

**Entwürfe der Neuen Frau im Roman der Weimarer Republik
untersucht an Texten von Vicki Baum, Irmgard Keun und Marieluise Fleißer**

Inhalt

1. Vorwort.....	3
2. Zur sozialen und gesellschaftspolitischen situation in der Weimarer Republik (1918-1933)	7
2.1 1924 – 1929: Zeit der relativen Stabilisierung der Weimarer Republik.....	7
2.2 Großstadtkultur und Großstadtleben in den 1920er Jahren	9
3. Das Phänomen der Neuen Frau in der Weimarer Republik	11
3.1 Neue Rechte für die Frau zwischen 1918 und 1933	11
3.2 Typologie der Neuen Frau: flapper, girl, garçonne.....	17
3.3 Erotik und Sexualität der Neuen Frau.....	21
3.4 Die Neue Frau und ihre Akzeptanz in der Öffentlichkeit.....	23
4. Das kulturelle und literarische Klima in der Weimarer Republik	26
4.1 Neue Unterhaltungsmedien.....	26
4.2 Literatur der Weimarer Republik – Sachlichkeit und Moderne.....	27
5. Schreibende Frauen in der Zwischenkriegszeit	30
5.1 Autorinnen im Aufbruch.....	30
5.2 1933 – der jähe Abbruch des Aufbruchs durch den Nazionalsozialismus.....	43
6. Entwürfe der neuen Frau im Roman der Weimarer Republik.....	46
6.1 Vicki Baum (1888-1960)	47
6.2 Stud. chem. Helene Willfüer (1928).....	50
6.2.1 Zum Inhalt des Romans	51
6.2.2 Analyse	52
6.2.2.1 Der Abtreibungsparagraf und das Schicksal lediger Mütter.....	53
6.2.2.2 Das Frauenstudium	55
6.2.2.3 Helene und Fritz – Leben und Tod	57
6.2.2.4 Andere Frauenfiguren des Romans – Gudula, Friedel und Yvonne.....	59
6.2.3 Ironisches Melodrama mit neusachlichen Elementen.....	63
6.3 Irmgard Keun (1905–1982)	65

6.4 Angestelltenromane - Gilgi und Doris als typische girls der Weimarer Zeit	68
6.4.1 Gilgi – eine von uns	69
6.4.2 Doris – das kunstseidene Mädchen.....	75
6.4.3 Zur Vergleichsanalyse der Romane.....	83
6.6.4 Zum Schreibstil der Romane	85
6.5 Marieluise Fleißer (1901-1974).....	86
6.6 Mehltreisende Frieda Geier: eine emanzipierte Außenseiterin in der engen Provinz	90
6.6.1 Inhalt des Romans.....	91
6.6.2 Analyse	93
6.6.2.1 Zwei Konfliktfelder des Romans.....	93
6.6.2.1.1 Der Geschlechterkonflikt: Selbständigkeit oder Liebe?	93
6.6.2.1.2 Großstadt vs. Provinz – Modernität, Sachlichkeit und Kälte vs. Tradition und alte Ordnung.....	98
6.6.2.2 Autobiographischer Hintergrund des Romans: Frieda = verschlüsseltes Selbstportrait der Autorin	101
6.6.3 Marieluise Fleißer als neusachliche Autorin.....	103
7. Zusammenfassung und Schluss	105
8. Literaturverzeichnis	109
8.1 Primärliteratur.....	109
8.2 Sekundärliteratur.....	109
8.3 Internetquellen	119
Personenregister.....	121
Annotation	125

1. VORWORT

Die Gründung der Weimarer Republik 1918 wurde zur Hoffnung für das nach dem Ersten Weltkrieg zerstörte Deutschland, sich möglichst bald wieder zu einem demokratischen und wirtschaftlich prosperierenden Staat zu entwickeln. Tatsächlich war der politische sowie wirtschaftliche Wiederaufbauprozess erfolgreich und schon in den 1920er Jahren, die dadurch das Adjektiv *golden* verdienten, gelang die deutsche Ökonomie auf das Vorkriegsniveau. Das war vor allem dank der finanziellen Unterstützung seitens der USA möglich. Um das Selbstverständnis der Generation der Weimarer Republik und das zeitlich klar begrenzte Phänomen der Neuen Frau besser zu begreifen, werden im Kapitel 2 zunächst die gesellschaftspolitischen, wirtschaftlichen und sozialen Prozesse, Bedingungen und Veränderungen in Deutschland der Weimarer Zeit kurz skizziert, wobei der Schwerpunkt im Besonderen auf den Geschehnissen der zweiten Hälfte der 1920er und der frühen 1930er Jahre liegt, die für das Phänomen einer modernen Weiblichkeit besonders relevant waren. Die Modernisierungs- und Industrialisierungsprozesse sowie die Ideologie der Massenkultur und andere Modeerscheinungen, wie die Film- und Medienindustrie, fanden in der Weimarer Republik viele Verehrer sowie Kritiker. Das Zentrum des politischen, gesellschaftlichen, kulturellen sowie wirtschaftlichen Lebens wurde die Metropole Berlin.

Die sozialen und ökonomischen Veränderungen drängten ins Leben eines jeden Menschen, ging es um die Arbeit, die Freizeitgestaltung oder das Familienleben. Die veränderten Lebensbedingungen hatten einen weit reichenden Einfluss auch auf das Frauenleben (Kapitel 3). Frauen konnten ab 1918 an den Wahlen teilnehmen, konnten sich an allen deutschen Universitäten inskribieren lassen, sie konnten sich auch außerhalb des familiären Umfelds realisieren und in bestimmtem Maße finanziell unabhängig werden. Dies ermöglichte ihnen eine freie Entscheidung über ihr Leben. Das Phänomen der Neuen Frau, das sich erst in der Weimarer Republik entwickelte und vorher nicht vorkam, wurde auch mit einem entsprechenden, größtenteils nonkonformen Image begleitet. Die Frau der Weimarer Republik war ein radikaler Gegenpol zu der traditionellen Weiblichkeit des 19. Jahrhunderts. Selbstverständlich wurde das neue weibliche Selbstbewusstsein in der Weimarer Zeit mit positiven sowie negativen Aspekten begleitet; es handelt sich um ein sehr widersprüchliches Phänomen der

Zwischenkriegszeit. In der feministisch orientierten Forschung wird das emanzipatorische Potential der Neuen Frau hervorgehoben. Die eindeutig positive Aufnahme des Phänomens der Neuen Frau ist jedoch irreführend. Nicht alles um die Neue Frau wirkte emanzipatorisch und geschah zu Gunsten der Frauen.

Das Kulturleben wurde ebenfalls von allen Veränderungen erfasst (Kapitel 4). Das künstlerische Programm, das sich in allen kulturellen Bereichen durchsetzte, wird als *Neue Sachlichkeit* bezeichnet. Die expressionistische resp. dadaistische Kunst wurde überwunden. Die unmittelbare Wirklichkeit wurde in der Literatur kalt und sachlich beschrieben, was der modernen großstädtischen Lebensweise völlig entsprach. Auch das Phänomen der Neuen Frau kommt als neusachliches Sujet in der Literatur der Weimarer Zeit zum Ausdruck.

Die Romane, die für die Analyse des Bildes der Neuen Frau in der Zwischenkriegszeit gewählt wurden, stammen aus der Feder drei Autorinnen, die, obwohl alle drei für viele heutige Leser/innen eher als unbekannt scheinen (können), für die Weimarer Zeit und das künstlerische Programm der Neuen Sachlichkeit als repräsentativ betrachtet werden. Irmgard Keun, Vicki Baum sowie Marieluise Fleißer waren in den 1920er und frühen 1930er Jahren als Schriftstellerinnen hoch geschätzt, ihre Werke wurden verkauft und gelesen.

Obwohl die Neue Frau eindeutig als Modeerscheinung der Weimarer Republik gilt, kommt der neue Frauentypus tatsächlich vor allem im literarischen Werk weiblicher Autoren zum Ausdruck, die auch selbst sehr oft eine moderne Frau verkörperten. Die männlichen Autoren der Weimarer Zeit hielten sich meistens auch weiterhin an den konventionellen und klischeehaften literarischen Frauenbildern, die sich in den simplifizierten Dichotomien *Heilige - Hure, Mutter - Geliebte, Engel - Megäre, femme fragile - femme fatale, Kindfrau - Hetäre* widerspiegeln. Dies entspricht den Weiblichkeitskonstruktionen, die um die Jahrhundertwende verbreitet waren und die einerseits tugendhafte und häusliche Frauen und andererseits dominante und sexuell gefährliche Weiber thematisierten.¹ Die Schriftsteller blieben diesen konventionellen Weiblichkeitsvorstellungen verhaftet, die mit der Situation der Frau in der

¹ Als exemplarisches und wohl bekanntestes Beispiel für eine solche literarische Frauenfigur aus der Zeit um die Jahrhundertwende gilt Frank Wedekinds Lulu.

gesellschaftlichen Wirklichkeit eigentlich wenig zu tun hatten und das Selbstbild der Frauen auch weiterhin deformierten (Vgl. dazu Harrigan, in: Elliott et al. 1978; Schütz 1986; Brandt, in: Müller, Vebber 2000, sowie Wittmann, in: *Jahrbuch*..1982).²

Irmgard Keun, Vicki Baum sowie Marieluise Fleißer zeichnen in ihren Romanen verschiedene Varianten des modernen Typus der Neuen Frau in der Zwischenkriegszeit auf und verweisen damit auf die Vielfalt der weiblichen Lebensentwürfe in der Weimarer Republik. Während Irmgard Keuns Mädchen Gilgi und Doris die typischen Angestellten der Zeit repräsentieren, stellt sich Vicki Baums Helene Willfüer in einer für Frauen völlig neuen Rolle der Universitätsstudentin vor. Sie versucht sich in der bisher nur Männern vorbehaltenen Sphäre durchzusetzen. Marieluise Fleißers Frieda Geier verkörpert dagegen eine Frau, die ihre Selbständigkeit gegen gesellschaftliche Konventionen in einem kleinstädtischen Milieu behaupten muss. Inwieweit alle Protagonistinnen in ihrem Bemühen erfolgreich sind und inwiefern sie dabei scheitern, wird im Kapitel 6 gezeigt. Die Autorinnen wollen in ihren Werken nicht nur das Emanzipationspotential der Neuen Frau überprüfen, sondern auch dieses Phänomen kritisieren und problematisieren sowie auf die Konflikte und Widersprüche der neuen, modernen Weiblichkeit und der alten Normen und Geschlechterrollen hinweisen.

Alle vier Romane, die hier behandelt werden, passen als Zeitromane ins literarische Programm der Neuen Sachlichkeit. Es handelt sich um Zeitromane, sie spiegeln die Geschehnisse zu Ende der 20er Jahre des 20. Jahrhunderts beziehungsweise der frühen 30er Jahre wider, die Abschlussphase der politischen und wirtschaftlichen Stabilisierung der Weimarer Republik und die Zeit des aufkommenden Nationalsozialismus, was 1933 zum Untergang der Ersten Deutschen Republik führte und in den Zweiten Weltkrieg mündete.

Auf dem Hintergrund der gesellschaftlichen, ökonomischen und politischen Reformen in der Weimarer Republik zwischen 1918 und 1933 und des anschließenden Aufkommens der Austrofaschisten an die Macht wird die vorliegende Arbeit um einen Überblick über die Autorinnen ergänzt, die in der Weimarer Zeit mit ihren ersten

² Einige bekannte Autoren der Weimarer Republik registrierten jedoch offensichtlich das Phänomen der Neuen Frau und äußerten sich zu diesem Thema zumindest in einer essayistischen Form. 1929 wurde unter dem Titel *Die Frau von morgen wie wir sie wünschen* eine Sammlung mit Beiträgen von Stefan Zweig, Robert Musil, Max Brod, u.a. publiziert.

literarischen Arbeiten debütierten und sich auf dem literarischen Markt einen Namen machten, doch nach 1933 mit Schreibverbot belegt waren, was zahlreiche Konsequenzen für ihre weitere literarische Tätigkeit hatte (Kapitel 5). Letztendlich gehört auch zum Ziel der vorliegenden Arbeit einen Eindruck – zumindest eines Teils - weiblichen Schreibens in der Zwischenkriegszeit zu vermitteln.

2. ZUR sozialen und GESELLSCHAFTSPOLITISCHEN SITUATION IN DER WEIMARER REPUBLIK (1918-1933)

Die Weimarer Republik entstand 1918, nachdem Deutschland den Ersten Weltkrieg verloren hatte. Sie bedeutete ein endgültiges Ende des deutschen Kaiserreiches. Die Entstehung der Weimarer Republik brachte zahlreiche politische, gesellschaftliche sowie ökonomische Veränderungen mit. Die Zeit der Existenz der Weimarer Republik bewertet man generell eher positiv, denn sie leitete nach dem Krieg in Deutschland einen Demokratisierungsprozess ein. In Wirklichkeit wurde die junge deutsche Demokratie von Anfang an bedroht und musste ständig mit großen wirtschaftlichen Problemen kämpfen, die in den fünf Jahren zwischen 1924 und 1929 scheinbar gelöst oder stabilisiert wurden. Die Weimarer Republik hatte während ihrer Existenz mehrere kritische Phasen zu überstehen. Bis 1923 erlebte die Weimarer Republik nur die Krisenjahre (Möller 2004: 146). Die ökonomische Situation verschlechterte sich bereits in den ersten Jahren nach der Gründung der Republik und 1923 erreichte diese Lage ihren Höhepunkt in der Inflation. 1929 brach die Weltwirtschaftskrise aus, die u.a. die katastrophale Arbeitslosigkeit zur Folge hatte.

2.1 1924 – 1929: Zeit der relativen Stabilisierung der Weimarer Republik

In den Jahren 1924 und 1929, wird bis zum Ausbruch der Weltwirtschaftskrise eine Phase wirtschaftlicher Aufwärtsentwicklung sowie eine Entspannungsphase auf der politischen Ebene datiert. Die Durchsetzung des Dawes-Plans³ durch die USA 1924 beendete die Krisenzeit in Deutschland und leitete einen wirtschaftlichen Wiederaufstieg

³ Der Plan, der nach einem seiner Autoren, dem amerikanischen Großbankier Charles G. Dawes, genannt wurde und offiziell am 1.9.1924 in Kraft trat, bedeutete für Deutschland eine neue Regelung der Reparationszahlungen – die Reduzierung der jährlichen Belastung Deutschlands – und sollte die sich fortwährend vertiefende ökonomische Krise in Deutschland beenden (Pyta 2004: 73-74).

ein. Die deutsche Ökonomie erreichte bereits 1927 mit der niedrigsten Zahl der Arbeitslosen⁴ ihr Vorkriegsniveau (Schrader 1987: 81).

Die Orientierung auf die USA – den größten Kriegsgegner Deutschlands – brachte Positiva sowie Negativa mit und fand in der Weimarer Republik sowohl Befürworter als auch Gegner. Nichtsdestoweniger profitierte Deutschland aus dem amerikanischen Einfluss vor allem ökonomisch, denn das meiste Finanzkapital floss in die Weimarer Republik aus den USA. Mit den Finanzmitteln verlagerten sich aus den USA auch die ökonomischen Unternehmensmethoden, d.h. die Massenproduktion, Rationalisierung der Produktion, Konzernbildung und Automatisierung der Arbeitsprozesse, Einführung der technischen und technologischen Neuerungen. In der Weimarer Zeit entwickelten sich rasch neben der Technik auch die Wissenschaft, insbesondere naturwissenschaftliche Disziplinen.

Die neue Produktion verursachte allerdings auch einen enormen Anstieg des bürokratischen Apparates und bürokratischer Arbeitskräfte. Letztendlich änderte sich auch der Lebensstil der Deutschen und die Republik entwickelte sich allmählich nicht nur zu einem industriellen Staat, sondern zugleich auch zu einer Massengesellschaft.

Der politische und wirtschaftliche Einfluss der USA blieb nicht ohne Einfluss auf die Kultur, er drängte ausgesprochen in alle Ebenen des gesellschaftlichen Lebens durch. Alle Künste erlebten in den zwanziger Jahren ihre Blüte. Neue technische Medien wie Tonfilm, Schallplatte und Rundfunk wurden aus Amerika importiert und schnell verbreitet. Neue Zeitungen, Zeitschriften und Verlage⁵ wurden gegründet. Neue Theaterbühnen wurden eröffnet.

⁴ Im Jahre 1927 war die Zahl der Arbeitslosen in Deutschland tatsächlich am niedrigsten (ibid.: 83). Möller (2004: 174) betont allerdings, dass die niedrigste Arbeitslosenquote nur im September 1927 und daher nur sehr kurzfristig festzustellen war und sonst stieg auch während der sogenannten Goldenen Zwanziger Jahre die Quote bis auf 2,4 Millionen Menschen ohne Arbeit (im Dezember 1925). Nach 1929 wuchs die Arbeitslosenzahl sehr schnell.

⁵ Die großen und traditionellen Verlage wie S. Fischer Verlag in Frankfurt am Main, der Insel-Verlag in Leipzig, der Ernst Rowohlt Verlag in Berlin oder C.H.Beck und Reinhard Piper (beide in München) konzentrierten sich auf die Autoren, die heute als klassisch für die Weimarer Zeit bezeichnet werden (z.B. G. Hauptmann, T. Mann, A. Schnitzler, F. Werfel, A. Döblin, K. Tucholsky u.a.). Andere Verlage wie Ullstein und Scherl verlegten vor allem Bücher zum Schlagwort Unterhaltungsliteratur. In diesen Verlagen erschienen auch Bücher von mehreren Schriftstellerinnen der Weimarer Republik wie Irmgard Keun oder Vicki Baum (Schrader 1987).

Gerade diese kurze Periode wird gemeint, wenn man in der Geschichte von den Goldenen Zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts spricht (*Deutsche Literaturgeschichte* 2001; *Literatur der Weimarer Republik 1918-1933*, 1995).

Gegen Ende der 1920er Jahre verschlechterte sich rasch die wirtschaftliche Lage in der Weimarer Republik durch das Anwachsen der Auslandsverschuldung⁶ und allmählich radikalisierte sich auch die politische Entwicklung in der Weimarer Republik. 1929 brach die Weltwirtschaftskrise⁷ aus, die die Goldenen Zwanziger Jahre beendete. Im Hinblick auf die gravierenden innenwirtschaftlichen Probleme in der Weimarer Republik beeinflusste die Weltwirtschaftskrise, die in Deutschland die Massenarbeitslosigkeit, zwei Notverordnungen⁸ und den Erfolg der Nationalsozialisten in den Wahlen zur Folge hatte, die weitere Entwicklung der Weimarer Republik fatal. Obwohl die Weimarer Republik erst im Jahre 1933 mit der Machtübernahme durch die Nationalsozialisten endgültig zu Ende war, begann sie sich bereits 1930 langsam aufzulösen (Möller 2004: 146). Der Sieg der Nationalsozialisten in den Wahlen 1933 hatte weitreichende Konsequenzen für das weitere Leben in Deutschland sowie im ganzen Europa.

2.2 Großstadtkultur und Großstadtleben in den 1920er Jahren

⁶ Zwischen 1924 und 1929 konnte Deutschland maßgeblich aus den Auslandskrediten profitieren. Das meiste Geld wurde aber nur für kurzfristige Investitionen zur Verfügung gestellt, jedoch für langfristige Investitionsprojekte benutzt. Einerseits überstiegen die aus den ausländischen Krediten fließenden Finanzen die zu bezahlenden Kriegsreparationen, andererseits konnten deutsche Schulden nicht völlig bezahlt werden und die Verschuldung Deutschlands wuchs auch weiterhin.

⁷ Der 25. Oktober 1929 wird in der Geschichte als „Schwarzer Freitag“ bezeichnet. An diesem Tag wurde an der Börse in New York die Weltwirtschaftskrise ausgelöst.

⁸ Im Jahre 1930 wurden in Deutschland kurz hintereinander zwei Notverordnungen zur Sicherung von Wirtschaft und Finanzen eingeführt. Zu Jahresende gab es in der Weimarer Republik schon 4,4 Mio. arbeitslose Menschen. Die Zahl wuchs auch nach dem Bankenbruch 1931 und 1932. Als die Weltwirtschaftskrise ihren Höhepunkt erreichte, waren in Deutschland sechs Millionen Menschen, etwa ein Drittel der Deutschen, arbeitslos, davon 1,4 Millionen bildeten Angestellten, vor allem Stenotypistinnen und Sekretärinnen (Häntzschel 2001: 22-23). Die Notverordnungen betrafen insbesondere Frauen, zunächst in Bezug auf die Entlassung vieler Frauen (Kampagne gegen „Doppelverdienertum“) und später auch derer Ausweisung aus der Arbeitslosenversicherung (*Frauenalltag und Frauenbewegung: 1890-1980*, 1981).

In der Weimarer Zeit entwickelten sich im Zusammenhang mit allen Modernisierungs- und Rationalisierungsprozessen dramatisch die Großstädte und das Stadtleben. Viele Leute zogen vom Land in die Stadt um, weil sie hofften, da günstigere Aussichten auf eine Arbeitsstelle und ein besseres Leben zu finden. Auch das gesellschaftliche und kulturelle Leben spielte sich in der Zwischenkriegszeit insbesondere in den Großstädten ab. In den zwanziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts wurde Berlin mit zahlreichen Theatern, Opern- und Operettenhäusern, Museen, Konzertsälen, Tanz- und Sportpalästen, Bibliotheken sowie wissenschaftlichen Instituten zum Mittelpunkt Deutschlands. Im Jahre 1920 war Berlin – laut seiner Größe – nach Los Angeles die zweitgrößte Stadt der Welt und 1925 bewohnten diese Stadt mehr als vier Millionen⁹ Menschen (Schrader 1987: 24). In Berlin traf sich alles kulturelle Leben. In Berlin konzentrierten sich auch die meisten Betriebe und Konzerne sowie die Verwaltungsstellen, die eine große Nachfrage nach Angestellten nachwiesen. Dort waren ebenfalls die wichtigsten Vergnügungshäuser, Kinos, Kabarets, Bars sowie Verlage und Zeitungen- und Zeitschriftenredaktionen zu finden. Auch die Schriftsteller und Schriftstellerinnen der Weimarer Zeit zogen ins Zentrum des kulturellen Lebens – entweder aus persönlichen Gründen oder um in der Metropole neue Inspirationen für ihre künstlerische Arbeit zu schöpfen.

Berlin, das in den 1920er Jahren zum politischen Zentrum der Weimarer Republik sowie der Massenkultur und Angestelltenwelt avancierte, hatte damals die niedrigste Geburtenrate im ganzen Deutschland, die höchste Zahl der Geschiedenen sowie Kinderlosen. Ebenfalls wird vermutet, dass in Berlin die meisten illegalen Abtreibungen durchgeführt worden sind (Schütz 1986: 162; Harrigan, in: Elliott 1978: 65).

Das Leben in Berlin war nicht nur für Bohèmeiens, Schriftsteller/innen und Schauspieler/innen attraktiv. Auch viele junge und ledige Leute reisten nach Berlin, um da – besonders in der trostlosen Ausgangsphase der Weimarer Republik – eine Perspektive und bessere Lebensbedingungen zu suchen.

⁹ Zwischen 1920 und 1928 zogen in die deutsche Metropole 458 000 neue Einwohner um (Lethen, in: Glaser 1986: 191).

3. DAS PHÄNOMEN der Neuen Frau in der Weimarer Republik

Das, was man die neue Frau nennt, ist ein etwas verwickeltes Wesen; sie besteht mindestens aus einer neuen Frau, einem neuen Mann, einem neuen Kind und einer neuen Gesellschaft.

Robert Musil, 1929

Wir verstehen schon nicht mehr die doch so nahe Zeit, wo es einer Frau nicht erlaubt war, vor dem zwanzigsten Jahre etwas zu wissen und nach dem dreißigsten Jahre noch weiter zu begehren.

Sie wird neben ihrem Manne stehen und nicht mehr unter ihm. Gleich an Bildung, unabhängig durch eigenen Beruf...eine vollkommene Wandlung im Erotischen...eine vollkommene Parität in der Geschlechtsbeziehung...

Die neue Frau, die von morgen, wird nur mehr sich selbst verantwortlich sein in ihrer Wahl und Entscheidung.

Stefan Zweig, 1929

Für die Entstehung des Phänomens der Neuen Frau während der Weimarer Zeit und dessen Aufstieg zum Mythos, lassen sich mehrere Aspekte als konstitutiv finden. In diesem Kapitel wird auf die einzelnen wichtigen Konstituenten der modernen Weiblichkeit in der Weimarer Zeit eingegangen. Die Neue Frau konnte nur unter Mitspielen von allen diesen Faktoren als Schöpfung der Weimarer Republik zwischen 1918 und 1933 zum Ausdruck gebracht werden.

Die Grundlage für die Selbstverwirklichung der Frauen in der Zwischenkriegszeit bildete in erster Linie ihr Recht auf die Erwerbstätigkeit. Stark mitgeprägt wurde das Bild auch durch den Einfluss der neuen und beliebten Medien wie Film und Illustrierte.

3.1 Neue Rechte für die Frau zwischen 1918 und 1933

Mit der Gründung der Weimarer Republik (1918-1933) wurde in Deutschland ziemlich viel auch für die Rechte der Frauen erreicht. Das Jahr 1918 bedeutete für deutsche Frauen mehr als nur das Kriegsende, es war ein wichtiger Meilenstein. Es

veränderten sich das äußere Bild der Frau, ihre Mode sowie Kultur. Die bürgerliche Frauenbewegung¹⁰ bildete zwar eine wichtige Grundlage für die Entwicklung des neuen Selbstverständnisses der Frau, doch wurden die markanten Veränderungen auf der Ebene der Geschlechterverhältnisse in hohem Maße durch die veränderten politischen und sozialen Bedingungen der Weimarer Republik ermöglicht (Fähnders 1998).¹¹

1918 erhielten Frauen das aktive und passive Wahlrecht. Durch die Weimarer Verfassung aus 1919 wurde Frauen die Gleichberechtigung garantiert. Damit wurde ein von der bürgerlichen Frauenbewegung seit länger aufgestelltes politisches Ziel erreicht. Zum ersten Mal beteiligten sich Frauen an den Wahlen im Jahre 1919 und mit 82,3% waren ihre Teilnahme sowie ihr Interesse hoch (Hervé, in: Hervé 1998: 87).

1919 bildeten Frauen in der Weimarer Nationalversammlung 9,6% aller Abgeordneten, was bis zum Jahr 1983 die höchste Zahl der Frauen in der Geschichte der Nationalversammlung und später des deutschen Parlaments blieb (*Deutsche Literaturgeschichte: Weimarer Republik*, 2003: 23). Trotz dieser Feststellungen war für

¹⁰ Die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts ist die Zeit der ersten, bürgerlichen Frauenbewegung. Sie steht im Zusammenhang mit der sozialen und demokratischen Bewegung in Deutschland um die Achtundvierziger-Revolution und bereitete in vieler Hinsicht den Weg zur besseren sozialen und politischen Situation der Frau vor. Der Begriff der Neuen Frau wurde nämlich bereits seit den letzten dreißig Jahren des 19. Jahrhunderts viel diskutiert und geprägt, z.B. im Essay *Die moderne Frau* von Helene Stöcker aus dem Jahre 1893 (Soltau 1984; Wittmann, in: *Jahrbuch..* 1985). Bis zum 20. Jahrhundert waren die Rechte der Frauen im Vergleich mit denen der Männer sehr beschränkt. Jede Frau war Besitztum ihres Mannes, eine Scheidung war nach dem Code Napoleons fast unmöglich, Frauen konnten keine Schul- und Ausbildung machen und konnten auch nicht selbständig arbeiten (<http://www.uni-ulm.de/uni/fak/zawiw/carmen/aufsatz.html>). Die bürgerliche Frauenbewegung setzte sich generell für die Gleichberechtigung der Frauen, das Recht der Frauen auf Bildung und Ausbildung, auf freie Berufswahl, die Zulassung zum Universitätsstudium und das Recht auf selbstständige Erwerbstätigkeit ein. Ein wichtiges Ziel war das Frauenstimmrecht und Recht auf Selbstbestimmung. Die Priorität hatte jedoch immer die Leistung und Pflichterfüllung der Mutterrolle; die Forderung nach Rechten stand erst an zweiter Stelle. Diese Haltung charakterisiert deutlich die bürgerliche Frauenbewegung, sie stand im krassen Konflikt mit der Ehekrise der Weimarer Zeit und unterscheidet sie auch maßgeblich von den Prämissen der Neuen Frauenbewegung der 1960er und 1970er Jahre. Die wichtigsten Vertreterinnen der bürgerlichen Frauenbewegung in Deutschland, von der sich später die proletarische Frauenbewegung abspaltete, waren die Gründerin der Frauenbewegung Luise-Otto Peters, Helene Lange, Gertrud Bäumer, Hedwig Dohm, Mina Cauer u.a.m. Zu den links-orientierten Frauenrechtlerinnen zählten Clara Zetkin, Rosa Luxemburg und Lilly Braun.

¹¹ Bereits Anfang des 20. Jahrhunderts entstanden in Deutschland allerdings auch starke antifeministische Organisationen, die sich gegen die Emanzipation der Frau richteten. Die wichtigsten Gegenspieler der Frauenrechtler/innen waren der *Deutsche Bund zur Bekämpfung der Frauenemanzipation* und der *Berufsverband der Angestellten*. Sie kritisierten vor allem die Berufstätigkeit der verheirateten Frauen und wollten, dass nur die begabtesten Frauen den Zugang zum Hochschulstudium bekamen. Auf Grund des veränderten Lebensgefühls und des neuen Selbstbewusstseins der Frauen in der Weimarer Republik verlor jedoch die Frauenbewegung allmählich und im Vergleich mit der Zeit um die Jahrhundertwende an Bedeutung.

die Neuen Frauen eher eine apolitische Haltung charakteristisch. Sie gründeten nie eine eigene Organisation mit politischen Ambitionen. Sie eroberten sich zwar allmählich alle Sphären, zu denen ihr der Zugang in der Vergangenheit verwehrt war, die Welten der Arbeit, der Wissenschaft sowie der Kultur, sie blieben jedoch immer ohne politische und zur öffentlichen Debatte gestellte Forderungen sowie ohne jede Reflexion der politischen Bedingungen in der Weimarer Republik. Die Frauen, die sich politisch engagierten und Mitglieder der politischen Organisationen, Parteien und Verbände waren, identifizierten sich immer auf eine andere Weise als Neue Frauen, beispielsweise als Frauenrechtlerinnen oder Sozialistinnen (Bock, in: Bock, Koblitz 1995).

Seit dem Ende des Ersten Weltkrieges konnten Frauen das Abitur ablegen und alle Universitäten standen ihnen offen.¹² Seit 1922 konnten Frauen Rechtsanwältinnen und Richterinnen werden. Ein wichtiger, wesentlicher und undenkbarer Bestandteil des Phänomens der Neuen Frau war die weibliche Erwerbstätigkeit, die auf ihre finanzielle Unabhängigkeit zielte. Nach dem Ersten Weltkrieg konnten Frauen fast alle Berufe ausüben, ihr eigenes Geld verdienen und in gewissem Maße auch materiell und ökonomisch unabhängig sein.

Eine berufstätige Frau (Dienstmädchen, Magd, Köchin) war bereits im 19. Jahrhundert kein Ausnahmefall (Dorner, Völkner, in: Bock, Koblitz 1995). Während des Ersten Weltkriegs drängten Frauen allerdings in viele Berufe, die vorher ausschließlich als Männerdomänen galten. Sie ersetzten während der Kriegsjahre die Arbeitskraft der an der Front kämpfenden Männer, um ihrer Familie den Lebensunterhalt sichern zu können. Nach dem Krieg sind sie zwar von den zurückkehrenden Männern aus diesen Berufen gedrängt worden, jedoch nur vorläufig. Viele Frauen blieben nach dem Ersten Weltkrieg

¹² Die Zahl der an den Universitäten studierenden Frauen wuchs in der Zwischenkriegszeit allerdings nur langsam. Im Jahre 1919 bildeten unter allen immatrikulierten Studierenden 7,8% Frauen (Brüns, in: Allkemper, Eke 2002: 288). 1931/32 studierten an den deutschen Universitäten 16% Frauen (*Deutsche Literaturgeschichte: Weimarer Republik* 2003: 24). Die meisten Frauen studierten Medizin, obwohl die beruflichen Zukunftsperspektiven eher trostlos waren. Auch wenn die Frauen einen Hochschulabschluss besaßen, war es für eine Frau meistens sehr schwierig eine gute Arbeitsstelle, vor allem im Staatsdienst, zu bekommen. Dass Männer die weibliche Konkurrenz befürchteten, bezeugt auch die Quote der ärztlichen Fachverbände, die als Reaktion auf die hohe Zahl der Medizinstudentinnen in der Zwischenkriegszeit eingeführt wurde und nach der nur 5% Frauen zum ärztlichen Beruf zugelassen werden konnten (*Frauenalltag...*, 1981: 72).

ohne ihren Vater oder Ehemann¹³ und mussten daher berufstätig sein, um die Ernährerrolle in der Familie zu übernehmen.¹⁴

War die weibliche Erwerbstätigkeit vor und während dem Ersten Weltkrieg eher eine Notwendigkeit, suchten sich nach 1918 viele Frauen selbst ihre eigene Tätigkeit ausserhalb von Zuhause aus. In den 1920er Jahren arbeiteten Frauen in Fließbandfabriken oder im Dienstleistungssektor (häufig als Verkäuferinnen). Die meisten ließen sich jedoch in einem Büro anstellen, wo sie als Sekretärinnen, Stenotypistinnen, Kontoristinnen und Telefonistinnen arbeiteten. Auf Grund der ökonomischen Umstrukturierungen, Modernisierungs- und Rationalisierungsprozesse der Produktion sowie Arbeit in der Zwischenkriegszeit wurde der Bedarf an Büroangestellten in den Betrieben und Büros entsprechend größer, was zur Entstehung einer neuen Schicht der Angestellten führte. Diese Arbeitsstellen wurden fast ausschließlich mit jungen und ledigen Mädchen besetzt. Es handelte sich allerdings um keine neuen Arbeitsmöglichkeiten für die weibliche Arbeitskraft, denn Stenographie, Schreibmaschine und Telefon wurden bereits vor der Jahrhundertwende zur Modernisierung und Effektivität der Arbeit eingeführt (Speier 1977; *Frauenalltag...*, 1981). Die Nachfrage nach neuen Büroarbeitskräften war in den 1920er Jahre vielmehr das Ergebnis der Rationalisierung und Vermassung der Produktion, die auch den Arbeitsvorgang entscheidend veränderten.

Während die Zahl der Arbeiterinnen in den 1920er Jahren sank, wuchs die Zahl der „Tippfräuleins“ heftig auf (Kupschinsky, in: Boberg 1986). 1925 gab es in der Weimarer Republik 1,5 Millionen weibliche Angestellte, was dreimal mehr als im Jahre 1907 war (Koch, in: Gold, Koch 1993: 163). Nach einer Untersuchung von Siegfried Kracauer (1930: 15) zur Angestelltenschaft in der Weimarer Republik arbeiteten 1930 3,5 Millionen Menschen als Angestellte, darunter 1,2 Millionen waren Frauen. Im Vergleich mit der Zahl der Angestellten vor dem Ersten Weltkrieg wuchs Mitte der zwanziger Jahre diese Zahl fünfmal auf (ibid.).

¹³ Der Frauenüberschuss betrug nach dem Krieg 2,7 Millionen (Hervé, in: Hervé 1998: 87).

¹⁴ Atina Grossmann (in: Gold, Koch 1993: 136) gibt an, dass 1925 in Deutschland fast 11,5 Millionen Frauen erwerbstätig waren. Das waren etwa 36 % der berufstätigen Bevölkerung. Vgl. dazu auch den Beitrag von Annette Koch (in: Gold, Koch 1993).

Mit dem Ansteigen der Zahl der Angestelltenstellen, die mit Frauen besetzt wurden, verlor allerdings der Angestelltenberuf auch an der privilegierten gesellschaftlichen Stellung, die er noch im 19. Jahrhunderts genoss und wo diese Arbeitsstellen ebenfalls zur Männerdomäne gehörten (Dorner, Völkner, in: Bock, Koblitz 1995). Die meisten Angestellten arbeiteten in den 20er bzw. frühen 30er Jahren in Berlin, wo sich die meisten Arbeitsmöglichkeiten für Angestellte anboten. Aus diesem Grund verließen junge Frauen häufig ihre provinzielle Heimatstadt, um sich in der Metropole anstellen zu lassen.¹⁵ Das Berlin der Goldenen Zwanziger Jahre wurde zum Mekka der Angestellten und wurde daher häufig in den 20er Jahren als eine Stadt der Frauen bezeichnet (Koch, in: Gold, Koch 1993). Die Neue Frau gilt als Schöpfung nicht nur des Stadtlebens, sondern vor allem der Metropole der Weimarer Republik.

Die Etablierung der weiblichen Erwerbstätigkeit in der Zeit der Weimarer Republik wird meistens im Zuge der weiblichen Emanzipation bejaht und positiv beurteilt. An dieser Stelle sollen allerdings auch einige negative Aspekte erwähnt werden, die der weibliche Erwerb mit sich brachte und von denen einige immerhin zu den problematischen Punkten noch in der gegenwärtigen Diskussion um die Genderfrage gezählt werden können: die Diskriminierung und sozioökonomische Benachteiligung im Hinblick auf niedrigere Löhne und Gehälter, die (Un-)Sicherheit der Arbeitsstelle und die damit zusammenhängende Drohung der Arbeitslosigkeit und die Diffamierung durch Männer während der wirtschaftlichen Krisenzeiten.

Die meisten Berufe, denen sich Frauen in der Zeit der Weimarer Republik widmeten, waren sehr schlecht bezahlt sowie am einfachsten durch andere Arbeitnehmer ersetzbar. Das hing in erster Linie mit der vernachlässigten Bildung der Frauen bis 1918 und daher also mit der geringen Qualifikation und den erlernten Fähigkeiten der weiblichen Angestellten zusammen, die für die Leistung der Arbeit wichtig waren und die der Arbeitgeber verlangte. Die Anforderungen an eine Bürokräftin waren allerdings meistens nicht besonders hoch: Tippen, schöne Schrift und vielleicht noch

¹⁵ Laut Kupschinsky (in: Boberg 1986: 164) waren in Berlin Mitte der zwanziger Jahre etwa 300 000 Betriebe nachzuweisen. 1927 waren in der Metropole 42 % der Frauen erwerbstätig; das war etwa um 7 % mehr als im ganzen Deutschland. Etwa 33% aller Angestellten bildeten 1930 in Berlin Frauen (Koch, in: Gold, Koch 1993: 166). Die Berufe wie Sekretärin oder Verkäuferin galten in der Weimarer Zeit als Frauenberufe. Mit der massiven Einbeziehung der Frauen in den Arbeitsprozess in der Zwischenkriegszeit wurde auch die geschlechtsspezifische Teilung des Arbeitsmarktes entwickelt.

repräsentatives Aussehen. In Berufen wie Stenotypistin, Kontoristin, Sekretärin boten sich fast keine Aufstiegsmöglichkeiten an. Die höheren, führenden und hoch qualifizierten Positionen waren ausschließlich mit Männern besetzt.¹⁶

Die meisten weiblichen Angestellten waren jünger als 30 Jahre und ledig, nur ein Drittel aller erwerbstätigen Frauen war im Jahre 1925 verheiratet (Grossmann, in: Gold, Koch 1993: 136). Das Durchschnittsgehalt der jungen, ledigen Angestellten betrug in den Goldenen Zwanziger Jahren etwa 146 Mark brutto, wobei der Zentralverband der Angestellten für das Jahr 1929 die Summe 175 Mark als die monatlichen Lebenshaltungskosten angibt (Kupschinsky, in: Boberg 1986: 166; *Frauenalltag...*, 1981: 70). Männer erhielten für die gleiche Arbeit etwa 10 bis 15% mehr Geld als Frauen (Koch, in: Gold, Koch 1993: 169). Ende der 1920er Jahre verdiente nur jede fünfte Angestellte mehr als 200 Mark brutto und nur jede zehnte Angestellte lebte in einer eigenen Wohnung (Dorner, Völkner, in: Bock, Koblitz 1995: 88). Die finanzielle Unabhängigkeit stand für die weibliche Emanzipation zwar an erster Stelle, analysiert man die Situation gründlicher, scheint die tatsächliche Unabhängigkeit für die meisten unverheirateten Frauen trotz eigenem Erwerb auch Ende der 1920er Jahre nur ein schöner Traum zu sein.¹⁷ Diesen Tatsachen zufolge konnten die jungen Angestellten gar nicht verschwenderisch leben und nur ein Kinobesuch stellte für sie möglicherweise einen Luxus dar, den sie sich nur ausnahmsweise leisten konnten. Manche Eltern mussten ihre Tochter auch während ihrer Erwerbstätigkeit finanziell unterstützen und betrachteten daher ihre Berufstätigkeit – besonders dann, wenn sie als Angestellte arbeitete – nur als Provisorium, bevor sie eine Ehe einging, die ihr eine sicherere Zukunft sichern sollte.

In Zeiten der wirtschaftlichen Krisen waren Frauen die ersten, die gekündigt wurden. Ihre Arbeitsstellen, falls sie nicht völlig zu eliminieren waren, wurden dann Männern zur Verfügung gestellt. Wie Hans Speier (1977: 39-40) in seiner soziologischen Abhandlung zur Situation der Angestellten in der Weimarer Republik betont, ging es bei

¹⁶ Die wichtigsten Angestelltenorganisationen in den zwanziger Jahren der „Zentralverband der Angestellten“ und der „Gewerkschaftsbund der Angestellten“ setzten sich für die besseren Arbeitsbedingungen für weibliche Angestellte nur selten ein (Dorner, Völkner, in: Bock, Koblitz 1995).

¹⁷ In den anderen Frauenberufen sah die Situation allerdings nicht besser aus. Zu den best-bezahlten Frauen unter den Angestellten gehörten Privatsekretärinnen, die meistens jedoch auch über bessere Schulausbildung verfügten und aus besseren Verhältnissen stammten (Kupschinsky, in: Boberg 1986).

einer Büroarbeit meistens um eine mechanische, geistlose und in gewissem Maße auch monotone und stereotype Arbeit, die jedoch ständige Aufmerksamkeit und Konzentration erforderte, was verschiedene, vor allem aber psychisch bedingte Probleme und Schädigungen zur Folge hatte.

Trotzdem und vor allem dank der massenmedialen Wirkung war der Angestelltenberuf für Frauen in der Zwischenkriegszeit sehr attraktiv und beliebt sowie gesellschaftlich angesehen, sodass auch die Arbeitertöchter an diesen Stellenangeboten sehr interessiert waren.

