

1

Bamberger Studien zu Literatur,
Kultur und Medien

„A little lower than the Angels“

Vicki Baum und Gina Kaus: Schreiben zwischen
Anpassung und Anspruch

Stefanie von Steinaecker



UNIVERSITY OF
BAMBERG
PRESS

**Bamberger Studien zu Literatur,
Kultur und Medien 1**

Bamberger Studien zu Literatur, Kultur und Medien

hrsg. von Andrea Bartl, Hans-Peter Ecker, Jörn Glasenapp,
Iris Hermann, Friedhelm Marx

Band 1



University of Bamberg Press 2011

„A little lower than the Angels“

Vicki Baum und Gina Kaus: Schreiben zwischen
Anpassung und Anspruch

von Stefanie von Steinaecker



University of Bamberg Press 2011

Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Informationen sind im Internet über <http://dnb.ddb.de/> abrufbar

Diese Arbeit hat der Fakultät Geistes- und Kulturwissenschaften der Otto-Friedrich-Universität als Dissertation vorgelegen

1. Gutachter: Prof. Dr. Andrea Bartl

2. Gutachter: Prof. Dr. Friedhelm Marx

Tag der mündlichen Prüfung: 19.11.2010

Dieses Werk ist als freie Onlineversion über den Hochschulschriften-Server (OPUS; <http://www.opus-bayern.de/uni-bamberg/>) der Universitätsbibliothek Bamberg erreichbar. Kopien und Ausdrücke dürfen nur zum privaten und sonstigen eigenen Gebrauch angefertigt werden.

Herstellung und Druck: docupoint GmbH, Magdeburg
Umschlaggestaltung: Dezernat Kommunikation und Alumni der Otto-Friedrich-Universität Bamberg

© University of Bamberg Press Bamberg 2011

<http://www.uni-bamberg.de/ubp/>

ISSN: 2192-7901

ISBN: 978-3-86309-019-7 (Druckausgabe)

eISBN: 978-3-86309-020-3 (Online-Ausgabe)

URN: urn:nbn:de:bvb:473-opus-3245

INHALTSVERZEICHNIS

1. Einleitung.....	7-32
1.1. Forschungsstand.....	9-23
1.2. Theoretische und methodische Überlegungen.....	23-28
1.3. Inhaltlicher Aufbau.....	29-32
2. Die Autobiografien: Versuche einer Rekonstruktion.....	33-67
2.1. Biografische Parallelen.....	35-47
2.1.1. Vicki Baum.....	36-41
2.1.2. Gina Kaus.....	41-47
2.2. Formen der Rekonstruktion.....	47-66
2.2.1. Faktische Rekonstruktion.....	48-53
2.2.2. Interpretative Rekonstruktion.....	54-66
3. Die Vorbilder: Autorinnen der Jahrhundertwende und ihre Möglichkeiten literarischer Produktion	67-102
3.1. Zum Begriff des Vorbildes.....	67-75
3.2. ‚Dilettantismus‘ als Vorwurf und Erwartung.....	75-104
3.2.1. Emanzipationsliteratur.....	82-86
3.2.2. Unterhaltungsliteratur.....	87-93
3.2.3. Hobby oder Beruf?.....	93-102
4. Schreiben zwischen den Weltkriegen: Gesellschaftliche, strukturelle und ästhetische Rahmenbedingungen	103-138
4.1. Veränderungen des Buchmarktes.....	106-116
4.2. Veränderungen durch die Multimedialität des Kulturbetriebs.....	117-123
4.3. Veränderung der literarischen Öffentlichkeit.....	123-126
4.4. ‚Neue Frauen‘, junge Autorinnen und die Kultur der ‚Neuen Sachlichkeit‘	126-138
5. Bewegungsrichtung: Feld der Avantgardeliteratur.....	139-215
5.1. Analyse der Erwartungshaltung der Autorinnen.....	139-162
5.1.1. Vicki Baum.....	139-149
5.1.2. Gina Kaus.....	149-162

5.2. Analyse der zeitgenössischen Rezeption.....	162-178
5.2.1. Vicki Baum.....	162-165
5.2.2. Gina Kaus.....	165-178
5.3. Textanalyse.....	178-211
5.3.1. Vicki Baum: „Ulle, der Zwerg“.....	179-190
5.3.2. Gina Kaus: „Die Verliebten“.....	190-211
6. Bewegungsrichtung: Feld der Massenerliteratur.....	212-284
6.1. Analyse der Erwartungshaltung der Autorinnen.....	212-245
6.1.1. Vicki Baum.....	212-232
6.1.2. Gina Kaus.....	232-245
6.2. Analyse der zeitgenössischen Rezeption.....	246-259
6.2.1. Vicki Baum.....	246-252
6.2.2. Gina Kaus.....	252-259
6.3. Textanalyse.....	260-284
6.3.1. Vicki Baum: „Menschen im Hotel“.....	261-272
6.3.2. Gina Kaus: „Die Überfahrt“.....	272-284
7. Die Nachfolge: Strukturelle Veränderungen und vertraute Muster	285-296
Bibliografie.....	297-321

1. Einleitung

A little lower than the Angels lautete der ursprünglich von Vicki Baum vorgesehene Titel für ihren 1953 veröffentlichten Roman *The Mustard Seed* (dt.: *Kristall im Lehm*). Mit ihm versuchte sie, erfolglos, ihrem Image als Produzentin von ‚Unterhaltungsliteratur‘ und als Autorin des internationalen Bestsellers *Menschen im Hotel* zu entfliehen. Vicki Baum verstand den Titel allgemein als Anspielung auf die Position des Menschen in einer göttlichen Schöpfungsordnung. Dieses hierarchische System überträgt Vicki Baum auch auf den Literaturbetrieb, wenn sie sich in ihrer Autobiografie als „erstklassige Schriftstellerin zweiter Güte“¹ einstuft und damit qualitativ einer nicht näher beschriebenen Klasse von ‚Schriftstellern erster Güte‘ unterordnet. Ihr Leben lang strebte Baum danach, literarisch zur ‚höheren‘ Klasse aufzusteigen. Konträr zu diesen Ansprüchen an ihr eigenes Schaffen war sie aber mit der gleichen Intensität bemüht, sich den Wünschen der Verlage und der Leser anzupassen, die nicht mehr und nicht weniger erwarteten, als fortwährende Variationen ihrer Erfolgsromane. Das Pendeln zwischen den Polen ‚Anpassung‘ und ‚Anspruch‘ wurde Vicki Baums Lebensdilemma. Der angestrebte Brückenschlag misslang, geriet zur Zerreißprobe und führte schließlich zur Identitätskrise. Ullstein dagegen wusste Vicki Baums Anpassungsfähigkeit als Vielschichtigkeit zu deuten und werbestrategisch zu nutzen. Vicki Baum war für die Öffentlichkeit Karriere- und Hausfrau in einer Person, sie agierte selbstbewusst im Kreis zeitgenössischer Intellektueller und demütig als bescheidene Angestellte des Ullsteinkonzerns. Sie vereinte den Lebensstil der oberen Klassen mit dem des Kleinbürgertums, tanzte nächtelang, trieb intensiv Sport, arbeitete hart, war eine liebevolle Mutter und verständnisvolle Ehefrau. Die Rollenvielfalt wurde zum Markenzeichen Vicki Baums und zum Sinnbild für die ‚moderne Frau‘. Die ersehnte Rolle der Literatin ‚erster Güte‘ blieb ihr aber verwehrt.

„Die kleine große Vicki“² betitelte der Journalist Curt Riess bezeichnenderweise das Baum gewidmete Kapitel seiner Erinnerungen. In ihrer

¹ Vicki Baum: Es war alles ganz anders. Erinnerungen, Berlin, Frankfurt a. M. und Wien 1962, S. 386.

² Curt Riess: Meine berühmten Freunde. Erinnerungen, Freiburg i. Breisgau 1987, S. 212.

Autobiografie warf Vicki Baum einerseits dem Publikum vor, ihre literarische Qualität nicht erkannt zu haben, und kasteite sich andererseits mit der Feststellung, dass ihre literarischen Fähigkeiten die Grenzen der ‚Unterhaltungsliteratur‘ nicht überstiegen. Wenn auch in der Schuldzuweisung unentschieden, ist zwischen den Zeilen ihrer Autobiografie deutlich die Verbitterung darüber spürbar, dass sie literarisch nie zu den ‚ganz Großen‘ gehörte.

Auch in Gina Kaus literarischer Karriere lässt sich die Bewegung zwischen zwei Polen nachzeichnen. Als junge preisgekrönte Dramatikerin und ‚Avantgardeautorin‘ wurde sie bekannt, um sich dann, nach einer folgenschweren Fehleinschätzung ihres zweiten Romans durch den Ullsteinverlag, der literarischen Massenproduktion zuzuwenden. Anders als Vicki Baum jedoch, wurde Gina Kaus auch als ‚Unterhaltungsautorin‘ kein längerfristiger Erfolg zuteil.³ Einer der Gründe hierfür ist das Fehlen einer engen Verlagsbindung und damit einer vergleichbaren ‚Image-Arbeit‘ wie sie im Falle Baums geleistet wurde.

In besonderem Maße verdeutlicht sich anhand dieser wenig statischen Karrieren die These des Soziologen Pierre Bourdieu von einer „lebenslange[n] Konfrontation zwischen Positionen und Dispositionen, zwischen dem Streben, den ‚Posten‘ zu gestalten, und der Notwendigkeit, sich von ihm gestalten zu lassen“.⁴ Gesteigert wird diese Dynamik zusätzlich durch den historischen Kontext. Der sowohl persönlich als auch gesellschaftlich und politisch traumatisierenden Erfahrung des ersten Weltkrieges folgt der Wandel vom militaristisch geprägten Kaiserreich zum Versuch einer weltoffenen Demokratie. Hinzu kommt eine in allen Bereichen wachsende Technisierung, die auch die Literaturproduktion nachhaltig verändert. Von ihren literarischen Anfängen bis zu ihren Erfolgen schreiben und leben Vicki Baum und Gina Kaus an der Schnittstelle zwischen zwei Epochen.

³ Kaus benannte als grundlegenden Zug ihrer Karriere: „(I)ch hatte Erfolg, aber keinen durchschlagenden.“ Gina Kaus: Von Wien nach Hollywood. Erinnerungen von Gina Kaus, [Neu herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Sibylle Mulot] 2. Aufl., Frankfurt a. M. 1990, S. 212.

⁴ Pierre Bourdieu: Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes, [Aus dem Französischen von Bernd Schwibs und Achim Russer], Frankfurt a. Main 2001, S. 426.

1.1. Forschungsstand

Die literaturwissenschaftliche Forschung fand den Zugang zu Vicki Baum vor allem über die Diskussion um das literarische ‚Niveau‘ ihres Werkes, beginnend mit der „Anerkennung der Trivilliteraturforschung als literaturwissenschaftliches Teilgebiet Anfang der sechziger Jahre“.⁵ Zu nennen wäre hier neben einer Textanalyse von Dorothee Bayer von 1963⁶ zum Beispiel Johann Holzners Aufsatz *Literarische Verfahrensweisen und Botschaften der Vicki Baum* von 1984⁷. Nicole Nottelmann weist darauf hin, dass die ästhetische bzw. ideologische Qualität in den genannten Untersuchungen zum alleinigen Bewertungskriterium avanciert. Die Aufsätze entstanden im Kontext der Trivilliteraturforschung,⁸ Holzner arbeitet in seiner Analyse exemplarischer Romane Vicki

⁵ Nicole Nottelmann: Strategien des Erfolgs. Narratologische Analysen exemplarischer Romane Vicki Baums, Würzburg 2002, (= Epistemata. Würzburger Wissenschaftliche Schriften, Reihe Literaturwissenschaft, Bd. 405), S. 60.

⁶ Dorothee Bayer: Der triviale Familien- und Liebesroman im 20. Jahrhundert, Tübingen 1963 (= Untersuchungen des Ludwig Uhland-Instituts der Universität Tübingen im Auftrag der Tübinger Vereinigung für Volkskunde, Bd. 1). Vgl. hierzu Zdenko Skreb und Uwe Baur (Hg.): Erzählgattungen der Trivilliteratur, Innsbruck 1984, (= Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft. Germanistische Reihe, Bd. 18), S. 10. Dorothee Bayer begeht demnach folgenden Fehler: „[...] die Forderung nach einer Untersuchung der Beziehungen der Trivilliteratur zur Hochliteratur setzt ihre Existenz als unterscheidbare Gruppe a priori voraus, die die Feststellung inhaltlicher, struktureller und stilistischer Merkmale ja erst erweisen müßte.“

⁷ Johann Holzner: Literarische Verfahrensweisen und Botschaften der Vicki Baum, in: Ebd., S. 223-250. Aufsätze von Johann Holzner zur Exilthematik: Johann Holzner: Zur Ästhetik der Unterhaltungsliteratur im Exil am Beispiel Vicki Baum, in: Alexander Stephan und Hans Wagener (Hg.): Schreiben im Exil. Zur Ästhetik der deutschen Exilliteratur 1933-45, Bonn 1985, S. 236-249; Ders.: Friedensbilder in der österreichischen Exilliteratur. Über Stefan Zweig, Vicki Baum, Ernst Waldinger und Theodor Kramer, in: Zagreber Germanistische Beiträge, Nr. 4 (1995), (= Jahrbuch für Literatur- und Sprachwissenschaft), S. 35-50.

⁸ Vgl. hierzu auch Kerstin Barndt: Sentiment und Sachlichkeit. Der Roman der Neuen Frau in der Weimarer Republik, Köln u.a. 2003, (= Literatur – Kultur – Geschlecht. Studien zur Literatur- und Kulturgeschichte. In Verbindung mit Jost Hermand, Gert Mattenklott, Klaus R. Scherpe und Lutz Winckler. Hg. von Inge Stephan und Sigrid Weigel. Große Reihe, Bd. 19), S. 19.

Baums⁹ eine zum Beispiel im eingangs erwähnten Roman *Kristall im Lehm* mit neuen Thematiken aufbereitete Oberflächenstruktur heraus, der jedoch eine Tiefenstruktur mit stets gleichbleibenden Botschaften unterlegt sei. Durch ein sogenanntes „Verfahren des Umschaltens“¹⁰ würden oberflächlich angeschnittene soziale Probleme in der Privatsphäre als Scheinprobleme ‚gelöst‘. Dies stellt 1987 auch der Autor Sten Nadolny in einer vom Ullstein Verlag herausgegebenen Textsammlung fest:

Vicki Baum blickte durchaus in die gesellschaftlichen Probleme hinein, sie hatte einen Sinn für Aktualität, und das ist eine Stärke, wenn man Fortsetzungsromane für die Illustrierten schreibt. [...] Darin aber wie sie mit Problemen umging, und in der Art, wie sie darauf antwortete, zeigen sich manche Grenzen der lebensfrohen Frechheit, manche kleinen und größeren Unfreiheiten.¹¹

Holzner führt in einem knappen historisch-biografischen Erklärungsversuch zum einen die finanzielle Situation der Autorin an, die sie gezwungen hätte, immer wieder auf bewährte Verfahrensweisen der Trivialliteratur zurückzugreifen. Zum anderen entdeckt er eine Parallele zwischen der Selbstdarstellung in Baums Autobiografie und den fiktiven Lebensläufen ihrer Romanfiguren, die sich auf unveränderliche ‚Lebensregeln‘ wie etwa Schicksalsergebenheit gründe. Dieser Gedanke wird jedoch nur kurz angerissen. Holzners Suche nach ‚Verfahrensweisen der Trivialliteratur‘ erweist sich hingegen als nicht sehr produktiv. Ein weiteres Mal wird das bereits von Dorothee Bayer gefällte Werturteil bestätigt, es handle sich bei dem Werk Vicki Baums eben nur um ‚Trivialliteratur‘. Holzners Verweis auf die finanziellen Schwierigkeiten der Autorin erhält den Beigeschmack einer versuchten ‚Ehrenrettung‘. Damit übernimmt Holzner das zeitgenössische Bewertungssystem, unter dem Baum litt und das sie selbst dennoch immer wieder reproduzierte.

⁹ Holzner untersuchte die Romane *Kristall im Lehm* (1953), *stud. chem. Helene Willfüer* (1928) und *Menschen im Hotel* (1929).

¹⁰ Johann Holzner, *Literarische Verfahrensweisen und Botschaften der Vicki Baum*, in: Zdenko Skreb und Uwe Baur (Hg.), *Erzählgattungen der Trivialliteratur*, S. 240.

¹¹ Sten Nadolny: *Über Vicki Baum*, in: Ulrich Janetzki (Hg.): *Begegnungen – Konfrontationen. Berliner Autoren über historische Schriftsteller ihrer Stadt, Frankfurt a.M. 1987*, S.122-136, S. 131.

Holzners Ergebnis liegt wie ein neuerlicher Sperrriegel vor einer alternativen Auseinandersetzung mit Vicki Baums literarischem Schaffen.

Ähnliche Tendenzen wie Johann Holzner schreibt Kerstin Barndt der amerikanischen Vicki-Baum-Forscherin Lynda King zu.¹² Auch Nicole Nottelmann stellt fest, dass sich Kings Haltung gegenüber Baums „Verwendung narrativer Techniken“¹³ an Holzner anlehne, attestiert King aber eine „vorurteilsfreie[...] Herangehensweise nach der Trivialitätsdebatte“¹⁴. King unternimmt 1988 in *Best-sellers by Design. Vicki Baum and the House of Ullstein*¹⁵ erstmals eine ausführliche Analyse der Zusammenarbeit zwischen Baum und dem Verlag Ullstein, die sie als wichtigen Faktor der erfolgreichen Karriere Baums herausarbeitet. Sie betrachtet das Phänomen Baum im historischen Kontext unter Einbeziehung der Entwicklung populärer Literatur in Deutschland sowie des Selbstbildes Vicki Baums als Verfasserin kommerzieller Texte. King weist explizit darauf hin, dass es nicht Ziel ihrer Arbeit sei „to prove or disprove, that this novel [*Menschen im Hotel*, Anm. d. Verf.], as representative of Baum’s oeuvre is a work of *Trivialliteratur*“.¹⁶ Wie Holzner verweist sie zwar in ihrer Textanalyse auf die Kombination von persönlicher Ideologie und Elementen, die traditionell der Trivialliteratur zuge-

¹² Kerstin Barndt, *Sentiment und Sachlichkeit*, S. 20.

¹³ Nicole Nottelmann, *Strategien des Erfolgs*, S. 64.

¹⁴ Ebd., S. 10f.

¹⁵ Lynda J. King: *Best-sellers by Design. Vicki Baum and the House of Ullstein*, Detroit 1988. Weitere Arbeiten: Dies.: *Probable or Possible? The Issue of Women’s Emancipation in German Literature of the 1920s*, in: *Bulletin of the Rocky Mountain Modern Language Association*, 5. Februar 1981, S. 138-153; Dies.: *The Woman Question and Politics in Austrian Interwar Literature*, in: *German Studies Review*, Bd. 6/Nr. 1 (1983), S. 75-100; Dies.: *The Image of Fame. Vicki Baum in Weimar Germany*, in: *German Quarterly*, Bd. 58/Nr. 3 (1985), S. 375-393; Dies.: *Vicki Baum*, in: Matthew J. Bruccoli(Hg.): *Dictionary of Literary Biography 85. Austrian Fiction Writers after 1914*, Detroit 1989, S. 40-54; Dies.: *Vicki Baum and the ‘Making’ of Popular Success: ‘Mass’ Culture or ‘Popular’ Culture?*, in: Sara Friedrichsmeyer und Patricia A. Herminghouse (Hg.): *Women in German Yearbook*, [Bd. 11], University of Nebraska 1995, (= *Feminist Studies in German Literature and Culture*), S. 151-169; Dies.: *Grand Hotel. The Sexual Politics of a Popular Classic*, in: Susanne Zantop und Patricia A. Herminghouse (Hg.): *Women in German Yearbook*, [Bd. 16], University of Nebraska 2000, (= *Feminist Studies in German Literature and Culture*), S. 186-200.

¹⁶ Lynda J. King, *Best-sellers by Design*, S. 155.

sprochen werden, erstellt aber auch den Bezug zu in der ‚Neuen Sachlichkeit‘ vertretenen Forderungen und Techniken. King sieht Gemeinsamkeiten zwischen Baums Werk und dem Stil und Inhalt ‚neusachlicher‘ Arbeiten - vor allem denen von Hans Fallada -, wie auch in dem Vorwurf der ‚Kommerzialisierung‘, mit dem sich Baum ebenso auseinandersetzen musste wie zum Beispiel Remarque. Obwohl King in ihrer Arbeit eine deutlich ausgesprochene qualitative Wertung vermeidet, bemüht sie sich dennoch um eine Kanonisierung von Baums Werk im Kontext der Neuen Sachlichkeit und damit um eine Aufwertung. Sie schließt mit der Feststellung, Baum habe es verdient „to be taken seriously as a part of German literary history“.¹⁷

Den Appell einer Neubewertung artikuliert auch Andrea Capovilla in ihrem 2000 erschienen Aufsatz *Kosmopolitisches Heimweh. Anregungen zu einer neuen Lektüre Vicki Baums*.¹⁸ Sie verweist auf „intertextuelle[...] Bezüge zu Werken Thomas Manns, Goethes oder Zolas“, die ihrer Meinung nach „bislang vollständig übersehen oder ignoriert“¹⁹ wurden, so zum Beispiel zwischen Émile Zolas *Au Bonheur des Dames* und Baums Roman *Der große Ausverkauf* von 1937, den Capovilla als „ironische intertextuelle Kontrafaktur“²⁰ interpretiert. Ein weiteres Ergebnis ihrer Arbeit ist die Aussage, Baums Texte seien „trotz und wegen einiger melodramatisch Entgleisten und Entgleisenden im emphatischen Sinne als kosmopolitisch und antinationalistisch zu verstehen“²¹. So interessant eine Beschäftigung mit den Begriffen ‚Heimat‘ oder ‚Entfremdung‘ im Werk Vicki Baums²² sein mag, scheint ein textimmanentes Vorgehen zu kurz zu greifen. Capovilla beschränkt sich in diesem Aufsatz auf das recht eindimensionale Bild der Autorin Baum als „Star der Berliner kulturellen Szene“²³. Geradezu paradox, aber charakteristisch für eine in gewissem Sinne ‚wohlmeinende‘ Forschungsliteratur zu Vicki Baum,

¹⁷ Ebd., S. 208.

¹⁸ Andrea Capovilla: *Kosmopolitisches Heimweh, Anregungen zu einer neuen Lektüre Vicki Baums*, in: Suzanne Kirkbright(Hg.): *Cosmopolitans in the Modern World. Studies on a Theme in German and Austrian Literary Culture*, München 2000.

¹⁹ Ebd., S. 115.

²⁰ Ebd., S. 120.

²¹ Ebd., S. 126.

²² Vgl. ebd., S. 116.

²³ Ebd., S. 113.

fordert Capovilla „Aufmerksamkeit über das nichtssagende Etikett Trivialliteratur hinaus“²⁴, und eine positivere Bewertung des Werkes der Autorin, mit der Begründung, das „hochliterarische Paradigma“ habe „seine theoretische Gültigkeit verloren“²⁵. Damit lehnt sie einerseits ein Bewertungsschema mit den Kategorien ‚Trivialliteratur‘, ‚Unterhaltungsliteratur‘ und ‚hohe Literatur‘ ab, und wünscht sich zugleich, Baum solle innerhalb dieses Schemas besser positioniert sein. Wie King zuvor, und später auch Nottelmann und Barndt, spricht sie Baum einen eigenen Stil zu, der sich unter anderem aus Elementen der „Melodramatik“ und „Charakteristika der Neuen Sachlichkeit“²⁶ zusammensetzt und begründet so ihre Forderung nach einer qualitativen Aufwertung.

Auch Sabina Becker siedelt 2000 in ihrem Aufsatz *Großstädtische Metamorphosen* Baums Werk „zwischen neusachlicher Gebrauchsliteratur und Unterhaltungsschriftstellerei“²⁷ an und interpretiert ihren Roman *Menschen im Hotel* als „erste[n] deutsche[n] Großstadroman [...], der die großstädtische Lebens- und Erfahrungswelt nicht nur als Motiv gestaltet, sondern auch formal-stilistisch umzusetzen sucht“²⁸.

Mit dem Hinweis, dass Kings rezeptionsästhetischer Ansatz „förmlich nach einer Verifizierung und Ergänzung durch eine systematische narratologische Analyse der Romane“²⁹ verlange, unternimmt Nicole Nottelmann 2002 in ihrer *Strategien des Erfolgs* betitelten Dissertation eine

²⁴ Ebd., S. 115.

²⁵ Ebd. Paradox aus dem Grund, da eine qualitative Bewertung von Literatur immer zu dem dichotomen Muster Trivialliteratur – Hochliteratur oder einer Variation dieses Musters führt. In einem im selben Jahr erschienenen Aufsatz Capovillas über die Autorinnen Baum und Kaus heißt es interessanterweise: „Baum durchschaut das hochliterarische Paradigma in seinen Marktmechanismen und seinen Männlichkeitsmythen, will aber trotzdem in den Kanon aufgenommen werden.“ Andrea Capovilla: Gina Kaus und Vicki Baum: Von Wien nach Hollywood. True Stories, in: Eduard Beutner und Ulrike Tanager (Hg.): Literatur als Geschichte des Ich, Würzburg 2000, S. 293-302, S. 299.

²⁶ Andrea Capovilla, Kosmopolitisches Heimweh, in: Suzanne Kirkbright (Hg), *Cosmopolitans in the Modern World*, S. 115.

²⁷ Sabina Becker: *Großstädtische Metamorphosen*. Vicki Baums Roman *Menschen im Hotel*, in: Dies. (Hg.): *Jahrbuch zur Literatur der Weimarer Republik. Frauen in der Literatur der Weimarer Republik*, [In Zusammenarbeit mit Eckhard Faul und Rainer Marx, Bd. 5], St. Ingbert 1999/2000, S. 167-194, S. 174.

²⁸ Ebd., S. 180.

²⁹ Nicole Nottelmann, *Strategien des Erfolgs*, S. 64.

ebensolche. Hier wird nach in den Romanen Vicki Baums angewandten, kommunikativen und narrativen Strategien gefragt, welche für die Lesergewinnung bzw. –bindung verantwortlich gemacht werden können. Nottelmann interpretiert Baum als missverstandene Autorin³⁰, eine Rezeption, die Vicki Baum mit ihrer Autobiografie bereits vorbereitet hat. King folgend stuft Nottelmann Baums Werk als „spezifische Ausformung der populär neusachlichen Literatur“³¹ ein. Ähnlich wie Holzner verweist sie auf eine von Baum verwendete Doppelstruktur, eine ‚Authentifizierungs‘- sowie ‚Sublimierungsebene‘³², wertet diese jedoch, im Gegensatz zu Holzner, zur bewussten „Strategie der Ambiguität“³³ auf, die sich flexibel an verschiedene Lesertypen wende, den analytischen oder den konsumierenden Leser³⁴, und auf diese Weise ein breites Publikum ansprache. Auch Jörg Thunecke hat 1992 in einer Analyse des Romans *Menschen im Hotel*³⁵ auf eine zweite „unterschwellig, hintergründig existierende[...] Ebene“³⁶ hingewiesen, in der Baum seiner

³⁰ Vgl. hierzu Nicole Nottelmann: „Offensichtlich hat gerade das Übersehen bzw. Überlesen der Textstrategien mit geringem Reflexionsgrad in der nicht-analytischen Lektüre zu einem zentralen und doppelten Mißverständnis in der Vicki-Baum-Rezeption beigetragen. [...] Zu Unrecht gilt das komplexe narrative Werk Vicki Baums noch immer als trivial.“ Ebd., S. 295. Auch in einem zwei Jahre zuvor veröffentlichten Aufsatz forderte sie, man müsse die bei Ullstein erschienenen ‚Zeitromane‘ Vicki Baums „vom Etikett der Trivilliteratur befreien“. Nicole Nottelmann: Vicki Baum, in: Britta Jürgs (Hg.): *Leider hab ich's Fliegen ganz verlernt. Portraits von Künstlerinnen und Schriftstellerinnen der Neuen Sachlichkeit*, [Unter Mitarbeit von Ingrid Herrmann], Berlin 2000, S. 33-45, S. 35.

³¹ Nicole Nottelmann, *Strategien des Erfolgs*, S. 290. In Nottelmanns früher erschienenem Aufsatz heißt es: „Als Autorin operierte Vicki Baum virtuos mit den traditionellen Schemata der Unterhaltungsliteratur, aktualisierte diese jedoch mit Elementen der Neuen Sachlichkeit und der Literarischen Moderne.“ Nottelmann bezeichnet Baum dort als „typisch neusachliche Schriftstellerin“. Nicole Nottelmann, Vicki Baum, in: Britta Jürgs (Hg.), *Leider hab ich's Fliegen ganz verlernt*, S. 33-45, S. 34 und 36.

³² Vgl. Nicole Nottelmann, *Strategien des Erfolgs*, S. 293.

³³ Ebd., S. 294.

³⁴ Vgl. ebd.

³⁵ Jörg Thunecke: *Kolportage ohne Hintergründe: Der Film ‚Grand Hotel‘ (1932). Exemplarische Darstellung der Entwicklungsgeschichte von Vicki Baums Roman ‚Menschen im Hotel‘ (1929)*, in: Dieter Sevin (Hg.): *Die Resonanz des Exils. Gelungene und misslungene Rezeption der deutschsprachigen Exilautoren*, Amsterdam und Atlanta 1992, (= Amsterdamer Publikationen zur Sprache und Literatur, Bd. 99), S. 134-153.

³⁶ Ebd., S. 147.

Meinung nach, die „gezielte Demontage zeitgenössischer Kolportageromane“³⁷ unternommen hatte. Im textanalytischen Teil ihrer Arbeit führt Nottelmann die Baum-Romane *stud. chem. Helene Willfüer* und *Menschen im Hotel* als Beispiele für eine erfolgreiche Anwendung der Doppelstruktur an. In dem Roman *Leben ohne Geheimnis* sieht sie die Grenzen einer möglichen Gesellschaftskritik, in *The Mustard Seed* schließlich könne das Gleichgewicht der Doppelstruktur nicht aufrecht erhalten werden, da die „Unterhaltungsfunktion des Textes durch die obstruktive Funktion der dominanten didaktisch-satirischen Ebene empfindlich gestört“³⁸ sei. Herausragend in der Vicki-Baum-Forschung ist der von Nicole Nottelmann zusammengetragene umfassende bibliografische Anhang. Nottelmann veröffentlichte auch 2007 die erste Biografie zu Vicki Baum.³⁹

Kerstin Barndt legt in ihrer Dissertation *Sentiment und Sachlichkeit* von 2003 den Schwerpunkt auf den ‚Roman der Neuen Frau‘. Helmut Lethens Verhaltenslehren der „kalten persona“, des „Radar-Typen“ und der „Kreatur“⁴⁰ stellt sie die „Figur der Neuen Frau“⁴¹ zur Seite, um „spezifisch weibliche Verhaltenslehren“ zu erörtern, die „im Austausch zwischen Autorinnen und Leserinnen ausgehandelt und in Romanen wie Irmgard Keuns *Gilgi – eine von uns, stud. chem. Helene Willfüer* von

³⁷ Ebd. Wie Nicole Nottelmann nach ihm und Werner Fuld vor ihm, spricht Thuncke in Bezug auf Baum von einer „auf einem Mißverständnis beruhende[n] Wirkungsgeschichte“. Ebd. Vgl. hierzu: Werner Fuld: „Drehtür als Schicksalsrad. Romane von gestern – heute gelesen“, Frankfurter Allgemeine Zeitung, Frankfurt 15. August 1986.

³⁸ Nicole Nottelmann, *Strategien des Erfolgs*, S. 305.

³⁹ Einen allgemeinen und kurzen Überblick bietet noch die von Katharina von Anikum herausgegebene Textsammlung *apropos Vicki Baum* mit Essays u.a. von Katharina von Anikum, Werner Fuld und Nicole Nottelmann, sowie einigen zeitgenössischen Kritiken und einer ausgewählten Bibliographie. *apropos Vicki Baum*. Mit einem Essay von Katharina von Anikum, Frankfurt a. Main 1998, (= *apropos*, Bd. 13). Es erschien außerdem: Katharina von Anikum: *Motherhood and the ‚New Woman‘: Vicki Baum’s ‚stud. chem. Helene Willfüer‘ and Irmgard Keun’s ‚Gilgi – eine von uns‘*, in: Sara Friedrichsmeyer und Patricia A. Herminhouse (Hg.): *Women in German Yearbook*, [Bd. 11], University of Nebraska 1995, (= *Feminist Studies in German Literature and Culture*), S. 171-188.

⁴⁰ Helmut Lethen: *Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen*, Frankfurt a. Main 1994.

⁴¹ Kerstin Barndt, *Sentiment und Sachlichkeit*, S. 2.

Vicki Baum oder Keuns *Das kunstseidene Mädchen* von den Hauptfiguren erprobt werden.⁴²

Um die Thematisierung der ‚Neuen Frau‘ in den Texten Vicki Baums ging es einige Jahre zuvor auch schon Julia Bertschik⁴³, auf die sich Barndt jedoch nicht bezieht. Bertschik analysierte das „sich gegenseitig kommentierende[...], medienreflexive[...] Zusammenspiel[...] von journalistischer Imagepropaganda und narrativer Kritik des zeitgenössischen Projekts ‚Neue Frau‘“⁴⁴, in Anlehnung an die bei Thuncke artikulierte entlarvende zweite Romanebene.

Barndt geht es um eine „Revision der Neuen Sachlichkeit als ‚männlicher‘ Kultur“.⁴⁵ Unter den Schlagworten ‚Sentiment und Sachlichkeit‘⁴⁶ versucht sie die Verknüpfung „[m]elodramatische[r] Elemente und neu-sachliche[r] Schreibweisen“⁴⁷ in dem von ihr so genannten Genre des ‚Romans der Neuen Frau‘ zu fassen, und stellt für Baums Text *stud. chem. Helene Willfüer* fest, dass sein „Schwerpunkt auf ‚Sentiment‘“⁴⁸ liege. Damit schreibt Barndt dem Roman die bereits von Lynda King hervorgehobene und später auch von Nottelmann als ‚populär-neusachlich‘ verstandene Struktur unter neuer Begrifflichkeit zu. Eine Analyse der Position Vicki Baums innerhalb des literarischen Produktionsfeldes findet nicht statt. Baums Lebenslauf wird kaum miteinbezogen. Problematisch ist auch die Beschränkung auf eine Leserinnen-Rezeption, da sich Barndt hier nach eigenen Angaben einer „schwierigen Quellenlage“⁴⁹ gegenübersteht. Schon 1997 hatte Lynne Frame in

⁴² Ebd.

⁴³ Julia Bertschik: Vicki Baum: Gelebter und inszenierter Typ der „Neuen Frau“ in der Weimarer Republik, in: Waltraud Wende(Hg.): *Nora verlässt ihr Puppenheim. Autorinnen des 20. Jahrhunderts und ihr Beitrag zur ästhetischen Innovation*, Stuttgart und Weimar 1999, S.66-87.

⁴⁴ Ebd., S. 83.

⁴⁵ Kerstin Barndt, *Sentiment und Sachlichkeit*, S. 3.

⁴⁶ Dabei seien „Sentiment und Sachlichkeit nicht als [...] Gegensatz zu begreifen, sondern als Kategorien des Verhaltens und des Gefühls, die zwar in unterschiedlicher Gewichtung, aber dennoch gleichzeitig die Schreib- und Leseweisen der Neuen Frau bestimmen“. Ebd., S. 26.

⁴⁷ Ebd., S. 13

⁴⁸ Ebd., S. 26.

⁴⁹ Kerstin Barndt, *Sentiment und Sachlichkeit*, S. 114: „Die Thesen, die ich hier zur zeitgenössischen Rezeption des Romans entwickle, sind relativ zu dieser schwierigen Quel-

ihrem Aufsatz *Gretchen, Girl, Garçonne*⁵⁰ „Schnittstellen zwischen Roman­text und populären, zeitgenössischen Diskursen“⁵¹ untersucht. Für die Kultur der Weimarer Republik stellt sie ein ‚Universalarchiv‘ von Frauentypologien fest⁵², das „neue strukturelle Sicherheit in einem destabilisierten gesellschaftlichen Umfeld“⁵³ bot. In diesem Punkt grenzt sich Barndt deutlich von Frame ab. Die „inflationären ‚Verhaltenslehren‘ und Typologien, die gegen Ende der Weimarer Republik kursieren“, liest Barndt als „Indiz dafür [...], dass die regulative Stabilität, die Frame aus der Analyse dieses Diskurses folgert, gerade nicht gesichert war“⁵⁴. Frame interpretiert Baums Roman als „Katalog menschlicher Typen“⁵⁵, der durch seine Nähe zur Sachlichkeit sein eigenes Anliegen, die Darstellung eines positiven neuen Frauenbildes, unterläuft, auch weil dieses ‚Archiv der Typologien‘ auf diese Weise mit einem Anspruch der Objektivität versehen wird, der ihm nicht zukommt. Die von Frame vorgenommene Verortung der Helene aus *stud. chem. Helene Willfüer* innerhalb dieses Universalarchivs lehnt Barndt ebenfalls ab.⁵⁶ Helene versteht sie als „Herrin über Leben und Tod“⁵⁷ und damit als ‚Überfrau‘, die jegliche einschränkenden Parameter des für eine Frau Vorstellbaren sprengt“⁵⁸. Hierzu lässt sich jedoch anmerken, dass die Vorstellung

lenlage zu sehen. Ich trete mit den wenigen überlieferte Quellen in einen Dialog, der im günstigsten Fall eine Ahnung von der Aufnahme des Romans vermittelt und viele Fragen offen lässt.“ Zur Rolle der Leserin siehe auch: Kerstin Barndt: „Mittlerinnen zwischen Buch und Volk“? Die Leserinnen im literarischen Feld der Weimarer Republik, in: Sabina Becker (Hg.), Jahrbuch zur Literatur der Weimarer Republik, [In Zusammenarbeit mit Eckhard Faul und Rainer Marx, Bd. 5], S. 77-113.

⁵⁰ Deutsche Übersetzung: Lynne Frame: *Gretchen, Girl, Garçonne*. Auf der Suche nach der idealen Neuen Frau, in: Katharina von An­kum (Hg.): *Frauen in der Großstadt: Herausforderung der Moderne?*, Dortmund 1999.

⁵¹ Kerstin Barndt, *Sentiment und Sachlichkeit*, S. 107.

⁵² Vgl. Lynne Frame, *Gretchen, Girl, Garçonne*, in: Katharina von An­kum (Hg.), *Frauen in der Großstadt*, S. 32.

⁵³Ebd., S. 23.

⁵⁴ Kerstin Barndt, *Sentiment und Sachlichkeit*, S. 109.

⁵⁵ Lynne Frame, *Gretchen, Girl, Garçonne*, in: Katharina von An­kum (Hg.), *Frauen in der Großstadt*, S. 34.

⁵⁶ Vgl. Kerstin Barndt, *Sentiment und Sachlichkeit*, S. 109.

⁵⁷ Ebd., S. 98.

⁵⁸ Ebd.

einer Weiblichkeit, die Kontrolle über Leben und Tod ausübt, keinen neuen Frauentyp darstellt, sondern gerade wieder zum lang tradierten Mythos eines dichotomen, ‚naturhaften‘ Frauenbildes zwischen Fruchtbarkeit und Vergänglichkeit zurückführt.

