verwendete. Durch diesen Anspruch hätten manche dieser Strömungen dazu tendiert, die eigene Neuheit und die

⁴⁸ Vgl. Sonnleitner, Johann: Expressionistische Prosa österreichischer Autorinnen. In: Jachimowicz, Aneta (Hg.): Gegen den Kanon – Literatur der Zwischenkriegszeit in Österreich. Frankfurt am Main: Peter Lang Edition 2017, S. 302.

⁴⁹ Vgl. Jäger 2010, S. 183-187.

⁵⁰ Vgl. Anz 2010, S. 14-16.

eigenen Innovationen zu übertreiben, wie Anz festhält. Ein Beispiel dafür sei laut Anz das „Dadaistische Manifest“ von Richard Huelsenbeck, in dem er sich einen engeren Bezug zwischen Kunst und Leben wünscht, als der Expressionismus geboten hätte, obgleich darin der expressionistische Vitalismus fortgeführt werde.⁵¹

2.1.4 Expressionismus als Begriff

Der Begriff ‚Expressionismus‘ stammt vom lateinischen Wort *expressio* („Ausdruck“) und wurde schon im Jahr 1850 in der Malerei verwendet, bevor damit literarische Werke zwischen 1910 und 1925 benannt wurden.⁵² Im Jahr 1901 beschrieb Julien Auguste Hervé damit eine Reihe an Bildern im Katalog einer Kunstaussstellung in Paris, mit dem Ziel, die Werke vom Impressionismus abzugrenzen. Im Jahr 1911 wurde der Begriff schließlich zum selben Zweck in einem Katalog der Berliner Sezession in Deutschland für Werke von französischen Malerinnen und Malern wie Picasso und Braque gebraucht. Die erste Verwendung des Begriffs zur Beschreibung von avantgardistischer Literatur geht auf den ebenso 1911 erschienenen Artikel „Die Jüngst-Berliner“ von Kurt Hiller zurück.⁵³ Zwei Jahre später beschreibt Hiller in dem Buch „Die Weisheit der Langenweile“ den Expressionismus als einen Stil, der sich der „unaktive[n], reaktive[n], nichts als ästhetische[n] Gefühlsart“⁵⁴ des Impressionismus entgegensetzt und der auf der „konzentrierten Hervortreibung des voluntarisch Wesentlichen“⁵⁵ beruht.

In seinem Artikel übertrug Hiller den Begriff aus der Malerei auf junge Autorinnen und Autoren in Berlin, die dem von ihm gegründeten „Neuen Club“ und dem daraus entstandenen „Neopathetischen Cabarett“ angehörten. Dazu zählten etwa Jakob van Hoddis, Ernst Blass und Georg Heym. Erst während des Weltkriegs fand der Begriff eine breitere Zustimmung; davor herrschte eine terminologische Vielfalt für die neue Literatur (‚futuristisch‘, ‚fortgeschritten‘, ‚neopathetisch‘, ‚aktivistisch‘ usw.). Unter Schriftstellerinnen und Schriftstellern wie Döblin gab es zunächst Skepsis gegenüber der

⁵¹ Vgl. Anz 2010, S. 14-15.

⁵² Vgl. Beetz, Manfred: Expressionismus. In: Weimar, Klaus (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Berlin: Walter de Gruyter 2010, S. 550.

⁵³ Vgl. Knapp 1979, S. 15.

⁵⁴ Best, Otto F. (Hg.): Theorie des Expressionismus. Stuttgart: Philipp Reclam jun. Stuttgart 1976, S. 4.

⁵⁵ Best 1976, S. 4.

Bezeichnung und Sammelbegriffen im Allgemeinen. Dazu trug bei, dass Hermann Bahr, der laut Anz gerne auf neue Trends aufgesprungen sei, im Jahr 1916 eine Monographie mit dem Titel „Expressionismus“ veröffentlichte, die von jungen Autorinnen und Autoren kritisiert wurde. Zur Verbreitung und Akzeptanz des Begriffs leistete Kasimir Edschmid im Jahr 1917 mit seiner programmatischen Rede „Expressionismus in der Dichtung“, die im folgenden Jahr in der „Neuen Rundschau“ gedruckt wurde, einen wesentlichen Beitrag.⁵⁶

2.1.5 Expressionismus als literarische Epoche

An dieser Stelle sollte darauf hingewiesen werden, dass ‚Expressionismus‘ eine Sammelbezeichnung für äußerst heterogene avantgardistische Texte und literarische Stile ist. Während es geschichtliche und programmatische Parallelen zum Futurismus und Dadaismus gab, hob sich der Expressionismus von etablierten Strömungen wie Naturalismus, Neoromantik, Jugendstil, Neoklassizismus, Impressionismus und Symbolismus ab.⁵⁷ Insgesamt bestehe laut Knapp nicht besonders viel Einigkeit unter Autorinnen und Autoren, die dem Expressionismus zugeordnet werden. Ihre grundlegenden Gemeinsamkeiten bestehen darin, dass sie auf die technischen, gesellschaftlichen und sozio-ökonomischen Veränderungen in der Moderne sowie schließlich auf den Krieg reagierten und sich von den gesellschaftlichen Normen und künstlerischen Idealen wie denen des Naturalismus und des Impressionismus abheben wollten.⁵⁸ Die avantgardistische Literatur, die unter dem Begriff Expressionismus zusammengefasst wird, hat eine „polemisch antitraditionalistische, antirealistische und antipsychologische Stoßrichtung“⁵⁹.

Der Zeitraum, von dem in der Literaturwissenschaft die Rede ist, beginne laut Anz 1910 und endet 1920 und wird von ihm als „expressionistisches Jahrzehnt“⁶⁰ bezeichnet, das „gekennzeichnet [war] durch die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen.“⁶¹ Im Reallexikon

⁵⁶ Vgl. Anz 2010, S. 5-6.

⁵⁷ Vgl. Beetz 2010, S. 550.

⁵⁸ Vgl. Knapp 1979, S. 16-18.

⁵⁹ Beetz 2010, S. 551.

⁶⁰ Anz 2010, S. 9.

⁶¹ Anz 2010, S. 9.

der deutschen Literaturwissenschaft wird hingegen ein Zeitraum von 1910 und 1925 angegeben⁶², genauso z.B. von Sokel und Bogner⁶³. In der aktuellen Forschung werde laut Bogner auf die Formulierung ‚expressionistisches Jahrzehnt‘ eher verzichtet, da dies eine zu starke zeitliche Einschränkung wäre. Die obere Epochengrenze wird zwar mit 1925 angesetzt, jedoch entstanden auch Jahre und vereinzelt gar Jahrzehnte danach noch Texte von expressionistischen Schriftstellerinnen und Schriftstellern, die an ihrem Stil festhielten.⁶⁴ Das Jahr 1925 als obere Epochengrenze wird etwa auch von Sonnleitner hinterfragt, indem er darauf hinweist, dass noch gegen Ende der 20er Jahre beachtenswerte Werke insbesondere von Frauen veröffentlicht worden seien, die als expressionistisch bezeichnet werden könnten, darunter etwa Mela Hartwigs Erzählband „Ekstasen“ aus dem Jahr 1928.⁶⁵ Die innere Unterteilung in eine frühexpressionistische, kriegsexpressionistische und spätexpressionistische Phase sei laut Bogner in der Forschung weniger bedeutend.⁶⁶

Über die gegenwärtige problematische Vorstellung des Expressionismus als eine umfassende literarische Epoche oder als ein schon damals bedeutsamer Teil der Kultur schreibt Anz folgendes:

Der literarische Expressionismus ist eben nicht angemessen als eine umfassende Epoche zu begreifen oder auch nur als ein in seiner Zeit dominanter Teil der künstlerischen und literarischen Gesamtkultur, sondern als eine in sich relativ geschlossene und nach außen abgeschlossene Sub-, Rand-, Gegen-, oder Intellektuellenkultur mit eigenen Zeitschriften, Verlagen, Kreisen, Klubs, Kabaretts und Cafés. Sie ließ sich nur zögernd vom etablierten Kulturbetrieb vereinnahmen.⁶⁷

Anz betont die Heterogenität der damaligen Literatur und bezeichnet die literarische Epoche des Expressionismus als ein Konstrukt der Geschichtsschreibung, obwohl damit die historische Selbstbezeichnung übernommen wurde. Nichtsdestotrotz argumentiert er dafür, den Begriff ‚expressionistische Moderne‘ zu gebrauchen.⁶⁸

⁶² Vgl. Beetz 2010, S. 550.

⁶³ Vgl. Sokel 1970, S. 7; vgl. Bogner 2005, S. 20.

⁶⁴ Vgl. Bogner 2005, S. 22.

⁶⁵ Vgl. Sonnleitner 2017, S. 302.

⁶⁶ Vgl. Bogner 2005, S. 22-23.

⁶⁷ Anz 2010, S. 24.

⁶⁸ Vgl. Anz 2010, S. 9-10.

Expressionistische Literatur begann ursprünglich in Berlin mit der Gruppierung um Kurt Hillers „Neuen Club“, aus dem 1911 nach internen Konflikten das „Neopathetische Carbare“ folgte. Diese und andere anfängliche Gruppierungen waren informell und von kurzer Dauer und wurden teilweise von bürgerlicher Seite, etwa von der Münchner Allgemeinen Zeitung, abgelehnt und kritisiert.⁶⁹ Stabiler waren die Kreise um die Zeitschriften „Der Sturm“ von Herwarth Walden und „Die Aktion“ von Franz Pfemfert, obwohl auch die Texte der dort veröffentlichten Autorinnen und Autoren enorm individuell waren, da es kaum einen Zwang zur Mitgliedschaft oder zu einer bestimmten Satzung gab. Abgesehen von Berlin, dem Zentrum des Expressionismus, bildeten sich auch in anderen deutschen Städten expressionistische Gruppierungen: Ein Kreis in München um Heinrich F.S. Bachmair, den Verleger der Zeitschrift „Die neue Kunst“, ein Kreis in Leipzig um Ernst Rowohlt und Kurt Wolff (Wolff gründete 1913 den bedeutendsten expressionistischen Verlag, in dem die Buchreihe „Der jüngste Tag“ erschien), die Leipziger Zeitschrift „Die weißen Blätter“ von Franz Blei und später René Schickele, in der Autorinnen und Autoren wie Kafka, Benn und Lasker-Schüler vertreten waren und ein Kreis in Dresden um den Verleger Felix Stierner. In Österreich förderte Karl Kraus durch seine Zeitschrift „Die Fackel“ expressionistische Literatur von Ehrenstein, Lasker-Schüler, Blass, van Hoddiss, Werfel usw. In Prag entstand eine Gruppierung um Max Brod, der das Jahrbuch „Arkadia“ herausgab, zu welcher etwa Kafka und Werfel gehörten.⁷⁰

Der Expressionismus kann laut Anz als eine Subkultur verstanden werden, die sich durch die Schaffung eigener Medien von der bürgerlichen Öffentlichkeit, Massenmedien und dem Markt abgrenzen wollte. Aus diesem Grund wurden eigene Zeitschriften wie „Der Sturm“, „Die Fackel“ und „Die Aktion“ sowie Anthologien, Buchreihen und Jahrbücher veröffentlicht, darunter z.B. die bedeutende Anthologie „Menschheitsdämmerung“ aus dem Jahr 1919, herausgegeben von Kurt Pinthus.⁷¹

Über den Expressionismus in Österreich wird das folgende Kapitel näher Auskunft geben.

⁶⁹ Vgl. Anz 2010, S. 23-26.

⁷⁰ Vgl. Anz 2010, S. 27-28.

⁷¹ Vgl. Anz 2010, S. 36-42.

2.2 Expressionismus in Österreich

2.2.1 Überblick

In Österreich verbreitete sich der Expressionismus ebenso zuerst in der Malerei zwischen 1908 und 1914 mit Künstlerinnen und Künstlern wie Egon Schiele, Richard Gerstl und Oskar Kokoschka. In der expressionistischen Literaturszene in Wien, Innsbruck, Graz, Galizien und der Bukowina waren unter anderem die Autorinnen und Autoren Paul Adler, Franz Theodor Csokor, Hans Kaltneker, Otfried Krzyzanowski, Robert Müller und Ernst Weiß sowie die Theoretiker und Kritiker Hermann Bahr, Paul Hatvani, Karl Kraus und Ludwig Ullmann bekannt, darüber hinaus gab es Kontakte zu Albert Ehrenstein, Max Brod, Peter Altenberg, Gottfried Benn, Franz Blei, Theodor Däubler, Kurt Hiller, Franz Werfel usw. Die Strömung fand Zuspruch von deutschsprachigen Jüdinnen und Juden.⁷²

Zentral für den Expressionismus und den damit verbundenen politischen Aktivismus waren meist kurzlebige Zeitschriften, um die expressionistische Gruppierungen entstanden und in denen nicht bloß expressionistische Texte und Rezensionen, sondern auch Essays, Manifeste und politische Stellungnahmen veröffentlicht wurden. Bedeutende Zeitschriften waren zum Beispiel die folgenden: „Die Fackel“ von Karl Kraus mit Beiträgen von Ehrenstein, van Hoddiss, Werfel u.a., „Die Weißen Blätter“ in Leipzig von René Schickele, „Der Brenner“ in Innsbruck von Ludwig von Ficker mit Beiträgen von Trakl, Ehrenstein, Müller u.a., die „Herder-Blätter“ in Prag (während der Zeit der Habsburgermonarchie) von Eisler, Haas und Pick mit Beiträgen von Brod, Kafka, Werfel Blass, Musil u.a., „Der Ruf“ vom akademischen Verband für Literatur und Musik in Wien mit Beiträgen von Ehrenstein, Lasker-Schüler, Trakl u.a., „Der Anbruch“ von Otto Schneider, „Der Friede“ von Benno Karpeles und viele mehr, darunter „Ver!“, „Das Flugblatt“, „Daimon“, „Der Mensch“ oder „Aufschwung“.⁷³ Diese Auflistung erhebt jedoch keinen Anspruch auf Vollständigkeit.

⁷² Vgl. Deréky, Pál: Expressionismus in Österreich. In: Neohelicon 22/2 (1995), S. 318-323.

⁷³ Vgl. Wallas, Armin A.: Zeitschriften des Expressionismus und Aktivismus in Österreich. In: Amann, Klaus / Wallas, Armin A. (Hg.): Expressionismus in Österreich. Die Literatur und die Künste. Wien: Böhlau 1994, S. 49-63.

Der Expressionismus war in Österreich wie auch in anderen Ländern eng an Cafés gebunden. In Wien waren etwa das Café Central und das Café Herrendorf populär als Treffpunkte für Autorinnen und Autoren, an denen sie sich selbst inszenierten, miteinander diskutierten, schrieben, lasen, Nachrichten austauschten usw. Der hohe Stellenwert von Cafés sowie die antibürgerliche Haltung ihrer expressionistischen Gäste sind typisch für das Milieu der Bohème, an das sich der Expressionismus teilweise anlehnte. Der Begriff ‚Bohème‘ bezeichnet Gruppen aus intellektuellen, antibürgerlichen Künstlerinnen und Künstler, wie sie etwa ab dem Beginn des 19. Jahrhunderts in Frankreich entstanden.⁷⁴ Der intellektuelle und künstlerische Austausch in Cafés wird auch in expressionistischer Literatur thematisiert, z.B. in der 1912 veröffentlichten Erzählung „Der Zauberlehrling“ von Marta Karlweis, in der das Café Central ein wichtiger Schauplatz ist.⁷⁵

Eine österreichische Besonderheit war, dass expressionistische Schriftstellerinnen und Schriftsteller insgesamt einen geringeren Hang zum Aktivismus hatten und sich weniger mit politischen und gesellschaftlichen Themen auseinandersetzten.⁷⁶ Die wichtigste Figur des politischen Expressionismus bzw. Aktivismus in Österreich war Robert Müller, der eine aktivistische Geistpolitik verfolgte und den Aktionismus, den Kollektivismus und den Dogmatismus der Roten Garde ablehnte. Eine einflussreiche aktivistische Zeitschrift war die Wochenschrift „Der Friede“ (in welcher auch El Ha vertreten war), daneben gab es andere wie „Ver!“, „Neue Erde“, „Aufschwung“ und „Der Anbruch“, „Das Flugblatt“, „Die Rettung“ und „Der Strahl“ und Verlage wie den „Genossenschaftsverlag“, gegründet von Adler, Ehrenstein, u.a., „Neue Erde“ oder „Der neue Mensch“⁷⁷.

Obwohl Karl Kraus durch seine Zeitschrift „Die Fackel“ zunächst zahlreiche Expressionistinnen und Expressionisten wie Jakob van Hoddis, Else Lasker-Schüler, Albert Ehrenstein, Ernst Blass und Franz Werfel unterstützt hatte⁷⁸, wurde er später zu einem Kritiker des Expressionismus, insbesondere seiner Verbindung mit politischem Aktivismus. 1919 attackierte er diesbezüglich in der „Fackel“ unter anderem Werfel und

⁷⁴ Vgl. Anz 2010, S. 29-30.

⁷⁵ Vgl. Sonnleitner 2016, S. 147.

⁷⁶ Vgl. Deréky 1995, S. 318-323.

⁷⁷ Vgl. Fischer, Ernst: Expressionismus – Aktivismus – Revolution. Die österreichischen Schriftsteller zwischen Geistpolitik und Roter Garde. In: Amann, Klaus / Wallas, Armin A. (Hg.): Expressionismus in Österreich. Die Literatur und die Künste. Wien: Böhlau 1994, S. 33-39.

⁷⁸ Vgl. Anz 2010, S. 28.

Ehrenstein.⁷⁹ Der politische Aktivismus der österreichischen Expressionistinnen und Expressionisten blieb letztlich erfolglos, weswegen viele von ihnen nach dem Jahr 1919 überwiegend nach Berlin auswanderten, darunter Ehrenstein, Blei, Egon Erwin Kisch und Hermynia Zur Mühlen.⁸⁰

2.2.2 Expressionistische Autorinnen

An dieser Stelle soll auf die geringe Repräsentation von Frauen im Expressionismus aufmerksam gemacht werden. Wie die zahlreichen Namensnennungen von Autoren in den letzten Kapiteln bereits suggeriert haben, kann der Expressionismus als eine von Männern dominierte Literaturepoche bezeichnet werden. Anz konstatiert, dass der „Anteil an Frauen im Expressionismus geradezu verschwindend gering war. Er wurde durch die Ignoranz der Literaturschreibung, die kaum eine andere als Else Lasker-Schüler wahrnehmen wollte, lange Zeit zusätzlich marginalisiert“⁸¹.

Obwohl es eine Vielzahl an expressionistischen Schriftstellerinnen gab, die in Zeitschriften publizierten – im „Index Expressionismus“ von Paul Raabe sind mehr als dreihundert Autorinnen verzeichnet⁸² –, sind in Anthologien oft nur einzelne wenige Autorinnen wie z.B. Else Lasker-Schüler, Johanna Freiin von Caudern und Maria Holzer auffindbar. In der bereits erwähnten Anthologie „Menschheitsdämmerung“ von Pinthus, die im Jahr 1920 veröffentlicht wurde, ist Else Lasker-Schüler die einzige Frau, in der Sammlung „Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910-1920“ von Anz und Stark sind drei von 190 Texten von Frauen, und zwar von Johanna Freiin von Caudern und Marie Holzer, und in dem bibliographischen Handbuch „Die Autoren und Bücher des literarischen Expressionismus“ von Paul Raabe ist das Verhältnis von Männern zu Frauen 300 zu 19.⁸³ Von der äußerst geringen Anzahl an österreichischen Expressionistinnen,

⁷⁹ Vgl. Fischer 1994, S. 41.

⁸⁰ Vgl. Fischer 1994, S. 43-44; vgl. Deréky 1995, S. 319-320.

⁸¹ Anz 2010, S. 34.

⁸² Vgl. Vasanta, Parvati: Wirkungsbereiche von Frauen im Expressionismus – institutionelle Kunstförderung und literarische Produktion. In: Hempel, Dirk (Hg.): Literatur und bürgerliche Frauenbewegung im Kaiserreich und in der Weimarer Republik. Hamburg: Universität Hamburg 2010, S. 172.

⁸³ Vgl. Sonnleitner 2016, S. 143-144.

deren Texte in die Sammlung „Expressionismus online“ aufgenommen worden sind, sind manchmal keine biografischen Informationen vorhanden.⁸⁴

Mit der Zeit ist der Anteil der Autorinnen in Forschungen und Editionen, etwa von Vollmer, Hardenberg und Kanz, jedoch immerhin gestiegen.⁸⁵ In Vollmers Prosasammlung „Die rote Perücke“ aus dem Jahr 1996, die bereits in der Einleitung erwähnt wurde, sowie in der ebenfalls von ihm herausgegeben Anthologie „Lyrik expressionistischer Dichterinnen“ aus dem Jahr 1993 sind ausschließlich Frauen vertreten, darunter auch nahezu vergessene Autorinnen wie etwa El Hor / El Ha.⁸⁶

Die Unausgewogenheit zwischen Expressionistinnen und Expressionisten lässt sich vielleicht auf die antifeministische und kriegerische Grundgesinnung der Avantgarde zurückführen, insbesondere die des futuristischen Manifests von Marinetti.⁸⁷ Ein weiterer Grund besteht möglicherweise in den schwierigeren Publikationsbedingungen für Frauen als für Männer, zu denen laut Sonnleitner eventuell auch zeitliche Verzögerungen ihrer Veröffentlichungen gehört haben könnten.⁸⁸ Anz bezeichnet die Bewegung des Expressionismus gar als eine „Männerbewegung [...] – allerdings eine mit antipatriarchalen Sympathien für das ‚Weibliche‘ (wie sie es sich vorstellte) und für matriarchale Ursprungsmythen.“⁸⁹ Frauenfeindlichkeit und Geschlechterstereotype wie die Verbindung von Weiblichkeit mit Natur und Passivität und von Männlichkeit mit Geist und Aktion waren geläufig, wie beispielsweise Äußerungen von Paul Hatvani, Max Nordau und Stefan Zweig belegen.⁹⁰

Die Rolle der Frau im Expressionismus wurde aus männlicher Sicht oft auf die der Muse eines Künstlers beschränkt, und Frauen wurden hauptsächlich nach ästhetischen Maßstäben beurteilt, sodass Autorinnen wie Else Lasker-Schüler eine Ausnahme darstellten. Tatsächlich arbeiteten jedoch Frauen in expressionistischen Zeitschriften wie „Die Aktion“ oder „Der Sturm“ mit, etwa Nell Walden und Alexandra Pfemfert, und expressionistische Autorinnen behandelten nicht nur geläufige Themen wie Skepsis vor

⁸⁴ Vgl. Sonnleitner 2017, S. 303.

⁸⁵ Vgl. Anz 2010, S. 34.

⁸⁶ Vgl. Vollmer 1996; Vgl. Vollmer, Hartmut (Hg.): Lyrik expressionistischer Dichterinnen. Zürich: Arche Verlag 1993.

⁸⁷ Vgl. Sonnleitner 2016, S. 144.

⁸⁸ Vgl. Sonnleitner 2017, S. 303.

⁸⁹ Anz 2010, S. 34.

⁹⁰ Vgl. Anz 2010, S. 34-35.

der Modernisierung und Urbanisierung, sondern sprechen auch die gesellschaftliche Stellung der Frau an.⁹¹ In Zeitschriften erschienen auch politische Texte von Frauenrechtlerinnen wie etwa Hedwig Dohm, die Gleichberechtigung forderten.⁹²

Wer zählt nun zu bedeutendsten Autorinnen des Expressionismus in Österreich? Anz nennt Hermynia Zur Mühlen „[e]ine der im Spätexpressionismus literarisch produktivsten Persönlichkeiten überhaupt“⁹³. Die sozialistische Autorin wurde 1883 in Wien als Kind aristokratischer Eltern geboren, arbeitete als Übersetzerin, begann ihre schriftstellerische Karriere ab 1919, als sie nach Frankfurt zog, und verstarb 1951 in Armut. Sie verfasste 29 Kunstmärchen – am erfolgreichsten war ihr Märchenband „Was Peterchens Freunde erzählen“, erschienen im Jahr 1921 im Malik-Verlag, sowie eine große Anzahl an überwiegend politisch motivierten, sozialkritischen Erzählungen und Romanen, darunter „Der Tempel“ (1922), „Licht“ (1922), „Schupomann Karl Müller“ (1924) und später „Unsere Töchter, die Nazinen“ (1938), eine Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus. Teilweise unter männlichen Pseudonymen veröffentlichte sie auch neun Kriminalromane. Ihre Kunstmärchen knüpften an die fantastischen Elemente von Volksmärchen an, richteten sich an Kinder und behandelten zunächst politische, sozialistische, emanzipatorische Themen, bis zur Mühlen der KPD beitrug und danach ihre Märchen thematisch internationaler und erwachsener wurden.⁹⁴

Ab dem Jahr 1918 sind in Österreich zunehmend mehr Expressionistinnen in Anthologien und Zeitschriften zu finden. Zu nennen sind etwa die Autorinnen Elisabeth Janstein und Martina Wied, die beide in dem Gedichtband „Die Botschaft“ von Emil Alphons Rheinhardt vertreten sind. Zahlreiche Texte von Frauen wurden in der Zeitschrift „Der Friede“ veröffentlicht, etwa Maria Lazars „Die Schwester der Beate“ im Jahr 1919. Lazar kam aus einer großbürgerlichen, jüdischen Familie aus Wien, arbeitete als Publizistin, veröffentlichte 1920 den Roman „Die Vergiftung“, verwendete ab 1930 das Pseudonym Esther Grenen und ging aufgrund der Judenverfolgung ins Exil. Marta Karlweis, die ebenfalls in Wien geborene Autorin der Erzählung „Der Zauberlehrling“,

⁹¹ Vgl. Vasanta 2010, S. 172-173.

⁹² Vgl. Vasanta 2010, S. 180.

⁹³ Anz 2010, S. 34.

⁹⁴ Vgl. Thunecke, Jörg: Die rote Gräfin: Leben und Werk Hermynia Zur Mühllens während der Zwischenkriegszeit (1919 – 1933). In: Blumesberger, Susanne / Thunecke, Jörg (Hg.): Die rote Gräfin: Leben und Werk Hermynia Zur Mühllens während der Zwischenkriegszeit (1919 – 1933). Wien: Praesens Verlag 2019, S. 17-30.

veröffentlichte auch mehrere hoch geschätzte Romane, darunter „Ein österreichischer Don Juan“ aus dem Jahr 1929, der ins Englische übersetzt wurde.⁹⁵

In Raabes bibliographischem Handbuch zum Expressionismus ist nur eine andere österreichische Autorin aufgenommen worden, die hier noch nicht erwähnt wurde, und zwar Paula Ludwig⁹⁶, die auch in Vollmers Prosasammlung „Die rote Perücke“ sowie in seiner Lyriksammlung „Lyrik expressionistischer Dichterinnen“ vertreten ist. Ludwig kam aus Vorarlberg, arbeitete nebenbei unter anderem als Malerin und Schauspielerin, war mit Else Lasker-Schüler bekannt und verfasste Prosa und Lyrik (z.B. „Die selige Spur“ aus 1920, „Der himmlische Spiegel“ aus 1927).⁹⁷ Neben Ludwig wurden in Vollmers Sammlungen etwa auch Martina Wied und Grete Meisel-Hess aufgenommen.⁹⁸ Von manchen Autorinnen in diesen Anthologien fehlen jedoch, wie bereits angemerkt wurde, biografische Informationen, sodass nicht überprüft werden kann, ob es sich um Österreicherinnen gehandelt hat.

Nachdem nun ein Überblick über die historische Entwicklung des Expressionismus sowie über bedeutende Publikationsorte und Autorinnen und Autoren im deutschsprachigen Raum gegeben wurde, wird das nächste Kapitel auf die inhaltlichen und stilistischen Merkmale expressionistischer Prosa eingehen.

2.3 Merkmale von expressionistischer Literatur

2.3.1 Inhalte und Motive

In dem im vorigen Kapitel erläuterten historischen Kontext der gesellschaftlichen Veränderungen und Spannungen in der zivilisatorischen Moderne entstanden expressionistische Werke, in denen trotz der Heterogenität dieser Bewegung die folgenden grundlegenden Tendenzen beobachtet werden können:

⁹⁵ Vgl. Sonnleitner 2016, S. 146-151.

⁹⁶ Vgl., Raabe, Paul: Die Autoren und Bücher des literarischen Expressionismus. Ein bibliographisches Handbuch. Stuttgart: J.B. Metzler 1992, S. 601.

⁹⁷ Vgl. Vollmer 1993, S. 240-241.

⁹⁸ Vgl. Vollmer 1993; vgl. Vollmer 1996.

Ausdrucksmittel wie groteske Verzerrung, Dynamisierung des Statischen oder mythologische Überdimensionierung, Aggressivität und Plakativität der Darstellung, symbolstarke Sprachgestik und die Darstellung explodierender Erregungszustände. Harmonievorstellungen werden seziert; im Häßlichen, in der Deformation soll die zeitgenössische Wahrheit zum Vorschein kommen; verbreiteter Desorientierung, Ich-Spaltung und Angst wird Ausdruck verliehen. Gegen die materielle Wirklichkeitsnachbildung, die Wissenschaftsgläubigkeit und den Milieu-Determinismus des Naturalismus führt der intellektuelle Künstler das ‚Geistige‘ und die Reduktion auf Essentielles ins Feld; übereinstimmende Themen wie Großstadterfahrung oder soziales Elend werden ins Höhnisch-Groteske übersteigert. Gegen die Feinnuancierung des Impressionismus und artifizielle Sprachkunst des Symbolismus begehren das plakative Wort, der Schrei, der Imperativ auf.⁹⁹

Expressionistische Literatur befasst sich, wie Anz zusammenfasst, mit den folgenden Themen, Diskursen und Motiven:

- Das Konzept des ‚Neuen Menschen‘: Die bereits alte Vorstellung der Erneuerung des Menschen wurde im 20. Jahrhundert besonders populär und war eine „Leerformel“¹⁰⁰ für revolutionäre, humanistische, aufklärerische, religiöse und andere Menschenbilder. Dazu zählte der Mensch als Maschine, als heroischer Kämpfer bzw. Krieger und als Bewohner eines säkularisierten, irdischen Paradieses.
- Der „Hunger nach Leben“¹⁰¹: Dem expressionistischen Vitalismus ging es um eine Erhöhung der Lebensintensität, wie sie etwa von Erwin Loewenson im „Neuen Club“ gefordert wurde, wobei er sich auf Nietzsche bezog und die Dekadenz und Affektfeindlichkeit der damaligen Kultur kritisierte, oder auch vom Futurismus, der sich für „Dynamik, Tempo, Kampf, Kraft, Wille und alle starken, aggressiven Affekte“ faszinierte. Der Vitalismus war mit seiner Aufwertung von Lust auch eine Kritik an der vorherrschenden Sexualmoral und damaligen sozialen Konventionen; dazu trug etwa Else Lasker-Schüler mit ihrer Liebeslyrik bei. Sexualität und Gewalt oder Krieg sind dabei oft eng miteinander verbunden. Vitalismus gilt als eine Gemeinsamkeit zwischen Expressionismus, Futurismus und Dadaismus.

⁹⁹ Beetz 2010, S. 550.

¹⁰⁰ Anz 2010, S. 45.

¹⁰¹ Anz 2010, S. 51.

- Geist: Der Begriff ‚Geist‘ war ein kulturkritischer und künstlerischer Topos. Der Expressionismus betonte die Verbindung von Geist, Kunst und Leben und bestand auf Selbstentfaltung und Selbstbestimmung „gegenüber einer das Subjekt entmündigenden und selbstentfremdenden Natur und sozialen Realität“¹⁰², was eine Naturalismuskritik beinhaltet.
- Entfremdungserfahrungen: Das expressionistische Pathos um den Menschen drückt ein Gemeinschaftsgefühl aus, das die Identifikation mit gesellschaftlichen Außenseiterinnen und Außenseitern und deren Entfremdungserfahrungen (Kunstschaffende, Gefangene, Prostituierte, Verbrecherinnen und Verbrecher, Verrückte usw.) ermöglicht. Mit der sozialen Entfremdung hängt auch das gestörte Verhältnis zwischen den Geschlechtern zusammen. Entfremdungserfahrungen werden z.B. von Kafka durch monoperspektivisches Erzählen dargestellt, was bedeutet, dass die Perspektive von Protagonistinnen und Protagonisten isoliert gezeigt und nicht durch eine auktoriale Erzählinstanz oder andere Figuren bewertet oder interpretiert wird.
- Kritik an Massen: Der Einheit einer Masse oder eines Staates wird das Ideal einer Gemeinschaft gegenübergestellt. Der Begriff der ‚Gemeinschaft‘ war sowohl für das kollektive Empfinden der Kriegsbegeisterung um den Ersten Weltkrieg als auch für den pazifistischen Aktivismus gegen Krieg und Nationalismus relevant.¹⁰³

Als wichtiges inhaltliches Merkmal sollte der Fokus auf Außenseiterinnen und Außenseitern in der Großstadt hervorgehoben werden, und zwar auf Kranke, Prostituierte, Wahnsinnige usw., wobei expressionistische Texte weniger an Mitgefühl mit diesen Figuren oder an Sozialkritik, sondern eher an der Darstellung universeller menschlicher Erfahrungen interessiert sind.¹⁰⁴ In einer Rede erwähnte Kasimir Edschmid diesbezüglich die „visionäre Entdeckung des Menschlichen in gesellschaftlichen ‚Outsidern‘“¹⁰⁵ als einen thematischen Schwerpunkt des Expressionismus.

¹⁰² Anz 2010, S. 66.

¹⁰³ Vgl. Anz 2010, S. 45-75.

¹⁰⁴ Vgl. Bogner 2005, S. 66-67.

¹⁰⁵ Beetz 2010, S. 551.

Des Weiteren befasste man sich unter anderem mit Krankheit und Tod, Frauen und Geschlechterrollen (wobei die überwiegend männlichen Schreibenden oft konservative, sexistische Darstellungen wählten), dem Krieg und dem Pazifismus, der Vorstellung von der Apokalypse, dem Aktivismus und der Rhetorik.¹⁰⁶

2.3.2 Stilistische Tendenzen und Typologisierungen der Prosa

Als ein zentrales stilistisches Merkmal des expressionistischen Epochenstils kann die sprachliche Reduktion auf Wesentliches bezeichnet werden: Dieses Mittel wird nicht nur in der im vorigen Kapitel zitierten Beschreibung genannt, sondern auch in den Definitionen von P.F. Schmidt, L. Ripke-Kühn und K. Edschmid betont sowie von Marinettis Futurismus gefordert, welcher starken Einfluss auf dem „Sturm“-Kreis hatte.¹⁰⁷ So sprach Marinetti etwa von „sprachlicher Konzentration und Vereinfachung“¹⁰⁸.

In der expressionistischen Prosa wurden zwei stilistische Haupttendenzen identifiziert, die zwar beide zur sprachlichen Knappheit und Prägnanz sowie zu Ellipsen, Deklamationen und Reihungen tendieren, jedoch auch wesentliche Unterschiede aufweisen¹⁰⁹: Es wird unterschieden zwischen einem empirisch-objektivierenden Stil mit einer personalen Erzählinstanz in Texten von Döblin, Heym und Sternheim sowie einem Stil mit einer erkenntnistheoretischen Reflexion z.B. in Texten von Einstein, Ehrenstein, Benn und Sack. Ein gemeinsames stilistisches Element ist die Verwendung von Parataxen, in denen verschiedene ungleiche Elemente aneinandergereiht werden. Zusätzlich wirken die Figuren, als handeln sie unvorhersehbar und frei von Psychologie.¹¹⁰ Dies führe laut Knapp dazu, dass Leserinnen und Leser die Regeln der erzählten Handlung nicht begreifen.¹¹¹

Diese stilistische Typologisierung der expressionistischen Prosa bzw. die Unterscheidung in einen empirisch-objektivierenden Stil und eine

¹⁰⁶ Vgl. Bogner 2005, S. 66-72.

¹⁰⁷ Vgl. Beetz 2010, S. 551.

¹⁰⁸ Beetz 2010, S. 551.

¹⁰⁹ Vgl. Knapp 1979, S. 92-93.

¹¹⁰ Vgl. Beetz 2010, S. 552.

¹¹¹ Vgl. Knapp 1979, S. 93.

erkenntnistheoretische Reflexion geht auf Sokel zurück. Während ihm zufolge Döblin mit ersterem Stil eine Beeinträchtigung des Erzählten durch Kommentare einer Erzählerin bzw. eines Erzählers verhindern wollte, war Einstein mit letzterem Stil gegen die Psychologisierung von Literatur, weil er keine Nachahmung der Realität erzielen wollte.¹¹² Der objektivierende Stil von Döblin und anderen Autorinnen und Autoren wird als Kinostil beschrieben, in dem „nicht nur die parteinehmende Erzählerpräsenz eliminiert wird, sondern auch die subjektiv empfundene Kausalität im Erzählten“¹¹³. Die Bezeichnung ‚Kinostil‘ geht auf Döblin selbst zurück.¹¹⁴ Diese vom Naturalismus beeinflusste und stilistisch mit Kafka verwandte Strömung ist Sokel zufolge gekennzeichnet durch eine filmähnliche Darstellung von Ereignissen, Gegenständen und Reden in reduzierten, parataktisch aneinandergereihten Einzelsätzen ohne erklärende Nebensätze. Ein Beispiel dafür ist die Erzählung „Die Segelfahrt“ von Döblin.¹¹⁵

Um diesen Stil zu veranschaulichen, sollen hier die ersten Sätze aus „Die Segelfahrt“ zitiert werden:

Die Digue von Ostende lag in dem blitzenden Mittagslicht. Die geschmückten Menschen auf der breiten Meerespromenade lachten und gingen an einander vorüber. Unter dem Widerschein des unermesslichen Wassers funkelten die Fenster der Strandhäuser zärtlich auf. Das unablässige Brausen des Meeres rollte von den Steindämmen zurück, schwell wieder an, schwell immer wieder ab.