3.2 Typologie der Neuen Frau: *flapper, girl, garçonne*

Die emanzipierte Frau existierte schon in der Vorkriegszeit und wurde vor allem von den reichen Künstlerinnen oder Musen der freidenkerischen Bohème repräsentiert (Barndt 2003: 10). Während die Neue Frau jedoch noch vor dem Ersten Weltkrieg als eine seltene Erscheinung galt, wurde das Bild der Neuen Frau durch die politischen und sozialen Veränderungen im weiblichen Leben nach dem Ersten Weltkrieg und durch die ambivalenten Modernisierungs- und Rationalisierungsprozesse zunächst „liberalisiert“ und später auch nach den zeitgenössischen Aspekten propagiert und schließlich dank der Massenmedien und dem Film zum Massenphänomen gebracht (Grossmann, in: Gold, Koch 1993: 136; Barndt 2003: 10). Als neu und modern betrachtete sich in der Weimarer Zeit nicht mehr nur eine unkonventionell lebende Frau der Moderne. Das Bild der Neuen Frau wurde auf eine breitere Gruppe der Mädchen und jungen Frauen übertragen, die die neuen politischen und sozialen Rechte in der Weimarer Republik genießen konnten. Obwohl auch in den Medien verschiedene neue Frauentypen besprochen wurden, wurde die Neue Frau der Weimarer Zeit in erster Linie auf eine junge, ledige und unabhängige Angestellte reduziert (Drescher, in: Fähnders, Karrenbrock 2003: 175).

Die Zeitschrift *8-Uhr-Abendblatt* vom 4. Juni 1927 setzt sich in einem Beitrag zum Thema *Neue Frau* mit zwei modernen und innovativen Frauentypen und einem

traditionellen Frauenbild auseinander. *Girl* und *garçonne*¹⁸ stellten das Gegenteil zu *Gretchen* dar (zit. nach Frame, in: Anjum 1999: 21). Im Unterschied zu *girl* und *garçonne* wurde das *Gretchen*-Bild als konservativ und den alten Rollenmustern verhaftet abgelehnt. Unter dem Einfluss der Kulturindustrie der Massengesellschaft, der Massenmedien und der überwiegenden Berufstätigkeit der Frauen in der Zwischenkriegszeit neigte die Mehrheit der jungen und ledigen Frauen, vor allem der Angestellten, eher dazu, den sportlichen und karrieresüchtigen *girl*-Typ zu verkörpern (Drescher, in: Fähnders, Karrenbrock 2003: 175).

Einer der Hauptgründe bestand darin, dass in den zahlreichen in den Printmedien sowie im Film¹⁹ präsentierten Trends der neuen Weiblichkeit in der Zeit der Weimarer Republik als Vorbild für die Neue Frau die anglo-amerikanischen Revuetanzgruppen präsentiert wurden.²⁰ Nach Fritz Giese (*Girlkultur*, 1925, zit. nach: Rosenstein 1991: 15) spiegelten sich in der Gestalt des *flapper* sowohl das Bild der amerikanischen modernen Frau als auch alle Aspekte ihrer Lebensweise in Amerika wider. Die westeuropäischen Mädchen und Frauen aller sozialen Schichten konsumierten in den Medien dieses Bild und nachher übernahmen und imitierten sie es auch selbst. Nach Lynne Frame (in: Anjum 1999: 22) handelte es sich um Idealvorstellungen, die dem weiblichen Publikum als neue Identifikationsmuster angeboten wurden.

Irrsinnigerweise wird *girl* (oder ein Angestellte-Mädchen) mit dem Phänomen der Neuen Frau gleichgestellt. Im Terminus *Neue Frau* wird tatsächlich eine Vielfalt von Entwürfen einer autonomen und emanzipierten Frau vereinigt und das amerikanische *girl* stellt nur einen davon dar. Auf Grund der Masse der jungen Angestellten, die sich mit dem Bild des *girl* oder *flapper* identifizierten, verschmolz auch das Bild der Neuen Frau

¹⁸ Die Bezeichnung *garçonne* geht auf das französische Wort *garçon* zurück, was „Knabe, Junge“ bedeutet. Der *Garçonne*-Typ ähnelte durch sein äußeres Styling, sein Verhalten oder seine sportliche, knabenhafte, sehr schlanke Figur dem Mann und dies spiegelte sich dann auch in der Bezeichnung wider.

¹⁹ Dieser neue Frauentyp wurde auch durch die neuen Medien, vor allem den Film, verbreitet, beispielsweise durch die Rolle der Schauspielerin Anita Loos im amerikanischen Film *Gentlemen Prefer Blondes* aus dem Jahre 1925.

²⁰ Anfang der 1920er Jahren befand sich die amerikanische Revuetanzgruppe der Tiller-Girls auf Tournee in Deutschland. Es handelte sich um eine Gruppe von jungen, tanzenden Mädchen, die in der Literatur auch als *flapper* bezeichnet werden und die die Girlkultur der Weimarer Zeit entscheidend mitgeprägt haben. „Das Girl in der Tanztruppe verkörperte „amerikanische“ Werte wie Individualität und den Traum von sozialer Mobilität, aber auch die Verschmelzung von Individuum und Masse durch neue Massenproduktionstechniken“ (Drescher, in: Fähnders, Karrenbrock 2003: 166).

mit dem des *girl* überein, was auch von der Forschungsliteratur nicht selten übernommen wird.

Das bereits zitierte *8-Uhr-Abendblatt* erwähnt Unterschiede zwischen *girl* und *garçonne*. Die intellektuelle und geschäftstüchtige *garçonne* wird als der bevorzugte und modernste Frauentyp betont und als Lebenskünstlerin gefeiert (Drescher, in: Fähnders, Karrenbrock 2003: 175). Bestimmt umfasste der Termin *Neue Frau* noch eine längere Reihe von anderen modernen Lebensweisen der Frauen der Weimarer Zeit, die die Etiketten wie *girl*, *flapper* oder *garçonne* verdienten. Der Kult der Neuen Frau repräsentierte nicht nur einen Lebensstil, sondern er betraf auch eine ganz neue Mode, die von allen Massenmedien – in Zeitungen, Modemagazinen, Werbung, Literatur, Film, Kino, Revues, Fotoindustrie – propagiert wurde. Die Lebensweisen der Frauen waren zwar verschieden, die Mode war in den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts jedoch einig.

Das neue Selbstbewusstsein und Selbstverständnis der Frauen im Deutschland der Weimarer Republik drückten sich auch im äußeren Styling und Outfit, das ebenso vor allem von Amerika inspiriert wurde. Bereits in den 90er Jahren des 19. Jahrhunderts kam es zu einer gewissen „Befreiung“ in der Frauenmode, in der Weimarer Zeit ging die Freiheit der Frauenbekleidung noch weiter.²¹ Eine moderne Frau präsentierte sich in den Goldenen Zwanziger Jahren meistens in einem knielangen Rock, ohne das bewegungsfeindliche und gesundheitschädliche Korsett und mit einer Bluse aus dem höchstaktuellen kunstseidenen Material. Dazu trug sie eine glatte oder ondulierte Bubikopf-Frisur oder einen Ponyschwanz. Einige wagten sogar einen Herrenschnitt. Die Kleidung wurde mit aufwendigen Modeaccessoires ergänzt und das Make-up mit dunklem Lippenstift abgeschlossen.²² Nicht selten schmückten sich junge Frauen mit Monokel und überlangen Zigarettenspitzen. Die Neue Frau konnte auch in der Öffentlichkeit rauchen, was als ein besonders unkonventioneller Ausdruck der weiblichen Freiheit angesehen wurde.

²¹ Ende des 19. Jahrhunderts erreichten die Frauenrechtlerinnen sowie Ärzte aus dem 1895 gegründeten *Allgemeinen Verein für Verbesserung der Frauenbekleidung* die Abschaffung des Korsetts und setzten sich auch weiterhin für eine freiere Gestaltung der Frauenbekleidung ein. Die Gründe ihrer Forderungen waren vor allem die gesundheitlichen (Wittmann, in: *Jahrbuch...* 1985).

²² Man erinnert z.B. an das Image der Marlene Dietrich im berühmten Film *Der blaue Engel*. Das weibliche Schönheitsideal stellte in dieser Zeit auch die Hollywood-Schauspielerin Greta Garbo dar.

Die Frauenmode der 1920er Jahre – die verwendeten Materialien sowie die einfachen Schnittmuster – war ein klarer Ausdruck der formellen Befreiung der Frau und teilweise auch Anpassung an die Herrenmode. Die Frauenbekleidung der 20er Jahre inspirierte sich tatsächlich immer mehr in deren der Männer, entwickelte sich zum Unisex-Trend und sollte vor allem den Ansprüchen auf die Bewegungsfreiheit und Bequemlichkeit entsprechen.²³ Man musste zwischen Hausbekleidung und Bürobekleidung unterscheiden. In die Arbeit zogen sich Frauen sehr gern einen sog. Zweiteiler, der aus einem Plisee- oder Faltenrock und einer Bluse oder auch einem Pullover bestand (Koch, in: Soden, Schmidt 1988: 16-19).

Eine sehr wichtige Rolle wurde in den 1920er Jahren dem Sport zugesprochen. Dies hing eng mit dem Körperideal der Zwischenkriegszeit zusammen, das sich in der knabenhaften Schlankheit, kleinen Brüsten und schmalen Hüften ausdrückte (*Frauenalltag...*, 1981). Um diesem Ideal völlig zu entsprechen, widmeten sich viele Frauen dem Sport, der schließlich in der Weimarer Zeit auch zur massenhaften Tätigkeit wurde. Die Frauen konnten in der Weimarer Zeit sogar boxen. Die Schönheitsindustrie und Kosmetikkonzerne erlebten in den zwanziger Jahren einen Aufschwung, weil das Image für eine Angestellte von besonderer Bedeutung war und ziemlich oft auch davon entschied, ob sie die Arbeitsstelle bekam oder nicht. „Man muss[te] nicht einmal Rachitis haben, um abgelehnt zu werden“ (Kracauer 1930: 31) und ein gepflegtes Aussehen war nicht selten entscheidender als Schulzeugnisse oder eine geeignete Qualifikation. Die Sehnsucht nach einem zeitgemäßen Image betraf jedoch beide Geschlechter. Wie wichtig das Image und seine Pflege in den 1920er Jahren waren, belegt ebenfalls der folgende, aus der Untersuchung *Die Angestellten* von Siegfried Kracauer stammende Auszug: „Aus Angst, als Altware aus dem Gebrauch zurückgezogen zu werden, färben sich Damen und Herren die Haare, und Vierziger treiben Sport, um sich schlank zu erhalten.“ (ibid.: 33, Hervorhebung im Original)

²³ Seit den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts tragen Frauen z.B. die Hose. Wegen der Anpassung an die Herrenmode sowie die allgemeine „Versachlichung“ des Lebensstils und der zwischenmenschlichen Beziehungen wurde die „Vermännlichung der Frau“ befürchtet (Berliner Illustrierte Zeitung 1924, Nr. 35, zit. nach: Drescher, in: Fähnders, Karrenbrock 2003: 169).

3.3 Erotik und Sexualität der Neuen Frau

Trotz allen Bemühungen um die Rechte der Frauen hatten die Leistung und Pflichterfüllung der Mutterrolle für die bürgerliche Frauenbewegung immer die allerhöchste Priorität und die Berufstätigkeit der Frau sollte ihre 'erste' Rolle nicht ersetzen. Die Forderung nach Rechten stand erst an zweiter Stelle. Die Berufstätigkeit der Frau ist auch in den 1920er Jahren im Hinblick auf die traditionelle Rolle der Frau in der Familie immer wieder diskutiert und problematisiert worden. Die ausschließliche Fixierung der Frau auf die Mutterrolle wurde zwar in der Weimarer Zeit in Frage gestellt, es verschwand jedoch nicht völlig aus der Welt. Die neuen und sozialen Rechte der Frau gingen Hand in Hand mit ihrer sexuellen Emanzipation. „Die neue Sachlichkeit der Liebe betrachtete die Sexualität als etwas, das zur Gesundheit, zur Hygiene des Menschen, des Mannes *und* der Frau, gehört.“ (Hanisch 2005: 205, Hervorhebung im Original) Der Bruch des Ersten Weltkrieges hatte ebenfalls den Bruch mit den alten Wertvorstellungen und eine gewisse Auflockerung des ganzen Wertesystems zur Folge. Die junge Frauengeneration der Weimarer Republik bildete sich ein neues Verhältnis zum eigenen Körper und geriet gleichzeitig in Konflikt mit der Generation ihrer Mütter.

Die Begriffe *Geschlecht* und *Sexualität* gehörten in der Zwischenkriegszeit in den wissenschaftlichen und fachlichen Kreisen zu den viel diskutierten. Die sexuelle Emanzipation der 1920er Jahre hängt sehr eng mit der Entwicklung der Psychoanalyse zusammen. Gerade Freuds Psychoanalyse leitete die zahlreichen Debatten bezüglich der Sexualität ein, die in den unzähligen Publikationen und Studien zur Sexualität und Biologie zum Ausdruck kamen.

Trotz der sozioökonomisch ziemlich unsicheren Situation der erwerbstätigen Frauen in der Zwischenkriegszeit bekamen Frauen in den 1920er Jahren eine bisher unmöglich freie Wahl für die Gestaltung ihres Lebens. Die alte, patriarchalische Ordnung, die ihre Rechtfertigung in der biologischen Ordnung suchte, wurde in der Weimarer Zeit zum ersten Mal auch in der Praxis ins Wanken gebracht. Frauen nutzten ziemlich oft die Möglichkeit einer selbständigen Tätigkeit, die auch eine Redefinition der traditionellen Geschlechterrollen provozierte. Das neue Selbstbewusstsein der modernen Frau sprengte die alten Familienverhältnisse und übte ebenfalls einen wichtigen Einfluss

auf die Geschlechterverhältnisse: statt dem Ehemann in der traditionellen Ehe untergeordnet zu sein, kann sich die Neue Frau ihren Partner selbst wählen. Die Institution der Ehe wird dabei nicht destabilisiert, sondern in anderen Formen diskutiert und gedacht. Zur Diskussion wurden die Möglichkeiten einer „Kameradschaftsehe“ (Huelsenbeck, in: Huebner 1990: 34) oder einer „Ehe auf Probe“²⁴ gestellt, die als neue Formen der Partnerschaft²⁵ einschließlich der neu definierten Geschlechterrollen verstanden wurden (Finnan 2003). Die ständig sinkende Geburtenrate und der Trend zu kleineren Familien waren jedoch in erster Linie als negative Aspekte der weiblichen Erwerbstätigkeit angesehen.

Trotz dem gewissen Fortschritt der Frauenemanzipation in den 1920er Jahren und der freieren weiblichen Sexualität in der Weimarer Zeit blieben noch einige Bereiche, die auch weiterhin als gesellschaftliche Tabus galten. Dies betrifft insbesondere den Abtreibungsparagrafen 218²⁶, die Verhütungsmethoden²⁷, die Sexualaufklärung allgemein und die uneheliche Schwangerschaft. Das Recht der Frau auf die Entscheidung über ihre Mutterschaft wurde bis in die 1970er Jahre nicht anerkannt. Trotz der Destabilisierung der traditionellen Geschlechterrollen geriet eine allein stehende Mutter in eine sehr unangenehme Situation. Der Paragraf 218 wurde nicht abgeschafft, obwohl „innerhalb der Arbeiterklasse Abtreibungen massenhaft vorkamen“ (Grossmann, in: Snitow 1985: 42).

²⁴ Unter der „Ehe auf Probe“, die in erster Linie für die Jugend gedacht war, wurde „eine freie Liebesverbindung in gesetzlicher Form“ verstanden (Kupschinsky, in: Boberg 1986: 172; Grossmann, in: Snitow 1985: 51).

²⁵ Die Sexualreform der zwanziger Jahre betraf nicht nur die Frauen, sondern änderte auch das Bild der Männlichkeit, denn „der Männlichkeit wurde nun eine neue Last aufgebürdet: die Last des perfekten Liebhabers“ (Hanisch 2005: 206). Hanisch betont jedoch auch die Tatsache, dass die neue Tendenz in der Ehe und Sexualität vor allem von den Angestellten und freien Berufen praktiziert wurde (ibid.: 216).

²⁶ Die Abtreibung betraf Frauen aus allen sozialen Schichten, doch in hohem Maße wurden die ärmeren Frauen betroffen, die auf Engelmacherinnen und Kurpfuscher angewiesen waren. Die Abtreibung wurde nach dem Strafgesetzbuch bis zu 5 Jahren Zuchthaus, ab 1926 mit Gefängnis bestraft. Bestraft wurden auch die Personen, die bei der Abtreibung behilflich waren (*Frauenalltag...*, 1981: 55).

²⁷ In den Kriegs- und Nachkriegsjahren waren zwar die Kenntnisse über Verhütungsmethoden weit verbreitet, Verhütungsmittel durften jedoch in den 1920er Jahren öffentlich zum Verkauf nicht angeboten werden (Kupschinsky, in: Boberg 1986; *Frauenalltag...*, 1981).

3.4 Die Neue Frau und ihre Akzeptanz in der Öffentlichkeit

Die Mehrzahl der Männer steht dem neuen Frauentypus unentschlossen gegenüber... Ich persönlich aber halte es für notwendig, die moderne Frau zu bejahen.

Richard Huelsenbeck, 1929

Die Autoren, die sich im Jahre 1929 zum Thema der neuen, modernen Frau in einer Essaysammlung äußerten, heißen die neue, moderne Frau meistens willkommen. Richard Huelsenbeck gab jedoch zu, dass die Einstellung der Männer und der älteren Generation wahrscheinlich gespalten sei (Huelsenbeck 1929, in: Huebner 1990: 34). Die einen freuten sich über die neuen Tendenzen. Die Frauenrechtlerinnen der bürgerlichen Frauenbewegung sahen in der Neuen Frau die Vollendung der weiblichen Emanzipation, um die bereits jahrelang ein Kampf geführt wurde. Die anderen, konventionell orientierten, besonders diejenigen, die den Zusammenbruch der traditionellen Wertesysteme und konventionellen Familienverhältnisse befürchteten und vor der Krise der Mutter- und Ehefraurolle warnten, standen der Neuen Frau nicht so begeistert gegenüber. Nicht gerade überraschend ist dann der Standpunkt der Kritiker der „Amerikanisierung“ der deutschen Kultur in der Weimarer Republik, die das Bild der Neuen Frau entscheidend ablehnten.

Die freie und unabhängige Lebensweise der Neuen Frau, wie sie nach dem amerikanischen Vorbild übernommen wurde, konnte in Deutschland vermutlich nicht so gut funktionieren wie in den USA, wo die Frauenemanzipation nicht so stark mit den Industrialisierungs- und Modernisierungsprozessen der Zwischenkriegszeit verbunden war wie in Europa (Rosenstein 1991). Die äußere Übernahme der Mode der Neuen Frau aus Amerika ging in Deutschland, so Rosenstein (1991: 16), nicht so fest Hand in Hand mit der Durchsetzung des neuen Selbstbestimmungsgefühls und des veränderten Rollenverhaltens der Frau – wie in den USA. Die Zeit zur Entfaltung der Neuen Frau mitsamt allen Aspekten ihrer Emanzipation war in Deutschland zwischen 1924 und 1929 allzu sehr knapp. An die emanzipatorische Phase der Weimarer Republik konnte in Deutschland mehrere Jahrzehnte nicht angeknüpft werden.

Die Frage, inwiefern es sich bei dem Phänomen der Neuen Frau um eine tatsächlich existierende Frau auf der Straße oder nur eine von den Medien propagierte Fiktion handelte, ist umstritten. Phantasie, Wünsche, Einfluss und Kraft der Massenmedien mischten sich mit der Realität, sodass man diese Frage nicht mehr eindeutig entscheiden kann. Wenn man das Massenphänomen *girl* als die Neue Frau nicht akzeptiert und nur eine autonome, emanzipierte und finanziell total selbständige und unabhängige Frau als die 'richtige' und 'wahre' Neue Frau betrachten will, war der Kult der Neuen Frau in der Weimarer Republik in Wirklichkeit nur ein Elitetrend, denn generell konnte nur ein kleiner Kreis von Frauen die neue moderne Weiblichkeit genießen und wirklich ausleben. Man musste sich die neuen Freiheiten in vieler Hinsicht „leisten“. Um die eigenen Lebensvorstellungen auch in der Realität vollziehen zu können, brauchte man in erster Linie Geldmittel, die jedoch meistens nur einer kleinen, elitären und avantgardistischen Gruppe von Frauen (jungen Akademikerinnen wie Journalistinnen, Schriftstellerinnen, Künstlerinnen, Bildhauerinnen, Ärztinnen, Juristinnen, Malerinnen, Ministerialbeamtinnen) zur Verfügung stand, die meistens aus großbürgerlichen oder adeligen Kreisen stammten, in Großstädten lebten und finanziell gut abgesichert waren (Drescher, in: Fähnders, Karrenbrock 2003: 164; Bock, in: Bock, Koblitz 1995: 22). Diese Frauen als Schrittmacherinnen des modernen Frauentyps vermochten es – im Vergleich mit der Masse der jungen Angestellten – das modische Image der Neuen Frau mit einem tieferen Selbstbewusstsein zu verknüpfen.

Die Neue Frau sowie die weibliche Emanzipation waren Ergebnisse der gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Entwicklung und Orientierung im Deutschland der Weimarer Republik, weil sie an die Technisierungs- und Rationalisierungsprozesse sowie die stark verbreitete weibliche Erwerbstätigkeit in der Zwischenkriegszeit angeschlossen waren. Das Auflösen dieses Bildes im nationalsozialistischen Mutterideal nach 1933 bremste die weibliche Emanzipation für längere Zeit. Die Zeit der Neuen Frau wurde auf einige wenige Jahre durch die sozialen und politischen Bedingungen in der Zwischenkriegszeit limitiert. Trotz der Widersprüchlichkeit des Phänomens und im Vergleich mit dem patriarchalisch stereotypen und von den Nationalsozialisten geprägten Frauenbild trug die Neue Frau zur Entwicklung des neuen weiblichen Selbstverständnisses und zur Konstituierung der modernen Weiblichkeit bei.

Die Mehrheit der Frauen, zu denen schließlich auch die Protagonistinnen der hier analysierten Romane von Irmgard Keun, Vicki Baum und Marieluise Fleißer gehörten, konnte das Bild der Neuen Frau nicht in vollem Maße zum Ausdruck gebracht werden. Die Romanheldinnen sind jedoch von dieser Modeerscheinung offenbar angesteckt und bemühen sich darum, die neuen Freiheiten in ihrem Leben maximal auszuleben.

Mit Beginn der Wirtschaftskrise im Jahre 1929 waren die Goldenen Zwanziger Jahre sowie das Phänomen der Neuen Frau bereits zu Ende und mit dem Ende der Weimarer Republik verschwand auch dieses Image ziemlich schnell. Die wirtschaftliche Krise führte in Deutschland zu einer tiefen politischen Krise. 1933, nach der Machtübernahme durch die Nationalsozialisten, wurde ein anderes Frauenbild propagiert, das alle „versorgten“ Frauen (Ehefrauen und Töchter) aus dem öffentlichen Dienst wegjagte und sie erneut nur auf ihre traditionelle Rolle in der Familie fixierte. Das einseitige Mutterbild der Nationalsozialisten dominierte alle Wertvorstellungen über Frauen in der Gesellschaft. Der Ausbruch des Zweiten Weltkrieges bedeutete auch das Ende einer eigenständigen Frauenbewegung in Deutschland. Viele der erkämpften Rechte, z.B. das passive Wahlrecht, die Zulassung der Frauen zur Habilitation oder die Beschäftigung verheirateter Lehrerinnen, wurden annulliert.

4. das Kulturelle und literarische klima in der Weimarer Republik

Der Lebensstil in den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts änderte sich der raschen, gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Entwicklung der Weimarer Republik entsprechend. Die sichtbaren Unterschiede zwischen den gesellschaftlichen Schichten verschwanden.

4.1 Neue Unterhaltungsmedien

Aus Amerika drängten nach Deutschland neue Medien wie Film, Revues, unterhaltende Zeitschriften, großes Interesse an Tanz (Charleston, Schimmy-Tanz) und die Verbringung der Freizeit mit Sport. Im Zuge der Demokratisierung und Liberalisierung der Gesellschaft und der Entwicklung einer Massengesellschaft wurde auch die Kultur massiv produziert sowie konsumiert. Zu den neuen Medien, die zu beliebten Modeerscheinungen avancierten, gehörten Kinos, Varietees, Clubs, Revues. Der Rationalisierungs- und Modernisierungsprozess wirkte nicht nur auf die Kultur, sondern auch auf das Verhältnis zwischen hoher und populärer Kultur. Die Verlage diagnostizierten Mitte der zwanziger Jahre eine „Bücherkrise“, die als Ausdruck einer Strukturkrise im Buchhandel, aber auch geistige Krise erklärt wurde, die einerseits mit der Entwicklung der neuen Unterhaltungsmedien, andererseits mit der Vermassung der Kultur in Zusammenhang gebracht wurde (Barndt 2003: 30-31).

4.2 Literatur der Weimarer Republik – Sachlichkeit und Moderne

Die neueste Literatur bekommt mehr und mehr einen harten, kalten männlichen Zug. Ganz ebenso wie die moderne Musik antiromantisch, antisentimental klingt. Von Liebe darf weder geredet noch gesunden werden.

Max Brod, 1929

Aus literarischer Sicht umfasste die Zeit der Weimarer Republik mehrere literarische Strömungen und Epochen. Nach dem Expressionismus kam der Dadaismus, den jedoch bald die Bewegung der Neuen Sachlichkeit in den Hintergrund stellte. Der Expressionismus umfasste etwa die Zeit vor und während des Ersten Weltkriegs. Dann wurde er kurz durch den Dadaismus gewechselt. Anfang der 1920er Jahre verloren beide Richtungen allmählich an Bedeutung.

Mit der Neuen Sachlichkeit setzte sich in den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts kein neuer „Ismus“, keine tatsächliche literarische Schule durch, wie es der Fall der literarischen Bewegungen der Moderne war. Der Stil der Neuen Sachlichkeit, der etwa zwischen 1924 und 1929 am aktuellsten war und das Resultat der „Auseinandersetzung mit der urbanisierten und technisierten Lebenswelt“ der Weimarer Zeit darstellte (Becker, in: Fähnders, Karrenbrock 2003: 193), setzte sich zunächst in der Architektur²⁸, Malerei²⁹ und bildenden Kunst durch (Fähnders 1998: 229). Kurz darauf ist der Begriff auch für einen Teil der Literatur der Weimarer Zeit offiziell gängig geworden.³⁰ Das neusachliche Literaturprogramm war gegen das Pathos des Expressionismus gerichtet, wobei durch das Adjektiv „neu“ eine Abgrenzung von der vorexpressionistischen

²⁸ Der Terminus wurde in der Architektur bereits in der Zeit um die Jahrhundertwende für ein streng sachliches und funktionalistisches Aussehen der Bauten verwendet (Fähnders 1998).

²⁹ 1925 wurde in der Mannheimer Kunsthalle unter dem Schlagwort „Neue Sachlichkeit“ eine Ausstellung zur deutschen Malerei seit dem Expressionismus präsentiert.

³⁰ In Wirklichkeit wurde die ‚Sachlichkeit‘ bereits 1922 als Gegen-Alternative zum Spätexpressionismus diskutiert (Becker 2000). Vgl. dazu auch die Verweise auf die Diskussion über die sachliche und gegenwartsbezogene Schreibweise zwischen Lion Feuchtwanger und Marieluise Fleißer aus dem Jahre 1922 (in: *Marieluise Fleißer. Gesammelte Werke*, 1972). Auch nach dem Jahre 1929, das normalerweise für das Ende des neusachlichen Stils in der Literatur gehalten wird, entstanden viele Bücher, die ausgesprochen dem literarischen Programm der Neuen Sachlichkeit verpflichtet waren (Romane der Weltwirtschaftskrise).

Sachlichkeit symbolisiert wurde. Sabina Becker (2000: 98), die die Neue Sachlichkeit in den breiteren literarhistorischen Kontext der Moderne einzuordnen versuchte, identifizierte die Wurzeln der Neuen Sachlichkeit im „von der expressionistischen Generation abgelehnten Naturalismus“ und daher bezeichnet sie die neusachliche Ästhetik als „Neuer Naturalismus“ bzw. „Neunaturalismus“.

Unmittelbar nach dem Krieg bearbeiteten viele Autor/innen die Ereignisse und Erlebnisse aus dem Ersten Weltkrieg³¹. Die Literatur der Weimarer Zeit reagierte aber in erster Linie auf die rasche technische Entwicklung und Modernisierung nach dem Ersten Weltkrieg und spiegelte die gesellschaftliche, wirtschaftliche sowie politische Situation der Weimarer Republik wider. In den 1920er und frühen 30er Jahren wurden in der Literatur der Neuen Sachlichkeit vor allem das Alltags- und Arbeitsleben in einer Großstadt, alltagskulturelle Erscheinungen wie Sport, Geschlechterverhältnisse, Girlkultur, Angestelltenleben, Film, Massenkultur, Rationalisierung, Technisierung und Modernisierung sowie nach 1929 deren negative Auswirkungen wie Armut, Elend, Arbeitslosigkeit thematisiert. Der neusachliche Stil brachte die Wirklichkeit der Weimarer Republik zum Ausdruck.

Während die Expressionisten mehr dichteten, war die bevorzugte Form der Autor/innen der Neuen Sachlichkeit das prosaische Genre, insbesondere Roman und Kurzformen mit reportagehaftem Charakter. Der Roman erlebte in der Weimarer Zeit einen Neuaufschwung, vor allem durch die Werke von Thomas Mann, Hermann Hesse und Robert Musil, die die wohl bekanntesten Romane der Weimarer Republik schufen.³² In der Weimarer Zeit bekommen aber auch das lyrische sowie dramatische Genre sachliche Züge. Der Roman schien trotzdem das beste Medium zur präzisen, wahrhaftigen, schmucklosen, nüchternen, objektiven Präsentation der aktuellen und realitätsbezogenen Darstellungsweisen zu sein. Die Schriftsteller und Schriftstellerinnen wollten nun auch neue Leser und Leserinnen gewinnen und einen breiteren Kreis des Publikums ansprechen. Die Literatur wurde in der Zeit der Weimarer Republik ebenfalls zum Massenphänomen und die literarische Öffentlichkeit breitete sich aus. Die Autoren

³¹ Die berühmtesten Kriegsromane als Tatsachenberichte schufen Erich Maria Remarque (*Im Westen nichts Neues*, 1929), Ludwig Renn (*Krieg*, 1928) und Ernst Jünger (*In Stahlgewittern*, *Das Wäldchen*).

³² Robert Musil – *Der Mann ohne Eigenschaften*, 1930; Thomas Mann – *Der Zauberberg*, 1924; Hermann Hesse – *Der Steppenwolf*, 1927.

und Autorinnen benutzten eine allgemeinverständliche, sachlich-berichtende, lebensnahe Sprache und eine beobachtende, kühl-distanzierte, entpsychologisierende bzw. antipsychologisierende, objektive, berichtende und anschauliche Schreibweise. Über das Zeitgefühl und Zeitgeschehen wurde in einer Berichtform bzw. in einer in erlebter Rede gehaltenen Innenperspektive geschrieben. Es sollten keine individuellen Geschichten geschildert werden, sondern Kollektiv- und Gruppenschicksale. Die Darsteller/innen wurden nicht als Individualitäten, sondern als gesellschaftliche Typen dargestellt. Sekretärinnen, Stenotypistinnen, Kontoristinnen, Arbeitslose, kaufmännische Angestellte, Ingenieure, Boxer, Kinogänger, Rennfahrer, Filmschauspielerinnen, „girls“ – das ist das typische Personal, das uns in den Werken der Weimarer Zeit begegnet. Der Autor verstand sich selbst als einen neutralen, eher journalistischen Beobachter, der die Realität und die Massenkultur der Weimarer Republik nicht nur wahrheitsnah vermitteln, sondern auch in einer scharfen, gesellschaftskritischen Analyse hinterfragen soll (Matijevich 1995; Becker 2000; Becker, in: Fähnders, Karrenbrock 2003).

In den 20er und frühen 30er Jahren sind viele Zeitromane entstanden, die ihre Handlung auf das Großstadtleben in Berlin fokussieren. Zu den wichtigsten Vertretern und Vertreterinnen der Neuen Sachlichkeit gehören Hans Fallada (*Kleiner Mann, was nun?*, 1932), Alfred Döblin (*Berlin – Alexanderplatz*, 1929), Erich Kästner (*Fabian. Die Geschichte eines Moralisten*, 1931), Marieluise Fleißer (*Mehltreisende Frieda Geier*, 1931), Irmgard Keun (*Gilgi – eine von uns*, 1931; *Das kunstseidene Mädchen*, 1932), Gabriele Tergit (*Käsebier erobert den Kurfürstendamm*, 1931) u.a.m. Ebenfalls in den frühen prosaischen Arbeiten von Anna Seghers (Erzählungen mit sozialer Thematik *Der Aufstand der Fischer von St. Barbara*, 1928, *Grubetsch*, 1927) kommt der Stil der Neuen Sachlichkeit zum Ausdruck. Auch die Veränderungen in der Arbeitswelt wurden häufig thematisiert. Als ein wichtiges und viel zitiertes Beispiel wäre hier Siegfried Kracauers Schrift *Die Angestellten* (1930) zu nennen.

Einige Autoren und Autorinnen schrieben trotz der literarischen Ästhetik der Neuen Sachlichkeit außerhalb des zeitkritischen literarischen Stromes. Traditionell wird an dieser Stelle die in den 1920er Jahren entstandene literarische Tätigkeit von Hermann Hesse erwähnt. Rainer Maria Rilke, Ina Seidel oder Gertrud von Le Fort ließen sich zu dieser Kategorie ebenfalls zuordnen.

5. Schreibende Frauen in der Zwischenkriegszeit³³

Seit kurzem gibt es einen neuen Typ Schriftstellerin, der mir für den Augenblick der aussichtsreichste scheint: Die Frau, die Reportage macht, in Aufsätzen, Theaterstücken, Romanen. Sie bekennt nicht, sie schreibt sich nicht die Seele aus dem Leib, ihr eigenes Schicksal steht still beiseite, die Frau berichtet, anstatt zu beichten. Sie kennt die Welt, sie weiß Bescheid, sie hat Humor und Klugheit, und sie hat die Kraft, sich auszuschalten. Fast ist es, als übersetze sie: das Leben in die Literatur, in keine ungemein hohe Literatur, aber doch in eine brauchbare, anständige, oftmals liebenswerte.

Erika Mann, in: Rheinsberg 1988: 12

5.1 Autorinnen im Aufbruch

In der Weimarer Zeit betrat die literarische Branche eine ganze Reihe von den um die Jahrhundertwende geborenen und literarisch talentierten Autorinnen und die Zahl der Schriftstellerinnen nahm in dieser Zeit deutlich zu.³⁴ Obwohl „es noch nicht lange her [ist], da galt eine schreibende Frau für ein komisches Monstrum, ein Zwittergeschöpf (...) eine stehende Lustspielfigur, charakterisiert durch Titenfinger, Brille und erotische Unzulänglichkeit“, stellt in den zwanziger Jahren „eine schreibende Frau keine Abnormität“ mehr dar (Gina Kaus: Die Frau in der modernen Literatur, 1929; zit. nach Gürtler, Schmid-Bortenschlager 2002: 8).

³³ Es kann sich hier um keine vollständige Aufzählung der Autorinnen der Weimarer Republik handeln. In dieser Hinsicht soll insbesondere auf das *Lexikon deutschsprachiger Schriftstellerinnen im Exil 1933-1945* von Renate Wall verwiesen werden, das 2004 in bearbeiteter Form herausgegeben wurde und einen Überblick über mehr als 200 Schriftstellerinnen anbietet, von denen viele in der Zwischenkriegszeit oder auch früher debütierten und später ins Exil fliehen mussten. Für die Autorinnen der Weimarer Republik steht bisher kein entsprechendes Äquivalent zur Verfügung. In der vorliegenden Arbeit geht es der Autorin darum, durch die subjektive Auswahl einiger wichtiger Schriftstellerinnen der Zwischenkriegszeit das Interesse an dieser vergessenen Autorinnengeneration zu erwecken und anhand ihrer Biographien und Autorschaft zu zeigen, welche Möglichkeiten sich den schreibenden Frauen in der freien Atmosphäre der Weimarer Republik anboten, eine schriftstellerische Karriere zu machen und den literarischen Markt sowie den traditionellen Literaturkanon zu beeinflussen.

³⁴ 1925 registrierte man in Deutschland 800 freie Schriftstellerinnen und 450 Redakteurinnen beziehungsweise Autorinnen in abhängiger Stellung. Dagegen evidierte man im selben Jahr 36 000 Männer, die als freie Schriftsteller tätig waren (Veth, in: *Literatur der Weimarer Republik* 1995: 447).

Der gesellschaftliche und wirtschaftliche Fortschritt der Weimarer Republik beeinflusste positiv auch die Professionalisierungstendenzen der Schriftstellerinnen (Budke, Schulze 1995: 9). Die Statistik zeigt, dass der schriftstellerische Beruf zwar auch weiterhin als Männerdomäne galt, doch trotz der immer noch weit verbreiteten Vorurteile gegen die weibliche Autorschaft konnten sich Frauen in einer neuen und freieren gesellschaftlichen Atmosphäre nach 1920 eine breitere literarische Öffentlichkeit erobern und prägten die Literatur der Weimarer Republik entscheidend mit (Veth, in: *Literatur...*, 1995: 447).

Literatur haben Frauen zwar schon längst geschrieben³⁵, in der Weimarer Zeit konnten die Schriftstellerinnen jedoch ein neues Selbstbewusstsein entwickeln und ihre schriftstellerische Tätigkeit als Beruf ausüben. Zu den neuen Betätigungsfeldern der Autorinnen in der Zwischenkriegszeit gehörten vor allem Presse und Publizistik, was einerseits der schnell wachsende Zeitungsmarkt in den 20er Jahren ermöglichte und andererseits auch mit den neusachlichen Tendenzen in der Literatur und Kunst zusammenhängt und die enge Verknüpfung von Belletristik (Fiktion) und Publizistik (Auseinandersetzung mit Wirklichkeit) bezeugt (Budke, Schulze 1995: 9; Becker, in: Fähnders, Karrenbrock 2003: 188). Die Schriftstellerinnen wollten ebenfalls ihre Meinung in den zeitgenössischen politischen und sozialen Diskussionen äußern. Bei großen bürgerlichen Zeitungen und Zeitschriften arbeiteten in der Weimarer Zeit Journalistinnen, die auch über andere Themen als nur Mode, Kleidung, Kosmetik, Schönheit und Hauswirtschaft berichteten und ihre Stellungnahme zu wichtigen Themen der Zeit wie Industrialisierung, Modernisierung, Technisierung und Urbanisierung abgaben (ibid.: 187). Viele Schriftstellerinnen der 20er Jahre ließen ihre ersten Bücher

³⁵ Bis zur Romantik tauchen die Frauen in der deutschsprachigen Literaturgeschichte nur ausnahmsweise auf. Die ersten Versuche der deutschen Frauen, einen Weg in die Literatur zu finden, fallen in die Zeit der Romantik. Die Frauen der deutschen Romantik, zu der vor allem Bettina von Arnim, Karoline von Günderode, Caroline Schlegel-Schelling, Rahel Varnhagen von Ense, Sophie Mereau, Louise Brachmann u.a. gezählt werden, waren die erste Frauengeneration, die um 1800 versuchte, ihre literarischen Entwürfe durchzusetzen. Im 19. Jahrhundert glänzten die Autorinnen Annette von Droste-Hülshoff und Marie von Ebner-Eschenbach. Das literarische Auftreten der Frauen seit dem Ende des 19. Jahrhunderts ging Hand in Hand mit der Entwicklung der bürgerlichen Frauenbewegung, die viele neue weibliche Talente mitbrachte (Fanny Lewald, Louise Aston). Die Frauen um die Jahrhundertwende kamen kurz darauf mit sehr gewagten Ideen sowie literarischen Werken und oft auch einem unkonventionell geführten Lebensstil an die Öffentlichkeit (Else Lasker-Schüler, Emmy Hennings, Franziska zu Reventlow, Gabriele Reuter, Hedwig Dohm, Helene Böhlau u.a.m.), deren Werke zugleich als Vorläuferinnen des Romans der Neuen Frau zu verstehen sind.

zuerst als Fortsetzungsromane in den Zeitungen oder Zeitschriften veröffentlichen, für die sie als Redakteurinnen oder Feuilletonistinnen arbeiteten.

Viele Autorinnen der Weimarer Republik stiegen in die literarische Welt tatsächlich über das literarische Programm der Neuen Sachlichkeit ein. Sabina Becker (ibid.: 187-213) spricht in diesem Zusammenhang von einer „weiblichen neusachlichen Avantgarde“, deren literarisches Schaffen – im Unterschied zu den konservativ orientierten Autorinnen³⁶ der Weimarer Zeit – über ästhetisch innovative Aspekte verfügte. Viele Künstlerinnen thematisierten in ihren Werken das Zeitgeschehen der Weimarer Republik, sie registrierten auch das neue Selbstverständnis der Frauen und manche verkörperten selbst den modernen Frauentypus. In vielen Werken der jüngeren Autorinnen wird die veränderte gesellschaftliche Rolle der Frau thematisiert, die traditionelle Welt und patriarchalische Geschlechterverhältnisse werden in Frage gestellt und stereotype Weiblichkeitsbilder problematisiert. Die meisten in der Zwischenkriegszeit debütierenden Schriftstellerinnen beschränkten sich in ihrer schriftstellerischen Arbeit nicht auf die typischen Frauenthemen mit unterhaltenden, emotionalen und sentimental Attributen, die dem weiblichen Schreiben konventionell zugesprochen wurden, sondern sie schrieben im Einklang mit dem illusionslosen, neusachlichen Diktat. Die literarische Tätigkeit stellte für diese Frauen einen Weg zur eigenen Selbstverwirklichung dar.

Manche jungen Autorinnen widmeten sich dem Hochschulstudium und stellten die erste Generation der Universitätsstudentinnen dar. Einige besaßen ein Hochschuldiplom, beispielsweise Vicki Baum (Akademie für Musik und darstellende Kunst in Wien), Claire Goll (Universität in Genf), Anna Seghers (Universitäten in Köln und Heidelberg), Gabriele Tergit (Universitäten in München, Heidelberg, Berlin und Frankfurt am Main). Marieluise Fleißer, die an der Universität in München studierte, verließ die Universität jedoch ohne Abschluss. Viele Autorinnen absolvierten ein Lehrerinnenseminar (Lola Landau, Else Feldmann, Elisabeth Langgässer, Hermynia zur Mühlen), denn der Beruf der Lehrerin galt als ein seriöser und perspektiver Beruf für

³⁶ Es werden vor allem die Autorinnen gemeint, die das aktuelle Geschehen in ihren Büchern nicht reflektierten, sich vor allem mit konservativen Themen wie Religiosität, Mütterlichkeit, Familie befassten und dabei konservative Standpunkte vertraten: Elisabeth Langgässer, Ina Seidel, die Österreicherin Enrica Handel-Mazzetti, Gabriele Reuter u.a.

