



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Die Schriftstellerin und ihr Erfolg am Ende der Weimarer
Republik

Verfasserin

EDITH DORFER

Angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 190 333 299

Studienrichtung lt. Studienblatt: UF Deutsch, UF Philosophie, Psychologie

Betreuer: ao. Prof. Dr. Murray G. Hall

INHALTSVERZEICHNIS

1.	Einleitung	1
1.1.	Zielsetzung und Vorgehensweise	1
1.2.	Forschungsstand	2
2.	Herkunft, Kindheit und Jugend	6
2.1.	Die Familien Lederer, Keun, Bleschke	6
2.2.	Schulzeit	12
2.3.	Weibliche Kultur	22
2.3.1.	Kunst und Kultur in der Erziehung	22
2.3.2.	Die Frau als Künstlerin	26
2.3.3.	Die literarische Sozialisation	28
2.4.	Erste Schritte in die Selbständigkeit	33
2.4.1.	Traumberufe Schauspielerin und Tänzerin	34
2.4.2.	Brotberuf Angestellte	39
3.	Das Debüt – ein Roman entsteht	42
3.1.	Metropole Berlin	42
3.2.	Schreiben als Brotberuf	58
3.2.1.	Die Situation des Schriftstellers in der Weimarer Republik	58
3.2.2.	Schriftstellerin und literarische Öffentlichkeit	61

4.	Die Erfolgsromane	64
4.1.	<i>Das verlorene Kind</i> von Rahel Sanzara	64
4.1.1.	Inhalt	64
4.1.2.	Manifestation des Erfolgs	65
4.2.	<i>Das Mädchen George</i> von Joe Lederer	73
4.2.1.	Inhalt	73
4.2.2.	Manifestation des Erfolgs	74
4.3.	<i>Gilgi – eine von uns</i> von Irmgard Keun	77
4.3.1.	Inhalt	77
4.3.2.	Manifestation des Erfolgs	78
4.4.	Die Schriftstellerin und das Geld	81
5.	Zur Soziologie des Literaturerfolgs	84
5.1.	Was ist ein Bestseller?	84
5.2.	Wie wird ein Buch zum Bestseller?	88
5.2.1.	Externe Faktoren	88
5.2.2.	Interne Faktoren	92
6.	Vergessen und wiederentdeckt	99
7.	Resümee	102
8.	Literaturverzeichnis	105

1. Einleitung

1.1. Zielsetzung und Vorgehensweise

Aufbruchstimmung herrschte am Beginn der Weimarer Republik. Vor allem für Frauen bot die Republik nie da gewesene Möglichkeiten. Schließlich war die wichtigste Forderung der ersten Frauenbewegung erfüllt: die formalrechtliche Gleichstellung von Mann und Frau. Das allgemeine Wahlrecht ermöglichte den Frauen endlich politische Partizipation und zwang die Regierung frauenspezifische Interessen zu berücksichtigen. Frauen hatten nun Zugang zu allen Bildungseinrichtungen bis hin zur Universität. Erwerbstätigkeit wurde zur Selbstverständlichkeit und ermöglichte vielen Frauen ein selbst bestimmtes und unabhängiges Leben. Der Typus der emanzipierten und modernen Neuen Frau prägte das Bild der „goldenen“ 20er Jahre.

Auffallend vielen Frauen gelang es in der Weimarer Republik als Schriftstellerin Fuß zu fassen – und das mit großem Erfolg. Unter ihnen befanden sich die Autorinnen Irmgard Keun, Joe Lederer und Rahel Sanzara, die in den fortgeschrittenen 20er Jahren mit ihren beachtlichen Debütromanen *Gilgi – eine von uns*, *Das Mädchen George* und *Das verlorene Kind* im Literaturbetrieb für Aufsehen sorgten. Wie kam es dazu?

Diesem Phänomen möchte die vorliegende Untersuchung auf den Grund gehen. Einen ersten Schwerpunkt bildet die Ergründung all jener Faktoren, die für die künstlerische Entwicklung der Autorinnen prägend waren. Dazu gehören das familiäre Umfeld mit seinen Wertvorstellungen und pädagogischen Grundsätzen genauso wie Schule und Ausbildung und die dort erfahrene geistige und kulturelle Sozialisation. In alle Lebensbereiche spielen natürlich auch gesellschaftliche und soziokulturelle Einflüsse hinein, geben den Handlungsspielraum vor und legen die Maßstäbe fest, an denen eine künstlerische Leistung gemessen wird. Einen weiteren Schwerpunkt bildet die Beantwortung der Frage nach den besonderen Entstehungsbedingungen der Romane. In welcher persönlichen Situation befanden sich die Autorinnen und welche allgemeinen Produktionsbedingungen fanden sie vor? Den Erfolgsromanen ist der nächste Teil meiner Arbeit gewidmet. Worin manifestierte sich Erfolg? Auflagen, Einkommen, Rezensionen werden hier thematisiert. Das 5. Kapitel wirft die Frage auf: Welche internen und externen

Faktoren machen ein Buch zum Bestseller? Dafür werden die zeitgenössischen Positionen skizziert und an den hier zu behandelnden Romanen überprüft. Zuletzt soll ein kurzer Überblick darüber gegeben werden, welches Schicksal Autorin und Werk nahmen, nachdem die nationalsozialistische Herrschaft die Karrieren beendet hatte.

Zur Auswahl der Werke ist festzuhalten, dass es sich um Debütromane handelt, die zwischen 1926 und 1931 erschienen sind und in überdurchschnittlich hohen Auflagen abgesetzt wurden. Man kann sie als literarische Bestseller bezeichnen, sie sind also nicht der Trivilliteratur zuzuordnen. Den Autorinnen gemeinsam ist nicht nur ihre Jugend, sondern auch die bürgerliche Herkunft. Die Lebensläufe weisen einige Parallelen auf, der Bezug zur Metropole Berlin ist ein weiterer Schnittpunkt.

Die vorliegende Arbeit folgt den Biographien der Autorinnen. Die verschiedenen für die Untersuchung relevanten Aspekte werden ausgehend von den Lebensläufen der Autorinnen beleuchtet. Autobiographische Inhalte der Romane werden herangezogen, um damit das teilweise spärliche Faktenwissen zu ergänzen. Die Ergebnisse werden dann in Bezug zum allgemeinen sozialgeschichtlichen und kulturgeschichtlichen Hintergrund gesetzt. Viele Themen, die in dieser Untersuchung behandelt werden, waren in der Zeit Gegenstand des öffentlichen Diskurses. Deshalb sollen für die Analyse relevante Beiträge aus einschlägigen Zeitschriften und Magazinen der Zeit berücksichtigt werden. Auch die Erinnerungen von Zeitzeugen werden miteinbezogen, um das Bild zu vervollständigen.

Ein literatursoziologisches Forschungsinteresse liegt dieser Arbeit zugrunde. Das Phänomen „Erfolgsbuch“ steht unter Berücksichtigung der besonderen Situation weiblicher Autorenschaft im Mittelpunkt der Untersuchung.

1.2. Forschungsstand

Einen ersten Einblick in das vielfältige literarische Schaffen von Frauen in der Weimarer Republik verschafft der zweite Teil der Literaturgeschichte *Deutsche*

*Literatur von Frauen*¹ von Gisela Brinker-Gabler. Irmgard Keun wird darin viel Platz im Kapitel *Zwischen Tradition und Moderne* eingeräumt, Joe Lederer wird an gleicher Stelle nur namentlich erwähnt. Rahel Sanzaras Roman *Das verlorene Kind* erfährt eine ausführliche Interpretation unter dem Aspekt *Blut, Sexualität, Boden und andere Weiblichkeitsmythen*. In den allgemeinen Literaturgeschichten findet meist nur Irmgard Keun Erwähnung. In Hansers *Sozialgeschichte der deutschen Literatur*² ist jedoch dem literarischen Schaffen von Frauen ein eigenes Kapitel gewidmet. Im Kontext der „Neuen Frau“ werden Irmgard Keuns Romane abgehandelt, Joe Lederer wird namentlich erwähnt und Rahel Sanzaras *Das verlorene Kind* wird in Bezug auf das Thema „Sexualität und Mythos“ besprochen. Kurzbiographien der Autorinnen findet man in Renate Walls *Verbrannt, verboten, vergessen. Kleines Lexikon deutschsprachiger Schriftstellerinnen 1933 bis 1945*³, die darin angeführten Daten sind jedoch teilweise fehlerhaft. Unter dem gleichen thematischen Aspekt sammelt auch Jürgen Serke in *Die verbrannten Dichter*⁴ Berichte, Texte und Bilder unter anderen zu den Autorinnen Keun und Sanzara. Eine wichtige Quelle für Informationen zu Leben und Werk bildet das Lexikon *Schriftstellerinnen in Berlin 1871 bis 1945*⁵ von Petra Budke und Jutta Schulze. Diese Darstellung gibt auch Auskunft über Ausgaben und Auflagenhöhe der Werke.

Auf Spurensuche nach kulturgeschichtlicher Repräsentanz begibt sich Heide Soltau in ihrer Untersuchung *Trennungs-Spuren*⁶. Im Kontext der Theoriedebatten der ersten Frauenbewegung werden die Romane von Frauen in der Weimarer Republik grundlegenden Analysen unterzogen.

¹ Gisela Brinker-Gabler (Hrsg.): *Deutsche Literatur von Frauen. Zweiter Band 19. und 20. Jahrhundert*. München: Verlag C. H. Beck, 1988.

² Hilke Veth: *Literatur von Frauen*. In: Bernhard Weyergraf (Hrsg.): *Literatur der Weimarer Republik 1918-1933* (= Hansers *Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart* Bd. 8). München, Wien: Carl Hanser Verlag, 1995, S. 446-482.

³ Renate Wall: *Verbrannt, verboten, vergessen. Kleines Lexikon deutschsprachiger Schriftstellerinnen 1933 bis 1945*. Köln: Pahl-Rugenstein, 1988.

⁴ Jürgen Serke: *Die verbrannten Dichter. Berichte, Texte und Bilder einer Zeit*. Weinheim: Beltz und Gelberg, 1977.

⁵ Petra Budke, Jutta Schulze: *Schriftstellerinnen in Berlin 1871 bis 1945. Ein Lexikon zu Leben und Werk*. Berlin: Orlanda Frauenverlag, 1995.

⁶ Heide Soltau: *Trennungs-Spuren. Frauenliteratur der zwanziger Jahre*. Frankfurt/M.: Extrabuch Verlag, 1984.

Kerstin Barndts Untersuchung *Sentiment und Sachlichkeit*⁷ analysiert ausgewählte Romane der Neuen Frau vor dem Hintergrund der Kulturgeschichte und Geschlechtergeschichte. Der Leserin ist ein eigenes Kapitel gewidmet. Eine ausführliche Interpretation erfahren die beiden Erfolgsromane Irmgard Keuns *Gilgi – eine von uns* und *Das kunstseidene Mädchen*, Joe Lederers *Das Mädchen George* wird nur am Rande erwähnt.

Seit der Wiederentdeckung sind mehrere Einzeldarstellungen zu Leben und Werk Irmgard Keuns erschienen. Für die vorliegende Arbeit ist vor allem die Biographie *Irmgard Keun: Leben und Werk*⁸ von Ingrid Marchlewitz eine wichtige Quelle. Außerdem wird die Biographie *Irmgard Keun*⁹ von Hiltrud Häntzschel verwendet. Eine wichtige Quelle für Informationen über das Leben der Autorin ist eine Sammlung von Erinnerungen, Bildern und Dokumenten, herausgegeben von Heike Beutel und Anna Barbara Hagin¹⁰.

Es gibt einige Diplomarbeiten, die sich mit den Romanen von Irmgard Keun beschäftigen. Frauendarstellungen und der Typ der Neuen Frau bilden einen ersten Schwerpunkt in der Analyse der Romane, die in der Weimarer Republik entstanden sind. Darunter befindet sich die Dissertation von Irene Lorisika¹¹, die die Frauendarstellungen bei Irmgard Keun und Anna Seghers thematisiert. Eine der letzten Arbeiten zu diesem Themenkreis wurde von Lena Kames¹² verfasst, darin werden die Beziehungen von weiblichen Angestellten in *Gilgi – eine von uns* und im *Kunstseidenen Mädchen* untersucht. Der autobiographische Aspekt der Romane aus der Exil – und Nachkriegszeit ist Gegenstand der Untersuchung von Tanja Böhm¹³.

⁷ Kerstin Barndt: *Sentiment und Sachlichkeit. Der Roman der Neuen Frau in der Weimarer Republik* (= Studien zur Literatur und Kulturgeschichte Bd.9, hrsg. von Inge Stephan und Sigrid Weigel). Köln, Weimar, Wien: Böhlau Verlag, 2003.

⁸ Ingrid Marchlewitz: *Irmgard Keun: Leben und Werk* (= Würzburger wissenschaftliche Schriften Bd. 261). Würzburg: Königshausen&Neumann, 1999.

⁹ Hiltrud Häntzschel: *Irmgard Keun*. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2001.

¹⁰ Heike Beutel, Anna Barbara Hagin: *Irmgard Keun: Zeitzeugen, Bilder und Dokumente erzählen*. Köln: Emons, 1995.

¹¹ Irene Lorisika: *Frauendarstellungen bei Irmgard Keun und Anna Seghers*. Frankfurt/M.: Haag+Herchen Verlag GmbH, 1985.

¹² Lena Kames: *Beziehungen von weiblichen Angestellten in Irmgard Keuns Romanen „Gilgi – eine von uns“ und „Das kunstseidene Mädchen“*. Dipl.-Arb. Univ. Wien, 2009.

¹³ Tanja Böhm: *Sie lebte in der Vergangenheit und schwebte in der Gegenwart. Irmgard Keun: eine Betrachtung und Gegenüberstellung von Leben und Werk anhand ausgewählter Romane aus der Exil- und Nachkriegszeit*. Dipl.-Arb. Univ. Wien, 2006.

Zuletzt entstand die Dissertation von Lickhardt Maren zum Thema: *Irmgard Keuns Romane der Weimarer Republik als moderne Diskursromane*.¹⁴

Zum Forschungsstand zu Joe Lederers Werk fällt die Bestandsaufnahme recht dürftig aus. Gabriele Heidegger verfasste 1998 mithilfe des Nachlasses eine Monographie¹⁵. Wenig später wurde der Nachlass von der Wienbibliothek aus Privatbesitz angekauft und ist nun der Forschung zugänglich. Eine Darstellung von Leben und Werk befindet sich außerdem in Evelyne Polt-Heinzls Sammlung von neun Porträts vergessener österreichischer und deutscher Schriftstellerinnen¹⁶.

Von einer Sanzara – Forschung kann kaum die Rede sein. In der Reihe *Die Frau in der Gesellschaft: Lebengeschichten*, herausgegeben von Gisela Brinker-Gabler, erschien 1981 eine Biographie¹⁷. Sie bildet die Grundlage der vorliegenden Untersuchung. Verschiedene Beiträge über Rahel Sanzara findet man in den Weiß-Blättern, oft steht darin die Beziehung der Autorin zu Ernst Weiß im Mittelpunkt der Betrachtung¹⁸. Aber auch Briefe und Rezensionen aus dem Nachlass von Rahel Sanzara wurden darin veröffentlicht.

Das literarische Journal *Palmbaum* enthält eine Darstellung vom Leben der Autorin und auch der Inhalt und die Entstehungsbedingungen ihres Romans *Das verlorene Kind* werden kurz umrissen¹⁹.

Eine Interpretation von Rahel Sanzaras *Das verlorene Kind* im Hinblick auf den Einfluss von Ernst Weiß versucht Sabine Demetz²⁰ in ihrer Diplomarbeit von 1992. Zum Thema „Gewaltverbrechen in der Literatur“ sind Hania Siebenpfeiffer²¹ und Cornelia Heering²² auf die Autorin aufmerksam geworden. In beiden Untersuchungen

¹⁴ Maren Lickhardt: *Irmgard Keuns Romane der Weimarer Republik als moderne Diskursromane*. Diss. Univ. Mainz, 2008.

¹⁵ Gabriele Heidegger: *Joe Lederer*. Eine Monographie. Dipl.-Arb. Univ. Wien, 1998.

¹⁶ Evelyne Polt-Heinzl: *Zeitlos. Neun Porträts*. Wien: Milena, 2005.

¹⁷ Diana Orendi-Hinze: *Rahel Sanzara*. Eine Biographie. Frankfurt/M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 1981.

¹⁸ Z.B.: Juliane von Zerzschwitz: *Rahel Sanzaras Roman „Das verlorene Kind“ und ihr Verhältnis zu Ernst Weiß*. In: Peter Engel, Sven Spieker (Hrsg.): *Weiß-Blätter*, Nr. 3, Mai 1985, S. 23-29.

¹⁹ Meike G. Werner: *Rahel Sanzara: „... eine Membrane, die Schwingungen aufnahm ...“* In: *Palmbaum*. Literarisches Journal aus Thüringen. Jena: Hain Verlag, 2. Jahr, 1994, 1. Heft, S. 57-65.

²⁰ Sabine Demetz: *Rahel Sanzara: Das verlorene Kind*. Interpretationsversuch von Rahel Sanzaras erstem Roman im Hinblick auf den Einfluß von Ernst Weiß auf die künstlerische Entwicklung. Dipl.-Arb. Univ. Wien, 1992.

²¹ Hania Siebenpfeiffer: *„Böse Lust“ Gewaltverbrechen in Diskursen der Weimarer Republik*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau Verlag, 2005, S. 199-207.

²² Cornelia Heering: *Die Kultur des Kriminellen. Literarische Diskurse zwischen 1918 und 1933*. Ernst Weiß. Mit einem Exkurs zu Rahel Sanzara. Berlin, Wien: LIT, 2009, 205-213.

wird unter diesem Gesichtspunkt eine ausführliche Interpretation des *Verlorenen Kindes* vorgenommen.

2. Herkunft, Kindheit und Jugend

Wenn man davon ausgeht, dass jeder Mensch zuerst ein Kind seiner Zeit ist, sind die sozialen und familiären Umstände, die das Heranwachsen begleiten, von großer Bedeutung. Deshalb ist es sinnvoll, in der Lebensgeschichte weit zurückzugehen, bis zur Kindheit, um auch frühe Prägungen aufzuspüren. Welche Erziehung, Förderung und Bildung lässt man einem jungen Menschen angedeihen? Welches Wertesystem findet er vor? Welche gesellschaftlichen, politischen und sozialen Bedingungen unterstützen oder behindern den Menschen auf seinem Weg zu einem selbst bestimmten Leben?

Es ist wenig überraschend, dass nicht alle Menschen den gleichen Handlungsspielraum haben – heute nicht, und damals noch weniger.

Ein Blick auf die Gesellschaft am Ende des 19. Jahrhunderts macht deutlich, dass es um die Chancengleichheit schlecht bestellt war. Zu dieser Zeit weist die Gesellschaft eine Klassenstruktur auf, in der Ungleichheit nicht nur hinsichtlich der Klassenzugehörigkeit festgeschrieben ist. In allen sozialen Schichten besteht trotz der Bemühungen und auch Erfolge der ersten Frauenbewegung nach wie vor eine Ungleichheit zwischen Männern und Frauen, diese geschlechtsspezifischen Unterschiede in der Sozialisation sind für meine Untersuchung von besonderem Interesse.

2.1. Die Familien Lederer, Keun, Bleschke

Begibt man sich auf die Spurensuche nach Lebensdaten, die einen ersten Einblick in die Biographie der Autorinnen geben könnten, ist man bald enttäuscht. Von so kurzer Dauer war der Ruhm und so wenig Interesse bestand für die Nachwelt, dass es kaum zu einer Sicherstellung von Daten und Fakten kam und so das Leben der Autorinnen dem Vergessen preisgegeben wurde. Der Erste Weltkrieg, wirtschaftliche und politische Umbrüche in der Zwischenkriegszeit und schließlich Verfolgung, Emigration und der Zweite Weltkrieg sind verantwortlich dafür und schuld

daran, dass vieles, das Aufschluss geben könnte, verloren ging. Deshalb sei hier nur in groben Zügen über die Familien Bleschke, Lederer und Keun berichtet.

Rahel Sanzara wird 1894 unter dem bürgerlichen Namen Johanna Bleschke in Jena geboren. Sie ist die älteste von vier Kindern, der Vater Otto Bleschke bestreitet den Unterhalt für die Familie als Stadtmusiker und mit Notenabschreiben. Johanna ist selbst musikalisch sehr begabt und singt im Jenaer Kinderchor unter Max Reger. Auch mit einer außergewöhnlichen Begabung für Tanz macht sie auf sich aufmerksam und sie erhält privaten Unterricht. Parallel dazu verläuft ihre Ausbildung, wie es für ein Mädchen ihrer Herkunft vorgesehen ist. Nach der Grundschule besucht sie die Höhere Töchterschule, der sie ein Jahr Handelsschule anschließt. Johanna habe fröhlich tanzend, singend und Klavier spielend ihre Jugend genossen, berichtet die Schwester viele Jahre später.²³

Etwas mehr ist über die Familie Lederer in Erfahrung zu bringen, wobei es überrascht, wie sehr sich die Lebensläufe gleichen. Im Gegensatz zu Rahel Sanzara weist das Werk Joe Lederers aber viele autobiographische Züge auf, sodass es als Quelle für die Rekonstruktion der Biographie dienen kann.

Joe Lederer wird am 12. September 1904 in Wien geboren. Der Vater Hugo Lederer ist ein jüdischer Geschäftsmann ungarischer Abstammung und von der Mutter Regine Lederer ist der Beruf Weißnäherin dokumentiert, sie ist böhmischer Herkunft. Die ältere Tochter Ida ist eine Halbschwester Josefines, die Beziehung ist getrübt durch Eifersucht.²⁴

Als Josefine geboren wird, ist Hugo Lederer als Platzvertreter tätig, übt aber auch andere Berufe aus, versucht sich als Buchhalter, als Privatbeamter und als Kaufmann, bis ihm endlich der berufliche Durchbruch gelingt. 1908 verlässt die Familie Wien und lässt sich in Steinklamm, einem kleinen Dorf im niederösterreichischen Pielachtal, nieder. In der autobiographischen Erzählung „So fing es an“ erzählt Joe Lederer:

Wir lebten damals auf dem Land, in einer großen Villa. Mein Vater war Direktor einer Fabrik, in der Gummisohlen hergestellt wurden.²⁵

²³ Vgl. Orendi-Hinze, Rahel Sanzara. Eine Biographie, 1981, S. 12 und 16.

²⁴ Vgl. Heidegger, Joe Lederer, 1998, S. 9-11.

²⁵ Lederer, So fing es an. In: Ich liebe dich. München: Desch, 1975, S. 5.

In den folgenden zwei Jahren lebt die Familie in Wohlstand, bewohnt eine große Villa, trägt viele Feste aus und Hauspersonal sorgt für das Wohl ihrer Herrschaft. In der melancholischen Erzählung „Heimweh nach Gestern“ entwirft die Autorin das Bild einer ländlichen Idylle, einer idealen Umgebung für ein unbeschwertes Kindsein. Doch die Idylle währt nur kurze Zeit. 1910 kehrt die Familie nach Wien zurück und Josefine besucht die Volksschule. Der frühe Tod des geliebten Vaters 1915 stellt einen tiefen Einschnitt im behüteten Leben Josefines dar. Nicht nur der menschliche Verlust ist zu beklagen, auch die Existenz der Familie ist von nun an gefährdet. Vorerst ist es Regine noch möglich, den Unterhalt mit Hilfe von Ersparnissen zu bestreiten und sie übt auch ihren Beruf wieder aus. Dem Engagement der Mutter ist es also zu verdanken, dass die begabte und lernwillige Tochter ein Gymnasium besuchen kann. Ihre Schulbildung fasst Joe Lederer kurz und bündig in ihrem Lebenslauf so zusammen:

Ich besuchte (...) die Volksschule, anschliessend das humanistische Schwarzwald-Gymnasium, bis zur mittleren Reife, und nachher 2 Jahre lang die Handelsschule Alina.²⁶

Nur fünf Monate jünger als Joe Lederer ist Irmgard Keun, wenn sie sich auch Zeit ihres Lebens gerne ein bisschen jünger gemacht hat. Sie erblickt am 11. Februar 1905 das Licht der Welt und zwar in Charlottenburg, im Zentrum von Berlin. Der Kaufmann Eduard Ferdinand Keun und seine Frau Elsa Charlotte Keun geben ihrer Tochter den Namen Irmgard Charlotte. Die Familie ist evangelisch. Es ist nicht viel, was über die frühen Kinderjahre berichtet werden kann. Mehrmals zieht die Familie um, sämtliche Wohnungen, welche die Familie von 1904-1913 bewohnt, befinden sich in einem Viertel, das vorwiegend Kaufleute, Künstler, Beamte, Offiziere, aber auch Künstler und Intellektuelle beheimatet.²⁷ Dieser bürgerlich-wohlhabenden Schicht ist wohl auch Eduard Keun, leitender Angestellter und späterer Teilhaber einer Importfirma, zugehörig. 1910 wird ihr Bruder Gerd geboren, 1911 tritt Irmgard in die Cecilieschule ein, die als „höhere Lehranstalt“ und weiters als „Lyzeum und Studienanstalt realgymnasialer Richtung“ bezeichnet wird.²⁸ 1913 übersiedelt die Familie nach Köln, wo Eduard Keun die Leitung der Cölner Benzin-Raffinerie GmbH

²⁶ Vgl. Nachlass Joe Lederer Fünfseitige, eidesstattliche Erklärung, Archivbox 2, Mappe 1.5, 1959, S. 1.

²⁷ Vgl. Marchlewitz, Irmgard Keun, 1999, S. 18.

²⁸ Ebd.

übernimmt. Auch hier lässt sich die Familie in einer guten Wohngegend nieder, bezieht vorerst wieder eine Mietwohnung, erst 1921/1922 leistet sich die Familie ein eigenes Haus.

In Köln besucht Irmgard Keun ein evangelisches Lyzeum, also eine private Höhere Töchterschule, die sie 1921 abschließt.

Die Schriftstellerinnen Lederer, Keun und Sanzara entstammen also bürgerlichen Verhältnissen. Wenn die Familien auch nicht dem Großbürgertum zuzuzählen sind und sich das Vermögen in Grenzen hielt, so kann man doch von einer gesicherten Existenz sprechen. Beamte, Akademiker und höhere Angestellte bildeten zur Jahrhundertwende die Mittelschicht, die zwar lange nicht so finanzkräftig war wie die kleine Schicht der Unternehmer, aber doch als gut situiert bezeichnet werden kann. Für das Standesbewusstsein waren ohnehin nicht alleine die ökonomischen Möglichkeiten ausschlaggebend, eine Identifikation funktionierte ebenso über Lebensweise und Wertvorstellungen. So trug auch das vorbildliche Familienleben zum bürgerlichen Selbstbewusstsein bei. Die Familie diente ähnlich wie die Villa oder die herrschaftliche Wohnung dazu, den gesellschaftlichen Status zu demonstrieren.²⁹

Die Familie war eine ernste Sache. Dieser Gedanke drängt sich jedenfalls auf, wenn man Familienfotos aus der Zeit um die Jahrhundertwende betrachtet³⁰: die versteinerte Miene und die stockgerade Körperhaltung des Vaters, das schwarze, lange Kleid der Mutter und die verkrampften, zum Stillhalten gezwungenen Kinder vermitteln den Stolz und die Ehrwürdigkeit bürgerlichen Selbstverständnisses. Im Zentrum der Familienporträts ist fast immer der Vater platziert. Oft mit typisch standesgemäßen Requisiten, Zigarre, Zeitung oder einem Buch versehen, scheint er ernst und pflichtbewusst über seine Angehörigen zu wachen. Diese Posen haben viel Aussagekraft, sie sind nicht zufällig gewählt, sondern inszeniert und prägen das Bild der patriarchalischen Familienordnung, die um die Jahrhundertwende vor allem im Bürgertum noch kaum ins Wanken geraten war. Die Macht des Vaters erstreckte sich nicht nur auf den öffentlichen Raum, auch in der Privatsphäre bestimmte der Mann. Natürlich waren die Frauen mit verschiedenen Aufgaben befasst, sie standen

²⁹ Vgl. Ute Frevert: Frauen-Geschichte. Zwischen bürgerlicher Verbesserung und Neuer Weiblichkeit. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1986, S. 106.

³⁰ Vgl. Michelle Perrot: Das Familienleben. In: Geschichte des privaten Lebens. Frankfurt/M.: Fischer, 1992, 194ff.

dem Haushalt vor, kontrollierten Dienstboten, organisierten Gesellschaften und waren mit der Erziehung der Kinder betraut. Es ist aber davon auszugehen, dass es den Vätern oblag, die wichtigen Entscheidungen zu treffen, auch wenn es um das Leben der Kinder ging. Über Schulbildung, Berufsausbildung und Eheschließungen bestimmte in den meisten Familien das männliche Familienoberhaupt.³¹ Nun denkt man bei diesen Zuschreibungen vielleicht an besonders autoritäre Verhältnisse, an Unterdrückung und Gewaltherrschaft – dies war aber natürlich nicht zwangsläufig der Fall. Eine traditionelle bürgerliche Rollenverteilung haben auch die Eltern Lederer, Bleschke und Keun gelebt, für die Töchter scheinen diese frühen familiären Prägungen jedoch nicht von Nachteil gewesen sein.

Auch Hugo Lederer lässt sich um 1910 in einer für die Zeit typischen Pose mit seiner Tochter ablichten.³² Am Schreibtisch sitzend bei einem aufgeschlagenen Buch, den Blick nachdenklich in die Ferne gerichtet, wirkt es so, als würde er die kleine Tochter Josefine, die hinter ihm steht im weißen Kleidchen und die Hände nach ihm ausstreckt, gar nicht bemerken. Diese Geste des kleinen Mädchens, die Hinwendung zum Vater, entspricht dem Bild, das in den Erzählungen und Romanen von den Vaterfiguren gezeichnet wird.

George liebte ihren Vater so sehr, dass Marie, die arme Mama, ganz in den Hintergrund getreten wurde, eine bescheidene Statistin, die den Dialog der beiden Stars nicht unterbrechen durfte. Ein Etwas, das (...) immer außerhalb der tausend Geheimnisse blieb und nichts verstand von der glühenden Leidenschaft für Francois, den man unbedingt heiraten wollte, wenn man erst erwachsen war.³³

Da es sich meist um autobiographische Erzählungen handelt, sind Rückschlüsse erlaubt, Joe Lederer soll tatsächlich ihren Vater geradezu vergöttert haben³⁴ - nicht nur wegen seines Verständnisses und Einfühlungsvermögens, auch von seiner Klugheit, seiner Bildung und von seinem Charme war sie beeindruckt.

Auch für Irmgard Keun war der Vater das große Vorbild, wenn es um ihre geistige Entwicklung ging. Während die Mutter als „stark hausfraulich eingestellt“ beschrieben wird, charakterisiert sie ihren Vater als „sehr liberal, sehr hilfsbereit“ und für ihre Entwicklung „dominierend“.³⁵

³¹ Vgl. Perrot, Rollen und Charaktere. In: Geschichte des privaten Lebens, S. 130f.

³² In Heidegger, S. 26, Abb.1.

³³ Lederer, Das Mädchen George, 2008, S. 10.

³⁴ Vgl. Heidegger, S. 13.

³⁵ Antes, „Woanders hin! Mich hält nichts fest!“ Irmgard Keun im Gespräch mit Klaus Antes.

Ich, Irmgard Keun, denke nicht daran, irgend etwas von der Position, die ich von Hause aus eingenommen habe, die mir im Blute liegt und die mir am liebsten im Begriff 'mein Vater' einfange, in ihm abgebildet, gespiegelt sehe, aufzugeben.³⁶

Ein gebildeter Mann, der die französischen Klassiker im Original las, der ideenreich und risikobereit seine Geschäfte zum Erfolg führte, so eine Persönlichkeit ist als Identifikationsfigur für das Mädchen Keun viel besser geeignet als die eine eher passive Rolle einnehmende Mutter. Nicht, dass sie Ihre Mutter nicht schätzte, im Gegenteil, sie standen einander sehr nahe, aber für sie selbst kam die traditionelle Frauenrolle nicht in Frage. Für die Biographin Marchlewitz liegt in der Orientierung am Vater das spätere überdurchschnittlich emanzipierte Leben Irmgard Keuns begründet.³⁷ Dazu kommt die liberale Haltung des Vaters der Tochter gegenüber: auf die Frage, woher ihr Freiheitsstreben kommt, antwortet sie:

(...) das ging auch von zuhause aus, ja? Also da wurd` ich nicht besonders eingeschränkt (...) ich konnt` schon tun, was ich wollte.³⁸

Dennoch dürfte die Vater – Tochter – Beziehung keineswegs ungetrübt gewesen sein. Nach der Geburt des Bruders fühlte sie sich zurückgesetzt:

Am eindruckvollsten war damals, daß ich mit fünf Jahren dieses widerliche Brüderchen bekam ... da wollt` ich mir zum ersten Mal richtig das Leben nehmen.³⁹

Marchlewitz vermutet, dass die Konkurrenz zum Bruder, dem Stammhalter, Irmgard Keun besonders herausforderte, dem Vater ihre Gleichwertigkeit durch eine erfolgreiche berufliche Tätigkeit zu beweisen:

Die Aussichtslosigkeit des lebenslangen Kampfes um die Akzeptanz des Vaters, die Irmgard Keun als ständigen Liebesentzug empfinden muß, ist sicherlich Teil ihres ambivalenten Charakters, (...)⁴⁰

In: die horen, 1982, S. 64.

³⁶ Zit. nach Marchlewitz, Irmgard Keun, S. 21.

³⁷ Vgl. Marchlewitz, S. 22.

³⁸ Antes, „Woanders hin! Mich hält nichts fest!“, S. 61.

³⁹ Ebd. S. 63.

⁴⁰ Marchlewitz, S. 22.

Herkunft und familiäre Situation scheinen im Falle meiner Autorinnen günstig gewesen zu sein. Ein gewisser Wohlstand vermittelte Sicherheit, ermöglichte die Förderung von Begabungen und den Besuch der Höheren Töchterschule, die meist private und kostenpflichtige Einrichtungen waren. Es entspricht auch den bürgerlichen Wertvorstellungen, Bildung und Ausbildung einen hohen Stellenwert einzuräumen. Auffällig ist die Orientierung am Vater, dessen Tüchtigkeit, Klugheit und Bildung den Mädchen imponierte und der sich deshalb zum Vorbild besonders eignete. Die Mütter wurden zwar geliebt und respektiert – sie wurden also nicht persönlich abgelehnt, sehr wohl aber ihre traditionelle Frauenrolle. Die Müttergeneration hatte für junge Mädchen dieser Zeit noch kaum Vorbilder im Sinne eines emanzipierten Lebens vorzuweisen. Aber die erste Frauenbewegung arbeitete bereits beharrlich daran, einem neuen Frauenbild zum Durchbruch zu verhelfen.

Eine wichtige Voraussetzung dafür war der Zugang zu Bildung. Die Eifersucht Irmgard Keuns auf ihren jüngeren Bruder deutet an, dass die Knaben nach wie vor bevorzugt waren. Sie waren die Stammhalter, die Erben, der Stolz der Familie und in ihre Ausbildung wurde selbstverständlich besonders viel investiert. So liberal eine Familie auch gesinnt war, so sehr sie sich auch um eine gleichwertige Erziehung bemühte, spätestens mit dem Eintritt in die Schule begann die Ungleichheit.

2.2. Schulzeit

„Mit der Schule fängt ein neues Leben an“, sagte der Vater. „Du mußt dich bemühen, zu lernen, ernst und aufmerksam zu sein.“⁴¹

Dieses „neue Leben“ scheint für Eleonore, die Protagonistin aus Joe Lederers Erzählung „Heimweh nach Gestern“ wenig Verlockendes bereitzuhalten. Der Gedanke an die Lehrerin, die „hinter grauen Mauern hockte“ und deren Nägel scharf wie Krallen waren, lässt das Mädchen den Entschluss fassen, wegzulaufen, um sich so der Schulpflicht zu entziehen. Ob Eleonores Befürchtungen wahr werden und ob sie der Ermutigung durch den Vater Folge leisten wird, erfährt der Leser nicht. Es ist aber nicht schwer zu erahnen, welchen Verlauf Eleonoras Ausbildung nehmen wird:

⁴¹ Joe Lederer: Heimweh nach Gestern. Berlin: Universitas-Verlag, 1951, S. 30.

vier Jahre Volksschule, Höhere Töchterschule, ein oder zwei Jahre Handelsschule – denn dies ist der für ihre soziale Schicht und ihr Geschlecht vorgezeichnete Weg. Auf diesen vorgezeichneten Bahnen verläuft auch die Ausbildung der Autorin dieser Erzählung. Wenn für Eleonores Vater Hugo Lederer Vorbild gestanden ist, so muss er wohl mit seiner Tochter zufrieden gewesen sein, denn sie ist eine sehr interessierte und begabte Schülerin.⁴² Bemerkenswert ist jene Episode aus ihrer Volksschulzeit, die Joe Lederer mehrmals in Erinnerungen und Erzählungen aufgreift. Es handelt sich um einen Brief, den die erst Zehnjährige an den Kaiser Franz Josef I schreibt. In einem dem Brief beigefügten Gedicht nimmt sie in kindlich bewegten Worten Anteil an den Sorgen des Kaisers und am Leid der Soldaten im Ersten Weltkrieg. Das Gedicht wird in der *Illustrierten Kronen-Zeitung* abgedruckt und die junge Autorin zur Anerkennung mit einem kaiserlichen Brief und einem Medaillon bedacht. Aus der autobiographischen Erzählung „Der Kaiser und ich“⁴³ erfährt man, dass Joe Lederer schon vor der Schulzeit lesen und schreiben konnte und viele Gedichte auswendig wusste. Wie berauscht sei sie gewesen und die Worte seien ihr zugeflogen: „Sie haben gehungert und haben gelitten und haben für Gott und die Freiheit gestritten“ ist da zu lesen und „Gar mancher Held fiel von Feindes Hand, es färbte sein Blut den kühlen Sand.“ Die Autorin erinnert sich, wie bewegend und aufwühlend sie den Schreibprozess damals empfunden hat, so, als ginge es weniger um die Betroffenheit über die Kriegereignisse, als um die erste Erfahrung kreativen Schaffens. Als „literarischen Start“ bezeichnet sie dieses Ereignis an anderer Stelle.⁴⁴

Irmgard Keun wird 1911 in Berlin eingeschult und wechselt nach dem Umzug nach Köln in ein privates evangelisches Lyzeum. Dort fühlt sie sich als Außenseiterin, es fällt ihr schwer, Anschluss zu finden: „Ich paßte nirgends hin, und es war scheußlich.“⁴⁵ Trotz dieser negativen Erfahrung ist das Mädchen eine überdurchschnittlich begabte Schülerin. Die Zeugnisse weisen die ersten Jahre sehr gute Noten auf. Auffällig ist jedoch die Beurteilung des Betragens, das Jahr für Jahr mehr zu wünschen übrig lässt. So heißt es, Irmgard müsse ernsthafter werden (1915), ihre Führung war nicht immer befriedigend (1917) und „I. muss sich

⁴² Vgl. Heidegger, Joe Lederer, S. 16.

⁴³ Lederer, Der Kaiser von Österreich und ich, aus dem Nachlass (Archivbox 2), undatiert.

⁴⁴ Lederer, Kleine Biographie, aus dem Nachlass (Archivbox 2), 1930.