Der schwere Brasilianer ging mit offenem Munde unter den geschmückten Menschen. Er ging dicht am Meeresgitter der Promenade. Er hielt den Kopf gesenkt wie überrieselt vom Badewasser; seine vollen Lippen waren feucht. Die schwarzen weißdurchzogenen Haarsträhnen fielen über seine Ohren. Er bog den Kopf mit dem Kalabreser nach rechts und links, um dem Anprall des scharfen Windes zu begegnen. Er streifte ab und zu mit einem freudigen Blick das graugrüne Wasser. [...]¹¹⁶

Die stark visuell beschreibende Passage kommt völlig ohne Nebensätze aus (erst in den nächsten Sätzen folgen einzelne), ist sprachlich reduziert (es wird jedoch eine Vielzahl an Adjektiven verwendet, die der möglichst exakten, bildhaften Darstellung der Szene dient) und vier der sechs Sätze des zweiten Absatzes beginnen mit der Anapher ‚Er‘. Ein weiteres

¹¹² Vgl. Sokel, Walter H.: Prosa des Expressionismus. In: Rothe, Wolfgang (Hg.): Expressionismus als Literatur. Gesammelte Studien. Bern: A. Francke Verlag 1969, S. 154.

¹¹³ Knapp 1979, S. 92.

¹¹⁴ Vgl. Anz 2010, S. 108

¹¹⁵ Vgl. Sokel 1969, S. 155-163.

¹¹⁶ Döblin, Alfred: Die Ermordung einer Butterblume: Gesammelte Erzählungen. Frankfurt am Main: S. Fischer 2013, S. 9.

gutes Beispiel für den Kinostil ist das Gedicht „Kinematograph“ von Jakob van Hoddis mit seiner Kinoästhetik¹¹⁷, welches aufgrund des Prosa-Fokus dieser Arbeit jedoch nicht behandelt wird.

Im Gegensatz dazu ist die Prosa von Autorinnen und Autoren wie Einstein, die Sokel als parabolisch-allegorisch bezeichnet, weiter vom Naturalismus entfernt, da es hier nicht um objektive Darstellung, sondern um den Ausdruck und die Reflexion von Weltanschauungen geht. Somit stehen in Werken wie Einsteins dialoglastigem Roman „Bebuquin“ das Bewusstsein und die Reflexionen von Figuren oder einer Erzählerin bzw. eines Erzählers im Mittelpunkt, die durch Aphorismen vermittelt werden.¹¹⁸ Sokel fasst folgende vier Prinzipien in Einsteins Werk zusammen: „monologische Reflexion, phantastische Allegorie, aphoristische Ironie und predigthafte Rhetorik“¹¹⁹.

Der folgende Ausschnitt aus dem Beginn des dritten Kapitels aus „Bebuquin“ weist nahezu alle Merkmale auf, die Sokel seinem parabolisch-allegorischen Stil zuschreibt:

Ich stand vor einem grossen Stück aus Sackleinwand und schrie: „Knoten seid ihr.“
„Müssen Sie denn immer schimpfen?“
„Unterbrechen Sie mich nicht. Aber ich habe das Bedürfnis, mich zu dokumentieren. Bald merkte ich es, dass niemand anders die Sackleinwand sei, als ich. Es war die erste Selbsterkenntnis. Aber ich drang weiter. Ein grosses Gepolter begann. Ein Sturm zerriss mich. Ich schrie vor Schmerz. Ich merkte, wie der grösste Teil der Leinwand zum Teufel ging. Aber dann war ich total von mir geblendet. Denken Sie, ich war ein stählernes Gebirge, das auf dem Kopf stand. Zarte Seelenblumen cachierten die Abgründe, die mit keinem Schock Sofakissen auszufüllen waren. Ich begriff den ganzen Unsinn und merkte, dass ein Sandkorn bei weitem wertvoller sei, als eine unendliche Welt. Es ging mir auch das Infinitesimale, das Wunder der Qualität, auf, das weder historisch, noch sonst wie aufgelöst werden kann. [...]“¹²⁰

Trotz der genannten Unterschiede zwischen den beiden Stiltypen betont Sokel ihre Gemeinsamkeiten: die antipsychologische Haltung aufgrund einer grundlegenden „Ablehnung der Kausalität als Erklärung des Menschen und der Welt“¹²¹. Als ein Beispiel für eine Erzähltechnik, die für diesen Zweck eingesetzt wurde, nennt Sokel den inneren

¹¹⁷ Vgl. Anz 2010, S. 108.

¹¹⁸ Vgl. Sokel 1969, S. 155-163.

¹¹⁹ Sokel 1969, S. 163.

¹²⁰ Einstein, Carl: *Bebuquin oder Die Dilettanten des Wunders*. Hg. von Klaus Kiefer. Berlin: Springer Verlag 2022, S. 14.

¹²¹ Sokel 1969, S. 169.

Monolog.¹²² Eine grundlegende Gemeinsamkeit seien die folgenden drei stilistischen Elemente: „Parataxe, Ellipsis und schließlich syntaktische Satzverzerrung“¹²³. Ein weiteres stilistisches Merkmal expressionistischer Prosa von Döblin, Einstein und anderen Autorinnen und Autoren ist die Verwendung des Präteritums. Die Wahl dieser distanzierenden Zeitform führe laut Knapp zu einer Schwächung und zugleich zu einer Verabsolutierung der Intensität des Erzählten.¹²⁴

Ein Kritiker von Sokels Typologisierung ist Krull. Ihm zufolge sei die Unterscheidung von zwei Haupttendenzen zwar eine wertvolle Beobachtung, werde jedoch der Vielfältigkeit der Epoche und ihren Bedingungen nicht gerecht und beruhe zudem auf einem austauschbaren Kriterium, da Sokel zum Beispiel Kafka zum Expressionismus zählt und zugleich eingesteht, dass er dies nicht aufgrund der vorgeschlagenen stilistischen Typologisierung tut. Stattdessen plädiert Krull für die Unterscheidung von vier Ausdruckstendenzen des Expressionismus, die mit seiner historischen Entwicklung zusammenhängen:

1. Die normen-, sprach und wissenschaftskritische Prosa, die sich vor dem ersten Weltkrieg entwickelte, den Zerfall von Realität und Sprache thematisierte und Möglichkeiten und Schwierigkeiten der Darstellung und Sinnkonstitution reflektierte
2. Die vitalistische und utopische Prosa, die parallel dazu entstand, sich durch den ersten Weltkrieg wandelte und bis in die 1920er Jahre reichte
3. Der gesellschaftskritische und pazifistische Aktivismus mit einem politischen und moralischen Zugang zur Literatur
4. Der Dadaismus als aggressive Reaktion auf den gesellschaftskritischen und pazifistischen Aktivismus und als Rückgriff auf die Erkenntniskritik vor dem Weltkrieg.¹²⁵

Die stilistischen Tendenzen und die Typologisierungen expressionistischer Prosa von Sokel und Krull, die in diesem Kapitel dargelegt wurden, werden im analytischen Teil der

¹²² Vgl. Sokel 1969, S. 170.

¹²³ Sokel 1969, S. 165.

¹²⁴ Vgl. Knapp 1979, S. 95.

¹²⁵ Vgl. Krull 1984, S. 2-4.

Arbeit in Kapitel 5 herangezogen, um die Werke von El Hor / El Ha näher zu beschreiben und einzuordnen.

3. El Hor / El Ha

3.1 Biografie

Die Identität der Autorin, mit der sich die folgenden Kapitel näher auseinandersetzen möchten, ist zum Zeitpunkt des Schreibens noch unbekannt. Über ihre Biografie wurden zwar eine Reihe an plausiblen Vermutungen aufgestellt, unter anderem von Suhrbier, jedoch sind diese bislang weder endgültig bestätigt noch widerlegt worden.

In der Einleitung wurde bereits darauf hingewiesen, dass Suhrbier die Autorin während seiner Recherche zu der 1984 veröffentlichten Anthologie „Blaubarts Geheimnisse“ (auf die im Analyseteil noch zurückgegriffen wird) entdeckte. Zufällig stieß er auf der Suche nach Bearbeitungen dieses Märchenstoffs im Titelregister des „Index Expressionismus“ u.a. neben der Version von Döblin auf El Hors Version mit dem Titel „Ritter Blaubart“, das 1913 in der Zeitschrift „Saturn“ erschienen war, sowie auf neun andere Texte unter demselben Pseudonym. In den Zeitschriften „Saturn“ und „PAN“ fand er keine biografischen Informationen, jedoch zahlreiche weitere Texte derselben Autorin, darunter „Der Mörder“ aus dem Jahr 1913. Schließlich fand er im Antiquariat Schwarz in Berlin El Hors 1913 im Saturn-Verlag erschienenen Buch „Die Schaukel“, in dem jedoch ebenfalls keine Informationen über ihre Identität enthalten waren. In einer von Arthur Silbergleit verfassten Buchrezension in der Berliner Tageszeitung „Der Tag“ entdeckte er immerhin das erste Indiz dafür, dass es sich um eine Frau gehandelt haben müsste, da darin das Pronomen *sie* verwendet wird:¹²⁶

Sie (El Hor) liebt die Kürze und Ausdrucksentschiedenheit; sie begnügt sich bereits mit einigen Strichen und Andeutungen; die Einbildungskraft des Kunstgenießers wird somit zur Vollendung so manchen Bildes und zur Ergänzung von Wesenszügen oft bemüht. [...] die Ursprünglichkeit eines beinahe männlichen Geistes blendet durch funkelnde Einfälle; aber

¹²⁶ Vgl. Suhrbier 1991, S. 77-84.

in der Untermalung dieser durch zarte Gefühlsfarben verleugnet sich dennoch nicht das Ewig-Weibliche.¹²⁷

Zu Silbergleits äußerst positiver Buchrezension könnte nebenbei angemerkt werden, dass sie ein Geschlechterstereotyp reproduziert: Aus der Tatsache, dass ein Text „zarte Gefühlsfarben“ enthält, lässt sich nicht auf das Geschlecht der Autorin bzw. des Autors schließen.

In der Zeitschrift „Der Friede“ entdeckte Suhrbier schließlich neun Texte von El Hor, darunter „Orchideen“, die dort im Jahr 1919 unter dem ähnlich klingenden Pseudonym El Ha wiederveröffentlicht worden waren. Auch in dem Buch „Schatten“, das El Ha im selben Verlag wie „Die Schaukel“ veröffentlicht hatte, sind alte Texte wiederveröffentlicht worden. Da diese Texte identisch seien, schlussfolgert Suhrbier, dass es sich bei El Hor und El Ha um dieselbe Person handeln müsse. Im Buchvertrag im Nachlass ihres Verlegers Hermann Meister im Deutschen Literaturarchiv in Marbach fand Suhrbier auch keinen bürgerlichen Namen, da der Vertrag mit ihrem Pseudonym „El Hor“ unterzeichnet worden war. Dafür enthielt der Vertrag die Bestätigung, dass sie eine Frau war: „El Hor überläßt dem Saturn-Verlag Hermann Meister in Heidelberg das Verlagsrecht ihres unter dem Titel ‚Streichhölzer‘ verfaßten Skizzenbandes...“¹²⁸

Basierend auf der Tatsache, dass sie den Verlagsvertrag mit der Ortsangabe Wien unterzeichnet hat, den inhaltlichen Wien-Bezügen mancher ihrer Texte (darunter Rezensionen, Würdigungen und Nachrufe) sowie ihrer Wortwahl, die auf die Donaumonarchie hinweist (z.B. die Währungsbezeichnungen ‚Kreuzer, ‚Gulden‘ und ‚Krone‘ oder die Verwendung von *Katzerl* für eine Geliebte), stellt Suhrbier die naheliegende Vermutung auf, dass sie um 1913 herum und womöglich noch später in Wien gewohnt haben könnte. Suhrbiers Nachforschungen in der Wiener Stadtbibliothek unter anderem über einen Herausgeber von „Der Friede“, Bruno Karpeles, ergaben keine weiteren biografischen Informationen über El Hor / El Ha.¹²⁹

In der Tageszeitung „Prager Presse“, in der sie mehrere Texte veröffentlicht hatte, schrieb der Autor Paul Leppin im 18.6.1922 folgenden Beitrag über sie:

¹²⁷ Silbergleit, Arthur: Die Schaukel. In: Der Tag (4.10.1913).

¹²⁸ Suhrbier 1991, S. 90-93.

¹²⁹ Vgl. Suhrbier 1991, S. 89-93.

Wer ist El Ha? – Sie hat sich so nachdrücklich hinter ihr Pseudonym zurückgezogen, daß ich mich nicht befugt fühle, daran zu rühren. Nur das eine sei gesagt, was aufmerksame Leser ihrer kleinen Berichte ohnehin schon erraten haben: es ist eine Frau.

Ein besonderer Mensch, so überaus einfach, daß er fast unerlaubt originell zu wirken scheint, mit allen Launen und Überraschungen der Triebhaftigkeit. Dieses Ungebärdige, Kindliche an ihr ist ihre blendendste Attrappe, ihr eigentümlichster Reiz. Sie müßte eine gute Schauspielerin sein, wenn es ihr vergönnt wäre, unmittelbare, aus dem Urstoff der Welt geborene Wesen zu spielen, Erdgeisterweiblein vom Schlage Rautendeleins (aber ohne die Rhetorik Hauptmannscher Diktion), das barfuß, halb wilde Mädchen in d'Annunzios „Gioconda“. Das bürgerliche Leben geht ihr wider den Strich. Sie empfindet seine Hemmungen wie eine lästige, manchmal etwas komische Narretei, einen langweiligen, bestenfalls ein bißchen ulkigen Bürokratismus. Sie liebt die Blumen, aber sie läuft hochmütig ungezogen in sittsam umzäunte Rasenbeete hinein, um sie zu pflücken und schlägt den steifbeinigen Warnungstafeln ein Schnippchen. Sie lacht gerne und uferlos ein schönes, heidnisches Gelächter.

Vor dem Krieg erschien im Saturn-Verlag in Heidelberg ein schmales Büchlein: „Die Schaukel.“ Skizzen von El Hor. Auch das darf man offenbaren: El Hor und El Ha sind dieselbe. Alfred Kerr brachte als erster ein paar dieser merkwürdig geradeaus orientierten Geschichten in seiner Zeitschrift „Pan“. Es ist verwunderlich, daß die Kostbarkeit dieser Anmerkungen, das unbeirrte Temperament, das sich hier ungeniert mit dem Leben auseinandersetzt, nicht mehr Aufmerksamkeit erregt haben. [...] ¹³⁰

Wie Suhrbier feststellt, bestätigt Leppins Text, dass El Hor und El Ha dieselbe Frau sind und dass sie vor dem Ersten Weltkrieg das Pseudonym El Hor verwendete. Darüber hinaus wird sie darin als unbürgerlich denkend charakterisiert. Nichtsdestotrotz vermutet Suhrbier aufgrund der zahlreichen intertextuellen Bezüge zu anderen Werken, literarischen Figuren, religiösen Erzählungen und dem Märchen Blaubart, dass sie bürgerlich gebildet gewesen sein müsse.¹³¹ Basierend auf der persönlichen und detaillierten Beschreibung ihres Charakters, ihres Verhaltens und ihrer Vorlieben lässt sich darauf schließen, dass Leppin ein naher Bekannter oder Freund von El Hor / El Ha gewesen sein könnte.

Im „Prager Tagblatt“ wurde ein früherer Beitrag von Leppin vom 7.12.1913 über El Hor / El Ha gedruckt:

Im Saturn-Verlage Hermann Meister in Heidelberg ist eben ein kapriziös ausgestattetes Büchlein erschienen, das unter diesem Titel einige zwanzig ungewöhnlich persönlicher Skizzen vereinigt. Der Verfasser nennt sich El Hor und wir sind diesem Namen bislang nur ganz vereinzelt, hauptsächlich in der von Alfred Kerr geleiteten Berliner Zeitschrift „Pan“

¹³⁰ Leppin, Paul: El Ha. In: Prager Presse / Dichtung und Welt 25 (18.6.1922), S. 2.

¹³¹ Vgl. Suhrbier 1991, S. 95-96.

begegnet. Den Neugierigen sei es gleich im Voraus verraten, daß hinter dem Pseudonym eine junge, uns Pragern wohlbekannte Dame steckt. [...] ¹³²

Leppins Hinweis, dass El Hor eine in Prag bekannte Autorin war, wirft die Fragen auf, ob sie eine Zeit lang in Prag gelebt hat und mit welchen Prager Autorinnen und Autoren abgesehen von Leppin sie persönlichen Kontakt gehabt hat. Von Leppin sind einer Online-Bibliografie zufolge wohl keine weiteren Texte über El Hor / El Ha oder Briefe an sie bekannt.¹³³ Nichtsdestotrotz könnte es sinnvoll sein, Leppins Nachlass, der sich im Literaturarchiv des Museums des tschechischen Schrifttums befindet¹³⁴, sowie die Nachlässe anderer Autorinnen und Autoren in El Hors / El Has Umfeld nach weiteren Informationen über die Autorin in Briefen oder anderen Texten zu durchsuchen.

Ihre Kurzprosa veröffentlichte sie in Zeitschriften und Anthologien vor 1914 unter ersterem und nach 1918 unter letzterem Pseudonym. 1913 erschien etwa ihr Text „Der Mörder“ in der Berliner Wochenschrift „Pan“, und mit mehreren Texten ist sie unter dem Pseudonym El Hor in der frühexpressionistischen Zeitschrift „Saturn“ sowie schließlich unter El Ha in der Wiener Zeitschrift „Der Friede“ vertreten, in der auch Maria Lazar zu finden ist. 1913 erschien ihr Buch „Die Schaukel“ und 1920 ihr Buch „Schatten“ im Heidelberger Saturn-Verlag. Beide Werke wurden von Hartwig Suhrbier neu herausgegeben und mit einem Nachwort versehen, in dem er seine Recherchearbeiten zusammenfasst.¹³⁵

3.2 Pseudonyme

Leppin betont in seinem Beitrag in der Prager Presse über El Hor / El Ha, dass sie sich stark darum bemühte, anonym zu bleiben, weswegen er (wohl aus Respekt vor ihr) ihren bürgerlichen Namen nicht preisgibt: „Sie hat sich so nachdrücklich hinter ihr Pseudonym zurückgezogen, daß ich mich nicht befugt fühle, daran zu rühren“¹³⁶.

¹³² Leppin, Paul: Die Schaukel. In: Prager Tagblatt 336 (7.12.1913), S. 20.

¹³³ Vgl. Leppin-Bibliographie. https://www.dohoffmann.com/leppin_folder/liste.html (16.08.2022).

¹³⁴ Vgl. Hoffmann, Dirk: Leppin, Paul. In: Neue Deutsche Biographie 14 (1985), S. 307-308 [Online-Version]. /<https://www.deutsche-biographie.de/sfz50491.html/> (16.08.2022).

¹³⁵ Vgl. Sonnleitner 2017, S. 303-304.

¹³⁶ Leppin 1922, S. 2.

Es ist auffällig, wie stark sich die Pseudonyme dieser Autorin von denen anderer expressionistischer Autorinnen unterscheiden. Manche Frauen scheinen doch eher traditionelle Namen gewählt zu haben, z.B. Maria Lazars Pseudonym Esther Grenen für ihre Fortsetzungsromane ab 1930, Margarete Rosenbergs Pseudonym Henriette Hardenberg¹³⁷, Elisabeth Franz' Pseudonym Elisabeth Meinhard oder Alexandrine Martina Schnabls Pseudonym Martina Wied.¹³⁸ Ein Beispiel für ein männliches Pseudonym eines expressionistischen Autors wäre Jakob van Hoddis, wobei van Hoddis ein Anagramm seines Nachnamens Davidsohn ist.¹³⁹

Neben der Verwendung eines Anagramms wie bei van Hoddis können Pseudonyme laut Weigand auch gebildet werden, indem der bürgerliche Name rückwärts geschrieben oder zerstückelt wird, Silben umgestellt werden, der Name in eine andere Sprache übersetzt wird, ein anderer Name mit identischen Initialen gewählt wird, einzelne Buchstaben ausgewechselt werden, ein lautlich ähnlich klingender Name gewählt wird, ein programmatischer oder zu einem Genre passender Name gewählt wird, ein Pseudonym aus einem Wohnort gebildet wird oder der Name einer Schriftstellerin oder eines Schriftstellers parodiert wird.¹⁴⁰ Wie sogleich aufgezeigt wird, könnte eine dieser Erklärungen auch auf El Hor und El Ha zutreffen.

Die Gründe für ihren Wunsch nach Anonymität sind unbekannt. In der Einleitung des Lexikons der Pseudonyme listet Weigand verschiedene Gründe auf, aus denen Schriftstellerinnen und Schriftsteller einen Decknamen wählen. Die folgenden könnten für El Hor / El Ha eine Rolle gespielt haben:

- Man will etwas schreiben, das nicht mit dem eigenen Namen in Verbindung gebracht werden soll
- der bürgerliche Name ist schwer auszusprechen oder nicht einprägsam genug
- es bestehen gesellschaftliche Vorurteile gegenüber dem bürgerlichen Namen
- der bürgerliche Name ist identisch mit dem einer anderen Autorin bzw. eines anderen Autors.

¹³⁷ Vgl. Vollmer 1996, S. 160-166.

¹³⁸ Vgl. Vollmer 1993, S. 242-248.

¹³⁹ Vgl. Theisohn, Philip. Van Hoddis, Jakob. In: Berenbaum, Michael / Skolnik, Fred (Hg.): Encyclopaedia Judaica Bd. 20. Detroit: Macmillan Reference USA ²2007, S. 473.

¹⁴⁰ Vgl. Weigand, Jörg: Pseudonyme. Ein Lexikon. Decknamen der Autoren deutschsprachiger erzählender Literatur. Baden: Nomos Verlagsgesellschaft ²1994, S. 10-13.

- man identifiziert sich nicht mit den eigenen Werken (unwahrscheinlich)
- sonstige persönliche, familiäre oder berufliche Gründe.¹⁴¹

Oft verwendeten Autorinnen männliche Pseudonyme, um in von Männern dominierten Bereichen zu schreiben.¹⁴² Dies würde zwar auf den Expressionismus zutreffen, doch die Pseudonyme El Hor / El Ha sind keine klassischen männlichen Namen. Nichtsdestotrotz erreichte die Autorin damit eine Verschleierung ihres Geschlechts, was ab dem 19. Jahrhundert zunehmend unter Schriftstellerinnen (im Gegensatz zu Männern) beliebt war, da ihre Werke dadurch ernster genommen wurden und erfolgreicher waren.¹⁴³ Es ist denkbar, dass die Autorin aufgrund der gesellschaftlichen Abwertung von Frauen insbesondere im Expressionismus mithilfe ihrer Pseudonyme den Fokus ihres Publikums von ihrem Geschlecht auf ihr Werk verschieben wollte. So wirft Shoults die Frage auf, ob die Autorin hoffte, mit Pseudonymen, hinter denen man genauso einen männlichen Autor vermuten könnte, in der Literaturszene ernster genommen zu werden und insbesondere freier über Themen wie Sexualität schreiben zu können, als wenn sie ihren bürgerlichen Namen verwendet hätte.¹⁴⁴

Lüke stellt die Vermutung auf, dass ‚El Hor‘ und ‚El Ha‘ auf eine Begeisterung für Exotisches und Mystisches und auf einen arabischen Hintergrund hinweisen: ‚El Hor‘ könne ihr zufolge mit ‚der Freie‘ übersetzt werden, sich auf die im islamischen Himmel lebenden Jungfrauen (*al Hur*) beziehen oder eine Verbindung mit dem Gott Horus bzw. Hor darstellen. Dass die Autorin an arabischer Kultur interessiert war, suggerieren etwa die Text „Hafis“, in dem es um den persischen Dichter aus dem 14. Jahrhundert geht, oder „Harun al Raschid“ über den gleichnamigen Kalifen, der durch die Märchensammlung Tausendundeine Nacht bekannt ist. Mit ‚El‘ könnte die hebräische Bezeichnung für Gott gemeint sein. Ansonsten könnten laut Lüke die beiden Pseudonyme auch als männliche und weibliche Seiten der Autorin verstanden werden; schließlich habe der Name ‚Hor‘ eine traditionell männliche und ‚Ha‘ eine traditionell weibliche Endung.¹⁴⁵

¹⁴¹ Vgl. Weigand 1994, S. 7-10.

¹⁴² Vgl. Weigand 1994, S. 9.

¹⁴³ 160.

¹⁴⁴ Vgl. Shoults, Julie: Radical Depictions of Female Sadomasochism in El Hor/El Ha's Literary Sketches. In: Women in German Yearbook 30 (2014), University of Nebraska Press, S. 91.

¹⁴⁵ Vgl. Lüke 2010, S. 114.

von El Hor/El Ha. In: Seminar: A Journal of Germanic Studies 46/2 (2010), S. 113-115.

Jäger spekuliert, dass sie den Beruf einer Lehrerin ausgeübt haben könnte, da *El Hor* aus dem Hebräischen komme und ‚die Lehrerin‘ bedeute. Ihr späteres Pseudonym könne ihm zufolge als Anagramm von *Elah*, dem hebräischen Wort für ‚die Göttin‘, aufgefasst werden. Aufgrund ihrer Hebräischkenntnisse sei es wahrscheinlich, dass sie Jüdin war. Eine weitere mögliche Erklärung ihres Pseudonyms *El Ha* sei, dass dieses die lautschriftliche Version der Initialen L. H. darstellen soll.¹⁴⁶

Eine Verbindung zwischen ihrem Pseudonym und Religion zu suchen, wie Lücke und Jäger es tun, erscheint angesichts der religiösen Bezüge in ihrem Werk jedoch prinzipiell als die naheliegendste Erklärung. ‚*El Ha*‘ könnte alternativ zu ‚*Elah*‘ auch ein Anagramm des biblischen Namens Lea bzw. der alternativen Schreibweise ‚*Leah*‘ sein. ‚*Lea*‘ kommt aus dem Hebräischen kommt und bedeutet ‚ermüdet‘, ‚matt‘, ‚müde‘ oder ‚Hirschkuh‘.¹⁴⁷ Diese Interpretation wirkt aufgrund dieser eher negativen Bedeutungen jedoch eher unwahrscheinlich.

Möglicherweise ist es eine plausiblere Erklärung, dass sowohl ‚*El Hor*‘ als auch ‚*El Ha*‘ eine Anspielung auf den biblischen Berg Hor bzw. den tatsächlich existierenden Aaronsberg (*Ġebel Hārūn*) bei Petra in Jordanien und auf die Figur des Aaron aus dem Alten Testament¹⁴⁸ sein könnten. Schließlich verfasste die Autorin sogar eine Prosaskizze mit dem Titel „Aaron“. Im Close Reading von *El Has Text* „Aaron“ in Kapitel 5 soll auf die mögliche Verbindung zu ihren Pseudonymen und die Bedeutung der Figur des Aaron noch näher eingegangen werden. Zugegebenermaßen erscheint Jägers Hypothese, dass es sich bei *El Ha* von den Initialen L.H. stammt, naheliegender, da sie die einfachere und möglicherweise gängigere Art der Bildung eines Pseudonyms ist, als eine Ableitung von *Ġebel Hārūn*. Die Erklärung, dass der Aaronsberg beide Pseudonyme inspiriert haben könnte, würde allerdings immerhin einen interessanten Zusammenhang zwischen ihnen herstellen, der darüber hinaus direkt mit ihrem Werk zu tun hat, hinter dem sich die Autorin ganz offensichtlich verstecken wollte. Am Rande kann noch erwähnt werden, dass *hora* das tschechische Wort für ‚Berg‘ ist, wobei *hor* Genitiv Plural ist¹⁴⁹. Schließlich scheint die Autorin durch ihre Veröffentlichungen in der „Prager Presse“ und ihren

¹⁴⁶ Vgl. Jäger 2005, S. 266.

¹⁴⁷ Vgl. Lea. Wiktionary, Das freie Wörterbuch. <https://de.wiktionary.org/wiki/Lea> (17.08.2022).

¹⁴⁸ Vgl. Kellenberger, Edgar: Hor. In: Das wissenschaftliche Bibellexikon im Internet (WiBiLex) 2008. <https://www.bibelwissenschaft.de/stichwort/21502/> (17.08.2022), 1.-2.1.

¹⁴⁹ Vgl. Hora. Wiktionary, Das freie Wörterbuch. <https://de.wiktionary.org/wiki/hora> (17.08.2022).

Kontakt zu Paul Leppin einen Bezug zum Tschechischen gehabt zu haben. Dies erhöht die Wahrscheinlichkeit, dass es sich um eine Anspielung auf Berge handelt.

„Ha“ ist auf diese Weise jedoch nicht erklärbar, da es kein solches tschechisches Wort gibt. Eine denkbare Erklärung wäre möglicherweise, dass „Ha“ eine Abkürzung für das hebräische Wort für Leben (*Hachayim*) ist, sodass „El Ha“ für „Gott des Lebens“ stehen könnte. Die deutsche Interjektion *ha* erscheint als Inspiration hingegen zu banal und somit unplausibel.

Aufgrund des unzureichenden Informationsstandes über die Autorin und der Limitationen dieser Arbeit können die zahlreichen behandelten Deutungsversuche ihrer Pseudonyme jedoch nicht gesichert bestätigt oder widerlegt werden. Ebenso kann über die Frage, aus welchem Grund die Autorin ihr Pseudonym gewechselt hat, nicht beantwortet werden. Im folgenden Kapitel soll ihr Werk näher charakterisiert werden, wobei auch Thesen über eine Veränderung zwischen El Hor und El Ha bzw. eine Entwicklung von ihrer früheren zu ihrer späteren Schaffenszeit aufgegriffen werden, aufgrund der der Autorin ein Pseudonymwechsel möglicherweise sinnvoll schien.

3.3 Werk

El Hors / El Has Werk wird von Leppin in dessen bereits erwähnten Beitrag in der „Prager Presse“ folgendermaßen beschrieben und lobend bewertet:

El Ha, die ohne Prätention dem Literarischen aus dem Wege geht, gibt unpathetische Referate aus der Werkstatt der Natur und des Eros. Die Perversion des Geschlechts, das in der Qual der Kreatur eigenwillige Erlösungen aufgräbt, der inbrünstig dumpfe Drang des Lustmörders quellen überklar aus dem Gefüge ihrer Notizen. Eine, die sich grenzenlos mit der Erde verschwistert fühlt, mit Sonne und Luft, sanften und bösen Gedanken, deckt im Vorüberschreiten Zusammenhänge auf, gibt ungefähr die Geheimnisse der Melancholie und der Liebe preis. Sie ist primitiv in dem Sinne, der nicht das Gegenteil von „mondän“ bedeuten mochte. Sie ist seit Peter Altenberg das feinste, subtilste Genie der Skizze.¹⁵⁰

Ihre Prosaskizzen bezeichnet Leppin auch als „kleine[...] Berichte“ und „merkwürdig geradeaus orientierte[...] Geschichten“¹⁵¹. Bisher sind insgesamt etwa einhundert solcher

¹⁵⁰ Leppin 1922, S. 2.

¹⁵¹ Leppin 1922, S. 2.

kurzen Texte bekannt und neben der Gattungsbezeichnung ‚Skizzen‘ auch unter ‚Striche und Punkte‘, ‚Silhouetten‘, ‚Schatten‘, ‚Aufnahmen‘, ‚Personen‘, ‚Geschöpfe‘ und ‚Begegnungen‘ veröffentlicht worden.¹⁵² Diese Bezeichnungen weisen auf die in Kapitel 2.2 behandelte sprachliche Reduktion auf das Wesentliche als Merkmal expressionistischer Prosatexte hin. Um genau zu sein ist die Anzahl der bisher bekannten Werke 111, wenn die abgeänderte Wiederveröffentlichung von „Ritter Blaubart“ doppelt gezählt wird.

Wie Jäger anmerkt, suggerieren die Bezeichnungen für die kurzen Texte El Hors / El Has, dass sie wie unvollendete Vorstudien zu farbigen Bildern sind, die zunächst nur essenzielle Konturen und Schwarz-Weiß-Kontraste zeigen.¹⁵³ In dieser „Kartographie der Kontur“¹⁵⁴ sieht Jäger die poetologische Programmatik der Autorin. Suhrbiers Einschätzung zufolge seien die wenigen Texte von El Hor / El Ha, die über diese kurze Form der Skizzen hinausgehen (Märchen wie „Einerlei“ und andere etwas längere Erzählungen wie „Die Närrin“) – nicht so intensiv und prägnant wie ihre Skizzen.¹⁵⁵

Suhrbier unterscheidet in den Skizzen zwischen zwei verschiedenen Stilen: „de[m] emotional hochgestimmten Ton, der in ‚Schatten‘ vorherrscht, und de[m] bildhaft-analytischen, der in ‚Die Schaukel‘ überwiegt.“¹⁵⁶ Ersterer trage eine „lyrische Metaphorik und ein Pathos der Begeisterung, das sich in vielen Ausrufezeichen niederschlägt“¹⁵⁷, während letzterer „plastische Szenen aufbaut und sie dabei analytisch durchleuchtet“¹⁵⁸. Zeitlich würde in Suhrbiers Betrachtungsweise die Tendenz zum bildhaft-analytischen Stil der Tendenz zum emotional hochgestimmten Ton vorausgehen; „Die Schaukel“ wurde wie bereits erwähnt 1913 und „Schatten“ 1920 veröffentlicht. Jäger stellt ebenso fest, dass die frühesten beiden Prosaskizzen „Der Mörder“ und „Die Eidechse“, im Jahr 1913 unter dem Namen El Hor in der Zeitschrift „Pan“ veröffentlicht, sich bereits durch syntaktische Reduktion, eingeschränkte Lexik, eine geringe Zahl an Adjektiven usw. auszeichnen.¹⁵⁹

¹⁵² Vgl. Suhrbier 1991, S. 97.

¹⁵³ Vgl. Jäger 2005, S. 270-271.

¹⁵⁴ Jäger 2005, S. 270.

¹⁵⁵ Vgl. Suhrbier 1991, S. 97.

¹⁵⁶ Suhrbier 1991, S. 97.

¹⁵⁷ Suhrbier 1991, S. 97-98.

¹⁵⁸ Suhrbier 1991, S. 98.

¹⁵⁹ Vgl. Jäger 2005, S. 266-268.

Thematisch sei El Hor / El Ha laut Suhrbier klar im Expressionismus zu verordnen. Ihre Texte behandeln Erfahrungen von Außenseiterinnen und Außenseitern wie etwa vom BürgerInnentum ausgeschlossene, kriminelle oder psychisch gestörte Menschen in Großstädten, wobei sie im Unterschied zu den Werken anderer Expressionistinnen und Expressionisten nicht auf Identifizierung und Verherrlichung abzielen würden, sondern auf Mitleid. El Hor / El Ha gehe es um die Besonderheit des von gesellschaftlichen Normen abweichenden, oft innerlich leidenden Individuums.¹⁶⁰

Jäger stellt fest, dass die Autorin während des ersten Weltkriegs nur wenige Texte veröffentlicht hat, darunter „Der Glaube“ und „Die Erscheinung“, beide aus dem Jahr 1915. Ansonsten hat die Autorin bis 1917 nichts veröffentlicht. Während der Zeit des Weltkriegs habe, wie Jäger vermutet, eine Wandlung von El Hor zu El Ha stattgefunden. In Texten nach 1917 (etwa in einer Skizze über den Theaterschauspieler Carl Goetz) identifiziert Jäger an Hoffmann erinnernde fantastische und gespenstische Elemente und einen zunehmenden Hang zu Metaphern, was sie mit pragerdeutschen Autorinnen und Autoren wie Leppin und Meyrink verbinde und teilweise an Dadaismus erinnere (z.B. in „Das Meer“). Unter dem Namen El Ha veröffentlichte Texte würden einen spätexpressionistischen Stil aus oft verblosen und elliptischen Ausrufesätzen aufweisen und öfters eine Ich-Erzählinstanz verwenden, z.B. in „Erlebnis“; El Hor habe diese Erzählhaltung hingegen nur einmal gewählt, und zwar in „Die Närrin“. Außerdem seien die Texte nach ihrem Pseudonymwechsel zunehmend von Heiterkeit, Lebenslust, Pathos, Wundersamem, Kindlichkeit und Naivität geprägt gewesen, was Jäger zufolge mit der Geburt eines Kindes erklärbar sei. Einen Einfluss auf ihr Schreiben könnte auch die euphorische Stimmung vor dem Kriegsende gehabt haben.