Frauen. Einige besuchten – der damaligen Mode entsprechend – Schauspiel- oder Tanzschulen (Irmgard Keun, Rahel Sanzara, Erika Mann, Adrienne Thomas). Man findet auch Autorinnen, die sich aus verschiedenen Gründen autodidaktisch aus- oder weiterbilden mussten oder wollten (Veza Canetti, Mascha Kaléko, Lu Märten, Paula Ludwig).

Die Autorinnen der Weimarer Republik vermochten sich nicht nur in den prosaischen literarischen Formen durchzusetzen, sondern auch im lyrischen und dramatischen Schaffen. Es ist dabei interessant, dass fast in jeder Biographie dieser literarischen Frauengeneration neben der schriftstellerischen auch die Karriere einer Schauspielerin, Tänzerin oder Journalistin nachzulesen ist. Nicht wenige hatten auch Erfahrungen mit der Büroarbeit und arbeiteten früher als Stenotypistin oder (Privat-)Sekretärin. Nach der damaligen Mode hielten sich die meisten Schriftstellerinnen bis zum Ausbruch des Zweiten Weltkriegs in einer Großstadt wie Berlin, Paris oder Wien auf, wo sie sich bessere Inspiration für ihre kreative Tätigkeit sowie wichtige Kontakte in den Künstlerkreisen erhofften.

Die meisten Autorinnen eroberten sich die kulturelle Metropole Berlin (Paula Ludwig, Marieluise Fleißer, Gabriele Tergit, Irmgard Keun, Lola Landau, Anna Seghers, Rahel Sanzara, Mascha Kaléko, Mela Hartwig u.a.). Die Dichterin Mascha Kaléko (1907–1975) kam mit ihren Eltern nach Deutschland aus Polen, als sie sieben Jahre alt war. In der Zwischenkriegszeit avancierte sie in ganz Deutschland zu einer bekannten Dichterin. Als Hauptthemen ihrer sog. Feuilletongedichte, die sie in mehreren Zeitschriften und Zeitungen veröffentlichte (u.a. *Der Querschnitt*, *Die Vossische Zeitung*, *Das Berliner Tageblatt*, *Die Weltbühne*, *Welt am Montag* usw.), gelten Berlin, wo sie zwischen 1918 und 1938 lebte, und das Frau-Sein. Kaléko, die einige Jahre auch als Stenotypistin arbeitete, veröffentlichte 1933 unter dem Titel *Das lyrische Stenogrammheft* ihren ersten Gedichtband, der dem aktuellen und populären Stil der Neuen Sachlichkeit verpflichtet ist. 1935 gelang noch die Veröffentlichung ihres zweiten Gedichtbandes *Kleines Lesebuch für Große. Gereimtes und Ungereimtes*. Seit 1938 war sie in Deutschland auf der „Schwarzen Liste“ und wurde als Jüdin immer mehr verfolgt. Kaléko emigrierte schließlich in die USA, wo sie sich erfolglos um ein literarisches Come-back bemühte. An ihren frühen literarischen Ruhm konnte sie nicht mehr anknüpfen. Später ging sie nach Israel und starb bei ihrer Europareise in Zürich.

Die in einem Vorarlberger Städtchen geborene und in Darmstadt verstorbene Autorin und Malerin Paula Ludwig (1900-1974) widmete sich ebenfalls vor allem der Lyrik. Diese Autorin ging in die Literaturgeschichte jedoch nicht als eine hervorragende deutsche Dichterin ein, sondern sie ist eher bekannt durch eine langjährige Liebesaffäre sowie literarische Mitarbeit mit dem elsässischen Dichter Ivan Goll, dem Ehemann Claire Golls, die auch zu den wichtigen Schriftstellerinnen der Zwischenkriegszeit zählt. Die schriftstellerischen sowie malerischen Anfänge von Paula Ludwig gehen auf ihren Aufenthalt in München zurück, wo sie zwischen 1917 und 1923 als Schauspielerin an den Münchener Kammerspielen tätig war und viele Freundschaften in der Münchner Bohème (Erika und Klaus Mann, Bertolt Brecht, Erich Mühsam u.a.) anknüpfte. Sie debütierte 1920 mit dem Gedichtband *Die selige Spur*. Die Liebes- und Arbeitsbeziehung zu Ivan Goll spiegelt sich in Ludwigs lyrischem Schaffen, dem ihrer Gegenspielerin Claire Goll (Roman *Arsenik*, 1933) sowie des Dichters Ivan Goll wider. Während Ludwig ihrem Geliebten den Gedichtzyklus *Dem dunklen Gott. Ein Jahresgedicht der Liebe* (1932) widmete, der übrigens für ihr bedeutendstes Werk gehalten wird, publizierte Ivan Goll unter einem Pseudonym in diversen Berliner Zeitungen Gedichte, die er für Paula verfasste und von deren Existenz seine Frau nichts wissen sollte. Später erschienen seine Liebesgedichte in einem Gedichtband unter dem Titel *Chansons Malaises* (dt. *Malaiische Liebeslieder*) in französischer Sprache (Serke 1979^b; http://www.deutsche-liebeslyrik.de/gollc_b.htm). 1938 musste Paula Ludwig wegen ihrem Engagement für deutsche Juden über Zürich nach Frankreich, später über Spanien und Portugal nach Brasilien fliehen. Bevor sie nach Brasilien emigrierte, hielt sie sich kurze Zeit in Paris auf, wo auch Ivan Goll mit seiner Frau Claire lebte. Die Dreiecksituation eskalierte bis zu einem Selbstmordversuch von Claire Goll. Danach trennte sich Goll von Ludwig und ging mit seiner Frau ins amerikanische Exil. Er starb 1950 an Leukämie, ohne Paula Ludwig wiedergesehen zu haben. Zwischen 1940 und 1953 lebte Paula Ludwig in Brasilien. Diese Jahre, fern des gewohnten Sprachraums, waren für die Dichterin sehr schwierig. Auch 1953, am Ende ihres brasilianischen Exillebens, sprach sie kaum Portugiesisch. Sie schrieb nur wenige Gedichte und Prosatexte, an ihre künstlerischen Vorkriegserfolge konnte sie – in der Emigration sowie nach der Rückkehr – nicht mehr anschließen. Mit drei Gedichtbänden, der Prosasammlung *Traumlandschaft* und der 1936

erschienenen Autobiographie *Buch des Lebens* ist ihr Werk zwar schmal, trotzdem zählt Paula Ludwig zu den renommierten Autor/innen der Zwischenkriegszeit.

Claire Goll (1890-1977) begeisterte sich nach einer unglücklichen Kindheit in München und einer gescheiterten Ehe zuerst für die Schweiz, wo sie ihren zweiten Mann traf, den elsässischen Dichter Ivan Goll. Zusammen gingen sie 1919 nach Paris, wo sie sich im Kreis der Surrealisten aufhielten. In Paris, wo sich Claire Goll fast ihr ganzes Leben lang aufhielt, entstand das meiste ihres sowohl lyrischen als auch prosaischen Werks (sozialkritische Romane: *Der Neger Jupiter raubt Europa*, 1926; *Eine Deutsche in Paris*, 1927; *Ein Mensch ertrinkt*, 1931). Nach 1933 wurden Goll und ihr Ehemann in Deutschland auf Grund ihrer jüdischen Herkunft verfolgt. Seit 1939 lebten sie im Exil in den USA, wo die Autorin vor allem journalistisch tätig war. 1947 kehrte sie mit Ivan Goll nach Paris zurück. In den letzten Jahrzehnten ihres Lebens schrieb sie nur noch Memoires, die unter dem Titel *Ich verzeihe keinem* herausgegeben wurden.

In der Zeit der Weimarer Republik erzielten einige Frauen große Erfolge in der typisch männlichen Domäne – im Drama. Zu den Dramatikerinnen, die zu ihren Lebzeiten sehr oft aufgeführt und hoch geschätzt wurden, zählen Marieluise Fleißer (1900-1974), Ilse Langner (1899-1987), Anna Gmeyner (1904-1991) und Lola Landau (1892-1990).

Ilse Langner (1899-1987) begann ihre schriftstellerische Laufbahn als Journalistin und Lyrikerin. Später wandte sie sich dem Theater zu und schrieb eine ganze Reihe erfolgreicher Anti-Kriegs-Dramen mit Emanzipationsthematik (*Frau Emma kämpft im Hinterland*, 1929; *Katharina Heschke*, 1930, *Die Heilige aus U.S.A.*, 1931, *Die Amazonen*, 1933). Nach 1933 konnten Langners Stücke im deutschsprachigen Raum nicht mehr aufgeführt werden, so entschied sie sich eine Weltreise zu unternehmen. Sie besuchte mehrere attraktive Länder, u.a. auch China. Ihre Eindrücke fanden im Roman *Die purpurne Stadt* (1937) ein Echo. Obwohl Langner in den Kriegsjahren nichts veröffentlichen konnte, setzte sie ihre Schriftstellerei unermüdet fort und schrieb einige Dramen mit mythischen und mythologischen Motiven. Nach dem Krieg veröffentlichte Langner mehrere Romane, Dramen, Gedichte sowie Essays zu verschiedenen, aktuellen Themen. Trotz der mehrfachen Preisverleihung werden ihre Theaterstücke selten aufgeführt und die Autorin ist wohl zum Vergessen verurteilt.

Die Zeitkritik, Not und Elend der Arbeiter/innen nach der Gründung der Weimarer Republik und während der Weltwirtschaftskrise sind die wichtigsten Themen der Theaterstücke von Anna Gmeyner (1904-1991) (*Herr ohne Helden*, 1930; *Automatenbüffet*, 1932; *Zehn am Fließband*, 1932). Sie ist auch Autorin einiger Erzählungen und zahlreicher Lieder. Nach 1933 emigrierte sie zunächst nach Frankreich, später nach London, wo sie mit Drehbüchern und Romanen ihre schriftstellerische Laufbahn fortsetzte. Ihr Roman *Manja* (1938 im Exilverlag Querido veröffentlicht) beschreibt Gmeyner das Leben in der Zeit der Weimarer Republik. Seit den 1960er Jahren gab sie eine Vielfalt von dramatischen, prosaischen und lyrischen Werken heraus.

Lola Landau (1892-1990) zog auf sich noch vor dem zweiten Weltkrieg als eine begabte Lyrikerin und Dramatikerin die Aufmerksamkeit. Die ersten zwei Gedichtbände erschienen zwischen 1916 und 1919 (*Schimmerndes Gelände*, *Das Lied der Mutter*). Zusammen mit ihrem zweiten Mann, dem Schriftsteller Armin T. Wegner, schuf sie die 1926 in Berlin uraufgeführte Komödie *Wasif und Akif* und das Hörspiel *Treibeis. Umkehr und Sieg Fridtjof Nonsens* (1931). Landau arbeitete in der Friedens- sowie Frauenbewegung aktiv mit. Auf Grund ihres Engagements und ihrer jüdischen Herkunft wurde sie nach 1933 verfolgt und daher emigrierte sie nach Palästina, wo sie die Wurzeln ihrer Identität fand, verschiedene Berufe ausübte und auch literarisch tätig war. Sie verfasste Erzählungen, Gedichte, Theaterstücke und Hörspiele für den israelischen Rundfunk. Nach dem Krieg kehrte Landau in ihre Heimat nicht mehr zurück. Einige ihrer literarischen Arbeiten wurden in den 1960er Jahren neuaufgelegt, das meiste bleibt aber bisher unveröffentlicht. 1987 erschien unter dem Titel *Vor dem Vergessen. Meine drei Leben* ihre Autobiographie, wo sie ihr Leben in drei wesentliche und wichtige Abschnitte teilt – das Leben mit ihrem ersten Mann, dem Philosophen Siegfried Marck in Breslau, die Nachkriegsjahre und die Zusammenarbeit mit ihrem zweiten Mann Armin T. Wegner und schließlich das Leben in der palästinensischen Emigration. Das Buch stellt ebenfalls ein wertvolles Zeitzeugnis dar. Heute sind Lola Landau und ihr Werk unbekannt und vergessen.

Zu der bevorzugten, literarischen Gattung der Weimarer Zeit wurde der Roman, der am besten geeignet war, die Kriterien des modernen Stils der Neuen Sachlichkeit zu erfüllen. Obwohl mein Interesse in der vorliegenden Arbeit in erster Linie den

Autorinnen gilt, die sich in ihrem literarischen Schaffen dieses Mediums bedienten und dabei den Lebensentwurf der Neuen Frau in ihrem Werk thematisierten, wird im Folgenden ein Überblick über andere Prosaistinnen skizziert, die mit ihrem Werk in der Weimarer Zeit erfolgreich waren, dabei jedoch nicht nur die neuen Weiblichkeitsentwürfe reflektierten, sondern in ihr Werk ein breiteres Spektrum von den aktuellen Themen mit einbezogen.

Anna Seghers (1900-1983) war eine anerkannte deutsch-jüdische Autorin, die ebenfalls in den 1920er Jahren debütierte. Ihre schriftstellerische Karriere entwickelte sich jedoch völlig im Exil während des Dritten Reiches und in der Nachkriegszeit. Im Unterschied zu vielen anderen Autorinnen der Weimarer Zeit geriet Anna Seghers nie in Vergessenheit. Seghers, die an den Universitäten in Heidelberg und Köln studierte und 1924 promovierte, gelang es, in die männlichen literarischen Themen und damit auch in den von Männern bestimmten Literaturkanon einzudringen. Das Sujet der Neuen Frau ist keinem ihrer Bücher immanent; vielmehr widmete sich Seghers in ihrem Werk der aktuellen, politischen Entwicklung. Ziemlich bekannt ist auch ihr politisches, linksorientiertes Engagement vor sowie nach dem Zweiten Weltkrieg, was nicht ohne Einfluss auf ihre literarische Arbeit blieb. Ihre ersten Arbeiten zeichnen sich durch eine starke soziale Stimmung aus (v.a. *Der Aufstand der Fischer von St. Barbara*, 1928, *Grubetsch*, 1927) und wegen ihrem literarischen Stil werden sie zum Programm der Neuen Sachlichkeit gezählt. Als Hitler 1933 in Deutschland an die Macht kam, floh sie über Paris, Südfrankreich, die Karibik und USA nach Mexiko, wo sie sich bis 1947 aufhielt. In der Emigration verfasste sie die berühmten Werke ihrer literarischen Karriere (*Das siebte Kreuz*, 1942; *Transit*, 1943; *Die Toten bleiben jung*, 1949), die heute zu den Klassikern der deutschsprachigen Antikriegsliteratur gehören.

Die zunächst erfolgreiche Tänzerin und Schauspielerin, Protagonistin expressionistischer Frauenfiguren Rahel Sanzara (1894–1936, eigentlich Johanna Bleschke) schrieb erst 1926, nach dem Scheitern ihrer schauspielerischen Karriere, ihren ersten Roman *Das verlorene Kind*, der zum literarischen Ereignis des Jahres wurde, für eine heftige Furore sorgte und bald Übersetzungen in elf Sprachen erreichte. Der Roman hat – für die damaligen Verhältnisse und eine weibliche Autorin dazu – einen allzu brutalen Stoff zum Inhalt. Es wird die Geschichte eines Mordes mit sexuellen Motiven erzählt, der an einem vierjährigen Mädchen begangen wurde. Das Buch, das später von

dem Naziregime auf die „Schwarze Liste“ gesetzt wurde, wurde von vielen damaligen Prominenten (z.B. Carl Zuckmayer und Gottfried Benn) gelobt. Erst 1983 wurde der Roman neu herausgegeben. Ab 1933 durfte Sanzara wegen ihrem Pseudonym, das sie bereits während ihrer Karriere als Schauspielerin und Tänzerin annahm und unter dem Jüdin vermutet wurde, öffentlich nicht mehr auftreten. Sanzara verzichtete auf alle Proteste gegen Publikations- und Schreibverbote und klärte nie dieses Missverständnis. Sie entschied sich auch nicht für die Emigration und wegen gesundheitlichen Problemen blieb sie in Deutschland. Obwohl sie ihre schriftstellerische Tätigkeit fortsetzen wollte und noch zwei weitere Romane und ein Hörspiel schrieb, blieb sie ohne Erfolg. Noch während der Nazidiktatur erschien in der Schweiz ihr zweites Buch *Die glückliche Hand* (1936). Der Roman *Die Hochzeit der Armen* sowie das Hörspiel wurden nie veröffentlicht und gelten heute als verschollen (Wall 2004: 384-389; <http://www.lettern.de/spbrenn9.htm>; http://amor.cms.hu-berlin.de/~h2668h7p/M_A_Arbeit.htm).

Gabriele Tergit (1894-1982) begann als Journalistin. Von 1925 bis 1933 arbeitete sie als Redakteurin des *Berliner Tageblattes*. Später nannte sie diese Zeit „die sieben fetten Jahre“ (Budke, Schulze 1995: 347). Sie veröffentlichte jedoch auch in vielen anderen renommierten Zeitungen und Zeitschriften (u.a. *Die Weltbühne*, *Die Vossische Zeitung*, *Der Berliner Börsen-Courier*, *Die Dame*) und wurde vor allem durch ihre Feuilletons und Gerichtsreportagen bekannt (*Blüten der zwanziger Jahre. Gerichtsreportagen und Feuilletons 1923-1933*). Tergit studierte an den Universitäten in München, Heidelberg, Berlin und Frankfurt am Main und schloss das Studium 1925 mit Promotion ab. Sie verfasste eine ganze Reihe von Aufsätzen zu verschiedenen Frauenthemen, die nicht nur das aktuelle Bild der Neuen Frau, sondern auch Tergits eigenen, sich langsam verändernden Standpunkt zur Frauenbewegung widerspiegeln. Tergits Aufsätze wurden nach ihrem Tod zu einem Band zusammengestellt und unter dem Titel *Frauen und andere Ereignisse* herausgegeben. Der Band eröffnet einen kompletten Blick auf die moderne Frau der Weimarer Zeit – Tergits Artikel umfassen alle Aspekte dieses Phänomens. Sie beschreibt die Welt und Probleme der Frauen in der akademischen Welt, die Auseinandersetzung der Neuen Frauen mit der eher traditionell orientierten Generation ihrer Mütter, die Modethemen sowie die Freizeitgestaltung der modernen Frau. Tergit beschwert sich über Männer, die der Entwicklung der Frauen

zurückgeblieben sind. Nach 1933 emigrierte sie in die Tschechoslowakei, wo sie für *Das Prager Tageblatt*, den *Prager Mittag* und die *Zeitung Bohemia* arbeitete. Als ihr Exilland wählte sie zunächst Israel, 1938 wechselte sie nach London, wo sie ihre erfolgreiche journalistische Tätigkeit fortsetzte. Ihr erster und erfolgreichster Roman *Käsebier erobert den Kurfürstendamm* (1931) ist ebenfalls dem literarischen Programm der Neuen Sachlichkeit verpflichtet. Im Mittelpunkt des Romans, der teilweise auch Tergits Berlin-Reportagen beinhaltet, steht das Leben in der Großstadt Berlin in den zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts.

Als eine etablierte und erfolgreiche Prosaistin der Weimarer Republik kann auch die als „deutsche Colette“ (Wall 2004: 252) genannte Autorin Joe Lederer (1907-1987) bezeichnet werden, die mit lyrischen Gedichten debütierte, sich aber erst mit dem Roman *Das Mädchen George* (1928) auf dem literarischen Markt durchsetzte. Im Roman bearbeitet sie ihre eigenen Erfahrungen, die sie sammelte, als sie als Privatsekretärin arbeitete. Dem prosaischen Debüt folgten viele andere Romane (z.B. *Musik der Nacht*, 1930; *Drei Tage Liebe*, 1931; *Bring mich heim*, 1932; *Unter den Apfelbäumen*, 1934 u.a.m.). Während der Nazidiktatur konnte sie nicht publizieren. Sie unternahm mehrere Auslandsreisen und ließ sich dann im Londoner Exil nieder. Erst 1956 kam sie nach Deutschland zurück und versuchte wieder literarisch aktiv zu sein. Ihr Versuch um ein Come-back scheiterte und heute ist Lederer unbekannt (<http://www.exil-archiv.de/html/biografien/lederer.htm>; Wall 2004: 252-253).

Die soziale Realität der Zwischenkriegszeit, vor allem die Thematisierung von Arbeitslosigkeit und Armut und die Schattenseiten der wirtschaftlichen Lage der Zwischenkriegszeit überwiegen im Werk von Veza Canetti (1897-1963), die alle ihre Werke in den 30er Jahren des 20. Jahrhunderts schrieb. Diese Werke wurden jedoch erst in den 1990er Jahren publiziert, also fast sechzig Jahre nach ihrer Entstehung und dreißig Jahre nach dem Tod der Autorin. Warum, das bleibt bis dato ungeklärt. Man kann nur vermuten, welche Hindernisse so eine späte Veröffentlichung Veza Canettis Werke verursachten. Trotz den Bemühungen in den 1970er und 1980er Jahren die deutsche Frauenliteraturgeschichte zu rekonstruieren und trotz großem Interesse, vergessene deutschsprachige Autorinnen und vor allem ihr Werk ans Licht zu bringen, wurde Veza Canetti bisher nur geringe Aufmerksamkeit gewidmet. Es existieren nur wenige Studien, Arbeiten oder Zeitschriftenartikel, die das Werk und Leben dieser Frau unter die Lupe

nehmen. Das wenige, was man über das Leben der Autorin weiß, erfährt man fast ausschließlich aus der Überlieferung durch ihren Mann, den Literatur-Nobelpreisträger Elias Canetti. Canetti sorgte in den 1990er Jahren – mit Ausnahme des Romans *Die Schildkröten* (erst 1999), in dessen Mittelpunkt die Veränderung der Gesellschaft mit dem aufkommenden Austrofaschismus und die Ermordung der Juden in der Nazizeit stehen – auch für die Veröffentlichung der Werke seiner Frau.

Veza Canetti war Österreicherin, in Wien aufgewachsen, nach ihrem Vater jüdischer, nach ihrer Mutter spaniolischer Herkunft. Nachdem sie das Abitur abgelegt hatte, lernte sie Fremdsprachen, vor allem Englisch. Diese Sprache beherrschte sie brillant und übersetzte sogar ein Buch von Graham Greene ins Deutsche. Warum sie nicht studierte, ist unklar. Ihre Schulzeit war mit dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs frühzeitig beendet worden. Die finanzielle Lage der Familie war möglicherweise für ein Studium zu unsicher und letztendlich war eine akademische Ausbildung für eine Frau zu dieser Zeit zwar möglich, jedoch noch nicht völlig selbstverständlich. Entdeckt wurde Veza Canetti in den 1930er Jahren durch die *Wiener Arbeitszeitung*, wo sie unter verschiedenen Pseudonymen ihre ersten Erzählungen (z.B. *Geduld bringt Rosen, Ein Kind rollt Geld*) und kurze Geschichten veröffentlichte, die später zum Buch *Die Gelbe Straße* (1932/33) zusammengestellt wurden.

Nach 1934 durfte Canetti nichts mehr veröffentlichen. Sie stand zu diesem Zeitpunkt erst am Anfang ihrer literarischen Karriere. Zusammen mit ihrem Mann Elias Canetti emigrierte sie 1938 nach England. Zu ihren Lebzeiten wurde von ihr nur ein Buch veröffentlicht. Über Vezas Leben in London weiß man sehr wenig. Nach Angaben ihres Mannes schrieb sie auch im Londoner Exil und versuchte es sogar auf Englisch, hatte damit aber wenig Erfolg (*Text und Kritik* 2002). In den 1950er Jahren bemühte sie sich in Deutschland und in der Schweiz um eine Veröffentlichung ihrer Bücher. Sie hatte damit keinen Erfolg und verbrannte in einem Depressionsanfall viele ihrer Manuskripte. Die Romane *Kaspar Hauser* und *Die Genießer* sind bis heute verschollen (Wall 2004: 67-69). Allzu viele Informationen zu dieser Autorin stammen von ihrem Mann Elias Canetti. Es handelt sich um subjektive Aussagen, die in der Zukunft an Wahrhaftigkeit geprüft und revidiert werden sollten.

Das Thema der Sexualität wurde im Zusammenhang mit dem Gefühl der Neuen Frau in der Literatur der Weimarer Zeit auch oft angesprochen. So etwa in der Prosa von

Marta Karlweis (1889-1965), Joe Lederer (1907-1987) oder Mela Hartwig (1893-1967). Vor allem die Wienerinnen Mela Hartwig und Marta Karlweis (selbst als Psychoanalytikerin tätig) kämpften in ihren Romanen um eine neue Sexualmoral. Mela Hartwig lebte bis zum Ausbruch des Zweiten Weltkriegs mit ihrem Ehemann überwiegend in der Grazer Provinz und nach einer erfolgreichen schauspielerischen Karriere widmete sie sich der schriftstellerischen Arbeit. Hartwig befasste sich in ihren frühen Arbeiten mit den Frauenfragen und Sexualthemen - im Novellenband *Ekstasen* (1928), in ihrem ersten Roman *Das Weib ist ein Nichts* (1929) und im darauf folgenden Roman *Bin ich ein überflüssiger Mensch?* (2001), der aber im faschistischen Deutschland abgelehnt und erst nach Hartwigs Tod veröffentlicht wurde. Nach dem Anschluss Österreichs emigrierte Mela Hartwig nach London, wo sie als Deutschlehrerin und Übersetzerin arbeitete, sich erfolgreich auch der Malerei und Journalistik widmete, jedoch nur ausnahmsweise Belletristik publizierte.

Die in Wien geborene Gina Kaus (1893-1985) war ein undenkbares Mitglied der Wiener und Berliner Intellektuellenkreise der Zwischenkriegszeit. Sie debütierte zwar 1919 mit einem dramatischen Stück, widmete sich jedoch mehr der Prosa und heute zählt sie zu den wichtigsten deutschsprachigen Autor/innen der 1920er und 1930er Jahre. Die ersten Texte schrieb sie noch unter dem Pseudonym Andreas Eckbrecht, später dann nur unter ihrem Namen Gina Kaus. Sie verfasste Kurzgeschichten für verschiedene deutsche und österreichische, vor allem linksorientierte Zeitungen und Zeitschriften. In den 1920er Jahren gründete sie in Wien die Zeitschrift *Mutter. Halbmonatsschrift für alle Fragen der Schwangerschaft, Säuglingshygiene und Kindererziehung*, wo ein Freund von ihr, der Kinderpsychologe Alfred Adler seine praktischen Ratschläge erteilte sowie einige theoretische Beiträge zur Kinderpsychologie veröffentlichte. Die Zeitschrift wurde zwei Jahre lang herausgegeben. Danach übersiedelte Kaus nach Berlin, wo sie mit ihren Unterhaltungsromanen zur erfolgreichen Autorin avancierte (*Die Verliebten*, 1928; *Die Überfahrt*, 1932; *Morgen um Neun*, 1932; *Die Schwestern Kleh*, 1933/34; *Katharina die Große*, 1935). In Berlin lernte sie Vicki Baum kennen, mit der sie lebenslang eine enge Freundschaft verband.³⁷ Am 10. Mai 1933 wurden in Berlin auch die Bücher von Gina

³⁷ Im Leben beider Autorinnen lassen sich viele Parallelen finden. Vgl. dazu den Aufsatz von Vollmer, in: Fetz, Schlösser 2001: 45-57. Baum half Kaus bei der Veröffentlichung ihres Romans *Die Verliebten* im

Kaus verbrannt, sie verlor in Deutschland und Österreich alle Publikationsmöglichkeiten und befand sich auf Grund ihrer jüdischen Herkunft auf der „Schwarzen Liste“. Kaus emigrierte 1938 über Zürich und Paris in die USA, wo sie sich – ähnlich wie Vicki Baum – einen Namen als erfolgreiche Drehbuchautorin in Hollywood machte. Im amerikanischen Exil schrieb Gina Kaus ihre Autobiographie *Und was für ein Leben...mit Liebe und Literatur, Theater und Film*, die Anfang der 1990er Jahre unter dem Titel *Von Wien nach Hollywood* neuaufgelegt wurde.

Die kurze, meistens nur ein paar Jahre dauernde, produktive Schaffensphase vieler Autorinnen der Weimarer Republik wurde durch das Aufsteigen des Nationalsozialismus zerstört. Die literarische Tätigkeit von Frauen in den zwanziger beziehungsweise frühen dreißiger Jahren lässt sich auf keinen gemeinsamen Nenner reduzieren. Sie bedienten sich aller literarischen Genres, beschäftigten sich mit verschiedenen, aktuellen Themen der Weimarer Zeit und auch ihr literarischer Schreibstil weicht sehr oft voneinander ab. Die häufigsten Charakteristika, die sich für die Literatur von Frauen der Zwischenkriegszeit finden lassen, sind Sachlichkeit, Sentiment, Temperament und Melancholie (Vgl. Barndt 2003; Rheinsberg 1988).

Die zahllosen Schriftstellerinnen der Weimarer Republik werden in der literaturwissenschaftlichen Forschung immer noch nicht besonders oft angesprochen oder erwähnt. Die literarische Frauengeneration der Weimarer Zeit geriet – bis auf einige wenige Ausnahmen – in Vergessenheit und wurde erst nach mehreren Jahrzehnten im Rahmen der seit den 70er bzw. 80er Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts durchgeführten Forschungsansätze, die sich auf die Generation der durch den deutschen Nationalsozialismus und das Exilleben vergessenen deutschsprachigen Autoren und Autorinnen konzentrieren, neu entdeckt und ihre Werke neuaufgelegt.

Berliner Ullstein-Verlag, wo sie selbst auch publizierte. Im Exil standen beide Frauen ebenfalls in enger Freundschaft und arbeiteten auch literarisch zusammen.

5.2 1933 – der jähe Abbruch des Aufbruchs durch den Nazionalsozialismus

Die Literaturwissenschaftler/innen stellten sich bei der Auseinandersetzung mit dem literarischen Werk der zahlreichen, fast unbekanntem Autorinnen der Zwischenkriegszeit ebenfalls die Frage nach der ästhetischen Qualität und dem Kriterium der literarischen Wertung ihrer Literatur. Falls aber die Frage beantwortet werden soll, warum so viele Autorinnen der Weimarer Zeit nur so kurzfristig in der deutschsprachigen Literatur präsent waren und dann schnell aus dem Gedächtnis der literarischen Öffentlichkeit verschwunden waren, spielen vor allem die Zeitumstände, Faschismus und Exil eine entscheidende Rolle.

Der Nationalsozialismus vernichtete die Aufbruchstimmung der 1920er Jahre. Nach 1933 gehörten auch viele Autorinnen der Weimarer Zeit zu den „verbrannten“ Dichter/innen, deren Bücher als ‚Asphaltliteratur³⁸ mit antideutscher Tendenz‘ verboten, daher auf „die Schwarze Liste“ gesetzt und zum Vernichten verurteilt wurden. Auf den Nationalsozialismus in Deutschland reagierten die Autorinnen unterschiedlich, aber manche von ihnen entschieden sich für das Leben im Exil. Die Emigration bedeutete für viele Autorinnen einen Bruch in ihrer literarischen Entwicklung. Im Wirren des Zweiten Weltkriegs verstummten die Stimmen vieler Autor/innen. Einige Emigrantinnen wurden durch die Heimatlosigkeit, das Gefühl der Entwurzelung, den erlittenen Kulturschock sowie die Angst um die Zurückgebliebenen paralyisiert, sodass sie keine Kraft mehr einsammeln konnten, um in ihrem literarischen Schaffen aktiv zu bleiben. Viele schrieben auch weiterhin auf Deutsch, hatten damit jedoch im Exil entweder keinen Erfolg oder fanden im Ausland kein Lesepublikum bzw. keinen Verleger für ihre Bücher.³⁹

³⁸ Das *Sachwörterbuch der Literatur* (2001: 51) versteht unter dem Terminus „Asphaltliteratur“ ein „von der NS-Propaganda aufgegriffenes, im Prinzip von der Heimatkunst entwickeltes abqualifizierendes Schlagwort“, das „für die als entartet, volksfremd, wurzellos und internationalistisch verpönte Großstadtliteratur der ‚Zivilisationsliteraten‘“ verwendet wurde. Die zur Asphaltliteratur gezählten Werke standen im Gegensatz zur sog. Blut- und Bodenliteratur, die an Heimat und „Scholle“ gebunden war und von den Nationalsozialisten propagiert wurde.

³⁹ Die Situation der im Exil lebenden Schriftsteller/innen war generell ungeachtet des Geschlechts kompliziert. In ihrer Heimat wurden ihre Bücher verbrannt, daher weder in den Bibliotheken noch Buchhandlungen zu finden. Auch wenn sie im Exilland Erfolge erzielten, wurden sie in ihrer Heimat totgeschwiegen. Wenn sie weiterhin auf Deutsch schrieben und ihre Werke nicht bei einem Exilverlag

Der Großteil der erfolgreichsten Schriftstellerinnen der 1920er und der frühen 1930er Jahre war jüdischer Abstammung. Auf Grund dieser Tatsache erhielten sie nach der Machtübernahme durch die Nationalsozialisten 1933 ein Schreib- und Publikationsverbot. Einige wurden in den Konzentrationslagern ermordet (Gertrud Kolmar, Else Feldmann). Einige blieben zurück, versteckten sich (Marieluise Fleißer) und überlebten den Zweiten Weltkrieg illegal in Deutschland (Irmgard Keun). Die meisten entschieden sich jedoch für das Exilleben (Mascha Kaléko, Gabriele Tergit, Gina Kaus, Mela Hartwig, Joe Lederer, Anna Seghers, Veza Canetti, Vicki Baum, Claire Goll u.v.a.m.). Diejenigen, die sich mit Sprachschwierigkeiten abzufinden vermochten oder sich schnell im Exilland heimisch fühlen konnten, setzten auch im Exil ihre schriftstellerische bzw. journalistische Laufbahn mehr oder weniger erfolgreich fort (Vicki Baum, Gina Kaus, Anna Seghers, Anna Gmeyner, Claire Goll, Adrienne Thomas). Einige Aurorinnen schrieben auch weiterhin, führten jedoch ständig einen harten Existenzkampf (Irmgard Keun, Lola Landau). Einige verstummten völlig (Veza Canetti).

Unmittelbar nach dem Krieg wurden die Werke der meisten Autorinnen der Weimarer Generation nicht publiziert und die Autorinnen also vergessen. Einige Schriftstellerinnen kehrten nach dem Zweiten Weltkrieg nach Deutschland nicht mehr zurück und starben im Exil (Mascha Kaléko, Veza Canetti, Gabriele Tergit, Gina Kaus, Vicki Baum, Lola Landau, Mela Hartwig, Adrienne Thomas, u.a.). Jedoch auch Autoren und Autorinnen, die sich für die Rückkehr entschieden haben, konnten in den Nachkriegsjahren nur schwer eine neue literarische Karriere anfangen.⁴⁰ Auch die literaturwissenschaftliche Forschung nach 1945 ließ die literarische Periode der Weimarer Republik ohne Interesse und damit verschwand eine ganze Schriftsteller/innengeneration schnell aus dem Bewusstsein des literarischen Publikums

veröffentlichten, blieben die Bücher bis zum Kriegsende und im Falle einiger Autoren und Autorinnen auch noch länger völlig unbekannt (Brinker-Gabler 1988; Serke 1979^b). Lorisika (1985) verweist jedoch auch auf die eher ungünstige Konstellation *Frau-weibliche Autorin-Emigrantin*, die die Situation der Exilantinnen in vieler Hinsicht noch komplizierte.

⁴⁰ Davon zeugt z.B. das Schicksal von Irmgard Keun, die nach 1945 vergeblich versuchte, als Schriftstellerin Fuß zu fassen. Obwohl sie noch einen Roman schrieb sowie in Zeitungen kürzere Arbeiten publizierte, hatte sie damit keine Erfolge. Sie wurde in der Weimarer Periode als Autorin erfolgreicher Zeitromane bekannt, doch nach dem Kriegsende war sie nicht mehr imstande ihr Schreiben in diesem Trend fortzusetzen und verschwand allmählich aus der Öffentlichkeit und zog sich enttäuscht in eine neue, diesmal jedoch innere Emigration zurück. Ein ähnliches Schicksal erlebte nach dem Zweiten Weltkrieg auch Paula Ludwig.

(Serke 1979^b). Was die Nationalsozialisten anstrebten, nämlich eine totale Verdrängung der Autoren und Autorinnen der Weimarer Zeit (und nicht nur der Weimarer Zeit) aus dem Gedächtnis und Bewusstsein des Lesepublikums, wurde für allzu lange Zeit leider auch nach dem Zweiten Weltkrieg vollzogen. Viele Werke der Schriftstellerinnen der Zwischenkriegszeit, vor allem der jüdischen, gelten heute auch als verschollen.⁴¹

⁴¹ Die zeitgenössische Forschung zu den Autorinnen der Weimarer Republik reflektiert die Probleme hinsichtlich der biographischen sowie literarischen Spurensuche nach den Schriftstellerinnen dieser Periode. Liest man die Materialien und Dokumentation zu Leben und Werk der Autorinnen der 1920er und 1930er Jahre durch, entdeckt man immer wieder biographische Unstimmigkeiten sowie Anmerkungen zu den heutzutage angeblich verschollenen Werken, deren faktische Existenz in einigen Fällen nie bestätigt wurde. Dies betrifft z.B. einige Texte von Veza Canetti, Lola Landau, Mela Hartwig, Irmgard Keun, Else Feldmann u.a.m. Jedoch auch die nachgewiesenen Werke dieser Autorinnengeneration sind teilweise sehr schwer zugänglich, obwohl sie in den 70er, 80er bzw. 90er Jahren neu aufgelegt wurden. Obwohl sich die Forschung auf die Exilautorinnen und die deutsch-jüdischen Autorinnen konzentrierte und die Forschungslage sich in den letzten Jahrzehnten sehr verbesserte, beinhalten die Lexikone deutsch-jüdischer Autorinnen immer noch nur das Grundwissen über ihr Leben und Werk. So lässt sich der Weg zu einigen vergessenen Autorinnen der Weimarer Zeit tatsächlich nur über authentische Materialien, Rezensionen und Zeitungsartikel aus der Weimarer Zeit bzw. Exilzeit oder über private Quellen wie Briefe und andere Dokumente eröffnen.

6. ENTWÜRFE der neuen Frau im Roman der Weimarer Republik

Seit Anfang des 20. Jahrhunderts, vor allem aber seit den 20er Jahren – mit Ausnahme von den beiden Kriegen –, befinden sich die Frauen in der Phase der (Selbst-)Entdeckung und auf dem Weg zu einem befreiten literarischen Schreiben. In der Zwischenkriegszeit betraten mehrere Autorinnen im deutschen Sprachraum mit ihrem Debüt das literarische Feld (Helmes, in: Wende 2000). Die junge Autorinnengeneration führte meistens aktiv den Lebensstil der Neuen Frau und beschrieb und propagierte ihn auch in ihren Romanen. Schon die Tatsache, dass die Frauen ihren Lebensunterhalt als Schriftstellerinnen oder Künstlerinnen verdienten und sich in der Bohème befanden, wurde als ein ungewöhnlicher und bis dato nicht oft vorhandener Lebensstil empfunden. Mit diesem freien Lebensstil ging Hand in Hand auch ein anderes Lebensgefühl.

In dem neuen selbständigen Frauentyp der Weimarer Zeit wurden mehrere weibliche Lebensentwürfe mit einbezogen: eine alleinstehende, berufstätige Frau, egal ob Arbeiterin, Sekretärin, Verkäuferin oder Hochschulstudentin, aus bürgerlichem sowie proletarischem Milieu. Das Bild der Neuen Frau fand auch in der Literatur ihren Niederschlag, wobei die Neue Frau am häufigsten als junge Angestellte dargestellt wurde. Dies hängt in erster Linie mit der realen Situation der Frau in der Zwischenkriegszeit zusammen. Eine Intellektuelle, wie sie im Roman *stud.chem. Helene Willfüer* dargestellt wird, galt auch in der Weimarer Zeit immer noch als Seltenheit. Die Frauen griffen auch weiterhin nach den neuen Berufsmöglichkeiten wesentlich häufiger als nach den neuen Ausbildungsmöglichkeiten und auch die hochqualifizierten Professionen wie Hochschullehrer, Arzt oder Jurist waren in der Zwischenkriegszeit vor allem von Männern besetzt.

Das Bild der Neuen Frau in der Literatur der Weimarer Republik wird hier an vier Romanen von drei erfolgreichen Autorinnen der Weimarer Zeit untersucht: Vicki Baum, Irmgard Keun und Marieluise Fleißer. Alle drei erlebten ihr literarisches Debüt in der Zwischenkriegszeit und wurden von der zeitgenössischen Leserschaft gern gelesen und von der Kritik als talentierte Schriftstellerinnen gefeiert.

Baum, Keun sowie Fleißer schrieben Zeitromane, die die aktuellen, sozialen, politischen und kulturellen Aspekte der Zeit widerspiegeln, die sie jedoch meistens

spottisch, kritisch und ironisch behandelten. Baum sowie Keun erwarben sich in der Zwischenkriegszeit viel Popularität als Unterhaltungsautorinnen, was aber nicht völlig für Fleißer gelten kann, denn ihrer Literatur haftete ein völlig anderes Label an. Während Baum nach ihrer Emigration in die USA einen die deutschsprachigen Grenzen weit überschreitenden Ruhm gewann, musste Keun in der Emigration nach den neuen Publikationsmöglichkeiten für ihre Werke suchen. Ein anderes Schicksal wartete in der Kriegszeit auf die begabte Marieluise Fleißer. Sie heiratete 1935 und unterbrach ihre schriftstellerische Arbeit für lange Zeit. Alle drei Autorinnen waren im nationalsozialistischen Deutschland mit vollem bzw. eingeschränktem Schreibverbot belegt, ihre Literatur wurde zur „Asphaltliteratur mit antideutscher Tendenz“ gezählt (*Deutsche Literaturgeschichte: Weimarer Republik* 2003: 136). Baum übersiedelte bereits 1932 nach Amerika. Keun sowie Fleißer überlebten hingegen den Zweiten Weltkrieg im faschistischen Deutschland.

Die Analyse der folgenden Romane zielt auf die neue Weiblichkeit, die sich im Zusammenhang und unter den oben aufgezeichneten, gesellschaftlichen, politischen und sozialen Zeitmerkmalen in der modernisierten Gesellschaft der Weimarer Republik entwickelte. Die Neue Frau, wie oben angedeutet wurde, umfasste mehrere Frauentypen. Auch die weiblichen Figuren der untersuchten Bücher geben kein homogenes Bild dieses Phänomens.