Für jenen Teil der Sekundärliteratur, der sich mit der Exilautorin Vicki Baum befasst, stellt sich, wie zum Beispiel bei Jörg von Thunecke⁵⁹, die Frage, ob Vicki Baum, aufgrund des frühen Zeitpunkts ihrer Auswanderung, überhaupt der Status als Exilautorin zuerkannt werden könne und wenn ja, für welchen Teil ihres Werkes. Nottelmann beansprucht für Baum einen ‚erweiterten Exilbegriff‘, „wonach als Exilautoren auch noch diejenigen gelten können, die frühzeitig in die USA gingen und sich dort assimilierten“.⁶⁰ Zur Exilliteratur Baums zählt sie, wie Robert F. Bell zuvor, Baums gesamtes Werk ab 1932. Robert F. Bell liefert einen guten Überblick über Vicki Baums Jahre in Amerika und schneidet bezüglich ihres Werks unter anderem die Punkte Amerikakritik bzw. –begeisterung, und die Verarbeitung der damalig aktuellen Situation in Deutschland an.⁶¹ Interessant sind die Zitate aus unveröffentlichter Korrespondenz mit dem Verlag Doubleday.⁶² Da der Fokus dieser Arbeit hauptsächlich auf den Jahren der Weimarer Republik liegt, soll in diesem Rahmen nicht detaillierter auf die Exilliteraturforschung eingegangen werden.

Zwei weitere Arbeiten von Andrea Capovilla beschäftigen sich mit beiden Autorinnen. In ihrem Artikel *Gina Kaus und Vicki Baum: Von Wien nach Hollywood. True Stories*⁶³ unternimmt Capovilla eine verglei-

⁵⁹ Jörg Thunecke, Kolportage ohne Hintergründe, in: Dieter Sevin (Hg.), *Die Resonanz des Exils*, S. 134.

⁶⁰ Nicole Nottelmann, *Strategien des Erfolgs*, S. 60.

⁶¹ Robert F. Bell: Vicki Baum, in: John M. Spalek; Joseph Strelka und Sandra H. Hawrychak (Hg.): *Deutsche Exilliteratur seit 1933*, [Bd. 1: Kalifornien, Teil 1], Bern und München 1976, S. 247-258.

⁶² Nach Nicole Nottelmann ist Robert F. Bell „der Erste, der auf das Verhältnis Doubleday/Baum als exilspezifisch relevanten Fakt aufmerksam macht“, in: Nicole Nottelmann, *Strategien des Erfolgs*, S. 57.

⁶³ Andrea Capovilla, Gina Kaus und Vicki Baum, in: Eduard Beutner und Ulrike Tanzer (Hg.), *Literatur als Geschichte des Ich. Mit diesem bis auf kleine Abweichungen identisch ist folgender, später veröffentlichter Aufsatz: Andrea Capovilla: Writen on Water? Re-reading the Autobiographies of Gina Kaus and Vicki Baum*, in: Mererid Puw Davies,

chende Lektüre der Autobiografien, vor allem im Hinblick auf ihre „jeweilige Haltung zum eigenen erzählten Ich“.⁶⁴ Capovilla hinterfragt zum ersten Mal in der Vicki-Baum-Forschung deren Lebenserinnerung über die Funktion als historisches Dokument hinaus auf das hin, was in dieser Arbeit der ‚interpretative Charakter des Erinnerungsprozesses‘ genannt werden soll, allerdings mit zum Teil differierenden Schlussfolgerungen.

In Bezug auf Gina Kaus' Autobiografie forderte Sibylle Mulot in ihrem Nachwort bereits 1990 zu einer eingehenden Analyse auf und verweist auf die Literarizität des Textes.⁶⁵ Einen kritischen Blick auf die Autobiografie Gina Kaus' wirft dann acht Jahre später Juliane Vogel. Ihre Untersuchung bedarf jedoch einer Überprüfung: So bezeichnet sie Lou Andreas-Salomé, Alma Mahler-Werfel und Gina Kaus als „drei Freundinnen“⁶⁶, obwohl die letzten beiden ihre gegenseitige Abneigung offen äußerten.⁶⁷ Hinterfragt werden muss auch die klischeebelastete These, dass Kaus als „Autorin von Kolportageromanen“⁶⁸ - eine histo-

Beth Linklater und Gisela Shaw (Hg.): *Autobiography by women in German*, Frankfurt a. Main, Berlin, Bern u.a. 2000. Aus Anlass der Neuauflage des Romans *Die Verliebten* erschien von Andrea Capovilla im selben Jahr außerdem ein kurzes Porträt der Autorin Gina Kaus in der Wiener Zeitung. Andrea Capovilla: Die Kunst, brauchbar zu schreiben. Gina Kaus – Romanautorin, Emigrantin, Drehbuchschreiberin, zitiert nach: www.wienerzeitung.at/Desktopdefault.aspx?tabID=3946&alias=wzo&lexikon=Auto&letter=A&cob=6204 (zuletzt aufgerufen am 14. März 2011).

⁶⁴ Andrea Capovilla, Gina Kaus und Vicki Baum, in: Eduard Beutner und Ulrike Tanzer (Hg.), *Literatur als Geschichte des Ich*, S. 295.

⁶⁵ Sibylle Mulot: Nachwort, in: Gina Kaus, *Von Wien nach Hollywood*, S. 239-251. Einmalig und äußerst hilfreich ist auch der von Sibylle Mulot der Autobiografie beigefügte, gut recherchierte Anhang.

⁶⁶ Juliane Vogel: Freundinnen bedeutender Männer. Fatale Strategien ihrer Autobiographie, in: Klaus Amann und Karl Wagner (Hg.): *Autobiographien in der österreichischen Literatur*. Von Grillparzer bis Thomas Bernhard, Innsbruck und Wien 1998, (= Schriftenreihe Literatur des Instituts für Österreichkunde, Bd. 3), S. 93-112, S. 107.

⁶⁷ Vgl. hierzu Gina Kaus: „Sie und ich, wir mochten uns auf den ersten Blick nicht.“ Gina Kaus, *Von Wien nach Hollywood*, S. 55. „Ich wollte ihr um keinen Preis begegnen, weil sie sich abfällig über mich geäußert hatte.“ Ebd., S. 58. Über eine Freundschaft zwischen Andreas-Salomé und Gina Kaus ist der Verfasserin nichts bekannt. Andreas-Salomé war in den 1920ern bereits über sechzig Jahre alt und verstarb 1937.

⁶⁸ Juliane Vogel, *Freundinnen bedeutender Männer*, in: Klaus Amann und Karl Wagner (Hg.), *Autobiographien in der österreichischen Literatur*, S. 93-112, S. 110.

risch nicht festzumachende Zuschreibung - in Liebesangelegenheiten „mit der Tatsache der Wiederholung, der sich die Freundin bedeutender Männer kategorisch stellen muß, souveräner um[geht] als ihre bürgerlichen bzw. aristokratischen Kolleginnen, denn das Prinzip der Kolportage schließt das der Wiederholung als einen seiner zentralen Mechanismen ein.“⁶⁹

Beziehungen anderer Art untersucht Andrea Capovilla in ihrer längeren Arbeit *Entwürfe weiblicher Identität in der Moderne*. Neben Baum und Kaus beschäftigt sie sich auch mit den Autorinnen Milena Jesenská und Alice Rühle-Gerstel, die sie durch ein „Netzwerk an Zusammenarbeiten“ sowie „strukturelle Korrespondenzen“, wie zum Beispiel der Literarisierung „lebensgeschichtliche[r] Entscheidungen [...] als Protest, vor allem gegen die Väter“⁷⁰ verbunden sieht. Capovilla versteht ihre „Lektüre der Erfolgsromane von Baum und Kaus“ als einen „Beitrag zu einer kulturwissenschaftlichen Revision des Unterhaltungsromans der zwanziger Jahre und dessen generischer Migration in den Hollywoodfilm der dreißiger, vierziger und fünfziger Jahre“.⁷¹ Leider werden die Ergebnisse der in ihrem vorhergehenden Aufsatz vorgenommenen Analyse der Autobiografien in dieser Arbeit kaum verwertet.⁷² Baums Texte⁷³ rechnet sie dem „genre of irony“⁷⁴ zu,

⁶⁹ Ebd.

⁷⁰ Andrea Capovilla: *Entwürfe weiblicher Identität in der Moderne*. Milena Jesenská, Vicki Baum, Gina Kaus, Alice Rühle-Gerstel. Studien zu Leben und Werk, Oldenburg 2004, (= Literatur und Medienwissenschaft, Bd. 94), S. 7. Außerdem erschienen: Dies.: *Entwürfe der ‚Neuen Frau‘ bei Vicki Baum, Irmgard Keun und Marieluise Fleißer*, in: Friedbert Aspetsberger und Konstanze Fliedl(Hg.): *Geschlechter. Essays zur Gegenwartsliteratur*, Innsbruck 2001, (=Schriftenreihe Literatur des Instituts für Österreichkunde. Nützliche Handreichungen zur österreichischen Gegenwartsliteratur, Bd. 12), S. 96-113.

⁷¹ Andrea Capovilla, *Entwürfe weiblicher Identität in der Moderne*, S. 8f.

⁷² Capovilla beschränkt sich in dieser Hinsicht weitgehend auf folgende Aussage: „Baums Autobiographie und ihr erzählendes Werk sind korrespondierende Texte. Das heißt nicht, daß ihr autobiographischer Bericht nicht in groben Zügen der Realität entspreche.“ Ebd., S. 68.

⁷³ Capovilla untersucht folgende Texte: *Im alten Haus* und *Rafael Gutman*, stud. chem. Helene Willfüer, *Menschen im Hotel*, *Leben ohne Geheimnis*, *Der große Ausverkauf*, *Hotel Berlin 43* und *Das große Einmaleins*.

und interpretiert sie als „Fundus für die zeitgenössischen Diskurse der Weimarer Republik“⁷⁵. In den von ihr untersuchten Arbeiten Kaus’⁷⁶ wird nach Capovilla das autobiografische Ich in Alternativmodelle gespalten⁷⁷. Es werde dort „kühle Erzählhaltung mit einer höchst melodramatischen Handlung“⁷⁸ kombiniert. Als charakteristisch erscheint Capovilla der „ironische Umgang der Gina Kaus mit ihrer gesellschaftlichen Identität“⁷⁹.

Erwähnt seien auch noch zwei Arbeiten Hartmut Vollmers, von denen die eine sich mit den Themen Identität und Liebe unter anderem auch in Romanen Vicki Baums und Gina Kaus’ beschäftigt.⁸⁰ In seinem Aufsatz *Vicki Baum und Gina Kaus. Ein Porträt zweier Erfolgsschriftstellerinnen der Zwischenkriegszeit*⁸¹ beschränkt sich Vollmer auf eine rein biografische Darstellung. Der abschließenden Feststellung, dass die Autobiografien „auch ein literarisches Vermächtnis zweier Autorinnen“⁸² seien, geht leider keine diesbezügliche Analyse voran. Patrizia Guida-Laforgia widmet ein Kapitel ihrer Arbeit *Invisible Women Writers in Exile in the U.S.A.* einem Überblick über Biografie und Werk Gina Kaus’.⁸³ Sibylle Mulot und Hartmut Vollmer bieten in ihren Nachworten zu

⁷⁴ Andrea Capovilla, Entwürfe weiblicher Identität in der Moderne, S. 104. Begriff nach: Stanley Cavell: *Contesting Tears. The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman*, Chicago und London 1996, S. 134.

⁷⁵ Andrea Capovilla, Entwürfe weiblicher Identität in der Moderne, S. 68.

⁷⁶ Dazu zählen: *Die Verliebten*, *Das verwunschene Land*, *Toni. Eine Schulmädchen-Komödie in zehn Bildern* und *Die Schwestern Kleh*. Die Auswahl der Texte wird von Capovilla, in Bezug auf Gina Kaus wie auch auf Vicki Baum, nicht begründet.

⁷⁷ Andrea Capovilla, Entwürfe weiblicher Identität in der Moderne, S. 129.

⁷⁸ Ebd., S. 137.

⁷⁹ Ebd., S. 128.

⁸⁰ Hartmut Vollmer: *Liebes(ver)lust. Existenzsuche und Beziehungen von Männern und Frauen in deutschsprachigen Romanen der zwanziger Jahre; erzählte Krisen - Krisen des Erzählens*, Oldenburg 1998 (=Literatur- und Medienwissenschaft, Bd. 66)

⁸¹ Hartmut Vollmer: *Vicki Baum und Gina Kaus. Ein Porträt zweier Erfolgsschriftstellerinnen der Zwischenkriegszeit*, in: Bernhard Fetz und Hermann Schlösser(Hg.): *Wien-Berlin. Mit einem Dossier zu Stefan Großmann*, Wien 2001, (= Profile, Bd. 7), S. 45-57.

⁸² Ebd., S. 57.

⁸³ Patrizia Guida-Laforgia: *Invisible Women Writers in Exile in the U.S.A.*, New York u. a. 1996, (= *Writing About Women. Feminist Literary Studies*, Bd. 12), zitiert aus: *Nachlaß Gina Kaus*, EB 96/082, IV.C.001, Deutsche Nationalbibliothek. Deutsches Exilarchiv 1933-1945, Frankfurt a. Main.

Kaus' Romanen *Die Schwestern Kleh* und *Teufel in Seide* bzw. *Die Verliebten* und der Prosasammlung *Die Unwiderstehlichen* kurze Textanalysen, Informationen zur Werkgeschichte und zum Teil biografische Anmerkungen.⁸⁴ Einblicke in die Exilzeit Kaus' sowie einen Lebensrückblick gibt Dagmar Malone, deren Artikel auf Gesprächen mit der Autorin basiert.⁸⁵

Hildegard Atzinger liefert mit ihrer 2008 veröffentlichten Magisterarbeit mit dem Titel *Gina Kaus: Schriftstellerin und Öffentlichkeit* einen interessanten Ansatz. Sie untersucht „[...] wie die Autoren im Allgemeinen und Gina Kaus im Speziellen die verschiedenen Öffentlichkeitsformationen für sich nutzen bzw. in ihr ‚literarisches Leben‘ integrieren, aber auch mit welchen Produktions- und Publikationsbedingungen sie sich zu ‚arrangieren‘ haben [...]“.⁸⁶ Auf eine Untersuchung der Rezeption in Form von Rezensionen wird in der Arbeit jedoch bewusst verzichtet. Eingehendere Textanalysen werden nicht miteinbezogen. Die Magisterarbeit möchte vor allem einen allgemeinen Überblick geben und „[...] dazu beitragen, dass Kaus der ihr gebührende Platz in der Literatur- und Kulturgeschichte wieder zukommt.“⁸⁷

⁸⁴ Hartmut Vollmer: Nachwort, in: Gina Kaus: *Die Verliebten*, Oldenburg 1999, S. 245-254; Ders.: Nachwort, in: Gina Kaus: *Die Unwiderstehlichen*. Kleine Prosa, Oldenburg 2000, S. 235-243; Sibylle Mulot: Nachwort, in: Gina Kaus: *Teufel in Seide*, Frankfurt a. M. und Berlin 1992, S. 283-294; Sibylle Mulot-Déri: Nachwort, in: Gina Kaus: *Die Schwestern Kleh*, 2. Aufl., Frankfurt a. M. und Berlin 1991, S. 287-298. Erwähnt sei auch die Textsammlung von Christa Gürtler und Sigrid Schmid-Bortenschlager: *Erfolg und Verfolgung. Österreichische Schriftstellerinnen 1918-1945. Fünfzehn Porträts und Text*, Salzburg, Wien und Frankfurt a. Main 2002. Mit einführenden Biografien werden mehr oder weniger ‚vergessene‘ Autorinnen, u. a. auch Vicki Baum und Gina Kaus, vorgestellt.

⁸⁵ Dagmar Malone: Gina Kaus, in: John M. Spalek, Joseph Strelka und Sandra H. Hawrychak (Hg.): *Exilliteratur seit 1933*, [Bd. 1], Bern und München 1979, Teil 1: S. 751-61, Teil 2: S. 66 ff. Im folgenden Kapitel wird auf diese Arbeit näher eingegangen.

⁸⁶ Hildegard Atzinger: *Gina Kaus: Schriftstellerin und Öffentlichkeit. Zur Stellung einer Schriftstellerin in der literarischen Öffentlichkeit der Zwischenkriegszeit in Österreich und Deutschland*, Frankfurt a. Main, Berlin, Bern u.a. 2008, (= Europäische Hochschulschriften, Reihe 1: Deutsche Sprache und Literatur, Bd. 1972), S. 21.

⁸⁷ Ebd. Folgende Arbeiten über Gina Kaus wurden nicht veröffentlicht: Christina Huber: *Gina Kaus. Eine Monographie*, [Diplomarbeit], Universität Wien 1994; Ursula Hlubek: *Gina Kaus. Das literarische Werk einer Autorin der 20er Jahre*, [Magisterarbeit], Universität Paderborn 1998. Erwähnt sei an dieser Stelle auch noch Amelie Heinrichsdorff: „Nur eine Frau?“. Kritische Untersuchungen zur literaturwissenschaftlichen Vernachlässigung

An der Universität Wien läuft derzeit ein Forschungsprojekt, das sich mit der Edition und der Textanalyse von Kaus' Gesamtwerk beschäftigt und 2011 zum Abschluß kommen soll. Die Forschungsliteratur zu Gina Kaus wie auch zu Vicki Baum bemüht sich damit aktuell vor allem um eine Gesamterfassung von Werk und Biographie als Grundlage für eine Würdigung der Autorinnen im gegenwärtigen Literaturkanon.

1.2. Theoretische und methodische Überlegungen

„Hat der Unterhaltungsroman etwas mit Literatur zu tun?“⁸⁸ - in den letzten Jahrzehnten zeigte sich zunehmend die Tendenz, wie der Überblick über die Forschungsliteratur wiedergibt, diese Frage mit einem ‚Ja‘ zu beantworten. Dies führte zu einer begrüßenswerten Beschäftigung mit bislang unbeachtet gebliebenen Autoren und vor allem Autorinnen, beseitigte aber nicht das bereits in der Fragestellung enthaltene Problem der Dichotomisierung. Lediglich die bislang von der Literaturwissenschaft gezogene Grenze der sogenannten ‚hohen‘ Literatur wurde nach unten hin aufgeweicht⁸⁹, und das Zweischichtenmodell zu einem Dreischichtenmodell erweitert. Es „fehlt [...] weitgehend an einem Problembewußtsein, das die Dichotomie von hoher und niederer Literatur als historisches Phänomen zu denken vermöchte“⁹⁰, konstatiert Christa Bürger. Hielte man aber an einem ahistorischen, dichotomen Raster

der Exilschriftstellerinnen in Los Angeles; Ruth Berlauer, Marta Feuchtwanger, Gina Kaus und Victoria Wolff, [Dissertation], Los Angeles 1998.

⁸⁸ Max Krell: Das alles gab es einmal, Frankfurt a. M. 1965, S. 129.

⁸⁹ Vgl. Volker Meid: Sachwörterbuch zur deutschen Literatur, Stuttgart 1999, S. 528: „Auch die Erweiterung des Zweischichtenmodells (Hochliteratur – T.) zu einem Dreischichtenmodell (Hochliteratur – Unterhaltungsliteratur – T.), bei dem die bildungsbürgerliche Unterhaltungsliteratur vom ‚Schund‘ abgegrenzt wurde, basiert auf historisch bedingten und von der Konvention bestimmten Geschmacksurteilen.“ Zum Dreischichtenmodell siehe: Hans Friedrich Foltin: Die minderwertige Prosaliteratur. Einteilung und Bezeichnungen, in: Richard Brinkmann und Hugo Kuhn (Hg.): Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 39. Jg./Heft2 (1965), S. 288-323.

⁹⁰ Christa Bürger: Einleitung. Die Dichotomie von hoher und niederer Literatur. Eine Problemskizze, in: Christa Bürger. et al. (Hg.): Zur Dichotomisierung von hoher und niederer Literatur, Frankfurt a. Main 1982, (= Hefte für kritische Literaturwissenschaft, Bd. 3), S. 9-39, S. 13.

fest, so müsste die erste Frage jeder literarischen Auseinandersetzung jeweils lauten: Welchem qualitativen Bereich ist der vorliegende Text zuzuordnen und aus welchen überzeitlich ästhetischen Gründen? Eine analytische Sackgasse, wenn man davon ausgeht, dass Definitionen von Ästhetik immer nur in ihrem historischen Kontext verstanden werden können oder andernfalls Gefahr laufen, als eigentlich subjektive Wertekategorien, verabsolutiert zu werden. Zudem versperrt die neuerliche Bewertung den Blick auf das historische System und das komplexe Beziehungsgefüge innerhalb dessen der Autor oder die Autorin kreativ tätig waren.

Während die Bewertungsdebatte bei Vicki Baum die Forschungsliteratur polarisiert, scheint sie in Bezug auf Gina Kaus zu einer Ratlosigkeit zu führen, die sich schon in den 1920er Jahren bei der Platzierung ihres Romans *Die Verliebten* durch den Ullstein Verlag sowie bei der späteren zögerlichen wissenschaftlichen Auseinandersetzung bemerkbar gemacht hatte. Kaus empfand die Platzierung, wie im Laufe dieser Arbeit noch zu sehen sein wird, als Fehlentscheidung.

Wie wenig fruchtbar eine Herangehensweise an die Autorinnen über die qualitative Wertung ihres Werkes ist, zeigt außerdem die in der Forschungsliteratur mehrfach angeführte und so unterschiedlich interpretierte Form der ‚Doppelstruktur‘ bei Baum, die für Holzner den Nachweis literarischer Naivität liefert, von Nottelmann als gezielte „Strategie der Ambiguität“⁹¹ bezeichnet wird und für Thunecke eine „Demontage zeitgenössischer Kolportageromane“⁹² darstellt. Dasselbe Schreibschema wird im Sinne völlig unterschiedlicher Intentionen instrumentalisiert - zur Rehabilitierung der Autorin einerseits und als Beweis ihrer literarische ‚Minderwertigkeit‘ andererseits - wodurch Zweifel an der Beweiskraft einer solchen Argumentation entstehen. Problematisch ist es in jedem Fall, die reflexive Distanz zur zeitgenössischen oder späteren Bewertungsdiskussion zu verlieren und sich auf Dichotomien wie ‚gut‘ oder ‚schlecht‘, ‚beachtenswert‘ bzw. ‚nicht beachtenswert‘ einzulassen, zumindest nicht ohne die historische Bedingtheit

⁹¹ Nicole Nottelmann, *Strategien des Erfolgs*, S. 294.

⁹² Jörg Thunecke, *Kolportage ohne Hintergründe*, in: Dieter Sevin (Hg.), *Die Resonanz des Exils*, S. 147.

eines solchen Vorgehens mit einzubeziehen. Mit Pierre Bourdieu gesprochen:

Verstehen, das der Geschichte nicht ganz zum Opfer fallen will, muß sich als geschichtlich bedingt erkennen und sich die Mittel verschaffen, sich geschichtlich zu verstehen; und es muß zugleich die geschichtliche Situation geschichtlich verstehen, in der das entstanden ist, was zu verstehen es sich bemüht.⁹³

Auf den Fall Vicki Baum und Gina Kaus bezogen, lässt sich kein Schlusstrich unter die Bewertungsdiskussion ziehen, denn keine literarische Bewertung kann für sich Allgemeingültigkeit und Überzeitlichkeit in Anspruch nehmen.

Um den Blickwinkel zu verändern wurde für diese Arbeit daher nach einer wenig statischen Herangehensweise gesucht, die den Betrachter nicht in einer einmal gewählten Haltung fixiert, sondern in der Lage ist, eine Bewegung zu begleiten und zu untersuchen, welche die Autorinnen einmal zum selbst formulierten Anspruch an ihr Werk, ein andermal zur Anpassung an die Bedingungen eines massenliterarischen Marktes führte. Das Konzept des literarischen Feldes von Pierre Bourdieu lenkt den Blick auf seine historisch bedingte Struktur: Das literarische Feld ist, zu einem bestimmten Zeitpunkt betrachtet, das Produkt früherer Kämpfe und Konflikte und zugleich die Folie für zukünftige Entwicklungen. Ein Vorteil des Feld-Konzeptes liegt auch darin, dass das literarische Feld als kleinster gemeinsamer Nenner aller an ihm partizipierenden Autoren fungiert. Damit kann es gelingen, bislang als Nischenliteratur abgehandelte Texte in einen Gesamtkontext zu integrieren, ohne dieses Vorgehen durch eine qualitative Aufwertung des Untersuchten oder seine ausdrückliche Herabsetzung rechtfertigen zu müssen.

Bourdieu unterteilt das literarische Feld in zwei Bereiche, mit gegensätzlichen Produktionsweisen und Produktionsbedingungen. Der Bereich der ‚Massenproduktion‘ ist dabei gekennzeichnet durch die Orientierung an Publikum und Nachfrage. Daran knüpft sich das Streben nach ökonomischem Kapital, verbunden mit der Möglichkeit solches auch zu erlangen. Infolgedessen ist die Autonomie dieses Bereiches

⁹³ Pierre Bourdieu, Die Regeln der Kunst, S. 487.

geringer ausgeprägt, ebenso wie das Prestige (symbolisches Kapital). Die Literaturproduzenten müssen sich im Bereich der ‚Massenproduktion‘ an kurze Produktionszyklen halten, um die Bedürfnisse des Publikums rasch und adäquat befriedigen zu können. Als Indikator für das Feld der ‚eingeschränkten‘, ‚reinen Produktion‘ bzw. der ‚Avantgardeliteratur‘ dient dagegen ein langer Produktionszyklus. In diesem Subfeld wird für einen sehr eingeschränkten Markt und für die Zukunft produziert. Die Autonomie dieses Feldes ist demzufolge hoch, die Orientierung an der Nachfrage niedrig. Das mehr oder weniger hohe symbolische Kapital korreliert mit dem Verzicht auf ökonomischen Erfolg, sodass „die Askesse im Diesseits zur Voraussetzung des Heils im Jenseits“⁹⁴ wird. Diese Unterteilung soll nicht zum Deckmantel für eine neuerliche, den Produzentinnen und ihren Produkten aufgezwängte Dichotomisierung werden. Als Grundüberlegung gilt, dass der Feldbegriff ein Konstrukt ist. Als Raummodell ermöglicht es das Feld, Positionen und Bewegungen der Akteure sichtbar zu machen und zueinander ins Verhältnis zu setzen. Dabei sind unzählige Abstufungen möglich.

Die Produktionsbedingungen und Produktionsweisen prägen das literarische Produkt, jedoch nicht zwangsläufig in einer von Publikum oder Kritik, vom Verlag oder auch dem Autor bzw. der Autorin erwarteten Weise. Die der Klassifikation dienlichen Begriffe der Avantgarde- und der Massenliteratur, die Bourdieu unter soziologischen Aspekten einführt, sollen in dieser Arbeit nicht deckungsgleich mit in der Literaturwissenschaft, aber auch umgangssprachlich gebrauchten wertenden Begriffen, wie ‚Kitschroman‘, ‚Trivialroman‘, ‚Unterhaltungsroman‘, oder ‚hohe‘ bzw. ‚anspruchsvolle‘ Literatur und ähnlichen zur Anwendung kommen, die, im Sinne Helmut Kreuzers, „als historisch vorfindbare Epochenphänomene“⁹⁵ behandelt werden. Häufig wurden jedoch noch Anfang des 20. Jahrhunderts Klassifikations- und Wertungsbegriff

⁹⁴ Pierre Bourdieu, Die Regeln der Kunst, S. 238.

⁹⁵ Helmut Kreuzer: Trivialliteratur als Forschungsproblem. Zur Kritik des deutschen Trivialromans seit der Aufklärung, in: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 41. Jg./41. Bd. (1967), S. 173-191, S. 185; Vgl. hierzu auch Hartmut Vollmer, Liebes(ver)lust, S. 94: „Nur am Rande sei erwähnt, daß ‚Unterhaltung‘ (so auch der Unterhaltungs-Roman) ein historisch wandelbarer, in sich selbst wiederum vielschichtiger Begriff ist.“

von den am literarischen Feld Partizipierenden (einschließlich der Leser) als übereinstimmend empfunden, das heißt, Literatur aus dem Bereich der Massenproduktion wurde als ‚trivial‘, Texte aus dem Bereich der eingeschränkten Produktion als ‚hohe‘ Literatur bewertet. Das aber von Bourdieu für das literarische Feld Ende des 20. Jahrhunderts festgestellte „Verwischen der Grenzen“⁹⁶ nimmt bereits in der Moderne seinen Anfang, und wird etwa anhand des massenliterarischen und zugleich als avantgardistisch bewerteten und verwendeten Reportagestils der 1920er Jahre spürbar.⁹⁷

Diese der Aufweichung des Zweischichtenmodells zu einem Dreischichtenmodell geschuldete Grauzone wird von Foltin 1965 als ‚Unterhaltungsliteratur‘ bezeichnet. Sie erlaubt es bzw. macht es nötig, bestimmte Produkte aus beiden Feldern - je nach Blickwinkel des Betrachters - mit einer, den Produktionsbedingungen und der Produktionsweise gegenüber, widersprüchlichen Wertung zu bedenken, also etwa ein Produkt aus dem Feld der Massenproduktion als ‚hohe‘ Literatur einzustufen, oder doch zumindest der ‚hohen‘ Literatur näher als der ‚Trivialliteratur‘. In diesen Bereich wurden von einigen Kritikern Erich Maria Remarque, Erich Kästner oder auch Vicki Baum mit *Menschen im Hotel* eingeordnet.

Als ursächlich für die Ausdifferenzierung der Wertungskategorien kann die von Christa Bürger schon für den Ende des 18. Jahrhunderts

⁹⁶ Pierre Bourdieu, *Die Regeln der Kunst*, S. 533. Bourdieu spricht in Bezug auf das literarische Feld der neunziger Jahre davon, dass die Grenze „zwischen dem experimentellen Werk und dem Bestseller [...] noch nie so unscharf“ war, und stellt die Frage, „ob die seit der Mitte des 19. Jahrhunderts für die kulturellen Produktionsfelder charakteristische Spaltung in zwei Märkte – auf der einen Seite das Feld der Massenproduktion und der Literaturindustrie – nicht zu schwinden droht, da die Logik der kommerziellen Produktion sich innerhalb der avantgardistischen Produktion (im Fall der Literatur über die vom Buchmarkt ausgehenden Zwänge) immer stärker durchsetzt.“ Ebd., S. 533 und 531.

⁹⁷ Zwei Meinungen zum Reportagestil: „Die Reportage ist die Avantgarde.“, Johannes R. Becher: *Wirklichkeitsbesessene Dichtung*, in: Gerhart Pohl (Hg.): *Die Neue Bücherschau* 6. Jg./Bd. 6 (1928), S. 491-494, S. 494. „Aber die ‚bloße Reportage‘ als einzig berechnete und zeitgemäße Literatur an Stelle der Dichtung setzen zu wollen, ist Zeichen eines primitiven Banausentums und ist die Parole der Unbegabten.“, Béla Balázs: *Männlich oder kriegsblind?*, in: *Die Weltbühne*, Jg. 25/Nr. 26 (1929), S. 969-971, S. 970f.

einsetzenden Dichotomisierungsprozess verantwortlich gemachte⁹⁸ und unauffhaltsam fortschreitende Expansion des literarischen Marktes gesehen werden, die Hand in Hand geht mit dessen Modernisierung. Doch obwohl oder vielleicht auch gerade weil die Grenze zwischen dem Feld der eingeschränkten Produktion und dem der Massenproduktion in den 1920ern von Zeitgenossen nicht mehr als klare Linie wahrgenommen wurde, lassen sich in den Aussagen der Autorinnen und in anderen Dokumenten deutliche ‚Zuordnungen‘, ‚Orientierungen‘ und ‚Bewegungsrichtungen‘ markieren. Die im Titel verwendeten Schlagworte ‚Anspruch‘ und ‚Anpassung‘ bilden, an den einander entgegengesetzten Polen, die den „Raum der Möglichkeiten“⁹⁹ begrenzenden Koordinaten. Durch ein solches System wird nicht das von Kerstin Barndt kritisierte „strenge Oppositionsschema von Selbst- und Fremdbestimmung bzw. kritisch und affirmativ“¹⁰⁰ bedient, sondern ins Blickfeld rückt das Zusammenspiel zwischen den Akteuren mit ihren spezifischen Dispositionen und den Strukturen des literarischen Feldes, das als Konstrukt historisch bedingt, also Veränderungen unterworfen ist.

Die methodischen Überlegungen abschließend muss noch angemerkt werden, dass Bourdieu mit seinem Feld-Konzept die Chance bietet, aus dem Teufelskreis der qualitativen Ab- und Aufwertung herauszuführen. Das Feld-Konzept wird daher in dieser Arbeit zum Instrumentarium, das die Annäherung an die Autorinnen Vicki Baum und Gina Kaus ermöglichen soll, auch auf die Gefahr hin, dem äußerst komplexen Ansatz Bourdieus nicht gerecht zu werden, und sich einige seiner Begriffe im Laufe dieser Arbeit zu eigenen zu machen.

⁹⁸ Vgl. Christa Bürger, Einleitung, in: Dies. (Hg.), Zur Dichotomisierung von hoher und niederer Literatur, S. 17.

⁹⁹ „Dieser Raum der Möglichkeiten, der den einzelnen Akteuren transzendent ist, funktioniert wie eine Art gemeinsames Bezugssystem, welches bewirkt, dass, selbst wenn sie sich nicht bewusst in Beziehung zueinander setzen, die zeitgenössischen Schöpfer in dem Maße aufeinander bezogen sind, wie sie allesamt zu demselben System intellektueller Koordination, intellektueller Orientierungspunkte in Bezug gesetzt sind.“, Pierre Bourdieu: Einführung in eine Soziologie des Kunstwerks, in: Ders.: Die Intellektuellen und die Macht, [Hg. von Irene Dölling. Aus dem Französischen von Jürgen Bolder, unter Mitarbeit von Ulrike Nordmann und Margareta Steinrücke], S. 101-124.

¹⁰⁰ Kerstin Barndt, Sentiment und Sachlichkeit, S. 20.

1.3. Inhaltlicher Aufbau

Im *zweiten Kapitel* werden zunächst biografische Parallelen zwischen Vicki Baum und Gina Kaus herausgearbeitet. Im Sinne von Pierre Bourdieus Definition einer ‚gesellschaftlichen Laufbahn‘, als „*Serie* nacheinander von demselben Akteur oder derselben Gruppe von Akteuren in verschiedenen Räumen nacheinander bezogenen Positionen“¹⁰¹, werden Eckdaten ihrer Lebensläufe, verbunden mit Äußerungen der Autorinnen, einander gegenübergestellt. So entsteht eine erste Skizze literarischer wie sozialer Bewegungsabläufe bzw. Positionswechsel. Daran schließt sich die kritische Auseinandersetzung mit den Autobiografien der Autorinnen an. In der Forschungsliteratur zu Vicki Baum und Gina Kaus bleiben die Autobiografien teilweise die einzige Quelle. Die vorliegende Dissertation bemüht sich, einer Eindimensionalität zu entgehen, indem zusätzlich Briefen aus dem Nachlass der Autorinnen, bislang unveröffentlichtem Textmaterial sowie zeitgenössischen Quellen ein wichtiger Stellenwert beigemessen wird. Aber gerade weil die Relevanz der Autobiografien auch für diese Untersuchung unbestritten bleibt, muss die Frage nach ihrer ‚Glaubwürdigkeit‘ gestellt werden. Die zu fallende Entscheidung bezieht sich jedoch nicht darauf, *ob* die Autobiografien als Quelle angeführt werden können und dürfen, sondern auf *welche Art und Weise* dies geschehen sollte. Zu diesem Zweck sollen zwei Problemfelder angesprochen werden: Die durch den Entschluss zur autobiografischen Schrift für die Autorin notwendig gewordene *Rekonstruktion von Fakten* sowie die während des Schreibens in Erscheinung tretende *interpretative Rekonstruktion*, also der kreative Prozess der nachträglichen Deutung des eigenen Lebens.

Das *dritte Kapitel* wendet sich jener Generation von Autorinnen zu, die um die Jahrhundertwende, in bis dahin undenkbarer Vielzahl, aus Bereichen der nichtprofessionellen Literaturproduktion in das literarische Feld wechselten. Ausgehend von der Feststellung, der „aus vergangenen Kämpfen ererbte[...] Raum der Möglichkeiten“ lenke „die Suche nach Lösungen und folglich die Gegenwart und Zukunft der Produktion“¹⁰²,

¹⁰¹ Pierre Bourdieu, *Die Regeln der Kunst*, S. 409.

¹⁰² Pierre Bourdieu, *Die Regeln der Kunst*, S. 330.

wird es notwendig, diesen Raum und die in ihm agierenden Produzentinnen von Literatur vor der Ausrufung der Weimarer Republik einer eingehenderen Betrachtung zu unterwerfen. Als prägend für die zeitgenössische Wahrnehmung dieser ‚literarischen Bewegung‘ wird der ‚Dilettantismus‘-Begriff angesehen. Hierbei muss zwischen dem ‚Dilettantismus‘-Phänomen männlicher Literaturproduktion, das auf einer Auseinandersetzung mit der Möglichkeit des Versagens *innerhalb* der Kultur der Moderne beruht, und dem gegenüber Autorinnen abwertend benutzten ‚Dilettantismus‘-Begriff, der diese auf einen Standort *außerhalb* der Kultur der Moderne verweist, unterschieden werden.

An die nur scheinbar paradoxe, tatsächlich äußerst erfolgreiche Verbindung von ‚Dilettantismus‘ und Professionalität, charakteristisch beispielsweise für die Karriere Hedwig Courths-Mahlers, knüpft sich die Frage nach dem Selbstverständnis der Autorinnen als ‚Berufsschriftstellerinnen‘, oder ‚Schriftstellerinnen aus Berufung‘, sowie nach den Möglichkeiten ‚avantgardistischer‘, das heißt im Sinne Bordieus von ökonomischen Überlegungen unabhängiger und künstlerisch anerkannter Literatur. Um einen konkreten Bezug zu Vicki Baum und Gina Kaus zu erstellen, wird zusätzlich deren Verhältnis zu den Autorinnen der vorangehenden Generation analysiert und werden die Biografien zweier Autorinnen angeschnitten, deren Image bzw. deren Karriereverlauf den Autorinnen Baum und Kaus vorgreift.

Der nächste Blickwechsel führt im *vierten Kapitel* vom literarischen Feld der Jahrhundertwende in die Zeit der Weimarer Republik, in der das Schlagwort ‚Neuartigkeit‘ ein Qualitätskriterium wurde. In Bezug auf das literarische Feld machen sich gleich drei Umwälzungen bemerkbar, die sich bereits um die Jahrhundertwende angekündigt hatten und in den 1920er und frühen 30er Jahren schließlich eine enorme ‚Schlagkraft‘ entwickelten. Dazu gehört zum einen die Veränderung des Buchmarktes durch neue Produktionsmöglichkeiten, man denke etwa an die Erfindung der Rotationsmaschine, aber auch durch die Inflation und den gesellschaftlichen Umbruch. Der zweite Wandel gilt der, durch Ausweitung vorhandener Medien wie durch die Schaffung neuer, entstandenen Multimedialität, auf die die Autorinnen und Autoren zum Teil experimentierfreudig, zum Teil aus einem Gefühl der Bedrohtheit heraus ablehnend reagieren. Die dritte große Veränderung schließlich

betrifft die literarische Öffentlichkeit, die unter dem Schlagwort ‚Masse‘ ebenso gesucht wie verdammt wird.