⁴⁵ Antes, Woanders hin, S. 64.

beherrschen und sich der Schulordnung besser einfügen“ (1920). Parallel dazu verschlechtern sich auch die Zensuren, sodass in ihrem Abschlusszeugnis von 1921 nur mehr im Fach Deutsch ein Sehr Gut glänzt.⁴⁶ Klaus Antes betont in seinen Erinnerungen die „fast schon tugendhafte Streitbarkeit“ und die „unbezähmbare „Antibürgerlichkeit“ Irmgard Keuns:

Für die Schule tat sie nur das Notwendigste. Die Lehrer ärgerte sie bis zur Weißglut. „Pädagogen und Polizisten waren stets meine natürlichen Feinde.“⁴⁷

In ihrem Roman *Das Mädchen, mit dem die Kinder nicht verkehren durften*⁴⁸ lässt Keun eine Zehnjährige jede Menge „Lausmädchen“ Abenteuer und Streiche erleben. Es ist kaum zu vermeiden in diesem kleinen Bürgerschreck, der sich Autoritäten wie zum Beispiel einer bornierten Lehrerin gegenüber besonders aufmüpfig verhält, das Mädchen Irmgard Keun zu erkennen.

Zehn Jahre Schulbildung liegen nun hinter Irmgard Keun, ähnlich lange dürfte auch die schulische Laufbahn Johanna Bleschkes gedauert haben. Sie wechselt nach der Grundschule in eine Höhere Tochterschule mit einem angeschlossenen Handelsschuljahr. Auch Joe Lederer besucht nach der Volksschule ein Lyzeum, von dem sie 1920 abgeht, um in eine Handelsschule zu wechseln. 1921 ist auch ihre schulische Ausbildung abgeschlossen.

Von Interesse ist nun, welche Bedeutung diesen zehn Jahren zukommt. Was wurde denn hinter diesen „grauen Mauern“ vermittelt? Von welchen Wertvorstellungen, von welchem Verständnis von Geschlechterrollen war der Unterricht geprägt? Für meine Untersuchung stellt sich vor allem die Frage: Wurden die Mädchen auf ein erfolgreiches und selbst bestimmtes Leben vorbereitet?

Ein Blick auf das Schulwesen zu Beginn des 20. Jahrhunderts lässt daran Zweifel aufkommen. Man muss bedenken, dass eine den Knaben ebenbürtige Ausbildung für Mädchen noch keine Selbstverständlichkeit war. Lange Zeit wurde die Ausbildung von Mädchen vom Staat vernachlässigt. Man sah einfach keinen praktischen Nutzen für die Gesellschaft darin, Mädchen auszubilden, deren

⁴⁶ Vgl. Marchlewitz, Irmgard Keun, S. 20.

⁴⁷ Klaus Antes: Ein Leben im Grandhotel Abgrund. In: Irmgard Keun: Zeitzeugen, Bilder und Dokumente erzählen. Hrsg. von Heike Beutel. Köln: Emons 1995. S. 15-21; hier S. 16-17.

⁴⁸ Irmgard Keun: *Das Mädchen, mit dem die Kinder nicht verkehren durften*. Wien: Österreichische Buchgemeinschaft, 1956.

Bestimmung ohnehin in der Versorgung innerhalb einer bürgerlichen Ehe lag. So blieb es vorerst den Frauenverbänden und anderen privaten Initiativen überlassen, sich einer Mädchenbildung anzunehmen, die über die sechs- und später achtjährige Pflichtschule hinausging. Die aus diesen Bemühungen hervorgegangenen Höheren Mädchenschulen waren natürlich ein wichtiger Schritt auf dem Weg zur Partizipation an Bildungs- und Ausbildungsmöglichkeiten, von Chancengleichheit war man aber noch weit entfernt. Schließlich sahen die Schulen für Mädchen ihre Aufgabe primär darin, ihre Schützlinge auf jene Aufgaben vorzubereiten, die man für naturgemäß hielt, womit ihre spätere Rolle als Ehefrau und Mutter gemeint ist. Auch fortschrittliche Pädagogen waren der Ansicht, dass das Schulwesen dem weiblichen Wesen entsprechen müsse.⁴⁹ Es ist heute nicht mehr gut nachvollziehbar, was etwa mit Gefühls- und Gemütsbildung oder mit der Verfeinerung weiblicher Tugenden gemeint ist – an diesen Prämissen sollte sich jedenfalls der Unterricht orientieren.⁵⁰ Wie kann man sich diesen geschlechtsspezifischen Unterricht vorstellen? Das Bildungsangebot stellte schönggeistige Fächer in den Mittelpunkt. Literatur, Fremdsprachen und Geschichte standen gleichwertig neben Gesangsunterricht, Weibliches Handarbeiten und Freihandzeichnen. Der Unterricht in naturwissenschaftlichen Fächern und in Mathematik spielte eine untergeordnete Rolle.⁵¹

Es ist offensichtlich, dass es sich hier keineswegs um eine fundierte Ausbildung handelte, die eine Grundlage für eine spätere ökonomische Unabhängigkeit hätte darstellen können. Ebenso wenig war das Bildungsangebot geeignet, die Persönlichkeitsentwicklung und ein emanzipiertes weibliches Selbstverständnis zu fördern. Es mussten sich schon tief greifende soziale und gesellschaftliche Veränderungen ereignen, damit es in Bildungsfragen zu einer Neuorientierung kam, die man vorsichtig als fortschrittlich bezeichnen kann. Etwa um die Mitte des 19. Jahrhunderts wandelte sich nämlich die Struktur bürgerlicher Familienhaushalte insofern, als es zu einer Auflösung des „ganzen Hauses“ kam.⁵² Verbrauchsgüterindustrie, der Kleinhandel und maschinelle Massenware verringerten die Arbeit im privaten Haushalt. Töchter, unverheiratete Schwestern und Kusinen -

⁴⁹ Vgl. Monika Dorn: Was dürfen Frauen wissen? Zur Mädchenbildung zwischen Diskriminierung und Emanzipation. Diss. Univ. Wien, 1996, S. 93.

⁵⁰ Vgl. Georg Hahn, Angelika Götz, Brigitte Marcher, Friedrich Götz (Hrsg.): Kinder, Küche, Kleider. Historische Texte zur Mädchenerziehung. Wien, 1982, S. 69.

⁵¹ Ebd., S. 68.

⁵² Vgl. Frevert, Ute: Frauen-Geschichte. Zwischen Bürgerlicher Verbesserung und Neuer Weiblichkeit. Frankfurt am Main, 1986, S. 117.

viele im Familienverband lebende Frauen, die früher mit der arbeitsaufwendigen Herstellung von Produkten befasst waren, blieben nun ohne Beschäftigung, mussten aber weiterhin mitversorgt werden. Gerade das Kleinbürgertum, darunter auch untere und mittlere Beamte verfügten jedoch keinesfalls über ausreichende finanzielle Mittel, um sich die Nicht – Arbeit der Frauen länger leisten zu können. Zugleich verlängerte sich die Zeit zwischen Kindheit und Ehe zu einer Spanne von 10 Jahren, da bürgerliche Frauen oft erst mit 25 oder 26 Jahren in den sicheren Hafen der Ehe einliefen. Diese Zeit galt es mit Nähen, Häkeln und Gesangsunterricht zu überbrücken, Tätigkeiten, die mit einem Blick auf studierende Brüder wenig befriedigend erlebt werden mussten.⁵³ Außerdem blieb eine nicht geringe Anzahl von Frauen überhaupt unverheiratet und damit unversorgt. Bestand also wenig Aussicht auf eine Versorgung durch Heirat, wurde die Tochter bald als Belastung empfunden und eine Berufstätigkeit in Erwägung gezogen.

Nur selten wird bei der Erziehung unserer Töchter auf die Ergreifung eines selbständigen Berufs Rücksicht genommen; die Mädchen erhalten vielmehr eine derartige Schulbildung, dass anzunehmen ist, ihre Eltern hofften nicht nur, sondern rechneten mit absoluter Bestimmtheit auf die einstige Verhehlung ihrer Tochter. Und wie sieht es in der Wirklichkeit aus? Fast scheint es, als lebten wir im Zeitalter der unversorgten Mädchen.⁵⁴

Die Argumente für eine Erwerbstätigkeit bürgerlicher Frauen waren also nicht mehr von der Hand zu weisen. Selbst höhere Beamte und Angestellte konnten sich nicht länger der Einsicht verschließen, dass es ökonomisch sinnvoll war, ihren Töchtern eine Berufsausbildung zukommen zu lassen.

Der am häufigsten vorkommende Fall ist wohl jener, dass man einem Mädchen deshalb eine kaufmännische Ausbildung zuteil werden lässt, weil man an die spätere selbständige Versorgung durch Annahme eines besoldeten Postens in einem Comptoir denkt.⁵⁵

Keineswegs wurde daran gedacht, die gesamte öffentliche Sphäre preiszugeben, schließlich

⁵³ Ebd., S. 118.

⁵⁴ Ludwig Fleischner: Berufsausbildung für Mädchen. 1893, zit. nach Hahn: Kinder, Küche, Kleider. S. 195.

⁵⁵ Ebd.

(...) muss zugestanden werden, dass der oft citierte Ausspruch: „Die Frauen gehören an den häuslichen Herd, das Walten in der Familie und die Erziehung der Kinder ist ihr natürlicher Wirkungskreis; für die Berufsarten der Männer, besonders für jene, die wissenschaftliche Bildung und tieferes Denken erfordern, sind sie nicht geschaffen“ – viel Wahres und Zutreffendes enthält;⁵⁶

So kam es in den 1880er Jahren zu einer Politisierung des Themas Frauenbildung. Die ökonomische Verwertbarkeit weiblicher Arbeitskraft und die Entlastung der bürgerlichen Familien standen dabei im Vordergrund. Dieses Argument griffen auch die Vertreterinnen der Frauenbewegung auf, da sie darin eine Chance sahen, die Umsetzung ihrer Anliegen voranzutreiben. Der wirtschaftliche Aspekt war ein guter Motor, dahinter stand natürlich das Ziel der Anerkennung der geistigen Gleichstellung der Frau mit dem Mann. Dies war schließlich die Voraussetzung dafür, ein Bewusstsein für die Rechtmäßigkeit der Forderung nach Chancengleichheit in allen Bereichen zu schaffen. In allen Bereichen? Vorerst gab sich auch die Frauenbewegung bescheidener, man wollte schließlich die offiziellen Stellen nicht überfordern und somit die ersten Fortschritte gefährden. Ein neuer Lebensraum sollte den Frauen erschlossen werden, der Handlungsspielraum vergrößert und die Abhängigkeit verkleinert werden - und zwar zum Wohle der Gesellschaft und des Staates! Mit verschiedenen Reformen im Schulwesen und mit einer ständigen Ausweitung des Lehrangebots versuchte man den Anforderungen der Zeit gerecht zu werden. Wieder waren es engagierte Privatpersonen, Vereine und Orden, die Pionierarbeit leisteten. In Österreich machte sich der Wiener Frauen-Erwerb-Verein um die weibliche Berufsbildung verdient. Der Gründung einer zweiklassigen Handelsschule 1868 folgten weitere Frauenschulen mit kaufmännischer und hauswirtschaftlicher Ausrichtung. Schließlich übernahm auch der Staat Verantwortung und gründete gewerbliche Frauenschulen.⁵⁷ Gleichzeitig setzte eine Entwicklung auf dem Gebiet der pädagogischen Ausbildung ein, das sich nach und nach den Frauen öffnete. Im Beruf der Lehrerin meinten Pädagogen eine ideale Verbindung von Erwerbstätigkeit und natürlicher weiblicher Begabung vorzufinden. So waren in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts schon viele Frauen als Lehrerinnen an höheren Mädchenschulen tätig. Allen Bestrebungen gemeinsam war das praktische Ziel, für bürgerliche Mädchen Erwerbsmöglichkeiten zu schaffen, die mit dem Frauenbild der Zeit vereinbar waren.

⁵⁶ Ebd., S. 195-196.

⁵⁷ Vgl. Helmut Engelbrecht: Geschichte des österreichischen Bildungswesens. Von 1848 bis zum Ende der Monarchie. Wien 1986, Bd. 4, S. 280.

Damit war das Bildungsbedürfnis von Frauen noch lange nicht gestillt. Erneut nimmt die Frauenbewegung in den 1880er Jahren den Kampf um das Mädchengymnasium auf. In Wien konstituierte sich 1888 der Verein für erweiterte Frauenbildung.⁵⁸ In Deutschland taten sich unter anderen Helene Lange und Gertrud Bäumer im Kampf um die Frauenbildung hervor. Nur die Gründung einer vollwertigen Mittelschule für Mädchen konnte eine tatsächlich gleichwertige Ausbildung gewährleisten. Der Widerstand war groß, unzählige Petitionen an das Unterrichtsministerium wurden abgelehnt und somit das Engagement und das Durchhaltevermögen der Initiatorinnen auf die Probe gestellt. Warum wehrten sich aber die zuständigen staatlichen Stellen so hartnäckig gegen diesen neuen Schultyp? Es liegt auf der Hand, die Einführung eines Mädchengymnasiums würde eine grundsätzliche Veränderung der Frau in der Gesellschaft nach sich ziehen. Schließlich ging es auch um die Hochschulreife, um den Zugang für Frauen zur Universität und damit um die Erschließung vieler neuer Berufe für die weibliche Bevölkerung. Dies stellte einen klaren Bruch in den bestehenden Geschlechterrollen dar und war wohl von jenen, die Bildung als Privileg der männlichen Bevölkerung werteten, nicht ohne Widerstand hinzunehmen. So wurden im Jahr 1888/89 an sämtliche Universitäten der deutschen Länder gerichtete Petitionen um die Zulassung von Frauen ablehnend beschieden.⁵⁹ Dennoch war die Entwicklung nicht aufzuhalten, sie konnte nur verzögert werden. Im Oktober 1892 wurde das erste Mädchengymnasium in Wien eröffnet. Es blieb über ein Jahrzehnt das Einzige im deutschsprachigen Raum.⁶⁰

Parallel dazu erfuhr das Lyzeum, das in sechs Klassen geführt und mit Gymnasialkursen ausgestattet wurde, eine Aufwertung. Seit 1900 war auch dieser Schultyp berechtigt, die Hochschulberechtigung zu verleihen.⁶¹ Wie groß das Bildungsbedürfnis der wohlhabenden weiblichen Bevölkerung mittlerweile geworden war, zeigt der Umstand, dass sich die Anzahl der Neugründungen von Lyzeen in den nächsten zehn Jahren verneunfachte. 1911 gab es in Österreich 30 Mädchenmittelschulen: Ein Humanistisches Gymnasium, zwei Realgymnasien und 27 Lyzeen oder nach dem Lyzeallehrplan organisierte Höhere Töchterschulen.⁶²

⁵⁸ Vgl. Renate Göllner: Mädchenbildung um 1900. Eugenie Schwarzwald und ihre Schulen. Diss. Univ. Wien, 1986, S. 17.

⁵⁹ Vgl. Voss, Ludwig: Geschichte der höheren Mädchenschule. Allgemeine Schulentwicklung in Deutschland und Geschichte der höheren Mädchenschulen Kölns. Opladen, 1952. S. 77.

⁶⁰ Vgl. Göllner, Mädchenbildung um 1900, S. 17.

⁶¹ Ebd., S. 34.

⁶² Ebd., S. 35.

In Deutschland vollzog sich die Entwicklung ähnlich schwerfällig. Auch hier gab es lange Zeit keine einheitliche Regelung des Mädchenschulwesens, nur einzelne ministerielle Erlässe, die kaum geeignet waren, die vielen unterschiedlichen Schultypen, Lehrpläne und Fortbildungskurse zu strukturieren. Seit 1895 war es auch hier Mädchen möglich, nach Absolvierung eines an die höhere Mädchenschule angeschlossenen Gymnasialkurses die Reifeprüfung extern abzulegen. Doch erst 1908 wurde diese Möglichkeit vereinheitlicht und institutionalisiert. Trotz dieser schwierigen Umstände nützten bemerkenswert viele Frauen diesen Bildungsweg: Im Wintersemester 1913/14 studierten an deutschen Universitäten immerhin 3649 Frauen, das sind 6,3 % der Gesamthörerschaft.⁶³

Eine besondere Stellung in der Geschichte der höheren Mädchenbildung nimmt die Schwarzwald – Schule ein, die Joe Lederer von 1916 bis 1920 besuchte. Eugenie Schwarzwald, die Gründerin dieser fortschrittlichen Bildungsanstalt, gilt als Pionierin auf dem Gebiet der Frauenbildung. Vielleicht war es der eigene umständliche Bildungsweg, der diese bemerkenswerte Frau veranlasste, sich der höheren Bildung von Mädchen anzunehmen. Eugenie Schwarzwald wurde 1872 in Czernowitz, Galizien, geboren, besuchte eine höhere Mädchenlehranstalt in Czernowitz⁶⁴ und war von 1888 bis 1891 in der k.k. Lehrer - und Lehrerinnen-Bildungsanstalt eingeschrieben.⁶⁵ Sie hatte nun den höchsten Ausbildungsgrad erreicht, den die k. u. k. Monarchie den Frauen in dieser Zeit zugestand. Damit gab sich Frau Schwarzwald allerdings nicht zufrieden. So inskribierte sie 1895 an der Universität Zürich, der damals einzigen Hochschule im deutschsprachigen Raum, die Frauen zum regulären Studium zuließ. Da sie kein Maturazeugnis vorweisen konnte, musste sie ihre Eignung durch das Ablegen einer Aufnahmeprüfung unter Beweis stellen, was ihr auch gelang. Sie belegte die Fächer Germanistik, Anglistik, Philosophie und Pädagogik und promovierte 1902.⁶⁶ Schon 1901 erwarb sie in Wien die Räumlichkeiten des Lyzeums am Franziskanerplatz im ersten Bezirk und eröffnete dort das „Mädchen-Lyzeum PhDr Eugenie Schwarzwald (6 Klassen), verbunden mit Mädchen-Gymnasialkursen und Fortbildungskursen in Wien“⁶⁷ Ab 1911 führte sie

⁶³ Vgl. Frevert. Frauen-Geschichte. S. 119-120.

⁶⁴ Vgl. Murray G. Hall: „Frau Doktor“: Eugenie Schwarzwald.
<http://www.murrayhall.com/content/articles7schwarzwald.pdf> S. 1.

⁶⁵ Vgl. Göllner, Mädchenbildung um 1900, S. 39.

⁶⁶ Vgl. Hall, Frau Doktor, S. 2.

⁶⁷ Ebd.

die Schule als Mädchenrealgymnasium mit acht Klassen und eröffnete damit erstmals ihren Schülerinnen die Möglichkeit an ihrer Schule zu maturieren. Es blieb aber nicht bei dieser Innovation. Umtriebig und ehrgeizig wagte sich die Pädagogin an weitere Projekte, die in Wien für viel Gesprächsstoff sorgten und ihr Aufmerksamkeit in der Presse sicherten. Aber auch als Schlüsselfigur in einigen literarischen Werken der Zwischenkriegszeit begegnet man Schwarzwald, sie war zu einer „Wiener Institution“ geworden.⁶⁸

Unter den vielen reformpädagogischen Projekten ist die umstrittene „Ko – Edukations - Volksschule für Knaben und Mädchen“ zu erwähnen. Besonders bemerkenswert erscheint mir auch ihre Begabung, die Bedeutung zeitgenössischer Künstler zu erkennen und diese für ihre pädagogischen Konzepte zu gewinnen. So unterrichtete Adolf Loos im Schuljahr 1911/12 „Kunstgeschichte“ im Rahmen der Fortbildungskurse an der Schwarzwald – Schule. Oskar Kokoschka attestierte sie ein besonderes pädagogisches Talent und setzte ihn als Zeichenlehrer ein, womit der zuständige Fachinspektor jedoch wenig Freude hatte – schließlich verfügte Kokoschka über keine ausreichende pädagogische Ausbildung.⁶⁹ Unter den vielen bekannten Namen, die Schwarzwald zur Mitarbeit gewinnen konnte, zählten auch die Komponisten Arnold Schönberg, Alban Berg und Anton Webern.

Um der gesamten Persönlichkeit Eugenie Schwarzwald gerecht zu werden, muss auch auf ihr soziales Wirken hingewiesen werden. 1917 eröffnete sie die erste Gemeinschaftsküche, die den Mitgliedern eine warme Mahlzeit zum Selbstkostenpreis anbot. Es folgten viele weitere ambitionierte Projekte, erst der „Anschluss“ 1938 und eine Krebserkrankung setzten dem Tatendrang dieser bewundernswerten Frau ein Ende.

Man muss festhalten, dass die Schwarzwaldschule im Bildungsangebot der Zeit eine Ausnahme darstellte. Angesichts eines autoritären Schulwesens, in dem auch die Prügelstrafe unumstritten praktiziert wurde, erscheint die Schwarzwaldschule wie ein Hort der Menschlichkeit und Freiheit. Das Klassenzimmer sollte nämlich nach den Vorstellungen Schwarzwalds „eine Stelle fröhlicher Gemeinschaft, möglichst weitgehender Gerechtigkeit und tiefsten Friedens“ sein.⁷⁰ Hilde Spiel, eine der

⁶⁸ Ebd., S. 1.

⁶⁹ Vgl. Hall, Frau Doktor, S. 3.

⁷⁰ Eugenie Schwarzwald: Das neue Schuljahr beginnt. In: Neue Freie Presse 18.9.1927. Zit. nach Göllner, Mädchenbildung um 1900, S. 154.

berühmten Schwarzwaldschülerinnen, erinnert sich an ein Klima „der Reinheit, der Güte und Humanität, einem Klima der schönen Illusionen“.⁷¹ Natürlich handelte es sich um eine Illusion, die wenig mit der Realität und den an Mädchen gerichteten Erwartungen gemein hatte. Alice Herdan-Zuckmayer erinnert sich:

Wir führten ein Doppelleben. Zu Hause hatten wir wohlgezogen zu sein, und die meisten Kinder, auch ich, taten gern, was man von ihnen erwartete: bitten, danken, knicksen, manchmal handküssen. Das wurde bedankt mit Freundlichkeit, Lob und Anerkennung. Die Schule war des eigentliche Leben: sie stand im Mittelpunkt unseres Daseins. Hier erreichte man Anerkennung auf völlig andere Weise, hier wurden große Ansprüche gestellt, die man am besten erfüllte, wenn man Zuhören, Denken und Antworten lernte.⁷²

Dieser geschützte Bereich bot vielen Schülerinnen eine Möglichkeit, verschiedene Facetten der eigenen Persönlichkeit zu erkennen und auszubilden ohne auf gesellschaftliche Konventionen Rücksicht nehmen zu müssen. „Das Talent wird eine Chance haben ...“ heißt es in dem Artikel „Schöpferische Erziehung“. Dabei ist nicht nur von Genies die Rede, auch „die mittlere Begabung wird in der Freiheit zu ungeahnter Entfaltung gelangen“.⁷³ So ist es wohl kein Zufall, dass gerade Absolventinnen ihrer Schule später eine erstaunliche und für die Zeit ungewöhnliche Karriere machten. Neben Joe Lederer und Hilde Spiel besuchten auch die Schriftstellerinnen Maria Lazar und Alice Herdan-Zuckmayer, sowie die Soziologin Maria Jahoda die Schwarzwaldschule. Auch die Schauspielerin Helene Weigel, die erste Frau von Bert Brecht, kam in den Genuss der Schwarzwald – Pädagogik.

Man kann durchaus von einem Privileg sprechen, diese besondere Schule besuchen zu dürfen. Aber auch der Besuch einer der übrigen Anstalten höherer Mädchenbildung war zu Beginn des 20. Jahrhunderts eine Ausnahme, nicht jedem Mädchen standen die Tore offen. Schließlich handelte es sich in beinahe allen Fällen um private Einrichtungen, die spärlich vom Staat subventioniert wurden und deshalb gezwungen waren, ein beträchtliches Schulgeld einzuheben, das sich nur wohlhabende Familien leisten konnten. Sobald sich finanzielle Engpässe einstellten, und Verzicht geübt werden musste, hatten wohl die Töchter das Nachsehen. Wofür

⁷¹ Hilde Spiel: Die hellen und die finsternen Zeiten. Erinnerungen 1911-1946. München: List, 1989. S. 56.

⁷² Alice Herdan-Zuckmayer: Genies sind im Lehrplan nicht vorgesehen. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1979, S. 57.

⁷³ Eugenie Schwarzwald: Schöpferische Erziehung. Zit. nach Herdan-Zuckmayer, S. 46.

sollte man den finanziellen Aufwand auch betreiben? Es blieben auch nach dem Abschluss die Möglichkeiten sehr eingeschränkt, da die Reifeprüfung in den meisten Fällen nur auf Umwegen zu erreichen war und eine akademische Laufbahn durch viele Einschränkungen – nicht alle Fakultäten standen Studentinnen offen - erschwert wurde. Bestenfalls reichte die schulische Ausbildung aus, um eine leichte Bürotätigkeit auszuüben.

Die Bildungswege von Lederer, Keun und Sanzara entsprechen der für die Zeit typischen Ausbildung junger Mädchen, welche in der Regel mit dem 16. Lebensjahr absolviert war, Matura beziehungsweise Hochschulreife war einfach nicht vorgesehen. Wenn also keine meiner Autorinnen den Sprung auf eine Hochschule schaffte, so lag dies weder an mangelnder Begabung, noch am Willen, es fehlte die Möglichkeit. Dennoch waren alle drei Autorinnen in der privilegierten Situation, eine höhere Mädchenschule zu besuchen. Die traditionellen Geschlechterrollen dürften zwar nur zaghaft in Frage gestellt worden sein, immerhin wurden die Mädchen intellektuell und auch in ihrer Kreativität gefördert und lernten Bildung und Kultur wertzuschätzen.

2.3. Weibliche Kultur

2.3.1. Kunst und Kultur in der Erziehung

(...) und anbei ein herrliches, herrliches!! Gedicht von Mörike.⁷⁴

schreibt die gerade einmal 13-jährige Protagonistin aus Joe Lederers *Unter den Apfelbäumen* ihrer Freundin. In den autobiographischen Erzählungen und Romanen Joe Lederers erfreuen sich junge Mädchen nicht nur an Gedichten Mörikes, sie begeistern sich auch für Theateraufführungen, verehren schwärmerisch Schauspieler, spielen mehr oder weniger ambitioniert Klavier und versuchen sich hingebungsvoll im Ausdruckstanz.

Auch der Blick in die Biographien der Autorinnen Keun, Lederer und Sanzara zeigt: Literatur, Theater, Musik und Tanz spielten schon in jungen Jahren eine wichtige Rolle. Da nur wenig Genaues in Erfahrung zu bringen ist, worin die Beschäftigung

⁷⁴ Joe Lederer: *Unter den Apfelbäumen*. München: Desch, 1959, S. 10.

bestand, muss ein Verweis auf die allgemeinen Bedingungen kultureller Sozialisation Aufschluss geben.

Die kulturelle Sozialisation, der Zugang zu Kunst, Musik und Literatur ist für eine angehende Schriftstellerin wohl von besonderer Bedeutung. Eine künstlerische Laufbahn ohne kulturelle Vorbildung ist schließlich schwer vorstellbar. Aber nicht nur die grundsätzliche Verfügbarkeit ist entscheidend, es kommt auch auf das Angebot und die Auswahl an. Wenn man bedenkt, wie viel Rücksicht in der Erziehung und in der schulischen Ausbildung auf die weibliche Wesensart genommen wurde, stellt sich die Frage: Welche kulturellen Leistungen wurden als für Mädchen geeignet angesehen? In welcher Weise und in welchem Ausmaß war Kultur präsent?

Auskunft gibt eine kritische Analyse einer Zeitgenossin:

Die Töchter des gebildeten Mittelstandes beschäftigen sich heutzutage mit einer Reihe an sich harmloser, in gewissem Sinne sogar berechtigter Dinge. (...) Sie fertigen endlose Stickereien zu Geschenken oder für die eigene Wohnung und Kleidung. Sie sind Mitglieder in Gesangsvereinen und Lesekränzchen, nehmen auch noch eine oder die andere Privatstunde und lesen abwechselnd einen englischen oder französischen Roman, um nicht ganz aus der Übung zu kommen. Das Clavier nimmt sie täglich stundenlang in Anspruch.⁷⁵

Auf dem ersten Blick vermittelt diese Beschreibung des weiblichen Alltags den Eindruck eines besonders intensiven kulturellen Lebens. Irritierend ist jedoch der kritische Unterton, den die Autorin anschlägt. Handelt es sich etwa nur um einen unnützen Zeitvertreib müßiger höherer Töchter?

Tatsache ist, dass Kunst, Musik und Literatur im Leben bürgerlicher Mädchen einen hohen Stellenwert einnahm. In seiner Untersuchung *Bildung und Kultur bürgerlicher Frauen 1850-1918. Eine Quellendokumentation aus Anstandsbüchern und Lebenshilfen für Mädchen und Frauen als Beitrag zur weiblichen literarischen Sozialisation*⁷⁶ begibt sich der Autor Günter Häntzschel auf die Spuren weiblicher Kultur, indem er die zu dieser Zeit in hohen Auflagen verbreiteten Anstandsbücher und Lebenshilfen als Quelle heranzieht.

⁷⁵ Mathilde Lammers: Die Frau. Ihre Stellung und Aufgabe in Haus und Welt, 1877. Zitiert nach Häntzschel (Hg): Bildung und Kultur bürgerlicher Frauen, 1986, S. 19.

⁷⁶ Günter Häntzschel (Hrsg.): Bildung und Kultur bürgerlicher Frauen 1850-1918. Eine Quellendokumentation aus Anstandsbüchern und Lebenshilfen für Mädchen und Frauen als Beitrag zur weiblichen literarischen Sozialisation. Tübingen: Max Niemeyer, 1986.

Die Analyse der Quellentexte ergibt ein recht differenziertes Bild. Die Beschäftigung mit Handarbeiten, Musikausübung, Zeichnen und Malen und ganz besonders der Umgang mit Literatur galten als typisch weibliche Domäne. Da der Alltag von jungen Mädchen vor allem in der Zeit zwischen Schulabschluss und Verheiratung von kleinlichen Alltagsorgen bestimmt war, bot jede kreative Beschäftigung natürlich eine Gelegenheit, geistige Anregung zu finden. Künstlerische Beschäftigungen kompensierten den Mangel an intellektueller und ästhetischer Bildung und hatten somit eine durchaus nützliche Funktion, die nicht unterschätzt werden darf. Gewiss förderten verschiedene kreative Tätigkeiten die Konzentration, Geschicklichkeit und das Talent, jedoch dürfte kaum die Absicht bestanden haben, eine Begabung über das Mittelmaß hinaus zu fördern. Häntzschel schließt aus den Quellen:

Die enge Häuslichkeit, die moralische Zensur von Seiten der Eltern und Erzieher erschweren oder vereiteln jedoch zumeist eine tiefere Gemüts- oder kritische Verstandesbildung.⁷⁷

Vielmehr handelte es sich um eine für Frauen angemessene Unterhaltung und eine mehr oder weniger nützliche Beschäftigung, die auch Repräsentationszwecken dienlich war. Der Protagonistin aus Irmgard Keuns *Das Mädchen, mit dem die Kinder nicht verkehren durften* macht der Besuch der musterhaften Kusine Lina das Leben schwer:

Diese Giraffe verdirbt mir jetzt (...) das Leben. Immerzu stickt sie Kissenplatten für ihre Mutter – ich muß es auch tun, weil ich sonst lieblos bin, und weil ich endlich weiblich erzogen werden soll.⁷⁸

Auch mit dem Musikunterricht und ganz besonders dem obligatorischen Klavierspielen verhielt es sich ähnlich. Talent oder Interesse waren selten die Voraussetzung, aus Prestige Gründen wurde den Mädchen der Unterricht oft aufgezwungen, was allenfalls zu dilettantischen Fertigkeiten führte.⁷⁹ Ebenso wenig werden die Mädchen in Zeichnen und Malen eine Meisterschaft erreicht haben, wenn man bedenkt, dass eher reproduktive als schöpferische Fertigkeiten geübt wurden: Vorlagen kopieren, Formen ausmalen, verschnörkelte Initialen herstellen und ähnliche Verfahren.

⁷⁷ Häntzschel, *Bildung und Kultur bürgerlicher Frauen*, S. 27.

⁷⁸ Keun, *Das Mädchen, mit dem die Kinder nicht verkehren durften*, S. 126.

⁷⁹ Vgl. Häntzschel, S. 27.

Ganz ohne Wirkung dürften diese Beschäftigungen mit bescheidenen Ansprüchen doch nicht geblieben sein. Aus den Texten verschiedener Ratgeber geht hervor, dass neben den typischen Frauenberufen wie Lehrerin und Krankenpflegerin bemerkenswerter Weise auch Berufe im künstlerischen Bereich als erstrebenswert angesehen wurden: „Die Musik als weiblicher Beruf“, „Der Weg zur Bühne“, „Im Künstleratelier“, „Die Schriftstellerin“. Diese Kapitel enthält Amalie Baischs Ratgeber *Aus der Töchterschule ins Leben*⁸⁰ Wenn auch vor übertriebenen Hoffnungen gewarnt wird, so wird doch sichtbar, welche große Rolle vor allem der musische Bereich innerhalb weiblicher Berufsmöglichkeiten spielte. Auch Alice Rühle-Gerstel bestätigt in ihrer aufschlussreichen Untersuchung *Das Frauenproblem der Gegenwart*⁸¹ den Eindruck, dass es durchaus möglich war, auf der künstlerischen Erziehung eine spätere Karriere zu begründen. 40 000 beschäftigte Frauen am Theater weist die Berufszählung von 1925 nach. Man kann nicht davon ausgehen, dass es sich bei allen um Stars handelte, aber immerhin waren darunter 2000 Frauen in selbständiger Stellung, was auf einen gehobenen Status schließen lässt. Die Statistik zeigt, dass es im künstlerischen Bereich möglich war, in die nach Einkommen und Rang höheren Berufskategorien vorzudringen: 2750 bildende Künstlerinnen werden hier angeführt, während nur 1100 Lehrerinnen, 45 Hochschullehrerinnen und 290 Beamtinnen vertreten sind. Die Chancen beruflich zu avancieren waren also in künstlerischen Berufen größer als in den traditionellen Frauenberufen. Elise Polke macht dies in einem fiktiven Gespräch deutlich:

„Soll Ihre Tochter sich zur Lehrerin ausbilden?“

„Lehrerin?! Wir denken nicht daran! Welch ein martervolles Dasein und welche untergeordnete Stellung in der Gesellschaft! Nein, sie kann ja später, wenn es sein müsste, unterrichten, aber wir meinen alle, dass das Zeug zu einer Künstlerin in ihr stecke.“⁸²

Es ist nicht ganz einfach zu beurteilen, welchen Wert diese vielen kreativen Beschäftigungen in Kindheit und Jugend für die künstlerische Selbstverwirklichung tatsächlich hatten. Zum einen boten sie die Möglichkeit eines naiven, spielerischen

⁸⁰ Amalie Baisch (Hg): *Aus der Töchterschule ins Leben*. Ein allseitiger Berater für Deutschlands Jungfrauen. Unter Mitwirkung hervorragender Kräfte, 1889. In: Häntzschel, S. 24.

⁸¹ Alice Rühle-Gerstel: *Das Frauenproblem der Gegenwart*. Eine psychologische Bilanz. Leipzig: S. Hirzel, 1932, S. 303.

⁸² Elise Polke: *Musik*. Quelle: Anne Wothe (Hg): *Der Hausschatz*. Ein Freund und Ratgeber für die Frauenwelt, 1886. Zit. nach Häntzschel, S. 362.

Ausprobierens, und mit der Anerkennung wuchs wohl auch das Selbstvertrauen. Zum anderen fehlte die Vertiefung, die Ernsthaftigkeit und auch die ästhetische Bildung und Unterweisung, die für eine ambitionierte künstlerische Laufbahn wohl auch nötig gewesen wären. Es ist auch aus der Statistik nicht zu entnehmen, wie es um die künstlerische Qualität der Leistungen von Frauen im Kulturbereich bestellt war. Dass man in Literaturgeschichtsbüchern und Kunstgeschichtsbüchern nach weiblichen künstlerischen Genies suchen muss, ist keinesfalls ein Beweis für die Nicht-Existenz. Man muss nämlich bedenken, dass die Frau als Künstlerin in der Öffentlichkeit kaum wahrgenommen wurde. Ein Blick auf die zeitgenössische Diskussion zum Thema „Frau und Kunst“ soll die Gründe dafür erhellen.

2.3.2. Die Frau als Künstlerin

Weibliche Genies? In der Auffassung der Zeit war dies schier eine Unmöglichkeit. Um die Jahrhundertwende beherrschten mehr oder weniger abstruse Vorstellungen von der Begabung der Geschlechter den öffentlichen Diskurs. In diesem Zusammenhang sind die Theorien des Wiener Philosophen Otto Weininger zu erwähnen, dessen Werk *Geschlecht und Charakter* den Frau-Kunst-Diskurs auch noch lange nach dem Freitod des Autors 1903 bestimmte. Aus der „Seelenlosigkeit“ der Frau schließt der Philosoph:

Darum aber läßt sich mit Sicherheit nun folgende abschließende Antwort auf die Frage nach der Begabung der Geschlechter geben: es gibt wohl Weiber mit genialen Zügen, aber es gibt kein weibliches Genie, hat nie ein solches gegeben (...) und kann nie ein solches geben. Wer prinzipiell in solchen Dingen der Laxheit huldigen und den Begriff der Genialität so sehr auf tun und erweitern wollte, daß die Frauen unter ihm auch nur ein Fleckchen Raumes fänden, der würde diesen Begriff damit bereits zerstört haben.⁸³

Es ist zwar heute kaum nachvollziehbar, aber Otto Weiningers Theorien waren sehr populär und erfreuten sich einer großen Anhängerschaft. Darunter befand sich auch Karl Kraus, dem man unreflektiertes und unkritisches Denken ja nicht gerade vorwerfen kann. So radikal die Ansichten auch klingen mögen, Weininger und wohl auch Kraus waren auch nur Kinder ihrer Zeit. Auch andere einflussreiche Schriften

⁸³ Otto Weininger: *Geschlecht und Charakter. Eine prinzipielle Untersuchung*. Wien und Leipzig: Wilhelm Braumüller Universitäts-Verlagsbuchhandlung, 1922, S. 235.

der Zeit schlagen in dieselbe Kerbe.⁸⁴ Allen zugrunde liegt die These vom spezifischen Geschlechtscharakter von Mann und Frau, die bis ins 18. Jahrhundert zurückreicht und noch in der Weimarer Republik kulturtheoretische und soziologische Auseinandersetzungen prägte. Die Geschlechtscharaktertheorie geht davon aus, dass die physischen Merkmale des jeweiligen Geschlechts notwendigerweise psychische und charakterliche Merkmale bedingen. Demnach wird das unveränderliche Wesen der Frau als statisch, harmonisch, in sich ruhend, instinktiv, triebhaft und erdig-natürlich verstanden. Das Sein der Frau ist identisch mit ihrem Geschlechtssein/Weibsein.⁸⁵ Dem Mann ist diese Identität verloren gegangen, er strebt nach der Einheit und bedarf dafür des Blickes auf das Wesen der Frau. Nach Karl Schefflers⁸⁶ Kulturphilosophie ist diese enorme Willensanstrengung die Kulturleistung des Mannes, Kunst ist ein Ergebnis davon. Die passive Harmonie der Frau heißt Natur, die bewusste und gewollte des Mannes heißt Kultur.⁸⁷

Die Idealisierungen, die er im Verlaufe der Geschichte oft mit der Frau vorgenommen hat, sind nicht Taten der Großmut, sondern der Not. Denn der Mann ist des Idealen bedürftig. Auch das Kunstwerk ist nichts anderes als ein Notgebilde des männlichen Partikularismus. (...) Genauer noch gesprochen: die Kunst ist vom Mann für den Mann gemacht, sie konnte nur entstehen, weil die männliche Einseitigkeit ihrer als Medium zur Harmonie bedarf.⁸⁸

Damit ist deutlich ausgesprochen, was die Frau mit der Kunst zu tun hat: nichts! Nicht nur als Schöpferin von Kunstwerken ist sie unvorstellbar, als Rezipientin spielt sie ebenfalls keine Rolle, denn auch zum Genuss der Kunst ist sie gänzlich unfähig. Es bedarf keiner großen Geistesanstrengung, um die Gedanken Scheffels fortzuführen: höchstens zur Nachahmung wirklicher, also männlicher, Kunst ist die Frau geschaffen. Einzig in der Kunst des Tanzes ist die Frau eine Meisterin, und auch in der „Halbkunst“ Roman kann sie etwas leisten, allerdings nichts „wahrhaft Originelles“⁸⁹. Nicht unerwartet findet sich in Scheffels Kunsttheorie doch noch eine wichtige Aufgabe für die Frau:

⁸⁴ Z.B. Paul Julius Möbius: Über den physiologischen Schwachsinn des Weibes. Halle, 1900.

