



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Brücken, Brüche und Spiegelungen – Die Autorinnen
Veza Canetti und Mela Hartwig im Vergleich“

verfasst von / submitted by

Hanna Jungwirth, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2018 / Vienna 2018

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

A 066 870

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

Vergleichende Literaturwissenschaft

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Norbert Bachleitner

Danksagung

Ich möchte mich an dieser Stelle sehr herzlich bei Herrn Univ.-Prof. Dr. Norbert Bachleitner und Frau Mag. Dr. Julia Danielczyk, MSc für ihre Betreuung und Unterstützung bedanken. Die zahlreichen Gespräche und der rege Informationsaustausch ermöglichten es mir, neue Sichtweisen auf meine Arbeit zu erlangen und bestärkten mich in meiner Forschungsarbeit.

Ebenfalls bedanken möchte ich mich bei Frau Johanna Canetti und Herrn Kristian Wachinger von der Canetti-Stiftung, sowie Frau Annette Knoch vom Literaturverlag Droschl für die Hilfe und Unterstützung bei meiner Recherche. Ebenso danke ich Herrn Manuel Swatek vom Wiener Stadt- und Landesarchiv und den MitarbeiterInnen der Wienbibliothek im Rathaus und des Literaturarchivs der Österreichischen Nationalbibliothek.

Besonderer Dank gilt meiner Familie und meinen Freunden, die mich während des gesamten Arbeitsprozesses ermutigten, mir hilfreiche Ratschläge gaben und immer ein offenes Ohr für mich hatten.

Inhalt

1. Einleitung.....	1
2. Forschungsstand und Quellen.....	3
3. Brücken.....	5
3.1 Publizieren in der Zwischenkriegszeit – Die literarischen Anfänge Veza Canettis und Mela Hartwigs	6
3.2 Neue Erkenntnisse: Literatur und Psychoanalyse	20
3.3 Annäherungen an den Sozialismus	33
3.3.1. Herrschaftsverhältnisse: Das Dienstmädchen als Motiv.....	36
3.4 Feministische Aspekte im Werk Mela Hartwigs und Veza Canettis	42
3.4.1 Weiblicher Körper und Selbstbestimmung: Abtreibung als Motiv	46
4. Brüche.....	52
4.1 Nationalsozialismus im Spiegel der Literatur	52
4.2 Vertreibung, Verfolgung und Flucht ins englische Exil	58
4.3 Neues Metier: Übersetzungen	68
4.4 Exkurs: Unterhaltungsliteratur	74
4.5 Vermittler für Literatur: Ernst Schönwiese.....	79
4.6 (Nicht)Publizieren in der Nachkriegszeit.....	86
5. Spiegelungen	95
5.1 Späte Wiederentdeckung Mela Hartwigs und Veza Canettis.....	95
5.2 <i>Inferno</i>	100
6. Resümee.....	109
7. Ausblick.....	113
8. Bibliografie.....	115
9. Anhang.....	123
10. Abstract.....	125

1. Einleitung

Veza Canetti begegnete mir erstmals im Rahmen einer Lehrveranstaltung von Johann Sonnleitner, in welcher ihr Roman *Die Gelbe Straße* behandelt wurde. Die Lektüre des Romans weckte mein besonderes Interesse für das Werk der mir bis dahin noch unbekannten Autorin. Die Ambition, mich auf wissenschaftlicher Ebene mit Veza Canetti auseinanderzusetzen, war dementsprechend groß. Ein Gespräch mit Julia Danielczyk im Rahmen eines Seminars lenkte meine Aufmerksamkeit auf die Autorin Mela Hartwig, vor allem, als mich Frau Danielczyk auf die Parallelen zwischen beiden Autorinnen hinwies. Hartwigs Werk begeisterte mich ebenso wie das Canettis und so war der Grundstein für diese Arbeit gelegt.

Die Arbeit gliedert sich, worauf der Titel bereits verweist, in drei Teile: *Brücken*, *Brüche* und *Spiegelungen*. Der erste Teil der Arbeit, *Brücken*, untersucht die Verbindungen zwischen beiden Autorinnen. Hierbei werden neben ihren Anfängen als Schriftstellerinnen besonders die Bezüge ihrer Werke zur damaligen Zeit, der Zwischenkriegszeit, gezogen. Die Frage, inwiefern die soziohistorischen Umstände das Werk Canettis und Hartwigs beeinflussten, soll erläutert werden. Im Zuge dessen werden Themen wie u.a. Sozialismus, Patriarchat, Antisemitismus, Psychoanalyse und Frauenrechte diesbezüglich genauer behandelt und die literarischen Werke beider Autorinnen in den Kontext der Zeit gestellt.

Der zweite Teil der Arbeit, der den Titel *Brüche* trägt, behandelt die Exilerfahrungen der beiden Autorinnen. Sowohl Canetti als auch Hartwig waren als Jüdinnen 1938 gezwungen, Österreich zu verlassen und fanden in England Exil. Zunächst werden die Auswirkungen des Nationalsozialismus auf die Biografie und das Werk der Autorinnen untersucht und die Frage aufgeworfen, inwiefern sich diese in ihren literarischen Werken widerspiegeln. Die zentrale Frage hierbei soll sein, ob und wie sich das Schreiben beider Autorinnen in dieser Zeit veränderte. Was geschah im Exil? Erläutert werden zudem die Fragen, ob sie Gehör und Publikationsmöglichkeiten fanden, welche Hürden ihr literarisches Schaffen erschwerten und welche Strategien Canetti als auch Hartwig anwandten, um diese zu überwinden.

Spiegelungen, der abschließende Teil dieser Arbeit, setzt sich mit dem Wiederentdecken Veza Canettis und Mela Hartwigs auseinander. Neben Informationen zur Wiederentdeckung wird auch der Einfluss analysiert, den die Werke der Autorinnen

heute auf die literarische und künstlerische Gegenwart haben. Besonderes Augenmerk wird hierbei auf Hartwigs in diesem Sommer posthum erschienenen Roman *Inferno* gelegt. Ebenso wird der abschließende Ausblick weitere mögliche Forschungsansätze erläutern.

Die Ergebnisse der Arbeit sollen einerseits veranschaulichen, dass und wie in der österreichischen Literatur der Zwischenkriegszeit Autorinnen kritisch und mit emanzipatorischem Anspruch über Frauen schrieben, wie sie zeitgenössische Themen in ihren Werken verarbeiteten und somit auch einen realen Anteil an der Emanzipation von Frauen hatten. Andererseits soll die Auseinandersetzung mit den Erfahrungen im Exil die Auswirkungen auf die schriftstellerischen Entwicklungen und Karrieren der Autorinnen beleuchten. Dieser komparatistische Ansatz verdeutlicht die immense Bedeutung des Werkes Mela Hartwigs und Veza Canettis für Untersuchungen zu gegenwärtiger Literatur. Die Arbeit versteht sich in diesem Sinne auch als Schritt gegen das Vergessen der beiden Autorinnen.

2. Forschungsstand und Quellen

Die Forschungslage zu Veza Canetti und Mela Hartwig hat sich in den Jahren seit ihrer Wiederentdeckung deutlich verbessert, neben den Publikationen ihrer eigenen Werke wurde auch die Forschungsarbeit beide Autorinnen betreffend vorangetrieben. Durch die Verbindung zu Elias Canetti gibt es diesbezüglich über Veza Canetti mehr wissenschaftliche Aufarbeitungen und Auseinandersetzungen sowohl mit ihrem Werk, als auch mit ihrer Person. Eva Meidl setzte mit ihrer Diplomarbeit *Veza Canettis Sozialkritik in der revolutionären Nachkriegszeit. Sozialkritische, feministische und postkoloniale Aspekte in ihrem Werk* erste wichtige Schritte in der Erforschung zur Biografie Veza Canettis und ihres Werkes. Wie Meidl sind auch Angelika Schedel und Julian Preece an dieser Stelle hervorzuheben, die sich ebenfalls in ihrer Forschungsarbeit intensiv mit Canetti auseinandersetzten. Schedel beleuchtete besonders biografische Informationen zu Canetti und verwies in *Sozialismus und Psychoanalyse. Quellen von Veza Canettis literarischen Utopien* auf die soziohistorischen Einflüsse in Canettis Werk. In *The Rediscovered Writings of Veza Canetti. Out of the Shadows of a Husband* behandelt Julian Preece die kontrovers diskutierte Frage, inwiefern Veza Canetti unter dem Einfluss Elias Canettis ihr eigenes literarisches Schaffen hintanstellte und wie sich die Arbeit und das Leben des Ehepaares gestaltete. Erst kürzlich erschien mit Vreni Amslers Monografie *Veza Canetti im Kontext des Austromarxismus* eine intensive Aufarbeitung von Veza Canettis Nähe zum Sozialismus. Diese Schriften dienen als Basis der vorliegenden Arbeit und ihre Erkenntnisse sollen an dieser Stelle weitergeführt werden.

Mela Hartwig betreffend sieht die Lage etwas anders aus: Es gibt auch hier nennenswerte Forschungsarbeiten, doch deutlich weniger. Allen voran ist Bettina Fraisl's Auseinandersetzung mit Hartwig zu erwähnen, die sich nicht nur in ihrer Dissertation *Körper und Text. (De-)Konstruktionen von Weiblichkeit und Leiblichkeit bei Mela Hartwig* zeigt, sondern auch in den Nachwörtern zu Werken Hartwigs, deren Information ich ebenfalls heranziehe. Ein Aufsatz von Sigrid Schmid-Bortenschlager mit dem Titel *Exil und literarische Produktion. Das Beispiel Mela Hartwig* bietet nützliche Informationen zur Exilzeit Hartwigs, zu der die bisherige Materiallage noch lückenhaft ist. Da bezüglich Mela Hartwig wenige Publikationen vorhanden sind – abgesehen von anderen Hochschulschriften – werden auch Informationen von Annette

Knoch, Verlagsleiterin des Literaturverlages Droschl, der Hartwigs Werke heute publiziert, miteinbezogen. Diese sollen Aufschluss über die aktuelle Aufarbeitung von Hartwigs literarischem Schaffen aus Sicht des Verlages geben.

Für die Erläuterung der literarischen Werke beider Autorinnen im Kontext ihrer Entstehungszeit ist es unabdingbar, die soziohistorischen Umstände der Zwischenkriegszeit sowie der Exil- und Nachkriegszeit genauer zu betrachten, um das Werk Hartwigs und Canettis besser nachvollziehen zu können. Daher wird anhand entsprechender Sekundärliteratur zu ebendiesen Zeitspannen dieser Kontext behandelt.

Da die bisherigen Forschungsarbeiten trotz ihrer Qualität an Quantität überschaubar sind, wird die Quellenarbeit die Hauptkomponente der methodischen Herangehensweise dieser Arbeit sein. Neben den literarischen Texten Mela Hartwigs und Veza Canettis werden hierbei besonders die Briefe und die Nachlässe beider Autorinnen zur Analyse herangezogen. Diese ermöglichen einen intensiven Einblick in das Leben und Schaffen der Autorinnen und dienen daher als geeignete Referenz. Der Nachlass Mela Hartwigs in der Wienbibliothek im Rathaus sowie Nachlässe von u.a. Ernst Schönwiese oder Archivbestände des Paul Zsolnay Verlages, beide im Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, enthalten Briefe Canettis und Hartwigs und dienen daher ebenfalls als Quellen. Dank der freundlichen Genehmigung von Frau Johanna Canetti wird es in dieser Arbeit zudem möglich sein, die unveröffentlichte englische Fassung von Veza Canettis Erzählung *Air raid* aus dem Nachlass Elias und Veza Canettis in Zürich in dieser Arbeit zu berücksichtigen, der von Frau Canetti freundlicherweise zu Verfügung gestellt wurde.

3. Brücken

Der erste Teil dieser Arbeit, der den Titel *Brücken* trägt, soll ebendiese zwischen den beiden Autorinnen schlagen. Neben Parallelen wie ihren Geburtsjahren – beide wurden in den 1890er Jahren geboren – und ihrer Heimat Österreich soll eruiert werden, ob und inwiefern Gemeinsamkeiten bezüglich ihres Lebens- und Arbeitsweges erkennbar sind. Die Zwischenkriegszeit stellte sowohl für Mela Hartwig als auch Veza Canetti den Beginn ihrer schriftstellerischen Karrieren dar, beide publizierten in dieser Zeit erstmals. Diese von gesellschaftlichen Umbrüchen und einer zunehmend politischen Radikalisierung geprägte Zeit stellte besonders für Frauen, deren emanzipatorischen Bemühungen durch den Ersten Weltkrieg jäh unterbrochen wurden, eine Zeit des Wandels dar. Das Bild der „Neuen Frau“, die sich modern, berufstätig und unabhängig zeigte, manifestierte sich zunehmend in der Gesellschaft. Besonders Medien wie Literatur und Film griffen diesen neuen Frauentypus wiederholt auf. Um ein besseres Verständnis für das Werk und Leben der Autorinnen Veza Canetti und Mela Hartwig zu erlangen, ist es notwendig, einen Blick auf die damals bestehenden sozialhistorischen Umstände zu werfen, um ihr literarisches Schaffen im Kontext der Zeit zu betrachten. Gleichzeitig soll damit eruiert werden, inwiefern die gesellschaftlichen, emanzipatorischen und politischen Themen der Zwischenkriegszeit auch in der Literatur beider Autorinnen Widerhall fanden, um u.a. die Themenwahl ihres literarischen Schaffens besser nachvollziehen zu können. Auch das Leben der beiden Autorinnen zu jener Zeit, ihre Arbeitsbedingungen, Einflüsse durch etwaige Künstlerkreise und Publikationsorgane sollen die Analyse ihres literarischen Schaffens in einen größeren Kontext stellen. Es wird dadurch die Frage aufgeworfen, ob und wie Hartwig und Canetti auf diese Einflüsse reagierten und diesbezüglich ebenfalls Parallelen zwischen den Autorinnen erkennbar sind.

3.1 Publizieren in der Zwischenkriegszeit – Die literarischen Anfänge Veza Canettis und Mela Hartwigs

Die sogenannte Zwischenkriegszeit war geprägt von gesellschaftlichen und politischen Umbrüchen, Folgen des Ersten Weltkrieges. Mit dem Zusammenbruch der Monarchie ging für viele Menschen in Österreich ein Identitätsverlust einher¹, der besonders durch den Ausspruch „Der Rest ist Österreich“ verdeutlicht wurde. Arbeitslosigkeit und Verarmung waren Folgen der ökonomischen Krise jener Zeit.² Dennoch gab es auch eine Vielzahl an Fortschritten, besonders die Lage der Frauen betreffend. Die politische Landschaft gestaltete sich neu, Frauen war es ab 1919 in Österreich durch den Erhalt des allgemeinen und gleichen Wahlrechts erstmals möglich, zu wählen.³ Diese formale Gleichstellung bedeutete einen entscheidenden Schritt für Frauen, der eine Zäsur in der österreichischen Geschichte darstellte⁴. Dennoch waren Frauen von einer auf allen Ebenen stattfindenden Gleichberechtigung noch weit entfernt – und sind auch heute noch nicht vollends gleichberechtigt. Bereits vor dem Ersten Weltkrieg hatten sich Frauen besonders für das Wahlrecht starkgemacht, ihren Bemühungen wurde aber durch den Ausbruch des Ersten Weltkrieges ein jähes Ende bereitet. Der Krieg selbst gestaltete sich mit seinen Folgen ambivalent, was die Frauenfrage betraf. Da der Großteil der Männer in den Krieg ziehen musste, wurden viele ihrer Arbeitsplätze während ihrer Abwesenheit von Frauen übernommen. Dies führte dazu, dass einige Frauen die Möglichkeit erlangten, auch in bis dahin typischen Männerberufen ihr Können zu demonstrieren. So merkt die Frauen- und Geschlechtergeschichte-Forscherin Julia Paulus zur Bedeutung des Ersten Weltkrieges für die Emanzipation der Frau an:

Man entdeckte nun vielfach Frauen in neuen Berufen und verantwortlichen Positionen, als Alleinernährerinnen, die in zuvor allein Männern vorbehaltenen Arbeitsfeldern erwerbstätig waren, in Munitionsfabriken und Dienstleistungsinstitutionen, als Krankenschwestern und Hilfskräfte in der Armee

¹ Vgl. Sottopietra, Doris: *Variationen eines Vorurteils*. Eine Entwicklungsgeschichte des Antisemitismus in Österreich. Wien: Passagen Verlag, 1997. S. 67.

² Vgl. ebd.

³ Vgl. ebd. S. 66.

⁴ Vgl. Lichtenberger-Fenz, Brigitte: „Sklavin Frau‘ und ‚Junges Weib der Gegenwart‘. Zur Genese normativer Frauenbilder und -rollen in der österreichischen Sozialdemokratie der Ersten Republik“. In: Ingrisch, Doris/Korotin, Ilse u.a.: *Die Revolutionierung des Alltags. Zur intellektuellen Kultur von Frauen im Wien der Zwischenkriegszeit*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2004. S. 124.

und an der ‚Heimatfront‘; Frauen, die nicht zuletzt durch diese Aufgaben zusehends im Krieg an Mobilität und Selbstvertrauen gewannen.⁵

Paulus betont auch den durch den Krieg verhinderten Aufschwung der sogenannten Frauenfrage. So merkt sie an, dass der öffentliche Diskurs die Frauenfrage betreffend durch den Ausbruch des Ersten Weltkriegs einen jähen Abbruch erlitten hatte.⁶ Der Fokus lag nun auf dem bevorstehenden Krieg, der „beide Geschlechter auf ihren je eigenen Platz zurückverwies“⁷. Dadurch kam es zu einer Rückkehr zu alten Mustern, bei welchen die Kriegsfrente zur Domäne der Männer und die Heimatfront zur Domäne der Frauen wurde.⁸ Dennoch war es vielen Frauen – wie zuvor erwähnt – möglich, in neuen Berufsfeldern zu arbeiten. Dass aber auch hierbei noch lange keine Gleichberechtigung erreicht war, bemerkt die Schriftstellerin Bettina Balàka kritisch:

Es verstand sich von selbst, wie man so schön sagt, dass alle Frauen, die hier Jobs von Männern übernahmen, eine deutlich geringere Bezahlung erhielten als jene. Als die Soldaten nach Kriegsende an ihre alten Arbeitsplätze zurückkehrten, war es auch schnell wieder vorbei mit diesen neuen Berufen – in Wien durften nur die Witwen von gefallenen Straßenbahnern etwas länger bleiben.⁹

Die mit der Arbeit während des Krieges verbundene, neugewonnene Autonomie wollten viele Frauen auch nach der Heimkehr der Männer nach Kriegsende nicht wieder aufgeben. Dies erwies sich nicht immer als einfaches Unterfangen. Zum einen mussten sie, wie bereits erwähnt, die Arbeitsplätze für die heimgekehrten Männer räumen, zum anderen wurden sie von diesen nun als Konkurrenz am Arbeitsmarkt betrachtet, was dazu führte, dass die Regierungen mit teils rigorosen Strafen und Belohnungen versuchten, die Frauen aus ihren Arbeitsplätzen zu verdrängen und wieder an den Familienbereich zu binden.¹⁰ Auch war es für verheiratete Frauen abseits der

⁵ Paulus, Julia: „Die rechtliche, soziale und politische Situation von Frauen in der Zwischenkriegszeit in Europa“. In: Elpers, Susanne/Meyer, Anne-Rose (Hg.): *Zwischenkriegszeit. Frauenleben 1918-1939*. Berlin: edition ebersbach, 2004. S. 16.

⁶ Vgl. ebd.

⁷ Ebd.

⁸ Vgl. ebd. S. 17.

⁹ Balàka, Bettina: *Kaiser, Krieger, Heldinnen. Exkursion in die Gegenwart der Vergangenheit*. Wien: Haymon Verlag, 2018. S. 22f.

¹⁰ Vgl. Paulus: „Die rechtliche, soziale und politische Situation von Frauen in der Zwischenkriegszeit in Europa“. S. 19.

Arbeiterklasse damals noch weitestgehend unüblich, einem Beruf nachzugehen.¹¹ Die Berufstätigkeit wurde für viele Frauen „in der Regel lediglich als ein Übergangsstadium bis zur Ehe verstanden“¹² und nach der Heirat wieder aufgegeben. Frauen waren in den Jahren nach dem Ersten Weltkrieg nicht mehr vom Arbeitsmarkt wegzudenken.¹³ Durch den aufkommenden Typus der „Neuen Frau“ wurden besonders Berufe wie der der Sekretärin, Stenotypistin oder auch Verkäuferin für junge Frauen zunehmend populär.¹⁴ Die Mode- und Zeithistorikerin Gesa Kessemeier sieht den Begriff der „Neuen Frau“ als „Synonym der Frauen der Zwanziger Jahre, als ein zeitgenössischer Ausdruck für Gleichberechtigung und Modernität. Er symbolisiert eine gesellschaftliche Aufbruchphantasie, steht für Wandel und Neuerung“¹⁵. Der Begriff durchzog und beschäftigte diverse Bereiche, neben der gesellschaftlichen Auseinandersetzung mit diesem neuen Frauenbild gab es ebenso eine politische. Besonders im Sozialismus wurden die Frauenfrage und der Begriff der „Neuen Frau“ stets auch mit der Klassenfrage verbunden.¹⁶ Kessemeier hierzu: „Die Unterdrückung der Frau wurde von den Vertreterinnen der proletarischen Frauenbewegung nicht als Ergebnis des Patriarchats, sondern vor allem der bürgerlichen Klassengesellschaft gesehen“¹⁷. Diese Annahme war ebenso problematisch als hilfreich. Problematisch war sie, da ganz offensichtlich die Auswirkungen und der Einfluss des Patriarchats negiert wurden und eine Lösung der Frauenfrage einzig durch die Koppelung an die Klassenfrage gesehen wurde. Hilfreich war dieser sozialistische Ansatz aber, da durch ihn wenigstens eine Möglichkeit bestand, Frauenfragen auf politischer Ebene auszutragen und diesbezüglich auf die Unterstützung eines Parteiapparates zurückgreifen zu können. Die österreichischen Sozialdemokraten hatten zudem die Forderung nach einem Frauenwahlrecht bereits 1892 in ihr Parteiprogramm aufgenommen¹⁸ und vertraten in

¹¹ Vgl. Paulus: „Die rechtliche, soziale und politische Situation von Frauen in der Zwischenkriegszeit in Europa“. S. 19.

¹² Kessemeier, Gesa: *Sportlich, sachlich, männlich. Das Bild der ‚Neuen Frau‘ in den Zwanziger Jahren. Zur Konstruktion geschlechtsspezifischer Körperbilder in der Mode der Jahre 1920 bis 1929*. Dortmund: edition ebersbach, 2000. S. 170.

¹³ Vgl. Paulus: „Die rechtliche, soziale und politische Situation von Frauen in der Zwischenkriegszeit in Europa“. S. 18.

¹⁴ Vgl. Kessemeier: *Das Bild der ‚Neuen Frau‘ in den Zwanziger Jahren*. S. 168.

¹⁵ Paulus: „Die rechtliche, soziale und politische Situation von Frauen in der Zwischenkriegszeit in Europa“. S. 18.

¹⁶ Vgl. ebd. S. 22.

¹⁷ Ebd.

¹⁸ Vgl. Lichtenberger-Fenz: „ ‚Sklavin Frau‘ und ‚Junges Weib der Gegenwart‘ “. S. 122.

Bezug auf die Gleichstellung der Geschlechter keine These einer „gottgewollte[n] oder naturgegebene[n] Unterlegenheit der Frau“¹⁹. So ergab sich eine, wie Historikerin Brigitte Lichtenberger-Fenz hier Eva Kreisky zitiert, „historische Zwangsehe“²⁰ zwischen Frauenemanzipation und der politischen Emanzipation des Proletariats.²¹

Ähnlich verhielt es sich in dieser Zeit auch mit dem Verhältnis zwischen Sozialismus und der jüdischen Bevölkerung. Die Sozialdemokratische Partei lehnte in ihren Grundsätzen Antisemitismus ab²², den sich besonders die konservativen und deutschnationalen Parteien als Mittel politischer Stimmungsmache für einen Gewinn an Wählerstimmen zunutze machten. So merkt die Historikerin Lisa Silverman diesbezüglich an:

Der Zerfall des Kaiserreichs, der Rückgang des politischen Liberalismus und die wachsende Marginalisierung durch den zunehmenden Antisemitismus bewogen viele Juden dazu, sich in der sozialistischen Bewegung zu engagieren: künftig stellten sie einen großen Anteil der Führungskräfte sowie der Mitglieder.²³

Somit boten, wie bereits bei den Vertreterinnen der Frauenemanzipation, die Sozialdemokraten hier für viele Juden die einzige Möglichkeit, sich politisch zu engagieren, was aufgrund des immer stärker werdenden Antisemitismus in anderen Parteien so nicht möglich gewesen wäre. Der Historiker Steven Beller sieht zudem die Unterstützung des Sozialismus durch die jüdische Bevölkerung als Folge der Desillusionierung, die durch die Kompromissbereitschaft des Liberalismus gegenüber antisemitischer Nationalisten entstanden war.²⁴ Für viele von ihnen galt daher der Sozialismus als „die letzte bedeutende politische Bewegung [...] die das aufgeklärte Ideal einer gleichberechtigten Menschheit aufrechterhielt“²⁵. Dennoch war auch die Sozialdemokratische Partei intern nicht vor antisemitischen Haltungen gefeit.²⁶ Zum Anstieg des Antisemitismus in Österreich bemerkt die Historikerin Doris Sottopietra:

¹⁹ Lichtenberger-Fenz: „Sklavin Frau‘ und ‚Junges Weib der Gegenwart‘ “. S. 123.

²⁰ Ebd.

²¹ Vgl. ebd.

²² Vgl. Sottopietra: *Variationen eines Vorurteils*. S. 67.

²³ Silverman, Lisa: „Jenseits der Bildung: Veza Canetti als jüdische Schriftstellerin in Wien“. In: Spörk, Ingrid/Strohmaier, Alexandra (Hg.): *Veza Canetti*. Graz: Literaturverlag Droschl, 2005. S. 81.

²⁴ Vgl. Beller, Steven: *Antisemitismus*. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 2009. S. 109.

²⁵ Ebd.

²⁶ Vgl. Sottopietra: *Variationen eines Vorurteils*. S. 67.

Dieser rassistische Antisemitismus fiel besonders beim neuen Mittelstand, in Österreich repräsentativ für die geistigen Berufe des Mittelstandes (Akademiker, Freie Beruf [sic!], Angestellte) und bei den Studenten auf fruchtbaren Boden. Besonders die Jugend war dafür zugänglich, da sie von Arbeitslosigkeit, der ständigen Gefahr des Abrutschens ins Proletariat beziehungsweise von der Notwendigkeit eines sozialen Aufstiegs stark betroffen war. In dieser Lage erschien der Glaube an eine „wertvollere, bessere Rasse“, der man selbst angehörte, und an eine „minderwertige“, die man mittels „objektiver“ Kriterien der Naturwissenschaft identifizieren konnte, nicht nur als Lösung für die eigenen Probleme, sondern als Garant zur Lösung aller Gesellschaftsprobleme schlechthin.²⁷

Das Suchen eines Angeklagten, der nun an der jüdischen Bevölkerung festgemacht wurde und die somit als Verursacher aller Probleme galt, wurde zur bevorzugten „Lösungssuche“ sämtlicher ökonomischer und gesellschaftlicher Probleme. Der Grundstock für antisemitische Propaganda wurde aber schon im 19. Jahrhundert gelegt, unter anderem von Karl Lueger, Führungsfigur der christlich-sozialen Partei, der den politischen Antisemitismus gesellschaftsfähig gemacht hatte²⁸ und der, so Sottopietra, als erster Politiker „die Bedeutung der Massen erkannte und das ungeheure Potential, das in der Mobilisierung der Massen für politische Zwecke lag, zu nutzen verstand“²⁹. Daher ist es nicht verwunderlich, dass in der von ökonomischen Krisen geprägten Zwischenkriegszeit die antisemitische Hetze und Propaganda auf fruchtbaren Boden stieß.

Nicht nur politisch und gesellschaftlich war die Zwischenkriegszeit von Umbrüchen geprägt, auch in der Kunst zeigten sich diese. So spiegelte sich das Verständnis der bereits zuvor erwähnten „Neuen Frau“ auch in der Literatur wider. Bei einer Vielzahl von Romanen, die die „Neue Frau“ thematisierten, standen „weibliche Lebensentwürfe und Verhaltensweisen“³⁰ im Mittelpunkt. Die Literaturwissenschaftlerin Edda Ziegler beschreibt diese Einflüsse auf die Literatur, besonders von Schriftstellerinnen, wie folgt: „Die Schriftstellerinnen reagierten rasch auf die neue Zeit und nahmen ihre gesellschaftlichen Debatten auf. Sie thematisierten weibliche Berufstätigkeit, die Alternative Ehe/Beruf und die ‚neue Moral‘ der außerehelichen Liebe und Sexualität“³¹. Im Zentrum der Handlung standen zumeist

²⁷ Sottopietra: *Variationen eines Vorurteils*. S. 71.

²⁸ Vgl. ebd. S. 68.

²⁹ Ebd.

³⁰ Ziegler, Edda: *Verboten – verfemt – vertrieben. Schriftstellerinnen im Widerstand gegen den Nationalsozialismus*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2010. S. 23.

³¹ Ebd.

berufstätige Frauen, deren durch den Beruf erlangte Unabhängigkeit doch oft nur auf den ersten Blick die erwünschte Freiheit mit sich brachte. Nicht selten waren die Protagonistinnen nur durch äußere Verhältnisse zur Arbeit gezwungen und fanden im Verlauf der Handlung ihr eigentliches Glück durch Eheschließung und Familiengründung.³² Auch eine freie Sexualität der Frau war in der literarischen Verarbeitung des Bildes der „Neuen Frau“ selten positiv konnotiert, da diese meist unglücklich endeten. Ziegler resümiert somit, dass auch

die Literatur der ‚Neuen Frau‘ dazu bei[trug], dass die traditionellen gesellschaftlichen Vorstellungen ihre prägende Kraft behielten. Denn sie vermittelte ihren Leserinnen als zentrale Botschaft letztlich das, was in der nationalsozialistischen Ideologie dann erneut Konjunktur haben sollte: „Die Frau gehört ins Haus“.³³

Wie schon bei den zuvor genannten politischen Versuchen von Frauen, Gleichberechtigung zu erwirken, war dies auch auf literarischer Ebene nicht gelungen, zumindest im Hinblick auf die „Neue Frau“ in der Literatur. Dies gilt aber natürlich keineswegs für alle literarischen Texte dieser Zeit, wie, so viel sei an dieser Stelle vorweggenommen, die später nachfolgende Analyse der Werke Mela Hartwigs und Veza Canettis zeigen wird.

Eine weitere bedeutende Strömung dieser Zeit war die um 1900 von Sigmund Freud begründete Psychoanalyse. Das Wien der Zwischenkriegszeit wurde mit den Erkenntnissen von Sigmund Freud, Alfred Adler und Karl Bühler zum Zentrum des modernen psychologischen Forschens und Denkens.³⁴ Beachtlich war, dass der Frauenanteil an jenen Schulen bei über 40% lag und somit großes Interesse auch von Seiten der Frauen für die psychoanalytischen Theorien bestand.³⁵ Die Germanistin Angelika Schedel verweist hierbei auf Lou Andreas-Salomé, „eine der ersten Frauen in der Psychoanalyse“³⁶, die bestehende psychoanalytische Theorien weiterführte und -entwickelte. Es wird somit deutlich, dass auch Frauen maßgeblich an der Verbreitung

³² Vgl. Ziegler: *Verboten – verfemt – vertrieben*. S. 24.

³³ Ebd. S. 25.

³⁴ Vgl. Handlbauer, Bernhard: „Psychoanalytikerinnen und Individualpsychologinnen im Roten Wien“. In: *Die Revolutionierung des Alltags. Zur intellektuellen Kultur von Frauen im Wien der Zwischenkriegszeit*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2004. S. 75.

³⁵ Vgl. ebd.

³⁶ Vgl. Schedel, Angelika: *Sozialismus und Psychoanalyse. Quellen von Veza Canettis literarischen Utopien*. Würzburg: Königshausen&Neumann, 2002. S. 13.

und Weiterführung der Schule der Psychoanalyse beteiligt waren. Die mit der Psychoanalyse verbundenen, bis dahin völlig neuen und außergewöhnlichen, Ansätze fügten sich zudem gut in die Umbruchsstimmung und den Wunsch nach gesellschaftlicher Veränderung ein. Der Psychotherapeut Bernhard Handlbauer erforschte außerdem Verbindungen zwischen Psychoanalyse und Sozialismus während der Zwischenkriegszeit. Er verweist in diesem Zusammenhang auf die Psychoanalytikerin Else Pappenheim:

Die psychoanalytische Bewegung begann sich um 1900 zu etablieren, die sozialdemokratische Bewegung war einige Jahrzehnte älter. Beide hatten gewisse Ideale und Ideen gemeinsam. Beide erschufen Neues – allmählich, nicht gewalttätig. Beide erkannten die Notwendigkeit, bestehende Einrichtungen und Anschauungen zu ändern: so z.B. was die Beziehung von Familienmitgliedern zueinander betrifft, die Stellung von Frauen und Kindern, Sexualerziehung und Sexualreform etc. Beide betonten das Studium der Geschichte, des einzelnen bzw. der Gesellschaft. Jedoch den Analytikern lag das Wohlergehen des Einzelnen mehr am Herzen, den Sozialdemokraten das der Gesellschaft.³⁷

Auch wenn sich die Psychoanalyse und Teile ihrer Vertreter nicht zwingend politisch äußerten, sondern deren Fokus auf ihren eigenen Forschungen lag, so sind, wie Pappenheim hier verdeutlicht, dennoch einige Parallelen beider Bewegungen erkennbar. Doch nicht nur in der Politik, auch in der Literatur wurden die Erkenntnisse der Psychoanalyse verarbeitet und thematisiert. Genannt sei an dieser Stelle als Beispiel Franz Kafka, der in Briefen den Einfluss Freuds auf sein literarisches Schaffen belegt.³⁸ Auf die Verbindung zwischen Literatur und Psychoanalyse wird im Verlauf der Arbeit noch detaillierter eingegangen und eventuelle Verbindungen zu Veza Canettis und Mela Hartwigs Werk erforscht.

Dies führt weiter zu der Frage, wie sich das Leben und Wirken Mela Hartwigs und Veza Canettis in dieser Zeit gestaltete. In welcher Form nahmen die zeithistorischen Umstände Einfluss auf das Werk der beiden Autorinnen und welche Parallelen gibt es?

³⁷ Handlbauer: „Psychoanalytikerinnen und Individualpsychologinnen im Roten Wien“. S. 89.

³⁸ Vgl. Goebel, Eckart: „Literatur & Psychoanalyse: Historisch-systematische Einleitung.“ In: Berndt, Frauke u.a. (Hg.): *Handbuch Literatur & Psychoanalyse*. Berlin: De Gruyter, 2017. S.8.

Die biografischen Informationen sowohl Mela Hartwig als auch Veza Canetti betreffend sind bisher leider nach wie vor sehr lückenhaft. Dennoch sollen hier die wenigen bekannten biografischen Informationen nachfolgend kurz Erwähnung finden.

Mela Hartwig, geboren in Wien am 10. Oktober 1893 als Melanie Hess, war die zunächst uneheliche Tochter von Katharina Hess und des Soziologen und Philosophen Theodor Herzls³⁹, der 1895 vom Judentum zum Katholizismus konvertierte und im Zuge dessen den Namen der Familie von Herzl auf Hartwig ändern ließ⁴⁰. Dies führte dazu, dass oftmals fälschlicherweise 1895 als Mela Hartwigs Geburtsjahr angegeben wurde.

Hartwig absolvierte die Matura und begann anschließend ein Studium der Pädagogik in Wien. Sie wechselte allerdings die Studienrichtung und absolvierte von 1917 bis 1921 eine Ausbildung in Gesang und Schauspiel am Wiener Konservatorium.⁴¹ In ihrer Zeit als Schauspielerin trat sie u.a. als Jüdin von Toledo, Hedda Gabler oder Lulu auf und war Mitglied des Ensembles des Berliner Schillertheaters, der Wiener Volksbühne und des Stadttheaters Baden bei Wien.⁴² Hartwig dürfte aber bereits während ihrer Zeit als Schauspielerin Gedichtlesungen gehalten haben, wie folgender Text aus dem *Wiener Montagblatt* vom 12. Februar 1917 belegt:

Im Apollineum, dem Erben des Wiener Jungautoren-Verbandes, sprach gestern nachmittags Fräulein Mela Hartwig, Mitglied der Wiener Volksbühne, Dichtungen von Goethe, Dehmel, Schaukal und Rilke und fand mit ihrem leidenschaftlich durchglühten, stilschönen Vortrag lebhaften Beifall.⁴³

Hartwigs frühes Interesse für Lyrik wird so abermals belegt, auch die Tatsache, dass sie bereits vor ihrer Zeit als Schriftstellerin bei Lesungen auftrat. Auch als Schauspielerin dürfte sie Talent bewiesen haben, wie eine Kritik des *Mährischen Tagblatts* vom 25. September 1918 belegt, die bei der Aufführung der Komödie *Die blaue Perle* von Paul

³⁹ Wien Geschichte Wiki-Bearbeiter: *Mela Hartwig*. In: Wien Geschichte Wiki, https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/index.php?title=Mela_Hartwig&oldid=294740. Abgerufen am 30. September 2018.

⁴⁰ Vgl. Fraisl, Bettina: „Nachwort“. In: Hartwig, Mela: *Bin ich ein überflüssiger Mensch?* 2. Auflage. Graz: Literaturverlag Droschl, 2001. S. 158.

⁴¹ Vgl. ebd.

⁴² Vgl. ebd.

⁴³ o.V.: „Die Suspendierung des ‚A Rap‘ aufgehoben“. In: *Der Morgen. Wiener Montagblatt*, 12.2.1917, S. 4. Über ANNO/Österreichische Nationalbibliothek.

Frank nur die Leistungen Hartwigs und eines Kollegen lobend hervorhebt: „Von den Darstellern unseres Stadttheaters sind nur die Leistungen von Mela Hartwig als Frau Sybil und von Herrn Gebhardt als Detektiv rühmend hervorzuheben“⁴⁴.

Nach ihrer Hochzeit mit dem Rechtsanwalt Dr. Robert Spira beendete Mela Hartwig ihre Schauspielkarriere und widmete sich dem Schreiben. Lyrik hatte sie bereits ab 1914 verfasst, schon 1918 war Hartwigs Gedicht mit dem Titel *Erkenntnis* in der Zeitschrift *Jugend* abgedruckt worden.⁴⁵ Mela Hartwig publizierte auch nach der Heirat mit Robert Spira als Autorin unter ihrem Mädchennamen, in Briefwechseln unterzeichnete sie aber meist mit „Hartwig-Spira“. Daher werde auch ich den Namen Mela Hartwig in der vorliegenden Arbeit verwenden.

Veza Canetti wurde am 21. November 1897 als Venetiana Taubner-Calderon im dritten Wiener Gemeindebezirk geboren.⁴⁶ Ihre jüdische Mutter Rachel Calderon kam aus Belgrad und war Spaniolin.⁴⁷ Ihr Vater war Hermann Calderon, ungarischer Jude und Handelsreisender.⁴⁸ Als dieser verstarb, heiratete ihre Mutter den um viele Jahre älteren Menachem Alkaley⁴⁹, der ein Familientyrann gewesen sein soll und sowohl Mutter als auch Tochter Zeit seines Lebens körperlich und psychisch misshandelte⁵⁰. Die Familie zog in den zweiten Wiener Gemeindebezirk, die Leopoldstadt, wo damals rund 60.000 jüdische Bewohner Wiens lebten.⁵¹

Jüdischer Lebensrhythmus prägte den Bezirk ebenso wie christlicher. Hier lebten nicht nur die Religionen, sondern auch die Klassen eng beisammen: Die jüdischen und die christlichen Besitzer der zahlreichen Läden wohnten hier ebenso wie ihre jüdischen und christlichen Kommis, Lehrbuben und Buchhalter. In der Leopoldstadt war die Vielfalt Prinzip.⁵²

⁴⁴ o.V.: „Königlich städtisches Theater“. In: *Mährisches Tagblatt*, 25.9.1918, S. 7. Über ANNO/Österreichische Nationalbibliothek.

⁴⁵ Vgl. Fraisl: „Nachwort“ (2001). S. 158.

⁴⁶ Vgl. Schedel, Angelika: „Vita Veza Canetti“. In: *Text+Kritik. Zeitschrift für Literatur*. Heft 156, Oktober 2002, S.95-104, hier S. 95.

⁴⁷ Vgl. Schedel, Angelika: „ ‚Buch ist von mir keines erschienen...‘ Veza Canetti verliert ihr Werk und hilft einem Autor zu überleben“. In: Spörk, Ingrid/Strohmaier, Alexandra (Hg.): *Veza Canetti*. Graz: Literaturverlag Droschl, 2005, S. 191.

⁴⁸ Vgl. ebd.

⁴⁹ Vgl. ebd.

⁵⁰ Es wird vermutet, dass Veza Canetti die Erfahrungen mit ihrem Stiefvater in der Erzählung *Geld – Geld – Geld* verarbeitete, in der sie ein erschreckendes Bild des Stiefvaters zeichnet, das erahnen lässt, welche brutalen und von Gewalt geprägten Zustände im Hause Taubner-Calderon-Alkalay geherrscht haben könnten.

⁵¹ Vgl. Schedel: „Vita Veza Canetti“. S. 96.

⁵² Vgl. Ebd.

Hier lebte die Familie in der Ferdinandstraße⁵³, die als Vorlage für Canettis späteren Roman *Die Gelbe Straße* diente. Über ihre Schulbildung ist bekannt, dass Veza Canetti die Matura erreichte.⁵⁴ Ein anschließendes Studium soll sie aber nicht absolviert, jedoch eine Prüfung in Englisch auf der Universität Wien abgelegt haben.⁵⁵ Ihre weiteren, besonders sprachlichen Fähigkeiten, brachte sie sich weitestgehend autodidaktisch bei. So erlernte sie auf diese Weise Französisch und verbesserte ihre Englischkenntnisse bei Besuchen ihrer Verwandten in England.⁵⁶ Veza Canetti soll in der Wiener Künstler- und Intellektuellenszene verkehrt haben⁵⁷, ebenso in Künstlertreffs wie dem „Café Museum“⁵⁸. Hier trafen sich u.a. Kunstschaffende und Intellektuelle wie Georg Merkel, Harta, Jungnickel, Peter Altenberg oder auch Carry Hauser.⁵⁹ Veza Canetti sei dort in den Kreisen für ihr kritisches Urteil und ihren Witz bekannt gewesen.⁶⁰ Sie verkehrte, betont Angelika Schedel, in diesen Künstlerkreisen bereits vor ihrer Bekanntschaft mit Elias Canetti.⁶¹ Diesen lernte sie 1924 bei einer Vorlesung von Karl Kraus kennen, die sie regelmäßig besuchte.⁶² Die beiden heirateten am 29. Februar 1934 in einem türkisch-israelischen Tempel, bereits am 18. Jänner trat Veza Canetti wieder der Israelitischen Kultusgemeinde bei.⁶³ Die Hochzeit fand laut Elias Canetti angeblich der kranken Mutter Vezas zuliebe im Tempel statt.⁶⁴ Es wird gemutmaßt, ob Veza Canetti durch den immer stärker werdenden Antisemitismus wieder der Israelitischen Kultusgemeinde beitrug, sozusagen als Zeichen des Protests, wahrscheinlicher ist aber, dass sie es aufgrund der bevorstehenden Hochzeit tat.

Anders als Mela Hartwig griff Veza Canetti bei ihren Veröffentlichungen meist auf Pseudonyme zurück, u.a. Martina, Martin oder Martha Murner, Veza Magd, oder Veronika Knecht. Wie aber deutlich wird, ist nur eines dieser Pseudonyme männlich, die Autorin ist bei den meisten ihrer publizierten Werke somit nach wie vor als Frau zu

⁵³ Vgl. Schedel: „Buch ist von mir keines erschienen...“. S. 192.

⁵⁴ Vgl. ebd.

⁵⁵ Vgl. Amsler, Vreni: *Veza Canetti im Kontext des Austromarxismus*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2017. S. 350.

⁵⁶ Vgl. Schedel: *Sozialismus und Psychoanalyse*. S. 138.

⁵⁷ Vgl. Ziegler: *Verboten – verfemt – vertrieben*. S. 154.

⁵⁸ Vgl. Schedel: „Vita Veza Canetti“. S. 97.

⁵⁹ Vgl. Schedel: *Sozialismus und Psychoanalyse*. S. 143.

⁶⁰ Vgl. ebd.

⁶¹ Vgl. ebd.

⁶² Vgl. Schedel: „Vita Veza Canetti“. S. 97.

⁶³ Vgl. ebd. S. 99.