Zugrunde gelegt wird diesem Kapitel die theoretische Annahme, dass „die Konstruktion des Feldes [...] die logische Voraussetzung für die Konstruktion des gesellschaftlichen Werdegangs als Serie der in dem entsprechenden Feld sukzessive besetzten Positionen“¹⁰³ ist. So muss zwangsläufig auch die Analyse der Struktur des literarischen Feldes der Weimarer Republik allen weiteren Analysen voranstellen. Von den drei genannten Veränderungen des literarischen Raums ist eine Beeinflussung der Autorinnen Vicki Baum und Gina Kaus, die sich in diesem Raum bewegen, zu erwarten. Noch zwei weitere Aspekte der an Schlagworten reichen Kultur der Weimarer Republik sollen in diesem Sinne zur Sprache kommen: Das Phänomen der ‚Neuen Frau‘ und eine Kultur der ‚Neuen Sachlichkeit‘. Das in diesem Punkt aufgefächerte Panorama bildet die Folie für den nachfolgenden textanalytischen Teil der Arbeit.

Im *fünften* und *sechsten Kapitel* stehen zwei, innerhalb des literarischen Feldes einander entgegengesetzte, chronologisch aber aufeinander folgende literarische Bewegungsrichtungen Vicki Baums und Gina Kaus‘ im Zentrum, die anhand der zeitgenössischen Rezeption, der Erwartungshaltung der Autorinnen sowie abschließend anhand jeweils eines Textes untersucht werden sollen. Die Romane *Ulle, der Zwerg* (1924) von Vicki Baum und *Die Verliebten* (1928) von Gina Kaus sind, nach eigenen Angaben der Autorinnen, für ein ‚anspruchsvolles‘ Publikum konzipiert worden, und zeigen den Versuch Baums und Kaus‘, sich auf das Feld der eingeschränkten Produktion zuzubewegen oder sich sogar darin zu etablieren. Nur jeweils wenige Jahre später jedoch erscheinen zwei Romane, Baums *Menschen im Hotel* (1929) und Kaus‘ *Die Überfahrt* (1932), mit denen sie sich als Autorinnen von ‚Unterhaltungsliteratur‘ innerhalb des Feldes der Masseliteratur einen Namen machten, und die für die Autorinnen mehr oder weniger zu ‚Problembüchern‘ wurden. Analysiert werden soll das Zusammenspiel zwischen eigenen Entscheidungen, den Gegebenheiten des Feldes und seiner Institutionen, sowie der Rezeption von Person und Werk bezüglich der Positionswechsel, bzw. der genannten Romane. Vorausgesetzt wird die „Homologie zwischen

¹⁰³ Pierre Bourdieu, *Die Regeln der Kunst*, S. 340.

dem Raum der Werke – dem Feld der Stellungnahmen – und dem Raum der Stellungen im Produktionsfeld“.¹⁰⁴

Abschließend versucht das *siebte Kapitel* eine knappe Skizze des gegenwärtigen literarischen Feldes und einen Blick auf die Wirkungsgeschichte, nicht nur des Werks der Autorinnen, sondern auch ihres Images und spezifischer Karrierestrukturen.

¹⁰⁴ Pierre Bourdieu: Einführung in eine Soziologie des Kunstwerks, in: Ders.: Die Intellektuellen und die Macht, S. 101-124.

2. Die Autobiografien: Versuche einer Rekonstruktion

„Denn das Leben duldet keine Korrekturen, außer in der Phantasie.“¹⁰⁵

Autobiografie, das ist im eigentlichen Wortsinn „Biographie einer Person, von dieser selbst erstellt“¹⁰⁶. Die Verfasserin bzw. der Verfasser eines autobiografischen Textes fixiert von einem gegenwärtigen Standpunkt aus, Roy Pascal nennt ihn den „Standpunkt des Augenblicks“¹⁰⁷, auf einer bestimmten Anzahl von Seiten die mehr oder weniger umfangreichen Erinnerungen. Nicht zum Selbstzweck: Wie kaum ein anderes Genre bietet die Autobiografie die Möglichkeit zur Bekräftigung oder Erneuerung des Publikumskontaktes. In Bezug auf die wissenschaftliche Verwertbarkeit autobiografischen Materials müssen bei diesen Voraussetzungen eindeutige Klassifizierungen, wie zum Beispiel von Nicole Nottelmann, die die Autobiografie Vicki Baums als „wichtiges nichtfiktionales Dokument deutschstämmiger Exilliteratur“¹⁰⁸ bezeichnet, überdacht werden.

Die Annahme, Autobiografie sei ein ‚nicht erfundenes‘ und damit ‚wahres‘ Beweisstück, unterschlägt einen wichtigen Aspekt: Der Transfer vom Erlebnis über die Erinnerung zum Erzählten, vom Gefühlten zum Geschriebenen erfordert per se literarisches Arbeiten. Ingrid Aichinger weist darauf hin, dass dem „Vorgang des Erinnerens“¹⁰⁹ eine „ganz besondere Gesetzlichkeit“¹¹⁰ zu eigen sei. Kein Erlebnis könne in

¹⁰⁵ Gina Kaus: Die große Liebe, in: Dies., Die Unwiderstehlichen, S. 64. Die Erzählung wurde erstmals gedruckt in der Magdeburgischen Zeitung, 21. Juni 1928.

¹⁰⁶ Jean Starobinski: Der Stil der Autobiographie, in: Günter Niggel(Hg.): Die Autobiographie. Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung, 2. Aufl., Darmstadt 1998, S. 200-213, S. 200.

¹⁰⁷ Roy Pascal: Die Autobiographie. Gehalt und Gestalt, [Aus dem Englischen von M. Schaible und Kurt Wölfel], Stuttgart, Berlin, Köln und Mainz 1965, (= Sprache und Literatur, Bd. 19), S. 21.

¹⁰⁸ Nicole Nottelmann, Strategien des Erfolgs, S. 58.

¹⁰⁹ Ingrid Aichinger: Probleme der Autobiographie als Sprachkunstwerk, in: Günter Niggel (Hg.), Die Autobiographie, S. 170-199, S. 181.

¹¹⁰ Ebd.

seiner historischen Tatsächlichkeit „adäquat reproduzierbar“¹¹¹ sein, da das Gedächtnis lediglich eine bestimmte Vorstellung des Erlebten bewahre. Diese Vorstellung wiederum sei „einer ständigen Wandlung“¹¹² unterworfen. Das Erinnern stellt sich damit als fortlaufender Prozess dar und findet auch in der schriftlichen Fixierung keinen Schlusspunkt.

Und auch wenn das Geschehene durch andere Quellen verifiziert sein sollte: „Fakten allein ergeben noch keinen Text“¹¹³, wie Hermann Schlösser festhält. Die Besonderheit eines Textes ist der zwischen den einzelnen Worten erstellte Zusammenhang. Der reduzierteste Lebenslauf beschränkt sich ebenso wie die umfangreichste Autobiografie auf eine Auswahl von Fakten. Die Kriterien hierfür liegen (trotz möglicher Vorgaben etwa des Verlags) letztendlich in der Hand des Autors oder der Autorin. Das betrifft natürlich auch die Art und Weise, in der das Erinnernte aufeinander bezogen wird, sowie die schriftliche Umsetzung. Der autobiografische Text folgt ästhetischen Regeln.¹¹⁴ Der Standpunkt beeinflusst entscheidend den Blickwinkel und damit das Bild, das der Autor von seinem Leben zeichnet und das er dem Publikum präsentieren möchte. Mit Bourdieu ist davon auszugehen,

[...] dass hinter der autobiografischen Erzählung immer zumindest teilweise ein Interesse an der Sinngebung steht, am Erklären, am Auffinden einer zugleich retrospektiven und prospektiven Logik, einer Konsistenz und Konstanz, um derentwillen intelligible Relationen wie die von Wirkung und Ursache zwischen aufeinanderfolgenden Zuständen hergestellt werden, die damit zu Etappen einer notwendigen Entwicklung erhoben sind.¹¹⁵

¹¹¹ Ebd.

¹¹² Ebd.

¹¹³ Hermann Schlösser: Dichtung oder Wahrheit? Literaturtheoretische Probleme mit der Autobiographie, in: Klaus Amann und Karl Wagner (Hg.): Autobiographien in der österreichischen Literatur. Von Franz Grillparzer bis Thomas Bernhard, Innsbruck und 1998, (= Schriftenreihe des Instituts für Österreichkunde, Bd. 3), S. 11-26, S. 16.

¹¹⁴ Vgl. ebd. S. 19.

¹¹⁵ Pierre Bourdieu: Praktische Vernunft, [Aus dem Französischen von Hella Beister], Frankfurt a. Main 1998, S. 75-83.

Die in der Autobiografie vollzogene Rekonstruktion ist nicht Spiegelung, sondern „Formung der Vergangenheit“¹¹⁶ und daher auch geprägt durch die Gegenwart des oder der Schreibenden. Zu einem anderen Zeitpunkt als dem gewählten würde ein mehr oder weniger differierendes Bild entstehen.

Der Suche nach biografischen Parallelen im Leben der Schriftstellerinnen Gina Kaus und Vicki Baum schließt sich daher im darauf folgenden Abschnitt unter dem Stichwort ‚Rekonstruktion‘ eine kritische Auseinandersetzung mit ihren Autobiografien an und die Frage, in welchem Rahmen die Texte im weiteren Verlauf der Arbeit als Quellenmaterial nutzbar sind.

2.1 Biografische Parallelen

Als Vicki Baum und Gina Kaus sich 1927 in Berlin zum ersten Mal begegneten, konnten beide bereits auf einen erfolgreichen literarischen Karrierebeginn zurückblicken. Gina Kaus hatte sich als Autorin von Theaterstücken¹¹⁷ und durch regelmäßige Zeitschriftenbeiträge¹¹⁸ einen Namen gemacht. Vicki Baum erreichte schon mit ihrem zweiten, 1920 bei Ullstein erschienenen Roman *Der Eingang zur Bühne* eine Auflage von „146.000 verkauften Exemplaren“.¹¹⁹ Seit 1926 hatte sie sich durch ihre Redakteurstätigkeit und einen Exklusivvertrag eng an den Verlag Ullstein gebunden. *Die Verliebten* war Gina Kaus’ erster in Buchform veröffentlichter Roman.¹²⁰ Dass er bei den Ullsteinbüchern erschien, die

¹¹⁶ Roy Pascal, *Die Autobiographie*, S. 21.

¹¹⁷ Für das 1927 in Bremen uraufgeführte Lustspiel *Toni. Eine Schulmädchenkomödie* erhielt Gina Kaus einen Teilpreis des Bremer Goethe-Bundes und des Schauspielhauses, Vgl. Hartmut Vollmer, Nachwort, in: Gina Kaus, *Die Verliebten*, S. 245-254, S. 247.

¹¹⁸ U. a. in der *B.Z. am Mittag*, der *Vossischen Zeitung*, dem *Berliner Tageblatt*, dem *Uhu* und der *Dame*.

¹¹⁹ Nicole Nottelmann, *Strategien des Erfolgs*, S. 14. Nottelmann weist allerdings auch darauf hin, dass die Erhebung der Auflage erst 1931 erfolgt sei und somit über die Erstverkaufsjahre nur spekuliert werden könne. In ihrer Autobiografie spricht Vicki Baum sogar von 160.000 Exemplaren. Vicki Baum, *Es war alles ganz anders*, S. 311.

¹²⁰ Gina Kaus’ erster Roman *Die Front des Lebens* erschien 1928 als Fortsetzungsroman in der *Wiener Arbeiterzeitung*.

„ausschließlich zur Unterhaltung gedacht waren“¹²¹, anstatt, wie Kaus erwartet hatte, im angesehenen Propyläen Verlag, bedeutete für sie eine große Enttäuschung. Baum, die von dem Manuskript begeistert war¹²², arrangierte ein Treffen mit der jungen Autorin. In ihrer Autobiografie notierte Gina Kaus: „Wir wurden Freundinnen und blieben es bis an ihr Lebensende“.¹²³ Im Folgenden werden jeweils dem biografischen Abriss Äußerungen der Autorinnen zur Seite gestellt, die die Fakten durch die persönliche Wahrnehmung erweitern und eine erste Vorstellung von der Haltung Vicki Baums und Gina Kaus' geben. Zeitgenössische Quellen fügen dem weitere Blickwinkel hinzu.

2.1.1 Vicki Baum

Vicki (Hedwig) Baum wurde am 24.01.1888 als einziges Kind einer jüdischen Familie in Wien geboren. Die Baums gehörten zur gehobenen Mittelschicht und lebten in einem angesehenen Wiener Bezirk. Die familiären Strukturen verlangten Vicki Baum jedoch schon früh ein hohes Maß an Selbstständigkeit ab. Als sie vier Jahre alt war, machten sich bei der Mutter erste Anzeichen einer psychischen Erkrankung bemerkbar¹²⁴, die nach etlichen Selbstmordversuchen die Einweisung in ein in Inzersdorf gelegenes Sanatorium zur Folge hatte. Verstärkt wurde die häusliche „Hölle“¹²⁵ durch den Tod des Großvaters väterlicherseits, der „einzige[n] Person, die mir das Gefühl eingab, geliebt zu werden“¹²⁶ und das despotische Regiment eines hypochondrisch veranlagten Va-

¹²¹ Gina Kaus, Von Wien nach Hollywood, S. 145.

¹²² Andrea Capovilla behauptet, Vicki Baum habe das Buch herausgebracht. Dies ist jedoch weder durch die Autobiografien Vicki Baums und Gina Kaus' abgedeckt, noch wäre dies in Vicki Baums Aufgabenbereich als Zeitschriftenredakteurin gefallen. Vgl. Andrea Capovilla, Gina Kaus und Vicki Baum, in: Eduard Beutner und Ulrike Tanzer(Hg.), Literatur als Geschichte des Ich, S. 293.

¹²³ Gina Kaus, Von Wien nach Hollywood, S. 145.

¹²⁴ Vgl. Vicki Baum, Es war alles ganz anders, S. 21.

¹²⁵ Ebd., S. 28.

¹²⁶ Ebd., S. 21

ters¹²⁷, der sich aus Angst vor Ansteckung jeglicher Verantwortung entzog. Vicki Baum formuliert in ihrer Autobiografie eine Gefühlswelt, die zwischen Extremen schwankt. Während sie ihre Mutter „liebte [...] nicht wie eine Tochter, sondern fast wie ein Liebhaber“¹²⁸, eine Liebe, die manchmal auch in Abscheu¹²⁹ umschlug, erlebte sie den Vater, dessen Dogmatismus ihr nur eine stark eingeschränkte Lebensweise erlaubte¹³⁰, als „brutale[n], ungebildete[n] Schwachsinnige[n]“¹³¹. Als die Mutter mit nur einundvierzig Jahren einer Krebserkrankung erlag, war Vicki Baum nach langer, aufreibender Pflegetätigkeit und gleichzeitiger Beschäftigung als Harfenistin¹³² psychisch wie physisch völlig erschöpft.

Vicki Baum flüchtete aus der väterlichen Bevormundung in die Ehe. 1906 heiratete sie den „Kaffeehausliteraten“¹³³ Max Prels, von dem sie schon 1910 wieder geschieden wurde. Ihrem Mann leistete sie in dieser Zeit literarische Zulieferdienste, die unter seinem Namen in dem Zeitschriftenverlag Velhagen & Klasing veröffentlicht wurden. Nahezu im Alleingang und unter Verwendung verschiedener Pseudonyme füllte sie auch die Seiten einer von Prels herausgegebenen Zeitschrift. Nach Baums Angaben litt ihr Mann unter einer Schreibhemmung.¹³⁴ Curt Riess hingegen erinnert sich folgendermaßen:

Zum Schreiben kam sie zufällig. Sie hatte einen jungen ungarischen Journalisten geheiratet – der Name ist mir längst entfallen –, der in Wien Korrespondent einiger bekannter deutscher Blätter war. Das bedeutete natürlich, daß er zu bestimmten Zeiten seine Meldungen und Berichte abfassen mußte. Nur: er war immer mal wieder total besoffen. Und da sprang Vicki ein. Und zu ihrem Staunen und vermutlich auch zu dem ihres Mannes, ließen die Redaktionen nach ihrem Einspringen, von dem sie natürlich nichts

¹²⁷ Etwas sarkastisch vermerkt Vicki Baum hier, ihr Vater sei tatsächlich keinen Tag seines Lebens krank gewesen, bis er dreiundneunzigjährig bei einem Massaker im jugoslawischen Novi Sad ermordet worden sei. Vgl. Vicki Baum, *Es war alles ganz anders*, S.24.

¹²⁸ Ebd., S. 29.

¹²⁹ Vgl. ebd., S. 26.

¹³⁰ Vgl. ebd., S. 91.

¹³¹ Ebd., S. 30/31.

¹³² Eine Ausbildung, welche die Mutter gegen den Willen des Vaters durchgesetzt hatte.

¹³³ apropos Vicki Baum, S. 137.

¹³⁴ Vgl. Vicki Baum, *Es war alles ganz anders*, S. 237.

wußten, wissen, dieser letzte oder vorletzte Bericht sei ganz besonders gelungen.¹³⁵

Angeregt durch einen „Bruder des damals vielgelesenen Romanschriftstellers Jakob Wassermann“¹³⁶ aus Baums neuem „Künstlerkreis“¹³⁷ in Darmstadt - sie hatte dort eine Stellung als Harfenistin erhalten -, erschien 1914 ihr erster Roman *Frühe Schatten. Die Geschichte einer Kindheit* im Berliner Verlag Erich Reiß. Wassermann hatte sie aufgefordert: „Hör mal, du solltest diese Sachen, die du uns erzählst, eigentlich aufschreiben. Das könnte doch sehr amüsant werden.“¹³⁸

Der Beginn des ersten Weltkrieges war allerdings kein besonders glücklicher Zeitpunkt für Baums Debüt und Erich Reiß vertröstete die junge Autorin auf die Nachkriegszeit, denn „[...] im Krieg lasse sich ein solches Buch kaum verkaufen, wenn wir aber erst gesiegt und wieder Frieden hätten – es kann nicht lange dauern -, bitte gedulden Sie sich...“¹³⁹. Nach Angaben Baums war die Auflage des Verlags Erich Reiß in den Kriegsjahren jedoch „spurlos verschwunden“¹⁴⁰.

1916 heiratete Vicki Baum den Dirigenten Hans Lert und ging mit ihm nach Kiel. Es folgten weitere Umzüge nach Hannover und Mannheim, den Anstellungen ihres Mannes folgend. Ihren Beruf als Harfenistin hatte Baum gezwungenermaßen aufgegeben. Es war eine Bedingung Lerts gewesen, dass Vicki als seine Frau „nicht mehr im Orchester“¹⁴¹ spielen dürfe. Der Erlös aus dem Verkauf der Harfe deckte die Lebenshaltungskosten der jungen Familie.¹⁴² Vicki Baum erinnert sich: „Einer kurzen Spielzeit in Kiel folgte nämlich eine längere, unbezahlte Sommerpause, und in der aßen wir meine Harfe auf.“¹⁴³

¹³⁵ Curt Riess, *Meine berühmten Freunde*, S. 215.

¹³⁶ Vicki Baum, *Es war alles ganz anders*, S. 281.

¹³⁷ Ebd.

¹³⁸ Ebd.

¹³⁹ Ebd., S. 302.

¹⁴⁰ Ebd.

¹⁴¹ Ebd, S. 307.

¹⁴² 1917 war der erste Sohn Wolfgang zur Welt gekommen.

¹⁴³ Vicki Baum, *Es war alles ganz anders*, S. 308.

Sechs Jahre nach ihrem Debütroman erschien 1920¹⁴⁴ ihr zweiter Roman *Der Eingang zur Bühne* in dem später für Baum noch so bedeutsamen Ullstein Verlag¹⁴⁵. Mit 160.000 Exemplaren wurde er ein Verkaufserfolg. Vermittler war ihr Ex-Mann Max Pries, inzwischen Redakteur bei Ullstein, der in Geldschwierigkeiten steckte und das Honorar von 500 Mark mit Vicki Baum teilte. Curt Riess begründet Baums Wiedereinstieg in die Literaturproduktion nach sechsjähriger Pause mit einer Lebens- und Ehekrise der Autorin:

Da saß sie nun im Orchestergraben und war nicht sehr glücklich. Denn wie sie es mir gegenüber ausdrückte, ‚ein Dirigent schläft immer mit der Hochdramatischen‘. Sie wurde also am laufenden Band betrogen, ohne es zu ernst zu nehmen, und auch ihr Mann nahm es wohl nicht so furchtbar ernst. Nur: sie war einsam und beschloß daher wieder zum Schreiben zurückzukehren.¹⁴⁶

Riess' intime Einblicke in Vicki Baums jeweiliges Eheleben mögen wahr sein oder nicht: Mit dieser zweiten Veröffentlichung Baums begann ihre professionelle literarische Karriere. Es kam zum Vertragsabschluss mit Ullstein: „Ich verpflichtete mich vertraglich auf Lieferung zweier weiterer Romane, ließ mir dabei aber ein Hintertürchen für Abschlüsse mit anderen Verlegern offen.“¹⁴⁷ Zum Beispiel für eine Zusammenarbeit mit der Deutschen Verlagsanstalt, bei der, unter anderem, 1922 der Novellenband *Die andern Tage* erschien, 1924 der Roman *Ulle, der Zwerg* und 1925 die Novelle *Der Weg*, für die Vicki Baum in einem Literaturwettbewerb der *Kölnischen Zeitung* den ersten Preis erhielt. Den Juryvorsitz hatte Baums großes literarisches Vorbild Thomas Mann inne.¹⁴⁸

¹⁴⁴ Das Jahr, in dem ihr zweiter Sohn Peter zur Welt kommt.

¹⁴⁵ Bei Nottelmann heißt es: „Zwar begriff sich Baum weiterhin in erster Linie als Musikerin, doch in der Hungersnot der Kriegszeit nutzte sie wieder einmal ihr schriftstellerisches Talent, um sich und ihre Familie zu ernähren.“, Nicole Nottelmann, Vicki Baum, in: Britta Jürgs, Leider hab ich's Fliegen ganz verlernt, S. 41. Nottelmann bezieht sich darauf, dass der Roman *Eingang zur Bühne* bereits 1916 von Ullstein angenommen wurde, obwohl er erst vier Jahre später veröffentlicht wurde.

¹⁴⁶ Curt Riess: *Meine berühmten Freunde*, S. 215.

¹⁴⁷ Vicki Baum, *Es war alles ganz anders*, S. 323.

¹⁴⁸ Vgl. Nicole Nottelmann, *Strategien des Erfolgs*, S. 15.

Der internationale Durchbruch gelang Vicki Baum jedoch erst nach ihrer festen Bindung an den Ullsteinverlag als Redakteurin und Romanautorin im Jahre 1926. Wenn Vicki Baum in ihrer Autobiografie feststellt: „Die besten und modernsten Autoren jener Tage wurden bei Ullstein verlegt“¹⁴⁹, spricht sie damit auch ein Selbstlob aus. Nach Ute Scheub gehörte Vicki Baum neben Gabriele Tergit „zu den wenigen Frauen, die sich im männlich dominierten Verlagswesen jener Zeit durchsetzen konnten“.¹⁵⁰ Ihr 1929 bei Ullstein erschienener Roman *stud. chem. Helene Willfüer* wurde europaweit zu einem „Riesenerfolg“¹⁵¹. Der im selben Jahr veröffentlichte Roman *Menschen im Hotel* schaffte schließlich sogar den Sprung auf den amerikanischen Markt. 1930 wurde die Theaterfassung unter dem Titel *Grand Hotel* zum Broadway-Hit. 1931 erhielt Vicki Baum anlässlich der Romanverfilmung eine Einladung nach New York und bereits im folgenden Jahr entschloss sie sich dazu, mit ihrer Familie endgültig in die USA auszuwandern. Ihre Bücher wurden drei Jahre später in Deutschland verboten. Baum war eine „von den Nazis als jüdische Asphaltliteratin gebrandmarkte Autorin“¹⁵². Hans Hauptmann hetzte 1932 in der antisemitischen Schrift *Die Vernichtung der arischen Kulturgüter*: „Es ist Tatsache, dass weite Kreise unseres Volkes dem Geschmacke an seichten, amoralischen Sensationsromanen, wie sie die Jüdin Vicky Baum-Levy mit anerkennenswerter Schamlosigkeit zu schreiben pflegt, gewonnen sind“.¹⁵³

Vicki Baum, der die Arbeit in den Filmstudios nach eigenen Angaben nicht lag¹⁵⁴, gelang es auch im Exil, weiter von ihrer Arbeit als Roman-

¹⁴⁹ Vicki Baum, *Es war alles ganz anders*, S. 367.

¹⁵⁰ Ute Scheub: *Verrückt nach Leben. Berliner Szenen in den zwanziger Jahren*, Reinbek bei Hamburg 2000, S. 10.

¹⁵¹ Vicki Baum, *Es war alles ganz anders*, S. 349.

¹⁵² Andrea Capovilla, *Kosmopolitisches Heimweh*, in: Suzanne Kirkbright (Hg.), *Cosmopolitans in the Modern World*, S. 115.

¹⁵³ Hans Hauptmann: *Die Vernichtung der arischen Kulturgüter*, 1932, S. 163, zitiert nach: Andrea Capovilla: *Entwürfe weiblicher Identität in der Moderne*. Milena Jesenská, Vicki Baum, Gina Kaus, Alice Rühle-Gerstel. *Studien zu Leben und Werk*, Oldenburg 2004, (= *Literatur und Medienwissenschaft*, Bd. 94), S. 67. Vicki Baum dürfte übrigens nach der Heirat mit dem katholischen Hans Lert „konfessionslos“ gewesen sein. Siehe ebd., S. 71.

¹⁵⁴ Vgl., Vicki Baum, *Es war alles ganz anders*, S. 448 ff.

autorin zu leben. *The Ship and the Shore*, 1941 bei Doubleday aufgelegt, ist der erste Roman, den sie in englischer Sprache verfasste. Es folgten noch zehn weitere. Am 29. August 1960 erlag Vicki Baum in Hollywood einer Leukämie-Erkrankung.

2.1.2. Gina Kaus

Gina Kaus, fünf Jahre jünger als Vicki Baum, wurde am 21.10.1893 als Regina Wiener ebenfalls in Wien und als Kind jüdischer Eltern geboren. Gina Kaus' Vater, Max Wiener, schlug sich mehr schlecht als recht als Geldvermittler¹⁵⁵ durch. Mehrmals zog die Familie um, bis sie sich 1913 in der Berggasse für längere Zeit niederließ¹⁵⁶. Die Autorinnen stammen aus unterschiedlichen sozialen Schichten, die familiäre Atmosphäre scheint jedoch ähnlich belastend gewesen zu sein, auch wenn Gina Kaus, ganz im Gegensatz zu Baum, über diesen Lebensabschnitt nur Bruchstückhaftes hinterlässt. In ihrer Autobiografie diagnostiziert sie eine hoch emotionale Bindung an eine ‚empfindungsstarke‘¹⁵⁷ Mutter, und eine stark distanzierte Beziehung zu ihrem Vater: „Meine Mutter liebte und hasste ich abwechselnd, aber meinem Vater gegenüber war

¹⁵⁵ Vgl. Gina Kaus, *Von Wien nach Hollywood*, S.13: „Ich kam aus einem sehr armen Hause, mein Vater hatte den bescheidenen und verpönten Beruf eines Geldvermittlers kleinsten Kalibers [...]“. Bei Hartmut Vollmer und in dem Aufsatz von Andrea Capovilla wird er als jüdischer Kaufmann bezeichnet. Vgl. Andrea Capovilla, *Gina Kaus und Vicki Baum*, S. 296, und Hartmut Vollmer, Nachwort, in: *Gina Kaus, Die Verliebten*, S. 245-254, S. 246.

¹⁵⁶ Vgl. die Anmerkungen von Sibylle Mulot in: *Gina Kaus, Von Wien nach Hollywood*, S. 253 „Vom Textilviertel (Sternngasse 8, Ginas Geburtshaus) zog das Ehepaar in die Berggasse 30, 1894 in die Leopoldstadt (Ferdinandstr. 23 – Veza Canettis „Gelbe Straße“), 1910 zurück in den 9. Bezirk (Halmgasse 11, dann 15). 1912 eröffnete Max Wiener eine „Eskompte-Agentur“ im Haus neben Sigmund Freud (Berggasse 17), 1913 zog die Familie in die Berggasse 8, wo sie blieb.“ In ihrem Nachwort zu „Die Schwestern Kleh“ nennt Sibylle Mulot allerdings die „Berggasse Nr. 30“ als Geburtsort. Vgl: Sibylle Mulot, Nachwort, in: *Gina Kaus, Die Schwestern Kleh*, S.287.

¹⁵⁷ Vgl. *Gina Kaus, Von Wien nach Hollywood*, S. 56.

ich immer so gleichgültig gewesen, wie er es mir gegenüber zu sein schien.“¹⁵⁸

Gina Kaus versuchte zunächst vergeblich als Englischlehrerin zu arbeiten und erhielt schließlich eine Tätigkeit als Hilfskraft im Laboratorium des Allgemeinen Krankenhauses.¹⁵⁹ Die 1913 geschlossene Ehe mit dem Kapellmeister Josef Zirner bot ihr, wie dies auch bei Vicki Baum der Fall gewesen war, die Möglichkeit aus dem Umfeld ihrer Eltern „auszubrechen“¹⁶⁰. Sie war ebenfalls nur von kurzer Dauer. Kurz vor dem Tod ihres Mannes Josef Zirner, genannt ‚Pepi‘, am 17. Juli 1915¹⁶¹, offenbarte Gina Kaus Franz Blei ihren Wunsch Schriftstellerin zu werden. Der antwortete, ebenso wie Wassermann es bei Baum getan hatte, auf Kaus’ mündliches Erzähltalent Bezug nehmend: „Wenn du so schreiben kannst, wie du erzählst, dann ist alles gut.“¹⁶² Als Gina Kaus kurz darauf die Nachricht vom Tode ihres Mannes erhielt, stürzte sie in schwere Selbstvorwürfe¹⁶³ und Depressionen. Mit großer Hartnäckigkeit hatte sie einen Frontbesuch erwirkt und unternommen, sich dann aber nicht an das Reglement des zuständigen Majors gehalten, der angeordnet hatte, dass sie öffentlich nicht in Erscheinung treten dürfe. Die Folge war der erzwungene, sofortige Abbruch ihres Frontbesuches gewesen und die Strafversetzung Josef Zirners an einen gefährlicheren Frontabschnitt, wo er bereits am Tag darauf fiel.

Im Dezember desselben Jahres lernte Gina Kaus im Juweliergeschäft der Schwiegereltern das „Finanzgenie“¹⁶⁴ Josef Kranz kennen, zu dieser Zeit Präsident des Spirituskartells und der Depositenbank. Sie ging mit ihm eine Beziehung ein, die durch eine Adoption am 15. Juni 1916 offiziell legitimiert wurde¹⁶⁵ und der Wiener Gesellschaft einigen Ge-

¹⁵⁸ Ebd., S. 53. Eine Haltung, die, wie Gina Kaus rückblickend feststellt, durch Erkrankung und Tod des Vaters am 3. Dezember 1917 aufgebrochen wird: „Nun war mit einem mal alles anders.“ Ebd.

¹⁵⁹ Vgl. Gina Kaus, *Die Unwiderstehlichen*, S. 249.

¹⁶⁰ Sibylle Mulot, Nachwort, in: Gina Kaus, *Von Wien nach Hollywood*, S. 240.

¹⁶¹ Dagmar Malone nennt den 20. Juli 1915.

¹⁶² Gina Kaus, *Von Wien nach Hollywood*, S. 21.

¹⁶³ „Stärker als mein Schmerz war mein Schuldgefühl.“ Ebd., S. 22.

¹⁶⁴ Ebd., S. 26ff.

¹⁶⁵ Dass Gina Kaus’ leiblicher Vater seine Zustimmung zur Adoption erteilte, ist ein weiterer Hinweis auf das schwierige Verhältnis zwischen beiden. In ihrer Autobiografie

sprächsstoff lieferte¹⁶⁶. Ginas Motivation für diese Bindung war wohl zu einem großen Teil finanzieller Art. Ihre Freundin Maria Mosse konstatierte: „Du willst Kranz haben, sein Geld, seine Macht [...]“¹⁶⁷. Kranz selbst war auf der Suche gewesen nach einer „Frau, die auch nach außen hin zu ihm gehörte“¹⁶⁸. Eine Heirat erklärte er Gina gegenüber jedoch für unmöglich, da sich seine erste Frau nicht von ihm scheiden lassen wolle.¹⁶⁹ Die Rolle als „Kranzens Mätresse“¹⁷⁰ kam wiederum für Gina nicht in Frage. So befanden beide eine Adoption für die ideale Lösung des Problems. Mit dem Geld, das ihr Kranz zukommen ließ, unterstützte Gina Kaus ihre Eltern, denn „mein Vater verdiente so gut wie nichts“¹⁷¹.

Wie auch Vicki Baum debütierte Gina Kaus ebenfalls nach dem Ende ihrer ersten Ehe, allerdings nicht mit einem Roman, sondern als Bühnenautorin. Wenige Monate nach ihrem Einzug im Palais Kranz hatte Gina Kaus die Arbeit an der Komödie *Diebe im Haus* begonnen, die

schreibt Gina Kaus: „Er schien zu fühlen, daß er als mein Vater nicht genügt hatte.“ Ebd., S. 33.

¹⁶⁶ Am 18. Januar 1917 erschien in dem von Carl Colbert herausgegebenen *Abend* der Artikel *Das Gastmahl des Trimalchio*, „[...] eine Art kurzer Novelle [...], die im Rom Julius Cäsars spielte und von einem sehr reichen alten Römer handelte, der seine junge Frau als seine Tochter ausgibt und mit ihr schläft, obwohl sie ihn mit einem anderen ältlichen Mann, der kein Geld, aber große erotische Kenntnisse hat betrügt“. Ebd., S.49. Der Artikel spielt u. a. auf die Affäre Gina Kaus' mit dem Literaten Franz Blei an. Der Artikel erschien im Rahmen des von Colbert gegen Kranz erhobenen Vorwurfs der Preistreiberei, der 1917 vor Gericht verhandelt wurde. Zwar gewann Kranz in zweiter Instanz, doch „[n]ach seinem Freispruch wurde Kranz niemals wieder der Mann, der er vor dem Prozeß gewesen war“. Ebd., S. 55. Vgl. auch Sibylle Mulot, Anmerkungen, in: Ebd., S. 256.

¹⁶⁷ Gina Kaus, Von Wien nach Hollywood, S. 32,

¹⁶⁸ Ebd.

¹⁶⁹ Dass Kranz ihr nicht die Wahrheit gesagt hatte, musste Gina Kaus bald nach der Trennung von ihm erfahren: „Er ersetzte Gina durch Lily, ein achtzehn Jahre altes Mädchen mit Theaterambitionen, das er heiratete. Gina verschweigt diese unangenehme Überraschung in ihrer Autobiographie. Kranz hätte nämlich die ganze Zeit auch sie heiraten können. Von seiner ersten Ehefrau lebte er seit 1910 getrennt, eine Dispensehe war möglich.“, in: Sibylle Mulot: Gina, Almas Gegenstück, in: F.A.Z.-Magazin, Frankfurt 8. September 1989, zitiert aus: Nachlaß Gina Kaus, EB 96/082, IV.C.001, Deutsche Bibliothek Frankfurt a. M., deutsches Exilarchiv 1933-1945.

¹⁷⁰ Gina Kaus, Von Wien nach Hollywood, S. 32.

¹⁷¹ Ebd., S. 30.

1919¹⁷², nach der Trennung von Kranz, am Schönbrunner Schloßtheater, einer „Dépendence des Burgtheaters“¹⁷³ unter dem Pseudonym ‚Andreas Eckbrecht‘ uraufgeführt wurde. Für die zur selben Zeit entstandene Erzählung *Der Aufstieg*, 1920 im Georg Müller Verlag erschienen, verlieh ihr Franz Blei den Fontane-Preis. Ebenfalls unter Pseudonym kam es zu Veröffentlichungen in Bleis ‚Vierteljahresschrift‘ *Summa* (1917), in der von Otto Kaus herausgegebenen kommunistischen Zeitschrift *Sowjet* (1919) und den *Blättern des Burgtheaters* (1919). Im selben Jahr heiratete Gina Kaus den Schriftsteller und Psychologen Otto Kaus¹⁷⁴ mit dem sie zwei gemeinsame Söhne hat: Otto und Peter, die 1920 und 1924 zur Welt kamen. Die Börsentipps ihres Gönners, des Finanziers Nathan Eidinger, ermöglichten Gina Kaus bis 1924 einigen Wohlstand. Nach verlustreichen Börsenspekulationen Otto Kaus‘ und der vorläufigen Trennung des Paares versuchte Gina Kaus in den folgenden zwei Jahren ihre Familie durch die Herausgabe der von ihr gegründeten Zeitschrift *Die Mutter. Halbmonatsschrift für alle Fragen der Schwangerschaft, Säuglingshygiene und Kindererziehung* über Wasser zu halten.¹⁷⁵ Das Konzept der Zeitschrift offenbarte jedoch bald seine Nachteile: „Die Leserschaft war begrenzt. [...] Die ‚Mutter‘ langweilte mich. Die Themen waren beschränkt, [...] es fiel mir schwerer und schwerer, eine Nummer zusammenzustellen, die nicht bereits Gesagtes

¹⁷² Dagmar Malone nennt in ihrem Aufsatz das Jahr 1917 als Datum der Wiener Uraufführung, Vgl. Dagmar Malone, Gina Kaus, in: John Spalek, Joseph Strelka und Sandra H. Hawrylchak (Hg.), *Deutsche Exilliteratur seit 1933*, [Bd. 1: Kalifornien, Teil 1], S.751-761, S. 751.

¹⁷³ Erinnerung an Franz Blei, in: *Tagesanzeiger*, Zürich 26. August 1942, zitiert aus: Nachlaß Gina Kaus, EB 96/082, IV.C.001, Deutsche Nationalbibliothek. Deutsches Exilarchiv 1933-1945, Frankfurt a. Main.

¹⁷⁴ Die Hochzeit fand am 26. August 1919 statt. Die bereits bestehende Schwangerschaft stellte nach Aussagen Gina Kaus‘ den Hauptbeweggrund für die Eheschließung dar. Vgl. Gina Kaus, *Von Wien nach Hollywood*, S.71. Ironisch kommentiert Gina Kaus ihre Ehe: „Ich ahnte nicht, wie schwer es sein würde, diesen Akt, der kaum fünf Minuten dauerte, wieder rückgängig zu machen“. Ebd., S. 80. Die Ehe wurde im April 1927 wegen „religiöser Differenzen“ geschieden. Ebd. S. 127.

¹⁷⁵ „Sie war die Vorläuferin der heutigen ‚Eltern‘.“ Sibylle Mulot: Gina, Almas Gegenstück, in: *F.A.Z.-Magazin*, Frankfurt 8. September 1989, zitiert aus: Nachlaß Gina Kaus, EB 96/082, IV.C.001, Deutsche Bibliothek Frankfurt a. M., deutsches Exilarchiv 1933-1945.

wiederholte.¹⁷⁶ Als Gina Kaus 1926 nach Berlin reiste¹⁷⁷, tat sie dies auch in der Hoffnung den Ullstein Verlag zum Ankauf der stagnierenden *Mutter* überreden zu können. Es gelang ihr nicht.