Jäger betont, dass es zwischen den Texten von El Hor und El Ha zwar keinen Bruch gibt, jedoch eine Wandlung, die das menschliche Leben neu wertet. Dass El Ha die unter ihrem ersten Pseudonym veröffentlichten Texte weiterhin viel bedeuten, ließe sich aus der Neuveröffentlichung mancher Skizzen in unveränderter Form schließen. Die einzige Ausnahme sei die Erzählung „Ritter Blaubart“, die in einer Neuveröffentlichung neben einer Handlungsänderung auch mehr Adjektive und adverbale Bestimmungen aufweise,

¹⁶⁰ Vgl. Jäger 2005, S. 98-99.

worunter ihr ursprünglicher Minimalismus leide.¹⁶¹ Die von Jäger identifizierte stilistische und inhaltliche Veränderung zwischen El Hor und El Ha deckt sich mit den zwei von Suhrbier unterschiedenen Stiltendenzen – dem tendenziell früheren bildhaft-analytischen und dem tendenziell späteren emotional hochgestimmten Stil.

Weitere wiederkehrende thematische Schwerpunkte von El Hors / El Has Werk sind, wie in der Einleitung bereits dargestellt wurde, die Verarbeitung bzw. Umarbeitung von Märchenstoffen und religiösen und mythologischen Erzählungen, Geschlechterverhältnisse bzw. Sexualität, Sadomasochismus, Lustmord, Tod und Morbidität, Tiere, Kindheit und Natur. Beispielsweise hat die Autorin ein paar Texte geschrieben, die mit der Gattung der Märchen verwandt sind bzw. als Kunstmärchen bezeichnet werden könnten: „Ritter Blaubart“ (in zwei verschiedenen Versionen), „Einerlei“, „Der Heidefürst“ und „Geisterkind“. „Der Heidefürst“ und „Einerlei“ werden im Untertitel auch explizit als Märchen bezeichnet. Zahlreiche Texte nehmen Bezug auf religiöse Themen und Motive, darunter „Der Erfinder“, „Der Opal“, „Begräbnis im Gebirge“ und vor allem die Texte „Lucifer“, „Aaron“, „Maria“, „Judas Ischariot“ und „Die Heilige Elisabeth“. Mit Sexualität und Geschlechterverhältnissen setzen sich insbesondere „Die Stunde“, „Die Bekanntschaft“, „Die Begegnung“, „Das Abenteuer“, „Der Prinz Amandus“ und „Die Närrin“ auseinander.

Trotz der Kürze und der eher niedrigen Gesamtzahl ihrer Texte hat El Hors / El Has Werk somit eine relativ große thematische Bandbreite. Betont werden sollte auch, dass bisher kein Text bekannt ist, der den Gattungen Lyrik und Dramatik angehört, aber auch keine längeren Erzählungen wie eine Novelle oder ein Roman sowie keine politischen Essays, dafür jedoch einzelne Würdigungen, Nachrufe und Rezensionen. Sie scheint sich also hauptsächlich auf kurze Prosa fokussiert zu haben, was sie von anderen bereits erwähnten expressionistischen Autorinnen wie Else Lasker-Schüler, Hermynia Zur Mühlen, Marta Karlweis, Elisabeth Janstein, Martina Wied, Maria Lazar, Paula Ludwig und Grete Meisel-Hess unterscheidet. In dieser Hinsicht ist El Hors / El Has Werk in seiner Gesamtheit vielleicht am ehesten noch mit dem von Maria Holzer vergleichbar, die ebenfalls hauptsächlich Prosaskizzen verfasste (neben Rezensionen, Essays und anderen Beiträgen im „Prager Tagblatt“ und in der „Frankfurter Zeitung“), darunter den kurzen

¹⁶¹ Vgl. Jäger 2005, S. 276-280.

Text „Die rote Perücke“, der in der Zeitschrift „Die Aktion“ im Jahr 1914 veröffentlicht wurde und als titelgebendes Werk in Vollmers Prosaanthologie „Die rote Perücke“ aufgenommen wurde.¹⁶²

Eine vollständige Erfassung und Kategorisierung von El Hors / El Has Gesamtwerk erfolgen in Kapitel 4.1.

3.4 Publikationskontexte

Zu Beginn dieser Arbeit stand fest, dass die Autorin ihre Werke in den folgenden Publikationsorten veröffentlichte:

- Zeitschriften: „Der Friede“, „Saturn“, „PAN“, „Licht und Schatten“, „Ver!“, „Der Mensch“ und „Die Schaubühne“ bzw. „Die Weltbühne“
- Tageszeitungen: „Prager Presse“
- Verlage: Saturn-Verlag.

In der deutschen Zeitschrift „PAN“ publizierte El Hor ihre früheste Prosaskizze „Der Mörder“ im Heft Nr. 15 im Januar 1913 neben Prosa und Lyrik von Ludwig Hatvany, Hans Siemsen, Alfred Kerr, Hermann Struck, Kurt Kersten, Josef Tress und Gottfried Benn.¹⁶³ Ihr einzig anderes Werk, das in „PAN“ erschien, war „Die Eidechse“ in Heft Nr. 23 im März desselben Jahres neben Prosa, Lyrik, teilweise politischen Essays und anderen Beiträgen von Enzian, Klabund, Adolf Behne, Angela Langer, René Schickele, Alfred Kerr u.a.¹⁶⁴ Die politisch-literarische Zeitschrift wurde von Paul Cassirer gegründet und erschien ab 1910 als Halbmonatsschrift in Berlin und ab Heft Nr. 20 im zweiten Jahrgang als Wochenschrift. Ab April 1912 wurde sie von Alfred Kerr herausgegeben, dessen Polemiken die Zeitschrift prägten, ab 1913 erschien sie nur noch in unregelmäßigen Abständen, und 1915 wurde sie schließlich eingestellt. Zu den Beiträgen zählten Berichte, Aufsätze (etwa über moderne Kunst), Erzählungen, Novellen und Kritiken unter anderem von Paul Adler, Arsène Alexandre, Altenberg, Bahr, Charles Baudelaire, Benn, Brod,

¹⁶² Vgl. Vollmer 1996, S. 161-167.

¹⁶³ Vgl. El Hor: Der Mörder. In: PAN. Jg. 3, Nr. 15 (10.1.1913), S. 361-362.

¹⁶⁴ Vgl. El Hor: Die Eidechse. In: PAN. Jg. 3, Nr. 23 (7.3.1913), S. 550-551.

Richard Dehmel, Einstein, Gustave Flaubert, Kerr, Heym, Vincent van Gogh, Sigmund Freud, Hiller, Hugo von Hofmannsthal und zahlreichen anderen.¹⁶⁵

Ebenfalls unter dem Namen El Hor erschienen in der Zeitschrift „Saturn“ zwischen 1913 und 1914 beispielsweise das Märchen „Ritter Blaubart“ und Skizzen wie „Der Fahrgast“, „Der Musiker“, „Hero und Leander“ und „Die Närrin“. „Saturn“ war eine Monatsschrift zwischen 1911 und 1920 von Hermann Meister und Herbert Grossberger und wurde später auch von Robert R. Schmidt herausgegeben. Aus ihr entstand später der Saturn-Verlag. Veröffentlicht wurden in erster Linie literarische Beiträge, daneben auch kritische Aufsätze, etwa von Hans Christoph Ade, Oskar Baum, Edschmid, Willy Haas, Else Lasker-Schüler, Leppin, Paul Zech und Stefan Zweig, Ehrenstein, Hatvani, Elisabeth Joest, Maria Weber und vielen anderen Autorinnen und Autoren.¹⁶⁶

In der Zeitschrift „Der Friede“ veröffentlichte die Autorin unter dem Pseudonym El Ha eine große Anzahl ihrer Texte, darunter die unter der Überschrift „Striche und Punkte“ stehenden Werke „Katastrophe“, „Panorama“, „Maiabend“, „Hundeblumen“, „Das Paket“, „Mein Freund, der Leierkastenmann“, „Das Meer“ und „Die Kreatur“, aber auch unter der Überschrift „Schatten“ die Texte „Die heilige Elisabeth“, „Aaron“ und „Josef Kainz“. Teilweise wurden diese Texte später in ihren Büchern „Die Schaukel“ (1913) und „Schatten“ (1920) wiederveröffentlicht. „Der Friede“ war eine Wochenschrift und wurde im Jahr 1918 von Benno Karpeles gegründet. Bis 1919 erschienen 83 Hefte. Die Ausrichtung der für den Expressionismus in Wien bedeutenden Zeitschrift war pazifistisch, demokratisch, antinationalistisch und kritisch gegenüber Österreich, und zu den erklärten Zielen gehörten etwa die Europäisierung von Österreich und Deutschland und der Kampf gegen die Zensur, sodass sie von christlich-sozialen und deutschnationalen Medien angefeindet wurde. Zu den Beiträgen zählten politische Kommentare, Berichte, Analysen und historische Betrachtungen sowie literarische Texte von Autorinnen und Autoren wie Altenberg, Ehrenstein, Müller, Kisch, Sonnenschein, Werfel, Edschmid, Paul Baudisch, Richard A. Bergmann, Paul Hatvani, Ernst Weiß, Willi Wolfradt u.a. Die Zeitschrift könne Wallas zufolge aufgrund der Heterogenität der

¹⁶⁵ Vgl. Raabe, Paul: Die Zeitschriften und Sammlungen des literarischen Expressionismus. Repertorium der Zeitschriften, Jahrbücher, Anthologien, Sammelwerke, Schriftenreihen und Almanache 1910-1921. Stuttgart: J.B. Metzler 1964, S. 32.

¹⁶⁶ Vgl. Raabe 1964, S. 39-41.

literarischen Beiträge nicht als rein expressionistisch bezeichnet werden, aber dennoch spielte sie eine wesentliche Rolle für die expressionistische Bewegung in Wien.¹⁶⁷

El Ha veröffentlichte zudem fünf Werke in der Zeitschrift „Ver!“: „Luzifer“ im Heft Nr. 5 im Oktober 1917, „Der Drachen“ im Heft Nr. 10/11 im Februar 1918 sowie unter der Überschrift „Striche und Punkte“ die Texte „Einzelhaft“, „Der Nachtwind“ und „Der Park“ im Heft Nr. 26/27 im November 1918.¹⁶⁸ Im Anhang dieser Arbeit sind die zuvor noch nicht digitalisierten Texte „Der Drachen“ und „Einzelhaft“ zu finden (siehe Abbildungen 3 und 4). Die sich selbst als modern und politisch verstehende Zeitschrift „Ver!“ war nur am Rande expressionistisch, wurde 1917 von Karl F. Kocmata gegründet und existierte bis 1921. Ihr Erscheinungsbild war von Peter Altenbergs Geleitwort beeinflusst, und ihre Beiträge waren vielseitig: Beiträge über Medizin, Justizreform, ‚alternativer Naturwissenschaft‘, Soziologie, bildende Kunst und Literatur von Paul Baudisch, Elisabeth Janstein, Kurt Sonnenfeld, Hildegard Jone, Leo Gottlieb u.a.¹⁶⁹ Auf jedem Titelblatt ist ihr Leitspruch abgedruckt: „Auf daß der revolutionäre Geist in Allem und Jedem zum Ausdruck komme“¹⁷⁰.

Die „Schaubühne“ bzw. die „Weltbühne“ enthält ebenso einzelne Beiträge von El Hor / El Ha, darunter eine Würdigung für den Schauspieler Carl Goetz¹⁷¹, einen Nachruf für Peter Altenberg¹⁷², eine Rezension des Buches „Kleine Zeit“ von Alfred Polgar¹⁷³ und den Text „Das Publikum“ über das Theaterpublikum und den Genuss von Schauspiel¹⁷⁴. Die Theaterzeitschrift „Schaubühne“ wurde 1905 von Siegfried Jacobsohn gegründet, war auf Theaterkritik fokussiert (beispielsweise wurde über Stücke von Max Reinhardt überwiegend positiv geschrieben) und enthielt Beiträge von SchriftstellerInnen, SchauspielerInnen und JournalistInnen. Dazu gehörten u.a. Else Lasker-Schüler, Ludwig Rubiner, Hermann Bahr, Alfred Polgar, Hugo von Hofmannsthal und Arthur Schnitzler. Die Zeitschrift sei laut Nickel in der Zeit vor ihrem Namenswechsel kaum politisch gewesen und habe die Positionen des deutschen Idealismus vertreten: die Autonomie des

¹⁶⁷ Vgl. Wallas 1994, S. 58-60.

¹⁶⁸ Vgl. Wallas, Armin A.: Analytische Bibliographie. München: K.G. Saur Verlag 1995 (Zeitschriften und Anthologien des Expressionismus in Österreich 1), S. 426-433.

¹⁶⁹ Vgl. Wallas 1994, S. 55-56.

¹⁷⁰ Ver! 26/27 (1918).

¹⁷¹ El Hor: Der Schauspieler Carl Goetz. In: Die Schaubühne 13/2 (1917), S. 134.

¹⁷² El Ha: Peter Altenberg. In: Die Weltbühne 15/1 (1919), S. 717.

¹⁷³ El Ha: Kleine Zeit. In: Die Weltbühne 16/1 (1920), S. 215.

¹⁷⁴ El Ha: Das Publikum. In: Die Weltbühne 14/1 (1918), S. 550.

Kunstwerks wie in Schillers Ästhetik und die Idealisierung von künstlerischen Genies.¹⁷⁵ Ab 1913 wurden jedoch auch wirtschaftliche und politische Beiträge veröffentlicht.¹⁷⁶ 1918 wurde die Zeitschrift in „Die Weltbühne“ umbenannt und der Themenbereich auf Politik, Wirtschaft und Kultur ausgeweitet. Nichtsdestotrotz grenzte Jacobsohn Kunst und Politik weiterhin voneinander ab.¹⁷⁷ Ab 1918 setzte sich die Zeitschrift verstärkt mit expressionistischen Dramen auseinander, wobei politische, aktivistische Inhalte von Stücken im Unterschied zu ästhetischen Kategorien bei der Kritik irrelevant waren. Diesen Zugang zu expressionistischen Dramen teilte auch Herwarth Walden, der Herausgeber der Zeitschrift „Der Sturm“ und Mitarbeiter bei der „Weltbühne“. In seinen Kritiken beurteilte Jacobsohn den expressionistischen Dramenstil überwiegend negativ; eine Ausnahme war das Stück „Die Wupper“ von Lasker-Schüler.¹⁷⁸

Die Zeitschrift „Licht und Schatten“, in der „Gedankensplitter“ (Heft Nr. 9, 1913) sowie „Die Erscheinung“ (Heft Nr. 5, 1915) von El Ha erschienen sind¹⁷⁹, erschien zwischen 1910 und 1916 in München und Berlin. Da diese Monatsschrift für schwarzweiße Kunst und Literatur nur in Deutschland zugänglich ist¹⁸⁰ und auch nicht digitalisiert wurde, war es nicht möglich, sie für diese Arbeit heranzuziehen. Aus diesem Grund konnte der darin enthaltene Text „Gedankensplitter“ nicht erfasst und kategorisiert werden. Der zweite Text („Erscheinung“) ist hingegen auch in der „Prager Presse“ zu finden.

Nur ein Text von El Ha, nämlich „Glaube“, erschien in „Der Mensch“. Von dieser Monatsschrift von Leo Reiss erschienen zwölf Hefte bis ins Jahr 1918. Sie hatte eine europäische Ausrichtung, war interessiert an der Vorbereitung einer ‚neuen Kultur‘ und einer Orientierung nach dem Krieg und des Zerfalls bürgerlicher Werte, sodass die Themen Erlösung, Versöhnung, ‚neuer Mensch‘, Erneuerung und Weltbürgertum im Fokus standen. Literarische Beiträge stammen u.a. von Ernst Weiß, Erika Rheinsch, Oskar Baum, Karl Brand, Otto Pick, Erich Feigl. Der Fokus lag auf Prager Autorinnen und

¹⁷⁵ Vgl. Nickel, Gunther: Die Schaubühne – Die Weltbühne. Siegfried Jacobsohns Wochenschrift und ihr ästhetisches Programm. Opladen: Westdeutscher Verlag 1996, S. 23-27.

¹⁷⁶ Vgl. Nickel 1996, S. 152.

¹⁷⁷ Vgl. Nickel 1996, S. 157-158.

¹⁷⁸ Vgl. Nickel 1996, S. 91-101.

¹⁷⁹ Vgl. Jäger 2005, S. 555.

¹⁸⁰ Vgl. Licht und Schatten: Monatsschrift für Schwarz-Weiß-Kunst und Dichtung. Zeitschriften-Datenbank. Deutsche Nationalbibliothek. <https://zdb-katalog.de/title.xhtml?idn=012696617&view=full> (19.08.2022).

Autoren, und darüber hinaus sind Übersetzungen von Petr Bezruc, Ottokar Brezina und Karel Capek enthalten.¹⁸¹

Zahlreiche Werke von El Ha wurden in der „Prager Presse“ gedruckt, wobei es sich in manchen Fällen um Wiederveröffentlichungen von Titeln handelt, die zuvor bereits in anderen Zeitschriften wie „PAN“ oder „Der Friede“ erschienen waren. Dazu gehören etwa „Das Geisterkind“, „Das alte Geschlecht“, „Erscheinung“, „Erlebnis“, „Der Mörder“, „Die Kreatur“ und „Glaube“. Einige Werke wie die Kunstmärchen „Einerlei“ und „Der Heidefürst“ oder auch „Der Prinz Amandus“, „Saturn“ oder „Der Selbstmörder“ wurden hier, zumindest soweit bekannt, zum ersten Mal veröffentlicht.¹⁸² Die „Prager Presse“ erschien zwischen 1921 und 1938 und war eine deutschsprachige Tageszeitung in Prag, die wie auch einige andere Blätter in der Tschechoslowakei von der Regierung gefördert wurde. Die Auflagengröße der Zeitung war rund 10.000, und die Sonntagsbeilage war etwa doppelt so beliebt. Während die Zeitung sich auf eine qualitative Berichterstattung konzentrierte, enthielt sie einen Kulturteil, dessen Qualität laut Höhne und Köpplová mit der des „Prager Tagblatts“ oder der „Bohemia“ vergleichbar sei und der dem deutschsprachigen Bevölkerungsteil einen Zugang zur tschechischen Kultur ermöglicht habe. Im Feuilleton waren Beiträge von Oskar Baum, Otto Pick, Pavel/Paul Eisner, Walter Tschuppnik, Robert Walser, René Schickele u.a. enthalten.¹⁸³

Die einzigen beiden bisher bekannten selbstständigen Werke von El Hor / El Ha sind ihre kurzen Bücher „Die Schaukel“ (1913) und „Schatten“ (1920). Beide Sammlungen ausgewählter Prosaskizzen sind im Saturn-Verlag von Hermann Meister in Heidelberg erschienen.¹⁸⁴ Zahlreiche expressionistische Autorinnen und Autoren aus Wien publizierten nicht nur in österreichischen Zeitschriften und Verlagen, sondern auch im Ausland, etwa in Berlin und Heidelberg. Ab 1912 wurde Hermann Meisters Saturn-Verlag für Wienerinnen und Wiener zu einem Ort des Experimentierens. Beispielsweise veröffentlichte Heinrich Nowak dort seinen Gedichtband „Die tragische Gebärde“ und

¹⁸¹ Vgl. Wallas 1994, S. 61-62.

¹⁸² Vgl. Jäger 2005, S. 554-555; vgl. Suhrbier 1991, S. 108-110.

¹⁸³ Vgl. Höhne, Steffan / Köpplová Barbara: Publizistik. In: Becher, Peter / Höhne Steffen / Krappmann, Jörg / Weinberg, Manfred: Handbuch der deutschen Literatur Prags und der Böhmisches Länder. Stuttgart: J.B. Metzler Verlag 2017, S. 102.

¹⁸⁴ Vgl. Suhrbier 1991, S. 82-86.

Robert Müller die Anthologie „Die Pforte“ aus junger Wiener Literatur.¹⁸⁵ El Hor / El Ha war somit nicht die einzige Wiener Autorin, die im Programm dieses deutschen Verlags vertreten war.

An dieser Stelle sollte noch erwähnt werden, dass in gegebenenfalls vorhandenen Vorwörtern, Nachwörtern oder anderen Hinweisen in sämtlichen genannten Zeitschriften keine weiteren Informationen über El Hor / El Ha entdeckt wurden.

3.5 Recherche nach weiteren Werken

Da sich die Bibliografien von Suhrbier, Jäger und Wallas, die für diese Arbeit zitiert wurden, sowie das zum Zeitpunkt des Schreibens auf Wikipedia verfügbare Werkverzeichnis im direkten Vergleich als unvollständig erweisen, und darüber hinaus keine weiteren Informationen über die Autorin vorhanden sind, kann nicht ausgeschlossen werden, dass noch weitere Texte in anderen Zeitschriften oder Zeitungen zu finden sein könnten. Um potenzielle andere Publikationsorte zu finden, in denen die Autorin veröffentlicht wurde, wurde im Rahmen dieser Arbeit eine Internet-Recherche angestellt, die nur teilweise erfolgreich war und nun zusammengefasst werden soll.

Eine Volltextsuche in digitalisierten historischen Zeitschriften und Zeitungen im Online-Archiv ANNO (Austrian Newspaper Online) der Österreichischen Nationalbibliothek¹⁸⁶ zwischen 1900 und 1930 brachte neue Erkenntnisse. Während die Suche nach ‚El Hor‘ nur sechs irrelevante Treffer in Publikationen wie dem „Neuen Wiener Journal“ oder dem „Grazer Tagblatt“ zeigte, die nichts mit der Autorin zu tun hatten bzw. teilweise fehlerhaft waren, lieferte die Suche nach ‚El Ha‘ wohl aufgrund der höheren Wahrscheinlichkeit, diese Buchstabenkombination vorzufinden (z.B. in Wörtern wie ‚Schauspielhaus‘), 245 Treffer. 17 davon entfielen auf das „Prager Tagblatt“. Einer dieser Treffer war der bereits zuvor in „Der Friede“ veröffentlichte Text „Der alte Maler“ von El Ha. Er wurde im „Prager Tagblatt“ Nr. 89 am 18.4.1918 unverändert wiederveröffentlicht, zwischen dem Vortrag „Der Roman Goethes“ von Heinrich Teweles

¹⁸⁵ Vgl. Fischer, Ernst / Haefs, Wilhelm: Hirnwelten funkeln. Literatur des Expressionismus in Wien. Salzburg: Otto Müller Verlag 1988.

¹⁸⁶ Vgl. Über ANNO. Österreichische Nationalbibliothek. <https://anno.onb.ac.at/node/15> (19.08.2022).

und einem Beitrag über das deutsche Schulwesen in Prag.¹⁸⁷ Ein Screenshot des Zeitungsausschnitts auf der ANNO-Website ist im Anhang dieser Arbeit zu finden (siehe Abbildung 5).

Darüber hinaus wurde El Ha zweimal in der „Wiener Allgemeinen Zeitung“ namentlich erwähnt: In der Ausgabe vom 7.1.1918 wurde in einer Sparte über Theater, Kunst und Literatur die Zeitschrift „Die Schaubühne“ vorgestellt: „Die Schaubühne‘. Wochenschrift für Politik, Kunst, Wirtschaft, herausgegeben von Siegfried Jacobsohn, enthält in der Nummer 1 ihres vierzehnten Jahrganges u.a.: [...] ‚Die Bühne‘, ‚Mozart‘ von El Ha“¹⁸⁸. Dasselbe gilt für die Ausgabe vom 15.6.1918, in der „Das Publikum, von El Ha“¹⁸⁹ erwähnt wird.

Auch in der „Wiener Morgenzeitung“ wurde zweimal über Veröffentlichungen von El Ha in der „Schaubühne“ bzw. „Weltbühne“ berichtet, und zwar über „Peter Altenberg, von El Ha“¹⁹⁰ und „Kleine Kunst, von El Ha“¹⁹¹.

Ein Beispiel für ein Suchergebnis im Online-Archiv ANNO für ‚El Ha‘, das jedoch höchstwahrscheinlich nicht mit der Autorin zusammenhängt, ist eine Information in der Zeitschrift „Die Stunde“ über ein Bergrennen in Leobersdorf im Jahr 1923, das eine Auflistung der Namen von Teilnehmenden und ihren Fahrzeugen beinhaltet, zu denen „El-Ha, D. K. W.“¹⁹² gehört. Durch den Bindestrich weicht die Schreibweise jedoch von dem Pseudonym der Autorin ab, sodass es sich vermutlich um eine Abkürzung handelt. Dass sie eine Rennfahrerin war, ist zwar nicht unmöglich, jedoch unwahrscheinlich.

Da die Suchmaschine von ANNO zahlreiche falsche Treffer lieferte und diese Suchmethode daher relativ unzuverlässig erschien, ist es prinzipiell möglich, dass etwa im „Prager Tagblatt“ und anderen Zeitungen oder Zeitschriften noch weitere Texte oder Erwähnungen der Autorin zu finden sind. Der Zeitaufwand, der eine manuelle Suche mit sich bringen würde, ist aufgrund der Limitationen dieser Arbeit jedoch zu hoch.

Darüber hinaus wurden in der Datenbank „Der literarische Expressionismus Online“ von De Gruyter die Zeitschriften „Der Ruf“, „Das Flugblatt“, „Aufschwung“, „Der

¹⁸⁷ Vgl. El Ha: Der alte Maler. In: Prager Tagblatt 89 (18.4.1918), S. 3.

¹⁸⁸ Theater, Kunst und Literatur. Wiener Allgemeine Zeitung (7.1.1918), S. 3.

¹⁸⁹ Theater, Kunst und Literatur. Wiener Allgemeine Zeitung (15.6.1918), S. 4.

¹⁹⁰ Literatur u. Wissenschaft. Wiener Morgenzeitung 160 (29.6.1919), S. 8.

¹⁹¹ Literatur u. Wissenschaft. Wiener Morgenzeitung 390 (22.2.1920), S. 7.

¹⁹² Das Bergrennen „Am Hals“. Die Stunde 187 (14.10.1923), S. 12.

Anbruch“, „Die Weissen Blätter“ und die „Herder-Blätter“ nach Texten von El Hor / El Ha durchsucht, die möglicherweise noch nicht erfasst wurden oder unter einem anderen Namen veröffentlicht worden waren. Diese Suche blieb ergebnislos. Die einzige Auffälligkeit war ein Werk mit dem Titel „Verjährtes Verzagen“¹⁹³, das von einer Autorin oder einem Autor unter dem Pseudonym E-h im Jahr 1912, ein Jahr vor El Hors frühesten bisher bekannten Werk („Der Mörder“) in den „Herder-Blättern“ veröffentlicht wurde. Das Pseudonym E-h ist in Wallas' Personenverzeichnis vermerkt, wird jedoch nicht erläutert und ist demnach auch keine Sigle, und der einzige dazugehörige Text ist „Verjährtes Verzagen“¹⁹⁴. Die „Herder-Blätter“ wurden ediert von Norbert Eisler, Willy Haas und Otto Pick und wurden herausgegeben vom Akademischen Verband für Literatur und Musik in Wien. Dort veröffentlichten junge Autorinnen und Autoren aus Prag wie Baum, Brod, Kafka und Werfel. Ein Fokus lag auf tschechischer Literatur, und die Zeitschrift orientierte sich an der jüdischen Morallehre und am deutschen Idealismus.¹⁹⁵ Einerseits würden also die Ausrichtung der Zeitschrift, der Kreis der dort publizierten Autorinnen und Autoren und auch die Kürze des Textes „Verjährtes Verzagen“ durchaus zu El Hor / El Ha passen, andererseits unterscheidet sich der Text stilistisch stark von den anderen bisher bekannten Werken der Autorin, vor allem weil er weder eindeutig bildhaft-analytisch, noch emotional hochgestimmt ist und keine kurzen, prägnanten, parataktischen Sätze aufweist, die für die meisten Skizzen der Autorin charakteristisch sind. Dass der Text ein frühes Werk von El Hor / El Ha ist, ist somit sehr unwahrscheinlich.

Nachdem nun zahlreiche Hypothesen über die Autorin, ihre Pseudonyme und ihr Werk präsentiert und ihre Publikationsorte näher beschrieben wurden, soll im folgenden Kapitel der methodische Zugang für den analytischen Teil der Arbeit erläutert werden.

¹⁹³ E-h: Verjährtes Verzagen. In: Herder-Blätter 1/2 (2.2.1912), S. 26.

¹⁹⁴ Vgl. Wallas, Armin A.: Register. München: K.G. Saur Verlag 1995 (Zeitschriften und Anthologien des Expressionismus in Österreich 2), S. 540.

¹⁹⁵ Vgl. Wallas 1994, S. 52-53.

4. Methodik für den analytischen Teil

4.1 Stilanalyse

Grundsätzlich besteht in der Literaturwissenschaft nur das Interesse an einer möglichst präzisen Beschreibung jener stilistischen Besonderheiten, die eine poetische Funktion erfüllen. Dabei kann prinzipiell unterschieden werden zwischen einer Mikrostilistik (Wortwahl, rhetorische Figuren, Besonderheiten usw.) und einer Makrostilistik (Stilarten, Stilzüge, Erzählperspektiven, Rededarstellung, Textsorten, Komposition, Funktionalstil, AutorInstil, Epochenstil usw.), wobei die Grenze zwischen den beiden Ebenen fließend verläuft, wie beispielsweise anhand der Metapher und der Allegorie erkennbar ist. Mit ‚Stilarten‘ sind Individual-, Gruppen, Zeit- oder Epochenstile gemeint, die sich aus einzelnen Stilelementen und daraus entstehenden Stilzügen bzw. Schreibweisen (z.B. Polemik, Kürze, Pathos, Sentimentalität usw.) ergeben. Der Expressionismus ist leichter anhand von stilistischen Merkmalen zu beschreiben als andere Epochen, da diese enger mit seiner Programmatik verbunden sind.¹⁹⁶ Die Merkmale des expressionistischen Epochenstils sowie Beispiele für Individualstile innerhalb der Epoche wurden bereits in Kapitel 2.3.2 präsentiert.

Prinzipiell kann im heutzutage eher marginalisierten und umstrittenen Bereich der Stilanalyse differenziert werden zwischen rhetorischer, textimmanenter, vergleichender, formalistischer, strukturalistischer, pragmatischer, semiotischer und interdisziplinärer Stilanalyse. In der Gegenwart werden diese verschiedenen Ansätze teilweise integriert. Zu den Standardwerken zählen die Arbeiten von Emil Staiger, Wolfgang Kayser, Charles Bally und Leo Spitzer.¹⁹⁷ Im Analyseteil dieser Arbeit wird der strukturalistische Ansatz gewählt und in erster Linie mit der Methode des Stilvergleichs gearbeitet, um Aussagen über relevante Besonderheiten und Unterschiede auf der Mikro- und der Makroebene treffen zu können.¹⁹⁸ Beispielsweise werden El Hors Stile mit anderen expressionistischen

¹⁹⁶ Vgl. Meyer, Urs: Stilistische Textmerkmale. In: Anz, Thomas (Hg.): Handbuch Literaturwissenschaft. Gegenstände – Konzepte – Institutionen. Bd. 1. Stuttgart: J.B. Metzler 2013, S. 81-88.

¹⁹⁷ Vgl. Meyer, Urs: Stilanalyse. In: Anz, Thomas (Hg.): Handbuch Literaturwissenschaft. Gegenstände – Konzepte – Institutionen. Bd. 2. Stuttgart: J.B. Metzler 2013, S. 71-80.

¹⁹⁸ Vgl. Eroms, Hans Werner: Stil und Stilistik. Eine Einführung. Berlin: Erich Schmidt Verlag 2014, S. 53.

Stilen verglichen. Um narratologische Merkmale zu ermitteln und zu vergleichen, wird Genettes Erzähltheorie¹⁹⁹ herangezogen.

4.2 Intertextualitätsanalyse

Je nach ihrer Funktion gibt es verschiedene Bezeichnungen für Beziehungen zwischen Texten: Zitat, Anspielung/Allusion, Imitation, Reminiszenz, Bearbeitung, Paraphrase, Montage, Pastiche, Parodie, Perisflage, Travestie, Plagiat, Fälschung usw. Den Begriff der Intertextualität prägte erst Julia Kristeva²⁰⁰, und zwar in ihrem Aufsatz „Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman“ aus dem Jahr 1967²⁰¹. Eine Untersuchung des Phänomens der Intertextualität lässt sich je nachdem, ob ein enger oder ein weiter Textbegriff angenommen wird, dem Ansatz der Hermeneutik oder des Poststrukturalismus zuordnen. Ob es sich etwa bei Zitaten zwischen Texten um eine bewusste Entscheidung der jeweiligen Autorin bzw. des jeweiligen Autors handelt, gilt als umstritten.²⁰² Daher wird im analytischen Teil selbstverständlich auf Rückschlüsse auf die Intention der Autorin verzichtet.

Kristevas poststrukturalistische Theorie ist geprägt vom russischen Formalismus und Strukturalismus. Sie rezipierte Roland Barthes' Texttheorie sowie die Theorie der Dialogizität des russischen Sprach- und Literaturtheoretikers Michail Bachtin und übertrug diese auf gesamte Texte. Der Text ist ihr zufolge ein dynamischer, unabschließbarer Prozess, da er stets auf andere Texte verweist, sodass ein endgültiger Sinn nicht feststellbar ist. AutorInnen und LeserInnen sind in ihrer Theorie bloß textuelle Funktionen, wodurch es in ihrer Theorie keine reale Autorin mit originellen künstlerischen Intentionen geben kann.²⁰³

Kristevas weiter Intertextualitätsbegriff ist für die Textanalyse im Unterschied zu späteren Ansätzen und Systematisierungen von Genette, Pfister, Broich, Plett, Stocker

¹⁹⁹ Vgl. Genette, Gérard: Die Erzählung. Übersetzt von Andreas Knop. Paderborn: Wilhelm Fink 32010.

²⁰⁰ Vgl. Berndt, Frauke / Tonger-Erk, Lily: Intertextualität. Eine Einführung. Berlin: Schmidt ESV 2013, S. 7.

²⁰¹ Vgl. Berndt / Tonger-Erk 2013, S. 17.

²⁰² Vgl. Berndt / Tonger-Erk 2013, S. 11-12.

²⁰³ Vgl. Berndt / Tonger-Erk 2013, S. 34-39.

u.a. nicht operationalisierbar.²⁰⁴ Da nach Kristeva alle Werke intertextuell bezeichnet werden können, obwohl der Grad an Intertextualität bei manchen eindeutig höher als bei anderen ist, kann es sinnvoll sein, stattdessen einen engen Begriff von Intertextualität zu verwenden. Bezugnahmen auf andere Texte können dabei unabhängig davon, ob sie als Parodie, Travestie, Ironisierung, Hommage, Bezug auf eine Autorität oder Fremdmeinung usw. funktionieren, eindeutig markiert bis hin zu unmarkiert sein.²⁰⁵

Für die Textanalyse schlagen Berndt und Tonger-Erk die strukturalistische Typologie von Genette vor, da diese praxisorientiert sei,²⁰⁶ weswegen sie in dieser Arbeit verwendet werden soll. Genette bevorzugt den Begriff der ‚Transtextualität‘ als Oberbegriff für Beziehungen zwischen Texten und unterscheidet zwischen fünf grundlegenden Typen von Beziehungen:

1. Intertextualität: Ein Text bezieht sich in Form eines Zitates, eines Plagiates oder einer Anspielung auf einen anderen Text, wobei letztere eher indirekt und die Quelle nicht wörtlich übernimmt. Das Urteil, ob es sich bei bestimmten Textstellen um Zitate oder Plagiate handelt, ist jedoch ein juristisches oder ethisches, kein literaturwissenschaftliches.
2. Paratextualität: Paratexte sind Elemente wie Titel, Untertitel, Vorwort, Nachwort, Fußnoten usw., die zu einem Werk gehören und darauf bezogen sind.
3. Metatextualität: Damit werden Texte bezeichnet, die über Texte geschrieben werden und sich mit ihnen theoretisch auseinandersetzen.
4. Hypertextualität: In diesem Fall bezieht sich nicht nur eine Textstelle auf einen anderen Text, sondern der Hypertext könnte ohne einen sogenannten Hypotext als Ganzes nicht existieren. Der Hypertext kann den Inhalt des Hypotexts transformieren oder seine Form bzw. seinen Stil imitieren. Letztendlich sind laut Genette alle Texte Hypertexte. Er unterscheidet zwischen sechs Arten: Parodie, Pastiche, Travestie, Persiflage, Transposition und Nachbildung.
5. Architextualität: Diese Form tritt durch eine strukturelle Beziehung zwischen dem Text und seiner Gattung auf, z.B. Erzählung oder Sonett.²⁰⁷

²⁰⁴ Vgl. Böhn, Andreas: Intertextualitätsanalyse. In: Anz, Thomas (Hg.): Handbuch Literaturwissenschaft. Gegenstände – Konzepte – Institutionen. Bd. 2. Stuttgart: J.B. Metzler 2013, S. 204-205.

²⁰⁵ Vgl. Berndt / Tonger-Erk 2013, S. 363.

²⁰⁶ Vgl. Berndt / Tonger-Erk 2013, S. 15.

²⁰⁷ Vgl. Berndt / Tonger-Erk 2013, S. 111-130.

