

Rahel Sanzara – Eine verbrannte Autorin

von Babett Rastig

Seminararbeit zum Germanistikseminar „Bücherverbrennung 1933“
im WS 2003/04 an der Universität Potsdam

Inhaltsverzeichnis

1 Einleitung: Ein Mythos?	3
2 Leben und Wirken	5
2.1 Biographische Daten.....	5
2.2 Die Künstlerin Rahel Sanzara	7
3 Das Kapitel Ernst Weiß	8
3.1 Johanna und Ernst	9
3.2 Ernst Weiß' Haltung zum Judentum	11
4 Literatur im Dritten Reich	13
4.1 Die Bücherverbrennung am 10. Mai 1933	13
4.2 Das Ende einer Karriere	15
5 „Das verlorene Kind“	17
5.1 Zusammenfassung	17
5.2 Die Rolle der Frau im sozialen Gefüge	17
5.3 Die Darstellung von Schuld und Gerechtigkeit	22
6 Der Roman in Zeit- und Literaturkritik	23
6.1 Zeitgenössische Reaktionen	23
6.2 „Plagiat“	25
6.3 Der Roman in der Gegenwart	26
7 Schlusswort	27
8 Bibliographie	28

"Es geschieht einzig aus dem Gefühl einer inneren Verpflichtung gegen ein Werk, dessen Tiefe und Reinheit wünschen lässt, dass seine Wirkung nicht auf einen engen Kreis der Literaturbeflissenen beschränkt bleibe." Vicki Baum

1 Einleitung: Ein Mythos?

Rahel Sanzara wirkte als vielseitige Künstlerin in der Zeit zwischen 1915 und 1931- mit allen Höhen und Tiefen, die in der Verklärung des Klischees einer Künstlerkarriere zugeschrieben werden. Vielleicht ist es aber ein Bild, das sich eben dadurch ergibt, dass sich das Quellenmaterial auf die Beschreibungen eines kleinen Kreises von Personen beschränkt, die Informationen über Sanzara liefern. Es sind einige namhafte Künstler darunter, wie Gottfried Benn, Franz Kafka oder Vicki Baum. Viele Aussagen stammen von ihrer Schwester Katja, die sich größtenteils aus der Perspektive einer 80-jährigen erinnert (abgesehen von den wenigen erhaltenen Briefen), in einem Alter also, in dem sich manches im Rückblick verzerrt.

Die Informationsgrundlage bietet also kein einheitliches Bild; vielfach ist der Zugang nur über ihren langjährigen Lebensgefährten Ernst Weiß möglich und entbehrt insgesamt jeglicher Objektivität.

Die circa sechzehn Jahre ihres künstlerischen Schaffens sind nicht eben eine lange Zeit, um im Gedächtnis nachfolgender Generationen Spuren zu hinterlassen. Erschwerend kommt hinzu, dass ihr Leben in eine Zeit fiel, die sich mit dem Hereinbrechen einer Ära kreuzt, die zu den dunkelsten Kapiteln der deutschen Geschichte gehört. Rahel Sanzara erlebte nicht mehr das ganze Ausmaß der nationalsozialistischen Diktatur. Sie bekam die Anfänge zu spüren; ihr Werk „Das verlorene Kind“ wurde verboten, auf die schwarze Liste gesetzt und später im Zuge der Bücherverbrennung am 10. Mai 1933 verbrannt. Es markierte nicht nur endgültig das Ende ihrer Karriere, sondern bewirkte, dass sie bis heute aus dem breiten literarischen Bewusstsein verschwunden ist. Zwei ihrer Romane sind seit den 80 Jahren wieder zugänglich: „Das verlorene Kind“ und „Die glückliche Hand“. Im Gegensatz zu anderen Autoren ihrer Zeit, mögen sie bessere oder schlechtere Texte verfasst haben, ist Sanzara in Vergessenheit geraten.

Eine amerikanische Literaturwissenschaftlerin namens Diana Orendi-Hinze verfasste 1981 eine Biographie über die Künstlerin. Diese ist das einzig zusammenhängende Dokument über ihr Leben und künstlerisches Schaffen. Leider reiht ihre Darstellung die Sanzara in einen überdimensionierten feministischen Kontext ein. Klaus Schöffling geht hart ins Gericht mit Orendi-Hinze, wenn er schreibt:

„(...) eine 'Biographie', die den gequälten Versuch darstellt, Rahel Sanzara zur Feministin zu machen, überhaupt alles und jeden durch eine unerträglich bornierte 'feministische' Brille zu sehen. Das gipfelt in Sätzen wie: 'in der sexistisch ausgerichteten zeitgenössischen Literaturkritik ...' oder 'Als Frau hatte Johanna Bleschke, alias Rahel Sanzara, anzukämpfen gegen eine männlich dominierte, repressive Gesellschaft, als Künstlerin gegen eine an männlichen Werken orientierte Ästhetik ...'" (Schöffling 1985: 624).

Die Wahrheit liegt sicher irgendwo in der Mitte. Rahel Sanzara kämpfte nicht mit „wehenden Fahnen“ für Frauenrechte. Andererseits kommt man nicht umhin festzustellen, dass sie sich in ihren Texten mit den klassischen Rollenbildern der Geschlechter beschäftigt. Sie stellt sie in Frage und betreibt damit Gesellschaftskritik. Das soll in der Auseinandersetzung mit dem Roman „Das verlorene Kind“ im zweiten Teil dieser Arbeit auch Thema werden.

Die Frage verbleibt, ob es sich bei den Beschreibungen der Sanzara eher um einen Mythos handelt, der nur ein vages Bild der Autorin hinterlässt. Dem Mythos einer „Legende“, „(...) eine geschichtlich bedeutende Person oder Begebenheit“ (Knaur 1992: 248) fehlt die Projektionsfläche. Diese Arbeit soll versuchen, die Puzzleteile ihres Lebensweges zu sammeln, ohne die Klischees der rar vorhandenen Literatur zu bedienen. Sie kann am Ende aber nur den Charakter einer Annäherung haben.

2 Leben und Wirken

2.1 Biographische Daten¹

„Rahel Sanzara war ein vollendeter Mensch gewesen, eine kreative Frau, (...) sehr schön und völlig frei. (...) Der Anfang ihres Aufstiegs als Schauspielerin fiel in jene zwanziger Jahre des Expressionismus und seiner Extatik, des Jazz, des Bubikopfs (...)“ (Wollheim 1970: 16).

Der Geburtsname der Künstlerin, um die es hier gehen soll, ist Johanna Bleschke. Sie wurde am 9. Februar 1894 in Jena geboren und wuchs mit drei weiteren Geschwistern in bürgerlicher Umgebung auf. Rahel hing sehr an ihrer Mutter, deren früher Tod die emotionalen Familienbande auseinander riss.

1912 wurde sie vom Vater nach Blankenburg in den Harz geschickt, um dort eine Buchbinderlehre zu absolvieren. Sie kann ihre Lehrzeit nicht beendet haben, denn schon 1913 ging sie nach Berlin, das zu dieser Zeit Anziehungspunkt künstlerischen und intellektuellen Lebens war, und handelte damit gegen den Willen und die Order des Vaters. Orendi- Hinze wertet das als „gewaltsamen“ Ausbruch aus „kleinbürgerlicher Sphäre“.

Sie fand eine Anstellung im Loesdau Verlag und noch im selben Jahr traf sie dort den Schriftsteller und Arzt Ernst Weiß. Es war der Anbeginn eines lange währenden und konfliktgeladenen Liebesverhältnisses.

1914 brach der Erste Weltkrieg aus und Rahel Sanzara arbeitete als Krankenschwester in Kriegslazaretten. Sie verarbeitete die Erfahrungen später in ihrem Roman „Die glückliche Hand“, dessen Protagonistin Lotte ebenfalls Krankenschwester ist. Ein Jahr später brach sie die Tätigkeit ab, um sich einer Tanzkarriere zu widmen. Eine Ausbildung bei der bekannten Tänzerin Rita Sacchetto organisierte und bezahlte Ernst Weiß. In Anlehnung an die Initialen ihrer Lehrerin entstand der Künstlernamen Rahel Sanzara.

Der Zeitpunkt und die Umstände, wie sie ihre Karriere begann, erscheinen undurchsichtig. Ganz Europa war erstarrt im Chaos und den Wirren eines Krieges, der vor allem aufgrund der neu eingesetzten Waffen, z. B. Giftgas, ein neues Maß an Grauen in sich barg. Ernst Weiß „machte den ganzen Krieg als Arzt mit“ (Weiß 1927: 401). Wie er es dennoch schaffte, seiner Partnerin die

¹ Vgl. Orendi-Hinze 198: 12 ff.

Ausbildung zu verschaffen, ist unklar. Die Informationen gründen sich auf Aussagen der Schwester und können nicht mit anderen Quellen widerlegt oder verifiziert werden. Werbeplakate für das Tanzpantomimestück „Der Gorilla“, in dem die Sanzara mitspielte, sind auf 1916 datiert. Damit steht zumindest fest, dass sie zu diesem Zeitpunkt bereits als Tänzerin auftrat. Nach Einschätzung von Orendi- Hinze erntete sie damit „ausnahmslos enthusiastische Pressekritiken“ (Orendi- Hinze 1981: 32). Mit dem Stück „Der Gorilla“ ging sie im gleichen Jahr auf Tournee und sorgte unter anderem in Prag, Wien und Budapest für gefüllte Häuser. So verschaffte sie sich erstmals Anerkennung und einen gewissen Bekanntheitsgrad.