Aber auch wenn Ullstein kein Interesse an der Unternehmerin Gina Kaus hatte, als Autorin erschien sie dem Verlag vielversprechend. 1927 wird im Propyläen-Verlag die Komödie *Toni* veröffentlicht, die „später über fünfzig deutsche Bühnen ging“¹⁷⁸. Im Folgejahr kam bei Ullstein der Roman *Die Verliebten* heraus, 1932 der Roman *Morgen um Neun*. Darüber hinaus schrieb Kaus in regelmäßigen Abständen unter anderem für die *B.Z. am Mittag*, den *Uhu*, die *Dame* und die *Vossische Zeitung*. Ebenfalls 1932 veröffentlicht der Wiener Verlag Knorr & Hirth den Roman *Die Überfahrt* mit dem es Gina Kaus gelang, ebenso wie Vicki Baum mit *Menschen im Hotel*, sich den internationalen Buchmarkt zu erschließen.

Am 10. Mai 1933 wurden Gina Kaus Bücher öffentlich in Berlin verbrannt. „Nie zuvor war ich in besserer Gesellschaft gewesen“¹⁷⁹, kommentiert Kaus das Geschehen in ihrer Autobiografie. Dass sie auf die schwarze Liste gesetzt wurde hatte mehrere Gründe: Gina Kaus war Jüdin¹⁸⁰ und hatte in kommunistischen und sozialistischen Zeitschriften publiziert¹⁸¹. Zudem macht die Autorin in einem Brief aus dem Jahr 1962 noch einen „Spezialgrund“ verantwortlich:

Ein Rundschreiben – ich glaube, der ‚Literarischen Welt‘ fragte in den dreißigerjahren ein paar Autoren um ihre Meinung was die Bibliothek

¹⁷⁶ Gina Kaus, Von Wien nach Hollywood, S. 122.

¹⁷⁷ Sie hatte eine Liaison mit dem verheirateten Anwalt und Spieler Eduard Frischauer begonnen. Nach einem missglückten Selbstmordversuch seiner Frau, Ella Frischauer, noch dazu eine ‚intime‘ Freundin Gina Kaus‘, war es zum gesellschaftlichen Eklat gekommen und Gina Kaus flüchtete für einige Zeit nach Berlin. Vgl. ebd., S. 110 u. S. 129-32.

¹⁷⁸ Ebd., S. 124.

¹⁷⁹ Ebd., S. 151.

¹⁸⁰ Gina Kaus persönliche Bindung an den jüdischen Glauben war, wie auch bei Vicki Baum, nicht sehr stark ausgeprägt, sie war jedoch „soziokulturell in eine jüdische Gemeinschaft eingebunden“, in: Andrea Capovilla, Entwürfe weiblicher Identität in der Moderne, S. 72.

¹⁸¹ Vgl. Hartmut Vollmer, Vicki Baum und Gina Kaus, in: Bernhard Fetz und Hermann Schlösser (Hg.), Wien – Berlin, S. 56.

junger Maedchen enthalten sollte. Ich antwortete, dass ich mir nichts unter ‚Bibliothek junger Maedchen vortellen [sic!] koennte, dass junge Maedchen genau so wie junge Maenner oder sonst wer gute Buecher lesen sollen und dass ihre Bibliothek neben Flaubert, Zola und Shakespear womoeglich alle Werke von Dostojekski [sic!] und Tolstoj enthalten sollten.. irgend so was dergleichen. Darauf wuerde [sic!] ich wuetend in irgend einem Kaeseblatt in Nuernberg angegriffen und Rudolf Olden verteidigte mich im Berliner Tageblatt – es war ein langes Hin- und Her. Bis dahin war ich politisch sozusagen unbescholten gewesen, aber ploetzlich war ich, ohne selbst daran teilzunehmen, im Zentrum eines [sic!] hitzigen Debatte. Ob dies der Grund war, warum ich auf die schwarze Liste kam, weiss ich nicht.,aber [sic!] es ist ziemlich wahrscheinlich. Ich waere auf jeden Fall ausgewandert, nach dem Anschluss [sic!].¹⁸²

Der Roman *Die Schwestern Kleh* erschien 1933 im Amsterdamer Verlag Allert de Lange. Ihre Biografie *Katharina die GroÙe*, 1935 bei Viking Press veröfentlicht, mit der sie dem in den 1920ern populären Dokumentar- bzw. Reportagestil folgte, führte zwei Monate lang die amerikanische Bestseller-Liste an¹⁸³. Gina Kaus unternahm Reisen nach London und in die USA. Doch erst im März 1938, einen Tag nach dem ‚Anschluss‘ Österreicheris, floh Gina Kaus über die Schweiz nach Paris¹⁸⁴. Am 1. September 1939, dem Tag des Kriegsausbruches, setzte sie mit dem Schiff von Frankreich aus in die USA über. Gina Kaus’ letzter Roman *Der Teufel nebenan* entstand noch im französischen Exil. In Hollywood finanzierte Gina Kaus den Lebensunterhalt ihrer Familie mit Übersetzungsarbeiten und Engagements in den Film-Studios. Ihre Mutter und ihr Bruder waren Gina Kaus ins Exil gefolgt. 1940 heiratete sie den noto-

¹⁸² Gina Kaus: Brief an Peter Haase, Los Angeles 3. April 1962, zitiert aus: NachlaÙ Gina Kaus EB 96/082, I.C.016, Deutsche Nationalbibliothek. Deutsches Exilarchiv 1933-1945, Frankfurt a. Main. Auffallend sind die vielen Schreib- und Flüchtigkeitsfehler Gina Kaus’. Vermutlich machte sich die längere Abwesenheit vom deutschen Sprachraum bemerkbar. Vielleicht spielte auch ihre Tablettenabhängigkeit hierbei eine Rolle. Siehe Kapitel 6.1.2.

¹⁸³ Vgl. Dagmar Malone, Gina Kaus, in: John M. Spalek, Joseph Strelka und Sandra H. Hawrylchak (Hg.), Deutsche Exilliteratur seit 1933, [Bd. 1: Kalifornien, Teil 1], Bern und München 1976, S.751-761, S. 753.

¹⁸⁴ Als jüdische Autorin verbrannter Bücher befand sich Kaus in großer Gefahr. Zudem gehörte ihr Lebensgefährte Eduard Frischauer zusammen mit seinem Bruder „zu einer Gruppe, die ausfindig gemacht hatte, daß Hitler eigentlich Schicklgruber hieß“. Ebd., S. 753. Bereits am Morgen nach ihrer überstürzten Flucht hatte die Gestapo die Wohnung des Paares okkupiert.

risch hoch verschuldeten Bridge-Spieler und ehemaligen Rechtsanwalt Eduard Frischauer, um sich für die amerikanische Staatsbürgerschaft bewerben zu können¹⁸⁵. Sie hatte Frischauer bereits 1927 kennen gelernt und mit ihm über Jahre hinweg eine komplizierte Beziehung geführt, die zum Zeitpunkt ihrer Heirat längst beendet war.

Gina Kaus und Vicki Baum unternahmen beide nach Kriegsende Reisen nach Europa, doch das Gefühl der Heimat-Verbundenheit will sich nach den Jahren im Exil bei keiner mehr ungetrübt einstellen. 25 Jahre nach dem Tod Baums, am 23. Dezember 1985 stirbt Gina Kaus 92-jährig in einem Pflegeheim in Santa Monica.

2.2 Formen der Rekonstruktion

Faktischer Lebenslauf und subjektiver Sinnzusammenhang des Erlebten werden in der Autobiografie¹⁸⁶ meist als Einheit wahrgenommen. Da aber die Autobiografien als Quelle kritisch in Augenschein genommen werden sollen, wird es nun nötig, eine begriffliche Trennung vorzunehmen. Eine Autobiografie stellt die schriftlich fixierte Version einer Lebensgeschichte dar. Sie rekonstruiert Vergangenes, ist also Erinnerung und nicht Wirklichkeit. Unter *faktischer Rekonstruktion* soll im Folgenden der Versuch verstanden werden, Fakten wie etwa datierbare Ereignisse oder Personennamen (richtig) zu erinnern und festzuhalten. Dabei kann der bzw. die Schreibende auch auf die Erinnerungen anderer zurückgreifen. Diese Fakten sind keine ‚Wahrheiten‘, sie können fehlerhaft rekonstruiert bzw. falsch übernommen werden oder sich auf eine fehlerhafte Quelle berufen. Dennoch bilden diese Fakten einen zumindest oberflächlich nachprüfbaren Rahmen für den kreativen Akt der *interpretativen Rekonstruktion*. Der Autor bzw. die Autorin versucht

¹⁸⁵ Vgl. Gina Kaus, Von Wien nach Hollywood, S. 202. 1945 erfolgt die endgültige Trennung von Frischauer, einige Jahre später wird die Ehe geschieden Vgl. Gina Kaus, Die Unwiderstehlichen, S 254.

¹⁸⁶ Es soll im Folgenden begrifflich nicht zwischen Lebenserinnerungen (= Memoiren) und Lebensgeschichte (= Autobiografie) unterschieden werden, da die Autobiografien Kaus' und Baums sowohl Anekdotisches und Zeitgeschichtliches enthalten wie auch der persönlichen Entwicklung Raum geben.

die Fakten mit einer persönlichen Lebensdeutung zu verknüpfen und damit sinnstiftend einen Weg aufzuzeichnen, der von einem „vergangene[n] Ich“¹⁸⁷ zu einem „gegenwärtigen Ich“¹⁸⁸ führt.

2.2.1 Faktische Rekonstruktion

Beim Schreiben einer Autobiografie ist das Gedächtnis „die Hauptquelle des Autors“¹⁸⁹. Die Verifizierung des Erinnerten durch die Einbeziehung dokumentarischen Materials stellt den Versuch dar, mögliche ‚Fehlleistungen‘ des eigenen Erinnerungsvermögens zu minimieren und „das eigene Leben ‚historisch wahr‘ wiederzugeben“¹⁹⁰. Auf derartige Gedächtnisstützen konnte Gina Kaus bei der Arbeit an ihrer Autobiografie nicht zurückgreifen. Als sie 1938 überstürzt aus Wien floh, musste sie nicht nur ihre umfangreiche Bibliothek, sondern auch sämtliche Lebensdokumente zurücklassen.

In dem Koffer auf dem Dachboden waren meine Jugendtagebücher und alle Briefe, die ich bis zum Jahre 1933, als wir in die neue Wohnung zogen, gesammelt hatte. Pepis Briefe, Bleis, Brochs und unzähliger anderer, alles was ich in späteren Lebensjahren hervorholen und wieder lesen wollte. Alle Photographien meiner Söhne, als sie noch Babies waren, meine eigenen Jugendphotographien. Kurz – meine ganze Jugend.¹⁹¹

Die Autobiografie Gina Kaus' wurde 1979 erstmals im Hamburger Verlag Albrecht Knaus aufgelegt unter dem Titel *Ein Mädchen aus Wien – und was für ein Leben... Von Kaiser Franz-Joseph bis Jimmy Carter*¹⁹². Im selben Jahr änderte Albrecht Knaus den Titel, der seiner Meinung nach

¹⁸⁷ Jean Starobinski, Der Stil der Autobiographie, in: Günter Niggel, Die Autobiographie, S. 200-213, S. 207.

¹⁸⁸ Ebd.

¹⁸⁹ Ingrid Aichinger, Probleme der Autobiographie als Sprachkunstwerk, S. 180.

¹⁹⁰ Ebd., S.179.

¹⁹¹ Gina Kaus, Von Wien nach Hollywood, S. 167.

¹⁹² Geplant war ursprünglich der Titel *Von Franz Joseph bis Nixon. Erinnerungen aus einem langen Leben*.

zu wenig Anziehungskraft besaß¹⁹³, in *Und was für ein Leben... mit Liebe und Literatur, Theater und Film* um. Die 1990 bei Suhrkamp erschienene und mit einem Nachwort von Sibylle Mulot versehene Auflage weist darauf hin, dass neben dem Titel *Von Wien nach Hollywood* auch „einige ungenau erinnerte Eigennamen“¹⁹⁴ verändert wurden.

Das Gedächtnis ist nicht nur ‚Hauptquelle‘, es bleibt der nahezu einzige Zugang Gina Kaus‘ zu ihrer Vergangenheit.¹⁹⁵ Von den Weggefährten aus der Zeit in Wien und Berlin sind nur wenige übrig geblieben. Auch die „Nobelemigration“¹⁹⁶ - darunter Thomas Mann, Werfel, Brecht, Feuchtwanger und Schönberg - ist „ausgestorben“¹⁹⁷: „[...] wenige sind nach Europa zurückgekehrt, doch tot sind sie alle“¹⁹⁸. Die Zeit wird in Gina Kaus‘ Autobiografie daher zur ‚erlebten‘ bzw. ‚gefühlten‘ Zeit anstatt zur dokumentarischen Maßeinheit. Die häufigsten zeitlichen Angaben lauten demzufolge auch ‚um diese Zeit‘ oder ‚ein paar Wochen / Monate / Jahre später‘ und orientieren sich an einschneidenden biografischen Erlebnissen. Über ihre Empfindungen nach dem Verlust ihres ersten Mannes schreibt Gina Kaus: „Die Tage, die Wochen, viele Monate nach Pepis Tod sind meinem Gedächtnis völlig entschwunden. [...] Ich weiß nicht, welche Leute ich traf, welche Bücher ich las, ob und was ich schrieb, und wie ich zu den schwarzen Kleidern kam, die ich trug.“¹⁹⁹ Der Nebel lichtete sich erst wieder, als sie Josef Kranz kennen lernte. Was in der Autobiografie wie ein nahezu bodenloses Zeitloch wirkt, hat faktisch, nimmt man die äußerst hilfreichen Anmerkungen Sibylle Mulots zur Hand, kaum länger als fünf Monate gedauert.

¹⁹³ Vgl. Albrecht Knaus: Brief an Gina Kaus, o. O. 10. April 1979, zitiert aus: Nachlaß Gina Kaus, EB 96/082, I.B.003. Deutsche Nationalbibliothek. Deutsches Exilarchiv 1933-1945, Frankfurt a. Main.

¹⁹⁴ Gina Kaus, *Von Wien nach Hollywood*, S. 2.

¹⁹⁵ „Sie saß fernab von österreichischen Bibliotheken und Archiven und konnte nicht einmal in einer Tageszeitung nachschlagen, um ein Datum zu fixieren oder eine Geschichte nachzulesen.“ Sibylle Mulot, Nachwort, in: Gina Kaus, *Von Wien nach Hollywood*, S. 239.

¹⁹⁶ Gina Kaus, *Von Wien nach Hollywood*, S. 234.

¹⁹⁷ Ebd.

¹⁹⁸ Ebd.

¹⁹⁹ Ebd., S. 22 und 26.

Faktische Unklarheiten treten schon in den ersten Absätzen der Autobiografie zu Tage, als Gina Kaus angibt, sie habe 1915 im Alter von zwanzig Jahren ihre erste Berlinreise angetreten. Mulot weist darauf hin, dass in vielen Lexikonartikeln das Geburtsdatum fälschlicherweise mit dem 21. November 1894 angegeben wird, anstatt mit dem 21. Oktober 1893, so auch in dem Artikel von Dagmar Malone.²⁰⁰ Erstaunlich, denn Malones Aufsatz, der 1976, also drei Jahre vor Erscheinen der Autobiografie veröffentlicht wurde, beruht auf intensiven Gesprächen mit der Autorin. Warum die Angaben Gina Kaus' über den Tag ihrer Geburt sich von den in den Meldeunterlagen angegebenen Daten unterscheiden, ist unklar. Aber auch sonst werden in dem Artikel biografische Diskrepanzen deutlich, die einige Rätsel aufgeben. So schreibt Malone, Kaus habe während ihrer Schulzeit in der Berggasse gelebt, „Sigmund Freud gegenüber“²⁰¹, habe mit dessen Tochter Sophie dieselbe Klasse besucht und sei mit dem Sohn Ernst befreundet gewesen²⁰². Mulots Recherchen zufolge haben Kaus' Eltern jedoch bereits 1894 die Berggasse verlassen, Gina war also gerade ein Jahr alt, und sind erst 1913 dorthin zurückgekehrt, ein Zeitpunkt, zu dem Gina ihrer Autobiografie nach bereits mit Josef Zirner verheiratet gewesen sein muss. Auch der Todestag Josef Zirners wird bei Malone abweichend mit dem 20. statt dem 17. Juli 1915 angegeben²⁰³, die Uraufführung von *Diebe im Haus* von 1919 ins Jahr 1917 vorverlegt, die Ehe mit Otto Kaus schon 1926 statt 1927 geschieden.

Als die Gespräche mit Dagmar Malone stattfanden, arbeitete Gina Kaus, wie aus ihrer Korrespondenz mit Robert Neumann hervorgeht²⁰⁴,

²⁰⁰ Vgl. Sibylle Mulot, Nachwort, in: Gina Kaus, Von Wien nach Hollywood, S. 252.

²⁰¹ Dagmar Malone, Gina Kaus, in: John M. Spalek, Joseph Strelka und Sandra H. Hawrylak (Hg.), Deutsche Exilliteratur seit 1933, [Bd. 1: Kalifornien, Teil 1], S.751-761, S.752.

²⁰² Ebd.

²⁰³ Laut dem von Mulot zitierten „Verlassenschafts-Akt Zirner“ fiel Josef Zirner „in den Kämpfen bei Duginow nördlich des Dniestr am 17. Juli 1915“, Sibylle Mulot, Anmerkungen, in: Gina Kaus, Von Wien nach Hollywood, S. 252.

²⁰⁴ Vgl. Robert Neumann: Brief an Gina Kaus, Locarno-Monti 8. Februar 1966, zitiert aus: Nachlaß Gina Kaus, EB 96/082, I.A.074. Deutsche Nationalbibliothek. Deutsches Exilarchiv 1933-1945, Frankfurt a. Main: „In Dir steckt ein wichtiges und potentiell erfolgreiches Buch, das Du noch nicht geschrieben hast, nämlich Deine Autobiographie.“ Tatsächlich muss Kaus kurz darauf mit den Arbeiten an ihrer Autobiografie begonnen haben. Vgl.

nachweislich seit zehn Jahren an ihrer Autobiografie. Manches, das bei Malone noch falsch erinnert wurde, korrigierte Gina Kaus in der Druckfassung ihres Lebensrückblicks.²⁰⁵ Anderes entwickelt sich allerdings zum biografischen Labyrinth. Zum Beispiel, wenn sie ein Treffen mit ihrer ehemaligen Schwiegermutter „[s]echs Jahre“²⁰⁶ nach einem Gespräch mit Katharina Zirner, der Schwester Josef Zirners, datiert, das kurz nach dessen Tod stattgefunden haben soll. Man müsste sich also im Jahre 1921 befinden, doch Gina Kaus hat „einen drei Jahre alten Sohn“²⁰⁷ bei sich, obgleich ihr erster Sohn erst 1920 zur Welt kommt. Zusätzlich erzählt die Schwiegermutter bei diesem Treffen von einem Baby, das ihre in Darjeeling lebende Tochter erwarte. Wie sich später herausstellt, verstarb Katharina Zirner bei der Geburt des Kindes, nach den Anmerkungen Mulots allerdings erst im Jahr 1927. An das Kind, das ihr wenige Monate später präsentiert wird, erinnert sich Kaus, als an „ein hübsches kleines Mädchen“²⁰⁸, obwohl es sich, wie Mulot bemerkt, um den Jungen Martin Rapaport handelt²⁰⁹. Gina Kaus schreibt, ihre Schwiegermutter habe noch in derselben Nacht „einen Schlaganfall erlitten“²¹⁰, da anzunehmen war, das Kind habe nach einer Malariaerkrankung einen „Gehirnschaden“²¹¹ zurückbehalten, und sei „nach wenigen Wochen“²¹² verstorben. Tatsächlich ist das Datum ihres Todes jedoch der 22. Mai 1930.²¹³ Was also auf etwa zweieinhalb Seiten als kompaktes Erlebnis geschildert wird, erstreckt sich in Wahrheit über einen Zeitraum von neun Jahren. Die erinnerte Zeit entwickelt ihre eigenen Dimensionen. Der Versuch, persönliche Geschichte allein aus

Robert Neumann: Brief an Gina Kaus, Locarno-Monti 12. September 1966, zitiert aus: Nachlaß Gina Kaus, EB 96/082, I.A.074. Deutsche Nationalbibliothek. Deutsches Exilarchiv 1933-1945, Frankfurt a. Main.

²⁰⁵ Zum Beispiel wird der Zeitpunkt der Uraufführung von *Diebe im Haus* richtig datiert. Vgl. Gina Kaus, Von Wien nach Hollywood, S. 79.

²⁰⁶ Ebd., S. 23.

²⁰⁷ Ebd.

²⁰⁸ Ebd., S. 25.

²⁰⁹ Vgl. Sibylle Mulot, Nachwort, in: Gina Kaus, Von Wien nach Hollywood, S. 253.

²¹⁰ Gina Kaus, Von Wien nach Hollywood, S. 25.

²¹¹ Ebd.

²¹² Ebd., S. 26.

²¹³ Vgl. Sibylle Mulot, Nachwort, in: Gina Kaus, Von Wien nach Hollywood, S.254.

der Erinnerung faktisch genau zu rekonstruieren, stellt sich als illusorisch heraus.

Dennoch, selbst wenn Gina Kaus mit erschwerten Bedingungen zu kämpfen hatte, handelt es sich hier um ein Problem, das auch bei ausreichendem Datenmaterial nicht vollständig zu beseitigen ist, nämlich, dass „trotz bester Absicht des Verfassers, Irrtümer verschiedenster Art: Auslassungen, Verschiebungen, Abweichungen usw. [...]“²¹⁴ auftreten können. Die autobiografische ‚Glaubwürdigkeit‘²¹⁵ wird nicht abgemindert, wenn deutlich wird, dass die Autorin oder der Autor sich dieses Problems bewusst sind. Darüber hinaus gilt die von Georges Gusdorf getroffene Feststellung, in der Autobiografie erscheine „die Wahrheit der Fakten gegenüber der Wahrheit des Menschen untergeordnet“.²¹⁶ Sie findet auch in Gina Kaus’ Lebenserinnerungen ihre Entsprechung. Die bereits erwähnten vagen Zeitangaben kaschieren nicht den Mangel an Daten, sie betonen vielmehr, dass nicht einzelne, zeitlich fixierbare Ereignisse, sondern deren Zusammenhang die Struktur der Autobiografie bestimmt. Den Rahmen bilden Daten der Zeitgeschichte, zu denen Gina Kaus ihre eigene ‚Lebenszeit‘ immer wieder in Bezug setzt.

Mit einem vergleichbaren Mangel an Daten hatte Vicki Baum nicht zu kämpfen, auch wenn sie „nie Lust hatte ein Tagebuch zu führen“²¹⁷, was den Erinnerungsprozess sicher vereinfacht hätte. Aber gerade die Ungenauigkeit des Gedächtnisses scheint Baum in einer beiläufigen Bemerkung als Beweis für die Authentizität ihrer Autobiografie anzuführen: „Tatsachen, Daten, Zahlen erscheinen mir höchst unerheblich, es sei denn, ich benötige sie als Hintergrund für einen Roman.“²¹⁸ Das Problem, das hinsichtlich ihrer Autobiografie unter dem Stichwort der faktischen Rekonstruktion angesprochen werden soll, stellt eher einen

²¹⁴ Ingrid Aichinger, Probleme der Autobiographie als Sprachkunstwerk, S. 180.

²¹⁵ Bourdieu spricht von einem „Glaubenseffekt“, der „Übereinstimmung zwischen den Voraussetzungen oder, genauer gesagt, den Konstruktions schemata [...], die der Erzähler und der Leser [...] in die Produktion und in die Rezeption des Werkes einbringen und die, da gemeinsam, die Welt des Common sense konstruieren helfen.“, Pierre Bourdieu, Die Regeln der Kunst, S. 516.

²¹⁶ Georges Gusdorf: Voraussetzungen und Grenzen der Autobiographie, in: Günter Niggel (Hg.), Die Autobiographie, S. 121-147, S. 140.

²¹⁷ Vicki Baum, Es war alles ganz anders, S. 473.

²¹⁸ Ebd., S. 170.

Sonderfall dar: Vicki Baum hinterließ bei ihrem Tod ihre Lebenserinnerungen unvollendet.²¹⁹ Die 1962 unter dem Titel *Es war alles ganz anders* veröffentlichte Fassung wurde von Ruth Clark Lert, Vicki Baums Schwiegertochter, posthum nach den Manuskripten der Autorin zusammengestellt.²²⁰ Die später erschienene amerikanische Ausgabe unterscheidet sich in Anordnung und Details von der deutschen Version.²²¹ Der Versuch der Wiederherstellung von Tatsachen wird also nicht nur von der Autorin selbst, sondern nach deren Tod im erweiterten Sinne auch von Ruth Clark Lert unternommen. Welche Anordnung und letztgültige Auswahl Vicki Baum getroffen hätte, muss offen bleiben. Curt Riess beklagt die Leerstellen, die Baums Autobiografie, wie jedes unvollendete Werk, aufweist:

Das Buch, besser das Buchfragment, trug den Titel: ‚Es war alles ganz anders‘. Vicki Baum wollte damit sagen, ihr Leben habe sich ganz anders abgespielt, als man gemeinhin annahm. Aber es war auch ganz anders als dieses Leben, das sie in dem Buch beschrieb. Zu den entscheidenden Stellen war sie gar nicht erst gekommen.²²²

Um welche ‚entscheidenden‘ Stellen es sich handelt, verschweigt Curt Riess. Zum Zeitpunkt von Baums Tod muss sich die Autobiografie jedoch bereits in einem fortgeschrittenen Stadium befunden haben. Dafür spricht der textliche Umfang wie auch der zeitliche Bogen, der von frühester Kindheit bis zum Exil geschlagen wird. Ein radikaler Richtungswechsel wäre wahrscheinlich auch dann nicht zu erwarten gewesen, wenn die Autorin ihre Autobiografie selbst beenden hätte können, aber immerhin auch nicht auszuschließen.

²¹⁹ Vgl. Curt Riess, *Meine berühmten Freunde*, S. 212: „Kurz nach ihrem Tod erschien ihre Autobiographie. Sie war nicht vollendet. Es wäre ein Wunder gewesen, wenn sie diese Biographie, die sie nie hatte schreiben wollen, zu Ende gebracht hätte. Warum hatte sie so lang gezögert? ... Sie war eine Frau, die niemals auf sich selbst aufmerksam machen wollte.“

²²⁰ Vgl. Ankum, Katharina v., *Rückblick auf eine Realistin*, in: *apropos Vicki Baum*, S. 8-45, S. 44.

²²¹ Vgl. Robert F. Bell, *Vicki Baum*, in: John M. Spalek; Joseph Strelka und Sandra H. Hawrylchak (Hg.), *Deutsche Exilliteratur seit 1933*, S. 247-258, S. 257.

²²² Curt Riess, *Meine berühmten Freunde*, S. 212.

2.2.2 Interpretative Rekonstruktion

Wenn im vorhergehenden Punkt von einem ‚Zusammenhang der Ereignisse‘ gesprochen wurde, so bezieht sich das nicht nur auf deren Chronologie, sondern auch darauf, dass der Autor bzw. die Autorin in den Ereignissen ein „Muster“²²³ erkennt und daraus resultierend das eigene Leben als „kohärente Geschichte“²²⁴ darzustellen vermag. Die „sinnvolle Auswahl, Anordnung und Deutung“²²⁵ von Fakten sind Bestandteile dieses kreativen Prozesses.

Für die Autobiografie Vicki Baums ergibt sich hieraus, wie bereits angesprochen, die Einschränkung, dass die Anordnung ihrer Erinnerungen, dort wo Textpassagen nicht als in sich geschlossene Einheit erkannt werden können, keinen wirklichen Aussagewert über eine interpretative Gewichtung von Ereignissen besitzt. Aber noch einmal soll zur Relativierung dieses Mankos auf das Stadium der Autobiografie zum Zeitpunkt von Baums Tod verwiesen werden. Sie selbst spricht in ihrer Autobiografie von „planlos aneinandergereihten Erinnerungen“.²²⁶ Dies deutet zumindest auf eine bestehende Form der Aneinanderreihung, auch wenn Baum diese, vermutlich in einem der für sie typischen „Bescheidenheitstopoi“²²⁷, als ‚planlos‘ bezeichnet.

Über diesen Sonderfall hinausgehend werden Auswahl, Anordnung und Deutung der Erinnerungen auch durch die Intention der Autorinnen und, damit verknüpft, durch die Orientierung am Markt beeinflusst. In Gina Kaus’ Fall geben die Briefe Robert Neumanns Einblick in verschiedene Phasen des Entstehungsprozesses der Autobiografie. 1970 schrieb Neumann an Kaus:

Liegt es tatsächlich so, daß Du über Dein Leben nicht anders schreiben kannst als Du es in der mir bekannten ‚Kostprobe‘ getan hast, so ist das in

²²³ Roy Pascal, Die Autobiographie, S. 21.

²²⁴ Ebd.

²²⁵ Hermann Schlösser nennt sie das ‚literarische Prinzip‘ das jeder Autobiografie zugrunde liegt. Vgl. Hermann Schlösser, Dichtung oder Wahrheit?, in: Klaus Amann und Karl Wagner, Autobiographien in der österreichischen Literatur, S.16.

²²⁶ Vicki Baum, Es war alles ganz anders, S. 149.

²²⁷ Andrea Capovilla, Gina Kaus und Vicki Baum, S. 300.

dieser Form, fürchte ich, unpublizierbar und Du schreibst etwas für Deine Kinder oder auch für das auf Aufbewahrung derartiger Zeugnisse erpichte Archiv des Leo-Baeck-Instituts in New York.²²⁸

Neumann rät ihr eine „Alma Mahler-Autobiographie“²²⁹ zu schreiben, „[...] nur womöglich noch Alma-Mahlerischer unter voller Darstellung auch erotischer Details. Das ist natürlich eine Beschlußfrage – aber sage mir nicht, daß das nicht im Rahmen Deiner Möglichkeiten liegt, weil es Deinem Persönlichkeitsbild nicht entspreche.“²³⁰.

Das Verhältnis zwischen Gina Kaus und Alma Mahler war, spätestens seit Alma Werfel gegen Gina aufgebracht hatte, äußerst angespannt. In einem Fragment, das möglicherweise auch im Rahmen ihrer Autobiografie entstand, äußerte sich Gina Kaus sehr abfällig über Almas Erinnerungen: „Aber es war ganz unglaublich, wie schlecht das Buch geschrieben war, vom Stil will ich gar nicht sprechen, aber sie wiederholte sich so sehr, als haette sie auf Seite 50 vergessen was sie auf Seite zwanzig erzaehlt hatte.“²³¹

Gerade dieses Buch wird ihr nun von Neumann als Vorlage empfohlen. Gina Kaus kämpfte 1970 bereits seit vier Jahren mit der Konzeption ihrer Autobiografie. 1966 schreibt ihr Neumann:

Es ist nämlich so, daß Du noch immer falsch denkst. Autobiografien von narzißtischen Frauenzimmern, die nur von ihren Erfolgen reden, gibt es die Hülle und Fülle; was es nicht gibt, ist Rousseau auf weiblich, ‚Confessions‘ einer erfolgreichen Frau, die sich nicht liebt. Wegen des Verlegers eines solchen Buches (besonders, wenn Du das Erotische mitleidslos einbeziehst) mach Dir keine Sorgen – da helf ich Dir gerne, und von Herzen gerne.²³²

²²⁸ Robert Neumann; Brief an Gina Kaus 6. Oktober 1970, Locarno-Monti, in: Nachlaß Gina Kaus EB 96/082, I.A.074, Deutsche Nationalbibliothek. Deutsches Exilarchiv 1933-1945, Frankfurt a. Main.

²²⁹ Ebd.

²³⁰ Ebd.

²³¹ Fragment, o. T., o. O. o. D., in: Nachlaß Gina Kaus EB 96/082, III.C.016, Deutsche Nationalbibliothek. Deutsches Exilarchiv 1933-1945, Frankfurt a. Main.

²³² Brief Robert Neumann an Gina Kaus, Locarno-Monti 12. September 1966, zitiert aus: Nachlaß Gina Kaus, EB 96/082, I.A.074. Deutsche Nationalbibliothek. Deutsches Exilarchiv 1933-1945, Frankfurt a. Main.

Zwei Jahre später scheint Kaus mit dem Konzept immer noch unglücklich zu sein. Sie leidet an „depressiven Vorstellungen“²³³. Neumann schlägt ihr diesmal vor:

Grundsätzlich: kein Mensch verlangt von Dir, daß du eine Autobiografie von Geburt zur Gegenwart vorlegst – stell’ doch nur Darstellenswertes dar und mach Löcher und Sprünge, so viel Du willst. Wo sich nichts ereignet hat, schreib auch nichts auf – es sei denn, du kannst Dich dazu kriegen, Deine derzeitige ‚Einsamkeit einer Rückwärtsblickenden‘ aufzuschreiben. Sie ist objektiv mitteilenswert und das könnte gut und wichtig sein, wenn Du die starken emotionellen Akzente bezüglich Deines jetzigen Lebens darstellen willst – die negativen samt den positiven, die Du auf den ersten Blick nicht siehst, aber bei genauer Selbstprüfung sehen wirst – und handelte es sich dabei auch nur um ‚die kleinen Freuden‘ von Tag zu Tage, die unsereinen in diesem Zustand des Lebens weiterwursteln lassen und, wer weiß, letzten Endes zu einer gewissen ‚Weisheit‘ führen.²³⁴

Ihre Einsamkeit lässt Kaus, entgegen diesem Ratschlag, nicht in die Autobiografie mit einfließen. Dafür nimmt sie jedoch, wie es Neumann vorschlägt, eine drastische Änderung des Aufbaus vor.

In einem Brief an Viktor Suchy aus dem Jahr 1977 berichtete sie, daß sie ihre Memoiren zunächst mit ihrer frühesten Kindheit begonnen hatte; ‚als ich auf Seite 400 war, (habe ich) bemerkt, daß ich bis zu meinem zwanzigsten Jahr gekommen war, und habe alles weggeschmissen und mit dem Ende meiner ersten Ehe begonnen‘ (Dokumentationsstelle für neuere österreichische Literatur, Wien, Handschriftensammlung, H 1: Kaus, G./3).²³⁵

Kaus hatte sich also ursprünglich noch ausgiebiger als Vicki Baum mit ihrer Kindheit beschäftigt. Sibylle Mulot vermutet als Grund für das völlige Fehlen dieses Lebensabschnittes in der Endfassung: „Vielleicht erschien es ihr im Verhältnis zu ihrem großen Schuld-Trauma zu gering, oder es widerstrebte ihr, die beiden Dinge [Kindheit und Erwachsenenda-

²³³ Robert Neumann: Brief an Gina Kaus, Locarno-Monti 8. Mai 1968, zitiert aus: Nachlaß Gina Kaus, EB 96/082, I.A.074. Deutsche Nationalbibliothek. Deutsches Exilarchiv 1933-1945, Frankfurt a. Main.

²³⁴ Ebd.

²³⁵ Hartmut Vollmer, Vicki Baum und Gina Kaus, in: Bernhard Fetz und Hermann Schlösser (Hg.), Wien – Berlin, S. 45 f.

sein] miteinander zu verknüpfen.“²³⁶ Letzteres ist wahrscheinlich zutreffender. Gina Kaus entschließt sich zu einer klaren Trennlinie zwischen der öffentlichen Person Gina Kaus und der Privatperson Regina Wiener. Ihre Autobiografie setzt mit der Erläuterung der Umstände ein, die sie zur umstrittenen Adoptivtochter Kranz' machen und damit zu einer Person öffentlichen Interesses. Dass sie den ersten Teil nach vierhundert Seiten gänzlich verwirft zeigt, wie unsicher sie sich im Exil ihres Schreibens geworden war. Ihr letzter Roman war 1939 erschienen. Das Romanprojekt *Xanthippe oder Die Pest in Athen* an dem sie schon 1945 arbeitete, scheint 1968 endgültig in eine Sackgasse geraten zu sein²³⁷ und bleibt unveröffentlicht. Für Kaus, die der Ansicht war, „es sei das Zeichen eines wahren Talents, ohne intellektuelle Überlegung, wie unter Hypnose zu schreiben“²³⁸ müssen der gescheiterte *Xanthippe*-Roman und die jahrelange Arbeit an ihrer Autobiografie quälend gewesen sein. Die Problematik des Autobiografieprojektes fließt auch in das *Xanthippe*-Manuskript mit ein. Es endet mit den Worten:

Hier brechen die Aufzeichnungen der Xanthippe leider ab. Sie muss wohl eine recht alte Frau gewesen sein, als sie damit begann, sie niederzuschreiben und, des Schreibens wenig geuebt, mochte sie Jahre damit zugebracht haben und darueber gestorben sein. Vielleicht auch ist das Ende genau so verloren gegangen wie der Anfang.²³⁹

Wiederholt drängte Neumann Gina Kaus, ihre Hemmungen fallen zu lassen²⁴⁰ und sprach schließlich deutlich aus, wo seiner Meinung nach

²³⁶ Sibylle Mulot, Nachwort, in: Gina Kaus, Von Wien nach Hollywood, S. 240.

²³⁷ vgl. Robert Neumann: Brief an Gina Kaus, Locarno-Monti, 8. Mai 1968, zitiert aus: Nachlaß Gina Kaus, EB 96/082, I.A.074. Deutsche Nationalbibliothek. Deutsches Exilarchiv 1933-1945, Frankfurt a. Main. Neumann schlägt vor, die Geschichte in ein Tagebuch umzuarbeiten, glaubt aber zugleich nicht, dass sich Kaus zu einer derartigen Umgestaltung ermutigen ließe. Eine weitere Möglichkeit sieht er in einer Überarbeitung des Textes durch den Hörspielautor Herbert Timm, der jedoch im August desselben Jahres den Auftrag ablehnt.

²³⁸ Gina Kaus, Von Wien nach Hollywood, S. 147.

²³⁹ Gina Kaus: Die Pest in Athen. Aus den Erinnerungen der Xanthippe, [Manuskript], S. 155, zitiert aus: Nachlaß Gina Kaus, EB 96/082, III.A.004, Deutsche Nationalbibliothek. Deutsches Exilarchiv 1933-1945, Frankfurt a. Main.