⁸⁵ Vgl. Karin Hausen: Die Polarisierung der „Geschlechtscharaktere“ - Eine Spiegelung der Diskussion von Erwerbs- und Familienleben. In: Sozialgeschichte der Familie in der Neuzeit Europas. Neue Forschungen herausgegeben von Werner Conze. Stuttgart: Ernst Klett, 1976, S. 363ff.

⁸⁶ Karl Scheffler (1869-1951), Kunstschriftsteller und -kritiker hatte bedeutenden Einfluss auf das Kulturleben seiner Zeit. (vgl. Brockhaus Enzyklopädie in 30 Bänden. Bd 24. 2006, S. 190)

⁸⁷ Karl Scheffler: Die Frau und die Kunst. Berlin: Julius Bard, 1908, S. 20.

⁸⁸ Ebd., S. 28f.

⁸⁹ Ebd., S. 53.

Als Anregerin und Resonator des männlichen Dranges zur Vollkommenheit steht die Frau neben dem Künstler, nicht unter, nicht über ihm.⁹⁰

Mit diesem kleinen Exkurs über das Konzept der „Geschlechtscharaktere“ vervollständigt sich das Bild von den gesellschaftlichen Bedingungen weiblicher Erziehung, Bildung und Kultur. Dass die Beschäftigung mit Kunst und Kultur von Oberflächlichkeit geprägt war, hatte nicht allein mit kleinlicher häuslicher Erziehung zu tun, sondern mit einem grundsätzlichen weltanschaulichen Konzept von Geschlechtertypologien, das Frauen jede über das Mittelmaß hinausgehende Begabung absprach. Die rege Beschäftigung mit diesem Thema lässt erkennen, dass ein großes Interesse daran bestand, an den bestehenden Zuschreibungen und den damit verbundenen Beschränkungen festzuhalten. Welche Absichten dahinter standen, kann an dieser Stelle nicht beantwortet werden. Die Leidenschaftlichkeit und Überzogenheit der Agitation lässt vermuten, dass damit bereits aufkommende Zweifel an den bestehenden Rollenbildern abgewehrt werden sollten. Einer Emanzipation der Frau als Künstlerin war der vorherrschende Frau – Kunst – Diskurs aber keinesfalls zuträglich.

2.3.3. Die literarische Sozialisation

Für die vorliegende Arbeit ist natürlich die literarische Sozialisation von besonderem Interesse. Es stellt sich die Frage, ob geschlechtsspezifische Unterschiede in der allgemeinen Sozialisation, in Erziehung, Bildung, Aufgaben und Funktionen geschlechtsspezifische Unterschiede in der literarischen Sozialisation bedingten. Häntzschel stellt in seiner Untersuchung⁹¹ fest, dass sich entsprechend der Dichotomie zwischen weiblicher und männlicher Bestimmung und Lebensweise unterschiedliche Lektüre-Interessen und unterschiedliches Leseverhalten herausbildeten. Schönegeistige Literatur wurde zunehmend zur weiblichen Domäne, während Männer sich der Fachliteratur, sowie Zeitungen und Fachzeitschriften zuwandten. In den von Häntzschel untersuchten Anstandsbüchern für Mädchen und Frauen nimmt die Lektüre dementsprechend einen viel größeren Stellenwert ein als in den allgemeinen Ratgebern. Wozu bedarf die Frau der Bücher?

⁹⁰ Ebd., S. 81.

⁹¹ Häntzschel, Bildung und Kultur bürgerlicher Frauen 1850-1918, S. 28ff.

Schon darum also sollte man die weibliche Neigung zum Lesen begünstigen und stärken weil Tausende von Frauen kein anderes Mittel zur Unterhaltung, noch mehr zur Erhebung und Erbauung haben als dieses. Es gewährt ihnen Ersatz für viele Entbehrungen, bewahrt sie nicht allein vor Langeweile, sondern auch vor allen Launen und Grillen, die durch den Mangel an Beschäftigung, wie an geistiger Nahrung so leicht entstehen.⁹²

Die Durchsicht der Quellendokumentation ergibt, dass der Literatur neben der Unterhaltung eine therapeutische und tröstende Funktion zugesprochen wurde und dass sie auch der Charakter- und Herzensbildung diene. Die Verfasser empfehlen, gründlich und genau zu lesen, sich treffende Aussprüche, schöne Stellen und ganze Gedichte einzuprägen und diese als „Lebensregeln“ in ein Album einzuschreiben.⁹³ Sie eigneten sich auch zu Deklamationen in Gesellschaften und würden dort für eine gehobene Unterhaltung sorgen, seien dafür viel besser geeignet als „dilettierende Fingerübungen auf dem unvermeidlichen Piano“.⁹⁴ Solche Darbietungen dürften in Mädchenkreisen üblich gewesen sein. Nicht nur die Anstandsbücher erwähnen häufig solche private literarische Betätigung, auch in den Romanen von Joe Lederer deklamieren die Mädchen Gedichte und tragen in Kostümen auf Familienfesten Dramen mit verteilten Rollen vor.

Es wurde also viel gelesen. Aber was? Welche Vorlieben hatten Mädchen und Frauen? Waren sie völlig frei in ihrer Lektürewahl? Welche Lektüre hielten Erzieher und Pädagogen für geeignet?

Über das Mädchen George erzählt Joe Lederer:

Das große Erlebnis ihres achten Jahres war die Entdeckung des Bücherkastens. Sie las die Geschichte des Dorian Grey, die Königsdramen, Heine. Wenn Francois heimkam, rezitierte sie mit hoher Stimme Monologe, Gedichte, Prosastellen. Francois lachte und war entzückt.⁹⁵

Die Lektüreauswahl ist für eine Achtjährige doch einigermaßen erstaunlich und bedarf einer genaueren Betrachtung. George und viele andere Protagonistinnen, vermutlich auch die Schöpferin dieser autobiographischen Erzählungen, haben das Privileg in ihrem Zuhause eine gut sortierte Bibliothek vorzufinden, zu der sie nicht nur uneingeschränkt Zugriff haben, sondern auch zur Lektüre ermuntert werden. Heute mag man ausrufen: das ist doch selbstverständlich! Wer sollte denn das

⁹² Louise Otto: Bücher. In: Häntzschel, Bildung und Kultur bürgerlicher Frauen 1850-1918, S. 387.

⁹³ H. Groß: Lektüre. In: Bildung und Kultur bürgerlicher Frauen, S. 424.

⁹⁴ Ebd., S. 424.

⁹⁵ Lederer, Das Mädchen George, S. 11.

Lesen von Klassikern verbieten? Aber von heutigen Verhältnissen darf man natürlich nicht ausgehen. Auch Louise Otto betont, dass am Ende des 19. Jahrhunderts Lesefreiheit und ihre von Jugend an betriebene Schiller-Lektüre als etwas ganz Außergewöhnliches galt⁹⁶. Bemerkenswert ist, dass auch in Joe Lederers Erzählungen bevorzugt Schiller gelesen und deklamiert wird, Gedichte ebenso wie die Dramen *Maria Stuart*, *Wallenstein* und *Kabale und Liebe*. Louise Otto spricht über den tiefen Eindruck, den die Schiller-Lektüre hinterließ:

Sogar eine Kinderseele fühlt sich hier von heiligen Schauern erfüllt, gehoben, bereit, diesen erhabenen Idealen nachzustreben.⁹⁷

Obwohl in den zeitgenössischen Ratgebern auch vor dem übermäßigen Genuss von leichter Unterhaltungsliteratur gewarnt wurde, da sie die Phantasie verwirre und falsche Vorstellungen von der Wirklichkeit erwecke, wollten Pädagogen und Erzieher auch anspruchsvolle Dichtung nur eingeschränkt jungen Frauen zugänglich machen. Auch bei den Klassikern müsse man eine strenge Auswahl treffen, da sich darunter viele befänden, für die den Mädchen die nötige Reife fehle. Unter anderem wurden gerade Schillers Werke als für den weiblichen Charakter gefährlich erachtet:

Schiller ist mehr ein Dichter für junge Männer als für Frauen, und eine große Gefahr geht aus ihm, neben der Erweckung für das Große und Erhabene, hervor, der Wahn, dass die Leidenschaft Bestimmung sei, der da überall entsteht, wo das Christentum fehlt.⁹⁸

Wenn es sich hierbei auch um eine extreme Meinung handeln dürfte, so findet sich doch eine ähnliche Haltung in vielen anderen Lektürevorschlägen. Mit zu viel Leidenschaft, Pathos, Idealismus und Freiheitsdrang wollte man die Mädchen nicht konfrontieren, sie könnten schließlich in ihrem bereits aufkeimenden Zweifel an der von der Gesellschaft bestimmten Rolle der Frau bestärkt werden und Mut zum Aufbegehren finden.

Viele dieser Quellentexte stammen aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und beschreiben die Bedingungen, unter denen die Mütter meiner Autorinnen literarisch sozialisiert wurden. Kein Wunder also, dass Joe Lederer und Irmgard Keun betonen, ihre literarische Bildung durch die liberalen Väter erfahren zu haben. Es ist gut

⁹⁶ Otto, Bücher, S. 390f

⁹⁷ Ebd., S. 391.

⁹⁸ Elise von Hohenhausen: Lektüre. In: Bildung und Kultur bürgerlicher Frauen 1850-1918, S. 377.

nachvollziehbar, dass ein junges Mädchen, vor einer üppig bestückten Bücherwand stehend, gerade nach Werken greift, die als gefährlich für weibliche Gemüter gelten. Der Reiz des Verbotenen dürfte mit ein Grund für die doch etwas frühreife Begeisterung für Heine und Schiller gewesen sein.

Die geschlechtsspezifischen Unterschiede im erwünschten Leseverhalten blieben auch über die Jahrhundertwende hinaus bestehen. Für den literarischen Markt für Mädchen und Frauen hatte dies weit reichende Auswirkungen. Schon in der Mitte des 19. Jahrhunderts erblickte der krisengeschüttelte Buchmarkt beim weiblichen Publikum zukunftssträchtige Absatzmöglichkeiten. Ein Dichter, den die Frauen kaufen, sei ein gemachter Mann, so hieß es.⁹⁹ Was ist nun unter dieser Damenlektüre zu verstehen?

Häntzschels Analyse der Empfehlungen in Anstandsbüchern und Ratgebern zeigt verschiedene Tendenzen, welche die Bevormundung der weiblichen Leserschaft belegen. Auffällig ist zum Beispiel die Vorliebe für Zitatensammlungen, welche in den Anstandsbüchern nicht nur empfohlen werden, sondern häufig auch von den Verfasserinnen selbst herausgegeben werden, wobei Titel wie *Merkbüchlein für Frauen und Mädchen* auf die ihnen eigene weibliche Kultur hinweisen. Zitate werden aus ihren Zusammenhängen herausgelöst und auf weibliche Lebenszusammenhänge bezogen.

Das heißt: die dichterische Aussage wird funktionalisiert, ihr ursprünglich komplexer Charakter geht verloren, die Texte dienen in der neuen Zusammenstellung oft entgegen ihrer ursprünglichen Intention als Belege für moralisch-sittliche Maximen, unter denen die einzelnen Rubriken stehen.¹⁰⁰

Außerdem ist eine Tendenz zur Lyrik erkennbar. Bezeichnenderweise versuchen sich auch junge Autorinnen wie Joe Lederer anfänglich in dieser Gattung. Lyrik wird vor allem von Frauen gelesen und zahlreiche Lyrikanthologien werden diesem Lesebedürfnis gerecht. Auch darin wird der beengten Lebenswelt durch eine entsprechend eingeschränkte Auswahl der Poesie entsprochen. Gedichte werden darin nicht nach Epochen, Textmerkmalen oder Verfassern angeordnet, sondern nach Themenkreisen, wie zum Beispiel „Religion“ oder „Liebe, Treue und Familienglück“. So treten literarhistorische Entwicklungen, gattungsspezifische

⁹⁹ Vgl. Häntzschel S. 32.

¹⁰⁰ Ebd., S. 34.

Besonderheiten und individueller Stil eines Dichters in den Hintergrund, ein Umstand, der das Erfassen der Bedeutung von Dichtkunst erschweren muss.

Der literarische Markt für Frauen hält aber noch weitere Überraschungen bereit. Vorwiegend die Nationalliteratur erscheint in gereinigten Ausgaben, Texteingriffe, Veränderungen und Kürzungen waren üblich. Man wollte den Leserinnen nicht den originalen Heine oder Goethe in all ihrer Komplexität zumuten, selektierte und vereinfachte unter dem Titel „für die Frauenwelt ausgewählt“.

Die Herausgeberinnen von Anstandsbüchern und Ratgebern waren in ihrer Zeit auch beliebte Autorinnen von Romanen, Novellen, Erzählungen, Gedichten und Essays. Häntzschel weist darauf hin, dass sich diese Werke oft durch Detailmalerei, häusliche Szenerie und durch ein Übergewicht an Sentimentalität auszeichnen. Auch im beliebten Genre des historischen Romans werden in der Fiktion die Beschränkungen der realen weiblichen Lebensverhältnisse nicht überwunden und konventionelle Frauenbilder entworfen. Hier macht sich bemerkbar,

(...) daß den Verfasserinnen aufgrund ihrer reduzierten Schulbildung und ihrer späteren Abgeschlossenheit gründliche Vertrautheit mit der Weltgeschichte, Kenntnisse fremder Kulturen und überhaupt die Möglichkeit, das Private und Subjektive zu überwinden, fehlen.¹⁰¹

Abseits moderner, demokratischer literarischer Strömungen, wie zum Beispiel dem Naturalismus, die um ein differenziertes und kritisches Bild der Gesellschaft bemüht sind, bleibt die traditionelle Mädchen- und Frauenliteratur bis zum Beginn des Ersten Weltkrieges unverändert bestehen. Die in der Mehrzahl weiblichen Verfasser erfreuen ihre Leserinnen mit moralischen und unterhaltenden Werken, die nach wie vor den engen häuslichen Kreis und die Familie idealisieren.

Der Publikumskreis für diese literarischen Erzeugnisse vergrößerte sich ständig. Die Expansion des literarischen Marktes brachte unter anderem die Gründung und Verbreitung der Familienblätter, Frauenjournale, Mode- und Unterhaltungszeitschriften mit sich, die sich für die Veröffentlichung frauenspezifischer Literatur besonders eigneten. Viele Verlage gaben verschiedene Publikationen wie Anstandsbücher, Journale, Anthologien und Klassikerausgaben, heraus, worin die einzelnen Werke gegenseitig inserierten. Ein dichtes Distributionsnetz weckte und stillte zugleich das Lesebedürfnis, eine eigene weibliche literarische Kultur entstand, die maßgeblich den literarischen Markt prägte.

¹⁰¹ Häntzschel, S.39.

Bald traten Kritiker auf den Plan und erhoben ihre Stimme gegen die Trivialisierung der Literatur und gegen die Tyrannei der „höheren Töchter“:

Wir wollen uns nicht mehr von den ewigen langweiligen Comtessen und Bankierstöchtern unterhalten lassen.¹⁰²

In ihren extremen Auswüchsen fand dieses Phänomen mit den gesellschaftlichen Umwälzungen in den ersten beiden Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts ein Ende. Die Angleichung der weiblichen Schulbildung an die der Knaben, die Zulassung zum Studium, die verbesserte Rechtsstellung der Frau trugen dazu bei, dass sich auch im kulturellen Bereich eine Annäherung der weiblichen an die männliche Sphäre ergab.

Die Autorinnen Keun, Lederer und Sanzara sind in einer Zeit der gesellschaftlichen Umbrüche geboren und aufgewachsen. Bis zur Jahrhundertwende waren die Möglichkeiten der Selbstverwirklichung äußerst eingeschränkt. Legitimiert wurde die fehlende Geschlechtergerechtigkeit mit der Dichotomie der Geschlechtscharaktere, aus der Rollenverhalten und -erwartungen mehr oder weniger nachvollziehbar abgeleitet werden konnten. So entstanden strukturell festgelegte Positionen, und diese bedingten wiederum gesellschaftlich vorgegebene Verhaltensmuster, die über Jahrzehnte verinnerlicht wurden und denen man sich kaum entziehen konnte.

Die Muße der bürgerlichen Mädchen und Frauen und ihr kulturelles Verhalten waren also weitgehend nicht selbst gewählt, sondern bestimmt durch die sozialen Normen für Frauen des Bürgertums. Vor allem die Ignoranz gegenüber weiblicher Kreativität machte eine Selbstverwirklichung als Künstlerin fast unmöglich.

Diese Voraussetzungen fanden auch die Mädchen Keun, Lederer und Bleschke vor, wobei das liberale Elternhaus und eine zum Teil fortschrittliche schulische Erziehung zumindest eine Ahnung von Freiheit und Selbstbestimmung ermöglichten. Sie werden dies zu nützen wissen.

2.4. Erste Schritte in die Selbständigkeit

16 Jahre, was nun? Bis zur Verheiratung würde es noch ein paar Jahre dauern, die Schulbildung ist bescheiden und ein Studium nicht vorgesehen, von

¹⁰² Zitiert nach Häntzschel, S. 42.

Berufsausbildung kann keine Rede sein. Während die Müttergeneration aufgrund günstiger Vermögensverhältnisse Sicherheit und Beschäftigung im Haushalt der Familie fand, steht die Töchtergeneration praktisch vor dem Nichts. Um realistische Perspektiven ist es schlecht bestellt, träumen ist erlaubt.

2.4.1. Traumberufe Schauspielerin und Tänzerin

Meine ganze Sehnsucht kreiste ums Theater. Ich konnte die Zeit nicht abwarten, wo ich die Mathematikhefte, Lateinübersetzungen in die Ecke feuern und endlich auf der Bühne stehen würde.¹⁰³

Der Traum von einer Karriere als Schauspielerin geistert durch viele Romane und Erzählungen der 20er Jahre und auch Joe Lederer und Irmgard Keun greifen dieses zeitgeistige Thema auf. So möchte Doris aus Irmgard Keuns zweitem Erfolgsroman *Das kunstseidene Mädchen* unbedingt eine Karriere als Schauspielerin machen. Der Beruf der Schriftstellerin weckt in der Protagonistin viele Hoffnungen und Erwartungen, die uns auch heute noch recht bekannt vorkommen:

Ich will eine werden. Ich will so ein Glanz werden, der oben ist. Mit weißem Auto und Badewasser, das nach Parfüm riecht, und alles wie Paris. Und die Leute achten mich hoch, weil ich ein Glanz bin, (...) ¹⁰⁴

Ob diese Vorstellungen von den Autorinnen geteilt wurden, ist nicht bekannt. Tatsache ist, dass sich sowohl Keun als auch Lederer und Sanzara im Schauspiel und im Tanz versuchten und mehr oder weniger ambitioniert diesen Beruf auch ausübten. Besonders erfolgreich verlief die Karriere von Rahel Sanzara.

Johanna Bleschkes musikalisches Talent fällt schon in ihrer Kindheit auf und wird auch gefördert.¹⁰⁵ Sie erhält Tanzstunden und kann auf Bällen und Schulvorführungen ihr Talent unter Beweis stellen. Obwohl ihr viel Anerkennung und Lob zuteil wird, können sich die Eltern einen künstlerischen Beruf für ihre Tochter nicht vorstellen. Sie bevorzugen etwas Solideres und zwingen das Mädchen in eine Buchbinderlehre. 1912, sie ist 18 Jahre alt, verlässt Johanna ihre Familie in Jena

¹⁰³ Lederer, Messalina aus gutem Hause. In: Ich liebe dich, S. 16.

¹⁰⁴ Irmgard Keun: *Das kunstseidene Mädchen*. München: dtv., 1989, S. 29.

¹⁰⁵ Biographische Ausführungen folgen Orendi-Hinze, Rahel Sanzara.

und kommt bei einer Verlegerfirma in Blankenburg im Harz unter, wo sie mit Familienanschluss leben und arbeiten soll. Dieser Versuch im bürgerlichen Leben Fuß zu fassen, sollte nur ein knappes Jahr dauern. Die Biographin Diana Orendi-Hinze vermutet, dass der jungen Frau bewusst wurde, dass es ihr unmöglich ist, sich in die kleinbürgerliche Sphäre zu integrieren, sich den elterlichen und gesellschaftlichen Erwartungen zu fügen. Stattdessen folgt sie ihrer Berufung zur Künstlerin, kehrt Jena den Rücken und geht nach Berlin, um Tänzerin zu werden. Es gehört wohl eine gehörige Portion Mut und Eigensinn dazu, diesen Schritt zu wagen. In Berlin lernt Johanna den Prager Arzt und Dichter Ernst Weiß kennen und eine leidenschaftliche Liebesbeziehung nimmt ihren Anfang, die für den weiteren Lebensweg der jungen Frau sehr prägend sein wird. Bei Kriegsausbruch folgt sie Ernst Weiß nach Linz, wo er als Reserveoffizier der K. und K. Armee im Einsatz ist. Währenddessen lässt sich Johanna zur Krankenschwester ausbilden und ist bis Ende 1915 in Lazaretten tätig.

Zurück in Berlin ermöglicht Ernst Weiß seiner Geliebten eine Ausbildung zur Tänzerin bei Rita Sacchetto, einer gefeierten Ausdruckstänzerin. Sie ist die Vertreterin einer Kunstrichtung, die das klassische Ballett als verstaubt, ästhetisiert und unnatürlich ablehnt. Die expressionistische Strömung sucht nach neuen, radikaleren Ausdrucksformen:

Nur der kann den letzten geistigen, dramatischen, expressionistischen Tanz schaffen, den Tanz der Beschwörung und der Himmelsstürmung, bei dem das Wachsende, Werdende, Flammende, Unberuhigte der Menscheninnerlichkeit an dem eigenen Leib in Bewegung gerät, lebendig und anregend wird und in Ruhe und Gleichgewicht nicht anders wie in den Tod zurücksinkt.¹⁰⁶

Es handelt sich bei dieser Kunstform um eine Verschmelzung von Tanz und Schauspiel. Die Kunst des Ausdruckstanzes erlebt in diesen Jahren eine Blüte und beschert Johanna Blaschke beachtliche Erfolge.

Joe Lederer ist vierzehn Jahre alt, als sich ein großer Traum erfüllt: sie erhält Schauspielunterricht bei Carl Forest, einem Mitglied des Wiener Burgtheaters.¹⁰⁷ In der autobiographischen Erzählung „Messalina aus gutem Hause“ erzählt die Ich – Erzählerin von ihrer schwärmerischen Liebe zu dem um Vieles älteren Herrn, eine

¹⁰⁶ Zit. nach Orendi-Hinze, Rahel Sanzara, S. 27.

¹⁰⁷ Vgl. Heidegger, Joe Lederer, S. 18.

Liebe, die ihre künstlerischen Ambitionen in den Hintergrund treten lässt. Aus Enttäuschung über die Zurückweisung durch den verehrten Lehrer verabschiedet sie sich bald vom Traum Schauspielerin zu werden. Zu einem Engagement kommt es nie.

Ambitionierter verfolgt Irmgard Keun ihre Karrierepläne. 1925 beginnt sie eine zweijährige Ausbildung an der „Schauspielschule der Vereinigten Stadttheater“ in Köln.¹⁰⁸ Auch für sie dürfte die schwärmerische Liebe zu einem älteren Herrn vom Theater mit ein Grund für das Interesse am Schauspielberuf gewesen sein. Es handelt sich um den Regisseur Johannes Tralow, den sie schon als Mädchen verehrt haben soll und mit dem sie nun eine Beziehung eingeht, die vorerst von kurzer Dauer ist.¹⁰⁹ Nach Abschluss der Schauspielschule erhält Irmgard Keun für die Spielzeit 1927/28 ein Engagement am Thalia-Theater in Hamburg, wo sie in Nebenrollen zu sehen ist. Der erste Schritt ist getan, die große Karriere sollte aber nicht daraus werden.

Der Traum von der großen Karriere als Schauspielerin hatte vermutlich nur oberflächlich mit der Vorstellung von einem Leben voll Glanz und Glamour zu tun. Dahinter verbarg sich der Wunsch nach Freiheit:

Ich werde ein Glanz, und was ich dann mache, ist richtig – nie mehr brauch ich mich in acht nehmen und nicht mehr meine Worte ausrechnen und meine Vorhabungen ausrechnen – einfach betrunken sein – nichts kann mir mehr passieren an Verlust und Verachtung, denn ich bin ein Glanz.¹¹⁰

Eine unabhängige und selbst bestimmte Existenz war für viele Frauen in dieser Zeit im Rahmen des vorbestimmten Handlungsspielraumes unerreichbar. Im Vergleich zur realistischen Perspektive, als kleine Angestellte ein bescheidenes Leben zu fristen, musste gerade für unangepasste und freiheitsliebende junge Frauen eine Karriere als gefeierte Schauspielerin sehr verlockend erscheinen. Dazu kommt, dass die bürgerliche Erziehung und Bildung den Zugang zur Schauspielkunst förderte oder zumindest nicht behinderte. Es ließ sich gut an das Gewohnte anknüpfen, an die kindlichen Deklamationsübungen im hübschen Aufputz zum Beispiel, die von Familienmitgliedern mit Entzücken wahrgenommen und mit Lob und Anerkennung

¹⁰⁸ Vgl. Marchlewitz, Irmgard Keun, S. 23.

¹⁰⁹ Ebd., S. 24.

¹¹⁰ Keun, Das kunstseidene Mädchen, S. 29-30.

bedacht wurden. Schließlich handelte es sich beim Schauspiel und auch beim Tanz um eine Kunst, die geeignet war, weibliche Vorzüge besonders zur Geltung zu bringen:

Außerdem durfte ich Schauspielunterricht nehmen. Meine Mutter hoffte, ich würde mir dadurch eine bessere Haltung aneignen, gefällige Bewegungen, und bei passender Gelegenheit ein klassisches Gedicht vortragen können.¹¹¹

Der Beruf der Schauspielerin ließ sich deshalb auch gut mit den zeitgenössischen geschlechtsontologischen Positionen vereinbaren. Während der Frau ja jede künstlerische Begabung abgesprochen wurde, ließen Kulturtheoretiker wie zum Beispiel auch Karl Scheffler doch eine Ausnahme gelten: die Schauspielkunst! Um den eigenen Theorien aber nicht allzu sehr zu widersprechen, wird im gleichen Atemzug eine Einschränkung vorgenommen. Schefflers Ausführungen zufolge bedarf die Schauspielerin nämlich kaum einer wirklichen Begabung, denn:

Als Schauspielerin hat die Frau nicht eigentlich die künstlerische Gabe der Charakterisierungsfähigkeit; sie ist am größten, wenn sie sich selbst spielt. In dem Grade, wie dieses Selbst anmutig und harmonisch ist, wirken ihre Gestalten von der Bühne herab.¹¹²

Die Natur selbst ist ihr künstlerisches Kapital, ein ergreifendes Weinen, eine anrührende Stimme und schöne Körperbewegungen, mehr ist nicht nötig und zu mehr ist die Frau auch nicht fähig. Zum bewussten Charakterisieren gehöre nämlich Wille und Objektivität und dabei handle es sich um männliche Eigenschaften.¹¹³

Etwas fortschrittlicher zeigt sich Julius Bab in seiner Schrift *Die Frau als Schauspielerin* aus dem Jahre 1915. Mit großer Verehrung spricht er von den Leistungen der Frau als Schauspielerin und anerkennt ihre Kunst als eine, die der des Mannes ebenbürtig ist. Aber auch er bleibt in traditionellen geschlechtsspezifischen Bestimmungen verhaftet, wenn er die Ursachen weiblicher Schauspielkunst ergründet:

Die Schauspielkunst ist eine Urkunst; sie steht dem dunklen Mutterboden aller Künste noch heute näher als Poesie, Malerei und oder Musik, und hat eine Entwicklung nur gehabt, weil und soweit sie in

¹¹¹ Lederer, *Messalina aus gutem Hause*, S. 15.

¹¹² Scheffler, *Die Frau und die Kunst*, S. 66.

¹¹³ Ebd., S. 68.

Arbeitsteilung lebt. Jene Urkunst, die unmittelbar aus der aus der Ekstase des Tanzes herauswuchs, (...) hat sich zerlegt: ihren geistigen Teil (...) übernahm der Sprachkünstler als dramatischer Dichter; das mehr physische, urtümliche Element, das jene völlige Verwandlung mit Haut und Haar bewirkt, blieb der Schauspielkunst vorbehalten.¹¹⁴

Die eigentliche hohe Kunst übt also der Dichter aus, die Schauspielerei dagegen ist eine passive, reproduzierende und körperliche Betätigung und erhält erst durch das gestaltende und formende Wirken des Dramatikers künstlerischen Wert. Die Begabung der Schauspielerin liegt nun darin, dass sie durch ihr passives und undifferenziertes Wesen ein leicht formbares Material für den Dramatiker darstellt.

Es liegt in der Natur der Sache, so sollte man meinen, dass es Frauenrollen gibt und damit auch weibliche Darsteller. Es ist bemerkenswert, wie viel Aufwand von den Autoren Scheffler und Bab betrieben wird, das Phänomen „Schauspielerin“ in das eigene eher weltanschauliche als kulturtheoretische Konzept zu zwängen. Im nächsten Jahrzehnt, in den „goldenen“ 20er Jahren, werden Theater, Revuen und Kabarett boomen, das neue Medium Film wird ein Massenpublikum begeistern, Schauspieler werden zu Stars. Angesichts dieser Entwicklung erscheinen die Ansichten der genannten Autoren irrelevant und längst überholt. Dennoch muss man feststellen, dass bis zum Ende der Weimarer Republik der Theaterbetrieb fest in männlicher Hand geblieben ist. Alice Rühle-Gerstel stellt in ihrer Untersuchung aus dem Jahre 1932 fest, dass Filmkonzerne und Theater unter der Leitung von Männern stehen und:

31 weiblichen Regisseuren stehen 900 männliche gegenüber. Diesen Allmächtigen muß letzten Endes auch der weibliche Star sich fügen. Um wie viel mehr sind ihrem Ermessen oder ihrer Willkür jene unzähligen Theaterfrauen und Filmgirls ausgeliefert, welche es nicht zur Berühmtheit bringen.¹¹⁵

Als „halbseiden“ bezeichnet Rühle-Gerstel den Beruf der Schauspielerin, da „sachliche Leistung und weibliche Wirkung“¹¹⁶ hier einen Kompromiss bilden.

In der Realität erfüllte der Traumberuf Schauspielerin wohl selten die hohen Erwartungen. Der Konkurrenzkampf war hart und die Bezahlung schlecht, die

¹¹⁴ Julius Bab: Die Frau als Schauspielerin. Ein Essay. Berlin: Oesterheld & Co. Verlag, 1915, S. 29.

¹¹⁵ Alice Rühle-Gerstel: Das Frauenproblem der Gegenwart, S. 306.

¹¹⁶ Vgl. Rühle-Gerstel, S. 306.

wenigsten schafften es ganz nach oben. Enttäuscht und ernüchtert wird sich die eine oder andere junge Frau einem Brotberuf zugewendet haben.

2.4.2. Brotberuf Angestellte

Viele junge Frauen blickten nach dem Ende des ersten Weltkrieges in eine ungewisse Zukunft. Im Krieg wurde ein großer Teil des Familienvermögens aufgebraucht, den Rest verschlang die Inflation am Beginn der 20er Jahre. Politische und wirtschaftliche Umwälzungen brachten gerade den Mittelstand in existenzielle Bedrängnis, sodass jedes Familienmitglied nun einen Beitrag leisten musste.

Auch die Familie Lederer leidet unter diesen Verhältnissen. Der Schulbesuch und auch der Schauspielunterricht der Tochter sind ab 1920 finanziell nicht mehr länger tragbar, eine praktische Ausbildung soll die Zukunft der Tochter sichern. Von 1921 bis 1922 besucht Josefine die private Handelsschule Allina¹¹⁷ in Wien und erwirbt Grundkenntnisse für den Beruf einer Büroangestellten. Bald bekommt sie Gelegenheit ihre Fähigkeiten unter Beweis zu stellen – als Sekretärin im Wiener Bankhaus Franz Pollak. Aber diese Beschäftigung ist nur von kurzer Dauer. Das Bankhaus Pollak gerät Ende 1924 im Zuge von Börsenspekulationen in so große Schwierigkeiten, dass alle Mitarbeiter entlassen werden müssen. Allerdings dürfte die Arbeit als Tippfräulein ohnehin nicht die Erfüllung gewesen sein:

Aber plötzlich, von einem Tag zum anderen, wird sie müde, angewidert, gereizt.

Drei Briefe, die man täglich von neun bis eins, von zwei bis sechs auf der Schreibmaschine herunterhackt. Drei Walzen im Hirn. Das Gegacker und Geschwätz der Kolleginnen – zudringliche Hausmeisterstöchter aus der Vorstadt, verbissene Offizierskinder, denen „es“ nicht an der Wiege gesungen wurde. Die Wutausbrüche des Herrn Szaba. Der Direktor, der unsichtbar und gewaltig hinter gepolsterten Türen thront ...Wenn Überstunden gemacht werden, läuft dieses Karussell bis neun, halb zehn Uhr abends.

Wenn auch von einem Traumberuf keine Rede sein konnte, so sicherte diese Anstellung immerhin Joe Lederers Lebensunterhalt. Nun, nach dem Verlust der Arbeit, beginnt eine Zeit bitterster Not und vergeblicher Arbeitssuche.

¹¹⁷ Vgl. Heidegger, Joe Lederer, S. 18-19.

Nach Abschluss ihres zehnten Schuljahres tritt Irmgard Keun für ein halbes Jahr in ein Pensionat ein, um Haushalts- und Gartenarbeit zu lernen und um ihre Fremdsprachenkenntnisse zu verbessern. Danach besucht sie die Berlitz - School und nimmt Privatunterricht in Stenographie und Maschinschreiben.¹¹⁸ Kurze Zeit ist sie im Betrieb ihres Vaters tätig, dann arbeitet sie als Stenotypistin in der Firma „Westdeutsche Gardinen Akt.Ges.“ Nur ein halbes Jahr sollte ihr Gastspiel als Sekretärin dauern, dann ereilt sie schon der Ruf der Bühne.

Ihre eigenen Erfahrungen, aber auch ihre gute Beobachtungsgabe sind wohl die Voraussetzung für die genaue Charakterisierung des Alltags von jungen Frauen in ihren Romanen. Sowohl Gilgi als auch Doris verdienen sich ihr Brot im Büro und repräsentieren einen Frauentypus, der in den 20er Jahren zum Phänomen wurde: die weibliche Angestellte.

In den Sekretärinnen, Stenotypistinnen und Verkäuferinnen der Weimarer Republik sehen viele die Prototypen weiblicher Emanzipation. Eine enorme Nachfrage der Industrie nach kaufmännischem Personal machte junge Frauen zu begehrten Objekten am Arbeitsmarkt. 1925 gab es etwa 1.5 Millionen weibliche Angestellte, dreimal mehr als 1907.¹¹⁹ Jungen Frauen bescherte diese Entwicklung eine gewisse Anerkennung und Selbständigkeit. Sie befanden sich auf der sozialen Stufenleiter in der Mitte zwischen Arbeiterinnen und Frauen in freien Berufen und hatten immerhin geringe Aufstiegsmöglichkeiten. Angestellte genossen auch ein größeres Ansehen als Arbeiterinnen, trugen gepflegte Kleidung, legten Schminke zur Arbeit auf und nahmen regen Anteil an der Freizeitkultur. Die viel besprochene „neue Frau“ war eine junge Frau unter 25 und Angestellte von Beruf, Bubikopf, Zigarette und burschikose Mode waren ihr Markenzeichen.

Der Angestelltenberuf als Emanzipationshoffnung? Nicht unbedingt.

Kritische Beobachter, wie zum Beispiel die Psychologin Rühle-Gerstel, entlarvten schon in der Zeit die Ambivalenz dieses Phänomens:

Ein halbseidener Beruf, halbseiden wie die Strümpfe und Hemdchen der Ladenfräuleins, halbseiden wie ihr Gemüt und ihre Gedankenwelt. (...) ihrer wirtschaftlichen Situation gemäß Proletarierin, ihrer

¹¹⁸ Vgl. Hiltrud Häntzschel, Irmgard Keun, S. 17.

¹¹⁹ Vgl. Ute Frevert, Frauen-Geschichte, S. 172.

Ideologie nach bürgerlich, ihrem Arbeitsfeld zufolge männlich, ihrer Arbeitsgesinnung nach weiblich. Schillernde Gestalten, von schillernder Fragwürdigkeit, (...) ¹²⁰

Magere Entlohnung und kaum Aufstiegschancen in höhere Positionen prägten die berufliche Laufbahn der weiblichen Angestellten, Karriere als Buchhalter oder Abteilungsleiter machten nämlich die männlichen Kollegen, die in den meisten Fällen auch besser ausgebildet waren. Nur für die einfachsten schematischen Arbeiten waren Frauen vorgesehen, monotone und anspruchslose Tätigkeiten, die auf die Dauer zermürbten:

Sie fahren ins Geschäft. Tag für Tag ins Geschäft. Ein Tag gleicht dem andern. Klingeling – man steigt aus, man steigt ein. Man fährt. Fährt und fährt. Achtstundentag, Schreibmaschine, Stenogrammblock, Gehaltskürzung, Ultimo – immer dasselbe, immer dasselbe. Gestern, heute, morgen – und in zehn Jahren. ¹²¹

Mit der Erledigung niederer Arbeiten war der Büroalltag aber noch nicht bewältigt, oft traten die Zudringlichkeiten von Kollegen erschwerend hinzu.

Im Büro ist Gilgi auf der Hut. Sie muss viel Geschick aufbringen, um die plumpen Annäherungsversuche ihres Vorgesetzten sanft abzuwehren, deutlich kann sie ihn nicht zurückweisen, ohne eine Entlassung zu riskieren. Irmgard Keuns Protagonistinnen spielen kokett ihre Vorzüge aus, sie wissen, Jugend und Attraktivität sind ihr Kapital und sichern den Arbeitsplatz mehr als Können und Fleiß. Sie kennen das System der doppelten Ausbeutung und spielen mit, solange es mit der eigenen Moral vereinbar ist, am Ende können sie die Entlassung aber doch nicht abwenden. ¹²²

Was Irmgard Keun hier beschreibt, bezeichnet Rühle-Gerstel als berufstypisch für die Angestellte: junge Frauen müssen im Beruf fast immer ihre Weiblichkeit mit einsetzen. ¹²³ Durch die Verbindung von sachlicher Leistung und erotischer Wirkung entstand das besondere Berufsbewusstsein und der Berufserfolg war davon abhängig.