1917 debütierte sie in einem Kinofilm; der Anfang einer kurzlebigen Karriere als Filmschauspielerin. Auffällig bei der Betrachtung der Jahreszahlen ihrer Biographie ist ihre Sprunghaftigkeit: „Sie war eine Künstlerin der Spitzenleistung, nicht der Kontinuität“ (Schöffling 1985: 622). In nur kurzen Abständen wechselte sie immer wieder die Sparte. Möglicherweise war sie getrieben von Ehrgeiz, vielleicht einfach nur mitgerissen von der Aufbruchstimmung, die innerhalb der Künste seit Anbruch der Moderne herrschte. Jener Epoche, die ständig Neuerungen auf allen Gebieten hervorbrachte. 1918 verschaffte Weiß ihr die Gelegenheit, in München bei Otto Falckenberg Schauspielunterricht zu nehmen. In Prag feierte sie im Oktober 1919 ihren ersten „sensationellen Bühnenerfolg, wie ihn wohl nur ganz selten eine Schauspielerin gehabt haben dürfte“ (Orendi- Hinze 1981: 52); in der Hauptrolle des Dramas "Tanja" von Ernst Weiß. Ein zweiter roter Faden wird sichtbar, der sich auch durch ihr weiteres Leben zog: Weiß beeinflusste sie maßgeblich in allem, was ihre Karriere betraf.

Der Debüterfolg ließ sich nicht wiederholen; im Januar 1920 in Wien „wurde das Stück (...) - nach dem Erfolg der ersten zwei Akte - ausgezischt.“ (Weiß 1927: 398). Nach einem festen Engagement im Landestheater Darmstadt in den Jahren 1921 bis 1923, kehrte sie noch einmal auf die Berliner Bühne als Tanja zurück und musste eine vernichtende Niederlage einstecken:

„In diesem Fall kam die Besetzung der Hauptrolle hinzu. Rahel Sanzara spielte die Fehler ihres Dichters. Sie spielte seinen Krampf, seine Hysterie, nicht seine Empfindung. Rahel Sanzara ist ein Talent, das sich jenseits der Rampe nicht überträgt. Das zwar den Körper anspannt, aber nicht verwandelt, nicht umschmilzt. Keine Gestalterin, sondern eine erregte Rezitatorin.“ (Ihering 1924: 56).

Es zeugt von der Absolutheit ihres Charakters, dass sie sich aus der Öffentlichkeit zurückzog und nie wieder eine Bühne betrat; schon zu Lebzeiten drohte sie in Vergessenheit zu geraten.

Ab dem 13. Februar 1926 erschien ihr erstes literarisches Werk „Das verlorene Kind“ als Fortsetzungsroman in der Vossischen Zeitung. Kurz darauf verunglückte sie zusammen mit Ernst Weiß bei einem Autounfall, von dem sie schwere Verletzungen davontrug. Nach ihrer Genesung begann eine lange Leidensgeschichte, geprägt von mysteriösen Magengeschwüren und schließlich Unterleibskrebs. Immer wieder verfiel sie auch Schüben von Depressionen. Über das Ende der Beziehung zwischen Weiß und der Sanzara liegen keine Angaben vor. 1928 heiratete sie den Juden Walter Davidsohn, lebte jedoch räumlich getrennt von ihm. Ihr Ehemann ging 1932 ins Exil in die Schweiz und versuchte aus der Ferne vergeblich seine Frau zu überreden, ebenfalls Deutschland zu verlassen. Ihre gesundheitliche Lage verschlimmerte sich durch einen Kunstfehler eines Schweizer Arztes. Sie erholte sich in den folgenden Jahren nicht mehr davon.

1933 spitzte sich die politische Lage zu und ihr Roman „Das verlorene Kind“ wurde verboten. Weitere Texte, die um 1931 entstanden, „Die glückliche Hand“ und „Die Hochzeit der Armen“, wurden von den Verlegern abgelehnt.

Am 8. Februar 1926, kurz vor ihrem zweiundvierzigsten Geburtstag, verstarb sie isoliert und einsam in Berlin. Noch im gleichen Monat erschien der Roman „Die glückliche Hand“ im Humanitas Verlag in der Schweiz.

2.2 Die Künstlerin Rahel Sanzara

Betrachtet man Fotografien, die die Sanzara als Schauspielerin in ihren Rollen zeigen, geht von ihr jene geheimnisvolle Ausstrahlung aus, wie sie allen „grandes dames“ ihrer Zeit zu Eigen waren: lasziver Blick in einem sonst von jeder Miene unbewegten Gesicht und theatralischen Posen. Der Klang des Pseudonyms Rahel Sanzara, unterstreicht dieses Bild. Der Name entstand während der Anfänge ihrer Zeit als Tänzerin. Die Initialen R. S. waren eine Hommage an ihre Tanzlehrerin Rita Sacchetto sein. Rita Sacchetto spielte damals neben Isadora Duncan eine prägende Rolle innerhalb des neuen Genres des Ausdruckstanzes, das die althergebrachten Auffassungen von Ballett und Tanz revolutionierte. Weiß war an der Schaffung des Pseudonyms und, wohl im gleichen Maße, an der Schaffung der Kunstfigur Sanzara beteiligt. Der Name besteht aus zwei Teilen: der Vorname entstand in Anlehnung an das Judentum. Der Nachname Sanzara geht auf Ernst Weiß zurück, der als Arzt unter anderem viele Jahre in Indien verbrachte. Die Grundlage ist das Wort „samsara“, das aus dem Sanskrit, der altindischen Ursprache stammt, und die Bedeutung „Wiedergeburt“ hat.² Warum sie am Ende aus den jüdischen Namen „Rahel“ auswählte, bleibt der Spekulation überlassen. Rahel ist im Judentum eine Gestalt aus dem Alten Testament. Der Legende nach wurde sie die Frau von Jakob. Jener trug später den Namen Israel und war der Vater der zwölf Stammväter des Landes

² Vgl. Ebenda, S.3.

Israel.³ Eine andere mögliche Variante wäre, dass sie sich die Schauspielerin Rachel, alias Elisabeth R. Felix, als Vorbild nahm. Diese spielte rund 80 Jahre zuvor an der Comédie française und „wurde als eine der ausdrucksstärksten Schauspielerinnen des 19. Jahrhunderts gefeiert“ (Harenberg 1996: 2468). Die Rahel Sanzara der zwanziger Jahre

„Verfügte über viele herausragende Begabungen- (...) sie konnte sich auf einen künstlerischen Höhepunkt hintreiben, der ihr alles abverlangte, und nicht wiederholbar war. (...). In ihrem Leben gab es einige Male das 'ganz oben', berühmt und gefeiert, in aller Munde- häufiger aber Niederlagen, Enttäuschungen, Versagen.“ (Schöffling 1985: 622).

Ist es von Belang zu diskutieren, dass sie womöglich auch ohne die repressiven Maßnahmen der Nazis ihre Zeit als bedeutende Künstlerin nicht überdauert hätte? Angesichts der verheerenden Folgen von Gleichschaltung, Zensur und Bücherverbrennung wohl nicht. Andererseits verzerrt sich dadurch das Bild der Person Johanna Bleschke und es wird ihr nicht gerecht.

Ein Buch wie „Die glückliche Hand“ wäre heute noch weniger bedeutend, wenn sich nicht dieses Schicksal mit seiner Autorin verbinden würde. Es ist ein Stück Zeitgeschichte einer Frau, deren Schauspiellaufbahn lange beendet war, und deren schriftstellerischer Weg unterbrochen wurde.

3 Das Kapitel Ernst Weiß

Ernst Weiß wurde am 28. August 1882 in Brünn geboren. Seine Familie gehörte der deutsch-jüdischen Minderheit an, ein Umstand, der ihn nachhaltig prägte. Er studierte in Prag und Wien Medizin, gab aber seine spätere Tätigkeit als Chirurg zeitweise zugunsten der Schriftstellerei auf. Weiß verfasste ein umfangreiches Werk, darunter Romane, Gedichte und auch Dramen („Tanja“, „Tiere in Ketten“, „Der Verführer“, etc.):

„Ernst Weiß, der vom Wiener fin de siècle mitgeprägt wurde und früh in den Einflußbereich des „Prager Kreises“ um Kafka, Werfel, Max Brod, E. E. Kisch geriet, hat auf exemplarische Weise die Zeitströmungen vom Expressionismus bis zur Neuen Sachlichkeit verarbeitet (...). Sein unverwechselbares, mit allen Dämonien menschlicher Verhaltensweisen vertrautes Werk hat in der Presse und unter den Literaturwissenschaftlern die widersprüchlichsten Reaktionen ausgelöst“ (Engel 1982: 2).

3 Vgl. Brockhaus 2004: 141.

Mit dem Schriftsteller Franz Kafka verband ihn noch aus Studienzeiten eine lebenslang währende Freundschaft. Er stand Kafka, bei der Auflösung seiner Verlobung mit Felice Bauer als Zeuge zur Seite.

1933 ging Ernst Weiß ins Exil nach Paris. Er verfasste während der Exilzeit noch drei weitere Romane, zum Beispiel „Der arme Verschwender“.⁴

Am 14. Juni 1940, kurz vor Einmarsch der deutschen Truppen, nahm er sich in einem Pariser Hotel das Leben. Anna Seghers setzte ihm in ihrem Buch „Transit“ in der Figur des Dr. Weidel ein literarisches Denkmal: „Später wird die Kollegin Anna Seghers nach Ernst Weiß fragen und ihn nicht mehr finden. In ihrem Exilroman „Transit“ erstet diese Szene neu (...).“ (Leonard 2004: 15).

Weiß erscheint in den Überlieferungen als Egozentriker, fast als ein Narziss, der seine gesamte Umwelt auf sich bezieht. Er konnte charmant und liebenswürdig und im gleichen Maße taktlos und verletzend sein. Er drohte seinen Geliebten mit Selbstmord und erpresste emotional ihre unbedingte Zuwendung. Erreichte er sein Ziel, wurden sie ihm oft langweilig. In seinen Tagebüchern schrieb er über sich selbst: „Zum Genie fehlt mir vielleicht nur eine gewisse Eitelkeit“ (Wollheim 1970: 57). Es ist eine für einen Narziss typische, im doppelten Sinne eitle Haltung, sich selbst herabzusetzen, um sich durch scheinbare Bescheidenheit und Selbstverkenning zu erhöhen.