²⁴⁰ „Der wirkliche Erfolg des Buches wird davon abhängen, wie weit Du Dich dazu haben kannst, indiskret zu sein, anekdotisch zu sein, in Dialoge (die Du ja doch großartig be-

die Prioritäten zu setzen seien, wenn das Buch erfolgreich vermarktet werden soll - auf den Transport eines anregenden Zeitkolorits und eines bestimmten Autorinnenimages:

Laß es mich noch einmal aussprechen: darauf müßte der Akzent eines solchen exhibitionistischen Buches liegen. Exhibition nicht einer Privatperson G.K. sondern einer Zeit, mit der Du (samt allen auftretenden Personen) völlig frei umspringen kannst, ohne den Einspruch der von Dir einbezogenen Partizipanten befürchten zu müssen. Du kannst praktisch alle (ja leider inzwischen zu so großem Teil verstorbenen) Personen in Deinen intimen und intimsten Freundeskreis einbeziehen, wenn sie nur einen Farbfleck, eine Story, ein Histörchen abgeben. Und Du kannst jedes dieser Histörchen, das sich zwischen Dem Betreffenden und einer ganz anderen Frau abgespielt hat, mit ebenso großer Sicherheit als Dein Eigenerlebnis präsentieren. Kurzum, Dichtung auf Basis persönlicher und historischer Wahrheit – wieder einmal.²⁴¹

Das Fehlen von Fakten, der Tod vieler Zeitgenossen und damit die Überprüfbarkeit von Erinnerung muss nicht ausschließlich ein Problem für das autobiografische Schreiben sein, es kann auch eine Möglichkeit darstellen. Das tritt in Neumanns Anregung zu einer sehr gestalterischen Herangehensweise zu Tage. Eine Auffassung, die auch Gina Kaus teilt? In einem undatierten Fragment von Kaus' Autobiografie findet sich tatsächlich die bereits zitierte Stelle über den Verlust persönlicher Dokumente nach der Flucht aus Wien in einem völlig anderen Ton wieder:

Es war also alles verloren, was ich besessen hatte. Ich empfand sofort eine instinktive Erleichterung darüber. Erst später habe ich gesehen, wie richtig diese Empfindung war, welche Scherereien die Leute hatten, die sich ihre Möbel mitnehmen konnten, wie sie sie Jahre lang in Depots hielten und an den Gebühren zu Grunde gingen und dabei immer diese grauslichen Sorgen um Plunder hatten. Wie klar und sauber war meine Situation: ich hatte nichts, nichts als meinen kleinen Koffer mit einem Extra Kleid, sechs Garnituren Wäsche, ein paar Dutzend Taschentücher – und die Aussicht von

herrscht) wirklich einzusteigen.“, Robert Neumann: Brief an Gina Kaus, Locarno-Monti 5. September 1969, zitiert aus: Nachlaß Gina Kaus, EB 96/082, I.A.074. Deutsche Nationalbibliothek. Deutsches Exilarchiv 1933-1945, Frankfurt a. Main.

²⁴¹ Robert Neumann: Brief an Gina Kaus, Locarno-Monti 6. Oktober 1970, in: Nachlaß Gina Kaus EB 96/082, I.A.074, Deutsche Nationalbibliothek. Deutsches Exilarchiv 1933-1945, Frankfurt a. Main.

Vorn zu beginnen. Von vorn zu beginnen – es gibt nichts Schöneres für Menschen, die nichts zu Ende führen können.²⁴²

Die endgültige Druckfassung vermittelt dem Leser bzw. der Leserin diesbezüglich Bedauern. Musste die Erleichterung dem Bedauern weichen, weil es die adäquatere Reaktion zu sein schien? Erfindet Gina Kaus sich in ihrer Autobiografie selbst neu, in dem Wissen, dass kaum noch jemand das Behauptete verifizieren kann? Auch bei Vicki Baum drängt sich die Frage auf, inwieweit Fiktion ein Bestandteil ihrer Autobiografie ist. Sie schreibt:

Manchmal wittere ich die Möglichkeit, dass ich, was immer ich an Phantasie besitze, nicht von den dekadenten, feinnervigen, kultivierten, belesenen Vorfahren mütterlicherseits geerbt habe, sondern dass es mein primitiver, gefühlloser Vater war, der mir mit seinen Chromosomen ein paar Körnchen Begabung für das Märchenerzählen mitgegeben hat.²⁴³

Dieses ‚Märchenerzählen‘ betrifft, wie Baum auf denselben Seiten festhält, die Fähigkeit des Vaters’ Lebenslügen aufrecht zu erhalten, die mit der Realität kaum noch Berührungspunkte aufweisen und die Baum selbst als „Wahnvorstellungen“²⁴⁴ bezeichnet. Auffällig an Vicki Baums Autobiografie sind die Begegnungen mit Figuren und Situationen, die dem aufmerksamen Leser bereits aus ihren Romanen bekannt sein dürften. So stand beispielsweise ‚Sepp‘ „der bucklige, kleine Ziegenhirt, der beste, klügste, liebste Freund meiner Kindheitssommer“²⁴⁵ Pate für den zwergenhaften ‚Ulle‘²⁴⁶, ebenso wie für den körperlich behinderten

²⁴² Gina Kaus: „Von Franz Joseph bis Nixon“. Erinnerungen aus einem langen Leben, [Manuskript, veränderte Fassung], o. O. o. D., o. S., zitiert aus: Nachlaß Gina Kaus EB 96/082, IV.A.001, Deutsche Nationalbibliothek. Deutsches Exilarchiv 1933-1945, Frankfurt a. Main. Das Textstück ist in Briefform verfasst, an einer Stelle kommt es zu einer persönlichen Anrede: „In einer dieser Nächte traf ich Dich, ich glaube vor dem Caf/é deux Mgots? Mit dem Leo Lederer.“ In der Autobiografie sind an diesem Treffen noch beteiligt: Egon Erwin Kisch, Ferdinand Bruckner und das Ehepaar Polgar. Vgl. Gina Kaus, Von Wien nach Hollywood, S. 184. Möglicherweise richtet sich diese Brieffassung an einen der Beteiligten.

²⁴³ Vicki Baum, Es war alles ganz anders, S. 122.

²⁴⁴ Ebd., S. 121.

²⁴⁵ Ebd., S. 18.

²⁴⁶ Vicki Baum: Ulle, der Zwerg, Stuttgart u.a. 1924.

Fernand Delares²⁴⁷. Der „Operntenor mittleren Alters“²⁴⁸, in den sich die zwölfjährige Vicki unsterblich verliebt, begegnet uns in ihrem ersten Ullsteinroman *Der Eingang zur Bühne*²⁴⁹ wieder. Der Bildhauer, von dem Vicki Baum eine Pistole „lieh oder stahl“²⁵⁰, schießt als Basil Nemiroff in *Die Karriere der Doris Hart*²⁵¹ mit derselben auf seine Geliebte. Nun verweist dies zunächst auf nichts weiter, als dass etliche Romanfiguren Vicki Baums auf autobiografischen Vorlagen basieren. Der schwärmerische Tonfall aber, mit dem Baum in ihrer Autobiografie zum Beispiel ihre kindlichen Tanzversuche schildert²⁵², schafft eine Atmosphäre, die derjenigen in *Die Tänze der Ina Raffay* vergleichbar ist. Das Leben scheint nicht die Vorlage für die Fiktion zu liefern, sondern die Erinnerung sich dem Muster der Romane unterzuordnen.

Gina Kaus, so stellt Sibylle Mulot fest, erzählt ihr Leben, geprägt durch die Arbeit in den amerikanischen Studios, in Form von spannenden ‚stories‘.²⁵³ Sie sei eine „Perfektionistin der Form“, die „dem Erzählfluß manche Schrecksekunde opferte“.²⁵⁴ Diese Form hat den Vorteil „permanent umgeschrieben, ergänzt, beschnitten, glatt geschliffen“²⁵⁵ werden zu können. Da der Prozess des Erinnerns und Niederschreibens sich über zwei Jahrzehnte erstreckte, war soviel formale Flexibilität notwendig. Gleichzeitig wurde es Gina Kaus durch die ‚stories‘ möglich, den Leser auf Distanz zu halten, ohne dass dies zu offensichtlich wird. Der Leser scheint zum Voyeur zu werden. Aus allzu persönlichen Erlebnissen blendet Gina Kaus den Leser jedoch aus. „Über das Wiedersehen nach sechs Monaten kann ich nicht schrei-

²⁴⁷ Vicki Baum: *Die Tänze der Ina Raffay*. Ein Leben, Berlin 1921.

²⁴⁸ Vicki Baum, *Es war alles ganz anders*, S. 166.

²⁴⁹ Vicki Baum: *Der Eingang zur Bühne*, Berlin 1920.

²⁵⁰ Vicki Baum, *Es war alles ganz anders*, S. 202.

²⁵¹ Vicki Baum: *Die Karriere der Doris Hart*, Amsterdam 1936.

²⁵² Siehe Vicki Baum, *Es war alles ganz anders*, S. 326-335.

²⁵³ Sibylle Mulot, Nachwort, in: Gina Kaus, *Von Wien nach Hollywood*, S. 245.

²⁵⁴ Ebd., S. 249. Juliane Vogel spricht sogar von „Spuren der Kolportage“, Juliane Vogel, *Freundinnen bedeutender Männer*, in: Klaus Amann und Karl Wagner, *Autobiographien in der österreichischen Literatur*, S. 93-112, S.109.

²⁵⁵ Sibylle Mulot, Nachwort, in: Gina Kaus, *Von Wien nach Hollywood*, S. 245.

ben²⁵⁶, heißt es über ein Treffen mit ihrem ersten Mann, der kurz darauf fiel.

Erzählstil, Erzählform oder auch das Erzählte selbst scheinen also in augenscheinlicher Diskrepanz zu der Hervorhebung einer verbindlichen Wahrheitsbezogenheit zu stehen. Dennoch: Gina Kaus bescheinigt sich mit den Worten Karl Kraus' ein „Talent zur Aufrichtigkeit“.²⁵⁷ Baum verspricht dem Leser, sie „versuche jedenfalls, ehrlich alles niederzuschreiben ... selbst auf die Gefahr hin, Ihre Sympathien, lieber Leser, zu verlieren“.²⁵⁸ Nach Aichinger stellt „der Wille zur Wahrheit ein wesentliches Charakteristikum der Autobiografie“²⁵⁹ dar. Der Autor muss dem Leser der Eindruck vermittelt, er sei zum Zeitpunkt der Niederschrift „von seinen Aussagen überzeugt“²⁶⁰ gewesen. Genau dies wird jedoch an anderen Stellen von Vicki Baum und Gina Kaus scheinbar wieder in Frage gestellt. „[W]o das gedruckte, lesbare Wort beginnt, dort beginnt auch die Lüge“²⁶¹, schreibt Vicki Baum. Und Gina Kaus führt sich auf der ersten Seite ihrer Autobiografie nicht eben als vertrauenswürdig ein, wenn sie sich an ein Gespräch mit ihrer Freundin Maria Mosse mit den Worten erinnert: „Wir hatten vor, einander alles zu sagen, aber ich nehme an, dass sie mir ebenso vieles verschwiegen wie ich ihr, und sie ebenso viel erfand wie ich.“²⁶²

Die auf den ersten Blick paradoxen Aussagen sind Teil einer Strategie. Vicki Baum gibt zwar zu, dass der Wunsch, Worte bzw. Wahrheiten zu fixieren, um ihnen auf diese Weise den Anschein von Endgültigkeit zu verleihen, zur Lüge oder auch Selbstlüge geraten kann, stellt sich damit aber zugleich über dieses Prinzip, dessen Mechanismen sie durchschaut hat. Demselben Schema folgt auch die Beichte Gina Kaus', mittels derer

²⁵⁶ Gina Kaus, *Von Wien nach Hollywood*, S. 17.

²⁵⁷ Ebd., S. 102f.

²⁵⁸ Vicki Baum, *Es war alles ganz anders*, S. 88.

²⁵⁹ Ingrid Aichinger, *Probleme der Autobiographie als Sprachkunstwerk*, S. 183.

²⁶⁰ „Gleichgültig, ob das Mitgeteilte als falsch erwiesen werden kann oder nicht, ob es von irgendeinem anderen Standpunkt aus neu formuliert werden kann oder nicht: man erwartet von dem Autobiographen, daß er von seinen Aussagen überzeugt ist“, Elizabeth W. Bruss: *Die Autobiographie als literarischer Akt*, in: Günter Niggel (Hg.), *Die Autobiographie*, S. 258-282, 274.

²⁶¹ Vicki Baum, *Es war alles ganz anders*, S.184.

²⁶² Gina Kaus, *Von Wien nach Hollywood*, S. 9f.

sie den Leser ihrer Ehrlichkeit versichert. In früheren Gesprächen mag es zwar zu Unwahrheiten und Heimlichkeiten gekommen sein, suggeriert die Autorin, in ihrer Autobiografie hingegen erstreckt sich die Offenheit bis hin zur Selbstentblößung. Auslassungen, wie etwa der Name des ‚Grafen‘, Franz Xaver Reichsgraf Schaffgotsch-Semperfrei, mit dem Gina Kaus die „dramatischste Leidenschaft“²⁶³ ihres Lebens verbindet, sollen nicht dem Selbstschutz dienen, sondern der Diskretion. Ein Unternehmen, das in der Kritik jedoch zum Teil belächelt wurde: „Auch sind manche inzwischen erfolgte Enthüllungen nicht bis Los Angeles gedrungen, so daß Gina Kaus da und dort diskret verschweigt, was wir längst schon wissen, oder gelegentlich, in Unkenntnis der Sachlage, irrige Schlüsse zieht.“²⁶⁴

Der Vergleich mit autobiografischen bzw. literarischen Klischees, den die Autorinnen bemühen, zielt ebenfalls darauf ab, die Authentizität der eigenen Erinnerungen zu unterstreichen. So heißt es bei Vicki Baum über ihre Schulzeit:

Der autobiographischen Tradition entsprechend hätte ich als das bei weitem jüngste und schwächste Kind in der Klasse den großen, rohen Scheusalen in den letzten Bänken [...] als Objekt dienen müssen, dass sie tyrannisierten, quälten, mit dem sie Schindluder trieben. Doch nichts dergleichen geschah.²⁶⁵

Und Gina Kaus schreibt über die Begegnung mit Hans Swarovsky, einem unehelichen Sohn Kranz’ und damit ihrem Stiefbruder: „In einem Kriminalroman hätten wir einander gehasst, da jeder die Erbschaft des anderen bedrohte, in einem Kitschroman hätten wir uns unsterblich ineinander verliebt. In Wirklichkeit wurden wir Freunde fürs Leben.“²⁶⁶

Da Vicki Baum und Gina Kaus dem Publikum in erster Linie als Verfasserinnen von ‚Unterhaltungsliteratur‘ bekannt waren, mag es ihnen

²⁶³ Ebd., S. 88.

²⁶⁴ Hilde Spiel: Eine Löwin der Literatur. Zu den Memoiren der Gina Kaus, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Frankfurt 5. Mai 1979, zitiert aus: Nachlaß Gina Kaus EB 96/082, IV.C.002, Deutsche Nationalbibliothek. Deutsches Exilarchiv 1933-1945, Frankfurt a. Main.

²⁶⁵ Vicki Baum, Es war alles ganz anders, S. 26f.

²⁶⁶ Gina Kaus, Von Wien nach Hollywood, S. 36.

besonders notwendig erschienen sein, ihr eigenes ‚Lebensmuster‘ von klischeebehafteten Erzählmustern abzuheben. Sie trugen damit der Annahme Rechnung, dass die Verwendung „nachweisbare[r] Illusionen und Klischees im Verfahren des autobiographischen Schreibens selbst“²⁶⁷ eine der größten Gefährdungen der eigenen Glaubwürdigkeit darstellt.

Im Briefwechsel mit Neumann bestand Kaus auf ihrem eigenen Weg²⁶⁸, und setzte nicht alle der zum Teil drastisch marktorientiert formulierten Ratschläge Neumanns um. Ihre Erwartungshaltung an eine Autobiografie lässt sich mit einer Passage aus ihrer Erzählung „...und grüss mich nicht unter den Linden“ ausdrücken, in der das Gespräch einer alternden ‚Kolportageautorin‘ mit zwei kritischen Jugendlichen wiedergegeben wird:

‘Und die wirkliche Geschichte’, fragte ich ‚Haben Sie Ihre wirkliche Geschichte niemals geschrieben?’ Frau Sanders schien beinahe empört ‚Natürlich nicht. Erstens verwende ich niemals persönliche Erlebnisse für meine Bücher. Ausserdem aber – meine wirkliche Geschichte ist unmoralisch und deprimierend.’ ‚Deprimierend, ja,’ gab ich zu, ‚aber unmoralisch?’ Ich glaube, wenn jemand den Mut hat seine eigene Geschichte zu erzählen – aber ganz aufrichtig, ohne Vorbehalte, dann ist das immer moralisch.’²⁶⁹

Trotzdem deckt sich Kaus’ Text in manchen Tendenzen mit Neumanns Vorstellungen. Das spiegelt auch die Rezeption wider, die nicht immer so positiv ausfiel, wie Robert Neumann es sich wohl erhofft hatte. Zwar lobt Hilde Spiel die von Neumann angeratene ‚Rousseausche Ehrlichkeit’²⁷⁰, andere Rezipienten bezeichnen die Autobiografie jedoch als ein

²⁶⁷ Hermann Schlösser, Dichtung oder Wahrheit?, in: Klaus Amann und Karl Wagner Autobiographien in der österreichischen Literatur, S. 20.

²⁶⁸ Vgl. Robert Neumann: Brief an Gina Kaus, Locarno-Monti 26. März 1972, zitiert aus: Nachlaß Gina Kaus, EB 96/082, I.A.074. Deutsche Nationalbibliothek. Deutsches Exilarchiv 1933-1945, Frankfurt a. Main.

²⁶⁹ Gina Kaus: „...und grüss’ mich nicht unter den Linden“, [Manuskript], o. O. o. D., S. 31, zitiert aus: Nachlaß Gina Kaus EB 96/082, III.C.011, Deutsche Nationalbibliothek. Deutsches Exilarchiv 1933-1945, Frankfurt a. Main.

²⁷⁰ Vgl. Hilde Spiel, Eine Löwin der Literatur, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Frankfurt 5. Mai 1979, zitiert aus: Nachlaß Gina Kaus EB 96/082, IV.C.002, Deutsche Nationalbibliothek. Deutsches Exilarchiv 1933-1945, Frankfurt a. Main.

„bedauerlicherweise [...] recht peinliches Buch“²⁷¹ oder kritisieren: „Kaum ein Name, den die Lebenskluge ausgelassen hätte als Vorwand, das eigene unbedeutende Ego zur Geltung zu bringen.“²⁷² Diese Vorwürfe geben recht deutlich die Situation wieder, in der sich Gina Kaus befand, als sie ihre Autobiografie verfasste und unterstellen ihr, sich zu gleich welchem Preis wieder ins Spiel bringen zu wollen.

Wendet man Starobinskis Definition an, autobiografischer Stil sei „[...] das Merkmal der Beziehung zwischen dem Schreiber und seiner eigenen Vergangenheit, während er zugleich das zukunftsgerichtete Vorhaben enthüllt, sich auf besondere Weise dem anderen zu zeigen“²⁷³, so ist es für das Verständnis der Autobiografien unerlässlich, jenes ‚zukunftsgerichtete Vorhaben‘ näher zu betrachten. Vicki Baum und Gina Kaus schreiben ihre Erinnerungen zu einem Zeitpunkt, der auch für sie selbst deutlich als das Ende ihrer Karriere zu erkennen ist. Gina Kaus letzte Romanveröffentlichung lag bereits 39 Jahre zurück. Vicki Baum hatte seit längerem mit schweren gesundheitlichen Problemen zu kämpfen. Die Autobiografien enden in geschlossenen Räumen, die nicht mehr viel Entwicklung erhoffen lassen: In ihren Häusern in Los Angeles. Vicki Baum und Gina Kaus versuchen nicht nur ihr Leben zu rekonstruieren, sie konzipieren ihren Nachruf. Die Autobiografien sind für den deutschsprachigen Markt bestimmt und versuchen an die Karriere vor der Emigration in die USA anzuknüpfen.²⁷⁴ Mit ihrem lockeren, romanhaften Stil bringt sich Vicki Baum dem Publikum als Autorin ‚unterhaltsamer‘ Literatur in Erinnerung, während Gina Kaus schon mit dem Titel *Und was für ein Leben ...* das Bild der skandalumwitterten ‚Femme fatale‘ beschwört. Als Schriftstellerin

²⁷¹ Anonymus: Biographien, in: Wochenpresse, das österreichische nachrichtenmagazin, Wien 18. Juli 1979, zitiert aus: Nachlaß Gina Kaus EB 96/082, IV.C.002, Deutsche Nationalbibliothek. Deutsches Exilarchiv 1933-1945, Frankfurt a. Main.

²⁷² Ursula Voß: Die Erotik von Kraus und anderen. Gina Kaus erzählt ihre Leben: Lesefutter für Schnüffler?, in: Kölner Stadt-Anzeiger, Köln 7. Juli 1979, zitiert aus: Nachlaß Gina Kaus EB 96/082, IV.C.002, Deutsche Nationalbibliothek. Deutsches Exilarchiv 1933-1945, Frankfurt a. Main.

²⁷³ Jean Starobinski, Der Stil der Autobiographie, S.202.

²⁷⁴ Vgl. auch Hartmut Vollmer, Nachwort, in: Gina Kaus, Die Verliebten, S. 245-254, S. 245.

ist Gina Kaus zu diesem Zeitpunkt nahezu vergessen: „her name was only ever mentioned in connection with the famous men she knew.“²⁷⁵

Damit wird deutlich, wie viele ganz unterschiedliche Anforderungen Baum und Kaus in ihren Autobiografien bewusst und unbewusst zu verknüpfen suchen. Sie möchten einerseits der Nachwelt ein Bild hinterlassen, das weitgehend ihrer „Wunschidentität“²⁷⁶ entspricht. Der ursprünglich von Vicki Baum vorgesehene Titel *Nicht so wichtig*, der vom Verleger als „zu negativ“²⁷⁷ abgelehnt wurde, zeugt von den Bestrebungen Baums ein distanzierendes Verhältnis zur eigenen Identität zu gewinnen. Der Titel der deutschsprachigen Ausgabe, *Es war alles ganz anders*, legt hingegen das Vorhaben offen, sich eine neue Identität zu erschaffen bzw. das Bild der Öffentlichkeit eigenen Wunschvorstellungen anzupassen.²⁷⁸ Vicki Baum versucht sich mit ihrer Autobiografie eine Identität als „hochliterarische Schriftstellerin“²⁷⁹ zu erschreiben, mit den Worten Andrea Capovillas „ein unmögliches und gerade deswegen interessantes Unternehmen“²⁸⁰. Gina Kaus will ihrerseits mit einem distanziert ironischen Stil²⁸¹ ihr Image als „Freundin bedeutender Männer“²⁸² aufbrechen. Gleichzeitig scheinen beide Autorinnen gerade in den Bildern gefangen, von denen sie sich losschreiben wollen. Baum und Kaus möchten unter ihre Karriere einen Schlusspunkt setzen, der von der Öffentlichkeit wahrgenommen wird und zugleich

²⁷⁵ Andrea Capovilla, *Written on Water?*, in: Mererid Puw Davies; Beth Linklater und Gisela Shaw (Hg.), *Autobiography by women in German*, S. 149-161, S. 152.

²⁷⁶ Andrea Capovilla, *Gina Kaus und Vicki Baum*, S. 295.

²⁷⁷ Vicki Baum, *Es war alles ganz anders*, S. 148f.

²⁷⁸ Ebenso der Titel der amerikanischen Ausgabe *It Was All Quite Different: The Memoirs of Vicki Baum*.

²⁷⁹ Andrea Capovilla, *Gina Kaus und Vicki Baum*, S. 299.

²⁸⁰ Ebd. Der Titel der 1964 erschienenen englischen Ausgabe, *I know What I'm Worth*, suggeriert die Antwort auf eine Frage, die für Vicki Baum, gefangen zwischen Publikumsimage und Selbstbild, offen bleiben musste.

²⁸¹ „Gina Kaus' autobiographischer Text ist radikal modern darin, dass sie ihrer öffentlichen Persona, von der Wiener Kaffeehaus- und Salondame bis zum Handelsartikel in Hollywood, beim Leben zuschaut“, in: Andrea Capovilla, *Gina Kaus und Vicki Baum*, in: Eduard Beutner und Ulrike Tanzer (Hg.), *Literatur als Geschichte des Ich*, S. 293-302, S. 299.

²⁸² Juliane Vogel, *Freundinnen bedeutender Männer*, in: Klaus Amann und Karl Wagner, *Autobiographien in der österreichischen Literatur*, S. 93-112, S. 110.

eine neue Bewertung ihres Werkes ermöglicht. Aber um ein größeres Publikum zu erreichen, fügen sich beide in die vorgegebenen, publikumswirksamen Muster, während sie zugleich nicht nur um ‚Glaubwürdigkeit‘, sondern auch tatsächlich um ‚Aufrichtigkeit‘ bemüht sind. Dass Kaus über zwanzig Jahre an dem Projekt ‚Autobiografie‘ gearbeitet hat und Baum ihre Erinnerungen unvollendet hinterlassen hat, wundert in diesem Zusammenhang kaum.

Weder Baum noch Kaus haben bislang durch ihre Autobiografien die Rezeption ihrer Person nachhaltig verändert. Die entgegengesetzt wirkenden Kräfte *Anpassung* und *Anspruch* machen die Autobiografien für diese Arbeit jedoch so spannend. Die Retrospektive formt und verformt das Erlebte, interpretiert es neu und birgt sogar die Möglichkeit in sich, Neues zu erschaffen. Die Autobiografien ermöglichen einen sehr persönlichen Blick auf die Erwartungshaltungen der Autorinnen, die enttäuscht oder bestätigt wurden, ebenso wie auf ihre ‚Wunsch-Identität‘ einerseits und das öffentliche Image andererseits. Der Standpunkt der Autorinnen, nicht nur am Ende einer Lebensphase, sondern am Ende ihres Lebens, verleiht der „narrative[n] Konzentration auf die Jahre vor der Emigration“²⁸³, die auch im Mittelpunkt dieser Untersuchung stehen, eine besondere Bedeutung.

²⁸³ Ebd.

3. Die Vorbilder: Autorinnen der Jahrhundertwende und ihre Möglichkeiten literarischer Produktion

Aber es ist auch schrecklich, ganz schrecklich, einzelne Frauen haben es zu schwer, und welche von ihnen etwas erreichen will, die erst recht.²⁸⁴

Die Untersuchung von Gina Kaus' und Vicki Baums Bewegungen ‚zwischen Anpassung und Anspruch‘, wie es im Titel dieser Arbeit heißt, setzt eine aktive Teilnahme innerhalb des literarischen Feld voraus, das Schriftstellerinnen lange Zeit gar nicht oder nur sehr schwer zugänglich war. Die Entwicklung einer professionellen weiblichen Literaturproduktion soll im Folgenden anhand einiger Autorinnen der Jahrhundertwende umrissen werden. Die Notwendigkeit, eine Beziehung zwischen Baum sowie Kaus und ihren unmittelbaren literarischen Vorgängerinnen zu erstellen, ergibt sich aus der Annahme, dass Neues innerhalb eines bestehenden Systems nur dann platziert werden kann, wenn es „in Form *struktureller Lücken*“²⁸⁵, das heißt als Möglichkeit, bereits vorhanden ist. So kann von einer Bedingtheit - wenn auch keiner absoluten, da die Dispositionen der Autorinnen berücksichtigt werden müssen²⁸⁶ - der jeweiligen Gegenwart durch die Vergangenheit gesprochen werden.

3.1. Zum Begriff des Vorbildes

Um es gleich vorwegzunehmen: Weder in Gina Kaus' noch in Vicki Baums Autobiografie findet eine Autorin Erwähnung, der die Funktion eines Vorbildes zugeordnet werden könnte oder wurde, und damit auch keine aus der um die Jahrhundertwende literarisch tätigen Generation von Schriftstellerinnen. Dabei geht Vicki Baum explizit auf das von ihr beim Publikum vorausgesetzte Interesse an Vorbildern ein und präsentiert in ihrer Autobiografie einem fiktiven Interviewpartner gegenüber eine Liste mit Büchern, die sie eigener Einschätzung nach „am stärks-

²⁸⁴ Clara Viebig: *Dilettanten des Lebens*, Berlin 1903, S. 58.

²⁸⁵ Pierre Bourdieu, *Die Regeln der Kunst*, S. 372.

²⁸⁶ Vgl. ebd., S 406.

ten beeinflusst“²⁸⁷ hätten. Es handelt sich ausschließlich um Werke kanonisierter Autoren, darunter Marc Aurel, Goethe, Tolstoi, Dostojewski und Thomas Mann ebenso wie die „Lutherbibel“ oder die „Bekenntnisse des heiligen Augustinus“²⁸⁸, eine Auflistung, die Baum wie eine intellektuelle Visitenkarte in den Text einfügt. Autorinnen werden also einerseits nicht als Vorbilder benannt, andererseits fehlt aber auch die bewusste und ausgesprochene Distanzierung, die Darstellung eines literarischen Abnabelungsprozesses in beiden Autobiografien. Bei Vicki Baum scheint sich der Kampf zwischen arrivierten und nachrückenden Kunstschaffenden insgesamt im kulturell und sozial nahezu leeren Raum zu vollziehen:

Es ist amüsant, zu beobachten, wie sich der Geschmack eines jungen Menschen völlig unbeeinflusst von selbst formt, von der Tradition fortdrängt, tastend nach etwas Neuem, vom bisherigen Abweichenden sucht und so den Stil seiner eigenen Zeit entdeckt. Und auf einmal gibt es eine ganze Generation solcher einsamen Forscher, und eine neue Kunst ist geboren.²⁸⁹

Das Bild des ‚Fortdrängens‘ von einer nicht näher bezeichneten Tradition in Kombination mit der Vorstellung, von dieser ‚völlig unbeeinflusst‘ bleiben zu können, - eine Vorstellung, der sie mit der von ihr angefertigten ‚Bücherliste‘ selbst widerspricht - offenbart den Wunsch, sich als Künstlerin allein aus eigenen Ressourcen ‚erschaffen‘ zu können. Gina Kaus schildert in einer unveröffentlichten Erzählung den gegenteiligen Fall der absoluten Abhängigkeit von einem Vorbild, dem fiktiven Dichter Marholm, als Schreckensvision: „Er terrorisierte eine ganze Generation junger Schriftsteller, die ihre Manuskripte bündelweise verbrannten, in der furchtbaren Gewissheit, dass sie vor dem Urteil des Hohepriesters nicht wuerden bestehen können.“²⁹⁰

Sehr viel später, im Jahr 1962, antwortet Gina Kaus daher auf eine Interviewanfrage: „Ich kann Ihnen keine bestimmten Schriftsteller ange-

²⁸⁷ Vicki Baum, Es war alles ganz anders, S. 470.

²⁸⁸ Ebd., S. 470.

²⁸⁹ Ebd., S. 174 f.

²⁹⁰ Gina Kaus: „...und grüss‘ mich nicht unter den Linden“, [Manuskript], o. O. o. D., S. 10, zitiert aus: Nachlaß Gina Kaus EB 96/082, III.C.011, Deutsche Nationalbibliothek. Deutsches Exilarchiv 1933-1945, Frankfurt a. Main.

ben, die mich bewusst beeinflusst haben. Ich habe immer versucht, was ich zu sagen habe, auf die moeglichste [sic!] einfache, allgemein verstaendliche Weise zu sagen.“²⁹¹

Interessanterweise assoziiert Vicki Baum allerdings ihre künstlerische ‚Erweckung‘ mit dem Werk eines Autors, der schon der vorangegangenen Generation ein Vorbild gewesen war: Henrik Ibsen.²⁹²

Als nächstes entdeckte ich Ibsens „Gespenster“. Ich fand die zerfetzten Seiten zwischen irgendwelchem Plunder aus einer alten Kommode, in der es mir erlaubt worden war zu kramen [...]. Da war es, all das Morsche, Verfaulte, das, was ich schon lange gekannt und verachtet hatte, der ganze Betrug, die Lügen, die Falschheit der Welt der Erwachsenen. Familie, Lehrer, Schule, bürgerliche Selbstgefälligkeit, Bigotterie, hohler Patriotismus. Humbug. Schwindel. Schlecht getarnte Abtrittsgruben.²⁹³

Ibsen war zu dem Zeitpunkt, als die gerade Dreizehnjährige ihn unter dem, von der Autorin auch metaphorisch verstandenen ‚Plunder‘ ausgrub, schon über siebzig Jahre alt. Bereits 1868 hatte im deutschsprachigen Raum nach ersten Übersetzungen die Ibsen-Rezeption eingesetzt.²⁹⁴ Am 21. November 1890 erwähnte Franziska zu Reventlow die Existenz eines Ibsen-Clubs²⁹⁵ und schwärmte in einem Brief: „Dann las

²⁹¹ Gina Kaus, Brief an Peter Haase, Los Angeles 3. April 1962, zitiert aus: Nachlaß Gina Kaus EB 96/082, I.C.010, Deutsche Nationalbibliothek. Deutsches Exilarchiv 1933-1945, Frankfurt a. Main.

²⁹² Vgl. Tebben, Karin: Der weibliche Blick auf das Fin de siècle. Schriftstellerinnen zwischen Naturalismus und Expressionismus. Zur Einleitung, in: Dies. (Hg.): Deutschsprachige Schriftstellerinnen des Fin de siècle, Darmstadt 1999, S. 1-47, S. 6: „Für die um 1860 geborenen Schriftstellerinnen boten Dramen wie Nora und Die Frau vom Meere neue Wege des Selbstverständnisses. In der allgemeinen Atmosphäre des Aufbruchs griffen die Frauen nun zum erstenmal kollektiv zur Feder“.

²⁹³ Vicki Baum, Es war alles ganz anders, S. 174 f.

²⁹⁴ Ortrud Gutjahr: Unter Innovationsdruck: Autorinnen der literarischen Moderne, in Waltraud Wende(Hg.): Nora verlässt ihr Puppenheim. Autorinnen des 20. Jahrhunderts und ihr Beitrag zur ästhetischen Innovation, Stuttgart und Weimar 2000, S. 35-65, S. 38.

²⁹⁵ Brigitta Kubitschek: Franziska Gräfin zu Reventlow. Leben und Werk. Eine Biographie und Auswahl zentraler Texte von und über Franziska Gräfin zu Reventlow, München und Wien 1998, S. 227. Vgl. hierzu auch Richard Faber: Franziska zu Reventlow und die Schwabinger Gegenkultur, Köln, Weimar, Wien 1993, (= Europäische Kulturstudien, Bd. 3), S. 22: „Zwischenstation auf dem Weg nach Schwabing war allerdings Hamburg, wo sie

ich sehr viel Ibsen und Du kannst Dir denken, was für einen mächtigen Einfluß er damals auf mich hatte. Ich habe erst damals im vorigen Winter überhaupt angefangen, mich innerlich zu entwickeln“.²⁹⁶ Vicki Baum betrat mit ihrer Begeisterung für Ibsen zwar persönliches, jedoch kein literaturgeschichtliches Neuland. Zum Zeitpunkt der Niederschrift muss ihr das bewusst gewesen sein, dafür stehen der ironische Unterton, in dem die Episode wiedergegeben wird und der Vermerk: „Ich weiß nicht, wie ich zu der Schlußfolgerung kam, ich sei die einzige Person, die Ibsen wirklich kannte, las und verstand.“²⁹⁷

Vicki Baum funktionalisiert die Ibsen-Episode, ebenso wie die bereits erwähnten literarischen Querverweise, um sich der Leserin bzw. dem Leser als in einer intellektuellen Tradition stehend zu präsentieren, die allerdings inhaltlich nicht näher bestimmt wird. So gesellt sich zu Ibsens „aufbruchsorientierten Frauenfiguren“²⁹⁸, auch, auf Anregung ihrer ersten großen Liebe, die Lektüre des antisemitischen und frauenfeindlichen Otto Weininger. Beide Autoren, so verschieden sie sind, erregten in ihrer Zeit großes Aufsehen: Ibsen als „Vorkämpfer der Frauenbewegung“²⁹⁹, Weininger hingegen behauptete in seinem „psycho-physische[n] Ansatz“ die „Bisexualität des Menschen“³⁰⁰, sprach der Frau jedoch jegliche künstlerische Produktivität ab³⁰¹. 1903 erschoss sich der erst dreiundzwanzigjährige, manisch-depressive Weininger kurz nach Erscheinen seiner „stark rezipierte[n] Dissertation“³⁰² *Geschlecht und Charakter* in Beethovens Sterbehaus und wurde daraufhin

Freunde in einem jener ‚Ibsen-Clubs‘ besaß, die überall im wilhelminischen Deutschland die oppositionelle bürgerliche Jugend versammelten.“

²⁹⁶ Franziska Gräfin zu Reventlow: Franziska an Emanuel, Lübeck Mitte Oktober 1890, zitiert nach: Else Reventlow(Hg.): Franziska Gräfin zu Reventlow. Briefe 1890-1917, München, Wien 1975, S. 126.

²⁹⁷ Vicki Baum, Es war alles ganz anders, S. 175.

²⁹⁸ Ortrud Gutjahr, Unter Innovationsdruck, in: Waltraud Wende (Hg.), Nora verlässt ihr Puppenheim, S. 35-65, S. 36.

²⁹⁹ Emil Reich: Henrik Ibsens Dramen. Sechzehn Vorlesungen, Dresden und Leipzig 1894, S. 285.

³⁰⁰ Sonja Dehning: Tanz der Feder. Künstlerische Produktivität in Romanen von Autorinnen um 1900, Würzburg 2000, (= Epistemata. Würzburger Wissenschaftliche Schriften. Reihe Literaturwissenschaft, Bd. 317), S. 42.

³⁰¹ Vgl. ebd.

³⁰² Ebd.

zur Ikone stilisiert. Nicht die Inhalte, denn auf diese wird nicht weiter eingegangen, sondern das Image des ‚Neuen‘, das den Autoren anhaftete, machte sie wohl für Baum erwähnenswert. Der Charakter des Neuartigen entspricht ihrem eigenen Image, ihrer Karriere, vor allem ihrer enormen Medienpräsenz. Die von Ibsen beeinflusste, von Frauen geschriebene Literatur, die man ihrer „kaum zu übersehende[n] ‚Tendenz‘“³⁰³ und des in der Regel konventionellen Stils wegen schon sehr bald als nicht mehr zeitgemäß empfand, wurde von ihr vermutlich aus denselben Gründen ausgespart. Die aus dem historischen Zusammenhang herausgelösten Verweise dienen Vicki Baum also auch dazu, sich als ‚Phänomen‘ zu präsentieren, in einer Galerie anderer Phänomene. Die Selbstdarstellung changiert unablässig mit der, der Gesetzmäßigkeit der Künstlichkeit folgenden „isoliert[en], fragmentiert[en] und ausschließlich selbstbezüglich[en]“³⁰⁴ Darstellung des Kunstprodukts ‚Vicki Baum‘.

Auch beim Lesen der Autobiografie Gina Kaus’ entsteht der Eindruck, die Autorin empfinde sich als Angehörige einer ‚ersten‘ Generation. Schon der Aufbau, das Aussparen der Kindheit und Jugend, vermeidet jeden Bezugspunkt zur vorhergehenden Generation.³⁰⁵ In früheren Texten beider Autorinnen wird, gegenüber den Leerstellen der Retrospektive, eine deutlich negative Haltung gegenüber Habitus und Rezeption früherer Autorinnengenerationen formuliert, so in einem Artikel Kaus’ aus dem Jahre 1929: „Es ist noch nicht so lange her, da galt eine schreibende Frau für ein komisches Monstrum, ein Zwittergeschöpf, sie war eine stehende Lustspielfigur, charakterisiert durch Tintenfinger, Brille und erotische Unzulänglichkeit.“³⁰⁶ Diese als vergangen empfunden

³⁰³ Karin Tebben, Der weibliche Blick auf das Fin de siècle, in: Dies. (Hg.), Deutschsprachige Schriftstellerinnen des Fin de siècle, S. 1-47, S. 7.

³⁰⁴ Hans Ulrich Gumbrecht: 1926. Ein Jahr am Rand der Zeit, Frankfurt a. Main 2003, S. 282.