⁶⁴ Vgl. ebd.

erkennen. Die Namensänderung hatte ihren Ursprung daher aller Wahrscheinlichkeit nach in dem bereits zuvor geschilderten, immer stärker aufkommenden Antisemitismus, wie ein am 5. März 1950 verfasster Brief Veza Canettis an Rudolf Hartung belegt. In diesem schreibt die Autorin:

Ich selbst bin Sozialistin und schrieb in Wien für die Arbeiter-Zeitung unter drei Pseudonymen, weil der sehr liebe Dr. König, der wieder eingesetzt ist, mir bärbeissig klarmachte, bei dem latenten Antisemitismus kann man von einer Jüdin nicht so viele Geschichten und Romane bringen, und Ihre sind leider die besten.⁶⁵

Der immer stärker werdende Antisemitismus machte also auch vor der sozialistischen *Arbeiter-Zeitung* nicht Halt, wie dieser Brief Canettis belegt. Die Wahl der Namen Knecht, Magd und Murner (Vgl. zum englischen Wort *mourn* – trauern) wurde in der Forschung zu Veza Canetti wiederholt hervorgehoben. Die häufigste Interpretation der Namen ist die zunächst für sich sprechende Begriffsdefinition. So verkörpern Knecht und Magd den Typus dienender Menschen, Murner erinnert an das damit verbundene Leid. Die Germanistin Susanne Hochreiter sieht in den Pseudonymen einen Verweis „auf die ungleichen Verhältnisse durch die erlebte Mehrfachdiskriminierung als Frau, Jüdin, Sozialistin und als Person mit einer Behinderung“⁶⁶. Die hier angesprochene Behinderung bezieht sich auf den linken Arm Veza Canettis, dessen Unterarm, ob angeboren oder durch einen Unfall ist unklar, fehlte und den Canetti durch einen schwarzen, ausgestopften Handschuh kaschierte.⁶⁷

Veza Canetti veröffentlichte zwar zeitlebens nicht unter dem Namen Canetti, die nach der Erscheinung der *Gelben Straße* einsetzende Rezeption einigte sich später nach einigen Namenskombinationen wie u.a. Calderon-Canetti oder ihrem Mädchennamen Taubner-Calderon aber weitestgehend auf die Verwendung des Namens Veza Canetti, da sämtliche heutige posthum erschienenen Publikationen Canettis ebendiesen Namen tragen und sie selbst in Briefwechseln stets mit Veza Canetti unterzeichnete. Daher werde auch ich in dieser Arbeit den Namen Veza Canetti verwenden, wobei diesbezüglich nochmals darauf hingewiesen werden muss, dass sie mit ziemlicher

⁶⁵ Amsler: *Veza Canetti im Kontext des Austromarxismus*. S. 334.

⁶⁶ Hochreiter, Susanne: „Sein und Schreiben“. In: Ballauf, Karin/ Ganglbauer, Petra u.a. (Hg.): *Veza Canetti lebt*. Wien: Promedia, 2013. S. 26.

⁶⁷ Vgl. Schedel: „Vita Veza Canetti“. S. 95.

Sicherheit bereits vor ihrer Bekanntschaft und Ehe mit Elias Canetti als Autorin tätig war.

In Bezug auf die vorab beschriebenen Zusammenhänge zwischen politischen sowie gesellschaftlichen Bewegungen der Zwischenkriegszeit sticht bei Veza Canetti besonders die Verbindung zum Sozialismus hervor. Dieser Zugang ist auch in den Werken Veza Canettis erkennbar. Wiederholt betont sie in ihren Erzählungen die Ungerechtigkeiten der Klassengesellschaft. Daher ist es auch nicht weiter verwunderlich, dass die *Arbeiter-Zeitung* zu den Publikationsorganen zählte, in denen Veza Canetti Erzählungen veröffentlichte. Diese war von Viktor Adler und Friedrich Engels gegründet worden und galt als sozialdemokratisches Zentralorgan.⁶⁸ Elias Canetti gab an, den Kontakt zur *Arbeiter-Zeitung* hergestellt zu haben.⁶⁹ Tatsächlich belegt ist der Kontakt, der zwischen Veza Canetti und Ernst Fischer bestand. Fischer nahm bei Canetti Englischstunden⁷⁰ und war zudem für die *Arbeiter-Zeitung* tätig, wo er für die Tagesnachrichten als auch das Feuilleton verantwortlich war.⁷¹ In der *Arbeiter-Zeitung* vom 12. Februar 1933 wird hier für den nächsten Tag eine Fachgruppe für Literatur in der Wiener Leopoldstadt angekündigt: „20 Uhr: Ernst Fischer spricht über Veza Magd. Veza Magd liest aus eigenen Werken“⁷², lautet die knappe Ankündigung. Die Verbindung zwischen Canetti und Fischer wird somit ein weiteres Mal verdeutlicht. Ihre erste veröffentlichte Erzählung, die den Titel *Der Sieger* trug, publizierte sie in der *Arbeiter-Zeitung* bereits im Jahr zuvor, am 29. Juni 1932.⁷³ Als Pseudonym verwendete sie hierbei den Namen Veza Magd.⁷⁴ Die Erzählung schildert die prekären Arbeitsbedingungen der Arbeiterklasse, die von Ausbeutung und Willkür geprägt sind. Die junge Arbeiterin Anna wird unverschuldet zum Opfer der herrschenden Klassenverhältnisse und verliert trotz großem Engagement ihren Arbeitsplatz, da sie ihrem Arbeitgeber als nicht attraktiv genug erscheint. Anhand dieser Erzählung wird somit die bereits erwähnte Verbindung von Frauen- und Klassenfrage bei Veza Canetti verdeutlicht. Ebenfalls in der *Arbeiter-Zeitung* veröffentlichte sie 1932 als

⁶⁸ Vgl. Schedel: „Buch ist von mir keines erschienen...“, S. 193.

⁶⁹ Vgl. Schedel: *Sozialismus und Psychoanalyse*. S. 147.

⁷⁰ Vgl. Meidl, Eva M.: *Veza Canettis Sozialkritik in der revolutionären Nachkriegszeit. Sozialkritische, feministische und postkoloniale Aspekte in ihrem Werk*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1998. S. 22f.

⁷¹ Vgl. Schedel: *Sozialismus und Psychoanalyse*. S. 147.

⁷² o.V.: „Volksbildung“. In: *Arbeiter-Zeitung*, 12.2.1933, S. 14. Über ANNO/Österreichische Nationalbibliothek.

⁷³ Vgl. Amsler: *Veza Canetti im Kontext des Austromarxismus*. S. 338.

⁷⁴ Vgl. ebd.

Fortsetzungsroman die Erzählung *Geduld bringt Rosen*⁷⁵, die abermals die Differenzen zwischen den gesellschaftlichen Klassen thematisiert. 1934 veröffentlichte sie ihre Erzählung *Drei Helden und eine Frau* in dem ebenfalls sozialistischen Publikationsorgan *Neue deutsche Blätter*. Canetti verarbeitet darin die im selben Jahr stattgefundenen bürgerkriegsähnlichen Ereignisse der sogenannten „Februarkämpfe“ in Wien, bei denen Sozialdemokraten sich gegen den von Engelbert Dollfuß errichteten Ständestaat zu Wehr setzten – allerdings erfolglos. Die blutige Auseinandersetzung rund um den Karl-Marx-Hof in Wien, denen viele Anhänger der Sozialdemokratie zum Opfer fielen, wird zum Schauplatz von Veza Canettis Erzählung, die hier Stellung für die Sozialdemokraten bezieht. Als eigentliche Heldin der Erzählung entpuppt sich die Frau, die den fliehenden Sozialdemokraten Unterschlupf gewährt und dadurch ihr eigenes Leben riskiert. Veza Canetti selbst erlebte die Kämpfe ebenso angsterfüllt, da sie und Elias Canetti politisch aktive Freunde bei sich versteckten. Bei diesen Freunden handelte es sich um Ernst Fischer und dessen Frau⁷⁶, die damit verbundenen Erlebnisse flocht Veza Canetti in ihre Erzählung ein. Ein Kasper-Hauser-Roman als auch der Roman *Die Genießer*, die beide in Briefen Canettis erwähnt werden, gelten bis heute als verschollen. Die Literaturwissenschaftlerin Vreni Amsler stellt in Bezug auf *Die Genießer* aber einen neuen, durchaus interessanten Denkansatz in den Raum. Sie vermutet hinter dem Titel einen veralteten bzw. Arbeitstitel des Werks *Die Gelbe Straße*.⁷⁷ Dies begründet sie folgendermaßen:

Eine Veröffentlichung des Romans *Die Gelbe Strasse* war für 1934 geplant gewesen. Ein Blick auf die Erzählungen *Der Kanal*, *Der Zwinger* und *Ein Kind rollt Gold*, die zum Roman *Die Gelbe Strasse* erweitert wurden, verdeutlicht, dass Veza Canetti sich vertieft mit dem allzu schnellen und unüberlegten Geniessen ihrer Hauptfiguren auseinandergesetzt hat.⁷⁸

Amslers Ansatz klingt durchaus plausibel und würde zudem das Rätsel um zumindest eines der verschollenen Canetti-Werke lösen. 1932 wurde Veza Canettis Erzählung *Ein Kind rollt Gold* im Rahmen der von Wieland Herzfelde herausgegebenen Anthologie

⁷⁵ Vgl. Amsler: *Veza Canetti im Kontext des Austromarxismus*. S. 338.

⁷⁶ Vgl. Meidl: *Veza Canettis Sozialkritik in der revolutionären Nachkriegszeit*. S. 50.

⁷⁷ Vgl. Amsler: *Veza Canetti im Kontext des Austromarxismus*. S. 74.

⁷⁸ Ebd.

Dreißig neue Erzähler des neuen Deutschland publiziert.⁷⁹ Bei einem Preisausschreiben der *Arbeiter-Zeitung* 1933 gewann Veza Canetti mit ebendieser Erzählung den mit 200 Schilling dotierten zweiten Preis.⁸⁰

Auch Mela Hartwig veröffentlichte in der *Arbeiter-Zeitung*. Am 14. August 1927 erschien dort ihr Gedicht *Kleinstadt*.⁸¹ Der Durchbruch gelang ihr aber im selben Jahr durch die Teilnahme an einem Literaturwettbewerb der Zeitung *Die Literarische Welt*.⁸² Ihre dort eingereichte Novelle *Das Verbrechen* wurde von Alfred Döblin ausgezeichnet und erschien mit vier weiteren Novellen unter dem Titel *Ekstasen* als Novellenband 1927 beim Zsolnay-Verlag.⁸³ Wie im nachfolgenden Kapitel noch genauer erläutert wird, verarbeitete Hartwig besonders in der prämierten Novelle *Das Verbrechen* die zum damaligen Zeitpunkt außergewöhnlichen Erkenntnisse der Psychoanalyse. Frauenrechte und auch die Betonung einer weiblichen Sexualität wurden ebenfalls thematisch von Hartwig aufgegriffen, u.a. in der Novelle *Der phantastische Paragraph*, die nachfolgend ebenfalls noch detaillierter behandelt wird. Die Kasper-Hauser-Thematik, die Veza Canetti in ihrem verschollenen Werk behandelt haben soll, verarbeitete auch Mela Hartwig in ihrer Erzählung *Die Hexe*, die ebenfalls Teil des Novellenbandes *Ekstasen* war. Die *Arbeiter-Zeitung* kündigte am 23. März 1928 bezüglich der Fachgruppe für Literatur in Ottakring an, dass Mela Hartwig an dem Abend aus eigenen Werken lesen werde⁸⁴, ein Beleg für öffentliche Auftritte Hartwigs als Schriftstellerin. Hartwig, die nach ihrer Heirat mit ihrem Mann in Graz lebte, hielt sich hier in künstlerischen Kreisen um den Maler Alfred Wickenburg und den Lyriker Hans Leifheim auf⁸⁵. 1929 erschien, ebenfalls bei Zsolnay, Hartwigs Roman *Das Weib ist ein Nichts*, der durchaus kontroverse Reaktionen und Rezensionen zur Folge hatte.⁸⁶ Metro-Goldwyn-Meyer stellte sogar eine mögliche Verfilmung in den Raum, da Gertrud Grunwaldt von MGM Interesse an den Filmrechten für *Das Weib ist ein Nichts*

⁷⁹ Vgl. Schedel: *Sozialismus und Psychoanalyse*. S. 150.

⁸⁰ Vgl. Schedel: „Buch ist von mir keines erschienen...“, S. 193.

⁸¹ Vgl. Fraisl, Bettina: „Nachwort“ (2001). S. 158.

⁸² Vgl. ebd. S. 159.

⁸³ Vgl. ebd.

⁸⁴ o.V.: „Volksbildung“. In: *Arbeiter-Zeitung*, 23.3.1928, S. 14. Über ANNO/Österreichische Nationalbibliothek.

⁸⁵ Vgl. Fähnders, Walter: „Über Zwei Romane, die 1933 nicht erscheinen durften. Mela Hartwigs *Bin ich ein überflüssiger Mensch?* und Ruth Landshoff-Yorcks *Roman einer Tänzerin*“. In: Walter, Axel E. (Hg.): *Regionaler Kulturraum und intellektuelle Kommunikation vom Humanismus bis ins Zeitalter des Internet: Festschrift für Klaus Garber*. Amsterdam: Rodopi, 2005. S. 171.

⁸⁶ Vgl. Fraisl, Bettina: „Nachwort“ (2001). S. 159.

zeigte.⁸⁷ Zu einer Verfilmung kam es letzten Endes aber nie. Ebenfalls 1929 erhielt Hartwig den Julius-Reich-Preis für Dichtung der Stadt Wien.

Die Anerkennungen, die beiden Autorinnen in Form von Publikationen in Zeitungen oder bei Verlagen und durch den Erhalt von Auszeichnungen zuteil wurden, machen deutlich, dass das – bis dahin natürlich noch sehr überschaubare – Werk beider Autorinnen beim Lesepublikum Anklang fand und ein Hoffen beider auf den Beginn einer schriftstellerischen Karriere zurecht bestärkte.

Im Anschluss sollen nun ausgewählte Werke der Autorinnen, die die Themenbereiche der Psychoanalyse, Sozialismus und Frauenrechte behandeln, genauer betrachtet und analysiert werden.

3.2 Neue Erkenntnisse: Literatur und Psychoanalyse

Die von Sigmund Freud begründete Psychoanalyse und die damit verbundenen außergewöhnlichen Erkenntnisse beeinflussten auch zahlreiche AutorInnen in ihrem literarischen Schaffen. So notierte beispielsweise Franz Kafka 1912 in Bezug auf seine kurz zuvor verfasste Novelle *Das Urteil* folgende Information: „Gedanken an Freud natürlich“⁸⁸, ein deutlicher Hinweis auf den Einfluss von Freuds Theorien. Auch in Canettis und Hartwigs Werk zeigen sich Hinweise auf die Einarbeitung psychoanalytischer Erkenntnisse, wobei diese bei Zweiterer noch etwas ausgeprägter ausfallen. Dennoch darf an dieser Stelle nicht außer Acht gelassen werden, dass nicht nur eine Beeinflussung von Seiten der Psychoanalyse auf die Literatur stattfand, sondern dies auch umgekehrt der Fall war. Als wohl bekanntestes Beispiel dient hier Freuds Untersuchung des von ihm benannten „Ödipuskomplexes“, bei dessen Analyse er den griechischen Mythos des Ödipus heranzog. Diesem wollen wir uns in der anschließenden Untersuchung der Werke Canettis und Hartwigs noch genauer widmen. Zur Wechselwirkung zwischen Literatur und Psychoanalyse merkt der Literaturwissenschaftler Eckart Goebel an, dass Freud selbst angeblich gesagt hätte,

⁸⁷ Vgl. Fraisl, Bettina: „Nachwort“ (2001). S. 159.

⁸⁸ Vgl. Goebel, Eckart: „Literatur & Psychoanalyse: Historisch-systematische Einleitung.“ In: Berndt, Frauke u.a. (Hg.): *Handbuch Literatur & Psychoanalyse*. Berlin: De Gruyter, 2017. S.8.

dass nicht er, sondern die Philosophen und Dichter vor ihm bereits das Unbewusste entdeckt hätten und er lediglich die wissenschaftliche Methode zur Erforschung des Unbewussten entwickelt habe.⁸⁹ Die Verbindung der beiden Disziplinen wird somit auch von Seiten Freuds betont, weshalb die Auseinandersetzung mit dem literarischen Schaffen der beiden Autorinnen von besonderem Interesse ist, da sie nach Freud schrieben und publizierten.

Mela Hartwig nahm, wie bereits erwähnt, mit ihrer Novelle *Das Verbrechen* 1927 an einem Wettbewerb teil. Interessant ist hierbei, dass es Alfred Döblin war, der als Jurymitglied auf Hartwig aufmerksam machte. Döblin selbst äußerte sich auch Freuds Arbeit gegenüber positiv. So merkte Döblin an, „Freud habe den ‚Lemuren‘, die in Träumen und Phantasien erscheinen, endlich ‚Gestalten und Namen‘ gegeben“⁹⁰ und dass dieses Namengeben sowohl die Menschheit, als auch die Sprache bereichert habe.⁹¹ Daraus könnte die Schlussfolgerung gezogen werden, dass Döblins Verständnis der freudschen Theorien auch ein Verständnis des literarischen Werks Mela Hartwigs begünstigte.

Die Novelle kann in Bezug auf Freuds Theorien auf vielfältige Weise interpretiert werden, auch als Kritik an der Psychoanalyse. Die ProtagonistInnen in *Das Verbrechen* sind Agnes und ihr Vater Dr. Egon Zuba, der selbst Arzt und Psychoanalytiker ist. Zunächst ist eine inzestuöse Neigung Agnes‘ ihrem Vater gegenüber erkennbar, die inzestuöse Liebe zu ihrem Vater kann hier als Ödipuskomplex gedeutet werden. Freud benannte den Ödipuskomplex nach dem griechischen Mythos des König Ödipus, der unwissend mit seiner Mutter Inzest begeht und seinen Vater tötet, und somit die Weissagung des Orakels erfüllt. Freuds Ödipuskomplex bezeichnet die „zentrale Entwicklungskrise eines jeden Menschenkindes“⁹². Im positiven Ödipuskomplex richtet sich die Liebe des Sohnes auf die Mutter, während der gleichgeschlechtliche Vater zur Konkurrenz wird (der negative Ödipuskomplex bezeichnet die Liebe zum gleichgeschlechtlichen Elternteil und die Ablehnung des gegengeschlechtlichen).⁹³ Eveline List merkt hierzu aber an: „Der Ödipuskomplex, wie ihn der Mythos darstellt,

⁸⁹ Vgl. Goebel: „Literatur & Psychoanalyse“. S. 3f.

⁹⁰ Nitzschke, Bernd: *Die Psychoanalyse Sigmund Freuds. Konzepte und Begriffe*. Wiesbaden: VS Verlag, 2011. S. 33.

⁹¹ Vgl. ebd.

⁹² List, Eveline: *Psychoanalyse*. 2. Auflage. Wien: Facultas, 2014. S. 86.

⁹³ Vgl. Berkel, Irene: *Sigmund Freud*. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag, 2008. S. 33.

ist auch eine Vereinfachung: Tatsächlich ist das Kind an beide Eltern in ambivalenter Weise durch Liebe und Hass gebunden.“⁹⁴ Die Pubertät bringt bei Freud anschließend eine weitere und bedeutende Wendung mit sich:

Die Pubertätsphantasien knüpfen erneut an die inzestuösen elterlichen Liebesobjekte an. So zeigte sich nach Freud, dass „bei allen Menschen die infantilen Neigungen, nun durch den somatischen Nachdruck verstärkt, wieder auf(treten), und unter ihnen in gesetzmäßiger Häufigkeit und an erster Stelle die meist bereits durch die Geschlechtsanziehung differenzierte Sexualregung des Kindes für die Eltern, des Sohnes für die Mutter und der Tochter für den Vater. Gleichzeitig mit der Überwindung und Verwerfung dieser deutlich inzestuösen Phantasien wird eine der bedeutsamsten, aber auch schmerzhaftesten, psychischen Leistungen der Pubertätszeit vollzogen, die Ablösung von der Autorität der Eltern, durch welche erst der für den Kulturfortschritt wichtige Gegensatz der neuen Generation zur alten geschaffen wird“.⁹⁵

Die Überwindung der inzestuösen Phantasie ist somit laut Freud der einzige Weg, sich von der Autorität der Eltern zu lösen. Auf die Novelle bezogen wird jedoch deutlich, dass ein Loslösen von inzestuösen Phantasien für Agnes nicht möglich ist, da ihr Vater die von ihr unternommenen Versuche der Ablösung wiederholt verhindert. Als Agnes verreisen möchte, um endlich eine sonst unmögliche Distanz zum Vater zu erreichen, hindert er sie durch Manipulation daran, indem er vorgibt, eine andere Frau heiraten zu wollen. Durch diese Nachricht tief getroffen, bricht Agnes' Wille und sie reist nicht ab. „Ich reise nicht, ich reise nicht“, schreit Agnes außer sich. Er hält noch immer ihren Kopf zurückgebogen, zwischen beiden Händen, so daß ihm ihr Gesicht zugewendet ist: „So sehr liebst du mich also?“⁹⁶. Diese Aussage enttarnt die Manipulation und das Machtspiel des Vaters mit Agnes. Später gesteht er sogar, dass es sich bei seiner Aussage, eine Heirat zu planen, lediglich um ein „Experiment“ gehandelt habe.

„Sag mir, an was ich glauben soll, wenn ich nicht mehr an dich glauben kann? Aber warum – warum hast du das getan?“
„Weil ich deine Verlogenheit zerbrechen musste“, entgegnete er hart, „damit nicht der Kern deines Wesens in Fäulnis gerät. Hättest du nur dir selbst eingestanden, daß du mich liebst, so hätte ich dich reisen lassen dürfen, weil ein bewußter Verzicht keine Gefahren mehr hat. Aber da es dir beliebt hat, dich selbst zu belügen, so habe ich mich verpflichtet gefühlt, deine Reise zu verhindern, auch mit

⁹⁴ Berkel: *Sigmund Freud*. S. 87.

⁹⁵ Ebd. S. 37.

⁹⁶ Hartwig, Mela: „Das Verbrechen“. In: *Das Verbrechen*. Novellen und Erzählungen. Graz: Droschl, 2004. S. 30.

diesem Gewaltmittel, weil ich dich in diesem Zustand der Überreiztheit nicht dir selbst und deinem hysterischen Willen zur Lüge überlassen durfte, der dich mehr geschädigt hätte als dieses Experiment.“⁹⁷

Agnes' Vater begründet sein Handeln mit Sorge der Tochter gegenüber, obwohl das von ihm als „Experiment“ beschriebene manipulative Verhalten in Wahrheit dem Gefügigmachen der Tochter gilt. Allein die Wahl des Wortes „Experiment“ verdeutlicht, dass Agnes zum Versuchsobjekt der Theorien des Vaters degradiert wird. Bereits zu Beginn der Novelle, als sich Agnes vier Tage lang in ihrem Zimmer einsperrt, erklärt er: „Ich spreche jetzt als Arzt, als Psychiater, wenn du willst. Für mich bedeutet diese Tatsache lediglich eine Theorie, für die du ein außerordentlich sensibles Beweisobjekt darstellst.“⁹⁸ Hartwig zeigt hierbei die manipulativen Kräfte der Psychoanalyse auf und übt so Kritik an selbiger. Die Germanistin Sigrid Schmid-Bortenschlager vermerkt hierzu: „[...] andererseits aber bringt sie [Hartwig], nicht nur aus der Position der Dichtung, sondern auch aus der der Frau, wesentliche Korrekturen an Freuds Bild an, ja, stellt praktisch die Psychoanalyse als eine der Möglichkeiten der Machtausübung dar.“⁹⁹ Die Machtausübung der Psychoanalyse wird durch das Verhalten des Vaters offengelegt. Agnes weigert sich, die inzestuösen Wünsche und Neigungen, die sie dem Vater gegenüber empfindet, auszusprechen, da diese mit großer Scham behaftet sind. Der Vater jedoch will sie dazu zwingen und sieht in ihrer Weigerung lediglich eine Bestätigung seiner Theorien. Literaturwissenschaftlerin Vivien Boxberger merkt hierzu an:

Die Patientin fungiert hier als Figurine und kann so die Thesen des Arztes in der Inszenierung belegen. Der Emanzipationsversuch, den die Frauen in der hysterischen Veranstaltung verkörpern, wird mit dem Lindern der Symptome (z. B. durch eine talking cure) unmöglich gemacht. Die Konsequenz für die Neue Tochter ist demnach die Beseitigung der regulierenden Instanz, des Marionetten-Spielers auf dem ‚Bühnenbild des Patriarchats‘ – der Mord am Vater-Psychoanalytiker-Arzt-Konglomerat!¹⁰⁰

⁹⁷ Hartwig: „Das Verbrechen“. S. 34.

⁹⁸ Ebd. S.22.

⁹⁹ Schmid-Bortenschlager, Sigrid: „Der zerbrochene Spiegel. Weibliche Kritik der Psychoanalyse in Mela Hartwigs Novellen“. In: *Modern Austrian Literature*. Special Issue on Austrian Women Writers. Heft 12, Nummer 3/4. 1979, S. 77-95, hier S. 77.

¹⁰⁰ Boxberger, Vivien: „Emanzipation der ‚Neuen Tochter‘ in Mela Hartwigs Das Verbrechen (1927)“. In: Kucher, Primus-Heinz (Hg.): *Verdrängte Moderne – vergessene Avantgarde: Diskurskonstellationen zwischen Literatur, Theater, Kunst und Musik in Österreich 1918–1938*. Göttingen: V&R unipress, 2015. S. 240.

Die einzige Möglichkeit für Agnes, sich aus dem Bann des Vaters zu befreien, stellt der Mord an ihm dar. Nachdem er zunächst selbst davon spricht, dass Agnes ihn ermorden wird und ihr sogar seinen Revolver zu Verfügung stellt, erkennt ihr Vater – zu spät – dass sich in Agnes ein Wandel vollzogen hat. Schließlich befreit sich Agnes, indem sie den Vater erschießt.

Obwohl ihr „nur mehr die Wahl zwischen Irrenhaus und Gefängnis“ bleibt, hat sie die Mechanismen, die sie zum Objekt machen, nicht nur in einer finalen Inszenierung (vgl. Emilia und Else) aufgezeigt, sondern sich gleichsam in einem Akt der Befreiung aus der Fremdbestimmtheit gelöst. Der Mord an ihrem realen Vater ist dabei gleichzeitig als Aufbegehren gegen das Patriarchat zu verstehen. Agnes entwickelt die Basis eines feministischen Bewusstseins, welchem nach Gerda Lerner zunächst einige Einsichten vorausgehen. So müssten die Frauen zunächst erkennen, dass sie einer untergeordneten Gruppe angehören, die unter Missständen leidet. Es folgt die Erkenntnis, dass ihr untergeordneter Status gesellschaftlich produziert ist und, wie ich ergänzen möchte, im Patriarchat aufrechterhalten wird. Auch Jessica Benjamin hat in ihrer Analyse des institutionalisierten Ödipus gezeigt, dass für Frauen eine ihre Weiblichkeit integrierende Ichwerdung unmöglich ist, solange der Vater das ‚kulturelle Sinnbild für Subjektivität‘ verkörpert.¹⁰¹

Boxberger spricht vom Mord an dem Vater als symbolisches Aufbegehren gegen das Patriarchat und legt hierbei die Brücke zu einer weiteren Interpretation der Novelle. Diese deutet die Machtausübung des Vaters auf Agnes als Symbol für die Unterdrückung der Frau durch das Patriarchat. So wird die Psychoanalyse hierbei als patriarchales Machtwerkzeug interpretiert.

Der Gebrauch des Begriffsinstrumentariums der Psychoanalyse lässt Hartwig eine Sprache finden, die innerhalb ihrer Novelle die Psychoanalyse als männliches Machtinstrument entlarvt: Die als therapieförderliche Maßnahme getarnte schrittweise Zerstörung der eigenen Tochter durch ein Konglomerat aus Vater, Arzt und Psychoanalytiker ist deshalb nicht nur als Rahmenhandlung zu bewerten, um Ödipus-Konflikt, Inzest-Tabu, Triebtheorie und Hysterie-Konzeption unterzubringen, sondern beinhaltet gleichzeitig Hartwigs Hauptanklagepunkt gegenüber der Freudschen Psychoanalyse.¹⁰²

Dieser Hauptanklagepunkt, den Boxberger hier anspricht, ist die Enttarnung der Psychoanalyse als Machtinstrument des Patriarchats, das Frauen eine ganz bestimmte Rolle zuteilt, in die sie förmlich gedrängt werden. Agnes ist der Analyse des Vaters so

¹⁰¹ Boxberger: „Emanzipation der ‚Neuen Tochter‘ “. S. 243.

¹⁰² Vgl. ebd. S. 244.

ausgeliefert, wie Frauen dieser Zeit den sozialen und gesellschaftlichen Zuschreibungen. Eine interessante Beobachtung ist, dass der Vater in Momenten der Machtausübung oftmals eine Zigarre anzündet. Bevor er Agnes mit Hilfe des vorab genannten „Experiments“ von ihren Reiseplänen abhalten will, „zündet [er] sich in aller Gemütsruhe eine Zigarre an“¹⁰³, als Agnes ihn am Verlassen des Hauses hindern will, zündet er eine Zigarette an und macht ihr ein weiteres Mal deutlich, wie sehr sie im ausgeliefert ist. Die Zigarren unterstreichen die patriarchalen Machtmomente und können daher als situationsverstärkende phallische Symbole gedeutet werden. Als der Vater Agnes die Lüge der vermeintlichen Hochzeitspläne offenbart, füllt er anschließend seine Tabatière mit Zigarren, bevor er das Haus verlässt. Später erfährt man von den zahlreichen Affären des Vaters, das Auffüllen der Zigarren wird so gewissermaßen zu einem „Auffüllen“ seiner männlichen Potenz, die er im weiteren Verlauf mit seinen Geliebten auslebt. Freud spricht in Bezug auf Frauen immer wieder vom sogenannten „Penisneid“, den Frauen bereits im Kindesalter entwickeln und sich im Zuge dessen ihrer „kastrierten“ Geschlechtsteile gewahr würden. Freud sah die Klitoris als verkümmerte Form des Penis an, daher auch der Begriff der Kastration. Dass diese Annahme nicht nur in dem aufkommenden Feminismus der 1980er Jahre massiv kritisiert wurde, sondern auch zu Freuds Lebzeiten, ist nicht weiter verwunderlich, betont diese Theorie doch die Wahrnehmung und Stellung der Frau seinerzeit als dem Mann nicht ebenbürtig und minderwertig.

Bezeichnend ist in der Novelle auch die Verwendung eines Revolvers, der ebenfalls als phallisches Symbol gedeutet werden kann. Dies verdeutlicht auch die einsetzende Wandlung, die sich in Agnes vollzieht, nachdem ihr Vater ihr seinen Revolver aushändigt. Durch den Revolver als phallisches Symbol wird dieser Akt zur Übergabe eines Machtwerkzeuges des Patriarchats an die Tochter. „Agnes fühlt, ohne zu begreifen, daß der Revolver sich ihr verbündet hat, daß er ihr ein schwindelndes Übergewicht verleiht.“¹⁰⁴ Die Waffe wird zu einem Befreiungsmittel aus den manipulativen Fängen des Vaters, der beim Anblick des Revolvers zunehmend verunsichert wird und Angst empfindet. „Die Frau erhält vom Vater den verlangten Penis, jedoch nicht in Form des Kindes, das sie gewünscht hat, sondern im Revolver,

¹⁰³ Hartwig: „Das Verbrechen“. S. 29.

¹⁰⁴ Ebd. S. 57.

dem Machtsymbol über Leben und Tod, der alten Rechte des pater familias“¹⁰⁵, so Schmid-Bortenschlager. Bereits der bloße Besitz des Revolvers ermöglicht eine schrittweise Distanzierung und Emanzipation vom Vater. Agnes spürt die damit verbundene Macht und als es schließlich zur finalen Auseinandersetzung kommt, spricht sie: „Ich wollte mich mit dir messen, Grausamkeit gegen Grausamkeit. Ich wollte es meinem Körper überlassen, mit dir abzurechnen. Du aber hast einen Revolver in meine Hände gelegt. Ich habe keine Wahl mehr.“¹⁰⁶ Agnes erkennt ihre vermeintliche neugewonnene Stärke und macht von ihr Gebrauch. Die Versuche des Vaters, sie umzustimmen, schlagen fehl. Durch den Revolver erlangt sie erstmals Autonomie und kann sich so aus der Gewalt des Vaters und in symbolischer Form der des Patriarchats befreien.

Obwohl sie weiß, dass sie für ihre Tat eine Gefängnisstrafe verbüßen muss, ruft sie nach dem Mord an dem Vater: „Mein Leben beginnt!“¹⁰⁷. Die Flucht aus der psychischen Gefangenschaft durch den Vater wird zum Befreiungsschlag, den auch das Gefängnis nicht mehr dämmen kann. Wie durch das zuvor wiedergegebene Zitat Vivien Boxbergers deutlich wird, bleibt Agnes nur die Wahl zwischen Gefängnis und Irrenhaus, um sich aus der patriarchalen Machtstruktur zu befreien.¹⁰⁸

Dieser aussichtslosen Wahl sind auch Frauenfiguren bei Veza Canetti ausgeliefert. In ihrem Roman *Die Gelbe Straße* wird die junge und aus wohlhabender Familie stammende Maja mit Herrn Iger verheiratet, der bald darauf sein wahres Gesicht offenbart. Nach außen gibt er den spendablen Gönner, während er zuhause von Geiz zerfressen Frau und Kinder zu Opfern seiner psychischen und physischen Gewaltausbrüche macht. Eva Meidl hierzu: „Das Heim ist für Maja kein Ort, an den sie sich zurückziehen kann, sondern ein Gefängnis“¹⁰⁹. Als Maja in ihrer Not versucht, die Scheidung einzureichen, gelingt dies nicht. Da ihr Mann sie in der Nacht zuvor vergewaltigte, gilt dies als Intimität und die Scheidung kann nicht vollzogen werden. Als Maja Geld von ihrem verstorbenen Vater erbt, wird nur ihr das geheime Passwort für den Zugang offenbart. Iger aber will an das Geld kommen und als sie sich weigert, misshandelt er sie abermals und schließlich auch ihre Kinder. Die Scheidung ist auch

¹⁰⁵ Schmid-Bortenschlager: „Der zerbrochene Spiegel“. S. 82.

¹⁰⁶ Ebd. S. 60.

¹⁰⁷ Ebd. S. 61.

¹⁰⁸ Vgl. Boxberger: „Emanzipation der ‚Neuen Tochter‘“. S. 243.

¹⁰⁹ Meidl: *Veza Canettis Sozialkritik*. S. 69.

diesmal nicht möglich, da der Anwalt ihr erklärt: „Ja, das ist kein hinreichender Scheidungsgrund. Ein Vater hat Züchtigungsrechte“¹¹⁰. Maja begreift, dass sie dem patriarchalischen Machtapparat ausgeliefert ist und erfährt „zum ersten Mal, daß der Verstand denen fehlt, die ein Amt haben“¹¹¹. Hier wird Canettis Sozialkritik besonders deutlich, da die ausweglose Situation Majas stellvertretend für die Lebensrealität zahlreicher Frauen jener Zeit steht. Maja sieht keinen anderen Ausweg, als am nächsten Tag einen Wachmann rufen zu lassen. Als dieser erscheint schreit sie: „Fort, fort, fort, fort! Weg, weg, weg, weg! Ich kann nicht mehr! Er bringt mich um! Führen Sie mich we-weg! Ich *kann* nicht!“¹¹². Herr Iger versucht, den Wachmann von der Unwichtigkeit dieses Vorfalls zu überzeugen. Als dieser Maja dazu ermahnt, sich zu beruhigen, schreit diese: „Ich kann nicht! Ich muß schreien! Ich kann nicht mehr! Er ermordet die Kinder! Sie wissen nichts! Helfen Sie mir! Helfen Sie mir weg!“¹¹³. Doch auch der Wachmann erkennt ihre Not nicht, schließlich wird sie aber in ein Sanatorium eingewiesen. Der heftige Ausbruch Majas stellt für sie die einzige Möglichkeit dar, ihrer ausweglosen Situation zu entinnen.

Frauen, wie Maja, die sich den vorgeschriebenen Verhaltensweisen widersetzen, werden in Sanatorien abgeschoben, oder ziehen sich freiwillig aus dem Gefängnis der Ehe in das Sanatorium-Gefängnis zurück. Die Hysterie kann also auch als Ausdruck für Identitätsverlust gesehen werden, der zur Rebellion gegen die Unterdrückung führt.¹¹⁴

Wie bei Agnes das Gefängnis, gibt es auch für Maja nur die Flucht ins Irrenhaus, um ihrem tyrannischen Mann und dem männlich dominierten Machtsystem zu entfliehen. Ebenso wird deutlich, dass Maja erst durch die schweren psychischen und physischen Misshandlungen ihres Ehemannes selbst psychische Probleme entwickelt.

Aus dem sanften Engel zu Beginn der Erzählung wird eine tobende Verrückte, die der Ratio nicht mehr zugänglich ist. Das Gegensätzliche im traditionellen Bild von der Frau wird von Veza Canetti aufgegriffen und umgekehrt: Maja ist zu Beginn des Kapitels gesund und sanft, am Ende wird sie krank und rasend.¹¹⁵

¹¹⁰ Canetti, Veza: *Die Gelbe Straße*. 2. Auflage. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2011. S. 75.

¹¹¹ Ebd.

¹¹² Ebd. S. 77.

¹¹³ Ebd. S. 78.

¹¹⁴ Meidl: *Veza Canettis Sozialkritik*. S. 84.

¹¹⁵ Ebd. S. 83.

Doch hier gelingt ihr auch ein Befreiungsschlag gegen ihren Mann – sie spielt ihre Verwirrung aus, indem sie vorgibt, das Passwort für das Erbe ihres Vaters vergessen zu haben. So hat Iger keinen Zugriff auf ihr Geld und auch keine Möglichkeit mehr, diesen jemals zu erwerben.

Beachtenswert ist die Umkehrung, die hier bei Hartwig und Canetti stattfindet. Diese Umkehrung bezieht sich auf die Wahrnehmung von „Irrenhaus“ und „normaler“ Welt. Besonders deutlich manifestiert sich diese Ansicht in Hartwigs Erzählung *Aufzeichnungen einer Hässlichen*. Die Protagonistin der Erzählung ist Krankenpflegerin und verliebt sich in einen Arzt des Krankenhauses, Dr. B. Ihre Liebe bleibt unerwidert, was sie auf die Tatsache zurückführt, dass sie hässlich ist bzw. sich als hässlich wahrnimmt. In ihrer Verzweiflung und durch die Sehnsucht nach Liebe – auch körperlicher – kommt es zu immer heftigeren Ausbrüchen in Gegenwart Dr. Bs. Am Ende lässt sie sich in die psychiatrische Klinik versetzen und stellt nach anfänglicher Unsicherheit im Umgang mit den dortigen PatientInnen fest:

Heute liebe ich sie. Sie sind gutmütig und kindlich. Wenn sie ihre Anfälle haben, toben und schreien und um sich schlagen oder wimmern und sich in unmenschlicher Angst in den Boden verkriechen möchten, sind sie nicht schlechter und nicht gefährlicher als andere Menschen, die mit ihren fünf gesunden Sinnen das gleiche tun, aber grausamer, hinterhältiger und verstockter: nur bedauernswerter sind sie.¹¹⁶

Hartwig veranschaulicht hier, dass die wahren „Irren“ oftmals nicht diejenigen sind, die in einem Sanatorium untergebracht sind. Wie wir anhand der Figuren des Dr. Egon Zuba und des Herrn Iger deutlich sehen konnten, sind es nicht die Frauen dieser beiden Erzählungen, die sich unmenschlich verhalten. Sadistisch und damit – wie das Zitat richtig anmerkt – auch gefährlich verhalten sich die beiden Männer, nicht die vermeintlich hysterischen Frauen. Schmid-Bortenschlager spricht davon, dass Hartwig die Wertungen von normal und abnormal umkehrt.¹¹⁷ Dies sehen wir ebenso bei Veza Canetti, wodurch beiden Autorinnen eine ausgesprochen differenzierte Form der Sozialkritik gelingt, die den destruktiven Machtapparat des Patriarchats schonungslos offenlegt.

¹¹⁶ Hartwig, Mela: „Aufzeichnungen einer Hässlichen“. In: *Das Verbrechen*. Novellen und Erzählungen. Graz: Droschl, 2004. S. 202.

¹¹⁷ Schmid-Bortenschlager: „Der zerbrochene Spiegel“. S. 78.

Eine weitere Komponente, die in Bezug auf die Psychoanalyse nicht nur in den soeben behandelten Werken, sondern in einigen weiteren Hartwigs und Canettis eine Rolle spielt, ist der Traum. Freud veröffentlichte sein Werk *Die Traumdeutung* 1900 und maß den Träumen große Bedeutung bei. „Freud beschrieb darin die dynamische Kraft unbewusster, infantiler sexueller und aggressiver Triebstreben bzw. Wünsche, die sich unter den besonderen Bedingungen des Schlafes einen Weg zum Bewusstsein bahnen“.¹¹⁸ Unbewusstes oder Verdrängtes zeigt sich somit in verwandelter Form im Traum wieder. Auch Hartwig und Canetti arbeiten in ihren Erzählungen mit Traumelementen. Bei Agnes verschwimmt die Wahrnehmung von Traum und Wirklichkeit, die Traumwelt übernimmt eine Schutzfunktion. Gleichzeitig wird in ihrem Traum ihr eigenes Ausgeliefertsein deutlich. So träumt sie: „Mein Vater beschattet mein Leben. Ich verblute in seine Hände hinein. Er ist ein Grabstein, vor die Schwelle meines Lebens gesetzt. Ich bin lebendig eingemauert. Ich muß sterben, ich habe keine Wahl.“¹¹⁹ In ihrem Traum ist Agnes befreit von ihren inzestuösen Gedanken und erkennt den Vater als manipulative Instanz, die massiv in ihr Leben eingreift. Im Unterbewusstsein des Traumes erkennt sie die Gefahr, die von ihrem Vater ausgeht. „Die Zensur des Bewusstseins schiebt zwar noch den Wunsch nach dem eigenen Tod vor, doch ist dies, entsprechend der Freudschen Traumdeutung, als einfache Verschiebung aufzulösen, es heißt bereits hier: Er muß sterben“.¹²⁰ Der Traum wird somit zu einem kathartischen Moment, der letzten Endes dazu führt, dass sich Agnes befreien kann.

Bei Maja offenbart der Traum die unterdrückte Aggression, die sie sonst nicht ausleben kann. Diese richtet sich in ihrer Traumwelt aber nicht gegen ihren gewalttätigen Mann, sondern gegen ihre Kinder und sich selbst als Mutter. In ihrem Traum werden Bäckereien zu Symbolen für ihre Kinder:

Und plötzlich faßte ich die eine, die mein Söhnchen war, und sagte, das ist Jesus und steckte sie in den Mund und zerkaute sie rasch. Und dann nahm ich die andere, die meine Tochter war, und sagte, das ist Maria und steckte sie schnell in den Mund und zerkaute sie rasch. Darum müssen sie sterben. Ich bin eine Gotteslästerin.¹²¹

¹¹⁸ List: *Psychoanalyse*. S. 68.

¹¹⁹ Hartwig: „Das Verbrechen“. S. 54.

¹²⁰ Schmid-Bortenschlager: „Der zerbrochene Spiegel“. S. 82.

¹²¹ Canetti: *Die Gelbe Straße*. S. 80.

Durch die Kinder hat Herr Iger ein Mittel der Erpressung, mit dem er Maja an sich bindet. Als sie sich weigert, ihm das geerbte Geld zu überlassen, misshandelt er die Kinder und macht diese zu seinem Druckmittel. Indem sie die Bäckereien bzw. die Kinder im Traum verschlingt, sind diese nicht nur vor dem gewalttätigen Vater geschützt, es ist auch eine Form der Befreiung für Maja selbst, die auf diese Art symbolisch ihre Kinder verinnerlicht, sie sich buchstäblich einverleibt. Zugleich fühlt sie sich als Mutter schuldig, da sie ihre Kinder nicht vor dem gewalttätigen Vater schützen kann. Die Flucht ins Sanatorium geht somit mit dem Schuldgefühl einher, ihre Kinder im Stich gelassen zu haben, was dieser Traum unterstreicht.

In einem ständigen Wechsel zwischen Traumwelt und realer Welt befindet sich die Protagonistin in *Aufzeichnungen einer Hässlichen*. Ihre Sehnsüchte werden zu Träumen, die sich nicht nur nachts, sondern auch tagsüber manifestieren. Sie selbst beobachtet und analysiert ihre Träume und ist sich deren Bedeutung meist bewusst. Durch wiederkehrende Träume, in denen Dr. B. auftaucht, beginnt sie, sich im wahren Leben in ihn zu verlieben, da sie ihn nach und nach mit der Traumfigur vermischt.