Pfister und Broich unterschieden später zwischen einer Einzeltext- und einer Systemreferenz (letzteres meint einen Bezug auf eine Textklasse bzw. Gattung, was Genette als Architextualität bezeichnete) sowie (wie später auch Plett) zwischen der Reproduktion von Elementen bzw. Textteilen und der Reproduktion von Strukturen, z.B. Handlungsverlauf und Figurenkonstellation. Hinsichtlich der Reproduktion von Strukturen kann 1. zwischen dem Zitieren von Codevarianten, 2. Stilen und 3. Formen und Gattungen unterschieden werden. Um genau zu sein, kann eine Gattung selbst nicht zitiert werden, sondern nur konkrete Formen. Ein Formzitat ist der Gebrauch von charakteristischen Bestandteilen wie inhaltlichen, motivischen und/oder strukturellen Elementen eines Ausgangstexts mit dem Effekt, dass etwa auf eine bestimmte Gattung verwiesen wird.²⁰⁸

Wenn ein Stil zitiert wird, hat Intertextualität bzw. Transtextualität somit selbstverständlich einen Einfluss auf die Stilistik eines Texts: Es ist möglich, dass „sprachliche Formen wieder aufgegriffen, abgewandelt, parodiert oder sonstwie verändert werden.“²⁰⁹ Insofern sind die Stilanalyse und die Intertextualitätsanalyse nicht vollständig voneinander trennbar.

4.3 Kategorisierung des Gesamtwerks

Um Werke für die Analyse und Interpretation auswählen zu können, musste zuerst El Hors / El Has bisher bekanntes Gesamtwerk erfasst und kategorisiert werden. In Zusammenarbeit mit Jonas Spinnarke wurden sämtliche bekannte Texte der Autorin in einer Tabelle aufgelistet (siehe Abbildungen 1 und 2 im Anhang). Dabei wurden unterschiedliche Textfassungen bzw. überarbeitete Wiederveröffentlichungen mit der Ausnahme von „Ritter Blaubart“ (da hier besonders große Eingriffe vorgenommen wurden) nur einmal gezählt. Die Gesamtzahl der Texte beträgt somit 111.

Anschließend wurden ebenfalls in Zusammenarbeit mit Spinnarke induktiv Kategorien gebildet: Jeder Text von El Hor / El Ha wurde während der Lektüre einer oder mehrerer Analysekatoren zugewiesen. Dabei wurden die folgenden 19 Kategorien gebildet:

²⁰⁸ Vgl. Böhn 2013, S. 205-212.

²⁰⁹ Eroms 2014, S. 56.

Stilart (1. bildhaft-analytischer Stil: B-A-Stil, 2. emotional hochgestimmter Stil: E-H-Stil, 3. besonderer Stil), 4. Intertextualität, 5. Kulturkritik, 6. Psychoanalyse-Themen (PA), 7. Sexualität/Liebe, 8. Religion, 9. Tod/Morbidität, 10. Zeit, 11. Natur, 12. Stadt, 13. Theater, 14. Glück, 15. Gesellschaftskritik, 16. Tiere, 17. Kindheit, 18. Einsamkeit/Außenseiter, 19. Krieg. Die Zuweisung eines Textes zu einer Kategorie geschah in Abstimmung mit Spinnarke und erfolgte nur dann, wenn es sinnvoll erschien, ihn unter dem jeweiligen Gesichtspunkt näher zu analysieren. Einzelne Abweichungen von der Kategorisierung bei Spinnarke in den Kategorien Stile und Intertextualität entstanden erst durch die genauere Analyse ausgewählter Texte im Rahmen dieser Arbeit.

Beispielsweise wurde El Hors Erzählung „Die Närrin“ den Kategorien 2, 4, 7, 9 und 11 zugewiesen. Dass derselbe Text auch unter anderen Gesichtspunkten (z.B. als Gesellschaftskritik) untersucht werden könnte, soll hiermit jedoch nicht ausgeschlossen werden. Das Ziel dieser Kategorisierung war es, eine erste Übersicht über die vordergründigen Merkmale der Texte (Stile, Themen und Motive) zu erstellen. Die Kategorien wurden induktiv gebildet, um eine womöglich falsche Reduzierung von El Hors / El Has Werk auf bereits vorhandene Theorien bzw. Typologisierungen von expressionistischen Werken zu vermeiden. Die Bezeichnungen wurden bewusst möglichst breit gewählt und würden theoretisch erlauben, Untergruppen zu bilden, z.B. Untergruppen wie ‚Wahnsinnige‘ und ‚Gefangene‘ für die Kategorie ‚Einsamkeit/Außenseiter‘. Die Bezeichnungen für die stilistischen Kategorien 1 (bildhaft-analytischer Stil) und 2 (emotional hochgestimmter Stil) wurden von Suhrbier übernommen, da sie für treffend befunden wurden. All jene Texte, die sich weder in 1 noch in 2 einordnen ließen oder zusätzliche auffällige stilistische Merkmale aufweisen, wurden der Kategorie 3 (besonderer Stil) zugewiesen. Wie bereits erwähnt wurde, konnte das Werk „Gedankensplitter“ leider nicht kategorisiert werden, da die Zeitschrift, in der er veröffentlicht worden war, nicht zugänglich war. Die vollständige Tabelle mit allen erfassten Texten und gebildeten Kategorien findet sich im Anhang (siehe Abbildungen 1 und 2).

Allgemein lässt sich feststellen, dass die Anzahl der gebildeten thematischen Kategorien belegen, dass die Autorin trotz der überschaubaren Größe ihres Gesamtwerks ein relativ breites Spektrum an Inhalten und Motiven behandelt. Die thematischen Kategorien, zu denen die meisten Texte gezählt wurden, sind Tod und Morbidität (33

Einträge), Natur (25 Einträge), Sexualität und Liebe (24 Einträge), Intertextualität (20 Einträge) sowie Einsamkeit/Außenseiter und Psychoanalyse-Themen (jeweils 19 Einträge). Auffällig ist, dass die Autorin nur einen einzigen Text verfasst zu haben scheint, der explizit den Krieg thematisiert, und zwar „Wahre Anekdote“²¹⁰. In andere Texte kann der Weltkrieg höchstens im Zuge der Interpretation hineingelesen werden. Eine merkliche Kriegseuphorie kann der Autorin im Unterschied zu vielen anderen Expressionistinnen und Expressionisten demnach nicht unterstellt werden.

Während insgesamt 58 von 111 erfassten Werken dem tendenziell bildhaft-analytischen Stil zugewiesen wurden, wurde in 27 Werken ein eher emotional hochgestimmter Stil identifiziert. 56 Werke schienen teilweise von diesen Stilen abzuweichen bzw. auffällige stilistische Merkmale zu enthalten und wurden daher entweder ausschließlich oder zusätzlich in die Kategorie ‚besonderer Stil‘ aufgenommen.

Aus den 20 Werken, in denen (direkte oder indirekte) Verweise auf oder zumindest deutliche Parallelen zu anderen Texten identifiziert wurden, lassen sich nun nach dem Ursprung des Bezugs drei verschiedene Gruppen bilden:

1. Gruppe: Werke mit Bezügen zu Märchen: die vier Kunstmärchen „Das Geisterkind“, „Der Heidefürst“, „Einerlei“ und „Ritter Blaubart“ sowie die Prosaskizzen „Fennek“, „Harun al Raschid“ und „Märchen“.
2. Gruppe: Werke mit Bezügen zu religiösen und mythologischen Stoffen: „Aaron“, „Der Landstreicher“, „Erlebnis“, „Erscheinung“, „Hero und Leander“, „Judas Ischariot“, „Lucifer“ und „Maria“.
3. Gruppe: Werke mit Bezügen zu anderen literarischen Texten: „Die Kreatur“, „Hamlet“, „Romeo und Julia“, „Die Närrin“ und „Der Opal“.

4.4 Auswahl der zu untersuchenden Primärtexte

Für den analytischen Teil der Arbeit sollen nun Texte möglichst ausgewogen aus den drei soeben vorgestellten Intertextualitäts-Gruppen, aus beiden Schaffenszeiten der Autorin und aus allen drei stilistischen Kategorien (bildhaft-analytischer Stil, emotional hochgestimmter Stil, besonderer Stil) ausgewählt werden. Bevorzugt werden zudem

²¹⁰ El Ha: Wahre Anekdote. In: Der Friede 26 (1918), S. 626.

Werke, die möglichst vielen anderen Analysenkategorien zugehörig sind und somit aufgrund ihrer Vielschichtigkeit für ein Close Reading geeignet erscheinen. Somit wurde die folgende Auswahl getroffen:

1. Gruppe: „Ritter Blaubart“ und „Einerlei“
2. Gruppe: „Aaron“ und „Hero und Leander“
3. Gruppe: „Die Kreatur“ und „Die Närrin“.

Als Kontrast zu „Die Närrin“ wird im Anschluss in Kapitel 5.3 auch noch „Der Einsame“ behandelt, da ein Vergleich zwischen den beiden Werken besonders ergiebig erschien, weil es sich um Gegenpole hinsichtlich ihres Stils handelt. Im nächsten Kapitel werden diese Texte unter den genannten Gesichtspunkten analysiert und interpretiert. Am Ende des Kapitels sollen die daraus gewonnenen Erkenntnisse schließlich zusammengefasst und diskutiert werden.

5. Close Reading mit Fokus auf Stilistik und Intertextualität

5.1 Gruppe 1: Werke mit Bezügen zu Märchen

In dieser Gruppe finden sich Werke der Autorin mit verschiedenen Arten von intertextuellen Bezügen zu Volksmärchen etwa von Perrault und den Gebrüdern Grimm, aber darüber hinaus auch zur Märchensammlung „Tausendundeine Nacht“ etwa mit dem Werk „Harun al Raschid“²¹¹ oder mit einem Verweis auf Sindbad in „Fennek“²¹². Manche Bezüge sind direkt, beispielsweise durch den Namen der Figur Fürst Ohnegrimm in El „Der Heidefürst“²¹³, manche liegen eher auf einer strukturellen Ebene. Im Folgenden werden die beiden verschiedenen Versionen von „Ritter Blaubart“ von El Hor und El Ha sowie „Einerlei“ von El Ha näher betrachtet.

²¹¹ Vgl. Suhrbier 1991, S. 67.

²¹² Vgl. El Ha: Fennek. In: Der Friede 2/31 (23.8.1918), S. 119.

²¹³ Vgl. El Ha: Der Heidefürst. In: Prager Presse / Dichtung und Welt 34 (20.08.1922), S. 2-3.

5.1.1 Ritter Blaubart

Die Autorin publizierte „Ritter Blaubart“, eine kurze, auf dem gleichnamigen Märchen basierende Geschichte über Geschlechterverhältnisse, Sexualität, Sadomasochismus und den Tod, nach aktuellem Kenntnisstand dreimal: Die ursprüngliche Fassung veröffentlichte sie bereits im Jahr 1913 unter dem Namen El Hor in der Zeitschrift „Saturn“, ein zweites Mal im selben Jahr unverändert im Buch „Die Schaukel“ und ein drittes Mal im Jahr 1920 unter El Ha im Buch „Schatten“, wobei diesmal sprachliche und inhaltliche Änderungen vorgenommen wurden.

El Hors Version beginnt mit einer Beschreibung von Blaubart aus der Sicht einer namenlosen Frau während ihres gemeinsamen Ritts zu dessen Schloss. Der Anfang des Textes lautet folgendermaßen:

Sie ritten im Regen den Schloßberg hinan.
Sie saß vor ihm, auf seinem roten Sattel und sah neugierig auf seine müden Hände, die so zerbrechlich und böse aussahen. Sie sah auf seinen Bart, aus dem die Regentropfen, heiß von seinem Atem, auf sie herunterfielen. Sein Bart war spitz zugeschnitten und so glatt und glänzend, wie ein schwarzes Pantherfell, mit einem stahlblauen Schimmer darauf. Sie sah auf seinen lässigen Mund. Sie sah in seine Augen, in denen sie hilflose und verrückte Frauen auffand.²¹⁴

Die heterodiegetische Erzählinstanz macht hier von der internen Fokalisierung²¹⁵ Gebrauch, um einen Einblick in die Wahrnehmungen der Frau sowie in ihre Gefühle und Neugier gegenüber Blaubart zu gewähren. In wenigen minimalistischen, überwiegend parataktischen, bildhaft beschreibenden Sätzen, die stilistisch an Döblins objektivierenden Kinostil z.B. in „Die Segelfahrt“ (siehe Kapitel 2.3.2) erinnern, wird vor allem durch den effektiven Einsatz von Adjektiven, insbesondere Farbadjektiven, Blaubarts gestörte Sexualität skizziert. Der rote Sattel zwischen seinen Beinen und sein heißer Atem implizieren eine unzähmbare sexuelle Begierde, während der stahlblaue Schimmer seines spitzen, schwarzen Barts und der Vergleich mit dem Fell eines Raubtiers die unmenschliche Kälte und Härte vorwegnehmen, mit denen er Frauen ermordet. Die blaue Farbe seines Barts ist in allen Bearbeitungen des Märchenstoffs negativ konnotiert,

²¹⁴ Suhrbier 1991, S. 53.

²¹⁵ Vgl. Genette 2010, S. 121-159.

und wird allgemein mit Kälte, Gnadenlosigkeit und Grausamkeit in Verbindung gebracht, wie Szczepaniak feststellt²¹⁶. Bei El Hor hingegen scheint gerade der blau schimmernde Bart eine Faszination auf die Protagonistin auszuüben.

Die Anapher „Sie sah“ lässt zunächst vermuten, dass die Protagonistin bloß eine passive, hilflose Beobachterin und ein weiteres Opfer ist, was sich jedoch bereits im darauffolgenden Dialog zwischen den beiden als falsch herausstellt:

Sie sagte: „Herr, warum hast du mich mit dir genommen?“
„Weil du mir gefällt.“
„Wirst du mich töten?“
„Ja.“
„Warum tötest du die Frauen?“
„Frag nicht.“
„Wann wirst du mich töten?“
„Fürchtest du dich?“
„Nein – ich liebe dich dafür.“²¹⁷

Der Sadist Blaubart findet in der Frau unerwartet sein Gegenstück, und zwar eine Masochistin, wie Shoults sie treffend bezeichnet. Sexualität und Gewalt sind bei ihr nämlich untrennbar miteinander verbunden. Die Frau reagiere Shoults zufolge enttäuscht, als er sich daraufhin doch dagegen entscheidet, sie zu töten, und somit ihr sexuelles Verlangen unerfüllt bleibe.²¹⁸ Für Shoults' Interpretation findet sich jedoch kein Beleg im Text – das Gegenteil scheint der Fall zu sein. Statt enttäuscht zu sein verfällt die Protagonistin gerade aufgrund von Blaubarts (aus ihrer Sicht) umso sadistischerer Entscheidung, ihre Bedürfnisse nicht zu befriedigen, in eine Art Ekstase. Zumindest könnte dies mit der folgenden Stelle, die ihre Reaktion beschreibt, impliziert werden:

Es war eine Weile still, dann sagte er mit bösem Lächeln: „Ich werde dich nicht töten.“
„Herr, du bist grausam! Darf ich deine Hände küssen?“
„Nein.“
„Deinen Mantel?“
„Nein.“
Da lachte sie und fing mit der hohlen Hand das Regenwasser auf, das aus seinem Bart tropfte, und trank es. –

²¹⁶ Vgl. Szczepaniak, Monika: Blaubarts Geheimnis. Zu literarischen Blaubart-Bildern aus der Sicht der Männlichkeitsforschung. In: Zeitschrift für Germanistik 12/2 (2002), S. 345-346.

²¹⁷ Suhrbier 1991, S. 53

²¹⁸ Vgl. Shoults 2014, S. 97.

Ihre Frage, ob sie seine Hände küssen dürfe, sowie ihr Lachen und ihr Spiel mit seinem Bart erwecken zumindest nicht den Eindruck von Enttäuschung, sondern eher von Erfüllung, Glück und Dankbarkeit, was zugegebenermaßen paradox erscheint.

Die nur zwei Seiten kurze Geschichte endet damit, dass Blaubart sie in seinem Schlossturm einsperrt, in dem sie nach drei Tagen stirbt, nachdem er sie offenbar nicht besucht und ihr auch nichts zu Essen und zu Trinken gegeben hat. Auf ihrem Hemd findet er schließlich eine mit Blut geschriebene Liebeserklärung an ihn, die ihn zu überfordern scheint, denn plötzlich sind sein Körper und sein Schloss „von ihrer Liebe durchsickert“²¹⁹. Daraufhin scheint er endgültig dem Wahnsinn zu verfallen, und die letzten Sätze skizzieren ebenso knapp und minimalistisch seinen Selbstmord.

Als sie im Schloß ankamen, ließ er sie in den Turm werfen.

Nach drei Tagen starb sie. Ein Knecht brachte dem Ritter einen Fetzen von ihrem Hemde, darauf war mit Blut geschrieben: „Ich liebe dich, mein lieber Herr.“

Da spürte er, daß alle Mauern und Winkel von ihrer Liebe durch-sickert waren. Er rannte hinaus, aber sie klebte an seinen Händen, an seinem Bart, auf seinem Mund. Sie hing in seinen Kleidern, sie preßte sich um seinen Hals, sie klomm mit ihm über die Felsen und durch dornige Büsche, überallhin folgte ihm ihre unbekümmerte freche, lachende Liebe.

Bei Nacht kehrte er zurück und legte Feuer an sein Schloß. Dann ging er hinauf in den dunklen Saal, schloß die Türen und wartete.²²⁰

Aufgrund der genannten Merkmale lässt sich El Hors Prosaskizze eindeutig in den von Suhrbier identifizierten bildhaft-analytischen Stil der Autorin einordnen, der mehrere Parallelen zu Döblins Kinostil aufweist, jedoch sprachlich noch stärker auf das Wesentliche reduziert ist und weitgehend auf eine Beschreibung der Umgebung verzichtet. Wenn man als Leserin oder Leser Bilder von Regenwolken, den Feldern, über die sie reiten, dem Pferd und Blaubarts Schloss vor Augen hat, dann nicht, weil der Text sie enthalten würde. El Hors Erzählinstanz malt nämlich keine vollendeten Bilder, sondern höchstens grobe Farbskizzen, und fängt im Gegensatz zu Döblins ‚Kamera‘ keine Detailaufnahmen ein.

Die ekstatische Leidenschaft der Protagonistin wird nicht etwa durch Interjektionen, Ausrufesätze, Ellipsen, einen rauschhaften Monolog oder gehobene rhetorische Mittel ausgedrückt (anders als in emotional hochgestimmten Werken der Autorin, z.B. „Die

²¹⁹ Suhrbier 1991, S. 54.

²²⁰ Suhrbier 1991, S. 54.

Närrin“); auf solche und ähnliche Mittel wird verzichtet. Statt an dieser Stelle das sprachliche Potenzial bzw. die ästhetischen Möglichkeiten der internen Fokalisierung zu diesem Zweck auszuschöpfen, wird ihre Leidenschaft bloß durch eine knappe, äußere Beschreibung ihrer Reaktion und die ebenso knappe direkte Redewiedergabe angedeutet.

Zum Vergleich zwischen den beiden stark abweichenden Textfassungen von „Ritter Blaubart“ wird im Folgenden die zweite Version, die sieben Jahr später von El Ha veröffentlicht wurde, zur Gänze zitiert:

Er reitet im Abendlicht den Schloßberg hinan. Vor ihm sitzt ein Mädchen auf der roten Schabracke. Sein schwarzes Pferd heißt Schatten.
Die Dornenhecken flammen von Rosen. Die Rotkehlchen singen wie kleine Engel, süß und mächtig.
Das bunte Mädchen sagt: „Schöner Herr, dein schwarzer Satansbart hat so blauen Schein! Bist du der Ritter Blaubart?“
Er antwortet nicht.
„Armer Herr! Du bist blaß wie ein Erschlagener. Dein roter Mund ist die Todeswunde. Deine Augen flackern so traurig. Du irrender Geist, wer hat dich verflucht?“
Der Ritter schweigt.
„Warum tötest du all deine Frauen? Wirst du mich auch töteten?“ [sic!]
Der Ritter lacht. „Fürchtest du dich?“
„Nein! Ich liebe dich dafür.“
Da wird der Ritter so stumm, als wäre er gar kein Mensch.
Sie kommen zur Burg. Öde ist es drin. Unsichtbar tun die Diener ihre Arbeit. Keiner darf sich zeigen.
Der Ritter schlingt des Mädchens langes, funkelndes Haar um seine linke Hand und geht durch Säle und Gemächer. Überall zündet er Fackeln an, wirft sie in Winkel und Nischen, verschließt im Weitergehn von außen die Türen und nimmt die Schlüssel mit sich.
So kommen sie zum höchsten Turmzimmer. Er verschließt es innen, fügt den Schlüssel zu den anderen, entzündet die Fackel und schleudert Schlüssel und brennende Fackel aus dem Fenster hinab auf das flache Burgdach, wo unter halboffenem Zelt sein Lager steht.
Blaubart streift den Helm ab. Die Narbe auf seiner Stirn rötet sich. Das bunte Mädchen lächelt.
Um Mitternacht wachsen die Flammen aus den Fenstern. Der runde Mond geht hoch und balsamisch vorüber. Die Flammen wachsen fort bis zur Dämmerung über Giebel und Türme.
Und beim Getümmel der Mittagssonne verlöschen die letzten Funken unter bröckelndem Gemäuer.²²¹

Es gibt vier offensichtliche, wesentliche Unterschiede zwischen der ersten Fassung von El Hor in „Die Schaukel“ und der zweiten Fassung von El Ha in „Schatten“. Erstens: Die zweite Version steht nicht mehr im Präteritum, sondern im Präsens. Zweitens: Es wird

²²¹ Suhrbier 1991, S. 68-69.

zwar weiterhin überwiegend eine interne Fokalisierung verwendet, jedoch wird zu keiner Stelle aus der Sicht der Frau, sondern überwiegend aus der Sicht Blaubarts erzählt. Die Frau wird nun mehrfach aus seiner Sicht als „[d]as bunte Mädchen“²²² bezeichnet. Drittens: Wie auch Jäger feststellt, ist der Stil in der zweiten Fassung nicht mehr gleichermaßen minimalistisch, sondern enthält etwas ausführlichere Schilderungen, Umgebungsbeschreibungen, adverbiale Bestimmungen und Adjektive²²³, z.B.: „Die Dornenhecken flammen von Rosen. Die Rotkehlchen singen wie kleine Engel, süß und mächtig.“²²⁴ Somit hat die zweite Version nicht mehr denselben stark reduzierten, skizzenhaften Stil. Viertens: Es gibt ein alternatives Ende, in dem die Frau nicht allein in der Gefangenschaft stirbt, sondern Blaubart zusammen mit ihr Selbstmord begeht, indem er das Schloss anzündet und sich mit ihr im Turm einsperrt. Jäger argumentiert, dass dieses alternative Ende zeige, dass El Ha Liebe als ein gemeinsames Glück imaginieren könne, während El Hor Liebe bloß als ein tödlich endender Machtkampf sehe.²²⁵

Nach Genettes Typologie von Transtextualität weisen beide Versionen von „Ritter Blaubart“ sowohl Architextualität aufgrund der Übernahme von Gattungsmerkmalen des Märchens auf (diese werden in der Analyse von „Einerlei“ noch etwas genauer behandelt) als auch Hypertextualität aufgrund der Tatsache, dass die Geschichte ohne ihren Hypotext²²⁶, und zwar dem ‚originalen‘ Märchen „Der Blaubart“ von Perrault, nicht existieren könnte. Um genau zu sein, handelt es sich um eine von vielen Transformationen²²⁷ des Blaubart-Stoffs, sodass El Hor mit ihrem Kunstmärchen in einer langen literarischen Tradition steht, wie nachfolgend gezeigt werden soll.

Klotz definiert Kunstmärchen als „literarische, geschichtlich und individuell geprägte Abwandlungen der außerliterarischen, geschichtlich unbestimmten, anonymen Gattung Volksmärchen durch namhafte Autoren“²²⁸. Sie entstanden im 16. Jahrhundert und orientieren sich zwar an Volksmärchen, aktualisieren jedoch ihr veraltetes und an Bedeutung verlierendes Schema und Weltbild sowie ihren Erzählstil auf verschiedene

²²² Suhrbier 1991, S. 68.

²²³ Vgl. Jäger 2005, S. 280.

²²⁴ Suhrbier 1991, S. 68.

²²⁵ Vgl. Jäger 2005, S. 280.

²²⁶ Vgl. Berndt / Tonger-Erk 2013, S. 120.

²²⁷ Vgl. Berndt / Tonger-Erk 2013, S. 120.

²²⁸ Klotz, Volker: Das europäische Kunstmärchen. Fünfundzwanzig Kapitel seiner Geschichte von der Renaissance bis zur Moderne. Stuttgart: J.B. Metzler 1985, S. 2.

Weisen.²²⁹ Während zum Beispiel Perraults Kunstmärchen im 17. Jahrhundert für ein höfisches Publikum gestaltet sind und somit bürgerlicher und milder bzw. entschärft sind sowie am Ende immer eine belehrende moralische Botschaft in Versform enthalten²³⁰ (so auch nach „Der Blaubart“), nehmen ab dem 19. Jahrhundert ihre Vielfalt an Perspektiven, ihre Vielstimmigkeit und ihre Bearbeitung von modernen Themen wie sozialem Elend, der Macht des Kapitals, Trieben und der Natur des Menschen zu, sodass die Protagonisten meist ein unglückliches Ende erwartet, wie etwa in Kafkas Werken, die Klotz als beklemmende Kunstmärchen bezeichnet.²³¹ Insbesondere in der Zeit um den ersten Weltkrieg entstehen, wie Tismar erläutert, groteske und satirische Pseudomärchen, die den politischen und sozialen Kontext verarbeiten, indem sie Leseerwartungen an Märchen enttäuschen.²³² Im Expressionismus distanziert man sich noch stärker vom Volksmärchen als Orientierungsmuster (etwa von der am Ende von Volksmärchen wiederhergestellten Harmonie) als in der Romantik, um Aussagen über Politik, Philosophie und Theologie zu treffen. Ein Beispiel ist „Die Schuld“ von Ehrenstein, das in der wichtigsten Sammlung expressionistischer Märchen mit dem Titel „Die goldene Bombe“ enthalten ist.²³³

El Hors „Ritter Blaubart“ ist ein Beispiel für ein solches Pseudo- bzw. Anti-Märchen. Doch wie ist der Text neben dem ‚Original‘ und all den anderen Bearbeitungen einzuordnen? Die ursprüngliche Geschichte stammt von Perrault und ist eine Verschriftlichung von mündlich überlieferten Volksmärchenstoffen über Frauenmörder.²³⁴ Darin geht der wohlhabende und als hässlich beschriebene Blaubart auf Reisen und überlässt seiner neuen Frau die Hausschlüssel, warnt sie jedoch davor, ein bestimmtes Zimmer aufzusperren. Die Neugier der Frau siegt, und so findet sie dort die Leichen von Blaubarts Exfrauen. Nach seiner Rückkehr versucht er auch sie zu töten, und während sie um ihr Leben bettelt, retten sie ihre Brüder und besiegen Blaubart. Die

²²⁹ Vgl. Klotz 1985, S. 23-24.

²³⁰ Vgl. Klotz 1985, S. 65-79.

²³¹ Vgl. Klotz 1985, S. 356-362.

²³² Vgl. Tismar, Jens: Das deutsche Kunstmärchen des zwanzigsten Jahrhunderts. Stuttgart: J.B. Metzler 1981, S. 32-33.

²³³ Vgl. Mayer, Mathias / Tismar, Jens: Kunstmärchen. Stuttgart: J.B. Metzler 2003, S. 144-145.

²³⁴ Vgl. Suhrbier, Hartwig (Hg.): Blaubarts Geheimnis. Märchen und Erzählungen, Gedichte und Stücke. Köln: Eugen Diederichs Verlag 1984, S. 13.

Frau erhält sein Vermögen und heiratet einen edlen Mann.²³⁵ Die moralische Botschaft am Ende des Märchens warnt vor weiblicher Neugier:

Die Neugier, trotz all ihrer Reize,
kostet oft reichlich Reue;
Jeden Tag sieht man tausend Beispiele dafür geschehen.
Das ist, wenn es den Frauen auch gefällt, ein ziemlich flüchtiges Vergnügen,
sobald man ihm nachgibt, schwindet es schon,
und immer kostet es zu viel.²³⁶

In der Fassung der Gebrüder Grimm ist Blaubart ein König, dessen blauer Bart abschreckend wirkt, und der seine neue Frau im Wald trifft, die dort mit ihren drei Brüdern lebt. Die restliche Handlung und ihre Moral sind nahezu identisch.²³⁷

In der Einleitung seiner Anthologie „Blaubarts Geheimnis“, in der auch El Hor vertreten ist, urteilt Suhrbier folgendermaßen über den Märchenstoff: „Blaubart ist eine Chiffre für männliches Verhalten in der bürgerlich-patriarchalisch strukturierten Gesellschaft der Neuzeit. Auch als private Hexenverfolgung ließe sich dieser Text somit lesen: vorgenommen wird eine Probe auf die Unterwerfungswilligkeit und Fügsamkeit der Ehefrau.“²³⁸ Aufgrund seiner gestörten Männlichkeit und Impotenz sieht Blaubart in der (sexuellen) Neugier der Frauen eine zu domestizierende und zu bekämpfende Bedrohung. Wenn eine Frau, die sich nicht von seinem Äußeren, sondern von seinem Reichtum und sozialen Stand angezogen fühlt, schließlich die Wahrheit über sein Wesen erkennt, werde er laut Suhrbier zum Angstmörder – nicht zum Lustmörder.²³⁹

In den zahlreichen späteren Bearbeitungen und Weiterentwicklungen des Stoffes ließen sich Messerli zufolge „zwei Bewegungen beobachten. [...] In der ersten Bewegung wird die Latenz des Ausgangstextes erzählend in neuen Versionen entfaltet und manifest, so dass diese jenen zu erhellen versuchen. In der zweiten Bewegung ist es die neue Erzählung, die durch den ‚alten‘ Ausgangstext erst verständlich wird.“²⁴⁰ Ein Beispiel für

²³⁵ Vgl. Uther, Hans-Jörg: Der Frauenmörder Blaubart und seine Artverwandten. In: Schweizerisches Archiv für Volkskunde 84/1-2 (1988), S. 35-36.

²³⁶ Uther 1988, S. 36.

²³⁷ Vgl. Uther 1988, S. 37.

²³⁸ Suhrbier 1984, S. 18.

²³⁹ Vgl. Suhrbier 1984, S. 19-20.

²⁴⁰ Messerli, Alfred: Blaubarts Wiederkehr oder: (Weiter-)erzählen ist erklären. In: Brednich, Rolf Wilhelm (Hg.): Erzählgkultur. Beiträge zur kulturwissenschaftlichen Erzählforschung. Berlin: De Gruyter 2009, S. 301.

eine Art der Entfaltung und Erhellung des Ausgangstexts besteht etwa in der späteren Korrektur einer erzählerischen Inkonsequenz, die Suhrbier in Perraults Märchen und der Version der Gebrüder Grimm erkennt: In den Blaubart-Bearbeitungen von Gotter und Tieck gegen Ende des 18. Jahrhunderts wird die Neugier der Frau am Ende nicht mehr mit Blaubarts Reichtum und Burg belohnt.

An dieser Stelle kann nur beispielhaft und in aller Kürze die Entwicklung und die Unterschiede der zahlreichen, weit verbreiteten Blaubart-Bearbeitungen skizziert werden, die Suhrbier in seiner Einleitung zusammenfasst. Am Ende des 18. Jahrhunderts wird Blaubart in der französischen Oper und in den deutschen Bearbeitungen von Tieck und Bechstein als ein Ritter bzw. als ein adeliger Bösewicht dargestellt und popularisiert, während ihn das englische Theater als ein unzivilisierter Türke stigmatisiert.²⁴¹ Um 1900 herum entstehen schließlich emanzipatorischere Bearbeitungen, etwa Maeterlincks progressives Stück „Ariane et Barbe-Bleue“, in dem die selbstbewusste Protagonistin Ariane die von Blaubart eingesperrten Frauen zu befreien versucht, dabei allerdings scheitert, ähnlich wie die Protagonistin Ilsebill in Döblins zeitgenössischer Interpretation des Stoffes in seiner Erzählung „Der Ritter Blaubart“ aus dem Jahr 1911.²⁴²

In mancher Hinsicht ist El Hor / El Ha den Fassungen von Perrault und Grimm stilistisch sogar näher als etwa ihrem Zeitgenossen Döblin: Ihre Werke sind kurz, die Protagonistin bleibt namenlos und Ort und Zeit werden märchentypisch nicht festgelegt. Im Gegensatz zu Döblin verlegt sie die Handlung also nicht in die Gegenwart. Allerdings verzichtet El Hor / El Ha auf märchentypische Formeln wie ‚Es war einmal‘ und auf einige andere Elemente, die bei Perrault und Grimm vorhanden sind, darunter auf Blaubarts geheime Kammer und den blutigen Schlüssel. Ein weiterer Unterschied zum ursprünglichen Märchen neben der abgeänderten Handlung und dem Ende, worauf noch kurz eingegangen werden soll, ist ihre Übernahme von Blaubarts Status als Ritter aus dem 18. Jahrhundert, vermutlich weil diese Version von Blaubart die populärste war.

Der Handlungsverlauf beider Versionen widerspricht der konservativen, bürgerlichen Moral des ursprünglichen Märchens, denn El Hors / El Has namenlose Protagonistin ist anders als bei Perrault und den Gebrüdern Grimm kein Opfer, das für seine Neugier

²⁴¹ Vgl. Suhrbier 1984, S. 28-42

²⁴² Vgl. Suhrbier 1984, S. 55-58.

bestraft bzw. domestiziert wird und auf die Hilfe ihrer Brüder hoffen muss, sondern handelt so selbstbestimmt wie Maeterlincks Ariane, wenn auch mit anderen Intentionen und anderen Resultaten. Als Opfer sollte man vielmehr Blaubart selbst sehen: Aufgrund des Vergleichs mit einem Raubtier könnte man ihn als ein Opfer seiner gewalttätigen Natur bzw. seiner gestörten Psyche bezeichnen, ganz ähnlich wie ein anderer von El Hors Protagonisten, nämlich der zehnjährige Junge in „Der Mörder“, der zwanghaft und auf grausame Weise Gänse und Frösche tötet²⁴³.

Die Protagonistin hingegen ist keine der unschuldigen, „hilflose[n] und verrückte[n] Frauen“ ²⁴⁴, die sie in seinen Augen findet, sondern sie hat durch ihre masochistische Neigung die Kontrolle über Blaubart. Nicht Blaubarts Reichtum, sondern ausgerechnet sein (in anderen Versionen als hässlich beschriebener) exotischer blauer Bart erregt sie. Ihre sexuelle Neugier bzw. ihre masochistischen Fantasien und ihr lebensfrohes Lachen, können als ein Tabubruch interpretiert werden, der Blaubart in den Wahnsinn treibt und ihn dazu bringt, Selbstmord zu begehen, indem er das Schloss anzündet. Insofern könnte El Hors / El Has „Ritter Blaubart“ bezugnehmend auf Krulls Kategorisierung expressionistischer Prosa sowohl als normenkritisch als auch als vitalistisch eingeordnet werden.

El Hor / El Ha bricht dezidiert mit Erwartungen an die traditionelle Struktur und das Weltbild von Volksmärchen (worauf auch im folgenden Kapitel noch eingegangen wird), da am Ende keine Rettung durch die Brüder und keine Vereinigung zwischen Mann und Frau und somit keine Wiederherstellung einer harmonischen Ordnung erfolgt²⁴⁵. Stattdessen stirbt die Protagonistin in beiden Fassungen einen grausamen, wenn auch ambivalenten Tod: In der ersten verdurstet oder verhungert sie, in der zweiten verbrennt sie zusammen mit Blaubart in dessen Schloss; zugleich geht damit in beiden Fällen ihr eigener Todeswunsch in Erfüllung.

Der primäre Unterschied zwischen den beiden Versionen besteht darin, dass die zweite weniger einen Sieg der Frau über den Frauenmörder darstellt als seine Erlösung durch die Frau. Dies könnte man aus dem Abnehmen seines Helms und ihrem Lächeln vor ihrem gemeinsamen Selbstmord herauslesen: „Blaubart streift den Helm ab. Die Narbe

²⁴³ Vgl. El Hor: Der Mörder. In: PAN 3/15 (10.1.1913), S. 361-362.

²⁴⁴ Suhrbier 1991, S. 53.

²⁴⁵ Vgl. Klotz 1985, S. 14-17.

auf seiner Stirn rötet sich. Das bunte Mädchen lächelt.“²⁴⁶ Dafür, dass es in der späteren Fassung von El Ha mehr um Blaubarts Erlösung bzw. um eine Art Aufhebung seines Fluches als um die Erfahrungen der Frau geht, spricht auch der bereits erwähnte Wechsel der Erzählperspektive zu Blaubart.

Somit können abschließend beide Versionen von „Ritter Blaubart“ von El Hor / El Ha als moderne, emanzipatorische, antibürgerliche und vitalistische Formen des expressionistischen Kunstmärchens sowie als Anti-Märchen bezeichnet werden. Beide Versionen verwenden intertextuelle Bezüge auf den Blaubart-Stoff, um Leseerwartungen an die Gattung des Märchens zu brechen und dadurch die Geschlechterverhältnisse in der Moderne zu verarbeiten sowie bürgerlichen und patriarchalen Moralvorstellungen primär in Bezug auf weibliche Sexualität eine Absage zu erteilen, wie dies auch andere Werke der Autorin erreichen, darunter z.B. „Das Abenteuer“ und „Die Närrin“. Dabei ist El Hors Originalversion von „Ritter Blaubart“ aus dem Jahr 1913 aufgrund ihres stilistischen Minimalismus eine noch prägnantere Prosaskizze als El Has spätere, abgeänderte Wiederveröffentlichung.