Während Irmgard Keun in ihren Romanen ein sehr realistisches Bild des halbseidenen Berufes zeichnet, werden in anderen Romanen der Weimarer Republik gerne auch Klischees bedient. Dort machen die Tippfräuleins „Karriere“, sie

¹²⁰ Rühle-Gerstel, Das Frauenproblem der Gegenwart, S. 299-300.

¹²¹ Irmgard Keun, Gilgi - eine von uns, S. 10-11.

¹²² Vgl. Irmgard Keun, Das kunstseidene Mädchen, S. 17.

¹²³ Vgl. Rühle-Gerstel, S. 293f.

gewinnen durch Fleiß und Loyalität nicht nur die Anerkennung ihres Chefs, sondern bestenfalls auch gleich den Trauschein. Dabei kann mangelnde Qualifikation durchaus durch auffallende erotische Ausstrahlung wettgemacht werden. Solche Phantasien kolportierten nicht nur Romane, auch Magazine und nicht zuletzt das neue Medium Film begeisterten ihr Publikum mit diesen Geschichten. Die Nachfrage war enorm, schließlich bestand das Publikum zu einem großen Teil aus jenen jungen Frauen, die wie die Leinwandheldinnen ihr Glück im Angestelltendasein versuchten. „Auch Greta Garbo ist einmal Verkäuferin gewesen.“, meint Gilgi und für einen Augenblick keimt Hoffnung auf:

Wird etwas kommen, was das Gleichmaß der Tage unterbricht? Was? Der Douglas Fairbanks, der Lottogewinn, das Filmengagement, die märchenhafte Beförderung, der Sterntalerregen vom Himmel? Wird das kommen?¹²⁴

Aber Gilgi ist Realistin genug, gibt sich keinen Illusionen hin, misstraut den Verheißungen des Films und der Magazine:

Nein. Keine Aussicht auf Wechsel und Unterbrechung? Doch. Welche? Krankheit, Abbau, Erwerbslosigkeit.¹²⁵

Die ersten Schritte in die Selbständigkeit führen Irmgard Keun und Joe Lederer in das Büro, womit sie das Schicksal vieler Altersgenossinnen teilen. Aber es hält sie nur kurze Zeit, sie haben andere Pläne. Erst als Autorinnen werden sie wieder mit weiblichen Angestellten konfrontiert sein – als ihr Lesepublikum!

3. Das Debüt – ein Roman entsteht

3.1. Metropole Berlin

Berlin zog an, integrierte, entdeckte. Der Fremde wurde mit offenen Armen aufgenommen. Vorausgesetzt, er brachte etwas Neues. Talent war die große Mode. Man erriet es. Man spürte es auf.

¹²⁴ Irmgard Keun, Gilgi – eine von uns, S. 11.

¹²⁵ Ebd.

Manchmal erfand man es. Dem schüchternen jungen Künstler, der die ersten Schritte nicht zu tun wagte, verlieh Berlin Flügel.¹²⁶

So blieb der Schriftstellerin Stéphane Roussel das Berlin der zwanziger Jahre in Erinnerung. In Berlin traf sie sich auch mit ihrer Freundin Joe Lederer und erlebte mit ihr das Ende der Weimarer Republik, als Hitler Reichskanzler wurde und die uniformierten Nationalsozialisten im Gleichschritt, in Zehnerreihen zu Kampfliedern eine Geschäftsstraße nahe dem Kurfürstendamm entlang marschierten. Noch aber war es nicht soweit, nur ein unruhiges Gefühl einer unbestimmten Erwartung und der Anspannung lag in der Luft. In dieser Atmosphäre der spürbaren Auflösung, oft als ein „Tanz auf dem Vulkan“ beschrieben, trifft Irmgard Keun in der Metropole ein und im Reisegepäck befindet sich ihr erster Roman *Gilgi – eine von uns*. Wir schreiben bereits das Jahr 1931 und der jungen Autorin bleibt nicht mehr viel Zeit. Nur eineinhalb Jahre sind es bis die Demokratie kapituliert und viele literarische Karrieren jäh beendet werden.

Der Start ins literarische Leben ist nicht eindeutig geklärt bzw. nachgewiesen, aber Irmgard Keuns Aussagen geben zumindest einen Eindruck davon, wie es sich zugetragen haben könnte. Sicher ist, dass im Mai 1929 Irmgard Keuns Schauspielkarriere endet, der Durchbruch stellt sich nicht ein und mit Mittelmäßigkeit möchte sich die junge Frau nicht begnügen. Sie sei überhaupt nicht zufrieden gewesen mit sich, erinnert sie sich viel später.¹²⁷ Sie kehrt also zu ihren Eltern nach Köln zurück und nun nimmt eine neue künstlerische Laufbahn ihren Anfang. Ausgangspunkt soll eine Begegnung mit Alfred Döblin gewesen sein, der sich gerade auf Lesereise durch Deutschland befindet. Nachdem sie dem berühmten Schriftsteller ihre Heimatstadt Köln gezeigt hat, verabschiedet sich dieser mit den Worten: „Wenn Sie nur halb so gut schreiben, wie Sie sprechen, erzählen und beobachten, dann werden Sie die beste Schriftstellerin, die Deutschland je gehabt hat.“¹²⁸ Nach eigenen Aussagen hat sie ja bereits mit sechzehn begonnen zu schreiben und auch schon eine Erzählung mit dem Titel *Der Selbstmördergarten* in

¹²⁶ Stéphane Roussel: Die Hügel von Berlin. Erinnerungen an Deutschland. Deutsch von Margaret Carroux. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1986, S. 36.

¹²⁷ Zit. nach: Jürgen Serke: Die verbrannten Dichter. Mit Fotos von Wilfried Bauer. Berichte. Texte. Bilder einer Zeit. Frankfurt am Main, 1983, S. 217.

¹²⁸ Ebd., S. 218.

der *Basler Nationalzeitung* veröffentlicht¹²⁹. Von der Aufmunterung durch Alfred Döblin ermutigt, beginnt sie die Arbeit an ihrem ersten Roman.

Im folgenden Jahr war ich engagementlos und kehrte nach Köln zu meinen Eltern zurück. Das Leben und die Arbeit am Theater machten mir keine Freude mehr. Ich fing an zu schreiben und schickte meine schriftstellerischen Anfängerarbeiten dem verstorbenen Schriftsteller Rudolf Presber, der mich dann mit seinem Urteil stark ermutigte, in meiner Arbeit fortzufahren.¹³⁰

Ihre langjährige Freundin Ria Hans nimmt Anteil daran und ermuntert sie zur ernsthaften Arbeit:

Als sie mir wenige Seiten vorlas, war ich begeistert – sie noch unsicher und ängstlich. Ich habe ihr zugeredet, nur ja weiterzuschreiben. Meine Drängelei, mehr zu arbeiten (...) dürfte mein bescheidener Verdienst gewesen sein, daß das Buch so bald erscheinen konnte.¹³¹

Nach wenigen Monaten ist das Werk vollbracht und sie ist sehr zufrieden mit dem Ergebnis:

Als ich fertig war, setzte ich mich in Köln in den Zug und fuhr nach Berlin. Ich war jenseits jeglicher Hemmungen. Ich war überzeugt, den besten Roman geschrieben zu haben. An mein Alter dachte ich nicht. Ich war ja uralt von jeher. Ich nahm mir ein Zimmer im Christlichen Hospiz in der Meineckestraße und dachte nach: Was nu? Ich dachte ein paar Tage. Mein Geld reichte nicht. Ich telegraphierte nach Köln. Ich wartete, ging zur Post, wartete, nichts. Da hat mir der Schalterbeamte aus seiner eigenen Tasche 100 Mark geliehen.¹³²

Ein Verlag ist schnell gefunden. Die Wahl fällt auf den Universitas Verlag, der sich gleich um die Ecke ihrer Unterkunft in der Tauentzienstraße befindet. Das Manuskript gefällt, schon am nächsten Tag erhält Irmgard Keun die erwünschte und - wie es der selbstbewussten Autorin entspricht – erwartete Antwort, dass das Buch verlegt werden soll.

Wir haben die ganze Nacht gelesen. Sind Sie zufrieden? Der Klofrau haben wir das Manuskript auch zum Lesen gegeben. Und die war entscheidend.¹³³

¹²⁹ Vgl. Antes, „Woanders hin! Mich hält nichts fest!“, S. 64.

¹³⁰ Zit. nach Hiltrud Häntzschel: Irmgard Keun. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2001, S. 20. (Quelle: Lebenslauf, Bundesarchiv, Akte Irmgard Tralow)

¹³¹ Ria Hans: Wir waren das ganze Leben befreundet, aber wir haben wirklich nicht viel Gebrauch davon machen können. In: Heike Beutel (Hrsg.): Irmgard Keun: Zeitzeugen, Bilder und Dokumente erzählen. Köln: Emons, 1995, S.

¹³² Ebd., S. 219.

¹³³ Zit. nach Serke, Die verbrannten Dichter, S. 219.

Irmgard Keun bekommt einen Vorschuss von 400 Mark, das erste Einkommen aus schriftstellerischer Tätigkeit. Die folgenden zwei Jahre verbringt sie immer wieder mehrere Monate in der Metropole, richtig sesshaft wird Irmgard Keun aber nicht in Berlin. Obwohl diese zwei Jahre von Erfolg, Ruhm und auch von Wohlstand geprägt sind, kann sie das Bild von den „Goldenen Zwanziger Jahren“ nicht bestätigen. Die Menschen hätten in einem Rausch gelebt und verkannten oder verdrängten die Realität:

Dazu war auch schon zuviel Untergangsstimmung dabei. Du sahst, es geht dem Ende zu, und wenn du auf die Straße kamst, dann prügeln sich doch schon die Nazis mit den Kommunisten herum. Das einzig Vorteilhafte war, daß man selber jung und gesund war.¹³⁴

Fünf Jahre vor Irmgard Keun, im Juli 1926, übersiedelt Joe Lederer nach Berlin. Hinter ihr liegt ein ereignisreiches Jahr. Es beginnt mit ihrer Anstellung als Redaktionssekretärin bei der von Hugo Bettauer und Rudolf Olden herausgegebenen Zeitschrift *Bettauers Wochenschrift*.¹³⁵ Diese Wochenschrift ging aus der skandalumwitterten Zeitschrift *Er und Sie. Wochenschrift für Lebenskultur und Erotik* hervor, die sich die Aufklärung ihrer Leser in verschiedenen Problemen des Lebens, vor allem den erotischen, zum Ziel setzte. Bald nach dem Erscheinen geriet die Zeitschrift unter Pornographieverdacht und ein Aufsehen erregender Prozess gegen Bettauer und Olden folgte, der zur Überraschung aller mit einem Freispruch endete. Der Nachfolgezeitschrift *Bettauers Wochenschrift* entwickelt sich gut, der Absatz ist im Steigen begriffen, an der Verbesserung der Qualität und an der Erweiterung des Heftumfangs wird gearbeitet. In der Redaktion und Administration befinden sich 8 – 10 Angestellte, meist junge Frauen – darunter auch Joe Lederer.

Ihre Aufgaben beschreibt sie in der autobiographischen Erzählung *In Wien* so:

Diese Zeitschrift hatte eine Sprechstunde, in die jeder kommen konnte, der Rat und Hilfe wollte. Zu meinen Aufgaben gehörte es, die Besuche zu empfangen und sie anzuhören (...) Ich musste die Besucher einfach aussortieren und ihr Anliegen an die wirklichen Berater, nämlich an einen Arzt, einen Juristen, einen Soziologen, weiterleiten.¹³⁶

¹³⁴ Zit. nach: Antes, „Woanders hin! Mich hält nichts fest!“, S. 67

¹³⁵ Im Folgenden vgl. Murray G. Hall: Der Fall Bettauer. Wien: Löcker Verlag, 1978, S. 40-81.

¹³⁶ Joe Lederer: In Wien I. In: Von der Freundlichkeit der Menschen. München: Verlag Kurt Desch, 1964, S. 29.

Im Rahmen dieser Tätigkeit bekommt sie einiges zu hören, was für die Ohren eines bürgerlich wohlherzogen Mädchens eigentlich nicht bestimmt war:

Ich erfuhr, daß das Leben ganz anders war als in den Romanen, die ich bis dahin gelesen und für die Wirklichkeit gehalten hatte.¹³⁷

Diese Arbeit erweist sich als besonders wichtig für ihre spätere Karriere als Schriftstellerin. Nicht nur, dass sich diese aus dem Leben gegriffenen Geschichten gut literarisch verarbeiten ließen, sie erhält auch gleich die Möglichkeit, erste literarische Versuche zu veröffentlichen. So erscheinen insgesamt dreiundzwanzig Gedichte in *Bettauers Wochenschrift* aus der Feder Joe Lederers.¹³⁸

Nur wenige Monate dauert ihre Aushilfstätigkeit, bis sie von Rudolf Olden als Privatsekretärin angestellt wird. Nach dessen Ausscheiden aus der Redaktion von *Bettauers Wochenschrift* im Frühjahr 1926 nimmt Joe Lederers Leben die nächste folgenreiche Wende. Sie wird Privatsekretärin des Schriftstellers Balder Olden, des Bruders von Rudolf Olden und übersiedelt mit ihm im Juli 1926 nach Berlin.¹³⁹ Das Arbeitsverhältnis entwickelt sich bald zu einem Liebesverhältnis, das Joe Lederer in ihrem Debüt *Das Mädchen George* literarisch verarbeitet: ein junges, unerfahrenes Mädchen verliebt sich in ihren Arbeitgeber, der ein charismatischer, doppelt so alter Schriftsteller ist. Die Schilderung der fiktiven Gestalt Gil Host verleitet dazu, sich ein Bild vom möglichen Vorbild Balder Olden zu machen: schwarze Haare, graue Schläfen, schmale Schultern, bubenhafter Charme. In welchem Ausmaß sich die Beziehung Lederer – Olden in der Beziehung George – Host spiegelt, ist jedoch nicht bekannt. Von Interesse ist auch weniger der Verlauf der Liebesbeziehung, als die Vorbildwirkung des etablierten Schriftstellers. Es ist zwar nicht mit Sicherheit zu sagen, ob Balder Olden Joe Lederers literarische Ambitionen unterstützt oder gefördert hat, es ist aber anzunehmen, dass die Zusammenarbeit mit einem Schriftsteller sehr anregend ist und zu eigenem Schaffen ermutigen kann. Ihr erster Roman entsteht jedenfalls in jener Zeit, als sie für den Schriftsteller arbeitet. Die Entstehungsbedingungen beschreibt sie in der Erzählung *In Forte die Marmi* so:

Als ich meinen ersten Roman geschrieben und verkauft hatte, war ich neunzehn Jahre und in Italien, in Forte die Marmi, in der Provinz Lucca. Ich war dort nicht zur Erholung, sondern als Stenotypistin.

¹³⁷ Ebd.

¹³⁸ Vgl. Heidegger, S. 23.

¹³⁹ Vgl. Nachlass Joe Lederer: Fünfseitige, eidesstattliche Erklärung. S. 1.

(...) Ich war eine schlechtbezahlte Angestellte, die in billigen Kleidern herum lief (...). Ich war eine kleine Tippse, die niemand kannte, die mit dem Eifer eines Wiesels tags gearbeitet und nachts einen Roman geschrieben hatte und sich jetzt durch die Güte eines verblendeten Verlegers sechshundert Lire abholen ging (...).¹⁴⁰

Joe Lederers Debütroman erscheint 1928 bei Universitas in Berlin, bei dem gleichen Verlag also, der wenige Jahre später Irmgard Keuns Erstlingswerk verlegen wird. Berlin wird die nächsten Jahre zu ihrem Lebensmittelpunkt, unterbrochen von Reisen verbringt sie von 1926 bis 1935 insgesamt mehr als sechs Jahre in der Metropole.¹⁴¹

Rahel Sanzara lernt Berlin als aufstrebende Metropole kennen. Schon im Mai 1913, als 19-jährige, erreicht sie Berlin, begleitet aber dann, wie bereits erwähnt, Ernst Weiß nach Linz und lässt sich schließlich Anfang 1916 wieder in Berlin nieder, um ihre Karriere als Tänzerin zu beginnen. Die folgenden Jahre müssen sehr turbulent gewesen sein und entsprechen den gängigen Vorstellungen, die man mit den „roaring twenties“ in Zusammenhang bringt. Da ist zum einen das rege Gesellschaftsleben, das Zusammentreffen mit Künstlern und Intellektuellen in den Cafes und Bars, viele Gespräche und Diskussionen, die auf eine junge Künstlerin Eindruck hinterlassen haben müssen. Vor allem soll sie die Bekanntschaften mit jüdischen Autoren besonders geschätzt haben, denn „man könne nur noch mit Juden verkehren, alles andere sei geistiger Sumpf“¹⁴². Ist das der Grund für die Wahl ihres Pseudonyms? Orendi – Hinze ist sich sicher, dass sich die junge Frau deshalb den Vornamen „Rahel“ zugelegt hat, „weil sie von der Überlegenheit der jüdischen Rasse überzeugt war“.¹⁴³ Zum anderen ist da diese laut Zeitzeugen äußerst ambivalente Beziehung zum Schriftsteller Ernst Weiß. In den Briefen von Ernst Weiß an seine Geliebte¹⁴⁴ wird deutlich, dass er bedeutenden Einfluss auf die künstlerische Laufbahn nimmt und ihr viel Unterstützung und Ermutigung zukommen lässt. Allerdings ist die Beziehung von Anfang an geprägt von heftigen Auseinandersetzungen. Schon 1914 weiß Franz Kafka, ein enger Freund von Ernst

¹⁴⁰ Joe Lederer: In Forte die Marmi. In: Joe Lederer: Von der Freundlichkeit der Menschen. München: Kurt Desch, 1964, S. 46-55, hier S. 46-48.

¹⁴¹ Vgl. Heidegger, S. 30.

¹⁴² Zit. nach Orendi-Hinze, Rahel Sanzara, S. 33.

¹⁴³ Ebd.

¹⁴⁴ Diese Briefe aus den Kriegsjahren 1916-1918 befinden sich im Deutschen Literaturarchiv/Schiller Nationalmuseum in Marbach am Neckar (Handschriftenabteilung) und werden vor allem in den Weißblättern ausführlich zitiert.

Weiß, davon zu berichten. Sie verbringen gerade gemeinsame Tage im Ostseebad Marienlyst und Kafka dürfte wenig Freude daran haben:

Verzweifelter erster Eindruck der Einöde, des elenden Hauses, des schlechten Essens ohne Obst und Gemüse, der Streitigkeiten zwischen W. und H.¹⁴⁵

H. steht für Hans, wie Sanzara von Freunden genannt wird.¹⁴⁶

Rahel Sanzaras Karriere beginnt in Berlin, führt sie aber in den Jahren 1918 bis 1924 aufgrund verschiedener Engagements und Gastspiele von Berlin weg nach München, Prag, Darmstadt und Zürich. Erst 1924 wird sie sich wieder in Berlin niederlassen. Als sie dort ihre schriftstellerische Tätigkeit beginnt, liegt eine andere Karriere bereits hinter ihr.

Rahel Sanzaras Karriere als Tänzerin und später als Schauspielerin weist Höhen und Tiefen auf. Sie beginnt in Berlin mit der Tanzpantomime *Der Gorilla*, einer dem Zeitgeist entsprechenden ausdrucksstarken Darbietung. Für den späteren Auftritt in Prag erhält sie dafür durchaus positive Kritiken.¹⁴⁷ Der darauf folgenden Tournee ist jedoch weniger Erfolg beschieden. Nach einem kurzen Ausflug zum Film, der für sie unbefriedigend bleibt, kehrt sie vorläufig zum Tanz zurück und absolviert einen Tanzabend in der Berliner Secession – das erste Mal unter ihrem Pseudonym Rahel Sanzara. In dieser schnelllebigen Zeit, in der das Publikum immer nur für das Neue und Unerhörte zu begeistern ist, gelingt es Rahel Sanzara nicht, sich mit ihrer Kunst anhaltend zu etablieren. Sie wendet sich vom Tanz ab und dem Theater zu. Bestärkt durch den Zuspruch Ernst Weiß: „Glaube doch an deine Begabung!“¹⁴⁸ geht sie 1918 nach München, um beim Intendanten der Münchner Kammerspiele, Otto Falckenberg, ein Jahr lang Schauspielunterricht zu nehmen. Danach kommt es zur intensiven künstlerischen Zusammenarbeit zwischen dem Dramatiker Ernst Weiß und der Schauspielerin Rahel Sanzara. *Tanja* heißt sein erstes Theaterstück, das im Oktober 1919 in den Prager Deutschen Kammerspielen uraufgeführt wird, der gefeierte Star des Abends ist eine unbekannte Schauspielerin namens Rahel Sanzara:

¹⁴⁵ Franz Kafka: Tagebücher 1910-1923. Hrsg. von Max Brod. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1980, S. 256.

¹⁴⁶ Demetz, Rahel Sanzara: Das verlorene Kind, S. 19.

¹⁴⁷ Ebd., S. 20-21.

¹⁴⁸ Zit. nach Demetz, S. 25

Großer sensationeller Erfolg, wie ihn wohl nur ganz selten eine Schauspielerin gehabt haben dürfte. Stark im mimischen Ausdruck, tänzerische Bewegungen, dann wieder aufstampfend eckig mit ihren langen Beinen, wie ein junges, schönes und gepflegtes Fohlen.¹⁴⁹

Die Rolle einer herzlosen, egomanischen und habgierigen Frau begründet ihren Ruhm als ernstzunehmende Schauspielerin und wird sie bis zum Ende ihrer Schauspielkarriere nicht mehr loslassen. In den folgenden fünf Jahren ist Rahel Sanzara immer wieder in ähnlichen Rollen zu sehen, sie scheint auf den erotisch-dämonischen Typ festgelegt zu sein. So feiert sie besonders im expressionistischen Drama Erfolge, in den Wedekind-Stücken, wie zum Beispiel in *Lulu*. Übersteigerte Leidenschaftlichkeit, instinktive Triebhaftigkeit und eigenwillig exaltierte Körpersprache zeichnen das Schauspiel Sanzaras aus:

Der schlanke Körper durchbebt von wollüstigen Trieben, wie ein listiges Tier jagte sie die Opfer in die Falle. Nicht besser konnte die Mischung von Instinkt und Gewißheit zum Ausdruck gebracht werden.¹⁵⁰

Da Sanzaras Darstellungskunst perfekt dem Programm des Expressionismus entspricht, wird der Regisseur Gustav Hartung, ein Förderer des expressionistischen Dramas, auf die talentierte Schauspielerin aufmerksam. Unter seiner Intendanz ist sie von September 1921 bis August 1924 am Hessischen Landestheater in Darmstadt engagiert und ist in verschiedenen, auch klassischen Rollen zu sehen, wie zum Beispiel in Schillers *Jungfrau von Orleans* und *Maria Stuart*. Besondere Beachtung findet ihr Auftritt als Teresita Ostermann in Knut Hamsuns Stück *Spiel des Lebens*, in dem sie in der Verkörperung einer „hysterischen Weibshexe“ „die Dämonie einer astartischen Macht des Weibs“¹⁵¹ spürbar macht.

Über ihre Rolle in Hamsuns *Spiel des Lebens* meint Orendi - Hinze:

Es schien, als sei das Stück (...) gerade für die Sanzara geschrieben. Es ist die melodramatische Geschichte der Teresita Ostermann, die (...) in der typisch unerfüllten, frustrierten Existenz aller Strindberg-Wedekind-Heldinnen dahinlebt, als Ausweg unbefriedigten Ehrgeizes sich im Sexuellen verliert und schließlich im bösen Kreis von Eifersucht, Leidenschaft und verschütteten Emotionen untergeht.¹⁵²

¹⁴⁹ Friedrich Hölzlin: Erinnerung an Rahel Sanzara. In: Weiß-Blätter. Nr. 4, 1975, S. 16.

¹⁵⁰ Rezension im Prager Tageblatt, vom 26.5.1920. Zit. nach Orendi-Hinze, Rahel Sanzara, S. 58.

¹⁵¹ Hans Schiebelhuth: Prosa. Briefe. Theaterkritiken. Bd.2. Darmstadt: Agora, 1967, S. 135.

¹⁵² Orendi-Hinze, Rahel Sanzara, S. 76.

Aus den Kritiken und Erinnerungen von Zeitgenossen lässt sich herauslesen, dass das Geheimnis ihrer überzeugenden Darstellungsweise darin liegt, dass dieser Typ Frau dem Wesen Sanzaras besonders entspreche: die Stücke seien ihr „auf den Leib geschrieben“.¹⁵³ Dies erinnert sehr an die zeitgenössische Auffassung von weiblicher Begabung, die Frau sei dort am besten, wo sie ganz sie selbst ist. Auch die Biographin Orendi – Hinze scheint der Ansicht zu sein, Rahel Sanzara habe ihre eigene Persönlichkeit und Biographie in den Frauengestalten gespiegelt.

Folgt man den Ausführungen Orendi – Hinzes, entsteht das Bild einer willensstarken und zielstrebigem Frau, die bereit ist, ihrer Kunst Opfer zu bringen. Sie arbeitet sehr hart, schont sich kaum und gerät dabei immer wieder an die Grenzen ihrer Belastbarkeit. Selbstzweifel, Schwermut und Depression sind die Folge. Auch ihre körperliche Gesundheit dürfte gelitten haben, wie Franz Kafka bereits im September 1920 vermerkt:

Sie sah elend aus, ist überhaupt schwach und zart, aber unzerbrechlich, war überarbeitet vom Theaterspielen.¹⁵⁴

Außerdem wird häufig auf künstlerische und menschliche Abhängigkeiten hingewiesen:

Und auch er [Gustav Hartung] zweifelte nicht am schauspielerischen Material, aus dem sich eine Darstellung für das neue Drama formen ließe. Deshalb verpflichtete er sie für Darmstadt unter der Bedingung, daß sie sich völlig seiner fördernden Schulung unterwerfe.¹⁵⁵

Auch Peter Engel ist der Meinung, Ernst Weiß habe die junge Frau, die „sich offenbar willig seiner Führung anvertraute (...) geradezu nach seinem Willen geformt“.¹⁵⁶

Immer wieder gerät sie an dominante und einflussreiche Persönlichkeiten wie Ernst Weiß oder Gustav Hartung, die maßgeblich auf die künstlerische Entwicklung der jungen Frau einwirken und dabei vermutlich auch vom eigenen Ehrgeiz angetrieben sind. Es ist gut vorstellbar, dass Rahel Sanzara dies als Belastung empfindet und

¹⁵³ Max Krell: Das alles gab es einmal. Frankfurt am Main: Verlag Heinrich Scheffler, 1961. S. 129.

¹⁵⁴ Franz Kafka: Briefe an Milena. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1986. S. 244.

¹⁵⁵ Max Krell, Das alles gab es einmal, S. 129.

¹⁵⁶ Ernst Engel im Nachwort von: Rahel Sanzara: Das verlorene Kind, 1987, S. 289.

sich in ihrer künstlerischen Ausdrucksfähigkeit eingeschränkt oder sogar fremdbestimmt fühlt. Davon ihre Begabung für die Verkörperung von expressionistischen Frauengestalten abzuleiten, erscheint mir aber doch etwas kühn und auch ungerecht, schließlich dürfte Rahel Sanzara tatsächlich eine sehr begabte Schauspielerin gewesen sein, was aus den Theaterkritiken und aus den Erinnerungen von Zeitzeugen deutlich hervorgeht.¹⁵⁷

Der Erfolg der Schauspielerin ist wohl in der besonderen Begabung begründet, Frauengestalten aus der zeitgenössischen Literatur, aber auch aus der Klassik expressionistischen Ausdruck zu verleihen. „Rahel Sanzara war der seltene Typ einer Frau ihrer Zeit.“¹⁵⁸

Weniger erfolgreich verläuft ihr letztes Engagement. Für die Herbstsaison 1923-24 spielt sie in mehreren Stücken am Schauspielhaus Zürich, erfährt jedoch kaum Beachtung und kehrt schließlich enttäuscht und entmutigt nach Berlin zurück. Dort folgt jedoch die nächste Niederlage. Die von Ernst Weiß veranlasste Wiederaufnahme des einstigen Erfolgsstückes *Tanja* gerät zu einem vernichtenden Misserfolg. Das expressionistische Theater ist bereits überholt, die Neue Sachlichkeit hält Einzug ins Theater. Rahel Sanzara sieht für sich keine Perspektiven und beschließt stattdessen eine neue Karriere zu starten - als Schriftstellerin.

Über die Entstehungsbedingungen ist leider nichts in Erfahrung zu bringen. Zwischen Beendigung ihrer Schauspielkarriere und dem Erscheinen ihres ersten Romans vergehen etwa zwei Jahre, wie viel Zeit sie dem Schreiben gewidmet hat, ist nicht bekannt. Laut Orendi – Hinze hat sie sich während der ersten Hälfte des Jahres 1925 in selbst gewählter Abgeschlossenheit in ihre Untermietwohnung in der Berliner Motzstraße zurückgezogen und soll laut Ernst Weiß fieberhaft, fast wie in Trance an ihrem Roman gearbeitet haben.¹⁵⁹

Von Februar bis April 1926 ist Sanzaras Debütroman *Das verlorene Kind* als Vorabdruck in der *Vossischen Zeitung* zu lesen, im Herbst 1926 erscheint die gebundene Ausgabe im Berliner Ullstein Verlag.

¹⁵⁷ Abgedruckt in: Peter Engel (Hrsg.): Ernst Weiß. Suhrkamp taschenbuch materialien. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1982.

¹⁵⁸ Heinz Dietrich Kenter: Erinnerung an Rahel Sanzara. Zit. nach Demetz, S. 41.

¹⁵⁹ Vgl. Orendi-Hinze, S. 104.

Was sie zur Schriftstellerei bewogen hat, ist nicht geklärt. Orendi – Hinze vermutet dahinter ein Emanzipationsbestreben, eine Befreiung aus den Abhängigkeiten, in die sie ihre Arbeit als Schauspielerin und die Beziehung zu Ernst Weiß getrieben hat.¹⁶⁰ Ähnlich den Umständen Joe Lederers könnte die enge künstlerische und menschliche Beziehung zu einem Schriftsteller eine Anregung dargestellt haben. Auch eine Ermutigung durch Ernst Weiß ist gut vorstellbar, schließlich hat er sie auch in ihrer schauspielerischen Tätigkeit gefördert und unterstützt. Wie aus den von Weiß an Sanzara gerichteten Briefen hervorgeht, hat sie außerdem eine wichtige Beraterrolle hinsichtlich seiner schriftstellerischen Tätigkeit eingenommen, was auf ein grundsätzlich gutes Gespür für Sprache, Motive und literarische Verfahrensweisen schließen lässt. Verbürgt ist, dass Ernst Weiß zumindest an der Veröffentlichung des Debütromans beteiligt ist. Vielleicht hat er, wie Sabine Demetz vermutet, den Kontakt zu Max Krell, dem damaligen Lektor von Ullstein, hergestellt. Sicher ist, dass er Rahel Sanzara zum ersten Gespräch begleitet, in seinen Erinnerungen erzählt Max Krell von dieser Begegnung:

Sie kam nicht allein, Ernst Weiß, der Mentor ihres Bühnenbeginns, begleitete sie. Ganz ohne Krampf und Härte, gab sie sich liebenswürdig, schlicht, natürlich. Offenbar hatte die Freude über die gelungene Arbeit sie weicher gemacht. Daß ihr Erstling seinen Platz in der 'Voss' finden sollte, die den besten zeitgenössischen Autoren offenstand und sich auch Experimenten nicht versagte, war ihr eine besondere Genugtuung.¹⁶¹

Max Krell erinnert sich auch, dass Rahel Sanzara sich vehement dagegen wehrte, Kürzungen im Text hinzunehmen. Es handelte sich dabei um die Szene der Selbstentmannung, die Krell scheinbar als eine Zumutung für den Leser empfand. Rahel Sanzara habe aber auf den genauen Wortlaut bestanden und sei von der Reife erwachsener Leser, die Wahrheit zu ertragen, überzeugt gewesen. Am Nachmittag des gleichen Tages, habe sich Ernst Weiß bei ihm gemeldet und ihm die Erlaubnis gegeben, in den Text einzugreifen, er würde die Verantwortung dafür übernehmen.¹⁶²

¹⁶⁰ Vgl. Orendi-Hinze, S.103.

¹⁶¹ Max Krell, Das alles gab es einmal, S. 131.

¹⁶² Ebd., S. 131

Ein gewisser Einfluss des „Mentors“ Ernst Weiß ist also nicht zu leugnen. Wie beharrlich und fordernd er seinen Einfluss geltend machte, ist schwer zu beurteilen. Den Mut und das Selbstbewusstsein, es mit der Schriftstellerei zu wagen, musste Rahel Sanzara jedenfalls selbst aufbringen, vielleicht hat ihr auch – wie es Stéphane Roussel beschreibt – die energiegeladene Atmosphäre Berlins Flügel verliehen.

Berlin explodierte förmlich. Vier Millionen Einwohner zählte die Stadt Anfang der 1920er Jahre und gehörte damit zu den vier größten Metropolen der Welt nach London, New York und Paris.¹⁶³

Carl Zuckmayer erinnert sich an die besondere Atmosphäre am Anfang der Zwanziger Jahre. Berlin war

Halbseiden, es roch nach Chypre, Abschminke und schlechtem Benzin, es hatte seinen imperialen und großbürgerlichen Glanz verloren und wurde erst später zu einer grellen, hektischen Blüte hochgepulvert. (...) Trotzdem war bereits die unvergleichliche Intensität, der Hauch jenes stürmischen Aufschwungs zu spüren, der Berlin in wenigen Jahren zur interessantesten, erregendsten Stadt Europas machte.¹⁶⁴

Expansion, Beschleunigung und Massenbewegungen charakterisieren das Lebensgefühl der folgenden Jahre, das in den Feuilletons mit skeptischer Distanz als Amerikanisierung wahrgenommen wurde:

Berlin möchte etwas darum geben, wenn es New York wäre. Warum nur? Man hat Berlin eingeredet, daß es 'Tempo-Tempo' haben müsse, um Weltstadt zu sein. Seitdem ist es krampfhaft.¹⁶⁵

Die Amerikanisierung hielt seit 1924 Einzug und war eine Folge der Übernahme amerikanischer Management-, Werbe- und Reklamemethoden im Zuge der Dollarkredite aus den USA an die Wirtschaft Deutschlands. Gleichzeitig fand ein kultureller Transfer statt, der eine Verbreitung einer massentauglichen Alltags- und Freizeitkultur nach sich zog. Ein viel besprochenes Phänomen und Symbol dieser Massenkultur ist das amerikanische „Girl“. Siegfried Kracauer berichtet vom Besuch eines Auftritts der *Alfred Jackson-Girls*, einer Truppe von 16 Mädchen, die in

¹⁶³ Vgl. Werner Faulstich: Die Kultur der zwanziger Jahre. München: Wilhelm Fink Verlag, 2008, S. 27.

¹⁶⁴ Carl Zuckmayer: Als wär's ein Stück von mir. Horen der Freundschaft. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2006, S. 370.

¹⁶⁵ Marcellus Schiffer: Berliner Ansichten. (Vossische Zeitung, 13.7.1926) In: Christian Jäger und Erhard Schütz (Hrsg.): Glänzender Asphalt. Berlin im Feuilleton der Weimarer Republik. Berlin: Fannei & Walz Verlag, 1994, S. 51.

perfekter, militärisch anmutender Präzision simultane Bewegungen ausführen.¹⁶⁶ Sie bilden ein Kollektiv von Mädchen, die sich nicht nur in ihren Bewegungen, sondern auch im Aussehen aufs Haar gleichen. Kracauer vergleicht die Darbietung mit dem Ideal einer Maschine:

Drückt man auf einen Knopf, so wird die Mädchenvorrichtung angekurbelt und leistet die gewaltige Arbeit von 32 PS. Alle Glieder rollen, alle Wellen geraten in Umlauf. Und während der Mechanismus stampft, zittert und dröhnt wie ein Sägewerk oder eine Lokomotive, trieft fortwährend das Öl des Lächelns in die Gelenke, damit nicht plötzlich ein Rädchen versagt.¹⁶⁷

In diesem „fleischgewordenen Gleichnis“ sieht Kracauer das Funktionieren der Wirtschaft, die Prosperität der Nachkriegsära, verkörpert. Die uniforme Girlkultur wurde nach Europa exportiert, prägte das Bild der Neuen Frau und hatte wesentlichen Anteil an der entstehenden populären Massenkultur.

Eine Kultur für alle war höchst willkommen: Krieg und Nachkriegselend waren überwunden und die Existenz bedrohende Inflation vorerst eingedämmt. Die Einführung des 8-Stunden-Tages und ein Zuwachs an Urlaubstagen brachte einen Zugewinn an Freizeit. Mode, Musik (Schlager, Revue), Sport fanden unterstützt von der Reklame- und Werbewirtschaft in den Massenmedien (Illustrierte und Boulevardpresse) massenhaft Abnehmer und Publikum, vor allem im Heer der Angestellten.

Berlins Vergnügungsindustrie boomte zwischen 1924 und 1929. In den Tanzcafés wurde Shimmy und Charleston getanzt, in den 120 Tanzschulen Berlins die Tanzschritte gelehrt. Hinzu kam der Besuch der Revuen und der Kabarets. Bereits 1924 existierten 156 Varietés und Kabarets in Berlin und es kamen immer mehr dazu. Stars wurden gefeiert und waren kurz darauf schon wieder vergessen:

Die Stadt fraß Talente und menschliche Energien mit beispiellosem Heißhunger, um sie ebenso rasch zu verdauen, kleinzumahlen und wieder auszuspucken.¹⁶⁸

¹⁶⁶ Siegfried Kracauer: Girls und Krise. (Frankfurter Zeitung, 26.5.1931) In: Glänzender Asphalt, S. 241- 242.

¹⁶⁷ Ebd. S. 241.

¹⁶⁸ Carl Zuckmayer, Als wär's ein Stück von mir, S. 367.

In den illustrierten Wochenzeitschriften konnte man sich darüber informieren, was man unbedingt am kommenden Wochenende sehen musste. Gabriele Tergit, selbst eine Journalistin, gibt in ihrem 1931 erschienenen Roman *Käsebier erobert den Kurfürstendamm*¹⁶⁹ einen Einblick in den hektischen Berliner Kulturbetrieb, in dem die mächtigen Medien Karrieren und Publikumsgeschmack lenken. Der Protagonist ihres Romans ist der Volkssänger Käsebier, der von den Zeitungen für kurze Zeit ins Rampenlicht gehievt wird und - nachdem er die größten Säle bespielt und die Kassen gefüllt hat - fallen gelassen wird. Der Presse stellte einen immer größer werdenden Machtfaktor im Kulturbetrieb dar und auch in diesem Bereich kam Berlin eine zentrale Rolle zu: Berlin besaß die größte Pressedichte aller Hauptstädte der Welt, wobei sich Zeitungsverlage, wie zum Beispiel der Berliner Ullstein Verlag zu Pressekonzernen, besser gesagt zu Medienimperien entwickelten. Viele renommierte Autoren schrieben für verschiedene Ullsteinperiodika, die in hohen Auflagen abgesetzt wurden: für die *Berliner Illustrierte Zeitung* mit einer Auflage von fast 1,9 Millionen (1929) zum Beispiel oder auch für den *Querschnitt*, ein Zeitgeistmagazin für moderne Literatur und Kunst, mit immerhin 16 000 Exemplaren.¹⁷⁰

Zum zentralen Freizeitvergnügen avancierte der Kinobesuch. Mit fast 400 Kinos, darunter die größten Filmtheater Europas, war Berlin die Kinostadt Deutschlands, der Kurfürstendamm ein „Kino-Broadway“¹⁷¹ nach amerikanischem Vorbild, an dem sich ein Filmpalast an den nächsten reihte. Ein besonders beliebtes Genre war der Angestelltenfilm. Werner Faulstich nennt eine Auswahl an Filmtiteln : *Die Kleine aus der Konfektion* (1924), *Das Fräulein vom Amt* (1925), *Die Warenhausprinzessin* (1926), *Die Privatsekretärin* (1931) und 1932 wurde Irmgard Keuns Roman *Gilgi – eine von uns* unter dem Titel *Eine von uns* verfilmt.