Ich ließ mich von einer prickelnden Neugierde verführen, den Gegenstand meiner Anteilnahme wider Willen zu beobachten, zu belauern, ihn mit jenem Dr. B. zu vergleichen, über den meine Traumgesichte so mühelos verfügten. Und er glich ihm so sehr, daß ich ihn nicht ansehen konnte, ohne rot zu werden, so sehr, daß ich ihn immer wieder ansehen mußte.¹²²

Doch nicht nur auf Dr. B. projiziert sie in nächtlichen Träumen ihre Bedürfnisse und Sehnsüchte, in Lokalen und Theatern beobachtet sie Leute und lässt diese zu ProtagonistInnen ihrer Vorstellungen werden. Diese sind oftmals geprägt von sexuellen Wunschphantasien Männern gegenüber und negativen, ablehnenden Gewaltphantasien Frauen gegenüber, vor allem bei jenen, die sie als schöner als sich selbst empfindet. Auch bei ihr zeigen sich so unterdrückte Wünsche und Aggressionen, die sie nicht ausleben kann. Widerfahren ihr reale Momente, wie z.B. die vermeintliche Zuneigung Dr. Bs, fühlt sie sich „wie im Traum“¹²³, oftmals vermischen sich ihre Wunschphantasien mit der Realität und lassen sie an dieser zweifeln.

¹²² Hartwig: „Aufzeichnungen einer Hässlichen“. S. 134f.

¹²³ Vgl. ebd. S. 177.

Ihre Häßlichkeit entspricht nicht dem gängigen Ideal der weiblichen Attraktivität, kombiniert mit ihrer Armut schließt dies sexuelle Befriedigung aus, die daraus resultierenden Frustrationen heben die Positiva ihrer gesellschaftlichen Existenz wieder auf. Beide haben versucht, dieses Problem durch akzeptierte Formen der Wunscherfüllung – Lektüre, Traum, Imaginationen – zu lösen; der Versuch, diese Vorstellungen in die Realität zu übertragen führt in beiden Fällen zur Erkrankung, Hysterie im einen, Neurose im anderen Fall.¹²⁴

Die neurotischen Anfälle kündigen sich bereits im Voraus im Unbewussten an. So wird sie in einem ihrer Träume in eine Zwangsjacke gesteckt und in eine Zelle aus Spiegelglas gesperrt. Letzten Endes durchbricht sie den Bann aus Traum und Wunsch, in dem sie sich versetzen lässt und so den Kontakt und eine weitere Auseinandersetzung mit Dr. B. verunmöglicht.

Eine ähnliche Vermischung zwischen Traum und realer Welt durchlebt auch Sabine Seltsam, die Protagonistin aus Hartwigs Erzählung *Der phantastische Paragraph*. Auf diese Erzählung wird im Abschnitt zum Thema Abtreibung noch genauer eingegangen. Sabine ist durch eine traumhafte Begegnung mit einem ehemaligen Geliebten davon überzeugt, von diesem schwanger zu sein.

Vielleicht war Sabine, als sie erwachte, einen Augenblick lang bereit, das sonderbare Abenteuer dieser Nacht für einen Traum zu halten, aber das zerwühlte Bett narrete sie, ihr gestilltes Herz betrog sie. Zu ihrem eigenen Verderben, wie sich später erweisen wird, ließ sie sich das Wunder gefallen, ließ es in ihrem einsamen Herzen in Gültigkeit erwachsen.¹²⁵

Wie bei der Protagonistin aus *Aufzeichnungen einer Hässlichen* ist auch Sabine Seltsam einsam und hegt Sehnsüchte nach sexuellen Erlebnissen und Liebe. Da ihr dies aufgrund ihres äußeren Erscheinungsbildes (sie hält sich für bzw. wird als unattraktiv beschrieben) verwehrt scheint, bleibt ihr nur die Flucht in die Traumwelt. Diese gestaltet sich aber so verheerend, dass sie sich letzten Endes für eine nicht stattgefundene Abtreibung vor Gericht verantworten muss und schuldig gesprochen wird. Die Traumwelt ist, stärker noch als bei *Aufzeichnungen einer Hässlichen*, immer intensiver mit der realen Welt verwoben, sodass eine Trennung kaum noch möglich ist. Eine genauere Analyse der Erzählung wird, wie bereits erwähnt, nachfolgend im Abschnitt über Abtreibung vorgenommen.

¹²⁴ Schmid-Bortenschlager: „Der zerbrochene Spiegel“. S. 83.

¹²⁵ Hartwig, Mela: „Der phantastische Paragraph“. In: *Das Verbrechen*. Novellen und Erzählungen. Graz: Droschl, 2004. S. 64f.

Veza Canetti und besonders Mela Hartwig wenden in ihren Werken Erkenntnisse der Psychoanalyse an, lassen diese aber nicht unkommentiert, sondern finden kritische Zugänge. Da besonders Frauen als hysterisch beschrieben wurden, eröffnen die Erzählungen, die aus Sicht der Frau stattfinden, hier neue Sichtweisen auf das Thema. Beide Autorinnen machen deutlich, welche äußeren Einwirkungen (oft von einer männlichen Machtinstanz ausgeübt) für die verzweifelte Reaktionen der Frauen verantwortlich sind und dass es sich bei diesen keineswegs um „Verrückte“ handelt, sondern dem vermeintlich hysterischen Verhalten oftmals schwere Formen des Missbrauchs zugrunde liegen. Auf die Bedeutung der Träume gehen sowohl Canetti als auch Hartwig ein und lassen diese zu Schlüsselementen werden, die die Begebenheiten der realen Welt dekonstruieren.

Die Psychoanalyse setzte Meilensteine in der Erforschung des menschlichen Seelenlebens, gleichzeitig aber entsprach sie in ihrer Sicht und Analyse von Frauen oftmals dem damaligen Frauenbild bzw. unterstützte Vorurteile und Zuschreibungen.

Agnes entstammt dagegen einer Reihe sich emanzipierender Töchter, die den ödipalen Vater-Tochter-Konflikt und das später in der Psychoanalyse manifestierte Frauenbild aufzubrechen und abzulegen versuchen. Prominente Beispiele aus der Literaturgeschichte sind Lessings Emilia Galotti (1772) und Schnitzlers Fräulein Else (1924), die als Töchter der jeweiligen Epochen eines gemeinsam haben: sie tragen innere sowie äußere Konflikte mit ihren Vätern aus und zeigen Symptome, aus denen später im Zuge der Psychoanalyse oder sogar schon in der jeweiligen Zeit die Diagnose Hysterie gestellt wird.¹²⁶

Besonders in Bezug auf weibliche Sexualität zeigt sich das gängige Stigma gegenüber Frauen, indem weibliche Sexualität als nicht relevant abgetan wird. Dies zeigt sich auch durch den von Freud geprägten Begriff des bereits zuvor erwähnten Penisneids. Besonders die Protagonistinnen in Hartwigs Novellen kämpfen mit den Folgen unerfüllten sexuellen Begehrens und sind den männlich geprägten sozialen Normen ausgeliefert.

Allerdings setzt sie [Hartwig] diesen männlichen Darstellungen, die die Frauen dämonisieren und wohl auch überschätzen, einen weiblichen Blick entgegen: die Schwierigkeiten der durchschnittlichen Frau, mit ihrer Sexualität zurecht zu kommen in einer Welt, die ein idealisiertes oder dämonisiertes Bild der Frau hat.¹²⁷

¹²⁶ Boxberger: „Emanzipation der ‚Neuen Tochter‘“. S. 38.

¹²⁷ Schmid-Bortenschlager: „Der zerbrochene Spiegel“. S. 15.

Dass sowohl Veza Canetti als auch Mela Hartwig hier Frauen zu Wort kommen lassen, bedeutet einen wesentlichen Schritt in der deutschsprachigen Literatur. Durch diesen Perspektivenwechsel werden patriarchal dominierte Machtverhältnisse und Herrschaftsstrukturen aufgedeckt und sozialkritische Sichtweisen ermöglicht, die sich abseits des gängigen, meist aus männlicher Sicht geprägten, Kanons bewegen.

3.3 Annäherungen an den Sozialismus

Veza Canetti bezeichnete sich in einem Brief, wie zuvor erwähnt, selbst als Sozialistin¹²⁸, und auch ihre literarischen Anfänge zeugen von einer eindeutigen Nähe zum Sozialismus, so beispielsweise Publikationsorgane wie die *Arbeiter-Zeitung*. Vreni Amsler beschäftigt sich in ihrem 2017 erschienenen Werk *Veza Canetti im Kontext des Austromarxismus* eingehend mit dieser Thematik und stellt fest:

Die nicht nur intertextuelle Nähe Veza Canettis zu den Austromarxisten wird auf verschiedenen Ebenen erkennbar. Da sind einmal ihre Publikationsorgane der Zwischenkriegszeit, die allesamt sozialistisch oder eben austromarxistisch geprägt waren, weiter ihre Nähe zu den Volksbildnern des Roten Wien und damit auch Vertretern des Wiener Kreises als Schnittstelle zwischen Wissenschaft und Austromarxismus.¹²⁹

Amsler verdeutlicht Canettis Verbindungen zum Sozialismus, die auf mehreren Ebenen bestand. Von besonderem Interesse ist hierbei die Verarbeitung sozialistischer Themen und Problemstellungen in ihren Werken. Besonders die Erzählung *Geduld bringt Rosen* sticht hervor, da sie die Klassenunterschiede und die damit verbundenen Ungerechtigkeiten behandelt. Im Zentrum der Handlung steht das Ehepaar Mäusle, das laut Canetti folgende „besonders hervortretende Eigenschaft besaß: es war dumm“¹³⁰. Amsler sieht in dieser von Canetti beschriebenen „Dummheit“ einen anderen Begriff für Naivität und Ehrlichkeit.¹³¹ Herr Mäusle lässt sich von dem wohlhabenden, aber

¹²⁸ Vgl. Amsler: *Veza Canetti im Kontext des Austromarxismus*. S. 334.

¹²⁹ Ebd. S. 20f.

¹³⁰ Canetti, Veza: „Geduld bringt Rosen“. In: Canetti, Veza: *Geduld bringt Rosen*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2010. S. 17.

¹³¹ Vgl. Amsler: *Veza Canetti im Kontext des Austromarxismus*. S. 25.

spielsüchtigen Bobby Prokop dazu verleiten, diesem Geld zu borgen, welches er eigentlich an seinem Arbeitsplatz abliefern müsste. Als Bobby das Geld verspielt, verliert Herr Mäusle in weiterer Folge seine Arbeit, erkrankt schwer und stirbt schließlich. Bereits die Beschreibung der Familie Mäusle macht die Armut der Arbeiterklasse deutlich. Die Tochter ist ebenfalls schwer krank, der Sohn durch eine körperliche Behinderung beeinträchtigt und es fehlt an der nötigen Versorgung, da das Geld knapp ist. Der von Canetti gewählte Titel *Geduld bringt Rosen* wird als fadenscheinige Redewendung enttarnt, betrachtet man den Verlauf und Ausgang der Geschichte. Denn die Mäusles müssen für ihre Geduld und Gutgläubigkeit bitter bezahlen, da nicht nur Herr Mäusle, sondern auch die schwerkranke Tochter am Ende der Erzählung verstirbt. Ebenso wird hier deutlich, wofür viele Anhänger des Sozialismus stets plädierten: Bildung und Aufklärung der Arbeiter. Denn nur so war es möglich, sich der Ungerechtigkeiten der Klassengesellschaft bewusst zu werden und dagegen anzukämpfen. Herr Mäusle jedoch glaubt Bobby Prokop jede seiner Lügen, ohne diese je zu hinterfragen und stürzt so von einem Unglück ins nächste. Amsler sieht in dieser Erzählung Canettis ein Einreihen „in die Tradition des Erzählens von Herrschaft und Knechtschaft“¹³².

Eine weitere Erzählung Canettis betont die Klassenunterschiede besonders deutlich, die Erzählung *Die Große*. Das kleine Mädchen Käthi ist selbstbewusst und sieht zunächst – wie alle Kinder – keinen Unterschied zwischen sich und ihren Klassenkameraden. Bis sie eines Tages von ihrer Lehrerin mit folgenden Worten gerügt wird: „Du hast es am wenigsten notwendig, dich aufzutun, wart nur, bis du in den Dienst gehen mußt wie deine Mutter, dann wirst du schon Demut erlernen!“¹³³. Erst durch die Rüge ihrer Lehrerin wird sie sich der Tatsache gewahr, dass es Klassenunterschiede gibt und mit einem Mal verschwindet die Leichtigkeit, die Käthi zuvor umgab: „[...] die Locken um die Schläfen tanzten nicht mehr, die Augen sahen ganz dunkel aus, langsam schlich sie durch zwei lange Gänge und drei Stockwerke hinunter – denn zum ersten Male hatte sie erfahren, daß es einen Unterschied gab.“¹³⁴ Wie sehr der Weg der meisten Kinder der Arbeiterklasse gesellschaftlich bereits

¹³² Amsler: *Veza Canetti im Kontext des Austromarxismus*. S. 26.

¹³³ Canetti, Veza: „Die Große“. In: Canetti, Veza: *Geduld bringt Rosen*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2010. S. 78.

¹³⁴ Ebd.

vorgegeben war, zeigt sich nicht nur in *Die Große*, sondern auch in der Erzählung *Der Sieger*, die bereits zuvor Erwähnung fand. Die Erzählung zeigt nicht nur die Willkür, der viele ArbeiterInnen ausgesetzt waren, und die schweren Arbeitsbedingungen, die bereits Kinder zu erleiden hatten, sondern auch die Parallele zwischen Geschlechter- und sozialer Diskriminierung, da die Protagonistin Anna trotz fleißiger Arbeit aufgrund ihres Aussehens ihren Arbeitsplatz verliert und somit von einer doppelten Benachteiligung getroffen wird: als Arbeiterin und als Frau.

Willkür der Arbeitgeber behandelt auch Mela Hartwig in ihrer Novelle *Die Kündigung*. Der Protagonist Anton Lemke fürchtet den Verlust seiner Arbeit. Durch diese Angst entwickelt der Buchhalter geradezu Wahnfantasien und bildet sich ein, seine Frau wolle ihn vergiften und seine Kollegen ihn denunzieren. Die Verunsicherung geht schließlich so weit, dass sich Lemke sicher ist, bei der nächsten Entlassungswelle ebenfalls seinen Posten zu verlieren und Suizid begeht. Das Ausgeliefertsein, das bereits bei Canetti deutlich wurde, betont auch Hartwig. Wie schon Anna sieht auch Anton Lemke die einzige Lösung im Freitod.

Eine andere Lösung für seine Misere sucht der arbeitslose Mechaniker Emil Kolbe in Hartwigs Kurzgeschichte *Der Meineid*. Dieser findet keine Anstellung und hungert, daher beschließt er, zu stehlen. „Er hatte keine Wahl, er mußte ausführen, was er beschlossen hatte. [...] Er hatte beschlossen, zu stehlen, um ins Gefängnis zu kommen“¹³⁵. Dass sein Vorhaben an der Gutmütigkeit der bestohlenen Ladenbesitzerin scheitert, die, um ihn zu schützen, prompt behauptet, sie hätte ihm das gestohlene Brot geschenkt, zeigt die prekäre Lage Kolbes. Sein Hunger und ein Obdach, das er sich im Gefängnis erhofft, bringen ihn dazu, eine Straftat zu begehen.

Im Vergleich zu ihren anderen Werken schlägt Hartwig in diesen beiden Texten einen deutlich nüchterneren Schreibstil an, der jenem Veza Canettis gleicht. Nicht nur der Stil der Neuen Sachlichkeit, auch der Verweis auf soziale Probleme zeigen diesbezüglich eine sozialkritische Aufarbeitung damals aktueller Probleme.¹³⁶ Aussagen bezüglich einer derartigen politisch-ideologischen Haltung gibt es bei Hartwig zwar nicht, dennoch kann eine Nähe zum Sozialismus insofern vermutet

¹³⁵ Hartwig, Mela: „Der Meineid“. In: Hartwig, Mela: *Das Verbrechen*. Graz: Literaturverlag Droschl, 2004. S. 261.

¹³⁶ Vgl. Schmid-Bortenschlager, Sigrid: „Exil und literarische Produktion. Das Beispiel Mela Hartwig“. In: Brinson, Charmain/ Dove, Richard u.a. (Hg.): *Keine Klage über England? Deutsche und österreichische Exilerfahrungen in Großbritannien 1933–1945*. München: Iudicum Verlag, 1998. S.93.

werden, als dass Hartwigs Mann Robert Spira als Rechtsanwalt Sozialisten gegen Nationalsozialisten verteidigt hatte¹³⁷. Die angeführten Texte behandeln sozialkritische und sozialpolitische Themen, die Hartwigs Haltung eindeutig dokumentieren.

Die Form der Lösungssuche, die Emil Kolbe in Hartwigs Kurzgeschichte durch den Versuch, freiwillig ins Gefängnis zu kommen anwandte, behandelt auch Veza Canetti in dem Kapitel *Der Kanal* im Roman *Die Gelbe Straße*. Die prekären Lebens- und Arbeitsbedingungen der Dienstmädchen, die Canetti beschreibt, zeigen eine Verbindung zwischen Sozialismus und Frauenrechten auf und sollen daher nun im Anschluss ausführlicher analysiert werden.

3.3.1. Herrschaftsverhältnisse: Das Dienstmädchen als Motiv

Besonders in den Werken Veza Canettis zeigt sich eine starke sozialkritische Haltung, speziell in Bezug auf die Arbeiterschicht. So thematisiert sie in der *Gelben Straße* im Kapitel *Der Kanal* die prekäre Lage der Wiener Dienstmädchen. In dem Vermittlungsbüro Frau Hatvanys suchen Hunderte junger Mädchen um eine Stellung an. „Achtzehn Mädchen saßen auf einer Bank, die hufeisenförmig durch das Lokal ging. Zweihundert waren vorgemerkt, aber für mehr als achtzehn war auf der Bank nicht Platz“. ¹³⁸ Die Frauen werden wie Waren zum Verkauf angeboten, die zukünftigen Dienstgeber erkundigen sich bei Frau Hatvany über Qualifikation und Können der jungen Mädchen. Diese feilscht mit ihnen über deren Lohn und preist die arbeitssuchenden Frauen an, als wären sie keine Menschen, sondern möglichst passende Produkte ihres Vermittlungsbüros. Die Frauen haben kein Mitspracherecht, wenn es um ihren Lohn oder zukünftigen Dienstgeber geht. Sie müssen stillschweigend mitanhören, wie um sie gefeilscht wird. Die Vermittlungsgebühr wird nicht von den DienstgeberInnen beglichen, bei denen sich Frau Hatvany immer wieder aufs Neue anbietet. Die Gebühr müssen die Dienstmädchen begleichen, sobald sie ihren Posten angetreten haben. Wenige Frauen kamen damals in den Genuss einer Berufsausbildung, daher war für viele die Arbeit als Dienstmädchen eine der wenigen Möglichkeiten,

¹³⁷ Vgl. Schmid-Bortenschlager: „Exil und literarische Produktion“. S. 94.

¹³⁸ Canetti: *Die Gelbe Straße*. S. 85.

selbst einen Verdienst zu erwerben. Zudem entsprach die Arbeit als Hausangestellte auch der damaligen Auffassung, dass Frauen für Haushalt und Familie zu sorgen hatten.

Der häusliche Dienst wurde von seinen Verteidigern enthusiastisch als den ‚weiblichen Anlagen‘ am besten entsprechender und daher idealer Beruf für erwerbsuchende junge Mädchen gepriesen. Prosaischer gesagt: Die Härten des Dienstbotenberufs sollten der Frau die zum protestlosen Ertragen ihrer Benachteiligung erforderliche Sklavenmentalität anerkennen – ein Anspruch, den der häusliche Dienst [...] durchaus einzulösen im Stande war.¹³⁹

Wie früh dieses Anerkennen einer dienenden Mentalität stattfand, belegt das in den meisten Fällen sehr junge Alter der Dienstmädchen. Dieses lag zwischen 13 und 18 Jahren, besonders junge oder beruflich unerfahrene Mädchen wurden als sogenannte „Mädchen für Alles“ eingestellt.¹⁴⁰ Die Arbeit im Haushalt überstieg oftmals die Kräfte der Dienstmädchen, selten wurden diese angemessen behandelt. Bürgerliche Frauen, die in vielen Fällen selbst unter den patriarchalen Herrschaftsmustern ihrer Ehe litten, spielten den ihnen untergebenen Dienstmädchen gegenüber eisen ihre hierarchische Überlegenheit aus.¹⁴¹ Die Hausangestellten wurden nicht wie gleichberechtigte Menschen behandelt, Berichte vieler Dienstmädchen erinnern an Sklavenhaltung. Daher verwundert es auch nicht, dass die Hausherrinnen nicht selten dazu übergingen, ihre Dienstmädchen umzubenennen. Gefiel den Herrschaften der Name des Mädchens nicht, erhielt es kurzerhand einen neuen.¹⁴² Veza Canetti beschreibt in *Der Kanal* eine solche Vorgehensweise. So beklagt eine Kundin des Vermittlungsbüros Frau Hatvany gegenüber den Namen des vorgeschlagenen Mädchens:

„Der Lohn würde mir nichts machen, es ist nur, daß sie Anna heißt. Meine Schwester heißt nämlich Anna, sie könnte sich beleidigen.“
„Nennen Sie sie Pepi oder Mizzi, Goldene.“¹⁴³

Als eines der Mädchen unwissend in einem einschlägigen Nachtlokal zu arbeiten beginnt, erklärt ihr auch hier die Dienstgeberin:

¹³⁹ Tichy, Martina: *Alltag und Traum. Leben und Lektüre der Wiener Dienstmädchen um die Jahrhundertwende*. Wien: Böhlau, 1984. S. 22.

¹⁴⁰ Vgl. ebd. S. 26.

¹⁴¹ Vgl. ebd. S. 30.

¹⁴² Vgl. Walser, Karin: *Dienstmädchen. Frauenarbeit und Wirklichkeitsbilder um 1900*. Frankfurt am Main: Extrabuch, 1985. S. 43.

¹⁴³ Canetti: *Die Gelbe Straße*. S. 86.

„Wie heißt du, mein Kind?“
„Emma Adenberger.“
„Das geht hier nicht. Hier wirst du Kitty heißen. [...]“¹⁴⁴

Das Umbenennen der Dienstmädchen unterstreicht die Entmenschlichung und Objektifizierung seitens ihrer DienstgeberInnen. Das 15-jährige Mädchen Emma wird ohne ihr Wissen und unter falschen Versprechungen in die Dienststelle in einem Nachtlokal gelockt, in dem die Umbenennung auf „Kitty“ nur der Beginn übergriffigen Verhaltens ist. Als ein Bankier sich an ihr vergehen will, wehrt sich das Mädchen und verlässt die Stelle, bevor sie noch weitere Zudringlichkeiten erdulden muss. Dass Übergriffe dieser Art nicht nur Mädchen solcher Etablissements ereilten, sondern auch in privaten Haushalten gang und gäbe waren, belegen zahlreiche Berichte junger Dienstmädchen.¹⁴⁵ Der private Haushalt bot keinen Schutz, ganz im Gegenteil. Häufig vergriffen sich die Herren des Hauses oder deren Söhne an den Dienstmädchen, die ihnen wehrlos ausgeliefert waren.

Der bürgerliche Mann konnte sexuelle Wünsche, die in seiner Vorstellung eine als rein und asexuell erklärte bürgerliche Frau nicht erfüllen durfte, auf das Dienstmädchen richten, das von den Domestizierungsstrategien sexuellen Verhaltens weniger betroffen war.¹⁴⁶

Das Absprechen jeglicher sexuellen Wünsche und Empfindungen der bürgerlichen Frau gegenüber sowie das zweifelhafte Aufrechterhalten ihrer „Reinheit“ zeigen in Bezug auf Affären mit außerehelichen Liebhaberinnen, Prostituierten oder eben Dienstmädchen die geltende Doppelmoral. Die einen wurden zum asexuellen Unschuldswesen degradiert, die anderen zum Objekt sexueller Phantasien.¹⁴⁷ Diejenigen Männer dienstgebender Familien, die keine gewaltvollen Übergriffe durchführten, machten sich durch leere Heiratsversprechen die Naivität der Mädchen zu Nutze. Wurden diese dann ungewollt schwanger, waren alle vermeintlichen Heiratspläne verflogen und eine der dienstgebenden Familie genehme Lösung wurde gefunden. „Die verführte und dann verlassene Frau blieb nicht selten mit einem unehelichen Kind oder mit einer – von

¹⁴⁴ Canetti: *Die Gelbe Straße*. S. 108.

¹⁴⁵ Vgl. Tichy: *Alltag und Traum*. S. 40f.

¹⁴⁶ Walser: *Dienstmädchen*. S. 72.

¹⁴⁷ Vgl. ebd. S. 71f.

einem Besuch einer Engelmacherin herrührenden – ruinierten Gesundheit zurück.“¹⁴⁸ Obwohl Frauen von Seiten der Gesellschaft die Mutterrolle als Hauptverantwortung und Lebensinhalt angeheftet wurde, war diese für Dienstmädchen tabu. „Stilisierte man bei der bürgerlichen Frau die Mutterschaft zum Sinnbild ungefährlicher Weiblichkeit, war dieser Weg für das Dienstmädchen, das qua Funktion keine eigene Familie haben durfte, ausgeschlossen.“¹⁴⁹ Die jungen Mädchen können daher keineswegs als unmoralisch verunglimpft werden, waren es doch vielmehr die bürgerlichen DienstgeberInnen, die besonders die Affären der Söhne stillschweigend goutierten, die sich als moralisch weitaus verwerflicher entpuppten. Veza Canetti beschreibt die Klage eines Dienstmädchens, das erzählt, sie hätte Herren massieren sollen.¹⁵⁰ Die abschmetternde Antwort Hatvanys lautet: „Massier Herren! Sind auch keine Wölfe! Noch nie hast du einen Mann angerührt! Jede bringt ein Kind zur Hochzeit mit und im Dienst möchtet ihr Ansprüche machen!“¹⁵¹ Einen weiteren Übergriff, diesmal aber von einer Baronin, widerfährt dem Dienstmädchen Mizzi Schadn. Die unbeholfenen Annäherungsversuche und Liebesbekundungen der Baronin wehrt die junge Frau ab und verlässt bereits am nächsten Morgen wieder die Stelle.

Die Baronin warf ein prächtiges Morgenkleid über und begleitete die Mizzi bis zum Gang, indem sie unaufhörlich ihre Schönheit pries. Und da geschah es, daß die Mizzi Schadn ihren weglosen Blick verlor, es blitzte lustig in ihren kleinen Augen, als sie die feine Baronin im Atlaskleid noch ein letztes Mal um ihre Gunst betteln sah, um die Gunst der Mizzi Schadn aus Stuben im Burgenland.¹⁵²

Mizzi gewinnt durch ihr Erlebnis an Selbstvertrauen, da das Verhalten der Baronin deren Maske der gesellschaftlichen Überlegenheit enttarnt und Mizzi begreift, dass sie selbst keineswegs eine so niedrige Stellung im Leben innehat, wie ihr die Gesellschaft es weiszumachen versucht. Canetti hierzu: „Der Verräter an den Mägden ist ihr Blick. Die Wahrheit darin ist verschüttet, das Ziel ist ausgepeitscht. Sie wissen nicht, dass nicht *sie* sich erniedrigen. Und nur zuweilen ahnen sie es.“¹⁵³

Doch selbst, wenn ein Dienstmädchen von sexuellen Übergriffen verschont blieb, so war es keineswegs eine einfache Arbeit, die es zu verrichten hatte. Die zuvor

¹⁴⁸ Tichy: *Alltag und Traum*. S. 41.

¹⁴⁹ Walser: *Dienstmädchen*. S. 74.

¹⁵⁰ Vgl. Canetti: *Die Gelbe Straße*. S. 91.

¹⁵¹ Ebd.

¹⁵² Ebd. S. 100.

¹⁵³ Ebd. S. 97.

beschriebene Entmenslichung verleitete die DienstgeberInnen oftmals dazu, ihre Angestellten auch dementsprechend schlecht zu behandeln. Rechtlich hatten die Frauen keinerlei Sicherheit, ihre Arbeitsverträge waren meist so lose formuliert, dass deren Auslegung ein großes Maß an Interpretation ermöglichte, die fast immer zugunsten der Dienstgeber ausfiel. Maximalarbeitszeiten waren nicht festgelegt, daher konnte es passieren, dass Dienstmädchen täglich bis zu 18 Arbeitsstunden zu verrichten hatten.¹⁵⁴ Viele Dienstmädchen bekamen nicht einmal ein eigenes Zimmer zu Verfügung gestellt, da oftmals die Familien die vorgesehenen Dienstbotenzimmer für sich beanspruchten. So mussten die Mädchen in der Küche, im Flur, im Bad oder – in ganz besonders schlimmen Fällen – sogar auf der Toilette ihr Nachtlager aufschlagen.¹⁵⁵ Der Lohn war ebenfalls niedrig und da Dienstmädchen häufig wenig oder verdorbenes Essen oder Essensreste zur Verpflegung vorgesetzt bekamen, mussten viele ihren kargen Lohn verwenden, um die basalen Lebensmittel zu kaufen.¹⁵⁶ Die strikten Ausgehzeiten, in vielen Fällen nur sechs Stunden alle zwei Wochen, isolierten sie zudem zunehmend von der Außenwelt.

Monatelang erlebte das Dienstmädchen, unterbrochen nur durch ein paar Freistunden alle zwei Wochen, ausschließlich die Arbeitgeberfamilie mit ihren Forderungen. Sie bestimmte, wie es zu arbeiten, wie es sich zu verhalten und wie es zu leben habe. Eine davon unabhängige Identität zu bewahren, eigene Interesse und Wünsche auszubilden war schwer, Arbeit und Leben voneinander zu trennen war unmöglich.¹⁵⁷

Martina Tichys zuvor zitierter Vergleich zwischen der Arbeit der Dienstmädchen und einer Sklavenmentalität bewahrheitet sich, wie anhand der geschilderten Begebenheiten deutlich wird.

Fand ein Mädchen keine Anstellung oder verließ sie aufgrund der schlechten Arbeitsbedingungen ihren Arbeitsplatz, stand es nicht selten ohne Geld und somit ohne Überlebensmöglichkeit da. Viele sahen daher den einzigen Ausweg in der Prostitution. „Hatten die Arbeitslosen ihre geringen Ersparnisse aufgebraucht und ihre wenigen Habseligkeiten versetzt, blieb ihnen als einzige Überlebensmöglichkeit oft nur noch der

¹⁵⁴ Vgl. Tichy: *Alltag und Traum*. S. 42.

¹⁵⁵ Vgl. ebd. S. 47f.

¹⁵⁶ Vgl. ebd. S. 51.

¹⁵⁷ Walser: *Dienstmädchen*. S. 49.

Weg in die Prostitution.“¹⁵⁸ Dennoch betont die Soziologin Karin Walser eindringlich, dass der Mythos des Dienstmädchens als Prostituierte, wie es auch in der Literatur häufig zu finden ist, keineswegs als Tatsache herangezogen werden kann, da keine überwiegende Mehrheit an sich prostituierenden Dienstmädchen im Vergleich zu anderen Berufsgruppen festgestellt werden konnte.¹⁵⁹

Bei Canetti suchen die verzweifelte(n) Dienstmädchen einen Ausweg im Selbstmord – oder im inszenierten Versuch eines Selbstmordes. Als die Hausgehilfin Emilie wiederholt vergebens bei Hatvany um eine Stelle ansucht, erklärt sie verzweifelt: „Jetzt sitz ich schon fünf Monate hier. Ich eß schon lang nichts anderes als Brot“.¹⁶⁰ Auf Hatvanys grobe Antwort, Brot sei doch nicht so schlecht und sie solle ins Obdachlosenheim gehen¹⁶¹, erwidert eine der wartenden Frauen: „Auf der Polizeidirektion ist ein Heim für Hausgehilfinnen“¹⁶², worauf Hatvany bissig kommentiert:

Ja, aber nur wenn sie Selbstmord begangen haben. Wenn eine von euch heutzutage ins Wasser springt, macht sie direkt ihr Glück. Herausgefischt wird sie und kommt zur Polizeidirektion. Dort kann sie leben, wie der Herrgott in Frankreich. Kost und Quartier, bis sie einen Posten hat. Sogar den Posten verschafft man ihr unentgeltlich. Die reinste Schmutzkonkurrenz, *wir* zahlen die Steuern und die Polizei vermittelt Posten. Ich steh mir was aus bei dem Beruf. [...] ¹⁶³

Am Ende aber ist es Hatvany, die ihren Laden zusperren muss. Durch die Vermittlung vieler der Mädchen an das Bordell ihrer Schwester wird ihr aufgrund zahlreicher Anzeigen die Lizenz entzogen. Das Dienstmädchen Emilie wagt den Sprung ins Wasser und wird tatsächlich gerettet, woraufhin sie in ein Spital und später das Obdachlosenheim der Polizeidirektion kommt. „Sie sitzt noch heute in dem Heim und die Schwester Amalia, die den Damen die Mädchen vermittelt, hat eine so robuste Art, die Herrschaften auszufragen, daß eine Gnädige mit schlechtem Gewissen sich gleich davonmacht.“¹⁶⁴ Die Auswegsuche im Selbstmordversuch, auch im vorgetäuschten, erinnert in ihrem Muster an die Flucht der Frauen ins Gefängnis oder Sanatorium, die in

¹⁵⁸ Tichy: *Alltag und Traum*. S. 57.

¹⁵⁹ Vgl. Walser: *Dienstmädchen*. S. 62f.

¹⁶⁰ Canetti: *Die Gelbe Straße*. S. 96.

¹⁶¹ Vgl. ebd.

¹⁶² Ebd.

¹⁶³ Ebd. S. 96f.

¹⁶⁴ Ebd. S. 115.

dem Kapitel über Psychoanalyse thematisiert wurde. Um sich zu befreien, bleibt der Frau wieder nur ein Ausweg, der weitreichende Folgen haben kann. Erst, als Emilie diesen gefährlichen Schritt auch überlebt, gelingt ihr die Flucht aus der Ausweglosigkeit.

So endet Canettis Erzählung für das Dienstmädchen gut und Hatvany wird für ihr Verhalten zur Rechenschaft gezogen. Canetti steht den Dienstmädchen somit einen Ausgang in der Handlung zu, der in diesem Fall einmal zu ihren Gunsten ausfällt. „Ja, so geht es zu. Wer das Leben wagt, bekommt Kost und Quartier, und wenn's gut geht, auch noch einen Posten.“¹⁶⁵ Mit diesen Worten beendet Canetti das Kapitel. Wie die Vergleiche zu den dokumentierten realen Arbeitszuständen der Dienstmädchen dieser Zeit deutlich gemacht haben, verarbeitete Canetti die schweren Lebens- und Arbeitsbedingungen realitätsgetreu, ohne dabei auf Überzeichnungen zurückzugreifen. Die Handlung spricht für sich, wodurch die anklagende Kritik an ihr noch lauter erklingt.

3.4 Feministische Aspekte im Werk Mela Hartwigs und Veza Canettis

Das einleitende Kapitel verdeutlichte bereits die wieder aufgenommenen Bemühungen der Feministinnen, nach dem Ersten Weltkrieg die Frage der Frauenrechte wieder zu thematisieren. Mela Hartwig gelang eine Kritik an der gesellschaftlichen Rolle der Frau durch ihren Roman *Das Weib ist ein Nichts*. Julia Rabinowich merkt zu dem Titel an: „Der Titel ist eine boshafte Paraphrase der Misogynie Friedrich Hebbels, die in der Behauptung ‚Ein Weib ist ein Nichts; nur durch den Mann kann sie etwas werden.‘ einen traurigen Höhepunkt findet.“¹⁶⁶ Der von Rabinowich genannte Vergleich zu Hebbels Zitat wird im Laufe der Handlung immer deutlicher. Die Protagonistin Bibiana lebt nacheinander mit vier unterschiedlichen Männern zusammen und nimmt immer die jeweils zu dem Mann passende Identität an. Sie wird zu einer Art Gefäß, das von dem jeweiligen Mann gefüllt wird. Hartwig zeigt anhand des Romans die Mechanismen

¹⁶⁵ Canetti: *Die Gelbe Straße*. S. 116.

¹⁶⁶ Rabinowich, Julia: *Mela Hartwig. In zerbrochenen Spiegeln*. Wien: mandelbaum verlag, 2017. S. 38.

patriarchaler Machtsysteme auf und die damit verbundenen Folgen für Frauen. Ebenso die Tatsache, dass viele der Berufe und Lebenserfahrungen, die Bibiana erlangt, nur durch männlichen Einfluss möglich werden. Bibiana als Frau wird somit ohne Mann zu dem titelgebenden „Nichts“. Petra Maria Wende merkt an, dass das Scheitern Bibianas „als durchaus typisch für die Frauenliteratur der 20er Jahre zu bezeichnen [ist], in der auch die Desillusionierung und die verfehlten Hoffnungen auf eine tatsächliche Emanzipation zur ‚Neuen Frau‘ sichtbar werden“¹⁶⁷. Hartwig betont in ihrem Roman die nach wie vor massive Unterordnung der Frau im männlich dominierten Gesellschaftssystem, die trotz des Bildes der „Neuen Frau“ noch lange nicht überwunden war. Wie auch bei vorhergehenden Protagonistinnen Hartwigs setzt sich Bibiana mit ihrem Körper auseinander, der nach ihrem Tod verstümmelt und zertrampelt wird. Bettina Fraisl betont die Verbindung zwischen weiblichem Körper und Identität:

Der weibliche Körper, der als Medium unterschiedlicher Inszenierungen fremdbestimmter Identität fungierte, ist verstümmelt, und die Spuren dieser Konstruktionsprozesse sind aus Bibianas Gesicht getilgt. Was bleibt, ist die Frage, die sie von Anfang an begleitete, die Frage nach ihrem Schicksal, ihrer Identität, die Unsicherheit in bezug auf die gespiegelte Vielfältigkeit ihres Ausdrucks – eine fragile Frage, der Kindlichkeit anhaftet, da ihr in einer auf feststehenden Eindeutigkeiten basierenden symbolischen Ordnung keine Zukunft beschieden war.¹⁶⁸

Wie früh Bibiana bereits mit einem Identitätsverlust konfrontiert wird, zeigt ihre Umbenennung in „Nastasja“, wie sie der Abenteurer nennt. Die mit dem nicht selbstbestimmten Namenswechsel verbundene Entwertung wurde bereits anhand von Canettis Dienstmädchen im vorhergehenden Kapitel erläutert. Bei Bibiana geht dieser Identitätsverlust aber noch weiter, da sie gezwungen wird, eine gänzlich neue Identität anzunehmen. Dies geschieht zudem in einer entscheidenden Entwicklungsphase Bibianas, die zu diesem Zeitpunkt erst sechzehn Jahre alt ist. Ein Alter, das durch den Eintritt der Adoleszenz von einer Phase der Selbstsuche geprägt ist.

¹⁶⁷ Wende, Petra Maria: „Eine vergessene Grenzgängerin zwischen den Künsten. Mela Hartwig 1893 Wien – 1967 London“. In: *Ariadne* 31 (1997), S.32-37, hier S. 34.

¹⁶⁸ Fraisl, Bettina: „Nachwort“. In: Hartwig, Mela: *Das Weib ist ein Nichts*. Graz: Literaturverlag Droschl, 2002. S. 182f.

Die Rezensionen den Roman betreffend waren größtenteils negativ, es kam zu einem Skandal.¹⁶⁹ Das *Neue Wiener Journal* titelte am 24. April 1929 „Ein Frauenroman gegen die Frau“¹⁷⁰ der „schon im Titel besagt, dass diese Schriftstellerin andere Wege geht, als dichtende Frauen es im allgemeinen [sic!] tun“¹⁷¹. Weiters spricht der Verfasser Friedrich Lorenz¹⁷² davon, dass es Hartwig „dermaßen formvollendet“¹⁷³ gelinge, „die Seele einer liebenden Frau zu analysieren [...] daß es schließlich nicht stört, wenn die Frage, ob die Frau wirklich bloß eine Funktion des Mannes sei, offen bleibt“¹⁷⁴. Bettina Fraisl merkt zu der Kritik von Friedrich Lorenz an, dass dieser wohl das Gefühl der Minderwertigkeit gut nachvollziehen konnte, jedoch nicht die sprachliche Gewandtheit der „Leerstelle Frau“.¹⁷⁵ Zudem erscheint die Frage nach der Frau als „Funktion des Mannes“ zu einseitig, da der Roman deutlich die unterschiedlichen Folgen patriarchaler Machtstrukturen offenlegt und somit eine klare Antwort auf die damalige gesellschaftliche Position der Frau findet. Fraisl merkt zu der Rezeption des Romans an: „Unreflektiert kehren in der zeitgenössischen Literaturkritik von *Das Weib ist ein Nichts* die Geschlechterstereotype wieder, die auch der Roman selbst verhandelt – in einer für die Zeitgenossin offenkundig verstörende Weise“¹⁷⁶. Es wird also deutlich, dass der Roman die Frauen- und Geschlechterfrage betreffend den Nerv der Zeit traf und dieser im selben Moment voraus war, was der irritierte Umgang der Kritik mit dem Roman belegt.

Aufgrund der dramatischen Handlung und der zeitlosen Konflikte, gab es starkes Interesse an einer Verfilmung. Ein entsprechendes Angebot Gertrude Grunwaldts von Metro-Goldwyn-Mayer lag vor.¹⁷⁷ Diese hielt den Roman für ein „ausgezeichnetes Sujet für einen Greta Garbo-Film“¹⁷⁸. Allerdings wollte Grunwaldt dem Film ein „happy end“ hinzudichten, das der Protagonistin durch das Erwarten eines Kindes

¹⁶⁹ Vgl. Rabinovich, Julia: *Mela Hartwig*. S. 38.

¹⁷⁰ Lorenz, Friedrich: „Ein Frauenroman gegen die Frau. Das Buch einer österreichischen Schriftstellerin“. In: *Neues Wiener Journal*, 24.4.1929, S. 8. Über ANNO/Österreichische Nationalbibliothek.

¹⁷¹ Ebd.

¹⁷² Vgl. Fraisl: „Nachwort“ (2002). S. 177.

¹⁷³ Friedrich: „Ein Frauenroman gegen die Frau“. S. 8.

¹⁷⁴ Ebd.

¹⁷⁵ Vgl. Fraisl: „Nachwort“ (2002). S. 177.

¹⁷⁶ Ebd. S. 178.

¹⁷⁷ Vgl. ebd. S. 187.

¹⁷⁸ Vgl. ebd.

widerfahren sollte.¹⁷⁹ Dass dadurch erst recht wieder ein Schritt in alte Rollenbilder vollzogen wurde, ist offensichtlich. Trotz Adaptierungen und zunächst positiver Verhandlungen kam die Verfilmung nicht zustande. Bettina Fraisl vermutet dahinter auch das abnehmende Interesse des Zsolnay Verlages an Mela Hartwig.¹⁸⁰ Diese Vermutung liegt durchaus nahe, da der Briefverkehr zwischen Hartwig und Zsolnay von Seiten Zsolnays immer kühler und ablehnender wurde und dieser Tonwechsel zeitlich auch mit den Verhandlungen mit Grunwaldt einherging.

Veza Canettis sozialkritische Haltung wurde bereits im vorhergehenden Kapitel belegt. Hier zeigt sich auch, wie verwoben oftmals bestimmte Themen waren. Die Mehrfachdiskriminierung der Frau wurde diesbezüglich bereits angesprochen. Ebenso die Hilflosigkeit der Frau in der Ehe, in der sie, wie anhand des Beispiels der jungen Frau Iger gezeigt wurde, die der Gewalt des Ehemannes schutzlos ausgeliefert war. Eva Meidl merkt an:

In diesem Sinne wird Veza Canettis Werk als zur feministischen Literatur gehörend betrachtet, denn Veza Canettis Hauptanliegen in ihrem bis jetzt wiederentdecktem [sic!] Werk ist das Schicksal der ökonomisch und kulturell unterdrückten und physisch mißbrauchten Frauen im Wien der Zwischenkriegszeit.¹⁸¹

Dass seit dem Erscheinen von Meidls Arbeit zu Canetti aus dem Jahr 1998 noch weitere Werke Canettis entdeckt und publiziert wurden, ist bekannt. Dennoch ist Meidls Aussage besonders in Hinblick auf Canettis Werke der Zwischenkriegszeit nach wie vor gültig. Beide Autorinnen beschäftigten sich intensiv mit der sogenannten Frauenfrage, der gesellschaftlichen Stellung der Frau und den Auswirkungen patriarchaler Machtstrukturen.

Ein Beispiel, in dem Mela Hartwig ein bis heute aktuelles und kontroverses Thema Frauenrechte betreffend behandelt, ist die Novelle *Der phantastische Paragraph*, die sich mit dem Thema Abtreibung auseinandersetzt und anschließend genauer behandelt wird.