Der Schriftsteller Ernst Weiß ist ebenso in Vergessenheit geraten, wie Rahel Sanzara. Seit den siebziger Jahren gab es nur einen kleinen Kreis von Forschern, die sich intensiv mit seinem Wirken und seinen Werken auseinandersetzten. Viele Texte sind erhalten geblieben und wurden teilweise neu aufgelegt. Die Dokumentlage ist wesentlich aufschlussreicher als bei der Autorin Sanzara. Das kommt ihm in sofern zugute, als dass eine Auseinandersetzung mit ihm allein eine Frage der Relevanz ist, die die literarische Öffentlichkeit setzt.

3.1 Johanna und Ernst

Johanna Bleschke und Ernst Weiß lernten sich 1913, vermutlich im Loesdau Verlag, kennen. Die beiden führten lange Zeit eine Liebesbeziehung miteinander, allerdings befand sich Ernst Weiß „in zahlreichen komplizierten Verhältnissen zu Frauen ...“ (Engel 1982: 13).

Kafka erwähnt das Paar in seinen Tagebüchern: während einer Reise ins Seebad Marielyst habe es „Streitigkeiten zwischen W. und H. (...)“ gegeben. (Orendi- Hinze 1981: 24). Hinter dem Buchstaben H. verbirgt sich der Spitzname Hansi, abgeleitet von Johanna. Es wirkt, als wäre ihre Beziehung nicht gerade durch Harmonie geprägt gewesen.

Weiß war ein zerrissener Mensch, der in allen seinen zwischenmenschlichen Beziehungen eine Art Spiegelbild suchte und „(...) dass sein Interesse komplexen Typen galt, die ihm selbst glichen und

⁴ Vgl. Engel, Peter 1982: 2.

möglichst mit sich uneins, ja zerfallen waren." (Wollheim 1970: 15). Rahel Sanzara litt seit dem Tod ihrer Mutter oft an Depressionen. In dieser Hinsicht scheinen die beiden sich ergänzt zu haben.

„Was sie einte, war die Liebe zum Geist in all seinen Äußerungen gewesen! Dichtung, Theater, Tanz, Musik. Dass es zu einem ständigen Zusammenleben, einer steten Einheit, nicht kam, versteht nur, wer den Zyklus von Zuneigung und Flucht, Wiederkehr, Verletztheit, Zorn bis zum Haß, Reue und neuer Sehnsucht in allen seinen Phasen beobachtet hat, den Weiß durchlebte, wenn er liebte." (Wollheim 1970: 15).

Jene Beziehung muss trotzdem tiefe Spuren bei ihm hinterlassen haben; nach ihr wird er andere Frauen an der Sanzara messen: „(...) störte es mich, wenn Weiß mich mit dieser Frau verglich und bemerkte, ich sei jetzt seine Sanzara (...)" (Wollheim 1970: 16).

Daneben war er fest überzeugt von ihrem künstlerischen Talent, förderte ihre Karriere, wo immer er konnte: bezahlte ihre Ausbildungen und verschaffte ihr die nötigen Kontakte, beispielsweise zu Otto Falckenberg, Rita Sacchetto oder später Max Krell vom Ullstein Verlag. In verschiedenen Aufsätzen tauchen Bemerkungen über sie auf, die zeigen, wie hoch ihr Können in seinem Ansehen gestanden haben muss:

„Die Aufführungen Mozartscher Opern unter Zemlinsky, die Darstellungen von Dramen Wedekinds mit Rahel Sanzara bedeuteten Eindrücke, die nicht zu vergessen waren. Und nicht nur für mich allein." (Weiß 1922: 385).

1927 erinnert er sich an ihren ersten Auftritt auf einer Theaterbühne in seinen „Autobiographischen Skizzen": „Später lebte ich in Prag, wo die unvergeßliche Schauspielerin Rahel Sanzara im schönen Ständetheater mein Stück „Tanja" spielte, und zwar mit außerordentlichem Erfolg." In einem Aufsatz über ihren Roman „Das verlorene Kind" lobt er ihre Kunstfertigkeit in den höchsten Tönen und einer Sprache der Superlative:

„Es ist das einzige Dokument einer Begabung, die über das gewohnte Ausmaß des Förderndwerten weit hinausgeht. Man darf von diesem Werke mit der größten Nüchternheit sprechen, denn es ist so neu, so groß, das es die klarste Tagesbeleuchtung erträgt, ohne zu verlieren." (Weiß 1926: 271f).

An diesem Roman hatte er noch 1926 „(...) wie er selbst betonte, nur beratenden Anteil (...)" (Engel 1982: 13). Wann und aus welchen Gründen dagegen Liebesbeziehung endete, ist nicht bekannt. Sie heiratete 1928, blieb aber mit Weiß bis an ihr Lebensende in freundschaftlichem Briefkontakt.

3.2 Ernst Weiß' Haltung zum Judentum

Rahel Sanzara war fasziniert vom Judentum. Nach Aussagen ihrer Schwester war sie „von der geistigen Überlegenheit der jüdischen Rasse überzeugt“ (Orendi- Hinze 1981: 33). Der Hang zu ausschließlich einer Kulturgemeinschaft wirkt befremdend, weil es ein Rassenbild bedient, das nicht existiert. In unserem heutigen Verständnis von der Ethik freiheitlich denkender Menschen hat der Begriff „Volksrasse“ innerhalb zivilisatorischen Fortschritts sich selbst gänzlich sinnentleert. Zumal betont werden muss, dass diese Faszination sich weder auf die Religiosität noch auf die politischen Ideen des Zionismus gründete.

Sie soll einst gesagt haben: „Man könne nur noch mit Juden verkehren, alles andere sei geistiger Sumpf“ (Orendi-Hinze 1981: 33).

Ich wage zu behaupten, dass Intellektualismus innerhalb der deutschen Kultur auch nicht-jüdische Kreise einschloss, wenngleich sich das Bild verzerrte durch die zu jener Zeit gepredigte „geistige Überlegenheit des deutschen Volkes“.

Das auszuführen, darum soll es hier nicht gehen: es kann keinen Sinn haben, zu versuchen, den kulturellen Wert von Völkern aneinander zu messen.

Vielmehr interessiert die Frage, woher diese Ansichten der Sanzara kamen. Sie gab sich einen jüdischen Namen, um ihrer Faszination vom Judentum Tribut zu leisten. „Von der Sanzara sagte er [Weiß] einmal, sie habe sich den Namen Rahel aus Vorliebe für die Juden gegeben.“ (Wollheim 1970: 61). Möglicherweise erschließen sich die Gründe aus der Betrachtung der Weiß'schen Haltung gegenüber dem Judentum. Es ist nicht unwahrscheinlich, dass sich seine Ansichten auf sie übertrugen, immerhin brachte er sie auch mit jenen „jüdischen Intellektuellen“ zusammen. Ernst Weiß war geprägt durch den Umstand, als Teil gleich zweier Minderheiten (der deutschen und der jüdischen) aufgewachsen zu sein.

„Betonte Weiß übrigens damals sein Judesein im Gegensatz zum Preußentum, so nahm seine Stellung zum Judentum weder in unseren Gesprächen noch in den Tagebüchern viel Raum ein. Allgemein lässt sich sagen, dass seine Haltung einem übernationalen Weltbürgertum zuneigte.“ (Wollheim 1970: 61).

„Die Minorität hat stets meine Sympathie“ schrieb er 1926 in seinem Aufsatz „Adliges Volk“. In jenem Text stehen weitsichtige Einschätzungen über die Unterdrückung von Minderheiten in jeglichem Sinne:

„(...), dass ich innerhalb der Grenzen der Tschechoslowakei, wo den Deutschen als Minderheit

viel Unrecht zugefügt wird, anders mich für „das Deutsche“ einsetze als jenseits der Grenze, wo die eben Unterdrückten selbst zu Unterdrückern werden „kraft ihrer Majorität“. (...) Ich möchte gegen den Antisemitismus kämpfen, soweit er mit dem Recht der Masse sich gegen die Minderheit wendet." (Weiß 1926: 398).

in krassem Widerspruch zu einer überhöhten Darstellung des Judentums:

„Dies aber widerspricht dem, was dem jüdischen Volke eigen war und ist: dem heroischen Grundzug, sagen wir dem aristokratischen- es widerstrebt der exklusiven, eigenen Überzeugung von seiner Berufung, das heißt, von einem gottgewollten Adel." (Weiß 1926: 396).

Die Ausführungen nehmen aus heutiger Sicht „schauerliche“ Formen an, wenn er weiter schreibt:

„Vielleicht verlangt man von uns und hat dies schon vor 2000 Jahren verlangt, dass ein Volk, nachdem es so Großes vollbracht, von der welthistorischen Bühne verschwindet. (...) Vielleicht wäre das Untergehen des Judentums im Nazarenischen ein ästhetisch schöner Anblick gewesen, wie der des sterbenden Paradiesvogels, der der Sage nach brennend aus seinem Neste auffliegt, nachdem er einen neuen Phoenix geboren. Zwingen kann man kein Volk zu solch einem Flammentode." (Weiß 1926: 397).