In den Jahren der Wirtschaftskrise nach 1929, in Zeiten der Arbeitslosigkeit und der politischen Unruhen, kam es zu einem Einbruch der Vergnügungsindustrie. Aber das Leben vollzog sich nach wie vor hektisch und laut auf den Straßen und in den Cafes:

¹⁶⁹ Gabriele Tergit: *Käsebier erobert den Kurfürstendamm*. Berlin: Das neue Berlin Verlagsgesellschaft mbH, 2004.

¹⁷⁰ Vgl. Reinhard Wittmann: *Geschichte des deutschen Buchhandels*. München: Beck, 1999 (= Beck'sche Reihe; 1304), S. 343.

¹⁷¹ Vgl. Faulstich, *Die Kultur der zwanziger Jahre*, S. 32.

Der Kurfürstendamm ist übervoll. Die Cafés laufen über. Die Straße ist übersät mit Bettlern, die dann im Quick rasche Mahlzeit halten. Die Leute sind aufgeregt. Sie politisieren. Sie bangen um ihr Guthaben. Sie schimpfen über Ausnahmegesetze. Sie sind belastet von Sorgen. Sie wissen nicht, was der kommende Tag bringt.¹⁷²

So beschreibt die Journalistin Gabriele Tergit das aufgewühlte Berlin am Ende der Weimarer Republik. Ähnliche Impressionen vermittelt Doris, die Protagonistin aus Irmgard Keuns *Das kunstseidene Mädchen*. Gleich einem weiblichen Flaneur streift sie durch Berlin und schildert einem blinden Freund ihre Eindrücke der Stadt:

Ich habe gesehen – ein Mann mit einem Plakat um den Hals ‘Ich nehme jede Arbeit’ – und ‘jede’ dreimal rot unterstrichen – und ein böser Mund, der zog sich nach unten mehr und mehr – es gab eine Frau ihm zehn Pfennige, die waren gelb, und er rollte sie auf das Pflaster, das Schein hat durch Reklame von Kinos und Lokalen. Und das Plakat war weiß und schwarz drauf. Und viele Zeitungen und sehr bunt und das Tempo rosa-lila und Nachtausgabe mit rotem Strich und ein gelber Querschnitt – und sehe das Kempinsky mit edlem Holz und Taxis davor mit weißen Karos und Chauffeure mit eingeknicktem Kopf. Weil sie ja immer warten. Und von innen Spiegel und was von Club. Und Menschen eilen. Und Vorgärten von Kaffees, die sind ein Winter und drinnen Musik. Und auch mal Bars und ein großes Licht hoch über der Erde von Kupferberg Sekt¹⁷³

Doris ist mittellos, aus der erträumten Filmkarriere ist nichts geworden. Sie weiß zwar nicht, wovon sie leben wird, aber die Stadt erscheint dennoch verheißungsvoll:

Ich sehe – gequirlte Lichter, das sind Birnen dicht nebeneinander – Frauen haben kleine Schleier und Haar absichtlich ins Gesicht geweht. Das ist die moderne Frisur – nämlich: Windstoß – und haben Mundwinkel wie Schauspielerinnen vor großen Rollen und schwarze Pelze und darunter Gewalle – und Schimmer in den Augen – und sind ein schwarzes Theater oder ein blondes Kino. Kinos sind ja hauptsächlich blond – ich rase da mit meinem Feh, der ist grau und weich – und ganz rasende Füße, meine Haut wird rosa, die Luft ist kalt und heiße Lichter – ich sehe, ich sehe – meine Augen erwarten ein Ungeheures – ich habe Hunger auf was Herrliches¹⁷⁴

Trotz beängstigender wirtschaftlicher und politischer Umbrüche zog die Metropole noch am Ende der Weimarer Republik Künstler an. Auch die 1904 in Wien geborene Schauspielerin und Schriftstellerin Lili Grün verlässt ihre Heimat am Ende der 1920er Jahre und sucht in Berlin, der Stadt der Theater und Kleinkunstabühnen, ihr Glück und

¹⁷² Gabriele Tergit: Viertelstunde Ewigkeit. (Berliner Tageblatt, 4.8.1931) In: Glänzender Asphalt a.a.O. S. 104.

¹⁷³ Keun, *Das kunstseidene Mädchen*, S.65.

¹⁷⁴ Ebd., S. 65-66.

gründet zusammen mit Freunden ein literarisch-politisches Kabarett. Zurück in Wien veröffentlicht sie ihren Debütroman *Herz über Bord*¹⁷⁵, in dem sie ihre Erfahrungen in Berlin verarbeitet. Ständige finanzielle Sorgen, Hunger, armselige Kleidung und unzumutbare Wohnverhältnisse machen das Leben zu einem Überlebenskampf. Denn die Wirtschaftskrise löste auch eine Krise beim Film und beim Theater aus. Das Publikum blieb aus, Bühnen wurden zusammengelegt oder ganz zugesperrt, viele Schauspieler wurden auf die Straße gesetzt. Von einer Verelendung unter den SchauspielerInnen war die Rede, viele sind von der zu dieser Zeit weit verbreiteten Armenkrankheit Tuberkulose betroffen.

Für eine junge Schriftstellerin bot die Metropole einiges, das Hoffnung machte auf den großen Durchbruch, gerade auf dem Gebiet der Unterhaltungsliteratur: Ermutigung, Anregung, eine liberale Haltung, ein großes Publikum, Interesse und Begeisterung für alles Neue. Viele Autorinnen erlagen der Faszination dieser Stadt. Petra Budke und Jutta Schulze sprechen von 1000 Frauen, die zwischen 1871 und 1945 in Berlin schriftstellerisch tätig waren¹⁷⁶. 200 von ihnen ist ihr Lexikon *Schriftstellerinnen in Berlin 1871 bis 1945* gewidmet. Darin sind die Daten zu Leben und Werk von bekannten Autorinnen wie zum Beispiel Vicki Baum verzeichnet, aber auch viele heute unbekannte Namen sind hier zu finden. Petra Budke und Jutta Schulze erklären sich die Anziehungskraft der Großstadt mit der Anonymität, die es Frauen ermöglichte, sich von traditionellen Zwängen und Normen zu befreien. Der sich in dieser Zeit vollziehende Rollenwandel der Geschlechter sei in Berlin besonders deutlich gewesen und habe Freiräume geschaffen für neue Lebensentwürfe.

Viele Biographien zeigen, in welchem Maße die Stadt als Katalysator für das Schreiben von Frauen wirkte und wie eng Leben und Schreiben von Frauen miteinander verknüpft waren.¹⁷⁷

Vielleicht gibt es aber auch einen viel banaleren Grund für den Griff zur Feder. Rahel Sanzara ist ohne Engagement, lebt alleine, ist unversorgt und auf die finanzielle Unterstützung von Ernst Weiß angewiesen. Irmgard Keun ist nach dem

¹⁷⁵ Lili Grün: *Herz über Bord*. Wien: Paul Zsolnay Verlag, 1933. Der Roman wurde 2009 unter dem Titel *Alles ist Jazz* beim Berliner AvivA wieder aufgelegt.

¹⁷⁶ Petra Budke, Jutta Schulze: *Schriftstellerinnen in Berlin 1871 bis 1945*. Ein Lexikon zu Leben und Werk. Berlin: Orlanda Frauenverlag, 1995, S.7.

¹⁷⁷ Ebd.

ernüchternden Ausflug auf die Bühne vorläufig in die Sicherheit des elterlichen Nests zurückgekehrt. Und Joe Lederer scheint in ihrer Situation als schlecht bezahlte Angestellte auch keine Perspektiven für die Zukunft zu sehen. Wenn es die Umstände ermöglichen und das nötige Talent vorhanden ist: Warum soll man nicht mit dem Schreiben Geld verdienen? Warum das Schreiben nicht zum Beruf machen?

3.2. Schreiben als Brotberuf

3.2.1. Die Situation des Schriftstellers in der Weimarer Republik

In ihrer Untersuchung *Zwischen Beruf und Berufung* stellt die Autorin Britta Scheideler zusammenfassend Folgendes fest:

Die Sozialgeschichte der Schriftsteller von 1880 bis 1933 ist wesentlich durch die Entstehung und Etablierung eines Berufsschriftstellertums gekennzeichnet.¹⁷⁸

In den Jahren der Weimarer Republik beschleunigte sich diese Entwicklung nicht nur, sie ging auch einher mit der Herausbildung von neuen Produktionsverhältnissen. Für die traditionelle Intellektuellenschicht, die in erster Linie aus dem Bürgertum stammte, zogen diese Veränderungen eine rapide Verschlechterung der ökonomischen Situation nach sich. In der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg konnten die „geistigen“ Arbeiter noch auf ein Familienvermögen zurückgreifen, das die möglicherweise unzulänglichen Einkünfte aus der schriftstellerischen Tätigkeit auszugleichen vermochten. In der Weimarer Republik ging diese Sicherheit jedoch verloren. Von der Hyperinflation in den Nachkriegsjahren war nämlich auch die mittelständige Intellektuellenschicht betroffen, deren Ersparnisse, Lebensrenten und Familienvermögen von der Krise zunichte gemacht wurden.¹⁷⁹ Der Soziologe Alfred Weber stellt in seiner Abhandlung *Die Not der geistigen Arbeiter* fest, die radikale Geldentwertung habe nicht nur die Existenzgrundlage zerstört, sondern auch ihr Privileg, sich jenseits der ökonomisch-materiellen Sphäre anzusiedeln. Das Vermögen „ist die Freiheitsunterlage dieser

¹⁷⁸ Scheideler Britta: *Zwischen Beruf und Berufung: zur Sozialgeschichte der deutschen Schriftsteller von 1880 bis 1933*. Frankfurt am Main: Buchhändlervereinigung, 1997, S. 317,

¹⁷⁹Vgl. Anton Kaes: *Schreiben und Lesen in der Weimarer Republik*. In: *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Literatur der Weimarer Republik 1918-1933*, Bd. 8. München, Wien: Carl Hanser Verlag, 1995, S. 38ff.

Schicht gegenüber der Tyrannei der Stellung oder der Aufgabe, in die man eintritt“.¹⁸⁰ Nun waren sie gezwungen, am Erwerbsleben teilzunehmen und nach Verdienstmöglichkeiten zu suchen, waren also verstrickt in den banalen Überlebenskampf. Verschärft wurde die Situation durch die Honorarmisere. Verleger rechtfertigten die Honorarkürzungen mit dem Schrumpfen der Gewinnspannen. Papier- und Druckkosten erhöhten sich zusehends, aber Preiserhöhungen waren dem ohnehin finanziell geschwächten Lesepublikum nicht zuzumuten. Das geringe Honorar verkleinerte sich noch dadurch, dass die Abrechnung in halbjährlichen oder jährlichen Tranchen stattfand. Während dieses Zeitraumes schritt die Geldentwertung voran und ließ die Kaufkraft des Entgelts bis zur Auszahlung auf einen Bruchteil schrumpfen.¹⁸¹ Die Lage dürfte sich in den nächsten Jahren des Aufschwungs kaum verbessert haben. 1928 warnte der Reichsverband des deutschen Schrifttums vor der wachsenden „Gefahr einer Verelendung des deutschen Schrifttums“¹⁸². Davon waren namhafte AutorInnen wie Riccarda Huch, Arno Holz oder Gottfried Benn betroffen. Georg Brittings Monatseinkommen belief sich auf 250-300 RM, das entsprach immerhin einem Angestelltengehalt im Groß- und Einzelhandel. Allerdings lukrierte er dieses Einkommen überwiegend aus der Mitarbeit an Zeitungen, mit seinen Büchern und Theateraufführungen hätte er, wie er selbst angibt, so gut wie gar nichts verdient.¹⁸³ Einen neuerlichen Einbruch erlebten die Autorenhonorare im Zuge der Weltwirtschaftskrise von 1929. So sanken die Romanhonorare 1930 um ein Drittel bis um die Hälfte gegenüber dem Vorjahr.¹⁸⁴ Es gibt aber auch andere Beispiele. Man denke nur an Erich Maria Remarques Bestseller *Im Westen nichts Neues*, der von 1929 bis 1930 eine Million mal über den Ladentisch ging. Bei solchen Absätzen zählten Autoren mit einem Honorar bis zu 60 000 RM zur Gruppe der Spitzenverdiener.¹⁸⁵

Was hat also Georg Britting falsch gemacht? In der Weimarer Republik veränderte sich nicht nur das Berufsbild des Schriftstellers, sondern auch sein Publikum. Alfred Döblin beschreibt 1929 die Entwicklung wie folgt:

¹⁸⁰ Alfred Weber: Die Not der geistigen Arbeiter. München und Leipzig: Duncker & Humblot, 1923. Abgedruckt in: Anton Kaes (Hrsg.): Weimarer Republik. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1918 – 1933. Stuttgart: Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1983, S. 71-74.

¹⁸¹ Vgl. Reinhard Wittmann: Geschichte des deutschen Buchhandels. München: Beck, 1999 (= Beck'sche Reihe; 1304), S. 345f.

¹⁸² Zit. nach: Scheideler, Zwischen Beruf und Berufung, S. 202.

¹⁸³ Ebd., S. 203.

¹⁸⁴ Ebd., S.206.

¹⁸⁵ Ebd., S. 203.

Es gab früher in Deutschland eine mäßig große mittelständische Bildungsschicht. Sie war die eigentliche Abnehmerin des Buches. Für sie schrieben wir Autoren. Von ihr lebten die kulturellen Verlage. Krieg und Inflation haben diese Bildungsschicht zerschlagen. Zugleich aber damit und zugleich mit dem Untergang des alten Obrigkeitsstaates sind große Volksmassen auf der Bildfläche erschienen, und, ob durchgeführt oder nicht durchgeführt, es ist gegenwärtig ein demokratisches Prinzip in der Welt, auch in Deutschland, im Marsch. Die Bildung hat aufgehört, in Deutschland Monopol einiger Schichten oder gar nur einer Schicht zu sein.¹⁸⁶

Was hier von Alfred Döblin so nüchtern und neutral festgestellt wird, erregte unter anderen Autoren, Verlegern, Buchhändlern und auch zum Teil beim lesenden Publikum viel kulturpessimistischen Unmut.

Die Umstrukturierung des Publikums brachte zwei auf den ersten Blick widersprüchliche Phänomene mit sich: auf der einen Seite wird die „Bücherkrise“ beklagt, wobei es sich um eine Absatzkrise handelte, die auch gleich als Symptom eines allgemeinen Kulturverfalls gedeutet wurde.¹⁸⁷ Auf der anderen Seite schien der Buchmarkt zu florieren, noch nie wurden so viele Bücher produziert wie am nahen Ende der Weimarer Republik. Der Rekord wurde 1927 mit 31 026 Neuerscheinungen und Neuauflagen erreicht. 1929 ging die Buchproduktion zwar zurück auf 28 000 Titel, blieb aber auf hohem Niveau.

Die Gründe für diese Entwicklungen liegen in den Veränderungen des literarischen Marktes. Der Geschmack des neuen Massenpublikums, bestehend aus allen gesellschaftlichen Schichten, bestimmte den Buchmarkt, Autoren und Verleger mussten sich darauf einstellen.

Die kulturkritische Sorge galt dem Abbau der „schönen Literatur“ zugunsten der Unterhaltungsliteratur, die in großen Auflagen abgesetzt wurde. Dazu zählten Frauenromane, Kriminalromane und Detektivgeschichten. Auch Reisebücher erfreuten sich großer Nachfrage. Daneben entstanden Abteilungen für Jugend – und Kinderbücher. Eine relativ neue literarische Form prägte überdies die 20er Jahre: populärwissenschaftliche Sachbücher. Das Buch wurde also zu einem Unterhaltungsstoff und zu einem Mittel zur Bildung der breiten Massen.¹⁸⁸

Die Bücherabsatzkrise war der Überproduktion geschuldet. Neuerscheinungen kamen in hohen Auflagen auf den Markt, erregten aber nur für kurze Zeit

¹⁸⁶ Alfred Döblin zit. nach Paul Raabe: Das Buch in den zwanziger Jahren. Aspekte einer Forschungsaufgabe. In: Paul Raabe (Hrsg.): Das Buch in den zwanziger Jahren. Hamburg: Dr. Ernst Hauswedell & Co. Verlag, 1978 (= Wolfenbütteler Schriften zur Geschichte des Buchwesens; 2), S. 10.

¹⁸⁷ Vgl. Wittmann, Geschichte des deutschen Buchhandels, S. 336.

¹⁸⁸ Vgl. Paul Raabe, Das Buch in den zwanziger Jahren, S. 30.

Aufmerksamkeit und den Kaufwillen. Schon nach ein paar Monaten waren sie Ladenhüter, alt und unverkäuflich.

Um die Novitätensucht¹⁸⁹ zu befriedigen, aber auch um den Publikumsgeschmack zu beeinflussen und zu lenken, wurde die Kommerzialisierung der Ware Buch vorangetrieben. Massenfabrikation, Serienherstellung, neue Marketing- und Werbestrategien, der Trend zum Bestseller und zum billigen Buch und schließlich die Erstellung von Bestsellerlisten prägten den literarischen Markt der letzten Jahre der Weimarer Republik.

Für den Schriftsteller erforderte diese Entwicklung vor allem viel Anpassungsbereitschaft und damit vermutlich eine Einschränkung der künstlerischen Freiheit. Der finanziell in die Enge getriebene Verleger konnte mit Verweis auf den Markt Druck ausüben, indem er Werke in Auftrag gab, die inhaltlich und gattungsspezifisch den Trends entsprachen. Das bedeutete natürlich einen Eingriff in die selbst bestimmte, individuelle literarische Produktion: Der Schriftsteller war, obwohl er sich noch immer als „frei“ definierte, den Marktgesetzen unterworfen.

Wer sich jedoch darauf einließ und es verstand, den neuen Markt zu bedienen, konnte mit dem Schreiben viel Geld verdienen.

3.2.2. Schriftstellerin und literarische Öffentlichkeit

Es ist noch nicht so lange her, da galt eine schreibende Frau für ein komisches Monstrum, ein Zwittergeschöpf, sie war eine stehende Lustspielfigur, charakterisiert durch Tintenfinger, Brille und erotische Unzulänglichkeit. Sie ärgerte nicht nur kleinbürgerliche Banausen, sondern auch die Heroen von Weimar (...). Wir begegnen Frauen in allen Verlagskatalogen, allen Buchauslagen, in Zeitungen, Zeitschriften und Magazinen. (...) Da also die schreibende Frau keine Abnormität darstellt, auch nicht die Empfindung hat, sich mit ihrer Tätigkeit in Gegensatz zu ihrer Geschlechtsrolle zu setzen, ist es an der Zeit, von Frauenliteratur zu sprechen.¹⁹⁰

Dieser optimistische Befund stammt aus der Feder der österreichischen Journalistin und Schriftstellerin Gina Kaus. Auf der ersten Seite einer Sondernummer der renommierten Berliner Zeitschrift *Die literarische Welt* zum Thema *Die Frau in der*

¹⁸⁹ Herbert Göpfert: Die „Bücherkrise“ 1927 bis 1929. In: Paul Raabe, Das Buch in den zwanziger Jahren, S. 36.

¹⁹⁰ Gina Kaus: Die Frau in der modernen Literatur. In: Die Literarische Welt Nr. 11, 5. Jahrgang 15. März 1929, S. 1.

Literatur befindet sich nicht nur dieser Leitartikel sondern auch – wie zum Beweis - diese Annonce: Joe Lederer. Das Mädchen George. „Das schönste, jüngste, innigste Frauenbuch unserer Zeit.“ *Literarische Welt*.

Natürlich lag die Literaturproduktion noch immer überwiegend in Männerhand, aber die schreibende Frau war in der Weimarer Republik keine Seltenheit mehr. In Zahlen ausgedrückt bedeutet dies, dass 800 freie Schriftstellerinnen 36 000 männlichen Kollegen gegenüberstanden.¹⁹¹ Viele dieser Autorinnen sind wie Lederer, Keun und Sanzara um die Jahrhundertwende geboren und veröffentlichten ihre Debütromane in den 20er Jahren bzw. am Ende der Weimarer Republik. Maria Leitner (1892-1941 verschollen), Gina Kaus (1893-1985), Gabriele Tergit (1894-1982), Lili Körber (1897-1982), Marieluise Fleißer (1901-1974) und Lili Grün (1904-1942) sind nur einige Beispiele dafür, dass sich eine neue Generation junger Frauen erfolgreich ihren Platz im Literaturbetrieb eroberte.

Dabei fanden sie natürlich die gleichen Produktionsbedingungen vor wie ihre männlichen Kollegen. Nur wenige Schriftstellerinnen waren durch eine Rente oder durch gesicherte Familienverhältnisse finanziell unabhängig. Die Mehrheit war darauf angewiesen, sich mit der schriftstellerischen Tätigkeit den Lebensunterhalt zu sichern. Erschwerend traten besondere Lebensumstände hinzu, wie zum Beispiel die Versorgung der Kinder oder die Pflege eines kranken Familienangehörigen. Vicki Baum, eine ausgebildete Harfinistin, veröffentlichte ihren ersten Roman 1920. Als ihr Mann, der Dirigent Richard Lert, in berufliche Schwierigkeiten geriet, beschloss Vicki Baum, mit ihrer Begabung Geld zu verdienen. Das gelang ihr ganz hervorragend, in den folgenden Jahren avancierte sie zu einer der erfolgreichsten Schriftstellerinnen der Weimarer Republik. Darüber, wie man sich einen gewöhnlichen Arbeitsalltag einer Erfolgsautorin vorstellen kann, gibt sie in sie in ihrer Autobiographie *Es war alles ganz anders*¹⁹² Auskunft. Nachdem sie alle Haushaltsfragen mit dem Dienstmädchen besprochen hat, bringt sie Kinder in die Schule. Nun beginnt ihr Arbeitstag in der Redaktion von Ullstein, acht Stunden, meist länger.

Dann mit dem Bus oder Wagen nach Hause. Mit den Kindern spielen. (...) dann gingen sie zu Bett, und ich schwemmte die Tagesmüdigkeit in einem heißen Bad aus. Und jetzt kam mein „zweites Frühstück“, wie ich es nannte, kam mein zweiter Tag. Jetzt hatte ich ein paar stille Stunden ganz für

¹⁹¹ Vgl. Hilde Veth: Literatur von Frauen. In: Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur a.a.O., S. 447.

¹⁹² Vicki Baum: Es war alles ganz anders. Erinnerungen. Berlin, Frankfurt/M., Wien: Ullstein Verlag, 1962.

mich. In solchen Stunden habe ich meine Romane geschrieben. (...) Häufig riefen mich – Gott sei Dank - um Mitternacht gute Freunde an. 'Jetzt wird's aber Zeit, dass du aufhörst, komm lieber mit, tanzen – ist besser für dich. Gemacht?' Gemacht.¹⁹³

Betont bescheiden und unprätentiös stand Vicki Baum ihrem Schaffen gegenüber, indem sie sich selbst als „erstklassige Schriftstellerin zweiter Güte“¹⁹⁴ bezeichnete. Ihr Genre war die Unterhaltungsliteratur, was die literarische Qualität betrifft, hätte sie gerne zwischen den Romanen und der Unterhaltungslektüre unterschieden, da nicht alle Werke ihren eigenen Ansprüchen genügten. Sie ist überzeugt, dass es Frauen leichter fällt als Männern

In künstlerischen Dingen, wenn es der Familie, dem Haushalt, den Kindern, den Freunden zugute kommt, Kompromisse zu schließen.¹⁹⁵

Jedes Mal, wenn sie unbedingt Geld verdienen musste, habe sie Bücher geschrieben, die nicht mehr sein wollten als gut lesbar und unterhaltsam.

Zu diesem Kompromiss war nicht jede Autorin bereit, da erging es ihnen ganz ähnlich wie den männlichen Kollegen. Wenn es ihnen in erster Linie um die Kunst ging, nagten sie oft am Hungertuch. Die bedeutende deutsche Lyrikerin Else Lasker-Schüler litt beständig unter Geldmangel und war immer wieder auf die finanzielle Hilfe von Freunden angewiesen.¹⁹⁶

Zur Aufbesserung des mageren Einkommens machten es die Autorinnen den Autoren nach, indem sie sich durch das Schreiben für Zeitungen, durch Vorträge oder Rundfunkarbeit einen Nebenverdienst verschafften. Diese Tätigkeiten ermöglichten den schreibenden Frauen einerseits mehr Präsenz in der öffentlichen Wahrnehmung und damit mehr Aufmerksamkeit für die schriftstellerischen Leistungen. Andererseits boten sie die Möglichkeit rege an öffentlichen Diskursen teilzunehmen und die Meinungsbildung im Sinne frauenspezifischer Interessen zu beeinflussen. Über die Redaktionsstube führte auch ein Weg zu den gar nicht so unbedeutenden literarischen Zirkeln und Literatencafés, auch im Romanischen Café, dem beliebten Berliner Intellektuellentreffpunkt, mischten sich Damen unter die

¹⁹³ Ebd., S. 378-379.

¹⁹⁴ Ebd., S. 405.

¹⁹⁵ Ebd., S. 498.

¹⁹⁶ Vgl. Veth, Literatur von Frauen, S. 448.

ehemals reinen Herrenrunden und beteiligen sich an gesellschaftspolitischen und kulturkritischen Auseinandersetzungen.

Bemerkenswert vielen Schriftstellerinnen gelang es in den Jahren der kulturellen, politischen und wirtschaftlichen Umbrüche im Literaturbetrieb Fuß zu fassen. Sie waren dabei mit den gleichen Problemen wie ihre männlichen Kollegen konfrontiert, mit dem Unterschied, dass Frauen traditionslos und damit auch unbefangen in die literarische Öffentlichkeit traten. Sie hatten nicht den Verlust von Privilegien und Macht zu beklagen, im Gegenteil, die erwähnte „Demokratisierung“ des literarischen Lebens ermöglichten Frauen erst den Zutritt zu Macht und Anerkennung in der literarischen Öffentlichkeit, und sie waren begabt und mutig genug, die Chance zu nützen.

4. Die Erfolgsromane

4.1. *Das verlorene Kind* von Rahel Sanzara

4.1. 1. Inhalt

Die Handlung des Romans setzt in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in ländlicher Umgebung im nicht näher bestimmten „nördlichen Deutschland“¹⁹⁷ ein und spannt einen weiten Bogen bis nach dem Ende des Ersten Weltkriegs. Das zentrale Thema ist ein Sexualmord, dessen Vorgeschichte und dessen Auswirkungen auf das Schicksal einer großbäuerlichen Familie in epischer Breite erzählt wird. Der Gutsbesitzer Christian, ein umsichtiger und tüchtiger Mann, ist das Oberhaupt eines patriarchalisch organisierten Hofes, dem neben der eigentlichen Familie eine Schar von Knechten und Mägden angehört. Darunter befindet sich auch Fritz, der aus einer Vergewaltigung hervorgegangene Sohn der Magd Emma. Fritz wächst unter der beinahe väterlichen Fürsorge Christians auf und entwickelt sich sehr zu dessen Freude zu einem fleißigen und sanften Kind. In der Pubertät tritt jedoch eine obsessiv sexuelle Triebhaftigkeit zum Vorschein, die ihn schließlich zu einem Sexualmord treibt. Das Opfer ist die vierjährige Anna, das liebreizende Kind

¹⁹⁷ Rahel Sanzara: *Das verlorene Kind*. Mit einem Nachwort von Peter Engel. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1987, S. 7.

des Gutbesitzerehepaars Christian und Martha. Nach der Tat verscharrt Fritz wie in Trance die Leiche im Stall. Das rätselhafte Verschwinden des Mädchens verändert das Leben am Hof. Die Suche nach seiner Tochter wird für Christian zum Lebensinhalt, während Martha aus Kummer und aus Vernachlässigung psychisch zugrunde geht und schließlich stirbt. Erst nach einem Jahr wird die Leiche entdeckt, Fritz der Tat beschuldigt und in einem Indizienprozess zu einer Gefängnisstrafe von fünfzehn Jahren verurteilt. Nach der suggestiven Aussage seiner Mutter „ Wenn du Freude haben willst, mußt du immer Böses tun, verstehst du das, die Natur ist böse in dir; du dürftest kein Mann sein, (...)“¹⁹⁸ kastriert sich Fritz in unbewusstem Drang zur Selbstbestrafung selbst. Nach seiner Entlassung nimmt Christian den friedfertigen Mörder seiner Tochter in seine Familie auf. Harmonische und ereignislose Jahre folgen, bis nacheinander Emma, dann Christians Schwester Klara, dann Fritz zu Grabe getragen werden und bis schließlich Christian selbst auch stirbt.

4.1.2. Manifestation des Erfolgs

Als Max Krell das Manuskript des Romans *Das verlorene Kind* vorgelegt bekommt, hat er gerade die Verlagsarbeit für die *Vossische Zeitung*, einem wichtigen Organ des mächtigen Ullstein Konzerns, aufgenommen und ist sofort vom Potential des Werks überzeugt:

Es war ein unheimliches Buch, in dem dumpf wühlend die Geister des Bösen wirkten, umweglos hart in der Aussage, aggressiv heftig im dramatischen Geschehen, überzeugend in der Gradlinigkeit der Logik. Eine Leistung, mit der Faust geschrieben.¹⁹⁹

Schon nach dem Erscheinen des Vorabdrucks stellt sich heraus, dass er sich in seiner Einschätzung nicht geirrt hat. Der Roman erregt großes Aufsehen und löst heftige Reaktionen – zustimmende genauso wie ablehnende – aus. Nach der Publikation in Buchform verstärkt sich die allgemeine Erregung, was den Absatz vermutlich ordentlich ankurbelt. Binnen kürzester Zeit avanciert der Debütroman einer ehemaligen Schauspielerin von 30 Jahren zu einem Bestseller. Eine Sensation!

¹⁹⁸ Ebd., S. 217.

¹⁹⁹ Max Krell, *Das alles gab es einmal*, S. 130.

Das verlorene Kind wird in kürzester Zeit in elf Sprachen übersetzt und erlebt in den folgenden Jahren auch in Deutschland mehrere Neuauflagen, noch 1932 15 000 Ausgaben bei Ullstein.²⁰⁰ Bis 1933 sind 60 000 Exemplare der Volksausgabe abgesetzt.

Tatsächlich bietet der Roman in mehrfacher Hinsicht viel Diskussionsstoff. Zum einen ist die Verfasserin eine Frau, eine Tatsache, die in der zeitgenössischen Rezeption nicht als selbstverständlich betrachtet wird und zwar grundsätzlich, aber auch wegen der ungewöhnlichen Themenwahl. Schließlich handelt es sich um ein brisantes Thema, das, wie die Untersuchung *'Böse Lust' Gewaltverbrechen in Diskursen der Weimarer Republik*²⁰¹ von Hania Siebenpfeiffer zeigt, ein „männliches“ Thema ist: Sanzaras Roman ist die einzige von einer Frau verfasste literarische Lustmorderzählung der Weimarer Republik. Zum anderen gibt die Entstehungsgeschichte Rätsel auf: Welche Rolle spielte Ernst Weiß? Woher nahm die Autorin den Stoff?

Wenige Rezensenten zeigen sich von diesen Debatten unbeeindruckt und würdigen die Gestaltungskraft, den dramatischen Aufbau und die psychologische Durchdringung der Charaktere. Unter diesen befindet sich eine berühmte Kollegin, Vicki Baum, die in ihrer Rolle als Redakteurin der *Berliner Illustrierten* Folgendes festhält:

Das ist das Wunderbare an dieser Erzählung: Daß sie mit einer Gelassenheit ohne gleichen, einer Sitte, einer tiefen Beruhigkeit hinströmt – und daß sie zugleich bis ins Tiefste aufwühlt, erregt und bis zur Atemlosigkeit spannt.²⁰²

Aus dem Gefühl einer inneren Verpflichtung heraus möchte sie allen Menschen sagen:

Bitte, lest dieses Buch, bitte lest diese Geschichte vom verlorenen Kind, sie wird euch nicht nur erfreuen, sie wird das Bild der Welt in euch vertiefen und ausweiten, und euch große Ruhe schenken.²⁰³

²⁰⁰ Vgl. Orendi-Hinze, S. 116.

²⁰¹ Hania Siebenpfeiffer: *'Böse Lust'. Gewaltverbrechen in Diskursen der Weimarer Republik*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau Verlag, 2005.

²⁰² Vicki Baum: Rahel Sanzara, eine neue Dichterin und ihr Roman *'Das verlorene Kind'*. In: *Berliner Illustrierte Zeitung*, Nr. 47, 1926, S. 1573.

²⁰³ Ebd.

Auch Carl Zuckmayer zeigt sich tief beeindruckt:

Wenn ich sagen soll, welche Bücher mir in den letzten Jahren besonders nachhaltigen Eindruck gemacht haben, so nenne ich zunächst und ohne Zögern das Verlorene Kind von Rahel Sanzara. Das ist ein Buch von der Art, dass man vergisst, es gelesen zu haben, dass man glauben muß, man habe es geträumt oder wachend erlebt.²⁰⁴

Paul Wiegler lobt in seiner ausführlichen Rezension in der *Neuen Rundschau* die psychologische Durchdringung der Charaktere:

Erstaunlich, wie die Kraft der Sanzara [die bei der Bühne war und Wedekind spielte] in diese Materie eindringt. Wie sie den Fritz, den gehorsamen, sanften Burschen, durch den Fluch eines Erbes verfinstert und aufgestachelte, der Tat entgegendämmern läßt; (...) Die unterirdischen Quellen der Epik rauschen auf.²⁰⁵

Albert Ehrenstein kommt zu dem Schluss:

Das verlorene Kind scheint mir das beste Prosawerk zu sein, das von einer deutschen Dichterin während der letzten Jahrhunderte geschrieben wurde ... Das Buch ist nämlich, auf der ethischen Höhe eines Tolstoi, eine sprachlich vollkommene Meisterleistung...²⁰⁶

Mit hymnischer Verehrung preist Wilhelm Speyer die Gestaltungskraft, die Zeugnis „einer großen, hoheitsvollen, keuschen und disziplinierten“ Begabung ablegt.

Die Unsterblichen der Akademie werden aufstehen und sich verneigen müssen. Kritiker und Publikum verneigen sich mit ihnen.²⁰⁷

In ähnlich pathetischer Sprache äußert Felix Braun sein Lob, scheinbar ganz unter dem Eindruck der dem Werk innewohnenden religiösen Kraft stehend:

Wahrhaft dürfte man als ein österliches Buch Rahel Sanzaras Roman „Das verlorene Kind“ bezeichnen. Hier ist die Idee der Auferstehung auf eine grandiose, furchtbare und herrliche Weise gestaltet worden, der Künstlerin selbst kaum bewußt. Oft hat mich das Licht, das in der erregt -

²⁰⁴ Carl Zuckmayer, zit. nach Sabine Demetz, S. 118.

²⁰⁵ Paul Wiegler: Neue Bücher der Erzählung. In: Die neue Rundschau. 38. Jahrgang der freien Bühne. 1927, Heft 7, S. 199 und 200.

²⁰⁶ Zit. nach Jürgen Serke: Die verbrannten Dichter. Fischer Taschenbuch Verlag. S. 314 und 316.

²⁰⁷ Wilhelm Speyer: Über Rahel Sanzara. In: Die literarische Welt, 1926, zit. nach: Sabine Demetz: Rahel Sanzara: Das verlorene Kind, S. 116f.

feierlichen Sprache dieser bedeutenden Dichtung schwebt und flutet, an die weißen Töne des Isenheimer Altars gemahnt. Ein Hauch von Weihrauch weht geheimnisvoll aus jedem Blatt.²⁰⁸

Auf eine wohlmeinende Art und Weise verweist er auf die besondere Leistung im Zusammenhang mit der üblichen Frauenliteratur der Zeit und äußerst außerdem Respekt vor der epischen Begabung von Schriftstellerinnen:

Seit langem ist kein so wichtiger, so tiefsinniger Roman entstanden, an innerlicher Kraft alle die Frauenromane weit überbietend, an Dauergeltung sämtliche in den Schatten verweisend. Da in der letzten Zeit Frauen groß im Roman waren, scheint die Einsicht bestätigt, dass das epische Schaffen den Frauen als dem beharrenden Weltprinzip besser anstehen als den Männern, wie ja auch die klassischen Romane der Chinesen von Frauen gedichtet worden sind. Wer erzählte die Märchen in unserer Kindheit? Von wem hörten sie die Brüder Grimm?

Selbst Wilhelm Speyer, der so fasziniert ist von Sanzaras Roman, kommt nicht ohne den Verweis auf den Bezugsrahmen Frauenliteratur aus, indem er Sanzara auf den „Parnaß der Frauen“²⁰⁹ erhebt. Es handelt sich also nicht um eine großartige Leistung an sich, sondern um eine für eine Frau überaus gelungene Arbeit.

In diesem Sinne ist auch Paul Wieglers Erklärung zu verstehen, wonach Sanzara in ihrer Kreativität auf weiblich-mütterliche Intuition zurückgreift.

Der Erstling der Rahel Sanzara ist weiblich in halluzinatorischer Unbewusstheit und hat seinen Blutstrom von einer in die Fiktion abgeirrten Mutterschaft.²¹⁰

Interessant ist in diesem Zusammenhang die Feststellung Vicki Baums:

Mit Literatur hat all dies nichts zu tun, es ist vollkommene Naivität hier, eine Absichtslosigkeit, ein Unbewusstbleiben, ein Verzicht auf jeden Effekt, wie ihn sonst nur mühevollste und schwer errungene Meisterschaft schenkt.²¹¹

Hinter der Kreativität der Autorin steckt also kein schöpferischer Geist, das Schaffen ist unbewusst und ohne gestalterische Absicht.

²⁰⁸ Felix Braun: Bücher für Ostern. In: Die literarische Welt, Jg.3, Nr. 15/16, 1927, S. 5.

²⁰⁹ Zit. nach Sabine Demetz: Rahel Sanzara, S. 116.

²¹⁰ Paul Wiegler, Neue Bücher der Erzählung, S. 199.

²¹¹ Vicki Baum: Rahel Sanzara, S. 1573.

Dass man mit dieser Erklärung dem Werk nicht vollkommen gerecht werden kann, hat wohl auch Felix Braun erkannt. Das Besondere an Sanzaras Roman sei, so konstatiert der Rezensent, dass er scheinbar nicht oder nicht nur weiblicher Ästhetik entspricht:

Dieses Werk von Rahel Sanzara aber ist zugleich männlich – schöpferischen Wesens und Geistes.²¹²

Auch Ernst Weiß meint, es mit einem „Männerwerk“ zu tun zu haben. Es handle sich nämlich keineswegs um ein „Bekenntnis einer schwankend schwebenden Seele“ um keine Spiegelung des nach „ewigem Wiederhall gierigen Selbst“, sondern um

Männerwerk, Männerkraft, Männerblick und Männermilde. Selbstbeherrschung bis zur völligen Verbergung dieses Ich. (...)