¹⁷⁹ Vgl. Fraisl: „Nachwort“ (2002). S. 187.

¹⁸⁰ Vgl. ebd. S. 189.

¹⁸¹ Meidl: *Veza Canettis Sozialkritik*. S. 67.

3.4.1 Weiblicher Körper und Selbstbestimmung: Abtreibung als Motiv

Mela Hartwig thematisiert Abtreibung und die damit verbundenen Umstände in ihrer Novelle *Der phantastische Paragraph*. Auch wenn Abtreibung in Canettis Werk nicht direkt angesprochen wird, so behandelt sie dennoch die oftmals schwierigen sozialen Verhältnisse, welchen Frauen auf besondere Weise ausgeliefert waren und die in weiterer Folge auch ungewollte Schwangerschaften und deren – sowohl verbotene und gefährliche – Abbrüche zur Folge haben konnten. Die Sichtweise der Frau ist hierbei von besonderer Bedeutung, da u.a. gesetzliche und gesellschaftliche Auseinandersetzungen, die das Thema Abtreibung behandelten, vor allem von Männern geführt wurden. Das hierbei selten bis gar nicht Frauen selbst zu Wort kamen, unterstreicht die Tatsache des vorherrschenden Patriarchats und verleiht der literarischen Aufarbeitung des Themas von weiblicher Seite umso mehr Bedeutung. Abtreibung ist ein bis heute vieldiskutiertes Thema, da diese in vielen Ländern weiterhin verboten ist und strafrechtlich verfolgt wird. Um die Herangehensweise Mela Hartwigs an das Thema nachvollziehen zu können, muss zunächst die damalige Situation von Frauen betrachtet werden.

Im 19. Jahrhundert, genauer 1871, trat in Preußen der sogenannte Paragraph 218 in Kraft, der den Titel „Verbrechen und Vergehen wider das Leben“ trug.¹⁸² Bereits anhand der Titelgebung wird deutlich, wie schwerwiegend Abtreibung diesem Gesetz nach behandelt wurde – nämlich als Tötungsdelikt.¹⁸³ Wie prekär die Gesetzeslage für Frauen auch aus gesellschaftlicher Sicht war, zeigt die Ablehnung von Verhütungsmethoden, die als „im höchsten Grade tadelnswert und unter allen Umständen, sowohl in als außer Ehe, moralisch unerlaubt“¹⁸⁴ galten und tatsächlich als „Vorgehen zur Vernichtung des Lebens vor der Geburt“¹⁸⁵ bezeichnet wurden. Betrachtet man die Entwicklung der Abtreibungsfrage, ist festzustellen, dass u.a. die katholische Kirche einen Großteil dieser Ansichten heute noch vertritt.

Mela Hartwigs Novelle *Der phantastische Paragraph* setzt sich intensiv mit dem Thema Abtreibung auseinander, bereits der Titel verdeutlicht die Kritik Hartwigs an der

¹⁸² Seidler, Eduard: „19. Jahrhundert. Zur Vorgeschichte des Paragraphen 218“. In: Jütte, Robert: *Geschichte der Abtreibung. Von der Antike bis zur Gegenwart*. München: C.H. Beck, 1993. S. 132.

¹⁸³ Vgl. ebd.

¹⁸⁴ Ebd. S. 131.

¹⁸⁵ Ebd.

Gesetzgebung. Die Bezeichnung „phantastisch“ veranschaulicht die Absurdität der gesetzlichen Auslegung eines Themas, das weitaus mehr Facetten beinhaltet, als trockene Paragraphen es festzulegen vermögen. Die Protagonistin der Erzählung, Sabine, verliert „drei Nächte in jedem Monat, während der Mond sich vollendete [...] jede Herrschaft über sich und schwelgte in somnambulenten Verzückungen.“¹⁸⁶ In einer dieser Nächte dominiert die Erinnerung an eine vergangene Liebesbegegnung mit einem jungen Mann und Sabine fantasiert in traumähnlichem Zustand:

„Bist du endlich gekommen“, träumte sie, „endlich gekommen“, und hielt mit entschlossenen Armen ihr Kissen umstrickt. Sie weinte, sie lachte, zwischen Schlaf und Traum, sie stammelte, schluchzte und lallte und empfing die trunkene Botschaft: „Du wirst ein Kind gebären“, nahm noch einmal Abschied von ihm, als der Morgen graute und ehe sie erwachte.¹⁸⁷

Sabine ist nach dieser traumreichen Nacht davon überzeugt, schwanger zu sein. Eine Fehlannahme, die ihr im weiteren Verlauf der Handlung zum Verhängnis wird. Die zunächst aufkeimende Freude Sabines über die vermeintliche Schwangerschaft weicht rasch dem Moment des Realisierens, dass sie für ein Kind zu sorgen hat. Mit einem Mal begreift Sabine die für sie weitreichenden Folgen einer Mutterschaft, da sie selbst kaum über die finanziellen Mittel verfügt, sich selbst zu erhalten. „Sie erkannte: ‚Ich oder das Kind. Ich habe nur die Wahl, auf mein eigenes Leben oder auf das Kind zu verzichten.‘“¹⁸⁸ Besonders Frauen aus ärmeren Schichten, oft Arbeiterinnen, sahen in der Abtreibung die einzige Möglichkeit, das eigene Überleben bzw. das ihrer bereits existierenden Familie zu sichern. Zudem waren die in den 20er und 30er Jahren des 20. Jahrhunderts bereits erhältlichen Verhütungsmittel (z.B. Gummikondome, Vaginalspülungen, Diaphragmen) für ärmere Bevölkerungsschichten schlicht nicht leistbar.¹⁸⁹ Sabine entschließt sich, in ihrer Not einen Arzt aufzusuchen. Dieser mahnt sie, dass sie gut daran täte, ihre sexuellen Bedürfnisse einzuschränken¹⁹⁰ und verweigert ihr eine Abtreibung. Sabine verweist mehrfach auf eine vermeintliche Tuberkuloseerkrankung, kann den Arzt aber nicht umstimmen. „[...] Weil ich kein Geld

¹⁸⁶ Hartwig: „Der phantastische Paragraph“. S. 63.

¹⁸⁷ Ebd. S. 64.

¹⁸⁸ Ebd. S. 75.

¹⁸⁹ Vgl. Dienel, Christiane: „Das 20. Jahrhundert (I). Frauenbewegung, Klassenjustiz und das Recht auf Selbstbestimmung der Frau“. In: Jütte, Robert: *Geschichte der Abtreibung. Von der Antike bis zur Gegenwart*. München: C.H. Beck, 1993. S. 143.

¹⁹⁰ Vgl. Hartwig: „Der phantastische Paragraph“. S. 82.

habe, muß ich gebären. Weil ich die Visite nicht bezahlen kann, muß ich gebären. Weil ich mir kein Sanatorium leisten kann, muß ich gebären. Das ist Mord.“¹⁹¹ Tatsächlich konnten Frauen aus besser situierten Gesellschaftsschichten fast immer von einem Arzt eine Abtreibung durchführen lassen und mussten nicht auf die teils gesundheits- und lebensgefährdenden Abtreibungen durch sogenannte Engelmacherinnen und Selbstverletzungen zurückgreifen.¹⁹² Ärmere Frauen wandten oft drastische und gefährliche Methoden an, um die Schwangerschaft abzubrechen, z.B. durch das Verwenden einer Stricknadel oder dem Einspritzen einer Seifenlösung in den Uterus.¹⁹³ Die Reaktion des Arztes auf Sabines Aufschrei fällt vernichtend aus:

Lügnerin, Sie abgefeimte, hysterische Lügnerin. Haben Sie denn kein bißchen Scham im Leib. Haben Sie denn keinen Funken Ehrgefühl? Mord, ganz gemeiner, infamer Meuchelmord ist das, gewiß, aber von Ihnen an dem Kind. [...] Ich werde Ihnen nicht die Hand bieten zu diesem abscheulichsten Verbrechen, zu dem Meuchelmord an einem Ungeborenen.¹⁹⁴

Der Arzt glaubt Sabines Hinweis auf eine Tuberkuloseerkrankung nicht und als sie ihm entgegnet, dass das Kind somit unweigerlich durch die Muttermilch ebenfalls tuberkulös würde, entgegnet er kalt: „Wenn sie nach der Geburt tuberkulös befunden werden, wird man Ihnen das Kind wegnehmen.“¹⁹⁵ Die Aussage des Arztes verdeutlicht die ausweglose und grausame Situation, unter der etliche Frauen zu leiden hatten und die Gewalt, mit welcher der Staat über sie verfügte. Das Erlebnis des Arztbesuches verarbeitet Sabine in einem intensiven Traum, in welchem sie ein Kind gebärt und der Arzt feststellt: „Sie gehorcht dem Gesetz der Natur und nicht dem Gesetz des Staates.“¹⁹⁶ Im Traum ergreift der Säugling das Wort und klagt sein „Erbe der Not“¹⁹⁷ sowie seine Mutter und den Arzt an. Die Antwort des Arztes enttarnt die Motive des Gesetzes: „Der Mutterschaftszwang ist die Wehrpflicht der Frau, sehr verehrter Herr Säugling. Ja glauben Sie denn, daß man sich zum Vergnügen fortpflanzt? Man hat Pflichten gegen den Staat.“¹⁹⁸ Hier manifestiert sich, was oftmals tatsächlicher

¹⁹¹ Hartwig: „Der phantastische Paragraph“. S. 82.

¹⁹² Vgl. Seidler: „19. Jahrhundert“. S. 136.

¹⁹³ Vgl. Dienel: „Das 20. Jahrhundert (I)“. S. 145.

¹⁹⁴ Hartwig: „Der phantastische Paragraph“. S. 82.

¹⁹⁵ Ebd. S. 83.

¹⁹⁶ Ebd. S. 84.

¹⁹⁷ Ebd. S. 85.

¹⁹⁸ Ebd.

Beweggrund der Abtreibungsgegner war. Denn nicht das Wohl und Leben des Ungeborenen galt es zu schützen, in erster Linie ging es um die Macht des Staates. Die Historikerin Christiane Dienel vermerkt hierzu: „Es ging weniger um den Schutz des werdenden Lebens und der Mutter als Individuum, sondern um die Steigerung der Geburtenziffer und die Bewahrung der Gebärerinnen vor Sterilität und geburtenhindernden Krankheiten.“¹⁹⁹

Nachdem auch eine Hebamme, die sich durch Abtreibungen einen zusätzlichen Lohn verdient, Sabine aufgrund fehlender Zahlungsfähigkeit abweist, versucht diese, durch harte körperliche Arbeit und Bewegung, selbst eine Fehlgeburt einzuleiten.

Über Tische und Stühle turnte sie, um ihm zu entspringen. Keuchend schleppte sie schwere Gegenstände, daß ihr die Muskeln aus den Gelenken sprangen, von einem Winkel des Zimmers in den anderen, aber keine Last befreite sie von der größeren, die sie trug.²⁰⁰

Besonders Frauen aus der Arbeiterschicht versuchten oftmals, sich auf diese Weise von einer ungewollten Schwangerschaft zu befreien. Dienel hierzu: „Berliner Proletarierfrauen berichteten 1913 noch von zahlreichen traditionellen Abtreibungsversuchen durch schwere Arbeiten, schweres Heben, Dampfkastenbäder, heiße Fußbäder, Abführpillen.“²⁰¹ In ihrer Not und mit zunehmender Verwirrung stellt sich Sabine schließlich selbst ein Rezept aus, bekommt tatsächlich ein Medikament ausgehändigt und bricht nach dessen Verzehr bewusstlos zusammen. Im Krankenhaus wird sie untersucht, der behandelnde Arzt verhält sich „wie ein Schlächter“²⁰². Der Arzt geht davon aus, dass es sich um den misslungenen Versuch einer Abtreibung handelt und bereitet sich auf den entsprechenden Eingriff vor. Auf eine Betäubung durch Narkose verzichtet er aber bewusst. „In der ärztlichen Praxis wurden Abtreibungen seit der Jahrhundertwende immer instrumentell durchgeführt, durch Erweiterung des Muttermundes und Curettage. Dieses ‚Auskratzen‘ geschah zumal bei Arbeiterfrauen häufig ohne Betäubung, um abschreckend zu wirken.“²⁰³ Sabine, die nie wirklich schwanger war, wird nun durch das gefundene Rezept verdächtigt, abgetrieben zu haben und angezeigt. Als sie das Amtspapier erhält, begreift sie, dass sie dem Gesetz, dem

¹⁹⁹ Dienel: „Das 20. Jahrhundert (I)“. S. 155.

²⁰⁰ Hartwig: „Der phantastische Paragraph“. S. 89.

²⁰¹ Ebd.

²⁰² Ebd. S. 93.

²⁰³ Dienel: „Das 20. Jahrhundert (I)“. S. 147.

Paragraphen, ausgeliefert ist. „Der tote Buchstabe des Gesetzes triumphierte über das lebendige Leben. ‚Ich bin kein Mensch mehr‘, lallte Sabine. ‚Ich bin ein Aktenfaszikel, ich bin eine Angeklagte‘.“²⁰⁴ Nach einem misslungenen Fluchtversuch wird sie von Polizisten aufgegriffen und misshandelt, ehe sie dem Richter vorgeführt wird. Als auch dieser ihr nicht glaubt, beteuert sie nicht weiter ihre Unschuld, stattdessen fragt sie den Richter: „Ich bin keine Hure, Herr, und jetzt frage ich Sie: Mit welchem Recht kriecht mir das Gesetz zwischen die Beine?“²⁰⁵ Diese Frage ist bis heute hochaktuell und bringt in aller Deutlichkeit auf den Punkt, welche Macht durch das Gesetz auf den weiblichen Körper ausgeübt wird. Die Antwort des Richters enttarnt die Sinnlosigkeit und Willkür dieses Gesetzes: „Aber das ist doch eine Amtshandlung“, lallte der Richter flehend. „Bedenken Sie doch, eine Amtshandlung.“²⁰⁶ Ihm selbst fällt keine bessere Begründung auf Sabines Frage ein. Als sie im Anschluss in eine Zelle mit vielen Frauen gesperrt wird, bezeichnen diese sich selbst nur mehr als Tiere.²⁰⁷ Die surrealen Traummomente werden nach und nach von der Realität abgelöst. Als sie nach Tagen schließlich vor dem Richter steht und dieser behauptet, die Justiz habe keine Phantasie²⁰⁸, widerspricht Sabine vehement:

Sie hat keine medizinische, sie hat keine psychologische Phantasie, das ist wahr. Aber sie hat eine andere, ausschweifende Phantasie. Sie sieht Tatbestände statt Krankheit, Tatbestände statt Not, Tatbestände statt Irrsinn. Jeder Paragraph ist eine Zwangsvorstellung in diesem armen Gehirn der Gerechtigkeit, das mit Paragraphen ausgestopft ist.²⁰⁹

Als ihr der Richter unter Anwendung von Folterdrohungen ein gelogenes Geständnis entlockt, erkennt Sabine, dass sie dem Gesetz ausgeliefert ist. Der anschließende Alptraum Sabines überspitzt durch groteske Elemente die vorausgegangenen Gerichtsverhandlung. Der Staatsanwalt sitzt Sabine auf der Brust und schnürt ihr die Kehle zu. „Es gibt keinen Menschen, keinen einzigen Menschen, der schuldlos ist“²¹⁰, sagt er. „Fußfallen sind die Paragraphen, und jeder muß straucheln, wenn ich es will.

²⁰⁴ Hartwig: „Der phantastische Paragraph“. S. 98.

²⁰⁵ Ebd. S. 105.

²⁰⁶ Ebd.

²⁰⁷ Vgl. ebd. S. 109.

²⁰⁸ Vgl. ebd. S. 111.

²⁰⁹ Ebd. S. 112.

²¹⁰ Ebd. S. 119.

[...] Wahllos ist die Gerechtigkeit, darum wähle ich für sie.“²¹¹ Als tags darauf die tatsächliche Gerichtsverhandlung ansteht, wird auch der Gynäkologe befragt, der Sabine im Krankenhaus behandelte und berichtet, dass „keine Indikation zur Unterbrechung einer Schwangerschaft“²¹² gegeben war. Sabine entgegnet „Beschuldigen Sie mich der unbefleckten Empfängnis?“²¹³. Bereits das erste Kapitel der Novelle trägt den Titel „Unbefleckte Empfängnis“ und kann, wie auch Sabines vorhergegangene Aussage, als Kritik verstanden werden. Die Verwendung des Begriffs verweist auf die Vorgaben des Gesetztes und der Kirche, die oftmals weit an der Realität vorbeigingen. Als Sabine noch ein letztes Mal das Wort erteilt wird, antwortet sie: „Ich vergebe euch nicht, denn ihr wißt, was ihr tut“²¹⁴, woraufhin sie schuldig gesprochen wird.

Die traumhaften Elemente der Novelle können nicht über die alptraumhaften Zustände der Wirklichkeit hinwegtäuschen. Der Alptraum als literarisches Element überhöht die Qual, die das Thema Abtreibung für eine Frau mit sich zog und zieht und kündigt so die Wirklichkeit an. Mit jedem Kapitel wird die Realität in ihrer Grausamkeit unbegreiflicher. Schlussendlich durchzieht das „Phantastische“ beide Ebenen der Erzählung gleichermaßen. Dadurch gelingt es Hartwig, die realen Zustände als die eigentliche Groteske zu enttarnen und so einen realitätsnahen Einblick aus Sicht der Frau in die Thematik ermöglichen. Die Überhöhung, die Hartwig stilistisch in ihren Traumsequenzen durch die Verwendung grotesker Elemente nützt, steht der realen Situation ihrer Protagonistin Sabine gegenüber. Dadurch verdeutlicht sie nicht nur den massiven Eingriff und die Brutalität des Gesetzes, sondern demonstriert anhand des Beispiels von Sabine auch die Macht, die eine männlich dominierte Gesellschaft auf Frauen und ihre Körper ausübt. Nicht mehr die Frau, sondern das Patriarchat verfügt über ihren Körper. Durch die Thematisierung der Abtreibung wählte Hartwig ein Thema, dass diese Machtausübung eines männlichen Chauvinismus und der damit verbundenen Gesetzeslage besonders deutlich demonstriert.

²¹¹ Hartwig: „Der phantastische Paragraph“. S. 119.

²¹² Ebd. S. 125.

²¹³ Ebd.

²¹⁴ Ebd. S. 128.

4. Brüche

Brüche kennzeichneten und prägten Mela Hartwigs als auch Veza Canettis Biografie. Ausgrenzung, künstlerische Marginalisierung, Flucht, Exil, Verlust der Heimat und Sprache trafen beide Autorinnen. Die Auswirkungen, die der politische Wandel auf das literarische Schaffen beider Autorinnen hatte, müssen daher ebenso betrachtet werden wie die Konsequenzen der Flucht und die Versuche, fernab der sprachlichen Heimat literarisch Fuß zu fassen. Wie bereits im Abschnitt *Brücken* soll auch das Leben beider Autorinnen Erwähnung finden, da sich durch die massiven Einflüsse der Lebensumstände im Exil auch neue Lebens- und Arbeitsbedingungen für sie ergaben. Es wird untersucht, welche Strategien Mela Hartwig und Veza Canetti, verursacht durch diese neuen Lebensumstände, in Bezug auf ihr literarisches Schaffen und künstlerisches Überleben fanden. Die Auswirkungen des Exillebens auf ihr Leben und literarisches Schaffen werden ebenfalls untersucht. Dies soll im Kontrast zum Abschnitt *Brücken* nachvollziehbar machen, welchen ungeheuren Konsequenzen sowohl Veza Canetti als auch Mela Hartwig im Exil ausgesetzt waren.

4.1 Nationalsozialismus im Spiegel der Literatur

Der große Bruch im Leben beider Autorinnen wurde ausgelöst durch den „Anschluss“ Österreichs an Nazi-Deutschland im Jahr 1938. Sowohl Mela Hartwig als auch Veza Canetti waren als Jüdinnen gezwungen, ihre Heimat zu verlassen. Beide Autorinnen fanden in England Exil, wo sie bis zu ihrem Tode blieben.

Doch die „Brüche“ mit der Heimat begannen schon Jahre vor dem „Anschluss“, was beide Autorinnen deutlich zu spüren bekamen. Mit dem 1934 verhängten Verbot der *Arbeiter-Zeitung* ging besonders für Veza Canetti ein wichtiges Publikationsorgan verloren. In der letzten noch verbliebenen liberalen Tageszeitung Wiens, dem *Wiener*

Tag, veröffentlichte sie 1937 noch ihre Erzählung *Der Hellseher*, die bis heute allerdings als bisher letzter zu Lebzeiten gedruckter Text Veza Canettis gilt.²¹⁵

Auch Mela Hartwig war mit ähnlichen Problemen konfrontiert, ihr bisheriger Verlag Zsolnay lehnte weitere Werke von ihr ab. Die erfolgreiche Novellensammlung *Ekstasen* sowie der ebenso erfolgreiche Roman *Das Weib ist ein Nichts* ließen sie an einer weiteren Publikation durch Zsolnay nicht zweifeln. Umso niederschmetternder war Zsolnays Ablehnung ihres Roman-Manuskripts *Bin ich ein überflüssiger Mensch?* und der Kurzgeschichtensammlung *Quer durch die Krise*²¹⁶, die der Verlag wie folgt begründete:

Wir haben Ihre Novellen mit grossem Interesse und aufrichtiger Anteilnahme gelesen und alle Möglichkeiten einer Herausgabe reiflichst erwogen. Sie wissen, sehr verehrte gnädige Frau, dass das Weltbild des deutschen Lesepublikums und besonders der deutschen Frau heute ein anderes ist als die Lebensanschauung, die aus Ihrem Werke spricht. Wir bitten Sie, über diesen Gegenstand jetzt nicht mehr sagen zu müssen - dies ist brieflich auch gar nicht möglich -, wir können nur soviel andeuten, dass wir für einige Zeit mit unserer Produktion äusserst vorsichtig sein müssen.

Wir hoffen, in einem nicht zu fernen Zeitpunkt wieder auf Ihr Werk zurückkommen und in absehbarer Zeit wieder ein Buch von Ihnen edieren zu können.²¹⁷

Der Verlag war vorsichtig, besonders mit Werken jüdischer AutorInnen wie Hartwig, denn „der in Deutschland herrschende Zeitgeist hatte den Buchmarkt eingeholt“²¹⁸. Das Ablehnungsschreiben Zsolnays erhielt Hartwig 1933, den Roman *Bin ich ein überflüssiger Mensch?* hatte sie aber bereits 1931 beim Verlag eingereicht. Durch die langen Publikationspausen fürchtete Hartwig, den Kontakt zu ihrer Leserschaft zu verlieren.²¹⁹ Schmid-Bortenschlager kritisiert in Bezug auf Zsolnays Brief die Aussage bezüglich der veränderten Weltsicht der heutigen Frau, für die Mela Hartwigs Werke als nicht mehr zeitgemäß bezeichnet wurden.²²⁰ Denn

²¹⁵ Vgl. Schedel, Angelika: „Nachwort“. In: Canetti, Veza: *Geduld bringt Rosen*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 2010. S. 378.

²¹⁶ Vgl. Fraisl: „Nachwort“ (2001). S. 157.

²¹⁷ Zsolnay Verlag: Brief an Mela Hartwig vom 16.3.1933, Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien (LIT), Teilarchiv Zsolnay Verlag, Sign. 286/B386.

²¹⁸ Hall, Murray G.: *Der Paul Zsolnay-Verlag. Von der Gründung bis zur Rückkehr aus dem Exil*. Tübingen: Niemeyer, 1994. S. 178.

²¹⁹ Vgl. Fraisl: „Nachwort“ (2001). S. 157.

²²⁰ Vgl. Schmid-Bortenschlager: „Exil und literarische Produktion“. S. 93.

die vorgelegten Texte, von denen im Nachlaß noch ‚Die Kündigung‘ und ‚Der Meineid‘ vorhanden sind, behandeln im Stil der Neuen Sachlichkeit, aber noch immer mit psychologischer Akribie, das Problem der Angst vor der Entlassung und das der Arbeitslosigkeit, nehmen also direkt auf die sozialen Probleme der Zeit Bezug. Die Protagonisten dieser Texte sind – erstmals bei Hartwig – Männer, der Verlagshinweis auf das Weltbild der (oder von der) deutschen Frau ist daher speziell unpassend.²²¹

Die beiden erwähnten, im Nachlass vorhandenen Texte wurden bereits in Bezug auf den Sozialismus in einem der vorhergehenden Kapitel behandelt und sind mittlerweile beim Literaturverlag Droschl im Sammelband *Das Verbrechen* publiziert worden. Speziell im Kontext zu den weiteren Novellen und Erzählungen Hartwigs, die dieser Sammelband umfasst, wird Schmid-Bortenschlagers Argument untermauert. Denn sowohl thematisch als auch stilistisch unterscheiden sich beide Erzählungen von den übrigen Hartwigs, wie bereits im vorhergehenden Kapitel angemerkt wurde. Dies liegt nicht nur an den männlichen Protagonisten, sondern auch an den gesellschaftlichen Problemen, die Hartwig thematisiert. Diese Erzählungen haben große Ähnlichkeit mit denen Veza Canettis, die, wie wir zuvor bereits gesehen haben, auf ähnliche Weise Sozialkritik übte. Hartwigs schriftstellerisches Schaffen war also vielfältig. Es ist augenscheinlich, dass Zsolnay sozialkritische Texte einer jüdischen Schriftstellerin aufgrund der sich in Österreich zuspitzenden politischen Lage nicht mehr publizieren wollte. Liest man Zsolnays ausweichende Antworten auf Hartwigs Schreiben, so ist es nicht weiter verwunderlich, dass auch die von Hartwig selbst als „politische Streitschrift“²²² genannte Novelle *Das Wunder von Ulm* 1934 von Zsolnay abgelehnt wurde. Die Novelle erschien daraufhin 1936 im Verlag Éditions du Phenix, einem Emigrantenverlag in Paris.²²³ Hartwig thematisiert in ihrer Novelle die Auswirkungen des Antisemitismus, verlegt den Schauplatz aber bewusst ins Mittelalter.

Die Protagonistin Rahel, deren „rote, krause Haare [...] züngelnden Flammen glichen“²²⁴, wird von ihrem Vater aufgezogen, nachdem ihre Mutter bei ihrer Geburt starb. Bereits der Beginn der Novelle schildert das Verbrennen eines Judenviertels:

²²¹ Schmid-Bortenschlager: „Exil und literarische Produktion“. S. 93.

²²² Mela Hartwig: Brief an den Zsolnay Verlag vom 24.6.1934, Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien (LIT), Teilarchiv Zsolnay Verlag, Sign. 286/B386.

²²³ Vgl. Fraisl: „Nachwort“ (2001). S. 164.

²²⁴ Hartwig, Mela: „Das Wunder von Ulm“. In: Hartwig, Mela: *Das Verbrechen*. Graz: Literaturverlag Droschl, 2004. S. 265.

Während die erbitterte Bevölkerung, die es in Brand gesteckt hatte, vor dem Gerücht, eine heilige Hostie sei von den Juden geraubt und geschändet worden, fantasiert, johlend und Verwünschungen ausstoßend den gigantischen Scheiterhaufen umkreiste, und während die Rasenden mit Stockhieben und Lanzenstichen die Unglücklichen, die sich zu retten versuchten, in die Gluten zurücktrieben, brach Naëmi Nachmann, die Schwangere, zwischen einstürzenden Mauern zusammen, und während ihr schon die Flammen Haare und Gesicht versengten, gebar sie, irre Schreie ausstoßend, ein Kind und starb.²²⁵

Der Verweis auf den immer stärker werdenden Juden Hass ist bereits zu Beginn der Novelle unübersehbar. Mela Hartwig formuliert hier eine erschreckende Vorahnung, die in sehr ähnlicher Form zwei Jahre nach Erscheinen der Novelle in der sogenannten „Reichkristallnacht“ vom 9. auf den 10. November 1938 Realität wurde. Der Vater Rahels, Abraham Nachmann, kann den Tod seiner Frau nicht überwinden und entwickelt durch seinen Zorn und seine Ablehnung ein immer härteres Verhalten seinen Mitmenschen gegenüber. Er flieht mit seiner Tochter in das Städtchen Ulm und wird dort sesshaft. Abraham Nachmann verleiht Geld und zeigt bei der Eintreibung der Schuldensummen keinerlei Mitleid oder Mitgefühl. Somit verkörpert er für die BewohnerInnen der Stadt nach und nach immer mehr das Klischee des „geldgierigen“ oder „geizigen“ Juden und schafft sich Feinde. Als sich der Christ Christian Prugger in Rahel verliebt, wird ihr vorgeworfen, eine Hexe zu sein und seine Liebe nur durch Zauberei erlangt zu haben. Rahels feuerrotes Haar dient den Menschen Ulms als Beweis für ihre angebliche Identität als Hexe. Gleichzeitig wird auch hier ein weiteres Klischee bedient, nämlich das der rothaarigen Jüdin. Die Menschen, deren Abneigung Rahel und ihrem Vater gegenüber groß ist, sehen nun die Möglichkeit, Rache zu üben. Rahel wird zum Tode verurteilt und soll als Hexe am Scheiterhaufen verbrannt werden. Christian nimmt sich daraufhin das Leben. Als Rahels Haar schließlich am Scheiterhaufen enthüllt wird, geschieht das namensgebende „Wunder von Ulm“, denn Rahels Haare sind weiß geworden. Rahel wird von dem brennenden Scheiterhaufen befreit und verlässt mit ihrem Vater die Stadt, „die dem verzweiferten Flüchtling Gastfreundschaft gewährt hatte und die er verzweifelter und als Flüchtling verließ, um weiterzuwandern und ein Asyl zu suchen“²²⁶.

Anhand antisemitischer Stereotype wie Geldgier oder dem roten Haar, das besonders der Protagonistin Rahel zum Verhängnis wird, hebt Hartwig die Willkür

²²⁵ Vgl. Hartwig: „Das Wunder von Ulm“. S. 265.

²²⁶ Ebd. S. 290.

antisemitischer Pauschalisierungen und Verurteilungen hervor. Hartwig verdeutlicht besonders durch die Eingangsszene des in Brand gesetzten Judenviertels die fatalen Folgen, die antisemitischer Hass und Aberglauben verursachten. Ihre Novelle analysiert die psychologischen als auch sozialhistorischen Ursachen des Judenhasses und der damit verbundenen Pogrome.²²⁷ Dass nur wenige Jahre später genau eine solche Situation, wie jene zu Beginn der Novelle, durch die Novemberpogrome Wirklichkeit wurden, zeigt Hartwigs sensible Wahrnehmung atmosphärischer und gesellschaftlicher Veränderungen.

Veza Canetti schrieb mit ihrem Roman *Die Schildkröten* ebenfalls ein Werk, das die Machtübernahme der Nationalsozialisten thematisiert. Allerdings verfasste sie dieses erst 1939, kurz nachdem sie nach England emigriert war. Dort wurde das Manuskript von einem englischen Verlag angenommen, die Veröffentlichung wurde jedoch vom bald darauffolgenden Kriegsausbruch verhindert.²²⁸ Canetti verarbeitet in dem Roman ihre Erlebnisse kurz vor Elias Canettis und ihrer gemeinsamen Flucht ins englische Exil. Im Roman sind autobiographische Parallelen erkennbar, so z.B. die Villa in Grinzing, die die Canettis bewohnten, oder auch historische Fakten wie die sogenannte „Reichskristallnacht“ oder das Attentat auf den Legationssekretär der Deutschen Botschaft in Paris durch den Juden Herschel Grynszpan²²⁹. Auffallend ist der veränderte Ton Canettis. Waren in den zuvor publizierten Erzählungen besonders Ironie und beißender schwarzer Humor erkennbar, so verstummen diese in *Die Schildkröten* zur Gänze. Die historischen Begebenheiten kurz vor und nach dem Anschluss lassen keinen Raum für ironische Bemerkungen:

Die knappe, pointierte Diktion, die wir in der „Gelben Straße“ und den Erzählungen Veza Canettis kennen, der souveräne Erzählton, der niemals urteilt und jeden Haß vermeidet, der Humor, mit dem die Menschen gesehen werden, scheint hier zuweilen wie unter dem Druck der Erinnerung an das Erlebte aus den Fugen zu geraten.²³⁰

Stattdessen liest man Canettis eigene Fassungslosigkeit über die Geschehnisse in der Fassungslosigkeit ihrer Romanfiguren heraus. Der zu Beginn noch gutgläubige

²²⁷ Vgl. Schmid-Bortenschlager: „Exil und literarische Produktion“. S. 93.

²²⁸ Arnold, Fritz: „Nachwort“. In: Canetti, Veza: *Die Schildkröten*. München: Carl Hanser Verlag, 1999. S. 277.

²²⁹ Vgl. ebd. S. 278.

²³⁰ Ebd. S. 279.

Felberbaum wird nach und nach mit der Realität konfrontiert und muss erkennen, dass es für die Nationalsozialisten keine Rolle spielt, dass er nichts verbrochen hat. Als er in der Stadt unterwegs ist, wird er zusammen mit anderen jüdischen Männern auf einen Viehkarren verfrachtet und abtransportiert:

Er blieb aber nicht stumm wie diese, sondern schrie vom Wagen hinunter, auf eine Schar von Uniformierten ein. Sie standen vor dem Karren, mit befehlenden Mienen, und er schrie, an keinen Bestimmten gewendet, denn er wußte nicht, welchen es anging und welchen er anging, er sei schon einmal verhaftet gewesen, schon eingesperrt, peinlich verhört und wieder freigelassen, mit gutem Zeugnis und gut beleumundet. Er erwarte, daß man dies berücksichtige, seine Abreise stand bevor, sein Visum, das ihm seine Frau in England beschaffe.

Dies alles machte aber nicht den leisesten Eindruck auf die Gesichter vor ihm, auf der Straße, vielmehr hörte er den Ruf „Mörder!“, und wiewohl es nicht ihm direkt galt, sondern dem ganzen Viehwagen mit Männern jeden Alters und Standes, trat ihm doch der Angstschweiß auf die Stirn und er bekam Ringe unter den Augen, schwarze Ringe [...].²³¹

Felberbaum muss erkennen, dass es in diesem System einen Begriff wie Gerechtigkeit nicht gibt, sondern Hass und Willkür dominieren. Ein Mann, der bewusstlos geschlagen wird, bleibt in der Gosse liegen, ohne dass ihm geholfen wird. Die Umstehenden schauen nur ängstlich auf den Sterbenden, aber keiner wagt es, ihm zu helfen.

Diese Willkür zeigt sich im Roman auch besonders deutlich anhand der Geschichte eines Dichters, der in einem kleinen Dorf verhaftet wird:

Als nun die neue Ordnung befahl, Verhaftungen vorzunehmen, gab es Verlegenheit im Ort. Es lebten hier nur die Dorfbewohner, und es schien unmöglich, diese zu verhaften, man war untereinander wie eine Familie verheiratet, verschwägert, versippt, einer hielt zum anderen. Da verfiel die Gendarmerie in ihrer Verlegenheit auf den Gedanken, den einzigen Fremden im Ort einzusperren. Es war nicht erfreulich, es war auch kein Anlaß, doch Befehl von oben war Anlaß genug.²³²

So wird der Dichter, obwohl im Dorf ebenso beliebt, zum Bauernopfer des Systems. Canetti veranschaulicht anhand dieses Beispiels, dass die Verhafteten keineswegs Verbrecher waren und auch ein „braves“, also angepasstes Leben – selbst der gute Umgang mit der nicht-jüdischen Bevölkerung – keine Bewahrung vor einer Verhaftung bedeutete. Gleichzeitig betont Canetti die Hörigkeit der Bevölkerung den Nationalsozialisten gegenüber. Sie alle führen die Befehle aus, nur selten regt sich

²³¹ Canetti, Veza: *Die Schildkröten*. München: Carl Hanser Verlag, 1999. S. 236f.

²³² Ebd. S. 182.

Widerstand. Ob nun die Szene mit dem Viehwagen oder auch das Abbrennen und Sprengen einer Synagoge – immer stehen Schaulustige herum, die begeistert jubeln. Auch die Plünderung jüdischer Geschäfte und die Zwangsenteignung thematisiert Canetti. Die dadurch beschriebenen Szenerien lassen die lange Zeit gerne vorgeschobene Begründung Österreichs, es sei das erste Opfer der Nationalsozialisten gewesen, und das damit verbundene Kleinreden der Mitschuld an den Nazi-Verbrechen, verblassen. Die selbsternannte Opferrolle Österreichs wird ebenso enttarnt wie die Aussage „wir wussten nichts von den Verbrechen“, da im Roman jeder weiß, was vor sich geht. Der Tod von Andreas Kains Bruder Werner im Konzentrationslager Buchenwald zeigt den frühen Beginn der Mordmaschinerie der Nationalsozialisten. Die Schuldfrage wird auch bei Mela Hartwigs Roman *Inferno* behandelt, der posthum 2018 erschienen ist und auf den in einem der nachfolgenden Kapitel noch genauer eingegangen wird.

Die diskriminierenden und bedrohlichen Erfahrungen, die Mela Hartwig und Veza Canetti als jüdische Autorinnen in Österreich kurz vor ihrer Flucht erleben mussten, verarbeiteten beide literarisch, wenn auch auf unterschiedliche Weise. Durch den Verlust ihrer Publikationsorgane wurde ihnen bereits vor dem Exil literarisches Publizieren und Überleben in Österreich und dem deutschsprachigen Raum zunächst massiv erschwert, später gänzlich unmöglich gemacht.

Den endgültigen Bruch löste aber die Flucht nach England aus, wodurch beide Autorinnen den Kontakt zu ihrer bisherigen Leserschaft verloren. Beide hatten im Exil Schwierigkeiten, schriftstellerisch Fuß zu fassen, denn mit einem Mal war ihr Werkzeug, in diesem Fall die deutsche Sprache, unverständlich geworden. Zudem führte der Kriegsausbruch dazu, dass nun Publikationen im Exil nahezu unmöglich wurden, wie anhand Veza Canettis Roman *Die Schildkröten* verdeutlicht wurde.

4.2 Vertreibung, Verfolgung und Flucht ins englische Exil

Mela Hartwig und ihr Mann Robert Spira flohen 1938 nach London. Robert Spira war weitaus gefährdeter als seine Frau, da er nicht nur Jude war, sondern in seiner Funktion

als Rechtsanwalt Sozialisten gegen Nationalsozialisten verteidigt hatte.²³³ Das Vermögen und Haus des Ehepaares wurden am 5. August 1938 von der Gestapo geraubt²³⁴, die Spiras somit enteignet. Angeblich sollen die Eheleute Hartwig-Spira Freunden berichtet haben, zunächst zu Freunden in die Tschechoslowakei und später über Spanien bis nach Paris geflohen zu sein, wo sie schließlich ihr Visum für England erhielten.²³⁵ Der Grazer Gallerist Günter Eisenhut erwähnt zudem, dass Hartwig einen Text über die näheren Umstände der Flucht sowie die Zeit davor mit dem Titel *Erinnerungen an Graz 1921–1938* verfasst haben soll, dieser Text gilt aber als verschollen.²³⁶ Über das Leben Mela Hartwigs und Robert Spiras im Exil ist leider nach wie vor wenig bekannt. Im Exil lernte Hartwig Virginia Woolf kennen, die sich 1939 gemeinsam mit ihrem Mann Leonard Woolf beim P.E.N.-Club um eine Arbeitserlaubnis, ein sogenanntes „Work Permit“, für Mela Hartwig und Robert Spira bemühte.²³⁷ Schmid-Bortenschlager merkt zu der Exilsituation des Ehepaares Hartwig-Spira an, dass auch bei ihnen die „typischen Stationen der Emigration“²³⁸ nachvollzogen werden können: „Materielle Not, Lehrtätigkeit, versuchte Integration in das künstlerische Milieu des Exillandes“²³⁹ sowie die Internierung Robert Spiras²⁴⁰. Auch bei der Internierung Robert Spiras wandte sich das Ehepaar hilfesuchend an Virginia und Leonard Woolf.²⁴¹ In London lebten die Spiras zunächst im Emigrantenviertel des Londoner Nordwestens, 1943 übersiedelten sie nach Brixton.²⁴² Ein kurzer Text Hartwigs erschien im Exil in der „Kulturellen Schriftenreihe“ des Free Austrian Movement, einer Anthologie, die den Titel *Die Frau in der österreichischen Kultur* trug.²⁴³ Bei diesem Text handelte es sich um einen kurzen Ausschnitt aus Hartwigs Roman *Bin ich ein überflüssiger Mensch?*²⁴⁴, dessen Manuskript in Österreich vom Zsonlay Verlag abgelehnt worden war. In einem Brief an Siegfried Freiberg vom

²³³ Vgl. Schmid-Bortenschlager: „Exil und literarische Produktion“. S. 94.

²³⁴ Vgl. Eisenhut, Günter: „Mela Spira (Hartwig)“. In: Eisenhut, Günter/ Weibel, Peter (Hg.): *Moderne in dunkler Zeit. Widerstand, Verfolgung und Exil steirischer Künstler und Künstlerinnen 1933–1945*. Graz: Literaturverlag Droschl, 2001. S. 425.

²³⁵ Vgl. Eisenhut: „Mela Spira (Hartwig)“. S. 425.

²³⁶ Vgl. ebd.

²³⁷ Vgl. Schmid-Bortenschlager: „Exil und literarische Produktion“. S. 94.

²³⁸ Ebd.

²³⁹ Ebd.

²⁴⁰ Vgl. Ebd.

²⁴¹ Vgl. ebd.

²⁴² Vgl. Eisenhut: „Mela Spira (Hartwig)“. S. 425.

²⁴³ Vgl. ebd.

²⁴⁴ Vgl. ebd.

11. Juni 1949 erwähnt Mela Hartwig eine aktuelle Anstellung und schreibt von „Abendschulen, an denen sowohl mein Mann als auch ich als Lehrer der deutschen Sprache tätig sind [...]“²⁴⁵. Dies kann als Beleg für die Informationen herangezogen werden, nach denen Hartwig als auch ihr Mann im Exil eine Lehrtätigkeit inne hatten.

Hartwig verfasste im Exil die Romane *Der verlorene Traum*, *Inferno* und den Fragment gebliebenen Romanausschnitt *Die andere Wirklichkeit*. Die ersten beiden Werke werden in den nachfolgenden Kapiteln noch genauer behandelt. Es sei nur bereits vorab angemerkt, dass keines der drei genannten Werke sich mit Exilerfahrungen auseinandersetzt, wodurch ein Großteil der Informationen über Hartwigs Leben in London aus ihren Briefen heraus nachverfolgt werden muss.

Veza Canetti und ihr Mann Elias flohen im Oktober 1938 zunächst nach Paris²⁴⁶, ihnen gelang die Flucht somit noch vor den Novemberpogromen. Als es 1939 in England zu einer Lockerung der Aufnahmekriterien für Flüchtlinge kam, floh das Paar weiter nach London.²⁴⁷ Elias Canetti-Biograf Sven Hanuschek schreibt über die Ankunft in England:

Anfang 1939 waren die Canettis in England angekommen, im Abstand von einigen Wochen. In den ersten Wochen blieben sie getrennt, Veza Canetti lebte bei ihrem Bruder „Bucky“ Calderon [...] Elias Canetti konnte [...] vorübergehend ein Zimmer bei Constant Davis Huntington bekommen [...].²⁴⁸

Im Exil hatten die Canettis mit finanziellen Problemen zu kämpfen, Veza, die dem Englischen mächtig war, suchte nach Arbeit. Sie soll, laut Briefen, als Lektorin für u.a. den Hutchinson-Verlag tätig gewesen sein. Über ihre Tätigkeit dort schrieb sie 1946: „Ja, ich les Bücher für Hutchinson, aber nicht aus Begeisterung [...]. Nein. Ich begutachte nur die Bücher, die sie mir schicken. Wenn ich ein Buch empfehlen würde, würden sie mir nichts dafür zahlen.“²⁴⁹ Diese Aussage Canettis macht deutlich, dass ihre Arbeit als Lektorin nur als finanzielle Absicherung diene und nicht ihrem persönlichen Interesse entsprach. Das bestätigen auch weitere Aussagen in Briefen, in

²⁴⁵ Mela Hartwig: Brief an Siegfried Freiberg vom 11.6.1949, Nachlass Siegfried Freiberg, Wien, Österreichischen Nationalbibliothek, Autogr.1015/87-2.

²⁴⁶ Vgl. Schedl, Angelika: „Vita Veza Canetti“. S. 100.

²⁴⁷ Vgl. ebd.

²⁴⁸ Hanuschek, Sven: *Elias Canetti*. Biografie. München: Carl Hanser Verlag, 2005. S. 309.