5.1.2 Einerlei

Das Kunstmärchen „Einerlei“ erschien in der späteren Schaffenszeit der Autorin unter dem Namen El Ha in der Zeitung „Prager Presse“ im Jahr 1923 neben einem Beitrag über Jacob Grimm des Germanisten Josef Körner. Die Erzählung dreht sich vor allem um die Themen Kindheit, Liebe und Sexualität und handelt von der schönen, naturverbundenen Tochter einer armen Familie mit dem Namen Einerlei. Eines Tages begegnet sie im Wild einem Ritter in goldener Rüstung und mit traurigem Gesicht, der ihr sagt, in einem Jahr werde er zurückkommen, um sie zu heiraten. Bevor er wegreitet, schneidet er ihr eine Haarlocke ab und gibt ihr einen goldenen Ring, den sie sich auf den Daumen steckt. Ein knappes Jahr später ist sie bekümmert über seine baldige Rückkehr und lenkt sich ab, indem sie in einem See baden geht und im Wasser fröhlich tanzt. Dabei verliert sie den goldenen Ring, der auf den Grund des Sees sinkt. Zu Hause fällt ihr der Verlust des Rings auf, und voller Angst vor dem Ritter wünscht sie sich, ebenso auf dem Grund zu liegen.

²⁴⁶ Suhrbier 1991, S. 69.

Der Wunsch wird ihr erfüllt: Während ihr Körper im Haus liegen bleibt, sinkt ihre Seele auf den Grund des Sees hinab. Dort erscheint ein Wesen namens Herr der Tiefe, der ihr einen blauen Mantel über die Schultern legt und damit ihre Seele im See festhält, um sie dort zu beschützen. Jahrzehnte verstreichen, in denen Einerlei Körper altert und ihre Seele weiterhin im See festgehalten wird. Erst kurz vor ihrem Tod befreit der Herr der Tiefe ihre Seele, sodass Einerlei sich zurück in ihrem Körper findet und als alte Frau in ihrem verfallenen Haus mit dem goldenen Ring am Finger aufwacht. Nur kurz darauf stirbt sie und wird begraben, und ihre nun freie Seele steigt zum Himmel empor.²⁴⁷

„Einerlei“ hat im Gegensatz zu „Ritter Blaubart“ einen märchentypischeren Einstieg, der erzählt, wie Einerlei ihren Namen erhält, wobei nichtsdestotrotz auf eine traditionelle Formel wie ‚Es war einmal‘ verzichtet wird:

Ein armer Besenbinder wohnte mit seiner Frau im tiefsten Wald und sie wünschten sich ein Kind. Der Mann wollte einen Sohn, der ihm bald bei der Arbeit helfen sollte. Die Frau aber sagte: „Mit ist es einerlei, wenn es nur ein Kindlein ist, schön wie der Mai, so mag es auch ein Mädchen sein!“ Da sagte der Mann: „Wenn es also doch nur ein Mädchen ist, dann soll es meinetwegen Einerlei heißen.“ Da lachte die Frau und sagte: „Gut, es sei! Einerlei! schön wie der Mai!“ Und der Mann lachte auch und so schliefen sie ein. Und sie bekamen wirklich ein Kindlein und es war ein Mädchen schön wie der Mai und sie nannten es Einerlei.²⁴⁸

Einerleis Name reimt sich mit ‚Mai‘, eine Vorausdeutung für ihre Verbundenheit mit der Natur und dem Frühling, welcher für ihre Schönheit und Jugend steht. Ähnlich wie in „Ritter Blaubart“ kommt hier auch eine heterodiegetische Erzählinstanz zum Einsatz, allerdings mit einer Nullfokalisierung, sodass die Erzählinstanz mehr als die einzelnen Figuren weiß²⁴⁹ (genau wie in der Prosaskizze „Aaron“, die im nächsten Kapitel analysiert werden soll).

Der folgende Abschnitt erzählt die Begegnung zwischen Einerlei und dem Ritter:

Er ritt ganz nah zu ihr, bückte sich herab, ergriff eine ihrer glitzernden Haarsträhnen, zog sein Schwert und trennte mit einem leichten Hieb die Locke von ihrem Kopf. Einerlei konnte vor Schreck kein Wort sprechen. Der Ritter lachte und sagte: „Mein Schwert ist scharf! Hüte dich, mir ungehorsam zu sein! In einem Jahr erwartest du mich hier!“

²⁴⁷ Vgl. El Ha: Einerlei. In: In: Prager Presse / Dichtung und Welt 9 (4.4.1923), S. 3.

²⁴⁸ El Ha 1923: Einerlei, S. 3.

²⁴⁹ Vgl. Genette 2010, S. 121-159.

Der Ritter schlang Einerlei Locke um sein linkes Handgelenk, dann zog er einen Ring vom Finger, warf ihn Einerlei in den Schoß und ritt rasch davon. Einerlei betrachtete lange den Ring. Es war ein wunderlich verzierter Goldreif mit allerlei fremden Zeichen, der hielt ein rotes Rubinherz. Einerlei streifte den Ring auf den Daumen und ging traurig nach Haus.²⁵⁰

Der Verlust der Haarlocke ist eine offensichtliche Metapher für den frühzeitigen Verlust der Unschuld, und auch das scharfe Schwert des Ritters ist eine Metapher, die wohl keiner Erklärung bedarf.

Viel interessanter an der zitierten Stelle ist der als ‚Goldreif‘ bezeichnete goldene Ring, der wohl als ein Verlobungsring und somit als harmonische Verbindung zwischen den Geschlechtern und/oder als Versprechen der zukünftigen Treue gelesen werden kann. Obwohl in Volks- und Kunstmärchen wohl öfters wertvolle magische Objekte wie goldene Ringe vorkommen, bietet sich an dieser Stelle ein kurzer beispielhafter Vergleich von „Einerlei“ mit einem Märchen namens „Das Märchen von der Stille“ an, welches als Binnenerzählung in die Novelle „Der Zauberlehrling“ von El Has Zeitgenossin Marta Karlweis integriert ist.

Karlweis‘ Novelle erschien im Jahr 1912 (ca. 11 Jahre vor „Einerlei“) und dreht sich um die Beziehungsunfähigkeit, Einsamkeit und innere Zerrissenheit des in Wien lebenden Dichters Georg Hübner, der zur literarischen Szene im Café Central gehört. Auf einem Kostümfest erzählt Georg mit mehreren Unterbrechungen dieses Märchen, das Sonnleitner in seinem Nachwort als Anti-Märchen bezeichnet, da es unter anderem durch sein negatives Ende die Erwartungen des Publikums an die Gattung enttäuscht und stattdessen Entsetzen auslöst, sodass Georg letztendlich nicht nur als Mensch, sondern auch als Erzähler scheitert.²⁵¹

In Karlweis‘ Anti-Märchen erscheint einer in Armut lebenden Frau während der Geburt ihres Sohnes in der Stille des Waldes eine Fee und schenkt dem Kind einen goldenen Ring. Die Frau, der er den Ring schenken wird und die den Anblick der Fee erträgt, soll ihm für immer treu bleiben:

Sie schloß die Augen. Aber noch immer sah sie die holde, leuchtende Frau vor ihrem Lager, die ihr einen schönen Knaben reichte und leise sprach: Fürchte dich nicht! Ich will deines

²⁵⁰ El Ha 1923: Einerlei, S. 3.

²⁵¹ Vgl. Karlweis, Marta: Der Zauberlehrling. Hg. von Johann Sonnleitner. Wien: DVB Verlag 2021, S. 246-251.

Kindes Patin sein. Und ich gebe deinem Kind als Patengabe diesen goldenen Ring. Den sollst du verwahren für deinen Sohn! Und höre, was ich dir sage: Das Menschenkind, dem in kommender Zeit dein Sohn diesen Ring an den Finger steckt, wird ihm verbunden bleiben für Leben und Ewigkeit, wenn es den Anblick meiner Augen erträgt!“ So sprach die mit Sonne geschleierte Frau. Und verschwand.²⁵²

Diesen „blinkenden Goldreif“²⁵³ trägt der Sohn später stets an der Hand. Später trifft er ein junges rothaariges Mädchen, mit dem er eine Nacht verbringt und dem er anschließend den Goldreif an seinen Finger steckt – daraufhin erscheint in der Stille die Fee, und das Mädchen stirbt vor Schreck. Der Knabe beerdigt es zusammen mit dem Ring, zieht weg von der Stille in die Stadt und heiratet dort eine andere Frau. Diese stirbt jedoch vor Kummer, da er ihre Kinder nicht liebt. Um sie zu retten, reitet er zurück in den Wald, um den Ring auszugraben, doch noch bevor er zurückkehrt, ist sie tot.²⁵⁴

El Has „Einerlei“ weist trotz der abweichenden Handlung und der unterschiedlichen narrativen Ebenen („Einerlei“ ist keine Binnenerzählung) Ähnlichkeiten zu Karlweis’ „Märchen von der Stille“ auf: Beide sind Anti-Märchen, zitieren Formen des Volksmärchens, thematisieren Liebe, Sexualität, Kindheit und den Verlust von Unschuld, enthalten bildhafte Naturbeschreibungen und erzählen von einem magischen Goldreif, der die Verbindung zwischen den Geschlechtern und ewige Treue symbolisiert, jedoch den Tod bringt. Ob man in diesem Fall von indirekten intertextuellen Bezügen oder von zufälligen Parallelen sprechen sollte, kann nicht eindeutig geklärt werden und liegt wohl im Ermessen der Leserin bzw. des Lesers.

„Einerlei“ endet wie bereits erwähnt mit dem Tod der Protagonistin, nachdem nach Jahrzehnten ihre Seele in ihren Körper zurückkehrt und sie als alte Frau mit dem Goldreif an der Hand erwacht. Ihre Eltern und wohl auch der von ihr gefürchtete goldene Ritter, der ihr den Ring gegeben hat, sind längst tot, und auch sie selbst stirbt binnen kurzer Zeit:

Da schlug Einerlei im verfallenen Waldhäuschen die Augen auf, sie atmete und sah um sich und erhob sich langsam und zitternd. Ihre goldenen Haare waren schneeweiß geworden. Fremde Menschen standen um sie, reichten ihr Wein und befragten sie. Andere kamen herbei, das Wunder zu sehen. Einerlei mußte ihre Geschichte erzählen, so gut es ging. Niemand würde ihr geglaubt haben, wenn nicht der Rubinring beim Erwachen plötzlich an

²⁵² Karlweis 2021, S. 126.

²⁵³ Karlweis 2021, S. 127.

²⁵⁴ Vgl. Karlweis 2021, S. 128-143.

ihrer Hand erschienen wäre. Einerlei starb bald darauf und wurde begraben. Da konnte das Seelchen zum Himmel fliegen!²⁵⁵

Der letzte Satz über die wiedergewonnene Freiheit ihrer Seele sollte nicht darüber hinwegtäuschen, dass es sich um ein negatives Ende handelt, das (insbesondere im Kontext der anderen Werke der Autorin) eventuell als eine Warnung bzw. ein *cautionary tale* interpretiert werden könnte: Einerlei hätte den Ritter nicht fürchten und den Goldreif nicht im See verlieren dürfen. Die Angst vor einer Verbindung mit dem anderen Geschlecht und der Wunsch, die eigene Unschuld bzw. Jungfräulichkeit zu bewahren, führen dazu, dass das Leben unerfüllt an einem vorbeizieht und man eines Tages kurz vor dem Tod aufwacht. Genau wie im „Märchen von der Stille“ sind die Geschlechterverhältnisse gestört und eine harmonische, glückliche Beziehung unmöglich. In beiden Geschichten endet das Anstecken des Goldreifs tödlich für die weiblichen Figuren, wobei der Tod bei Karlweis sofort und bei El Ha erst nach Jahrzehnten eintritt.

Wendet man Genettes Typologie von Transtextualität an, ließe sich „Einerlei“ nicht nur als intertextuell, sondern aufgrund der strukturellen Beziehung zur Gattung des Märchens auch als architextuell bezeichnen. Die Erzählung orientiert sich nämlich, wie es für Kunstmärchen üblich ist, stark an der Form und dem Weltbild des traditionellen Volksmärchens. Anders als „Ritter Blaubart“ ist „Einerlei“ jedoch nicht hypertextuell, da die Erzählung nicht auf einem spezifischen Hypotext basiert, dessen Handlung oder Stil transformiert wird, und sie somit für sich allein stehen kann.

Die typischen Gattungsmerkmale des Volksmärchens, um genauer zu sein des Zaubermärchens, werden ausführlich bei Klotz beschrieben; auf sie wird nachfolgend in diesem Absatz Bezug genommen.²⁵⁶ „Einerlei“ zitiert die Gattungsmerkmale des Volksmärchens unter anderem durch die Verwendung des Reims, die Wortwahl (z.B. ‚tiefster Wald‘ und ‚Kindlein‘), die Figur eines armen Besenbinders, die fehlenden Namen der Figuren der Eltern, die Kürze und Schlichtheit der Sätze, die Geradlinigkeit und der geringe Umfang der Handlung, die statischen sozioökonomischen Verhältnisse bzw. die unhinterfragten Gegebenheiten von Armut und Reichtum, die Übernahme einer naiven

²⁵⁵ El Ha 1923: Einerlei, S. 3.

²⁵⁶ Vgl. Klotz 1985, S. 10-21.

Ästhetik, in der die Guten als schön dargestellt werden, die Unbestimmtheit von Ort und Zeit der Handlung (in „Einerlei“ wird als Ort bloß ein Wald genannt), die übernatürlichen, wunderbaren Elemente wie etwa die Verzauberung der Protagonistin und möglicherweise auch die wiederholte Verwendung der Konjunktion ‚und‘, durch die ein konzeptionell mündliches Register erreicht wird.

Der oft stark visuelle, minimalistische Erzählstil der Autorin wird hier also um traditionelle Märchenelemente erweitert. Aufgrund dieser Eigenheiten, vor allem jedoch wegen der Länge, weicht dieses Kunstmärchen von den typischen bildhaft-analytischen Prosaskizzen der Autorin ab. Da „Einerlei“ wie auch Karlweis‘ „Märchen von der Stille“ den Stil und das Weltbild der Volksmärchen zwar aufrufen, jedoch die Erwartungen an den Handlungsverlauf der Gattung letztendlich nicht erfüllt, indem am Ende durch den magischen Goldreif keine Harmonie wiederhergestellt werden kann, sondern die Entfremdung zwischen den Geschlechtern im Tod gipfelt, handelt es sich (ebenso wie bei „Ritter Blaubart“) um ein Anti-Märchen.

5.2 Gruppe 2: Werke mit Bezügen zu Religion und Mythologie

Diese Gruppe enthält Werke mit intertextuellen Bezügen zu religiösen und mythologischen Stoffen, darunter Erzählungen aus dem Monotheismus bzw. aus dem Alten Testament, der griechischen Mythologie sowie der indischen Mythologie (durch einen Verweis auf den Fluss Ganges und eine Figur namens Amba in „Erlebnis“²⁵⁷). Nachfolgend werden aus dieser Gruppe die beiden Werke „Aaron“ von El Ha und „Hero und Leander“ von El Hor analysiert.

5.2.1 Aaron

Die Prosaskizze „Aaron“ von El Ha wurde soweit bekannt erstmals im Jahr 1919 in der Zeitschrift „Der Friede“ gedruckt und im Jahr 1920 in ihrem Buch „Schatten“ wiederveröffentlicht. Mit ihren fünf Sätzen ist sie, wie das folgende Zitat zeigt, repräsentativ für die Kürze und Prägnanz von El Hors / El Has Werken:

²⁵⁷ Vgl. El Ha: Erlebnis. In: Saturn 5/1 (1919), S. 21-27.

Aaron, der Künstler, Bruder des Propheten. Er war wohlberedt, und was des Moses schwere Zunge nicht vermochte, das mußte Aarons lächelnde Gewandtheit aussagen. Moses sprach zur Gottheit, Aaron zu den Menschen.

Und während Moses auf dem Sinai in Donnerwolken Urweltweisheit atmete, schuf Aaron mit leichtsinniger Bildnerlust dem verzweifelten Volk zum Trost sein goldenes Kunstwerk, einen jungen Stier, der in seiner frohen Kraft und Schönheit von den Freude Armen als Sinnbild der Lebensfülle umjauchzt und angebetet wurde.

Unter den zwölf gleichen grauen Priesterstäben frühlingte aus Aarons Stab das frische Grün!²⁵⁸

Die zweite Version von „Aaron“ ist abgesehen von minimalen sprachlichen Eingriffen unverändert geblieben. In der Originalfassung in „Der Friede“ steht noch „wohl beredt“, „goldnes“ sowie „Stabe“ und „Volke“²⁵⁹. Inhaltlich ähnelt der Text den anderen kurzen Charakterisierungen wichtiger Figuren durch die Autorin, die sie in „Schatten“ gesammelt veröffentlichte. Hinsichtlich ihrer Stilistik und ihrer intertextuellen Bezüge können markante Unterschiede festgestellt werden. Manche dieser Charakterisierungen behandeln historische Personen, manche literarische und religiöse Figuren. Dazu gehören „Goethe“, „Schiller“, „Mozart“, „Beethoven“, „Shakespeare“, „Heinrich Heine“, „Joseph Kainz“, „Raffael“, „Hafis“, „Harun al Raschid“, „Ritter Blaubart“, „Romeo und Julia“, „Die Heilige Elisabeth“, „Lucifer“, „Maria“ und „Judas Ischariot“.

Auf den ersten Blick scheint das Präteritum in „Aaron“ eine poetische Funktion zu erfüllen. Es könnte der Eindruck entstehen, dass Aaron neben den anderen Figuren in „Schatten“ wie Harun al Raschid, Beethoven, Hafis usw., über die El Ha ebenso im Präteritum schreibt, auch als eine historische Figur präsentiert wird, über deren Leben und Wirken knapp berichtet und geurteilt wird, wohingegen das Präsens etwa in „Romeo und Julia“ und „Ritter Blaubart“ auf die Fiktionalität der Figuren hinweisen könnte. Allerdings steht El Has Text über Judas Ischariot und Jesus von Nazareth, die anders als Aaron, Moses, Romeo, Julia und Blaubart wohl historische Personen waren, ebenso im Präsens. Daher gibt es wohl keinen Zusammenhang zwischen dem Tempus und der Fiktionalität der Figuren. Ob das Tempus bei El Ha abgesehen von einem distanzierenden Effekt noch eine andere Funktion hat, ist unklar.

²⁵⁸ Suhrbier 1991, S. 74.

²⁵⁹ El Ha: Aaron. In: Der Friede 3/66 (25.4.1919), S. 335.

„Aaron“ unterscheidet sich von den tendenziell bildhaft-analytischen Skizzen der Autorin in vielfacher Hinsicht. Die heterodiegetische Erzählinstanz ist unfokalisiert²⁶⁰ (wie auch in dem Kunstmärchen „Einerlei“), da sie mehr weiß als die Figuren Aaron und Moses und die beiden gegenüberstellt und wertend beurteilt. Eingeleitet wird der Text mit einer Ellipse, die wirkt, als würde sie die Frage ‚Wer ist Aaron?‘ möglichst knapp beantworten wollen, als handle es sich um einen Lexikoneintrag: Er ist Moses‘ Bruder und ein Künstler.

Der restliche Text liefert eine ausführlichere Antwort und bedient sich dabei deutlich mehr an Emotion und Pathos in der Wortwahl und Satzstruktur, um ihn in einem positiven Licht darzustellen und mit Moses zu kontrastieren. Aaron ist „wohlberedt“, spricht mit „lächende[r] Gewandtheit“ und arbeitet mit „leichtsinniger Bildnerlust“²⁶¹. Aaron wird als gewandter und talentierter als sein Bruder gezeichnet; insbesondere im langen und komplexen vierten Satz verfällt die Erzählinstanz in eine emotionale Lobesrede auf Aaron und sein Werk, den goldenen Stier, bevor der Text mit einem geradezu euphorischen Ausrufesatz endet. Im Gegensatz zu Moses spricht er nicht zu Gott, sondern zu Menschen. Des Weiteren wird er durch die Farbe Grün, die aus seinem Stab sprießt, als kräftiger und jugendlicher als andere Priester gezeigt. Insofern lässt sich der Text eher der emotional hochgestimmten Stiltendenz der Autorin zuordnen.

Die Religiösität von Moses und der Priester ist negativ konnotiert durch die Wortwahl „schwere Zunge“, „Donnerwolken“ und die „gleichen grauen Priesterstäbe[...]“²⁶² – letztere wirken durch ihre einheitliche graue Farbe leblos und kalt und rufen das Bild von Gitterstäben auf. Im Unterschied dazu ist Aarons Wirken auf die Menschheit ausgerichtet und hat einen weltlichen Nutzen: Die Menschen, die als „Freudearme[...]“²⁶³ bezeichnet werden, werden durch die Schönheit des Kunstwerks von Lebensfreude erfüllt und verehren es, statt Gott anzubeten. Man könnte den Text auf rein sprachlicher Ebene als eine Solidarisierung mit Aaron deuten. Er und sein Handeln werden als ein Gegensatz zu Moses‘ lebensfremder Religiosität dargestellt. Die Lust am Leben, das Glück, die Jugend

²⁶⁰ Vgl. Genette 2010, S. 121-159.

²⁶¹ El Ha 1919: Aaron, S. 335.

²⁶² El Ha 1919: Aaron, S. 335.

²⁶³ El Ha 1919: Aaron, S. 335.

und Aarons künstlerische Freiheit werden hier als Ideale denen der Religion entgegengestellt.

Es ist offensichtlich, dass „Aaron“ Intertextualität und Hypertextualität aufweist: Durch die Übernahme der Figuren aus dem Alten Testament verweist er nicht nur direkt auf biblische Erzählungen, sondern könnte ohne diese gar nicht existieren. Im Folgenden wird dieser Bezug näher untersucht.

Aaron ist eine wichtige Figur im Judentum, Christentum und Islam und wurde vielfach in religiöser Kunst dargestellt. Im Alten Testament ist Aaron Moses' älterer Bruder und Gefährte sowie der Ahnvater der Priesterschaft in Israel. Er wird im Buch Exodus in der Erzählung von Moses' Berufung eingeführt, in der er Moses durch seine Sprachtalent unterstützen soll. Im Gespräch mit dem ägyptischen Pharao verwandelt sich Aarons Stab in eine Schlange, die die ebenfalls in Schlangen verwandelten Stäbe der Ägypter frisst, wodurch der Pharao von der Macht Gottes überzeugt werden soll. Da dieser nicht überzeugt wird und die Israeliten nicht ziehen lassen will, lässt Gott durch Aarons Stab drei Plagen (darunter etwa die Verwandlung der ägyptischen Gewässer in Blut) entstehen.²⁶⁴

Diese Stelle findet sich im Buch Exodus und lautet in der Lutherbibel folgendermaßen:

Der HERR sprach zu Mose: Siehe, ich habe dich zum Gott gesetzt für den Pharao, und Aaron, dein Bruder, soll dein Prophet sein. Du sollst alles reden, was ich dir gebieten werde; aber Aaron, dein Bruder, soll es vor dem Pharao reden, damit er die Israeliten aus seinem Lande ziehen lasse. Aber ich will das Herz des Pharao verhärten und viele Zeichen und Wunder tun in Ägyptenland. Und der Pharao wird nicht auf euch hören. Dann werde ich meine Hand auf Ägypten legen und durch große Gerichte meine Heerscharen, mein Volk Israel, aus Ägyptenland führen. Und die Ägypter sollen innwerden, dass ich der HERR bin, wenn ich meine Hand über Ägypten ausstrecken und die Israeliten aus ihrer Mitte wegführen werde. Mose und Aaron taten, wie ihnen der HERR geboten hatte. Und Mose war achtzig Jahre und Aaron dreiundachtzig Jahre alt, als sie mit dem Pharao redeten. Und der HERR sprach zu Mose und Aaron: Wenn der Pharao zu euch sagen wird: Weist euch aus durch ein Wunder!, so sollst du zu Aaron sagen: Nimm deinen Stab und wirf ihn hin vor dem Pharao, dass er zur Schlange werde! Da gingen Mose und Aaron hinein zum Pharao und taten, wie ihnen der HERR geboten hatte. Und Aaron warf seinen Stab hin vor dem Pharao und vor seinen Großen und er ward zur Schlange. Da ließ der Pharao die Weisen und Zauberer rufen und die ägyptischen Zauberer taten ebenso mit ihren Künsten: Ein jeder warf seinen Stab hin, da wurden Schlangen daraus; aber Aarons Stab verschlang ihre Stäbe.

²⁶⁴ Vgl. Koenen, Klaus: Aaron / Aaroniden. In: Das wissenschaftliche Bibellexikon im Internet (WiBiLex) 2017. <https://www.bibelwissenschaft.de/stichwort/17172/> (17.08.2022), 1.-8.

Aber das Herz des Pharaos wurde verstockt und er hörte nicht auf sie, wie der HERR gesagt hatte.²⁶⁵

El Ha bezieht sich in ihrem Werk „Aaron“ indirekt auf diese Stelle aus dem Alten Testament und transformiert sie: Aarons Stab verwandelt sich bei ihr nicht in eine Schlange und löst auch keine Plagen aus, sondern erhält durch das frische Grün, das aus ihm sprießt und den Menschen Glück bringt, eine positive Konnotation. Mit anderen Worten wird die Bedeutung von Aarons Stab bei El Ha invertiert.

Aaron ist im Alten Testament der Schöpfer des sogenannten goldenen Kalbs bzw. goldenen Stiers, worauf sich El Has Text explizit bezieht. Das goldene Kalb ist ein Gottesbildnis, durch dessen Anfertigung Aaron gegen die zehn Gebote verstößt. Als Bestrafung werden auf den Befehl von Moses im Namen Gottes 3000 Menschen in einem Massaker ermordet. Im rabbinischen Judentum entwickelte sich die Interpretation, dass Aaron nicht freiwillig handelte, sondern durch das Volk gezwungen wurde, das goldene Kalb zu bauen, um ihn in ein aus religiöser Sicht ‚positiveres‘ Licht zu rücken.²⁶⁶ Stierdarstellungen bzw. Kultbilder von Stieren wurden zu dieser Zeit als negativ und sündhaft betrachtet, weswegen man in der Bibelwissenschaft davon ausgeht, dass im Alten Testament spöttisch der Begriff für ‚Kalb‘ dafür verwendet wurde.²⁶⁷

Die für die Interpretation von El Has Werk relevanten Bibelverse lauten wie folgt:

Als aber das Volk sah, dass Mose ausblieb und nicht wieder von dem Berge zurückkam, sammelte es sich gegen Aaron und sprach zu ihm: Auf, mach uns einen Gott, der vor uns hergehe! Denn wir wissen nicht, was diesem Mann Mose widerfahren ist, der uns aus Ägyptenland geführt hat.

Aaron sprach zu ihnen: Reißt ab die goldenen Ohringe an den Ohren eurer Frauen, eurer Söhne und eurer Töchter und bringt sie zu mir. Da riss alles Volk sich die goldenen Ohringe von den Ohren und brachte sie zu Aaron. Und er nahm sie von ihren Händen und bildete das Gold in einer Form und machte ein gegossenes Kalb. Und sie sprachen: Das ist dein Gott, Israel, der dich aus Ägyptenland geführt hat! Als das Aaron sah, baute er einen Altar vor ihm und ließ ausrufen und sprach: Morgen ist des HERRN Fest. Und sie standen früh am Morgen auf und opferten Brandopfer und brachten dazu Dankopfer dar. Danach setzte sich das Volk, um zu essen und zu trinken, und sie standen auf, um ihre Lust zu treiben.²⁶⁸

²⁶⁵ Lutherbibel 1984. Deutsche Bibelgesellschaft. <https://www.bibelwissenschaft.de/online-bibeln/lutherbibel-1984/lesen-im-bibeltext/> (15.7.2023), Ex 7, 1-13.

²⁶⁶ Vgl. Koenen, Klaus 2017: Aaron / Aaroniden, 2.-5.

²⁶⁷ Vgl. Koenen, Klaus: Goldenes Kalb. In: Das wissenschaftliche Bibellexikon im Internet (WiBiLex) 2021. <https://www.bibelwissenschaft.de/stichwort/19820/> (15.07.2023).

²⁶⁸ Lutherbibel 1984, Ex 32, 1-6.

Als Strafe für die sündhafte Anbetung dieses materiellen Kunstwerks bzw. Gottesbildnis, das einen Verstoß gegen die Gebote darstellt, ließ Gott durch Moses' Befehl 3000 Menschen aus dem Volk ermorden:

Als nun Mose sah, dass das Volk zuchtlos geworden war – denn Aaron hatte sie zuchtlos werden lassen zum Gespött ihrer Widersacher –, trat er in das Tor des Lagers und rief: Her zu mir, wer dem HERRN angehört! Da sammelten sich zu ihm alle Söhne Levi. Und er sprach zu ihnen: So spricht der HERR, der Gott Israels: Ein jeder gürtete sein Schwert um die Lenden und gehe durch das Lager hin und her von einem Tor zum andern und erschlage seinen Bruder, Freund und Nächsten. Die Söhne Levi taten, wie ihnen Mose gesagt hatte; und es fielen an dem Tage vom Volk dreitausend Mann.²⁶⁹

El Has Text übernimmt nicht den Begriff ‚Kalb‘ aus der religiösen Erzählung, sondern bezeichnet Aarons Kunstwerk als ‚Stier‘ und betont seine Jugend sowie seine „frohe[...] Kraft und Schönheit“²⁷⁰, Werte, die hier eindeutig nicht als sündhaft verurteilt werden, sondern positiv besetzt sind, und für deren Anbetung das Volk in El Has Geschichte im Unterschied zur biblischen Erzählung auch nicht durch Gott und Moses bestraft wird. Auf die Schaffung und Anbetung des Kunstwerks und den Verstoß gegen Gottes Gebot folgt, anders als im Alten Testament, kein Massaker, denn die Prosaskizze endet damit, dass die Menschen glücklich feiern. Daraus ließe sich schließen, der Tabubruch wird bei El Ha als eine moralisch gute Handlung dargestellt. Dieser Interpretation zufolge funktioniert das Bildnis des jungen Stiers bei ihr somit als Metapher für Vitalität – darunter fallen Lebensfreude, Jugend, Lust, Zeugungskraft usw. – sowie möglicherweise als Symbol für die Freiheit der Kunst, die auch gegen (religiöse) Tabus verstoßen darf. Überhaupt ist es auffällig, dass der Stier bei El Ha nicht als ein blasphemisches Gottesbildnis, sondern rein als ein ästhetisches Kunstwerk inszeniert wird. Daraus lässt sich folgern, dass El Has Werk die religiöse Erzählung um Aaron säkularisiert und sie deutlich von der ursprünglichen moralischen Botschaft entfernt.

Zusammenfassend kann „Aaron“ der emotional hochgestimmten Stilart in El Hors / El Has Werk sowie aufgrund seiner Idealisierung von Vitalität durch die religiöse Metapher des goldenen Stiers der vitalistischen Prosa des Expressionismus zugeordnet werden. Im Unterschied zur religiösen Vorlage aus dem Alten Testament verzichtet der Text auf eine

²⁶⁹ Lutherbibel 1984, Ex 32, 25-28.

²⁷⁰ El Ha 1919: Aaron, S. 335.

göttliche Bestrafung der Menschen, die Aarons Kunstwerk, das für Freude und Glück sorgt, verehren. Dies könnte als eine Säkularisierung der religiösen Erzählung und als Bruch mit konservativen religiösen Normen und Werten interpretiert werden. Stilistisch ist der Text aufgrund seiner fantastischen, metaphorischen, religiösen, beinahe predigtähnlichen Sprache Einstein näher als Döblin, allerdings beinhaltet er im Unterschied zu Einsteins Werken keine erkenntnistheoretische Reflexion und ist aufgrund seiner Kürze kaum für einen direkten Vergleich geeignet.

Zusätzlich soll an dieser Stelle noch eine weitere mögliche Ebene des Texts untersucht werden. Im Werk der Autorin hat „Aaron“ aufgrund der Wahl ihrer Pseudonyme, über die in Kapitel 3.2 spekuliert wurde, einen interessanten, möglicherweise zentralen Stellenwert, denn die Bestandteile ‚El‘, ‚Hor‘ und ‚Ha‘ könnten als Bezug auf Religion, insbesondere auf die Erzählung um Aaron und den Berg Hor bzw. den Aaronsberg, gelesen werden. Zunächst muss jedoch ausdrücklich betont werden, dass die Hebräischkenntnisse des Autors dieser Arbeit unzureichend sind und es sich hier aufgrund des mangelhaften Forschungsstands nicht um wissenschaftliche Hypothesen, sondern um reine Spekulationen handelt, die zum Zeitpunkt des Schreibens nicht beweisbar oder widerlegbar sind.

El ist außerhalb des Alten Testaments vor allem aus ugaritischen Texten aus etwa 2000 v. Chr. Überliefert und bezeichnete die höchste Gottheit. Später wurde die Gottheit El durch den israelitischen Gott Jahwe ersetzt.²⁷¹ *El* kann im Alten Testament noch als ein theomorphes Element in Namen, z.B. in ‚Israel‘ oder ‚Ismael‘, oder als Steigerung vorkommen, z.B. in ‚Gottesberge‘ (*El har*) in Psalm 36,7, womit besonders gewaltige Berge gemeint sind. Das hebräische Wort *har* für ‚Berg‘ ist wahrscheinlich wurzelverwandt mit *Hor* (הר), dem Namen für zwei oder mehr biblische Berge. Auf einen dieser Berge namens Hor steigt Aaron zusammen mit seinem Bruder Moses, wo er auch stirbt. Wo der reale Berg zu lokalisieren ist, ist jedoch umstritten. Es könnte sich um den Ġebel Hārūn (Aaronsberg) südwestlich von Petra, den Ġebel el-Maḍēra (hebräisch: *Hor Ha-Har*, auf Deutsch: ‚Hor, der Berg‘) in der Umgebung von Kadesch oder auch den ‘Amāret Churāše ebenso in der Nähe von Kadesch handeln.²⁷²

²⁷¹ Vgl. Kottsieper, Ingo: El. In: Das wissenschaftliche Bibellexikon im Internet (WiBiLex) 2017. <https://www.bibelwissenschaft.de/stichwort/11012/> (16.08.2022), 2.-3.

²⁷² Vgl. Kellenberger 2008, 1.-3.

Beide Pseudonyme könnten demnach auf verschiedene Arten auf diesen Berg hinweisen: ‚El Hor‘ wäre demnach ein direkter Bezug auf den Berg Hor in der biblischen Geschichte, während ‚El Ha‘ ein Bezug auf den Aaronsberg sein könnte, indem *El* mit den ersten zwei Buchstaben von *Hārūn* kombiniert wurde, oder indem der hebräische Artikel ‚Ha‘ aus *Hor Ha-Har* entnommen wurde. Naheliegender als El Ha wäre jedoch die Wahl des Pseudonyms El Har (auf Deutsch: ‚Gottesberg‘) gewesen. Vielleicht entschied sich die Autorin auch bloß für El Ha, weil sie ihn klanglich oder schriftlich gegenüber El Har bevorzugte. Jedenfalls stärkt die Verbindung zwischen den beiden Pseudonymen El Hor und El Ha, dem biblischen Berg Hor sowie ihrem Werk „Aaron“ die bereits erwähnte Hypothese, dass die Autorin Jüdin war, die Hebräisch beherrschte.

Zusätzlich könnte man (auch im Kontext ihres restlichen Werks) vermuten, dass sie sich mit der Figur des Aarons als Künstler identifizieren konnte und sich gegen konservative religiöse Normen und Wertvorstellungen und für Kunstfreiheit und Lebensfreude ausgesprochen haben könnte. Ein direkter Rückschluss von dem Werk, das sich religionskritisch interpretieren lässt, auf die Weltanschauung seiner Autorin wäre jedoch unzulässig. Daher handelt es sich auch hier zum Zeitpunkt des Schreibens um nicht überprüfbare Vermutungen.

5.2.2 Hero und Leander

„Hero und Leander“ stammt aus der früheren Schaffenszeit der Autorin und wurde unter dem Pseudonym El Hor in der Zeitschrift „Saturn“ im Jahr 1914 publiziert. Wie Suhrbier in seinem Nachwort der Neuherausgabe von „Die Schaukel“ und „Schatten“ feststellt, handelt es sich bei dem Text um eine Umarbeitung der bekannten antiken Liebesgeschichte zwischen den beiden mythologischen Figuren Hero und Leander.²⁷³

Der Fensterbogen rahmt einen Fetzen der Nacht ein, das Meer ist wie aus glimmenden Phosphorstreifen hineingewirkt in eine dunkle, flatternde Fahne.
Der Seewind quillt warm und feucht über den salzigen Strand, um Gemäuer und Säulen, und kommt zum Fenster herein.
Hero wacht und wartet.
Leander kommt schwimmend durch das Meer, von weither, von dem Licht ihrer Lampe geführt.

²⁷³ Vgl. Suhrbier 1991, S. 81.

Er wird bei ihr sein, wie gestern.
Gestern kam er zum erstenmal –
Ach! Zum erstenmal!
Das ist vorbei.
Heute wird er wiederkommen. Und er wird nach dem Meer duften und nach den Nebeln
der Nacht. So wie es gestern war.
Alles wird sein, wie es gestern war.
Es soll nicht sein! Nichts soll wiederkehren!
Und sie löscht die Lampe.
Das Meer zischt und brüllt ruhelos.
Sie läuft hinunter zum Strand. Draußen ergreift sie der Wind, ungeduldig wie ein Buhle.
Sie geht singend die felsige Küste entlang, auf und ab, bis zum Morgen.²⁷⁴

Die kurze Geschichte ist eine figurale Erzählung bzw. verwendet eine heterodiegetische Erzählinstanz mit einer internen Fokalisierung.²⁷⁵ Damit weist sie dieselbe Erzählform auf wie „Ritter Blaubart“. Zu einem noch höheren Grad als bei „Ritter Blaubart“ findet man sich als Leserin bzw. Leser im Bewusstsein der Protagonistin vor.