Angesichts des Holocausts, der im nächsten Jahrzehnt folgen sollte, wirken diese Ausführungen beinahe naiv. Sie huldigen dem Judentum mit dem Bild eines heroischen Todes, einer mythischen Märtyrermetapher. Dieses Bild sollte später real werden und sechs Millionen Juden das Leben kosten. Es waren keine Menschen, die einen Heldentod sterben wollten, um ein seit Jahrtausenden verfolgtes Volk neu auferstehen zu lassen: „Dies unsere Ehre, unsere Schuld, Fluch und Segen zugleich wie jede echte Berufung." (Weiß 1926: 398). Jedes der in den Brennöfen der KZ umgekommenen Opfer war ein Individuum mit einem Schicksal, dessen Ausmaß unserer Vorstellungskraft entgeht. Das war kein biblischer Mythos, sondern Realität.

Die Weiß'schen Ansichten waren demnach nicht weniger fatal, als alle Propaganda einer jeden Diktatur, die Volksmassen mobilisieren wollte, um höhere Ideen zu verwirklichen - auch mit dem Tod als Preis.

Fatal ist auch, dass diese Gedanken den Blick für die Realität seiner eigenen Situation verschleiern. In seinem Abschiedsbrief schreibt er, er „könne die Niederlage Frankreichs nicht überleben und begründete damit seinen Entschluß." (Wollheim 1970: 84). Weiß hatte offenbar bis zum Schluss nicht erkannt, dass das Hitler- Regime nicht nur dabei war, Europa zu unterwerfen. Eine Niederlage Frankreichs bedeutete nicht nur ein endgültiges Aus für ihn als Schriftsteller, es bedeutete nicht nur

antisemitischen Diskriminierungen ausgesetzt zu sein, sondern eine existentielle Bedrohung für sein Leben.

4 Literatur im Dritten Reich

4.1 Die Bücherverbrennung am 10. Mai 1933

Zur Etablierung des totalitären Systems der Nationalsozialisten bedienten sich deren Verfechter einer rhetorisch versierten Propaganda, um die Massen zu manipulieren. Jene Minister, Führer und Parteifunktionäre mussten deshalb zwangsläufig auch die Macht des literarischen Wortes erkannt haben. Das Wort, ob geschrieben oder gesprochen, dient der zwischenmenschlichen Kommunikation: als kleinster sprachlicher Bedeutungsträger einer Einzelsprache. Ausgehend von einer linguistischen Betrachtung kann man hinzufügen, dass es über die Möglichkeit der Polysemie verfügt, d.h. ein Begriff sein kann. Auf der Textebene werden so Stilmittel wie Ironie möglich- ein häufiges Werkzeug von Autoren, um Gesellschaftskritik zu üben. Dieser Fakt macht das Wort zur gefährlichsten Waffe des geistig aktiven Menschen.

Viktor Klemperer sagt in seinem Werk „LTI“, in dem er die Sprache des Nationalsozialismus analysiert, jene Sprache wäre vor allem durch Armut gekennzeichnet.

In seinem Roman „1984“ zeichnet der Schriftsteller George Orwell das Bild einer spracharmen Gesellschaft, und verweist so auf die Gefahren totalitärer Systeme und ihrer Auswirkungen. In seiner Fiktion enden sie in der Katastrophe.

„Es ist eine herrliche Sache, dieses Ausmerzen von Worten. (...) Welche Berechtigung besteht schließlich für ein Wort, das nichts weiter als das Gegenteil eines anderen Wortes ist? Jedes Wort enthält seinen Gegensatz in sich. Wenn du ein Wort wie 'gut' hast, wozu brauchst du dann noch ein Wort wie 'schlecht'? (...) Siehst du denn nicht, dass die Neusprache kein anderes Ziel hat, als die Reichweite des Gedankens zu verkürzen? Zum Schluß werden wir Gedankenverbrechen buchstäblich unmöglich gemacht haben, da es keine Worte mehr gibt, in denen man sie ausdrücken könnte. (...) Es wird überhaupt kein Denken mehr geben – wenigstens was wir heute darunter verstehen. Strenggläubigkeit bedeutet nicht mehr denken – nicht mehr zu denken brauchen.“ (Orwell 2000: 50).

In der Realität hat sich die Fiktion Orwells nicht in dieser Form bewahrheitet. Auch der Ausspruch Hassans aus Heines „Almansor“: „Wo man Bücher verbrennt, wird man eines Tages auch Menschen

verbrennen" (Heine 1998: 10), hatte zu seiner Zeit nur Modellcharakter. Natürlich konnte Heine nicht wissen, dass die Bücherverbrennung am 10. Mai des Jahres 1933, kurz nach der Machtergreifung Hitlers, die Juden- und Minderheitenvernichtung zur Folge haben würde. Dieser viel zitierte Spruch wird in den Literaturen im Zusammenhang mit dem Naziregime heftig diskutiert:

„In dieser Form des Gedenkens liegt eine Gefahr. Sie liegt (...) darin, (...) dass der historische Prozeß, der von einem zum anderen führte, im Rückblick vereinfacht wird.“ (Mayer, Hans 2003: 15).

Das Problem liegt darin, dass der Spruch von Heine direkt in einen historischen Zusammenhang gesetzt wird. Vielmehr müsste die Aussage allgemeingültig gedeutet werden und ist dann noch heute wahr: an dem Punkt, wo Bücher verbrannt werden, ist der Weg geebnet für totalitäre Systeme. Egal, welches Ziel dieses System verfolgt, es wird es erreichen- und handelt es sich um ein System, welches auf Menschenvernichtung ausgerichtet ist, wird auch das nicht unmöglich sein. Die Zensur und Ausmerzung von Meinungen und Literaturen, d. h. geistigem Gedankengut, zerstört die pluralistische Gesellschaft und macht jede Opposition gegen politische Fehltritte oder Verbrechen unmöglich. Die Gesellschaft hat sich selbst mundtot gemacht, in dem sie akzeptierte, dass Varietät zerstört wurde.

"Fragen wir ruhig, ob man diese ganze Bücherverbrennung des 10. Mai 1933 nicht allzu wichtig nimmt. (...) Gegenüber Auschwitz und Maidanek (...) der Art wie man Jud Süß auf die Leinwand brachte, verblasst das Grauen (...)." (Schöffling 2003: 15).

Wenn Schöffling den Film "Jud Süß" erwähnt, negiert er sein Argument. Die Propaganda war ausgerichtet auf die gesamte damalige Medienlandschaft: Rundfunk, Film, Literatur etc.. Problematisch war, dass die Lücke, die die verbotenen Bücher hinterließen, geschlossen wurde durch Literatur, die einzig und allein den Zweck hatte, ideologisches Gedankengut zu transportieren. Natürlich kann man ein Ereignis wie die Bücherverbrennung nicht in eine Reihe stellen mit den Verbrechen in den Konzentrationslagern.

Zieht man aus jenen historischen Ereignissen eine Lehre, dann kann diese nur sein, zukünftig Ähnliches zu verhindern. Das funktioniert einzig in der Auseinandersetzung damit, wie sich eine solche Diktatur etablieren konnte. Auf dieser Ebene ist die Bücherverbrennung von enormer Bedeutung. Sie ist die sichtbar gewordene Gleichschaltung innerhalb der Literatur.

In der Praxis wurde diese mit der Einrichtung der Reichskulturkammer im Jahre 1933 umgesetzt. Es handelte sich dabei um einen Verbund, dem unmittelbar der Propagandaminister Josef Goebbels vorstand. Um publizieren zu können, musste man per Antragstellung Mitglied werden. Schriftsteller mit jüdischem Hintergrund blieb dies, wie viele andere Dinge auch, versagt.

Rahel Sanzara ist ein Beispiel eines Schicksals, dessen Karriere so schlagartig beendet war.

4.2 Das Ende einer Karriere

Möglicherweise hat dieses Ende auch andere Gründe und war alles andere als plötzlich. Es ist eine paradoxe Situation: durch die Zeit der Nazidiktatur ist die Sanzara in Vergessenheit geraten. Andererseits verzerrt sich das Bild, weil ihr künstlerisch- literarischer Abstieg und die herrschende Zensur ineinander griffen und sich gegenseitig bedingten.

Zwischen ihrem Erstlingswerk und „Der glücklichen Hand“ liegen erzähltechnisch Welten, „es muss den literarischen Ansprüchen der Ullsteinlektoren nicht entsprochen haben“ (Orendi- Hinze 1981: 127), und zwar auf rein künstlerischer Ebene.

Natürlich ist diese Bewertung eine rein subjektive Angelegenheit: Gemessen an dem Kriterium einer poetisch ausgefeilten Sprache, einer Erzählweise, die über das Maß des Durchschnitts hinausgeht, und dem überwältigenden Stil des ersten Romans im Allgemeinen, ist „Die glückliche Hand“ nicht von Bedeutung. OrendiHinze urteilt folgendermaßen:

„Was den heutigen Leser der „Glücklichen Hand“ wie schon den zeitgenössischen Kritiker irritierte, ist die oft flache Prosa dieses Romans, die selten über das Deskriptive der Handlung hinausgelangt. Die überaus starke Natursymbolik, die vitalen, plastischen Gestalten, die elementaren Erschütterungen des verlorenen Kindes fehlen.“

Rahel Sanzara schien selbst nicht ganz hinter ihrem Werk zu stehen: „Ich bin überzeugt, alle Krankenschwestern der Welt lesen das simple Ding, denn 'aus dem Leben gegriffen' ist es ja.“ (Orendi- Hinze 1981: 133).

Der Künstlernamen wurde ihr zum Verhängnis, unabhängig von Inhalt und Aussage ihres Romans „Das verlorene Kind“. Ihr Name wurde auf die schwarze Liste gesetzt und das Buch verboten.