²⁴⁹ Canetti, Veza u. Elias/ Lauer, Karen/Wachinger, Kristian (Hg.): *Briefe an Georges*. München: Hanser, 2006. S. 254.

denen sie erschöpft ist „vom Lesen Schweizer Autoren, über das Rothorn, die Bergunglücke dort, den gewissenhaften Helden, mit dem Schuldgefühl, dem Wilddieb, der Blonden Bestie, das Haar wird mir ganz weiß.“²⁵⁰ Später dürfte diese Arbeit aber weniger ertragreich gewesen sein, wie ein Brief von 1948 andeutet: „Mit meiner Arbeit stehts noch immer nicht gut, heute sandte man mir ein italienisches Buch, und ich kann nicht genug Italienisch“²⁵¹. Das Geld war häufig knapp, da auch Elias Canetti mit seinen Werken zunächst noch nichts verdiente, wodurch die beiden auf finanzielle Hilfe von Elias Bruder Georges Canetti angewiesen waren.²⁵²

Da sich einige ihrer deutschen und österreichischen SchriftstellerkollegInnen ebenfalls im Londoner Exil aufhielten, kam es hier bald zu regelmäßigen Treffen und einem Austausch zwischen den deutschsprachigen LiteratInnen. Veza und Elias Canetti waren hier u.a. mit Franz Baermann Steiner, H.G. Adler und Erich Fried in Kontakt, die ebenfalls nach England geflohen waren. Auch Ernst Fischer und seine Frau standen weiterhin in Kontakt mit den Canettis. Ebenso Robert Neumann, der als geschäftsführender Generalsekretär des österreichischen P.E.N.-Clubs im Exil fungierte²⁵³ und später auch dessen Präsidenschaft übernahm²⁵⁴. Sowohl Veza als auch Elias Canetti waren Mitglieder des P.E.N.-Clubs.

Veza Canetti schrieb auch im Exil weiter. Der Roman *Die Schildkröten* wurde bereits zuvor behandelt, ihn verfasste sie 1939. In ihrem Nachlass wurden in den 1990er Jahren zudem weitere Texte Canettis entdeckt, die Zeit ihres Lebens unveröffentlicht geblieben waren. Die Texte zeigen aber, dass Veza Canetti im Exil ihre schriftstellerische Arbeit weiterführte. Viele der Werke sind leider undatiert und können daher chronologisch nicht eingeordnet werden, anhand inhaltlicher Abgleichungen mit u.a. Briefen Canettis können aber zumindest vage Vermutungen, den Zeitraum betreffend, aufgestellt werden. So werden beispielsweise anhand der wenigen biografischen Informationen Parallelen zwischen jenen Texten und dem Leben der Canettis im Londoner Exil deutlich. Canetti verarbeitete in den Erzählungen *Der letzte Wille*, *Toogoods oder das Licht* und *Air raid* die Erlebnisse in England, als London von

²⁵⁰ Canetti: *Briefe an Georges*. S. 279.

²⁵¹ Ebd. S. 319.

²⁵² Vgl. Hanuschek: *Elias Canetti*. S. 314.

²⁵³ Vgl. Amann, Klaus: *PEN: Politik. Emigration. Nationalsozialismus. Ein österreichischer Schriftstellerclub*. Wien: Böhlau, 1984. S. 66.

²⁵⁴ Vgl. ebd. S. 71.

der deutschen Luftwaffe bombardiert wurde.²⁵⁵ In dem kurzen Text *Air raid* thematisiert Canetti die Bombardierungen der deutschen Luftwaffe wobei es ihr trotz der bedrückenden Thematik gelingt, der Geschichte durch das Ende eine ironische Wendung zu geben. Die alte englische Dame, deren Zimmer von einer Bombe getroffen wird, überlebt diese unversehrt und liest weiterhin ungehindert ihren Kriminalroman zu Ende. Dies könnte als ein Versuch Canettis gedeutet werden, das stoische Gemüt der Engländer zu beschreiben, das selbst die Angriffe Nazi-Deutschlands nicht aus der Fassung bringen konnten. Veza Canetti verfasste *Air raid* auch auf Englisch. Diese Fassung wurde bisher noch nicht publiziert und befindet sich in dem von Johanna Canetti verwalteten Nachlass Elias Canettis, in welchen auch Veza Canettis Nachlass integriert ist. Die Erzählung gilt bis heute als einziger noch existierender literarischer Text Canettis, der in englischer Sprache verfasst wurde. Es geht allerdings nicht hervor, ob eines der Manuskripte früher entstand oder beide zur selben Zeit, da weder die deutsche noch die englische Fassung entsprechend datiert sind. Das englische Manuskript ist mit dem Namen Venetia Calderon unterschrieben, eine insofern interessante Tatsache, als dass Canetti diesen Namen für andere literarische Texte nicht verwendete. Die Wahl, mit ihren Mädchennamen Calderon, der auch der Name ihrer Mutter war, als Autorin aufzutreten, drückt einen Wandel ihrer Selbstwahrnehmung als Schriftstellerin aus. Durch die Namenswahl distanzierte sich Canetti von ihrer ehemaligen literarischen Heimat, in der sie stets unter Pseudonymen publiziert hatte. Gleichzeitig erfolgte diese Distanzierung auch dem Namen Canetti gegenüber. Dies verdeutlicht eine Emanzipation Canettis als Schriftstellerin, denn als Venetia Calderon repräsentierte sie ausschließlich sich selbst. Ob es ihr Wunsch war, unter ihrem Mädchennamen in der englischen Literaturszene Fuß zu fassen, bleibt unklar, da bisher keine weiteren englischen Texte Canettis ausfindig gemacht werden konnten. *Air raid* bleibt der einzige Beleg für ihre Arbeit in englischer Sprache, bietet dadurch jedoch die Möglichkeit, Canettis sprachlichen Wechsel zu analysieren. In einer anderen Sprache zu schreiben fiel Autorinnen und Autoren häufig besonders schwer, da Sprache die Basis ihres künstlerischen Schaffens darstellte. Umso gewinnbringender ist daher der Umstand, dass Canetti den Text sowohl auf Deutsch, als auch auf Englisch verfasste, wodurch ein direkter Vergleich beider Fassungen möglich ist.

²⁵⁵ Vgl. Schedl: „Nachwort“. S. 388.

Die deutsche und englische Fassung von *Air raid* weisen inhaltlich keine beträchtlichen Differenzen auf. Die Transkripte gleichen einander nicht Satz für Satz, in der englischen Fassung wird der Bezug zu England als Handlungsort der Erzählung an manchen Stellen etwas deutlicher formuliert. So serviert die alte Dame „tea and buisquits“²⁵⁶, während sie es in der deutschen Fassung bei Tee belässt. Canetti verweist hierbei auf die in England geläufige Gepflogenheit, kleines Gebäck zum Tee einzunehmen. Dieses knappe Detail belegt Canettis Kenntnis und Beobachtungsgabe englischer Alltagskultur, die LeserInnen der deutschen Sprache in dieser Form nicht geläufig wären. Dies zeigt Canettis literarisches Feingefühl, Atmosphärisches dem jeweiligen Zielpublikum entsprechend in ihre Texte einzuarbeiten. Canetti bezeichnet die Bomben der deutschen Luftwaffe in der deutschen Version metaphorisch als „Segen“²⁵⁷, in der englischen Fassung nennt sie diese „sticks“²⁵⁸ und schreibt „If they go on sending sticks down on us“²⁵⁹. Da keine Belege für „sticks“ als geläufige Kriegsmethapher für Bomben gefunden werden konnten, wäre hier die englische Redewendung „to give somebody the stick“ (jemandem eine Tracht Prügel verpassen) die naheliegendste Interpretation der Metapher. Eine weitere sprachliche Feinheit zeigt sich anhand der Aussagen der ProtagonistInnen der englischen Erzählung, allen voran der alten Dame. Ausrufe Letzterer wie „Oh, krikey!“²⁶⁰, ein britischer Ausdruck von Überraschung, oder der von der namenlosen Ich-Erzählerin gewählte Ausdruck „I don’t fancy“²⁶¹ (es gefällt mir nicht) vermitteln auf sprachlicher Ebene einen authentischen Zugang zur britisch-englischen Sprache und Kultur. Eine kleine Änderung bringt auch die Namensgebung der Figur Thomas mit sich, der in der deutschen Fassung zu „Harry“ wird. Die englische Fassung beinhaltet mehr Passagen in direkter Rede, zudem fallen die Sätze oft knapper aus, als in der deutschen Version. Der Absatz

Stille trat ein. Wohltätige Ruhe. Die Braven hatten die Deutschen verjagt. Wir sahen die herrlichen Sterne und dachten das selbe. Daß es nicht möglich war. Daß unmöglich ernste Männer, Frauen und Kinder eine ganze Stadt mit Bomben

²⁵⁶ Canetti, Veza: *Air-Raid*. Unveröffentlichtes Typoskript. Nachlass Veza Canetti in Privatnachlass Elias Canetti unter der Verwaltung von Johanna Canetti, S. 1.

²⁵⁷ Canetti, Veza: „Air raid“. In: Canetti, Veza: *Geduld bringt Rosen*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2010. S. 258.

²⁵⁸ Canetti: *Air-Raid*. S. 1.

²⁵⁹ Ebd.

²⁶⁰ Ebd. S. 2.

²⁶¹ Ebd.

bewerfen konnten. Doch dann surrte es wieder. Die Sterne sahen jetzt wie Flugzeuge aus, wie Teufel, Bomben und Feuer. Der Himmel war zur Hölle geworden.²⁶²

ist in der englischen Fassung deutlich verkürzt: „There was a quiet spell. Now the stars looked all like planes to me. Everything looked like planes, or bombs, or flares or incendiaries to me. Heaven had turned into hell”²⁶³. Die ausgelassenen Stellen betonen die Solidarität der ProtagonistInnen mit der britischen Luftwaffe und das Entsetzen über die Kriegsgewalt Nazi-Deutschlands, mit der sie nun auch im Exil konfrontiert wurden. Inhaltlich wären diese Passagen folglich durchaus passend für die englische Fassung, es bleibt daher unklar, weshalb Canetti sie nur in den deutschen Text aufnahm. Im Vergleich erscheint die deutsche Version von *Air raid* zudem literarisch etwas ausgefeilter als ihr englisches Pendant. Die Intensität der Schilderungen der Luftangriffe offenbart sich in deutscher wie englischer Fassung jedoch gleichermaßen. Canettis sprachliches Können und Geschick, literarische Texte auch in englischer Sprache zu verfassen, sind ein Beleg für ihre detaillierte Wahrnehmung der Lebensweisen ihres Exillandes und den Versuch, sich ihrer neuen Heimat auch literarisch anzunähern. In ihrem Roman *Die Gelbe Straße* fing Canetti die Atmosphäre und die Eigenheiten Wiens ein, in *Air raid* gelingt ihr dies in Bezug auf England abermals. Anhand sprachlicher und deskriptiver Details kreiert Canetti ein authentisches Stimmungsbild und schafft es dadurch, ihre literarischen Fähigkeiten auch in englischer Sprache gekonnt anzuwenden.

Canettis Versuche, in England schriftstellerisch Fuß zu fassen, belegen auch Briefe an ihren Schwager Georges Canetti, in denen Veza Canetti wiederholt davon spricht, Romane auf Englisch zu verfassen bzw. verfasst zu haben. So schreibt sie beispielsweise am 6. Jänner 1945: „Vor zwei Jahren habe ich einen Roman auf Englisch geschrieben“²⁶⁴ und ein paar Zeilen weiter im selben Brief dann: „Ich arbeite gerade an einem Stück (auf Englisch), das Elias leicht wird unterbringen können, denn sein Einfluß wächst“²⁶⁵. Im gleichen Absatz zweifelte sie jedoch daran, das genannte Stück beenden zu können, da sie sehr krank sei²⁶⁶. Am 22. Juli 1945 erwähnt sie ein weiteres Mal: „Mein zweites Stück, das ich auf Englisch geschrieben hab, ist *beinahe* fertig,

²⁶² Canetti: „Air raid”. S. 260.

²⁶³ Canetti: *Air-Raid*. S. 4.

²⁶⁴ Canetti: *Briefe an Georges*. S. 118.

²⁶⁵ Ebd.

²⁶⁶ Vgl. ebd.

doch es wird ein paar Monate dauern, bis es in die rechten Hände gelangt und ernsthaft geprüft wird“²⁶⁷. Beide Werke, so sie fertiggestellt wurden, gelten als verschollen.

Die ebenfalls im Nachlass entdeckte Erzählung *Toogoods oder das Licht* darf ebenso als Verarbeitung Canettis Exilerlebnisse gedeutet und somit in ihrer Entstehungszeit in die Exilzeit verlegt werden. Bereits der erste Satz des Textes verweist auf das Jahr 1940.²⁶⁸ Die Ich-Erzählerin bzw. der Ich-Erzähler (das Geschlecht wird hier nicht erwähnt) schildert die Übersiedlung aufs Land zu einem Pastoren-Ehepaar. Schnell wird deutlich, dass die Eheleute geizig sind, denn „sie hatten und nährten sich redlich. Wir hatten nichts und hungerten“²⁶⁹. Der Briefwechsel mit Georges offenbart einige Parallelen zwischen dem Text und Veza Canettis Schilderungen des Pastorenpaars, bei dem sie und Elias Canetti als Flüchtlinge in England zeitweilig lebten. In einem Brief vom 21. September 1945 schreibt Canetti dazu:

Schon die Adresse ist knauserig, geizig, gemein, schmutzig, wie's die Besitzer sind. Zwei Jahre hab ich während des Blitz gelitten [...] Denn es sind fromme Leute, geradezu Heilige. So fromm, dass sie mich geradezu um den Verstand brachten, weil sie uns jede Woche sagten, wir würden ausziehen müssen, denn die Deutschen könnten einmarschieren, und dann würden sie umgebracht, weil sie Juden Obdach gaben. Nur wenn eine Bombe auf Amersham fiel, wurden sie für eine Weile milde, denn den Zorn des Herrn fürchteten sie noch mehr als die Deutschen. Oh, wie ich um Bomben betete! Denn als sie aufhörten, fürchteten sie Gott zwar sehr, aber die Deutschen noch mehr.²⁷⁰

In ihrer Erzählung verarbeitet Canetti die Erlebnisse wie folgt:

In dieser Not schickte Gott die Bomben ins Land. Er schickte so reichlich, daß auch für die Dörfer einige abfielen, und diese Bomben erschreckten die Toogoods gewaltig. Sie besannen sich darauf, daß der Herr ein riesiges Ohr besitzt, so groß wie die Reklame für einen Hörapparat. [...] Es geschah nun das Seltsame, daß die Toogoods sich verwandelten. Sie verwandelten sich so sehr, daß ich vom Himmel Bomben erbat, von den Deutschen, von Hitler, vom Satan [...] Ich erbat Bomben, und sie kamen, und wir aßen zum Lunch Omelette auf Käse gebacken, Gelée und Pudding.²⁷¹

²⁶⁷ Canetti: *Briefe an Georges*. S. 131.

²⁶⁸ Vgl. Canetti, Veza: „Toogoods oder das Licht“. In: Canetti, Veza: *Geduld bringt Rosen*. Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch-Verlag, 2010. S. 265.

²⁶⁹ Vgl. ebd. S. 265.

²⁷⁰ Canetti: *Briefe an Georges*. S. 145f.

²⁷¹ Canetti: „Toogoods oder das Licht“ S. 268f.

Canetti schildert eine weitere, ausgesprochen skurrile Situation, die bereits in ihrem Brief klingt, als wäre sie aus einem Roman entsprungen. In diesem schreibt sie 1946 an Georges:

Es scheint, daß die englischen Gespenster, Geister und geistigen Führer mir wohlwollen, denn in dem anderen Haus, bei meinem Pastor, holten sie ihre Freundin, um herauszufinden, ob ich vom Teufel besessen bin oder nicht (sie war Hellseherin), und heraus kam, daß sie ein Licht um meinen Kopf sah, eine Art Heiligenschein, ein Zeichen, daß mir noch Großes bevorsteht. [...] auf alle Fälle gab ich ihr eine große Dose Corned beef, das die Hellseherin gerne annahm und wahrscheinlich vorhergesehen hatte.²⁷²

Hier nun die entsprechende Verarbeitung und Schilderung der Szene in *Toogoods oder das Licht*:

„Es kommt unsere bewährte Freundin, die Hellseherin Penny“, sagte die Frau des Pastors eines Tages. „Sie sieht ein Licht um das Haupt des Gerechten, um den Sünder aber ist es dunkel, und dieser ist vom Teufel besessen.“ Und damit sah sie mich hart an und erinnerte mich an eine dieser Masken, grotesk und böse, von den Wilden angefertigt. [...] Als ich die Hellseherin Penny vor mir sitzen sah, wurde mir vorerst leicht zumute, denn sie war dick. Daraus schloß ich, daß sie nicht Zeit ihres Lebens ins Gras gebissen hatte. [...] Ihr Blick war lauernd. Ich dachte an A. und begann meinen Kampf zur Eroberung der alten Jungfrau, damit sie ein Licht sah. Damit sie ein Licht um mich sah, sagte ich also, ich sähe ein Licht um sie. [...] Natürlich wisse sie, sagte sie ruhig, und sie wisse mehr. Aber mein Schicksal werde sich ändern. [...] Dennoch dankte ich ihr, und ich dankte ihr auch für die Schilderung einer Vision, die sie die Güte hatte uns fast gratis, nur für Bohnen und Karotten anzuvertrauen. [...] Darauf erhob sie sich und strich mir ruhig und nicht ohne Güte über das Haar. Sie hatte ein Licht gesehen.²⁷³

Der bereits deutlich erkennbar zynische Ton des Briefes, speziell der Seitenhieb auf die Prophezeiung der Hellseherin bezüglich der Dose Corned Beef, verstärkt sich in der Erzählung. Canetti schildert die groteske Situation, macht aber im selben Moment die eigene Hilflosigkeit und das Gefühl des Ausgeliefertseins der Protagonistin deutlich. Der innere Widerstand, der sich bei der Ich-Erzählerin während des Besuchs der Hellseherin regt, zeigt, dass Erstere sich keineswegs mit der Situation abfinden möchte. Die Schilderungen der Briefe und die der Erzählung stehen, so wird deutlich, in enger Verbindung zueinander. Ein entscheidender Unterschied aber, und hier beweist Veza Canetti abermals stilistisches Feingefühl, zeigt sich anhand der Darstellung. Im Brief

²⁷² Canetti: *Briefe an Georges*. S. 170ff.

²⁷³ Canetti: „Toogoods oder das Licht“ S. 270f.

spricht Canetti offen ihren Unmut über die ungerechte Behandlung und ihre Abneigung dem Pastoren-Ehepaar gegenüber aus. In ihrer Erzählung macht sie, wie bereits in ihren früheren Werken, z.B. der *Gelben Straße*, von einem stilistischen Mittel Gebrauch, das Ähnlichkeiten zu Karl Kraus' Montagetechnik²⁷⁴ aufweist. Durch die zugespitzte Beschreibung und die oftmals grotesken Aussagen der Figuren verdeutlicht Canetti den LeserInnen die von dem Ehepaar begangenen Ungerechtigkeiten.

Was Veza Canettis Sprache auszeichnet, ist ein Grundton des Absurden und Grotesken, der die sonst realistische, besonders in der wörtlichen Rede zum Original verpflichtete Erzählweise bricht. Die Personen erhalten skurrile Züge, je zwanghafter sie Überlegenheit und Normalität für sich beanspruchen, und die fiebrige Alltagstimmung, in der jeder gegen jeden kämpft, könnte jederzeit in kollektiven Wahn umschlagen. Dabei sind die herrschenden sozialen und ökonomischen Gegensätze stets präsent [...].²⁷⁵

Auch die Namensgebung der Figuren erinnert an frühere Werke. Wurde in der *Gelben Straße* aus dem Oger Herr Iger, so nennt Canetti das Pastoren-Ehepaar „Toogood“. Julian Preece sieht hier eine Konnotation zum deutschen „tu gut“²⁷⁶, der Name kann meines Erachtens nach aber auch auf die englische Bedeutung des Wortes hin gedeutet werden, „too good“, was so viel bedeutet wie „zu gut“. Dies würde die Selbsteinschätzung des Pastorenpaares als Helfer widerspiegeln, da sie die Behandlung ihrer Gäste ohnehin als zu gut einschätzen und wäre im selben Moment, betrachtet man ihr geiziges Handeln im Verlauf der Geschichte, eine deutlich ironische Namensgebung Canettis, die in dieser Form bei ihr in anderen Werken schon öfter erkennbar wurde. Auffallend ist zudem, dass sowohl *Air raid*, *Der letzte Wille* als auch *Toogoods oder das Licht* aus der Perspektive des Ich-Erzählers verfasst sind. Auf ihre übrigen, bisher bekannten Werke trifft dies nur noch auf den *Hellseher* zu, der bereits vor ihrer Exilzeit 1937 veröffentlicht wurde²⁷⁷. Dies könnte in Bezug auf die im Exil verfassten Texte ein weiteres Indiz für die subjektive Sichtweise Canettis in diesen Texten sein, da sich hier

²⁷⁴ Vgl. Amsler: *Veza Canetti im Kontext des Austromarxismus*. S. 197.

²⁷⁵ Fröhlich, Sabine: „Die Wirklichkeit der Groteske“. In: Spörk, Ingrid; Strohmaier, Alexandra (Hg.): *Veza Canetti*. Graz: Droschl, 2005. S. 152.

²⁷⁶ Vgl. Preece, Julian: *The rediscovered writings of Veza Canetti. Out of the Shadows of a Husband*. Rochester: Camden House, 2007. S. 97.

²⁷⁷ Vgl. „Drucknachweise“. In: Canetti, Veza: *Geduld bringt Rosen*. Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch-Verlag, 2010. S. 394.

ihre persönlichen Erfahrungen deutlich widerspiegeln. Auch die Erzählperspektive untermauert dies.

Über weitere literarische Arbeiten Canettis lässt sich heute oft nur mutmaßen, da sie in Briefen wiederholt Stücke erwähnt, die nicht mehr nachgewiesen werden können. Denn ein Großteil von Veza Canettis Werken muss leider als verschollen gelten, da die Autorin laut Elias Canetti 1956 in einem Anfall von Schwermut viele ihrer Werke verbrannt haben soll.²⁷⁸ Auch für von Canetti in einem Brief an Georges für 1948 angekündigte Kurzgeschichten für die Jugend, die in einer englischen Zeitschrift erscheinen sollten²⁷⁹, ist heute kein Nachweis mehr vorhanden.

Zu den bereits genannten Texten wurden außerdem folgende, ebenfalls undatierte Texte in Canettis Nachlass entdeckt: *London. Der Zoo, Herr Hoe im Zoo, Die Flucht vor der Erde, Drei Viertel, Der Tiger. Ein Lustspiel im alten Wien, Pastora* und *Der Palankin. Lustspiel*. Letzteres wird in einem der nachfolgenden Kapitel noch genauer behandelt.

4.3 Neues Metier: Übersetzungen

Die ohnehin schon spärlichen Informationen zu Veza Canettis und Mela Hartwigs Leben und Schaffen dünnen noch weiter aus, wenn man versucht, ihr Leben und Arbeiten im Exil zu rekonstruieren. Dennoch konnte hierbei besonders in Bezug auf Briefe der beiden Autorinnen bereits festgestellt werden, dass sie ihre Arbeit auch in der Emigration weiterführten. Die mit dem Exil verbundene Sprachbarriere war hierbei allerdings, wie auch für eine Vielzahl weiterer exilierter AutorInnen, eine oft nicht leicht zu überwindende Hürde. Das Englische betreffend merkt Edda Ziegler hierzu an:

Englisch war die Sprache des ‚Business‘ – eine für die Intellektuellen und Schriftsteller damals fremde Welt. Die Muttersprache wurde deshalb vielen Exilautorinnen und -autoren zur inneren Heimat und zum letzten Hort, an dem sie sich ihrer schriftstellerischen Identität versicherten.²⁸⁰

²⁷⁸ Schedel: „Vita Veza Canetti“. S. 103.

²⁷⁹ Vgl. Canetti: *Briefe an Georges*. S. 359.

²⁸⁰ Ziegler: *Verboten – verfemt – vertrieben*. S. 165.

Über Veza Canetti ist bekannt, dass sie das Englische sehr gut beherrschte, da sie dieses bei früheren Besuchen bei ihrer englischen Verwandtschaft als auch durch autodidaktisches Lernen perfektioniert hatte²⁸¹, wofür auch die eingangs in der Arbeit erwähnte, erfolgreich abgelegte Englischprüfung an der Universität Wien aus dem Jahr 1918 einen Beleg liefert²⁸². Veza Canetti soll zudem auch schon während ihrer Zeit in Wien als Übersetzerin tätig gewesen sein und Werke aus dem Englischen übertragen haben.²⁸³ Dennoch stimmen die von ihr und Elias Canetti erwähnten Übersetzungen, so z.B. John Cowper Powys *Wolf Solent*, nicht mit den dazu gefundenen Angaben der jeweiligen Übersetzungen überein. Im Falle des eben genannten Romans ist bei Zsolnay Richard Hoffmann als Übersetzer angegeben, nicht Veza Canetti.²⁸⁴ Amsler erwähnt die Mithilfe Veza Canettis an Übersetzungen diverser Autoren²⁸⁵, was eine „unsichtbare“ Übersetzungstätigkeit Canettis bei einigen Übersetzungen bereits vor ihrer Exilzeit vermuten lässt.

In Bezug auf jene Übersetzungen liegen heute leider nur wenige tatsächlich belegte Übertragungen beider Autorinnen vor. Aus Briefwechseln Veza Canettis kommt zwar wiederholt die Rede auf Übersetzungsarbeiten²⁸⁶ und mögliche Anstellungen bei Verlagen. In einem Brief an Elias Canettis Bruder Georges vom 15. Jänner 1946 schreibt sie: „Er [Elias Canetti, Anm.] wird mir eine „Pfründe“ bei seinem Verlag besorgen (Bücher lesen für den Verlag oder gut bezahlte Übersetzungen), irgend etwas, das mir liegt und gut bezahlt ist“²⁸⁷. Belegt ist aber lediglich eine Übersetzung von Graham Greenes Roman *The Power and the Glory*, den sie gemeinsam mit Bernhard Zebrowski übertrug und die 1948 unter dem Titel *Die Kraft und die Herrlichkeit* beim Zsolnay Verlag erschien.²⁸⁸ Hier trat sie unter ihrem Pseudonym Veza Magd als Übersetzerin in Erscheinung. Veza Canetti schreibt am 6. Juli 1946 in einem Brief an Georges Canetti folgende Informationen bezüglich jener Übersetzung:

²⁸¹ Vgl. Schedel: „Buch ist von mir keines erschienen...“. S. 192.

²⁸² Amsler: *Veza Canetti im Kontext des Austromarxismus*. S. 350.

²⁸³ Vgl. ebd. S. 348.

²⁸⁴ Vgl. ebd.

²⁸⁵ Vgl. ebd. S. 349.

²⁸⁶ Vgl. Peiter, Anne D.: *Komik und Gewalt. Zur literarischen Verarbeitung der beiden Weltkriege und der Shoah*. Köln: Böhlau, 2007. S. 216.

²⁸⁷ Canetti: *Briefe an Georges*. S. 168.

²⁸⁸ Vgl. Schedel: *Sozialismus und Psychoanalyse*. S. 168.

[...] ich muss meine Übersetzung von „The Power and the Glory“ von Graham Greene korrigieren, das ich vor sieben Jahren übersetzt hab und das jetzt erscheint, und natürlich kommen die Fahnen gerade vor meiner Übersiedlung. Vor sieben Jahren muß ich das Buch in acht Wochen übersetzen, weil der Verlag es sofort herausbringen wollte. Acht Wochen lang übersetzte ich Tag und Nacht, tippte das meiste selbst auf der Maschine, und als es fertig war und ich erschöpft (wir waren den Mietzins schuldig, und ich lebte von Tee und Brot), brach der Krieg aus. Ich hätte sieben Jahre Zeit gehabt, um diese Arbeit zu tun. Die Übersetzung ist ziemlich gut, im Vergleich zu anderen, sie ist ausgezeichnet, aber sie wär noch besser geworden, wenn man mich zeitlich nicht so gedrängt hätte. Jedenfalls ist es gut, daß sie erscheint, denn hier ist's etwas wert, wenn man einen guten Schriftsteller übersetzt hat (und er ist jetzt berühmt hier).²⁸⁹

Veza Canettis Brief erschließt eine Mehrzahl an Informationen. So wird ersichtlich, dass sie Graham Greenes Werk bereits sieben Jahre vor Erscheinen der Übersetzung ins Deutsche übertrug. Ein Brief an Georges Canetti vom 18. Mai 1940 liefert hier Belege für Vezas Arbeitsprozess und fügt sich auch in die zeitlichen Angaben. So schreibt Canetti: „Liebster Georg, ich werd mit meiner Übersetzung Mitte Juni fertig sein [...]“²⁹⁰. Bei der angesprochenen Übersetzung handelt es sich mit sehr großer Wahrscheinlichkeit um Greenes Roman *The Power and the Glory*. Die Übersetzung ereilte somit ein ähnliches Schicksal wie Canettis Roman *Die Schildkröten*, beide konnten durch den Ausbruch des Krieges nicht mehr veröffentlicht werden. Die Eile, mit welcher Veza Canetti das Werk übersetzen musste, und ihr Verweis auf das dringend benötigte Geld, das sie erhalten sollte, belegen die schwierigen Lebens- und Arbeitsbedingungen, die sich im Exil auftaten. In einem undatierten Brief an Georges Canetti schreibt Elias Canettis langjährige Geliebte und Schülerin Friedl Benedikt, wie prekär sich die finanzielle Lage der Canettis gestalte und dass Veza Tag und Nacht an einer Übersetzung arbeite, um sich und Elias Canetti aus ihren finanziellen Nöten zu befreien.²⁹¹ Die späte Veröffentlichung ließ Veza Canetti aber, so scheint es, dennoch hoffen, auf literarischer Ebene Anerkennung und damit verbunden möglicherweise auch weitere Aufträge zu erlangen. Weiters wird deutlich, dass sie ihre Arbeit als durchaus gelungen einschätzte und in diesem Bezug künstlerisches Selbstbewusstsein zeigte. In Ernst Schönwieses Literaturzeitschrift *das silberboot* verfasste Ilse Leitenberger eine Besprechung dieser Übersetzung. Es dürfen noch weitere Übersetzungen Canettis vermutet werden, da sie in ihren Briefen an Georges Canetti zumindest

²⁸⁹ Canetti: *Briefe an Georges*. S. 215.

²⁹⁰ Ebd. S. 116.

²⁹¹ Vgl. ebd. S. 389.

Übersetzungspläne und -wünsche wiederholt erwähnt. So schreibt sie in einem Brief vom 23. November 1947, dass sie weiter für Hutchinson lese und da dies nicht viel einbringe, werde sie „ein Drama von Robert Neumann ins Deutsche übersetzen“²⁹². Eine solche Übersetzung konnte ich im Zuge meiner Nachforschungen nicht ausfindig machen. Dies deckt sich auch mit den Recherchen der bisherigen Veza Canetti-ForscherInnen, die bei der Suche nach weiteren Übersetzungen Canettis bisher ebenso erfolglos blieben.

Über Mela Hartwigs Englischkenntnisse liegt zwar kein Dokument vor, ihre Übersetzungen lassen aber darauf schließen, dass auch sie die Sprache ausgesprochen gut beherrschte. Mela Hartwig übersetzte Michael Sadleirs Roman *Fanny by Gaslight*, der unter dem Titel *Fanny im Gaslicht* 1951 bei der Deutschen Buch-Gemeinschaft Wien erschien. Hartwig wurde hier als Mela Spira gemeinsam mit G. Grote als Übersetzerin genannt. Weiters sind von Hartwig Gedicht-Übersetzungen bekannt, so z.B. von Paul Verlaine. Am prominentesten ist hier aber wohl Hartwigs Übersetzung von William Blakes *Tiger*:

DER TIGER

Tiger, Tiger, lohendes Licht,
Das durch die Nacht der Wälder bricht.
Welches Auge, welche unsterbliche Hand
Hat dich furchtbar in dein Ebenmaß gebannt?

Welche Höhen, welche Tiefen kennt
Das Feuer, das in deinen Augen brennt?
Welche Flügel mögen ihm gebühren?
Welche Hand wagt an den Brand zu rühren?

Welche Macht vermag die Sehnen
Deines Herzens zu zerdehnen?
Schlägt's erst, wie geduckt zum Satze
Krümmt zum Griff sich schon die Tatze.

Welcher Amboß, welcher Hammer war am Werke,
Dein Gehirn zu schmieden, deine Stärke?
Wer kann, angepackt von deinen Fängen,
Deine tödliche Umarmung sprengen?

Als die Sterne ihre Pfeile niedersenkten,
Und den Himmel mit ihren Tränen tränkten,

²⁹² Canetti: *Briefe an Georges*. S. 289.

Freute ER, da er sein Werk erschaute, sich?
Schuf ER, der das Lamm erschuf, auch dich?²⁹³

Hartwigs Übersetzung dieses Gedichts wurde mehrfach gedruckt, unter anderem in ihrem Gedichtband *Spiegelungen* und in Felix Brauns 1963 erschienenem Band deutscher Nachdichtungen bekannter Lyrik mit dem Titel *Die Lyra des Orpheus*.

Weiteres Wissen zu Übersetzungen ist auch hier lückenhaft, eine letzte bekannte Übersetzung Hartwigs muss aber an dieser Stelle besondere Erwähnung finden. In Ernst Schönwieses literarischer Zeitschrift *das silberboot*, in der wie bereits erwähnt auch schon Canettis Greene-Übersetzung Erwähnung fand, veröffentlichte Hartwig ein Kapitel aus Virginia Woolfs posthum erschienenem Werk *Between the Acts*. Die Übersetzung ist auch deshalb von besonderem Interesse, da Hartwig und Woolf ein freundschaftliches Verhältnis verband. Hartwig setzte sich nach Woolfs Tod dafür ein, die bis dahin im deutschen Sprachraum noch wenig bekannte Autorin auch in diesem bekannt zu machen. Dies belegt ein Brief Hartwigs an Schönwiese vom 23. Februar 1948, in dem sie schreibt:

Ich habe, wie Sie daraus ersehen werden, ein nachgelassenes Buch von Virginia Woolf, das vor einiger Zeit erschienen ist, zum Anlass genommen, ueber sie zu schreiben, denn ihr Tod, der waehrend des Krieges erfolgte, hat naturgemaess nicht jenen Widerhall in deutscher Sprache gefunden, der diesem tragischen Ereignis und ihr selbst gebuehrt haette. Mir persoenlich aber geht es dabei um mehr als darum, damals unvermeidlich Versaeumtes nachzuholen. Wenn ich meine schwache Stimme fuer Virginia Woolf erhebe, so versuche ich damit eine ungeheure Dankesschuld abzutragen, denn ich verehere sie nicht nur zutiefst als grosse Kuenstlerin, sondern ich durfte sie hier auch zu meinen Freunden zaehlen.²⁹⁴

Hartwigs Übersetzung wurde ein ebenfalls von ihr verfasster Artikel über Virginia Woolf vorangestellt, der auch Bedingung für eine Abdruckgenehmigung von Seiten Virginia Woolfs Witwer, Leonard Woolf, war²⁹⁵. In einem weiteren Brief an Schönwiese von 27. Juni 1948 schrieb Hartwig diesbezüglich:

²⁹³ Hartwig, Mela: *Spiegelungen*. Wien: Gurlitt-Verlag, 1953. S. 41.

²⁹⁴ Mela Hartwig: Brief an Ernst Schönwiese vom 23.2.1948, Nachlass Mela Hartwig, Handschriftensammlung Wienbibliothek im Rathaus, Sign. I.N. 231.752.

²⁹⁵ Vgl. Mela Hartwig: Brief an Ernst Schönwiese vom 27.6.1948, Nachlass Mela Hartwig, Handschriftensammlung Wienbibliothek im Rathaus, Sign. I.N. 231.748.

Sehr verehrter Herr Doktor,
es freut mich ausserordentlich Ihnen vor meiner Abreise noch mitteilen zu koennen, dass ich mit Hilfe von Mr. Leonard Woolf von dem Verlag THE ALBATROSS LTD fuer sie die Erlaubnis erwirkt habe, die beigeschlossene Uebersetzung eines Abschnittes, der dem letzten bisher noch unuebersetzten Roman 'BETWEEN THE ACTS' von Virginia Woolf entnommen ist, in Ihrer Zeitschrift 'das silberboot' abzudrucken. Die Uebersetzung ist von mir, und an die Abdruckerlaubnis ist folgende Bedingung geknuepft, die ich woertlich aus dem bezueglichen Brief von Mr. Leonard Woolf zitiere: "I think it would be only right that the 1500 word extract should only be published if it immediately followed your article as an appendix to or illustration of the article.", also die Bedingung, dass die Uebersetzung meinem Artikel unmittelbar folgen muss und dass dargetan werden soll, dass der Abdruck eine Art Illustration meines Artikels darstellt, oder einen Anhang zu demselben.²⁹⁶

In dem der Übersetzung vorangestellten Artikel verleiht Hartwig ihrer Bewunderung für die Autorin Gewicht, indem sie über deren Schreiben feststellte:

Die Feder, mit der Virginia Woolf ihre Essays schrieb ist eine Feder, die zeichnet, die sich unversehens in Kohle verwandelt, in eine Radiernadel, zum Silberstift wird, zum Pinsel, denn ihr Essay betrachtet nicht, sondern gestaltet. Worte verlieren ihre Schwere, verwandeln sich in Farben, wie nur Träume sie mischen, die kaum mehr Farben sind, nur noch ein irisierender Hauch.²⁹⁷

Hartwigs Worte erinnern sogleich an ihr eigenes literarisches und später auch malerisches Schaffen. Eine weitere Parallele ist die Metapher des Traumes, die Hartwig hier anwendet, da das Traummotiv eines der markantesten in Hartwigs eigenem Werk ist. Weiters betont Hartwig besonders das Zeitmotiv in Virginia Woolfs Werken:

So stark ist dieses Zeitmotiv in den Romanen von Virginia Woolf, daß sich ihm Sprache und Technik unterordnen müssen, denn die Zeit umspült gleicherweise das Bleibende wie das Vergängliche und verknüpft Geschehnisse ganz ebenso zum Nebeneinander wie zum Nacheinander. Dieses unlösbare Problem hat Virginia Woolf gelöst, indem sie sparsam aus der Fülle der Tage, aus dem Überfluß der Jahre: Augenblicke, Stunden, Tage und Nächte (Night and day) löst, die sie zu einem Mosaik wechselnder Bilder zusammensetzt, die in künstlerischer Verkürzung zu jener Fülle, jenem Überfluß, jener Vielfalt zusammenschmelzen, die sie spiegeln wollen.²⁹⁸

²⁹⁶ Mela Hartwig: Brief an Ernst Schönwiese vom 27.6.1948, Teilnachlass Mela Hartwig, Wienbibliothek im Rathaus, Sign. I.N. 231.748.

²⁹⁷ Hartwig, Mela: „Virginia Woolf“. In: *das silberboot*. 5/1, 1951, S. 47-52, hier S.47.

²⁹⁸ Ebd. S. 48.

Die Bewunderung Hartwigs für die Autorin Virginia Woolf und deren Werk geht aus dem gesamten Artikel hervor, der in Bezug auf ihre Briefe an Schönwiese auch als verspäteter und würdiger Nachruf auf Woolf gesehen werden kann. Zu einer gesamten Übersetzung von *Between the Acts* von Seiten Hartwigs kam es allerdings nicht.

4.4 Exkurs: Unterhaltungsliteratur

Sowohl Veza Canetti als auch Mela Hartwig arbeiteten im Exil an Werken, die inhaltlich den Anspruch und Fokus auf Unterhaltungsliteratur legten. Bereits in den Jahren 1943–44 schrieb Mela Hartwig im Londoner Exil den Roman *Der verlorene Traum*, der bis heute unveröffentlicht blieb, in ihrem Nachlass in der Wienbibliothek im Rathaus aber einsehbar ist. Im Zentrum der Handlung steht ein Ehepaar, das mit einer Beziehungs- und Ehekrise zu kämpfen hat. Barbara, die Protagonistin, verliebt sich in einen jungen Sänger und sucht in Fantasien und Träumen von ihm die Zuneigung und Aufmerksamkeit, die sie in ihrer Ehe vermisst.

Bereits der Titel des Romans verweist auf ein Hauptmotiv in Hartwigs Werken, den Traum. Dieser nimmt in dem Roman aber weitestgehend eine Funktion des bewussten und lustvollen Tagtraumes ein und unterscheidet sich dadurch von Traumsequenzen ihrer früheren Werke. Hartwig legt den Fokus auf eine genaue psychologische Beobachtung von zwischenmenschlichen Beziehungen und Interaktionen. Barbaras innere Stimme, stets in Großbuchstaben geschrieben, offenbart ihre Gedanken und Sehnsüchte und fungiert zur selben Zeit als warnende Stimme des Gewissens:

WARUM HADERST DU MIT DEINEM MANN, WARUM HADERST DU MIT
DEINER ARBEIT? HADERE MIT DEINEM EIGENEN HERZEN, DAS SICH
AN EIN TRAUMBILD GEHAENGT HAT, DAS SICH AN EIN TRAUMBILD
VERSCHENKT HAT, DAS ALLES, WAS DEINE WIRKLICHKEIT
AUSMACHT, ZUNICHTE MACHEN WILL, DAMIT DU DIESEM

TRAUMBILD EINLASS IN DIE WIRKLICHKEIT GEWAEHRST. HADERE
MIT DEINEM HERZEN, DAS DICH SO UEBEL BERAET.²⁹⁹

Diese innere Stimme offenbart Barbaras Sehnsucht, aus ihrem Alltag und Eheleben auszubrechen und enttarnt den wahren Grund für ihr träumerisches Schwärmen. Barbara ist zwar berufstätig, hat ihren Arbeitsplatz in einem Labor aber nur deswegen gewählt, um ihrem Mann näher sein zu können. Im Verlauf der Handlung wird deutlich, dass ihre Arbeit im Labor eher einer Beschäftigung als einer Berufung gleicht. Barbaras Wunsch nach Veränderung wird durch einen Sänger hervorgerufen, in den sie sich verliebt. Eine wiederkehrende Sequenz, die inhaltlich stark an die Novelle *Aufzeichnungen einer Hässlichen* und den Roman *Bin ich ein überflüssiger Mensch?* erinnert, ist jene, in der sich Barbara kritisch vor dem Spiegel betrachtet und ihren Körper einem harten Urteil unterzieht.

Auf ihren Koerper, das wusste sie, konnte sie sich nicht verlassen. Es fehlte ihr gänzlich an jener Sicherheit des Koerpers, die nur sein Ebenmass verleiht. Sie war nur mittelgross, hatte schmale Schultern, eine fast gebrechliche Taille und kräftige Hueften. Nur ein Rokokokostuem haette diese Widersprueche ihres Koerpers, die aeusserst reizvoll waren, die man aber keineswegs schoen nennen konnte, miteinander versoeennen koennen.³⁰⁰

Wie schon in ihren Novellen *Das Verbrechen*, *Der phantastische Paragraph*, *Das Kind* und der *Georgslegende* wählt Hartwig erzähltechnisch die Perspektive des auktorialen Erzählers. Dieser offenbart den LeserInnen Barbaras Gedanken und schafft so ein eindrückliches Bild ihrer Gefühlswelt. Die meisten der Dialoge zwischen den Figuren offenbaren stets nur einen Teil der Wahrheit, die der Erzähler sogleich zu ergänzen weiß. Hartwigs expressionistische Schreibweise, besonders ihrer Novellen, ist in *Der verlorene Traum* deutlich schwächer ausgeprägt. Dies zeigt sich besonders anhand ihrer Protagonistin, die zwar ebenfalls gegen bestehende Situationen ankämpft, deren Ausbrüche aber nicht die Intensität jener einer Agnes aus *Das Verbrechen* erreichen. Dies mag auch durch die Handlung und den thematischen Fokus des Romans bedingt sein, der von einer Lebenskrise Barbaras handelt, die in dieser Form aber keine politische oder soziale Ungerechtigkeit oder emotionale Missbrauchssituation

²⁹⁹ Hartwig, Mela: *Der verlorene Traum*. Unveröffentlichtes Typoskript. Nachlass Mela Hartwig, Handschriftensammlung Wienbibliothek im Rathaus, Sign: I.N. 231.80H. S. 22ff.