6.1 Vicki Baum (1888-1960)

Journalistin, Drehbuch- und Bestsellerautorin Vicki Baum (eigentlich Hedwig Baum, von allen aber nur Vicki genannt) wurde 1888 als Tochter eines jüdischen Beamten in Wien geboren. Sie war sehr begabt und schon als Schülerin schrieb sie kleine Geschichten. Baums Mutter war psychisch krank und litt oft an Depressionen. Obwohl sie viel Zeit in einem Sanatorium verbrachte, musste ihre kleine Tochter für sie sorgen. Der Vater verließ während der Krankheit seiner Frau das Zuhause und überließ die

Pflege völlig seiner Tochter. Baums Kindheit war stark beeinflusst von der Geisteskrankheit der Mutter, für die sie ihren Erinnerungen zufolge immer wieder verantwortlich gemacht wurde (Nottelmann, in: Jürs 2000; Gürtler, Schmid-Bortenschlager 2002).

Bevor Vicki Baum Schriftstellerin wurde, machte sie eine Musik- und Tanzkarriere. Mit acht Jahren begann sie Harfe zu spielen. In den Jahren 1904-1910 studierte sie an der Akademie für Musik und darstellende Kunst in Wien und wurde Harfenistin im Symphonieorchester des Wiener Konzertvereins. Später wurde sie auch in Darmstadt als Harfenistin engagiert. Zwischen den Jahren 1916-1923 war sie Mitglied des Tanzensembles in Kiel und Hannover. 1906 heiratete sie den Journalisten Max Prels. Die Ehe überlebte nur zwei Jahre, aber während des Zusammenlebens mit ihrem ersten Mann begann Baum ihre ersten Arbeiten zu veröffentlichen, indem Prels Baums Geschichten unter seinem Namen in Berliner Literaturzeitschriften veröffentlichte.

1916 heiratete Baum den Dirigenten der Berliner Staatsoper Hans Richard Lert, auf dessen Wunsch sie die Karriere einer Harfenistin aufgab und sich ganz der Erziehung ihrer zwei Söhne widmete. Aus finanzieller Not begann sie wieder zu schreiben. Von 1926 bis 1932 arbeitete sie als Redakteurin der *Berliner Illustrierten Zeitung*, der Modezeitschrift *Die Dame* und des kritischen Zeitmagazins *Uhu*. Ihre ersten Romane erschienen im Berliner Ullstein-Verlag (*Frühe Schatten. Das Ende einer Kindheit*, 1914, *Der Eingang zur Bühne*, 1920), für den sie seit 1926 als Redakteurin arbeitete. Mitte der zwanziger Jahre veröffentlichte sie eine sehr erfolgreiche Novellenreihe.

Obwohl Baum vor der Veröffentlichung des Romans *Stud. chem. Helene Willfüer* (1928) schon neun Romane und zwei Bände mit Erzählungen veröffentlichte, wurde sie gerade mit diesem Roman bekannt und populär. Das Buch erreichte für die damalige Zeit sehr hohe Auflagen und wurde zum am meisten gelesenen Buch zur Thematik der Neuen Frau in den deutschsprachigen Ländern (Bertschik, in: Fähnders, Karrenbrock 2003).

1931 reiste sie für einige Monate nach New York und Hollywood, wo ihr Großstadroman *Menschen im Hotel* unter dem Titel „Grand Hotel“ mit Greta Garbo in der Hauptrolle erfolgreich verfilmt wurde (der Oscarpreis für den „Besten Film“). Sie kehrte für kurze Zeit nach Berlin zurück. Kurz darauf 1932 emigrierte sich jedoch mit ihrer Familie nach Kalifornien. Ihre Emigration wird in verschiedenen Quellen auf eine andere Art und Weise begründet. Einige Forscher/innen (z.B. Wall 2004) behaupten,

Baum war von dem amerikanischen Leben und den sich anbietenden Chancen und Möglichkeiten vor allem in der amerikanischen Filmindustrie so fasziniert, dass sie nach ihrem ersten Besuch Kaliforniens möglichst bald wieder nach Amerika verreisen wollte. Capovilla (2004: 64-65) bezeichnet jedoch Baums Emigration eher als eine Tat „politischer Voraussicht“, nachdem Baum nach ihrer Rückkehr aus der Amerika-Reise erblickt hatte, dass die politische Situation in Deutschland sich verschärfte und immer ungünstiger wurde. 1938 wurde sie amerikanische Staatsbürgerin. Auf Grund ihrer jüdischen Herkunft erhielt sie 1935 von den Nationalsozialisten Publikationsverbot, deshalb veröffentlichte sie ihre deutschsprachigen Werke beim Exilverlag Querido in Amsterdam. In der Emigration publizierte Baum sieben Romane in deutscher Sprache. Ende der vierziger Jahre hörte sie auf, auf Deutsch zu schreiben und verfasste ihre Werke ausschließlich in englischer Sprache.

Vicki Baum, die seit 1938 die amerikanische Staatsangehörigkeit besaß, starb 1960 in Los Angeles. Aus Nachlass wurde zwei Jahre später unter dem Titel *Es war alles ganz anders* Baums Autobiographie veröffentlicht.

Ihr literarisches Werk umfasst 28 Romane und zahlreiche Novellen, Drehbücher, Bühnenstücke und Feuilletons. In den meisten Romanen (*Hotel Shanghai*, 1939; *Die große Pause*, 1941; *Cahucho, Strom der Tränen*, 1943) thematisiert Baum aktuelle Probleme der Zeit sowie – besonders in den von der amerikanischen Lebensperiode beeinflussten Büchern – das Leben der europäischen Emigranten in Amerika. Für ihre Bücher recherchierte Baum in vielen Ländern (Bali, China, Mexiko, Thailand). Sehr oft trifft man in ihren Romanen unabhängige, künstlerisch und wissenschaftlich tätige Frauengestalten.

Baum wird vor allem als Unterhaltungsliteraturautorin bezeichnet und ihr Werk – besonders von der deutschen Literaturkritik – oftmals als Trivilliteratur abgetan. Dieses Etikett verursachte, dass Vicki Baum sowie ihr Werk von der Literaturwissenschaft und –kritik immer noch unterschätzt bzw. unbeachtet bleiben (ausgenommen von ihrem Romanbestseller *Menschen im Hotel*). Viele ihrer Werke werden als Melodrama verzerrt. Zu ihren Lebzeiten gehörte Baum zu den meistgelesenen und kommerziell

erfolgreichsten Autor/innen⁴² und ihre Zeitromane bildeten sozusagen einen wichtigen Bestandteil der „Massenkultur“ (nicht nur) der Weimarer Zeit. Sie war imstande, vor allem meisterhaft real wirkende Charaktere ihrer Held/innen zu entwerfen, und ermöglichte dadurch eine starke Identifikation des Lesers mit der literarischen Figur (Wall 2004: 34-38; Capovilla 2004). Ihre Unterhaltungsromane aus der Zwischenkriegszeit (*Stud.chem.Helene Willfüer*, 1928; *Menschen im Hotel*, 1929) bereicherte Vicki Baum um das ‚Zeitgefühl‘ der späten zwanziger Jahre und die Merkmale der Neuen Sachlichkeit und verlieh ihnen auch einen zeitgenössischen, kritischen Aspekt.

Thema und Typus der Neuen Frau der 1920er Jahre waren für Baum, die als verheiratete Frau mit zwei Söhnen Haushalt, Beruf und Karriere zu organisieren hatte, ebenso relevant wie für ihre Protagonistinnen oder andere ihrer Schriftstellerkolleginnen, z. B. Gabriele Tergit (1894-1982) (*Metzler-Autorinnen-Lexikon*, 1998: 42-43). Baum selbst identifizierte sich mit dem führenden Frauenbild der Weimarer Republik und verkörperte in vollem Umfang die Neue Frau..

6.2 Stud. chem. Helene Willfüer (1928)

Mit ihrem Roman *Stud. chem. Helene Willfüer* griff Vicki Baum zu einem neuen literarischen Thema. Bis zum 20. Jahrhundert wird die Bildungs- und Ausbildungssituation der Frauen in der deutschsprachigen Literatur nur selten oder höchstens in den Lebenserinnerungen der Autorinnen thematisiert. Baums Roman gehört zu den ersten poetischen Verarbeitungen dieses Themas sowie der Darstellung der Neuen Frau als Intellektuelle (Wittmann, in: Wallinger, Jonas 1986: 269).⁴³ Der Roman wurde zuerst vom 28. Oktober 1928 bis zum 3. Januar 1929 als Fortsetzungsroman in der *Berliner Illustrierten Zeitung* und im selben Jahr auch in Buchform veröffentlicht.

⁴² Die Schriftstellerin Joe Lederer notierte in einem Artikel über Vicki Baum aus dem Jahre 1958, dass Baum in der Weimarer Zeit ebenso bekannt war „wie Melissengeist oder Leibnizkekse“ (Joe Lederer. „So sehe ich Vicki Baum“, *Welt am Sonntag*, 19.1.1958, zit. nach Bertschik, in: Fähnders, Karrenbrock 2003: 120).

⁴³ Eine intellektuelle Frau steht ebenfalls im Mittelpunkt der Erzählung *Die Ziege* von Marieluise Fleißer, die in ihrem Erzählband *Ein Pfund Orangen* (1929) beinhaltet ist.

6.2.1 Zum Inhalt des Romans

Der Roman schildert die Geschichte der begabten Chemiestudentin Helene Willfüer, ihren harten Weg zum Studiumabschluss sowie zur Promotion und zur wissenschaftlichen sowie beruflichen Anerkennung.

Die Geschichte beginnt mit einer Szene im Zug von Frankfurt am Main nach Heidelberg. Hier treffen sich die Hauptprotagonistin des Romans Helene und ihr Doktorvater Professor Ambrosius. Helene studiert an der Universität in Heidelberg und arbeitet an ihrer Doktorarbeit über die Mono-Azidobernsteinsäure. Nun ist sie auf dem Weg von Zuhause, wo sie an der Beerdigung ihres Vaters, eines bekannten Kunsthistorikers, teilnahm.

Nach dem Tod ihres geliebten Vaters stehen ihr zwar nur begrenzte Finanzmittel zur Verfügung, sie hofft trotzdem sich damit bis zu ihrem Doktor durchschlagen zu können. In Heidelberg trifft sie auf den Medizinstudenten Fritz Rainer, in den sie glaubt, sich verliebt zu haben. In Wirklichkeit hängt sie an ihrem beliebten Professor und Doktorvater Valentin Ambrosius. Professor Ambrosius ist zwar ein Experte in seinem Fach, im Privatleben geht ihm jedoch alles schief. Seine viel jüngere Frau Yvonne Pastouri verläßt ihn, weil sie ihre Ehe für einen Irrtum hält. Nach einigen Eifersuchtsszenen versucht sich der Professor zu erschießen. Er überlebt, erblindet jedoch auf einem Auge.

Helene erfährt inzwischen, dass sie mit ihrem Freund ungewollt schwanger wurde. Sie verheimlicht Rainer zuerst diese Information und ist entschlossen, das Kind abtreiben zu lassen. Nach erfolgloser Suche nach einer Abtreibungsmöglichkeit und nach den erschreckenden Erlebnissen mit Engelmacherinnen und Pfuschern entscheidet sich Helene für das Kind.

Fritz Rainer, der eigentlich eher gern Musiker würde, wird von seinem krebserkrankten Vater zum Medizinstudium und zur Übernahme seiner Arztpraxis gezwungen. Als Fritz von Helenes Schwangerschaft erfährt, versucht er, sie zu einem gemeinsamen Selbstmord zu überreden. Nachdem Fritz sich eine tödliche Dosis Morphinum eingespritzt hat, entschließt sich Helene für das Leben. Helene wird zuerst eines Mordes beschuldigt, kurz darauf jedoch befreit. Sie muss allerdings die

Heidelberger Universität verlassen und immatrikuliert sich an der Universität in München, wo sie ihre Promotion erfolgreich, aber nicht völlig ohne Schwierigkeiten, abschließen kann. Inzwischen bringt sie zur Welt ihren Sohn, den sie Valentin nennt.

Ihr ehemaliger Professor Ambrosius vermittelt Helene eine Assistentenstelle im Team des Professors Köbellin, der an der Entwicklung eines Verjüngungspräparates arbeitet. Nach einer jahrelangen und harten Arbeit gelingt es Professor Köbellin und seinen Mitarbeitern, das Verjüngungshormon „Vitalin“ zu entwickeln. Nach Köbellins Tod wird das Verfahren, das zur Produktion des Hormons führt, an eine große bayerische Firma verkauft. Helene gewinnt eine leitende Position in der Chemieabteilung dieses Unternehmens.

Endlich gelingt es der zweiunddreißigjährigen Helene, ihrer Armut zu entgehen und ihrem Sohn alles zu gönnen, worauf sie selbst in der Vergangenheit verzichten musste. Sie unternimmt mit ihrem Sohn eine Reise nach Italien. Dort trifft sie ihren ehemaligen Professor Ambrosius, der da zurückgezogen lebt und an einem Buch zur Organischen Chemie schreibt. Der Roman endet mit einem Happyend: Ambrosius macht Helene ein Angebot zum gemeinsamen Leben.

6.2.2 Analyse⁴⁴

Der Roman schildert etwa zehn Jahre im Leben der Hauptdarstellerin Helene Willfüer. Am Anfang der Geschichte ist Helene eine einundzwanzigjährige, zwar zielstrebige und begabte, aber unter Armut und ständigem Geldmangel leidende Promovendin, am Ende eine zweiunddreißigjährige akademisch ausgebildete, erfolgreiche, berufstätige Frau mit einem achtjährigen Kind. Nach dem Tod ihres Vaters wird Helene Vollwaise (Helenes eigene Mutter ist seit längerer Zeit tot), sie hat zwar Stiefmutter, mit ihr pflegt sie aber keine guten Beziehungen. Sie bleibt daher praktisch ohne elterliche Unterstützung.

In ihrem Roman über die Chemiestudentin eröffnete Baum nach der neusachlichen Regel eine ganze Reihe von aktuellen, modischen, kontroversen und insbesondere frauenspezifischen Themen und Problemen der Weimarer Zeit, die sie

⁴⁴ Die Zitate aus dem Roman werden mit dem Sigel He und der Seitenangabe im Text begleitet.

teilweise auch als Redakteurin in ihren Artikeln für die Ullstein-Zeitschriften *Die Dame* und *Uhu* besprach, z.B. das Schicksal allein erziehender Mütter, Frauen im Universitätsstudium, Abtreibungsparagraf, Antinationalismus und Emanzipation.

Das Leitmotiv des Romans ist das ständige Schweben zwischen Leben und Tod. Dieses Konzept stellt nicht nur die wichtigste Handlungslinie des Buches dar, sondern es charakterisiert auch die einzelnen Figuren des Romans, die als Charaktertypen aufgefasst werden können (Frame, in: Ankum 1999).

Die Geschichte spielt sich in zwei wichtigen deutschen Städten ab, die seit langem als alte Universitätsstädte etabliert sind – Heidelberg, wo die Hauptheldin bis zum Ausbruch des Skandals um den Tod ihres Freundes und ihre Schwangerschaft lebt und studiert, und in München, wo sie später ihren Doktor erreicht.

6.2.2.1 Der Abtreibungsparagraf und das Schicksal lediger Mütter

Die in den Goldenen Zwanziger Jahren aktuelle Diskussion um den Abtreibungsparagrafen 218 und die Legalisierung der Abtreibung wird in der Mühe Helenes nach einer Abtreibungsmöglichkeit zum Ausdruck gebracht. Helenes Schwangerschaft kommt nicht zu einem günstigen Zeitpunkt und sie versucht abzutreiben. Auf Rat ihrer Mieterin begibt sich Helene zu einem Kurpfuscher. Doktor Rauner, wie er von seinen Kunden genannt wird, ist jedoch nur ein „verbummelter Student“ (He 75) und von Äther abhängiger Alkoholiker. Helene ist entsetzt von seiner Erscheinung sowie den Bedingungen, unter denen er arbeitet, und sie läuft davon. Ihr nächster Weg führt sie zum tatsächlichen Arzt Professor Riemenschneider, der eine private Frauenklinik besitzt, wo er trotz dem Paragrafen 218 – allerdings vor allem an reichen Frauen – auch illegale Abtreibungen durchführt. „Ein kleiner operativer Eingriff“ (He 77) in seiner Klinik würde Helene mehr als tausend Mark kosten, was allerdings „die Grundlage ihres Daseins“ darstellt (He 77). Helene bittet Frau Doktor Gropius um Hilfe, deren Adresse sie in einem Verzweiflungsausbruch zufällig in einem Adress- und Telefonbuch fand. Obwohl Doktor Gropius täglich „zu viel Elend dieser Art“ (He 82) vor Augen hat, lehnt sie Helene ab mit dem Verweis auf den „ominösen Paragraphen“ (He 81) und die Konsequenzen, die nicht nur für Helene, sondern auch für die Ärztin entstehen, falls sie gegen den § 218 verstoßen würde. Gropius rät Helene, vor der Geburt

in ein Wöchnerinnenheim zu ziehen, wo sie nach der Geburt mit dem Kind ohne Kosten noch weitere sechs Wochen bleiben kann. „Wir haben es Gott sei Dank durchgesetzt in den letzten Jahren, dass die uneheliche Mutter ihr soziales Recht erhält“ (He 80). Die Autorin hält sich bei diesen Angaben fest an den historischen Fakten. In Frankfurt, wo Helene Hilfe sucht, wurden bereits 1907 die ersten Entbindungsheime für unverheiratete Mütter gegründet (es waren die ersten Heime dieser Art in Deutschland überhaupt, Vgl. dazu Wittmann, in: Wallinger, Jonas 1986: 274). Auch alle Informationen zu dem Mutterschutzgesetz und den Wöchnerinnenheimen entsprechen der zeitgenössischen Situation in den 1920er Jahren (Wittmann, in: Wallinger, Jonas 1986; Capovilla, in: Aspetsberger, Fliedl 2001).

Doch will es Helene immer noch nicht aufgeben und sucht verzweifelt nach anderen Abtreibungsmöglichkeiten. Sie findet Hilfe bei einer „emeritierten Hebamme“ Frau Friedrichs, die „aus purem Mitleid“ (He 83) illegale Abtreibungen unter erschreckenden Bedingungen durchführt. Helene ist stark verunsichert durch Friedrichs' Praxis, trotzdem fährt sie nur halb entschlossen zum Bahnhof, um ihren Koffer abzuholen und die Engelmacherin den Eingriff durchführen zu lassen. Bevor dies jedoch passiert, wird die Hebamme verhaftet, denn eine ihrer Patientinnen starb gerade an den Folgen ihres Eingriffs.

Baum schildert die Verzweiflung und Erniedrigung der jungen Helene, die sie bei den Ärzten, dem Pfuscher sowie der Engelmacherin mit ihrer Bitte nach der Abhilfe erlebt. In Angst vor der bürgerlichen Moral und dem niedrigen sozialen Status einer unverheirateten schwangeren Frau verschweigt Helene ihren tatsächlichen Namen und erfindet für die Ärzte sowie Pfuscher eine Geschichte, in der sie unter falschem Namen als Kontoristin auftritt, die in eine äußerst unangenehme Situation geriet und ihren Freund nicht heiraten kann. Außerdem versucht sie, Hilfe in einer fremden Großstadt (Frankfurt am Main) zu finden, wo sie von niemandem erkannt werden kann.

Helenes Situation scheint ausweglos zu sein. Fritz, der sich mehr mit dem Tod als mit dem Leben vertraut fühlt, schlägt Helene einen gemeinsamen Selbstmord durch eine Überdosis Morphium vor. Helene beschließt später, das Kind zur Welt zu bringen. Die Autorin beschreibt in ihrem Roman ausführlich und treu, wie es den Frauen aus ärmeren Verhältnissen wie Helene in der Weimarer Zeit ging: falls sie das Kind nicht wollten, waren sie entweder auf einen Pfuscher angewiesen, oder sie konnten ihr Kind in einem

Entbindungsheim gebären, wo sie noch ein halbes Jahr mit ihrem Kind verbringen konnten. Im Entbindungsheim dienten sie allerdings den jungen Medizinerinnen als Studienmaterial. Was das bedeutete, wird im Roman in zwei Szenen zum Ausdruck gebracht: einmal wenn der junge Fritz seiner Freundin erklärt, warum er kein Arzt werden will:

„(...) Ich bin jetzt auf der Gynäkologie. Unlängst haben wir eine schwangere Frau untersucht, ein Mädchen, das ein uneheliches Kind erwartet, eine Hauskranke, wie sie da genannt wird. Wir waren vierundzwanzig Burschen, und einer nach dem andern hat das Mädchen untersucht. Sie hat auf dem Tisch gelegen und hielt die Augen ganz fest zugepresst. Wie es erledigt war, schaute sie uns der Reihe nach an, beinahe irrsinnig war das. So etwas kann ich nicht ertragen. (...) Bei der Entbindung waren nur zwölf dabei, denn die fiel in die Ferien. Stelle dir ein Mädchen vor, so ein armes Menschentier von noch nicht zwanzig Jahren, die ihr Kind bekommt, während zwölf Burschen zuschauen... (He 45-46).

Über den ganzen Aufenthalt Helenes an der Münchner Universität wird nur in ihren Briefen an ihren Freund den Heidelberger Buchhändler Kranich berichtet. Später berichtet Helene in einem Brief an ihren Freund, unter welchen Umständen ledige Mütter aus ärmlichen Verhältnissen ihre Kinder zur Welt bringen müssen:

„Wissen Sie die Bedingungen, unter denen ein mittelloser, unverheirateter Mensch ein Kind bekommen darf? Diese Bedingungen bestehen aus einer großen Wohltat und einer großen Härte. Man darf sechs Wochen vor der Geburt in die Klinik eintreten und darf bis sechs Wochen nach der Geburt dort bei seinem Kind bleiben. (...) Aber man muss in diesen Wochen als Studienmaterial dienen, man muss den Studenten zur Verfügung stehen, man besitzt nicht einmal die Stunde der Geburt für sich allein, und das ist, wenn auch notwendig, eine große, unerträgliche Grausamkeit. Ich jedenfalls war zu Boden geschlagen, als sich diese Perspektive vor mir auftat... (He 136).

6.2.2.2 Das Frauenstudium

Doch nicht nur als allein stehende Mutter, sondern auch junge Akademikerin und Wissenschaftlerin musste sich Helene betätigen. Ende der zwanziger Jahre war in Deutschland das Universitätsstudium für Frauen zwar völlig offen, ihre Anwesenheit an

den Hochschulen wurde von den Professoren sowie männlichen Kommilitonen aber noch lange nicht als Selbstverständlichkeit empfunden. Auch im Roman von Vicki Baum lassen sich mehrere Beispiele für das Misstrauen, die Respektlosigkeit bzw. Feindlichkeit gegen das Frauenstudium finden. Professor Ambrosius gibt beispielsweise zu, dass er kein Anhänger von der schnurgeraden Zielstrebigkeit ist, „besonders bei jungen Damen“ (He 11) und das er auch nicht viel vom Frauenstudium hält. Helene charakterisiert er als „ein[en] brav[en] Kerl und ein armes Luder“ (He 8). Er kennt aber Helenes Fleiß und glaubt auch an ihr Talent.

Die Situation wird für Helene als Studentin noch komplizierter, wenn sie schwanger wird und später das Kind bekommt. Während sich Helene zuerst einbildet, „daß eine schwangere Frau unangreifbar wäre“ (He 134), ist sie, seitdem ihre Schwangerschaft bemerkbar ist, seitens ihrer männlichen Studienkollegen im Labor mit „Roheiten so beleidigender Art“ verfolgt, die sie „nie für möglich gehalten hätte“ (He 134) und gegen die sie sich ganz wehrlos fühlt. Nach einem Streit und dem darauf folgenden „Ehrengericht“ im Labor teilt der Ordinarius und Geheimrat Brockhaus seiner Promovendin mit, „erst wieder ins Labor zu kommen, wenn die ganze Schweinerei vorüber sei“ (He 135). Er lässt sich jedoch erweichen, wenn Helene ihm ihre ganze Geschichte erzählt.

Doch auch nach diesem Erlebnis nehmen die Beleidigungen Helene gegenüber kein Ende. Helene beschwert sich in einem anderen Brief an Kranich:

„Sie wissen, dass eine Studentin mit einem Kind ein Nonsens ist, und vielleicht können Sie sich ausmalen, wie man mich behandelt, vom Diener angefangen bis zum Ordinarius“ (He 128). „Ich erwarte täglich, dass der Geheimrat mir verbietet, in diesem Zustand noch das Kolleg und Praktikum zu besuchen. Er sieht mich immer von unten her mit so struppigen Augen an, wenn er meine Arbeit inspiziert...“ (He 131-132).

Bei einer Inspektion im Labor lobt Brockhaus zwar unerwartet, jedoch berechtigt seine Doktorandin vor allen Studienkollegen: „Hm. Ihre Arbeit, die wird! Hm. Respekt! Frau Willfür!“ (He 135), was alle Angriffe gegen ihre Person eliminieren hilft.

Auch nach der Geburt des Kindes wird Helenes Situation nicht einfacher. In einem späteren Gespräch mit dem Professor Ambrosius erfährt der Leser, dass Helene

von ihrem ersten Arbeitgeber gekündigt wurde, als er erfuhr, dass sie ein uneheliches Kind hat.

6.2.2.3 Helene und Fritz – Leben und Tod

In den Figuren Helene und Fritz bringt die Autorin, die sonst in jeder Figur einen Charaktertyp entwirft, die traditionellen Vorstellungen von Männlichkeit und Weiblichkeit ins Wanken (Capovilla, in: Aspetsberger, Fliedl 2001). Fritz Rainer ist ein Schwächling, der das Leben, das ihm schwer fällt, nicht ertragen kann. Er gehört zu den „Nervennmenschen, unbrauchbar am frühen Morgen“ (He 14) und lässt sich von Helene mit seinem Kindernamen Firilei nennen.

Rainer ist unsicher, unreif, unentschlossen, „kein Riese und kein Held (...), sondern ein Träumer“ (He 45), unfähig eine Verantwortung zu übernehmen, hat wenig Lebensmut und zweifelt an dem Lebenssinn.

„Ich glaube es nicht, dass es ein Fest ist, zu leben. Ich kann mich nicht dazu bekennen, es ist nicht freiwillig, dass ich lebe, nein, gewiss nicht. Man wird zwangsläufig in das Leben hineingesetzt wie in einen Käfig, eine Gefangenschaft, einen engen, schwarzen Schacht, durch den man hindurch muss (...) Ich bin ja glücklich (...) aber mitten aus dem Glück heraus sage ich nein zum Leben. Es ist nur ein Übergang, nur ein Irrtum – und das Eigentliche kommt erst nachher“ (He 39),

äußert Fritz Rainer seinen Standpunkt im Gespräch mit einem Freund.

Er kann sich nicht gegen seinen krebskranken Vater durchsetzen, der erwartet, dass Rainer seine Arztpraxis nach seinem Tod übernimmt. Rainer spielt Klavier und hat den Wunsch, Musiker zu werden. Das Leben scheint ihm unerträglich zu sein und er ist davon überzeugt, dass gerade Musik für ihn bestimmt ist, „der im Leben nicht zu Hause ist“ (He 31).

Helene ist dagegen mit den Eigenschaften ausgestattet, die traditionell mit Mann konnotiert werden. Sie wird (auch von Rainer selbst) als stark, vernünftig, rational, tüchtig, tapfer, groß, selbständig, hartköpfig, zielstrebig, aber auch freundlich und geduldig beschrieben.

Gleichzeitig wird jedoch im Roman mehrmals auf ihre traditionelle und konventionelle Weiblichkeit verwiesen, was den Leser daran hindert, sie als eine

„vermännlichte“ Frau oder nur als eine ehrgeizige Wissenschaftlerin zu betrachten. Ihr Aussehen wird auch als weiblich beschrieben. Auch ihre Freunde und Kollegen behandelt sie auf eine fast mütterliche Weise und kann in der Gruppe sowie im chemischen Labor immer eine freundliche Atmosphäre machen. Sie ist immer hilfsbereit.

Ihre Weiblichkeit kommt jedoch völlig erst im Zusammenhang mit ihrer Mutterschaft zum Ausdruck. Seit sich Helene für das Kind entschieden hat, will sie sich keinesfalls von ihm trennen. Was auch Helene macht, denkt sie immer daran, welche Konsequenzen es für ihren Sohn haben kann. Immer wenn sie sich von ihrem Kind trennen muss (meistens wenn ihre finanzielle Situation sehr schlecht wird), wird sie unglücklich.

Auch zu Rainer hat sie fast mütterliche Gefühle. Für Helene ist Fritz „...ein kleiner Firlei, fast fünf Monate jünger als sie“ und im Vergleich mit ihm „fühlt sie sich wie eine große, alte und weise Mutter neben diesem schmalen, unfertigen, knabenhaften Menschen...“ (He 43). Helene weiß, dass sie und Rainer auf zwei Ufern stehen. Sie will ihren Geliebten schützen und ihn auf ihre Seite ziehen, „auf die helle Seite“ (He 103). Sie schafft diese Aufgabe aber nicht und in einer scheinbar ausweglosen Situation unterliegt sie Rainers Todessehnsucht. Zu sterben, bedeutet für Rainer, alles zu sein, was man will.

In der letzten Minute entscheidet sich Helene für das Leben. Rainer kann man jedoch nicht mehr retten. In Helenes Augen fehlt Rainer an der traditionellen Männlichkeit, die sie so viel an ihrem Professor Ambrosius bewundert. Sie ist sich ihres Einflusses auf Rainer bewusst, denn es scheint ihr, dass Rainer mehr ein Mann wurde, seitdem er eine Beziehung mit ihr hat. Professor Ambrosius wird als eine starke Vaterfigur dargestellt, „der Riese im grauen Mantel“ (He 7), „...so groß wie ein Turm“ (ibid.), „...der breite Rücken eines riesenhaften Mannes“ (ibid.), dem gegenüber sich Helene kraftlos und glückselig schwach fühlt.

Als Gegenteil zu Rainer treten im Roman nicht nur der Professor Ambrosius, sondern auch die Figuren des jüdischen Studenten Morgenbloom, des russischen Malers Dartschenko und des japanischen Chemikers Sei Mitsuro auf, die als durchaus positive männliche Figuren dargestellt werden. Morgenbloom verteidigt die schwangere Helene im Labor der Münchner Universität, als sie von dem deutschnationalen Studenten Bodrum bedroht wird. Dartschenko malt Helene als jungfräuliche Mutter, als nackte,

schwängere Madonna und unterstützt sie finanziell, wenn es ihr am schlimmsten geht. Mitsuro, das Mitglied des Teams von Professor Köbellin, erweist sich als Ersatzvater ihres Sohnes. Mit diesen literarischen Figuren bekommt der Roman noch andere politische Signale – Antinationalismus und Kosmopolitismus sind wichtige Züge des Romans (Capovilla 2004: 80).

6.2.2.4 Andere Frauenfiguren des Romans – Gudula, Friedel und Yvonne

Wie bereits im Kapitel 3 beschrieben wurde, konnte man auch in der Zwischenkriegszeit verschiedenen Frauentypen begegnen. Im Mittelpunkt des Romans steht zwar eine Neue Frau, Baum arbeitet in ihrem Roman jedoch auch mit anderen Frauentypen, die sie einander gegenüber stellt, ohne die einzelnen Weiblichkeitstypen eindeutig positiv oder negativ zu bewerten (Vgl. dazu Frame, in: Ankum 1999; Capovilla 2004).

Die Hauptprotagonistin Helene Willfürer ist eine Frau, die mit den modernen Eigenschaften der Neuen Frau ausgestattet ist, die nach ihrer eigenen erfolgreichen Karriere strebt und über eine starke Durchsetzungskraft verfügt. Dabei wird sie keinesfalls ihrer traditionellen Weiblichkeit beraubt. Obwohl sie am Anfang abtreiben will, verwandelt sie sich nach der Geburt ihres Sohnes in eine zärtliche Mutter, die sich von ihrem Kind nie trennen will.

Gudula Rapp, Helenes Mitbewohnerin in Heidelberg, von ihren Freunden – „mit Betonung der sächlichen Form“ – einfach „das Gulrapp“ (He 22) genannt, ist auch eine Neue Frau. Gudula ist ebenfalls Akademikerin, Archäologiestudentin, arbeitet fleißig bereits mit „ihren entzündeten großen Augen“ (He 19) an ihrer Doktorarbeit über die hellenistischen Motive in der buddhistischen Kunst Ostasiens. Sie ist bereit, ihrer wissenschaftlichen Arbeit sehr viel zu opfern. Sie lernt wegen ihrer Dissertation exotische Fremdsprachen, unternimmt trotz ihrer finanziellen Not ausländische Forschungsreisen, weil „das Material in Europa spärlich [ist]“ (He 19); später studiert sie bis spät in die Nacht das erforderliche und schwer erworbene Material. Ähnlich wie Helene ist Gudula mittellos, sie kommt dazu noch aus einer kinderreichen Familie.

Gudula verkörpert ebenfalls eine Neue Frau, diesmal aber den Typ *garçonne*. Ihre Figur wird im Roman mit männlichen Merkmalen konnotiert. In Gudula werden der Widerspruch zwischen der Weiblichkeit und Männlichkeit im traditionellen Sinne und der daraus resultierende innere Konflikt dargestellt. Sie besitzt auch ein unweibliches, eher androgynes⁴⁵ Image, das im Buch mehr negativ, als positiv skizziert wird und an das Stereotyp der „vermännlichten“ Wissenschaftlerin erinnert (Frame, in: Ankum 1999: 38): Gudula ist nicht besonders schön, schwarzhaarig, trägt eine Hornbrille, raucht Zigaretten und „verschwendet“ ihre ganze Energie, Zeit und Geld ausschließlich an ihrer wissenschaftlichen Arbeit. Falls in der Helene-Figur die positiven weiblichen und männlichen Eigenschaften als sich ergänzend und übereinstimmend dargestellt werden, werden die in einer patriarchalischen Gesellschaft als männlich geltenden Eigenschaften (Intellekt und Ehrgeiz), über die sowohl Helene als auch Gudula in vollem Maße verfügen, mit Gudulas Weiblichkeit als kämpfende Gegenteile verkörpert. Gudula wird im Roman nämlich als „ein kleines Mädchen, überanstrengt durch Forderungen eines großen Geistes“ (He 19) vorgestellt. Überdies wird im Buch auf den Konflikt ihrer sexuellen Identität und ihre wahrscheinlich „andere“ Sexualität angespielt. Gudulas eventuelle Homosexualität wird als eine „abseitige und kranke Neigung, dieses bittere Geheimnis“ (He 99) beschrieben, wird allerdings nie offen besprochen und kommt nur in drei Szenen zum Ausdruck. Wenn ihre Freundin Helene glaubt, krank zu werden, bekommt Gudula Angst und spürt „eine heimliche, verirrte, verhehlte, zugedeckte, abwegige Liebe“ zu ihrer Freundin (He 63). Wenn Helene Gudula ein anderes Mal mit Zartheit anfasst oder berührt, wehrt sich Gudula mit Worten: „Du sollst mich nicht anfassen (...) Ich kann es nicht ertragen“ (He 99). Helene versteht diesen Zustand als Gudulas Leiden und fühlt Mitleid mit der „armen“ Freundin.

Gudulas androgynes Image und eher männlich orientierte fachliche und berufliche Interessen, ihre starke Zielstrebigkeit, Entschiedenheit und wissenschaftliche und akademische Leidenschaft sowie ihre unsichere sexuelle Orientierung und eine

⁴⁵ Als androgyn wird in den medizinischen und biologischen Wissenschaften „ein Individuum ohne eindeutige Geschlechtsausprägung“ bezeichnet (Kroll 2002: 9-10). Der Sexualwissenschaftler Magnus Hirschfeld fand um die Jahrhundertwende die Theorie eines „Dritten Geschlechts“ heraus, das männliche sowie weibliche Eigenschaften besitzt, also zwischen den beiden Geschlechtern steht. Daraus entwickelte Hirschfeld eine abgestufte Geschlechtertypologie, wobei ihm als Ausgangspunkt die Theorien von Freud und Fliess dienten (Capovilla 2004: 89).

unklare Weiblichkeit erinnern nach Lynne Frame an das vorurteilhafte Bild der jüdischen Intellektuellen in den 1920er und 1930er Jahren (Frame, in: Anjum 1999: 38-39). „Eine solche Identifikation der Jüdin und der Lesbe [war] eines der typischen, boshafteren Vorurteile gegenüber der sexuell abweichlerischen Neuen Frau“ (ibid.).

Schließlich erreicht auch Gudula den Doktorgrad und zieht nach Berlin, wo sie auf bessere Arbeitsgelegenheiten und Lebenschancen hofft.

Yvonne Pastouri, die viel jüngere Ehefrau von Professor Ambrosius, verkörpert ebenfalls einen Typ der Neuen Frau, aber einen ganz anderen. Sie stellt einen Frauentyp dar, der sich insbesondere um die Jahrhundertwende in der künstlerischen Bohème befand. Sie ist Musikerin und Künstlerin und hat zahlreiche Kontakte zu Musikern, Dichtern und Schauspielern in der Stadt. Sie bewegt sich sehr frei in diesem Milieu. Die Ehe mit dem Chemieprofessor langweilt sie, sie ist insbesondere mit ihrem sexuellen Eheleben unzufrieden. Dagegen Ambrosius, der „viel größer als sie, viel älter als sie [ist] (He 32), ist ganz verrückt nach seiner attraktiven Frau und will sie keinesfalls loslassen: „Yvonne raste in seinem Blut, Yvonne tanzte in seinem Gehirn“ (He 34).

Yvonne Pastouri-Ambrosius verfügt über einen höchst ambivalenten Charakter und ist eine typische und höchst stereotype Repräsentantin des Typus der *femme fatale* bzw. der *Vamp*-Frau. Sie wird als eine attraktive, geheimnisvolle, verführerische, kokette, immer perfekt gekleidete Frau „von kostbarer und vollkommener Schönheit“ (He 35) dargestellt, sie ist mit ihrem zierlichen Gesicht beinahe „gefährlich schön“ (He 32). Ihr Image wird nicht ausführlicher beschrieben, aber den Angaben nach pflegt sich die weißblonde Yvonne sehr sorgfältig. Mit ihrer übererotisierten weiblichen Attraktivität bezaubert und bindet Yvonne an sich nicht nur ihren Mann Ambrosius, sondern auch andere Männer in ihrer Umgebung, die jedoch ihrer Meinung nach „so schnell fadenscheinig“ (He 32) werden. Ihr Mann meint dagegen, dass seine Frau „einen ungeheuren Menschenverbrauch“ (He 32) hat. In einem Gespräch erklärt die enttäuschte Yvonne ihrem Mann, warum sie ihn heiratete: „Ja, ich habe dich geheiratet. Ich war verliebt in dich, ich war stolz auf dich, du hast mir gefallen, ja, es war wunderschön, dich zu erobern, dich zahm zu machen, ich, die kleine Yvonne Pastouri den großen, berühmten Profesor Ambrosius“ (He 33).

Die Tage mit dem langweiligen Ambrosius kann sie nicht ertragen. Ihr Eheleben entspricht nicht ihren Lebensvorstellungen. Sie verhält sich zu ihrem Mann immer gefühlskälter, versucht die anderen Männer in ihrer Umgebung – allerdings auch ohne große Gefühle – zu manipulieren. Sie rebelliert nicht nur gegen ihren Mann, mit dem sie keinen Sex mehr haben will, sondern auch gegen die großbürgerliche Moral und lässt sich von einem schwarzen Maller fast nackt porträtieren. Sie lässt sich von Ambrosius nicht erobern. Yvonne trennt sich von ihrem Mann und folgt dem Bankdirektor Doktor Kolding. Später geht sie nach Paris, wo sie glaubt, besser hinzupassen. Ambrosius, der sich damit nur schwer abfinden kann, versucht sich „in einem Anfall geistiger Depression“ (He 126) zu erschießen. Er wird gerettet, erblindet jedoch auf einem Auge. Später reist er nach Paris und trifft da auch seine ehemalige Frau in einem Varieté, wo sie mit ihrer Musik „in einem glitzernden Kleid und einem riesigen Federnkopfputz“ (He 188) auftritt und ihre Moral völlig verliert.

Die letzte wichtige Frauenfigur des Romans verkörpert Friedel Mannsfeldt, die Verlobte von dem tüchtigen Medizinstudenten Marx („regelrechte Verlobung und mit elterlicher Einwilligung“, He 14). Sie ist eine Gegenspielerin der drei oben beschriebenen Frauentypen. Sie repräsentiert die traditionelle und konservative Weiblichkeit, wie sie in der Zeitschrift *8-Uhr-Abendblatt* als Gretchen-Figur dargestellt wurde. Friedel verkörpert ein Mädchen aus gutem, großbürgerlichem Hause, sie ist Ergebnis und Opfer der prüden, patriarchalisch-bürgerlichen Mädchenerziehung der wilhelminischen Gesellschaft. Auch ihr Image bestätigt dieses Bild: sie ist achtzehn Jahre alt, hat einen weißen, jungfräulichen Körper mit den kaum angedeuteten Brüsten und kindlichen Armen und zieht nur weiße Kleider an. Ihr Gesicht hat zierliche Züge und ihre Stimme ist klein und hell. Sie ist ein Gegenteil der Neuen Frau und wird im Roman besonders als eine zukünftige gute Ehefrau und Mutter geschildert. Sie passt sich nicht an die Modernisierung der Zeit sowie der Beziehungen an.

Ihr Freund Marx gab ihren Eltern ein Ehrenwort, dass er seine Verlobte vor der Hochzeit nicht berührt. Das Anhaften an der traditionellen strengen Erziehung verursacht, dass Marx untreu ist und sich mit einer Geschlechtskrankheit ansteckt.

„Ich habe doch die Friedel lieb – davon lässt sich gar nicht sprechen. Da bin ich nun verlobt – da vertraut man mir das Mädels an, da läuft man neben ihr her tagaus, tagein und darf sie nicht anrühren. Das ist eine Quälerei (...) Aber die Friedel anrühren – das ginge ja gar nicht, auch wenn ich den Eltern kein Ehrenwort gegeben hätte. Ja, ich habe ihnen ein Ehrenwort gegeben und hab's gehalten (...) Da passiert so ein Blödsinn, und alles ist aus. Da quält man sich die Monate herum, und dann verliert man einmal den Kopf, und nachher ist es aus mit einem“ (He 67).

Marx wird im Roman nicht negativ beurteilt, ganz im Gegenteil. Er löst seine Verlobung mit Friedel, bekennt sich bei seinen Freunden zu seinem Fehler und mit ständigen Schuldgefühlen verfolgt will er sich umbringen. Wenn er sich Zyankali beschaffen will, wendet sich seine Studienkollegin Helene in einem Brief an Friedel und bittet sie, endlich erwachsen zu werden, die ganze Situation zu verstehen und fordert sie auf, Marx mit ihrer Toleranz und Unterstützung zu helfen. Denn nach Helene trägt auch Friedel Schuld an diesem Unglück: „Vielleicht ist Deine Unschuld ebenso Schuld wie die seine vor einem inneren Gericht; das verstehst Du vielleicht noch nicht. Aber Du wirst es später einmal verstehen. Jetzt gilt nur eines: Du darfst kein kleines Mädchen mehr sein...“ (He 98). Friedel hält sich tatsächlich an dem Rat ihrer Freundin und verzeiht ihrem Freund. Marx geht nach Göttingen, wo er noch zwei oder drei Jahre bis zu seinem Doktor studiert. Danach soll er nach Heidelberg zurück kommen, wo Friedel, die inzwischen „blasser, schmaler und herber“ wurde und „einen wissenden Blick“ (He 125) in ihren Augen trug, auf ihn warten will.