Im parataktischen ersten Satz wird Heros Sicht durch das Turmfenster auf das Meer stark visuell dargestellt: Der Fensterbogen funktioniert als Bilderrahmen für den „Fetzen der Nacht“, und das Meer wird mit einer „dunkle[n], flatternde[n] Fahne“²⁷⁶ verglichen, wodurch ein Eindruck des unruhigen, welligen Seegangs entsteht. Bereits im nächsten Satz wird klargestellt, dass kein kalter Sturm, sondern ein warmer Wind dafür verantwortlich ist. Die Feuchte und Wärme des Winds, den Hero durch das Fenster kommen spürt, kann als Vorausdeutung für Leanders Besuch und den romantischen Abend mit ihm verstanden werden.

Ab dem Satz „Hero wacht und wartet“ werden die Gedanken und Gefühle der Protagonistin in Bezug auf Leander durch die erlebte Rede ausgedrückt: „Er wird bei ihr sein, wie gestern. Gestern kam er zum erstenmal – Ach! Zum erstenmal!“²⁷⁷ Die Sätze sind sprachlich stark reduziert und kurz, es werden Ellipsen, Ausrufesätze, Interjektionen und andere Mittel verwendet, um Subjektivität und Emotionalität auszudrücken und Heros (anfängliche) Sehnsucht nach ihrem Liebhaber zu versprachlichen. Insbesondere durch diese erlebte Rede im Mittelteil kann das Werk insgesamt eher als emotional hochgestimmt als bildhaft-analytisch bezeichnet werden. Da beide Stiltendenzen

²⁷⁴ El Hor: Hero und Leander. In: Saturn 4/1 (Januar 1914), S. 31-32.

²⁷⁵ Vgl. Genette 2010, S. 161.

²⁷⁶ El Hor 1914: Hero und Leander, S. 31.

²⁷⁷ El Hor 1914: Hero und Leander, S. 32.

vorhanden sind und sich abwechseln, handelt es sich bei „Hero und Leander“ zwar um eine Mischform, allerdings überwiegt durch die Verwendung der erlebten Rede die emotional hochgestimmte Tendenz. Auffällig ist sind vor allem die zahlreichen Absätze, die Heros Gedanken stark fragmentieren und dadurch ihr aufgewühltes Bewusstsein darstellen.

Ab einem gewissen Punkt kippt Heros Stimmung, was sie dazu veranlasst, ihre Meinung zu ändern, dass sich der gestrige Abend wiederholen soll. Wo genau sich dieser Punkt im Text befindet, ist schwer zu identifizieren. Frühestens bei dem Gedanken „Das ist vorbei“ und spätestens in „Es soll nicht sein! Nichts soll wiederkehren!“²⁷⁸ löst sich ihre Sehnsucht auf, sodass sie beschließt, die Lampe zu löschen, die Leander zu ihr geführt hätte. Der warme Wind wird nun doch durch einen mächtigen Sturm ersetzt, der wohl eine Metapher für ihren veränderten Geisteszustand ist: „Das Meer zischt und brüllt ruhelos“²⁷⁹.

Am Ende „ergreift sie der Wind, ungeduldig wie ein Buhle“²⁸⁰. Der Vergleich des Sturms mit einem Liebhaber kann verschiedene Lesereaktionen bewirken. Zum einen entsteht dadurch ein Kontrast zu dem warmen Wind, der zuvor noch den romantischen Abend mit Leander vorausdeutete. Sehnt sich Hero demnach etwa nach einem neuen, weniger romantischen und sanften, sondern wilderen Liebhaber? Hat Leander in der Nacht zuvor ihre Bedürfnisse nicht ausreichend befriedigt? Zum anderen wird durch den Vergleich Heros Naturverbundenheit ausgedrückt, die an die Liebe zur Natur von El Hors Protagonistin in „Die Närrin“ erinnert. An diesem Abend liebt Hero keinen Menschen, sondern bloß den Sturm, und verbringt die restliche Nacht bis zum Morgen nicht in ihrem Bett mit einem Mann, sondern singend in der Natur. In beiden Lesarten entsteht der Eindruck einer selbstbestimmten, selbstbewussten weiblichen Protagonistin, die aktive Entscheidungen in ihrem Liebesleben trifft, wodurch Ähnlichkeiten zu Protagonistinnen in anderen Werken der Autorin gegeben sind.

Zieht man Genettes Typologie von Transtextualität heran, kann El Hors Text vor allem als intertextuell und hypertextuell bezeichnet werden, da mit den Namen der Figuren und der Handlung ein direkter Verweis auf die griechische Mythologie besteht und die

²⁷⁸ El Hor 1914: Hero und Leander, S. 32.

²⁷⁹ El Hor 1914: Hero und Leander, S. 32.

²⁸⁰ El Hor 1914: Hero und Leander, S. 32.

Erzählung ohne den ursprünglichen Stoff nicht für sich allein stehen, geschweige denn existieren könnte. Hinsichtlich des Phänomens der Intertextualität ähnelt „Hero und Leander“ somit „Ritter Blaubart“ und „Aaron“.

El Hors Transformation dieses mythologischen Stoffes könnte somit beispielsweise bis zu einem gewissen Grad mit Werken ihres Zeitgenossen Franz Kafka verglichen werden. Zum Beispiel schuf dieser mit „Poseidon“ einen relativ kurzen Prosatext, in dem die Figur des griechischen Gotts Poseidon in die Moderne versetzt wird. Im Folgenden werden nur die ersten Sätze von „Poseidon“ zitiert:

Poseidon saß an seinem Arbeitstisch und rechnete. Die Verwaltung aller Gewässer gab ihm unendliche Arbeit. Er hätte Hilfskräfte haben können wie viel er wollte und er hatte auch sehr viele, aber da er sein Amt sehr ernst nahm, rechnete er alles noch einmal durch und so halfen ihm die Hilfskräfte wenig. [...] ²⁸¹

Im Unterschied zu Kafka versetzt El Hor die Handlung nicht in die Moderne; zumindest werden hier Ort und Zeit der Handlung wie auch in einigen anderen ihrer Werke nicht explizit festgelegt. Die Modernität von „Hero und Leander“ besteht stattdessen vor allem in der sprachlichen Darstellung der Selbstbewusstheit und Unabhängigkeit der Protagonistin.

Suhrbier weist in seinem Nachwort auf die Unterschiede zwischen der griechischen Sage um Hero und Leander und El Hors Umarbeitung hin. In der Liebesgeschichte des antiken Dichters Ovid löscht der Sturm die Lampe, sodass Leander im Meer (im Hellespont) ertrinkt. Daraufhin begeht Hero Selbstmord.²⁸² Bei El Hor ist hingegen Hero für seinen Tod verantwortlich. Ihre Transformation ist jedoch nicht die erste, in der nicht der Sturm die Lampe löscht, sondern Hero sich dazu entscheidet, dies zu tun, wie nun beispielhaft aufgezeigt werden soll.

Die Geschichte um Hero und Leander wurde nämlich, wie Gärtner ausführlich darstellt, zuvor bereits vielfach im Mittelalter und der Renaissance umgearbeitet. Im Mittelalter griff beispielsweise der französische Dichter Balderich von Bourgueil (Baldricus Burguliensis) die Sage neben anderen antiken Mythen auf. Laut Gärtner sei

²⁸¹ Kafka, Franz: Die Erzählungen und andere ausgewählte Prosa. Hg. von Roger Hermes. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag ¹²2014, S. 371.

²⁸² Vgl. Suhrbier 1991, S. 81.

die Lampe ein Symbol für jugendliche Liebe, und ihr Auslöschen stehe für deren rasche Vergänglichkeit. Bei Balderich von Bourgueil zündet Hero das Licht früher als sonst an, und Leander schwimmt später als üblich los. Seine Verspätung irritiert und verunsichert seine Geliebte. Sie geht davon aus, dass Leander entweder gestorben oder ihr untreu geworden sei. Diese Eifersucht und Zweifel sind zwar auch bereits in Ovids Sage vorhanden, doch die Neuerung besteht darin, dass Heros Unsicherheit sie dazu bringt, die Fackel zu löschen. Am Ende findet sie Leanders Leiche und bereut ihr Handeln. Der Sturm spielt hier nur eine geringe Rolle. Nicht die Natur, sondern das Misstrauen führt die Figuren ins Verderben; somit sind sie selbst schuld an ihrem Schicksal.²⁸³

Von Eifersucht und Zweifel ist bei El Hors Hero hingegen keine Spur. Auch sie entscheidet sich dazu, die Lampe zu löschen und macht sich schuldig, allerdings aus einem anderen Motiv heraus: Ihr Handeln beruht nicht auf Unsicherheit, sondern auf ihren veränderten Bedürfnissen. Am Ende bereut sie ihre Tat nicht, sondern geht glücklich singend spazieren. Daher ist sie im Vergleich die selbstbewusstere, unabhängigere Protagonistin.

In den Anmerkungen zu seinem Beitrag über die Rezeption des Mythos um Hero und Leander im Mittelalter und der Renaissance erwähnt Gärtner neben anderen Autorinnen und Autoren wie Marlowe und Grillparzer, die die Sage umarbeiteten, tatsächlich auch El Hor. Über ihre Prosaskizze schreibt Gärtner folgendes:

Übrigens gibt es noch ein anderes, neueres Rezeptionsdenkmal des Hero-und-Leander-Mythos, wo die Lampe mutwillig von der liebenden Frau gelöscht wird: eine „Prosaskizze“ einer unbekannten weiblichen expressionistischen Autorin mit dem Pseudonym El Hor [...]. Hier fehlt das Motiv des hindernden Seesturms völlig, der Mann scheint es einfach bei einem One-Night-Stand belassen zu haben und kehrt in der zweiten Nacht nicht zurück.²⁸⁴

Damit hebt Gärtner die Besonderheit von El Hors Transformation der Sage hervor. Allerdings kann für seine Interpretation, dass Leander bloß an einem One-Night-Stand interessiert war und aus diesem Grund gar nicht vorhat, zu Hero zurückzukehren, kein Beleg im Text gefunden werden. Auch wenn Gärtners Interpretation somit nicht zugestimmt werden kann, erscheint sie dennoch nicht völlig unplausibel. Immerhin

²⁸³ Vgl. Gärtner, Thomas: Wer löscht das Feuer? Zur Rezeption der Hero-und-Leander-Sage im Mittelalter, Renaissance und Neuzeit. In: *Orbis Litterarum* 64/4 (2002), S. 264-272.

²⁸⁴ Gärtner 2002, S. 280.

erzeugt El Hors minimalistischer, skizzenhafter Stil eine enorme Ambiguität und lässt dadurch mehrere, offensichtlich stark voneinander abweichende Deutungen zu, was für das Gesamtwerk der Autorin charakteristisch ist.

5.3 Gruppe 3: Werke mit Bezügen zu anderen literarischen Texten

In dieser Gruppe finden sich Werke, die intertextuelle Bezüge oder zumindest deutliche Parallelen zu anderen literarischen Werken insbesondere aus dem Expressionismus aufweisen. Davon werden „Die Kreatur“ von El Ha und „Die Närrin“ von El Hor analysiert. Obwohl in „Der Einsame“ von El Ha keine intertextuellen Bezüge festgestellt werden konnten, soll das Werk als ein interessanter sprachlicher und stilistischer Gegenpol zu „Die Närrin“ im Anschluss ebenso in die Analyse miteinbezogen werden.

5.3.1 Die Kreatur

Dieses Werk veröffentlichte El Ha wie bereits erwähnt zusammen mit anderen kurzen Texten („Katastrophe“, „Panorama“, „Maiabend“, „Hundeblumen“, „Das Paket“ und „Mein Freund der Leierkastenmann“) unter der Überschrift „Striche und Punkte“ in der Zeitschrift „Der Friede“ im Jahr 1918. Es handelt von der Begegnung einer namenlosen Ich-Erzählerin bzw. Ich-Erzählers mit einem intelligenten Orang-Utan. Weder der genaue Ort noch die Zeit der Handlung werden spezifiziert; fest steht bloß, dass die Erzählerin und Protagonistin (für die nachfolgend der Einfachheit halber ausschließlich die weibliche Form verwendet werden soll) einen Zoo besucht, in dem ein Orang-Utan als populäre Publikumsattraktion eingesetzt wird. Im Folgenden wird der gesamte Text zitiert:

Ich hatte schon viel von dem klugen Orangutan im zoologischen Garten gehört. Er war so gebildet, daß sein Wärter ihn oft mit einer kleinen Publikumsschar in Freiheit verkehren ließ.

Als ich in das Wärterzimmer kam, sah ich zum erstenmal ein solches rotbraunhaariges Ungeheuer in der Nähe. Ich fühlte mit [sic!] beschämt von der Würde des Tieres. Es war von Damen und Herren lebhaft umringt. Lässig und geduldig, fast nachsichtig ging es auf ihre Späße ein.

Plötzlich erblickte es mich. Es stutzte, kam auf mich zu, schlang seine langen Urwaldarme sanft um mich und sah mich mit traurig ernsten Augen an – vertrauensvoll, fragend, hilfesuchend.
Alle Leute lachten.²⁸⁵

Die Ich-Erzählerin bzw. die nach Genettes Terminologie autodiegetische Erzählinstanz²⁸⁶ ist im Gesamtwerk der Autorin eine Seltenheit; als zweites Beispiel für diesen Erzähltypus ist „Die Närrin“ zu nennen. Abgesehen davon unterscheiden sich die beiden Werke jedoch in thematischer und stilistischer Hinsicht stark voneinander. Obwohl es sich um eine höchst subjektive Ich-Erzählung handelt, bleibt der Text stilistisch überwiegend visuell und skizzenhaft und tendiert somit zum bildhaft-analytischen Stil der Autorin (obwohl es sich um ein späteres Werk handelt). Eine genaue Einordnung in Krulls Typologisierung von expressionistischer Literatur fällt schwer; zumindest könnten normenkritische, gesellschaftskritische und moralische Aussagen aus dem Text herausgelesen werden, auf die in der Analyse noch eingegangen werden soll.

Es ist erwähnenswert, dass die Autorin diese Prosaskizze im Jahr 1921 in der „Prager Presse“ leicht abgeändert wiederveröffentlichte. In der zweiten Version wurde, wie das folgende Zitat aus der „Prager Presse“ zeigt, der letzte Satz gestrichen sowie das Wort ‚mit‘ zu ‚mich‘ korrigiert, da es sich dabei wohl um einen Fehler gehandelt hat:

Ich hatte schon viel von dem klugen Orangutan im zoologischen Garten gehört. Er war so gebildet, daß sein Wärter ihn oft mit einer kleinen Publikumsschar in Freiheit verkehren ließ.

Als ich in das Wärterzimmer kam, sah ich zum erstenmal ein solches rotbraunhaariges Ungeheuer in der Nähe. Ich fühlte mich beschämt von der Würde des Tieres. Es war von Damen und Herren lebhaft umringt. Lässig und geduldig, fast nachsichtig ging es auf ihre Spässe ein.

Plötzlich erblickte es mich. Es stutzte, kam auf mich zu, schlang seine langen Urwaldarme sanft um mich und sah mich mit traurig ernsten Augen an – vertrauensvoll, fragend, hilfesuchend.²⁸⁷

Die Erzählerin verwendet eine (für einen solch kurzen Text) hohe Anzahl an positiv konnotierten Adjektiven und auch zwei Nomen, um den Orang-Utan und sein Verhalten zu charakterisieren: „gebildet“, „Freiheit“, „Würde“, „lebhaft“, „[l]ässig und geduldig“,

²⁸⁵ El Ha: Die Kreatur. In: Der Friede 1/18 (24.5.1918), S. 433-434.

²⁸⁶ Vgl. Genette 2010, S. 159.

²⁸⁷ El Ha: Die Kreatur. In: Prager Presse (5.6.1921), S. 12.

„fast nachsichtig“, „sanft“, „vertrauensvoll, fragend, hilfesuchend“²⁸⁸. Insbesondere durch die Charakterisierung des Affen als gebildet und würdevoll wird das Tier personifiziert. Dies steht im Widerspruch zur abwertenden Bezeichnung „rotbraunhaariges Ungeheuer“²⁸⁹. Damit werden womöglich Vorurteile der Protagonistin gegenüber Vertretern dieser Spezies ausgedrückt, die sich anschließend durch ihre Beobachtungen und ihre Interaktion mit dem Orang-Utan in dem Zoo nicht bestätigen, sondern ins Gegenteil verkehrt werden – der Affe entpuppt sich nicht als wildes Ungeheuer, sondern als ein menschenähnliches und sanftes Wesen. Nicht die Menschen erkennen die Notwendigkeit, Geduld und Nachsicht im Umgang mit dem Tier zeigen, sondern umgekehrt. Selbstreflektiert gesteht die Erzählerin: „Ich fühlte mich beschämt von der Würde des Tieres“²⁹⁰.

Ob die vermenschlichenden Zuschreibungen von Eigenschaften rein subjektive Eindrücke der Erzählerin sind oder sie intersubjektiv erkennbar bzw. für die anderen Besucherinnen und Besucher des Zoos gleichermaßen nachvollziehbar sind, bleibt bis zu einem gewissen Grad offen. Ist die Erzählerin die einzige Person im Publikum, die den Affen personifiziert? Der Text gibt keine definitive Antwort auf diese und andere Fragen.

Die Geschichte endet jedenfalls in der ursprünglichen Version aus dem Jahr 1918 in der Zeitschrift „Der Friede“ mit der knappen Bemerkung: „Alle Leute lachten“²⁹¹, aus der durchaus eine Distanz zwischen der Protagonistin und dem restlichen Publikum und möglicherweise sogar ihre Enttäuschung gegenüber der Reaktion der Mehrheit der Besucherinnen und Besucher herausgelesen werden könnte. Während die Protagonistin den Affen ernst nimmt und keine Späße mit ihm treibt, lachen die anderen Leute bloß. Diese Distanzierung der Erzählerin vom Verhalten der Mehrheit, insbesondere von ihrem Umgang mit Tieren wie dem Orang-Utan, könnte als Gesellschaftskritik gedeutet werden. Aufgrund des für die Autorin typischen sprachlichen Minimalismus und der Kürze der Sätze kann nicht mit Gewissheit gesagt werden, ob das Publikum über den Affen oder die Protagonistin oder über beide lacht, und welche Funktion das Lachen hat – drückt es Belustigung, Sympathie, Spott, Nervosität, Verlegenheit oder gar Scham aus? El Has

²⁸⁸ El Ha 1918: Die Kreatur, S. 433-434.

²⁸⁹ El Ha 1918: Die Kreatur, S. 433-434.

²⁹⁰ El Ha 1918: Die Kreatur, S. 433-434.

²⁹¹ El Ha 1918: Die Kreatur, S. 433-434.

bildhafter, prägnanter, minimalistischer Stil erzeugt auch hier Ambiguitäten, die eine Interpretation schwierig gestalten.

Dies trifft umso mehr auf die zweite Version des Werks zu, in dem dieser letzte Satz und damit das Lachen des restlichen Publikums gestrichen wurde. Es ist schwierig, Mutmaßungen über diese Kürzung anzustellen. Möglicherweise empfand ihn die Autorin als überflüssig. Da er jedoch die Funktion erfüllt, die Distanz zwischen der Ich-Erzählerin und den anderen Besucherinnen und Besuchern des Zoos zu vergrößern und dem Text so etwas wie einen Schluss zu geben, scheint seine Streichung nicht plausibel erklärbar zu sein. Bewirkt wird damit allenfalls, dass die Geschichte in den hilfeschenden Augen des Orang-Utans endet.

Einer der interessantesten Aspekte des Textes ist die Wortwahl in seinem Titel. Wieso er nicht mit ‚Der Affe‘ oder ‚Der Orang-Utan‘ betitelt wurde, ist eine berechtigte Frage, insbesondere im Kontext mancher anderer Werke der Autorin über Tiere, in deren Titel die jeweilige Spezies benannt wird. Einerseits könnte das Wort ‚Kreatur‘ wie auch die Bezeichnung „rotbraunhaariges Ungeheuer“²⁹² als abwertend verstanden werden und somit den Vorurteilen der Protagonistin gegenüber dem Affen, den Vorurteilen des Publikums oder auch denen des realen Publikums außerhalb des Texts (El Has Leserinnen und Leser) Ausdruck verleihen, bevor diese anschließend abgebaut werden. Andererseits geht ‚Kreatur‘ auf das Lateinische zurück (*creatura*) und kann auch in einem religiösen Sinn verwendet werden als Bezeichnung für Geschöpfe bzw. von Gott geschaffene Wesen, was eine positive Konnotation ist. Des Weiteren kann damit ein bedauerns- oder verachtenswerter Mensch gemeint sein.²⁹³ Letztere Bedeutung würde gut zu dem im Zoo eingesperrten und zur Publikumsbelustigung degradierten Geschöpf passen. El Has Orang-Utan ist nach dieser Lesart insofern eine Kreatur, als die Menschen ihn zu einer machen. Dadurch schaffen es der Titel und der nachfolgende Text, Mitgefühl bei Leserinnen und Lesern zu erzeugen.

„Die Kreatur“ ist nicht der einzige Text der Autorin, der sich mit Tieren und ihrem Verhältnis zum Menschen beschäftigt. Insgesamt werden in rund 18 ihrer Werke Tiere thematisiert. Nennenswerte Beispiele sind etwa „Das alte Pferd“, „Das Hündchen“, „Das

²⁹² El Ha 1918: Die Kreatur, S. 433-434.

²⁹³ Vgl. Dudenredaktion: Kreatur. In: Duden online. <https://www.duden.de/rechtschreibung/Kreatur> (17.07.2023).

Kätzchen“, „Das Paket“, „Das Wildschwein“, „Die Eidechse“, „Dressur“ und „Einzelhaft“. Der nur drei Sätze lange Text „Einzelhaft“ weist thematische Parallelen zu „Die Kreatur“ auf, da er ebenso das Leid eines vermenschlichten Tiers in einem Gefängnis skizziert:

Als der Gefängnisdirektor in die dunkle Zelle kam, regte sich im Winkel. Der Diener hob die Laterne. Ein Kettenhund in beinahe menschlicher Gestalt duckte sich zu Boden und fletschte die Zähne bei dem plötzlichen peinigenen Lichtstrahl.²⁹⁴

Durch die Darstellung des engen Verhältnisses bzw. der Verwandtschaft zwischen Menschen und Tieren sowohl auf der Ebene der Handlung als auch durch die Sprache, etwa durch die Umarmung mit der Protagonistin und die Personifikation des Orang-Utans, setzt sich „Die Kreatur“ mit anthropologischen und tierethischen Fragestellungen und Erkenntnissen in der Moderne auseinander. Die moderne Anthropologie prägte allen voran Charles Darwins Evolutionstheorie, welche sich in El Has Text in der Umarmung zwischen dem Menschen und dem Orang-Utan als seinem engen Verwandten niederschlägt. Auch ethische Fragen nach dem moralischen Stellenwert von menschlichen und nicht-menschlichen Tieren und ihrem Anspruch auf Rechte, etwa auf ein Recht auf Leben und Freiheit, werden durch den Text aufgeworfen: Voller Scham scheint die Erzählerin beim Blick in die traurigen Augen des Affen zu realisieren, dass er sich ein besseres und freieres Leben wünscht und auch verdient hätte. Die Begründung für den moralischen Wert des Tiers ist in El Has Text zum einen seine Fähigkeit, Freude und Leid empfinden zu können, welche bereits der utilitaristische Philosoph Jeremy Bentham (1748-1832) als Begründung für seine Befürwortung von Tierrechten anführte²⁹⁵. Zum anderen betont die Erzählerin die Würde und Vernunft, die sie in ihm erkennt oder zu erkennen glaubt. Diese Eigenschaften verleihen dem Orang-Utan zumindest aus ihrer Sicht seinen moralischen Wert – doch wie hoch ist dieser im Vergleich zu ihrem eigenen?

Aufgrund der Limitationen dieser Arbeit ist es nicht möglich, sich an dieser Stelle tiefgehender mit Anthropologie, Evolutionsbiologie oder Tierethik auseinanderzusetzen und zu versuchen, die aufgeworfenen Fragen zu beantworten. Zudem würde dies wohl zu

²⁹⁴ El Ha: Einzelhaft / Der Nachtwind / Der Park. In: Ver! 26/27 (November 1918), S. 367.

²⁹⁵ Vgl. Crimmins, James E.: Jeremy Bentham. In: Zalta, Edward N. (Hg.): The Stanford Encyclopedia of Philosophy (2021). <https://plato-stanford-edu.uaccess.univie.ac.at/entries/bentham/> (18.07.2023).

weit vom Erkenntnisinteresse wegführen. Stattdessen soll auf die Intertextualitätsanalyse als möglicherweise hilfreiche Methode zurückgegriffen und „Die Kreatur“ mit einem naheliegenden literarischen Werk verglichen und aus dieser Perspektive interpretiert werden.

Ein intertextueller Bezug, der relativ offensichtlich erscheint, besteht in den Parallelen zwischen El Has namenlosem Orang-Utan und Franz Kafkas Rotpeter in dessen Erzählung „Ein Bericht für eine Akademie“. Kafkas Werk erschien ein Jahr vor „Die Kreatur“, und zwar im Jahr 1917 in der Zeitschrift „Der Jude“²⁹⁶, bevor er in dem Band „Ein Landarzt“ im Jahr 1920 wiederveröffentlicht wurde. Somit ist es möglich, dass El Ha diesen Text kannte und sich davon inspirieren ließ; allerdings ist dies nicht belegbar, sodass auch eine zufällige Ähnlichkeit zwischen den beiden Texten nicht auszuschließen ist. Jedenfalls handelt es sich bei diesen Parallelen rein um Intertextualität und nicht um Hypertextualität, da „Die Kreatur“ definitiv auch ohne Kafkas Werk existieren und für sich allein stehen könnte.

In „Ein Bericht für eine Akademie“ erzählt ein ‚ehemaliger‘ Affe namens Rotpeter von seiner Entwicklung hin zum Menschen. Das Werk ist wie das von El Ha eine Ich-Erzählung, die als höchst subjektiv und unzuverlässig eingestuft werden muss, da Rotpeter keine Erinnerungen an sein früheres Leben als Affe hat. Der Prozess der Menschwerdung ist grausam und schmerzhaft, besteht hauptsächlich in der Nachahmung von menschlichem Verhalten (Rotpeter lernt das Sprechen, das Trinken von Alkohol, Rauchen und Fluchen) und stellt eher einen verzweifelten Ausweg dar als einen Weg in die Freiheit.²⁹⁷

Folgendermaßen erzählt Rotpeter von seinen Erfahrungen im Käfig auf dem Schiff der Jagdexpedition, die ihn gefangen hat:

Ich rechnete nicht, wohl aber beobachtete ich in aller Ruhe. Ich sah diese Menschen auf und ab gehen, immer die gleichen Gesichter, die gleichen Bewegungen, oft schien es mir, als wäre es nur einer. Dieser Mensch oder diese Menschen gingen also unbehelligt. Ein hohes Ziel dämmerte mir auf. Niemand versprach mir, daß, wenn ich so wie sie werden würde, das Gitter aufgezogen werde. [...]

Es war so leicht, die Leute nachzuahmen. Spucken konnte ich schon in den ersten Tagen. Wir spuckten einander dann gegenseitig ins Gesicht; der Unterschied war nur, daß ich mein

²⁹⁶ Vgl. Blank, Juliane: Ein Landarzt. Kleine Erzählungen. In: Engel, Manfred (Hg.): Kafka-Handbuch. Stuttgart: J.B. Metzler 2010, S. 218.

²⁹⁷ Vgl. Blank 2010, S. 234.

Gesicht nachher reinleckte, sie ihres nicht. Die Pfeife rauchte ich bald wie ein Alter; drückte ich dann auch noch den Daumen in den Pfeifenkopf, jauchzte das ganze Zwischendeck; nur den Unterschied zwischen der leeren und der gestopften Pfeife verstand ich lange nicht.²⁹⁸

Durch seine Anpassung an menschliches Verhalten schafft Rotpeter es im Unterschied zu El Has Orang-Utan, einem Leben im Zoo zu entgehen:

Als ich in Hamburg dem ersten Dresseur übergeben wurde, erkannte ich bald die zwei Möglichkeiten, die mir offen standen: Zoologischer Garten oder Varieté. Ich zögerte nicht. Ich sagte mir: setze alle Kraft an, um ins Varieté zu kommen; das ist der Ausweg; Zoologischer Garten ist nur ein neuer Gitterkäfig; kommst du in ihn, bist du verloren.²⁹⁹

Gegen Ende seines ‚Berichts‘ beteuert Rotpeter, dass er es geschafft habe, seine ursprüngliche Natur vollständig zu überwinden und nun so zivilisiert und gebildet wie ein Mensch zu sein:

Diese Fortschritte! Dieses Eindringen der Wissensstrahlen von allen Seiten ins erwachende Hirn! Ich leugne nicht: es beglückte mich. Ich gestehe aber auch ein: ich überschätzte es nicht, schon damals nicht, wieviel weniger heute. Durch eine Anstrengung, die sich bisher auf der Erde nicht wiederholt hat, habe ich die Durchschnittsbildung eines Europäers erreicht. Das wäre an sich vielleicht gar nichts, ist aber insofern doch etwas, als es mir aus dem Käfig half und mir diesen besonderen Ausweg, diesen Menschenausweg verschaffte.³⁰⁰

Die Gemeinsamkeiten zwischen El Has und Kafkas Werken liegen, wie anhand der zitierten Textstellen erkennbar ist, auf der Hand: Dazu gehören vor allem die höchst subjektive autodiegetische Erzählinstanz, der menschenähnliche, vernunftbegabte und gebildete Affe, der mit der Farbe Rot verbunden wird (Rotpeters Name bezieht sich jedoch nicht auf sein die Farbe seines Fells, sondern auf seine rote Narbe), die Beschäftigung mit Themen wie Anthropologie, Identität und AußenseiterInnen und die Darstellung eines zoologischen Gartens als Gefängnis.

Zu den wesentlichsten Unterschieden zählen die Kürze, der bildhaftere Stil, der Verzicht auf Selbstreflexionen und auf ein konzeptionell mündliches Register (bei El Ha verwendet die Erzählerin etwa keine Ellipsen und emotionalen Ausrufesätze), die rein menschliche Perspektive und Wahrnehmung und die Namenlosigkeit des Affen in „Die

²⁹⁸ Kafka 2014, S. 328-329.

²⁹⁹ Kafka 2014, S. 331.

³⁰⁰ Kafka 2014, S. 332.

Kreatur“, das höhere Maß an Reflektiertheit von Kafkas Erzählinstanz, die berichtähnliche Struktur, der Einsatz von Satire sowie Rotpeters mit Gewalt und Zwang verbundene, letztendlich erfolgreiche Assimilation und dadurch gewonnene ‚Freiheit‘ als Mensch in „Ein Bericht für eine Akademie“.

El Has Orang-Utan kann genau wie Kafkas Rotpeter als ein Vertreter für gesellschaftliche AußenseiterInnen gelesen werden, die in expressionistischer Literatur oft thematisiert werden. Die Anpassung bzw. Assimilation eines Außenseiters an eine Mehrheit in „Ein Bericht für eine Akademie“ wurde laut Blank aufgrund des Publikationskontexts in der Zeitschrift „Der Jude“ auch als Anspielung auf die Assimilation von Jüdinnen und Juden interpretiert.³⁰¹ Obwohl (wie bereits in dieser Arbeit behandelt wurde) gemutmaßt wird, dass El Hor / El Ha selbst Jüdin war, lässt „Die Kreatur“ diese Interpretation jedoch nicht zu, da die Entwicklung vom Affen hin zum Menschen nicht erzählt wird und das Element des Zwangs sowie die Relativierung der menschlichen Freiheit fehlen, die in Kafkas Erzählung enthalten sind. Trotz der engen Verwandtschaft zwischen dem Affen und dem Menschen ist bei El Ha keine Assimilation möglich, durch die er sozialen Status eines Menschen erreichen könnte, sodass dem Affen nur das Mitleid der Ich-Erzählerin übrigbleibt. Somit kann El Has Werk zwar wie auch Kafkas Erzählung unter anderem als Kritik am Umgang mit Tieren und als Verweis auf die Evolution gelesen werden, jedoch nicht als eine satirische Metapher für die Assimilierung von Jüdinnen und Juden.

Interessant ist bei El Ha die mehrfache Besetzung der Außenseiterrolle. Der Affe ist ein zweifacher Außenseiter: Er weicht (zumindest aus der Sicht der Erzählerin) durch die Ähnlichkeit seines sozialen Verhaltens zum Menschen von anderen Tieren ab, und zugleich weicht er durch seine biologische Verwandtschaft mit Orang-Utans von den Menschen ab. Zusätzlich scheint auch die Ich-Erzählerin eine Außenseiterrolle einzunehmen, da sie als einzige seine Würde und seinen hilfesuchenden Blick erkennt und Mitgefühl für seine Lage zu empfinden scheint. Das Mitgefühl für einsame Außenseiterinnen und Außenseitern gehört, wie Suhrbier feststellt, zu El Hors / El Has literarischer Programmatik, wobei sie im Unterschied zu vielen anderen Expressionistinnen und Expressionisten nicht auf Identifikation oder Abstraktion auf

³⁰¹ Vgl. Blank 2010, S. 236.

einen allgemeinen Typ abziele, sondern die Besonderheit des Individuums in den Mittelpunkt stelle.³⁰² Dies trifft auch auf das vorliegende Werk zu.

Liest man die beiden Werke nacheinander, kann „Die Kreatur“ eventuell als ein alternatives Ende zu Kafkas Erzählung interpretiert werden, in dem Rotpeter es nicht gelingt, sich vollständig an den Menschen anzupassen und stattdessen doch sein restliches Leben im Zoo verbringen muss. Folglich darf er weder die Freiheit eines Affen im Urwald noch die Freiheit eines Menschen in der Zivilisation genießen. Seine einzige Freiheit besteht nun in einer Umarmung mit einer fremden Person, einer kurzen emotionalen Verbindung zwischen einem Außenseiter und einer Außenseiterin (wie sie auch in anderen Werken der Autorin wie etwa „Der Einsame“ gezeigt wird); auf mehr darf die Kreatur in ihrer Situation und mit ihrem gesellschaftlichen Status nicht hoffen. Ob die Ich-Erzählerin den Affen befreit, nachdem sie erkennt, dass er ein besseres Leben verdient hätte, obwohl er kein Mensch ist und somit keine Rechte besitzt, bleibt offen.

Damit soll El Has Werk jedoch keinesfalls auf den Stellenwert eines alternativen Endes für Kafkas Erzählung „Ein Bericht für eine Akademie“ reduziert werden, sondern lediglich ein interpretatorischer Zugang von vielen möglichen eröffnet werden. Selbstverständlich ist es auch denkbar, dass weitere intertextuelle Bezüge zu anderen literarischen Werken vorhanden sind, die das sich wandelnde Verhältnis zwischen Menschen und Tieren in der Moderne sowie den zunehmenden moralischen Stellenwert von Tieren verarbeiten, und die dem Autor dieser Arbeit entgangen sind.

5.3.2 Die Närrin

Eine Stilanalyse einer möglichst repräsentativen Auswahl aus El Has / El Hors Gesamtwerk wäre unvollständig ohne die Erzählung „Die Närrin“. Dieser Text ist im Vergleich zu den meisten anderen Werken der Autorin schon allein aufgrund seiner Länge besonders. Zu den wenigen anderen vergleichsweise längeren Erzählungen der Autorin zählen „Das Geisterkind“, „Der Prinz Amandus“ und „Erlebnis“.

„Die Närrin“ wurde im Jahr 1914 in der Zeitschrift „Saturn“ veröffentlicht und ist in Hartmut Vollmers Anthologie „Die rote Perücke“ vertreten. Die Erzählung thematisiert

³⁰² Vgl. Suhrbier 1991, S. 98.

in einem inneren Monolog seiner Protagonistin unter anderem einen Geschlechterkonflikt, Sexualität und Liebe, Tod und Morbidität sowie die Beziehung des Menschen zur Natur. Um genau zu sein, handelt sie von einer sadomasochistischen Liebesbeziehung, in deren Verlauf die naturliebende, scheinbar dem Wahnsinn verfallende Protagonistin zur Lustmörderin wird und schließlich im Gefängnis endet.

Während zahlreiche andere Texte der Autorin wie schon erwähnt aus nur wenigen Sätzen bestehen, geht „Die Närrin“ mit neun Seiten, unterteilt in insgesamt dreizehn teilweise kürzere, teilweise längere Abschnitte, weit über den Minimalismus einer Prosaskizze hinaus. Aufgrund der Länge kann hier nicht der gesamte Text zitiert werden, sondern soll in Auszügen analysiert werden.