„Die Sanzara war in einer zweifach prekären Lage: erstens war sie durch ihre Heirat zur 'Jüdin' abgestempelt und zweitens bestärkte das einst freiwillig gewählte jüdische Pseudonym die Behörden in dem Glauben, dass auch sie selbst 'Nichtarierin' sei. „Als Nichtarierin bin ich auf allen möglichen Listen und Nachschlagewerken geführt, das schreckt die Verleger, und Gegenbeweise mit langen Urkunden anzubringen, finde ich doch zu schäbig.““ (Orendi- Hinze

Sie versuchte trotzdem, in die Reichskulturkammer aufgenommen zu werden. Schließlich verlangte sie sogar von ihrem schon im Exil lebenden Mann die Scheidung. Das versteht nur, wer in Betracht zieht, dass jene Ehe von Anfang an keine reine Liebeshe war. Es ist anzunehmen, dass es sich wohl um eine Zweckgemeinschaft handelte; die Gründe dafür werden allerdings nicht mehr zu klären sein. Davidsohn vergötterte sie, unterstützte aber seine Frau in ihren Scheidungsabsichten: „Was ist in solchen Fällen die Praxis der Gerichte? ... Was ist für ein Grund zu wählen? Rassenfrage? (Wohl das Sicherste) oder die berühmte gegenseitige Abneigung?“ (Orendi-Hinze 1981: 147).

Andere Autoren wie Remarque, Tucholsky, Mann oder Kästner wurden verboten, weil die Inhalte ihrer Bücher der Nazi- Ideologie widersprachen. Rahel Sanzara schrieb keine politische Literatur und hatte keine weitreichenden politischen Ansichten. Sie entsprach nicht dem „Prototyp“ einer „Asphaltliteratin“. Vielleicht ist sie so zum willkürlichsten Opfer der Literaturzensur geworden. Man verweigerte ihr die Publikation ihrer zwei Folgeromane, von Seiten der Verleger: „Mit 'Heil Hitler' lehnt der Ullstein Verlag die Buchpublikation der bereits angenommenen zwei Romane ab.“ (Leonhard 2004: 15). Sie versuchte es unter dem Namen „Johanna Sanzara“, aber ohne Erfolg. Die Künstlerin kommentierte dies mit der sarkastischen Aussage: „Leider kann ich nicht 'sportgebräunte' Literatur fabrizieren.“ (Orendi-Hinze 1981: 127). Schließlich gab sie den Vornamen auf, um so in Druck zu kommen. Es ist ihr in Deutschland nicht mehr gelungen. Erschwerend kam ihre Krankheit, der Unterleibskrebs, hinzu, die ein weiteres schriftstellerisches Schaffen vorzeitig beendete. Sowohl Weiß als auch Davidsohn versuchen vergeblich aus dem Exil heraus, die Sanzara dazu zu bewegen, auszuwandern.

Kurz nach ihrem Tod erscheint „Die glückliche Hand“ schließlich doch im Humanitas- Verlag in der Schweiz, unter dem Namen „Johanna Sanzara“. In der Rezeption bleibt er ohne Resonanz. Der dritte Roman, „Die Hochzeit der Armen“, verschwindet in den Kriegswirren und ist bis heute unauffindbar.

5 „Das verlorene Kind“

5.1 Zusammenfassung

Im Zentrum der Handlung des Romans steht der Lebensweg der Figur Christian S.. Die Geschichte spielt im 19. Jahrhundert auf dem Gutshof Treuen, den der Bauer B. bewirtschaftet. Der arbeitsame und zurückgezogen lebende Knecht Fritz Schütt, der von der Pächterfamilie fast wie ein eigener Sohn behandelt wird, leidet an einem gestörten Sexualtrieb und vergewaltigt die vierjährige Tochter des Hauses. Er ermordet sie und verscharrt sie in der „Scheune Numero vier“. Durch das Verschwinden der Tochter gerät die geordnete Welt des Hofes aus den Fugen. In der quälenden Ungewissheit über den Verbleib des Kindes wird die Familie aufgerieben und fällt auseinander.

Die Leiche wird exakt ein Jahr später gefunden und der bald darauf entlarvte Mörder bestraft. In der späten Erkenntnis seiner Schuld kastriert der Mörder sich selbst. Seine Mutter verfällt aus Kummer in einen Wahn, von dem sie sich nicht mehr erholt. Nachdem Fritz Schütt seine Strafe abgeübt hat, nimmt Christian B. ihn unter anderem Namen wieder zu sich auf das Gut, wo er ihn bis zu seinem Tod pflegt. Einzig und allein er schafft es, aus dem Tod dennoch so etwas wie eine sinnvolle Lehre zu ziehen, und bis an sein Lebensende annähernd mit sich im Reinen zu sein.

Im Roman finden sich in den verschiedenen Deutungsebenen viele Sichtweisen auf gesellschaftliche Normen wieder; beispielsweise hinsichtlich der Stellung der Frau, philosophische Fragen von Schuld, Gerechtigkeit und Religiosität oder Glauben im Allgemeinen. Sie alle zu erörtern, fände hier keinen Platz; zwei zentrale Themen sollen aber ob ihrer Wichtigkeit zumindest angerissen werden.

5.2 Die Rolle der Frau im sozialen Gefüge

Um eine sinnvolle Ausdeutung zu schaffen, die den Text in seiner Gänze sieht, muss es akzeptiert werden, dass der grauenvolle Mord, der in all seinen Einzelheiten dargestellt wird), zwar die zentrale Handlung ausmacht, aber nicht im Zentrum der Überlegungen stehen kann. Er ist Auslöser, das sich zeigende „Böse“: Sanzara arbeitet häufig sowohl auf metaphorischer Ebene, als auch wörtlich mit den abstrakten Begriffen „Gut“ und „Böse“. Die Begrifflichkeiten sind personifiziert: „das Gute“ in Anna B. und „das Böse“ in Fritz Schütt. „Gut“ und „Böse“ tragen das gleiche Gesicht, das sich im Roman in der gleichen physischen Ausgestaltung der beiden Figuren

bemerkbar macht: „blonde Haare“, „engelsgleiche Locken“, „weiche Züge“ und „glockenhelle Stimme“. Das „Böse“ ist nicht für das bloße Auge sichtbar, es zeigt sich erst in der Tat: „Jetzt war es gefunden. (...) Das Böse war da, das Teuflische hatte sich gezeigt.“ (Sanzara 1980: 269).

Die Autorin arbeitet einfachen Denkstrukturen entgegen, die das Unheil schnell in den Bevölkerungsgruppen verkörpert sehen, die als nicht integriert betrachtet werden. Ein Thema, das zu ihrer Schaffenszeit wohl so aktuell wie nie war. Im Roman handelt es sich hierbei um eine Zigeunerbande, die vorschnell der Tat beschuldigt wird, sowie Tagelöhner und Bettler. Dabei ist es von Anfang an eindeutig, dass der Knecht Schütt der Täter ist.

Der Mord lässt das patriarchalische Gefüge des Hofes zusammenbrechen. Fritz ist das Glied am Ende einer Kette, in der sich männliche Gewalt und sexuelle Dominanz gegenüber Frauen in ihrer grausamsten Form entladen. Er ist eingebunden in einen Zirkel von sich ständig selbst reproduzierender Gewalt.

Die Frauen des Romans und ihre Stellung im sozialen Gefüge machen in meinen Augen das eigentliche Thema aus. Die zentralen Figuren sind Martha B., die Mutter des ermordeten Kindes, Klara, die kinderlos verbleibende Schwester von Christian B., und die Magd Emma, die Mutter des Mörders. Ihnen allen gemeinsam ist, dass sie Opfer der Umstände werden, nicht frei über ihr Schicksal entscheiden können und sich alle in Abhängigkeit zu Männern befinden.

Martha ist eine Waise, eine Fremde, deren Herkunft unbekannt ist, als Christian sie zur Frau nimmt. Es ist ihr Makel und der Pfarrer warnt Christian eindringlich vor einer Heirat. Die Schwester Klara sieht in Marthas Herkunft später die Gründe für das Unglück. Martha liebt Christian von Anfang an und gibt sich ihm freiwillig hin. Für ihn spielt das keine Rolle, er sieht sie selbstverständlich als Untergebene an. Als Ehemann ist er ihre leitende Hand:

„Sie fragte nach allem und bei seinen Antworten, runzelte sie aufmerksam die Stirn wie es Kinder tun, wenn sie lernen.“ (Sanzara 1980: 15).

„Alles Glück hatte sie aus seinen Händen empfangen.“ (Sanzara 1980: 119).

Erst durch die Heirat mit ihm, der Geburt der drei Kinder und ihrer vorbildlichen Führung des Hauses, steigt sie als eine respektable Person auf. Aber immer noch sind werden positiven Eigenschaften eigens auf ihr gehorsames Verhalten beschränkt gesehen und nicht auf ihre Person; Gefühle jeglicher Art werden ihr abgesprochen: „Er sah die Frau vor sich, wie sie gewesen war, als lächelnde Braut, als gehorsame Frau, als hingebendes Weib.“ (Sanzara 1980: 119). Ihre Trauer um

das verschwundene Kind wird ihr als Schwäche ausgelegt; ihre Verzweiflung und ihren Schmerz kümmern niemanden:

„Am Mittag hörte sie den Mann zurückkommen. (...) Aber seine Schritte kamen nicht zu ihr (...) Sie ging ans Fenster und sah die Leute alle versammelt um den Herrn, der unter ihnen stand. (...) Niemand schien sie zu vermissen, niemand fragte oder rief nach ihr.“ (Sanzara 1980: 89).

„Nun im Unglück war sie allein, mußte er sie verlassen.“ (Sanzara 1980: 119).