Weiters lobt er die „Meisterschaft, die angeboren ist, eine Sicherheit, die vom ersten Satz an bis zum letzten die dichterisch gestaltete Hand untrüglich leitet“.²¹³

Was hier als Lob und Anerkennung gemeint ist, bestätigt natürlich nur, wie tief verwurzelt die einschränkende Festlegung von weiblichen Begabungen im Denken der Kulturkritik nach wie vor ist. Wie leicht diese Haltung in eine die Leistung herabwürdigende Richtung umschlagen kann, zeigt die Kritik der österreichischen Literaturwissenschaftlerin Christine Touaillon, die kein Verständnis dafür hat, dass eine Frau so etwas „Grässliches“ beschreibt.

Während sie die sprachliche Leistung durchaus anerkennt, hegt sie Zweifel am Geisteszustand der Autorin einer derartigen „mannweiblichen Sensationsliteratur“:

Erst ihr künftiges Schreiben wird die Frage beantworten, ob ihre Seele gesund oder krank ist und ob wir von ihr Künstlerschaft oder Ästhetentum zu erwarten haben.²¹⁴

²¹² Felix Braun: Das verlorene Kind. In: Die literarische Welt. Nr. 15/16, 1927, S. 5.

²¹³ Ernst Weiß: Das verlorene Kind. In: Der Querschnitt. Berlin: Propyläen Verlag, 6. Jg., Heft 1, Januar 1926, S. 958.

²¹⁴ Christine Touaillon: Weibliche Erzählkunst. Zit. nach: Meike G. Werner: Rahel Sanzara: „... eine Membrane, die Schwingungen aufnahm ...“. In: Palmbaum. Literarisches Journal aus Thüringen. Hrsg. von der Thüringischen Literarhistorischen Gesellschaft Palmbaum e.V. Jena. Rudolfstadt & Jena: Hain Verlag, 2. Jahr, 1994, 1. Heft, S. 62.

Die Irritation über den sensationellen Erfolg einer Frau in einem als unweiblich empfundenen Genre ist möglicherweise mit ein Grund für die vielen Spekulationen zum Entstehen der Romans.

Der damalige Journalist und spätere Regisseur Géza von Cziffra erinnert sich daran, dass man dem Roman im Romanischen Café den Namen „Das gefundene Kind“ gab – in Anspielung darauf, dass der Roman das „Kind“ eines anderen sein könnte. Ausgerechnet Egon Erwin Kisch, ein guter Freund Ernst Weiß', soll in einem Zeitungsartikel behauptet haben, dass Ernst Weiß der eigentliche Autor ist:

Als ich Kisch daraufhin ansprach, erklärte er mir, dass er für seine Behauptung handfeste Beweise hätte, die er aber erst dann auf den Tisch legen wollte, wenn die Sanzara ihn verklagen würde. Sie hat sich gehütet, etwas derartiges zu tun.²¹⁵

Weiß habe zwar dementiert, aber Kisch sei bei seiner Aussage geblieben:

Ich habe das nur gut gemeint. Endlich hat der Kerl einen überwältigenden Erfolg mit einem Buch, und dann zeichnet seine Freundin als Autorin. Er könnte immer noch die Wahrheit zugeben, dann wäre Weiß in aller Munde, und das Buch würde sich noch besser verkaufen.²¹⁶

Der Verdacht der Mitautorenschaft von Ernst Weiß bekommt schließlich noch Nahrung durch die nicht nachvollziehbare Entscheidung Rahel Sanzaras, den Kleistpreis abzulehnen. Wenn man bedenkt, dass dieser Preis in den Jahren davor an Persönlichkeiten wie Brecht und Zuckmayer verliehen worden ist, kann man sich vorstellen, wie wertvoll diese Anerkennung für Sanzara gewesen wäre. Allerdings ist auch hier die Quellenlage unzureichend. Obwohl diese Geschichte in der Sekundärliteratur immer wieder zu lesen ist, betont Peter Engel im Nachwort der Neuauflage von 1987, dass sich dafür noch keine Belege gefunden haben.²¹⁷

Laut Max Krell habe ein Stilkritiker den Fall untersucht und sei zu dem Schluss gekommen, dass es zwar Übereinstimmungen in der Stoffwahl gebe, aber die Diktion eine andere sei. Für Max Krell ist damit erwiesen, dass Rahel Sanzara *Das*

²¹⁵ Géza von Cziffra: Über Ernst Weiß. In: Peter Engel (Hrsg.): Ernst Weiß. Suhrkamp taschenbuch materialien. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag, 1982, S. 299f.

²¹⁶ Ebd., S. 300.

²¹⁷ Vgl. Peter Engel im Nachwort zu Rahel Sanzara: *Das verlorene Kind*, 1987, S. 293f.

Verlorene Kind verfasst habe, räumt aber ein, dass der Roman vom Geist Weiß` geprägt sei. Auch Ernst Weiß ist sich dessen bewusst:

Rahel Sanzara war eine Membrane, die Schwingungen aufnahm. Etwas fing an, in ihr zu brennen. Ich konnte nichts anderes tun, als sie unter Arbeitsdruck zu halten. Regiearbeit, wenn Sie so wollen. Bis sie, fast ohne eine Korrektur, bei der letzten Seite angelangt war und plötzlich wie ein ausgewrungener Lappen zusammenfiel. Diese ganze Zeit über befand ich mich in ihrer Nähe. Ich habe das Manuskript erst kennengelernt, als es abgeschrieben vor mir lag, und ich versichere, ich habe weder Wort noch ein Komma daran geändert.²¹⁸

Diesem Thema ist auch ein Teil der Diplomarbeit von Sabine Demetz gewidmet. Im Kapitel *Der Weißsche Dämon*²¹⁹ untersucht sie typische Motive im Werk Weiß` und versucht diesen Geist in Rahel Sanzaras Roman aufzuspüren. Sie kommt zu dem Ergebnis, dass sich die Ähnlichkeiten zwischen dem Werk Ernst Weiß` und dem Roman von Rahel Sanzara nicht nur auf die Stoff- und Motivwahl beschränken, sondern auch in der Verarbeitung und der psychologischen Beobachtung der Romangestaltung deutlich werden. In der sprachlichen Gestaltung und in der Zeichnung der Charaktere würden sich aber deutliche Unterschiede zeigen. Dass Sanzara auch Möglichkeiten zur Konfliktlösung aufzeigt, stehe sogar im Gegensatz zu Weiß` Frühwerk, in dem die Aussichtslosigkeit von vornherein determiniert sei.²²⁰

Rahel Sanzara war ein junges Mädchen, als sie die Beziehung zu Ernst Weiß einging. Von Anfang an hat sie der Geliebte in seine schriftstellerische Tätigkeit miteinbezogen. Die bereits erwähnten Briefe, die Weiß in den Jahren 1916-1918 an Rahel Sanzara schrieb, geben Aufschluss über den regen Gedankenaustausch. Ausführlich werden darin seine literarischen Projekte besprochen, inhaltliche und stilistische Fragen aufgeworfen und er bittet Sanzara um ihre Meinung dazu. Aus den Briefen erfährt man auch, dass Sanzara zum Beispiel in den Roman *Tiere in Ketten*, dessen erste Fassung sie abtippte, hinsichtlich der dramatischen Gestaltung des Themas eigene Vorstellungen einbrachte, die von Weiß durchaus ernst genommen wurden.²²¹

²¹⁸ Zit. nach Max Krell, *Das verlorene Kind*, S. 133.

²¹⁹ Sabine Demetz, *Rahel Sanzara: Das verlorene Kind*, S. 61ff.

²²⁰ Ebd., S. 126.

²²¹ Vgl. Margarita Pazi: *Ernst Weiß. Schicksal und Werk eines jüdischen Autors in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1993, S. 26.

Sie war also nicht nur sehr vertraut mit seinen Arbeiten, sondern hat auch ihre eigene Kreativität einfließen lassen. Wobei – nebenbei gesagt - niemand die Frage nach einer möglichen Mitautorenschaft stellte. Interessanterweise sah sich auch Irmgard Keun nach dem Erscheinen ihres zweiten Romans *Das kunstseidene Mädchen* mit Plagiatsvorwürfen konfrontiert. Robert Neumann soll darin seinen eigenen Roman „Karriere“ wieder erkannt haben, Jahrzehnte später distanzierte er sich jedoch davon. Es ist wohl so, dass so eine hervorragende Leistung einer Frau von vornherein irgendwie verdächtig erschien.

Aber das war des Zweifels noch nicht genug. Bald nach dem Erscheinen des Romans stellt sich heraus, dass die Debütantin den Stoff des Kriminalfalles dem *Neuen Pitaval*, einer mehrbändigen Sammlung von Kriminalfällen aus dem 18. und 19. Jahrhundert, entnommen hat und sogleich wird der Vorwurf des Plagiats erhoben. Kein Geringerer als Gottfried Benn beeilt sich ihre Verteidigung zu übernehmen, indem er in einem Artikel in der *Vossischen Zeitung* auf die eigenständige kreative Leistung in der Aufarbeitung des authentischen Falles hinweist. Schließlich sei jeder Ursprung materieller Art. Was Sanzara aus der vom Pitaval gelieferten Anregung geschaffen habe, sei „künstlerische Integrität“.²²² In einem Brief bedankt sich die Autorin für den Beistand und erklärt ihre dem Roman zugrunde liegende Schreibabsicht:

Nie war es mir in den Sinn gekommen, Unrecht zu tun, indem ich einen vorhandenen Stoff benutzte, nie auch hätte ich den grausamen Mut, wie hier das Leben, einen solchen zu 'erfinden', es schiene mir unmenschlich; aber zu versuchen, ihn zu erhellen, ihn zu ordnen, dem Bösen das gleiche Maß an Gutem entgegenzusetzen, das erschien mir der vollsten Hingabe wert.²²³

Die Diskussionen rund um die Entstehungsbedingungen begleiten diesen Roman bis in die Gegenwart, sind Teil der literaturgeschichtlichen Bedeutung geworden. In der Zeit wird dies der Verbreitung nicht geschadet haben. Schließlich verkaufte sich gerade in dieser Zeit das Unerhörte und Sensationelle besonders gut und in diesem Sinne hat *Das verlorene Kind* einiges zu bieten: eine ehemals gefeierte Tänzerin und Schauspielerin, eine von Zeitgenossen als schön, klug und unnahbar beschriebene junge Frau, Lebensgefährtin eines gerade reüssierenden Schriftstellers

²²² Vgl. Gottfried Benn: Plagiat. In: *Vossische Zeitung*, Nr. 290, 10.12.1926, S.7.

²²³ Brief von Rahel Sanzara an Gottfried Benn. Abgedruckt in: Orendi-Hinze, Rahel Sanzara, S. 108.

schreibt einen aufwühlenden Lustmordroman! Die Spekulationen rund um die Entstehung vergrößerten die Aufmerksamkeit vermutlich noch. Allerdings entsteht auch der Eindruck, dass die Umstände die literarische Leistung überlagern. Dies könnte der Grund dafür sein, dass die Nachwirkung und die Anerkennung durch die Literaturwissenschaft eher bescheiden ausfallen.

4.2. *Das Mädchen George* von Joe Lederer

4.2.1. Inhalt

Joe Lederers Debütroman handelt von einem Mädchen namens George Bruckner. Sie wächst die ersten Jahre ihres Lebens in gut behüteten, bürgerlichen Verhältnissen auf, vergöttert ihren Vater, der ein großzügiger und gebildeter Mann ist. Herr Bruckner ist ein Freigeist, auch leichtsinnig und gutgläubig, träumt vom großen beruflichen Erfolg, der sich jedoch nie einstellt. Er ermutigt seine Tochter auch immer nach Höherem zu streben, sich in ihren Ansprüchen nicht zu bescheiden. Als der Vater stirbt, tritt zum menschlichen Verlust die Angst um die Sicherung der Existenz. George besucht das Gymnasium, als ihre Leidenschaft für das Theater entfacht wird. Ein Traum erfüllt sich, als sie Schauspielunterricht bei einem Burgschauspieler erhält – was ihrem hartnäckigen und selbstbewussten Auftreten zu verdanken ist. George bricht schließlich die Schule ab, aber auch ihre schauspielerischen Ambitionen finden bald ein Ende, als sich George schwärmerisch in ihren um Vieles älteren Schauspiellehrer verliebt. Dieser ist sich seiner Verantwortung bewusst und weist sie mit väterlicher Behutsamkeit zurück. Für kurze Zeit wird sie von der reichen Familie ihres Vaters aufgenommen, ergreift aber die Flucht, da sie die Strenge und Lieblosigkeit nicht ertragen kann. Nun verdient sich George als Sekretärin in einer Bank ihren Lebensunterhalt. Auf den Bankrott der Bank folgen Entlassung, Arbeitslosigkeit und bittere Not, bis sie eine Anstellung als Privatsekretärin bei einem Schriftsteller namens Gil Host vermittelt bekommt. Es folgt eine unbeschwerte Zeit am Meer, George verliebt sich leidenschaftlich in ihren Arbeitgeber. Doch das Glück währt nur kurze Zeit, Host erkrankt schwer und George pflegt ihn aufopfernd. Nach seiner Gesundung fühlt er sich aber bald eingeeengt in diesem Liebesverhältnis, die aufopfernde Liebe der jungen Frau wird ihm zur Last. Er entzieht sich George und ihrer Vereinnahmung, indem er mehrere Affären beginnt.

Aus Kränkung und Verlustängsten begeht George einen Selbstmordversuch, überlebt und erholt sich vorerst wieder. Während eines Urlaubs zeigt sich jedoch der Anfang einer schweren Erkrankung in einem blutigen Husten, was sie aber ignoriert. Als Host in finanzielle Schwierigkeiten gerät, stellt George ein letztes Mal ihre Selbstlosigkeit unter Beweis und gibt den Geliebten frei, damit er den Heiratsantrag einer reichen Frau annehmen kann. Unter einem Vorwand verlässt sie ihn und reist ans Meer. Als Tanzpartnerin begleitet George einen Eintänzer auf ein Schiff, wo sie einen Blutsturz erleidet und zusammenbricht.

4.2.2. Manifestation des Erfolgs

Nicht zwanzigjährig, wie oft in der Sekundärliteratur behauptet wird, sondern vierundzwanzigjährig veröffentlicht Joe Lederer ihren Erstlingsroman und das ist bemerkenswert genug. Das Missverständnis über das Alter der Autorin dürfte der Verlag bewusst verschuldet haben, um im Sinne einer zündenden PR – Kampagne das „Mädchen-Wunder“ perfekt zu machen. Der Roman beschert der Autorin einen enormen Erfolg, mehrere Auflagen, verschiedene Lizenzausgaben und Übersetzungen belegen dies. In den Jahren 1928 – 1929 erreicht die Gesamtauflage im Universitas Verlag 20 000 Exemplare.²²⁴ Bis 1933 gehen 34 000 Exemplare²²⁵ über den Ladentisch, dazu kommt eine Lizenzausgabe beim Wegweiser Verlag mit einer Auflagenhöhe von 50 000²²⁶. Übersetzungen in elf Sprachen erhöhen den Verkaufserfolg auf 150 000 Exemplare.

Joe Lederer erinnert sich an die vielen positiven Kritiken bald nach dem Erscheinen des Romans, in denen sie als „eine deutsche Colette“ und eine „große Hoffnung der deutschen Literatur“ bezeichnet worden sei.²²⁷ Der Vergleich mit der überaus erfolgreichen Schriftstellerin Colette ist zwar anerkennend gemeint, er entpuppt sich allerdings beim genaueren Hinsehen als eine Brandmarkung: Achtung - hier handelt es sich um „Unterhaltungsliteratur“! Dementsprechend werden typische Aspekte der Unterhaltungsliteratur als Kriterien für die Bewertung herangezogen: Authentizität, leichte Lesbarkeit und melodramatischer Handlungsverlauf.

²²⁴ Vgl. Nachlass Joe Lederer: Bestätigungen des Universitas Verlags vom 4.3.1957 und vom 13.3.1958. (Archivbox 4, Mappe 3.2.6.1)

²²⁵ Ebd.

²²⁶ Ebd.

²²⁷ Vgl. Nachlass Joe Lederer: Fünfseitige, eidesstattliche Erklärung. München am 27.1.1959, S. 1. (Archivbox 2, Mappe 1.5)

Anerkennend wird die treffende Darstellung der typischen jungen Frau hervorgehoben. So ist etwa davon die Rede, dass es sich um „das Buch der Jugend unserer Zeit“ handle, da es

(...) ergreifend als Zeugnis, erstaunlich durch die Beherrschung der Gestaltungsform, die dem Rastlosen, ewig Wachen, ewig Bewussten gilt.²²⁸

Joe Lederer erhebt „mit erschütternder Aufrichtigkeit das Schicksal des modernen Mädchens zum Kunstwerk. (...) Als „document humain“ aus unserer Generation für alle folgenden wird es Bestand haben.“²²⁹ George sei eine „typische Vertreterin der jungen Generation“, die „mutig, nüchtern, selbstbewusst, ihr Leben nach eigenem Willen“²³⁰ meistert.

Außerdem findet das psychologische Feingefühl der Autorin viel Zuspruch. Es handle sich um das Werk einer „feinnervigen Frau“, das man „erschüttert aus der Hand legt“.²³¹

Ernst Weiß ist überzeugt:

Hier kündigt sich ein großes blühendes Erzählertalent an. Hier ist eine Hand am Werk, die gestaltet, die das menschliche Herz zu ergreifen vermag.²³²

Auch Bruno Frank erkennt die Hand einer „geborenen Erzählerin“, sie

zeichnet die nervösen Schwankungen einer heutigen Liebestragödie fest und behutsam nach. Ihr Buch hat Farbe, hat Tempo und Temperament, (...)²³³

Der ganz besondere Stil von Joe Lederer zeigt sich in der „mühe(n)lose(n) Eleganz der Sprache“²³⁴, in der „Knappheit ihrer Wortbildung“²³⁵, in der „Schlichtheit des Ausdrucks“²³⁶.

²²⁸ Käthe Miethe in *Die schöne Literatur*, zit. nach: Hartmut Vollmer in: Joe Lederer, Das Mädchen George, Nachwort, S. 170.

²²⁹ Walter Steinbach: Das Mädchen George. Abgetippt im Nachlass von Joe Lederer. (Archivbox 5)

²³⁰ Olga Gabrielli im Berliner Börsen-Courier. Zit. nach: Hartmut Vollmer in: Joe Lederer: Das Mädchen George. Nachwort, S. 169.

²³¹ Roda Roda, abgetippt im Nachlass von Joe Lederer. (Archivbox 5).

²³² Ernst Weiß, abgetippt im Nachlass von Joe Lederer (Archivbox 5).

²³³ Bruno Frank, abgetippt im Nachlass von Joe Lederer (Archivbox 5).

²³⁴ Berliner Tageblatt, ohne weitere Angaben abgetippt im Nachlass von Joe Lederer (Archivbox 5).

²³⁵ Hamburger Fremdenblatt, ohne weitere Angaben abgetippt im Nachlass von Joe Lederer (Archivbox 5).

Die Erzählung sei

(...) weich, aber nicht weichlich, zart, aber nicht zärtlich und ist nicht 'sachlich'. Nichts geschieht, alles vollzieht sich inwendig, daher notwendig. Die Gymnasiastin George, die Typeuse George, die Illusionistin George, die liebende, ohne Überschwang, ohne Rettung liebende George – das ist der ganze Inhalt des Buches.²³⁷

Aus der Auswahl der besprochenen Kriterien geht klar hervor, welchem Genre dieses Werk zuzuordnen ist: „Es ist das schönste, jüngste, innigste Frauenbuch unserer Zeit.“²³⁸

Jedoch sieht man nicht in allen weltanschaulichen Lagern im *Mädchen George* eine geeignete Lektüre für junge Mädchen. So melden sich auch kritische Stimmen zu Wort, wie zum Beispiel eine Rezensentin in der katholisch-konservativ orientierten Zeitschrift *Der Graf*. Auch dort wird die Authentizität des durch George verkörperten Typs der „Neuen Frau“ konstatiert, aber als Vorbild wollte man diesen Typ nicht sehen. George sei ein in ihrer Zeit „leider nicht seltener Typ (...), unerzogen, nur sich selbst Autorität, nicht schlecht, aber haltlos, hemmungslos (...) sich selbst ausgehend, wo Leidenschaft oder auch wirkliche Liebe spricht“.²³⁹

Ich nehme an, diese Einwände werden den Absatz kaum gefährdet haben, ihr Publikum fand Joe Lederer eher unter den liberalen, emanzipierten, jungen Lesern und vermutlich vor allem unter den Leserinnen. Deren Aufmerksamkeit verschaffte sie sich nicht nur durch ihre Jugend, sondern auch mit ihrem männlichen Vornamen „Joe“, der zu Beginn ihrer Karriere für etwas Verwirrung sorgte. So ist in der *Literarischen Welt* Folgendes zu lesen: „Sehr klare Konturen hat die Erzählung des zwanzig Jahre alten Joe Lederer.“²⁴⁰ Es ist nicht anzunehmen, dass es sich dabei um ein Pseudonym handelte, das zur Vermeidung von Diskriminierung die weibliche Autorenschaft verbergen sollte, wie es noch im 19. Jahrhundert üblich gewesen war. In den aufgeschlossenen zwanziger Jahren kokettierte man gern mit der Verschleierung von Geschlechteridentität, die Androgynität übte auf Männer und Frauen einen besonderen Reiz aus. Die Zurschaustellung einer befreiten und selbst

²³⁶ Ebd.

²³⁷ Arno Schirokauer: Der Nachwuchs. In: Die Literarische Welt, Nr. 44, 1928, S. 6.

²³⁸ Ebd., S. 6.

²³⁹ Maria Conzen: Lederer Joe: Das Mädchen George. Zit. nach Gabriele Heidegger, Joe Lederer, S. 39.

²⁴⁰ Schirokauer, S. 6.

bestimmten Sexualität abseits der einengenden Geschlechterstereotypen war gerade für Künstler auch ein beliebtes Mittel der Selbstinszenierung.

Aber auch durchaus weibliche Attribute dürften für den Erfolg nicht ganz unerheblich gewesen sein und ließen sich gut vermarkten, vor allem wenn man sie mit dem Inhalt des Romans so gut in Zusammenhang bringen konnte. Rahel Sanzara soll eine auffallend attraktive Frau gewesen sein und Irmgard Keun wird unter anderem als eine bildhübsche Blondine bezeichnet.²⁴¹ Robert Neumann erinnert sich an Joe Lederer:

Klein, grazil, jung, attraktiv – sie war ein literarisches Wunderkind, bevor Hitler kam; was sie schrieb, war erotisch und aufs erfreulichste lesbar.²⁴²

Ähnliche Zuschreibungen sind bei männlichen Kollegen und Wegbegleitern der hier behandelten Autorinnen nicht zu finden. Es wäre auch ziemlich irritierend zu lesen: Ernst Weiß, ein attraktiver Schriftsteller von recht ansehnlicher Gestalt, schreibt gerade an seinem neuen Roman ... mit der Betonung von Äußerlichkeiten ließen sich scheinbar nur Bücher von Frauen leichter vermarkten und verkaufen.

4.3. *Gilgi – eine von uns* von Irmgard Keun

4.3.1. Inhalt

Gisela Kron, genannt Gilgi, ist gerade 21 Jahre alt geworden und hat ihr kleines Leben „fest in der Hand“²⁴³. Als Stenotypistin kommt sie gerade einmal um die Runden, aber sie hat den festen Vorsatz selbständig und unabhängig zu werden. Noch wohnt sie in Köln bei den Eltern in kleinbürgerlichen Verhältnissen, doch sie ist fleißig, bildet sich fort, lernt Sprachen und macht Überstunden, denn sie weiß, dass die Zeiten schlecht sind und die Arbeitslosigkeit um sich greift. Sie lässt sich weder durch die Annäherungsversuche ihres Chefs, die sie mit Geschick abwehren kann, noch durch die Eröffnung, nicht die leibliche Tochter der Krons zu sein, aus der Fassung bringen. Erst als Martin Bruck, ein arbeitsloser Schriftsteller, der von einer

²⁴¹ Albrecht Fabri: Was haben Adam und Eva sich im Paradies erzählt? In: Heike Beutel und Anna Barbara Hagin (Hrsg): Irmgard Keun. Zeitzeugen, Bilder und Dokumente erzählen. Köln: Emons, 1995, S. 195.

²⁴² Robert Neumann: Vielleicht das Heitere. Tagebuch aus einem andern Jahr. München: Verlag Kurt Desch, 1968, 326.

²⁴³ Irmgard Keun: *Gilgi – eine von uns*, S. 5.

kleinen Rente lebt, in ihr Leben tritt, gerät ihr streng geplantes Leben durcheinander. Gilgi verliebt sich in den Bohemien, der mit seiner unbeschwerten und leichtsinnigen Art so gar nicht zu ihr passt. Als Gilgi entlassen wird, lässt sie sich von der Leichtlebigkeit Martins mitreißen und lebt in den Tag hinein. Erst das Schicksal eines Jugendfreundes namens Hans macht ihr den Ernst des Lebens wieder bewusst. Er lebt mit seiner Frau und seinen kleinen Kindern in großer Not und benötigt dringend eine größere Summe Geld. Gilgi überwindet sich und sucht ihre leibliche Mutter auf, die in großbürgerlichen Verhältnissen lebt. Sie erhält wertvollen Schmuck, mit dem sie ihren Freund retten möchte. Doch sie kommt zu spät, Hans ist mit seiner ganzen Familie in den Freitod gegangen. Gilgi ist tief erschüttert. Als sie erfährt, dass sie schwanger ist, beschließt sie, die Verantwortung allein zu tragen, weil sie Martin nicht belasten will. Sie verlässt ihn ohne ihn über ihren Zustand aufzuklären und fährt nach Berlin - mit der festen Überzeugung die Herausforderung aus eigener Kraft zu bewältigen.

4.3.2. Manifestation des Erfolgs

Eine kleine Mogelei das Alter betreffend hat auch bei Irmgard Keuns Debüt dazu beigetragen, dass ein Wunderkind gefeiert werden konnte. Keun, die es bei biographischen Angaben nie so genau mit der Wahrheit genommen hat, hat sich nämlich kurzerhand um fünf Jahre jünger gemacht. Sie ist also 26 Jahre alt, als im Oktober 1931 *Gilgi – eine von uns* im Universitas Verlag erscheint. Dieser Verlag, der auch Lederers Debüt veröffentlichte, wurde in den zwanziger Jahren gegründet und vertrat ein qualitätsvolles Unterhaltungsliteraturprogramm. Jack London und B. Traven, Sigrid Undset, Balder Olden und auch der bekannte Sexualwissenschaftler Magnus Hirschfeld zählten zu den AutorInnen des Universitas Verlags.

Der unbekanntem Autorin war mit ihrem Erstling ein enormer Erfolg beschieden: Bis November 1932 wurden in sechs Auflagen 30 000 Exemplare gedruckt. In den folgenden Jahren erschienen Übersetzungen in Französisch (1933), Schwedisch (1934), Dänisch (1934), Ungarisch (1934), Rumänisch (1934), Italienisch (1934) und Polnisch (1938). 1932 wurde der Roman von Paramount verfilmt.²⁴⁴

²⁴⁴ Vgl. Gerd Roloff: Irmgard Keun – Vorläufiges zu Leben und Werk. In: Hans Würzner (Hrsg.): Zur deutschen Exilliteratur in den Niederlanden 1933-1940 (= Amsterdamer Beiträge zur Germanistik Bd. 6). Amsterdam: Editions Rodopi N.V., 1977, S. 46.

Die Rezensionen ergeben ein recht kontroverses Bild. Einig scheint man sich darin zu sein, dass die Autorin in der Wahl der Themen und der Charaktere den Nerv der Zeit getroffen hat. In seiner Rezension zu *Das kunstseidene Mädchen* stellt Friedrich Weissinger in der *Literarischen Welt* fest, dass sich hier Irmgard Keun ebenso wie in ihrem Erstling „nicht so sehr Gestalterin als Sprachrohr jener Zeitschicksale, von denen sie zu berichten weiß“²⁴⁵, zeigt. In diesem Sinne äußert sich auch Kadidja Wedekind im *Querschnitt*:

Ein Buch, das interessieren muß, weil es sich mit einem der brennendsten Zeitprobleme beschäftigt: mit dem Konflikt der modernen Frau, die zwischen die Arbeit und die große Liebe ihres Lebens gestellt ist. Ein Buch, das interessieren muß, weil es ein Zeitdokument ist: ein Dokument jener sachlich verstörten und kärglich bizarren Zeit, in der man lebt.²⁴⁶

Die populärste Rezension stammt von Kurt Tucholsky aus der *Weltbühne*²⁴⁷. In etwas männlich-gönnlicher Manier lobt er darin das Talent der jungen Autorin:

Sternchen; weil diese Dame gesondert betrachtet werden muß. Eine schreibende Frau mit Humor, sieh mal an! (...) Ungleich, aber sehr vielversprechend.

Er findet vor allem Gefallen am Stil der Autorin, an den gelungenen Schilderungen in „ziselierten Einzelheiten“ und vor allem an der Beschreibung der plumpen Annäherungsversuche von Männern, die mit bester „Kleinmädchen-Ironie“ durchschaut werden. Im zweiten Teil würde sie jedoch weder den „richtigen Ton, noch die richtigen Gefühle finden“. Und die Diktion sei geradezu fatal: „Nein, so spricht man eben nicht – es ist schauerlich.“ Am Ende überwiegt jedoch der positive Eindruck:

Flecken im Sönnchen, halten zu Gnaden. Hier ist ein Talent. Wenn die noch arbeitet, reist, eine große Liebe hinter sich und eine mittlere bei sich hat -: aus dieser Frau kann einmal etwas werden.

Im sozialdemokratischen Lager ist die Freude gar nicht groß, als der Roman von August bis Oktober 1932 in 49 Fortsetzungen im *Vorwärts* erscheint.²⁴⁸ „Ist Gilgi eine

²⁴⁵ Friedrich Weissinger: Irmgard Keun: Das kunstseidene Mädchen. In: Die literarische Welt. 1932, Nr. 31, S. 5.

²⁴⁶ Kadidja Wedekind: Gilgi, eine von uns. In: Der Querschnitt. 7. Jg., Januar 1932, Heft 1, S. 74.

²⁴⁷ Im Folgenden zit. aus: Kurt Tucholsky: Irmgard Keun, Gilgi, eine von uns. In: Die Weltbühne, 1932, Nr. 5, S. 180.

²⁴⁸ Im Folgenden vgl. Hilltrud Häntzschel: Irmgard Keun, S. 32f.

von uns?“ fragt die Redaktion und erhält jede Menge Antworten, die weltanschaulich begründet, überwiegend kritisch ausfallen. Auch in anderen Zeitschriften, wie zum Beispiel in der *Linkskurve* und in *Der Weg der Frau* wird der Roman diskutiert. Kritisiert wird der Egoismus, genauer gesagt das unsolidarische Verhalten Gilgis, da sie die eigene Leistung und den eigenen Erfolg über das Gemeinwohl stellt. Ihr hohes Arbeitsethos wird als Strebertum missbilligt:

(...) die wirklichen Gilgis haben ganz andere Sorgen als die Beschäftigung mit der großen Liebe. Auch ihnen mangelt es an Arbeit und Brot. Und die erkämpft nicht durch Strebertum, sondern durch solidarischen Kampf aller Gilgis gegen die heute bestehenden wirtschaftlichen Verhältnisse. (...) Gilgis der Wirklichkeit – wehrt euch!²⁴⁹

Die Rezeption zeigt, dass der Roman sowohl in zustimmender als auch in ablehnender Haltung identifikatorisch gelesen wurde. Gilgi verkörpert den Prototyp der *Neuen Frau*, wie er in den Romanen, Filmen und in den Illustrierten propagiert wurde. In ihrer Zeit ist sie eine emanzipierte junge Frau, die allen widrigen Umständen trotzt und nichts mehr erstrebt als eine unabhängige Existenz, der sie sogar ihre große Liebe opfert. Daneben thematisiert Keun typische Zeiterscheinungen, die nicht nur das weibliche Geschlecht betreffen: Arbeitslosigkeit, Leistungsdruck, Existenzangst. Und auch die Kultur der Weimarer Republik ist immer präsent: Sportbegeisterung, Film und Schlager, auch daran nimmt Gilgi lebhaft Anteil. Mit diesem Themenspektrum erreichte der Roman eine breite Leserschicht. Abhängig von der jeweiligen Weltanschauung erntete die humorvolle, nicht verklärende, sondern sachliche und unsentimentale Art Gilgis mit diesen Phänomenen umzugehen zumeist Anerkennung, aber auch Ablehnung.

Wie ist Irmgard Keun mit diesem plötzlichen Ruhm zurechtgekommen? Ria Hans erinnert sich:

Ihr erstes Buch *Gilgi, eine von uns* hat sie einfach aus guter Laune, fast aus Langeweile geschrieben, und als es ein Erfolg wurde, wunderte sie sich. Sie war nie hingerissen von sich selbst. Ihren Erfolg hat sie allerdings sehr genossen.²⁵⁰

²⁴⁹ Ingeborg Franke: Gilgi – Film, Roman und Wirklichkeit. In: *Der Weg der Frau* 3 (1933). Zit. nach: Hiltrud Häntzschel: Irmgard Keun, S. 33.

²⁵⁰ Ria Hans: *Wir waren das ganze Leben befreundet*, S. 23.

Und so sieht das Leben einer Erfolgsautorin aus: Lesungen bestreiten, Bücher signieren, dem Filmteam von *Eine von uns* beratend zur Seite stehen und in Zeitschriften als Expertin für das Lebensgefühl junger Frauen Tipps für den Männerfang zum Besten geben.

Der Erfolg brachte natürlich auch etwas mit sich, womit Irmgard Keun angeblich gar nicht gut umgehen konnte: das Geld.

4.4. Die Schriftstellerin und das Geld

Im Nachlass Joe Lederers befindet sich eine eidesstattliche Erklärung, die Auskunft über die Vermögensverhältnisse einer Erfolgsautorin gibt. Belegt werden diese Angaben durch eine Bestätigung des Berliner Universitas Verlags. Demnach hat sich ihr Einkommen in den Jahren 1928 – 1933 auf 120 008 RM belaufen. Darin enthalten sind die Honorare für den Verkauf von fünf Romanen, Erträge aus der Verwertung von Nebenrechten für Zeitungsabdrucke, Nachdrucke, Radio- und Filmrechte und Übersetzungen. Joe Lederer stellt in ihrer Einkommenserklärung fest, dass der Verlag dreimal ausgebombt wurde, dabei seien die Geschäftsbücher verbrannt. Die Angaben würden sich auf Daten und Ziffern der Deutschen Bücherei Leipzig stützen, wobei nur deutsche Buchausgaben berücksichtigt worden seien.

Das Honorar setzt sich nach der Auflistung des Universitas Verlags für den Absatz von den in diesem Zeitraum erschienenen Romanen wie folgt zusammen:

Das Mädchen George; Gesamtauflage 34 000, davon:

5000 Exemplare zu 10% vom Ladenpreis RM 4,80RM 2400,-

29 000 Exemplare zu 12% vom Ladenpreis RM 4,80RM 8352,-²⁵¹

Musik der Nacht; Gesamtauflage 21 000, davon:

5000 Exemplare zu 10% vom Ladenpreis RM 5,80RM 2900,-

16 000 Exemplare zu 12% vom Ladenpreis RM 5,80RM 11 136,-

Drei Tage Liebe; Gesamtauflage 10 000, davon:

5000 Exemplare zu 10% vom Ladenpreis RM 3,60RM 1800,-

5000 Exemplare zu 12% vom Ladenpreis RM 3,60RM 2160,-

Bring mich heim; Gesamtauflage 16 000, davon:

²⁵¹ Dieser Betrag, der eigentlich fast doppelt so hoch sein müsste, ergibt sich vermutlich durch den Abzug der monatlichen Rente von 500 RM, den der Verlag der viel versprechenden Autorin zugestand, um sie zu binden.

5000 Exemplare zu 10% vom Ladenpreis RM 5,50	RM 2750,-
11 000 Exemplare zu 12% vom Ladenpreis RM 5,50	RM 7260,-
<i>Unter den Apfelbäumen</i>	
5000 Exemplare zu 10% vom Ladenpreis RM 4,50	RM 2250,-

Die Filmrechte für *Drei Tage Liebe* schlagen sich mit 12 000 RM zu Buche.

Sechzehn Übersetzungen in fremde Sprachen mit 1000 RM pro Übersetzung ergeben ein Einkommen von 16 000 RM.

Für die Einnahmen aus Zeitungsabdrucken, Radio usw. sei laut Joe Lederer nur ein Minimum von 6000 RM angegeben, die tatsächlichen Einnahmen seien aber höher gewesen. So habe sie zum Beispiel für den Vorabdruck ihres Romans *Bring mich heim* in der *Kölnischen Zeitung* allein schon 8 000 RM erhalten. Pro Jahr, so die Schätzung der Autorin, seien zwischen 2000 und 4000 RM zum bestätigten Einkommen dazuzurechnen.

Außerdem verfügte sie noch über journalistische Nebeneinkünfte. Sie habe Funk – Vorlesungen gehalten und Kurzgeschichten und Gedichte in verschiedenen Zeitungen publiziert. Die Einkünfte daraus beziffert sie mit 3000 RM im Jahr.

Joe Lederer kommt in diesen Jahren also auf ein Jahresgehalt von mindestens 23 000 RM. Damit gehört sie unter den ErfolgsautorInnen allerdings bei weitem nicht zu den Bestverdienern. Vicki Baum erhielt zum Beispiel allein für den Vorabdruck eines Romans in der *Berliner Illustrierten* bis zu 50 000 RM.²⁵²

Aber Ziffern allein haben nur wenig Aussagekraft, es stellt sich die Frage, welche Kaufkraft damit verbunden war. Laut Auskunft der Deutschen Bundesbank entspricht eine Reichsmark von 1929 heute einer Kaufkraft von 3,10 Euro, wenn man den Verbraucherpreisindex zur Berechnung heranzieht. Demnach käme Joe Lederer heute auf ein Jahreseinkommen von 71 300 Euro, was in etwa dem Gehalt eines hohen Angestellten entspricht.

In der Zeit betrachtet erscheint das Einkommen noch höher, wenn man bedenkt, dass am Ende der zwanziger Jahre 60% der Steuerpflichtigen nicht mehr als 1200 RM im Jahr verdienten. Ein Angestellter im Groß – und Einzelhandel verfügte über ein monatliches Einkommen in der Höhe von 250 Euro, mit 400 Euro zählte ein mittlerer Beamter schon zu den Besserverdienern. Zum Vergleich – Gilgi, die

²⁵² Wittmann, S. 343.

Romanheldin von Irmgard Keun, muss als Sekretärin mit einem Gehalt von mageren 150 RM im Monat über die Runden kommen.

Wenn auch nicht von Reichtum gesprochen werden kann, so ist doch davon auszugehen, dass die Autorin bis zur Machtübernahme der Nationalsozialisten in Wohlstand gelebt hat, wovon die Lebensumstände zeugen. Sie bewohnt eine geräumige Mietwohnung bestehend aus Schlafzimmer, Wohnzimmer, Salon, Küche, Bad, Diele und Mädchenkammer am Berliner Lützowplatz²⁵³, kann ein Dienstmädchen beschäftigen und unternimmt einige Reisen, die sie zum Beispiel nach Rom, Barcelona oder Prag führen.