6.2.3 Ironisches Melodrama mit neusachlichen Elementen

Vicki Baum wurde von der Literaturwissenschaft bis kürzlich ignoriert und außer ihrem erfolgreichsten Roman *Menschen im Hotel* bleiben ihre Werke nur am Rande der Aufmerksamkeit der Literaturwissenschaftler/innen. Baum war eine Autorin, die sich sehr gut nicht nur mit ihrem persönlichen Image den Zeitumständen, sondern auch mit ihrem Werk dem aktuellen Literaturbetrieb anpassen konnte. Ihre Romane aus den 1920er bzw. 30er Jahren wurden massenhaft verlegt und bei der Leserschaft, besonders der weiblichen, sehr beliebt. Von den Zeitgenossen wurde Baum als gute

Unterhaltungsautorin akzeptiert. In den späteren Zeiten wurde Baums Werk als Trivilliteratur abgetan.

Andrea Capovilla (2004: 67) charakterisiert den literarischen Stil von Baum, den sie im Roman *Stud. chem. Helene Willfüer* sowie auch in ihren anderen Romanen der Weimarer Zeit zum Ausdruck bringt, als „eine Kombination aus psychoanalytisch informiertem Melodrama und politisch engagierter Neuer Sachlichkeit“, wobei das wichtigste Erzählprinzip ihrer Literatur „die Balance von melodramatischer Hyperbolik und distanzierter Ironie“ ist (ibid.: 69). Als Redakteurin eines der größten Verlage der Weimarer Zeit kannte sie die zeitgenössischen Verkaufsstrategien sehr gut und war imstande sowohl das Streben der Leserinnen nach Emanzipation als auch ihre Sehnsucht nach Liebe zu erfüllen (Capovilla, in: Aspetsberger, Fliedl 2001: 108). Ihr Roman beinhaltet eine kritische Dimension und ironische Distanz, mit denen sie den Unterschied zwischen der Realität und einem Traumwunsch transparent machen wollte. Die Autorin kündigt das Ende des Romans schon ein paar Seiten früher als ein Märchen an. Das Sozialkritische wird bei Vicki Baum im Melodramatischen nicht ausgelöscht. Es handelt sich um eine kluge Verbindung eines populären Erzählmodus mit dem kritischen, neusachlich-dokumentarischen Stil.

Das Buch endet mit einem eher kitschigen, obwohl ironisch gemeinten Happyend (Vgl. dazu auch Capovilla, in: Aspetsberger, Fliedl 2001; Capovilla 2004). Professor Ambrosius und Helene, die inzwischen den Höhepunkt in ihrer Karriere erreichte, treffen sich in Urlaub in Italien. Ambrosius sieht, wie sehr sich Helene veränderte. Er schlägt ihr ein gemeinsames Leben vor. Falls der Roman insbesondere das Thema der Neuen Frau thematisiert und damit emanzipatorisches Potential enthält, wird nach der Sekundärliteratur dieses Potential gerade durch dieses Romanende stark abgeschwächt. Auch wenn einige literarische Interpretationen die letzten Romanszenen als Entscheidung Helenes für die soziale Sicherheit einer Prestigehehe erklären und dies als Ende ihrer Emanzipation interpretieren (Schütz 1986: 162; Wittmann, in: Wallinger, Jonas 1986: 276) bzw. diese Szene der „Re-qualifikation“ der Neuen Frau „anhand von traditionellen Vorgaben als Mutter und Hausfrau“ beschuldigen (Frame, in: Ankum 1999: 44-48), gibt es im Roman kein Anzeichen dafür, dass Ambrosius Helene einen Heiratsantrag machte.

Der Mann wird allerdings als die dominierende und ichbezogene Seite in der Beziehung skizziert: „Helene, höre mich an. Ich lasse dich nicht wieder von mir. Du

musst mit mir gehen. Du musst alles lassen und bei mir bleiben. Keine Umwege mehr. Es ist Zeit für uns. Du musst mir helfen und du wirst mir helfen...“ (He 188). Ambrosius beschreibt ihr zukünftiges Zusammenleben mit Worten, die an eine traditionelle Rollenverteilung in einer Ehe bzw. Beziehung erinnern (Wittmann, in: Wallinger, Jonas 1986: 276). Helene äußert allerdings Zweifel daran, ob es klappt, weil sie eigentlich im Leben immer allein war und bereits daran gewöhnt ist, sich als Einzelgängerin durch das Leben durchzuschlagen. Sie sehnt sich jedoch zugleich nach Liebe und will dieses „Experiment“ mit Ambrosius unternehmen.

6.3 Irmgard Keun (1905–1982)

Irmgard Keun verkörperte, ähnlich wie ihre Kollegin Vicki Baum, ebenfalls eine Neue Frau. Beim Erscheinen ihres ersten Buches wurde sie als ein junges, weibliches literarisches Talent gefeiert. Es gibt aber immer noch viel in der Biographie von Irmgard Keun, was bis heute unbekannt oder nachzuprüfen ist. Verschiedene Nachschlagewerke und Studien können sich nicht darin einigen, in welchem Jahr diese Autorin überhaupt geboren wurde. Einige geben das Jahr 1905 als Geburtsjahr der Autorin an, sehr viele jedoch auch 1910.⁴⁶

Dank dieser Lüge avancierte Irmgard Keun kurz nach der Veröffentlichung des ersten Romans *Gilgi – eine von uns* im Jahre 1931 zum „Fräuleinwunder“.⁴⁷ Man glaubte noch lange – praktisch bis in die 80er Jahre – daran, bis die Wahrheit ans Licht kam. Was ihre Biographie anbelangt, täuschte Keun in vielen Interviews ihr Leben lang und vermutlich auch gern, daher widersprechen sich viele Aussagen. Man muss mit den vorhandenen biographischen Daten zu der Autorin sehr vorsichtig umgehen,

⁴⁶ Die älteren Studien und Aufsätze zu Leben und Werk von Irmgard Keun geben 1910 als Geburtsjahr der Autorin an. Z.B. Jürgen Serke in seinem Buch *Die verbrannten Dichter* (1979) sowie *Deutsches Literatur Lexikon* aus dem Jahre 1981 geben das Geburtsjahr 1910 an. In den 80er Jahren des 20. Jhs., mit der Wiederentdeckung der Autorin und Neuauflage ihrer Bücher, wurde dieser „Fehler“ entdeckt. Irene Lorisika verweist in ihrer Dissertation zu Frauenfiguren in Keuns und Seghers' Werk (1985) auf diese Unstimmigkeit in einer Fußnote. Die neuen Studien zu Irmgard Keun erklären dies eindeutig als Absicht der Autorin (Vgl. Matijevich 1995; Marchlewitz 1999; Häntzschel 2001; Bender 2000; Koch, in: Jürgs 2000).

⁴⁷ Der Begriff „Fräuleinwunder“ wird auch heutzutage häufig für jugendliche und erfolgreiche weibliche Wundertalente verwendet.

insbesondere wenn man ihre Werke in Bezug auf ihre eigenen Erlebnisse zu interpretieren versucht.

Irmgard Keun wurde am 6. Februar 1905 in Berlin geboren. Die Familie zog nach ein paar Jahren nach Köln um, wo ihr Vater ein Unternehmen führte. Nach dem Abschluss der Schulzeit arbeitete sie als Stenotypistin bei ihrem Vater sowie einer anderen Firma, bis sie endlich die Erlaubnis des Vaters bekam, zwei Jahre lang eine Schauspielschule in Köln besuchen zu können. Anschließend versuchte sie sich, auf mehreren Bühnen durchzusetzen. Sie wurde zwar als Schauspielerin am Thalia-Theater in Hamburg engagiert, hatte aber wenig Erfolg und verbesserte ihre finanzielle Lage als Fotomodell.

Nachdem sie 1929 ihre Karriere als Schauspielerin endgültig beendet hatte, begegnete Irmgard Keun dem Schriftsteller Alfred Döblin bei seiner Lesung aus dem gerade erschienenen Roman *Berlin Alexanderplatz*. Sie war begeistert und fasziniert von seinem Auftritt und Döblin ermunterte Keun, etwas Eigenes zu schreiben. 1931 wurde ihr Roman *Gilgi – eine von uns* herausgegeben, der rasch zum Bestseller wurde. Keun wurde als eine hochbegabte Autorin gefeiert; viel zitiert wurde vor allem die Rezension von Kurt Tucholsky, der sie als satirische Humoristin mit Talent bezeichnete: „Eine schreibende Frau mit Humor, sieh mal an! Hurra! Hier arbeitet ein Talent!“ Dieses Zitat begleitet seit den 1970er Jahre fast regelmäßig die Neuauflagen der beiden Angestellten-Romane von Irmgard Keun.

Nur ein Jahr später 1932 veröffentlichte Keun ihren zweiten Roman *Das kunstseidene Mädchen*, mit dem sie einen noch größeren Erfolg erzielte. Es wurde vor allem die Erzählform der Romane gelobt, in der sich gute Unterhaltung mit der satirischen Zeitkritik der Weimarer Gesellschaft einigt. Beide Romane wurden verfilmt und in mehrere Sprachen übersetzt, sie spiegeln Keuns unmittelbare Gegenwart wider, gehören zu den klassischen Büchern der Weimarer Republik und gelten als exemplarische Beispiele des neusachlichen Schreibens.

1932 heiratete Irmgard Keun den 23 Jahre älteren Theaterregisseur und Schriftsteller Johannes Tralow, von dem sie sich jedoch bald wieder trennte und später 1937, schon in der Emigration lebend, scheiden ließ. Bald nach der Trennung von Tralow knüpfte Irmgard Keun eine enge Freundschaft mit dem jüdischen Arzt Arnold Ferdinand Strauss (1902-1965) an, der sich in sie verliebte, sie unermüdetlich – auch stark finanziell

– unterstützte und trotz der Trennung langjährig in der Hoffnung lebte, sie irgendwann heiraten zu können (Marchlewitz 1999: 29-30).

Obwohl Keun keine Jüdin war, wurden 1933 ihre beiden Romane von den Nationalsozialisten beschlagnahmt, verboten und vernichtet. Das in ihren Texten präsentierte Frauenbild konvenierte nicht mit dem Frauenideal der Nationalsozialisten. Trotzdem bemühte sich die Autorin um die Aufnahme in die Reichsschrifttumskammer⁴⁸; sie wurde jedoch abgelehnt. Anschließend wurde Keun verfolgt und im Jahre 1936 floh sie nach Ostende in Belgien. In Ostende traf sie den österreichischen Schriftsteller Joseph Roth, mit dem sie zweieinhalb Jahre eine Beziehung verband.⁴⁹ Mit Roth unternahm Keun zahlreiche Reisen und besuchte Paris, Salzburg, Warschau, Wien und Lemberg. Ein paar Monate vor seinem Tod trennte sich Keun von Roth, angeblich wegen seiner unerträglichen Eifersucht (Marchlewitz 1999; Koch, in: Jürs 2000). Darauf reiste sie zu Strauss nach Amerika, kehrte aber enttäuscht nach Europa zurück und ließ sich in Amsterdam nieder.

Als 1940 die Nationalsozialisten nach Holland kamen, befand sich Irmgard Keun in ständiger Gefahr. Es gelang ihr, sich einen falschen Pass anzuschaffen und illegal nach Deutschland zurückzukehren, wo sie dank der in vielen europäischen Zeitungen gedruckten Falschmeldung, sie habe sich in Amsterdam umgebracht, unter dem Namen Charlotte Tralow versteckt bei ihren Verwandten und Freunden den Zweiten Weltkrieg überlebte.

Irmgard Keun schrieb insgesamt sieben Romane. Den bereits genannten, noch vor dem Ausbruch des Zweiten Weltkriegs veröffentlichten Romanen *Gilgi – eine von uns* und *Das kunstseidene Mädchen* folgte der zwar noch in Deutschland verfasste, jedoch erst in der Emigration publizierte Roman *Das Mädchen, mit dem die Kinder nicht verkehren durften* (1936, Allert-de-Lange-Verlag Amsterdam), der elf kürzere

⁴⁸ Eine Mitgliedschaft in der Reichsschrifttumskammer war im faschistischen Deutschland seit dem 1. November 1933 Voraussetzung für jede Publikationsgenehmigung.

⁴⁹ Über Keuns Leben im belgischen Exil gibt einen aufschlussreichen, doch subjektiven Bericht insbesondere der Briefwechsel zwischen ihr und ihrem Freund Arnold F. Strauss, der 1935 in die USA emigrierte und bis 1940 mit Irmgard Keun in regelmäßiger Korrespondenz stand, wobei er sie ständig dazu aufforderte, zu ihm nach Amerika zu übersiedeln. Hauptsächlich aus dem Inhalt der Briefe von Keun an Strauss (Strauss' Briefe an Keun haben sich nicht erhalten) bemüht sich Ingrid Marchlewitz in ihrer Dissertation (1999) Keuns Exilleben in Belgien, ihr Verhältnis zu Joseph Roth sowie seinen Einfluss auf ihre literarische Arbeit zu rekonstruieren. Keuns Briefe an Strauss wurden in den 1980er Jahren unter dem Titel *Ich lebe in einem Wirbel. Briefe an Arnold Strauss 1933 bis 1947* herausgegeben.

Kindergeschichten beinhaltet. 1937 veröffentlichte sie beim Querido-Verlag in Amsterdam einen Anti-Nazi-Roman *Nach Mitternacht*. Auch ihre zwei weitere Romane verfasste Keun im Exil: *D-Zug dritter Klasse* (1938, Querido-Verlag), in dem Keuns Beziehung zu Roth eine Resonanz findet, und *Kind aller Länder* (1938, Querido-Verlag). Ihr letzter Roman *Ferdinand, der Mann mit dem freundlichen Herzen* wurde 1950 in Deutschland publiziert, blieb jedoch unbeachtet.

Irmgard Keun erlebte noch die Neuauflage ihrer Werke und die Wiederentdeckung ihrer Person in den 1970er Jahren, die im Zusammenhang mit den Bemühungen der Feministinnen um die Rekonstruktion der weiblichen Literaturgeschichte in Deutschland mit dem 1977 von Gerd Roloff veröffentlichten Aufsatz „Irmgard Keun – Vorläufiges zu Leben und Werk“ eingeleitet und anschließend mit den zahlreichen Interviews mit der Autorin fortgesetzt und begleitet wurden. Irmgard Keun starb 1982.

6.4 Angestelltenromane - Gilgi und Doris als typische girls der Weimarer Zeit⁵⁰

Beide Romane von Irmgard Keun *Gilgi – eine von uns* und *Das kunstseidene Mädchen*, die hier in Bezug auf das Bild der Neuen Frau analysiert werden, werden als Stenotypistinnen- oder Angestellten-Romane genannt. Sowohl *Gilgi* als auch *Doris* stellen junge Mädchen dar, die als Stenotypistin oder Sekretärin in einem Büro arbeiten, jedoch von etwas mehr träumen. Beide Romane erregten nach ihrem Erscheinen großes Aufsehen, wurden in viele Fremdsprachen übersetzt und machten ihre Autorin bekannt.

Die Romane wurden 1931 und 1932 herausgegeben und die erzählte Zeit stimmt mit den wirklichen Geschehnissen überein. Keuns *Girls* spiegeln zwar die Modeerscheinung der Goldenen Zwanziger Jahre wider, ihr Leben fällt jedoch nicht mehr in die euphorische Zeit der 1920er Jahre, sondern in die Spätphase der Weimarer Republik mit allen negativen Folgen und Auswirkungen der Weltwirtschaftskrise – mit der Arbeitslosigkeit und den damit verbundenen sozialen und existenziellen Fragen, der Zuspitzung der politischen Situation in Deutschland vor der Machtübernahme durch die

⁵⁰ Die Romane werden bei der Analyse mit folgenden Siglen zitiert: *Gilgi – eine von uns*: G; *Das kunstseidene Mädchen*: KM, mit der Angabe der zitierten Seite im Text.

Nationalisozialisten und dem Ausbruch des Zweiten Weltkriegs. Damit zeigt Keun nicht nur das Auflösen des Phänomens der Neuen Frau, sondern auch die Aspekte an dem ihr Bild unbedingt scheitern musste. Ironisch und ohne vergebliche Illusion beschreibt Irgmard Keun die Möglichkeiten der Neuen Frau im Deutschland der Weimarer Zeit.

6.4.1 Gilgi – eine von uns

„Ich will arbeiten, will weiter, will selbständig und unabhängig sein – ich muss das alles Schritt für Schritt erreichen.....Es macht mir Freude, aus eigener Kraft weiterzukommen.“

Gilgi – eine von uns, 2002: 70-71

Gisela Kron, die sich Gilgi nennen lässt, ist einundzwanzig Jahre alt und arbeitet als Sekretärin im Büro der Firma Reuter & Weber, „Strumpfwaren und Trikotagen en gros“ (G 16) in Köln. Ihre Arbeit, für die sie monatlich hundertfünfzig Mark verdient, macht sie gut, kommt immer rechtzeitig ins Büro und ihr Chef findet keinen Grund, sie zu kritisieren. Gilgi scheint mit ihrer Arbeit mehr oder weniger zufrieden zu sein. Ihre Arbeit bedeutet viel für sie, sie verdient ihr eigenes Geld und dank dieser Tatsache kann sie sich als unabhängig und selbständig betrachten, obwohl sie immer noch bei den Eltern in Köln wohnt. Es scheint eine eher wohlhabendere Familie zu sein, ihr Vater arbeitet als Kaufmann und ihre Mutter ist Hausfrau. Ihre Ehe, die seit vierzig Jahren dauert, ist nach Gilgi nur ein Stereotyp.

Äußerlich repräsentiert Gilgi den Typus der Neuen Frau mit ihren kurzen, braunen Haaren, schlanken Beinen, kinderschmalen Hüften, winzigem Modekäppchen, mageren Schultern und kleinem konvexen Bauch. Sie pflegt jeden Morgen zu turnen und achtet streng auf ihren Körper. Dabei raucht sie, ganz öffentlich auch vor ihren Eltern. Gilgi will im Leben weiterkommen und etwas mehr werden, sie verlässt sich aber darauf, dies aus eigener Kraft, mit eigenem Fleiß erreichen zu können. Auch ihre Freizeit muss Sinn haben, sie duldet keine Klatscherei mit ihrer Mutter oder deren Freundinnen. Um

ihre Chancen auf dem Arbeitsmarkt zu verbessern, sitzt sie nach dem Feierabend drei Stunden in der Berlitz School, lernt Spanisch, Englisch und Französisch und träumt davon, für jeweils drei Monate nach Paris, London und Granada zu reisen und auf diese Weise ihre Sprachkenntnisse zu verbessern. Sie ist davon überzeugt, dass man das werden kann, was man will, auch ohne Talent, man braucht nur eine Kleinigkeit – starken Willen und großen Fleiß. „Ich werd’ immer arbeiten und immer was Neues lernen, und gesund und hübsch will ich bleiben, solange es eben geht...“ (G 71). Am liebsten würde Gilgi entweder Übersetzerin oder in Paris oder Berlin ein kleines Modeatelier gründen, aber „sie ist noch jung, und außer Ehe, Filmschauspielerin und Schönheitskönigin zieht sie jede Existenzmöglichkeit in Betracht“ (G 22). Ihre Vorstellungen findet sie dabei durchaus realisierbar, denn ihre „Ansprüche nie höher sind als die Möglichkeit, sie zu erreichen“ (G 71).

Auf eigene Kosten und dank ihrer Ersparnisse mietet Gilgi ein kleines Mansardenzimmer an, wo sie sich wie zu Hause fühlt und wo sie arbeiten kann, ohne dabei gestört zu werden. Neben ihrer Büroarbeit verdient sie noch abends ein bisschen Geld mit Maschinenschreiben. Über ihre finanzielle Situation führt sie sorgfältige und ausführliche Notizen, denn sie ist überzeugt: „Ordnung muss sein. Besonders in Geldsachen“ (G 55).

Das Angestelltenleben wird von der Autorin eher negativ und sehr realitätsnah aufgezeichnet: „müde Gesichter, verdrossene Gesichter. Alle sehen einander ähnlich“ (G 13-14). Als Ursache für diese Verdrossenheit in den Gesichtern der Angestellten werden der Tagesablauf, der Tag für Tag gleich bleibt, und die Stereotypie der Arbeit identifiziert: „Achtstundentag, Schreibmaschine, Stenogrammblock, Gehaltskürzung, Ultimo – immer dasselbe, immer dasselbe. Gestern, heute, morgen – und in zehn Jahren“ (G 14). Es werden auch die trüben Aussichten der Angestellten auf Wechsel genannt: „Krankheit, Abbau, Erwerbslosigkeit“ (G 15). Die Hoffnung auf etwas Besseres verspricht nur die Filmindustrie: „Auch Greta Garbo ist einmal Verkäuferin gewesen“ (G 15). Gilgi versucht sich von diesen „grauen, moden, stumpfen“ (G 15) Leuten abzugrenzen. Im Unterschied zu ihnen glaubt Gilgi fest auf der Erde zu stehen.

Als sich Gilgis Chef in sie verliebt, probiert sie ihn vorläufig an ihre Freundin Olga „weiterzuleiten“. Die fünfundzwanzigjährige, hübsche, blonde, graublauäugige Olga stellt „die bunteste Farbe in Gilgis Leben“ (G 20) dar und ist in vieler Hinsicht

Gilgis Vorbild, denn in ihren Augen ist Olga „das unabhängigste Wesen, das Gilgi sich denken kann“ (G 23) und verkörpert damit einen anderen und auch vollkommeneren Typus der Neuen Frau. Olgas Lebensstil ist frei, unbekümmert, unabhängig sowohl finanziell als auch emotional. Olga arbeitet als Malerin, führt ein typisches Künstlerleben der Bohemiens. Gilgi ist neidisch auf Olga, träumt jedoch heimlich davon so zu sein wie ihre wunderbare Freundin. Andererseits ist ihr aber klar, dass dieser Lebensstil für sie eher unerreichbar ist. Äußerlich ist Gilgi zwar imstande den Typus der modernen und freien Frau zu verkörpern, im Inneren – wie es sich in der Geschichte noch herausstellt – schafft sie es jedoch nicht. Wegen ihrem sachlichen Denken wirft Olga ihrer Freundin Gilgi ein kaltes, leeres und egoistisches Herz vor.

Für die Politik interessiert sich Gilgi wenig („Das ist eben die Politik, denkt sie, die macht die Menschen so unangenehm, richtig böseartig.“ G 58), sie will einfach ihr Leben nach ihren Regeln und Vorstellungen gestalten und findet nichts unanständiges daran, wenn „man ruhig und anständig seiner Wege geht und mit Politik nichts zu tun haben will“ (G 59).

Als Gegenteile zu Gilgi – und auch zum Bild der Neuen Frau – treten im Roman beide Cousinen von Gilgi Gerd und Irene auf, die mit ihrer Mutter, Tante Hetty, aus Hamburg zum Karneval nach Köln kommen. Gilgi verachtet beide Mädchen, die nur einige Jahre älter sind als sie, keine Arbeit haben, im Haushalt ein bisschen helfen und nur den einzigen Traum haben, gut zu heiraten, um sich eine hoffnungsvolle Zukunft zu sichern. Diese Taktik findet Gilgi lächerlich: „Leute, die nicht arbeiten und so idiotisch, albern, verschlafen durch die Tage trotten, kann Gilgi nicht leiden“ (G 64). Liebe, für die Gilgi zuerst in ihrem Leben keinen Platz zu haben glaubt, beurteilt sie nach der neusachlichen Tendenz. Sie findet Liebe nett und vergnüglich, aber man darf sie nicht ernst nehmen. Gilgi will ihr Leben unabhängig von einem Mann führen. Das rationale Verhalten, das sie im Büro erlernte, will Gilgi auch auf ihr Privatleben übertragen. Sie kennt keine Sehnsüchte, glaubt an kein Wunder, sondern nur an ihre eigenen Fähigkeiten. „Was kann ihr schon passieren? Ihr Leben hat sie fest in der Hand, um sie aus der Bahn zu werfen, da müssen schon andere Sachen kommen“ (G 45). Jeder Mensch steuert sein Leben, ist dafür verantwortlich. „Jeder ist da, wo er hingehört. Wenn einer so'n Dreckpamps aus seinem Leben macht, ist's seine eigene Schuld“ (G 56), denkt Gilgi von einer Prostituierten, die sie in einer Bar beobachtet. Zwei Ereignisse sollen ihr Leben

bald gründlich erschüttern und sie dazu zwingen ihre bisherigen Lebensvorstellungen und Erfahrungen zu revidieren.

Den ersten Bruch in ihrem Leben verursacht die plötzliche Feststellung, dass sie ein adoptiertes Kind ist. An ihrem einundzwanzigsten Geburtstag erfährt Gilgi, dass sie von den Krons als Säugling adoptiert wurde. Seitdem ist sie auf der Suche nach ihren Ursprüngen, sie will ihre biologischen Eltern kennen lernen. Den Namen ihres Vaters erfährt sie nicht. Es gelingt ihr jedoch durch eine Damenschneiderin, in der sie zuerst ihre Mutter vermutet, ihre biologische Mutter zu entdecken. Die Konfrontation mit ihrer Adoption, der darauf folgenden Suche nach ihrer tatsächlichen Identität und das Treffen mit ihrer vermuteten sowie wirklichen Mutter öffnen Gilgi die Augen für die sozialen Unterschiede in der Gesellschaft.

Fräulein Täschler, Gilgis vorläufige Mutter, bevor sie von den Krons adoptiert wurde, ist eine einfache und arme Frau, „eine armselige Kreatur“ (G 52-53), die in einer jämmerlichen Wohnung lebt, deren Gestank sie durch das Anzünden einer Zigarette für sich zu mildern versucht. Diese Frau sowie ihre ärmlichen Lebensverhältnisse wirken auf Gilgi abschreckend und abstoßend. Ihre biologische Mutter stammt aus großbürgerlichen Verhältnissen und gab Gilgi zur Adoption, weil ein uneheliches Kind damals ihre ganze Zukunft ruiniert hätte.

Gilgi, die ihre tatsächliche, großbürgerliche Mutter verachtet, wird unsicher. Sie erkennt plötzlich auf die eigene Haut, wie man durch seine eigene soziale Herkunft im Leben determiniert wird. Ihre Lebenseinstellung gerät damit mit der Realität in einen krassen Widerspruch und ihre Überzeugung von der Eigenverantwortung des Menschen wird ins Wanken gebracht (Falk 1986):

„Nur nicht die Nase so hoch tragen, nur nicht immer denken, es wäre so ganz und gar eigenes Verdienst, wenn man was Besseres ist. Wenn die Krons sie nun nicht adoptiert hätten, wenn sie von der Täschler aufgezogen worden wäre, (...) – man lieber gar nicht daran denken (...) Die Tatsache, dass die Menschen mit höchst ungleichen Chancen ins Leben starten, wackelt erst ein bisschen – dann steht sie fest. Eine ganz gemeine Ungerechtigkeit..“ (G 57, 84-85)

In einen für ihre persönliche Entwicklung wohl wichtigeren Konflikt gerät Gilgi, wenn sie sich zum ersten Mal richtig verliebt. Martin Bruck, der in seiner

Weltanschauung und Lebensweise sowie Lebensbetrachtung ein scharfes Gegenteil zu Gilgi bildet, ändert völlig ihr Leben.

Martin, „ein netter Kerl“ (G 73), ist nach Gilgis Einschätzung „nicht schön, nicht groß und stark und nicht elegant...nichts Besonderes“ (G 74-75). Er ist Schriftsteller, der ähnlich wie Olga in der Bohème lebt und auch einen entsprechenden Lebensstil führt („der Bummler, der Tagedieb, der Habenicht“, G 75). Er hat keine feste Arbeit, keinen festen Wohnort, kein regelmäßiges Einkommen und keine Lust, etwas daran zu ändern. Mit dreiundvierzig Jahren ist er nicht nur wesentlich älter als Gilgi, sondern auch erfahrener. Trotz seinem unattraktiven Image verliebt sich Gilgi in Martin. Die Liebe zu Martin löst bei ihr eine ganze Reihe von neuen, bisher unentdeckten Gefühlen und Sehnsüchten aus. Martin erweitert zuerst auch Gilgis Phantasie- und Denkhorizonte: „Gilgis Phantasie war immer ein artiges Kind: darfst ein bisschen auf der Straße spielen, aber nicht um die Ecke gehen. Jetzt läuft das artige Kind mal etwas weiter“ (G 77).

Martin betrachtet dagegen Gilgi als ein Spielzeug, ein „liebes, lustiges, kleines Mädchen“ (G 98). Gilgis Rationalität und Sachlichkeit wurden mit Emotionen infiziert, daher ins Wanken gebracht. Ihre Selbständigkeit wandelt sich langsam in eine Abhängigkeit von Martin um. Bald gerät Gilgi in Schwierigkeiten, ihr bisheriges Alltagsleben mit ihrer Liebe zu vereinbaren. Was früher zählte, wird nun von Gilgi vernachlässigt. „Büro, Zuhause, Arbeit, Liebe – wie hat sie das früher nur vereint? War anders, ganz anders“ (G 106). Plötzlich bedeutet ihr ihr Geliebter „eine Betriebsstörung“, sie will ihn aber keinesfalls loswerden, denn „diese Störung ist ihr lieber als der ganze Betrieb zusammen“ (G 106). Wenn Martin seinen Einfluss auf Gilgi verstärkt und sie zum Aufgeben ihrer Arbeit zu überreden versucht, beginnt sich Gilgi in der Beziehung zu verlieren. Sie will alles machen, außer sich von Martin und seiner Liebe zu trennen. Stattdessen wird ihr in der Arbeit gekündigt. Sie gibt allmählich ihren Fremdsprachenunterricht auf, unterbricht alle Kontakte zu ihren Adoptiveltern, verlässt auch ihr kleines Mansardenzimmer und zieht zu Martin. Gilgis Ich wird ganz gespalten, sie ist sich dieser Tatsache bewusst, kann sich dagegen aber überhaupt nicht wehren (Lorisika 1985):

„Es ist wohl nichts Neues, dass eine vor lauter Liebe ganz anders wird. Schlimm ist nur, dass man zur einen Hälfte verändert ist, zur anderen nicht, und jetzt besteht man aus zwei Hälften, die ganz und gar nicht zusammen passen, immer im Streit miteinander liegen, und

keine will um Haaresbreite nachgeben (...) Vielleicht will man zuviel. Man will sein ganzes bisheriges Leben behalten, mit seiner Freude am Weiterkommen, seiner gut geölten Arbeitsmethode, mit seiner harten Zeiteinteilung, seinem prachtvoll funktionierenden System. Und man will noch ein anderes Leben dazu, ein Leben mit Martin, ein weiches, zerflossenes, bedenkenloses Leben. Und das erste Leben will man nicht, das zweite kann man nicht aufgeben.“ (G 120-121).

In dieser Szene wird das typische, weibliche Problem thematisiert. Gilgis Vorstellung von Liebe und Partnerschaft ist durchaus traditionell. Sie versucht sich in der Beziehung völlig ihrem Partner und seinem Bild von einer idealen Partnerin anzupassen. Dabei verlässt Gilgi ihre alte Identität, wird passiv und ihre alten Ziele verlieren an Bedeutung (Lorisika 1985). Martin ist dagegen nicht bereit, sich und seinen Lebensstil zu verändern. Er verschwendet alles Geld und verschuldet sich immer mehr. „Martin, mein Liebling, was hast du aus mir gemacht? Soviel Sehnsucht. Sehnsucht nach dir – Sehnsucht über dich hinaus – Sehnsucht – du –, (G 180).

Die Situation wird immer komplizierter. Gilgi erfährt, was es bedeutet, arbeitslos zu sein. Die Erlebnisse auf dem Arbeitsamt deprimieren sie. Kurz darauf erfährt Gilgi, dass sie schwanger ist. Gilgi wird nicht durch die Tatsache, dass sie nicht verheiratet ist und das Kind daher unehelich werden sollte, verunsichert. Ihre schlechte ökonomische Situation lässt sie an eine Abtreibungsmöglichkeit denken. Wenn ihr Arzt ablehnt, die Abtreibung durchzuführen, appelliert Gilgi an ihn mit den Worten, die gleichzeitig auch in der Diskussion um den Paragraphen 218 die Argumente vieler Frauenrechtlerinnen und Befürworter der Streichung des § 218 aus dem Gesetzbuch repräsentierten (Rosenstein 1991).

„Hören Sie, Herr Doktor, es ist doch das Unmoralischste und Unhygienischste und Absurdeste, eine Frau ein Kind zur Welt bringen zu lassen, das sie nicht ernähren kann. Es ist darüber hinaus überhaupt das Unmoralischste und Absurdeste, eine Frau ein Kind kriegen zu lassen, wenn sie es nicht haben will...“ (G 176).

Gilgi argumentiert ähnlich wie Helene Willfüer sowie der Romanheld Pinneberg aus dem Roman *Kleiner Mann – was nun?* von Hans Fallada und sie führt den häufigsten Grund der Frauen aus den niedrigeren sozialen Schichten für eine Abtreibung an. Wenn Pinneberg feststellt, dass seine Freundin „Lämmchen“ schwanger ist, versucht er den Arzt zur Abtreibung zu bewegen, wobei er auf seine unsichere soziale Lage verweist.

Erst ihr Besuch bei ihrer Bekannten Hertha bewegt Gilgi zur Entscheidung, sich von Martin zu trennen. Hertha beschreibt Gilgi den Verlauf ihrer Beziehung zu ihrem Mann Hans. Die anfängliche Liebe Herthas zu Hans änderte sich im Laufe der Zeit in eine starke, vor allem finanzielle Abhängigkeit von ihrem Mann. Hertha gab ihre Arbeit auf und wurde schwanger. Die Firma ihres Mannes wurde kurz darauf von den Folgen der Weltwirtschaftskrise betroffen und ruiniert, Hans wurde arbeitslos und die Familie geriet in finanzielle Schwierigkeiten. Hertha bekam ihr zweites Kind. „Die Hertha allein wäre weiter gekommen, und ich allein wär´ auch weitergekommen. Und zusammen ist man verloren und aufgeschmissen“ (G 192), klagt Hans. Hertha, die zu ihrem Mann nur noch Hass und Mitleid fühlt, will Gilgi belehren und alle ihre Illusionen zerstören:

„Hör´ Gilgi, ich sag´ dir eins – noch ist´s Zeit für dich – und wenn´ s dir jetzt noch so gut geht: schaff´ dir Selbständigkeit und Unabhängigkeit – dann kannst du einen Mann lieben und die Liebe erhalten. Sorg´ rechtzeitig, dass du nie eines Tages so hilflos und wehrlos dastehst wie ich...“ (G 209).

Das Schicksal von Hertha und Hans wirft den Schatten der Zukunft auch für die Beziehung von Gilgi und Martin voraus. Gilgi hat Angst, Martins Liebe zu verlieren, wenn er erfährt, dass Gilgi schwanger ist und er dadurch zu einem anderen, verantwortungsvollen Lebensstil gezwungen wird. Sie entscheidet sich deshalb, Martin zu verlassen, nach Berlin zu ziehen und dort ihr Kind großzuziehen.

6.4.2 Doris – das kunstseidene Mädchen

*„Vater unser, mach mir doch
mit einem Wunder eine feine Bildung –
das übrige kann ich ja selbst machen mit Schminke.“*

Das kunstseidene Mädchen 2004: 202-203

Der Roman wird aus der Perspektive der Hauptheldin Doris erzählt und in drei Teile gegliedert, die ein Lebensjahr in ihrem Leben markieren: 1. Ende des Sommers und die mittlere Stadt, 2. Später Herbst – und die große Stadt, 3. Sehr viel Winter und ein

Wartesaal. Im Roman lässt sich nicht nur der Einfluss des Zeitgeschehens, sondern auch der neuen Medien, insbesondere des Films, erkennen. Die Geschichte spielt sich in Deutschland unmittelbar nach dem Ausbruch der Weltwirtschaftskrise ab.

Die achtzehnjährige Doris, die sich ein Tagebuch führt, will ihre Geschichte nicht langweilig und trocken skizzieren, sie will das Leben wie in einem Film erleben: abenteuerlich, glänzend, spaßig. Und sie will es auf eine ähnliche Weise niederschreiben. Sie will aber kein Tagebuch verfassen, es soll eine spannende Geschichte sein, wie im Film. Wenn sie später ihr Heft liest, sieht sie sich „in Bildern“ (KM 8). Doris ist ebenfalls wie Gilgi jung, zielbewusst und zielstrebend, ehrgeizig und bereit sehr viel zu opfern, was auf dem Weg zur Erfüllung ihrer Träume und Wünsche notwendig ist. Dabei will sie sich pragmatisch und sachlich, keinesfalls romantisch oder naiv verhalten.

Bevor Doris beschließt „ein Glanz zu werden, der oben ist. Mit weißem Auto und Badewasser, das nach Parfüm riecht, und alles wie Paris“ (KM 45), arbeitet sie als Stenotypistin in einer rheinländischen Stadt (höchstwahrscheinlich wird damit Köln gemeint) bei einem zudringlichen Rechtsanwalt, dem „Pickelgesicht“. „Und das ist doch eine mittlere Stadt, wo ich her bin, und ein Rheinland mit Industrie“ (KM 92).

Das kunstseidene Mädchen Doris stammt aus den einfachen, kleinbürgerlichen Verhältnissen. Im Unterschied zu Gilgi sowie Helene Willfüer ist Doris weder adoptiertes Kind noch Waise, sie hat beide Eltern. Allerdings verachtet sie ihren arbeitslosen Stiefvater, den sie als einen alten, ausgesprochen unangenehmen, vollkommen ungebildeten, dominanten und faulen Menschen ohne Humor und Lebensinhalt beschreibt, der das Geld, das andere verdienen, nur an Alkohol verschwendet, dreckige Karten spielt, Bier trinkt und seine Familie ganz roh behandelt. „Nur außer dem Haus gibt er sich ein Benehmen mit elegantem Armgeschwenke und Augenbrauegeziehe und Schweißwischen – besonders bei jeder Frau, die über zwei Zentner wiegt und nicht mit ihm verheiratet ist“ (KM 27). Doris' Mutter wird wesentlich positiver dargestellt. Sie arbeitet als Garderobiere im Schauspielhaus, wirkt wie „eine wirklich teure Dame“ (KM 27), beging jedoch nach Doris in der Vergangenheit einen schrecklichen Fehler, und zwar – sie heiratete ihren Stiefvater. Obwohl das Eheleben der Eltern nicht ideal ist, stellt es für Doris das Muster einer gewöhnlichen Ehe dar (Lorisika 1985). Sie will den Irrtum ihrer Mutter nicht wiederholen, deswegen hat sie kein Interesse an den Männern aus ihrer sozialen Umgebung.

Aus diesen Verhältnissen will Doris unbedingt ausbrechen. Sie will „Glanz“ werden und „die Glitzerwelt der Reichen und Erfolgreichen“ erobern (Vietta 2001: 113). Als „Glanz“ glaubt Doris vor allem vor Ungerechtigkeiten geschützt zu werden, sie hofft darauf, endlich so handeln zu können, wie sie selbst will. Sie will „nicht eine sein, die man auslacht, sondern die selber auslacht“ (KM 92). Trotzdem, wie sich später herausstellt, denkt und handelt Doris naiv und voll von Illusionen, was schließlich durch die Unerreichbarkeit ihrer Vorstellungen und Träume verursacht wird. Doris hat einen großen Traum, ein Mädchen auf der Höhe zu werden und als Star zu leben. Sie glaubt ebenfalls wie Gilgi, dass sie dies mit eigenen Kräften erreichen kann.

Ähnlich wie Gilgi ist Doris der Meinung, dass bei einem Aufstieg nicht die Herkunft, sondern die individuelle Leistung von Bedeutung ist (Falk 1986). Im Unterschied zu Gilgi meint Doris, dass die eigene Ausbildung und Weiterbildung keine entscheidende Rolle spielen muss. Andererseits ist sie aber davon überzeugt, dass ohne gute Bildung kein beruflicher Aufstieg möglich ist.

„Kommt denn unsereins durch Arbeit weiter, wo ich keine Bildung habe und keine fremden Sprachen außer olala und keine höhere Schule und nichts. Und kein Verstehen um ausländische Gelder und Wissen von Opern und alles, was zugehört. Und Examens auch nicht“ (KM 181) .

Außerdem ist Doris sicher, dass sie für eine höhere Ausbildung nicht begabt ist. Doris ist von ihrer natürlichen Erstklassigkeit und Großartigkeit überzeugt, obwohl sie nur eine durchschnittliche Sekretärin ist, die ihre fehlenden orthographischen Kenntnisse mit kleinen Flirtchen zu mildern versucht. Doris ist sich ihrer mangelnden Bildung allerdings schmerzhaft bewusst und probiert sie daher häufig zu kaschieren. Ähnlich wie Gilgi will auch Doris den Gebrauch des Dialekts vermeiden, weil sie das für ein Zeichen einer ungenügenden Bildung versteht. „(...) dann spreche ich fast ohne Dialekt, was viel ausmacht (...) besonders da mein Vater und meine Mutter ein Dialekt sprechen, das mir geradezu beschämend ist“ (KM 8).

Ihr wichtigstes Kapital sieht Doris in ihrem Aussehen und Körper. Das erstklassige Image dient ihr als Mittel zum Erreichen ihrer Träume. In der Gestaltung ihres Image stützt sich Doris auf die Filmbilder. Sie sieht „wie Colleen Moore aus, wenn sie Dauerwellen hätte und die Nase mehr schick und ein bisschen nach oben“ (KM 8). Doris' Vorliebe für Colleen Moore, was eine in den 1920er Jahren bekannte, heute

jedoch längst vergessene Schauspielerin (Keck, in: Keun 2004) ist, ein Schönheitsideal, das von vielen jungen Mädchen nachzuahmen war, bezeugt auch ihre Leidenschaft für die Film- und Kinovorstellungen.

Doris' Streben nach einer höheren Welt – sowie ihr späteres Scheitern – hängt sehr eng mit ihrem sozialen Milieu und den geringen Möglichkeiten zusammen, die Grenze der sozialen Herkunft zu überschreiten. Doris will sich von der großen Menge der anderen, jederzeit ersetzbaren Stenotypistinnen unterscheiden, aus der Masse ausbrechen. Sie will ihre Arbeit aufgeben, wo sie

„gar keine Aussicht für über 120 zu gelangen [hat] auf eine reelle Art – und immer tippen Akten und Akten, ganz langweilig, ohne inneres Wollen und gar kein Risiko von Gewinnen und Verlieren“ (KM 182).