Klara, die Schwester Christians, wirft ihr vor, als Mutter versagt zu haben: „(...) diese Mutter, die ihr Kind verlieren ließ, ermorden und vergehen, ohne dass sie selbst verging.“ (Sanzara 1980: 150). Mit dem Verlust des Kindes wird Martha zu einem Nichts: „Sie war keine Frau mehr, sie sollte keine Mutter mehr sein.“ (Sanzara 1980: 108). Dass die Eheleute ihre Trauer nicht teilen, lässt die Ehe auseinander brechen und immerhin „(...) war es doch ihr Kind, sie hatte es geboren und aufgezogen.“ (S.89). Emma erkennt als Einzige die ganze Tragik der Situation: „Warum tragen sie es nicht miteinander? Im Glück waren sie so gut zusammen“ (Sanzara 1980: 109). Marthas Art, die Trauer zu bewältigen, liegt in ihrem Lebenshunger: „Ich bin noch jung. 36 Jahre ist kein Alter.“ (Sanzara 1980: 165) und darin, die Dinge zu verändern. Am liebsten würde sie den Hof verlassen: „Wenn ich in das Haus gehe, muß ich sterben, ich fühle es ganz genau. Ich bin aber noch zu jung“ (Sanzara 1980: 165). In ihrer Verzweiflung, der Ungewissheit und in Erwartung der Rückkehr des Mannes, der noch immer die verschwundene Tochter sucht, will sie sich befreien und gestaltet das Haus um. Sie erträgt das Gesicht jenes Ortes nicht, der ihr soviel Kummer aufbürdet und ihr ständig das Unglück vor Augen führt. Als sie das Kinderbett, letztes Relikt der Erinnerung an ihre Tochter, auf den Dachboden schaffen will, bekommt sie einen Blutsturz und stirbt. Der Tod ist symbolisch zu sehen: sie hat ihren Platz in der Gesellschaft verloren. Jedes Aufbegehren verläuft im Nichts und ist ausweglos. Ihre Rolle und ihr Schicksal schienen schon vor der Ehe, gleich einem Naturgesetz, festzustehen. Das manifestiert sich in dem tragischen Bild des Hochzeitskleides, das schwarz statt weiß ist. Nach dem Verschwinden des Kindes holt sie es für den Kirchgang wieder aus der Truhe: „Emma fand die Frau im Schlafzimmer vor der Truhe kniend, das schwarze, seidene Brautkleid in der Hand haltend.“ (Sanzara 1980: 113).

Klaras überaus unglückliches Leben ist geprägt von ihrer Abneigung gegen ihren trinkenden Mann und ihrer Kinderlosigkeit. Sie stellt an sich selbst den Anspruch, Kinder gebären zu müssen. Indem sie ihren eigenen Anforderungen nicht gerecht wird, ist sie zu einem leeren, nutzlosen Leben

verdammt. Das wird deutlich in dem Kontrast zu Martha und der Entwicklung ihres Aussehens. Es scheint, als vertrockne ihr Körper langsam; ihre Gesichtszüge werden streng und verkniffen:

„Zwei Mütter standen sich gegenüber. Die fruchtbare, deren Leib noch immer gebären konnte, deren Schoß über das todverzweifeltes Herz siegen wollte, und die kinderlose, deren Leib verdorrt war schon in der Blüte (...)“ (Sanzara 1980: 149).

Klara repräsentiert die Gesellschaft - sie festigt die Konvention, in dem sie sie ständig bejaht. Mit der Magd Emma steht und fällt die Handlung: Sie wird am Anfang der Geschichte von einem Tagelöhner vergewaltigt. Das Mädchen wird schwanger und von Klara, die zu diesem Zeitpunkt noch ihre Herrin ist, zur Heirat mit ihrem Peiniger genötigt. Durch den Heiratszwang bestätigt Klara die Norm, obwohl sie es nicht müsste. Sie ist diejenige, die Emma als Gefallene richtet, sollte sie das Kind unehelich zur Welt bringen.

Emma kann sich wenigstens so weit durchsetzen, dass sie nicht mit ihrem Mann zusammenleben muss, und stattdessen auf das Gut Treuen in Stellung gehen darf. Die Tat lebt in ihrem Sohn Fritz weiter im Moment der Geburt geht das „Böse“ auf ihn über:

„Mit einer bis ins Innerste befriedenden Seligkeit fühlte die junge Mutter die Schmerzen der Geburt den Weg zurückgehen, auf dem sie die Schmerzen der Schändung empfangen hatte.“ (Sanzara 1980: 26).

Als Fritz selbst zum Mörder und Vergewaltiger wird, setzt er den Zirkel der Gewalt fort; ein Zirkel der Jahrhunderte lang nicht durchbrochen wurde. „Böses“ bringt „Böses“ hervor - das ist eine Aussage, die die Sanzara vielleicht vermitteln wollte. Jenes „Böse“ zeigt sich unter anderem in der Beschreibung des Geschlechtsteils von Fritz, das Emma sieht, als sie ihren Sohn nach einem Pferdetritt pflegt:

„Aufgedeckt lag er vor ihr der entblösste Körper eines Mannes. Der entsetzensvolle Anblick, der sie erinnerte an die furchtbare, fremde Gewalt des anderen Geschlechts, die sie in der grausamen Überwältigung ertragen hatte, damals als sie dieses Kind empfing. (...) Es war ihr als hätte sie ihr Kind verloren.“ (Sanzara 1980: 232).

Auch Emma zerbricht, sie nimmt die Schuld ihres Sohnes auf sich. Bei dem Versuch, aus dem Fenster zu springen, wird ihr Gesicht zerschnitten und so ist sie auch äußerlich gebrandmarkt wie ihr zerstörtes Inneres.

Ein Motiv taucht während des gesamten Romans immer wieder auf: der Scheunenwinkel. Dort wird Emma vergewaltigt und Anna B. verscharrt. Die Leiche wird von der Magd Paula entdeckt, die sich versteckt, weil sie das erste Mal ihre Menstruation bekommt. Zeitgleich will sich der Knecht Anton an sie heranmachen. Es scheint, als könne sie nicht selbst über ihre gerade erst erwachte Weiblichkeit verfügen. Diese Szene geschieht im Angesicht der Leiche, der vergewaltigten und ermordeten Anna, die Ausdruck von hilflosestem Opfer männlicher Gewalt ist. Das sexuelle Ausgeliefertsein von Frauen bündelt sich in dem Bild der Scheune und der „Finsternis“. Bedrohlich schwebt das Geheimnis der „Scheune Numero vier“ über der Handlung; der Leser weiß darum, nur die Figuren kennen es noch nicht. Als das Scheunentor nach langer Zeit sich fast von selbst öffnet, legt das nicht nur den Weg frei, das Verbrechen aufzuklären:

„Den jungen Knecht Anton hatte der rechte Flügel in den Rücken gestoßen, so dass er hart zu Boden stürzte. Ihnen allen war es, als hätte unsichtbarer Druck von innen her voller Gewalt gelauert, um endlich das Tor aufzusprengen.“ (Sanzara 1980: 247).

Dieses Bild birgt noch einen anderen Aspekt als die beginnende Aufklärung des Verbrechens in sich: jener Druck wird früher oder später auch die Ketten der Abhängigkeit der Frauen sprengen. Die Darstellung von der engen Verbindung von Natur und Mensch zeigt, wie sehr die Leute, ob Frau oder Mann, den Gegebenheiten ausgeliefert sind. Sie wirken klein und machtlos gegen die Naturgewalten, die eindrucksvoll beschrieben sind. Dadurch ergibt sich unweigerlich die Frage, ob sie denn tatsächlich so machtlos sind. Zwischen der dargestellten Welt des 19. Jahrhunderts und der Zeit der Rezeption des Romans liegt ein riesiger, zivilisatorischer Entwicklungssprung. Das hieße, dass die Menschen seit der Industrialisierung lange nicht mehr so abhängig von der Natur gewesen wären und schließlich den gleichen Entwicklungsschritt auf ethischer und moralischer Ebene gemacht haben müssten.

Dieser feministische Aspekt des Romans hat nichts mit dem Bild zu tun, das Orendi- Hinze der Sanzara zuschreibt. Orendi- Hinze sieht den emanzipatorischen Gedanken unter anderem in aufgelösten Geschlechterrollen:

„So hat die Sanzara in dem Helden des "Verlorenen Kindes" eine fast androgyn anmutende Gestalt geschaffen, in der sich die besten jener männlichen und weiblichen Charaktereigenschaften vereinigen, die Anthropologen und Soziologen als erstrebenswerte, ja notwendige Voraussetzung für das Weiterbestehen der menschlichen Gesellschaft in Harmonie ansehen, einer Gesellschaft, in der endlich die Schranken zwischen generisch ausgerichtetem Rollenverhalten abgebaut werden können.“ (Orendi- Hinze 1980: 451).

In meinen Augen ist diese Interpretation zu weit hergeholt, vor allem, weil sie andere wichtige Aspekte unbeachtet lässt. Andererseits kann man die Gesellschaftskritik, die sich auf die Rolle der Rolle der Frau bezieht, nicht völlig von der Hand weisen, wie Schöffling es behauptet. Ich hoffe, das mit meinen Ausführungen bewiesen zu haben.

5.3 Die Darstellung von Schuld und Gerechtigkeit

Das Verbrechen wird erst ein Jahr nach dem Mord aufgeklärt, obwohl es von Anfang an offensichtlich ist, wer die Tat begangen hat. Niemand traut sie Fritz Schütt zu: „Er ist ein braver Junge“ (Sanzara 1980: 101). Mit diesen Worten beschwichtigt Christian die Polizei, die den Knecht immer wieder verhört. Fritz gesteht sich seine Schuld selbst nicht ein, weil er kein Rechts- und Empathieempfinden hat, welches ihm signalisiert, dass er etwas Unrechtes getan hat: „Des Kindes erinnerte er sich nicht, aber etwas hielt ihn auch ab an es zu denken. (...) ruhig war sein Gewissen und tief sein Schlaf (...)“ (Sanzara 1980: 98). Christian macht in seiner Jugend eine Erfahrung, die früher oder später jeder psychisch gesunde Mensch durchläuft. Die Genesung eines Freundes vermittelt ihm erstmals das Gefühl, „dass nicht nur die Menschen ihm zu Freunden waren, sondern dass auch er Freund den Menschen bedeuten konnte.“ Die Erkenntnis, dass menschliches Handeln in Interaktion besteht, d. h. jede Handlung unmittelbaren Einfluss auf die Mitmenschen hat, ob als Freude oder als Schmerz, fehlt Fritz Schütt. Seine Welt besteht nur aus ihm selbst und seinen Trieben; andere Menschen nimmt er als Bedrohung wahr.