Die titelgebende Närrin ist eine autodiegetische Erzählerin³⁰³ und somit zugleich die Protagonistin der Geschichte. Die Erzählsituation ist also prinzipiell identisch mit der in „Die Kreatur“. Je nachdem, ob Gegenwärtiges oder Vergangenes erzählt wird, wechselt die Erzählerin vom Präsens ins Präteritum oder auch ins Perfekt. In nichtlinearer Weise werden Gedanken, Gefühle und Erlebnisse wiedergegeben, wie gleich die ersten beiden Absätze verdeutlichen:

Ich will weg von hier! Ich will weg. Ich bin nicht verrückt. Nein, es ist nicht wahr, daß ich verrückt bin ...

Ich muß jetzt nachdenken. Ich will das alles ganz genau aufschreiben, wie es war, dann werden die Leute sehen, daß nichts Verrücktes daran ist, und ich werde von hier fortkommen, das will ich! Wenn ich dann auch sterben muß, das ist mir ganz egal. Nur weg von hier! Weg muß ich von hier!³⁰⁴

Aufgrund des hohen Grads an Subjektivität und der auffälligen zweifachen Leugnung des eigenen Wahnsinns, die durch ihren verzweifelten, panischen Unterton das genaue Gegenteil bewirkt, könnte die Erzählung als unzuverlässig eingestuft werden. Die Wahl der Form eines inneren Monologs, wie er hier vorliegt, war laut Sokel eine im Expressionismus populäre Erzähltechnik.³⁰⁵ Im Gesamtwerk von El Hor / El Ha ist er jedoch eine Besonderheit.

³⁰³ Vgl. Genette 2010, S. 161.

³⁰⁴ El Hor: Die Närrin. In: Vollmer, Hartmut (Hg.): Die rote Perücke. Prosa expressionistischer Dichterinnen. Paderborn: Igel Verlag Literatur 1996, S. 39.

³⁰⁵ Vgl. Sokel 1969, S. 170.

Wie in bildhaft-analytischen Skizzen der Autorin (z.B. „Der Einsame“) dominieren in „Die Närrin“ kurze, parataktisch aneinander gereihte Sätze. Zu den signifikanten Unterschieden zählen jedoch die zahlreichen Ellipsen, Imperative und Interjektionen, die Gedanken, Wahrnehmungen und Gefühle fragmentiert wiedergeben, z.B. in den folgenden Sätzen:

Nur weg von hier! [...] Die Erde, die Blumen, das Meer und die Tiere. [...] Die Blumen! [...] Meine Geschichte. Eine kleine arme Geschichte. [...] Schimmer und fremder Glanz! Wie von phantastischen Flunkereien. [...] O – ich kannte diese Gebärden alle. Nicht eine einzige überraschte mich, kein Ton seiner werbenden Stimme war mir unbekannt. O diese flammende Feindschaft in den Augen! Dieses hilflos freche Zerren und diese beinah weinenden Bitten!³⁰⁶

Bereits an dieser Stelle steht fest, dass hier der emotional hochgestimmte Stil überwiegt, obwohl es sich um ein frühes Werk der Autorin unter dem Pseudonym El Hor handelt. Die starke Fragmentierung verleiht der Erzählung einen gehetzten, manischen Ton. Verstärkt wird dieser zusätzlich durch einige Wortwiederholungen, z.B. in „Der Kragen knarrte. Ich haßte diesen Kragen. Was hatte der Kragen gesagt?“³⁰⁷. Ein weiterer großer Unterschied zu ihren tendenziell bildhaft-analytischen Werken ist die Verwendung von rhetorischen Fragen, z.B. in dem Satz „Und warum endete das alles so erbärmlich? Warum? Warum?“³⁰⁸, welcher durch die Wiederholung von „Warum“ den Eindruck eines lauter werdenden, verzweiferten Schreiens erweckt. Stilistisch fügt sich der Text somit sehr gut in die in Kapitel 2 angeführten expressionistischen Tendenzen der Wirklichkeitsverzerrung, Desorientierung, Plakativität und Aggressivität ein.

Die Erzählung springt zwischen Reflexionen im Präsens über die Haltung der Närrin zur Menschheit und zur Natur und Erzählabschnitten über einen Liebhaber im Präteritum und Perfekt hin und her. Die Reflexionen offenbaren ein Unverständnis für die Menschheit sowie eine intensiv empfundene Naturverbundenheit:

Ah – ich weiß ja nicht, zu wem ich spreche! Ich fürchte mich. Ich habe niemals die Menschen verstanden. Ich habe mir Mühe gegeben, denn ich hatte die Menschen gern. Ich habe niemals ihren Ernst verstanden. Nicht ihre Sorgen, ihren Eifer, ihre Freuden. Ihre

³⁰⁶ El Hor 1996: Die Närrin, S. 39-44.

³⁰⁷ El Hor 1996: Die Närrin, S. 44.

³⁰⁸ El Hor 1996: Die Närrin, S. 42.

Gespräche kamen mir lächerlich vor, weil ich sie nicht begriff. Ihre Gedanken waren mir zu schwer, und ihre Scherze machten mich traurig.

Aber alles andre in der Welt ist mir nah. Die Erde, die Blumen, das Meer und die Tiere. Ich kenne das Licht und die Nacht, die Sterne und den Geruch des Frühlings. Ich habe mit den Bäumen im Herbst gefroren und die schweren Nachtnebel haben mich krank gemacht wie die letzten Blätter. Ich habe gezittert, wenn eine blühende Wiese gemäht wurde oder wenn die Säge einem adligen Baum Nerven und Sehnen langsam durchfraß. Ich habe seinen Schmerz gefühlt, wenn der windvertraute Wipfel fiel.³⁰⁹

Aufgrund dieser Reflexionen, die einen Einblick in die Weltanschauung der Protagonistin bieten, kann der Text, wie auch Priglinger-Simader in seiner Analyse von „Die Närrin“ und anderen Werken expressionistischer Autorinnen vorschlägt, mit der Prosa von Autorinnen und Autoren wie Carl Einstein verglichen werden.³¹⁰ In Sokels Unterscheidung der Haupttendenzen des Expressionismus wird dieser Stil als parabolisch-allegorisch bezeichnet. Der Fokus liegt dabei auf dem Ausdruck von Weltanschauungen in reflektierenden Monologen oder predigtähnlichen Vorträgen.³¹¹ Diese Charakterisierung trifft eindeutig auch auf El Hors Werk zu. Teilweise beinhaltet der Text auch lyrische Elemente, wie etwa die Alliteration „windvertraute Wipfel“³¹², und wie auch Einsteins Texte geht er über eine bloße Nachahmung der Realität hinaus.

Allerdings muss an dieser Stelle daran erinnert werden, dass nicht nur die expressionistische Prosa im Allgemeinen, sondern selbstverständlich auch das Werk einer individuellen Autorin bzw. eines individuellen Autors stilistisch äußerst heterogen ist. Schließlich lässt sich „Die Närrin“ auf einer stilistischen (aber auch thematischen) Ebene nicht nur mit Einsteins Prosa, sondern etwa auch sehr gut mit Döblins Frühwerk vergleichen, beispielsweise mit seinem ersten Kurzroman „Jagende Rosse“. Dieses antirealistische Werk ist ebenso eine Ich-Erzählung im Stil eines inneren Monologs. Wie der folgende Auszug aus dem Anfang des Romans zeigt, können durchaus mehrere Parallelen zu „Die Närrin“ festgestellt werden:

Glänzende Augen.
Junges Träumen.

³⁰⁹ El Hor 1996: Die Närrin, S. 39-40.

³¹⁰ Vgl. Priglinger-Simader 2019, S. 92.

³¹¹ Vgl. Sokel 1969, S. 155-163.

³¹² El Hor 1996: Die Närrin, S. 40.

Der Wind geht über Land und Gärten, rührt an die Gräser vor mir, summt auf, legt sich, lau und herbe. Mein Sinn spielt und hascht sich mit ihm; die Gedanken schweifen mir, jagen, vergehen, sind wieder da.

Bläst wieder auf, leis, – du, o du –.

– Die Äste wiegen sich; ja, wie ich in die Luft starre! So heraus gedrängt bin ich aus mir, hin zu – ? – Wohin nur? Vergessen und verloren bin ich.³¹³

Die höchst subjektiven Gedanken, Gefühle und Sinneswahrnehmungen des autodiegetischen Erzählers mit Borderline-Störung werden auf fragmentarische und lyrische Weise aneinandergereiht, um dessen Wahnsinn und Verlorenheit darzustellen. Dabei werden in „Jagende Rosse“ wie auch in „Die Närrin“ Parataxen, Ellipsen, rhetorische Fragen, Ausrufesätze, Interjektionen, Alliterationen, Naturbeschreibungen, Reflexionen usw. verwendet, durch die eine manische, gehetzte, emotionale, aggressive Wirkung erzielt wird. In dieser Hinsicht ähneln sich die beiden Werke von Döblin und El Hor stark.

Jäger vergleicht El Hors Närrin mit einer Autistin, die ihre einzige Lebensmöglichkeit in der Natur begreife. Sie beschreibe sich als eine Außenstehende in der Menschenwelt und äußere den Wunsch einer Vereinigung mit der Erde und der Tierwelt. Außerdem identifiziert er ihren Wunsch nach Schmerzempfindung als einzige Hoffnung, Nähe zu einem Menschen herzustellen.³¹⁴ Mit diesem Menschen, einem namenlosen männlichen Liebhaber, hat die Närrin laut Shoults eine sadomasochistische Beziehung. Schließlich gipfelt ihr Verhältnis in einem Lustmord, da, wie Shoults resümiert, ihr sexuelles Verlangen unbefriedigt bleibt, nachdem ihre lang erwartete erotische Fantasie enttäuscht wird und diese Enttäuschung in Aggression umschwingt.³¹⁵

In der folgenden Passage erdolcht die Närrin schließlich ihren Liebhaber:

Der Kragen knarrte. Ich haßte diesen Kragen. Was hatte der Kragen gesagt? Bist du verrückt? Nein, das hatte doch dieser merkwürdige Mann da gesagt, den ich nicht finden konnte. Ich konnte ihn nicht finden. Das ist doch komisch, nicht? Bist du verrückt – hatte er gesagt. Ich glitt zur Erde. Kniend suchte ich den Dolch, während der Kragen sich über mich neigte. Dann stach ich irgendwo hinein, dicht über dem Kragen. Ich hörte einen Schrei und ein schwaches, gurgelndes Lallen – Blut floß über mich – heiß und gleitend –

*

³¹³ Döblin, Alfred: Jagende Rosse. Der schwarze Vorhang. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 2014, S. 9.

³¹⁴ Vgl. Jäger 2005, S. 271-272.

³¹⁵ Vgl. Shoults 2014, S. 100.

Ich bin in der schrecklichen Stube nicht mehr aufgewacht. Ich habe ihn nicht wiedergesehen. In der Untersuchungshaft erfuhr ich, daß er tot ist.³¹⁶

Die Wortwahl ‚Erde‘ in dem Satz „Ich glitt zur Erde“ anstelle von ‚Boden‘ weist erneut auf die Verherrlichung der Natur und die Außenseiterrolle der Närrin in der Gesellschaft hin. Stilistisch überwiegen hier nach wie vor kurze, fragmentarische Gedanken, rhetorische Fragen und eine stark subjektive, verzerrte Wahrnehmung, in der nur der Kragen des Mannes gespürt wird, jedoch keine menschliche Nähe mehr empfunden werden kann. Wie Sokel feststellt, liegt die Erfüllung ihrer Begierde in seinem Tod; das Ejakulat des Mannes sei hier das Blut des Sterbenden, das gefolgt von seinem Schrei über ihren Körper strömt.³¹⁷

Der Kontrast bzw. Konflikt zwischen den Geschlechtern wird, wie Priglinger-Simader in seiner Analyse feststellt, in „Die Närrin“ auch durch Farben ausgedrückt, und zwar durch Rot und Grün.³¹⁸ Während die roten Blutstropfen für die „Vitalität und Impulsivität der Frau“³¹⁹ stehen, stellt die wiederholte Hervorhebung der Farbe Grün in dem Zimmer, in dem die Närrin den Mann trifft und ermordet, den männlichen Gegensatz dazu dar, wie das folgende Zitat verdeutlicht:

Ich hatte Angst vor diesen grünen Polsterstühlen, vor dem zudringlichen Waschtisch, vor dem grünen Sofa mit den Porzellanfiguren auf der holzumrahmten Lehne, vor dem Bett, vor dem Tisch mit der gleichen grünen Plüschdecke. Darauf lag ein Lederalbum und eine Rose aus Stoff. Diese Rose mit der dicken rosa Seidenblüte und den giftig grünen Blättern quälte mich am meisten.³²⁰

Shoults zufolge werde die Närrin anschließend nicht bloß für den Mord verhaftet, sondern darüber hinaus auch für ihre sexuellen Begierden bestraft, die die Gesellschaft als nicht der Norm entsprechend abwerte. Insofern zeige El Hors Erzählung, dass sadomasochistische Fantasien von Frauen besser nicht ausgelebt werden sollten, um eine Entmächtigung zu vermeiden.³²¹ Shoults‘ Interpretation ist nachvollziehbar und überzeugend. Im Gegensatz zur masochistischen Protagonistin in dem Kunstmärchen

³¹⁶ El Hor 1996: Die Närrin, S. 44-45.

³¹⁷ Vgl. Jäger 2005, S. 271-272.

³¹⁸ Vgl. Priglinger-Simader 2019, S. 95-97.

³¹⁹ Priglinger-Simader 2019, S. 95.

³²⁰ El Hor 1996: Die Närrin, S. 43.

³²¹ Vgl. Shoults 2014, S. 101.

„Ritter Blaubart“, die zwar ebenso mit Gefangenschaft und Tod bestraft wird, deren sexuelle Neugier und Lebensfreude jedoch am Ende Blaubart besiegen bzw. ihn erlösen, hat „Die Närrin“ also ein eindeutig negatives Ende, da es weder zu einem Sieg der Frau noch zu einer Erlösung kommt.

Schließlich endet die Erzählung in enger Naturverbundenheit:

Hier ist das Paradies. Alles vergeht und verströmt in Liebe. Frucht und triefend von Schönheit ist der Atem der Nacht. Von allen Büschen und Bäumen tropfen helle Blüten, die vor Liebe gestorben sind. Ihr Geruch zerzt und nagt am Herzen, daß es vor Schmerz und Entzücken fiebert.

Die Nachtigallen singen unaufhörlich – du – du – du – du – wie strahlende Blutstropfen sickert es herab auf den stummen Liebestod der Blumen. Dann kommt ein wirbelnder Katarakt von Wollust, es sprudelt, stürzt empor, prasselt und brandet und zerschellt jäh an einem scharfen, gleißend grausamen Triller. Und dann beginnt es wieder, ruhelos, süß und blutig – du – du – du – du –

Alle Wesen streuen ihr Dasein aus. Aus der Tiefe des Teiches kommen die Frösche herauf, und ihre schwirrenden, gurgelnden Rufe ballen sich über dem Wasser zu einem großen Gesang von den Wundern der Finsternis.

Der Morgen kommt.³²²

Durch fantastische Hyperbeln wie „Alle Wesen streuen ihr Dasein aus“³²³ und „ihre schwirrenden, gurgelnden Rufe ballen sich [...] zu einem großen Gesang“³²⁴, der Aneinanderreihung und Steigerung der Verben „es sprudelt, stürzt empor, prasselt und brandet und zerschellt“³²⁵ sowie dem vermehrten Einsatz von Begeisterung ausdrückenden Adjektiven im Partizip I wie „strahlend“, „wirbelnd“ und „gleißend“³²⁶ entsteht ein enormes Pathos im Text. Hinzu kommt die Lautmalerei „du – du – du – du“³²⁷, sodass das Bewusstsein der Närrin endgültig mit der Natur, mit der sie sich so sehr identifiziert, zu verschmelzen scheint.

Im letzten Satz wird das Pathos jedoch aufgelöst, und der Traum der Närrin von einer Verschmelzung mit der Natur scheint zu enden, denn „[d]er Morgen kommt“³²⁸. Die emotional hochgestimmte Erzählung „Die Närrin“ endet mit der sprachlichen Reduktion auf das Wesentliche und einer Rückbesinnung auf eine erzählerische Neutralität und die

³²² El Hor 1996: Die Närrin, S. 47.

³²³ El Hor 1996: Die Närrin, S. 47.

³²⁴ El Hor 1996: Die Närrin, S. 47.

³²⁵ El Hor 1996: Die Närrin, S. 47.

³²⁶ El Hor 1996: Die Närrin, S. 47.

³²⁷ El Hor 1996: Die Närrin, S. 47.

³²⁸ El Hor 1996: Die Närrin, S. 47.

skizzenhafte Beschreibung äußerer Vorgänge, wie sie in bildhaft-analytischen Texten vorherrschen.

In seiner Analyse ordnet Priglinger-Simader das Werk der vitalistischen und utopischen Prosa in Krulls Unterscheidung zwischen vier Ausdruckstendenzen des Expressionismus zu. Er begründet dies durch die darin aufgegriffenen Themen wie Lebenskraft, Ausweglosigkeit und Perspektivenlosigkeit der Heldin bzw. des Helden.³²⁹ Dieser Kategorisierung kann nur zugestimmt werden.

Im Rahmen einer Intertextualitätsanalyse wurde nach thematisch ähnlichen expressionistischen Werken über das Verhältnis und Konflikte zwischen den Geschlechtern, Sadomasochismus und Lustmorde gesucht. Da im Unterschied zu den anderen analysierten Werken keine direkten intertextuellen Verweise und strukturellen Bezüge erkannt wurden, die über die genannten stilistischen Ähnlichkeiten mit anderen expressionistischen Werken hinausgehen würden, können hier bloß beispielhaft Texte genannt werden, mit denen „Die NÄrrin“ thematisch eng verwandt ist, wodurch Vergleiche möglich sind.

Erstens wäre da Döblins früher Roman „Der schwarze Vorhang“, der ursprünglich im Jahr 1912 in der Zeitschrift „Der Sturm“ als Fortsetzungsroman erschien. Er behandelt das Phänomen des Lustmords, das durch den Psychiater Krafft-Ebing als extremer Fall von Sadismus in den wissenschaftlichen Diskurs eingeführt wurde. Erzählt wird von der Sexualität und den sadistischen Fantasien eines einsamen gesellschaftlichen Außenseiters mit dem Namen Johannes, der im Laufe der Geschichte einen Lustmord an seiner Freundin Irene begeht.³³⁰ Einerseits reproduziere laut Leskau der Roman die damaligen Vorstellungen über Sadomasochismus durch seine Darstellung von Sadismus als typisch männlich und Masochismus als typisch weiblich, andererseits entstünden durch die Inszenierung des Lustmords als vampirähnlicher Biss und durch die aktive Rolle der Frau auch subversive Tendenzen, die die binäre Opposition zwischen der männlichen und weiblichen Rolle teilweise aufbreche.³³¹

³²⁹ Vgl. Priglinger-Simader 2019, S. 93.

³³⁰ Vgl. Leskau, Linda: Sadismus/Masochismus in Alfred Döblins Der schwarze Vorhang. In: Böni, Oliver / Johnstone, Japhet (Hg.): Crimes of Passion. Repräsentationen der Sexualpathologie im frühen 20. Jahrhundert. Berlin: De Gruyter 2015 (spectrum Literaturwissenschaft Bd. 50), S. 139-141.

³³¹ Vgl. Leskau 2015, S. 148-154.

El Hors Erzählung „Die Närrin“ weicht von Döblins Roman „Der schwarze Vorhang“ unter anderem dadurch ab, indem die Frau nicht nur eine aktive Rolle in der Handlung und ihrer Beziehung zu dem Mann einnimmt, sondern am Ende selbst zur sadistischen Lustmörderin wird und den Mann zu ihrem Opfer macht. Außerdem wird der Lustmord nicht als Biss, sondern als ein Stich mit ihrem Dolch inszeniert. Daher könnte „Die Närrin“ im Vergleich als das deutlich subversivere Werk hinsichtlich der gesellschaftlichen Erwartungen und Vorstellungen von weiblicher Sexualität und Sadomasochismus bezeichnet werden, da es die Täter- und Opferrollen invertiert.

Das Motiv des Lustmords wurde Lindners historischer Übersicht zufolge in der avantgardistischen Literatur und Kunst erst ab 1918 populär. Zu den literarischen Werken, die sich damit auseinandersetzen, zählen neben Döblins Roman „Der schwarze Vorhang“ beispielsweise „Gefangenschaft“ von Heinrich Schäfer, „Christian Wahnschaffe“ von Jakob Wassermann, „Der Frauenmörder“ von Hugo Bettauer“, „Hodin“ von Ernst Weiss und „Der Mann ohne Eigenschaften“ von Robert Musil.³³² Bemerkenswert an El Hors Verarbeitung dieses Motivs ist vor allem, dass ihre Erzählung vergleichsweise früh erschien, und zwar bereits einige Jahre bevor es populär wurde, und dass sie im Unterschied zu vielen anderen Lustmord-Darstellungen eine Frau als Täterin und in der aktiven Rolle zeigt.

Darüber hinaus kann „Die Närrin“, wie Priglinger-Simader ausführlich in seiner Analyse aufzeigt, thematisch mit den Prosawerken zweier anderer expressionistischer Autorinnen verglichen werden, und zwar mit „Die Lösung“ von Grete Meisel-Hess und „Das Ergebnis“ von Nadja Strasser. Alle drei Werke thematisieren einen Konflikt bzw. Kampf zwischen den Geschlechtern, Entfremdung und soziale Not, Vitalität und die Sehnsucht nach einem Ausbruch. „Die Lösung“ und „Die Närrin“ seien sich Priglinger-Simader zufolge noch ähnlicher: Beide geben Visionen und Träume ihrer Protagonistinnen wieder, nutzen Farben als Ausdruck für den Kontrast und Konflikt zwischen den Geschlechtern, enden mit einem Mord (wobei in „Die Lösung“ am Ende die Frau von einem Mann erstochen wird), stellen das Gefühl der Ausweglosigkeit und Leere

³³² Vgl. Lindner, Martin: Der Mythos „Lustmord“. Serienmörder in der deutschen Literatur, dem Film und der bildenden Kunst zwischen 1892 und 1932. In: Lindner, Joachim / Ort, Claus-Michael (Hg.): Verbrechen – Justiz – Medien. Konstellationen in Deutschland von 1900 bis zur Gegenwart. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1999 (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur Bd. 70), S. 280-281.

ihrer Protagonistinnen dar und zeigen gleichzeitig ein wachsendes weibliches Selbstbewusstsein.³³³

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass in El Hors emotional hochgestimmter Ich-Erzählung „Die Närrin“ keine direkten intertextuellen Bezüge wie etwa Zitate oder eindeutige Anspielungen auf spezifische literarische Werke aufgedeckt werden konnten. Es kann jedoch (wie auch bei den anderen analysierten Werken) nicht ausgeschlossen werden, dass der Autor dieser Arbeit diesbezüglich etwas übersehen hat. Nichtsdestotrotz konnten zahlreiche stilistische und thematische Parallelen zu anderen expressionistischen Werken festgestellt werden, die eine Einordnung von El Hors Erzählung in eine Gruppe aus Texten über Geschlechterkonflikte, Sadomasochismus und Lustmorde ermöglichen. Beispielhaft finden sich deutliche Ähnlichkeiten wie auch manche Unterschiede zu Werken von Strasser, Meisel-Hess und Döblin. Im Gegensatz zu anderen literarischen Verarbeitungen der damaligen Geschlechterverhältnisse und des herkömmlichen Lustmord-Motivs invertiert El Hor mit „Die Närrin“ die traditionellen Geschlechterrollen: Nicht ein Mann, sondern die Frau wird bei ihr zur sadistischen Lustmörderin.

5.3.3 Der Einsame

Zuletzt soll als direkter Stilvergleich zu El Hors Erzählung „Die Närrin“ noch eine kurze Skizze untersucht werden, die in der späteren Schaffenszeit der Autorin unter dem Pseudonym El Ha erschienen ist, aber dennoch eigentlich der (laut Suhrbier) zeitlich früheren, bildhaft-analytischen Stil Tendenz zuzuordnen ist. Da in „Der Einsame“ keine intertextuellen Bezüge festgestellt wurden, zählt er zwar nicht zur dritten Analysegruppe; nichtsdestotrotz ist ein Stilvergleich mit „Die Närrin“ wertvoll, da es sich bei den beiden Werken um Gegenpole handelt. Die Analyse soll die stilistischen Gegensätze im Werk der Autorin veranschaulichen.

„Der Einsame“, erschienen mit drei anderen sogenannten ‚Federzeichnungen‘ unter dem Namen El Hor im Jahr 1918 in „Der Friede“, welche stilistisch ähnlich sind, besteht

³³³ Vgl. Priglinger-Simader 2019, S. 105-108.

aus nur sechs Sätzen und beschreibt eine nonverbale und einseitige Interaktion zwischen einem Jungen und einer Gruppe aus Waisenkindern.

Eine Schar von Waisenkindern wurde spazieren geführt. Sie waren alle gleich gekleidet und sie gingen im gleichen Schritt.

Sie kamen an einem schönen Garten vorbei. Drin stand am Gitter ein Knabe und sah auf die Gasse. Als er die kleine kümmerliche Horde erblickte, leuchteten seine Augen zutraulich auf und er ging, immer am Gitter entlang, im gleichen Schritt mit den Marschierenden, bis der Garten zu Ende war. Dann blieb er stehn und schaute ihnen nach.³³⁴

Die Skizze ist im Präteritum gehalten, wodurch wie bereits erwähnt ein distanzierender Effekt erzielt werden kann, und weist Parataxen auf. Die Erzählinstanz kann nach Genette als heterodiegetisch eingestuft werden und verwendet eine externe Fokalisierung³³⁵. Die außerhalb der Handlung stehende Erzählinstanz beschreibt Figuren und Handlungen rein äußerlich und gibt keinen Einblick in deren Wahrnehmungen und Gefühle, anders als etwa in „Die Närrin“ oder „Hero und Leander“.

Die ersten vier Sätze sind äußerst knapp und sowohl syntaktisch als auch lexikalisch auf das Nötigste reduziert: Das Passiv im ersten Satz lässt das Präpositionalobjekt aus und versteckt damit die Person, die die Waisenkinder spazieren führen, da sie für die Skizze irrelevant zu sein scheint. Es gibt keine Appositionen oder Nebensätze, die die Waisenkinder (ihre Psyche, Emotionen, Hintergründe, ihr Alter, Aussehen usw.) näher beschreiben; somit bleiben sie für die Leserin bzw. den Leser ein abstraktes Kollektiv. Die Anapher ‚sie‘ (das Personalpronomen wird dreimal hintereinander wiederholt) verstärkt den Eindruck einer geschlossenen, homogenen Gruppe, aus der keine Individuen hervorstechen. Daraus lässt sich bereits eine antipsychologische Haltung ableiten, die, wie in dieser Arbeit bereits behandelt wurde, im Expressionismus verbreitet war. Allerdings sollte darauf hingewiesen werden, dass die Figuren in diesem Text, und zwar die Waisenkinder und der einsame Junge, keineswegs unvorhersehbar und von Psychologie befreit handeln. Die psychologische Ebene wird durch die Reduktion auf das Wesentliche zwar nicht explizit, kann jedoch von Rezipientinnen und Rezipienten aus dem Text herausgelesen werden.

³³⁴ El Ha: Der Einsame. In: Der Friede 1/12 (12.04.1918), S. 289.

³³⁵ Vgl. Genette 2010, S. 121-161.

Im Garten, der von der Erzählinstanz mit dem Adjektiv ‚schön‘ bewertet wird, steht ein einsames, namenloses Individuum, das lediglich als ‚Knabe‘ bezeichnet wird. Gefühlszustände bleiben unergründet und können höchstens aus den Beschreibungen seiner Handlungen erschlossen werden. Er blickt bereits auf die Gasse, bevor die Gruppe aus Weisenkindern an ihm vorbeikommt, woraus man schließen könnte, dass er trotz der Schönheit des Gartens (vielleicht ein Sinnbild für den Wohlstand seiner bürgerlichen Eltern) unglücklich ist. Aus diesem Grund „leuchteten seine Augen zutraulich auf“³³⁶, als er die „kleine kümmerliche Horde erblickte“³³⁷. Die Erzählinstanz gibt zwar keinen Einblick in seine Psyche, jedoch lässt sich sein Wunsch, der Gruppe anzugehören, statt in seinem Garten zu bleiben, aus seinen leuchtenden Augen ablesen.

Der fünfte Satz ist als einzig langer und komplexer Satz eine sprachliche Ausnahme und steht damit für die Länge der gemeinsam zurückgelegten Strecke zwischen dem Jungen und der Waisenschar: Getrennt durch das Gitter schreitet das Individuum so lange neben dem Kollektiv her, bis eine unüberwindbare Grenze (das Ende des Gartens bzw. der erfahrbare Lebenswelt des Jungen) erreicht ist. Der sechste und letzte Satz ist wieder stark reduziert und enthält keinen wertenden Kommentar über den Blick des Jungen; alles Weitere wäre wohl redundant.

Aufgrund der genannten sprachlichen, stilistischen und narratologischen Merkmale stellt dieses stark bildlich-analytische Werk von El Ha einen Gegensatz zu der emotional hochgestimmten Erzählung „Die Närrin“ von El Hor da. Stilistisch ähnelt es vor allem dem objektivierenden Kinostil von Döblin in Werken wie „Die Segelfahrt“ (siehe Kapitel 2.3.2). Auch ein Vergleich mit der Kürze und dem sprachlichen Minimalismus von Prosaskizzen von Peter Altenberg ist denkbar.

Interessant ist, dass die für den Expressionismus typische Rolle der Außenseiterin bzw. des Außenseiters hier, ähnlich wie in „Die Kreatur“, doppelt vorhanden ist: Die Waisenkinder, die möglicherweise ihre Eltern im Weltkrieg verloren haben, sind als Gruppe ausgestoßen und bewegen sich außerhalb der privilegierten, bürgerlichen Lebenswelt des Jungen, und gleichzeitig ist der Junge in seiner Einsamkeit kein Teil

³³⁶ El Ha 1918: Der Einsame, S. 289.

³³⁷ El Ha 1918: Der Einsame, S. 289.

dieser Gruppe; es wirkt, als wäre er in diesem Moment lieber selbst ein Waisenkind als der Sohn seiner Eltern, nur um aus seiner Sicht kein Außenseiter mehr zu sein.

Es sei erwähnt, dass sich durch diese Interpretation kein Widerspruch zur prinzipiell antibürgerlichen Haltung El Has einstellt, jedoch die Rolle der Außenseiterin bzw. des Außenseiters im Werk der Autorin möglicherweise vielfältiger sein kann als bisher beschrieben und sich nicht auf von Normen abweichende, verarmte, kriminelle, psychisch gestörte Figuren am Rande der Gesellschaft beschränken muss. Die Kürze des Werks und die starke sprachliche und erzählerische Reduktion lassen zudem wohl eine Vielzahl weiterer Interpretationen und Herangehensweisen zu. Eine Einordnung in Krulls Typologie expressionistischer Prosa fällt allerdings schwer.

Aufgrund der Kürze von „Der Einsame“ und der weiten Verbreitung des Motivs der Außenseiterin bzw. des Außenseiters in expressionistischer Literatur konnten keine für die Interpretation relevanten intertextuellen Bezüge wie etwa direkte Zitate oder Verweise auf andere Werke festgestellt werden.

6. Fazit

Im vorigen Kapitel wurde in einer Reihe von Close Readings eine möglichst repräsentative Auswahl aus dem Gesamtwerk der Autorin hinsichtlich intertextueller Bezüge und stilistischer Besonderheiten untersucht. Aus den drei Intertextualitäts-Gruppen wurden insgesamt sieben Werke ausgewählt (wenn man die beiden Versionen von „Ritter Blaubart“ getrennt zählt.) Zusätzlich wurde als achtes Werk die Prosaskizze „Der Einsame“ als Kontrast zu „Die Närrin“ analysiert. Drei der ausgewählten Werke stammen aus der früheren Schaffenszeit der Autorin unter dem Pseudonym El Hor und fünf aus der späteren Schaffenszeit unter El Ha. Die folgende Liste soll als eine Übersicht über grundlegende stilistische und narratologische Gemeinsamkeiten und Unterschiede dienen:

1. Analyisierte Werke von El Hor (frühere Schaffenszeit der Autorin):

- „Ritter Blaubart“: bildhaft-analytische Prosaskizze mit heterodiegetischer Erzählinstanz und interner Fokalisierung

- „Hero und Leander“: stilistische Mischform (eher emotional hochgestimmt); Prosaskizze mit heterodiegetischer Erzählinstanz und interner Fokalisierung
- „Die Närrin“: emotional hochgestimmte, längere Erzählung mit autodiegetischer Erzählinstanz

2. Analyisierte Werke von El Ha (spätere Schaffenszeit der Autorin)

- „Ritter Blaubart“ Version 2: bildhaft-analytische Prosaskizze mit heterodiegetischer Erzählinstanz und interner Fokalisierung (Änderungen: Perspektivenwechsel zu Blaubart, alternatives Ende, ausführlichere Beschreibungen, Tempuswechsel)
- „Einerlei“: stilistische Mischform (mit bildhaft-analytischen Elementen); längere Erzählung mit heterodiegetischer Erzählinstanz und Nullfokalisierung.
- „Aaron“: emotional hochgestimmte Prosaskizze mit religiöser, predigtähnlicher Rhetorik, heterodiegetischer Erzählinstanz und Nullfokalisierung
- „Die Kreatur“: bildhaft-analytische Prosaskizze mit autodiegetischer Erzählinstanz
- „Der Einsame“: bildhaft-analytische Prosaskizze mit heterodiegetischer Erzählinstanz und externer Fokalisierung

Durch die Stilanalysen konnten die zweite und die dritte Hypothese, die in dieser Arbeit untersucht werden sollten, bestätigt werden: El Hors / El Has vielfältiges Werk weist zahlreiche stilistische Merkmale und Motive von expressionistischer Prosa auf (Wirklichkeitsverzerrung, Entfremdung, Aggressivität, sprachliche Konzentration, Parataxen, Thematisierung von Außenseitern, Sexualität, Gewalt, Wahnsinn und des Verhältnisses vom Menschen zur Natur und zu Tieren usw.) und lässt sich trotz seiner Eigenheiten, der Kürze und des sprachlichen Minimalismus der Prosaskizzen mit ausgewählten Werken von Döblin und Einstein vergleichen. Die wenigen längeren Erzählungen der Autorin stellen eine Ausnahme dar; beispielsweise greift „Einerlei“ auf eine märchenhafte Sprache und Stilistik zurück, die das Werk deutlich von den anderen abheben. Insgesamt können die analysierten Prosawerke überwiegend als normenkritisch, gesellschaftskritisch und vitalistisch bezeichnet werden. Manche drücken zudem (wie bereits Leppin erkannte) eine Verbundenheit mit der Natur und einen Hunger nach Lebensfreude aus.

Wie aus der Übersicht erkennbar ist, konnte die sechste Hypothese, nämlich dass es signifikante Veränderungen hinsichtlich des Stils und der Erzählform zwischen den beiden Schaffenszeiten bzw. zwischen El Hor und El Ha gegeben habe, widerlegt werden. Nicht erst El Ha, sondern bereits El Hor veröffentlichte im Jahr 1914 mit „Die Närrin“ eine längere, emotional hochgestimmte Ich-Erzählung. Auch in Heros erlebter Rede in „Hero und Leander“ kommt dieser höchst expressive, subjektive, reflektierende Stil bereits zum Einsatz. Auch die Tatsache, dass El Ha weiterhin schlichte, minimalistische, stark bildhaft-analytische Skizzen wie „Der Einsame“ und „Die Kreatur“ publizierte, spricht eher gegen einen Bruch oder eine Wandlung zwischen den beiden Schaffenszeiten – zumindest in dieser Hinsicht. Außerdem wurde festgestellt, dass die beiden Stiltendenzen der Autorin in manchen Texten zusammenfließen können, etwa in „Hero und Leander“ und „Die Närrin“. Der zweite Teil der Hypothese, nämlich dass es signifikante Unterschiede zwischen früheren und späteren Versionen derselben Werke gebe, konnte nur teilweise widerlegt werden. „Ritter Blaubart“ ist eines der wenigen Beispiele für Werke, die mit signifikanten stilistischen und inhaltlichen Eingriffen wiederveröffentlicht wurden. Die meisten anderen wiederveröffentlichten Werke blieben entweder unverändert oder weisen vergleichsweise eher kleinere sprachliche Eingriffe und Korrekturen auf.

Es ist allerdings wichtig zu betonen, dass aufgrund der fehlenden biografischen Informationen keine Aussage darüber getroffen werden kann, wann die jeweiligen Texte entstanden sind, sondern nur, wann und unter welchem Pseudonym sie veröffentlicht wurden. Aus diesem Grund sind die Erkenntnisse und Thesen dieser Arbeit nur als vorläufig zu betrachten.

Die Intertextualitätsanalysen konnten die vierte und die fünfte Hypothese bestätigen: Mithilfe von Genettes Typologie von Transtextualität wurden in den analysierten Werken Intertextualität, Architextualität und Hypertextualität festgestellt. In den Texten fanden sich direkte Verweise auf sowie strukturelle Parallelen zu Märchen wie „Der Blaubart“ von Perrault (welches in der Literaturgeschichte oft umgearbeitet wurde), zur griechischen Mythologie (die ebenso oft bearbeitete Liebesgeschichte „Hero und Leander“) sowie zu literarischen Werken wie Kafkas Erzählung „Ein Bericht an eine Akademie“ und Werken von anderen zeitgenössischen expressionistischen Autorinnen von Karlweis, Meisel-Hess, Strasser und Döblin, etwa zu den Themen

Geschlechterkonflikt, Sadomasochismus und Lustmord. An dieser Stelle ist es wichtig, die Limitationen dieser Arbeit zu betonen: Es kann nicht ausgeschlossen werden, dass weitere vorhandene Bezüge zu anderen Werken, die neue Bedeutungsebenen und Interpretationsmöglichkeiten eröffnen könnten, übersehen wurden.