Ziemlich kritisch schildert Doris das nur scheinbar wunderbare Leben einer durchschnittlichen Angestellten in der Weimarer Republik:

„Man hat 120 mit Abzügen und zu Hause abgeben oder von leben. Man ist ja nicht mehr wert, aber man wird kaum satt von trotzdem. Und will auch bisschen nette Kleider (...) will auch mal ein Kaffee mit Musik und ein vornehmes Pfirsich Melba in hocheleganten Bechern – und das geht doch nicht alles von allein, braucht man wieder die Großindustrien, und da kann man ja auch gleich auf den Strich gehen. Ohne Achtstundentag“ (KM 182).

Doris selbst ist aber skeptisch, „ob man wohl ein Glanz werden kann, wenn man es nicht von Geburt ist?“ (KM 48). Mit seinem kostspieligen Outfit kann man mindestens äußerlich täuschen, denn die schöne und geschmackvolle Kleidung repräsentiert ein Statussymbol, das Doris ein bisschen höher bringen kann (Lorisika 1985). Diese Funktion hat auch der später gestohlene Pelzmantel, den Doris die ganze Geschichte lang behält und erst am Ende verkauft, wenn sie erfährt, dass es „auf den Glanz vielleicht gar nicht so furchtbar [ankommt]“ (KM 219). Äußerlich kann sie unter diesen Umständen zwar glänzen, im Inneren bleibt sie jedoch die „alte“, kleinbürgerliche Doris.

Als Doris den sexuellen Forderungen ihres Chefs nicht Folge leistet, wird ihr gekündigt. Für kurze Zeit kann sie vermittelt durch ihre Mutter als Statistin arbeiten, was in ihren Augen beinahe einem künstlerischen Beruf gleicht. In einer Künstlerbranche

glaubt Doris mehr Chancen zu haben. Die Karriere einer Schauspielerin zieht sie deshalb durchaus in Betracht. Im Theater wird sie jedoch von den anderen Mädchen verachtet, diesmal vor allem wegen ihrer sozialen Abstammung, denn ihre mangelnde Bildung kann sie schon erfahrenerweise verschleiern. „(...) ich hatte eine Hemmung, meine Unkenntnis zu zeigen, was man ja auch nie soll. Denn dann wird man nur unterdrückt“ (KM 35). Ihres Nachteils ist sich Doris sehr gut bewusst und muss in ihrer ganzen Geschichte viele Beleidigungen dieser Art ertragen. Sie erklärt sich deshalb vor ihren Konkurrentinnen zur Freundin des Theaterdirektors, was das Urteil der meisten Mädchen über sie wirklich ändert. Auch im Theater zeigt sich die Neigung von Doris, sich immer auf reiche oder wichtigere Männer zu stützen. Diese Intrige verhilft ihr zu einer winzigen Theaterrolle, später auch zur Aufnahme zum Studium an der Schauspielschule.

Nach einem mehr oder weniger erfolgreichen Auftritt im Theater stiehlt Doris in der Garderobe einen Pelzmantel, den sie zuerst nur wegen eines Rendezvous mit ihrer alten Liebe Hubert ausleihen will, den sie aber nicht mehr zurückgibt. Wegen dieses Diebstahls und der Angst als fiktive Geliebte des Theaterdirektors enthüllt werden zu können, flieht Doris nach Berlin, das für sie die „große Welt“ repräsentiert. „Mein Leben ist Berlin, ich bin Berlin“ (KM 92).

In Berlin eröffnet sich für Doris jedoch keine bessere Perspektive. Sie sehnt sich nach Karriere, Liebe und Luxus. Auf der Berliner Suche danach erlebt Doris viele Tiefen, sie wird beleidigt, gedemütigt und zurückgewiesen. Sie will auch weiterhin Glanz werden, will aber keine neue Arbeit finden. Sie glaubt, in Berlin ist die Lage der Stenotypistinnen nicht viel besser als in ihrer rheinländischen Heimatstadt. Sie will daher alles tun, außer anständig arbeiten. In Berlin sieht sie noch klarer die krassen sozialen Unterschiede und Kontraste: Luxus, Erotik und glitzernde Auslagen mit Lichtreklame einerseits, Armut und Arbeitslosigkeit andererseits (Vietta 2001). Wohin auch Doris geht, trifft sie einen arbeitslosen Menschen. Sehr oft sind im Buch auf diese Weise Männer betroffen: Doris' Vater, der Ehemann von Margretchen Weißbach, Doris' Geliebter Karl, Doris' Vetter Paul sowie anonyme Männer ohne Beziehung zu Doris. Das Bild der „großen Welt“ ist auch in den Augen des kunstseidenen Mädchens höchst ambivalent. Die wirtschaftliche Misere Anfang der 1930er Jahre und ihre Folgen wie Arbeitslosigkeit, Elend und Armut kann man überall sehen. Einerseits wird Berlin als „ein Ostern, das auf Weihnachten fällt, wo alles voll schillerndem Betrieb ist (...) mit

hochprozentigem Licht – wie fabelhafte Steine ganz teuer und mit so gestempelter Einfassung“ (KM 67, 95) beschrieben, andererseits wimmelt es in den Straßen von arbeitslosen und armen Menschen. Doris notiert sich ihre Erlebnisse:

„Berlin ist sehr großartig, aber es bietet einem keine Heimatlichkeit (...) das kommt auch, weil es unter den Menschen hier kolossale Sorgen gibt (...) Ich habe gesehen – ein Mann mit einem Plakat um den Hals: »Ich nehme jede Arbeit« - und »jede« dreimal rot unterstrichen...“ (KM 88, 101).

Nachdem Doris den Zuhälter Rannowsky und die Prostituierte Hulla kennen lernt, die im selben Haus wohnen wie Doris, bekommt sie Angst, dass sie mit diesem Elend auch betroffen werden und „wie dem Rannowsky seine Weiber werden“ (KM 89) könnte. Plötzlich wird Doris mit Müdigkeit überfallen, sie muss einen schmerzhaften Desillusionierungsprozess durchmachen (Vietta 2001). Zurück kann Doris jedoch nicht mehr. Sie ist nämlich davon überzeugt, dass die Polizei inzwischen nach ihr wegen des Pelzmanteldiebstahls sucht.

In Berlin probiert sie sich zunächst als Kindermädchen durchzuschlagen. Dabei lässt sie sich auf zahlreiche Affären und Abenteuer mit verschiedenen Männern ein. Ihr Arbeitgeber will sie zu seiner Geliebten machen, sie entscheidet sich jedoch für einen Familienfreund und wird kurz darauf vom Hausherrn entlassen. Nach einigen Eskapaden mit anderen Männern kümmert sie sich um einen blinden Mann, Herrn Brenner, der seine Augen im Krieg verlor. Er bittet Doris, ihm die Stadt zu beschreiben. Nun wird sich Doris der großstädtischen Kontraste bewusst.

Doris verlässt sich bei ihrer Suche nach dem besseren Leben und dem richtigen Mann, „einer ganz großen Nummer“ (KM 29), besonders auf Männer und beginnt immer neue Affären mit ihnen. Sie muss von jeder Beziehung etwas profitieren, ein Gesetz, das bisher für jede ihrer Beziehungen galt. Dabei balanciert sie auf der von ihr selbst „als gefährlich reflektierten Grenze zur Prostitution“ (Barndt, in: Fähnders, Karrenbrock 2003: 158). Von einem Mann lässt sie sich „einen dunkelgrünen Mantel (...) streng auf Taille und mit Fuchsbesatz“ (KM 10-11) schenken, von einem anderen bekommt sie wieder eine Golduhr, Geld oder Kleidung.

Die Männerfiguren werden im Buch allerdings meistens negativ dargestellt. Doris' erster Liebhaber Hubert verlässt sie wegen seiner Karriere und einer anderen Frau,

die „aus seinen Kreisen“ stammt und „Tochter von einem Professor“ (KM 19) ist. Ein anderer Geliebter von Doris, ein reicher Industrieller, führt eine Beziehung mit ihr, allerdings nur bis seine Frau aus dem Urlaub zurückkommt. Die Männer verraten und verachten Doris nach Belieben. Jedoch auch Doris durchschaute die Männer, sie ist nur teilweise ihr Opfer, sie beutet die Männer meistens finanziell aus und nützt sie zu ihren Zwecken aus. Obwohl sie sich nach einer echten Liebe und Geborgenheit sehnt, denkt sie dabei immer an ihre Ziele. Doris braucht ständig einen Mann, der für sie zahlt. Wenn sie mit ihrem verschwenderischen Vater in einen Streit gerät, fällt ihr gleich ein: „Ich muss glatt einen finden für meine Kleider und für fünfzig Mark monatlich für zu Haus, damit Ruhe ist“ (KM 44).

Doris weiß, dass sie sich verkauft, sie will das aber nicht als Prostitution bezeichnen und versucht ihr Benehmen immer rational zu entschuldigen. Doris geht es nicht um einen beruflichen Aufstieg, sie – beeinflusst von Filmen – will sich aus den Verhältnissen, in die sie hineingeboren wurde, loslassen und für sich ein Leben ohne finanzielle Sorgen und auf einem bestimmten Niveau sichern. Eine ähnliche Unabhängigkeit und Selbständigkeit wie Gilgi strebt das kunstseidene Mädchen nicht an. Sie will ein schönes Leben haben, aber ohne eine feste Anstellung (Lorisika 1985).

Erst ihre letzte Liebe – der Werbegraphiker Ernst, „das dunkelgrüne Moos“ – verkörpert ein durchaus positives Männerbild. Er ist ein gebildeter Mann aus gutbürgerlichen Verhältnissen. Doris, die zu dem Zeitpunkt ganz verarmt und einsam im Wartesaal des Berliner Bahnhofes übernachtet, wird von Ernst, den vor kurzem seine Ehefrau Hanne verließ, in seine Wohnung mitgenommen. Ernst verlangt nichts von Doris, will mit ihr gar nicht schlafen, möchte nur nicht völlig allein in seiner Wohnung bleiben. Doris bekommt ihr Bett, sein Geld und kann auch seinen Haushalt führen. Doris interpretiert sein galantes und sanftes Benehmen ihr gegenüber zunächst allerdings als Schwäche und verachtet ihn:

„So´ n Waschlappen - »kalte Hände«? Na ja, wovon sollen sie warm sein? – Nein, bitte, er soll meine Hände loslassen – das ist mir eklig, so´ne Stimme wie Moos und so´n sanftes Getue mit meinen Händen (...) wenn er sich weiter so um mich bemüht, tret´ ich gegens Schienbein. Er ist mir ekelhaft, er widert mich an – es ekelt mich, dass er so gut zu mir ist, ich habe eine starke Lust, ein ganz gemeines Wort zu sagen“ (KM 157-158).

Sie ist sich im Klaren, warum Hanne ihren Mann verließ: er ist doch so langweilig als Mann. „Er hat sie (=Hanne, Anm. von D.Š.) immer geschont, sagt er. Gibt es eine Frau, die Schonung mitmacht, monatelang? Übel wird einem von - »und ich wär' Ihnen auch fortgelaufen«, sag ich“ (KM 167).

Trotzdem verliebt sich Doris in Ernst und will bei ihm bleiben. Ernst ist jedoch nicht imstande, seine Frau zu vergessen. Im Unterschied zu Doris ist seine Hanne eine Sängerin und Tänzerin mit Bildung. Doris erlebt wieder ihren Mangel an Bildung. Doris hat keine Ahnung von der klassischen Musik, weiß nicht, wer Schubert war, und bei dem Namen Tschaikowsky fällt ihr nur „Rannowsky“ ein, wegen der selben Endung „owsky“. Schließlich ist auch Ernst ganz verschieden von Doris: „Wir finden ja aber gar nicht dasselbe schön“ (KM 201). Ernst glaubt ständig, dass Hanne mal zu ihm zurückkommt. Hanne schickt später tatsächlich einen Brief, in dem sie ihrem Mann ihre Flucht erklärt und darum bittet, wieder nach Hause zurückkehren zu dürfen. Doris versteckt Hannes Brief allerdings unter den Teppich.

Bei Ernst beginnt Doris sich zu verändern. Sie gibt Ernst ihr Tagebuch, damit er sie besser kennen lernen kann. Ernst will Doris dazu überreden, den gestohlenen Pelzmantel an seine ursprüngliche Besitzerin zurückzuschicken, nach einer ordentlichen Arbeit zu suchen und ihre Vergangenheit endlich zu bereinigen. Doris entscheidet sich zwar, „ihren Feh“ zurückzugeben, arbeiten will sie aber nicht. Doris, die inzwischen sehr viel Vertrauen zu Ernst hat, verspricht sich nämlich eine bessere Zukunft als seine Ehefrau und bittet ihn, bei ihm als Hausfrau bleiben zu können. In Ernst lernte Doris einen völlig anderen Mann kennen. Er scheint sie nicht ausnützen zu wollen. Als Ernst jedoch einmal Doris mit „Hanne“ anspricht, stellt Doris fest, dass Ernst immer noch an seine Frau denkt und sie liebt. Sie findet Hanne und schickt sie zu ihrem Mann. Sie selbst kommt in den Wartesaal des Berliner Bahnhofes zurück und überlegt sich, wie sie weitermachen sollte. „Ich sitze auf Bahnhof Friedrichstraße (...) Ich bin ja immer das Mädchen vom Wartesaal“ (KM 208, 210). Sie entscheidet sich – mindestens vorläufig – für das Leben mit einem Mann aus ihrer sozialen Umgebung. Sie will ihren ehemaligen Liebhaber, den Maschinenschlosser Karl aussuchen:

„Und werde jetzt doch erst losfahren, den Karl suchen, er wollte mich ja immer – und werde ihm sagen: Karl, wollen wir zusammen arbeiten, ich will deine Ziege melken und Augen in

deine kleinen Puppen nähen, ich will mich gewöhnen an dich mit allem, was dabei ist...“ (KM 218).

Nur ihre alte Arbeit als Stenotypistin will sie nicht mehr machen: „Ich will nicht mehr, was ich mal hatte, weil es nicht gut war (KM 218).

In Doris entwarf Irmgard Keun eine sehr ambivalente Figur. Man kann sie entscheidend weder als positiv noch als negativ bezeichnen. Deshalb kann sie auch mit sehr widersprüchlichen Adjektiven beschrieben werden: sie ist zwar sehr zielbewusst, entschieden, realistisch, rational, ab und zu allerdings auch naiv, kindisch, ängstlich und feige. Doris hat ihre Träume, aber sie handelt gleichzeitig sehr realistisch und unsentimental (Matijevich 1995). Doris gewinnt und verliert, es geht in ihrem Leben mal nach oben, kurz darauf wieder nach unten. Sie kann daher nicht eindeutig als „Modernitätsverliererin“ bezeichnet werden, wie das Silvio Vietta (2001: 118) tut, sie ist eher gleichzeitig Gewinnerin und Verliererin (Lorisika 1985: 171). Durch diese innere Widersprüchlichkeit konnte das kunstseidene Mädchen wohl sehr überzeugend auf ihre Leserschaft gewirkt haben. Keun benutzte in ihren Romanen die typische Sprache des Kleinbürgertums und zog damit ein sehr breites Publikum an (Lorisika 1985: 145). Die Autorin traf durch ihre Heldin das Selbstbewusstsein vieler junger Frauen in der Spätphase der Weimarer Republik.

6.4.3 Zur Vergleichsanalyse der Romane

Beide Romane spielen sich in der Geburtsstadt der Autorin in Köln ab. Einige literarische Figuren sprechen sogar den Kölner Dialekt, so z.B. im Roman *Gilgi – eine von uns* die Krons und Fräulein Täschler. Gilgi und Doris verkörpern die typischen amerikanisierten *girls* der Weimarer Republik. Beeinflusst von Kino, Revue, Theater und Kabarett wollen sie etwas extra erleben und werden. Trotzdem wirkt Gilgi ein bisschen sachlicher und nicht so naiv wie Doris. Gilgi schien mit ihrem Leben zufrieden zu sein und sie hätte auch so weitergelebt, wenn ein paar fatale Dinge in ihrem Leben nicht passiert wären. Natürlich ist auch sie mit der neuen Atmosphäre der Weimarer Republik infiziert. Sie träumt davon, aus dem Büro auszubrechen und ihre Stelle bei dem lästigen

Chef zu verlassen, aber sie scheint trotzdem fest auf der Erde zu stehen. Ähnlich wie Doris erkennt Gilgi erst später auf die eigene Haut die sozialen Unterschiede zwischen den Leuten.

Gilgi sowie Doris sind nur zwei Mädchen von vielen, die davon träumen, ein Loch in die Welt zu machen. Sie repräsentieren eine breitere Schicht im Deutschland der Weimarer Republik als die Chemiestudentin Helene Willfüer (Wittmann, in: Wallinger, Jonas 1986). Es ist vielleicht kein Zufall, dass sowohl Gilgi als auch Doris auf dem Weg nach ihrem Glück auch Niederlagen erleben und von ihren Träumen in die kalte Realität des Alltags, ziemlich desillusioniert, zurückkommen müssen.

Beide Romane werden als Geschichte einer Frau geschildert, die stellvertretend für eine ganze Frauengeneration der Weimarer Republik ist, was auch der Titel des Romans *Gilgi – eine von uns* betonen sollte. Damit tragen die Romane auch ein sehr starkes identifikatorisches Potential für andere *girls* der Weimarer Zeit. In beiden Romanen schildert die Autorin, was sich in den Köpfen von jungen Mädchen abspielt: ihre Lebensvorstellungen, Träume und Wünsche. Die Autorin beschreibt die Welt und das Zeitgeschehen aus dem Gesichtspunkt der jungen Frauengeneration in der Endphase der Weimarer Republik. Der Schluss beider Romane bleibt offen: Doris wird zwar kein Glanz, sie will sich aber vielleicht mit ihrer sozialen Umgebung identifizieren und ein neues Leben anfangen. Die schwangere Gilgi unternimmt zwar keine Auslandsreise, um sich in den Fremdsprachen zu verbessern, sie entscheidet sich jedoch für ihre Unabhängigkeit. Sie fährt nach Berlin und will ihr Kind selbst aufziehen.

Es handelt sich um Unterhaltungsromane mit scharfer satirischer und gesellschaftskritischer Tendenz und beide Hauptheldinnen avancierten in der Weimarer Zeit zu den populären Ikonen der Angestelltenkultur (Barndt, in: Fähnders, Karrenbrock 2003: 137). Keun enthüllt satirisch und ironisch die Träume von *girls* als Flucht vor der trostlosen Realität (Becker, in: Fähnders, Karrenbrock 2003, Keck, in: Keun 2004). In den Romanen wird aber auch die Wirklichkeit des neuen Mittelstandes, der Angestelltenschicht, zum Ausdruck gebracht. Es werden auch die ökonomischen und sozialen Auswirkungen der Wirtschaftskrise aufgezeigt (Bender 2000).

Irmgard Keun behandelt das Leben „kleiner Leute“ wie Hans Fallada. Keuns Romane aus der Weimarer Zeit waren jedoch viel mehr als nur Zeitromane über das Leben der „kleinen Leute“ in der Weimarer Republik (Lorisika 1985; Matijevich 1995).

Gilgi und Doris sind emanzipierte und zielbewusste Frauen, die einen Gegenpol zum duldsamen „Lämmchen“ aus dem Roman *Kleiner Mann – was nun?* von Hans Fallada darstellen (Bender 2000). Die Romane über Gilgi und Doris werden heutzutage als historische Dokumente des neusachlichen Programms betrachtet, die aus einer weiblichen Perspektive verfasst wurden und „den Zusammenhang zwischen weiblichem Bewusstsein, weiblichen Lebensbedingungen und weiblichen Lebensstrategien innerhalb einer eng begrenzten zeitlichen Epoche und einem gegebenen sozialen Raum“ zeigen (Lorisika 1985: 158).

In beiden Romanen ist auch eine scharfe Männerkritik präsent. Martin Bruck, die männliche Hauptfigur in *Gilgi – eine von uns* und viele männliche Figuren in *Das kunstseidene Mädchen* repräsentieren die traditionelle Männlichkeit, die durch Stärke, Beruf, Geld und die Abhängigkeit seitens ihrer Frauen und Geliebten zum Ausdruck gebracht wird. Die „andere“ Männlichkeit, die Ernst und Karl verkörpern, wird in Doris' Augen zunächst nur mit Schwäche und Langeweile verbunden. Der menschliche, freundliche und sanfte Ernst wird von Doris als ein verachtungswürdiger Schwächling abgelehnt (Lorisika 1985). Die Autorin problematisiert in ihren Romanen nicht nur die weiblichen Lebensvorstellungen in der Zeit der Weimarer Republik. Ihre Kritik bezieht sich auch auf die traditionelle Männlichkeit, die die Frauen nur beherrschen will.

6.6.4 Zum Schreibstil der Romane

Mit den beiden Romanen über Gilgi und Doris verfasste Keun keinesfalls triviale und billige Liebesromane oder kitschige Groschheftschengeschichten, die für die weibliche Leserschaft bestimmt wären. Das bezeugen viele positive zeitgenössische Rezensionen, die insbesondere Keuns hervorragende Beobachtungsgabe hervorhoben. Keun eröffnet in ihren Romanen keine revolutionären Sichtweisen, sie beschreibt die Realität, wie sie ist und wie man sie lebt bzw. leben kann. In dieser Hinsicht wurde Keuns Schreibweise manchmal wegen einer niedrigen ästhetisch-innovativen Kraft angegriffen (Lorisika 1985).

Sie schreibt sachlich, unsentimental, kühl. Gilgis Geschichten werden vor allem von einem auktorialen Erzähler geschildert. Wenn es zum ersten Bruch in Gilgis Leben kommt, verändert sich die Erzählperspektive: es wird seitdem entweder in erlebter Rede

oder dem inneren Monolog berichtet. Für *Das kunstseidene Mädchen* ist der Stil des inneren Monologs typisch. Der ganze Roman ist wie ein von Doris geschriebenes Tagebuch konzipiert und beinhaltet daher Doris' subjektive Äußerungen, Gefühle und Vermutungen. Dieser Aspekt des Romans steht eigentlich im Konflikt mit dem Programm der Neuen Sachlichkeit und dem Kriterium der Entpsychologisierung sowie der maximalen Objektivität des Erzählens. Die introspektive Schilderung der Hauptdarstellerin konnte aber – besonders dem weiblichen Teil des Lesepublikums – die Möglichkeit einer Identifikation mit ihr und ihren Problemen ermöglichen. Idealisierungen befinden sich in den beiden Romanen jedoch nicht. Die Sprache entspricht der üblichen Alltagssprache, manche literarischen Figuren benutzen sogar den Dialekt, was zu ihrer Glaubwürdigkeit und Lebhaftigkeit beiträgt.

6.5 Marieluise Fleißer (1901-1974)

Das Leben sowie das Werk von Marieluise Fleißer sind undenkbar mit ihrer bayerischen Heimatstadt Ingolstadt verbunden. Dort wurde sie 1901 geboren und dort ist sie 1974 auch gestorben. Zwischen den beiden Lebensdaten erstreckt sich jedoch ein interessantes und spannendes Lebensschicksal. Fleißers Eltern wollten ihrer Tochter eine gute Ausbildung gewähren, deshalb wurde sie ins Mädchenrealgymnasium in Regensburg geschickt, wo sie 1919 das Abitur ablegte, um anschließend das Studium der Theaterwissenschaft, Germanistik und Philosophie an der Ludwig-Maximilians-Universität in München aufzunehmen.

Bereits im erdrückenden Milieu des Regensburger Klosterinternats begann sie ihre ersten Erzählungen zu schreiben, die sie jedoch später vernichtete, nachdem Lion Feuchtwanger sie als expressionistisch (und daher altmodisch) kritisiert hatte. Mit ihrem Universitätsstudium in München fing für sie ein völlig anderes, neues, freies und unabhängiges Leben an. Sie mietete eine kleine Wohnung in Schwabing an, um das Leben in einer anonymen Großstadt kennen zu lernen und die Unterschiede zwischen Großstadt und Provinz besser wahrzunehmen. Bald wurde sie in die Gesellschaft der Münchner Bohemiens empfangen. Nichtsdestotrotz wird das Großstadtleben in keinem ihrer Werke thematisiert und auch nicht aus einer solchen Perspektive erzählt.

Stattdessen widmet sich Fleißer in ihren dramatischen sowie prosaischen Werken der Schilderung und Kritik des Lebens in einer Kleinstadt.

Während Fleißers Vater erwartete, dass seine Tochter nach dem Abschluss Mittelschullehrerin wird, fand sie eine besondere Vorliebe für Theater – eine Neigung, die sie übrigens mit ihrem Vater teilte – und Theaterwissenschaft. Sie wollte entweder Malerin oder Schriftstellerin werden. In München traf sie Anfang der 20er Jahre Lion Feuchtwanger, der zu ihrem väterlichen Mentor in ihren schriftstellerischen Anfängen wurde. Feuchtwanger, in dem Fleißer eine große Autorität sah, machte sie auf den aktuellen neusachlichen Stil in der Literatur der Weimarer Republik aufmerksam; sie solle etwas, was „vom eigenen Erleben“ (Hartenstein 2001: 39) hervorgeht, verfassen. Ab 1923 schrieb sie nach den Kriterien der Neuen Sachlichkeit.

Etwa zur selben Zeit wie Fleißer studierte an der Universität in München auch Bertolt Brecht. Brecht und Fleißer besuchten zunächst die theaterwissenschaftlichen Seminare und Vorlesungen, ohne sich näher gekannt zu haben. Vermittelt durch Feuchtwanger las Fleißer Brechts Stücke und 1924 begann sie an ihrem ersten Theaterstück *Die Fußwaschung* zu schreiben, das zwei Jahre später mit Brechts Empfehlung unter dem Titel *Fegefeuer in Ingolstadt* am Deutschen Theater in Berlin zur Uraufführung kam. Im Frühjahr 1924 vermittelte Lion Feuchtwanger die erste Begegnung Fleißers mit Brecht. Kurz darauf unterbrach Fleißer aus finanziellen Gründen das Studium in München und zog nach Ingolstadt zurück, wo sie einige Erzählungen verfasste. Das Stück *Fegefeuer in Ingolstadt* bedeutete für Fleißers schriftstellerische Karriere einen Durchbruch, obwohl hinter ihrem Namen von einigen Kritikern ein Pseudonym für Brecht vermutet wurde (Delabar, in: Fähnders, Karrenbrock 2003: 104). Auf Anhieb zählte die vierundzwanzigjährige Marieluise Fleißer zu den bekanntesten deutschen Dramatiker/innen. Sie verließ ihr Elternhaus und fuhr nach Berlin, um ins Zentrum des Zeitgeschehens zu sein. Kurz nach dem Erfolg ihres ersten Stückes befanden sich Pioniere in Ingolstadt. Fleißer erzählte Brecht davon und er regte sie dazu an, dies als Stoff und Thema für ein neues Theaterstück zu benutzen.

Fleißer hielt es in Berlin, wo sie sich ständig überfordert und isoliert fühlte, nicht lange aus. 1928 kehrte sie zuerst nach Ingolstadt, dann nach München zurück, verlobte sich mit ihrer Liebe aus der Jugendzeit, dem Tabakhändler Joseph „Bepp“ Haindl und publizierte in einem Band die zwischen 1925 und 1926 entstandenen Erzählungen unter

dem Titel *Ein Pfund Orangen und neun andere Geschichten der Marieluise Fleißer aus Ingolstadt* (1929). Brecht machte inzwischen einen großen Erfolg mit dem Stück *Dreigroschenoper* in Berlin und wurde zum berühmten Dramatiker. Anfang 1929 musste sie aber wieder nach Berlin, wo ihr zweites Stück *Pioniere in Ingolstadt* in Zusammenarbeit mit Brecht am Theater an Schiffbauerdamm zur Inszenierung vorbereitet wurde.⁵¹ Brecht umgestaltete das Stück, indem er ihm einen tieferen politischen Sinn verlieh. Fleißer akzeptierte kommentarlos alle Änderungen.⁵² Die Inszenierung wurde wegen der „offene(n) Darstellung der Sexualität und der Schikanen in der Reichswehr“ (Delabar, in: Fähnders, Karrenbrock 2003: 108) zum Skandal, der für Fleißer unerwartete Konsequenzen mit sich brachte. Das Stück wurde verboten, Fleißer in Ingolstadt als „Nestbeschmutzerin“ diskreditiert. Sie trennte sich nach einem Streit von Bertolt Brecht.

Der Skandal verhalf der Autorin allerdings zur großen Popularität, ihre Erzählungen wurden in den renommiertesten Zeitungen und Zeitschriften publiziert und ihre weiteren Stücke erwartet. Sie musste sich jedoch auch in einem von dem Ingolstädter Bürgermeister gegen sie geführten Prozess verteidigen. Kurz darauf löste sie die Verlobung mit Bepp Haindl auf und verlobte sich mit dem Journalisten, Schriftsteller und Brecht-Feind Hellmut Draws-Tychsen.

1931 beendete Fleißer ihren einzigen Roman *Mehltreisende Frieda Geier. Roman vom Rauchen, Sporteln, Lieben und Verkaufen*, der in den 1970er Jahren unter dem Titel *Eine Zierde für den Verein* neu veröffentlicht wurde. Der Roman erregte zwar gute Kritiken, das Lesepublikum ließ das Buch allerdings ohne Interesse. Nach dem Misserfolg ihres Romans, der Trennung von Draws-Tychsen und einem missglückten Selbstmordversuch beschloss Marieluise Fleißer, in ihre bayerische Heimatstadt Ingolstadt zurückzukehren. Dort schrieb die Autorin einige weitere Erzählungen, die sie gestreut, meistens in der *Vossischen Zeitung*, publizierte.

Nach 1933 wurden Fleißers *Pioniere in Ingolstadt* sowie *Mehltreisende Frieda Geier* von den Nationalsozialisten verboten. Fleißer bemühte sich um die Mitgliedschaft

⁵¹ Das Stück wurde bereits 1928 in Dresden uraufgeführt.

⁵² Die Fassung des Stückes von 1928 wurde in schriftlicher Form nie veröffentlicht. Nach Günther Rühle befindet sich diese Fassung im Nachlass der Autorin. Die Änderungen und Unterschiede zwischen erster und zweiter Fassung werden von Rühle ausführlicher beschrieben (in: *Gesammelte Werke*, I, 1973: 210f.)

in der Reichschrifttumskammer, um auch weiterhin publizieren zu können. In Ingolstadt schloss sie sich in innere Emigration ein. Nach der endgültigen Trennung von Draws-Tychsen ging sie 1935 eine nicht besonders glückliche Ehe mit ihrem Jugendfreund und Ex-Verlobten Bepp Haindl ein und wurde Hausfrau und Verkäuferin in seinem Tabakwarenschop. Sie bekam Schreibverbot, sie durfte maximal sechs kurze Feuilletons pro Jahr schreiben (Meine Biographie, in: *Marieluise Fleißer. Gesammelte Werke*, IV., 1989: 533). Das Schreibverbot erhielt sie allerdings nicht von den Nationalsozialisten, sondern von ihrem Ehemann. Als Autorin verstummte Marieluise Fleißer für viele Jahre. Wegen ihren andauernden Schwierigkeiten im persönlichen Leben, mehreren psychischen Zusammenbrüchen und der Unfähigkeit ihre eigene Situation zu relativieren, verpasste die Autorin eine offizielle Stellung zum Weltkrieg und zum Nationalsozialismus einzunehmen.

Erst nach dem Tod ihres Mannes 1958 fing Marieluise Fleißer erneut an zu schreiben. Die letzten zwei Jahre ihres Lebens befasste sie sich mit dem Schauspiel *Der Tiefseefisch*, „einem Stück um Schreiben und Überleben einer Frau in einem von Männern regierten Literaturbetrieb“ (Sauer 1991: 21). Der Text verfasste Fleißer bereits 1929/30, auf Anraten Brechts zog sie das Stück jedoch damals zurück. In den 70er Jahren des 20. Jahrhunderts knüpften an Marieluise Fleißer und ihr dramatisches Werk die jungen Dichter der Theateravantgarde – Franz Xaver Kroetz, Rainer Fassbinder, Martin Sperr an, die ihren Namen und ihr Werk für die Öffentlichkeit wieder entdeckten. Die Feministinnen interessierten sich in den 1970er Jahren für Marieluise Fleißer als eine Autorin, die „sich für die Belange der Frauen einsetzt“ (*Rückblick..*, in: *Gesammelte Werke*, IV., 1989: 560).

6.6 Mehltreisende Frieda Geier: eine emanzipierte Außenseiterin in der engen Provinz

Was nützt der Frau aller Fortschritt, wenn sie dann doch in die patriarchalischen Methoden der Lebensgemeinschaft hineingestoßen wird, die eine rückläufige Bewegung bei ihr erzwingt. „Die Männer müssen sich anders anstellen“, behauptet Frieda, fühlt sich als weiblicher Pionier.

Eine Zierde für den Verein, 1972: 126

Beide Volksstücke *Fegefeuer in Ingolstadt* sowie *Pioniere in Ingolstadt*, durch die Marieluise Fleißer zur öffentlichen Person und prominenten Autorin wurde und heutzutage als eine der wenigen erfolgreichen Dramatikerinnen der Zwischenkriegszeit betrachtet wird, haben eine kritische und sehr anschauliche Auseinandersetzung mit dem deutschen Kleinbürgertum zum Thema. 1931 veröffentlichte sie ihren einzigen Roman *Mehltreisende Frieda Geier*, der 1972 mit einigen Änderungen bearbeitet und unter dem Titel *Eine Zierde für den Verein* herausgegeben wurde. Die Autorin entscheidet sich für die Umbenennung⁵³ des Romans, „weil niemand mehr weiß, was eine Mehltreisende ist“ (Meine Biographie, in: *Marieluise Fleißer. Gesammelte Werke*, IV., 1989: 544).

Der Roman entstand in den literarisch produktivsten und privat turbulentesten Jahren der Marieluise Fleißer. Zwischen 1928 und 1930 passierte in Fleißers Leben sehr viel: Beenden von *Pioniere in Ingolstadt*, Verlobung mit Bepp Haindl, Umzug nach Berlin, die skandalöse Aufführung der *Pioniere* in Berlin, die schmerzhafteste Trennung von Brecht, Trennung von Haindl, Verlobung, Leben und Reisen mit Draws-Tychsen, die Veröffentlichung ihres ersten Erzählbandes *Ein Pfund Orangen*. „Sie erlebt sich als mehrfach geteiltes Selbst“ (Sauer 1991: 14). 1930 begann Marieluise Fleißer die Arbeit

⁵³ Marieluise Fleißer revidierte und bearbeitete seit der Mitte der 1960er Jahre fast alle ihre Werke aus der Zwischenkriegszeit, einschließlich ihrer Ingolstädter Theaterstücke. Nicht immer werden die Neufassungen von den Literaturforscher/innen gelobt. Der ursprüngliche Titel des Romans hielt die weibliche Hauptdarstellerin Frieda Geier im Zentrum der Geschichte. Der spätere Titel *Eine Zierde für den Verein* verschob die Aufmerksamkeit eher auf den männlichen Helden Gustl Gillich. Die wichtigsten Änderungen des Textes beziehen sich auf den neuen Nachnamen von Gustl (in der ersten Fassung hieß er Gustl Amricht) und auf die Änderungen einiger Szenen. Im Folgenden wird nach der Neufassung *Eine Zierde für den Verein* aus dem Jahre 1972 zitiert. Das Zitat aus dem Roman wird immer mit dem Sigel Zi sowie der Seitenangabe im Text begleitet.

an ihrem ersten Roman *Mehlreisende Frieda Geier*. 1931 wurde der Roman im Gustav Kiepenhauer Verlag, in einem der wichtigsten Verlage der Weimarer Zeit, publiziert.

Wie es in den von Günther Rühle zusammengestellten *Materialien zum Leben und Schreiben der Marieluise Fleißer* (Rühle 1973: 145-151) nachzulesen ist, wo die zeitgenössischen Rezensionen aus fünf wichtigen Zeitungen der Zwischenkriegszeit (*Vossische Zeitung*, *Deutsche Allgemeine Zeitung*, *Berliner Tageblatt*, *Bücherwurm* und *Berliner Börsen-Courier*) gesammelt wurden, wurde das Buch von den Rezensenten mit gemischten Gefühlen aufgenommen. Ähnlich war die Reaktion der Leserschaft; der Roman ließ sich in den 1930er Jahren nicht besonders gut verkaufen.⁵⁴ Marieluise Fleißer wurde als Dramatikerin bekannt; mit keinem ihrer später veröffentlichten literarischen Werke erreichte sie den Erfolg ihrer Ingolstädter Theaterstücke (Delabar, in: Fähnders, Karrenbrock 2003).

Zum Zeitpunkt des Erscheinens ihres Romans war die einunddreißigjährige Fleißer als eine begabte Autorin bekannt und beliebt. Der Kritiker Herbert Ihering bezeichnete sie in seiner Rezension zu *Frieda* sogar als „eine der wertvollsten deutschen Erzählerinnen“ (Herbert Ihering: Marie Luise Fleißers Roman, *Berliner Börsen-Courier*, 4. Juni 1932, zit. nach: Rühle 1973: 146-147). Dieser Rezensent wies auch darauf hin, dass der Titel irreführend ist, weil den tatsächlichen Mittelpunkt der Geschichte nicht Frieda Geier, sondern eben Gustl Gillich darstellt (ibid.).

6.6.1 Inhalt des Romans

Im Mittelpunkt des Romans steht die Liebesbeziehung zwischen zwei jungen Leuten. Gustl Gillich ist Sportler, ein hervorragender Schwimmer und Retter. Er rettete bereits sechzehn Leute vor dem Ertrinken. Als Idol der Jugend im bayerischen Provinzstädtchen trainiert Gustl den jungen Nachwuchs. Seit einigen Tagen ist er auch selbständiger Tabakwarenhändler in seinem neu eröffneten Tabakwarenladen.

Frieda arbeitet als Kauffrau in Sachen Mehl. Sie bietet und verkauft Mehl. Sie ist völlig selbständig und unabhängig, nur auf sich selbst angewiesen. Über ihre

⁵⁴ Im Erscheinungsjahr des Romans wurden 670 Exemplare verkauft, 1932 nur 521 Bücher und ein Jahr später kein Stück mehr (Tax 1984: 102)

Familienverhältnisse erfährt man so gut wie nichts (sie ist wohl Vollwaise), sie hat jedoch eine jüngere Schwester Linchen, die eine Klosterschule in einer anderen Stadt besucht, in einem Internat lebt und um die sich Frieda kümmert. Frieda fühlt sich verantwortlich für Linchen und will für sie eine bessere Zukunft erreichen.

Am Anfang der Geschichte befindet sich Frieda in einer psychischen Krise. Die Geschäfte gehen wohl in einer wirtschaftlich schlechten Zeit nicht gerade gut. Sie steht am Fluss, will hineinspringen und sich ertränken. Am Fluss trifft sie jedoch Gustl, der sie von dem Selbstmord abrät und stattdessen bittet er sie um ein Rendezvous. Gustl und Frieda verlieben sich ineinander. Gustl respektiert zunächst Friedas Freiheit und Selbständigkeit, die sie sorgfältig bewahrt. Er scheint sie sogar zu bewundern für ihr eigenständiges Leben, ihre freie Sexualität und ihren großen Willen sich alleine durch das Leben durchzuschlagen. Auch Frieda ist von dem sportlichen Gustl fasziniert.

Gustls Beziehung zu Frieda Geier wird in der Provinzstadt sowie in Gustls Familie von Anfang an mit Unzufriedenheit und Verdacht begleitet. Gustl wird vorgeworfen, wegen Frieda seinen Sport sowie den Sportverein und damit auch seine Anhänger zu vernachlässigen. Tatsächlich gibt Gustl zu, im Sport mehr erreichen zu können, falls man die Frauen völlig vermeidet und sich nur auf das Training und die Wettbewerbe konzentriert. Gustl wird nicht nur seitens seiner Anhänger kritisiert, sondern auch seine Mutter stellt sich gegen seine Beziehung zu Frieda.

Gustls Liebe zu Frieda ist stärker, nach anfänglichem Zögern entscheidet er sich gegen den Willen seiner Mutter und zur Unzufriedenheit seiner Anhänger für Frieda und verbringt viel Zeit mit ihr. Frieda hilft ihm im Laden, wenn sie Lust und Zeit hat. Sie putzt, räumt, dekoriert die Auslage, sie tut dies aber ausschließlich aus freiem Willen. Gustl zeigt dagegen nur geringes Interesse für Friedas Arbeit.

Wenn Gustl mit seinem Geschäft in finanzielle Schwierigkeiten gerät, kommt er auf die Idee, Frieda zu heiraten. Frieda soll als Gustls Ehefrau auf ihren eigenen Beruf verzichten (nach dem Gesetz entscheidet der Ehemann über den Beruf seiner Gattin) und als Aushilfskraft in seinem Laden ohne Anspruch auf eine finanzielle Belohnung arbeiten. Friedas Verzicht auf ihre Erwerbstätigkeit soll ein natürlicher Ausgang ihrer Heirat mit Gustl werden. Außerdem erwartet Gustl, dass Frieda ihre gesamten Ersparnisse einschließlich des für Linchen bestimmten Erbteils in sein Geschäft investiert. Dies kann und will Frieda allerdings nicht akzeptieren. Sie fürchtet nicht nur

den Verlust Linchens Erbteils, sondern vor allem den Verlust ihrer eigenen Selbständigkeit und finanziellen Unabhängigkeit, die sie sich unter schweren Bedingungen erarbeiten musste. Gustl interessiert sich für Linchens Schicksal hingegen nur wenig; es ist ihm egal, wer sich um sie kümmert, wenn Frieda heiratet.

Gustl liebt Frieda und ist daher durch ihre Ablehnung verletzt. Seine Verzweiflung steigert sich allmählich – wesentlich von seinem kleinbürgerlichen Milieu beeinflusst – zur Beleidigung. Er probiert Frieda noch zu überreden und wenn dies nichts hilft, will er ihr ein Kind machen und sie auf diese Weise zur Heirat zwingen. Wenn auch diese Aktion schief geht, fährt er Friedas Schwesterchen Linchen besuchen, um sie zu verführen, zu schwängern und Frieda auf diese Weise an sich zu binden.⁵⁵

Frieda beharrt jedoch sturr auf ihrer Entscheidung. Es ist offensichtlich, dass Gustl eine andere Frau braucht. Ihre Selbständigkeit bedeutet Frieda sehr viel und wenn sie in der Beziehung dazu gezwungen wird, ihre Unabhängigkeit aufzugeben, entscheidet sie sich lieber dafür, die Liebe aufzugeben. Wenn Gustl ihre Vorstellungen nicht akzeptieren kann, müssen sie sich voneinander trennen. Gustl ist im patriarchalischen Denken allzu tief befangen. Schließlich stehen alle auf Gustls Seite und Frieda wird in der Provinzstadt zur Außenseiterin. Sie beginnt, ihre Kunden in der Stadt zu verlieren, die Leute plaudern und quatschen über sie, sie wird auch von den Jungs bedroht. Sie muss die Stadt verlassen.