³⁰⁵ 1930 nennt sie in ihrem Artikel *Ich möchte ein Mann sein* die Bestrebungen der zeitgenössischen Frauen „ihren Mann [zu] stellen“, einen „in der Geschichte einzig dastehenden Vorstoß der Frauen“. Gina Kaus: *Ich möchte ein Mann sein*, in Dies., *Die Unwiderstehlichen*, S. 216-219, S. 217 f.

³⁰⁶ Gina Kaus: *Die Frau in der modernen Literatur*, in: Dies., *Die Unwiderstehlichen*, S. 190-194, S. 190.

dene Zeit wird deutlich von einer neuen, modernen unterschieden.³⁰⁷ Als Zäsur dient der erste Weltkrieg.³⁰⁸ Trotzdem finden sich in der Besprechung geschätzter „Schriftstellerinnen unserer Tage“³⁰⁹ - unter anderen wird hier auch Vicki Baum genannt - einige Autorinnen, die, obwohl schriftstellerisch noch tätig, berücksichtigt man den Altersunterschied und die Anerkennung, die ihnen zuteil wurde, zur älteren Generation und inzwischen ‚arrivierten Avantgarde‘ zu zählen wären: Die Schwedin Selma Lagerlöf, die 1909 den Literaturnobelpreis erhielt, die jüngere Französin Colette (d.i. Sidonie Gabrielle Colette), die 1900 mit dem sehr erfolgreichen, zunächst unter Pseudonym veröffentlichten Roman *Claudine à l'école* debütierte, und Ricarda Huch, deren erster Roman *Erinnerungen von Ludolf Ursleu dem Jüngeren* 1893 erschien. Gina Kaus scheint diese Autorinnen eher als Bestandteile jener ‚neuen‘ Literaturentwicklung zu betrachten, der sie auch selbst angehört. Auf diese Weise, indem sie von ihrem Standpunkt aus den Begriff ‚Generation‘ eher epochal versteht (das heißt, in der Weimarer Republik publizierende, literarisch anerkannte Autorinnen gleich welchen Jahrgangs), wird es ihr möglich in Bezug auf die Vergangenheit eine unmissverständliche und generalisierende Grenzlinie zu ziehen: „Die Frauen früherer Generationen pflegten sehr bald zu resignieren und das Leben so hinzunehmen, wie es ihnen seit Jahrhunderten bestimmt zu sein schien.

³⁰⁷ Nicht nur von Vicki Baum und Gina Kaus. In der Literarischen Welt heißt es: „Es blieb nur das Kompromiß, lau und lustlos für sie selbst [die Frau, Anm. d. Verf.] und die, die es anging – oder der entschlossene Bruch mit allem, was bis zur vorigen Generation als Frauenschicksal und Frauennatur gegolten hatte.“ Alice Rühle-Gerstel: Zurück zur guten alten Zeit?, in: Die Literarische Welt, 9. Jg./Nr. 4 (1933), S. 5f., S. 5.

³⁰⁸ Vgl. hierzu Gina Kaus, Die Frau in der modernen Literatur, in: Dies., Die Unwiderstehlichen, S.190-194, S. 346: „Ich mag hier nicht nachprüfen, was die Ursache und was die Wirkung ist, ob die gesteigerte Produktivität der Frauen das Mißtrauen besiegt hat, oder ob das allgemeine Nachlassen des männlichen Widerstandes seit dem Kriege die Produktivität der Frauen entfesselt hat.“ In einem kurz darauf erschienenen Essay setzt Gina Kaus ebenfalls den 1. Weltkrieg als Zäsur für die gesellschaftliche Stellung der Frau an: „Vor dem Krieg noch galt jede Frau, die einen selbständigen Beruf ausübte, für ‚emanzipiert‘, jede, die gern was lernen wollte, für einen Blaustrumpf, und jede, die erotische Abenteuer vor oder außerhalb der Ehe hatte, für unmöglich.“ Gina Kaus, Die Frau von gestern – die Frau von heute, in: Ebd., S. 197-199, S. 197.

³⁰⁹ Gina Kaus, Die Frau in der modernen Literatur, in: Dies., Die Unwiderstehlichen, S. 190-194, S. 347.

[...]Unsere heutige Generation ist anders.“³¹⁰ Diesen Standpunkt vertritt auch Vicki Baum, als sie 1929 schreibt: „Wie haben wir euch erschreckt, als wir aus euren Wänden ausbrachen, wir jungen Mädchen von 1905, [...] mit der Forderung nach eigenen Wegen und Luft und Arbeit und dem Hunger nach wirklichem Leben ohne Verschleierungen und Fiktionen.“³¹¹

Vicki Baum und Gina Kaus gerieren sich als Mitglieder einer Generation von Autorinnen, die als erste die Möglichkeit besaß, bzw. sich selbst die Möglichkeit schuf ‚Epoche zu machen‘.³¹² Bei beiden ist die Darstellung ‚ihrer‘ Generation als in sich geschlossene Einheit auffällig, allenfalls durchbrochen von wenigen Ausnahmeerscheinungen. Das geringe Maß an Auseinandersetzung mit den literarischen Vorgängerinnen lässt den Schluss zu, dass Baum und Kaus nicht von einer nennenswerten Beeinflussung ausgehen oder dies zumindest so darzustellen versuchen.³¹³ Inwieweit kann also in diesem Zusammenhang von ‚Vorbildern‘ gesprochen werden?

Eindeutiges Indiz für die Bedingtheit des verfügbaren Spielraums durch den „von der Geschichte ererbten Bestand[...] an Möglichkei-

³¹⁰ Gina Kaus, Ich möchte ein Mann sein, in: Dies., Die Unwiderstehlichen, S. 216-219, S. 217. Aus diesem zeitübergreifenden wie vernichtenden Urteil nimmt Gina Kaus nur wenige aus: Jeanne d’Arc, Marie Curie und George Sand. Vgl. ebd.

³¹¹ Vicki Baum: Die Mütter von morgen – Die Backfische von heute, in: UHU, 5. Jg./Heft 5 (1929), zitiert nach: Anna Rheinsberg (Hg.): Bubikopf. Aufbruch in den Zwanzigern. Texte von Frauen, gesammelt von Anna Rheinsberg, Darmstadt 1988, S. 31-34, S. 32.

³¹² Die Geschichte des ‚Feldes‘, und damit auch des ‚literarischen Feldes‘, ist nach Pierre Bourdieu gleichzusetzen mit dem „Kampf zwischen denjenigen, die Epoche gemacht haben und ums Überdauern kämpfen, und denjenigen, die ihrerseits nur Epoche machen können, wenn sie diejenigen aufs Altenteil schicken, die Interesse daran haben, die Zeit anzuhalten“. Pierre Bourdieu, Die Regeln der Kunst, S.253.

³¹³ Vgl. Pierre Bourdieu, Die Regeln der Kunst, S. 385: „Dergestalt wohnt die gesamte Geschichte des Feldes diesem jederzeit inne, und wer als Produzent, aber auch als Konsument auf der Höhe seiner objektiven Anforderungen sein will, muß diese Geschichte und den Raum des Möglichen, in dem sie sich selbst überdauert, praktisch oder theoretisch beherrschen.“ Die geforderte ‚Beherrschung‘ bezieht Vicki Baum, mehr als Gina Kaus, auf ein rein männliches Erbe. Die Demonstration dieser Beherrschung anhand einer Art Referenzliste in Baums Autobiografie gibt Aufschluss darüber, dass sie als gleich angenommenen Erwartungen der Leser und Leserinnen entgegentzukommen versuchte.

ten“³¹⁴ ist die Verwendung von Pseudonymen, auf die sowohl Baum wie auch Kaus zu Beginn ihrer literarischen Karriere zurückgriffen. Gina Kaus verwendete das männliche Pseudonym Andreas Eckbrecht, Vicki Baum publizierte unter dem Namen ihres Mannes Max Prels. Beide Frauen verstanden die Verheimlichung ihrer Autorschaft als ein Zeichen der Diskretion. Gina Kaus fühlte sich unter anderem verpflichtet, ihren ‚Adoptivvater‘ Josef Kranz in der Öffentlichkeit nicht mit ihrer literarischen Tätigkeit zu kompromittieren. Vicki Baum versuchte, die Schreibhemmungen ihres Mannes zu kaschieren, ohne diesen in Verlegenheit zu bringen, und Max Prels selbst zeigte keinerlei Bedenken, unter die Texte seiner Frau den eigenen Namen zu setzen. In beiden Fällen wurde die Autorschaft vom engsten Umfeld der Frauen, im wahrsten Sinne des Wortes, als ‚nicht der Rede wert‘ eingestuft. Beide Autorinnen lassen sich auf die literarische Anonymität ein. Dies kann als Folge des Mangels an weiblichen Vorbildern interpretiert werden, versteht man den Begriff ‚Vorbild‘ als beispielgebend im Sinne einer positiven Bewertung von Lebensläufen, bestimmten Fähigkeiten oder Verhaltensweisen, die man selbst zu erreichen bemüht ist oder bemüht sein sollte. Bei einer wörtlichen und wertfreien Verwendung des Begriffes kann als ‚Vorbild‘ jedoch jegliches bereits bestehende ‚Bild‘ bezeichnet werden, eben jenes ‚Erbe‘, an dem sich Vicki Baum und Gina Kaus durchaus orientieren: 70% der von Susanne Kord für das 19. Jahrhundert ermittelten Autorinnen kürzten ihren Vornamen ab oder benutzten ein männliches Pseudonym.³¹⁵

³¹⁴ Ebd., S.329.

³¹⁵ Susanne Kord: *Sich einen Namen machen. Anonymität und weibliche Autorschaft 1700-1900*, Stuttgart und Weimar 1996, (=Ergebnisse der Frauenforschung, Bd. 41), S. 54f. Auch Sophie Pataky weist 1898 in ihrem *Lexikon deutscher Frauen der Feder* darauf hin, dass „eine grosse Anzahl der schreibenden Frauen, dem Vorurteil sich beugend, oder aus anderen Gründen nicht unter ihrem weiblichen Namen ihre Arbeiten der Öffentlichkeit übergeben haben“. Sophie Pataky (Hg.): *Lexikon deutscher Frauen der Feder. Eine Zusammenstellung der seit dem Jahre 1840 erschienenen Werke weiblicher Autoren, nebst Biographien der lebenden und einem Verzeichnis der Pseudonyme*, Berlin 1889, Reprint Bern 1971, S. VI. Die ‚Zusammenarbeit‘ zwischen Ehepartnern bewertet Pataky, wahrscheinlich aus eigener Erfahrung, äußerst positiv. Bezieht man ihre Aussage auf das Verhältnis Baum – Prels erhält sie jedoch fast parodistische Züge: „In vielen Fällen zeigt sich die Frau als überaus wertvolle Mitarbeiterin des schriftstellernden Gatten und aus der

Dass Vicki Baum und Gina Kaus wenig später begannen, unter eigenem Namen zu veröffentlichen, verweist wie die Tatsache, dass sie es zunächst nicht taten, auf die jeweiligen Stadien eines Autonomisierungsprozesses, der die Autorinnen dahin führt, „frei genug“ zu sein, „um sich dem Markt zu stellen“³¹⁶, ohne damit zu einem Abschluss zu kommen. Das Bild, das Vicki Baum und Gina Kaus als Mitglieder einer Generation am epochalen Wendepunkt zeigt, benötigt den Hintergrund der historischen Bedingtheit sowohl der vorhandenen Möglichkeiten als auch der individuellen Dispositionen, welche die Auswahl aus der Menge der bestehenden Möglichkeiten bestimmen oder zumindest beeinflussen. Am Rande gesteht Vicki Baum in einem ihrer Essays doch noch ein, dass auch die ‚neue‘ Generation von der Vergangenheit nicht gänzlich unbeeinflusst bleibt: „Die Eierschalen des neunzehnten Jahrhunderts haben wir nach Möglichkeit abgestreift – manchmal klebt auch noch ein Stückchen fest an uns, ohne dass wir es wissen“³¹⁷, heißt es dort. Es handelt sich um die Variation einer Textpassage - und darin liegt einiges an wahrscheinlich unbeabsichtigter Ironie - aus Ibsens bereits erwähntem Drama *Gespenster*: „Es sind alle erdenklichen alten, toten Ansichten und allerhand alter, toter Glaube und so weiter. Es lebt nicht in uns, aber es sitzt trotzdem in uns, und wir können es nicht loswerden.“³¹⁸

3.2. ‚Dilettantismus‘ als Vorwurf und Erwartung

1898 erschien Clara Viebigs Roman *Dilettanten des Lebens*. Die junge Lena Langen, die von einer Karriere als Sängerin träumt, scheitert in

gemeinsamen Tätigkeit des kongenialen Ehepaares entspringt ein Quell von Ehe-, Familien- und Berufsfreuden, wie sie schöner und edler kaum zu denken sind.“ Ebd., S. VIII.

³¹⁶ Pierre Bourdieu, *Die Regeln der Kunst*, S. 95.

³¹⁷ Vicki Baum, *Die Mütter von morgen – Die Backfische von heute*, in: UHU, 5. Jg./Heft 5 (1929), zitiert nach: Anna Rheinsberg (Hg.), *Bubikopf*, S. 31-34, S. 32.

³¹⁸ Ibsen, Henrik: *Die Gespenster*, in: Ders.: *Dramen*, [Bd. 2, nach der Ausgabe der „Sämtlichen Werke in deutscher Sprache“, 1898-1904. Übersetzungen von Christian Morgenstern, Emma Klingensfeld, Adolf Strodtmann, Marie v. Borch u. a. Nachwort von Otto Oberholzer], München 1973, S. 37.

diesem Buch an der Bevormundung durch Familie und Ehemann, der ihren Gesang nur zu akzeptieren bereit ist, wenn er ausschließlich zu seinem eigenen Vergnügen und in häuslichem Rahmen inszeniert wird.³¹⁹ Zur Ausübung eines künstlerischen Berufs, so der Konsens der meisten Protagonisten im Roman, sei Lena nicht in der Lage, gemessen an den Richtlinien, die ihr Bruder als unabdingbar für ‚wahres Künstlertum‘ vorgibt:

„Du bist aus den sentimentalten Backfischjahren mit ihren eingebildeten Empfindungen längst heraus, Lena. Nimm dich ein bißchen zusammen, dann vergehen die Duseleien. [...] Meiner Ansicht nach kann ein wahrer Künstler auch gar nicht solche Natur gebrauchen. Da gibt's kein Schwanken, kein Auf und Nieder von Stimmungen; unentwegt auf ein Ziel los, nur so kann er etwas erreichen.“³²⁰

Lena fühlt sich diesen Anforderungen nicht gewachsen, hat sie doch das Gefühl, „immer wieder einen Schlag auf den Kopf“³²¹ zu bekommen und hilflos umherzutappen. „[D]ie Liebe und die Kunst in einem vereint“³²², bleibt für sie ein Traum und dies im doppelten Sinne. Zum einen wird durch die Entscheidung für Liebe und Ehe aufgrund gesellschaftlicher Vorurteile eine Karriere als Künstlerin unmöglich, zum anderen behindert sich Lena durch ihre hochemotionale Haltung zur Kunst angeblich selbst auf dem Weg zur künstlerischen Selbstfindung.³²³

³¹⁹ Vgl. Clara Viebig, *Dilettanten des Lebens*, S. 215: „Jetzt [...] bekommt sie, angestachelt durch die Einblasungen eines ganz nichtigen Patrons, die Idee, als Sängerin öffentlich zu glänzen. Ich hätte dies nie zugegeben; für mich, für mein Haus mag sie ihre Kunst ausüben, aber weiter – o nein!“ Vgl. hierzu auch Maria Teuchmann: *Der Verein der Schriftstellerinnen und Künstlerinnen in Wien*, in: *Die Frau im Korsett. Wiener Frauenalltag zwischen Klischee und Wirklichkeit. Ausstellungskatalog*, Wien 1984, S. 85f., S. 85: „Gestattete man seinen Töchtern und Ehefrauen zwar das Auftreten im familiären Rahmen oder im literarischen Salon, so war eine Breitenwirkung und berufsmäßige Ausübung eines künstlerischen Berufs den Männern vorbehalten.“

³²⁰ Clara Viebig, *Dilettanten des Lebens*, S. 5.

³²¹ Ebd.

³²² Ebd., S. 137.

³²³ Das Vorurteil funktioniert natürlich auch im umgekehrten Fall. Vgl. hierzu Gina Kaus, *Die unverstandene Frau*, in: Dies., *Die Unwiderstehlichen*, S. 203 f.: „Und es war im Grunde dieselbe Entscheidung die in den letzten Jahrzehnten an die Frau herantrat und

„Unser Begriff des Dilettanten“, definiert Rudolf Kassner in seiner 1910 erschienenen Schrift *Der Dilettantismus*, „ist nun gerade von diesem Vergnügen an einer Sache und Kunst hergenommen, während für uns das Wort ‚Pfuscher‘ den bezeichnet, der eine Sache nicht kann.“³²⁴ Nicht die Abwesenheit handwerklicher Fertigkeit, sondern ein Überfluss an Empfindung bzw. der Mangel an Kontrolle derselben im künstlerischen Prozess charakterisiert demnach das Bild des ‚Dilettanten‘ um 1900. In der Novelle *Tonio Kröger* lässt Thomas Mann seinen Protagonisten den Schluss ziehen: „Das Gefühl, das warme herzliche Gefühl ist immer banal und unbrauchbar“.³²⁵ Und in der Zeitschrift *Das literarische Echo* heißt es: „[D]ie Form ist das von den Dilettanten ignorierte, von den geringeren Talenten heiß umworbene, sich dem Nurempfindenden niemals erschließende Künstlergeheimnis“.³²⁶ ‚Dilettanten‘ und ‚Nurempfindende‘ werden hier allerdings getrennt voneinander genannt, woraus ersichtlich wird, wie schwierig das Phänomen definitiv zu fassen ist. Michael Wieler versucht eine epochenübergreifende Charakterisierung des ‚Dilettantismus‘-Begriffs von Goethe und Schiller bis Thomas und Heinrich Mann, beschränkt sich dabei aber fast ausschließlich auf männliche Autoren.³²⁷ Clara Viebigs *Dilettanten des Le-*

sie zwang, zwischen selbstherrlicher Berufstätigkeit und Liebe zu entscheiden; denn die Männer waren wenig gewillt, einer geistig regsamen, lebensstüchtigen Frau ‚wahre Weiblichkeit‘ zuzubilligen.“

³²⁴ Rudolf Kassner: *Der Dilettantismus*, Frankfurt a. Main 1910, (= Die Gesellschaft. Sammlung Sozialpsychologischer Monographien. Hg. von Martin Buber, Bd. 34), S. 23.

³²⁵ Mann, Thomas: *Tonio Kröger*, in: *Gesammelte Werke*, [9. Bd.], Berlin 1955, S. 228.

³²⁶ Hermann von Beaulieu: *Erstlingswerke, Halbtalente, Dilettanten*, in: *Das literarische Echo*, 9. Jg./Heft 20 (1907), Sp. 1499-1505, Sp. 1503. Ein in diesem Zusammenhang vielzitiertes Auszug aus Thomas Manns Novelle *Tonio Kröger* soll auch hier nicht unerwähnt bleiben: „Liegt ihnen zu viel an dem, was Sie zu sagen haben, schlägt Ihr Herz zu warm dafür, so können Sie eines vollständigen Fiaskos sicher sein. Sie werden pathetisch, Sie werden sentimental, etwas Schwerfälliges, Tüppisch-Ernstes, Unbeherrschtes, Unironisches, Ungewürztes, Langweiliges, Banales entsteht unter Ihren Händen, und nichts als Gleichgültigkeit bei den Leuten, nichts als Enttäuschung und Jammer bei Ihnen selbst ist das Ende“. Thomas Mann, *Tonio Kröger*, in: *Gesammelte Werke*, S. 228f.

³²⁷ Vgl. Michael Wieler: *Dilettantismus – Wesen und Geschichte. Am Beispiel von Heinrich und Thomas Mann*, Würzburg 1996, (= Studien zur Literatur- und Kulturgeschichte. Hg. von Heinz Dollinger u. a., Bd. 9).

bens wird als ‚bürgerlicher Trivialroman‘³²⁸ angeführt, als ‚Dilettant‘ findet aber nur Lenas Mann, Richard Bredenhofer, Erwähnung. Dieser möchte als Maler Ruhm erlangen, bleibt aber auf seine eigenen Empfindungen zurückgeworfen. Ihm ist die von Wieler hervorgehobene „existentielle[...] Haltlosigkeit“³²⁹ zu eigen, die aus einer „Enttäuschung“³³⁰ resultiert und die „Sehnsucht nach dem unwiederbringlich Verlorenen“³³¹ weckt. Die Kunst ist in diesem Falle nur eine Suchbewegung, ein Mittel zum Zweck, um das Eigentliche zu finden: den ‚ganzen Menschen‘.³³² Richard Bredenhofer zehrt sich bei dieser Unternehmung auf und stirbt einen frühen Tod.³³³

Der Künstler als ein Scheiternder ist, wie Ortrud Gutjahr feststellt, ein häufig verwandtes Motiv der literarischen Moderne.³³⁴ Die Auseinandersetzung mit dem ‚Dilettantismus‘ wird sogar „Denkfigur und Wesenszug der Moderne“.³³⁵ Der ‚Dilettant‘ lebt an der Schnittstelle zwischen zwei sich ablösenden Gesellschaftsformen³³⁶, bringt aber neben dieser historischen Besonderheit auch eine spezielle Veranlagung mit: Er verfügt über eine „außerordentliche[...] Sensibilität“³³⁷. Diese wird vor allem deswegen als ‚außerordentlich‘ empfunden, weil der ‚Dilettantismus‘ als Phase der künstlerischen Entwicklung, und dies unterschlägt Wieler, ein männliches Phänomen ist. Der ‚Dilettant‘ kann

³²⁸ Vgl. ebd., S. 51.

³²⁹ Ebd., S. 52.

³³⁰ Ebd., S. 53.

³³¹ Ebd.

³³² Vgl. ebd., S. 34.

³³³ Vgl. Clara Viebig, *Dilettanten des Lebens*, S. 277.

³³⁴ Vgl. hierzu Ortrud Gutjahr, *Unter Innovationsdruck*, in: Waltraud Wende (Hg.), *Nora verlässt ihr Puppenheim*, S. 35-65, S. 42: „[D]er Künstler in der Literatur der Jahrhundertwende [wird] in vielfältigen Ausgestaltungen als ein Scheiternder dargestellt: Es gelingt ihm nicht die Aufgabe der Moderne zu bewältigen.“

³³⁵ Ebd., S. 44. Vgl. auch Michael Wieler, *Dilettantismus – Wesen und Geschichte*, S. 65: „Die Fülle der den Dilettantismus resümierenden Jahrhundertwendeliteratur ist tatsächlich so groß, daß der Eindruck entstehen kann, als handele es sich beim Dilettantismus um eine spezifische Erscheinung dieser Zeit, wogegen es nur die spezifischen Bedingungen der Epoche waren, die das seit der Aufklärung virulente Phänomen so außerordentlich forcierten.“

³³⁶ Vgl. ebd., S. 38.

³³⁷ Ebd., S. 40.

scheitern, er muss es aber nicht zwangsläufig. In der Regel ist er noch jung und je nach historischer Situation in der Lage, seinen ‚Dilettantismus‘ zu überwinden.³³⁸ Dies aber kann der ‚Dilettantin‘ nicht gelingen. Der „stimmungslüsterne“³³⁹ ‚Dilettant‘ trägt deutlich weiblich konnotierte Züge.³⁴⁰ Die ‚Dilettantin‘ kann somit als genetisch stigmatisiert angesehen werden. Ihren ‚Dilettantismus‘ überwinden zu wollen, würde bedeuten: die eigene Weiblichkeit überwinden. In ihrem Aufsatz *Männerurtheil über Frauendichtung* beklagt Frieda von Bülow, „daß Bezeichnungen wie ‚stark frauenhaft‘, ‚echt weibliche Auffassung‘ schlechthin als Tadel gebraucht werden“³⁴¹, und fordert: „Man nenne stümperhaft stümperhaft, aber nicht frauenhaft. Die beiden Begriffe decken sich absolut nicht“.³⁴² Gutjahr spricht davon, dass der ‚Dilettantismus‘-Begriff Autorinnen gegenüber abwertend und ausgrenzend benutzt würde.³⁴³ So ist 1887 in den *Thesen zur literarischen Moderne* der Berliner Vereinigung „Durch!“, veröffentlicht in der *Allgemeinen Deutschen Universitätszeitung*, unter anderem vom „Kampf [...] gegen den blaustrumpfartigen Dilettantismus“³⁴⁴ die Rede. Auch den ‚Dilettanten‘ trifft jedoch durchaus die „polemische Abwehrreaktion“ der Gesell-

³³⁸ Ebd., S. 64f.

³³⁹ Ebd., S. 61.

³⁴⁰ Vgl. ebd., S. 40.

³⁴¹ Frieda von Bülow: *Männerurtheil über Frauendichtung*, zitiert nach: Erich Ruprecht und Dieter Bänsch (Hg.): *Literarische Manifeste der Jahrhundertwende 1890-1910*, Stuttgart 1970, (= *Epochen der Deutschen Literatur. Materialienband*), S. 565.

³⁴² Ebd.

³⁴³ Gutjahr spricht hier von einer „Container-Funktion für Versagensängste innerhalb des Konstitutionsprozesses der literarischen Moderne um 1900“. Ortrud Gutjahr, *Unter Innovationsdruck*, in: Waltraud Wende (Hg.), *Nora verlässt ihr Puppenheim*, S. 35-65, S. 44.

³⁴⁴ *Thesen zur literarischen Moderne* aus der *Allgemeinen Deutschen Universitätszeitung* [1887], zitiert nach: Gotthart Wunberg (Hg.): *Die literarische Moderne. Dokumente zum Selbstverständnis der Literatur um die Jahrhundertwende*, [Ausgewählt und mit einem Nachwort herausgegeben von Gotthart Wunberg], Frankfurt 1971, (= *Athenäum Paperbacks Germanistik*, Bd. 8), S. 2. Die Bezeichnung *Blaustrumpf* diente als Spottnamen für intellektuelle Frauen. Vgl. hierzu auch Ortrud Gutjahr, *Unter Innovationsdruck*, S. 41: „Die jungen Literaten, die sich als Vorhut der literarischen Moderne verstanden, wandten sich also nicht nur gegen eine als überlebt gekennzeichnete literarische Tradition, sondern auch gegen die Literatur von Autorinnen, die, wenn nicht wie hier kategorisch, so doch in der Tendenz dem Dilettantismus zugerechnet wird.“

schaft, die „mit demselben Virus infiziert[...]“ auf den ‚Dilettanten‘ „allergisch“³⁴⁵ reagiert. Der männliche ‚Dilettantismus‘ wurde von der Gesellschaft allerdings als eine „Krankheit aus eigenem Verschulden“³⁴⁶ bewertet. Der weibliche ‚Dilettantismus‘ galt hingegen schlechterdings als eine unabänderliche Daseinsform.

Die programmatische Abwehr gegen Autorinnen und ihren angeblichen ‚Dilettantismus‘, wie sie zum Beispiel in den *Thesen zur literarischen Moderne* deutlich formuliert wird, verweist allerdings auch auf deren wachsende Präsenz im literarischen Feld. Zunehmend verlassen schreibende Frauen die Bereiche der nichtprofessionellen Kulturproduktion im familiären Umfeld oder dem Salon. Bei dem Versuch, diese ‚Bewegung‘ an Zahlen und Fakten festmachen zu wollen, stößt man auf eine bedauerliche Forschungslücke. Analysen von Auflagenzahlen, der Anzahl produktiver Autorinnen, ihrer Arbeitsbedingungen wie zum Beispiel ihrer Zusammenarbeit mit den Verlagen, finden in vielen Arbeiten nur wenig oder gar keine Beachtung. Sehr aufschlussreich sind die von Susanne Kord ermittelten Zahlen, die von einem Anstieg von 323 Autorinnen zwischen 1700 und ca. 1820 auf 3.617 zwischen 1820 und 1900 sprechen³⁴⁷. Auch in zeitgenössischen Arbeiten wird, trotz wesentlich niedrigerer Zahlen, ein deutlicher Anstieg registriert. So verzeichnet Sophie Pataky 1898 in ihrem *Lexikon deutscher Frauen der Feder*, von Elise Oelsner 1894 recherchierte und von Heinrich Gross bestätigte, 108 Autorinnen in den ersten zwei Dritteln des 19. Jahrhunderts, gegenüber nur 40 Autorinnen aus dem 18. Jahrhundert.³⁴⁸ Eine der Ursachen für diese Entwicklung stellt nach Kord „die generelle Ausdehnung des Buchmarktes und der schriftstellerischen Betätigung überhaupt“³⁴⁹ dar. Durch die Expansion des literarischen Feldes, im Spe-

³⁴⁵ Michael Wieler, *Dilettantismus – Wesen und Geschichte*, S. 52.

³⁴⁶ Ebd.

³⁴⁷ Susanne Kord, *Sich einen Namen machen*, S. 52.

³⁴⁸ Sophie Pataky, *Lexikon deutscher Frauen der Feder*, S.IX.

³⁴⁹ Susanne Kord, *Sich einen Namen machen*, S. 52. Gustav Kukutsch stellt 1906 im *Berliner Tagblatt* fest, dass fast ein Viertel der weltweiten Buchproduktion auf Deutschland entfalle, das entspräche 24.800 Büchern. Vgl. *Das literarische Echo 1905-1906*, Heft 21, Sp. 1515. Im selben Heft wird allerdings auch auf die als falsch erachteten Ergebnisse eines H. Simpson im *Bookman* verwiesen, der für Deutschland eine Durchschnittsproduktion von 4.500, für England von 8.000 Büchern pro Jahr angibt. Es ist daher anzunehmen, dass

ziellen des Feldes der Massenproduktion³⁵⁰, entstanden für Frauen neue Möglichkeiten, am Markt teilzuhaben. Dies setzt nach Hermann Bahr voraus, dass das literarische Produkt „die Form für den Markt“³⁵¹ annehme, womit es als ‚Ware‘ den Gesetzmäßigkeiten des Marktes unterliege. Das bedeutet auch, dass es „noch irgend einen äußeren Zusatz braucht, der es auf den ersten Blick von den anderen unterscheidet, mit dem Anschein besonderer Neuheit versieht und dadurch begehrenswert macht“.³⁵² Dieser ‚äußere Zusatz‘, der das Interesse an von Frauen geschriebener Literatur weckte und für ihre Unterscheidbarkeit verantwortlich gemacht wurde, wurde in der Rezeption zunächst vorwiegend auf das Geschlecht der Produzentin beschränkt. Frieda von Bülow setzt in ihrem bereits erwähnten Artikel hinzu, dass gerade das spezifisch Weibliche, zu dem die Autorin im Konsens mit Befürwortern sowie

beide Ergebnisse nicht unabhängig von nationalen Interessen eruiert wurden. Vgl. ebd., Sp.1537.

³⁵⁰ Vgl. hierzu Franz Norbert Mennemeier: *Literatur der Jahrhundertwende. Europäische deutsche Literaturtendenzen (1870-1910)*, [Bd. 1], Bern, Frankfurt a. Main und New York 1985, (= Germanistische Lehrbuchsammlung, Bd. 39), S. 243. Mennemeier macht für das wachsende Feld populärer Literatur die „wirtschaftliche[...] Konsolidierung des Bürgertums“, sowie die „Alphabetisierung aller Volksschichten“ verantwortlich. Technisch möglich wird Massensliteratur durch „revolutionäre Erfindungen in der Papier und Druckindustrie (Rotationsdruck, Setzmaschine)“. Demographisch lässt sich die wachsende Leserschaft auch mit einem Bevölkerungsanstieg zwischen 1871 und 1914 um 60% erklären, Erhard Schütz und Jochen Vogt: *Einführung in die deutsche Literatur des 20. Jahrhunderts. Weimarer Republik, Faschismus, Exil*, [Bd. 2], Opladen 1977, S. 20.

³⁵¹ Hermann Bahr: *Inventur*, Berlin 1912, S. 10.

³⁵² Ebd., S. 16. Vgl. hierzu auch Viktor Žmegač: *Tradition und Innovation. Beiträge zur deutschsprachigen Literatur seit der Jahrhundertwende*, Wien 1993, (= *Literatur in der Geschichte – Geschichte in der Literatur*, Bd. 26), S. 18: „Offen oder insgeheim gilt das Prinzip, wonach wertvoll vor allem das Neuartige ist; Innovation wird zum Wertkriterium.“ Dieses ‚Originalitätsprinzip‘ kommt im späten 19. Jahrhundert zur vollen Entfaltung. Vgl. zum Begriff der Innovation auch Susan Winnett und Bernd Witte: *Ästhetische Innovationen*, in: Hiltrud Gnüg und Renate Möhrmann (Hg.): *Frauen Literatur Geschichte. Schreibende Frauen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Stuttgart 1985, S. 318-337, S. 329: „Historisch gesehen, tritt dieser Begriff als grundlegendes Moment der Definition des Kunstwerks genau in dem Augenblick auf, als er sich auch im Bereich der materiellen Produktion, auf dem Markt nämlich, durchsetzt. Dort ist das Neue eine Eigenschaft der Ware, dem Tauschwert aufs intimste zugehörig.“

Kritikern eben das „Empfindsame“³⁵³ rechnet, den eigentlichen Wert eines „Frauenbuches“³⁵⁴ darstelle. Darin stimmt ihr auch Heinrich Spiero zu, der eine 1913 erschienene *Geschichte der deutschen Frauendichtung seit 1800* verfasste. „Das Lob für ein Frauenbuch, es könnte auch von einem Manne geschrieben sein,“ heißt es in der Einleitung, „ist keins – der höchste Ruhm eines solchen Werkes muß immer sein, daß nur eine ganze Frau es erdichtet haben könne.“³⁵⁵

3.2.1. Emanzipationsliteratur

Ein ‚Frauenbuch‘ wurde nicht nur über das Geschlecht der Verfasserin, sondern zusätzlich über die geschlechtsspezifische Thematik definiert. Gesellschaftskritische ‚Frauen-Themen‘ waren eine Novität, entsprachen also den Anforderungen des Marktes und wurden von der Kritik wie vom Publikum zum Teil sehr positiv aufgenommen. Die künstlerische und sprachliche Umsetzung geriet dagegen häufig ins Kreuzfeuer der zeitgenössischen Kritik, sieht man von der, von Gina Kaus ironisierten, „gelegentlich[en] Nachsicht für anmutig reimende Dilettantinnen“³⁵⁶ durch ihre angesehenen Dichterkollegen ab. Bei Spiero wird der künstlerische Anspruch der meisten Werke auf das noch nicht zur Reife ge-

³⁵³ Frieda von Bülow, Männerurtheil über Frauendichtung, zitiert nach: Erich Ruprecht und Dieter Bänsch (Hg.), *Literarische Manifeste der Jahrhundertwende 1890-1910*, S. 564; Vgl. auch die von Susanne Kord zusammengefasste „Liste weiblicher Geschlechtscharaktere“, u. a. nach Aussagen Schillers und Humboldts gebildet, die folgende Verhaltensweisen und Eigenschaften enthält: „Passivität, Hingebung, Entsagung, Liebe, Gefühlsbetontheit usw.“ und die Basis bietet „für die schließlich gegensätzliche Definition der Geschlechter: Der Mann ist Vernunftwesen, die Frau Geschlechtswesen“. Susanne Kord, *Sich einen Namen machen*, S. 39.

³⁵⁴ Frieda von Bülow, Männerurtheil über Frauendichtung, zitiert nach: Erich Ruprecht und Dieter Bänsch (Hg.), *Literarische Manifeste der Jahrhundertwende*, S. 562. ‚Frauenbuch‘ wird von Frieda von Bülow folglich als ein von Frauen geschriebenes Buch definiert, das sich mit einer sogenannten weiblichen Thematik beschäftigt.

³⁵⁵ Heinrich Spiero: *Geschichte der deutschen Frauendichtung seit 1800*, Leipzig 1913, (= *Aus Natur und Geisteswelt. Sammlung wissenschaftlich-gemeinverständlicher Darstellungen*, Bd. 390), S. 1.

³⁵⁶ Gina Kaus, *Die Frau in der modernen Literatur*, in: Dies., *Die Unwiderstehlichen*, S.190-194, S. 190.

langte Bemühen der Autorin reduziert, während als weiblich verstandene ‚nicht-literarische‘ Eigenschaften betont werden. Über Hedwig Dohm heißt es, „die Gestaltungskraft ist ihr versagt“³⁵⁷, Bertha Suttners ‚Lebensgeschichte‘ *Die Waffen nieder!* wird als „künstlerisch ungelinktes aber von einem starken Temperament getragenes Werk“³⁵⁸ beurteilt, an dem vor allem die „Ehrlichkeit der Meinung und das durchschlagende Muttergefühl“³⁵⁹ hervorgehoben werden, während Maria Janitscheks „Gestaltung [...] oft geradezu ins Krampfhaftige hinein“³⁶⁰ gerate. Tatsächlich, ohne damit den obigen Polemiken folgen zu wollen, wirkt im Durchschnitt das Verhältnis zwischen thematischer und sprachlicher Innovation unausgeglichen. Nach Tebben zeichnen sich die meisten Autorinnen durch ein „weitgehend unkompliziertes Verhältnis“ zur Sprache aus, und nutzen sie „zur Entfaltung der ihnen am Herzen liegenden Themen ungeniert so, wie sie sie vorfanden“.³⁶¹ Die etwas unglückliche Bezeichnung des Sprachgebrauchs als ‚ungeniert‘, erinnert an die Festlegung weiblichen Sprachverständnisses auf die Charakteristika ‚natürlich‘ oder ‚dilettantisch‘. Neben den Schwierigkeiten, anhand einer lediglich rudimentär vorhandenen weiblichen Literaturtradition eine innovative Sprache zu entwickeln, darf nicht vergessen werden, dies räumt auch Tebben ein, dass der naturalistische Stil „das mediale Forum ihrer [der Autorinnen, Anm. d. Verf.] gesellschaftskritischen Themen“³⁶² darstellte. Dass der Naturalismus im Feld der eingeschränkten Produktion bzw. dem Bereich der Avantgardeliteratur um die Jahrhundertwende bereits anderen Stilrichtungen weichen musste³⁶³, muss

³⁵⁷ Heinrich Spiero, *Geschichte der deutschen Frauendichtung seit 1800*, S. 86.

³⁵⁸ Ebd.

³⁵⁹ Ebd.

³⁶⁰ Ebd., S. 78f.

³⁶¹ Karin Tebben, *Der weibliche Blick auf das Fin de siècle*, in: Dies. (Hg.), *Deutschsprachige Schriftstellerinnen des Fin de siècle*, S. 1-47, S. 19.

³⁶² Ebd., S. 25.