³⁰⁰ Ebd. S. 10.

anprangert, so wie es vorhergehende Werke Hartwigs taten. Sigrid Schmid-Bortenschlager hierzu:

Überraschend nach der Hinwendung zu politisch aktuellen Themen in Österreich vor der Emigration, finden wir hier einen im zeitlosen Nirgendwo angesiedelten Roman um eheliche Treue/Untreue, der auch nicht zu den psychoanalytisch fundierten Anfängen Hartwigs zurückkehrt, sondern nur als Unterhaltungsroman gelesen werden kann, als 'comedy of manners'.³⁰¹

Inhaltlich als auch in den Dialogen der Figuren bleibt der Fokus auf der Beziehungsthematik verhaftet und ist so im Vergleich zu Hartwigs weiteren literarischen Werken, wie bereits angemerkt, in den Bereich der Unterhaltungsliteratur zu verorten. Dennoch bleibt Hartwig auch in *Der verlorene Traum* vielen für ihre Werke „typischen“ Motiven treu. Träume, die Selbstreflexion der Protagonistin und das Beobachten und Beschreiben von Verhaltensweisen mit Hilfe eines psychologischen Blicks auf die Thematik, sind Bestandteil des Romans. Auch, wenn diese Motive im Fall von *Der verlorene Traum* deutlich schwächer ausfallen, als bei Hartwigs Vorgängerwerken. Schmid-Bortenschlager stellt zudem die These auf, dass „der zeit- und ortlose Eheroman [...] der Versuch gewesen zu sein [scheint], in einer fremden Literaturlandschaft Fuß zu fassen“³⁰², erwähnt allerdings zugleich den Widerspruch der These, da es keine Hinweise darauf gibt, dass Hartwig den Roman ins Englische übersetzen ließ oder dies geplant hatte³⁰³. Auch die Briefe in Hartwigs Nachlass geben keinen Hinweis darauf, dass eine Übersetzung von *Der verlorene Traum* angedacht war.

Veza Canetti verfasste in England das Lustspiel *Der Palankin*, dessen Schauplatz London im Sommer des Jahres 1952 ist. Der Entstehungszeitraum des Stücks wird daher um das Jahr 1952 oder etwas später vermutet.³⁰⁴ Wie die Bezeichnung Lustspiel bereits erahnen lässt, ist dieses Stück ein humorvolles Spiel in drei Akten, dessen Inhalt sich von Canettis übrigen Werken deutlich unterscheidet. *Der Palankin* offenbart eine unterhaltsame Schreibweise der Autorin, die in diesem Lustspiel einen deutlich leichteren Ton als üblich anschlägt. Das Lustspiel handelt von Brian Peckham, kurz Peck, der versucht, durch inszenierte Überfälle in Villen der Londoner Upper-Class

³⁰¹ Schmid-Bortenschlager: „Exil und literarische Produktion“. S.95.

³⁰² Ebd.

³⁰³ Vgl. ebd.

³⁰⁴ Vgl. Schedel: „Nachwort“. S. 390.

verhaftet zu werden. Ziel Pecks ist es, wieder ins Gefängnis zu kommen, da er die dortigen Lebensbedingungen bevorzugt.

AGATHA *ist jetzt erst fassungslos.* Wollen Sie behaupten, daß sie diese Einbrüche nur inszenieren? Hat sie deshalb der Sergeant laufen lassen?

PECK *fährt auf.* „Laufen“ lassen! Wenn man hinein will, das wird auch bestraft.

AGATHA *D a r u m* läuft er nie weg.

ROSINA Er ist ganz besessen von der Idee.

EVANS Dort muß er nicht immer nach Hause gehn.

ROSINA Dort behandeln sie ihn mit Achtung, dort ist er ein musterhafter Häftling.

Draußen ist er nur ein Maurer. Und die *B r i e f e*, die er mir dort schreibt!

EVANS Drum ist sie froh, daß er drin ist.

ROSINA *anzüglich* Drin läßt man ihn in Ruh.

AGATHA Das Gefängnis, ein Palankin.³⁰⁵

Die Schauplätze wechseln innerhalb der Akte und geben so Einblick in die englische Gesellschaft der Zeit. Dieser Streifzug durch die Gesellschaftsschichten knüpft auch an Motive an, die bereits aus früheren Werken Canettis bekannt sind, hier allerdings ohne tragischem Ausgang und mit überspitztem Humor. Vreni Amsler erkennt in *Der Palankin* ebenfalls einige von Canettis Motiven wieder, allen voran das der Herr-Diener-Beziehung. Da sich dieser Berufszweig in Europa aber durch den gesellschaftlichen Wandel veränderte, legte Canetti, so Amsler, den Fokus nun auf Hausfrauen.³⁰⁶ Diese werden somit gewissermaßen zur Fortsetzung der Dienstmädchen. Hausfrauen, die nun wieder zurück ins „Heim“ verbannt wurden, täten ihr, so Canetti in einem Brief an Ernst Schönwiese, leid.³⁰⁷ Die Hausfrauen in *Der Palankin* zeigen daher ihre aufkommende Langeweile über die Eintönigkeit ihres Alltags. Ein weiteres Motiv ist der bereits genannte Wunsch Pecks, freiwillig wieder ins Gefängnis zu gehen. Amsler zieht hier einen Vergleich zu den Dienstmädchen in dem Kapitel *Der Kanal der Gelben Straße*, die durch einen inszenierten Suizidversuch in das Obdachlosenheim der Polizei gebracht zu werden hoffen, da sie dort weitaus bessere Lebensbedingungen erwarten und sie Nahrung und einen Schlafplatz erhalten.³⁰⁸ Wie schon in ihren vorhergehenden Werken veranschaulicht Canetti die diversen gesellschaftlichen Unterschiede anhand ihrer Figuren und deren Aussagen, die abermals die jeweiligen

³⁰⁵ Canetti, Veza: „Der Palankin“. In: Canetti, Veza: *Geduld bringt Rosen*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2010. S. 345.

³⁰⁶ Vgl. Amsler: *Veza Canetti im Kontext des Austromarxismus*. S. 128.

³⁰⁷ Vgl. ebd. S. 130.

³⁰⁸ Vgl. ebd. S. 129.

Ansichten der von ihnen vertretenen Gesellschaftsschicht repräsentieren. Canetti verlegte ihre Sozialkritik aus den 1930er Jahren in die damalige Gegenwart und verpackte sie in einem Lustspiel. Zudem zeigt sich, dass Canetti auch in *Der Palankin* Erfahrungen verarbeitet, die sie im Exil erlebt hatte. So tritt das Pastoren-Ehepaar, das als „Toogoods“ in der gleichnamigen Erzählung bereits portraitiert wurde, auch hier wieder auf, diesmal als Mr. und Mrs. Spinks. Mr. Spinks ist Kleptomane und stiehlt im Verlauf der Handlung u.a. in einem Kaufhaus Krawatten. Die Nähe zum Pastor wird deutlich, wie Canetti in einem Brief schreibt:

Das ist nur eine von tausend Eigentümlichkeiten dieser Leute, eine andere komische ist, daß *er* an Kleptomanie leidet und stiehlt. Er stiehlt nur Kleinigkeiten, Nägel, Öl aus deiner Ölbüchse, und auch nur ganz wenig. Aber er stiehlt. Du wirst noch ziemlich viel über sie lesen [...] ³⁰⁹

Besonders der letzte Satz weist darauf hin, dass die Erlebnisse der Zeit bei dem Ehepaar wohl so prägend waren, dass sie für mindestens zwei Werke reichten. Nach dem Theaterstück *Der Oger* zeigt sich mit *Der Palankin* ein weiteres Mal, dass Veza Canetti auch das Schreiben von Theaterstücken beherrschte. *Der Palankin* ist zudem, wie Angelika Schedel im Nachwort zu *Geduld bringt Rosen* anmerkt, „der einzige Beleg dafür, daß Veza Canetti auch nach Ende des Zweiten Weltkriegs noch als Schriftstellerin tätig war“ ³¹⁰.

Wie anhand des Romans *Der verlorene Traum* und des Lustspiels *Der Palankin* ersichtlich wird, versuchten sich sowohl Mela Hartwig als auch Veza Canetti im Exil an populären Texten. In beiden Werken waren typische Motive und Themen erkennbar, die die Autorinnen dem Genre anzupassen wussten. Der Vorwurf, ihre Werke wären nicht mehr zeitgemäß oder zu politisch, gilt daher – zumindest für diese beiden Werke – nicht. Dennoch wurde weder *Der Palankin* noch *Der verlorene Traum* zu Lebzeiten der beiden Autorinnen veröffentlicht. Zweiterer ist, wie zuvor erwähnt, auch heute noch unveröffentlicht.

³⁰⁹ Canetti: *Briefe an Georges*. S. 158.

³¹⁰ Schedel: „Nachwort“. S. 390.

4.5 Vermittler für Literatur: Ernst Schönwiese

Sucht man nach Verbindungen, die sowohl Mela Hartwig als auch Veza Canetti nach Kriegsende zu literarischen Kreisen in Österreich hatten, so wird rasch der Kontakt zu Ernst Schönwiese erkennbar. Dieser bezieht sich nicht nur auf die bereits genannten Veröffentlichungen von bzw. Rezensionen zu beiden Autorinnen in Schönwieses Literaturzeitschrift *das silberboot*, sondern zeigt sich auch anhand diverser Briefwechsel zwischen Schönwiese und Canetti bzw. Schönwiese und Hartwig. Natürlich hatten sowohl Hartwig als auch Canetti mit anderen Persönlichkeiten ihrer ehemaligen literarischen Heimat Kontakt, dennoch soll hier auf den Austausch mit Schönwiese genauer eingegangen werden, da dieser für eine Vielzahl exilierter AutorInnen als ein Vermittler zum Österreich der Nachkriegszeit auftrat und deren Versuche eines Anknüpfens an alte literarische Erfolge unterstützte.

Ernst Schönwiese wurde 1905 in Wien geboren. Nach seinem Jus-Studium arbeitete er als Literaturredakteur der Rundfunkanstalt RAVAG und anschließend als verantwortlicher Redakteur eines Unterhaltungsblattes mit dem Namen *Wiener Magazin*.³¹¹ Da seine Frau während der Herrschaft der Nationalsozialisten – aufgrund von laut der NS-Diktion sogenannten „rassischen“ Gründen – gefährdet war, emigrierte die Familie 1939 nach Ungarn.³¹² 1945 kehrte sie wieder nach Österreich zurück, wo Schönwiese in Salzburg die Literaturabteilung des von der amerikanischen Besatzungsbehörde beaufsichtigten Radiosenders Rot-Weiß-Rot leitete.³¹³ Die Literaturzeitschrift *das silberboot* erschien bereits 1935 bis 1936, 1946 kam sie nach Kriegsende neu heraus. Die Germanistin Ursula Weyrer betont, dass es für EmigrantInnen im Allgemeinen ausgesprochen schwierig war, sich an der Mitgestaltung des literarischen Lebens in Österreich zu beteiligen.³¹⁴ Besonders politisch aktive EmigrantInnen erschienen als AußenseiterInnen. *Das silberboot* jedoch bemühte sich, so Weyrer, „explizit um die Vermittlung der Werke österreichischer Emigranten“³¹⁵, weswegen es häufig als „Emigrantenblatt“³¹⁶ bezeichnet wurde. Dies zeigt abermals die

³¹¹ Vgl. Weyrer, Ursula: *Das Silberboot. Eine österreichische Literaturzeitschrift (1935–36, 1946–52)*. Innsbruck: AMÖ, 1984. S. 54f.

³¹² Vgl. ebd. S. 55.

³¹³ Vgl. ebd.

³¹⁴ Vgl. ebd. S. 39.

³¹⁵ Ebd. S. 39f.

³¹⁶ Vgl. ebd. S. 40.

verbindende Rolle auf, die *das silberboot* und damit auch Ernst Schönwiese für zahlreiche exilierte AutorInnen innehatten.

Die Verbindung zwischen Mela Hartwig und Ernst Schönwiese war eine intensive. Er war es auch, den sie bat, nach ihrem Ableben ihren Nachlass zu verwalten. Diesem Wunsch wollte Schönwiese zu Lebzeiten Mela Hartwigs nicht nachkommen, übernahm aber nach ihrem Tod schließlich doch die Aufgabe. Nach Schönwieses Tod ging der Nachlass an die Wienbibliothek im Rathaus. Zu einem intensiveren Kontakt zwischen Hartwig und Schönwiese muss es ab 1947 gekommen sein, da hier der Briefverkehr zunächst noch eine gewisse höfliche Distanz zwischen beiden Parteien vermuten lässt. So wendet sich Mela Hartwig in einem Brief vom 21. Juli 1947, „von Felix Braun dazu ermutigt“³¹⁷, an Ernst Schönwiese, mit der Bitte um Aufnahme eines ihrer Gedichte oder einer Kurzgeschichte in *das silberboot*.

In eine Zeitschrift von so hohem, von so europaeischem Format, die zugleich meine kuenstlerische Heimat repraesentiert, aufgenommen zu werden, waere fuer mich die schoenste Entschaedigung, die ich mir nur wuenschen koennte, fuer die trueben Jahre meiner kuenstlerischen Heimatlosigkeit.³¹⁸

Wieder macht Hartwig deutlich, wie schwer der Verlust der künstlerischen Heimat für sie wog. Anschließend führte sie noch ihre bisherigen Publikationen an, die, vermutlich von Schönwiese, im Brief unterstrichen wurden. Mela Hartwig schickte wiederholt Manuskripte ihrer Werke an Schönwiese, dieser wiederum versuchte, eventuelle Publikationsmöglichkeiten zu organisieren. Im *silberboot* selbst erschien jedoch nur die bereits genannte Übersetzung Hartwigs eines Kapitels von *Between the Acts* samt ihrem Essay über Virginia Woolf.

Die Briefe zwischen Hartwig und Schönwiese zeugen von einer Verbundenheit, die besonders Hartwig immer wieder betont. Als sie sich mit Robert Spira im August 1948 in Österreich befand, dürfte das Ehepaar bei Familie Schönwiese zu Gast gewesen sein, was einem Brief nach ein besonders bereicherndes Erlebnis für Hartwig gewesen sein dürfte. Bedenkt man, dass sie und Robert Spira während dieser Reise nach Österreich merken mussten, dass sie in ihrer alten Heimat nicht willkommen waren, so dürfte der Besuch bei Schönwiese ein positiver Kontrast zu diesem ernüchternden

³¹⁷ Mela Hartwig: Brief an Ernst Schönwiese vom 21.7.1947. Nachlass Mela Hartwig, Handschriftensammlung Wienbibliothek im Rathaus, Sign. I.N. 231.755.

³¹⁸ Ebd.

Eindruck gewesen sein. Hartwig drückt in ihrem Brief ihre Dankbarkeit für Schönwieses Hilfe aus, ihr bei dem Versuch einer literarischen Rückkehr Unterstützung zu sein.

Sehr verehrter Herr Schönwiese,
für so vieles habe ich Ihnen zu danken, dass ich kaum weiss, wo ich beginnen soll: denn Ihre Stimme war es, die als ein erster Widerhall aus meiner künstlerischen Heimat zu mir sprach und mir sagte, dass ich nicht ganz vergessen sei, und was es für mich bedeutet, dass ich für meinen Essay über Virginia Woolf „das silberboot“ als Forum habe und dass ich in Ihrem Sender über sie sprechen durfte, und wie sehr mich ihre gütige Einladung, eigene Sachen zu lesen, ermutigte [...].³¹⁹

Schönwiese kann so als einer der wichtigsten Vermittler Hartwigs zur österreichischen Literaturlandschaft gelten und trug durch seine Bemühungen wesentlich dazu bei, Hartwig in ihrer Arbeit als Schriftstellerin zu ermutigen und zu bestärken. Dass Mela Hartwig auch gegen Ende ihres Lebens noch Mut aus Schönwieses Briefen schöpfen konnte, zeigt sich in einem Brief, den sie 1965, zwei Jahre vor ihrem Tod, verfasste.

Vor allem danke ich Ihnen beiden von ganzem Herzen für Ihr so gütiges Geburtstagstelegramm, das eine ganz grosse Freude für mich war, denn es beschenkte mich mit der beglückenden Gewissheit, dass meine künstlerischen Bemühungen nicht ganz so vergeblich waren, wie es bisher den Anschein hatte, wenn ich Ihnen beiden auch gestehen muss, dass ich fast ein wenig bestürzt bin über die Worte der Anerkennung, mit denen Sie mich ausgezeichnet haben und die ich fürchten muss, nicht ganz zu verdienen. Aber was ich aus diesen viel zu gütigen Worten vielleicht herauslesen darf, ist die ermutigende Zustimmung, aus der ich jene Zuversicht schöpfen kann, die man meinem Alter, wenn diese Zustimmung fehlt, nicht mehr leicht aufbringt und die ich sehr nötig habe, denn sie wird mir helfen, an dem kleinen Roman, den ich schon vor längerer Zeit begonnen habe, weiterzuarbeiten und zu hoffen, dass es mir vergönnt ist, ihn zu beenden.³²⁰

Dass es Hartwig nicht vergönnt war, ihren letzten Roman zu beenden, zeigt das Fragment von *Die andere Wirklichkeit*. Dennoch schien Hartwig aus dem Kontakt mit Schönwiese auch in fortgeschrittenem Alter ein Gefühl der Zustimmung in Bezug auf ihre literarische Arbeit zu beziehen. Eine Wertschätzung, die sie in ihrer ehemaligen literarischen Heimat Österreich sonst vergeblich suchte.

³¹⁹ Mela Hartwig: Brief an Ernst Schönwiese vom 10.8.1948. Nachlass Mela Hartwig, Handschriftensammlung Wienbibliothek im Rathaus, Sign. I.N. 231.746.

³²⁰ Mela Hartwig: Brief an Ernst und Hedwig Schönwiese vom 12.10.1965. Nachlass Mela Hartwig, Handschriftensammlung Wienbibliothek im Rathaus, Sign. I.N. 231.745.

Auch Veza Canetti hatte Briefkontakt mit Ernst Schönwiese. Dieser adressierte seine Briefe oftmals an Elias und Veza Canetti und bekundete Interesse, sowohl Texte Elias Canettis als auch Veza Canettis in seiner Literaturzeitschrift *das silberboot* zu veröffentlichen. So schreibt Schönwiese in einem Brief vom 3. November 1946, dass er sie und Elias Canetti dazu einladen wolle, an den Heften mitzuwirken.³²¹ Zuvor bedauerte er noch, bisher weder von Veza Canetti noch Elias Canetti Beiträge erhalten zu haben.³²² Hinweise zu einem Kontakt zwischen Veza Canetti und Ernst Schönwiese vor dem Zweiten Weltkrieg konnte ich nicht ausfindig machen, daher stellte sich die Frage, woher Schönwiese von Veza Canettis literarischem Schaffen wusste. Interessant ist diesbezüglich besonders ein Brief von Elias Canetti an Schönwiese, in dem er dezidiert Veza Canetti als Veza Magd anspricht und sich für ihre Werke einsetzt. So schreibt er am 30. Oktober 1946:

Zuerst möchte ich Ihnen einiges über Veza Magd sagen, die die seltene Eigenschaft hat nie über ihre eigenen Werke zu sprechen. Sie hat sich zu einer erstaunlichen Dramatikerin entwickelt, von einer Kraft und Oekonomie der Gestaltung, die heute selten sind. Sie hat es fertig gebracht, sich von meinem Einfluss frei zu halten, und ihre eigenen dramatischen Wege zu gehen, was mich mit der grössten Bewunderung erfüllt, denn gerade diesen Punkt habe ich ihr wahrhaftig nicht leicht gemacht.³²³

Diese Zeilen sprechen für eine Unterstützung Elias Canettis für Veza Canetti, da er weiters ihre Werke konkret erwähnt und Schönwiese nach geeigneten Theatern als mögliche Aufführungsorte befragt. Es kann somit davon ausgegangen werden, dass es in diesem Fall Elias Canetti war, der Ernst Schönwiese erstmals von Veza Canettis Werk in Kenntnis setzte, da ich keine Nachweise finden konnte, dass Schönwiese ihre Werke bereits vorher kannte. Schönwiese selbst zeigte bereits 1935 Interesse, Elias Canetti als Mitarbeiter zu gewinnen. Dieser stellte anscheinend Teile seines Dramas *Hochzeit* zu Verfügung, vor dem Krieg erschien dies aber nicht mehr. Über ähnliche Anfragen zu Veza Canetti aus jener Zeit ist bisher nichts bekannt. Weyrer sieht in dem Bemühen Schönwieses, Elias Canetti auch nach Kriegsende wieder als Autor zu gewinnen, den Beleg dafür, dass es Schönwieses Absicht gewesen sei, „1946 nicht

³²¹ Vgl. Ernst Schönwiese: Brief an Veza und Elias Canetti vom 3.11.1946. Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien (LIT), Nachlass Ernst Schönwiese, ohne Signatur.

³²² Vgl. ebd.

³²³ Elias Canetti: Brief an Ernst Schönwiese vom 30.10.1946. Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien (LIT), Nachlass Ernst Schönwiese, ohne Signatur.

einen publizistischen Neubeginn zu setzen, sondern gerade zu versuchen, die Verbindung zum literarischen Leben vor 1938 wiederherzustellen“³²⁴. Dies dürfte auch auf Veza Canetti zugetroffen haben, deren literarischer Karrierebeginn ebenfalls in der Zwischenkriegszeit lag. Im Zuge des Briefwechsels erwähnte Schönwiese 1947: „Ich wäre sehr an einem Vorabdruck aus den Theaterstücken ‚Der Oger‘ und ‚Der Tiger‘ von Veza Magd interessiert und ebenso wiederhole ich meine herzliche Bitte um einen Beitrag von Herrn Dr. Canetti [...]“³²⁵. Am 20. Juli desselben Jahres wiederholt Schönwiese seine Bitte: „Ich erwarte mit grossem Interesse die angekündigten Dramen von Veza Magd und die Tagebuchblätter Canettis!“³²⁶. Da Schönwiese bis dahin das Interesse an Veza Magds Werken immer mit der Bitte nach Werken Elias Canettis verband, könnte die Vermutung aufgestellt werden, Schönwiese habe Veza Canettis Werke als Mittel zum Zweck gesehen, um an Elias Canettis Werke zu kommen. Eine ähnliche Beobachtung schildert Amsler in Bezug auf Rudolf Hartung, der zunächst auf ein Drama Veza Canettis in einem Brief abwertend reagierte, sich einige Jahre später jedoch in „einem etwas heuchlerischen Brief“³²⁷ nach Veza Canettis Werken erkundigte, obwohl sein Interesse nur einem Text Elias Canettis galt, den er erhalten wollte.³²⁸

Dass Schönwiese aber tatsächliches Interesse an den Werken Veza Canettis gehabt haben könnte, zeigt folgender Absatz aus einem Brief vom 30. November 1947, der diesmal nur an Veza Canetti gerichtet war:

Ich bin recht betrübt, gnädige Frau, dass auch Sie mir nichts für Zeitschrift oder Verlag zugehen lassen. Senden Sie mir doch, bitte, bestimmt eine grössere Anzahl von Erzählendem: ich wünsche sehr, einen genaueren Einblick in Ihr werk [sic!] zu bekommen. Kürzlich las ich wieder mit grossem Genuss Ihre Erzählung in den „Dreissig neuen deutschen Erzählern“. Dramen haben Sie mir in Aussicht gestellt, und nichts davon habe ich zu Gesicht bekommen. Haben Sie keinen Roman fertig? Ich suche für meinen Verlag immer gute Bücher. [...] Aber natürlich wäre mir ein richtiger Roman noch lieber. Warum sind Sie nur so zurückhaltend mit Ihren

³²⁴ Weyrer: *Das Silberboot*. S. 181.

³²⁵ Ernst Schönwiese: Brief an Veza und Elias Canetti vom 27.5.1947. Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien (LIT), Nachlass Ernst Schönwiese, ohne Signatur.

³²⁶ Brief Ernst Schönwiese an Veza und Elias Canetti vom 20.7.1947. Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien (LIT), Nachlass Ernst Schönwiese, ohne Signatur.

³²⁷ Amsler: *Veza Canetti im Kontext des Austromarxismus*. S. 354.

³²⁸ Vgl. ebd.

Arbeiten. Sie müssen doch wissen, dass bei mir alles, was von Ihnen kommt, herzlich aufgenommen wird und sich in guten Händen befindet.³²⁹

Schönwieses Brief zufolge scheint dieser durchaus Interesse an einer Publikation von Veza Canettis Stücken gehabt zu haben. Zudem erwähnt er in diesem Brief nicht Elias Canetti. Vielmehr bedient der Brief einen anerkennenden Tonfall, da Schönwiese Canettis Übersetzung von Greens *The Power and the Glory* explizit anerkennend hervorhebt. Dies dürfte Veza Canetti selbst positiv aufgefasst haben. Schönwiese veranstaltete zudem auch eine Lesung ihrer Erzählung „Der Seher“.³³⁰ Dass Veza Canetti offenbar immer wieder Hoffnung hatte, doch wieder eine Publikationsmöglichkeit zu erlangen, wurde bereits erläutert, ebenso ihre teils konkreten Beschreibungen der geplanten Veröffentlichungen. In Bezug auf den Briefwechsel mit Schönwiese erscheint ein Brief als besonders interessant. Am 24. Oktober 1946 schrieb sie an Georges:

Meine Stücke gehen nach Wien, Salzburg etc., also hab keine Angst, daß du sie lesen mußt, ich werd keine Kopien mehr übrig haben, sie sind jetzt ganz versessen auf unsere Erzeugnisse, denn es sind nicht mehr viele Schriftsteller übrig, die auf Deutsch schreiben.³³¹

Wie heute klar ist, wurde keines ihrer Stücke in Österreich aufgeführt oder publiziert. Die Aussage, dass man nun ganz „versessen“ auf Erzeugnisse in deutscher Sprache sei, deutete ich zunächst als mögliches Wunschdenken Canettis, da eine Vielzahl deutschsprachiger exilierter AutorInnen versuchte, ihre Arbeiten im deutschsprachigen Raum zu publizieren. Durch den Briefwechsel mit Schönwiese ergab sich jedoch ein Beleg für tatsächlich bekundetes, wiederholtes Interesse an Veza Canettis Stücken. Dies würde sich auch in den Zeitraum des Briefwechsels mit Schönwiese fügen, es könnte somit durchaus denkbar sein, dass sich Canetti in ihrer Aussage hier u.a. auf Schönwieses Interesse ihren Stücken gegenüber bezog. Somit zeigt sich, dass Veza Canetti in diesem Fall berechtigte Hoffnung hatte, in ihrer alten Heimat publiziert zu werden. Dass die Briefe Schönwieses sie in dieser Hoffnung bestärkten, geht aus dem

³²⁹ Ernst Schönwiese: Brief an Veza Canetti vom 30.10.1947. Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien (LIT), Nachlass Ernst Schönwiese, ohne Signatur.

³³⁰ Vgl. Göbel, Helmut: „Nachwort“. In: Canetti, Veza: *Die Gelbe Straße*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2009. S. 179.

³³¹ Canetti: *Briefe an Georges*. S. 239.

Briefwechsel hervor. So schreibt sie vom 17. Jänner 1949: „Vielen Dank für Ihre Aufmunterung. Ich habe mich bis jetzt nur um Canettis Werke gekümmert und erst durch Sie Mut bekommen mich nicht gar zu sehr zu verachten. Ich werds Ihnen bestimmt nicht vergessen“³³². Die Ermutigung, die Veza Canetti empfand, teilte sie sicherlich mit einigen emigrierten AutorInnen, die durch Schönwiese und *das silberboot* wieder eine rare Möglichkeit erlangten, in der ehemaligen literarischen Heimat abermals wahrgenommen zu werden.

Weshalb aber weder eigene Werke von Canetti als auch Hartwig im *silberboot* erschienen, sondern lediglich eine Rezension von Canettis Übersetzung sowie die Übersetzung Hartwigs, konnte anhand der Briefwechsel nicht eruiert werden. In einem erst 1955 verfassten Brief wandte sich Veza Canetti erneut an Ernst Schönwiese, diesmal mit der Bitte, er möge ihr „in Oesterreich einen Verlag empfehlen l a s s e n , der Romane bringt, die nicht ‘for the happy few‘ sind, nicht highbrow sondern nur Unterhaltungsromane mit Niveau [...]“³³³, einen Verlag „[...] der kein Vorurteil gegen Emigranten hat [...]“³³⁴“ denn sie kenne niemanden, der das Geringste von ihr halte³³⁵. Ein Antwortbrief Ernst Schönwieses findet sich weder in seinem, noch in Veza Canettis Nachlass. Weshalb Schönwiese trotz Erhalt des Dramas *Der Oger* nie ein Werk Veza Canettis publizierte, bleibt ebenso unklar wie die Frage, ob Canetti je eine Antwort auf ihren Brief erhielt. Dass Schönwiese Veza Canetti als Schriftstellerin aber auch Jahre nach deren Tod nicht vergessen hatte, bezeugt ein Brief Elias Canettis aus dem Jahr 1969 an ihn: „Ich habe mich sehr gefreut über unser Gespräch und es hat mich wirklich gerührt, dass Sie Veza Magd nach so vielen Jahren noch als Dichterin in Erinnerung haben“³³⁶.

Auch wenn ungeklärt bleibt, weshalb Hartwig und Canetti keine eigenen Texte im *silberboot* publizierten, wurde durch die Briefwechsel doch deutlich, dass beide Autorinnen durch den Kontakt mit Schönwiese Mut und Zuversicht bezüglich ihres literarischen Werkes schöpften. Zudem war es ihnen so möglich, wieder in Kontakt mit

³³² Veza Canetti: Brief an Ernst Schönwiese vom 17.1.1949. Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien (LIT), Nachlass Ernst Schönwiese, ohne Signatur.

³³³ Veza Canetti: Brief an Ernst Schönwiese vom 24.1.1955. Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien (LIT), Nachlass Ernst Schönwiese, ohne Signatur.

³³⁴ Ebd.

³³⁵ Vgl. ebd.

³³⁶ Canetti, Elias/Hanuschek, Sven/Wachinger, Kristian (Hg.): *Ich erwarte von Ihnen viel. Briefe 1932–1994*. München: Carl Hanser Verlag, 2018. S. 325.

der literarischen Szene Österreichs zu treten und zumindest den Versuch zu wagen, dort an ehemalige literarische Erfolge anzuknüpfen, auch wenn dieser letzten Endes erfolglos blieb.

4.6 (Nicht)Publizieren in der Nachkriegszeit

Mela Hartwig war trotz der Exilsituation, in welcher sie lebte, bis zu ihrem Lebensende darum bemüht, ein weiteres Mal literarisch Fuß zu fassen. Die Briefe in Hartwigs Nachlass belegen ein solches Bemühen. So stand sie nach wie vor mit AutorenkollegInnen aus Österreich in Kontakt, allen voran mit dem eben behandelten Ernst Schönwiese, dem sie, wie bereits erwähnt, nach ihrem Tod auch ihren Nachlass vermachte. Hartwigs Briefe an Schönwiese machen deutlich, wie schwer sich die Zeit im Exil oftmals gestaltete:

Sie koennen sich gar nicht vorstellen, wie unaussprechlich gluecklich es mich macht zu hoeren, dass Sie sich meiner noch erinnern, denn alles was wir, die wir im Exil leben, noch an Heimat haben, ist unsere Bindung mit jenen, die unser noch gedenken. Und so teuer ist mir dieser letzte Rest Heimat, dass ich es nicht wage, an jene Bindungen zu ruehren, denn muss ich nicht befuerchten, nach so vielen Jahren vergessen zu sein und jede Bestaetigung dieser Befuerchtung stiesse mich noch tiefer in die Fremde hinein.³³⁷

Mela Hartwig litt sehr unter der Last des Vergessens, wie sie in jenem Brief weiter erläutert, in dem sie Schönwiese schreibt, er möge ihr verzeihen, sich an gewisse frühere Momente und Begegnungen nicht mehr erinnern zu können:

[...] Sie werden mir das gewiss verzeihen, wenn Sie bedenken, dass man viel, sehr viel vergessen muss, um dem harten Alltag im Exil gewachsen zu sein. Nicht nur andere muss man vergessen, sondern auch und vor allem sich selbst, was man war und was man ist, denn man muss ja beginnen, ganz von vorn beginnen.³³⁸

³³⁷ Mela Hartwig: Brief an Ernst Schönwiese vom 17.11. 1947, Nachlass Mela Hartwig, Handschriftensammlung Wienbibliothek im Rathaus, Sign. I.N. 231.754.

³³⁸ Ebd.

Hartwig macht deutlich, wie tief sie der Verlust ihrer Heimat, die bis zu ihrer Flucht ja auch ihre sprachliche und künstlerische Heimat war, traf. Die Ambivalenz zwischen der Überwindung des eigenen Traumas der Entwurzelung und das gleichzeitige Festhalten an einem Bild der ehemaligen Heimat, an ihren frühen literarischen Erfolgen, geht aus Hartwigs Zeilen hervor.

Hartwigs Bemühen zeigt sich aber ebenso anhand der Manuskripte, die sie auch im Exil weiterhin verfasste. *Der verlorene Traum*, *Inferno* und *Die andere Wirklichkeit*, der Fragment gebliebene Roman, bezeugen dies. Auch knüpfte sie an ihr frühes lyrisches Schaffen an und verfasste Gedichte. Diese erschienen, zusammen mit ihren bereits erwähnten Übersetzungen von Verlaine und Blake, in dem Gedichtband *Spiegelungen*, der 1953 bei Gurlitt erschien. Dies gilt als letzte Publikation zu Lebzeiten Hartwigs. Der Gedichtband, der Hartwigs Gedichte von 1914 bis 1952 umfasst, wurde zudem mit Illustrationen von Alfred Wickenburg versehen. Dieser fertigte um 1933 herum ein Portrait Hartwigs an und bei ihm hatte Hartwig bereits während ihrer Zeit in Graz Malunterricht genommen.³³⁹

Als im Exil die Chancen auf eine Publikation immer geringer wurden, wandte sich Hartwig, nun unter dem Namen Mela Spira, der Malerei zu. Der Kunstkritiker Max Hilscher merkt in seinem Artikel *Die künstlerische Doppelnatur von Mela Spira (Mela Hartwig)* zu dem Wechsel in die Malerei an, dass sich Mela Hartwig wohl veranlasst sah, „ein anderes künstlerisches Ventil zu suchen, in dem sie von ihrer Muttersprache unabhängig sein würde“³⁴⁰. Tatsächlich gibt es bis jetzt keine Hinweise darauf, dass Hartwig Texte auf Englisch schrieb, alle im Nachlass vorhandenen Manuskripte sind in deutscher Sprache verfasst. Somit untermauert dies Hilschers Argument nach der Suche einer sprachenunabhängigen Kunstform. Mela Hartwig war als Malerin durchaus erfolgreich, wie Ausstellungen in Galerien wie Archer, Woodstock, Kaplan oder Molton belegen.³⁴¹ Weiters gab es Ankäufe ihrer Werke durch die Ben Uri Gallery in London, die Leicester Schools Gallery und das Museum von Ulm.³⁴² Zwei Museen in Israel

³³⁹ Vgl. Fährnders: „Über Zwei Romane, die 1933 nicht erscheinen durften“. S. 171.

³⁴⁰ Hilscher, Max *Die künstlerische Doppelnatur von Mela Spira (Mela Hartwig)*, Nachlass Mela Hartwig, Handschriftensammlung Wienbibliothek im Rathaus, Sign. I.N. 231.783.

³⁴¹ Vgl. Schmid-Bortenschlager: „Exil und literarische Produktion“. S. 99.

³⁴² Vgl. ebd.

sowie die Neue Galerie im Joanneum in Graz erwarben ebenfalls Werke Hartwigs.³⁴³ Petra Maria Wende resümiert in ihrem Artikel über Mela Hartwig über deren Malerei:

Interessanterweise entwickelt Mela Hartwig in der Malerei, die wie ihr literarisches Werk noch zu entdecken ist, eine Ausdrucksform, die expressionistische Elemente bevorzugt. Diejenigen Formen also, mit denen sie gegen Ende der 20er Jahre ihre größten Erfolge verzeichnete und die den komplexen Themen und gesellschaftlich-psychischen Konflikten, die sie zeitlebens beschäftigten, am angemessensten erscheinen.³⁴⁴

Den Wechsel der Kunstform vollzog Hartwig somit zum wiederholten Male. Doch wo sie bei dem Wechsel von der Schauspielerei zur Schriftstellerei die darstellende Kunst nach bisherigem Wissensstand nicht weiterverfolgte, blieb sie trotz des späteren Wechsels zur Malerei auch als Schriftstellerin aktiv. Die Arbeit an dem Roman *Die andere Wirklichkeit* wurde nur durch ihre Erkrankung und darauffolgenden Tod abgebrochen. Somit ist klar, dass Hartwig bis zuletzt als Schriftstellerin tätig war.

Der Schmerz, in Vergessenheit geraten zu sein, war bis zuletzt präsent im Leben Mela Hartwigs. Die Enttäuschung, schriftstellerisch nicht wieder an alte Erfolge angeknüpft und keine Publikationsmöglichkeiten mehr erhalten zu haben, saß tief. Als Ernst Schönwiese 1965 Mela Hartwig eine Radiosendung widmete, gibt ihr Dankeschreiben an ihn Einblick in die schwere Kränkung, die sie nach wie vor empfand.

Sie haben diese Auszeichnung einem Namen gewährt, den Jahre verschüttet haben, Sie haben das Gewicht dieser Auszeichnung dem Gewicht der Vergessenheit, die auf mir lastet, entgegengestellt und meinem Namen gewährt, in dieser Sendung eine Art Auferstehung zu feiern. Ihnen dafür zu danken sind alle Worte, die ich finden kann, zu armselig.³⁴⁵

Auch Hartwigs Ehemann Robert Spira bemühte sich zeitlebens um Publikationsmöglichkeiten für seine Frau, wie aus Briefwechseln erkennbar wird. Wie tief die Verbindung des Ehepaars Spira gewesen sein muss, zeigt ein Brief Robert Spiras an Ernst Schönwiese, in welchem er Schönwiese von Mela Hartwigs Ableben in Kenntnis setzt. Seine Frau, so Spira, sei nach dreiwöchiger Krankheit nach einem

³⁴³ Vgl. Schmid-Bortenschlager: „Exil und literarische Produktion“. S. 99.

³⁴⁴ Wende: „Eine vergessene Grenzgängerin zwischen den Künsten“. S. 37.

³⁴⁵ Mela Hartwig: Brief an Ernst Schönwiese vom 12.10.65. Nachlass Mela Hartwig, Handschriftensammlung Wienbibliothek im Rathaus, Sign. I.N. 231.745.

viertägigen Krankenhausaufenthalt am 24. April 1967 im London Jewish Hospital einem plötzlichen Herzleiden erlegen.³⁴⁶ „Wie mir zu Mute ist, brauche ich nicht auszufuehren, ich glaube dass sie wissen w i e sehr wir beide verbunden waren. Ich habe es als eine Symbiose bezeichnet, die im Jahr 1914 begonnen hat (1921 haben wir dann geheiratet).“³⁴⁷ In einem Brief vom 26. April setzte er Schönwiese noch davon in Kenntnis, dass er sich um Nachrufe in diversen Zeitungen bemüht habe und schließt den Brief mit „Ich kann nicht weiter. Es ist zu viel für mich“.³⁴⁸ Nur wenige Tage nach Mela Hartwigs Tod wählte Robert Spira den Freitod.

Auch Veza Canetti hatte ein ambivalentes Verhältnis zu ihrer alten Heimat. Ein Großteil ihrer Verwandten wurde von den Nationalsozialisten ermordet, der Schmerz darüber und über die von den Nazis verursachten Gräueltaten beschäftigten sie auch in Briefen immer wieder. So schreibt sie an Georges: „Deine Sprache ist so süß wie Deine Stimme und befeuchtet die brennende Hitze, die die vergasten Opfer von Belsen in meiner hinterlassen haben“³⁴⁹. Die Auswirkungen, die die Gräueltaten des Holocaust auf sie ausübten, zeigen sich auch in ihrer Anmerkung aus dem Jahr 1945, sich in England nun ein neues Pseudonym zulegen zu wollen. „George Brand“ war hier eine ihrer Ideen.³⁵⁰ Wie schon ihre früheren Pseudonyme ihren tieferen Sinn bereits durch sich selbst erklärten, fällt auch Canettis Begründung für den Namen Brand deutlich aus. So habe sie an „die deutsche Bedeutung des Worts [gedacht] (die englische Bedeutung tut nichts zur Sache), denn – wiewohl mein Wille tot ist, brennt doch in meinem Herzen noch eine Flamme, sie hat keinen Platz, keine Nahrung, ist ohne Glanz, doch sie ist da, und darum Brand“³⁵¹. Der Schmerz, den sie bei dem Gedanken an die Opfer der Konzentrationslager empfand, floss in ihr neues Pseudonym. Vreni Amsler fand hier zwar das Werk eines gleichnamigen Autors mit dem Titel *War Crimes Trials* aus dem Jahr 1950, es bleibt jedoch ausgesprochen unklar, ob Veza Canetti an einer Übersetzung oder ähnlichem zu diesem Werk beteiligt war.³⁵² Die Frage, ob Veza Canetti tatsächlich jemals Texte unter diesem Namen schrieb, bleibt daher ebenso unbeantwortet. Die

³⁴⁶ Robert Spira: Brief an Ernst Schönwiese vom 25.4.1967. Nachlass Mela Hartwig, Handschriftensammlung Wienbibliothek im Rathaus, Sign. I.N. 231.724.

³⁴⁷ Ebd.

³⁴⁸ Robert Spira: Brief an Ernst Schönwiese vom 26.4.1967. Nachlass Mela Hartwig, Handschriftensammlung Wienbibliothek im Rathaus, Sign. I.N. 231.723.

³⁴⁹ Canetti: *Briefe an Georges*. S. 152.

³⁵⁰ Vgl. ebd. S. 139.

³⁵¹ Ebd. S. 142.

³⁵² Vgl. Amsler: *Veza Canetti im Kontext des Austromarxismus*. S. 364.

Begründung, nicht mehr auf ihr deutsches Pseudonym zurückgreifen zu wollen, ist abermals Beleg für ihr gespaltenes Verhältnis zu Österreich:

Mein deutsches Pseudonym von einst werde ich nicht wieder annehmen, nein – auch wenn ich der Wiener Regierung freundschaftlich verbunden bin. Ich kann nicht vergessen. Ich kann nicht vergessen, wie sich ihre Gesichter verwandelten und wie Freunde uns nachts besuchen mußten aus Angst, dabei ertappt zu werden, daß sie zu Juden gingen.³⁵³

Das traumatische Erlebnis, aus der ehemaligen Heimat vertrieben worden zu sein, beschäftigte Canetti auch Jahre später noch. Veza Canetti besuchte Wien nie wieder, da sie Sorge hatte, es würde ihr ein weiteres Mal das Herz brechen.³⁵⁴ Die Liebe an die Erinnerung an ihre ehemalige Heimat stand dem Schmerz gegenüber, auf so grausame Weise aus ihrer Heimat vertrieben worden zu sein. Wie auch Mela Hartwig bei ihrem Besuch in Österreich erfahren musste, wusste auch Veza Canetti, dass zwar die Herrschaft der Nationalsozialisten vorbei war, nicht aber die feindliche Haltung Juden gegenüber, die ein Großteil der österreichischen Bevölkerung noch immer vertrat.

Auch im Exil unterstützte Veza Canetti ihren Mann weiterhin bei der Arbeit an seinen literarischen Werken. Bereits in ihren früheren Briefen wird Veza Canettis Mitarbeit an Elias Canettis Werken deutlich, ebenso das oftmals schwierige Verhältnis des Ehepaares, verursacht durch die zahlreichen Liebesaffären Elias Canettis. So schreibt sie 1948:

Ich habe für ihn den ganzen Proust – nicht gelesen, sondern durchgearbeitet, mit Notizen Einfällen etc. Ich habe ihm auch gesagt: immer habe ich alles verstanden, eingesehen, immer habe ich mich eingefühlt. *Jetzt*, wo ich ihm alles geegnet habe, wo die Schickse bei mir gewohnt hat, bei mir speist, hier mit ihm schläft und hier badet, sehe ich *nichts* ein: sind die Vorträge nicht fertig so gehe ich zu meinem solicitor und reiche um die Scheidung ein.³⁵⁵

Die schwierigen Lebens- und Arbeitsbedingungen erschwerten zudem das Verhältnis der beiden. Elias Canettis Unverlässlichkeit in Bezug auf seine Vorträge und sein schriftstellerisches Arbeiten machte Veza Canetti augenscheinlich zu schaffen, sicherlich auch aus Sorge um finanzielle Absicherung. In ihrem Antreiben Elias

³⁵³ Canetti: *Briefe an Georges*. S. 142.

³⁵⁴ Vgl. Schedel: „Buch ist von mir keines erschienen...“. S. 203.

³⁵⁵ Canetti: *Briefe an Georges*. S. 348.