6.6.2 Analyse⁵⁶

6.6.2.1 Zwei Konfliktfelder des Romans

6.6.2.1.1 Der Geschlechterkonflikt: Selbständigkeit oder Liebe?

Neben der für Fleißer typischen Schilderung des kleinbürgerlichen Lebens kommen in diesem Roman mehrere wichtige Themen der Weimarer Zeit zum Ausdruck. Nicht nur auf Grund der Hauptthemen des Romans, die bereits im Untertitel *Roman vom Rauchen, Sporteln, Lieben und Verkaufen* aufgezählt werden, sondern auch mit der

⁵⁵ Diese Szene erscheint erst in der Neufassung des Romans von 1972 (McGowan 1987: 99).

⁵⁶ Die Zitate aus dem Roman werden mit dem Sigel Zi und der Seitenangabe im Text begleitet.

benutzten Erzählform gehört der Roman zur literarischen Bewegung und Ästhetik der Neuen Sachlichkeit. Den Untertitel behielt die Autorin auch für die Bearbeitung des Romans aus den 1970er Jahren. Meine Analyse konzentriert sich in erster Linie auf das Phänomen der Neuen Frau sowie den Geschlechterkonflikt, die in Fleißers Buch dargestellt wird.

Die Neue Frau zählt zu den neusachlichen Sujets. Wie gesagt, in ihr spiegelte sich sehr oft das Leben der jungen Angestellten, die sich häufig für eine moderne Frau hielten. Fleißers Frieda Geier hat aber wenig Gemeinsames mit den *girls*, von denen Irmgard Keun in ihren Romanen erzählt. Die Mädchen Doris und Gilgi träumen von der Unabhängigkeit, die einige Jahre ältere, erfahrene und daher auch weniger naive Frieda Geier konnte sich bereits ihre Unabhängigkeit und Autonomie erobern. Sie muss nun ihre Unabhängigkeit und Selbständigkeit angesichts der alten Gesellschaftsordnung und der konservativen Denkart, die in der Provinz auch trotz der Rationalisierung und Modernisierung in den zwanziger Jahren erhalten blieb, und ihre Freiheit verteidigen.

Aus soziologischer Sicht ist Frieda Geier der Angestelltenschicht zuzuordnen. Als Handlungsreisende und „eine direkte Agentin der Industrie“ (Zi 107) verkauft sie Mehl.⁵⁷ In der krisenhaften Abschlussphase der Weimarer Republik Anfang der dreißiger Jahre, wo sich die Leute gerade fast nach dem Spruch „lerne leben ohne zu essen“ (Zi 33) richten mussten und in einer „entmilitarisierten Stadt mit nur neunundzwanzigtausend Einwohnern und zehn Prozent Arbeitslosen“ (Zi 7, 110), die überdies ständig von der Konkurrenz der „leistungsfähigen Warrenhäuser“ der nahe liegenden Landeshauptstadt bedroht wurde, war es besonders kompliziert den Geschäften nachzugehen. In einem Beruf, wo Friedas Kollegen und Konkurrenten fast ausschließlich nur Männer sind und wo „man keinen Fehler begehn [darf]“ (Zi 35), muss sich Frieda männliche Verhaltensweisen und pragmatische Geschäftsstrategien aneignen und „durch dick und dünn gehn“ (Zi 36), um sich und ihrer Schwester den Lebensunterhalt zu sichern. Wie schwierig sie es als Frau in einem typischen Männerberuf hat, reflektiert Frieda in der Szene, wo sie dem Bäcker Stubenrauch Mehl zu verkaufen versucht. Obwohl der Bäcker nicht ausgesprochen zu den Herren gehört, die „sich gegen ein alleinstehendes weibliches

⁵⁷ Es wird an keiner Stelle des Romans Indiz dafür gelassen, ob sie in einem festen Angestelltenverhältnis als Vertreterin eines Großbetriebs arbeitet. Sie arbeitet eher auf die eigene Rechnung.

Wesen Freiheiten heraus[nehmen]“, „steht [sie] vor ihm als ein schwaches Weib, in dieser Welt von Männern erdacht. (Gegen sein langweiliges Schienbein würde sie ihn am liebsten treten.)“ (Zi 34-35).

Neben dem Beruf, der eher in den Männerbereich passt, trägt Frieda auch andere Züge des Männlichen, die sich meistens in ihrer äußeren Erscheinung ausdrücken. Sie zieht entweder einen langen Mantel oder eine schwarze Lederjacke und einen strapazierfähigen Rock an und trägt feste Schnürstiefel, von denen Gustl denkt, dass sie „für einen Herrn“ (Zi 19) bestimmt sind. Frieda, die ihre Klienten auch in der Großstadt hat, ist jedoch davon überzeugt, dass „die Kleidung auf Stadt- und Landkundschaft zugleich abgestimmt sein [muß]“ (Zi 31). Ihr Haar ließ sich Frieda der damaligen Mode entsprechend abschneiden. Außerdem sind Friedas Blicke „nicht weiblich“ (Zi 21), was wohl ihren eher mit männlichen Attributen konnotierten kaufmännischen Konkurrenzstrategien zuzurechnen ist:

„Man muss seinem Vordermann scharf auf die Hacken steigen, sonst wird man die Peripherie gedrängt, wo man verhungert.[...] Man muss den Kaufmann um Sinn und Verstand reden, ihn hypnotisieren.[...] Das oberste Gebot eines jeden: er darf sich nicht in die Lage des anderen versetzen. Mitgefühl lähmt“ (Zi 35-36).

Frieda raucht Zigaretten und um ihre Kunden zu erreichen, fährt sie ein Auto, „einen Laubfrosch“. Ihr Outfit kann dabei zweierlei interpretiert werden: einerseits kann es zur aktuellen, weiblichen Mode der Weimarer Zeit zugeordnet werden, andererseits zeugt es auch von Friedas Anpassungsfähigkeit und -bereitschaft in der Arbeitswelt: „Im Anfang hat sie da einige Fehler gemacht und sich zu flott angezogen“ (Zi 31).

An ihrem Geliebten Gustl bewundert sie in erster Linie seine Sportlichkeit sowie seine „leidenschaftliche Körperlichkeit“ (Capovilla, in: Aspetsberger, Fliedl 2001: 101). Frieda selbst, nach einer schweren Lungenentzündung abgeschwächt, treibt keinen Sport. Gustl wird im Roman als eine recht widersprüchliche Person dargestellt. Er fühlt sich von Frieda angezogen, sie ist anders als andere Frauen, ihre Freiheit und Selbständigkeit gefallen ihm, „[...] es imponiert ihm gewaltig, dass sie ihm Widerstand leistet. Ihre Haltung reizt ihn“ (Zi 55). Er verliebt sich in Frieda und kann sich ihr nicht mehr entziehen. „Er kann nicht weglaufen wie sonst und den weiblichen Teil den Folgen überlassen. [...] Diesmal wird er sich nicht so leicht aus der Affäre ziehn wie aus seinen anderen Affären“ (Zi 54-55).

Als Frieda bereits am Anfang der Beziehung Gustls breite Emotionenskala beobachtet, die sich von der Unentschiedenheit und Unsicherheit über Verwirrung bis zu den Bemühungen, Frieda wieder loszulassen, ausbreiten, wird sie durch ihren sechsten Sinn gewarnt und erinnert sich zugleich an die Aussage ihrer Freundin: „Die Männer muss man zugrunde richten, sonst richten sie einen zugrunde“ (Zi 55). Sie probiert ihn trotzdem für sich zu gewinnen, was ihr ohnehin auch gelingt, denn „schon hat er sich in ihren Bannkreis begeben“ (Zi 56). Während Frieda nach ein paar Tagen das Gefühl hat, Gustl ganz zu ihr herübergezogen zu haben, probiert Gustl sein Verhältnis mit Frieda zunächst heimlich zu machen (bei ihrem Besuch in seinem Laden versucht er sie vor seinen Kunden sowie Freunden zu verstecken, auf der Straße fühlt und benimmt er sich mit Frieda unsicher). Er denkt immer an die Möglichkeit, jederzeit auf Frieda verzichten zu können. Doch ist das gerade Frieda, die sich später von der Beziehung mit Gustl zu befreien sucht, während sich Gustl an seine Geliebte ganz fest klammert und von ihr abhängig wird. Gustl ist diesmal wirklich verliebt und ist sicher: „[...] wenn er Frieda nicht bekommt, heiratet er überhaupt nicht“ (Zi 86). Er versteht diese Heirat jedoch nicht als ein reines Liebesmotiv, sondern eine Herausforderung: „Wenn er nicht Friedas Patriarchen abgeben soll, entdeckt Gustl in sich kein Talent zum Patriarchen“ (Zi 86).

Gustl will ihre Ehe nach den alten patriarchalischen Regeln und Mustern aufbauen, wo das gemeinsame Eheleben auch die ökonomische Verwertung der Beziehung mit sich bringt. Er will Friedas erspartes Geld und sie selbst als billige Aushilfe in seinem Laden ausnützen. Eine solche Art des Zusammenlebens lehnt Frieda ab. „Frieda ist nicht abgeneigt, nach der eigenen Arbeitszeit das Größte zu beseitigen. Anders ist es schon, wenn sie merkt, dass er darauf pocht. Sie kann in den Tod nicht leiden, wenn Männer den lästigen und undankbaren Teil der Arbeit den Frauen zuschieben aus Prinzip“ (Zi 115). Sie sehnt sich nach einer Partnerschaft, wo die Frau ihrem Mann nicht unterlegen ist und wo „die Männer und Frauen auch zusammen helfen“ (Zi 115). Die alte, patriarchalische Eheform evoziert dagegen für Frieda „den alten Karren, mit dem man nicht mehr fahren kann“ (Zi 126). Je mehr Frieda zögert, desto mehr will Gustl seinen Willen durchsetzen. „Hier ist nicht Amerika“, heißt seine Antwort und er spielt dabei auf Amerika als Symbol der modernen Welt an. Gustl ist nicht bereit und fähig, mit Frieda ein modernes Verhältnis zu führen, obwohl er sie wirklich liebt. Nach seiner Auffassung muss sich Frieda ihm unterwerfen; er will ihren

Widerstand sprengen, ihr Herr werden und seine männliche Stärke beweisen; der „Naturbursche“ Gustl (Zi 124, 126) kennt sehr gut seine „natürlichen, ehelichen Rechte“, und zitiert dabei Frieda das Gesetzbuch⁵⁸. Doch Frieda verhält sich, „als seien die Paragraphen des Gesetzbuches für sie nicht geschrieben“ (Zi 116) und als „weiblicher Pionier“ (Zi 126) ist sie überzeugt: „Die Männer müssen sich anders einstellen“ (Zi 126).

Frieda ist allzu hellichtig, als dass sie sich auf die Heirat mit Gustl einlassen könnte („Dann ade, schöne Selbständigkeit!“; Zi 115) und auf diese Weise nicht nur ihre Zukunft, sondern auch die ihrer Schwester Linchen aufs Spiel setzen würde. Sie sind „ein zu ungleiches Paar“ (Zi 127), „Gustl braucht eine andere Frau“ (Zi 125, 126, 138). Friedas Beharren auf ihrem freien Spielraum versteht Gustl als Beleidigung und Demütigung seiner Person, zugleich jedoch auch als seine Unfähigkeit Friedas Freiheit und Frechheit zu „zähmen“. Die unterschiedlichen Lebens- und Liebesvorstellungen des traditionellen Gustls und der ökonomisch sowie persönlich emanzipierten Frieda führen schließlich zur Trennung.

Doch Gustl will das nicht aufgeben. Obwohl er fühlt, dass Frieda keine Frau für ihn ist, will er sie durch „die natürlichen Machtmittel des Mannes“ (Zi 163) an sich ketten: er versucht zunächst Frieda durch seine „Massierkunst“ im Schwimmbad zu verführen; er hat vor, ihr ein Kind zu machen und sie dadurch an sich zu binden. „Dies ist sein radikales unter den Mitteln“ (Zi 156). Wenn auch dieser Versuch scheitert, verwandelt er sich in „ein verwundetes Tier“ (Zi 142) und fährt Friedas junge Schwester besuchen, um sie zu schwängern, und Frieda auf diese Weise an sich zu binden. Schließlich muss Gustl selbst erkennen, dass er eine andere Frau braucht. Er zieht sich in den Sportverein zurück, wo er Friedas schmerzhaft Ablehnung und seine verletzte Selbstsicherheit kompensieren kann.

Ulrike Baureithel (in: Müller, Vedder 2000: 42f.) vergleicht in ihrer Analyse die beiden Hauptprotagonisten des Romans in Bezug auf ihr soziales und kulturelles Kapital. Nach Baureithel verfügt Gustl nicht über ein besseres kulturelles Kapital als Frieda, obwohl er in der kleinstädtischen Gemeinschaft zu einer bekannten Person gehört, daher

⁵⁸ 1900 trat in Kraft das Neue Bürgerliche Gesetzbuch, nach dem die Frau zwar eine rechtliche Unabhängigkeit gewann, über ihre Arbeitskraft entschied jedoch auch weiterhin ihr Ehemann. Auf seinen Wunsch musste die Frau auf ihren Beruf verzichten. Im § 1354 hieß es: „Dem Mann steht die Entscheidung in allen das gemeinschaftliche Leben betreffenden Angelegenheiten zu.“ (zit. nach Brinker-Gabler, in: *Frauen sehen ihre Zeit*, 1984: 51).

sozial sehr gut integriert ist und längere kaufmännische Erfahrungen sowie feste soziale Bindungen und hohes soziales Prestige im Sportverein genießt. Auf die sozialen Kontakte sowie seine Berufserfahrungen kann er sich verlassen und von ihnen auch profitieren. Er stammt aus einer Familie, die „in einer Branche sitzt, deren Boden noch trägt“ (Zi 109) und als „vereinzelte Schutzinsel“ (Zi 109) von der Armut und den Schwierigkeiten der wirtschaftlichen Krise nicht so stark wie andere Schichten bedroht ist. Das alles erleichtert ihm das Leben in dem Provinzstädtchen, wo „oft nur die Beziehung, das Privileg der Kaste, der bloße Zufall [entscheidet], wer zuerst da war“ (Zi 108).

Obwohl Frieda im Roman als „Entwurzelte“ (Zi 109) geschildert wird, erreicht ihr kulturelles Kapital, so Baureithel, trotzdem ein höheres Niveau (ibid.). Frieda ist in ihrem Beruf inzwischen genauso gut eingearbeitet wie Gustl, aber im Gegensatz zu ihm ist sie gebildeter, klüger und rationeller. Ins Milieu der kleinen Provinzstadt ist sie im Vergleich mit Gustl allerdings nur ziemlich schlecht integriert. Ihre sozialen Kontakte in der Kleinstadt sind nur auf ihre Kundschaft begrenzt und sind nicht so stark und fest wie die Kontakte von Gustl. Neben der Andersartigkeit ihres Lebensstils erschwert ihr dies ebenfalls das Leben in der Kleinstadt. Ihr erworbenes kulturelles und soziales Kapital ist besser zu einem Großstadtleben geeignet. Obwohl Frieda und Gustl offensichtlich die Gegenpole darstellen, sieht Baureithel in ihrer Beziehung die Konstellation einer „glücklichen Ergänzung“, die allerdings schließlich nicht zum Ausgleich führt (ibid.: 44).

6.6.2.1.2 Großstadt vs. Provinz – Modernität, Sachlichkeit und Kälte vs. Tradition und alte Ordnung

Die Provinz wurde von der Industrialisierung und Modernisierung auch ergriffen und spürte die Negativa. Die Provinz beharrt allerdings auf ihrer alten Ordnung ebenso wie der Gustl an ihren kleinstädtischen Ort angefesselt ist. Frieda ist dagegen synonymisch mit der Großstadt. Ihre Einstellung kann man zwar nicht ausgesprochen als kalt ansehen, jedoch ist ihre Entscheidung vernünftig und sachlich. Wenn sie ihre Selbständigkeit in einem Liebesverhältnis behalten kann und dabei vor eine Entscheidung gestellt wird – entweder Liebe oder Selbständigkeit und finanzielle Unabhängigkeit, entschließt sie sich für das andere, weil es ihr unter diesen Umständen

mehr bedeutet. Sie sah, dass die Welt männlich definiert ist, dass sie sich in einem Männerberuf etablieren musste, desto mehr kennt sie die Bedeutung ihrer Selbständigkeit. Sie ist als Großstadtler beweglicher, sie ist eine Reisende, nicht so fest an einen Ort gebunden, deswegen auch in ihrem Denken freier und anpassender als Gustl, der nur die Regeln und Normen seiner kleinstädtischen Heimat akzeptiert und fordert. Bindungslos, geschichtslos und enturzelt. Ihre einzige persönliche Bindung bilden ihre Beziehungen zu der Schwester Linchen und bis zur Trennung auch zu ihrem Geliebten Gustl. Die gnadenlose Konkurrenz in ihrem Beruf verbietet ihr alle Gefühle gegenüber ihren Kunden nicht nur zu zeigen, sondern sogar zu spüren.

Während Keuns Romane als Schauplatz die Metropole Berlin haben und Baums Chemiestudentin Helene in ihrer Lebensgeschichte durch die Großstädte Wien, Frankfurt am Main und München stolpert, macht Fleißer in ihrem Roman ganz untypischerweise für die Literatur der Weimarer Republik und sehr typisch für die Autorin selbst eine bayerische Kleinstadt zum Zentrum der Geschichte. Der Name der Stadt wird im ganzen Prosawerk nicht explizit genannt. Nach den Angaben im Roman handelt es sich um Ingolstadt. Marieluise Fleißer gehörte zur hervorragenden Kennerin dieses Milieus, nicht nur in diesem Roman, sondern auch in ihren anderen, insbesondere dramatischen Werken. Im Bild des kleinbürgerlichen Milieus zeichnet Fleißer das Bild der patriarchalischen Gesellschaft par excellence auf. Während das Leben in den Großstädten von allen Aspekten der Modernisierung und Technisierung überwältigt wurde, was Hand in Hand mit den veränderten Lebensweisen und Moralvorstellungen ging, blieben das Leben und Denken der kleinstädtischen Bürger davon nur sehr wenig berührt. In den Augen der kleinstädtischen Leute missachtet Frieda ihre „Gesetze“, obwohl sie sie in Wirklichkeit nicht verspottet, sondern von ihnen nur abweicht. Aber die Provinz sieht da keinen Unterschied.

In den literarischen Figuren Frieda und Gustl werden zwei unterschiedliche Weltanschauungen konfrontiert, die nicht miteinander konvenieren können. Frieda, die eine städtische Zivilisation erlebte und in der Großstadt Erfahrungen machte, stellt durch ihre Lebensweise und ihr modernes Selbstbewusstsein für ihre Provinzstadt eine Innovation dar, die ihre Bewohner als Bedrohung des alten Systems empfinden und keinesfalls dulden wollen. So urteilt beispielsweise Gustls Mutter über Frieda: „Wenn sie auch hier geboren ist, hat sie manches Jahr in der Fremde verbracht und Berufe

gewechselt. Für mich ist das keine Empfehlung“ (Zi 79). Die kleine Provinzstadt wird von der Autorin nicht idyllisch dargestellt. Die Modernität der Großstadt wird von der Kleinstadt als eine Gefahr im Hinblick auf die etablierten provinziellen Norm-, Rollen- und Moralvorstellungen wahrgenommen. Friedas Andersartigkeit ruft in der Kleinstadt Misstrauen, Verdacht, Ablehnung und Angst hervor, was unter anderem auch in den ziemlich frequentierten Bezeichnungen wie „Satan“, „Luzifers Tochter“, „Schlange“ und „Hexe“ zum Ausdruck kommt.⁵⁹ Frieda ist nicht mit ihrem Milieu konform, sie ist „Einzelkämpferin vor Ort“ (Becker 1995: 222). Dies bezieht sich nicht nur auf ihre moderne Weiblichkeit, sondern auch ihren nicht gerade „ordentlich bürgerlichen“ Reiseberuf (Baureithel, in: Müller, Vedder 2000: 52). In der Provinz, wo sich die Leute näher und bekannter sind und das Leben eines jeden sich fast vor den Augen der anderen Bewohner abspielt, ist die Akzeptanz und Konformität mit ihren Normen und Regeln von großer Bedeutung. Die strenge soziale Kontrolle in der Provinzstadt fordert von Frieda die Anpassung an ihre Ordnung, sonst läuft Frieda die Gefahr aus der Gemeinschaft ausgestoßen zu werden. Durch den Ausschluss Friedas aus der Gemeinschaft verteidigt und schützt die kleinbürgerliche Provinz ihr Lebenssystem und gibt zugleich auch eine Warnung für alle, die diese Regeln verletzen möchten. Die meisten Menschen verfügen über das Bedürfnis, nicht am Rande der Gesellschaft zu leben, sondern einer sozialen Gruppe anzugehören. Die kompromisslose Frieda distanziert sich offensichtlich von den Normen der Provinzstadt und zeigt auch keinen Willen sich anpassen zu wollen. Auch Friedas freie Sexualität, die ebenso ein charakteristisches Merkmal der Neuen Frau der Zwischenkriegszeit war, ruft in der kleinbürgerlichen Provinz eine Irritation hervor. Da sich alles Neue in der Provinz ganz kompliziert durchsetzen läßt, konnte sich da in den 1920er Jahren auch eine emanzipierte und moderne Frau nur schwierig behaupten. Frieda wird am Ende von ihrer sozialen Umgebung vermieden, verliert alle sozialen Bindungen und bleibt völlig isoliert. Sie wird als die „unglücksbringende Person, die einem Sportler die diesjährige Meisterschaft versaut hat“, beschuldigt (Zi 161). Frieda „fällt aus der Masse“ (Zi 161). „Wenn das so weitergeht, muss sie in einen anderen Bezirk abwandern“

⁵⁹ Moray McGowan (1987) spricht in diesem Zusammenhang von einem Hexenmotiv in diesem Roman und verbindet es mit der Verfolgung Fleißers nach der skandalösen Aufführung ihres Theaterstückes *Pioniere in Ingolstadt*.

(Zi 181). Gustl dagegen kann sein Prestige im Sportverein als Trainer und Sportmann zurückgewinnen.

6.6.2.2 Autobiographischer Hintergrund des Romans: Frieda = verschlüsseltes Selbstportrait der Autorin

Der Konflikt zwischen der Modernität und Tradition ist der Autorin selbst nicht unbekannt. Die Auseinandersetzung zwischen der kleinstädtischen und großstädtischen Lebens- und Denkweise musste sie in ihrem Leben mehrmals erleben. Nicht selten wird in der Forschungsliteratur auf manche autobiographischen Züge in ihrem Werk verwiesen. Marieluise Fleißer wusste aus eigener Erfahrung, wovon sie in ihrem Roman erzählte. Die Männer, denen sie im Leben begegnete und die sie beeinflussten – Lion Feuchtwanger, Bertolt Brecht, Draw-Tychsen, Joseph Haindl, erscheinen auch in ihren Werken und spiegeln sich in ihren männlichen Figuren wider. Fleißer verfügte über eine rare Beobachtungsgabe und konnte aus eigener Erfahrung die Gegenpole der Kleinstadt und Großstadt beschreiben. Mit folgenden Worten fasste sie nicht nur ihre eigene Erfahrung, sondern auch die ihrer aus dem Kleinstadtmilieu kommenden Genossen zusammen: „Als Studierende haben die jungen Menschen Jahre in der Großstadt verbracht. Es wird ihnen zu eng in den Verhältnissen zu Hause. Im besten Fall passen sie sich äußerlich an. Aber in Keim in ihnen, die Unzufriedenheit bleibt, zwingt sie zu einer zerstörerischen Hellsichtigkeit, zu den unwillkürlichen Vergleichen“ (Zi 108). Auch Frieda wird von der Autorin diese zerstörerische Hellsichtigkeit verliehen. Die Autorin verweist auf die Unmöglichkeit sowie Sinnlosigkeit beide Welten verknüpfen zu wollen. Fleißer war auch in der Lage sich in die Männergestalten ihrer Bücher ganz treu einzufühlen. In der Liebesgeschichte zwischen Frieda und Gustl spiegeln sich Fleißers Erlebnisse aus dem Liebesverhältnis mit Bepp Haindl wider, der 1935 zu ihrem Gatten wurde. Ähnlich wie Frieda im Roman verkörperte die Autorin in der Beziehung zu dem ungebildeten, spießbürgerlichen, anspruchlosen und traditionell angelegten Haindl den Gegenpol ihres Freundes – eine intellektuelle, unabhängige, von dem großstädtischen Leben sowie Denken beeinflusste Frau.

Sie verfasste das Buch nach vielen Problemen und einer längeren Pause, die sie durch den Skandal um ihre *Pioniere in Ingolstadt* und die Trennung von Brecht

durchmachen musste. Gustl Gillich steht hier stellvertretend für ihre Liebe aus der Jugend und ihren späteren Ehemann Joseph Haindl. Haindl besaß einen Tabakwarenladen und war ausgezeichneter Schwimmer genauso wie der Hauptdarsteller des Romans Gillich. Frieda trägt charakteristische Züge der Persönlichkeit der jungen Autorin. Die Beziehung und der darauf folgende Konflikt zwischen Gustl und Frieda spiegeln das unglückliche Verhältnis der Autorin zu Haindl wider. Oft wird in der Literaturforschung darauf hingewiesen, dass Frieda ihre Selbständigkeit im Gegensatz zu der Autorin durchzusetzen vermochte. Marieluise Fleißer heiratete Bepp Haindl und wurde zur Hausfrau und Tabakwarenverkäuferin im Geschäft ihres Ehemannes. Nachher verstummte sie als Autorin bis zum Tod ihres Ehemannes. Dies geschah jedoch erst 1935. Wahrscheinlicher scheint es mir zu sein, dass Fleißer die autobiographische Inspiration zum Roman *Mehltreisende Frieda Geier* schon zwei Jahre früher schöpfte, als sie „seinem Drängen nach[gab]“ (Meine Biographie, in: *Marieluise Fleißer. Gesammelte Werke*, IV., 1989: 529. Vgl. dazu auch den Beitrag von Jutta Sauer 1991: 15ff.) und sich mit Haindl 1928 verlobte (Vgl. Sauer 1991: 85-106). Lion Feuchtwanger riet der Autorin „dringend“, „sich nicht mit der sinnlosen Ehe in Ingolstadt ihre Berufsarbeit zu zerstören“ (Meine Biographie, in: *Marieluise Fleißer. Gesammelte Werke*, IV, 1989: 530). Bereits einige Monate nach der Verlobung beschloss Fleißer, dass Haindl eine andere Frau braucht. Sie löste ihre Verlobung.

Bis dahin könnte also die literarische Figur Frieda Geier mit der Autorin übereinstimmen. Fleißer verfasste den Roman im großstädtischen Milieu Berlins und war damals in Draw-Tychsen verliebt. Fleißer fühlte sich nach der Trennung von Brecht sowie Haindl einsam und schutzlos und einen Halt hoffte sie bei Draw-Tychsen in Berlin zu finden. Wie bereits erwähnt wurde, kämpfte Fleißer nach der Trennung von Draw-Tychsen mit großen psychischen Problemen. Die Schriftstellerin sehnte sich nach mehreren unterbrochenen und eher unglücklichen Liebesverhältnissen in der sachlichen Metropole nach der Sicherheit und Geborgenheit eines ehelichen und familiären Zusammenlebens im bekannten kleinstädtischen Milieu sowie der ökonomischen Absicherung, ohne die fatalen Folgen dieser Eheschließung für ihre schriftstellerische Tätigkeit und Unabhängigkeit in Betracht zu ziehen. Auf jeden Fall – während Fleißer in ihrem einzigen Roman alle Schwierigkeiten beschrieb, die sich aus einem Liebesverhältnis zwischen einer modernen, emanzipierten, intellektuellen und

großstadterfahrenen Frau und einem kleinstädtischen, traditionellen und patriarchalischen Mann ergeben können, ging sie eine solche Gemeinschaft mit Haindl schließlich trotzdem ein.

Möglicherweise fehlte der Autorin tatsächlich an manchen wichtigen Eigenschaften von Frieda Geier. Die Autorin war psychisch instabil, nach 1933 nicht mehr finanziell unabhängig und selbstbewusst und vermisste einen festen Halt der Familie und Verwandtschaft (Becker, in: Becker, Weiß 1995). Frieda nimmt hingegen Gustls Vorschlag nicht an, weil sie Gustls patriarchalische Einstellung fürchtet und darin den Verlust ihrer wirtschaftlichen und finanziellen Unabhängigkeit spürt. Sie weiß auch genau, dass es unmöglich ist, seine Vorstellungen ändern zu wollen. Sie verzichtet lieber auf ihn und seine Liebe, als dass sie ihre Freiheit und Selbständigkeit für ihr Zusammenleben opferte.

Ein anderer autobiographischer Zug wird in der Figur der Linchen Geier verkörpert, die die eigenen Erlebnisse der jungen Marieluise Fleißer aus den Jahren, als sie sich im Regensburger Internat befand und da eine Schule besuchte.

Der Roman endet – im Unterschied zu Baums Roman – mit keinem Happyend. Das Ende ist eher ambivalent: einerseits ist es Frieda gelungen, ihre ökonomische Unabhängigkeit zu bewahren, andererseits wurde sie aus der Provinz wegen ihrer Andersartigkeit weggejagt. Ebenfalls verlor sie ihre Liebe. Ein solches Ende bedeutet kein Happyend in Bezug auf die Emanzipation der Frau, sondern einen Sieg für die patriarchalische Denkweise, die die Selbständigkeit und materielle Unabhängigkeit einer Frau nicht respektieren und akzeptieren kann.

6.6.3 Marieluise Fleißer als neusachliche Autorin

*Ich möchte immer was geben, wo eine wirkliche
Lebensbeobachtung dahintersteht.*

Marieluise Fleißer

Marieluise Fleißer wird zu den konsequentesten Vertreter/innen des Programms der Neuen Sachlichkeit gezählt (Becker, in: Jürgs 2000: 78). Bereits ihre ersten Erzählungen schrieb sie nach dem Rat von Lion Feuchtwanger im neusachlichen Stil. Als die wichtigste Auseinandersetzung mit dem Stil der Neuen Sachlichkeit gilt ihr Essay *Der Heinrich Kleist der Novellen* aus dem Jahre 1926, wo sie in Anlehnung an Kleists Novellen die Kriterien der neusachlichen Schreibweise entwickelte.

Obwohl Fleißer mit dem Buch über Frieda Geier keinen Großstadtroman schuf, versuchte sie sich an diesen Kriterien zu halten. Sie schildert sehr anschaulich das Leben in einer Kleinstadt von neunundzwanzigtausend Einwohnern. Mit der Angabe der Zahl der Arbeitslosen entlarvt sie auch die Situation nach dem Börsenkrach und Ausbruch der Weltwirtschaftskrise. Der Sport, der in diesem Roman eine wichtige Rolle spielt, und die Neue Frau sowie die Generationskonflikte zwischen der traditionellen und modernen Weltanschauung gehören zu den typischen neusachlichen Sujets.

Im Roman wechseln sich die Erzählpositionen: mal wird in der Innenperspektive, mal in erlebter Rede erzählt. Dazu kommen im Buch auch zahlreiche Dialoge und die Erzähler-Kommentare, die sehr oft einen ironischen Anklang haben (McGowan 1987). Die Technik der erlebten Rede benutzt Fleißer häufig auch in ihren Erzählungen, was auch ein wichtiger Aspekt des Stils der Neuen Sachlichkeit ist.

7. Zusammenfassung und Schluss

Das Bild der Neuen Frau unterschied sich radikal von ihrer Vorgängerin aus der Vorkriegszeit. Die moderne Frau ließ sich nichts vordiktieren, setzte sich eigene Ziele voraus, wollte sie auch zur Erfüllung bringen und eine wunderbare Karriere machen. Sie war frei, selbständig, unabhängig, aktiv, zielbewusst, strebsam, ausgelassen, nonkonform, rebellisch, provokativ oder sogar skandalträchtig. Mindestens auf diese Art und Weise wurde das Bild der Neuen Frau der Öffentlichkeit von den Massenmedien präsentiert. Die reale Situation der Frauen in der Weimarer Zeit ist trotz der neuen Rechte und Freiheiten nicht so eindeutig positiv zu beurteilen. Die Erwerbstätigkeit der Frauen konnte sich auf dem deutschen Arbeitsmarkt der Weimarer Republik etablieren. Zugleich wurde eine berufstätige Frau allerdings der mehrfachen sozioökonomischen Benachteiligung ausgesetzt und in der Arbeit nach der Geschlechterdifferenz behandelt.

Im Hinblick auf die Folgen des Ersten Weltkrieges, den ständigen Kampf mit der Inflation, den Börsenkrach 1929 und die immer vorhandene Drohung der Arbeitslosigkeit wirken die Goldenen Zwanziger Jahre und das Phänomen der Neuen Frau wie ein Traum. *Girl* war ein allgemeines Vorstellungsbild dieser Erscheinung. Eine autonome, emanzipierte, unabhängige und vor allem von ihrer sozialen Umgebung auch so akzeptierte Frau war diejenige, die sich in der Zwischenkriegszeit als Neue Frau betrachten konnte.

In der Weimarer Zeit zwischen 1918 und 1933 konnten Frauen viel für sich gewinnen. Die Prämissen bildeten die politischen Rechte und das Recht der Frauen auf den eigenen Erwerb. Frauen konnten offiziell in männliche Domänen durchdringen. Eine dieser Domänen repräsentierte bis 1918 die akademische Welt. Seit 1918 können Frauen an allen deutschen Universitäten studieren und auf dieser Ebene sind sie also den Männern gleich gestellt. In der Zwischenkriegszeit eröffneten sich Frauen andere Möglichkeiten als nur Hausfrau und Mutter zu werden. Sie konnten Auto fahren, öffentlich rauchen, reisen, Sport treiben und vom Mann materiell unabhängig sein.

Eine andere Männerdomäne in der sich die Frauen in der Weimarer Zeit betätigen konnten, war Kunst und Literatur. Obwohl die Männer auch weiterhin in der Mehrheit blieben, nahm die Zahl der schreibenden Frauen in den 1920er Jahren im Vergleich mit

den vergangenen Jahrzehnten und Jahrhunderten deutlich zu. Viele schreibende Frauen setzten sich in der Zwischenkriegszeit zunächst als Journalistinnen durch.

Die Autoren und Autorinnen der Weimarer Republik reflektierten, verarbeiteten und problematisierten in ihrem literarischen Werk häufig die gesellschaftliche Situation der Weimarer Zeit. Eine solche Sprachrohr der aktuellen Geschehnisse sind auch die in der vorliegenden Arbeit analysierten Romane von Irmgard Keun, Vicki Baum und Marieluise Fleißer. Die Romane fokussieren auf das Phänomen der Neuen Frau und können zu dem Programm der Neuen Sachlichkeit zugeordnet werden. Vicki Baum, Irmgard Keun sowie Marieluise Fleißer erkannten in ihren Werken aus den 20er bzw. frühen 30er Jahren die aktuellen gesellschaftlichen Probleme und trafen mit ihren Büchern den Nerv der Zeit. Mit gnadenloser Beobachtungsschärfe schilderten sie das Leben der Leute in der Weimarer Republik und ihre Romane zeichnen sich durch präzise Milieuschilderungen aus.

Der Roman *stud.chem. Helene Willfüer* (1928) von Vicki Baum thematisiert eine Frau in der akademischen Welt, was für eine Frau der Weimarer Republik eine durchaus neue Rolle darstellte. Die Protagonistinnen der beiden ersten Romane von Irmgard Keun *Gilgi – eine von uns* (1931) und *Das kunstseidene Mädchen* (1932) verkörpern in ihren Lebensentwürfen, Wünschen und Träumen die typischsten Repräsentantinnen der Neuen Frau in der Zeit der Weimarer Republik, die aus der Angestelltenschicht hervorgingen. Die Heldin des Romans *Mehltreisende Frieda Geier* (später *Eine Zierde für den Verein*) von Marieluise Fleißer stellt eine andere Alternative der Neuen Frau dar, die von den Medien in den 1920er Jahren als *garçonne* beschrieben wurde. Eine Frau, die ihr Geschäfts- und Gefühlsleben voneinander abzutrennen vermochte, dabei jedoch an der kleinbürgerlichen Moral und den traditionellen, alten Rollenmustern scheiterte.

Baums Helene will sich in der akademischen Welt durchsetzen und muss auf ihrem Weg zum Erfolg viele Hindernisse und Vorurteile überwinden. Keuns Heldinnen Gilgi und Doris sind Angestellte, die von einem Aufstieg träumen. Beide kommen nicht an das ersehnte Ziel. In den beiden Protagonistinnen Gilgi sowie Doris wird die sogenannte Girlkultur der Weimarer Zeit radikal karikiert. Keun entlarvt ironisch und mitleidlos ihre durch die amerikanische Filmindustrie ausgelösten Träume, die im Widerspruch zur Realität der Weimarer Republik standen. Die Autorin verweist nicht nur auf die Möglichkeiten, die sich den Frauen in der Zeit der Weimarer Republik öffneten,

sondern auch auf die Naivität der Mädchen, die sich dem Lebensstil der Neuen Frau anzupassen strebten.

Auch Frieda Geier, die Heldin des einzigen Romans von Marieluise Fleißer, muss mit Problemen rechnen und wird früher oder später auch mit den Zeitproblemen konfrontiert. Vielmehr als Doris und Gilgi gelangt die allzu moderne Frieda jedoch mit dem traditionellen, patriarchalischen Denken der Provinz und ihrer Einwohner in Konflikt. Frieda verzichtet auf ihre Selbständigkeit nicht und ist entschlossen, sich ihre Unabhängigkeit gegenüber Gustl sowie der kleinstädtischen Meinung zu bewahren. Obwohl sie am Ende ihre Heimatstadt wahrscheinlich verlassen muss, hat sie in einer Richtung ihren Kampf doch gewonnen.

Die Frage, warum die Autorinnen wie Irmgard Keun, Vicki Baum und Marieluise Fleißer und ihre Werke aus dem Bewusstsein des Lesepublikums verschwanden, bietet mehrere Antworten. Keun und Baum, die in der Weimarer Zeit berühmt waren, mussten nach 1933 vor dem Faschismus ins Exil fliehen. In ihrer Heimat wurden sie verschwiegen, ihr Werk verboten und verbrannt. Fleißer blieb auch während des Kriegs in Deutschland, schrieb und veröffentlichte jedoch fast nichts. In den ersten zwanzig Jahren nach dem Krieg interessierte sich weder die Literaturwissenschaft noch das Lesepublikum für die Autorinnen der Neuen Sachlichkeit. Die Literaturwissenschaftlerin Livia Wittmann (in: *Jahrbuch für...* 1982: 62) sieht den Hauptgrund darin, dass die Welt in diesen Werken aus der weiblichen Sicht geschildert wird und die weibliche Lebenserfahrung zum Ausdruck bringt, was von der Literaturwissenschaft bis in die sechziger Jahre des 20. Jahrhunderts als „Abweichung von der Norm“ empfunden wurde.

Ein anderes Problem stellte die Etikettierung der Autorinnen dar. Irmgard Keun wird als Unterhaltungsautorin bezeichnet, wobei mit diesem Label insbesondere ihre beiden Romane aus den 1930er Jahren versehen werden. Auch während des Zweiten Weltkriegs zählte Keun zu dem Zirkel der meistgelesenen Exilautoren und –autorinnen. Vicki Baum wurde in der Vergangenheit als Trivialautorin abgeschätzt, was auch das lange und eigentlich bisher bestehende Uninteresse der Literaturwissenschaft an ihrem Werk verursachte. Marieluise Fleißer wurde während des Zweiten Weltkriegs sowie in den 1950er und 1960er Jahren vergessen und erst in den 1970er Jahren wieder entdeckt. Heutzutage wird vor allem ihr dramatisches Werk geschätzt und teilweise auch aufgeführt. Baum, Keun sowie Fleißer gehörten zu den ausgezeichneten Beobachterinnen

des Zeitgeschehens und ihr Werk aus der Zwischenkriegszeit muss als ebenso repräsentativ für die Literatur der Weimarer Republik angesehen werden wie Falladas *Kleiner Mann – was nun?* oder Döblins Roman *Berlin – Alexanderplatz*.