Es ließen sich in dieser Zeit ab einer gewissen Auflagenhöhe bestimmt einträgliche Ergebnisse erzielen. Die genauere Überprüfung mit dem Rechenstift relativiert jedoch den Mythos vom Geld scheffelnden Erfolgsautor. Man muss bedenken, dass natürlich Steuern anfallen und dass es keinerlei soziale Absicherung für den freien Schriftsteller gibt. Außerdem sind diese Bücher oft das Ergebnis von jahrelanger Arbeit, sodass man das Einkommen dividieren muss. Das Einkommen läuft auch nicht weiter, es gibt meist keine regelmäßige Überweisung wie es in einem Angestelltenverhältnis der Fall ist. Auch größere Einkünfte aus Honorarzahungen sind früher oder später aufgebraucht und dann wird der nächste Bestseller fällig – vor allem dann, wenn man sich an einen gewissen Lebensstil gewöhnt hat. Im Falle der kurzen Karriere von Irmgard Keun wird dieser Umstand besonders deutlich. Ihr gelangen gleich zwei Bucherfolge innerhalb von nur einem Jahr: Im Oktober 1931 wurde *Gilgi – eine von uns* veröffentlicht und schon im Frühjahr 1932 kam *Das kunstseidene Mädchen* auf den Markt. Aber bereits im November 1933 klagt sie über Geldprobleme, ihr Vermögen ist aufgebraucht und der Verlag bleibt das bereits zugesicherte Honorar für ein Manuskript schuldig. Sie schreibt an ihren Geliebten Arnold Strauss:

Meine Situation ist momentan abgrundtief widerlich. Da auch heute kein Geld von Krüger gekommen ist, glaube ich nicht mehr an die versprochenen Zahlungen. (...) Meine Finanzlage fängt an, brenzlicher als brenzlich zu werden, (...).²⁵⁴

Die Situation am Ende der Weimarer Republik stellte sich natürlich als besonders schwierig dar, da mit der Machtergreifung der Nationalsozialisten binnen kürzester

²⁵³ Vgl. Nachlass Joe Lederer: Fünfseitige eidesstattliche Erklärung, 1959, S. 2.

²⁵⁴ Irmgard Keun: Ich lebe in einem wilden Wirbel. Briefe an Arnold Strauss 1933 bis 1947. Hrsg. von Gabriele Kreis und Marjory S. Strauss. Düsseldorf: Claassen, 1988, S. 37.

Zeit alle Möglichkeiten des Erwerbs mittels schriftstellerischer Tätigkeit für viele AutorInnen zunichte gemacht wurden.

5. Zur Soziologie des Literaturerfolgs

5.1. Was ist ein Bestseller?

Als im Hause Ullstein das Geschäftsjahr 1929 bilanziert wurde, werden die Sektkorken wohl ordentlich geknallt haben. In diesem Jahr war etwas Sensationelles gelungen, ein Bucherfolg, wie es ihn bis dahin noch nicht gegeben hatte. Erich Maria Remarque war der Autor der Stunde und sein pazifistischer Kriegsroman *Im Westen nichts Neues* das Werk, das am Ende des Jahres 1929 über 900 000 Menschen gelesen hatten. Die Erfolgsgeschichte begann mit einem Vorabdruck in der *Vossischen Zeitung* im November 1928, die erste gedruckte Auflage von 30 000 Exemplaren war sofort vergriffen. Es folgten mehrere Ausgaben in hoher Auflagenzahl, bis schließlich im Mai 1930 die Millionengrenze überschritten wurde.²⁵⁵

Es handelte sich dabei um den Höhepunkt einer Entwicklung, die sich schon in den Jahren davor abzeichnete und die eine Begleiterscheinung der bereits erwähnten Massenkultur war. Für das Phänomen des massenhaft verbreiteten „Erfolgsbuches“ verwendete man bald nach amerikanischem Vorbild die Bezeichnung „Bestseller“. Viele am Literaturbetrieb beteiligten Meinungsbildner hatten mit diesem Begriff jedoch wenig Freude. Der Begriff „Erfolgsbuch“ schien der Bedeutung eines Werkes eher gerecht zu werden, schließlich umfasste er mehrere Faktoren: Ist das Buch nach ästhetischen Kriterien gelungen? Ist es inhaltlich und thematisch relevant? Findet es Anerkennung seitens der Literaturkritik? Ein „Bestseller“ definiert sich allein über einen Aspekt: Wie viele Exemplare wurden verkauft? Provokativ stellte A. W. Tilby 1922 fest, Bestseller seien Bücher, „die jeder liest und niemand rezensiert“ im Gegensatz zu Literatur, „die jeder rezensiert und niemand liest“.²⁵⁶ Bei solchen Definitionen hatte man die überaus erfolgreichen Autoren und Autorinnen

²⁵⁵ Kornelia Vogt-Praclik: Bestseller in der Weimarer Republik 1925-1930. Eine Untersuchung. Herzberg: Verlag Traugott Bautz, 1987,

²⁵⁶ Zit. nach Werner Faulstich: Bestseller – ein chronologischer Abriß bisheriger Erklärungsversuche. In: Börsenblatt für den deutschen Buchhandel. Frankfurter Ausgabe. 29.Jg, 1973, Nr. 77, S. 1510.

der Trivilliteratur im Auge. Das beste Beispiel dafür ist die Schriftstellerin Hedwig Courths-Mahler, die mit einer Gesamtauflage von dreißig Millionen Exemplaren (bis 1941) den absoluten Auflagenrekord hält.²⁵⁷

Wer sich um wahre Literatur bemühte, hatte es – so die Meinung der Bewahrer hehrer Kunst - von nun an schwer, sich als Erfolgsautor zu behaupten, ihm fehlte vor allem eines: das Publikum. Robert Neumann meint dazu in einem Leitartikel in der *Literarischen Welt*:

(...) wir haben eine Literatur ohne Leser, eine Literatur neben dem Volk, außerhalb des Volkes, so sehr, wie das nie und nirgends der Fall gewesen ist. Unsere Literatur ist eine affaire intime unter Literaten, Verlegern, Kritikern, Sortimentern und ein paar tausend anderen Leuten, die Brillen tragen.²⁵⁸

Nun ist es aber so, dass ein Roman wie Remarques *Im Westen nichts Neues* bestimmt auch von vielen „Brillenträgern“ nicht nur gelesen, sondern auch geschätzt wurde. Nicht ohne Selbstironie stellt Neumann fest, dass Remarques Roman „uns ja doch erst suspekt wurde, als er über das hundertste Tausend hochklomm“. Ein Werk, das hohe Absätze erzielte, geriet leicht in den Verdacht, der Unterhaltungsliteratur anzugehören und daran wollten die wenigsten Autoren anstreifen. Es galt den guten Ruf als Literat zu verlieren. Jakob Wassermann bedauert 1928 in der *Literarischen Welt* diesen Schnellschluss und verweist auf Länder wie England und Frankreich, wo es nicht als Zeichen literarischer Bedenklichkeit gilt, gelesen zu werden und die Öffentlichkeit zu beschäftigen. Dort sei dies eine völlig legitime Wirkung. Nur in Deutschland sei die populäre Wirkung zwangsläufig ein Kennzeichen des Unterhaltungsschriftstellers.²⁵⁹ Zurück zu Remarque: So einfach ist es nicht, die Gleichung Bestseller = minderwertige Literatur geht nicht in jedem Fall auf. Deshalb schließt Neumann auch mit einer wichtigen Feststellung, die bis heute nichts an Gültigkeit eingebüßt hat:

Deshalb, weil einmal dargetan werden soll, dass der philiströsen Identifikation von Massenwirkung und Wert nicht begegnet werden kann mit der primitiv anti-philiströsen und zunft-überheblichen

²⁵⁷ Nicole Nottelmann: Strategien des Erfolgs. Narratologische Analysen exemplarischer Romane Vicki Baums. Würzburg: Verlag Königshausen&Neumann GmbH, 2002, S. 30.

²⁵⁸ Robert Neumann: Zur Soziologie des Literaturerfolges. In: Die literarische Welt, 6. Jg., 1930, Nr. 26, S. 1.

²⁵⁹ Jakob Wassermann: Warum werden Ihre Bücher gelesen? In: Willy Haas (Hrsg.): Zeitgemäßes aus der „Literarischen Welt“ von 1925-1932. Stuttgart: J.G. Cotta'sche Buchhandlung, 1963, S. 192.

Identifikation von Massenwirkung und Unwert. Einer kann fünf Millionen Auflage haben und dennoch ein Dichter sein.²⁶⁰

Die *Literarische Welt*, in der Robert Neumann publizierte, war es auch, die mit der Zeit ging und im September 1927 die aus England und Amerika stammende monatliche Bestsellerliste einführte. Es handelte sich dabei um eine Aufstellung der Bücher, die in dem betreffenden Zeitraum am meisten verkauft wurden. Leitende deutsche Sortimenter wurden gebeten, der Zeitschrift eine Auflistung der entsprechenden Bücher zu übermitteln. Die Begründung lautete, dass eine Bestsellerliste eine Institution ist, „deren statistischer und kulturhistorischer Wert offensichtlich ist“²⁶¹. Natürlich war diese Maßnahme von Unmutsäußerungen begleitet, sie wurde als weiterer Beitrag zur Amerikanisierung gewertet, worunter Kommerzialisierung und Verödung des deutschen Geisteslebens zu verstehen ist.²⁶² Wenn man die Bestsellerlisten in der *Literarischen Welt* betrachtet, findet man diesen Vorwurf jedoch nicht bestätigt. Auf die Bestsellerliste im Mai 1928 schafften es zum Beispiel die Werke:

1. Arthur Schnitzler: Therese
2. Jakob Wassermann: Der Fall Maurizius
3. Emil Ludwig: Der Menschensohn
4. Stefan Zweig: Drei Dichter ihres Lebens²⁶³

Es überrascht, dass man auf keiner dieser Listen auf Namen wie Courths-Mahler stößt. Die Ursache dafür liegt wohl darin, dass es keine allgemein verbindliche Definition für das Phänomen „Bestseller“ gibt. Ob ein Buch mit zwanzigtausend oder erst mit hunderttausend verkauften Exemplaren ein Bestseller ist, ist nicht festgelegt und obliegt der Einschätzung des Betrachters. Eine am Absatz orientierte Definition gibt Sonja Marjasch:

Der Bestseller ist ein Massenartikel, der innerhalb einer bestimmten Zeitspanne, in einem bestimmten Absatzgebiet, im Vergleich zu den übrigen Büchern derselben Warengattung (während der gleichen Zeit am gleichen Ort) eine Höchstzahl von verkauften Exemplaren erreicht hat.²⁶⁴

²⁶⁰ Ebd., S. 2.

²⁶¹ Die literarische Welt. September 1927, Nr. 41, S. 10.

²⁶² Vgl. Anton Kaes: Schreiben und Lesen in der Weimarer Republik. In: Bernhard Weyergraf: Literatur der Weimarer Republik 1918-1933 (= Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart, Bd.8). München, Wien: Carl Hanser Verlag, 1995, S. 41.

²⁶³ Literarische Welt, 1928, Nr. 23, S. 6.

Die *Literarische Welt* scheint sich in ihrer Definition von „Bestseller“ nicht nur am Absatz orientiert zu haben, sondern auch an Gesichtspunkten, die man früher mit einem Bucherfolg assoziierte. Schließlich handelte es sich um eine der einflussreichsten Literaturzeitschriften Deutschlands, in der den Rezensionen viel Platz eingeräumt wurde. Es ist nahe liegend, dass man in den Bestsellerlisten die Werke wieder findet, die auch rezensiert wurden und deren Verkauf man damit auch ankurbeln wollte. Dieser Ansatz bildet auch keinen Widerspruch zur Definition Marjaschs, schließlich spricht sie von Büchern „derselben Warengattung“. Von der Warengattung „literarische Bücher“ sind Trivialromane eben ausgenommen.

Die Romane der Autorinnen Keun, Lederer und Sanzara sind in diesem Sinne als Bestseller zu bezeichnen. Sie erzielten zwar nicht die Auflagenhöhe von Courts-Mahlers Romanen und auch an *Im Westen nichts Neues Erfolg* reichten sie bei weitem nicht heran. Es ist den Autorinnen jedoch innerhalb einer sehr kurzen Zeitspanne einerseits gelungen, eine vergleichsweise deutlich höhere – wenn auch nicht die höchste – Menge an Büchern zu verkaufen. Auflagen in der gleichen Höhe erreichten in der Zeit zum Beispiel die Werke *Abituriententag* von Franz Werfel (1928, 50 000) oder *Landstreicher* von Knut Hamsun (1927-1930, 65 000). Auf der ersten Bestsellerliste der *Literarischen Welt* befand sich Gunnar Gunnarssons Roman *Die Leute auf Borg*, der mit einer Auflage von 6000 Stück startete, also mit der gleichen Auflage wie Joe Lederers *Das Mädchen George*. Ihre folgenden Romane starteten mit 8000 bis 10 000 Exemplaren. Da die *Literarische Welt* ihre Bestsellerliste nur zwischen September 1927 und Jänner 1929 veröffentlichte, findet sich keine der hier behandelten Autorinnen darauf. Abgesehen vom Aspekt „Absatz“ ist festzuhalten, dass die Werke auch als Erfolgsbücher zu bezeichnen sind, da sie Beachtung seitens der Literaturkritik fanden und in den wichtigsten Zeitschriften rezensiert wurden. Schon in der Zeit wurden Keun, Sanzara und Lederer als Erfolgsautorinnen wahrgenommen. So erinnert sich Hilde Spiel an eine Begegnung mit Joe Lederer, „eine damals berühmte Schriftstellerin“²⁶⁵ und auch

²⁶⁴ Sonja Marjasch: Der amerikanische Bestseller. Zit. nach: Kornelia Vogt-Praclik: Bestseller in der Weimarer Republik 1925-1930. Eine Untersuchung. Herzberg: Bautz, 1987, S. 29.

²⁶⁵ Hilde Spiel: Die hellen und die finsternen Zeiten, S. 136.

Stéphane Roussel weiß zu berichten: „Sie schreibt Liebesromane, lauter Bestseller.“²⁶⁶

Ob man damit einverstanden war oder nicht, das Bestseller-Phänomen war geboren und sollte den literarischen Markt von nun an bestimmen. Sogleich machte man sich daran, nach den Erfolgsquellen zu suchen.

5.2. Wie wird ein Buch zum Bestseller?

5.2.1. Externe Faktoren

Der massenhafte Bucherfolg in den zwanziger Jahren wäre ohne die neuen Produktionsverhältnisse kaum möglich gewesen. Mit Massenfabrikation und Serienherstellung gelang es, die Bücherpreise drastisch zu senken und mit Hilfe neuer Marketing- und Werbestrategien wurden neue Käuferschichten erreicht. Neue Bücher wurden wochenlang vor dem Erscheinen angekündigt und es erschienen Vorabdrucke von Rezensionen begleitet in verschiedenen Zeitschriften. Auch Sanzaras Roman erschien als Vorabdruck in der *Vossischen Zeitung*. Um das Interesse für bereits erfolgreiche Bücher aufrecht zu erhalten, wurden ständig Inserate geschaltet. So warb der Universitas Verlag ganzseitig im *Querschnitt* für „Zwei neue Namen. Zwei Erfolge“ Einer davon ist Irmgard Keun, ein Ausschnitt aus der bereits erwähnten Rezension von Kurt Tucholsky sollte das Interesse wecken und zum Kauf anregen. Auch die Schriftsteller selbst betraten neue Wege, um sich und ihr Werk zu vermarkten. Sie hielten Lesungen, gestalteten Beiträge im Radio und verkauften sogar Schallplatten, auf denen sie aus eigenen Texten rezitierten. Außerdem wurde die Nähe zur Filmindustrie gesucht, da ein Kinoerfolg natürlich ganz wesentlich zur Popularität eines Autors oder einer Autorin beitragen konnte. Auch Joe Lederer und Irmgard Keun bedienten sich dieser Möglichkeiten, sie bestritten Lesungen und signierten Bücher, gaben Interviews im Rundfunk und betreuten die Verfilmungen ihrer Werke.

Wenn auch immer wieder die Kulturkritik von der Konkurrenz der neuen Medien warnte, so haben doch viele SchriftstellerInnen von deren Einbeziehung profitiert.

²⁶⁶ Stéphane Roussel: Die Hügel von Berlin, S. 69.

Aufgrund des großen Aufwands, der den Bestseller begleitete, sprach man bald vom „gemachten“, vom „synthetischen“ Bucherfolg, wie wir ihm in unserer Zeit oft begegnen. Tatsächlich lassen sich Tendenzen in diese Richtung erkennen, vor allem scheint die Wirkungsgeschichte stark vom Markt gelenkt worden zu sein. Dass eine Neuerscheinung von einem unbekanntem Autor oder Autorin sofort großes Publikumsinteresse fand, muss aber auch noch auf andere Faktoren zurückzuführen sein. Im Falle von weiblicher Autorenschaft ist die Frage nach der weiblichen Leserschaft nahe liegend.

Aus den Rezensionen der Romane von Irmgard Keun und Lederer geht deutlich hervor, dass sich vor allem ein weibliches Publikum von diesen Büchern angesprochen fühlen sollte. So wird zum Beispiel Joe Lederers Erfolgsroman als „innigstes Frauenbuch unserer Zeit“ bezeichnet und Irmgard Keun scheint ganz bewusst die Nähe zu ihren Leserinnen zu suchen und spricht diese gleich im Titel an: *Gilgi – eine von uns*. Vicki Baum, Gabriele Tergit, Joe Lederer und Irmgard Keun werden in der Sekundärliteratur als Beispiele für den Roman der Neuen Frau²⁶⁷ genannt, womit die Literatur von Frauen für Frauen zu verstehen ist. Zeitgemäße weibliche Lebenszusammenhänge, weibliches Selbstbewusstsein und Lebensgefühl werden in einer modernen, sachlichen Sprache für ein junges weibliches Publikum aufbereitet. Ein nicht unwesentliches Kennzeichen der Veränderungen am literarischen Markt ist nämlich die Entdeckung der Frau als Leserin. Der Strom des in der Weimarer Republik angewachsenen Angestelltenheeres brachte ein großes weibliches Publikum mit sich, das in ihren Leseinteressen noch relativ offen und deshalb zugänglich für Neues war. Vor allem in der so genannten „mittleren Sphäre“, einer Literatur, die zwischen der hohen Dichtung und der anspruchslosen Unterhaltungsliteratur angesiedelt ist, trafen sich Literaturproduktion und Geschmack der Leserinnen. Naserüpfend wurde dies von vielen konservativen Volksbildnern als ein weiteres Zeichen für den nahen Kulturverfall gewertet, obwohl sich kein Geringerer als Thomas Mann um die Anerkennung für das „Gutgemacht – Mittlere“ als eigenständige Kulturleistung einsetzte, die seiner Meinung nach ein Zeichen für die fortschreitende Demokratisierung des Kulturguts Literatur darstellte. Am Ende der Weimarer Republik setzten sich zunehmend die kulturpolitischen Positionen reaktionärer Kräfte

²⁶⁷ Z.B.: Kerstin Barndt: *Sentiment und Sachlichkeit. Der Roman der Neuen Frau in der Weimarer Republik*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau Verlag, 2003.

durch: Konnte man die Lektüreauswahl wirklich den Frauen selbst überlassen? Sollte man nicht lenkend eingreifen? Die von Thomas Mann konstatierte Demokratisierung ging einigen zu weit, und so nützte man 1931 den Tag des Buches, um die Frauen in den Mittelpunkt der Feierlichkeiten zu stellen. In ihrer Untersuchung *Sentiment und Sachlichkeit. Der Roman der Neuen Frau in der Weimarer Republik* stellt Kerstin Barndt fest, dass der Tag des Buches vor allem dazu diene, das Leseverhalten der Frau bildungspolitisch zu beeinflussen.²⁶⁸ Was sollen Frauen lesen? Die Veranstalter und die eingeladenen Vortragenden wendeten sich in der Beantwortung dieser Fragen vor allem an Mütter beziehungsweise zukünftige Mütter und erinnerten an die Verantwortung der Frau nicht nur als biologische, sondern auch als geistige Mutter der Nation. Sie müsse deutsche Kultur und deutsche Werte in der Erziehung weitergeben. Die Rhetorik verrät, dass die empfohlene Lektüre hinsichtlich des Frauenbildes weit hinter dem der Literatur der Neuen Frau zurückweist. So wurden zum Beispiel Bücher empfohlen, in denen Frauen „einen Widerschein wahren Frauentums“ finden, „das erblüht aus leiblich-seelischer Mutterschaft“. Ein entsprechender Titel lautete: *So dienten sie dem Leben*. Besondere Beachtung wurde Ina Seidels Roman *Das Wunschkind* geschenkt, einem Roman, der die Geschichte einer Mutter-Sohn-Beziehung vor dem Hintergrund der napoleonischen Kriege erzählt und der in seiner Botschaft bereits deutlich ins Völkisch-Nationale tendiert. In der *Literarischen Welt* wirbt der Verlag für *Das Wunschkind*: „Das hohe Lied der Frau und Mutter“. Es handle sich vielleicht um das einzige von sämtlichen Frauenbüchern, das die Zeit überdauern würde und von Generation zu Generation weitergehen würde als ein Stück großer Literatur.²⁶⁹ Nicht zufällig war Ina Seidel auch an der Organisation des Tages des Buches beteiligt.

Der nationalistische Geist, der am Tag des Buches wehte, zeigt, in welche Richtung es in den kommenden Jahren gehen sollte. Das erklärt auch, weshalb viele Romane der Neuen Frau schon kurze Zeit nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten vom Markt entfernt wurden.

Die Lektüre der Frau war am Ende der Weimarer Republik ein umkämpftes Feld. Volksaufklärer und Kulturpolitiker bemerkten mit Sorge, dass das traditionelle Frauenbild und die damit verbundene Stellung der Frau in der Gesellschaft ins Wanken geraten war und das Frauenideal der Müttergeneration kein

²⁶⁸ Im Folgenden vgl. Kerstin Barndt: *Sentiment und Sachlichkeit*, S. 50ff.

²⁶⁹ Vgl.: Inserat in der *Literarischen Welt*, 7. Jg., 1931, Nr. 12, S. 1.

Identifikationspotenzial mehr bot. Die Neuerfindung kollektiver weiblicher Identität bedurfte Vorbilder, Literatur konnte dazu einen Beitrag leisten und sollte deshalb nach Meinung konservativer Kreise sorgsam ausgewählt werden. Verleger und Buchhändler waren wohl weniger am pädagogischen Aspekt interessiert als am ökonomischen. Der Börsenverein Deutscher Buchhändler witterte die Chance zur Erschließung einer neuen Käuferschicht und veranstaltete ein Preisausschreiben, das junge Mädchen zwischen 15 und 20 Jahren aufforderte, sich über ihre Lektüre zu äußern. Ricarda Huch, eine erfolgreiche Schriftstellerin der älteren Generation, kommentiert das Ergebnis dieses Preisausschreibens in einer Sonderausgabe der *Literarischen Welt* zum Thema: „Tag des Buches: Frau und Buch.“ Aus den Äußerungen der Teilnehmerinnen entnimmt sie, die Mädchen wollen

(...) vor allem Wahrheit, sie wollen das Leben kennenlernen, wie es ist, ungeschminkt, man soll ihnen nichts vormachen, sie stehen ja davor und müssen hinein. (...) Viele äußern den Wunsch, Lebensgeschichten von Frauen zu lesen, die schwer zu kämpfen haben und schließlich aus allen Nöten als Überwinder hervorgehen.²⁷⁰

Außerdem hätten die Mädchen zu verstehen gegeben, dass sie keine Bücher bräuchten, die auf eine belehrende Art und Weise Ratschläge geben würden. Was gelesen werden sollte stimmte also nicht wirklich mit dem überein, was tatsächlich gelesen wurde.

Für Autorinnen, die es verstanden, in engem Bezug zum zeitgenössischen Publikum zu schreiben, erschloss sich also ein großes Feld von potentiellen Leserinnen. Die Festlegung auf das Genre Unterhaltungsliteratur ist als zwiespältig zu bewerten: Einerseits brachte sie Leser, andererseits machte sie eine Aufnahme in den literarischen Kanon fast unmöglich. Vermutlich stand dieser Umstand auch einer späteren Wiederentdeckung im Wege.

²⁷⁰ Ricarda Huch: Das junge Mädchen von heute. Bemerkungen anlässlich eines Preisausschreibens. In: Die literarische Welt. 7. Jg., 1931, S. 1.

5.2.2. Interne Faktoren

„Warum werden Ihre Bücher viel gelesen?“, fragte 1928 die *Literarische Welt* erfolgreiche AutorInnen, um dem Rätsel des Publikumserfolges auf die Spur zu kommen.

Hedwig Courths-Mahler kennt den Grund für ihren Erfolg:

(...) weil ich zu meinen Lesern in einer einfachen, unkomplizierten Sprache rede, weil ich ihnen bringe, was sie leicht begreifen können, was ihnen keine schweren Probleme aufgibt und was ihnen Freude und Behagen schafft.²⁷¹

Lion Feuchtwanger erklärt sich den großen Erfolg von *Jud Süß* und *Die hässliche Herzogin* wie folgt:

Ich glaube, dass jenseits ihrer Qualität, die beiden Bücher vor allem dadurch wirken, dass sie aktuelle Probleme in einer jedem Leser unmittelbar zugänglichen Form behandeln.²⁷²

Bruno Frank ist von der Wahrhaftigkeit als Schlüssel zum Erfolg überzeugt: denn

(...) auch im täglichen Dasein werden ja noch die simpelsten Leute interessant und machen aufhorchen, wenn sie unverfälscht von sich, aus ihrer persönlichsten Lebenssphäre berichten. Daß einer vollkommen wahr sich selber mitteilt, genügt, um das Gemeinsame im anderen anklingen zu lassen. Trifft es sich außerdem, dass ein Gegenstand, der mich bewegt, Wichtigkeit und Wert besitzt, so ist eine weitere Erfolgsquelle gegeben.²⁷³

Als Publikumserfolg möchte Heinrich Mann seine Werke nicht bezeichnen, er spricht lieber von „literarischen Achtungserfolgen“. Während er noch einer Generation von Intellektuellen angehört, die

(...) in allem Geistigen nur unser eigenes Gesetz anzuerkennen, nicht aber soziale Abhängigkeiten, und was wir zu sagen hatten, bestimmte allein der innere Ruf. Die neuen Autoren dürfen sich darauf nicht beschränken, es ist nicht mehr ihr einziges Gebot. Mit allem, auch mit dem Schreiben, sind jetzt unmittelbar soziale Dienste zu leisten. Das weiß und befolge ich nach Kräften selbst.²⁷⁴

²⁷¹ Hedwig Courths-Mahler: Warum werden Ihre Bücher viel gelesen? Das Rätsel des Publikumserfolges. In: Willy Haas (Hrsg.): Zeitgemäßes aus der „Literarischen Welt“ von 1925-1932. Stuttgart: J.G. Cotta'sche Buchhandlung Nachf. 1963, S.189.

²⁷² Ebd.

²⁷³ Ebd. S. 190.

²⁷⁴ Ebd. S. 191.

Einig ist man sich darin, dass man den Erfolg nicht „wollen“ darf, indem man auf den Geschmack des Publikums schießt – vor allem dann, wenn man dabei sich selbst nicht treu bleibt. Thomas Mann konstatiert:

Ein unehrliches Künstlertum, welches Wirkungen berechnete und erzielte, die ihm selber ein Spott, denen er selbst überlegen wäre, und die nicht zuerst auch Wirkungen auf ihren Urheber wären, ein solches Künstlertum (...) gibt es nicht.²⁷⁵

Auch das Literaturblatt der *Frankfurter Zeitung* veranstaltete 1931 eine Serie zur Frage: „Wie erklären sich große Bucherfolge? Untersucht wurden die Erfolge der Autoren Richard Voß, Stefan Zweig, Erich Maria Remarque und Karl May. In seinem Essay *Über Erfolgsbücher und ihr Publikum* setzt sich Siegfried Kracauer mit den Erkenntnissen aus diesen Beiträgen auseinander und zieht ein Resümee.

Mit Verweis auf die Werke Kafkas, von denen es manche nicht einmal bis zu 1000 Exemplaren gebracht hätten, stellt der Soziologe Kracauer fest, dass es auf den Gehalt offensichtlich nicht ankomme. Es ist auch nicht so, dass Verleger aufgrund ihrer Routine ein untrügliches Gespür für potentielle Bucherfolge hätten. Remarques Manuskript sei zum Beispiel vorerst auf Ablehnung gestoßen, bis sich der Ullstein Verlag der Veröffentlichung annahm. Für Kracauer ist der Bucherfolg

(...) das Zeichen eines geglückten soziologischen Experiments, der Beweis dafür, dass wieder einmal eine Mischung von Elementen gelungen ist, die dem Geschmack der anonymen Lesermassen entspricht. Eine Erklärung für ihn bieten allein die Bedürfnisse dieser Massen, die gewisse Bestandteile gierig einsaugen, andere dagegen entschieden ablehnen; nicht aber die Beschaffenheiten des Werks selber – oder doch nur insofern, als sie jene Bedürfnisse stillen. Und sollten sie wirkliche Spuren von Substanz mit sich führen: sie verschaffen dem Buch sein Renommee nicht in ihrer Eigenschaft als Gehalte, vielmehr als Widerspiel der im sozialen Raum verbreiteten Tendenzen.²⁷⁶

Träger des Bucherfolgs sei nach wie vor das Bürgertum, das aber keine geschlossene Masse mehr bildet, sondern sich von der Großbourgeoisie bis herab zum Proletariat erstreckt. Ein einheitliches bürgerliches Selbstverständnis mit

²⁷⁵ Ebd.

²⁷⁶ Siegfried Kracauer: *Über Erfolgsbücher und ihr Publikum*. In: *Das Ornament der Masse. Essays*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1963, S. 67.

prägenden Wertvorstellungen und Idealen ist deshalb nicht mehr fassbar. Die große Masse des Mittelstands teilt sich in eine alteingesessene bürgerliche Schicht, die versucht aus Angst vor geistiger Deklassierung längst überholte und sinnentleerte Ideale zu konservieren, während die neu entstandenen Schichten bürgerliches Bewusstsein nicht automatisch übernehmen und deshalb in verschiedenste Auswege verfallen. Für Kracauer machen sich im Verhalten der verunsicherten bürgerlichen Schichten die vorwiegend unbewussten Maßnahmen bemerkbar,

(...) die sie zu ihrem Selbstschutz treffen; denn es darf angenommen werden, dass gerade diejenigen Bücher einen großen Erfolg haben, die solche Maßnahmen darstellen bzw. unterstützen.²⁷⁷

Davon ausgehend analysiert Kracauer die Werke der in der *Frankfurter Zeitung* besprochenen Erfolgsautoren und arbeitet folgende Aspekte heraus: Individualismus als Protest gegen die fortschreitenden Kollektivierungstendenzen ist dementsprechend eines der Erfolgsgeheimnisse. Schwierigkeiten, die sich der Selbstbehauptung entgegen stellen, werden häufig zu tragischen Ereignissen überhöht: das private Schicksal triumphiert in der Katastrophe. Dazu kommt die Betonung des Gefühls, denn in einer versachlichten Welt muss ein Roman es verstehen zu rühren. Als weiteren Erfolgsgarant führt er die Flucht an, die Flucht in die Fremde oder auch ein Ausflug in die Erotik. Eine innige Beziehung zur Natur, die etwas Unbestimmtes, Unergründliches und Geheimnisvolles birgt, findet ebenfalls große Resonanz beim Leser.

Auch Robert Neumann begibt sich auf die Spuren des Publikumserfolgs.²⁷⁸ Er stellt zwei wesentliche Wirkungselemente der leichten Unterhaltungsliteratur fest, die seiner Meinung nach die Quelle des Erfolgs darstellen. Das eine Element ist der Naturalismus in dem Sinne, dass ein Stoff als wahr und authentisch empfunden wird. Er gibt den Menschen die Gelegenheit „mit der Hand auf den Tisch zu schlagen und zu schreien: Richtig! Ganz genau so ist's gewesen!“ Das andere stoffliche Element ist die Romantik, die den Leser in erotische oder soziale Tagträume verführt. Hier nennt er die Romane von Courths-Mahler. Interessant an dieser Untersuchung Neumanns ist, dass er diese Wirkungselemente nicht als trivial und damit verwerflich abtut, sondern in der Kombination die Möglichkeit einer ernsthaften und doch

²⁷⁷ Ebd., S. 71.

²⁷⁸ Vgl. Robert Neumann: Zur Soziologie des Literaturerfolgs. In: Die literarische Welt. 6. Jg., 1930, Nr. 26, S. 1-2.

volkstümlichen Kunst sieht. Schließlich sind die Begriffe „Romantik“ und „Naturalismus“ zurückzuführen auf ursprüngliche Aspekte des Erzählens: „Märchen und Wirklichkeit, wenn auch verfälscht, gemischt, überwuchert, sind die eigentlichen Grundkomponenten aller Kunst, die ins Volk geht.“ Kunst und Kitsch, Sentiment und Sentimentalität, Dichter und Dilettant liegen nahe beieinander und sind nur durch eines zu unterscheiden: durch die Wahrheit.

Ob einer die Wahrheit spricht, darauf kommt es an. [Ob er das tut im Bezirk der Wirklichkeit oder im Bezirke des Märchens, das spielt keine Rolle. (...) Wahrheit ist nichts anderes als die Größen – Übereinstimmung von Auszusagendem und Aussage, die Kongruenz von Antrieb und Akt. Das Fehlen dieser Kongruenz macht Sentiment zu Sentimentalität und den echten Dichter zum Dilettanten. (...)]²⁷⁹

Im Kontext der zeitgenössischen Diskussion sollen nun auch die Erfolgsromane von Keun, Lederer und Sanzara einer näheren Betrachtung unterzogen werden.

Wahrheit, Wahrhaftigkeit, Authentizität sind besonders häufig genannte Wirkungselemente. *Gilgi – eine von uns* von Irmgard Keun stellt diesen Anspruch schon im Titel und wurde auch in diesem Zusammenhang rezensiert, ebenso wurde *Das Mädchen George* als Roman der Zeit wahrgenommen. Der Grund dafür ist, dass in beiden Romanen typische Erscheinungen der Zeit thematisiert werden, allen voran das Phänomen der „Neuen Frau“. Junge, selbstbewusste Frauen, die nach Unabhängigkeit streben mit dem Wunsch, den sozialen Aufstieg zu schaffen und der muffigen, kleinbürgerlichen Enge zu entkommen. Das äußere Erscheinungsbild gleicht dem Frauentypus, wie er in den Illustrierten und im Film propagiert wird. Damit dies auch so bleibt, hält sich Gilgi mit Sport in Form, investiert Zeit in Pflege und legt Wert auf vorteilhafte Kleidung. Man, eigentlich „frau“, zeigt das Ergebnis ihrer Bemühungen gerne bei verschiedenen Vergnügungen, beim „Weekendzauber“ zum Beispiel, womit zum Beispiel Ausflüge zum Schwimmen oder Paddeln gemeint sind. Natürlich werden auch Tanzveranstaltungen und Bars besucht, weshalb Gilgi auch immer einen Schlager auf den Lippen hat. Männerbekanntschaften sind kein Tabu mehr, Gilgi und George leben sexuelle Bedürfnisse aus und wissen auch ihre erotische Wirkung selbstbewusst einzusetzen, um sich zum Beispiel bei einer Bewerbung einen Vorteil zu verschaffen.

Viele Frauen, vor allem junge Angestellte, können sich mit den Protagonistinnen identifizieren. Die Charaktere, das Lebensgefühl und die Schicksale werden als

²⁷⁹ Ebd., S. 1.

realistisch wahrgenommen, der Verweis auf autobiographische Elemente der Romane verstärkt das Wirkungselement „Authentizität“. Aber kann man deshalb automatisch von Wahrheit sprechen? Als „wahrhaftig“ sind beide Romane zu bezeichnen, da es den Autorinnen gelingt, Stereotype zu vermeiden. Individualismus ist laut Kracauer ein wichtiger Faktor für Publikumswirksamkeit und tatsächlich sind weder Gilgi noch George Abziehbilder aus den Illustrierten. Sie sind keine Figuren, die sich von einer weltanschaulichen Richtung vereinnahmen lassen, man denke nur an die Kontroverse zu *Gilgi – keine von uns*. Die Vorstellung von der Angestellten als Prototyp der emanzipierten Frau wird als Wunschprojektion verschiedener Interessensgruppen entlarvt. Gilgis Arbeitsethos ist vorbildlich, sie schont sich nicht, glaubt fest daran, den Aufstieg aus eigener Kraft zu schaffen. Auch das Kapital Jugendlichkeit und Attraktivität werden geschickt eingesetzt. Aber alles Bemühen scheitert am Ende an den Umständen, Gilgi ist am Ende arbeitslos, schwanger und blickt in eine ungewisse Zukunft. George endet tragisch, stirbt allein, auf ihre Liebe hat sie verzichtet um den Geliebten zu schonen, um seinem Glück nicht im Wege zu stehen. „Das private Schicksal triumphiert in der Tragödie.“, analysiert Kracauer. In der Tragik erfüllt sich das Schicksal und erscheint gerade dort individuell und wahr. Mit der Tragik kommt das Gefühl ins Spiel. Die Leserin, der Leser leidet mit und ist gerührt, ohne das Bemühen oder die Wirkungsabsicht der Autorinnen dahinter zu erkennen. Das Schicksal wird vor allem von Keun sehr unmittelbar, in erlebter oder direkter Rede vermittelt, aber auch Lederer hält sich als Erzählerin zurück, reflektiert kaum und lässt Handlungen und Verhalten aus dem Erlebten motiviert entstehen. So wird über weite Teile vermieden, dass aus Sentiment Sentimentalität oder Kitsch wird. Man kann daran, so Neumann, einen weiteren Aspekt von Wahrheit festmachen: die Kongruenz von Antrieb und Akt.

Neben den genannten Wirkungselementen ist der Erfolg der Romane auch darin mitbegründet, dass sie dem Programm der literarischen Epoche „Neue Sachlichkeit“ entsprechen und damit als relevant für die Literatur der Zeit einzustufen sind. Der neusachliche Zeitroman thematisiert nicht nur aktuelle politische, kulturelle und ökonomische Erscheinungen der Gegenwart, sondern auch den Alltag der Menschen. Die Motive Großstadt, Kollektivierung und Amerikanisierung sind in Keuns Roman in manchen Szenen sehr eindrucksvoll literarisiert. Die männlichen Protagonisten Host und Martin sind Vertreter des traditionellen Bürgertums,

Bohemiens, die von einer Rente oder der Unterstützung von Freunden leben, deren Existenz jedoch mangels Arbeit bedroht ist. Orientierungslosigkeit und Ungewissheit verleitet zu Leichtsinn, zum Leben für den Augenblick. Auch stilistisch werden die beiden Romane als „neusachlich“ gelesen und rezensiert. Nüchtern, lakonisch und konzentriert ist die Erzählhaltung. Keun lässt die Protagonisten im Kölner Jargon sprechen. Keun und Lederer verwenden auch die zeittypische Montagetechnik, indem sie zum Beispiel Schlagertexte in den Text einbauen. Ein typisches Gestaltungsmittel ist außerdem die Darstellung des Erzählten als unmittelbar Erlebtes, womit die Parallelführung von Befindlichkeit und Wahrnehmung deutlich gemacht wird:

Die Lokomotive keucht und frisst sich ihren Weg durch die Nacht. Graue Rauchfetzen ziehen durchs Dunkel. Manchmal zuckt Licht auf: ein Wärterhaus. Eine Telegraphenstation. Und schon vorbei, vorüber, ins Nichts zurückgefallen.