In El Hors / El Has Werken, beispielsweise in „Hero und Leander“, „Ritter Blaubart“ und „Die Närrin“, werden die zugrundeliegenden Erzählstoffe und Motive transformiert und vor allem hinsichtlich der Geschlechterrollen invertiert, sodass weibliche Figuren wie Hero, Blaubarts letzte Frau und die Närrin aktive, selbstbestimmte und somit moderne Rollen einnehmen. Dies kann als ein gezielter Bruch mit den vorherrschenden bürgerlichen Normen und konservativen Werten interpretiert werden. Die religionskritische Prosaskizze „Aaron“ (die möglicherweise über den biblischen Berg Hor mit den Pseudonymen der Autorin zusammenhängt) transformiert und aktualisiert die zugrundeliegende Vorlage aus dem Alten Testament, indem sich die Erzählinstanz mit Aaron solidarisiert und den goldenen Stier säkularisiert. Wie in der Analyse gezeigt wurde, verwirft El Ha mit „Aaron“ die religiöse Moral der Geschichte: Im Fokus steht nicht mehr die Warnung vor einer göttlichen Bestrafung, sondern die Ästhetik des Kunstwerks und die Lebensfreude seiner Bewunderinnen und Bewunderer.

Abschließend soll die Hoffnung ausgedrückt werden, dass in der Zukunft eine tiefgehendere Auseinandersetzung mit dem Werk von El Hor / El Ha mithilfe anderer literaturwissenschaftlicher Methoden, eine genauere Recherche nach potenziell unentdeckten Texten in Zeitschriften und Zeitungen sowie eine Gesamtausgabe aller bekannten Werke folgen. Selbst wenn die Identität dieser Autorin unbekannt bleiben sollte, dürfen ihre vielfältigen literarischen Beiträge zum Expressionismus nicht vergessen werden.

7. Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Döblin, Alfred: Die Ermordung einer Butterblume: Gesammelte Erzählungen. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag ²2013.
- Döblin, Alfred: Jagende Rosse. Der schwarze Vorhang. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 2014.
- Einstein, Carl: Bebuquin oder Die Dilettanten des Wunders. Hg. von Klaus Kiefer. Berlin: Springer Verlag 2022.
- El Ha: Aaron. In: Der Friede 3/66 (25.4.1919), S. 335.
- El Ha: Der alte Maler. In: Prager Tagblatt 89 (18.4.1918), S. 3.
- El Ha: Der Heidefürst. In: Prager Presse / Dichtung und Welt 34 (20.08.1922), S. 2-3.
- El Ha: Die Kreatur. In: Der Friede 1/18 (24.5.1918), S. 433-434.
- El Ha: Die Kreatur. In: Prager Presse (5.6.1921), S. 12.
- El Ha: Der Drachen. In: Ver! 10/11 (1. Februar 1918), S. 162.
- El Ha: Der Einsame. In: Der Friede 1/12 (1918), S. 289.
- El Ha: Einerlei. In: In: Prager Presse / Dichtung und Welt 9 (4.4.1923), S. 3.
- El Ha: Einzelhaft / Der Nachtwind / Der Park. In: Ver! 26/27 (November 1918), S. 367.
- El Ha: Fennek. In: Der Friede 2/31 (23.8.1918), S. 119.
- El Ha: Wahre Anekdote. In: Der Friede 26 (1918), S. 626.
- El Hor: Der Mörder. In: PAN 3/15 (10.1.1913), S. 361-362.
- El Hor: Die Närrin. In: Vollmer, Hartmut (Hg.): Die rote Perücke. Prosa expressionistischer Dichterinnen. Paderborn: Igel Verlag Literatur 1996, S. 39-47.
- El Hor: Der Mörder. In: PAN. Jg. 3, Nr. 15 (1913), S. 361-362.
- El Hor: Die Eidechse. In: PAN. Jg. 3, Nr. 23 (1913), S. 550-551.
- El Hor: Der Schauspieler Carl Goetz. In: Die Schaubühne 13/2 (1917), S. 134.
- El Hor: Hero und Leander. In: Saturn 4/1 (Januar 1914), S. 31-32.
- El Ha: Das Publikum. In: Die Weltbühne 14/1 (1918), S. 550.
- El Ha: Erlebnis. In: Saturn 5/1 (1919), S. 21-27.
- El Ha: Kleine Zeit. In: Die Weltbühne 16/1 (1920), S. 215.
- El Ha: Peter Altenberg. In: Die Weltbühne 15/1 (1919), S. 717.
- Kafka, Franz: Die Erzählungen und andere ausgewählte Prosa. Hg. von Roger Hermes. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag ¹²2014.
- Karlweis, Marta: Der Zauberlehrling. Hg. von Johann Sonnleitner. Wien: DVB Verlag 2021.
- Suhrbier, Hartwig (Hg.): El Hor. El Ha. Die Schaukel. Schatten. Prosaskizzen. Göttingen: Steidl Verlag 1991.
- Vollmer, Hartmut (Hg.): Lyrik expressionistischer Dichterinnen. Zürich: Arche Verlag 1993.
- Vollmer, Hartmut (Hg.): Die rote Perücke. Prosa expressionistischer Dichterinnen. Paderborn: Igel Verlag Literatur 1996.

Sekundärliteratur

Zeitschriften und Zeitungen:

- Das Bergrennen „Am Hals“. In: Die Stunde 187 (1923), S. 12.
- E-h: Verjährtes Verzagen. In: Herder-Blätter 1/2 (1912), S. 26.
- Leppin, Paul: Die Schaukel. In: Prager Tagblatt 336 (7.12.1913), S. 20-21.
- Leppin, Paul: El Ha. In: Prager Presse / Dichtung und Welt 25 (18.6.1922), S. 2.
- Literatur u. Wissenschaft. In: Wiener Morgenzeitung 160 (29.6.1919), S. 8.
- Literatur u. Wissenschaft. In: Wiener Morgenzeitung 390 (22.2.1920), S. 7.
- Theater, Kunst und Literatur. In: Wiener Allgemeine Zeitung 11916 (7.1.1918), S. 3.
- Theater, Kunst und Literatur. In: Wiener Allgemeine Zeitung 12044 (15.6.1918), S. 4.

Weitere Quellen:

- Anz, Thomas: Literatur des Expressionismus. Stuttgart: J.B. Metzler 2010.
- Beetz, Manfred: Expressionismus. In: Weimar, Klaus (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Bd. 1. Berlin: Walter de Gruyter 2010, S. 550-554.
- Berndt, Frauke / Tonger-Erk, Lily: Intertextualität. Eine Einführung. Berlin: Schmidt ESV 2013.
- Best, Otto F. (Hg.): Theorie des Expressionismus. Stuttgart: Philipp Reclam jun. Stuttgart 1976.
- Blamberger, Günter: Moderne. In: Weimar, Klaus (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Bd. 2. Berlin: Walter de Gruyter 2010, S. 620-624.
- Blank, Juliane: Ein Landarzt. Kleine Erzählungen. In: Engel, Manfred (Hg.): Kafka-Handbuch. Stuttgart: J.B. Metzler 2010, S. 218-240.
- Bogner, Ralf Georg: Einführung in die Literatur des Expressionismus. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2005.
- Böhn, Andreas: Intertextualitätsanalyse. In: Anz, Thomas (Hg.): Handbuch Literaturwissenschaft. Gegenstände – Konzepte – Institutionen. Bd. 2. Stuttgart: J.B. Metzler 2013, S. 204-216.
- Crimmins, James E.: Jeremy Bentham. In: Zalta, Edward N. (Hg.): The Stanford Encyclopedia of Philosophy (2021). <https://plato-stanford-edu.uaccess.univie.ac.at/entries/bentham/> (18.07.2023).
- Deréky, Pál: Expressionismus in Österreich. In: Neohelicon 22/2 (1995), S. 317-324.
- Dudenredaktion: Kreatur. In: Duden online. <https://www.duden.de/rechtschreibung/Kreatur> (17.07.2023).
- Eroms, Hans Werner: Stil und Stilistik. Eine Einführung. Berlin: Erich Schmidt Verlag 2014.
- Fischer, Ernst: Expressionismus – Aktivismus – Revolution. Die österreichischen Schriftsteller zwischen Geistpolitik und Roter Garde. In: Amann, Klaus / Wallas, Armin A. (Hg.): Expressionismus in Österreich. Die Literatur und die Künste. Wien: Böhlau 1994, S. 19-48.
- Fischer, Ernst / Haefs, Wilhelm: Hirnwelten funkeln. Literatur des Expressionismus in Wien. Salzburg: Otto Müller Verlag 1988.
- Gärtner, Thomas: Wer löscht das Feuer? Zur Rezeption der Hero-und-Leander-Sage im Mittelalter, Renaissance und Neuzeit. In: Orbis Litterarum 64/4 (2002), S. 263-282.
- Genette, Gérard: Die Erzählung. Übersetzt von Andreas Knop. Paderborn: Wilhelm Fink 2010.
- Hoffmann, Dirk: Leppin, Paul. In: Neue Deutsche Biographie 14 (1985), S. 307-308 [Online-Version]. <https://www.deutsche-biographie.de/sfz50491.html> (16.08.2022).
- Hora. Wiktionary, Das freie Wörterbuch. <https://de.wiktionary.org/wiki/hora> (17.08.2022).
- Höhne, Steffan / Köpplová Barbara: Publizistik. In: Becher, Peter / Höhne Steffen / Krappmann, Jörg / Weinberg, Manfred: Handbuch der deutschen Literatur Prags und der Böhmisches Länder. Stuttgart: J.B. Metzler Verlag 2017, S. 95-105.
- Licht und Schatten: Monatsschrift für Schwarz-Weiß-Kunst und Dichtung. Zeitschriften-Datenbank. Deutsche Nationalbibliothek. <https://zdb-katalog.de/title.xhtml?idn=012696617&view=full> (19.08.2022).
- Jäger, Christian: Minoritäre Literatur. Das Konzept der kleinen Literatur am Beispiel prager- und sudetendeutscher Werke. Wiesbaden: Deutscher Universitäts-Verlag 2005.
- Jäger, Georg: Avantgarde. In: Weimar, Klaus (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Berlin: Walter de Gruyter 2010, S. 183-187.
- Kellenberger, Edgar: Hor. In: Das wissenschaftliche Bibellexikon im Internet (WiBiLex) 2008. <https://www.bibelwissenschaft.de/stichwort/21502/> (17.08.2022).
- Klotz, Volker: Das europäische Kunstmärchen. Fünfundzwanzig Kapitel seiner Geschichte von der Renaissance bis zur Moderne. Stuttgart: J.B. Metzler 1985.
- Knapp, Gerhard P.: Die Literatur des deutschen Expressionismus. Einführung – Bestandsaufnahme – Kritik. München: C.H. Beck München 1979.
- Koenen, Klaus: Aaron / Aaroniden. In: Das wissenschaftliche Bibellexikon im Internet (WiBiLex) 2017. <https://www.bibelwissenschaft.de/stichwort/17172/> (16.08.2022).

- Koenen, Klaus: Goldenes Kalb. In: Das wissenschaftliche Bibellexikon im Internet (WiBiLex) 2021. <https://www.bibelwissenschaft.de/stichwort/19820/> (15.07.2023).
- Kottsieper, Ingo: El. In: Das wissenschaftliche Bibellexikon im Internet (WiBiLex) 2017. <https://www.bibelwissenschaft.de/stichwort/11012/> (16.08.2022).
- Krull, Wilhelm: Prosa des Expressionismus. Stuttgart: J.B. Metzler 1984.
- Lea. Wiktionary, Das freie Wörterbuch. <https://de.wiktionary.org/wiki/Lea> (17.08.2022).
- Leppin-Bibliographie. https://www.dohoffmann.com/leppin_folder/liste.html (16.08.2022).
- Leskau, Linda: Sadismus/Masochismus in Alfred Döblins *Der schwarze Vorhang*. In: Böni, Oliver / Johnstone, Japhet (Hg.): Crimes of Passion. Repräsentationen der Sexualpathologie im frühen 20. Jahrhundert. Berlin: De Gruyter 2015 (spectrum Literaturwissenschaft Bd. 50), S. 139-156.
- Lindner, Martin: Der Mythos „Lustmord“. Serienmörder in der deutschen Literatur, dem Film und der bildenden Kunst zwischen 1892 und 1932. In: Lindner, Joachim / Ort, Claus-Michael (Hg.): Verbrechen – Justiz – Medien. Konstellationen in Deutschland von 1900 bis zur Gegenwart. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1999 (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur Bd. 70), S. 273-305.
- Lutherbibel 1984. Deutsche Bibelgesellschaft. <https://www.bibelwissenschaft.de/online-bibeln/luther-bibel-1984/lesen-im-bibeltext/> (15.7.2023).
- Lücke, Martina: Kampf der Geschlechter: Entfremdung und Lustmord in der expressionistischen Dichtung von El Hor/El Ha. In: Seminar: A Journal of Germanic Studies 46/2 (2010), S. 112-130.
- Mayer, Mathias / Tismar, Jens: Kunstmärchen. Stuttgart: J.B. Metzler 2003.
- Messerli, Alfred: Blaubarts Wiederkehr oder: (Weiter-)erzählen ist erklären. In: Brednich, Rolf Wilhelm (Hg.): Erzählgkultur. Beiträge zur kulturwissenschaftlichen Erzählforschung. Berlin: De Gruyter 2009, S. 293-306.
- Meyer, Urs: Stilanalyse. In: Anz, Thomas (Hg.): Handbuch Literaturwissenschaft. Gegenstände – Konzepte – Institutionen. Bd. 2. Stuttgart: J.B. Metzler 2013, S. 70-80.
- Meyer, Urs: Stilistische Textmerkmale. In: Anz, Thomas (Hg.): Handbuch Literaturwissenschaft. Gegenstände – Konzepte – Institutionen. Bd. 1. Stuttgart: J.B. Metzler 2013, S. 81-108.
- Nickel, Gunther: Die Schaubühne – Die Weltbühne. Siegfried Jacobsohns Wochenschrift und ihr ästhetisches Programm. Opladen: Westdeutscher Verlag 1996.
- Priglinger-Simader, David: Der literarische Expressionismus und die Prosa. Eine charakteristische Aufarbeitung der expressionistischen Prosa anhand der „österreichischen“ Autorinnen Grete Meisel-Hess, Nadja Strasser und „El Hor“ bzw. „El Ha“. Diplomarbeit. Wien: Universität Wien 2019.
- Raabe, Paul: Die Autoren und Bücher des literarischen Expressionismus. Ein bibliographisches Handbuch. Stuttgart: J.B. Metzler 1992.
- Raabe, Paul: Die Zeitschriften und Sammlungen des literarischen Expressionismus. Repertorium der Zeitschriften, Jahrbücher, Anthologien, Sammelwerke, Schriftenreihen und Almanache 1910-1921. Stuttgart: J.B. Metzler 1964.
- Rothe, Wolfgang (Hg.): Expressionismus als Literatur. Gesammelte Studien. Bern: A. Francke AG Verlag 1969.
- Shoults, Julie: Radical Depictions of Female Sadomasochism in El Hor/El Ha's Literary Sketches. In: Women in German Yearbook 30 (2014), S. 89-106.
- Silbergleit, Arthur: Die Schaukel. In: Der Tag (4.10.1913).
- Sokel, Walter H.: Der literarische Expressionismus. Der Expressionismus in der deutschen Literatur des zwanzigsten Jahrhunderts. München: Georg Müller Verlags GmbH 1970.
- Sokel, Walter H.: Prosa des Expressionismus. In: Rothe, Wolfgang (Hg.): Expressionismus als Literatur. Gesammelte Studien. Bern: A. Francke Verlag 1969, S. 153-170.
- Sonnleitner, Johann: Expressionistische Prosa österreichischer Autorinnen. In: Jachimowicz, Aneta (Hg.): Gegen den Kanon – Literatur der Zwischenkriegszeit in Österreich. Frankfurt am Main: Peter Lang Edition 2017, S. 301-314.
- Sonnleitner, Johann: Weibliche Avantgarde in Österreich nach 1918. Zu Maria Lazar und ihrem Umfeld. In: Faber, Vera, Dymtro Horbachov, Johann Sonnleitner (Hg.): Österreichische und ukrainische Literatur und Kunst. Kontakte und Kontexte in Moderne und Avantgarde. Frankfurt am Main: Peter Lang Edition 2016, S. 143-151.
- Suhrbier, Hartwig (Hg.): Blaubarts Geheimnis. Märchen und Erzählungen, Gedichte und Stücke. Köln: Eugen Diederichs Verlag 1984.
- Szczepaniak, Monika: Blaubarts Geheimnis. Zu literarischen Blaubart-Bildern aus der Sicht der Männlichkeitsforschung. In: Zeitschrift für Germanistik 12/2 (2002), S. 345-351.

- Theisohn, Philip: Van Hoddis, Jakob. In: Berenbaum, Michael / Skolnik, Fred (Hg.): Encyclopaedia Judaica Bd. 20. Detroit: Macmillan Reference USA ²2007, S. 473.
- Thunecke, Jörg: Die rote Gräfin: Leben und Werk Hermynia Zur Mühllens während der Zwischenkriegszeit (1919 – 1933). In: Blumesberger, Susanne / Thunecke, Jörg (Hg.): Die rote Gräfin: Leben und Werk Hermynia Zur Mühllens während der Zwischenkriegszeit (1919 – 1933). Wien: Praesens Verlag 2019, S. 17-78.
- Tismar, Jens: Das deutsche Kunstmärchen des zwanzigsten Jahrhunderts. Stuttgart: J.B. Metzler 1981.
- Uther, Hans-Jörg: Der Frauenmörder Blaubart und seine Artverwandten. In: Schweizerisches Archiv für Volkskunde 84/1-2 (1988), S. 35-54.
- Über ANNO. Österreichische Nationalbibliothek. <https://anno.onb.ac.at/node/15> (19.08.2022).
- Vasanta, Parvati: Wirkungsbereiche von Frauen im Expressionismus – institutionelle Kunstförderung und literarische Produktion. In: Hempel, Dirk (Hg.): Literatur und bürgerliche Frauenbewegung im Kaiserreich und in der Weimarer Republik. Hamburg: Universität Hamburg 2010.
- Wallas, Armin A.: Analytische Bibliographie. München: K.G. Saur Verlag 1995 (Zeitschriften und Anthologien des Expressionismus in Österreich 1).
- Wallas, Armin A.: Register. München: K.G. Saur Verlag 1995 (Zeitschriften und Anthologien des Expressionismus in Österreich 2).
- Wallas, Armin A.: Zeitschriften des Expressionismus und Aktivismus in Österreich. In: Amann, Klaus / Wallas, Armin A. (Hg.): Expressionismus in Österreich. Die Literatur und die Künste. Wien: Böhlau 1994, S. 49-90.
- Weigand, Jörg: Pseudonyme. Ein Lexikon. Decknamen der Autoren deutschsprachiger erzählender Literatur. Baden: Nomos Verlagsgesellschaft ²1994.

8. Anhang

Nr.	Pseudonym	Titel	B-A Stil	E-H Stil	bes. Stil	Intertext.	Kulturkrit.	PA	Sex/Liebe	Religion	Tod	Zeit	Natur	Stadt	Theater	Glück	Ges.-Krit.	Tiere	Kindheit	Einsamkeit	Krieg
1	El Ha	Aaron	0	1	1	1	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
2	El Hor	Alter Herrensitz	0	0	1	0	0	0	0	0	1	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0
3	El Ha	Beethoven	0	1	1	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
4	El Hor	Begräbnis im Gebirge	1	0	0	0	0	0	0	1	1	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0
5	El Hor	Dämmerung	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0
6	El Hor	Das Abenteuer	1	0	0	0	0	1	1	0	1	0	0	0	1	0	0	0	1	0	1
7	El Hor	Das alte Geschlecht	1	0	0	0	0	1	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0
8	El Hor	Das alte Pferd	1	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0
9	El Hor	Das Geisterkind	0	0	1	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	1	0	0
10	El Hor	Das Glück	1	0	0	0	0	1	1	0	1	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0
11	El Hor	Das Hündchen	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	1	0	0	0
12	El Hor	Das Kätzchen	1	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0
13	El Hor	Das Konzert	1	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0
14	El Hor	Das Liebespaar	1	0	1	0	0	0	1	0	1	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0
15	El Hor	Das Meer	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0
16	El Hor	Das Paket	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0
17	El Hor	Das Publikum	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0
18	El Hor	Das Wildschwein	1	0	1	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	1	0	0	0
19	El Hor	Der alte Bettler	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0
20	El Hor	Der alte Maler	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0
21	El Hor	Der Drachen	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0
22	El Hor	Der Einsame	1	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0
23	El Hor	Der Eisvogel	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0
24	El Hor	Der Erfinder	1	0	0	1	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0
25	El Hor	Der Fahrgast	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0
26	El Hor	Der Fremdling	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0
27	El Hor	Der Heidefürst	0	0	1	1	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
28	El Hor	Der Idiot	1	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	1	0	1	1	0	0
29	El Hor	Der Künstler	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0
30	El Hor	Der Küster	1	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
31	El Hor	Der Landstreicher	1	0	0	1	0	0	0	1	0	0	1	0	0	0	0	0	0	1	0
32	El Hor	Der Laternenanzünder	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
33	El Hor	Der Leierkastenmann	1	0	0	0	0	0	1	0	0	0	1	0	0	0	0	1	0	1	0
34	El Hor	Der Mörder	1	0	0	0	0	1	0	0	1	0	1	0	0	0	0	1	1	1	0
35	El Hor	Der Musiker	1	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
36	El Hor	Der Nachtwind	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
37	El Hor	Der Opal	1	0	0	1	0	0	0	1	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0
38	El Hor	Der Park	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0
39	El Hor	Der Prinz Amandus	1	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0
40	El Hor	Der Saturn	1	0	1	0	0	1	1	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	1	0
41	El Hor	Der Schauspieler Carl Goetz	0	0	1	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
42	El Hor	Der Selbstmörder	0	0	1	0	0	0	0	0	1	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0
43	El Hor	Der Spaßmacher und der Tepp	1	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
44	El Hor	Der Spaziergänger	1	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	1	1	0	0	0	1	0
45	El Hor	Der Trödler	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0
46	El Hor	Der Unkenteich	1	0	1	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	1	0	0	0
47	El Hor	Die Begegnung	1	0	0	0	0	1	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
48	El Hor	Die Bekanntschaft	1	0	0	0	0	1	1	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	1	0
49	El Hor	Die Eidechse	1	0	1	0	0	1	0	0	1	0	1	0	0	0	0	1	0	0	0
50	El Hor	Die Gans	1	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0

Abbildung 1: Kategorisierung des Gesamtwerks. Werke Nr. 1-50.

Nr.	Pseudonym	Titel	B-A Stil	E-H Stil	bes. Stil	Intertext.	Kulturkrit.	PA	Sex/Liebe	Religion	Tod	Zeit	Natur	Stadt	Theater	Glück	Ges.-Krit.	Tiere	Kindheit	Einsamkeit	Krieg
51	El Hor	Die Gasse	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0
52	El Ha	Die Heilige Elisabeth	0	0	1	0	0	1	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
53	El Ha	Die Kreatur	1	0	1	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0
54	El Hor	Die Närrin	0	1	0	1	0	0	1	0	1	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0
55	El Hor	Die Probe	1	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0
56	El Hor	Die Rache	1	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	1	1	0	0	0	0
57	El Hor	Die Schenke	1	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0
58	El Hor	Die Stunde	0	1	0	0	0	1	1	0	1	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0
59	El Hor	Die Toten	0	0	1	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
60	El Hor	Die Wette	1	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
61	El Hor	Dressur	1	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	1	0
62	El Hor	Duett	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0
63	El Hor	Einem Herzen zugeflüstert	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0
64	El Hor	Einerlei	1	0	1	1	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0
65	El Hor	Einzelhaft	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	1	0
66	El Hor	Erlebnis	0	1	1	1	0	1	1	1	1	0	1	0	0	0	0	0	0	1	0
67	El Hor	Erscheinung	1	0	0	1	0	1	0	1	1	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0
68	El Hor	Fennek	1	0	0	1	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0
69	El Hor	Gedankensplitter																			
70	El Hor	Geschehnis	0	0	1	0	0	1	0	0	1	0	1	0	0	0	0	1	0	0	0
71	El Hor	Glaube	0	1	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0
72	El Ha	Goethe	0	1	1	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
73	El Ha	Hafis	0	1	0	0	1	0	0	1	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0
74	El Hor	Hamlet	0	0	1	1	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0
75	El Ha	Harun al Raschid	0	1	1	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
76	El Ha	Heinrich Heine	0	1	1	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
77	El Hor	Hero und Leander	0	1	1	1	0	0	1	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
78	El Hor	Hundeblumen	0	1	1	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0
79	El Ha	Joseph Kainz	0	1	1	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
80	El Ha	Judas Ischariot	0	1	1	1	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
81	El Hor	Katastrophe	1	0	0	0	0	0	1	0	1	1	0	0	0	0	0	0	0	1	0
82	El Hor	Kleine Zeit	0	0	1	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
83	El Hor	Königin Elisabeth	0	0	1	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
84	El Hor	Landschaft	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0
85	El Ha	Lucifer	0	1	1	1	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
86	El Hor	Mädchen	1	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
87	El Hor	Maiabend	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0
88	El Hor	Märchen	1	0	0	1	0	1	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
89	El Ha	Maria	0	1	1	1	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
90	El Hor	Mayerling	0	0	1	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
91	El Hor	Mein Freund, der Leierkastenmann	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
92	El Ha	Mozart	0	1	1	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
93	El Hor	Nachklang	0	1	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
94	El Hor	Orchideen	0	0	1	0	0	1	1	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0
95	El Hor	Panorama	1	0	0	0	0	0	0	0	1	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0
96	El Hor	Pantomime	1	0	0	0	0	0	1	0	1	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0
97	El Hor	Peter Altenberg	0	0	1	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
98	El Ha	Raffael	0	1	1	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
99	El Hor	Ritter Blaubart	1	0	0	1	0	0	1	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
100	El Ha	Ritter Blaubart (2)	1	0	0	1	0	0	1	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
101	El Ha	Romeo und Julia	0	1	0	0	1	0	1	0	1	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0
102	El Ha	Schiller	0	1	1	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
103	El Ha	Shakespeare	0	1	1	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
104	El Hor	Siegel	1	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0
105	El Hor	Sirokko	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
106	El Hor	Spiel	0	0	1	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
107	El Hor	Timpe	1	0	1	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0
108	El Hor	Träume	1	0	1	0	0	1	0	1	1	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0
109	El Hor	Vorstadtmorgen	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	1	0	0	0	0
110	El Hor	Wahre Anekdote	1	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
111	El Hor	Welt-Bühne	0	0	1	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0
Ges.			58	27	56	20	17	18	24	15	33	3	25	3	5	7	9	18	9	19	1

Abbildung 2: Kategorisierung des Gesamtwerks. Werke Nr. 51-111.

oder bleiben trotz der gewonnenen Erkenntnis am Leben, weil sie durch die Freude an das Leben gefesselt sind. Bei den Wenigen, bei denen die Erkenntnis von der Zwecklosigkeit ihres Daseins, beziehungsweise die Unkenntnis des Zweckes Selbstmord zur Folge hat, hat die Natur den Kampf verloren, der Geist hat gesiegt. Den Begriff der Freude fasse ich hierbei möglichst weit: Ich verstehe darunter alle Übergangsstufen von der niedrigsten animalischen bis zur höchsten geistigen Freude. Von dem Grade der Geistigkeit eines Menschen hängt es ab, welche Art der Freude ihn zu befriedigen vermag.

Mit der Möglichkeit, sich zu freuen, ist den Menschen zugleich das Recht auf Freude gegeben. Daher sind alle Menschen bemüht, ein Höchstmaß von Freude zu genießen und so die Natur auszunützen, vielleicht aus Rache, weil sie sie zum Leben erweckt hat.

□ □ □

Der Drachen / von El Ha

Das kleine Mädchen schrieb einen Brief mit ungeschickten, zutraulichen Worten. Dann heftete sie ihn an den Schweif eines bunten Papierdrachen.

Und als der Drachen hoch im Blauen war, ließ sie das Halteseil aus den Händen fahren und schaute hinauf bis der Drachen verschwand.

Wer wird das Brieflein finden?

Wird Antwort sein?

Und sie wartete bis der Glaube vorbei war.

□ □ □

Abbildung 3: El Ha: Der Drachen. In: Ver! 10/11 (1. Februar 1918), S. 162.

Demokrit und wir / von Hans Jüllig

Nur mit Kopfschütteln liest der »engere Mitteleuropäer« Demokrits Worte: »Dem Weisen steht jedes Land offen, denn die Heimat einer edlen Seele ist die ganze Welt.« Schon vor dem Kriege, der unseren »mitteleuropäischen Globus« so sehr verengt hat, stand die Welt leider nur mehr dem offen, der sich eine Fahrkarte lösen und ein Hotel bezahlen konnte. Ob das immer gerade edle Seelen waren? — — Aber darin, daß dem nicht so ist, liegt das Geheimnis, warum dem Mitteleuropäer die Welt heute so gar nicht offen steht. Die einstigen mitteleuropäischen Besitzer von Fahrkarten und Hotelbetten fühlten sich nämlich in der Welt, die ihnen damals offen stand, törichterweise nicht so daheim, wie es dem Weisen Demokrits angestanden hätte. Die schönen fremden Länder, die ihren stumpfen Sinnen nichts gaben, gedachten sie ihren wüsten Machttrieben zu unterjochen. So kam es, daß diese Länder sich vor ihnen schlossen und daß niemand mehr von uns sich in ihnen daheim fühlen kann, niemand mehr weise und edel ist und niemandem mehr die Welt offen steht.

□ □ □

Striche und Punkte / von El Ha

Einzelhaft —

Als der Gefängnisdirektor in die dunkle Zelle kam, regte sich im Winkel. Der Diener hob die Laterne. Ein Kettenhund in beinahe menschlicher Gestalt duckte sich zu Boden und fletschte die Zähne bei dem plötzlichen peinigenden Lichtstrahl.

Der Nachtwind

Er kommt zum offenen Fenster herein, er winkt mit dem weißen Vorhang und winkt und winkt.

Der Park

Die Bäume stehn in braunen und goldenen Lachen tropfenweis vergossener Blätter.

Allgegenwart knistert und funkt. Fäulnis duftet lieblichstark und lockt wie Gift. Das Weltall wirbt um dich! Die blaue Weite dringt auf dich ein.

□ □ □

Abbildung 4: El Ha: Einzelhaft / Der Nachtwind / Der Park. In: Ver! 26/27 (November 1918), S. 367.

Prager Tagblatt Nr. 89

Seite 3

Vom Tage.

Der alte Maler.

Aus **El Ha's** "Bilderzeichnungen" im
"Prager Tagblatt".

Er war ein Trottel. Seine Bilder waren miserabel. Aber doch waren sie herzerweichend in ihrem idiotischen Idealismus. Man konnte darüber lachen und weinen, wie über die ganze Menschheit und ihren lächerlichen und rührenden Glückseligkeitsglauben.

Der alte Herr hatte sein ganzes Leben in Begeistertungsglut zugebracht und war dabei mehr und mehr verkommen. Jetzt ließ er durch die Straßen, mit langen schneehigen Haaren und einem großen grauen Hut darauf. Sein Mantel wehte im Winde, das machte ihn stolz. Unterm Arm trug er eine Mappe mit Aquarellen, die er gemalt hatte und die er verkaufen wollte.

Er ging von einem Kaffeehaus zum andern bis spät in die Nacht und belästigte die Gäste, denen er durchaus alle seine Bilder zeigen wollte. Seine großen schwarzen Augen glühten und er sagte mit seiner sonatlicher Stimme flötend und geheimnisvoll: „Das sind Meisterwerke! In zwanzig Jahren wird man sie mit Gold schmücken!“

Ihrer unfreiwilligen Musee setzte eine Bewegung ein, welche die Ueberfiedlung dieser Hochschule von Czernowitz nach Salzburg oder nach Brunn ins Werk setzen wollte. Die Anhänger dieses Ueberfiedlungsplanes wiesen darauf hin, daß der deutsche Nachwuchs für diese Hochschule nicht zahlreich genug sei, um ihre Existenz im fernem Osten zu rechtfertigen; die Anstalt diene vielmehr dazu, andersnationale Studenten, die wissenschaftlich und kulturell nicht ebenbürtig seien, zum Wettbewerb heranzuziehen. Demgegenüber wurde zu Gunsten der Belassung der Universität in Czernowitz die hohe Bedeutung dieses Kulturstandes als eines nationalen Volkswerks im fernem Osten hervorgehoben. Wie man sieht, hat der leziere Gedanke gesiegt; die Universität bleibt in Czernowitz.

Auch auf die neuesten Auffassungen über die Lösung der Polenfrage scheint die Tatsache, daß in Czernowitz eine deutsche Universität eröffnet wird, Rückschlüsse zu gestehen, soweit man es in Oesterreich überhaupt wagen darf, von heute auf morgen Schlüsse zu ziehen.

Erzherzog Max übersiedelt ins Belvedere.
Gleichenmännchen finden, wie uns aus Wien telephonisch bekannt.

Marmüthen. Die Schauspielerinnen und professionellen Schönen sind nicht die einzigen, die heute in Frankreich ins Gefängnis sperren. An die Kriegerfrauen werden jeder unmutigen Neugier wegen, die eine Spur von Kriegsmüdigkeit enthält, hinter schwedische Gardinen gebracht. Das Land, das für Freiheit und Recht streitet, herau alle, die so frei sind, den Krieg und die Kriegsgänge nicht ideal zu finden, ihrer persönlichen Freiheit „Da ist eine Frau“, schreibt G. de La Houche diere im V. Centre v. d. d., die eingestellt wurde weil sie in einem Keller während des Marnes g liegt haben soll: „Wie lange das nun schon geht es kann einem bald zuviel werden.“ Sie hat die selbe Stelle bekommen, in die vor 18 Monaten je andere Dame einzog, die im Dezember 1914 vo ausgesagt hatte, daß der Krieg noch drei Jah dauern würde. (Die Strafen sind also nicht unträchtlich, wie man sieht!) Dann die beiden Fraue die durch eine mit vierzig Unterschriften gezeichnete Eingabe beim Unterpräfekten angezeigt wurde Das Verbrechen der ersten Dame bestand dari gezeigt zu haben: „Die Jungen sehen wir ni mehr wieder.“ Die zweite von ihnen ist angeklagt „durch ihr Schweigen ihr Einverständnis funde geben zu haben.“ Beide Angeklagte haben frami nach bekannten von ihren Kindern aufzuwachen.

Abbildung 5: Screenshot ANNO-Recherche. ANNO. Österreichische Nationalbibliothek.
<https://anno.onb.ac.at/node/15> (19.08.2022). El Ha: Der alte Maler. In: Prager Tagblatt 89 (18.4.1918), S. 3.

9. Abstract

In der vorliegenden Masterarbeit werden ausgewählte Werke der expressionistischen Autorin El Hor / El Ha durch Close Readings hinsichtlich Stilistik, Narratologie und Intertextualität analysiert und interpretiert. Zuvor wird eine theoretische Einführung in die literarische Moderne, die stilistischen Merkmale und Motive expressionistischer Prosa sowie das Schaffen expressionistischer Autorinnen und Autoren in Österreich geboten. Der begrenzte Forschungsstand zu der unbekannten Autorin, die überwiegend minimalistische Prosaskizzen in expressionistischen Zeitschriften veröffentlichte, wird zusammengefasst und durch eine Recherche nach weiteren, unbekannten Werken und Hypothesen zu ihren Pseudonymen um neue Erkenntnisse erweitert. Ihr zum Zeitpunkt des Schreibens bekanntes Gesamtwerk, bestehend aus 111 Prosatexten, wird in Zusammenarbeit mit Jonas Spinnarke erstmals induktiv kategorisiert und gruppiert, um eine Übersicht über stilistische und intertextuelle Besonderheiten, Themen und Motive zu erlangen. Dadurch werden drei Gruppen gebildet, aus denen jeweils eine Auswahl analysiert wird: Werke mit intertextuellen Bezügen zu 1. Märchen, 2. Religion und Mythologie, 3. anderen literarischen Werken.

Im Analyseteil werden stilistische und intertextuelle Besonderheiten in den folgenden Werken auf Basis relevanter theoretischer Grundlagen untersucht und interpretiert: „Ritter Blaubart“, „Einerlei“, „Aaron“, „Hero und Leander“, „Die Kreatur“, „Die Närrin“ und „Der Einsame“. Dabei wird unter anderem die Transformation und Invertierung bekannter Erzählstoffe durch den Bruch mit Leseerwartungen analysiert. Ebenso werden exemplarische Vergleiche zwischen Werken aus ihrer früheren und späteren Schaffenszeit sowie zwischen abgeänderten Wiederveröffentlichungen angestellt sowie ein Bezug zu expressionistischer Prosa anderer deutschsprachiger Autorinnen und Autoren wie Döblin und Einstein hergestellt.