Canettis nahm sie beinahe die Rolle einer Mutter ein, die sicher gehen will, dass ihr Sprössling auch die geforderten Arbeiten verrichtet. Dies deckt sich auch mit einem frühen Brief Elias Canettis an seinen Bruder Georges, nachdem dieser ihn trotz seines Respekts für Veza darauf hinweist, dass er durch die Heirat mit ihr im Begriff sei „die größte Dummheit zu begehen“³⁵⁶. Elias Canetti gibt daraufhin in seinem Antwortbrief an, Veza nur deshalb geheiratet zu haben, damit diese ebenso wie er staatenlos werde und sie so einer drohenden Abschiebung nach Jugoslawien entgehen konnte.³⁵⁷

Da die Gefahr gross war (eine Zeitlang sah es geradezu lebensgefährlich aus, Du musst bedenken, was für ein feiner und empfindlicher Mensch Veza ist) bitten wir beide in die harte Nuss und spielten vor den Spaniolen alles was dazu gehört. Wir sind also jetzt offiziell verheiratet, und beide, laut amtlichem Trauungszeugnis staatenlos. [...] An meiner Beziehung zu Veza hat sich dadurch nichts geändert. Sie ist mein wärmster und selbstlosester Freund [...] eigentlich ist sie jetzt meine *Mutter*, falls ich je wirklich heiraten wollte, was kaum der Fall sein wird, würde sie natürlich sofort in eine äusserliche Scheidung willigen. [...] Unter den Künstlern galt Veza immer als meine Frau, und in dem schönen geistigen und seelischen Sinn, den diese Leute meinen, ist sie es ja auch. Du und sie, ihr beide, werdet immer die Menschen sein, die ich am meisten liebe [...].³⁵⁸

Elias Canetti sah in Veza somit vermutlich tatsächlich eine Art Mutterfigur und die Ehe mit ihr als Beziehung auf künstlerischer Ebene, zu deren Schließung es aus pragmatischen Gründen kam. Inwiefern Veza Canetti diese Meinung teilte, bleibt unklar. Mit den Jahren erwähnte Veza Canetti ihr eigenes Schreiben in Briefen immer weniger, bis Informationen dazu kaum mehr vorhanden waren. Zudem gab ein Großteil des künstlerischen Freundeskreises der Canettis später an, nichts von Veza Canettis schriftstellerischem Schaffen gewusst zu haben.³⁵⁹ Nach einem Anfall von Schwermut vernichtete Veza Canetti 1956 angeblich, wie bereits erwähnt, eine Vielzahl ihrer Manuskripte.³⁶⁰ Es macht somit den Eindruck, als hätte sich Canetti nach diesem Zusammenbruch ausschließlich der Unterstützung und Mitarbeit an Elias Canettis Werken verschrieben, wurde somit zu einer Art „Manager“ für ihren Mann. So war Veza Canetti auch maßgeblich an der Arbeit zu Elias Canettis *Masse und Macht*

³⁵⁶ Canetti: *Briefe an Georges*. S. 15.

³⁵⁷ Vgl. ebd. S. 18.

³⁵⁸ Ebd.

³⁵⁹ Vgl. Schedel: „Buch ist von mir keines erschienen...“. S. 199.

³⁶⁰ Vgl. Schedel: „Vita Veza Canetti“. S.103.

beteiligt, wie er auch selbst nach ihrem Tod in einem Brief an Hermann Kesten 1963 zugab:

Ich schicke Ihnen jetzt endlich ein Exemplar von ‚Masse und Macht‘, das mich über 20 Jahre meines Lebens gekostet hat. Vielleicht, wenn Sie es lesen, werden Sie finden, daß das elende Leben meiner Frau nicht ganz umsonst war. Ihr geistiger Anteil daran ist so groß wie meiner. Es gibt keine Silbe darin, die wir nicht zusammen bedacht und besprochen haben.

Den oftmals an Elias Canetti gerichteten Vorwurf vieler späterer Veza-Canetti-ForscherInnen, er hätte ihr Werk nach seinem späten Erfolg absichtlich unter Verschluss gehalten, muss kritisch hinterfragt werden. Julian Preece zum Beispiel sieht in der fehlenden Erwähnung von Vezas Mitarbeit die Tatsache, dass in jenen Künstlerkreisen viele SchriftstellerInnen einander halfen, ohne später im Werk genannt zu werden. So seien auch Erich Fried, Ernst Fischer oder Franz Baermann Steiner und weitere seiner AutorenfreundInnen an dem Entstehungsprozess von *Masse und Macht* beteiligt gewesen.³⁶¹ Auch dürfen diverse Briefwechsel nicht außer Acht gelassen werden, die belegen, dass sich Elias Canetti auch zu Veza Canettis Lebzeiten um Publikationsmöglichkeiten für sie bemühte und zudem über ihre Arbeit in einem Brief an seinen Bruder Georges bereits 1946 positiv äußerte:

Veza hat sich, nach vielen schweren Jahren, selbst als Schriftsteller unglaublich entwickelt. Sie geht ihre eigenen Wege, ist kaum mehr von mir beeinflusst; ich halte sie jetzt für *den geborenen Dramatiker*, und zwar für einen bedeutenden, dem man nur Raum schaffen muss. Alles wird ihr unter den Händen zu Szenen. Sie ist geladen mit dramatischen Vorwürfen. Drei *gute* Stücke von ihr liegen bereits vor. Mein Unglück und ihres war es, dass ich überhaupt keine Verbindung zum Theater hier besitze, mit der Zeit, besonders nach dem Erscheinen der Blendung (am 5. Mai) wird auch das kommen.³⁶²

Dass dies nicht zutraf, sondern bis zur Veröffentlichung noch über fünfzig Jahre vergehen sollten, ist uns bekannt. Elias Canettis Aussage vereint diverse Kritik- und Anregungspunkte. Der Satz, sie wäre kaum noch von ihm beeinflusst, ist definitiv kritisch zu betrachten. Denn er erweckt den Anschein, Veza Canetti hätte sich unter Umständen nur durch die Hilfe ihres Mannes schriftstellerisch weiterentwickelt. Ihre Eigenständigkeit in der Erschaffung ihrer Werke darf aber angenommen werden. Julian

³⁶¹ Vgl. Preece, Julian: *The Rediscovered Writings of Veza Canetti*. S. 166.

³⁶² Canetti: *Briefe an Georges*. S. 193.

Preece sieht in diesem Zusammenhang eine „literary partnership“³⁶³ zwischen den beiden.

Veza worked with him from the start and nearly all her writing relates to his in some way. She often reacted to him and his thought critically, which in turn adds to an understanding of his achievement, and she remained a presence in his imagination until his death thirty-one years after her own.³⁶⁴

Die Kritik darf aber dann wieder geäußert werden, wenn es um die nähere Vergangenheit geht. Denn es stellt sich berechtigterweise die Frage, ob Elias Canetti auch ohne Anstoß von außen Veza Canettis Werk veröffentlicht hätte. Nach seinem Erfolg, insbesondere nach dem Erhalt des Literaturnobelpreises wäre es sicherlich ein Leichtes gewesen, Veza Canettis Werke posthum publizieren zu lassen. Dies belegt auch die Geschwindigkeit, mit der *Die Gelbe Straße* schließlich 1990 nahezu problemlos publiziert wurde. Es stellt sich auch die Frage, wie sehr Elias Canetti Veza Canettis Prosa-Werke schätzte, da er sich dezidiert über ihre Theaterstücke und ihre Arbeit als Dramatikerin positiv äußerte. Einige der Kritikpunkte an Elias Canetti sind zweifelsohne durchaus berechtigt, ihm aber die alleinige Verantwortung für das Nicht-Erscheinen Veza Canettis Werken zu ihren Lebzeiten zu Lasten zu legen, wäre jedoch zu simpel, da hierfür, wie wir im Verlauf der Arbeit sehen konnten, zu viele unterschiedliche Faktoren eine Rolle spielten.

Die Versuche sowohl Veza Canettis als auch Mela Hartwigs, nach dem Krieg wieder literarisch Fuß zu fassen und ihre damit verbundenen Bemühungen, die durch die Korrespondenzen mit Kulturschaffenden wie u.a. Ernst Schönwiese belegt sind, zeigen, dass beide den Wunsch hatten, ihre schriftstellerischen Karrieren fortzuführen. Weshalb dies trotz ihrer Bemühungen nicht gelang, kann nicht vollständig geklärt werden, jedoch müssen hierbei einige Faktoren miteinbezogen werden. Mit Romanen wie *Die Schildkröten* oder *Inferno*, die sich mit dem Nationalsozialismus und dessen Gräueltaten auseinandersetzten, war es am deutschsprachigen Literaturmarkt nach Kriegsende kaum möglich, einen Verlag zu finden. Ebenso waren politische Themen nicht gefragt, ganz zu schweigen von literarischen Werken, die Frauenrechte oder Emanzipation behandelten. So war es für beide Autorinnen schwer, mit ihren

³⁶³ Preece: *The rediscovered writings of Veza Canetti*. S. 166.

³⁶⁴ Vgl. ebd.

bevorzugten literarischen Themen Gehör zu finden. Obwohl *Der Palankin* als auch *Der verlorene Traum* zeigten, dass sich Hartwig und Canetti auch an Unterhaltungsliteratur versuchten. Wie schon durch Ernst Schönwieses *silberboot* deutlich wurde, war es zudem für ExilautorInnen besonders schwer, wieder in die ehemalige literarische Heimat zurückzukehren. Die Nationalsozialisten waren zwar nicht mehr an der Macht, die Gesinnung dadurch aber nicht erloschen. ExilantInnen wurden zudem häufig als „Drückeberger und Nestbeschmutzer“³⁶⁵ angesehen, so Ziegler. Dass für die meisten von ihnen ein Überleben nur durch die Flucht ins Exil möglich war, wurde natürlich nicht beachtet. Die Mentalität des Verschweigens und Verdrängens in Österreich und Deutschland erschwerte die Rückkehr in die ehemalige Heimat ebenso³⁶⁶ und machte auch vor dem Buchmarkt nicht Halt, „[...] so waren Exilautorinnen auf dem Buchmarkt der Nachkriegszeit, vor allem in der Bundesrepublik, nur wenig präsent. Dort und auch in Österreich scheuten die Leser die Konfrontation mit der jüngsten Vergangenheit – und sei es auch nur literarisch“³⁶⁷.

Auch Ernst Schönwiese teilte nach Mela Hartwigs Ableben deren Schwester Greta Manschinger mit, dass er bezweifle, einen Verlag für die in Mela Hartwigs Nachlass befindlichen Manuskripte zu finden:

Ich bin zur Überzeugung gekommen, dass es – Im Hinblick auf den heutigen Geschmack und die Gesamtsituation auf dem Verlagsmarkt – ein reiner Zufall, also ein reiner Glücksfall wäre, wenn man für „Bin ich ein überflüssiger Mensch“ und „Der verlorene Traum“ einen Verlag findet. Bei „Inferno“ halte ich selbst den Zufall für unmöglich. Ich darf und muss das, bei meiner erwiesenen Verehrung für die Dichterin, gleich zu Beginn in aller Offenheit sagen, um keine Erwartungen zu erwecken, die sich nie erfüllen können.³⁶⁸

Die Folgen des Krieges, auf gesellschaftlicher, ökonomischer und politischer Ebene hatten auch den Verlagsmarkt stark beeinflusst. Dass dieser Einfluss sich bis in die späten 60er Jahre hielt, zeigt Schönwieses Brief. Es war somit ein Geflecht aus einer Vielzahl an Faktoren, das verhinderte, dass Hartwig und Canetti Zeit ihres Lebens erneut literarisch Fuß fassen konnten.

³⁶⁵ Ziegler: *Verboten – verfemt – vertrieben*. S. 334.

³⁶⁶ Vgl. ebd. S. 313.

³⁶⁷ Ebd. S. 314f.

³⁶⁸ Ernst Schönwiese: Brief an Greta Manschinger vom 20. Mai 1967, Nachlass Mela Hartwig, Handschriftensammlung Wienbibliothek im Rathaus, Sign. I.N.231.762.

5. Spiegelungen

Spiegelungen lautet der Titel des dritten und letzten Abschnitts dieser Arbeit. Nachdem die Verbindungen zwischen Mela Hartwig und Veza Canetti hergestellt wurden, geht es in folgendem Teil um die Wiederentdeckung ihrer Werke. Hierzu soll insbesondere der in diesem Jahr posthum erschienene Roman *Inferno* von Mela Hartwig analysiert werden, der durch die Aktualität seiner späten Publikation die gegenwärtige Auseinandersetzung mit der Autorin veranschaulicht. Einige Antworten von Annette Knoch vom Literaturverlag Droschl sollen zudem erläutern, inwiefern Mela Hartwigs Literatur heute noch von Relevanz ist. Worin sich das Vermächtnis Veza Canettis und Mela Hartwigs nach ihrer Wiederentdeckung spiegelt und inwiefern ihr Werk und sie selbst uns heute begegnen, sind ebenfalls Fragen, die an dieser Stelle beantwortet werden sollen.

5.1 Späte Wiederentdeckung Mela Hartwigs und Veza Canettis

Die Tatsache, dass eine Arbeit wie diese zustande kommt, ist der späten Wiederentdeckung beider Autorinnen geschuldet.

Veza Canettis Wiederentdeckung verdanken wir einem Zufall. Mitte der achtziger Jahre entdeckte Helmut Göbel Veza Canetti, als er in einem Antiquariatskatalog auf Herzfeldes Anthologie *Dreißig neue Erzähler des neuen Deutschland* stieß und in den zugehörigen Erläuterungen hinter der Autorin Veza Magd Veza Canetti vermutet wurde.³⁶⁹ Auf Nachfrage bei Elias Canetti bestätigte dieser die Vermutung, dass es sich hierbei um Veza Canetti handelte.³⁷⁰ Nachdem er Kontakt mit dem Literaturhistoriker Eckart Früh aufgenommen hatte, fand dieser bald einige Erzählungen Veza Canettis in u.a. der *Arbeiter-Zeitung*.³⁷¹ Früh betreute über Jahre das *Tagblatt-Archiv* und hatte durch seine Kenntnisse einen wesentlichen Anteil an der Wiederentdeckung von Canettis Texten. Göbel zeigte sich besonders vom Manuskript zu *Die Gelbe Straße*

³⁶⁹ Vgl. Göbel, Helmut: „Zur Wiederentdeckung Veza Canettis als Schriftstellerin. Einige persönliche Anmerkungen.“. In: *Text+Kritik. Zeitschrift für Literatur*. Heft 156, Oktober 2002, S 3-10, hier S. 3.

³⁷⁰ Vgl. ebd.

³⁷¹ Vgl. ebd. S. 5.

beeindruckt, Elias Canetti wollte einer Veröffentlichung zunächst aber noch nicht zustimmen.³⁷² Nach einigen Gesprächen und Korrespondenzen zwischen Göbel und Elias Canetti wurde Göbel im Herbst 1989 davon in Kenntnis gesetzt, dass bereits im Frühjahr 1990 Veza Canettis Roman *Die Gelbe Straße* beim Carl Hanser Verlag veröffentlicht werden sollte.³⁷³ Göbel dazu: „So kann es gehen: Da bleibt ein Typoskript mehr als fünfzig Jahre ungedruckt und wird kaum beachtet, und plötzlich muss es auf Hauen und Stechen binnen kürzester Zeit an die Öffentlichkeit“³⁷⁴. Göbel bestärkte Elias Canetti darin, die Werke unter dem Namen Veza Canetti zu veröffentlichen, „denn mit dem Pseudonym würde man heute nicht mehr viele Leser erreichen“³⁷⁵. Ab da erschienen weitere Werke Canettis und auch erste wissenschaftliche Auseinandersetzungen mit der Autorin. Am 31. Mai 1992 wurde *Der Oger* am Schauspielhaus Zürich uraufgeführt, nachdem dieses das Stück zu Lebzeiten Canettis noch abgelehnt hatte.³⁷⁶ 1999 schließlich erschien der Roman *Die Schildkröten*, 2001 weitere Erzählungen und Dramen Canettis unter dem Titel *Der Fund*³⁷⁷.

Bezüglich der Wiederentdeckung Mela Hartwigs erwähnt Sigrid Schmid-Bortenschlager, dass sie bereits 1979 in einem Aufsatz in *Modern Austrian Literature* auf die Autorin verwies.³⁷⁸ 1992 schließlich wurde der Novellenband *Ekstasen* in der Ullstein-Reihe *Die Frau in der Literatur* von Hartmut Vollmer erneut publiziert.³⁷⁹ 2001 erschien erstmals Hartwigs bis dahin unveröffentlichter Roman *Bin ich ein überflüssiger Mensch?* beim Literaturverlag Droschl. Auf Nachfrage teilte mir Annette Knoch, Verlagsleiterin des Literaturverlags Droschl, mit, dass es Bettina Fraisl war, die den Verlag auf Mela Hartwig aufmerksam gemacht hatte und auch das Nachwort zu *Bin ich ein überflüssiger Mensch?* verfasste.³⁸⁰ Fraisl erwähnt in ihrem Nachwort ebenfalls die bei Ullstein erschienenen *Ekstasen* sowie die Tatsache, dass *Der phantastische Paragraph* bereits 1982 in einer Textsammlung von Hanna Schnedl und Sigrid Schmid-

³⁷² Vgl. Göbel: „Zur Wiederentdeckung Veza Canettis als Schriftstellerin“. S. 7.

³⁷³ Vgl. ebd. S. 8.

³⁷⁴ Vgl. ebd.

³⁷⁵ Ebd. S. 7.

³⁷⁶ Vgl. Schedel: „Vita Veza Canetti“. S. 104.

³⁷⁷ Vgl. ebd.

³⁷⁸ Vgl. Schmid-Bortenschlager: „Exil und literarische Produktion“. S. 99.

³⁷⁹ Vgl. ebd.

³⁸⁰ Vgl. Knoch, Annette (2018): E-Mail-Verkehr zu Fragen über Mela Hartwig und den Literaturverlag Droschl. Verlagsleiterin beim Literaturverlag Droschl, 8.10.2018 und 19.10.2018.

Bortenschlager publiziert wurde.³⁸¹ Fraisl selbst veröffentlichte 2002 die Dissertation *Körper und Text. (De-)Konstruktionen von Weiblichkeit und Leiblichkeit bei Mela Hartwig* im Passagen Verlag.

Weshalb sich der Literaturverlag Droschl zu einer Publikation Hartwigs entschloss, erläutert Verlagsleiterin Annette Knoch wie folgt:

Für uns als Grazer Verlag war es besonders interessant zu erfahren, dass es mit Mela Hartwig eine Grazer Autorin gab, deren Werk wirklich völlig in Vergessenheit geraten ist in dieser Stadt. Wir fanden ihre Texte sehr überzeugend und es war nachgerade zwingend für uns, ihr Werk zu publizieren.³⁸²

Durch die positiven Rückmeldungen, die *Bin ich ein überflüssiger Mensch?* erhielt, lag es, so Knoch, für den Verlag auf der Hand, weiterzumachen.³⁸³ Der Verlag publizierte daraufhin 2004 den Novellenband *Das Verbrechen*, der neben den Novellen aus *Ekstasen* auch die Novellen *Das Kind*, *Die Kündigung*, *Der Meineid*, *Das Wunder von Ulm* und *Georgslegende* beinhaltet und somit Hartwigs Novellen das erste Mal in einem Band vereinte. Die Resonanz des heutigen Lesepublikums auf Mela Hartwigs Werk sei positiv, so Knoch: „Man sieht an der großen Resonanz auf die bislang vier publizierten Bücher, dass die Leserschaft auch heute noch diese Bücher sehr positiv aufnimmt. ‚Bin ich ein überflüssiger Mensch?‘ wurde sogar ins amerikanische Englisch übersetzt“³⁸⁴.

Das aufflammende Interesse an Mela Hartwig und an Veza Canetti zeigt sich zudem in einer stetig zunehmenden Auseinandersetzung mit den Autorinnen auch auf universitärer Ebene. So ist deren Literatur nicht nur Bestandteil so mancher Lehrveranstaltungen, sie werden zudem auch immer öfter Gegenstand wissenschaftlicher Arbeiten.

Auch im Wiener Stadtbild begegnen uns Canetti und Hartwig. So wurde 2003 in der Ferdinandstraße im 2. Wiener Gemeindebezirk ein kleiner Park zum Veza-Canetti-

³⁸¹ Vgl. Fraisl, Bettina: „Nachwort“ (2001). S. 168.

³⁸² Vgl. Knoch: „Fragen über Mela Hartwig“.

³⁸³ Vgl. ebd.

³⁸⁴ Ebd.

Park benannt³⁸⁵, 2012 ebenfalls im 2. Bezirk in Seestadt eine Gasse zur Mela-Spira-Gasse³⁸⁶.

Durch den 2014 von Julia Danielczyk ins Leben gerufenen Veza-Canetti-Preis wurde der Autorin auch hier ein Denkmal geschaffen. Der Preis, der mit 10.000 Euro dotiert ist, unterstützt Schriftstellerinnen und ihr literarisches Schaffen. So heißt es auf der Homepage der Stadt Wien, die diesen Preis stiftet: „Der Preis versteht sich als Würdigung für das bisherige Lebenswerk von Autorinnen, die ihren Wohnsitz in Wien haben oder über ein besonderes Naheverhältnis zur Stadt Wien verfügen“³⁸⁷. Julia Danielczyk merkt bezüglich des Preises an:

Geläufige Vermarktungsstrategien orientieren sich hauptsächlich an Literatur von Männern. Das manifestieren auch die bestehenden, nach Männern benannten Preise und Stipendien. Diese wurden 2014 um eine Auszeichnung ergänzt, die nach einer Autorin benannt ist. Der Veza-Canetti-Preis schließt daher ein Desideratum, indem ein Literaturpreis für Autorinnen ausgeschrieben wird, der den bestehenden gesellschaftlichen Asymmetrien (in Bezug auf Ressourcen und Partizipationsmöglichkeiten) entgegenwirkt und sich zugleich auch als konkrete Maßnahme im Bereich der Frauen- sowie Kunstförderung versteht.

Der Preis ist nach der Wiener Schriftstellerin Veza Canetti (1897-1963) benannt, da sie eine Vielzahl literarisch wirkender Frauen repräsentiert, die (und somit auch deren Werk) in der literaturwissenschaftlichen Kanonbildung vernachlässigt sind.³⁸⁸

Eine interessante Parallele zwischen Canetti und Hartwig zieht Julia Danielczyk in ihrem Vorwort zu Julia Rabinowichs Aufsatz über Mela Hartwig im Rahmen der Veranstaltungsreihe *Autorinnen feiern Autorinnen*. So schreibt Danielczyk: „Die

³⁸⁵ Wien Geschichte Wiki-Bearbeiter: *Veza-Canetti-Park*. In: Wien Geschichte Wiki, <https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/index.php?title=Veza-Canetti-Park&oldid=347500>. Abgerufen am 31. Oktober 2018.

³⁸⁶ Wien Geschichte Wiki-Bearbeiter: *Mela-Spira-Gasse*. In: Wien Geschichte Wiki, <https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/index.php?title=Mela-Spira-Gasse&oldid=264538>. Abgerufen am 31. Oktober 2018.

³⁸⁷ Kulturabteilung (Magistratsabteilung 7): *Veza-Canetti-Preis der Stadt Wien*. In: Stadt Wien, <https://www.wien.gv.at/kultur/abteilung/ehrungen/veza-canetti-preis.html>. Abgerufen am 20. Oktober 2018

³⁸⁸ Danielczyk, Julia (2018): Persönliches Gespräch zum Veza-Canetti-Preis. Referatsleiterin für Literatur der Kulturabteilung der Stadt Wien (MA7), 18.10.2018.

Gemeinsamkeiten ihrer von starken Brüchen gekennzeichneten Biographien erzählen weitaus mehr als persönliche Geschichten, nämlich Geschichte und deren verheerende langfristige Auswirkungen“³⁸⁹. Danielczyk betont neben dem literarischen Wert der Werke Hartwigs und Canettis auch den Bezug zum Schicksal der Autorinnen, das eine Vielzahl ihrer SchriftstellerkollegInnen ereilte.

Wie aktuell das Interesse an den Werken Veza Canettis und Mela Hartwigs ist, zeigen diverse gegenwärtige Publikationen von und zu den beiden Autorinnen. So wurde 2013, im Jahr des fünfzigsten Todestages Veza Canettis, das Projekt *Veza Canetti lebt* verwirklicht, zu welchem neben Kunstprojekten auch literarische Texte von AutorInnen erschienen, die sich mit Veza Canetti und ihrem Werk auseinandersetzten.³⁹⁰ Ein schönes Detail am Rande ist hierbei, dass eine der Herausgeberinnen dieses Sammelbandes die Schriftstellerin Petra Ganglbauer war, die 2018 selbst mit dem Veza-Canetti-Preis geehrt wurde. 2017 erst erschien, wie bereits erwähnt, Vreni Amslers Werk *Veza Canetti im Kontext des Austromarxismus*. 2018 publizierte der Literaturverlag Droschl nun erstmals Mela Hartwigs unveröffentlichten Roman *Inferno*, der sich mit der Machtübernahme der Nationalsozialisten auseinandersetzt. Das Jahr der Erstpublikation ist kein Zufall, so Knoch: „Das Jahr 2018 bot sich an: die Handlung des Romans setzt 1938 ein, Mela Hartwig hat das Manuskript 1948 abgeschlossen und wir wollten es in einem Jubiläumsjahr veröffentlichen, also 2018“³⁹¹. Das von Knoch angesprochene Jubiläumsjahr bezieht sich auf die 80 Jahre seit der Machtübernahme der Nationalsozialisten 1938. In diesem Jahr fand daher eine verstärkte Auseinandersetzung mit der Vergangenheit und dem „Anschluss“ statt, die sich auch am literarischen Markt zeigte. Wo Schönwiese 1967 noch davon sprach, dass es unmöglich sei, für *Inferno* einen Verlag zu finden, erfreut sich dieser Roman 2018 nun besonderem Zuspruch. Das Interesse an einer literarischen Aufarbeitung der NS-Zeit, das noch lange nach dem Krieg nicht existierte, ist heute umso größer. Von der Kritik wurde *Inferno* positiv aufgenommen. So schreibt die Kulturjournalistin Katrin Hillgruber:

³⁸⁹ Danielczyk, Julia: „Vorwort“. In: Rabinowich, Julia: *Mela Hartwig. In zerbrochenen Spiegeln*. Wien: mandelbaum verlag, 2017. S. 12f.

³⁹⁰ Vgl. Ballauf, Karin/Ganglbauer, Petra u.a. (Hg.): *Veza Canetti lebt*. Wien: Promedia, 2013. S. 7f.

³⁹¹ Knoch: „Fragen über Mela Hartwig“.

All diese Gegensätze und Plötzlichkeiten sorgen für ein stets bewegtes Erzählgeschehen und lockern damit den niederdrückenden Determinismus der historischen Ereignisse ein wenig auf. [...] Eine vergessene Autorin wird man sie nun endgültig nicht mehr nennen müssen“³⁹².

Eine ausgesprochen interessante Parallele zieht Hillgruber zudem zwischen *Inferno* und Elias Canettis Werk *Masse und Macht*, an dem – wie zuvor verdeutlicht wurde – auch Veza Canetti maßgeblich beteiligt war. „*Inferno* liest sich aber auch wie ein Vorgriff auf Elias Canettis 1960 erschienene Studie *Masse und Macht*, etwa wenn sich die faschistischen Symbole durch die Verzückung des Publikums in Monster zu verwandeln scheinen [...]“³⁹³. Auch hier zeigt sich eine Verbindung zwischen beiden Autorinnen. Daher soll nun im Anschluss *Inferno* genauer analysiert werden.

5.2 *Inferno*

Zwischen 1946 und 1948 verfasste Mela Hartwig ihren Roman *Inferno*, der Zeit ihres Lebens unveröffentlicht blieb. Im August 2018 wurde er nun posthum im Literaturverlag Droschl erstmals publiziert. Der Roman verarbeitet die NS-Zeit in Österreich. Abermals erzählt Hartwig die Geschichte aus Sicht einer Frau. Ursula, so der Name der Protagonistin, ist selbst keine Jüdin, erlebt den „Anschluss“ aber als Ereignis, das ihr Misstrauen erweckt. Ihr Bruder ist bereits fanatischer Nationalsozialist und macht der Familie, allen voran Ursula und ihrem Vater, den Vorwurf, keine ebenso überzeugten Anhänger des Nationalsozialismus zu sein. Ursula möchte Malerin werden und steht kurz vor der Aufnahme an einer Kunstakademie, was in den Augen des Bruders reiner Unsinn ist, da für diesen nur die Arbeit für die Partei legitim ist. „Ich hoffe, du zwingst mich nicht dazu, daß ich mich vor meiner eigenen Schwester schämen muß“³⁹⁴, so seine Aussage. Ursula ist unschlüssig, was sie von den Vorkommnissen im Land halten soll, ein innerer Konflikt, als innerer Dialog erzählt, prägt den Roman und illustriert auch Ursulas schwankende Einstellung. Ursula erkennt den blinden Hass und die Mordlust in den Gesichtern und Augen ihres Bruders und seiner SA-Kameraden.

³⁹² Hillgruber, Katrin: „Der Tempel brennt“. In: *Volltext* 3/2018. S. 54-56, hier S. 56.

³⁹³ Ebd. S. 55.

³⁹⁴ Hartwig, Mela: *Inferno*. Graz: Literaturverlag Droschl, 2018. S. 19.

Gewohnt, in jedem Gesicht auf den ersten Blick den persönlichen Zug zu entdecken, der es von jedem andern unterschied, verblüffte es sie, daß diese vier Gesichter, flüchtig betrachtet, eine ganz eigentümliche, eine geradezu verwirrende Ähnlichkeit zu haben schienen, aber in tiefste Bestürzung versetzte es sie, als sie nach einer Weile wahrzunehmen glaubte, daß eines dem andern nur noch rätselhafter glich, je länger man sie betrachtete, und daß auch das Gesicht ihres Bruders den andern zum Verwechseln glich. Ihre Augen, denen es gegeben war, die leiseste Schattierung zu verzeichnen, erblickten, wohin sie sich auch wendeten, immer nur das gleiche harte und kantige Gesicht, in dessen Augen unheimlich ein fanatischer Glanz flackerte, erblickten es wie in gespenstischen Spiegelungen, dieses eine, dieses entseelte Gesicht, aus dem jede leiseste Erinnerung daran, daß es so etwas wie Liebe, so etwas wie Erbarmen gab, ausgetilgt war, in dem jedes Gefühl persönlicher Verantwortlichkeit erloschen war und das bis an den Rand mit Haß angefüllt war, der seine Züge zu einem Ausdruck verschmolz, der allen gemeinsam war und in den sich nur noch ekstatischer Gehorsam und Mordlust mischten.³⁹⁵

Die Gefahr, die von diesen Männern ausgeht, ist ihr bewusst, daher ist sie zunächst versucht, ihre Ablehnung der Partei gegenüber vor ihrem Bruder zu verbergen. Andererseits bekommt auch Ursula am eigenen Leib zu spüren, wie verführerisch und blendend sich fanatische Worte auswirken und den Geist umnebeln können. Als sie erfährt, dass ihre mögliche Aufnahme an der Kunstakademie ein weiteres Mal geprüft werden soll, zeigen sich die ersten Auswirkungen des neuen Regimes. Der bisherige Professor, selbst Künstler, wurde seines Amtes enthoben, da er sich widersetzte. Ursula hadert, ob sie unter diesen Umständen in der Lage ist, ihre Ausbildung zu absolvieren. Sie entschließt sich, sich dennoch einer weiteren Prüfung zu unterziehen und spürt durch die Worte des neuen Lehranstaltsleiters zum ersten Mal die immense Macht, die von der neuen Gesinnung ausgeht.

„Eine wunderbare Gabe ist Ihnen verliehen, und was haben sie daraus gemacht?“ sagte er endlich. „Ihnen sind Augen gegeben, aber was sehen Sie? Visionen, die zu nichts taugen, als Unfug anzurichten, zur Unzufriedenheit aufzureizen, Halluzinationen einer entarteten Phantasie. Ihnen ist ein Herz gegeben, aber was fühlen Sie? Mitleid, wo Grausamkeit not tut, weil Grausamkeit tiefstes Mitleid ist. Ihnen sind begnadete Hände gegeben, aber was tun Sie? Sie führen den Pinsel, als wäre er nichts als ein Pinsel. Haben Sie denn nicht verstanden, was um Sie vorgeht, oder wollen Sie es nicht verstehen?“³⁹⁶

Die Rede des neuen Leiters der Lehranstalt verfehlt ihre Wirkung nicht – Ursula ist wie gebannt von seinen Worten. Mit einem Mal ist sie von der Richtigkeit des Handelns der

³⁹⁵ Hartwig: *Inferno*. S. 27.

³⁹⁶ Ebd. S. 36f.

Nationalsozialisten überzeugt, spürt die immense Macht, die von dem Gefühl der Gruppenzugehörigkeit ausgeht. „Die lodernde Leidenschaft eines unerschütterlichen Glaubens hatte ihr Herz entzündet“³⁹⁷. Indem er Grausamkeit als tiefste Form des Mitleids bezeichnet, rechtfertigt der Leiter sämtliche Gewalt- und Gräueltaten als notwendig. Hartwig verdeutlicht, wie leicht es ist, seine innere Stimme, sein Gewissen zu überhören und sich in den Bann des Fanatismus ziehen zu lassen. Dadurch deckt sie die komplexen psychologischen Muster dieser Massenbewegungen auf, denen auch kritisch gesinnte Menschen schnell erliegen können. Ihre neugewonnene Kraft setzt Ursula ein, um sich dem Bruder entgegenzustellen, als dieser den Vater attackiert und bedroht: „Das sollst du bereuen. Du dachtest, daß ich meinen eigenen Vater nicht ... Du dachtest, daß ich vergessen habe, daß es für deinesgleichen Konzentrationslager gibt? Du hast dich verrechnet, und bereuen sollst du es, bereuen.“³⁹⁸ Der Sohn ist bereit, den eigenen Vater zu denunzieren, droht diesem mit Konzentrationslager. Das Misstrauen gegenüber den Mitmenschen wird zum alltäglichen Begleiter und macht auch vor der Familie nicht Halt. Überall muss befürchtet werden, man werde belauscht und anschließend denunziert. Hartwig beschreibt dieses Misstrauen im Laufe des Romans immer wieder, bereits zu Beginn warnt Ursulas Vater davor, dass in Zukunft „alle Wände Ohren haben und hinter jeder Tür wird einer horchen“³⁹⁹.

Einen Gegenpol zur Familie stellt Ursulas Geliebter da, den sie an der Kunstschule kennenlernt. Dieser betätigt sich aktiv am Widerstand und läuft daher stets Gefahr, verhaftet zu werden. Durch ihn erfährt Ursula eine kritische Sichtweise dem Regime gegenüber, wobei sie zunächst noch versucht, ihn vom Gegenteil zu überzeugen. Dann kommt es aber zu den Novemberpogromen und endlich erkennt Ursula die ganze Auswirkung des Hasses, als sie sieht, wie eine schwangere Jüdin in einen brennenden Tempel gestoßen wird und Juden auf der Straße verprügelt und sogar erschossen werden. Das Bild der in Flammen getöteten schwangeren Jüdin hatte Hartwig bereits in ihrer Novelle *Das Wunder von Ulm* eingesetzt. In diesem Moment kommt es zu einem Erwachen Ursulas aus den sie einnebelnden Worten des Leiters, sie sieht die Grausamkeit mit eigenen Augen und erkennt, dass diese keine Form des Mitleids ist. Die Bevölkerung ist ob der Gewalt ebenso entsetzt und in ihrer

³⁹⁷ Hartwig: *Inferno*. S. 38.

³⁹⁸ Ebd. S. 38.

³⁹⁹ Ebd. S. 20.

Überzeugung verunsichert. Nun gelingt es Hartwig, die Mechanismen des NS-Regimes offenzulegen. Die zweifelnden Menschen werden durch lodernde Hassreden von der Richtigkeit der Vorkommnisse überzeugt:

[...] Oh, Ihr Verblendeten, frohlocken sollten Eure Herzen, weil die Finsternis dem Licht weichen mußte. Denn die Finsternis selbst war es, die brannte, das Symbol der Finsternis, der Judentempel. Der Feuerschein, der den Himmel rötete, war die Morgenröte, die allen, die gläubigen Herzens sind, verkündet hat, daß das tausendjährige Reich angebrochen ist.⁴⁰⁰

Die Zuhörer brechen in schallenden Jubel aus, es bedurfte nicht viel, sie wieder linientreu zu stimmen. In seinem Nachwort zu *Inferno* merkt der Historiker und Geschlechterforscher Vojin Saša Vukadinović an: „Der Roman seziert den kollektiven Rausch, der die planmäßige Vernichtungspolitik getragen hatte: die einträchtige Erregung, die den reibungslosen Ablauf des Massenmordes noch befeuerte“⁴⁰¹. In Ursula aber regt sich Widerstand und in einem inneren Dialog sieht sie sich mit ihrer eigenen Verantwortung und der damit verbundenen Schuldfrage konfrontiert.

Du hast dich, hielt Ursula jener Unseligen, die nicht mehr existierte, aber deren Vermächtnis sie antreten mußte, schonungslos vor, nicht nur an andern versündigt, sondern auch an Dir selbst. Du hast dich nicht nur zur Mitschuldigen gemacht, an jedem Verbrechen, das andere begangen haben, denn ein Verbrechen, das wir geschehen lassen, begehen wir selbst, Du hast dich nicht nur mit dem Blut besudelt, das andere vergossen haben, denn Du hast nicht nur geschehen lassen, was geschah, Du hast es gutgeheißen. Oder, hast Du die Stirne zu behaupten, daß Du blind warst, nur weil Du die Augen schloßest, daß Du nicht wußtest, was vorging, nur weil Du es nicht wissen wolltest? Und wenn Du es wirklich nicht wußtest, bist Du nicht schuldiger als schuldig? Denn wie durftest Du gutheißen, was Du nicht geprüft hast? Aber Du hast nicht nur gutgeheißen, was Du nicht gutheißen durftest, Du hast Dich überschwänglich zu dem blutigen Spuk bekannt, und damit hast Du Deine Mission verraten, denn es ist dem Künstler auferlegt, ein Führer der Unmündigen zu sein, mit ihnen, wenn sie wie er dem Licht zustreben, gegen sie, wenn sie sich der Finsternis verschrieben haben: Du aber bist in die Masse der Unmündigen hineingeschmolzen. Du hast dich an der Liebe versündigt, die Du den Menschen schuldest, und Du hast Dich wider den Geist versündigt. Du hast Dein Leben verwirkt, tausendfach hast Du es verwirkt.⁴⁰²

Hartwig betont, dass die Schuld auch diejenigen trifft, die das Geschehene nicht verhinderten. Dies bringt auch die schon bei Canettis *Die Schildkröten* erwähnte Frage

⁴⁰⁰ Hartwig: *Inferno*. S. 88.

⁴⁰¹ Vukadinović, Vojin Saša: „Nachwort“. In: Hartwig, Mela: *Inferno*. Graz: Droschl, 2018. S. 204.

⁴⁰² Hartwig: *Inferno*. S. 90f.

nach der Verantwortung und Schuld der Bevölkerung auf. Einerseits macht Hartwig die Zweifel und die Ängste der Bevölkerung deutlich, die auch ihre eigene Verhaftung fürchtete. Dennoch betont sie, dass es nur so weit kommen konnte, weil sich nicht genügend Menschen kritisch äußerten und effektiv den Machtanstieg der Nationalsozialisten verhinderten. Viel zu lange wurde zugesehen oder belächelt, bis es schließlich zu spät war. Den bereits über lange Zeit existierenden Antisemitismus thematisierte Hartwig bereits, wie schon in einem der vorhergehenden Kapitel angeführt wurde, in ihrer Novelle *Das Wunder von Ulm*. Durch die Figur der Ursula in *Inferno* deckt sie aber auf, wie tief verwurzelt dieser oftmals war. Denn obwohl Ursula die Gewalttaten der Nationalsozialisten gegen Juden verurteilt, so teilt sie doch die Ansicht, dass es sich bei Juden um „artfremde“ Menschen handle.

Soweit sie nur zurückdenken konnte, hatte sie, erst von ihren Eltern dazu angehalten, dann in der Schule und später auch noch von jedem, der ihren Kreisen angehörte, darin bestärkt, eine heftige Abneigung gegen diese, wie man sagte, artfremden Menschen empfunden, die sich Juden nannten [...]⁴⁰³

Der bereits in den ersten Kapiteln dieser Arbeit behandelte Anstieg des Antisemitismus, der wie erwähnt bereits lange vor der Machtübernahme der Nationalsozialisten die Gesellschaft durchzog, wird hier von Hartwig als nicht hinterfragtes Gesellschaftsbild deklariert. Es kostet Ursula Überwindung, Verständnis für ihre ehemals engste Freundin aufzubringen, die einen Juden geheiratet hat. Diese fragt sie, ob Ursula ihre Abneigung Juden gegenüber jemals hinterfragt habe, wo sie doch keinen kenne⁴⁰⁴. Als auch Ursulas Geliebter diese Frage wiederholt, antwortet sie gekränkt: „Nimmst Du diese artsfremden Menschen, die sich Juden nennen, in Schutz?“⁴⁰⁵. Die anerzogene Ablehnung sitzt so tief, dass Ursula anfangs nicht einmal bei der Freundin, deren Mann die Flucht gelungen ist, übernachten möchte, da es sich um das Haus eines Juden handelt. Dieses frühe gesellschaftliche Erschaffen eines „Wir“ und „Sie“ hat zur Folge, dass verfälschte Bilder von Menschen erzeugt werden, um diese als andersartig und im Zuge dessen als minderwertig darzustellen. Steven Beller schreibt zu dieser Dynamik und Haltung der jüdischen Bevölkerung der Zwischenkriegszeit gegenüber:

⁴⁰³ Hartwig: *Inferno*. S. 57.

⁴⁰⁴ Vgl. ebd.

⁴⁰⁵ Ebd. S. 61.

Sobald die Juden als „sie“ betrachtet wurden, führte die Dynamik der ethnischen Politik häufig dazu, dass die „rationale“ oder sogar „moderne“ Antwort darin bestand, dass man die jüdische *outgroup* als Quelle des Ausgleichs für die „geschlossene Mehrheit“ ins Visier nahm. Die Tatsache, dass ein großer Teil der Wiener Bevölkerung keine österreichischen Deutschen, sondern Tschechen oder Slowaken waren bzw. irgendeiner anderen ethnischen Gruppe zugehörten, verstärkte nur den Reiz dieses Manövers: Indem sie die Juden als die „Fremden“ identifizierten, konnten alle anderen Gruppen – kraft einer massiven Anwendung des Prinzips der „negativen Integration“ – „Wiener“ werden.⁴⁰⁶

Hartwig zeigt anhand des Beispiels von Ursulas Aussage ein Muster auf, das auch heute noch Gesellschaften prägt. Wie zeitgemäß *Inferno* nach wie vor ist, verdeutlicht sich, wenn die Entwicklung des politischen Zeitgeschehens betrachtet wird. Mechanismen, die ein gesellschaftliches „Wir“ und „Sie“ erzeugen, existieren nach wie vor.

Ursula jedoch schließt sich der Widerstandsbewegung ihres Geliebten an, bereit, alles zu tun. „Ich bin bereit“, erwiderte Ursula, „denn ich weiß, daß mehr not tut als das, viel mehr. Ein Schuß muß fallen, der auf alle Schuldigen zielt, wenn er auch nur einen von ihnen trifft, und dessen Detonation die Schlafenden aufrütteln wird“⁴⁰⁷. Doch ihr Freund gemahnt sie zur Vorsicht und Zurückhaltung:

„Vielleicht hat es den Anschein, Ursula“, fiel er ihr ins Wort, daß dieser Schuß fallen muß, aber er *darf* nicht fallen, vergiß das nie, denn wehe, wenn er fällt. Diese eine Kugel würde tausend und abertausend Schuldlose treffen, als Strafgericht, das über sie hereinbricht. Wer diesen Schuß abfeuert, Ursula, begeht tausendfachen Mord.⁴⁰⁸

Die Sorge des Freundes ist berechtigt, ruft man sich den bereits bei Canetti in *Die Schildkröten* beschriebenen Vorfall des Mordes eines jüdischen Mannes an einem deutschen Diplomaten in Paris ins Gedächtnis. Bereits Canetti beschrieb hier, wie willkommen den Nationalsozialisten dieser Vorfall war, um eine breite Verhaftungswelle und die sogenannte „Reichskristallnacht“ zu rechtfertigen.

Ursulas Bruder und später auch ihr Geliebter fallen dem Regime zum Opfer – der Erste an der Front, der Zweite, weil er ein Attentat auf eine Munitionsfabrik verübte und entdeckt wurde. Ursula erfährt bis zum Ende nicht, was mit ihm geschah, sie muss sich mit der Gewissheit abfinden, dass er nicht nur ermordet, sondern aller

⁴⁰⁶ Beller: *Antisemitismus*. S. 102.

⁴⁰⁷ Hartwig: *Inferno*. S. 121.

⁴⁰⁸ Ebd.

Wahrscheinlichkeit nach vorab auch gefoltert wurde. Ursula selbst überlebt den Krieg und als schließlich immer deutlicher wird, dass dieser verloren ist, stellt sich in einer Traumsequenz, in der sie ihren Geliebten sieht, abermals die Frage nach der Schuld.