³⁶³ Der Naturalismus war als „Bezugspunkt für die Literatur nach 1900“ nur insofern wichtig, als „sich die Repräsentanten fast aller anderen literarischen Richtungen mit ihm auseinandersetzen und meist kritisch von ihm abgrenzen“. Erhard Schütz und Jochen Vogt, *Einführung in die deutsche Literatur des 20. Jahrhunderts*, S. 27.

nicht ausschließlich als Nachteil gewertet werden³⁶⁴. Der bereits bekannte und den Lesern daher leicht zugängliche Stil ermöglichte es, für die zum Teil utopischen Themen der sogenannten „Emanzipationsliteratur“³⁶⁵ ein großes Publikum zu finden. Autorinnen eröffnete sich auf diese Weise nicht nur die Möglichkeit, das eigene Anliegen zur Sprache zu bringen und damit auch Gehör zu finden, sondern zugleich ein schneller Weg auf den literarischen Markt³⁶⁶. Dieses Vorgehen lag daher auch im Interesse der Verlage auf der einen Seite, auf der anderen in demjenigen der sogenannten ‚Frauenrechtlerinnen‘, die Autorinnen wie zum Beispiel Gabriele Reuter als „Propagandamagd“³⁶⁷ missbrauchten. Die große Anzahl der Schriftstellerinnen, die emanzipatorische Literatur produzierten³⁶⁸, ist auch damit zu erklären, dass im Bereich der an Kinder oder Frauen adressierten pädagogischen Literatur, die als spezifisch weiblichen Fähigkeiten entsprechendes Genre angesehen wurde³⁶⁹,

³⁶⁴ Natürlich liegt der Nachteil in der mangelnden künstlerischen Anerkennung, das heißt einem Mangel an spezifisch symbolischem Kapital, da der Vorstoß in sprachliches ‚Neuland‘, wie Heinz Rieder in Bezug auf die österreichische Moderne feststellt, „das entscheidende Kriterium künstlerischer Qualität“ wurde. Heinz Rieder: *Österreichische Moderne. Studien zum Weltbild und Menschenbild in ihrer Epik und Lyrik*, Bonn 1968, (= *Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft*, Bd. 60), S.29. Vgl. hierzu auch Hugo von Hoffmannsthal's Definition des Dilettanten: „Der Dilettant sei gerade jener Künstler, bei dem die Absicht im Werk ablesbar ist, ohne daß dieses Absichtsvolle durch eine wirklich neue Kunst überwunden werden könne.“ Zitiert nach Ortrud Gutjahr, *Unter Innovationsdruck*, in: Waltraud Wende (Hg.), *Nora verlässt ihr Puppenheim*, S. 35-65, S. 46.

³⁶⁵ Richard Wengraf: *Frauenbücher*, in: *Das literarische Echo 1902-1903*, 5. Jg./Heft 2, Sp. 97-102, Sp. 97.

³⁶⁶ Parallelen zum ‚Fräuleinwunder‘ der 1990er sind nicht von der Hand zu weisen. Wie schon der Begriff verdeutlicht, stellte auch hier die Geschlechtszugehörigkeit den originellen Zusatz dar. Der Schwerpunkt der Literaturdebüts, wie der meist weniger beachteten Folgewerke, lag nicht auf der sprachlichen Innovation. So bezieht sich etwa Judith Hermann sprachstilistisch stark auf den 1938 geborenen Raymond Carver.

³⁶⁷ Karin Tebben, *Der weibliche Blick auf das Fin de siècle*, in: Dies. (Hg.), *Deutschsprachige Schriftstellerinnen des Fin de siècle*, S. 1-47, S. 25.

³⁶⁸ Vgl. ebd. S. 7 und S. 25. Karin Tebben stellt fest, dass die meisten der die Zeit prägenden Autorinnen „als Frauen für Frauen“ schrieben und sich infolgedessen den Themen „Sexualität, Ehe, Mutterschaft, Bildung und Beruf“ widmeten. Ebd. S. 19f.

³⁶⁹ Vgl. Susanne Kord, *Sich einen Namen machen*, S. 52. Vgl. hierzu auch Maria Teuchmann, *Der Verein der Schriftstellerinnen und Künstlerinnen in Wien*, in: *Die Frau im Korsett*, S. 85f, S. 85: „Diese Tradition dilettantischer Kunstproduktion setzte sich in den

Autorinnen von jeher Akzeptanz fanden, solange sie traditionelle Rollenmodelle transportierten³⁷⁰. So veränderten sich zwar die Inhalte, mit den Elementen einfache Verständlichkeit und Zweckmäßigkeit und einer hauptsächlich weiblichen Zielgruppe bewegten sich Autorinnen jedoch weiterhin in den Fußstapfen pädagogischer ‚Frauenliteratur‘. In der zeitgenössischen Rezeption drängte sich damit die Frage nach dem Kunstcharakter derartiger Werke auf sowie nach der Frau als Künstlerin generell. In einer Besprechung Paul Remers von 1904 heißt es:

Bislang hat man bei Betrachtung der Frauendichtung vornehmlich auf den Inhalt gemerkt und darüber versäumt, die Frage nach der künstlerisch durchgebildeten Form zu stellen. [...] Die erwachende Weibesseele, ihre traumhaft-dunklen Regungen und ihre zuweilen sieghaft-hellen Offenbarungen erschienen zunächst so neu und überraschend, daß sie auch bei ungenügender Formgebung uns gefangen nahmen und wir auf den Klang der Worte, den Faltenwurf des Rhythmus, kurz auf das Künstlertum der Frau nicht achteten.³⁷¹

Auf das ‚Künstlertum‘ allerdings achtete die Schriftstellerin Andreas-Salomé einige Jahre zuvor durchaus. Sie reagierte auf den von Frieda von Bülow veröffentlichten Artikel höhnisch: Hier würden wohl die Begriffe ‚Kunst‘ und ‚Berichterstattung‘ verwechselt.³⁷² Zwar handle es sich bei den „Dokumenten, die sie [die Frauen, Anm. d. Verf.] jetzt über sich selbst vom Stapel lassen“, zumindest inhaltlich um „recht interessante Berichte über das Weib“, das sprachliche Vermögen dieser Texte wird aber von der Autorin als „unkluger Plauderhaftigkeit“ abgewertet. Die von ihrer Kollegin hervorgehobene ‚Frauenliteratur‘ wird daher von

Werken professionellen Kunstschaffens insofern fort, als der Eintritt der Frauen in die Kunstszene immer dann stattfand, wenn der vorästhetische Raum direkt daran anschoß.“ Teuchmann bezieht sich auf den Briefroman des 18. Jahrhunderts. Ebenso läßt sich diese Aussage jedoch auch auf die Literarisierung pädagogischer Inhalte beziehen.

³⁷⁰ Nach Kord wurden derartige Texte als „schriftliche Erziehung“ und somit als „Erweiterung der Mutterrolle“ gerechtfertigt. Susanne Kord, *Sich einen Namen machen*, S. 46f.

³⁷¹ Paul Remer: *Neue Frauendichtung*, in: *Das literarische Echo*, Jg. 8/Heft 13, Sp. 927-932.

³⁷² Siehe Lou Andreas-Salomé: *Ketzereien gegen die moderne Frau*, in: „Die Zukunft“, Jg. 7/Bd. 26 (1898/99), S. 237-240, zitiert nach: Erich Ruprecht und Dieter Bänisch (Hg.), *Literarische Manifeste der Jahrhundertwende 1890-1910*, S. 566.

ihr als „schon diesen innersten Motiven nach unkünstlerisch“ bewertet.³⁷³ Die Meinung, es handle sich bei der emanzipatorischen Literatur nicht um Kunst, weder im Hinblick auf die ‚dilettantische‘, da ‚unkontrollierte‘ Sprache, noch auf die thematische Zweckmäßigkeit, wird von vielen Kritikern geteilt. Immerhin: Selbst solch negative Kritik unterstützte letztendlich die Etablierung innerhalb des literarischen Feldes, da „Verurteilung oder Bezeichnung [...] trotz allem eine Form von Anerkennung implizieren“.³⁷⁴ Zudem trägt die kritisierte ‚Kunstlosigkeit‘ auch dazu bei, Berührungängste beim Publikum abzubauen. Nicht nur wird damit die im Zuge der Moderne, und dies bezieht sich auf eine ‚männliche‘ Moderne, entstehende Kluft zwischen Künstler und Publikum vermieden³⁷⁵, sondern die sprachliche Beschaffenheit vieler Werke entspricht auch vollständig den Erwartungen, die an ein sogenanntes ‚Frauenbuch‘ gerichtet werden.

Ebenso schnell wie die emanzipatorische Literatur den Markt eroberte, verlor sie jedoch auch wieder an Wert. Die Thematik büßte mit den zunehmenden Rechten der Frau ihren innovativen Charakter ein - Pierre Bourdieu spricht allgemein von einer „*Abnutzung des Erneuerungseffekts*“³⁷⁶. Die literarische Qualität glich in vielen Fällen, wie bereits ausgeführt, diesen Verlust nicht aus. „An dieser Forderung gemessen [der Forderung nach Künstlertum, Anm. d. Verf.], schrumpft die Frauendichtung unserer Tage so groß und reich und bunt sie dem flüchtigen Ueberblick erscheinen mag, bis auf ein Geringes zusammen“³⁷⁷, urteilte Paul Remer.

³⁷³ Ebd.

³⁷⁴ Pierre Bourdieu, Die Regeln der Kunst, S.357.

³⁷⁵ Vgl. hierzu auch Erhard Schütz und Jochen Vogt, Einführung in die deutsche Literatur des 20. Jahrhunderts, S. 23: „Die große Mehrheit des Publikums entwickelte sich weg von der Literatur als Kunst und hin zu anderer Literatur, ja weg von der Literatur überhaupt. Die Literatur als Kunst hingegen entwickelt sich weg von den Massen und nur noch für sich selbst.“

³⁷⁶ Pierre Bourdieu, Die Regeln der Kunst, S. 402.

³⁷⁷ Paul Remer, Neue Frauendichtung, in: Das literarische Echo, 8. Jg./Heft 13, Sp. 927-932.

3.2.2. Unterhaltungsliteratur

Der Trend einer „Veralltäglichen des Schönen“³⁷⁸ ist bereits im 18. Jahrhundert zu beobachten und verstärkt sich im neunzehnten mit Hilfe der Entstehung einer populären Kultur. Auch hier bieten sich Autorinnen neue Möglichkeiten³⁷⁹. Als erste Frau erreichte Eugenie Marlitt (eigentlich Eugenie John), die „Starautorin“³⁸⁰ der *Gartenlaube*, mit der Produktion von ‚Unterhaltungsliteratur‘ internationalen Bekanntheitsgrad. Das Autorinnen noch zur Zeit der Jahrhundertwende häufig entgegengebrachte Vorurteil, eine Frau sei lediglich in der Lage, „die Gebilde ihrer mehr oder weniger überhitzten Phantasie in einem mehr oder weniger verstiegenen Deutsch zu Papier zu bringen“³⁸¹, scheint sie, überspitzt ausgedrückt, für das Genre des ‚Trivial‘- bzw. ‚Unterhaltungsromans‘ geradezu zu prädestinieren³⁸². Der Vorwurf und die Erwartung eines ‚dilettantischen‘ Kunstverständnisses - im heutigen

³⁷⁸ Maase, Kaspar: Einleitung, in: Wolfgang Kaschuba und Kaspar Maase(Hg.): Schund und Schönheit. Populäre Kultur um 1900, Köln 2001, S. 9-28, S. 19.

³⁷⁹ Vgl. Heinrich Spiero, Geschichte der deutschen Frauendichtung seit 1800, S. 59: „Vornehmlich Frauen wirkten in dieser Richtung [der Unterhaltungsliteratur, Anm. d. Verf.], und ihnen gewährten im besonderen die jetzt zu bis dahin unerhörter Verbreitung kommenden Familienblätter Unterschlupf“. Spiero spricht von „Familienblattrealismus“. Die „männliche‘ Variante der Unterhaltungsliteratur“ stellt nach Schütz der Abenteuerroman zum Beispiel Karl Mays dar. Erhard Schütz und Jochen Vogt, Einführung in die deutsche Literatur des 20. Jahrhunderts, S. 198.

³⁸⁰ Ebd., S. 192. Vgl. hierzu auch Franz Norbert Mennemeier, Literatur der Jahrhundertwende, [Bd. 1], S. 244: E. Marlitt „kann auch nach heutigem Maßstab als veritable ‚Bestsellerautorin‘, die erste der deutschen Literatur, bezeichnet werden“. Im thüringischen Arnstadt geboren veröffentlichte E. Marlitt 1865 ihre erste Erzählung *Die zwölf Apostel* in der *Gartenlaube*, 1 Jahr später den Erfolgsroman *Goldelse*, der die Auflage der Zeitschrift von 157.000 auf 225.000 Exemplare steigerte. Vgl. ebd. S.192.

³⁸¹ Paul Schettler: Frauen in der Dichtung, in: „Die Frau“, 3. Jg./Heft 3 (1895/96), S. 149-153, zitiert nach: Erich Ruprecht und Dieter Bänsch, Literarische Manifeste der Jahrhundertwende 1890-1910, S. 559.

³⁸² Auch Bourdieu stellt fest, dass die „Gattung des populären Romans [...] mehr als jede andere Romankategorie Schriftstellern aus den dominierten Klassen und weiblichen Geschlechts überlassen bleibt“. Pierre Bourdieu, Die Regeln der Kunst, S. 426.

Sprachgebrauch: Der Neigung zum „Kitsch“³⁸³ - betrifft ebenso die Produktion von Schriftstellerinnen, wie die Gewohnheiten der Leserinnen. „Den jungen Mädchen müßte der Geschmack an verlogenen und trivialen Produkten einer Pseudokunst gründlich verdorben werden“³⁸⁴, forderte der Journalist und Dramatiker Paul Schettler Mitte der 1890er in der Zeitschrift *Die Frau* und polemisiert weiter: „Statt dessen arbeitet gerade eine leider immer größer werdende Schar von Frauen daran, das empfängliche Gemüt ihrer jüngeren Schwestern in die seichte Handwerkersphäre ihres eigenen dürftigen Talentchens zu bannen.“³⁸⁵ Im selben Maße wie Autorinnen im literarischen Feld präsent werden, wird eine neue Konsumentengruppe entdeckt: die Leserin. Eine Entwicklung, die Parallelen zum amerikanischen Markt aufweist, wie aus folgender von Schettler geäußelter Befürchtung ersichtlich wird: „Ein Buch, das nicht auf die Frauen als ausschließliches Lesepublikum Rücksicht nimmt, sei in Amerika nachgerade unmöglich. Ich glaube, [...] daß wir in Europa ähnlichen Zuständen entgegensteuern.“³⁸⁶

Anders als bei der gesellschaftskritischen Emanzipations-Literatur, die aufgrund ihrer Thematik zeitweise über ein relativ hohes symbolisches Kapital verfügte, während die literarische Umsetzung und Vermarktung zum Teil scharf kritisiert wurden, wurde der ‚Dilettantismus‘ im Bereich weiblicher Massenproduktion geradezu zum ‚Markenzeichen‘. Die in Produkt und Produzentin gesetzten Erwartungen wurden erfüllt, jedoch nicht überschritten. Es kam zu keinem Bruch. Die Autorinnen fügten sich im Feld der Massensliteratur ideal in vorhandene Strukturen ein, ebenso wie die Leser und Leserinnen von ‚Unterhaltungsliteratur‘ nicht nach revolutionärer Neuerung verlangten. Geradezu beispielhaft ist die Karriere der Hedwig Courths-Mahler³⁸⁷, die 1867 in Nebra a. d. Unstrut

³⁸³ Jochen Schulte-Sasse: Die Kritik an der Trivilliteratur seit der Aufklärung. Studien zur Geschichte des modernen Kitschbegriffs, München 1971, (= Bochumer Arbeiten zur Sprach- und Literaturwissenschaft, Bd. 6), S. 136.

³⁸⁴ Paul Schettler, Frauen in der Dichtung, in: „Die Frau“, 3. Jg./Heft 3 (1895/96), S. 149-153, zitiert nach: Erich Ruprecht und Dieter Bänisch, Literarische Manifeste der Jahrhundertwende 1890-1910, S. 559.

³⁸⁵ Ebd.

³⁸⁶ Ebd., S. 556.

³⁸⁷ Siegfried M. Pistorius gibt die Legende wieder, Courths-Mahler habe sich in ihrer Kindheit nach einer Zirkusartistin Hedwig genannt. Siegfried M. Pistorius: Hedwig

als uneheliche Halbweise zur Welt kommt. Sie arbeitete als Dienstmädchen und Vorleserin, heiratete 1889 und wurde Mutter zweier Töchter. 1905 erschien ihr erstes Buch, zu Beginn des Ersten Weltkrieges sind es bereits 19 Romane³⁸⁸, im Laufe ihres Lebens werden es über 200 werden. Heute ist die „erfolgreichste und reichste, meistübersetzte deutsche Autorin“³⁸⁹ mit einer weltweiten Gesamtauflage von ca. 100 Millionen Exemplaren auf dem Buchmarkt vertreten. Gerade ihre Herkunft, „fast aus dem Proletariat“³⁹⁰, verschaffte ihr einen Vorteil auf dem literarischen Markt. Die geringe Schulbildung, assoziiert mit Naivität, verlieh ihr den Status eines ‚Naturwunders‘, ähnlich der Bauerndichterin Anna Louisa Karsch im 18. Jahrhundert.³⁹¹ „Sie haben den absoluten und reinen Mut zum Kitsch, weil sie gar nicht fühlen, daß es Kitsch ist“³⁹², urteilte der Schriftsteller Georg Hermann (eigtl. G. H. Borchardt) über Hedwig Courths-Mahler und spricht ihr damit jene unreflektiert emotionale, also ‚dilettantische‘ Haltung zu, die sich bis heute in ihrer Rezeption gehalten hat. Pistorius geht in seiner Abhandlung aus dem Jahr 1992 sogar so weit, eine grafische Analyse der Handschrift Courths-Mahlers heranzuziehen, mit dem grotesken Resultat: „50% Kombination, 40% Intuition und 10% Berechnung. Aber trotz des kleinen Primats

Courths-Mahler. Deutschlands erfolgreichste Autorin. Eine literatursoziologische Studie, Bergisch-Gladbach 1992, S. 28-30. Nach Walter Krieg wurde die Autorin jedoch auf den Namen Ernestine Hedwig Elisabeth getauft. Walter Krieg: „Unser Weg ging hinauf“. Hedwig Courths-Mahler und ihre Töchter als literarisches Phänomen. Ein Beitrag zur Theorie über den Erfolgsroman und zur Geschichte und Bibliographie des modernen Volkselestoffes, Wien, Bad Bocklet und Zürich 1954, S. 7.

³⁸⁸ Vgl. ebd., S. 30-32. Auch wenn der Großteil der Produktion Courths-Mahlers also nach dem 1. Weltkrieg entsteht, ist es durch die dennoch große Zahl ihrer bis dahin erschienenen Romane und ihren Bekanntheitsgrad gerechtfertigt, Courths-Mahler zu den möglichen ‚Vorbildern‘ zu rechnen.

³⁸⁹ Nach dem Stand von Dirk Mende: Hedwig Courths-Mahler, in: Ute Hechtfisher; Renate Hof; Inge Stephan und Flora Veit-Wild (Hg.): Metzler Autorinnen Lexikon, Stuttgart und Weimar 1998, S.108-109, S. 108.

³⁹⁰ Gabriele Strecker: Frauenträume, Frauentränen. Über den deutschen Frauenroman, Weilheim 1969, S. 109.

³⁹¹ Siehe zu Anna Louisa Karsch: Susanne Kord, Sich einen Namen machen, S. 83-84.

³⁹² Georg Hermann, in: »Das Unterhaltungsblatt«. Beilage der Vossischen Zeitung, 18. Februar 1927, zitiert nach: Siegfried M. Pistorius, Hedwig Courths-Mahler, S. 126.

der Erfindung bzw. Gestaltung ist ihre magische Anlage groß“.³⁹³ Die Verbindung des ihr zugeschriebenen ‚Dilettantismus‘ mit dem Phänomen des andauernden Erfolgs versuchen wohlwollende Kritiker mit einem naiven Künstlerbegriff zu rechtfertigen. Walter Krieg kommt zu dem wohl kaum haltbaren Schluss, „eine erfolgreiche Konstruktion des Stoffes gelingt nur dem, der genau so einfach und treuherzig-leichtgläubig [...] empfindet wie der anzusprechende Leser“.³⁹⁴ Gabriele Strecker klassifiziert Courths-Mahler als Künstlerin nach den Worten Somerset Maughams: „Der Künstler produziert um der Befreiung seiner Seele willen. Es liegt in der Natur schöpferisch zu sein wie es in der Natur des Wassers liegt, den Hügel hinunter zu fließen.“³⁹⁵ Interessanterweise behauptet Strecker noch im selben Text, dass es sich bei Courths-Mahler nach Gottfried Benns Worten „Kunst ist das Gegenteil von gutgemeint“³⁹⁶ auf keinen Fall um eine Künstlerin handeln könne. Das sogenannte ‚Naturgenie‘ ist dieser dichotomischen Begriffsbestimmung nach von ‚wahrem‘ Künstlertum weit entfernt. Es ist sich seiner selbst und seines Werkes nicht intellektuell bewusst und kann den schöpferischen Akt nicht oder wenn nur zu seinem Nachteil, beeinflussen. „Courths-Mahler ist darum so groß, weil sie so naiv ist“³⁹⁷, behauptet Strecker. Vermutlich beruht ihr Erfolg jedoch eher darauf, dass sie allen an sie gerichteten Erwartungen entsprach. „Die Dame weiß haargenau, wo ihre Werke hingehören: sie hält sich keineswegs für eine Dichterin“³⁹⁸, heißt es in einem Interview in der *Kölnischen Volkszeitung* aus dem Jahr 1927, oder: „Sie litt [...] nicht unter einem falschen literarischen Ehrgeiz“³⁹⁹, bei Walter Krieg. Dass sie ihrer Einstufung als schriftstellernder ‚Dilettantin‘ nichts entgegengesetzte, wird ihr in der Öffentlichkeit positiv angerechnet. Ihr gelingt „die für die Stilisierung

³⁹³ Graphische Analyse von Ing. F. K. Fleischhack, die nach Pistorius 1972 im ZDF stattfand, zitiert nach ebd., S. 192.

³⁹⁴ Walter Krieg, „Unser Weg ging hinauf“, S. 21.

³⁹⁵ Gabriele Strecker, *Frauenträume, Frauentränen*, S. 111.

³⁹⁶ Ebd., S. 141.

³⁹⁷ Ebd., S. 140.

³⁹⁸ A. Müller, Interview in der „*Kölnischen Volkszeitung*“, 1927, zitiert nach: Siegfried M. Pistorius, *Hedwig Courths-Mahler*, S. 150f.

³⁹⁹ Walter Krieg, „Unser Weg ging hinauf“, S. 20.

unerlässliche Koinzidenz von Leben und Werk⁴⁰⁰, an der Anna Louisa Karsch scheiterte und die bei Vicki Baum nicht mehr dem Zufall überlassen wird. Mit der Professionalisierung dieses ‚Dilettantismus‘⁴⁰¹ und ihrem großen kommerziellen Erfolg stieß Courths-Mahler jedoch auch auf häufige Kritik⁴⁰². „Weil Hedwig Courths-Mahler in Hunderttausenden gedruckt wird, hatte der Verlag Cotta kein Papier Goethe zu drucken“⁴⁰³, polemisiert der Autor Hans Reimann, der Courths-Mahler zum „banale[n] Prinzip“⁴⁰⁴ erklärt. Die Tochter Margarete Elzer merkt in einem offenen Brief aus dem Jahr 1953 an, ihre Mutter habe sich gegen solche Herabsetzungen nie gewehrt.⁴⁰⁵ Dies trifft nicht ganz zu: Auf die Kritik Hans Reimanns reagierte Courths-Mahler mit Ironie.⁴⁰⁶ Dennoch ist ihren Reaktionen und ihrem Verhalten vor allem das Bemühen abzulesen, verschiedensten Rollenanforderungen zu entsprechen, und, als Ausgleich für ihren äußerst erfolgreichen Beruf, an einem Image der Bescheidenheit und Natürlichkeit festzuhalten.⁴⁰⁷ Im Mittelpunkt steht die Familie, allein deretwegen Hedwig Courths-Mahler nach eigenen Angaben den Beruf als Schriftstellerin ergriffen hatte: „Jedenfalls dachte ich immer daran, wie ich meinen Kindern ein schönes Heim schaffen

⁴⁰⁰ Silvia Bovenschen: Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen, Frankfurt a. Main 1979, S. 157.

⁴⁰¹ Vgl. hierzu auch Gabriele Strecker, Frauenräume, Frauenränen, S. 111: „Courths-Mahler war nie eine Amateurin, sondern von Anfang an eine Professionelle, deren ganzes Leben Schreiben war und deren materielle Existenz und die ihrer Familie auf Schreiben beruhte.“

⁴⁰² Strecker spricht von einer „sich ständig ausbreitenden Lächerlichmachung ihres Schaffens“. Ebd., S. 117.

⁴⁰³ Hans Reimann: Hedwig Courths-Mahler. Schlichte Geschichten fürs traute Heim, Hannover, Leipzig und Zürich 1922, S. 64. Trotz der Kritik benutzte Reimann den Namen der Autorin offensichtlich zur Förderung des Verkaufs. Die etwas unstrukturierte Sammlung kurzer Prosa hat z.T. keinerlei Berührungspunkte mit Hedwig Courths-Mahler. Eine weitere erfolgreiche Courths-Mahler-Parodie stammt von: Alfred Hein: Prinzessin Lonkadia Wengertstein. Kurts Maler. Ein Lieblingsroman des deutschen Volkes, Freiburg 1922.

⁴⁰⁴ Hans Reimann, Hedwig Courths-Mahler, S. 65.

⁴⁰⁵ Margarete Elzer: Offener Brief, 11./12. Juli 1953, zitiert nach: Walter Krieg, „Unser Weg ging hinauf“, S. 17.

⁴⁰⁶ Vgl. Hans Reimann, Hedwig Courths-Mahler, S. 145-148.

⁴⁰⁷ So wird hervorgehoben, dass sie ihren sächsischen Dialekt beibehielt. Vgl. Siegfried M. Pistorius, Hedwig Courths-Mahler, S. 150.

könne. Und – da wurde ich Schriftstellerin. [...] Ich habe gearbeitet, wie nur ein Mensch arbeiten kann. Am Tag als Hausfrau und Mädchen für alles, abends und nachts in meinem Beruf.“⁴⁰⁸

Der Versuch, mehrere Rollen gleichzeitig und vollständig einzunehmen, füllte auch Vicki Baums Tage und Nächte aus, wie später noch zu sehen sein wird. Bei Hedwig Courths-Mahler haben wir es jedoch nicht, wie bei Vicki Baum, mit einer bewussten verkaufsorientierten und vom Verlag gesteuerten Stilisierung zu tun. Ihre Bücher erschienen „ohne nennenswerte Verlegerreklame, mit nur bescheidener absatzfördernder Anteilnahme des regulären Sortimentsbuchhandels“.⁴⁰⁹ Die Vermarktung Vicki Baums ist zwar in ihrer Dimension völlig neuartig, der Ullsteinverlag arbeitete aber nicht zum ersten Mal mit einer erfolgreichen ‚Unterhaltungsautorin‘ zusammen. Um 1910 etwa trat Hedwig Courths-Mahler mit Ullstein in Kontakt⁴¹⁰ und veröffentlichte dort Illustriertenromane. Dies bot dem Verlag mit Sicherheit die Möglichkeit, Erfahrungen zu sammeln, die in der Zusammenarbeit mit Baum nutzbringend angebracht werden konnten. Man kann die Karriere der Hedwig Courths-Mahler demnach als strukturellen Vorläufer derjenigen von Vicki Baum betrachten⁴¹¹, auch wenn Courths-Mahler, im Gegensatz zu Vicki Baum, nie versucht hat, das Feld der Massenproduktion zu verlassen. Courths-Mahlers schärfsten Kritiker, Hans Reimann, hat Vicki

⁴⁰⁸ Hedwig Courths-Mahler, zitiert nach: Andres Graf: Hedwig Courths-Mahler, München 2000, S. 72. Um zu zeigen, wie erfolgreich Hedwig Courths-Mahler sich präsentierte, soll noch einmal Gabriele Strecker zitiert werden: „Ihre Wohnung und der ‚Mutterhof‘ werden als geschmackvoll und von bestem Stil zeugend, geschildert, ein Leben ohne Skandal, ein Menschenalter mit demselben Ehepartner verbracht, gut geratene Töchter, die mit verehrender Liebe an der ‚einmaligen‘ Mutter hängen und ihren Lebensweg wachsam begleiten – dieses ganze makellose Leben“. Gabriele Strecker, *Frauenträume, Frauentränen*, S. 120.

⁴⁰⁹ Walter Krieg, „Unser Weg ging hinauf“, S. 14.

⁴¹⁰ Vgl. Siegfried M. Pistorius, Hedwig Courths-Mahler, S. 86 und S. 197.

⁴¹¹ Die von Nottelmann angeführte Bezeichnung Vicki Baums als ‚Tochter Hedwig Courths-Mahlers‘ durch Walter Krieg beruht auf einem Irrtum, da das Zitat einem dort erwähnten Brief Friede Birkners entnommen wurde, in dem diese über sich selbst spricht. Vgl. Nicole Nottelmann, *Strategien des Erfolgs*, S. 61 und Walter Krieg, „Unser Weg ging hinauf“, S. 17. Dennoch zeigt zum Beispiel die Hinführung in Streckers Abhandlung *Über den deutschen Frauenroman*, von E. Marlitt über Hedwig Courths-Mahler zu Vicki Baum, dass Letztere in der Tradition Hedwig Courths-Mahlers stehend rezipiert wurde, Gabriele Strecker, *Frauenträume, Frauentränen*.

Baum, die sogenannte „Courths-Mahler II.“⁴¹², im Übrigen von ihrer so genannten Vorgängerin nicht geerbt. In seiner Rezension von Baums Roman *Die große Pause* jubiliert Reimann geradezu: „213 Seiten von äußerster Komprimiertheit; mit einem Elan erzählt, daß die Funken stieben. Leidenschaft, Liebe, Zorn, Verlogenheit, Herzlichkeit; tiefes Vertrautsein mit Bühne, Leben, Musik; und über allem die flirrenden Glanzlichter eines echten Humors. Herrlich!“⁴¹³

3.2.3. Hobby oder Beruf?

Der massenhafte Erfolg ‚dilettantischer‘ Kunstproduktion bot zwar vielen Autorinnen die Möglichkeit das literarische Feld zu betreten, war aber einem raschen Autonomisierungsprozess nicht förderlich. Bürgerliche Autorinnen lösten um 1900 langsam die bis dahin weitaus größere Zahl schriftstellerisch tätiger Frauen adliger Herkunft ab.⁴¹⁴ Ebenso wie bei der Schauspielerei gab es in der Literatur, im Gegensatz zu den bildenden Künsten, keine „Ausbildungshürden“⁴¹⁵. Aufgrund der eingangs erwähnten, auch bei Clara Viebig formulierten Unvereinbarkeit von Liebe und Kunst setzt sich die Gruppe der Autorinnen größtenteils aus unverheirateten bzw. verwitweten Frauen zusammen.⁴¹⁶ Beide Faktoren führen zu einer starken ökonomischen Abhängigkeit. Virginia Woolfs Satz „a woman must have money and a room of her own if she is to

⁴¹² Ablenkung vom Klassenkampf, in: Die Rote Fahne, Berlin 18. Juni 1932, zitiert nach: apropos Vicki Baum, S. 101f., S. 101.

⁴¹³ Hans Reimann: Die zweite Literazzia, München 1952.

⁴¹⁴ Vgl. Heinrich Spiero, Geschichte der deutschen Frauendichtung seit 1800, S. 74 und Karin Tebben, Der weibliche Blick auf das Fin de siècle, in: Dies. (Hg.), Deutschsprachige Schriftstellerinnen des Fin de siècle, S. 1-47, S. 6.

⁴¹⁵ Sonja Dehning, Tanz der Feder, S. 49. Clara Viebig hatte im übrigen zunächst eine Theaterlaufbahn als Sängerin eingeschlagen, bevor sie sich ganz dem Schreiben zuwandte. Rahel Sanzara war vor ihrer literarischen Karriere Schauspielerin gewesen. Vgl. ebd. S. 50.

⁴¹⁶ Vgl. Susanne Kord, Sich einen Namen machen, S. 175: „Die Ehe, auch die mit einem wohlwollenden und toleranten Mann, bedeutete häufig das Ende der schriftstellerischen Produktivität der Frau.“

write fiction“⁴¹⁷, lässt sich im Hinblick auf diese Abhängigkeit sowie die expandierende Massenproduktion auch folgendermaßen umkehren: Eine Autorin muss (,anspruchlose’) Fiktion schreiben, um in den Besitz von Geld und einem eigenen Zimmer zu gelangen. Die Notwendigkeit, Geld zu verdienen, stellte für Autorinnen der genannten Gruppe einen weiteren Grund dar, möglichst rasch auf dem literarischen Markt präsent zu sein und finanziell erfolgreich zu werden, das heißt mit ihren Werken ein größeres Publikum zu erreichen und zu diesem Zweck auf Experimente zu verzichten⁴¹⁸:

Um die Chance der Publikation zu erhöhen, bedienten sich viele Autorinnen diversen Anpassungsstrategien, griffen auf die von weiblichen Autoren erwarteten Rollenstereotypen zurück, ließen den Roman mit einem konventionellen Ende ausklingen oder schrieben unter männlichem Pseudonym.⁴¹⁹

Der geforderte ‚kurze Produktionszyklus‘⁴²⁰ lässt ohnehin wenig Zeit für eine künstlerische Entwicklung. Im Gegenteil ist es auch gerade die hohe Produktionsgeschwindigkeit, die schon bei Anna Louisa Karsch, wie später bei Hedwig Courths-Mahler, als Beweis eines naiven, ‚angeborenen’ Talents gewertet wird. Auch Vicki Baum wird als eine solche „Vielschreiberin“⁴²¹ und „Schnellschreiberin“⁴²² bezeichnet. Der Autor Sten Nadolny resümiert:

⁴¹⁷ Virginia Woolf: *A Room of One’s Own*, Harmondsworth 1963, S. 6.

⁴¹⁸ Darin unterscheiden sie sich nicht von einem Großteil der finanziell schlecht gestellten männlichen Kollegen. Vgl. hierzu auch Pierre Bourdieu, *Die Regeln der Kunst*, S. 413. Vgl. auch Rudolf Schenda: *Volk ohne Buch. Studien zur Sozialgeschichte der populären Lese Stoffe 1770-1910*, Frankfurt a. Main 1970, S. 154: „Kein Zweifel, daß die weltlichen Schriftsteller vornehmlich wegen finanzieller Mängel zu literarischer Produktivität angestachelt wurden.“

⁴¹⁹ Sonja Dehning, *Tanz der Feder*, S. 52.

⁴²⁰ Vgl. Pierre Bourdieu, *Die Regeln der Kunst*, S. 229.

⁴²¹ Nicole Nottelmann, Vicki Baum, in: Britta Jürgs, *Leider hab ich’s Fliegen ganz verlernt*, S. 36.

⁴²² Sabina Becker, *Großstädtische Metamorphosen*, in: Dies. (Hg.), *Jahrbuch zur Literatur der Weimarer Republik*, [In Zusammenarbeit mit Eckhard Faul und Rainer Marx, Bd. 5], S. 168f. Becker schreibt, Baum habe eigenen Angaben zufolge für einen Roman nicht viel länger als drei Monate benötigt.

Menschen, die ununterbrochen, und dann noch mit großer Geschwindigkeit, Romane schreiben, sind mir etwas fremd. Ich beneide sie darum, daß sie's können, und versuche zu kritisieren, daß sie's tun. Zweifellos ist beides falsch – Fremdheit sollte Besseres in mir auslösen. Damit zu Vicki Baum.⁴²³

Die „Dampfremkunst“⁴²⁴ ist auch Reaktion auf eine wachsende ‚Literaturindustrie‘, in der „nicht eine Begabung für die besondere Art dieser einen Industrie, [...] sondern [...] Begabung für die Erhaltung von Tätigkeit, für die Verwandlung jeder Tätigkeit in neue Tätigkeit, für den Betrieb“⁴²⁵ gefordert ist. Viele Autorinnen wurden mit Pauschalverträgen abgespeist und dadurch im Stadium der ökonomischen Abhängigkeit gehalten. Sie wurden, um einen umgangssprachlichen Begriff zu benutzen, auf dem literarischen Markt ‚verheizt“⁴²⁶. Doch die ökonomische Abhängigkeit entwickelte sich, ungeachtet ihres tatsächlichen Vorhandenseins, auch zur Rechtfertigungsstrategie. Die professionelle, also berufliche Ausübung der schriftstellerischen Tätigkeit ließ sich nur unter Schwierigkeiten, - man denke an das enorme Arbeitspensum Hedwig Courths-Mahlers -, mit dem „Hauptberuf“⁴²⁷ Ehefrau und/oder Mutter vereinen, in dem meisten Fällen jedoch ersetzte sie diesen. Um den Eindruck zu vermeiden, die „weibliche Bestimmung“⁴²⁸ allein zur Verwirklichung eigener Interessen verfehlt zu haben, also einem künstlerischen Drang gefolgt zu sein, beriefen sich viele Autorinnen auf den

⁴²³ Sten Nadolny, Über Vicki Baum, in: Ulrich Janetzki (Hg.), *Begegnungen – Konfrontationen*, S.122-136, S. 123.

⁴²⁴ Silvia Bovenschen, *Die imaginierte Weiblichkeit*, S. 152.

⁴²⁵ Hermann Bahr, *Inventur*, S. 29.

⁴²⁶ So ist Clara Viebig, in der von der Zeitschrift „Das litterarische Echo“ aufgeführten Liste der meistgelesenen Autoren, von 1901-1907 unter den ersten Vier und gehört damit zu den sog. ‚Steadysellern‘. Zu dem Begriff ‚Steadyseller‘ vgl. Rudolf Schenda, *Volk ohne Buch*, S. 468. Aber auch ihre Werke unterliegen der raschen Veraltung. Ein Aufstieg in den Kanon gelingt nicht.

⁴²⁷ Susanne Kord, *Sich einen Namen machen*, S.175.

⁴²⁸ Ebd. S. 64. Vgl. hierzu auch Sophie Pataky, *Lexikon deutscher Frauen der Feder*, S. VIII: „Auch das könnten Viele, die es nicht schon wissen, aus den Biographieen erfahren, dass die schreibende Frau, ganz entgegen der Annahme des vorurteilvollen Teils unserer Gesellschaft, dort, wo sie es sein kann, eine überaus aufopfernde, pflichttreue, hingebungsvolle Hausfrau, Gattin und Mutter ist.“

„zwingende Druck der Notwendigkeit“⁴²⁹. Die durch den Sprung in die literarische Professionalität erforderliche Neubestimmung von Fremd-erwartungen, eigenen Vorstellungen, vorhandenen Möglichkeiten und Dispositionen führte zu Verunsicherungen. In ihren Erinnerungen schreibt Hedwig Dohm: „Es ist ein Zwiespalt zwischen dem Altererbt-ten und dem Neuerrungenen. Was seit so vielen Generationen Recht und Brauch war, hat sich unserer Gesinnung einverleibt; es ist beinahe Instinkt bei uns geworden. Wir haben noch die Nerven der alten Gene-ration und den Willen der neuen.“⁴³⁰

Das Selbstverständnis als „Übergangsgeschöpfe“⁴³¹ und das damit verbundene Gefühl der inneren Zerrissenheit wird auch literarisch auf-gearbeitet, etwa wenn der Künstler Walkoff in Franziska zu Reventlows Roman *Ellen Olestjerne* die Protagonistin kritisiert: „Deine Arbeiten sind ganz wie du selbst: du taumelst herum, fällst auseinander – ein Stück hierhin, eins dorthin.“⁴³²

Bisweilen endet der Versuch zwei konträre Forderungen zu vereinen – die Forderung nach Bewegung in das literarische Feld und innerhalb des literarischen Feldes ebenso wie die, in einer traditionellen Rolle außerhalb zu verharren – in einem geradezu absurden Spagat. „Frauen standen auf und errangen in der Kunst geachtete, ja große Namen“, schreibt Thessa von R. in ihrem 1893 veröffentlichten Artikel *Die Frau in der Dichtung*, um sogleich die durch „Lorbeerkränze“ bekräftigte neue Position der Frau als „bescheidenes Lebensglückchen“⁴³³ zu verniedli-

⁴²⁹ Thessa von R.: *Die Frau in der Dichtung*, in: „Die Frau“, Jg. 1/Heft 2 (1893/94), S. 111-114, zitiert nach: Erich Ruprecht und Dieter Bänsch (Hg.), *Literarische Manifeste der Jahrhundertwende 1890-1910*, S. 549-554, S. 551.