8. Literaturverzeichnis

8.1 Primärliteratur:

Baum, Vicki 1960. *Stud. Chem. Helene Willfüer*, München: Wilhelm Heyne Verlag

Fleißer, Marieluise 1972. *Eine Zierde für den Verein. Roman vom Rauchen, Sporteln, Lieben und Verkaufen*, Frankfurt/Main: Suhrkamp

Keun, Irmgard 1993. *Gilgi – eine von uns*, Hildesheim: Claassen

Keun, Irmgard 2004. *Das kunstseidene Mädchen*, München: List Taschenbuch Verlag

Marieluise Fleißer. Gesammelte Werke. Erster Band. Dramen, hrsg. von Günther Rühle, Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1972, S. 7-60 (Leben und Schreiben der Marieluise Fleißer aus Ingolstadt)

Marieluise Fleißer. Gesammelte Werke. Vierter Band. Aus dem Nachlaß. Hrsg. von Günther Rühle, Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1989, (Meine Biographie, S. 522-546; Rückblick auf das Leben und Schreiben der Marieluise Fleißer, S. 549-570)

8.2 Sekundärliteratur:

ALBERT, Claudia: „Lust an der Gewalt. Opfer und Täter in Marieluise Fleißers Roman „Eine Zierde für den Verein““, in: *literatur für leser*, Jg. 1991, Nr. 1, S. 18-30

ALLKEMPER, Alo; Eke, Norbert Otto 2002. *Deutsche Dramatiker des 20. Jahrhunderts*, Berlin: Erich Schmidt Verlag

ANKUM von, Katharina (Hg.) 1999. *Frauen in der Großstadt: Herausforderung der Moderne?*, Dortmund: Edition Ebersbach

ANKUM von, Katharina: „Ich liebe Berlin mit einer Angst in den Knien“, Weibliche Stadterfahrung in Irmgard Keuns *Das kunstseidene Mädchen*“, in: *Frauen in der Großstadt: Herausforderung der Moderne?*, hrsg. von Katharina von Ankum, Dortmund: Edition Ebersbach, 1999, S. 159-191

ASPETSBERGER, Friedbert, Konstanze Fliedl (Hg.) 2001. *Geschlechter. Essays zur Gegenwartsliteratur*, Innsbruck, Wien, München: Studien Verlag (= Schriftenreihe Literatur des Instituts für Österreichkunde. Bd. 12)

BARNDT, Kerstin: „Engel oder Megäre“. Figurationen einer „Neuen Frau“ bei Marieluise Fleißer und Irmgard Keun, in: *Reflexive Naivität. Zum Werk Marieluise Fleißers*, hrsg. von Maria E. Müller und Ulrike Vebber, Berlin: Erich Schmidt 2000, S. 16-34

BARNDT, Kerstin 2003. *Sentiment und Sachlichkeit*, Köln, Weimar, Wien: Böhlau Verlag

BARNDT, Kerstin: „Eine von uns?“ Irmgard Keuns Leserinnen und das Melodramatische, in: *Autorinnen der Weimarer Republik*, hrsg. von Walter Fähnders und Helga Karrenbrock, Bielefeld: Aisthesis Verlag, 2003, S. 137-162

BAUREITHEL, Ulrike: „Einverleibte Notwendigkeiten. Zum Habitus in Marieluise Fleißers Mehltreisende Frieda Geier“, in: *Reflexive Naivität. Zum Werk Marieluise Fleißers*, hrsg. von Maria E. Müller und Ulrike Vebber, Berlin: Erich Schmidt 2000, S. 35-54

BECKER, Sabina, Weiß, Christoph (Hg.) 1995. *Neue Sachlichkeit. Neue Interpretationen zum Roman der Weimarer Republik*, Stuttgart, Weimar: Metzler

BECKER, Sabina: „„Hier ist nicht Amerika.“ Marieluise Fleißers „Mehltreisende Frieda Geier. Roman vom Rauchen, Sporteln, Lieben und Verkaufen““, in: *Neue Sachlichkeit. Neue Interpretationen zum Roman der Weimarer Republik*, hrsg. von Sabina Becker und Christoph Weiß, Stuttgart, Weimar: Metzler 1995, S. 212-234

BECKER, Sabina 2000. *Neue Sachlichkeit*. 2. Bände, Köln, Weimar, Wien: Böhlau

BECKER, Sabina: „Marieluise Fleißer (1901-1974)“, in: *Leider hab's Fliegen ganz verlernt. Portraits von Künstlerinnen und Schriftstellerinnen der Neuen Sachlichkeit*, hrsg. von Britta Jürgs, Grambin, Berlin: Aviva 2000, S.68-86

BECKER, Sabina: „...zu den Problemen der Realität zugelassen“. Autorinnen der Neuen Sachlichkeit, in: *Autorinnen der Weimarer Republik*, hrsg. von Walter Fähnders und Helga Karrenbrock, Bielefeld: Aisthesis Verlag 2003, S. 187-213

BENDER, Stephanie 2000. *Lebensentwürfe im Romanwerk Irmgard Keuns*, Taunusstein: Verlag Dr. H.H.Driesen

BERTSCHIK, Julia: Vicki Baum: Gelebter und inszenierter Typ der „neuen Frau“ in der Weimarer Republik, in: *Nora verlässt ihr Puppenheim. Autorinnen des zwanzigsten Jahrhunderts und ihr Beitrag zur ästhetischen Innovation*, hrsg. von Waltraud Wende, Stuttgart, Weimar: Metzler 2000, S. 66-87

BERTSCHIK, Julia: „Ihr Name war ein Begriff wie Melissengeist oder Leibnizkekse“. Vicki Baum und der Berliner Ullstein-Verlag, in: *Autorinnen der Weimarer Republik*, hrsg. von Walter Fähnders und Helga Karrenbrock, Bielefeld: Aisthesis Verlag, 2003, S. 119-136

BEYER, Johanna (Hg.) 1983. *Frauenlexikon: Stichworte zur Selbstbestimmung*, München: Beck

BOCK, Petra, Koblitz, Katja (Hg.) 1995. *Neue Frauen zwischen den Zeiten*, Berlin: Edition Hentrich

BOCK, Petra: „Zwischen den Zeiten – Neue Frauen und die Weimarer Republik“, in: *Neue Frauen zwischen den Zeiten*, hrsg. von Petra Bock und Katja Koblitz, Berlin: Edition Hentrich 1995, S. 14-37

BOBERG, Jochen, Fichter, Tilman, Gillen, Eckhart (Hg.) 1986. *Die Metropole. Industriekultur in Berlin im 20. Jahrhundert*, München: Beck

BÖTTCHER, Kurt, Geerds, Hans Jürgen (Hg.) 1986. *Kurze Geschichte der deutschen Literatur*, Berlin: Volkseigener Verlag

BRINKER-GABLER, Gisela (Hg.) 1978. *Deutsche Dichterinnen vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Gedichte und Lebensläufe*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag

BRINKER-GABLER, Gisela: „Selbständigkeit und/oder Liebe. Über die Entwicklung eines „Frauenproblems“ in drei Romanen aus dem Anfang des 20. Jahrhunderts“, in: *Frauen sehen ihre Zeit. Katalog zur Literatúrausstellung des Landesfrauenbeirates Rheinland-Pfalz*, Mainz: Ministerium für Soziales, Gesundheit und Umwelt Rheinland-Pfalz 1984, S. 41-53

BRINKER-GABLER, Gisela (Hg.) 1986. *Lexikon deutschsprachiger Schriftstellerinnen 1800-1945*, München

BRINKER-GABLER, Gisela (Hg.) 1988. *Deutsche Literatur von Frauen*, Bd. 2; München: Beck

BRUECKEL, Ina 1996. *Ich ahnte den Sprengstoff nicht: Leben und Schreiben der Marieluise Fleißer*, Freiburg i.Br.: Kore

BRÜNS, Elke: „Marieluise Fleißer“, in: *Deutsche Dramatiker des 20. Jahrhunderts*, hrsg. von Alo Allkemper und Norbert Otto Eke, Berlin: Erich Schmidt Verlag 2002, S. 287-301

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

CAPOVILLA, Andrea: „Fiktionalisierung der „Neuen Frau“ im Kontext der Neuen Sachlichkeit – Frieda Geier, Helene Willfüer, das „kunstseidene Mädchen““, in: *Geschlechter. Essays zur Gegenwartsliteratur*, hrsg. von Friedbert Aspetsberger und Konstanze Fliedl, Innsbruck, Wien, München: Studien Verlag 2001 (= Schriftenreihe Literatur des Instituts für Österreichkunde. Bd. 12), S. 96-113

CAPOVILLA, Andrea 2004. *Entwürfe weiblicher Identität in der Moderne. Milena Jesenská, Vicki Baum, Gina Kaus, Alice Rühle-Gerstel. Studien zu Leben und Werk*, Oldenburg: Igel Verlag

COCALIS, Susan L.: „Weib ohne Wirklichkeit, Welt ohne Weiblichkeit. Zum Selbst-, Frauen- und Gesellschaftsbild im Frühwerk Marieluise Fleißers“, in: *Entwürfe von Frauen in der Literatur des 20. Jahrhunderts*, hrsg. von Irmela von der Lühe, Berlin: Argument-Verlag 1982, S. 64-85

DELABAR, Walter: „Die tapfere Fleißerin“. Bemerkungen zum Frühwerk Marieluise Fleißers, in: *Autorinnen der Weimarer Republik*, hrsg. von Walter Fähnders und Helga Karrenbrock, Bielefeld: Aisthesis Verlag, 2003, S. 97-118

DEUTSCHE LITERATURGESCHICHTE: von den Anfängen bis zur Gegenwart. Stuttgart: Metzler 1989

DEUTSCHE LITERATURGESCHICHTE: von den Anfängen bis zur Gegenwart, 6., verbesserte und erweiterte Auflage, hrsg. von Wolfgang Beutin et al., Stuttgart, Weimar: Metzler 2001, S. 387-432

DEUTSCHES LITERATUR LEXIKON. Biographisch-Bibliographisches Handbuch, hrsg. von Heinz Pupp u. Carl Ludwig Lang, Bern, München: Francke 1981 (zu: Mascha Kaléko, S. 852-853; Irmgard Keun, S. 1121-1122)

DEUTSCHES LITERATUR LEXIKON. Biographisch-Bibliographisches Handbuch, 9. Band: Kober – Lucidarius, hrsg. von Heinz Pupp u. Carl Ludwig Lang, Bern, München: Francke 1984 (zu: Ilse Langner, S. 938-939)

DEUTSCHES LITERATUR LEXIKON. Biographisch-Bibliographisches Handbuch, 22. Band: Tecklenburg-Tilisch, hrsg. von Hubert Herkommer u. Konrad Feilchenfeldt, Zürich, München: K.G. Saur Verlag 2002 (zu: Gabriele Tergit, S. 78-80)

DEUTSCHES LITERATUR LEXIKON. Biographisch-Bibliographisches Handbuch, 5. Band: Butenschön – Dedo, Zürich, München: K.G. Saur Verlag 2003 (zu: Veza Canetti, S. 87-90)

DEUTSCHSPRACHIGE EXILLITERATUR SEIT 1933, Band 3, USA, hrsg. von John M. Spalek, Konrad Feilchenfeldt und Sandra H. Hawrylchak, Teil 3, Bern und München: Saur 2002 (zu: Claire Goll, S. 13-34)

DORNER, Maren, Völkner, Katrin: „Lebenswelten der weiblichen Angestellten: Kontor, Kino und Konsum?“, in: *Neue Frauen zwischen den Zeiten*, hrsg. von Petra Bock und Katja Koblitz, Berlin: Edition Hentrich 1995, S. 84-111

DRESCHER, Barbara: „Die 'Neue Frau'“, in: *Autorinnen der Weimarer Republik*, hrsg. von Walter Fähnders und Helga Karrenbrock, Bielefeld: Aisthesis Verlag, 2003, S. 163-186

ELLIOTT, James, Pelzer, Jürgen, Poore, Carol 1978. *Stereotyp und Vorurteil in der Literatur: Untersuchungen zu Autoren des 20. Jahrhunderts*, Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht (Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik: Beiheft 9)

FÄHNDEERS, Walter 1998. *Avantgarde und Moderne 1890-1933*, Stuttgart, Weimar: Metzler

FÄHNDERS, Walter, Karrenbrock, Helga (Hg.) 2003. *Autorinnen der Weimarer Republik*, Bielefeld: Aisthesis Verlag

FALK, Sabine: „Aufbruch und Stagnation. Zum Frauenbild der 20er und 30er Jahre und Steiner literarischen Bearbeitung durch Irmgard Keun“, in: *Frauenalltag – Frauenforschung. Beiträge zur 2. Tagung der Kommission Frauenforschung in der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde*, Freiburg, 22.-25.Mai 1986, hrsg. von der Arbeitsgruppe Volkskundliche Frauenforschung Freiburg, Frankfurt/Main, Bern, u.a.: Peter Lang, S. 165-170

FETZ, Bernhard, SCHLÖSSER, Hermann (Hg.) 2001. *Wien – Berlin*, Wien: Paul Zsolnay Verlag

FINNAN, Carmel 2003. *Eine Untersuchung des Schreibverfahrens Marieluise Fleißers anhand ihrer Prosatexte*, Frankfurt a.M.: Peter Lang

FRAME, Lynne: „Gretchen, Girl, Garçonne? Auf der Suche nach der idealen Neuen Frau“, in: *Frauen in der Großstadt: Herausforderung der Moderne?*, hrsg. von Katharina von Ankum, Dortmund: Edition Ebersbach, 1999, S. 21-58

FRAUEN SEHEN IHRE ZEIT. Katalog zur Literatúrausstellung des Landesfrauenbeirates Rheinland-Pfalz, hrsg. vom Ministerium für Soziales, Gesundheit und Umwelt Rheinland-Pfalz, Mainz 1984

FRAUENALLTAG UND FRAUENBEWEGUNG: 1890-1980, Katalog, Historisches Museum Frankfurt am Main, Basel: Stroemfeld; Frankfurt/Main: Roter Stern, 1981

GESCHICHTE DER DEUTSCHEN LITERATUR. Kontinuität und Veränderung. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Band 3: Vom Realismus bis zur Gegenwartsliteratur, hrsg. von Ehrhard Bahr, 2. Auflage, Tübingen, Basel: Francke 1998

GOLD, Helmut, Koch, Annette (Hg.) 1993. *Fräulein vom Amt*, München: Prestel

GNÜG, H., MÖHRMANN, R. (Hg.) 1999. *Frauen-Literatur-Geschichte. Schreibende Frauen. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Stuttgart: Metzler

GROSSMANN, Atina: „Die „Neue Frau“ und die Rationalisierung der Sexualität in der Weimarer Republik“, in: *Die Politik des Begehrens. Sexualität, Pornographie und neuer Puritanismus in den USA*, hrsg. von Ann Snitow, Christine Stansell, Sharon Thompson, Berlin: Rotbuch Verlag, 1985, S. 38-62

GROSSMANN, Atina: „Eine „neue Frau“ im Deutschland der Weimarer Republik?, in: *Fräulein vom Amt*, hrsg. von Helmut Gold und Annette Koch, München: Prestel 1993, S. 136-161

GÜRTLER, Christa, Schmid-Bortenschlager, Sigrid 2002. *Erfolg und Verfolgung. Österreichische Schriftstellerinnen 1918-1945*, Fünfzehn Porträts und Texte, Salzburg u.a.: Residenz Verlag

HANISCH, Ernst 2005. *Männlichkeiten. Eine andere Geschichte des 20. Jahrhunderts*, Wien u.a.: Böhlau Verlag

HÄNTZSCHEL, Hiltrud 2001. *Irmgard Keun*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag

HARRIGAN, Renny: „Die emanzipierte Frau im deutschen Roman der Weimarer Republik“, in: *Stereotyp und Vorurteil in der Literatur: Untersuchungen zu Autoren des 20. Jahrhunderts*, hrsg. von James Elliott, Jürgen Pelzer und Carol Poore, Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1978 (Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik: Beiheft 9), S. 65-83

HARTENSTEIN, Elfi, Hülsenbeck, Annette 2001. *Marieluise Fleißer. Leben im Spagat*. Eine biografische und literarische Collage mit Texten, Bildern und Fotografien von Marieluise Fleißer, Bertolt Brecht, Therese Giehse, Lion Feuchtwanger, Rainer Werner Fassbinder, Franz Xaver Kroetz u.a., Berlin: edition ebersbach

HAUPTWERKE DER DEUTSCHEN LITERATUR. Einzeldartstellungen und Interpretationen, 2 Bände, ausgewählt und zusammengestellt von Rudolf Radler, München: Kindler 1994

HELMES, Günter: Ausbrüche, Einbrüche, Aufbrüche. Autorinnen der zwanziger und frühen dreißiger Jahre, in: *Nora verlässt ihr Puppenheim. Autorinnen des zwanzigsten Jahrhunderts und ihr Beitrag zur ästhetischen Innovation*, hrsg. von Waltraud Wende, Stuttgart, Weimar: Metzler 2000, S. 88-102

HERVÉ, Florence (Hg.) 1998. *Geschichte der deutschen Frauenbewegung*, Köln: PapyRossa Verl., 6., verbesserte und aktualisierte Auflage

HERVÉ, Florence: „Brot und Frieden – Kinder, Küche, Kirche. Weimarer Republik 1918/19 bis 1933“, in: *Geschichte der deutschen Frauenbewegung*, hrsg. von Florence Hervé, Köln: PapyRossa Verl. 1998, S. 85-110

HUEBNER, F.M. (Hg.) 1990. *Die Frau von morgen wie wir sie wünschen. Eine Essaysammlung aus dem Jahre 1929*, Frankfurt am Main: Insel Verlag

JÜRGS, Britta (Hg.) 2000. *Leider hab ich's Fliegen ganz verlernt: Portraits von Künstlerinnen und Schriftstellerinnen der Neuen Sachlichkeit*, Grambin, Berlin: Aviva

KAES, Anton: „Vom Expressionismus zum Exil“, in: *Geschichte der deutschen Literatur. Kontinuität und Veränderung. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Band 3: Vom Realismus bis zur Gegenwartsliteratur, hrsg. von Ehrhard Bahr, 2. Auflage, Tübingen, Basel: Francke 1998, S. 233-326

KARRENBROCK, Helga: „Das Heraustreten der Frau aus dem Bild des Mannes“. Zum Selbstverständnis schreibender Frauen in den Zwanziger Jahren, in: *Autorinnen der Weimarer Republik*, hrsg. von Walter Fähnders und Helga Karrenbrock, Bielefeld: Aisthesis Verlag, 2003, S. 21-38

KECK, Annette: „*Vater unser, mach mir doch mit einem Wunder eine feine Bildung – das übrige kann ich ja selbst machen mit Schminke*“, in: Irmgard Keun: *Das kunstseidene Mädchen*, München: List Taschenbuch Verlag 2004, S. 221-228

KIBLING, Walter (Hg.) 1991. *Deutsche Dichtung in Epochen. Ein literaturgeschichtliches Lesebuch*, Stuttgart: Metzler

KOCH, Annette: „Die weiblichen Angestellten in der Weimarer Republik“, in: *Fräulein vom Amt*, hrsg. von Helmut Gold und Annette Koch, München: Prestel 1993, S. 163-175

KOCH, Christiane: „Sachlich, sportlich, sinnlich. Frauenkleidung in den zwanziger Jahren“, in: *Neue Frauen: die zwanziger Jahre*, hrsg. von Kristine von Soden und Maruta Schmidt; Berlin: Elefanten Press 1988, S. 16-19

KOCH, Imke: „Irmgard Keun (1905-1982)“, in: *Leider hab's Fliegen ganz verlernt. Portraits von Künstlerinnen und Schriftstellerinnen der Neuen Sachlichkeit*, hrsg. von Britta Jürgs, Grambin, Berlin: Aviva 2000, S.109-123

KOLLONTAI, Alexandra: „Die neue Frau“, in: *Neue Frauen: die zwanziger Jahre*, hrsg. von Kristine von Soden, Maruta Schmidt; Berlin: Elefanten Press 1988, S. 6-7

KOMFORT-HEIN, Susanne: „Physiognomie der Moderne zwischen Metropole und Provinz“, in: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur*, 23. Band 1998, Tübingen: Max Niemeyer Verlag, S. 48-65

KRACAUER, Siegfried 1930. *Die Angestellten. Aus dem neuesten Deutschland*, Frankfurt/Main: Frankfurter Societäts-Druckerei GmbH

KUPSCHINSKY, Elke: „Die vernünftige Nephertete. Die „Neue Frau“ der 20er Jahre in Berlin“, in: *Die Metropole. Industriekultur in Berlin im 20. Jahrhundert*, hrsg. von Jochen Boberg, Tilman Fichter und Eckhart Gillen, München: Beck 1986, S. 164-172

LETHEN, Helmut: „Chicago und Moskau“, in: *Die Metropole. Industriekultur in Berlin im 20. Jahrhundert*, hrsg. von Jochen Boberg, Tilman Fichter und Eckhart Gillen, München: Beck 1986, S. 190-213

LITERATUR DER WEIMARER REPUBLIK 1918-1933, hrsg. von Bernhard Weyergraf, München, Wien: Carl Hanser Verlag 1995 (= Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur. Bd. 8)

LEIß, Ingo, Stadler, Hermann 2003. *Deutsche Literaturgeschichte, Band 9, Weimarer Republik 1918-1933*, München: Deutscher Taschenbuch Verlag

LORISIKA, Irene 1985. *Frauendarstellungen bei Irmgard Keun und Anna Seghers*, Frankfurt am Main: Haag und Herchen

LÜHE, Irmela von der (Hg.) 1985. *Entwürfe von Frauen in der Literatur des 20. Jahrhunderts*, Berlin: Argument-Verlag (= Literatur im historischen Prozeß. NF Bd. 5; Argument-Sonderband. AS 92)

MARCHLEWITZ, Ingrid 1999. *Irmgard Keun: Leben und Werk*, Würzburg: Königshausen und Neumann

MATIJEVICH, Elke 1995. *The Zeitroman of the late Weimar Republic*, New York, Washington u.a.: Peter Lang

McGOWAN, Moray 1987. *Marieluise Fleißer*, München: Beck

METZLER-AUTOREN-LEXIKON: deutschsprachige Dichter und Schriftsteller vom Mittelalter bis zur Gegenwart, hrsg. von Bernd Lutz, 2., überarb. und erw. Aufl., Stuttgart, Weimar: Metzler 1997

METZLER-AUTORINNEN-LEXIKON, hrsg. von Ute Hechtfisher et al., Stuttgart, Weimar: Metzler 1998

METZLER LEXIKON DER DEUTSCH-JÜDISCHEN LITERATUR. Jüdische Autorinnen und Autorinnen deutscher Sprache von der Aufklärung bis zur Gegenwart, hrsg. von Andreas B. Kilcher, Stuttgart, Weimar: Metzler 2000

METZLER LEXIKON – GENDER STUDIES – GESCHLECHTERFORSCHUNG. Ansätze – Personen – Grundbegriffe, hrsg. von Renate Kroll, Metzler: Stuttgart, Weimar 2002

MÖLLER, Horst 2004. *Die Weimarer Republik. Eine unvollendete Demokratie*, 7. erweiterte und aktualisierte Neuauflage, München: Deutscher Taschenbuch Verlag

MÜLLER, Maria E., Vedder, Ulrike (Hg.) 2000. *Reflexive Naivität. Zum Werk Marieluise Fleißers*, Berlin: Erich Schmidt

NOTTELMANN, Nicole: „Vicki Baum (1880-1960)“, in: *Leider hab's Fliegen ganz verlernt. Portraits von Künstlerinnen und Schriftstellerinnen der Neuen Sachlichkeit*, hrsg. von Britta Jürgs, Grambin, Berlin: Aviva 2000, S. 33-45

PYTA, Wolfram 2004. *Die Weimarer Republik*, Opladen: Leske + Budrich

- REICHERT, Carl-Ludwig. 2001. *Marieluise Fleißer*, München: Deutscher Taschenbuch Verlag
- RHEINSBERG, Anna (Hg.) 1988. *Bubikopf. Aufbruch in den Zwanzigern. Texte von Frauen*. Darmstadt: Luchterhand Literaturverlag
- ROLOFF, Gerd: „Irmgard Keun – Vorläufiges zu Leben und Werk, in: *Amsterdamer Beiträge zur Neueren Germanistik*, Band 6, 1977, Amsterdam: Rodopi, S. 45-68
- ROSENSTEIN, Doris 1991. *Irmgard Keun: Das Erzählwerk der dreißiger Jahre*, Frankfurt am Main, Bern, u.a.: Peter Lang
- ROSENSTEIN, Doris: „“Mit der Wirklichkeit auf du und du“? Zu Irmgard Keuns Romanen „Gilgi, eine von uns“ und „Das kunstseidene Mädchen“, in: *Neue Sachlichkeit. Neue Interpretationen zum Roman der Weimarer Republik*, hrsg. von Sabina Becker und Christoph Weiß, Stuttgart, Weimar: Metzler 1995, S. 273-290
- RÜHLE, Günther (Hg.) 1973. *Materialien zum Leben und Schreiben der Marieluise Fleißer*, Frankfurt/Main: suhrkamp
- SCHRADER, Bärbel, Schebera, Jürgen 1987. *Die „goldenen“ zwanziger Jahre. Kunst und Kultur der Weimarer Republik*, Wien, Köln, Graz: Hermann Böhlaus Nachl.
- SCHÜTZ, Erhard 1986. *Romane der Weimarer Republik*, München: Wilhelm Fink Verlag
- SERKE, Jürgen 1979^a. *Frauen schreiben. Ein neues Kapitel deutschsprachiger Literatur*, Hamburg: Verlag Gruner+Jahr AG&Co., 1. Aufl.
- SERKE, Jürgen 1979^b. *Die verbrannten Dichter. Berichte, Texte, Bilder einer Zeit*. Weinheim und Basel: Beltz Verlag
- SACHWÖRTERBUCH DER LITERATUR*, hrsg. von Gero von Wilpert, Stuttgart: Alfred Kröner Verlag 2001, 8., verbesserte und erweiterte Aufl.
- SAUER, Jutta 1991. „*Etwas zwischen Männern und Frauen*“. *Die Sehnsucht der Marieluise Fleißer*, Köln: PapyRossa Verlag
- SNITOW, Ann, Stansell, Christine, Thompson, Sharon (Hg.) 1985. *Die Politik des Begehrens. Sexualität, Pornographie und neuer Puritanismus in den USA*, Berlin: Rotbuch Verlag
- SODEN, Kristine von, Schmidt, Maruta (Hg.) 1988. *Neue Frauen: die zwanziger Jahre. BilderLeseBuch*, Berlin: Elefanten Press
- SOLTAU, Heide 1984. *Trennungs-Spuren: Frauenliteratur der zwanziger Jahre*, Frankfurt a.M.: extrabuch Verlag

SOLTAU, Heide: „Die Anstrengungen des Aufbruchs. Romanautorinnen und ihre Heldinnen in der Weimarer Zeit“, in: *Deutsche Literatur von Frauen*, 2. Band, 19. und 20. Jhd., hrsg. von Gisela Brinker-Gabler, München: Beck 1988

SPEIER, Hans 1977. *Die Angestellten vor dem Nationalsozialismus. Ein Beitrag zum Verständnis der deutschen Sozialstruktur 1918-1933*, Göttingen: Vandenhoeck&Ruprecht

TAX, Sissi 1984. *Marieluise Fleißer: schreiben, überleben; ein biographischer Versuch*, Basel, Frankfurt/Main: Stroemfeld/Roter Stern

TERLINDEN, Ulla: „Neue Frauen und Neues Bauen“, in: *Feministische Studien*, Heft 2, 1999, Weinheim: Deutscher Studien Verlag, S. 6-14

TEXT + KRITIK. Zeitschrift für Literatur, Hrsg. von Heinz Ludwig Arnold, Heft 156, Veza Canetti, Oktober 2002, München: Richard Booberg Verlag

VETH, Hilke: „Literatur von Frauen“, in: *Literatur der Weimarer Republik 1918-1933*, hrsg. von Bernhard Weyergraf, München, Wien: Carl Hanser Verlag 1995 (= Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur. Bd. 8), S. 446-482

VIETTA, Silvio (Hg.) 2001. *Das literarische Berlin im 20. Jahrhundert*, Stuttgart: Reclam

VOLLMER, Hartmut: „Vicki Baum und Gina Kaus. Ein Porträt zweier Erfolgsschriftstellerinnen der Zwischenkriegszeit“, in: *Wien – Berlin*, hrsg. von Bernhard Fetz, Hermann Schlösser, Wien: Paul Zsolnay Verlag 2001, S. 45-57

WALL, Renate 2004. *Lexikon deutschsprachiger Schriftstellerinnen im Exil 1933-1945*, Gießen: Haland&Wirth/Psychosozial-Verlag

WALLINGER, Sylvia, Monika Jonas (Hg.) 1986. *Die Widerspenstigen Zähmung. Studien zur bezwungenen Weiblichkeit in der Literatur vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Innsbruck (= Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft, Germanistische Reihe Band 31)

WENDE, Waltraud (Hg.) 2000. *Nora verlässt ihr Puppenheim. Autorinnen des zwanzigsten Jahrhunderts und ihr Beitrag zur ästhetischen Innovation*, Stuttgart, Weimar: Metzler

WITTMANN, Livia Z.: „Der Stein des Anstoßes. Zu einem Problemkomplex in berühmten und gerühmten Romanen der Neuen Sachlichkeit“, in: *Jahrbuch für Internationale Germanistik*, 14.2 (1982), Bern, Frankfurt am Main: Verlag Peter Lang, S. 56-78

WITTMANN, Livia Z.: „Zwischen ‘femme fatale’ und ‘femme fragile’ - die Neue Frau? Kritische Bemerkungen zum Frauenbild des literarischen Jugendstils“, in: *Jahrbuch für Internationale Germanistik*, 17.2 (1985), Bern, Frankfurt/Main: Verlag Peter Lang, S. 74-110

WITTMANN, Livia Z.: „Liebe oder Selbstverlust. Die fiktionale Neue Frau im ersten Drittel unseres Jahrhunderts“, in: *Die Widerspenstigen Zähmung. Studien zur bezwungenen Weiblichkeit in der Literatur vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, hrsg. von Sylvia Wallinger und Monika Jonas, Innsbruck 1986, S. 259-280 (= Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft, Germanistische Reihe Band 31)

8.3 Internetquellen:

<http://www.uni-ulm.de/uni/fak/zawiw/carmen/aufsatz.html>, 28. 10. 2002, ein Aufsatz zur Literatur von Frauen von Carmen Stadelhofer

www.ceryx.de/literatur/fleisser_marieluise.htm, 30.12.2002, link zu Marieluise Fleißer

www.bingo-event.de/~ks451/museum/flei-ing.htm, 30.12.2002, link zu Marieluise Fleißer

www.alg.de/gesellsc/f-mitgl/marielui.htm, 30.12.2002, link zu M. Fleißer

<http://stud-www.uni-marburg.de/~Muehlk/Fleisser.html>, 31.12.2002, link zu M. Fleißer

<http://www.aeiou.at/aeiou.encyclop.h/h296907.htm>, 13. 11. 2003, link zu österreichischen AutorInnen

<http://www.exil-archiv.de/html/biografien/landau.htm>, 24.1.2005, link zu Lola Landau

<http://www.philo-verlag.de/titel.php?isbn=3-8257-0151-4&rubrik=prog>, 24.1.2005, link zu Lola Landau

http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=4238&ausgabe=200110, 24.1.2005, link zu Lola Landau

<http://www-gewi.kfunigraz.ac.at/droschl/hartwig.htm>, 24.1.2005, link zu Meta Hartwig

<http://www.lettern.de/spbrenn9.htm>, 26.1.2005, link zu Rahel Sanzara

http://amor.cms.hu-berlin.de/~h2668h7p/M_A_Arbeit.htm, 26.1.2005, link zu Rahel Sanzara

http://www.deutsche-liebeslyrik.de/gollc_b.htm, 29.1.2005, link zu Claire Goll und Ivan Goll

<http://www.exil-archiv.de/html/biografien/lederer.htm>, 29.1.2005, link zu Joe Lederer

<http://www.creativequotations.com/one/951.htm>, 11.9. 2004, link zu Vicki Baum

PERSONENREGISTER

- Allkemper, 13, 111
 Ankum, 18, 53, 59, 60, 61, 64
 Arnim, 31
 Aspetsberger, 54, 57, 64, 95
 Aston, 31
 Barndt, 17, 26, 42, 80, 84
 Baum, 4, 5, 8, 25, 32, 41, 42, 44, 46, 47,
 48, 49, 50, 52, 54, 56, 63, 64, 65, 99,
 103, 106, 107
 Bäumer, 12
 Baureithel, 97, 98, 100
 Becker, 27, 28, 29, 31, 32, 84, 100, 103,
 104
 Bender, 65, 84, 85
 Benn, 38
 Bertschik, 48, 50
 Bleschke, 37
 Boberg, 14, 15, 16, 22, 115
 Bock, 13, 15, 16, 24, 111, 112
 Böhlau, 31
 Brachmann, 31
 Brandt, 5
 Braun, 12
 Brecht, 34, 87, 88, 89, 90, 101, 102
 Brinker-Gabler, 44, 97
 Brod, 5, 27
 Brüns, 13
 Budke, 31, 38
 Canetti, 33, 44, 45
 Capovilla, 49, 50, 54, 57, 59, 60, 64, 95
 Cauer, 12
 Dawes, 7
 Delabar, 87, 88, 91
 Döblin, 8, 29, 66, 108
 Dohm, 12, 31
 Dorner, 13, 15, 16
 Draws-Tychsen, 88, 89, 90
 Draw-Tychsen, 101, 102
 Drescher, 17, 18, 19, 20, 24
 Drescher,, 18
 Droste-Hülshoff, 31
 Ebner-Eschenbach, 31
 Eke, 13, 109, 111
 Elliott, 5, 10, 114
 Fährnders, 12, 17, 18, 19, 20, 24, 27, 29,
 31, 48, 50, 80, 84, 87, 88, 91, 110,
 112, 113, 115
 Falk, 72, 77
 Fallada, 29, 84, 85, 108
 Fassbinder, 89
 Feldmann, 32, 44, 45
 Fetz, 41
 Feuchtwanger, 87, 101
 Finnan, 22
 Fleißer, 4, 5, 25, 32, 33, 35, 44, 46, 47,
 50, 87, 88, 89, 90, 91, 93, 99, 100,
 101, 102, 106, 107
 Fliedl, 54, 57, 64, 95
 Fliess, 60
 Fließler, 47

- Frame, 18, 53, 59, 60, 61, 64
 Freud, 60
 Giese, 18
 Glaser, 10, 111, 116
 Gmeyner, 35, 36, 44
 Gold, 14, 15, 16, 17, 114, 115
 Goll, 32, 34, 35, 44
 Grossmann, 14, 16, 17, 22
 Günderode, 31
 Gürtler, 30, 48
 Haindl, 89, 90, 101, 102, 103
 Handel-Mazzetti, 32
 Hanisch, 21, 22
 Häntzschel, 9, 65
 Harrigan, 5, 10
 Hartenstein, 87
 Hartwig, 33, 41, 44, 45
 Hauptmann, 8
 Helmes, 46
 Hennings, 31
 Hervé, 12, 14, 114
 Hesse, 28, 29
 Hirschfeld, 60
 Huebner, 22, 23
 Huelsenbeck, 22, 23
 Ihering, 91
 Jonas, 50, 54, 64, 65, 84
 Jünger, 28
 Jürigs, 48, 65, 67, 104
 Kaléko, 33, 44
 Karlweis, 41
 Karrenbrock, 17, 18, 19, 20, 24, 27, 29,
 31, 48, 50, 80, 84, 87, 88, 91
 Kästner, 29
 Kaus, 30, 41, 42, 44
 Keck, 78, 84
 Keun, 4, 5, 8, 25, 29, 33, 44, 45, 46, 47,
 65, 66, 67, 68, 69, 78, 83, 84, 85, 94,
 99, 106, 107
 Koblitz, 13, 15, 16, 24, 111, 112
 Koch, 14, 15, 16, 17, 20, 65, 67, 113,
 114, 115
 Kolmar, 44
 Kracauer, 14, 20, 29
 Kroetz, 89
 Kroll, 60
 Kupschinsky, 14, 15, 16, 22
 Landau, 32, 33, 35, 36, 44, 45
 Lange, 12
 Langgässer, 32
 Langner, 35
 Lasker-Schüler, 31
 Le Fort, 29
 Lederer, 39, 41, 44, 50
 Lethen, 10
 Lewald, 31
 Lorisika, 44, 65, 73, 74, 76, 78, 81, 83,
 84, 85
 Ludwig, 33, 34, 44
 Luxemburg, 12
 Man, 34
 Mann, 8, 28, 30, 33
 Marchlewitz, 65, 67

Märten, 33
Matijevich, 29, 65, 83, 84
McGowan, 93, 100, 104
Mereau, 31
Möller, 7, 8, 9
Mühlen, 32
Mühsam, 34
Müller, 5, 97, 100
Musil, 5, 11, 28
Napoleon, 12
Nottelmann, 48
Peters, 12
Pyta, 7
Remarque, 28
Renn, 28
Reuter, 31, 32
Reventlow, 31
Rheinsberg, 30, 42
Rilke, 29
Roloff, 68
Rosenstein, 18, 23, 74
Roth, 67, 68
Rühle, 88, 91
Sanzara, 33, 37, 38
Sauer, 89, 90, 102
Segher, 65
Seghers, 29, 32, 33, 37, 44
Seidel, 29, 32
Serke, 34, 44, 45, 65
Schlegel-Schelling, 31
Schlösser, 41
Schmid-Bortenschlager, 30, 48
Schmidt, 20
Schnitzler, 8
Schrader, 8, 10
Schulze, 31, 38
Schütz, 5, 10, 64
Snitow, 22
Soden, 20
Soltau, 12
Speier, 14, 17
Sperr, 89
Stöcker, 12
Strauss, 66, 67
Tax, 91
Tergit, 29, 32, 33, 38, 44, 50
Thomas, 33, 44
Tralow, 66, 67
Tucholsky, 8, 66
Varnhagen von Ense, 31
Vebber, 5
Vedder, 97, 100
Veth, 30, 31
Vietta, 77, 79, 80, 83
Völkner, 13, 15, 16, 112
Vollmer, 41
Wall, 30, 38, 39, 40, 49, 50
Wallinger, 50, 54, 64, 65, 84
Wedekind, 4
Wegner, 36
Weiß, 103
Wende, 46
Werfel, 8

Wittmann, 5, 12, 19, 50, 54, 64, 65, 84, Zweig, 5, 11
107
Zetkin, 12
Zuckmayer, 38

ANNOTATION

ŠVARCEROVÁ, Dagmar 2006. *Entwürfe der Neuen Frau im Roman der Weimarer Republik untersucht an Texten von Vicki Baum, Irmgard Keun und Marieluise Fleißer*. Arbeit zur Erlangung des akademischen Grades PhDr., Philosophische Fakultät der Masaryk-Universität, 126 S.

Die Gründung der Weimarer Republik (1918-1933) brachte zahlreiche politische, gesellschaftliche sowie ökonomische Veränderungen mit. Zwischen 1924 und 1929 prosperierte die erste deutsche Republik ökonomisch und wirtschaftlich am besten und daher wird diese Periode als die *Goldenen Zwanziger Jahre* genannt. Der schnelle wirtschaftliche Aufschwung Deutschlands wurde vor allem dank der finanziellen Unterstützung aus den USA ermöglicht. In den 1920er Jahren stand unter dem amerikanischen Einfluss nicht nur die deutsche Ökonomie, sondern praktisch alle Bereiche des öffentlichen Lebens, einschließlich der Kultur.

Auch für deutsche Frauen änderte sich nach 1918 die Situation maßgeblich (das passive sowie aktive Wahlrecht, Zugang zum Hochschulstudium, Erwerbstätigkeit u.v.m). Die veränderten Lebensbedingungen hatten einen weitreichenden Einfluss auch auf die Geschlechterverhältnisse und -beziehungen. Ermöglicht durch diese gesellschaftlichen Veränderungen und unterstützt durch die Vorbilder aus Amerika etablierte sich in der Weimarer Zeit das Phänomen der *Neuen Frau*, die sich durch ihr nonkonformes Image und eine unabhängige und selbständige Lebensweise von ihren Vorgängerinnen des 19. Jahrhunderts radikal unterschieden hat. Das Schlagwort der Neuen Frau schloss eine Vielfalt neuer Formen von Weiblichkeit ein. Mit Bubikopf und Zigarette stürzten sich Frauen in den 1920er und frühen 1930er Jahren – emanzipiert, unabhängig, frech und lebenslustig – ins Leben. Das neue Lebens- und Körpergefühl der Neuen Frau der Weimarer Zeit wurde mehrfach auch literarisch bearbeitet, meistens in der Literatur von Frauen.

Die vorliegende Arbeit analysiert die Entwürfe der Neuen Frau in der Literatur der Weimarer Zeit. Untersucht wird dieses Phänomen an den exemplarischen Texten von Vicki Baum, Irmgard Keun und Marieluise Fleißer, wobei bei der Analyse auf verschiedene Variationen des modernen Frauentypus verwiesen wird. Keun, Baum sowie Fleißer wurden in der Weimarer Zeit als Autorinnen hochgeschätzt, ihre Werke repräsentierten das aktuelle Programm der Neuen Sachlichkeit und – mit Ausnahme von Fleißer – werden sie zur insbesondere für die weibliche Leserschaft bestimmten Unterhaltungsliteratur gezählt.

Die analysierten Texte sind Zeitromane, die die Geschehnisse im Deutschland Ende der 1920er Jahre widerspiegeln: die Abschlussphase der politischen und wirtschaftlichen Stabilisierung der Weimarer Republik, die ökonomische Rezession nach der Weltwirtschaftskrise, die wachsende Massenarbeitslosigkeit und das aufkommende Nationalismus, was 1933 zum Untergang der Weimarer Republik führte und 1939 in den Zweiten Weltkrieg mündete. Auf dem Hintergrund der gesellschaftlichen, ökonomischen und politischen Reformen in der Zeit der Weimarer Republik zwischen 1918 und 1933 und der anschließenden Machtübernahme durch die Austrofaschisten wird die vorliegende Arbeit um einen Überblick über die Generation der Autorinnen ergänzt, die in der Weimarer Zeit literarisch debütierten, sich in der Literatur einen Namen machten, doch nach 1933 mit Schreibverbot belegt waren, während des zweiten Weltkriegs in ihrer

Heimat offiziell nichts publizieren konnten bzw. ins Exil fliehen mussten, was zahlreiche Konsequenzen für ihre weitere literarische Karriere hatte.

Se vznikem Výmarské republiky (1918-1933) došlo v Německu po prohrané první světové válce na krátkou dobu k relativní politické a ekonomické stabilizaci a procesu obnovy demokratického systému. Nejlépe prosperovala německá ekonomika v tomto období díky finanční podpoře ze strany USA v letech 1924 až 1929 (realizace tzv. Dawesova plánu). V této souvislosti bývá často řeč o „zlatých dvacátých letech“. Výmarská republika byla v tomto období zcela otevřena americkému vlivu, který se dotkl prakticky všech oblastí hospodářského a společenského života od průmyslové výroby, přes vědu, módu, sport, způsoby trávení volného času až po literaturu, umění a kulturu vůbec.

Německé ženy mohly v tomto období víceméně profitovat a zlepšit svoje společenské postavení. V roce 1918 získávají pasivní i aktivní volební právo a otvírají se jim brány všech německých univerzit. Ženská pracovní síla se na pracovním trhu etablovala již v období první světové války, kdy musela v hojné míře zastoupit sílu mužskou. Ženy mohou nyní budovat svoji vlastní pracovní kariéru, mají právo na seberealizaci mimo domov. Nejčastěji se zaměstnávají jako sekretářky, stenotypistky, prodavačky, některé se snaží prosadit dokonce i v akademické sféře. Ale nebylo tehdy vše tak růžové, jak se může na první pohled zdát. Na univerzitě musí ženy bojovat s předsudky a prosadit se v tradičně mužském světě, v zaměstnání pak potýkat s nižším platem a tedy permanentní sociální nejistotou, často monotónní a nudnou prací, nedostatečnou kvalifikací pro další postup na kariérním žebříčku či dotěrnými šéfy. Navenek i uvnitř svobodná, nezávislá a samostatná žena pak má stále ještě co dělat, snaží-li se o zpochybnění konvenčního uspořádání genderových vztahů v rodině.

Autorky Výmarské republiky využívají popularity obrazu tzv. nové ženy a tematizují ve svých dílech – mnohdy s ironickou či satirickou nadsázkou – osudy žen toužících po svobodném a nezávislém životě a zajímavé pracovní kariéře. Bohužel literatura psaná muži přešla tento fenomén téměř bez povšimnutí a v dílech spisovatelů Výmarské republiky najdeme spíše konvenční a stereotypní obrazy žen odpovídající tradičnímu myšlení hluboce zakořeněnému v patriarchálním typu společnosti.

Autorka předkládané práce se zaměřuje na analýzu představitelky „nové ženy“ v prozaistické tvorbě nejvýznamnějších a nejúspěšnějších reprezentantek literatury Výmarské doby – Vicki Baum, Irmgard Keun a Marieluise Fleißer. Ačkoli byly tyto spisovatelky (vyjma Fleißerové) přiřazovány k autorkám zábavné četby určené zejména pro ženskou část publika a estetická hodnota jejich literární tvorby byla (nejen) tímto způsobem redukována, těšily se ve své době velké popularitě, jejich díla byla zfilmována a přeložena do mnoha světových jazyků a vedle toho, že pro nás dnes představují důležitý dobový dokument, jsou tyto romány právem považovány za reprezentativní pro literaturu Výmarské republiky a literární program *Neue Sachlichkeit*.