Da tauchte plötzlich aus der Dunkelheit, in die sie verstört hineinstarrte, fahl das entstellte, zerbeulte Gesicht ihres Geliebten auf, das kaum mehr einem menschlichen Gesicht glich, und lautlos bewegten sich die zerrissenen Lippen, bis sie entsetzt die Augen schloß. Dann erst konnte sie die geliebte Stimme vernehmen, die ihr ins Ohr flüsterte: ‚Weißt Du denn noch immer nicht, Liebste, daß keiner schuldlos ist, nicht ein Einziger, auch Du nicht, auch ich nicht. Nenne sie schuldlos Schuldige, die aus Feigheit geschehen ließen, was geschehen ist, und vergönne es ihnen zu büßen, wie ich gebüßt habe und wie Du büßt. Begreife endlich, daß ein Strafgericht hereinbrechen muss über dieses arme Land, das Du so sehr liebst, weil es Deine Heimat ist, daß es hereinbrechen wird, unabwendbar, um die Schuldigen auszutilgen und die schuldlos Schuldigen zu läutern‘.⁴⁰⁹

Die Beschreibung des Einmarsches der Alliierten wird bei Hartwig zur Metapher der Apokalyptischen Reiter, die von allen Seiten her eindringen.⁴¹⁰ Dass eine Läuterung durch den Sieg der Alliierten und das Ende des „Dritten Reichs“ nicht in diesem Maße gelang, mussten, wie bereits erwähnt, auch Hartwig und ihr Mann erkennen, als sie 1948 nach Österreich zurückkehrten und erkannten, dass sie unerwünscht waren⁴¹¹. „Am Ende steht die Desillusionierung der Masse – nicht durch Einsicht, sondern durch den Zweiten Weltkrieg, den sie herbeigesehnt hatte“.⁴¹²

Wie schon Canetti in *Die Schildkröten*, verarbeitet auch Hartwig historische Fakten in ihrem Roman. Da dieser aber erst nach Kriegsende, zwischen 1946 und 1948 entstand, sind auch Tatsachen beschrieben, die erst später bekannt wurden, so der systematisierte Genozid an Millionen von Juden und anderer, von der NS-Diktion als „asozial“ bezeichneten, Menschen. Immer wieder deutet Hartwig die Gräueltaten an, die sich hinter den elektrischen Zäunen der Konzentrationslager abspielten. Wo Canetti auf ihren üblichen Ton und Ironie in *Die Schildkröten* verzichtet, ist Hartwigs Stil weiterhin auch in *Inferno* erkennbar. Durch die inneren Dialoge zeigt sich ein weiteres Mal Hartwigs gezielter psychologischer Blick auf das Geschehen. Wieder ist es der auktoriale Erzähler, der die LeserInnen durch die Handlung leitet und zur selben Zeit besonders Ursulas Gefühlsleben kommentiert. Die inneren Dialoge ermöglichen einen

⁴⁰⁹ Hartwig: *Inferno*. S. 183f.

⁴¹⁰ Vgl. ebd. S. 194.

⁴¹¹ Vgl. Vukadinović: „Nachwort“. S. 210.

⁴¹² Ebd. S. 207.

tiefen Einblick in Ursulas Gedanken- und Gefühlswelt. Dennoch unterscheidet sich Ursula von dem Großteil der Protagonistinnen vorhergegangener Werke Hartwigs, da sie keine unscheinbare und unsichtbare Außenseiterin ist, sondern durch ihr junges Alter von 18 Jahren noch sehr impulsiv handelt, was sich in ihrem stetigen inneren Konflikt widerspiegelt. Lediglich ihr Name und die Namenlosigkeit aller anderen Figuren des Romans untermauern die These, dass es sich um eine beliebige Frau dieser Zeit handeln könne: „Ursula [war] unter den 1020 Geborenen ein überaus häufiger Vorname [...] – ‚Ursula‘, das hatte folglich jede sein können, weil alle vor der Wahl standen, dem Willen zum Morden zu folgen oder sich diesem zu verweigern“⁴¹³, so Vukadinović in seinem Nachwort. Die Handlung des Romans als auch seine Figuren können daher stellvertretend für diese Zeit stehen. Auch Traumsequenzen spielen eine – wenn auch diesmal nicht so dominante – Rolle. So flüchtet sich Ursula, von Emotionen überwältigt, immer wieder in eine traumähnliche Wahrnehmung, die ihre tiefsten Ängste preisgibt. Als sie ihren Geliebten verliert, erscheint er ihr regelmäßig in Träumen:

Wie blind tastete sie nach der Hand ihres Geliebten und rang nach Worten, die auszudrücken vermochten, was sie in diesem Augenblick bewegte, in dem sie so grausam erfuhr, daß es keinen, auch nicht einen einzigen Traum gibt, in den wir uns hineinflüchten können, vor der Wirklichkeit, der wir nicht entkommen können [...]⁴¹⁴

Der Grausamkeit der Wirklichkeit kann nicht entflohen werden – der Alptraum wurde zur Realität. Dies merkt Ursula auch, als sie immer wieder vergeblich versucht, sich in beruhigende Träume zu flüchten und jedesmal von der Realität eingeholt wird.

Das Stimmungsbild, das Hartwig in *Inferno* zeichnet, gleicht dem Bild, das Ursula am Ende des Romans erschafft. Zunächst sind die Skizzen auf Papier hell und sommerlich, als sie aber schließlich vor die Leinwand tritt, ändert sich diese Stimmung.

Dann aber wandelte sich die Zeit für die in Farben, blaue Stunden stürzten vorbei, sammelten sich in schillernden Becken zu Wochen, korngelb schimmerten die Tage der blitzenden Sensen und rötlich färbte sie die Weinlese, während sich gespenstische Gestalten, Gesichter, von denen der Pinsel die Züge weggewischt hatte, in irres Grinsen zersprengte Gesichter, in blutige Schreie verwandelte Gesichter, in Wimmern, Stöhnen und Röcheln entrückte Gesichter.⁴¹⁵

⁴¹³ Vukadinović: „Nachwort“. S. 206.

⁴¹⁴ Hartwig: *Inferno*. S. 139.

⁴¹⁵ Ebd. S. 189.

Der Titel des Bildes trägt, wie auch der Roman, den Namen „Inferno“. Was nicht nur anhand der eben zitierten Beschreibung des Bildes deutlich wird, sind die Kenntnisse der Bildenden Kunst der Autorin. Nachdem ihr ein literarisches Comeback nach dem Krieg nicht möglich war, wandte sich Hartwig, wie zuvor angeführt, der Malerei zu und dies auch erfolgreich. Ihr Wissen und ihre Empfindungen dieser Kunstform gegenüber vermittelt sie in dem Roman durch Ursula, die die tiefe Verbundenheit zur Malerei verkörpert. Auch die immerwährende Frage Ursulas, ob sie aufgrund der unbegreiflichen Ereignisse das Malen für immer sein lassen, ihren Pinsel sozusagen verstummen lassen soll, zeigt die damit verbundene Problematik und erinnert an Adornos Aussage, dass es barbarisch sei, nach Auschwitz noch Gedichte zu veröffentlichen⁴¹⁶. Ursula aber verarbeitet das Erlebte in ihrem Bild und trägt damit – wie auch Hartwig mit diesem Roman – dazu bei, dass das Geschehene nicht vergessen wird. Auch 80 Jahre nach dem „Anschluss“ Österreichs an Nazi-Deutschland wird die Bedeutung, die Werke wie *Inferno* auch heute noch haben, deutlich, helfen sie doch, einem Vergessen und Verharmlosen entschieden entgegenzuwirken.

⁴¹⁶ Vgl. Adorno, Theodor W.: Prismen. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1955. S. 31.

6. Resümee

Veza Canetti und Mela Hartwig lernten einander nie persönlich kennen und nach bisherigem Forschungsstand und Aufarbeitung ihrer Briefwechsel bestand zu keiner Zeit Kontakt zwischen den Autorinnen. Dennoch verbindet die beiden viel, sowohl biografisch als auch künstlerisch, weshalb sich eine vergleichende Untersuchung zwischen Hartwig und Canetti anbot. So zeigte sich im ersten Teil der Arbeit, *Brücken*, dass es zahlreiche Parallelen, besonders in Bezug auf ihre literarische Themenwahl, zwischen den Autorinnen gab. Beide nahmen Bezug auf aktuelle Probleme der Zeit, dies jedoch auf unterschiedliche Art und Weise. Während Hartwig die Frage nach weiblicher Sexualität, Lustempfinden und der Psyche aufwarf, legte Canetti den Fokus auf Gesellschafts- und Sozialkritik, besonders auf die Hierarchie verschiedener Gesellschaftsschichten. Was hierbei besonders auffällt, ist das Thematisieren von Problemen, die besonders Frauen betrafen. Gleichmaßen eindrucksvoll, sowohl bei Hartwig als auch Canetti, ist die Annäherung an die Themen aus Sicht von Frauen bzw. einer weiblichen Protagonistin. Die Sichtweise auf das Leben von Frauen in jener Zeit beschäftigte beide Autorinnen, wobei sie über die damals populäre literarische Darstellung der „Neuen Frau“ hinausgingen. Canetti und Hartwig stellten in ihren Werken patriarchale Machtstrukturen infrage und übten Kritik an der damit verbundenen Mehrfachdiskriminierung von Frauen. Die Autorinnen verarbeiteten ähnliche Themen jedoch stilistisch unterschiedlich. Hartwig wählte einen expressionistisch geprägten Schreibstil während Veza Canetti sich diesbezüglich eher in den Bereich der Neuen Sachlichkeit einordnen lässt. Canetti als auch Hartwig übten mit ihren Werken Kritik an Missständen und griffen hierbei oftmals auf das Stilmittel der Groteske zurück. Bei Hartwig zeigt sich diese speziell anhand ihrer Traumsequenzen, bei Canetti besonders anhand der Gestaltung ihrer Figuren. Dass sich aber auch Hartwig stilistisch an die Neue Sachlichkeit heranwagte belegen die Kurzgeschichten *Die Kündigung* und *Der Meineid*, die thematisch als auch stilistisch den Werken Veza Canetti ähneln.

Dass beide mit ihren literarischen Texten in der Zwischenkriegszeit Anklang fanden, zeigen neben Auszeichnungen auch die erfolgreichen Publikationen ihrer Werke. Sozialismus, Psychoanalyse und die Frauenfrage waren überaus aktuelle Themen und stießen somit auch in Form von literarischer Verarbeitung auf ein

interessiertes Lesepublikum. Der damalige Zeitgeist war gewiss auch ausschlaggebend für den Beginn einer jeweils erfolgreichen schriftstellerischen Karriere. Dies wird besonders in Hinblick auf die spätere Machtübernahme der Nationalsozialisten deutlich, da zu diesem Zeitpunkt ein sichtbarer „Start in die Literatur“ beider Autorinnen in dieser Form gewiss nicht mehr möglich gewesen wäre. Zeugnis dafür ist die zunehmende Repression der Autorinnen nach der Machtübernahme der Nationalsozialisten in Deutschland, die auch den österreichischen Buchmarkt sukzessive beeinflusste. Die Schwierigkeiten für Canetti und Hartwig, Publikationsmöglichkeiten zu finden, verdeutlichten den massiven Einfluss der Nationalsozialisten auf den literarischen Markt, der später in Bücherverbrennungen und Bücherverboten gipfelte. Wie sehr Canetti und Hartwig diese Repressionen und Umbrüche bereits vor ihrer Flucht zu spüren bekamen, belegten neben Briefen auch die autobiografischen Verarbeitungen der Erlebnisse in der Novelle *Das Wunder von Ulm* und in den Romanen *Inferno* sowie *Die Schildkröten*. Die Mehrfachdiskriminierung, die ihre literarischen Figuren erlitten, ereilte auch Hartwig und Canetti selbst, die sie als Frauen, Jüdinnen und Schriftstellerinnen gleich mehrmals traf.

Der Verlust der Heimat, auch ihrer literarischen und sprachlichen, war für beide ein traumatisches Erlebnis. Im Exil erlebten sie Armut und wurden mit Vorbehalten, die es Flüchtlingen gegenüber gab, konfrontiert. Bei Veza Canetti zeigten sich die Folgen des Exillebens in Depressionen, Mela Hartwig beklagte zeitlebens den Schmerz, durch die Flucht ins englische Exil als Schriftstellerin in Vergessenheit geraten zu sein. Canetti verarbeitete ihre Exilerfahrungen in Erzählungen und Kurzgeschichten und verfasste Werke in englischer Sprache, während Mela Hartwig die Exilzeit nicht literarisch verarbeitete und ihrer bisherigen Themenwahl treu und auch sprachlich im Deutschen verhaftet blieb. Beide suchten nach Kriegsende wieder den Kontakt zur ehemaligen literarischen Heimat und fanden in Ernst Schönwiese eine Kontaktperson und einen Ansprechpartner. Durch seine Wertschätzung gewannen sie Mut, weiterhin den Versuch zu unternehmen, in Österreich wieder literarisch Fuß zu fassen. Auch der Exkurs in die Unterhaltungsliteratur zeugt von einem Willen, wenn nötig auch durch simplere literarische Genres wieder an den Markt anzuknüpfen. Der deutschsprachige Buchmarkt der Nachkriegszeit war ihren bisherigen literarischen Themen gegenüber alles andere als offen, da dieser vom Verdrängen und Verschweigen der

Kriegsgeschehnisse geprägt war. Nachdem sie die Hoffnung weitestgehend aufgegeben hatten, wieder Publikationsmöglichkeiten zu erhalten, wandten Canetti und Hartwig unterschiedliche künstlerische Überlebensstrategien an: Hartwig widmete sich erfolgreich der Malerei und konnte so die Anerkennung gewinnen, die ihr nach ihrer Flucht als Autorin verwehrt geblieben war. Canetti hingegen widmete sich der intensiven Förderung ihres Mannes Elias Canetti und unterstützte ihn maßgeblich bei dem Verfassen und der Fertigstellung seines Werkes *Masse und Macht*.

Canetti als auch Hartwig blieben auch nach Kriegsende weiterhin in England, das Verhältnis zu Österreich war bei beiden ein ambivalentes. Einerseits machte ihnen der Verlust der literarischen Heimat zu schaffen, mit der sie Erinnerungen, Freunde und die Anfänge ihrer literarischen Karriere verbanden. Andererseits hatten ihnen die Gräueltaten der Nationalsozialisten ein Österreich offenbart, in dem sie nicht mehr willkommen waren, was sie auch nach Kriegsende zu spüren bekamen. Canetti hatte zudem einen Großteil ihrer Verwandten in den Konzentrationslagern verloren und war, wie auch Hartwig, vor ihrer Flucht vor den Nationalsozialisten enteignet worden. Als Canetti und Hartwig schließlich beide in den 1960er Jahren starben, gerieten ihre Namen und ihr Werk vollends in Vergessenheit. Als Jüdinnen waren sie auch in Österreich stillgeschwiegen worden.

Die Wiederentdeckung beider Autorinnen fand erst in den späten 1980er Jahren statt. Die erste ernsthafte Auseinandersetzung mit der Geschichte Österreichs war dafür ausschlaggebend, aber auch die Tatsache, dass seit den 1970er Jahren Frauenrechte und Emanzipation in den Fokus gesellschaftspolitischer Auseinandersetzung gerieten und zu Reformen führten. Auch wurden verstärkt Autorinnen rezipiert, da diese im gängigen literarischen Kanon deutlich unterrepräsentiert waren. Wie schon in der Zwischenkriegszeit schien der Buchmarkt wieder an literarischen Themen, wie sie bei Canetti und Hartwig verarbeitet wurden, interessiert. Ebenso wurde der Ruf nach der Aufarbeitung der nationalsozialistischen Vergangenheit lauter, weshalb auch Werke wie Canettis Roman *Die Schildkröten* nun ein Lesepublikum fanden. Auch heute, beinahe dreißig Jahre nach der Wiederentdeckung Hartwigs und Canettis, ist das Interesse an ihren Werken vorhanden, wie das Gespräch mit Annette Knoch vom Literaturverlag Droschl bestätigte. Wie aktuell die Themen Abtreibung und Gleichberechtigung weiterhin sind, zeigt eine Vielzahl an medialen und gesellschaftlichen Diskussionen

Frauenrechte und Feminismus betreffend. Das stetige Fortschreiten der Emanzipation und Gleichberechtigung von Frauen konnte nur mithilfe engagierter Frauen wie Veza Canetti und Mela Hartwig es waren, gelingen, die sich schon früh für Frauenrechte und Gleichberechtigung stark machten, gesellschaftliche Missstände aufzeigten und diese kritisierten. Veza Canetti und Mela Hartwig stehen mit ihrer Biografie stellvertretend für eine Vielzahl an AutorInnen jener Zeit, die durch Vertreibung, Verfolgung und Vergessen verstummt. Sie machen damit deutlich, wie wertvoll und aufschlussreich die Aufarbeitung der Produktions- und Rezeptionsbedingungen für die gegenwärtige Literaturlandschaft ist.

7. Ausblick

In den Jahren nach der Wiederentdeckung Veza Canettis und Mela Hartwigs kann ein wachsendes Interesse sowohl am Werk als auch an der Biografie beider Autorinnen festgestellt werden. Im Nachlass von Elias Canetti haben sich keine weiteren Texte von Veza Canetti gefunden, die bisher unbekannt sind, dennoch bestehen immer Möglichkeiten, dass neue Texte auftauchen. Die Suche diesbezüglich müsste sich demnach wohl auch auf die Nachlässe jener AutorInnen beziehen, mit denen Canetti in Kontakt stand und denen sie Manuskripte zukommen ließ, so zum Beispiel ihr Manuskript zu dem bereits genannten Kasper-Hauser-Roman. Der Adressat des Werkes ist nach wie vor nicht mit Sicherheit festzustellen. Der bis 2024 gesperrte Teil des Nachlasses birgt sicherlich weitere, interessante Forschungsdokumente. Auch die Suche nach weiteren, auf Englisch verfassten Texten Canettis kann weiterverfolgt werden, ebenso die von Amsler begonnene Aufarbeitung diverser Briefwechsel Canettis mit anderen AutorInnen.

Das Interesse, das Mela Hartwig nach Erscheinen des Romans *Inferno* zuteil wird und die positiven Rezensionen ihrer bisher publizierten Werke wecken die Hoffnung, dass auch weitere ihrer Werke in den kommenden Jahren aufgelegt werden können. Auf die Frage, ob es bereits Pläne gibt, *Der verlorene Traum* und *Die andere Wirklichkeit* zu publizieren, antwortete Annette Knoch, dass der Verlag diesbezüglich „noch nicht so weit [wäre], um konkret zu werden, aber natürlich wollen wir weitermachen“⁴¹⁷. Damit gibt es auch Erwartungen bezüglich Publikationen weiterer Texte von Hartwig. Wie auch bei Veza Canetti sind bei ihr immer noch Fragen bezüglich ihrer Biografie offen. In dem bereits erwähnten, verschollenen Werk *Erinnerungen an Graz 1921–1938* wäre, den Jahreszahlen zufolge, zumindest die Zeit vor der Flucht dokumentiert. Das Manuskript ist weder in Hartwigs Nachlass in der Wienbibliothek im Rathaus vorhanden, noch im Nachlass von Hartwigs Schwester Greta Manschinger.⁴¹⁸ Der diesbezüglich einzige noch vorhandene Textausschnitt wurde von Trude Aldrian in eine Biografie über den Maler Wilhelm Thöny eingearbeitet, in dem Hartwig über Thöny wie folgt berichtet:

⁴¹⁷ Knoch: „Fragen über Mela Hartwig“.

⁴¹⁸ Vgl. Eisenhut, Günter: „Mela Spira (Hartwig)“. S. 428.

Er war geistreich und witzig, auch ein wenig skeptisch und sein Witz machte vor nichts und niemandem halt. Er war amüsant, ein Weltmann und immer Mittelpunkt jeder Gesellschaft, war sehr musikalisch, ein Sänger, der es auch auf der Bühne zu etwas gebracht hätte...kurz, er war eine faszinierende Persönlichkeit, die vor Vitalität überschäumte und zweifellos ein genialer Maler.⁴¹⁹

Es kann also vermutet werden, dass dieses Werk zahlreiche Informationen nicht nur zu Hartwigs Leben, sondern auch zu ihren künstlerischen Freundeskreisen enthielt. Interessant wäre in diesem Zusammenhang sicherlich eine Untersuchung von Hartwigs literarischem Werk in Bezug auf Wilhelm Thönys Malerei. Denn Aldrian schreibt in jener Biografie Thönys, in der sie auch Hartwig zitiert, Folgendes über Thönys bildnerisches und literarisches Schaffen:

Sowohl sein literarisches wie auch sein bildkünstlerisches Werk lassen uns sein tiefes Wissen und Fühlen um die Problematik der menschlichen Existenz und sein Ringen mit dem Unerforschlichen ahnen. Traumerlebnisse wurden bei ihm zur Wirklichkeit. Solche Stimmungen spiegeln sich dann in Bildern, besonders in Zeichnungen, die zwischen Traum und Wirklichkeit stehen.⁴²⁰

Traum und Wirklichkeit sind, wie im Verlauf dieser Arbeit deutlich wurde, auch zentrale Motive in Mela Hartwigs literarischem Schaffen. Eine Gegenüberstellung ihres literarischen und Thönys bildkünstlerischen Werkes wäre so gesehen sicherlich ausgesprochen vielversprechend. Da sie zudem auch selbst als Malerin erfolgreich tätig war, wäre eine Erforschung möglicher Einflüsse von Thönys Werk auf Hartwig und umgekehrt ebenso von Interesse.

Auch die Beziehung zwischen Mela Hartwig und Virginia Woolf könnte noch weiterverfolgt werden, auch wenn die bisher bekannten Informationen zu dieser Freundschaft ausgesprochen spärlich sind.

Die Hebung dieser literarischen Schätze hat somit erst begonnen und es darf weiterhin gehofft werden, dass in den kommenden Jahren noch weitere Untersuchungen zu Werk und Leben Veza Canettis und Mela Hartwigs stattfinden.

⁴¹⁹ Aldrian Trude: „Biographische Daten“. In: Schmied, Wieland: *W. Thöny. Porträt eines Einzelgängers*. Salzburg: Verlag Galerie Welz, 1976. S. 181.

⁴²⁰ Ebd. S. 185.

8. Bibliografie

Primärliteratur Mela Hartwig

Hartwig, Mela: *Spiegelungen*. Wien: Gurlitt-Verlag, 1953.

Hartwig, Mela: *Bin ich ein überflüssiger Mensch?* Graz: Literaturverlag Droschl, 2001.

Hartwig, Mela: *Das Weib ist ein Nichts*. Graz: Literaturverlag Droschl, 2002.

Hartwig, Mela: *Das Verbrechen*. Novellen und Erzählungen. Graz: Literaturverlag Droschl, 2004.

Hartwig, Mela: *Inferno*. Graz: Literaturverlag Droschl, 2018. S. 19.

Hartwig, Mela: „Virginia Woolf“. In: *das silberboot*. 5/1, 1951, S. 47-52.

Hartwig, Mela: *Der verlorene Traum*. Unveröffentlichtes Typoskript. Nachlass Mela Hartwig. Handschriftensammlung Wienbibliothek im Rathaus, Sign: I.N. 231.80H.

Primärliteratur Veza Canetti

Canetti, Veza: *Die Schildkröten*. München: Carl Hanser Verlag, 1999.

Canetti, Veza u. Elias/ Lauer, Karen/Wachinger, Kristian (Hg.): *Briefe an Georges*. München: Hanser, 2006.

Canetti, Veza: *Geduld bringt Rosen*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2010.

Canetti, Veza: *Die Gelbe Straße*. 2. Auflage. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2011.

Canetti, Veza: *Air-Raid*. Unveröffentlichtes Typoskript. Nachlass Veza Canetti in Privatschatz Elias Canetti unter der Verwaltung von Johanna Canetti.

Sekundärliteratur

Adorno, Theodor W.: *Prismen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1955.

Aldrian Trude: „Biographische Daten“. In: Schmied, Wieland: W. Thöny. *Porträt eines Einzelgängers*. Salzburg: Verlag Galerie Welz, 1976.

Amann, Klaus: *PEN: Politik. Emigration. Nationalsozialismus. Ein österreichischer Schriftstellerclub*. Wien: Böhlau, 1984.

Amsler, Vreni: *Veza Canetti im Kontext des Austromarxismus*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2017.

Arnold, Fritz: „Nachwort“. In: Canetti, Veza: *Die Schildkröten*. München: Carl Hanser Verlag, 1999.

Bälaka, Bettina: *Kaiser, Krieger, Heldinnen. Exkursion in die Gegenwart der Vergangenheit*. Wien: Haymon Verlag, 2018.

Ballauf, Karin/Ganglbauer, Petra u.a. (Hg.): *Veza Canetti lebt*. Wien: Promedia, 2013.

Beller, Steven: *Antisemitismus*. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 2009.

Berkel, Irene: *Sigmund Freud*. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag, 2008.

Boxberger, Vivien: „Emanzipation der ‚Neuen Tochter‘ in Mela Hartwigs *Das Verbrechen* (1927)“. In: Kucher, Primus-Heinz (Hg.): *Verdrängte Moderne – vergessene Avantgarde: Diskurskonstellationen zwischen Literatur, Theater, Kunst und Musik in Österreich 1918–1938*. Göttingen: V&R unipress, 2015.

Canetti, Elias/Hanuschek, Sven/Wachinger, Kristian (Hg.): *Ich erwarte von Ihnen viel. Briefe 1932–1994*. München: Carl Hanser Verlag, 2018. S. 325.

Danielczyk, Julia: „Vorwort“. In: Rabinowich, Julia: *Mela Hartwig. In zerbrochenen Spiegeln*. Wien: mandelbaum verlag, 2017.

Dienel, Christiane: „Das 20. Jahrhundert (I). Frauenbewegung, Klassenjustiz und das Recht auf Selbstbestimmung der Frau“. In: Jütte, Robert: *Geschichte der Abtreibung. Von der Antike bis zur Gegenwart*. München: C.H. Beck, 1993.

Eisenhut, Günter: „Mela Spira (Hartwig)“. In: Eisenhut, Günter/ Weibel, Peter (Hg.): *Moderne in dunkler Zeit. Widerstand, Verfolgung und Exil steirischer Künstler und Künstlerinnen 1933–1945*. Graz: Literaturverlag Droschl, 2001.

Fähnders, Walter: „Über Zwei Romane, die 1933 nicht erscheinen durften. Mela Hartwigs *Bin ich ein überflüssiger Mensch?* und Ruth Landshoff-Yorcks *Roman einer Tänzerin*“. In: Walter, Axel E. (Hg.): *Regionaler Kulturraum und intellektuelle Kommunikation vom Humanismus bis ins Zeitalter des Internet: Festschrift für Klaus Garber*. Amsterdam: Rodopi, 2005.

Fraisl, Bettina: „Nachwort“. In: Hartwig, Mela: *Bin ich ein überflüssiger Mensch?* 2. Auflage. Graz: Literaturverlag Droschl, 2001.

Fraisl, Bettina: „Nachwort“. In: Hartwig, Mela: *Das Weib ist ein Nichts*. Graz: Literaturverlag Droschl, 2002.

Fröhlich, Sabine: „Die Wirklichkeit der Groteske“. In: Spörk, Ingrid; Strohmaier, Alexandra (Hg.): *Veza Canetti*. Graz: Droschl, 2005.

Goebel, Eckart: „Literatur & Psychoanalyse: Historisch-systematische Einleitung.“ In: Berndt, Frauke u.a. (Hg.): *Handbuch Literatur & Psychoanalyse*. Berlin: De Gruyter, 2017.

Göbel, Helmut: „Zur Wiederentdeckung Veza Canettis als Schriftstellerin. Einige persönliche Anmerkungen.“. In: *Text+Kritik. Zeitschrift für Literatur*. Heft 156, Oktober 2002, S. 3-10.

Hall, Murray G.: *Der Paul Zsolnay-Verlag. Von der Gründung bis zur Rückkehr aus dem Exil*. Tübingen: Niemeyer, 1994. S. 178.

Handlbauer, Bernhard: „Psychoanalytikerinnen und Individualpsychologinnen im Roten Wien“. In: *Die Revolutionierung des Alltags. Zur intellektuellen Kultur von Frauen im Wien der Zwischenkriegszeit*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2004.

Hanuschek, Sven: *Elias Canetti*. Biografie. München: Carl Hanser Verlag, 2005.

Hillgruber, Katrin: „Der Tempel brennt“. In: *Volltext* 3/2018. S. 54-56.

Hilscher, Max: *Die künstlerische Doppelnatur von Mela Spira (Mela Hartwig)*, Nachlass Mela Hartwig, Handschriftensammlung Wienbibliothek im Rathaus, Sign. I.N. 231.783.

Hochreiter, Susanne: „Sein und Schreiben“. In: Ballauf, Karin/ Ganglbauer, Petra u.a. (Hg.): *Veza Canetti lebt*. Wien: Promedia, 2013.

Kessemeier, Gesa: *Sportlich, sachlich, männlich. Das Bild der ‚Neuen Frau‘ in den Zwanziger Jahren. Zur Konstruktion geschlechtsspezifischer Körperbilder in der Mode der Jahre 1920 bis 1929*. Dortmund: edition ebersbach, 2000.

Lichtenberger-Fenz, Brigitte: „‚Sklavin Frau‘ und ‚Junges Weib der Gegenwart‘. Zur Genese normativer Frauenbilder und -rollen in der österreichischen Sozialdemokratie der Ersten Republik“. In: Ingrisch, Doris/Korotin, Ilse u.a.: *Die Revolutionierung des Alltags. Zur intellektuellen Kultur von Frauen im Wien der Zwischenkriegszeit*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2004.

List, Eveline: *Psychoanalyse*. 2. Auflage. Wien: Facultas, 2014.

Meidl, Eva M.: *Veza Canettis Sozialkritik in der revolutionären Nachkriegszeit. Sozialkritische, feministische und postkoloniale Aspekte in ihrem Werk*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1998.

Nitzschke, Bernd: *Die Psychoanalyse Sigmund Freuds. Konzepte und Begriffe*. Wiesbaden: VS Verlag, 2011.

Paulus, Julia: „Die rechtliche, soziale und politische Situation von Frauen in der Zwischenkriegszeit in Europa“. In: Elpers, Susanne/Meyer, Anne-Rose (Hg.): *Zwischenkriegszeit. Frauenleben 1918-1939*. Berlin: edition ebersbach, 2004.

Peiter, Anne D.: *Komik und Gewalt. Zur literarischen Verarbeitung der beiden Weltkriege und der Shoah*. Köln: Böhlau, 2007.

Preece, Julian: *The Rediscovered Writings of Veza Canetti. Out of the Shadows of a Husband*. Rochester: Camden House, 2007.

Rabinowich, Julia: *Mela Hartwig. In zerbrochenen Spiegeln*. Wien: mandelbaum verlag, 2017.

Sottopietra, Doris: *Variationen eines Vorurteils. Eine Entwicklungsgeschichte des Antisemitismus in Österreich*. Wien: Passagen Verlag, 1997.

Schedel, Angelika: *Sozialismus und Psychoanalyse. Quellen von Veza Canettis literarischen Utopien*. Würzburg: Königshausen&Neumann, 2002.

Schedel, Angelika: „Vita Veza Canetti“. In: *Text+Kritik. Zeitschrift für Literatur*. Heft 156, Oktober 2002, S.95-104.

Schedel: „Buch ist von mir keines erschienen...“ Veza Canetti verliert ihr Werk und hilft einem Autor zu überleben. In: Spörk, Ingrid/Strohmaier, Alexandra (Hg.): *Veza Canetti*. Graz: Literaturverlag Droschl, 2005.

Schedel, Angelika: „Nachwort“. In: Canetti, Veza: *Geduld bringt Rosen*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 2010.

Schmid-Bortenschlager, Sigrid: „Der zerbrochene Spiegel. Weibliche Kritik der Psychoanalyse in Mela Hartwigs Novellen“. In: *Modern Austrian Literature*. Special Issue on Austrian Women Writers. Heft 12, Nummer 3/4. 1979, S. 77-95.

Schmid-Bortenschlager, Sigrid: „Exil und literarische Produktion. Das Beispiel Mela Hartwig“. In: Brinson, Charmain/ Dove, Richard u.a. (Hg.): *Keine Klage über England? Deutsche und österreichische Exilerfahrungen in Großbritannien 1933–1945*. München: Iudicum Verlag, 1998.

Seidler, Eduard: „19. Jahrhundert. Zur Vorgeschichte des Paragraphen 218“. In: Jütte, Robert: *Geschichte der Abtreibung. Von der Antike bis zur Gegenwart*. München: C.H. Beck, 1993.

Silverman, Lisa: „Jenseits der Bildung: Veza Canetti als jüdische Schriftstellerin in Wien“. In: Spörk, Ingrid/Strohmaier, Alexandra (Hg.): *Veza Canetti*. Graz: Literaturverlag Droschl, 2005.

Tichy, Martina: *Alltag und Traum. Leben und Lektüre der Wiener Dienstmädchen um die Jahrhundertwende*. Wien: Böhlau, 1984.

Vukadonivić, Vojin Saša: „Nachwort“. In: Hartwig, Mela: *Inferno*. Graz: Droschl, 2018.

Walser, Karin: *Dienstmädchen. Frauenarbeit und Wirklichkeitsbilder um 1900*. Frankfurt am Main: Extrabuch, 1985.

Wende, Petra Maria: „Eine vergessene Grenzgängerin zwischen den Künsten. Mela Hartwig 1893 Wien – 1967 London“. In: *Ariadne* 31 (1997), S. 32-37.

Weyrer, Ursula: *Das Silberboot. Eine österreichische Literaturzeitschrift (1935-36, 1946-52)*. Innsbruck: AMÖ, 1984.

Ziegler, Edda: *Verboten – verfemt – vertrieben. Schriftstellerinnen im Widerstand gegen den Nationalsozialismus*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2010.

Briefe

Nachlass Mela Hartwig, Handschriftensammlung Wienbibliothek im Rathaus

Mela Hartwig: Brief an Ernst Schönwiese vom 17.11.1947, Nachlass Mela Hartwig, Handschriftensammlung Wienbibliothek im Rathaus, Sign. I.N. 231.754.

Mela Hartwig: Brief an Ernst Schönwiese vom 21.7.1947. Nachlass Mela Hartwig, Handschriftensammlung Wienbibliothek im Rathaus, Sign. I.N. 231.755.

Mela Hartwig: Brief an Ernst Schönwiese vom 23.2.1948, Nachlass Mela Hartwig, Handschriftensammlung Wienbibliothek im Rathaus, Sign. I.N. 231.752.

Mela Hartwig: Brief an Ernst Schönwiese vom 27.6.1948, Nachlass Mela Hartwig, Handschriftensammlung Wienbibliothek im Rathaus, Sign. I.N. 231.748.

Mela Hartwig: Brief an Ernst Schönwiese vom 10.8.1948. Nachlass Mela Hartwig, Handschriftensammlung Wienbibliothek im Rathaus, Sign. I.N. 231.746.

Mela Hartwig: Brief an Ernst und Hedwig Schönwiese vom 12.10.1965. Nachlass Mela Hartwig, Handschriftensammlung Wienbibliothek im Rathaus, Sign. I.N. 231.745.

Robert Spira: Brief an Ernst Schönwiese vom 25.4.1967. Nachlass Mela Hartwig, Handschriftensammlung Wienbibliothek im Rathaus, Sign. I.N. 231.724.

Robert Spira: Brief an Ernst Schönwiese vom 26.4.1967. Nachlass Mela Hartwig, Handschriftensammlung Wienbibliothek im Rathaus, Sign. I.N. 231.723.

Ernst Schönwiese: Brief an Greta Manschinger vom 20. Mai 1967, Nachlass Mela Hartwig, Handschriftensammlung Wienbibliothek im Rathaus, Sign. I.N.231.762.

Nachlass Ernst Schönwiese, Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek

Ernst Schönwiese: Brief an Veza und Elias Canetti vom 3.11.1946. Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien (LIT), Nachlass Ernst Schönwiese, ohne Signatur.

Brief Ernst Schönwiese an Veza und Elias Canetti vom 20.7.1947. Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien (LIT), Nachlass Ernst Schönwiese, ohne Signatur.

Ernst Schönwiese: Brief an Veza Canetti vom 30.10.1947. Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien (LIT), Nachlass Ernst Schönwiese, ohne Signatur.

Nachlass Siegfried Freiberg, Handschriftensammlung Österreichische Nationalbibliothek

Mela Hartwig: Brief an Siegfried Freiberg vom 11.6.1949. Nachlass Siegfried Freiberg, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Autogr. 1015/87-2.

Konvolut Mela Hartwig, Teilarchiv Zsolnay Verlag, Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek

Zsolnay Verlag: Brief an Mela Hartwig vom 16.3.1933 Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien (LIT), Teilarchiv Zsolnay Verlag, Sign. 286/B386.

Mela Hartwig: Brief an den Zsolnay Verlag vom 24.6.1934, Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien (LIT), Teilarchiv Zsolnay Verlag, Sign. 286/B386.

Quellen ANNO AustriaN Newspapers Online/Österreichische Nationalbibliothek

o.V.: „Die Suspendierung des ‚A Rap‘ aufgehoben“. In: *Der Morgen. Wiener Montagblatt*, 12.2.1917, S.4. Über ANNO/Österreichische Nationalbibliothek

o.V.: „Königlich städtisches Theater“. In: *Mährisches Tagblatt*, 25.9.1918, S. 7. Über ANNO/Österreichische Nationalbibliothek

o.V.: „Volksbildung“. In: *Arbeiter-Zeitung*, 23.3.1928, S. 14. Über ANNO/Österreichische Nationalbibliothek.

Lorenz, Friedrich: o.T. In: *Neues Wiener Journal*, 24.4.1929, S. 8. Über ANNO/Österreichische Nationalbibliothek.

o.V.: „Volksbildung“. In: *Arbeiter-Zeitung*, 12.2.1933, S. 14. Über ANNO/Österreichische Nationalbibliothek.

Internetquellen

Wien Geschichte Wiki-Bearbeiter: *Mela Hartwig*. In: Wien Geschichte Wiki, https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/index.php?title=Mela_Hartwig&oldid=294740. Abgerufen am 30. September 2018.

Wien Geschichte Wiki-Bearbeiter: *Veza-Canetti-Park*. In: Wien Geschichte Wiki, <https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/index.php?title=Veza-Canetti-Park&oldid=347500>. Abgerufen am 31. Oktober 2018.

Wien Geschichte Wiki-Bearbeiter: *Mela-Spira-Gasse*. In: Wien Geschichte Wiki, <https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/index.php?title=Mela-Spira-Gasse&oldid=264538>. Abgerufen am 31. Oktober 2018.

Weitere Quellen

Danielczyk, Julia (2018): Persönliches Gespräch zum Veza-Canetti-Preis. Referatsleiterin für Literatur der Kulturabteilung der Stadt Wien (MA7), 18.10.2018.

Knoch, Annette (2018): E-Mail-Verkehr zu Fragen über Mela Hartwig und den Literaturverlag Droschl. Verlagsleiterin beim Literaturverlag Droschl, 8.10.2018 und 19.10.2018

9. Anhang

Fragen an Annette Knoch, Verlagsleiterin des Literaturverlag Droschl, bezüglich Mela Hartwig

Korrespondenz via E-Mail am 8.10.2018 und 19.10.2018

1. Wodurch wurde der Literaturverlag Droschl erstmals auf die Autorin Mela Hartwig aufmerksam?

Durch Bettina Fraisl, die ihre Uni-Abschlussarbeit (ich weiß nicht mehr, ob es die Magister- oder die Doktorarbeit war) über Mela Hartwig schrieb. Sie hat uns von Mela Hartwig erzählt und auch das Nachwort zu „Bin ich ein überflüssiger Mensch?“ verfasst.

2. Wie war es dem Verlag möglich, die Rechte an Mela Hartwigs Werken zu erlangen?

Die Rechte sind an Erich Schönwiese gegangen, dessen Tochter nun die Rechteinhaberin ist.

3. Weshalb entschied sich der Literaturverlag Droschl dazu, das Werk einer in Vergessenheit geratenen Autorin zu publizieren?

Für uns als Grazer Verlag war es besonders interessant zu erfahren, dass es mit Mela Hartwig eine Grazer Autorin gab, deren Werk wirklich völlig in Vergessenheit geraten ist in dieser Stadt. Wir fanden ihre Texte sehr überzeugend und es war nachgerade zwingend für uns, ihr Werk zu publizieren.

4. Wie gestalteten sich die Reaktionen innerhalb und außerhalb des Verlages zu Mela Hartwigs literarischem Werk und waren diese ausschlaggebend für weitere Veröffentlichungen Hartwigs?

„Bin ich ein überflüssiger Mensch?“, im Jahr 2001 veröffentlicht, ist mit sehr guten, durchwegs positiven, teils ganzseitigen Besprechungen gewürdigt worden. Es lag auf der Hand, weiterzumachen.

5. Wie schätzen Sie das literarische Werk Mela Hartwigs in Bezug auf die heutige Leserschaft ein und welchen literarischen Wert hat dieses Ihres Erachtens nach heute noch?

Man sieht an der großen Resonanz auf die bislang vier publizierten Bücher, dass die Leserschaft auch heute noch diese Bücher sehr positiv aufnimmt. „Bin ich ein überflüssiger Mensch?“ wurde sogar ins amerikanische Englisch übersetzt.

6. Was waren die Beweggründe, in diesem Jahr (2018) Mela Hartwigs bis dahin noch unveröffentlichten Roman Inferno erstmals zu publizieren?

Das Jahr 2018 bot sich an: die Handlung des Romans setzt 1938 ein, Mela Hartwig hat das Manuskript 1948 abgeschlossen und wir wollten es in einem Jubiläumsjahr veröffentlichen, also 2018.

7. Im Nachlass Mela Hartwigs befindet sich noch der Roman Der verlorene Traum. Gibt es Pläne, diesen ebenfalls zu veröffentlichen?

8. Der Fragment gebliebene Roman Die andere Wirklichkeit befindet sich ebenfalls in Mela Hartwigs Nachlass. Wäre auch hier eine Publikation denkbar, beispielweise als kommentierte Ausgabe mit Essays verschiedener Hartwig-ForscherInnen?

9. Gibt es für die Zukunft noch weitere Pläne, Mela Hartwigs Werk und Nachlass beim Literaturverlag Droschl zu behandeln?

7. + 8.+ 9.: da sind wir noch nicht so weit, um konkret zu werden, aber natürlich wollen wir weitermachen.

10. Abstract

Die vorliegende Arbeit untersucht die Verbindungen zwischen den Autorinnen Mela Hartwig und Veza Canetti und die Wechselwirkung zwischen ihrem Leben und Schaffen. Hartwigs als auch Canettis vielversprechende Karriereanfänge während der Zwischenkriegszeit wurden durch die Machtübernahme der Nationalsozialisten und die damit verbundene Flucht ins englische Exil jäh beendet. Die Arbeit gliedert sich in drei Teile, welche die Titel *Brücken*, *Brüche* und *Spiegelungen* tragen, und behandeln den Beginn ihres literarischen Schaffens, die Flucht und das Leben im englischen Exil, sowie die späte Wiederentdeckung beider Autorinnen. Im Mittelpunkt steht hierbei stets die Frage, wie sich die jeweiligen soziohistorischen, politischen und persönlichen Lebensumstände auf das literarische Werk Hartwigs und Canettis auswirkten und wie sie zeitgenössische Themen wie u.a. Sozialismus, Frauenfrage oder Psychoanalyse und nach ihrer Flucht den Verlust der Heimat und das Leben im Exil literarisch verarbeiteten. Der Vergleich der Autorinnen zeigt die unterschiedliche Aufarbeitung jener Themen auf literarischer Ebene, so sind Hartwigs Werke von einer expressionistischen Schreibweise geprägt, während Canetti weitestgehend den Ton der Neuen Sachlichkeit bedient. Der letzten Endes erfolglose Versuch, nach dem Krieg in Österreich wieder literarisch Fuß zu fassen, steht für das Schicksal vieler ExilautorInnen und macht die Notwendigkeit der Aufarbeitung jener Werke und AutorInnen deutlich, die in Vergessenheit geraten sind.

This thesis examines the connections between the work and life of Veza Canetti and Mela Hartwig. Both were Austrian authors who shared similar experiences during the interwar years, including successful career beginnings during that time. However, this success came to an abrupt end due to the Nazi's rise to power. Hartwig and Canetti both had to flee the country and found refuge in England. This thesis is divided into three parts, *Bridges*, *Rifts* and *Reflections* and addresses the beginnings of their careers, their escape to England, their life in exile and their rediscovery in the late 1980s. This thesis examines the question how sociohistorical, political and personal circumstances influenced Hartwig's and Canetti's lives and artistic work and how current topics like socialism, women's rights, psychoanalysis and their experiences as refugees became

part of their literary work. The comparison between Hartwig and Canetti analyzes the various literary approaches of these topics. Hartwig used an expressionistic way of writing whereas Canetti's style was influenced by new realism. Hartwig and Canetti were both never able to attain a literary comeback during their lifetime which serves as an example for many exiled authors during that time and therefore explains the necessity and importance of rediscovering and reviving interest in those forgotten authors and their lost literary works.