In dem Moment, in dem der Knecht begreift, dass er schuldig ist und von ihm das Unheil ausgeht, kastriert er sich selbst.

Hier kommt der Zusammenhang von Schuld, Erkenntnis und Strafe ins Spiel. Nur Einer sieht von Anfang an, dass Fritz es gewesen sein muss: Mandelkow, ein Gutsbesitzer, bei dem Fritz eine Anstellung findet, nachdem er Treuen verlässt. Er selbst hat sich in seiner Jugend schuldig gemacht, indem er aus Gier seinen Bruder sterben ließ. Seine eigene Verderbtheit spiegelt sich in Fritz wieder. Mandelkow versucht, ihn zu einem Geständnis zu provozieren, da er selbst seine Schuld nicht tragen kann und nicht damit fertig wird, dass er nie entlarvt wurde: „Da hättest du doch reden sollen. Du bist zu dumm. Ich hätte ihnen alles gesagt, wie gern hätte ich alles erzählt.“ (Sanzara 1980: 356).

Die Frage stellt sich hier, wie viel an Schuld ein jeder Bürger dieser Erde mit sich trägt. Manche werden bestraft, andere nicht. Die Verurteilung eines Anderen befriedigt den Einzelnen darin, sich selbst frei sprechen zu können in dem Glauben, die eigene Tat wiege weniger schwer. Es führt am Ende zu der biblischen Frage: Wer von euch ohne Schuld sei, der werfe den ersten Stein. Es würde

zu weit führen, diese Frage hier zu erörtern – es würde auch nicht gelingen.

Für Christian B. und, weiter gedacht, für die ganze damalige Gesellschaft, ist Gott die moralische Instanz, die urteilt und für Gerechtigkeit sorgt. „Er las in der Bibel, und gerecht und gut schien ihm die Welt unter Gottes Gesetzen.“ (S.11). Der Tod der Tochter lässt für den Vater den Glauben an Gott wegbrechen. Plötzlich muss er für sich allein eintreten, in all seiner Trauer und Verzweiflung: „Alles war zertrümmert und versunken, nur er selbst war verlassen, nur auf sich selbst und auf seine Vernunft.“ Als seine Frau stirbt, wird ihm klar, dass nur er urteilen und richten kann. Er weiß aber auch, dass keine Strafe oder Rache die Tat jemals sühnen können wird. Christian kommt zu dem Schluss, dass die Welt nur besser werden kann, indem er selbst nichts Unrechtes tut, in aller Absolutheit und Konsequenz:

„Aber wie jetzt Gott hart zu mir war, war ich auch hart zu Martha und den anderen Menschen. Und ich werde nie mehr, wenn es in meiner Macht steht, hart zu einem Menschen sein, und wäre es der Mörder meines Kindes.“ (Sanzara 1980: 210).

Es ist eine übermenschliche Anstrengung, die keinem Menschen, der bewegt ist von Emotionen, wohl so gelingen würde. So ist es auch nicht erstaunlich, dass Christian B. kein wirklich neues Leben beginnen kann in einem weiteren Sinne, als dem des bloßen Existierens. Diese Leistung hat Modellcharakter und kann nur ein erstrebenswertes Ideal sein, das an die Stelle der Rache tritt, die das Ehrebild eines physisch und mental starken Mannes über Jahrhunderte vorher verlangt hatte.

6 Der Roman in Zeit- und Literaturkritik

6.1 Zeitgenössische Reaktionen

Der Roman „Das verlorene Kind“ wurde nach seiner Veröffentlichung zu einem Bestseller und in mehrere Sprachen übersetzt. Vicki Baum, selbst populäre Schriftstellerin zu jener Zeit, äußerte sich in einer Rezension hinsichtlich der Schwierigkeit, angemessen die Großartigkeit des Buches zu beschreiben:

„Superlative sind eine klägliche Sache. Sie zeigen sich abgenützt, mißbraucht und fadenscheinig, wenn sie dazu dienen sollen, um das Außerordentliche zu kennzeichnen.“ (Baum 1926).

Unbestritten ist, dass der Roman eine polarisierende Wirkung auf die Leser und die Gesellschaft hatte:

„Die Rezeption dieses Erstlingswerk durch Lesepublikum und literarische Kritik war sehr geteilt. Teils erhoben sich lobende Stimmen (...). Teils aber war man entrüstet über die freimütige Behandlung des abstoßenden Themas, das man aus der Feder einer weiblichen Autorin weder erwartet hatte, noch auch gutheißen konnte.“ (Orendi-Hinze 1981: 105)

Orendi- Hinze zitiert in der Biographie über die Sanzara eine zeitgenössische Kritikerin: „(...) dies sei doch kein Thema für eine Frau, und erst künftiges Schaffen werde erweisen, ob diese Autorin selbst normal oder krank sei.“ (Touaillon 1981: 106). Diese maß die Schriftstellerin an Normen weiblichen Schreibens. Nach dem Maßstab der Touaillon ist „krank“ das, was die Regeln der Konvention sprengt - nicht krankhafte Taten, die einem anderen Schaden zufügen. Eine Sache, der die Sanzara in ihrem Buch eigentlich entgegengearbeitet hat.

Anerkennung wurde der Sanzara dagegen zuteil von namhaften Künstlern wie Gottfried Benn oder Carl Zuckmayer: „Das ist ein Buch von der Art, dass man glauben muss, man habe es geträumt oder wachend erlebt.“ (vgl. Orendi- Hinze 1981: 105). Ihr Lebenspartner Ernst Weiß äußerte sich lobend über den Roman, kam aber selbst nicht umhin, ihn an männlichen Werten zu messen: „Männerwerk, Männerblick, Männerkraft und Männermilde.“ (Weiß 1981: 106).

Man könnte das Spiel für einen Augenblick mitspielen und sich die Frage stellen, ob es einen Unterschied zwischen weiblicher und männlicher Literatur gibt. Letztere scheint damals offensichtlich höher in der Achtung gestanden zu haben.

Die herausragende Leistung der Sanzara wäre demnach die, als Frau ein Werk geschaffen zu haben von einer Größe, die sonst nur Männer zustande bringen können. Diese Größe geht, so glaube ich, einher mit dem Anspruch schriftlicher Kunstfertigkeit und dem Blick auf die Welt. Die Welt in ihrer Gänze zu erfassen, traute man Frauen nicht zu - was wiederum mit deren Stellung in der Gesellschaft zu tun hatte. Dazu kommt noch der Ausschluss der Frauen aus der öffentlichen Gesellschaft, d. h. zum Beispiel aus den Wissenschaften und der Politik.

Diese Auffassungen sind heute überholt und, abgesehen davon, waren schon zu Zeiten der Sanzara nicht richtig: Es gab und gibt in allen Epochen großartige Literatur, die lange Zeit eine Männerdomäne war und deshalb vermutlich die zahlreicheren Klassiker hervorgebracht hat. Es gab weibliche Literatur, die sich aber nicht vollständig entfalten konnte, weil die Schriftstellerinnen gebunden waren an Themenwahl und Ausdrucksweise, die, nach den gängigen Normen, einer Frau zu entsprechen hatten:

„Mannweibliche Literatur konnte die moderne Welt irremachen. Sie gilt als verächtlich und wird auf die Dauer so wenig vom Manne wie vom Weibe gebilligt. Das echte weibliche Schrifttum (...) sei „heilend, friedenbringend, seelenläuternd“, „(...) Seite an Seite mit dem männlichen Genius (...)“ (Knoblauch 1930: 57).

Unter diesem Gesichtspunkt ist es nicht verwunderlich, dass ein Werk wie das der Sanzara schockte in seiner Freimütigkeit der Wahl des Themas und der Darstellung. Rahel Sanzara hat kein „Männerwerk“ geschaffen, sondern mit ihrem Text jene Grenzen, denen weibliche Autorinnen unterlagen, überwunden.

6.2 „Plagiat“⁵

Der Stoff zum Roman entstammte dem „Neuen Pitaval“, einer Sammlung authentischer Kriminalfälle mehrerer Jahrhunderte. Als das bekannt wurde, war die Sanzara plötzlich Vorwürfen ausgesetzt, die Geschichte unrechtmäßig als ihre eigene verkauft zu haben. Das schlagkräftigste Gegenargument, das in den Literaturen auftaucht, aber auch von jedem selbst ohne Probleme überprüft werden kann: schon andere berühmte Schriftsteller bedienten sich bereits aus dieser Protokollsammlung, darunter Kleist für seine Erzählung „Michael Kolhaas“.

Der Vorwurf an die Sanzara, sich eines schon vorhandenen Stoffes bedient zu haben, rief Gottfried Benn auf den Plan. Er verfasste einen Artikel für die Vossische Zeitung, um die Vorwürfe gegen sie zu entkräften.

„Der Erfolg des Roman „Das verlorene Kind“ von Rahel Sanzara wird jetzt durch die possierliche Anklage bestätigt, dass die Dichterin ihr Kunstwerk dem „Neuen Pitaval“ also einer allen Schaffenden offenstehenden, von Schaffenden oft benutzten Fundgrube des Rohstoffes- entlehnt habe.“ (Benn 1926).