Ein Wald wächst empor, versinkt; ist bei der nächsten Kurve wieder da, groß geworden, teilt sich, wird zu einzelnen Bäumen. Äste schwanken, ein paar Minuten lang streicht Tannenatem durchs Abteil. Dann ist der Wald irgendwo an der Strecke zurückgeblieben, ein dünner Strich am Horizont. Die Ebene ist wieder da, endlos ausgebreitet.

Hecken fliegen vorüber. Zwischen Telegraphenstangen schaukelt der Mond. Die Lokomotive heult und spuckt glühenden Regen. Die Achsen dröhnen durch einen Tunnel.

Der Nord-Expreß! Ich bin der Nord-Expreß!²⁸⁰

Der Erfolg der Romane von Irmgard Keun und Joe Lederer ist wohl darin begründet, dass sie in vielerlei Hinsicht den Ton der Zeit treffen. Man kann von einem gelungenen soziologischen Experiment sprechen.

Der Roman *Das verlorene Kind* ist in erster Linie ein ungewöhnliches Buch. Es scheint überhaupt nicht in die Zeit zu passen, weder den Zeitgeist, noch das Programm der Neuen Sachlichkeit betreffend. Der Roman weist naturalistische und expressionistische Züge auf, aber auch Motive der Heimatliteratur sind erkennbar. Aufgrund der leitmotivischen Verwendung von Blut und Erbe erkennt Gisela Brinker-Gabler in ihrem Werk *Deutsche Literatur von Frauen*²⁸¹ auch Anleihen aus der Blut- und Boden-Literatur. Sie sieht in dieser Vermischung ein besonderes Leseangebot, das verschiedene Leserschichten sehr verschieden ansprechen kann.

²⁸⁰ Joe Lederer: *Das Mädchen George*, S. 129.

²⁸¹ Gisela Brinker-Gabler (Hrsg.): *Deutsche Literatur von Frauen*. Zweiter Band 19. und 20. Jahrhundert. München: C.H. Beck, 1988, S. 246.

Als Wirkungselement tritt die von Kracauer genannte „Flucht in die Fremde“ hervor. Für ein großstädtisches Publikum, das den Großteil des Tages in einem Büro sitzt, muss diese Lesereise in die Natur eine besondere Faszination auslösen. Die „Natur“ ist das Unbestimmte und Unheimliche, sie symbolisiert Leben und Tod. In diesem Roman spiegelt sich diese Ambivalenz in der Psyche des Menschen. Das Unbestimmte ist die Sexualität. Deren positive Kraft zeigt sich im sinnlichen Wesen der Ehefrau Christians, die lebensorientiert ist und Harmonie stiftend wirkt. Eine negative Ausprägung von Sexualität offenbart sich in der aggressiven Triebhaftigkeit des jugendlichen Mörders. Fritz ist selber das Kind einer Vergewaltigung, seine Entwicklung scheint von dieser Gewalttat determiniert zu sein. Denn das Erbe der krankhaften Sexualität wirkt stärker als sein Bemühen, durch Arbeit seinen Trieb zu unterdrücken. Die Pathologie eines Verbrechens ist zwar ein zeitlos publikumswirksames Thema, war aber gerade in der Weimarer Republik Gegenstand des öffentlichen Diskurses, was mit einem zunehmenden Interesse an der Wissenschaft Psychologie einherging.²⁸² Dementsprechend erfreuten sich Kriminalromane großer Beliebtheit, allen voran Edgar Wallace, dessen Romane brachten es in den Jahren 1925-1930 auf eine Gesamtauflage von 1,5 Millionen Exemplare.²⁸³

Die weibliche Autorenschaft, die ungewöhnliche Themenwahl und die besonderen Entstehungsbedingungen bilden das Geheimnis des Erfolges des *Verlorenen Kindes*. Dem ist hinzuzufügen, dass die dramatische Gestaltung und vor allem die Ausdruckskraft der Autorin äußerst bemerkenswert sind. Ein eindrucksvolles Beispiel dafür ist natürlich die Szene der Vergewaltigung und des Mordes:

Und nun raste sein Herz auf, schwer, mit gewaltigen, stampfenden Stößen. Er konnte nichts mehr retten. Krachend warf er das Kind nieder, er fühlte unter seiner Brust das klopfende Jagen des kleinen Herzens, in hackenden Doppelschlägen antwortete sein Herz, ineinander verfangen rissen beide Herzen ihre Schläge dahin. Alles verging um ihn. Donner umdröhnte sein Ohr, feurgleich durchwogte ihn sein Blut, sein wilder Atem schien Brust und Kehle sprengen zu wollen. Blind und gierig wühlte seine Hand danach, Kleider abzureißen, Fleisch zu zerreißen, Adern, Pulse, klopfende Herzen zu vernichten, eng umpresste Kehlen zu ersticken im wohligen Druck, und sich auszugießen in weiche, stille Ruhe.²⁸⁴

²⁸² Vgl. Hania Siebenpfeiffer, *Böse Lust*.

²⁸³ Vgl. Werner Faulstich: *Die Kultur der 20er Jahre*, S. 166.

²⁸⁴ Rahel Sanzara: *Das verlorene Kind*, S. 47f.

6. Vergessen und wiederentdeckt²⁸⁵

Nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten geht alles sehr schnell. Irmgard Keuns Bücher werden als schädliches und unerwünschtes Schrifttum auf die Liste der verbotenen Bücher gesetzt. Die Reichsstelle zur Förderung deutschen Schrifttums erklärt, dass *Gilgi - eine von uns*

(...) bei den Mitgliedern des Reichsbundes der deutschen Beamten wegen einer Stelle, welche das Ansehen der Postbeamtinnen in gröbster Weise herabsetzt (...), Anstoß erregt.²⁸⁶

und fordert deshalb dazu auf, die in den Leihbibliotheken verbliebenen Exemplare zu beschlagnahmen. 1935 verlässt die Autorin Deutschland und lernt im belgischen Oostende Joseph Roth kennen. Es folgen gemeinsame Reisen, die das Paar unter anderem nach Paris und in die galizische Heimat Roths führt. Während dieser Jahre gelingt es, einige Romane beim Amsterdamer Querido Verlag unterzubringen. Nach der Trennung von Joseph Roth kehrt Irmgard Keun 1940 mit falschen Papieren nach Deutschland zurück und hält sich bis zum Kriegsende versteckt. In den folgenden Jahren erscheinen noch ein paar Arbeiten, an ihre großen Erfolge kann sie jedoch nicht mehr anschließen. Sie gerät in Vergessenheit bis die zweite Frauenbewegung Ende der 70er Jahre im Zuge der Wiederentdeckung vergessener Schriftstellerinnen auf Irmgard Keun aufmerksam wird. Seitdem entstehen regelmäßig Neuauflagen, zuletzt im Ullstein Taschenbuchverlag *Gilgi – eine von uns* (2002) und *Das kunstseidene Mädchen* (2009). 1981 erhält Irmgard Keun als erste Preisträgerin den Marieluise-Fleißer-Preis.

Irmgard Keun stirbt 1982 in Köln.

Joe Lederer wird 1935 aus dem Reichsverband deutscher Schriftsteller ausgeschlossen, was einem Schreibverbot gleichkommt. Es folgen rastlose Jahre in der Emigration, geprägt von einem längeren Aufenthalt in China und kürzeren Aufenthalten in Italien und Finnland. Ab 1939 lebt Joe Lederer in London. *Das Mädchen George* erfährt 1946 beim Linzer Ibis Verlag (20.-55.Tsd.) und 1951 in der Linzer Demokratischen Druck- und Verlagsgesellschaft in der Reihe „Bärenbücher“

²⁸⁵ Im Folgenden vgl. Budke, Schulze: Schriftstellerinnen in Berlin 1871 bis 1945. Zu I. Keun S. 211-213, zu J. Lederer S. 237-239, zu R. Sanzara S. 312-313.

²⁸⁶ Das Dokument ist abgelichtet in: Irmgard Keun: Zeitzeugen, Bilder und Dokumente erzählen, S. 30.

eine Neuauflage. Joe Lederer kehrt schließlich 1956 nach Deutschland zurück und lässt sich als freie Schriftstellerin in München nieder. Es kommt zu Neuauflagen und auch zu Neuerscheinungen, denen aber nur bescheidener Erfolg gegönnt ist. Jahrzehntlang ist es still um die Autorin. 1987 stirbt Joe Lederer in einem Münchner Krankenhaus. Von einer Wiederentdeckung kann kaum die Rede sein. Der Frauenbewegung und der feministischen Literaturwissenschaft weisen die Romane vermutlich zu wenig emanzipatorischen Gehalt auf. Außerdem steht einer literaturwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Werk Joe Lederers der Stempel „Frauen-Unterhaltungsliteratur“ im Wege. Immerhin erscheint 2008 im Hamburger Insel Verlag in der Reihe „Literatinnen um 1900“ *Das Mädchen George* in einer Kleinstauflage von 100 Stück.²⁸⁷

Rahel Sanzara wird ihr jüdisch anmutender Künstlernamen zum Verhängnis. Eingestuft als „nichtarische“ Autorin, deren Roman als „zersetzend“ erachtet wird, ist ihre schriftstellerische Karriere früh zu Ende. Sie verfasst noch zwei weitere Romane, *Die glückliche Hand* erscheint in einem Schweizer Verlag, *Die Hochzeit der Armen* gilt als verschollen. Mit erst 42 Jahren stirbt Rahel Sanzara 1936 vereinsamt in Berlin. Auch diese Autorin gerät in Vergessenheit. Seit 1980 gibt es einige wenige Neuauflagen (1980, 1983, 1985), zuletzt erschien 1987 im Suhrkamp Verlag in der Reihe „Weißes Programm: Im Jahrhundert der Frau“ eine Neuauflage.

Warum blieb den Autorinnen eine Fortsetzung des Erfolgs versagt?

Als der Krieg 1945 zu Ende ist, sind seit den großen Erfolgen der Autorinnen Keun, Lederer und Sanzara mindestens fünfzehn Jahre vergangen. Neue Zeiten sind angebrochen, wer interessiert sich noch für die Bestseller der 20er Jahre? Man muss auch bedenken, dass eine Emigration oft einer überhasteten Flucht gleichkommt. Dieser Umstand macht es dem Betroffenen in den meisten Fällen unmöglich, seine Angelegenheiten zu ordnen. Die Rechte für bereits vor dem Krieg verlegte Werke bleiben natürlich bei den Verlagen, aber oft gehen Dokumente und Verträge verloren, sodass die Vertragsbedingungen nicht mehr nachvollziehbar sind. Nicht alle Verleger sind redliche Menschen. Plötzlich taucht irgendwo eine Neuauflage oder eine Übersetzung auf, wovon die Autorin oder der Autor nichts weiß. Ein Rechtsanwalt muss eingeschaltet werden, das kostet Geld und wieder vergeht Zeit.

²⁸⁷ Laut Auskunft von Johanna Seegers (Programmleitung Insel Verlag Literatur) vom 7.4.2010.

Als Joe Lederer beim Münchner Verlag Kurt Desch unter Vertrag genommen wird, wird eine Neuauflage von *Das Mädchen George* angestrebt. Der Linzer Ibis Verlag behauptet aber, die Verlagsrechte zu besitzen, an die Reihe „Bärenbücher“ soll eine Lizenz Ausgabe abgetreten worden sein.²⁸⁸ Aufgrund der ungeklärten rechtlichen Situation wird das Vorhaben schließlich aufgegeben. Wahrscheinlich erschien es dem Verlag nicht der Mühe wert zu sein, sich für eine Wiederentdeckung zu engagieren. Das ist durchaus verständlich, da es wohl einfacher und Erfolg versprechender ist, neue AutorInnen unter Vertrag zu nehmen – zumal das damals Unerhörte 30 Jahre später schon wieder als alt und verstaubt erscheinen musste. Irmgard Keun und Joe Lederer gelang es Zeit ihres Lebens nicht, an die Erfolge vergangener Tage anzuschließen. Irmgard Keun wurde ein später Ruhm zuteil, der ihr immerhin die letzten Lebensjahre erleichtert haben wird. Die vielen Jahre davor waren aber geprägt von existenziellen Nöten, dazu machten ihr gesundheitliche Probleme und Vereinsamung das Leben schwer. Auch Joe Lederer war ständig finanziell in Bedrängnis und überlebte nur mit der Hilfe von Freunden und mit der Unterstützung sozialer Einrichtungen. Eine recht instabile körperliche und psychische Verfassung erschwerte ihr die Arbeit an neuen Romanprojekten. Den Erfolgsautorinnen der Weimarer Republik waren nur wenige glückliche Jahre beschieden.

²⁸⁸ Aus dem Nachlass: Brief vom 22. November 1956 von Kurt Desch an Joe Lederer. Archivbox 4, Mappe 2.4.1.

7. Resümee

Heide Soltau schließt ihre umfassende Darstellung der Frauenliteratur der zwanziger Jahre mit den Worten:

Um es vorwegzusagen: eine Sensation hat die Spurensicherung nicht zutage gefördert. Mir ist auch der vergessene, unterdrückte und außergewöhnliche oder subversive Roman der 20-er Jahre nicht begegnet. (...) Es fehlt ihnen die Weite, das Grenzenlose und Hemmungslose.²⁸⁹

Mag sein, dass die hier behandelten Romanen den strengen ästhetischen und gehaltlichen Ansprüchen der Literaturwissenschaft nicht genügen. Das Problem ist, dass eine Festlegung auf dieses Genre weit reichende Folgen hat. Unterhaltungsliteratur ist nämlich ein Stiefkind der Literaturwissenschaft. Das bedeutet, dass in diesem Genre die wissenschaftliche Auseinandersetzung ausbleibt und eine Aufnahme in die Literaturgeschichtsbücher nie stattfindet. Vor allem Literatur von Frauen wird oft vorschnell der Gattung Unterhaltungsliteratur zugeordnet. So geraten gerade Autorinnen und ihre Werke leicht in Vergessenheit. Im Zuge der zweiten Frauenbewegung wurden zwar einige Autorinnen wiederentdeckt, eine wichtige Voraussetzung dafür scheint der Umstand gewesen zu sein, dass in den Werken frauenbewegte Tendenzen festzustellen sind.

Die Literatursoziologie versteht Literatur als soziales Phänomen und nimmt keine Wertung nach ästhetischen Kriterien vor:

Literatursoziologie oder soziologische Literaturwissenschaft untersucht die soziale Interaktion aller an Literatur Beteiligten, d.h. die vielfältigen ökonomischen und sozialen Voraussetzungen der Literatur und die Wechselbeziehungen zwischen Literatur und Gesellschaft im weitesten Sinne als unentbehrliche Hilfe für das Verständnis der Lebenszusammenhänge, aus denen Literatur hervorgeht.²⁹⁰

Diesem Ansatz folgend liefert eine Untersuchung der verschiedenen Faktoren, die bei der Entstehung und bei der Rezeption der Romane *Das Mädchen George*, *Gilgi – eine von uns* und *Das verlorene Kind* zusammenwirkten, interessante Ergebnisse.

²⁸⁹ Heide Soltau: Trennungs-Spuren. Frauenliteratur der zwanziger Jahre. Frankfurt/M.: extrabuch Verlag, 1984, S. 331 und 334.

²⁹⁰ Gero von Wilpert: Sachwörterbuch der Literatur. Stuttgart: Kröner, 1989, S. 529.

Die Autorinnen und ihre Werke stehen in engem Bezug zur gesellschaftlichen und sozialgeschichtlichen Wirklichkeit. Herkunft, häusliche Erziehung, Bildung und Ausbildung können als exemplarisch für die Zeit bezeichnet werden. Bürgerlich liberale Wertvorstellungen prägten Kindheit und Jugend der Autorinnen und bildeten die Grundlage für ein positives Selbstwertgefühl. Die Unterweisung in Literatur und Künste war zwar vorhanden, blieb aber im Großen und Ganzen in der Oberflächlichkeit verhaftet. Kulturpolitische Positionen, die der Frau eine überdurchschnittliche Begabung absprachen, wirkten in der häuslichen und schulischen Erziehung noch weit ins 20. Jahrhundert hinein nach. Ebenso war es um die literarische Sozialisation bestellt. Die allgemeine Geringschätzung weiblicher Kulturleistungen ist mit ein Grund dafür, weshalb viele Literatinnen in ihren Ansprüchen eher bescheiden blieben. Trotz teilweise ungünstiger Umstände gelang den Autorinnen Keun, Lederer und Sanzara der große Erfolg. Die Entstehungsbedingungen und auch die Umstände der Veröffentlichung und Rezeption geben Aufschluss darüber, wie sich das literarische Leben in einer Zeit politischer und wirtschaftlicher Umbrüche gestaltete. Der literarische Markt war in den 20er Jahren nicht mehr länger in der Hand des wohlhabenden Bildungsbürgertums. Aus dem Heer der Angestellten erwuchs ein neues Publikum mit neuen Ansprüchen und Bedürfnissen. Darunter befand sich auch eine Entdeckung der Weimarer Republik: die Neue Frau. Emanzipierte und moderne Frauen bevölkerten Buchhandlungen und Leihbibliotheken und bestimmten mit ihrem Geschmack die Literaturproduktion. Der Erfolg der Autorinnen Keun und Lederer ist vor allem darin begründet, dass es ihnen gelang, in engem Bezug zu ihrem Publikum zu schreiben. Auch Sanzara ist ein Roman gelungen, der aufgrund seiner Themenwahl und der beeindruckenden Gestaltung ein großes Publikum fand.

Die behandelten Romane beschränken sich jedoch nicht darauf, die Wirklichkeit abzubilden. Sie sind auch nicht offensichtlich darauf ausgerichtet, den Massen zu gefallen. Alle drei Autorinnen werfen einen kritischen beziehungsweise differenzierten Blick auf die Wirklichkeit, die Vermittlung von Weiterfahrung bleibt nicht in den eingeschränkten Möglichkeiten des kleinbürgerlichen oder bäuerlichen Alltags gefangen, sondern weist darüber hinaus.

Den Autorinnen Keun, Lederer und Sanzara und ihre Romane waren nicht nur in der Entstehungszeit von Bedeutung, sondern sind auch für die Literaturgeschichte des 20. Jahrhunderts relevant, da sie im Zentrum sozial- und kulturgeschichtlicher Entwicklungen standen, die bis heute andauern.

Außerdem handelt es sich um Frauen, die sich in ihrer Zeit über einen immer noch recht kleinen Handlungsspielraum hinwegsetzten und damit als Vorbild für spätere Generationen von Autorinnen gelten können.

8. Literaturverzeichnis

Primärliteratur:

Keun, Irmgard: Gilgi – eine von uns. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1990.

Lederer, Joe: Das Mädchen George. Hamburg: Igel Verlag GmbH, 2008.

Sanzara, Rahel: Das verlorene Kind. Frankfurt/M.: Suhrkamp Verlag, 1987.

Grün, Lili: Alles ist Jazz. Berlin: AvivA Verlag, 2009.

Kafka, Franz: Briefe an Milena. Frankfurt/M.: S. Fischer Verlag, 1986.

Kafka, Franz: Tagebücher 1910-1923. Hrsg. von Max Brod. Frankfurt/M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 1980.

Keun, Irmgard: Das kunstseidene Mädchen. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1989.

Keun, Irmgard: Das Mädchen, mit dem die Kinder nicht verkehren durften. Wien: Österreichische Buchgemeinschaft, 1956.

Lederer, Joe: Heimweh nach Gestern. Berlin: Universitas-Verlag, 1951.

Lederer, Joe: Ich liebe dich. Fünf Geschichten aus meinem Leben. München: Verlag Kurt Desch, 1975.

Lederer, Joe: Unter den Apfelbäumen. München: Verlag Kurt Desch, 1959.

Lederer, Joe: Von der Freundlichkeit der Menschen. München: Verlag Kurt Desch, 1964.

Tergit, Gabriele: Käsebier erobert den Kurfürstendamm. Berlin: Das Neue Berlin Verlagsgesellschaft mbH, 2004.

Nachlass:

Der Nachlass von Joe Lederer befindet sich seit 1998 in der Wienbibliothek in fünf Archivboxen und 1 Großformat (Album im Schubert) mit der Signatur Z1009. Darin befinden sich Manuskripte, private und geschäftliche Korrespondenz, Lebensdokumente und Vermögensdokumente.

Sekundärliteratur:

Bab, Julius: Die Frau als Schauspielerin. Ein Essay. Berlin: Oesterheld&Co. Verlag, 1915.

Barndt, Kerstin: Sentiment und Sachlichkeit. Der Roman der Neuen Frau in der Weimarer Republik. Köln, Weimar, Wien: Böhlau Verlag, 2003.

Baum, Vicki: Es war alles ganz anders. Erinnerungen. Berlin, Frankfurt/M., Wien: Ullstein Verlag, 1962.

Beutel, Heike und Anna Barbara Hagin (Hrsg.): Irmgard Keun: Zeitzegen, Bilder und Dokumente erzählen. Köln: Emons, 1995.

Böhm, Tanja: Sie lebte in der Vergangenheit und schwebte in der Gegenwart. Irmgard Keun: eine Betrachtung und Gegenüberstellung von Leben und Werk anhand ausgewählter Romane aus der Exil- und Nachkriegszeit. Wien: Univ. Dipl.-Arb., 2006.

Brinker-Gabler, Gisela (Hrsg.): Deutsche Literatur von Frauen. Zweiter Band: 19. und 20. Jahrhundert. München: Verlag C. H. Beck, 1988.

Budke, Petra und Jutta Schulze: Schriftstellerinnen in Berlin 1871 bis 1945. Ein Lexikon zu Leben und Werk. Berlin: Orlanda Frauenverlag, 1995.

Cziffra, Géza von: Über Ernst Weiß. In: Engel, Peter (Hrsg.): Ernst Weiß. Suhrkamp taschenbuch materialien. Frankfurt/M.: Suhrkamp Verlag, 1982, S. 298-301.

Demetz, Sabine: Rahel Sanzara: Das verlorene Kind. Interpretationsversuch von Rahel Sanzaras erstem Roman im Hinblick auf den Einfluß von Ernst Weiß auf die künstlerische Entwicklung. Dipl.-Arb. Univ. Wien, 1992.

Dorn, Monika: Was dürfen Frauen wissen? Zur Mädchenbildung zwischen Diskriminierung und Emanzipation. Diss. Univ. Wien, 1996.

Engel, Peter (Hrsg.): Ernst Weiß. Suhrkamp taschenbuch materialien. Frankfurt/M.: Suhrkamp Verlag, 1982.

Engel, Peter: Nachwort. In: Sanzara, Rahel: Das verlorene Kind. Frankfurt/M.: Suhrkamp Verlag, 1987, S. 288-295.

Engelbrecht, Helmut: Geschichte des österreichischen Bildungswesens. Erziehung und Unterricht auf dem Boden Österreichs: Von 1848 bis zum Ende der Monarchie (Bd. 4). Wien: Österreichischer Bundesverlag, 1986.

Faulstich, Werner: Die Kultur der zwanziger Jahre. München: Wilhelm Fink Verlag, 2008.

Faulstich, Werner: Bestseller – ein chronologischer Abriß bisheriger Erklärungsversuche. In: Börsenblatt für den deutschen Buchhandel. Frankfurter Ausgabe. 29. Jg., 1973, Nr. 77, S. 1509-1520.

Frevert, Ute: Frauen-Geschichte. Zwischen Bürgerlicher Verbesserung und Neuer Weiblichkeit (= Hans-Ulrich Wehler [Hrsg.]: Neue Historische Bibliothek, Bd. 284). Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1986.

Göllner, Renate: Mädchenbildung um 1900. Eugenie Schwarzwald und ihre Schulen. Diss. Univ. Wien, 1986.

Göpfert, Herbert G.: Die „Bücherkrise“ 1927 bis 1929. Probleme der Literaturvermittlung am Ende der zwanziger Jahre. In: Raabe, Paul (Hrsg.): Das Buch in den zwanziger Jahren (= Wolfenbütteler Schriften zur Geschichte des Buchwesens, Bd.2). Hamburg: Dr. Ernst Hauswedell & Co. Verlag, 1978, S. 33-45.

Haas, Willy (Hrsg.): Zeitgemäßes aus der „Literarischen Welt“ von 1925-1932. Stuttgart: J.G. Cotta'sche Buchhandlung, 1963.

Hahn, Georg, Angelika Götz, Brigitte Marcher, Friedrich Götz (Hrsg.): Kinder, Küche, Kleider. Historische Texte zur Mädchenerziehung. Wien, München, Zürich: Europaverlag, 1982.

Hall, Murray G.: „Frau Doktor“: Eugenie Schwarzwald. <http://www.murrayhall.com/content/articles7schwarzwald.pdf>, s. 1.

Hall, Murray G.: Der Fall Bettauer. Wien: Löcker Verlag, 1978.

Hans, Ria: Wir waren das ganze Leben befreundet, aber wir haben wirklich nicht viel Gebrauch davon machen können. In: Beutel, Heike und Anna Barbara Hagin (Hrsg.): Irmgard Keun: Zeitzeugen, Bilder und Dokumente erzählen. Köln: Emons, 1995, S. 22-58.

Häntzschel, Günter (Hrsg.): Bildung und Kultur bürgerlicher Frauen 1850-1918. Eine Quellendokumentation aus Anstandsbüchern und Lebenshilfen für Mädchen und Frauen als Beitrag zur weiblichen literarischen Sozialisation. Tübingen: Max Niemeyer, 1986.

Häntzschel, Hiltrud: Irmgard Keun. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2001.

Hausen, Karin: Die Polarisierung der „Geschlechtscharaktere“ – Eine Spiegelung der Diskussion von Erwerbs- und Familienleben. In: Conze, Werner (Hrsg.): Sozialgeschichte der Familie in der Neuzeit Europas. Neue Forschungen. Stuttgart: Ernst Klett, 1976.

Heering, Cornelia: Die Kultur des Kriminellen. Literarische Diskurse zwischen 1918 und 1933. Ernst Weiß. Mit einem Exkurs zu Rahel Sanzara. Berlin, Wien: LIT, 2009.

Heidegger, Gabriele: Joe Lederer. Eine Monographie. Dipl.-Arb. Univ. Wien, 1998.

Herdan-Zuckmayer, Alice: Genies sind im Lehrplan nicht vorgesehen. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1979.

Jäger, Christian und Erhard Schütz (Hrsg.): Glänzender Asphalt. Berlin im Feuilleton der Weimarer Republik. Berlin: Fannei & Walz Verlag, 1994.

Kaes, Anton: Schreiben und Lesen in der Weimarer Republik. In: Weyergraf, Bernhard (Hrsg.): Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Literatur der Weimarer Republik 1918-1933, Bd. 8. München, Wien: Carl Hanser Verlag, 1995, S. 38-64.

Kames, Lena: Beziehungen von weiblichen Angestellten in Irmgard Keuns Romanen „Gilgi-eine von uns“ und „Das kunstseidene Mädchen“. Dipl.-Arb. Univ. Wien, 2009.

Keun, Irmgard: Ich lebe in einem wilden Wirbel. Briefe an Arnold Strauss. Herausgegeben von Gabriele Kreis und Marjory S. Strauss. Düsseldorf: Claassen, 1988.

Kracauer, Siegfried: Girls und Krise. In: Jäger, Christian und Erhard Schütz (Hrsg.): Glänzender Asphalt. Berlin im Feuilleton der Weimarer Republik. Berlin: Fannei & Walz Verlag, 1994, S. 241-242.

Kracauer, Siegfried: Über Erfolgsbücher und ihr Publikum. In: Das Ornament der Masse. Essays. Frankfurt/M.: Suhrkamp Verlag, 1963, S. 50-74.

Krell, Max: Das alles gab es einmal. Frankfurt/M.: Verlag Heinrich Scheffler, 1961.

Lickhardt, Maren: Irmgard Keuns Romane der Weimarer Republik als moderne Diskursromane. Diss. Univ. Mainz, 2008.

Lorisika, Irene: Frauendarstellungen bei Irmgard Keun und Anna Seghers. Frankfurt/M.: Haag+Herchen Verlag GmbH, 1985.

Marchlewitz, Ingrid: Irmgard Keun: Leben und Werk (= Würzburger wissenschaftliche Schriften Bd. 261). Würzburg: Königshausen&Neumann, 1999.

Neumann, Robert: Vielleicht das Heitere. Tagebuch aus einem andern Jahr. München: Verlag Kurt Desch, 1968.

Nottelmann, Nicole: Strategien des Erfolgs. Narratologische Analysen exemplarischer Romane Vicki Baums. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann GmbH, 2002.

Orendi-Hinze, Diana: Rahel Sanzara. Eine Biographie (= Gisela Brinker-Gabler [Hrsg.]: Die Frau in der Gesellschaft: Lebensgeschichten). Frankfurt/M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 1981.

Pazi, Margarita: Ernst Weiß. Schicksal und Werk eines jüdischen Autors in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Frankfurt/M.: Peter Lang, 1993.

Perrot, Michelle (Hrsg.): Geschichte des privaten Lebens. Von der Revolution zum Großen Krieg (Bd. 4). Frankfurt/M.: Fischer, 1992.

Polt-Heinzl, Evelyne: Zeitlos. Neun Porträts. Von der ersten Krimiautorin Österreichs bis zur ersten Satirikerin Deutschlands. Wien: Milena, 2005.

Raabe, Paul (Hrsg.): Das Buch in den zwanziger Jahren (= Wolfenbütteler Schriften zur Geschichte des Buchwesens, Bd.2). Hamburg: Dr. Ernst Hauswedell & Co. Verlag, 1978.

Roloff, Gerd: Irmgard Keun – Vorläufiges zu Leben und Werk. In: Hans Würzner (Hrsg.): Zur deutschen Exilliteratur in den Niederlanden 1933-1940 (= Amsterdamer Beiträge zur Germanistik, Bd. 6). Amsterdam: Editions Rodopi N.V., 1977, S. 45-68.

Roussel, Stéphane: Die Hügel von Berlin. Erinnerungen an Deutschland. Deutsch von Margaret Carroux. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1986.

Rühle-Gerstel, Alice: Das Frauenproblem der Gegenwart. Eine psychologische Bilanz. Leipzig: S. Hirzel, 1932.

Scheffler, Karl: Die Frau und die Kunst. Berlin: Julius Bard, 1908.

Scheideler, Britta: Zwischen Beruf und Berufung: zur Sozialgeschichte der deutschen Schriftsteller von 1880 bis 1933. Frankfurt/M.: Buchhändlervereinigung, 1997.

Schiebelhuth, Hans: Prosa. Briefe. Theaterkritiken (Bd. 2). Darmstadt: Agora, 1967.

Serke, Jürgen: Die verbrannten Dichter. Berichte, Texte und Bilder einer Zeit. Weinheim: Beltz und Gelberg, 1977.

Siebenpfeiffer, Hania: „Böse Lust“ Gewaltverbrechen in Diskursen der Weimarer Republik. Köln, Weimar, Wien: Böhlau Verlag, 2005.

Soltau, Heide: Trennungs-Spuren. Frauenliteratur der zwanziger Jahre. Frankfurt/M.: Extrabuch Verlag, 1984.

Spiel, Hilde: Die hellen und die finsternen Zeiten. Erinnerungen 1911-1946. München: List, 1989.

Veth, Hilke: Literatur von Frauen. In: Weyergraf, Bernhard (Hrsg.): Literatur der Weimarer Republik 1918-1933 (= Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart Bd. 8). München, Wien: Carl Hanser Verlag, 1995, S. 446-482.

Vogt-Praclik, Kornelia: Bestseller in der Weimarer Republik 1925-1930. Herzberg: Verlag Traugott Bautz, 1987.

Vollmer, Hartmut: Nachwort. In: Lederer, Joe: Das Mädchen George. Hamburg: Igel Verlag GmbH, 2008, S. 163-171.

Voss, Ludwig: Geschichte der höheren Mädchenschule. Allgemeine Schulentwicklung in Deutschland und Geschichte der höheren Mädchenschulen Kölns.

Wall, Renate: Verbrannt, verboten, vergessen. Kleines Lexikon deutschsprachiger Schriftstellerinnen 1933-1945. Köln: Pahl-Rugenstein, 1988.

Weber, Alfred: Die Not der geistigen Arbeiter. In: Kaes, Anton: Weimarer Republik. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1918-1933. Stuttgart: Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1983, S. 71-74.

Weininger, Otto: Geschlecht und Charakter. Eine prinzipielle Untersuchung. Wien, Leipzig: Wilhelm Braumüller Universitäts-Verlagsbuchhandlung, 1922.

Wittmann, Reinhard: Geschichte des deutschen Buchhandels (= Beck'sche Reihe; 1304). München: Beck, 1999.

Wilpert, Gero von: Sachwörterbuch der Literatur. Stuttgart: Kröner, 1989.

Zuckmayer, Carl: als wär's ein Stück von mir. Horen der Freundschaft. Frankfurt/M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 2006.

Beiträge in Zeitschriften:

Antes, Klaus: „Woanders hin! Mich hält nichts fest!“ Irmgard Keun im Gespräch mit Klaus Antes. In: die horen, Bd. 1, 27. Jg., 1982, Ausgabe 125, S. 61-74.

Baum, Vicki: Rahel Sanzara, eine neue Dichterin und ihr Roman „Das verlorene Kind“. In: Berliner Illustrierte Zeitung, Nr. 47, 1926, S. 1573 und 1582.

Benn, Gottfried: Plagiat. In: Vossische Zeitung, 1926, Nr. 290, S. 7.

Braun, Felix: Bücher für Ostern. In: Die literarische Welt, Jg. 3, 1927, Nr. 15/16, S. 5.

Hölzlin, Friedrich: Erinnerung an Rahel Sanzara. In: Weiß-Blätter, 1975, Nr. 4, S. 16-19.

Huch, Ricarda: Das junge Mädchen von heute. Bemerkungen anlässlich eines Preisausschreibens. In: Die literarische Welt. 7. Jg., 1931, Nr. 12, S.1 und 10.

Kaus, Gina: Die Frau in der modernen Literatur. In: Die literarische Welt, , 5. Jg., 1929, Nr. 11, S. 1.

Neumann, Robert: Zur Soziologie des Literaturerfolges. In: Die literarische Welt, 6. Jg., 1930, Nr. 26, S. 1 und 2.

Schirokauer, Arno: Der Nachwuchs. In: Die literarische Welt, 1928, Nr. 44, S. 6.

Tucholsky, Kurt: Irmgard Keun: Gilgi, eine von uns. In: Die Weltbühne, 1932, Nr. 5, S. 180.

Wedekind, Kadidja: Gilgi, eine von uns. In: Der Querschnitt. 7. Jg., 1932, Heft 1, S. 74.

Weiß, Ernst: Das verlorene Kind. In: Querschnitt. Berlin: Propyläen Verlag, 6. Jg., Heft 1, 1926, S. 958-959.

Weissinger, Friedrich: Irmgard Keun: Das kunstseidene Mädchen. In: Die literarische Welt, 1932, Nr. 31, S. 5.

Werner, Meike G.: Rahel Sanzara: „... eine Membrane, die Schwingungen aufnahm ...“. In: Palmbaum. Literarisches Journal aus Thüringen. Hrsg. von der Thüringischen Literarhistorischen Gesellschaft Palmbaum e.V. Jena. Rudolfstadt & Jena: Hain Verlag, 2. Jg, 1994, Heft 1, S. 56-65.

Wiegler, Paul: Neue Bücher der Erzählung. In: Die neue Rundschau, 38. Jg. Der freien Bühne, 1927, Heft 7, S. 199-200.

Abstract

Die vorliegende Arbeit hat das Phänomen „Literaturerfolg“ zum Thema. Am Beispiel der Autorinnen Irmgard Keun, Joe Lederer, Rahel Sanzara und ihren erfolgreichen Debütromanen *Gilgi – eine von uns*, *Das Mädchen George* und *Das verlorene Kind* werden die Voraussetzungen, die Entstehungsbedingungen und die Manifestation eines literarischen Bestsellers untersucht. Dabei wird auf die besonderen Bedingungen weiblicher Autorenschaft eingegangen.

Begünstigend wirkten sich die bürgerliche Herkunft und die damit verbundenen Wertvorstellungen auf die künstlerische Entwicklung der Autorinnen aus. Die schulische Erziehung und die Berufsbildung können als typisch für die Zeit bezeichnet werden und waren überwiegend darauf ausgerichtet, weibliche Tugenden zu fördern und auf die spätere Rolle als Ehefrau und Mutter vorzubereiten. Matura und Hochschulbildung waren zwar grundsätzlich möglich, aber durch verschiedene Hürden und Beschränkungen noch die Ausnahme. Die Berufsausbildung beschränkte sich auf die Unterweisung in einfacher Bürotätigkeit und sollte auf den Beruf der Angestellten vorbereiten. Als einer künstlerischen Laufbahn besonders abträglich ist der zeitgenössische kulturpolitische Standpunkt einzuschätzen, der den Frauen jede überdurchschnittliche kreative Begabung absprach. Literatur und schöne Künste dienten als Zeitvertreib und zu Repräsentationszwecken bei verschiedenen gesellschaftlichen Ereignissen. Trotzdem waren schreibende Frauen in der Weimarer Republik keine Seltenheit mehr, denn die politischen und wirtschaftlichen Umwälzungen ließen Freiräume entstehen, die Frauen zu nutzen wussten. Die allgemeine Situation des Schriftstellers war von vielen Unsicherheiten geprägt. Die Geldentwertung brachte die traditionell bürgerliche Schicht, aus der die Mehrheit der Schriftsteller stammte, um ihr Vermögen, sodass das Schreiben zum Brotberuf wurde. Hinzu kam, dass sich der Autor nicht mehr auf ein bürgerliches Stammpublikum verlassen konnte. Denn die gesellschaftlichen und ökonomischen Umbrüche der Zeit brachten auch eine Veränderung im Lesepublikum mit sich. Vor allem das große Heer der Angestellten bestimmte von nun an den Geschmack und damit auch die Literaturproduktion. Ein Autor, der von seiner Kunst leben wollte, musste darauf Rücksicht nehmen. Den Autorinnen Keun, Lederer und Sanzara ist dies auf bemerkenswerte Weise gelungen. Ihre Romane sind Beispiele für das in der Weimarer Republik entstandene Phänomen des Bestsellers, das in der Zeit als das Produkt des Zusammenwirkens verschiedener soziologischer Faktoren erfasst wurde. Die Romane erzielten überdurchschnittlich hohe Verkaufszahlen und fanden außerdem Beachtung seitens der Literaturkritik. Für wenige Jahre waren den Autorinnen eine relativ gesicherte Existenz, Ansehen und Wohlstand gegönnt, bevor die nationalsozialistische Herrschaft die Karrieren jäh beendete. Während Irmgard Keun seit der Wiederentdeckung in den 70er Jahren auch in den allgemeinen Literaturgeschichtsbüchern zu finden ist, sind die Autorinnen Joe Lederer und Rahel Sanzara fast gänzlich der Vergessenheit anheim gefallen.

Curriculum Vitae

Geburtsdatum 8. April 1968, Kirchberg/Pielach

Schulischer Werdegang

1974 – 1978 Volksschule Kirchberg/Pielach

1978 – 1987 Naturwissenschaftliches
Realgymnasium St. Pölten

ab 1987 Universität Wien
Lehramt Deutsche Philologie,
Lehramt Philosophie, Psychologie, Pädagogik

Berufliche Tätigkeiten

1995 – 1996 Wiener Kinderfreunde
Erzieherin

1996 – 2003 Lerninstitut AFM
Unterrichtstätigkeit: Deutsch Nachhilfe, DAF, DAZ

2003 – 2010 Lerninstitut IMF
Unterrichtstätigkeit: Deutsch Nachhilfe, DAF, DAZ

ab 2010 Gymnasium Schuhmeierplatz
Lehrerin