Benn führte einen Vergleich aus den Naturwissenschaften an, der auf den ersten Blick merkwürdig erscheint:

„In der Tat scheint mir, die Behauptung, in diesem Buch sei irgend etwas unverarbeitet liegengeblieben, quellenmäßig übernommen, entlehnt oder gestohlen, entspringt einem Mangel an Gaben. Es wäre genauso richtig und genauso sinnlos zu sagen das Auge habe das Protoplasma bestohlen oder die Träne die Elemente, weil sie Chlornatrium enthält. Jeder Ursprung ist schließlich materieller Art, aber was den Neuen Pitaval angeht, so kommt er in diesem Buch

5 Vgl. Orendi- Hinze 1991: 106.

schlecht weg: wo immer sich in ihm das Thematische nährt, wird es aufgelöst in dem konstruktiven Affekt (...)" (Benn 1926).

Was er vermutlich damit ausdrücken wollte ist: jede Geschichte bedient sich einer Vorlage - der des Lebens.

Schließlich gipfelten die Tiraden gegen die Sanzara in dem Vorwurf, das Buch hätte Ernst Weiß geschrieben und nicht sie selbst. „Stilkritiker (...) wiesen den Verdacht als unbegründet zurück." (Orendi- Hinze 1981: 109). Überliefert ist ein brieflicher, viel zitierter Kommentar von Ernst Weiß:

„Rahel Sanzara war eine Membrane, die Schwingungen aufnahm. Etwas fing an, in ihr zu brennen. Ich konnte nichts anderes tun, als sie unter Arbeitsdruck zu halten. Regiearbeit, wenn sie so wollen. Bis sie, fast, ohne eine Korrektur (...)" (Orendi- Hinze 1981: 110).

Diese Aussage, vor allem das Wort „Regiearbeit“, lässt mehr offen, als es klärt. Weiß schreibt weiter: „Die ganze Zeit über befand ich mich in ihrer Nähe." Andererseits behauptet Orendi- Hinze, die Sanzara habe 1925 „in selbstgewählter Abgeschlossenheit (...) in totaler Isolierung in Berlin zur Untermiete gewohnt, und in dieser Zeit den Roman verfasst." Eine eindeutige Klärung ist wohl nicht mehr möglich.

6.3 Der Roman in der Gegenwart

Die fehlende Verarbeitung des Verlustes des Kindes, die quälende Ungewissheit, die die Ehe von Martha und Christian B. aufreißt und zerstört - das ist ein Punkt, der die Menschen von heute nicht weniger beschäftigt. Entweder, wenn sie selbst in eine solche Lage geraten, oder auch nur in der Auseinandersetzung mit der natürlichen Angst, und dem Bedürfnis, Kinder oder Schutzbefohlene vor Grausamkeiten zu bewahren. Ein weiterer Aspekt ist der der Bestrafung und Heilung von Sexualstraftätern und der Umgang mit ihnen. Rahel Sanzara vertrat den Ansatz, dass Heilung möglich sei und plädierte für eine humane Strafjustiz. Ein revolutionärer und umstrittener Gedanke, für ihre und für unsere Zeit. Sie sprach dem Täter eine Menschlichkeit zu, die schwer zu ertragen ist. Letztlich jedoch ein unumstößlicher Fakt, gerade im Hinblick auf die Gleichbehandlung vor dem Gesetz und die Wahrung der Menschenwürde eines Individuums, und das trotz der Tatsache, dass der Straftäter jene Menschenwürde einem anderen wehrlosen Individuum genommen und nicht zugestanden hat. So oder so ist diese Gleichheit vor dem Gesetz eine Säule, auf die sich die moderne Rechtsordnung der westlichen demokratischen Staaten stützt, unabhängig von der Schwere der Straftat. Punktum ist dies eine Sache, mit der auch die moderne Gesellschaft immer

noch hadert, wenn man sich beispielsweise die Diskussion um die Todesstrafe ansieht, die in den Köpfen einiger Menschen eine adäquate Bestrafung zu sein scheint.

Eine Diskussion dieses Themas, die befremdend wirkende unparteiische Sicht auf die Figur des Fritz, kann nur in einer freiheitlichen und Menschen achtenden Gesellschaft geführt werden. Rahel Sanzara war ihrer Zeit weit voraus und würde nicht weniger heftige Reaktionen in der Gegenwart hervorrufen. Das macht die Aktualität des Textes aus; er ist noch immer relevant und wird es auch noch in hundert Jahren sein. Dieser Umstand schreibt dem Roman den größten Wert zu, den ein literarischer Text überhaupt haben kann: nämlich dass er zeitlos ist.

7 Schlusswort

Diese Arbeit war, nach meinem Empfinden, in zweierlei Hinsicht besonders: Der Lebenslauf der Sanzara ist keine gerade Linie, an der man Schritt für Schritt nachvollziehen kann, wie sie zu einem Opfer der Zensur und des Regimes wurde. Die Betrachtung ist komplizierter und erinnert schlagartig daran, in welchen festen Bahnen das Geschichtsbild verläuft. Die Gefahr liegt darin, Verurteilungen des Naziregimes so selbstverständlich zu treffen, dass der Gedankenweg dahin verloren geht oder nach festen Rastern verläuft, ohne Schattierungen und Zwischentöne. Rahel Sanzaras Werk wurde in jeder Hinsicht verkannt. Die Nazis verbannten sie 'blind' aus den Bücherschränken: den „Zündstoff“ des ersten Romans, der nicht der Naziideologie entsprochen haben dürfte, erfassten sie nicht. Ihren weiteren Werken wurde dagegen nicht zugestanden, sich als schlecht zu erweisen.

Es ist etwas Besonderes an der Situation, eine Künstlerin wieder zu entdecken, die offenbar kaum etwas Bemerkenswertes hinterlassen hat. Annette Kolb äußerte sich hinsichtlich der Veröffentlichung der schwarzen Listen gegenüber ihrem Freund Rene Schickele: „Außer Heinrich Mann ist kein Schriftsteller von Bedeutung darauf.“ (Kolb/ Schickele 1987: 60).

War es denn tatsächlich so? Die Antwort kann, in diesem wie in jedem Fall, nur „Nein“ sein. Andere Schriftsteller vor der Sanzara, wie Georg Büchner, haben ein genauso geringes Werk hinterlassen und gehören dennoch zum Kanon der Literatur. Abgesehen davon stellt sich die Frage der Bedeutung gar nicht. Rahel Sanzara ist eine Person der Zeitgeschichte. Und sie ist nicht die einzige, die mit der Nazidiktatur untergegangen ist. Alle diese Autoren und Autorinnen haben mit ihren Werken, unabhängig von der Qualität, das Kolorit einer Epoche geprägt. Ihre Aufarbeitung hätte mit Sicherheit einen neuen Blick auf die Literaturgeschichte zur Folge. Literatur ist immer auch ein Spiegelbild der Gesellschaft, von Traditionen und Stimmungen.

Wenn es ein Gedenken der Bücherverbrennung 1933 geben kann, dann nur, indem man den Schriftstellern endlich Genüge tut, und sie wieder auferstehen lässt. Das ist eine Frage der Priorität, die die Germanistik setzen müsste, statt immer wieder ihre „Entgleisungen“ und deren Bedeutungen zu diskutieren, die ohnehin außer Frage stehen. Wer kann allen Ernstes behaupten, die Bücherverbrennung sei nur ein Symbol - oder noch weniger - gewesen?

„Es kann nichts verschwinden von der Erde, was da war, kommt wieder.“ (S. 251) Jene Worte legte die Sanzara in dem Roman „Das verlorene Kind“ einem alten, weisen Mann in den Mund; sie haben auch in diesem Kontext ihren Sinn.

8 Bibliographie

- Baum, Vicki (1926): Rahel Sanzara, eine neue Dichterin. In: Berliner Illustrierte Nr. 47.
- Bircken, Margrid/ Peitsch, Helmut (Hrsg.) (2004): Brennende Bücher. Erinnerungen an den 10. Mai 1933.
- Brockhaus von A-Z (Bd.3) (2000). Leipzig- Mannheim. F.A. Brockhaus.
- Engel, Peter (Hrsg.) (1982): Ernst Weiß. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Harenberg, Bodo (Hrsg.) (1996): Harenberg Kompaktlexikon (1996). Dortmund: Harenberg Lexikonverlag.
- Heine, Heinrich (1998): Gesammelte Werke (Bd. 2). Augsburg: Bechtermünz Verlag.
- Hermann, Ursula (1992): Fremdwörterlexikon. München: Knaur.
- Ihering, Herbert (1923): Olympia. In: Engel, Peter (Hrsg.) (1982): Ernst Weiß. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Knoblauch, Adolph (1930): Sendung und Wirkung weiblicher Prosadichtung. Hochland.
- Leonhardt, Henrike (2004): Schicksal Name Johanna Bleschke alias Rahel Sanzara. Bayerischer Rundfunk. Land und Leute HF 01.02.2004.
- Orendi- Hinze, Diana (1980): Nachwort. In: Sanzara, Rahel (1980): Das verlorene Kind. Stuttgart: Akademischer Verlag.
- Orendi- Hinze, Diana: Rahel Sanzara. Eine Biographie. In: Brinker- Gabler, Gisela (1981). Frankfurt am Main: Fischer Verlag.
- Orwell, George (2000): 1984. München: Ullstein.
- Sanzara, Rahel (1980): Das verlorene Kind. Stuttgart: Akademischer Verlag.
- Schöffling, Klaus (1985): Ganz oben und wieder ganz unten. in: Börsenblatt für den deutschen Buchhandel.

Weiß, Ernst (1987): Die Ruhe in der Kunst. Berlin- Weimar: Aufbau Verlag.

Wollheim, Mona (1970): Begegnung mit Ernst Weiß. Paris 1936-1940. München: Kresseimeier Verlag.

Benn, Gottfried: Plagiat. In: Vossische Zeitung (10.12.1926).