⁴³⁰ Berta Rahm(Hg.): Dohm, Hedwig. *Erinnerungen und weitere Schriften von und über Hedwig Dohm*, Zürich 1980, S.150.

⁴³¹ Ebd., S. 149.

⁴³² Franziska Gräfin zu Reventlow: *Autobiographisches*, [Hg. von Else Reventlow. Mit einem Nachwort von Wolfdietrich Rasch], München 1980, S. 166. Vgl. hierzu auch Karin Tebben, *Der weibliche Blick auf das Fin de siècle*, in: Dies. (Hg.), *Deutschsprachige Schriftstellerinnen des Fin de siècle*, S. 1-47, S. 32: „Kaum eine Schriftstellerin hat jedoch darauf verzichtet, sich mit ihrer eigenen Profession literarisch auseinanderzusetzen. Doch auch hier ist Frustration vorprogrammiert: Nur wenige (fiktive) Künstlerinnen schaffen es, sich gegen den von Männern dominierten ästhetischen Kanon durchzusetzen.“

⁴³³ Thessa von R., *Die Frau in der Dichtung*, zitiert nach: Erich Ruprecht und Dieter Bänsch (Hg.), *Literarische Manifeste der Jahrhundertwende 1890-1910*, S. 551.

chen. Die Requisiten eines Geniekultes werden im Verlauf des Textes durch die Vokabel „Fleiß“⁴³⁴ ersetzt. Ziel der schreibenden Frau soll vor allem ihre Funktion als „produktives Glied des Gemeinwesens“⁴³⁵ sein, unter dem im weitesten Sinne die Gesellschaft, im engeren die Familie betrachtet werden kann. Auch die alleinerziehende Franziska zu Reventlow argumentiert, dass ihre schriftstellerische Tätigkeit allein dem Erhalt der Familie, das heißt ihres Sohnes diene. Verstärkt wird dieses Argument noch durch eine von ihr vielfach betonte nüchterne Haltung gegenüber dem Schreiben, die sie auch der Protagonistin ihres autobiografischen Romans *Der Geldkomplex* in den Mund legt: Von der „Befriedigung, die alles geistige Schaffen gewähre“ habe diese zwar gehört, könne sie jedoch nicht auf sich beziehen, „was mich selbst in solchen Fällen aufrechterhält, ist ausschließlich der Gedanke an das Honorar.“⁴³⁶

So wie zwischen Hedwig Courths-Mahler und Vicki Baum lassen sich auch zwischen Franziska zu Reventlow und Gina Kaus, die sich nicht nur in ihrem Freiheitsdrang⁴³⁷, sondern auch in ihrem nahezu chronischen Geldmangel ähneln, Parallelen entdecken, auf die auch ein zeitgenössischer Text hinweist. Franz Werfel zeichnet in seinem Roman *Barbara oder Die Frömmigkeit* ein meist wenig schmeichelhaftes Bild der Autorin Gina Kaus, über das auch an späterer Stelle noch gesprochen werden soll, und lässt den enttäuschten Liebhaber Basil alias Franz Blei über den Beginn der Beziehung resümieren: „In München hab ich sie aufgegebelt ... Sie ist im Stefanie gesessen ... eine kleine hübsche Jüdin ... Ein Garnichts ... Nicht einmal Boheme...“⁴³⁸ Dem gegenübergestellt sei ein Ausschnitt aus den Erinnerungen Leonhard Franks über das Erscheinen der Reventlow im *Café Stefanie*:

⁴³⁴ Ebd.

⁴³⁵ Ebd.

⁴³⁶ Franziska Gräfin zu Reventlow: *Romane*, [Hg. von Else Reventlow], München und Wien 1976, S. 266.

⁴³⁷ Franziska zu Reventlow wird 1871 in Husum geboren. 1893 flieht sie aus dem Landpfarrhaus in Adelby, dem sie nach langen familiären Auseinandersetzungen übergeben worden war. Sie studiert Malerei in München, heiratet 1894 Walter Lübke, von dem sie drei Jahre später wieder geschieden wird, wenige Monate vor der Geburt ihres Sohnes Rolf.

⁴³⁸ Franz Werfel: *Barbara oder die Frömmigkeit*, Berlin u. a. 1933, S. 502.

Die verarmte Gräfin Reventlow, klein, schmal und noch elegant gekleidet, die später ein heiteres Buch über ihre Liebeserlebnisse veröffentlichte, trat ein und winkte. Sie hatte nach dem Sturz in die Armut ihre Heimat in der Boheme gefunden und lächelte seither ruhig ihr: Komme, was kommt.⁴³⁹

Die Vermutung liegt nahe, dass Franz Werfel Kaus als ‚billige‘ Nachahmung der Reventlow darzustellen versucht. Dafür spricht, dass sich Gina Kaus und Franz Blei nicht im Münchener *Café Stefanie* sondern im Berliner *Café des Westens* kennen lernten⁴⁴⁰. Franz Werfel, vor der Bekanntschaft mit Alma Mahler ein guter Freund Gina Kaus', dürfte über diesen Umstand informiert gewesen sein. Im Mittelpunkt der Persiflage steht ein Lebensstil, als ‚Freundin bedeutender Männer‘, der auch Franziska zu Reventlow zugeschrieben wurde.

In ihrer Haltung zur eigenen schriftstellerischen Betätigung versuchte Franziska zu Reventlow gesellschaftliche und persönliche Vorstellungen zu vereinen: Sie übte eine selbstständige Erwerbstätigkeit aus, behielt jedoch die Sorge für ihr Kind als oberste Priorität bei. Durch die Betonung der reinen Zweckmäßigkeit ihrer literarischen Arbeit wertete sie deren Qualität ab, distanzierte sich jedoch durch ihre nüchterne Betrachtungsweise zugleich von dem Vorwurf einer zu emotionalen und damit ‚dilettantischen‘ Herangehensweise. Die immer wieder offen geäußerte Abneigung gegen das Schreiben ist dort mit Vorsicht zu betrachten, wo sie nicht mit der Abneigung gegenüber der Notwendigkeit des Gelderwerbs⁴⁴¹, für Reventlow mit Weiblichkeit an sich unvereinbar, zusammentrifft. Ihre frühe Begeisterung für Literatur, das Führen eines Tagebuches sprechen dagegen.

Zusammenfassend lässt sich der eben skizzierte Teufelskreis so darstellen: Der Weg in die literarische Professionalität und damit in das Feld der Literatur hinein bedurfte einer Rechtfertigung, da die bisherige gesellschaftliche und literarische Hierarchie durch diesen Schritt in Frage gestellt wurde. Als wirksame Rechtfertigung galt, die Versorgung der eigenen Familie sichern zu müssen. Konkret bedeutete dies jedoch

⁴³⁹ Leonhard Frank: Links wo das Herz ist, München 1952, S. 49.

⁴⁴⁰ Vgl. Gina Kaus, Von Wien nach Hollywood, S. 10.

⁴⁴¹ Vgl. hierzu Franziska Gräfin zu Reventlow, Romane, S. 75: „Beruf ist etwas woran man stirbt“.

Geld zu verdienen, dadurch Selbstständigkeit zu erlangen und sich in der Machtposition zu befinden, das Honorar bzw. die Tantiemen zu verteilen - was die gesellschaftliche Hierarchie noch um einiges stärker ins Wanken brachte. Daher gab es für Autorinnen, bei denen sich die Tatsache des Gelderwerbs dem Betrachter nicht so augenscheinlich wie bei Hedwig Courths-Mahler aufdrängte, noch eine andere Rechtfertigungsstrategie. Sie basierte auf dem Argument, dass, wie Susanne Kord feststellt, das weibliche Schreiben eher im Kontext eines Hobbys als einer professionellen Tätigkeit bewertet werden müsse, da es „im Haus und ‚nebenbei‘ ausgeübt werden konnte“⁴⁴². Ungeachtet einer tatsächlichen Entwicklung wird damit das Verharren im Bereich der Unprofessionalität betont und somit der Meinung begegnet: „Frauen sollten nicht arbeiten (vor allem nicht zum Erwerb), und sie sollten keine Kultur produzieren (vor allem nicht zum Erwerb)“⁴⁴³.

In ihrer unveröffentlichten Erzählung „...und grüss' mich nicht unter den Linden“ kritisiert Gina Kaus eine derartige Haltung. Sie erzählt die Geschichte der alternden Unterhaltungsschriftstellerin Dora Sanders, die, um ihre Familie zu unterstützen, zu schreiben begonnen hatte, damit kommerziell erfolgreich wurde, woraufhin ihr Mann sie verlässt.

Oft hatte Marholm gesagt, die üblichen Unterhaltungsromane seien weiter nichts als weibliche Handarbeiten: ein alten Muster [sic!], ein wenig Fleiss; ein paar Fäden, verknüpft verschlungen und säuberlich vernäht. Ich gab ihm recht darin, und mein Roman war eine besonders unordentliche Handarbeit, sorglos und stümperhaft zusammengepfuscht – aber doch nichts Schlimmeres als eine Handarbeit, für die ich lächerlich viel Geld bekommen hatte. Aber eben das war es. Ich glaube noch heute, er hätte mir vielleicht vergeben, wenn ich nicht so viel Geld verdient hätte.⁴⁴⁴

Lou Andreas-Salomé trägt der ablehnenden Haltung gegenüber weiblicher Berufstätigkeit Rechnung, indem sie anderen Schriftstellerinnen empfiehlt, sie mögen „ihre literarische Tätigkeit als das Accessorische

⁴⁴² Susanne Kord, *Sich einen Namen machen*, S. 44.

⁴⁴³ Ebd., S. 81.

⁴⁴⁴ Gina Kaus: „...und grüss' mich nicht unter den Linden“, [Manuskript], o. O. o. D., S. 24, zitiert aus: Nachlaß Gina Kaus EB 96/082, III.C.011, Deutsche Nationalbibliothek. Deutsches Exilarchiv 1933-1945, Frankfurt a. Main.

nicht als das Wesentliche an ihrer weiblichen Auslebung betrachten⁴⁴⁵, ohne jedoch diesen Vorschlag im eigenen Leben umzusetzen. Doch handelt es sich hier nicht allein um eine Rechtfertigungsstrategie. Lou Andreas-Salomé empfindet die „vehemente[...] Art der heutigen Frau, sich auch schriftstellerisch mit Ellbogenstößen auf den Kampfplatz zu schieben“⁴⁴⁶, als eine zerstörerische Entwicklung, aus der Produzentin wie Produkt beschädigt hervorgehen müssen. Dem aktiven Eingreifen in den literarischen Markt setzt sie weiterhin das passive Dichterinnenideal des „wurzeltiefen, unverwelklichen Baum[es]“⁴⁴⁷ entgegen, einer kleinen, weiblichen literarischen Elite, die von ökonomischen Fragen unberührt bleibt. Durch die Abgrenzung vom (professionellen) Markt wie von der den Markt beherrschenden männlichen Kritik versucht sie eine Form zu finden, die Autorinnen größere Autonomie verleiht und die Möglichkeit zu künstlerischer Entwicklung bietet.⁴⁴⁸

Der Versuch, der ‚Männerliteratur‘ eine selbstständige ‚Frauenliteratur‘ entgegenzusetzen⁴⁴⁹, wird von Andreas-Salomé jedoch selbst unterlaufen, indem zunächst die weibliche Kunstbefähigung generell und in Folge die Identität als Autorin negiert wird. Der Frau

⁴⁴⁵ Lou Andreas-Salomé, Ketzereien gegen die moderne Frau, zitiert nach: Erich Ruprecht und Dieter Bänsch (Hg.), Literarische Manifeste der Jahrhundertwende 1890-1910, S. 567.

⁴⁴⁶ Ebd., S. 568.

⁴⁴⁷ Silvia Bovenschen spricht von einer „Gegensatzkonstruktion von weiblicher Statik, die in aller Regel naturmetaphorisch ausgedeutet wird, und männlicher Dynamik“. Silvia Bovenschen, Die imaginierte Weiblichkeit, S. 27. Das Ideal der Dichterin wird in Andreas-Salomés Artikel personifiziert von der Schriftstellerin Marie Freifrau von Ebner-Eschenbach (1830-1916). Lou Andreas-Salomé, Ketzereien gegen die moderne Frau, zitiert nach: Erich Ruprecht und Dieter Bänsch (Hg.), Literarische Manifeste der Jahrhundertwende 1890-1910, S. 568.

⁴⁴⁸ Sie reagiert damit auf die von Gutjahr folgendermaßen skizzierte Situation: „Unter diesem doppelten Innovationsdruck, nämlich sich an ‚männlichen‘ Bewertungskriterien orientieren, zugleich als ‚weiblicher‘ Schriftsteller‘ positionieren zu müssen, konnte es Autorinnen kaum gelingen, sich im Lichte männlicher Kritik aus dem zu befreien, womit die Autoren der Jahrhundertwende selbst zu kämpfen hatten: dem Dilettantismus.“ Ort-rud Gutjahr, Unter Innovationsdruck, in: Waltraud Wende (Hg.), Nora verlässt ihr Puppenheim, S. 35-65, S. 50.

⁴⁴⁹ Vgl. hierzu Gisela Brinker-Gabler: Perspektiven des Übergangs. Weibliches Bewusstsein und frühe Moderne, in: Dies. (Hg.): Deutsche Literatur von Frauen, [= Bd. 2: 19. und 20. Jahrhundert], München 1988, S. 169-204, S. 191.

würde es an nötiger „Selbst Distanz“ mangeln, „worin die eigentliche Kunstbefähigung selbst beruht“.⁴⁵⁰ Weitergehend propagiert Andreas-Salomé sogar eine Auflösung der Autorinnenpersönlichkeit, da „Frauenwerke“ zu „Frauen-Wiederholungen“ geraten, also nicht Ergebnis eines kreativen Prozesses seien, sondern naturgetreue ‚Abschriften‘, die das Original „fast überflüssig“ machten.⁴⁵¹ Die Anonymität der Schreibenden wird nach Andreas-Salomé somit zum Idealfall⁴⁵². Der „große, wahre Künstler“⁴⁵³ bleibt männlich.⁴⁵⁴ Unter Ausgrenzung gesellschaftlicher und sozialer Veränderungen stellt sich ihr das Verhältnis zwischen Frau und Literatur nicht als historisch veränderbarer Zusammenhang dar, sondern bleibt eine unantastbare Konstante.

Der Vorwurf bzw. die Forderung, eine Frau könne zum einen nur ‚dilettantische‘ Literatur produzieren und dürfe zum anderen mit ihrer Kunstproduktion kein Geld verdienen, lag vermutlich nicht ausschließlich in konservativen oder reaktionären Kodizes begründet, mit denen man zum Teil der ‚Frauenbewegung‘ begegnete. Der rasche Zuwachs an Literaten und Literatinnen beförderte auch das Konkurrenzdenken: Mancher Autor mag seine Chancen durch das auf Grund weiblicher Produktion vergrößerte literarische Angebot gefährdet gesehen haben, wenn auch sicher nicht mit Thessa von R. von einer „Panik ohnegleichen“⁴⁵⁵ im „deutschen Dichterwald“⁴⁵⁶ gesprochen werden kann. Die

⁴⁵⁰ Lou Andreas-Salomé, Ketzereien gegen die moderne Frau, zitiert nach: Erich Ruprecht und Dieter Bänisch (Hg.), Literarische Manifeste der Jahrhundertwende 1890-1910, S. 567.

⁴⁵¹ Ebd., S. 568.

⁴⁵² Vgl. ebd.

⁴⁵³ Ebd.

⁴⁵⁴ An anderer Stelle hält Lou Andreas-Salomé fest: „Bei solchen begrifflichen Arbeiten empfand ich mich verstärkt als bei einem weiblichen Tun, dagegen bei allem, was in Dichterisches einschlägt, als bei einem männlichen; darum sind auch meistens die Frauengestalten von mir mit den Augen des Mannes angeschaut.“ Entgegen ihrer Forderung nach einer vom männlichen Kunstschaffen losgelösten weiblichen Literatur, jedoch erzwingenmaßen als Ergebnis der von ihr formulierten Aberkennung ‚weiblicher Kunstbefähigung‘, findet Andreas-Salomé den Zugang zum ‚Dichterischen‘, also zu anspruchsvoller Literatur nur durch das Hineinversetzen in eine männliche Identität. Lou Andreas-Salomé: Lebensrückblick. Grundriß einiger Lebenserinnerungen, [Aus dem Nachlaß herausgegeben von Ernst Pfeiffer], Frankfurt a. Main 1968, S. 172. Vgl. hierzu auch Susanne Kord, Sich einen Namen machen, S. 55.

⁴⁵⁵ Thessa von R., Die Frau in der Dichtung, zitiert nach: Erich Ruprecht und Dieter Bänisch, Literarische Manifeste der Jahrhundertwende 1890-1910, S. 551.

Chance auf ökonomischen Erfolg oder literarische Anerkennung verschlechterte sich allerdings mit der wachsenden Anzahl der Mitkonkurrenten und –konkurrentinnen für Autoren ebenso wie für Autorinnen.

Eine feste Position innerhalb des Feldes der eingeschränkten Literaturproduktion, die hohe Anerkennung einbringt und zugleich Gleichgültigkeit gegenüber den Möglichkeiten kommerziellen Gewinns einfordert, nahmen nur sehr wenige Autorinnen ein, allen voran Ricarda Huch, der von Spiero eine „Meisterschaft in der Prosadichtung“⁴⁵⁷ zuerkannt wird, sowie eine „feine[...] Künstlerhand“.⁴⁵⁸ 86 Jahre später beurteilt Karin Tebben in ihrer Arbeit *Deutschsprachige Schriftstellerinnen des Fin de siècle* Ricarda Huch als „singuläre Erscheinung“,⁴⁵⁹ die sich durch ihre sprachtheoretischen Auseinandersetzungen von ihren Kolleginnen unterschied. Ricarda Huch war nahezu die einzige Autorin, die zur arrivierten Avantgarde aufstieg, und deren Romane *Erinnerungen von Ludolf Ursleu dem Jüngeren* und *Aus der Triumphgasse* schon zu Lebzeiten zu einem literarischen Kanon gehörten und immer noch gehören. In ihrer Position als ‚sprachbeherrschende‘ und ‚formgebende‘ Autorin verfügte sie über hohes symbolisches Kapital, jedoch nur über ein eingeschränktes Publikum, wie 1903 ein Rezensent beklagt: „Man hört ihren Namen, außer in einem Kreise stiller, aber treuer Anhänger, nicht eben häufig. Die Namen anderer Frauen, die künstlerisch ungleich weniger zu bedeuten haben, sind in aller Munde.“⁴⁶⁰

⁴⁵⁶ Ebd.

⁴⁵⁷ Heinrich Spiero, *Geschichte der deutschen Frauendichtung seit 1800*, S. 96.

⁴⁵⁸ Ebd., S. 98. Vgl. hierzu auch Paul Remer, *Neue Frauendichtung*, in: *Das litterarische Echo*, 8. Jg./Heft 13, Sp. 927-932: „Da bleiben nur wenige Dichterinnen übrig, die man zugleich auch als Künstlerinnen ansprechen darf: von den älteren besonders Ricarda Huch.“

⁴⁵⁹ Karin Tebben, *Der weibliche Blick auf das Fin de siècle*, in: Dies. (Hg.), *Deutschsprachige Schriftstellerinnen des Fin de siècle*, S. 1-47, S. 19.

⁴⁶⁰ Hans Bethge: Ricarda Huch, in: *Das litterarische Echo*, 5. Jg./Heft 11 (1902-1903), Sp. 734-744, Sp. 734. Auch Hans Reimann klagt zu einem späteren Zeitpunkt in seiner bereits erwähnten Polemik: „Bücher und Menschen nennt sich eine in Leipzig erscheinende Zeitschrift, die unentgeltlich an jeden in Südamerika wohnenden Deutschsprechenden geschickt wird. Nummer 1 des zweiten Jahrgangs 1921 bringt einen Artikel über deutsche Dichterinnen. Es ist nicht wahr, daß er von Ricarda Huch und Else Lasker-Schüler handelt. [...] Nein, er handelt von der Hedwig Kurz-Malheur“. Hans Reimann, *Hedwig Courths-Mahler*, S. 7.

4. Schreiben zwischen den Weltkriegen: Gesellschaftliche, strukturelle und ästhetische Rahmenbedingungen

Wir leben in einer Übergangsperiode, die dazu bestimmt ist, Lebendiges zu erhalten, Verbrauchtes aufzusaugen und Neues vorzubereiten.⁴⁶¹

Die Kultur der Weimarer Republik wurde medial stark über Schlagworte vermittelt. Hierfür verantwortlich gemacht werden kann der von Helmut Lethen so benannte „Furor des Rasterns“⁴⁶²: Man versuchte dem sozialen Umbruch und seinen Folgen mit einem „klirrenden Schematismus“⁴⁶³ zu begegnen. Auch bei dem Versuch der Rekonstruktion jener Zeit kann es daher nützen, auf Schlagwortketten zurückzugreifen. Hans Ulrich Gumbrecht hat sie in einem Buch über das Jahr 1926 lose aneinandergesetzt in dem Bestreben, „manche der Welten von 1926 heraufzubeschwören“⁴⁶⁴, die über Begriffe wie ‚Angestellte‘, ‚Boxen‘, ‚Fließband‘, ‚Reporter‘ oder ‚Revue‘ zugänglich gemacht werden sollen. Diese Begriffe aus den Bereichen Arbeit, Freizeit oder Technik eint vor allem ihr Bezug auf ein weiteres, übergeordnetes Schlagwort: das der ‚Neuartigkeit‘⁴⁶⁵:

⁴⁶¹ Samuel Fischer: Bemerkungen zur Bücherkrise, in: Die literarische Welt, 2. Jg./Nr. 43 (1926), S. 1-2, S. 2.

⁴⁶² Helmut Lethen, Verhaltenslehren der Kälte, S. 40.

⁴⁶³ Ebd., S. 40f.: „Alle Phänomene vom Körperbau bis zum Charakter, von der Handschrift bis zur Rasse werden klassifiziert. Wenn die stabilen Außenhalte der Konvention wegfallen und eine Diffusion der vertrauten Abgrenzungen, Rollen, Sozialcharaktere und Fronten gefürchtet wird, antwortet die symbolische Ordnung mit einem klirrenden Schematismus, der allen Gestalten auf dem nebligen Feld des Sozialen wieder klare Konturen verleiht.“ Vgl. hierzu auch Hans Ulrich Gumbrecht, 1926, S. 345: „Die alten Kosmologien wurden verdrängt von der ständigen Suche nach Normen und Modellen, die eine Bewertung und Gestaltung der Realität ermöglichen sollen.“

⁴⁶⁴ Ebd., S. 8.

⁴⁶⁵ Vgl. hierzu auch Kornelia Vogt-Prackl: Bestseller in der Weimarer Republik 1925-1930. Eine Untersuchung, Herzberg 1987, (= Arbeiten zur Geschichte des Buchwesens in Deutschland. Hg. von Paul Raabe, Heft 5), S. 15: „Die Zwanziger Jahre waren eine Zeit der Flucht nach vorn, der Neu-Orientierung und ‚neu‘ wurde auch zum Schlagwort der Zeit“. Vgl. Erika Billeter(Hg.): Die zwanziger Jahre. Kontraste eines Jahrzehnts, Bern 1973, S 5: „So pluralistisch sich das Jahrzehnt auch gebärdete, es fand doch für seine diversen Äuße-

Neu war für die Zeitgenossen alles: die Zeit und deren Geist, die Schönheit, das Bauen, die Mode. Man sprach von ‚Neuer Sachlichkeit‘, dem ‚Neuen Heim‘, dem ‚Neuen Fotografen‘, der ‚Neuen Form‘. [...] Das Bewußtsein von einem neuen Geist, der sich während des 20. Jahrhunderts abzuzeichnen begann, drückte sich auch in Buchtiteln aus: Graf Keyserlings ‚Die neu entstandene Welt‘ oder Hermann Herrigels ‚Das neue Denken‘, Moholy-Nagys ‚The New Vision‘ (1928), Werner Graeffs ‚Es kommt der neue Fotograf‘ (1929), A. Huxleys ‚Brave New World‘ 1932 um nur einige zu zitieren. [...] Neu war der Ausdruck für alles, was das Jahrzehnt an ungewöhnlichen Möglichkeiten erschloß, die einen Bruch mit der Vergangenheit bedeuteten.⁴⁶⁶

Diese Neuartigkeit wiederum ist nur mittels Bewegung zu erzeugen und zu erkennen, das heißt durch einen Standortwechsel oder einen Wechsel der Blickrichtung. Zwar merkt Gumbrecht in einer vorangestellten Gebrauchsanweisung an, dass er „nicht sonderlich enttäuscht [wäre], wenn er erführe, daß die Welten von 1925 oder 1927 (und so weiter) gar nicht so verschieden waren von jenen Welten, die er für das Jahr 1926 rekonstruiert hat“.⁴⁶⁷ Die Zeit zwischen den Weltkriegen wird allerdings nicht nur durch die politischen Daten eindeutig abgegrenzt. Entscheidender ist, dass die von Zeitgenossen innerhalb der Felder apperzipierte enorme Bewegungsgeschwindigkeit und die so wahrgenommene rapide Veränderung der jeweiligen Felder es vielen schwierig oder sogar unmöglich erscheinen ließen, an die Zeit vor dem ersten Weltkrieg bewusst anzuknüpfen oder sich gar in ihr wiederzufinden. So fungieren die Schlagworte nicht nur vom heutigen Standpunkt, sondern bereits innerhalb der Kultur der Weimarer Republik als Wegweiser zu den Knotenpunkten gesellschaftlichen Wandels und kultureller Projektionen, an denen fortschrittsgläubige wie warnende Stimmen aufeinandertreffen, um euphorisch oder missbilligend am identitätsstiftenden Zeitgeist zu operieren.⁴⁶⁸ Die Begeisterung für das Automobil oder das

rungen und seine unter ganz verschiedenen Gesichtspunkten zu lokalisierenden Annäherungen an einen modernen Stil ein einigendes Wort, das immer wieder auftaucht und geradezu als Schlagwort die zwanziger Jahre begleitet: das Wort ‚neu‘.“

⁴⁶⁶ Ebd.

⁴⁶⁷ Hans Ulrich Gumbrecht, 1926, S. 9.

⁴⁶⁸ So betitelte etwa Rudolf Kayser seine kritische Betrachtung der Neuen Sachlichkeit mit dem Titel „Schlagwortdämmerung“, und spricht von der „Herrschaft des Schlagwortes als

Sechstagerennen verweist nicht nur auf ein neues Freizeitverhalten und die explosionsartig angestiegene Sportbegeisterung, sondern wird darüber hinaus zum Symbol für gesellschaftliche Beweglichkeit wie die Technik des neuen Mediums Film oder die technische Neuerung bei der Herstellung von Printmedien: „Es ist keine Frage, das Zeitalter vollendet sich im Drehen, in Rotationsmaschinen und Kurbelkasten.“⁴⁶⁹

Die im Folgenden aufgegriffenen Schlagworte fokussieren Veränderungen des literarischen Feldes, in dem sich die Autorinnen Vicki Baum und Gina Kaus bewegten. Da „[o]hne die Kenntnis des Büchermarkts [...] das Wirken aller an ihm beteiligten Berufsgruppen nicht zu begreifen“⁴⁷⁰ ist, bildet ein kurzer Überblick über denselben, unter anderem unter dem Schlagwort ‚Bücherkrise‘, den Anfang. Ihm folgt eine Darstellung der Veränderung des literarischen Betriebs in Richtung einer ‚Multimedialität‘ sowie des Wandels der literarischen Öffentlichkeit zum ‚Massenpublikum‘. Des Weiteren wird, auch über das literarische Feld hinausgehend, eine Kultur der ‚Neuen Sachlichkeit‘ und das Phänomen der ‚Neuen Frau‘ beleuchtet.

Nachfolge schöpferischer Menschen und Ideen“. Rudolf Kayser: Schlagwortdämmerung, in: Die Neue Rundschau, 40. Jg/Bd. 2 (1929), S. 423-427, S. 424.

⁴⁶⁹ Hermann von Wedderkorp: Wandlungen des Geschmacks, in: Der Querschnitt, 6. Jg./Heft 7 (1926), S. 497-502, S. 498. Vgl. hierzu auch Richard Huelsenbeck: Bejahung der modernen Frau, in: Friedrich Markus Huebner: Die Frau von morgen wie wir sie wünschen, [Eine Essaysammlung aus dem Jahr 1929. Mit einem Vorwort von Silvia Bovenschen], Frankfurt a. Main 1990, S. 33-37, S. 35. Nach der bei E. A. Seemann in Leipzig erschienenen Ausgabe von 1929: „Die Welt ist in einem Umbildungsprozeß begriffen, der seine letzte Ursache in der Einführung der Maschine hat.“ Helmuth Lethen weist in seinem Kapitel ‚Verkehr als Wahrnehmungsmodell‘ außerdem darauf hin, dass das ‚Paradigma des Verkehrs‘ als Vergleichsmodell und Regelwerk für die „Angemessenheit des Verhaltens“ fungierte. Helmut Lethen, Verhaltenlehren der Kälte, S. 46.

⁴⁷⁰ Paul Raabe: Das Buch in den zwanziger Jahren. Aspekte einer Forschungsaufgabe, in: Ders. (Hg.): Das Buch in den zwanziger Jahren. Vorträge des zweiten Jahrestreffens des Wolfenbütteler Arbeitskreises für Geschichte des Buchwesens 16. bis 18. Mai 1977, Hamburg, (= Wolfenbütteler Schriften für Geschichte des Buchwesens, Bd. 2), S. 9-32, S. 20.

4.1. Veränderungen des Buchmarktes

Würde man den Buchmarkt im übertragenen Sinne als ein ‚Spiel‘ betrachten, dann wäre es notwendig, das Spielfeld, die Spielfiguren sowie grundsätzliche Regeln zu kennen, bevor man Auskunft über den Verlauf des Spiels geben kann. Einige Zahlen sind hier zunächst sehr hilfreich: 1920 teilten sich den deutschen Buchmarkt 9.544 Verlage und Sortimentsbetriebe, über 1.000 weitere kamen in den folgenden fünf Jahren hinzu. Konjunkturbedingt sank die Zahl drei Jahre später wieder auf knapp über 9.000, 1933 sogar auf 8.680 Betriebe, was dem Stand von 1906 entspricht.⁴⁷¹ Britta Scheideler stuft den Buchhandel vor dem Hintergrund der gesamtwirtschaftlichen Lage anhand der Konkursziffern dennoch als „relativ krisenfest“⁴⁷² ein. Berlin stand dabei mit 1.611 Betrieben „[a]n der Spitze der Verlagsorte“⁴⁷³, gefolgt von Leipzig und München⁴⁷⁴. 36% der Autoren hatten ihren Hauptwohnsitz in Berlin⁴⁷⁵, das 1920 zur „zweitgrößten Stadt der Erde“⁴⁷⁶ anwächst, und zur „literarische[n] Hauptstadt Deutschlands“⁴⁷⁷ avanciert, zum „Gravitationszent-

⁴⁷¹ Britta Scheideler: Zwischen Beruf und Berufung. Zur Sozialgeschichte der deutschen Schriftsteller von 1880 bis 1933, Frankfurt a. Main 1997, (= Sonderdruck aus dem „Archiv für Geschichte des Buchwesens“, Bd. 46), S. 193f. Nach Scheideler handelt es sich bei diesen Zahlen um ‚Näherungswerte‘.

⁴⁷² Ebd., S. 194: „Zwar nahmen auch in diesem Gewerbe, parallel zu den von 370 auf 294 Mio. RM sinkenden Umsätzen (ohne Zeitschriften) der Verlage und des Sortiments, die Insolvenzen von 1927 bis 31 um 145% zu, ab 1930 ging die Konkursziffer jedoch um 13% zurück, während sie in der Gesamtwirtschaft noch um 19% zunahm.“

⁴⁷³ Ebd., S. 194.

⁴⁷⁴ Ebd.

⁴⁷⁵ Ebd., S. 208.

⁴⁷⁶ Manfred Beyer: Weimar: Anspruch und Wirklichkeit der Provinz, in: Michael Klein; Dieglinde Klettenhammer und Elfriede Pöder (Hg.): Literatur der Weimarer Republik. Kontinuität – Brüche, Innsbruck 2002, (= Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft: Germanistische Reihe, Bd. 64), S. 15 – 28, S. 15.

⁴⁷⁷ Erhard Schütz: Romane der Weimarer Republik, München 1986, S. 32. Die ansteigende Zahl in Berlin lebender Autoren und Autorinnen korrelierte mit einem allgemein starken Zuzug in die Großstadt: „In den letzten beiden Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts wurde die Stadt zum Zentrum der zweiten Industriellen Revolution. Hochmoderne Industrien siedelten sich an. Dienstleistungen folgten, die Stadt bot Arbeitsplätze, der Zuzug war enorm. [...] In Berlin lebten 1871 circa 800.000 Einwohner, 1890 knapp 1,6 Millionen, 20 Jahre später etwas mehr als zwei Millionen Einwohner. Nach der Eingemeindung zu

rum der Literatur in deutscher Sprache⁴⁷⁸. Unterschieden werden können die Verlage der Weimarer Republik zum einen in ihrer politischen Ausrichtung, zum anderen darin, „welchen Anteil sie [...] den kurzfristigen sicheren Investitionen einräumen“, und „welches Verhältnis bei ihren Autoren zwischen Langzeit-Schriftstellern und Kurzzeit-Schriftstellern besteht“.⁴⁷⁹ Die Länge des Produktionszyklus ist nach Pierre Bourdieu „einer der besten Gradmesser für die Stellung eines Unternehmens der Kulturproduktion im Feld“.⁴⁸⁰ Tendenziell wurde die Verlagslandschaft von Großkonzernen dominiert: dem Verlag des deutschnationalen und rechtskonservativen Alfred Hugenberg⁴⁸¹, dem Verlag Rudolf Mosse, der 1932 von Hugenberg in den Konkurs getrieben wurde⁴⁸², und dem bürgerlich-liberalen Ullsteinverlag, der im Jahr

Großberlin 1920 waren es über vier Millionen“. Rudolf Stöber: Zeitungsstadt Berlin – überschätzt, unterschätzt, vergessen?, in: 125 Jahre Ullstein. Presse- und Verlagsgeschichte im Zeichen der Eule, Berlin 2002, S. 34-39, S. 35.

⁴⁷⁸ Wendelin Schmidt-Dengler: Schienenstränge. Wien – Berlin und zurück: Literarische Spiegelungen, in: Bernhard Fetz und Hermann Schlösser (Hg.), Wien-Berlin, S. 79-91, S. 83.

⁴⁷⁹ Pierre Bourdieu, Die Regeln der Kunst, S. 232.

⁴⁸⁰ Ebd., S. 229: „Ein Unternehmen steht dem ‚kommerziellen‘ Pol um so näher, je direkter oder umfassender seine Produkte einer *vorher und in vorgegebenen Formen bestehenden Nachfrage* entsprechen. [...] Wir haben so, auf der einen Seite, Unternehmen *mit kurzem Produktionszyklus*, die die Risiken durch vorweggenommene Anpassung an die erforschbare Nachfrage zu minimieren trachten und über Kommerzialisierungsnetze und Verfahren der Verkaufsförderung (Werbung, Öffentlichkeitsarbeit usw.) verfügen, mit denen der beschleunigte Eingang der Profite durch eine rasche Zirkulation von zu rascher Veralterung verurteilten Produkten gewährleistet werden soll; und auf der anderen Seite Unternehmen *mit langen Produktionszyklen*, die auf die Akzeptanz der kulturellen Investitionen immanenten Risiken und vor allem auf die Befolgung der spezifischen Gesetze des Kunsthandels gegründet sind: Mangels eines Marktes in der Gegenwart ist diese gänzlich der Zukunft zugewandte Produktion darauf bedacht, sich einen Lagerbestand an Produkten anzuschaffen, die freilich immer der Gefahr ausgesetzt sind, in den Stand stofflich-materieller Gegenstände zurückzufallen (und als solche, etwa nach Papiergewicht, taxiert zu werden).“

⁴⁸¹ Vgl. hierzu Rudolf Stöber, Zeitungsstadt Berlin – überschätzt, unterschätzt, vergessen?, in: 125 Jahre Ullstein, S. 37. Hugenberg war ein ehemaliger Krupp-Manager. Seinen Verlag baute er mit finanzieller Hilfe aus der Industrie auf, die ursprünglich dazu gedacht war, den angeschlagenen Scherl-Verlag zu sanieren, den Hugenberg 1916 übernahm.

⁴⁸² Vgl. ebd.: „Hugenberg nahm außerdem über Anzeigenvermittlung Einfluss. Damit ruinierte er den Mosse-Verlag, der 1932 Konkurs anmelden musste.“

1929 als „the largest publishing house on the European continent“⁴⁸³ galt. Politischer Gegenspieler Hugenbergs unter den Verlagsriesen war der Verlag des KPD-Reichstagsabgeordneten Willi Münzenberg, in dem unter anderem die *Arbeiter-Illustrierten-Zeitung*⁴⁸⁴ herausgegeben wurde. In Bezug auf ihre Verlags-Programmatische bildeten der ‚Kulturverlag‘⁴⁸⁵ S. Fischer und der kommerziell orientierte Verlagskonzern Ullstein⁴⁸⁶ ein ähnliches Gegensatzpaar⁴⁸⁷. Schöngeistige Verlage, wie eben S. Fischer, der Insel-Verlag oder die Deutsche Verlagsanstalt rangierten „im Mittelfeld der Produktionszahlen“⁴⁸⁸. Die Deutsche Verlagsanstalt war für einige Jahre Publikationsort der ‚anspruchsvolleren‘ Texte Vicki Baums. In den Jahren 1921 und 1922 wurden die Verlage Egon Fleischel & Co. und Schuster & Loeffler der Deutschen Verlagsanstalt angegliedert und die Autorinnen Clara Viebig, Helene Böhlau und Ina Seidel übersiedelten mit ihnen⁴⁸⁹; ebenso auch Vicki Baum, deren Romandebüt *Frühe Schatten. Das Ende einer Kindheit* von 1914 fünf Jahre später vom Verlag Fleischel & Co. wieder aufgelegt worden war. Ihr Novellenband *Schloss-*

⁴⁸³ Lynda J. King, *Best-sellers by Design*, S. 50.

⁴⁸⁴ Vgl. Britta Scheideler, *Zwischen Beruf und Berufung*, S. 194f.

⁴⁸⁵ Vgl. Kerstin Barndt, *Sentiment und Sachlichkeit*, S. 33. S. Fischer stellte mit seinen Autoren über die Hälfte der Mitglieder der Sektion Dichtkunst der Preußischen Akademie der Künste. Die Sektion für Dichtkunst war eine staatliche Gründung und sollte „auf die Wichtigkeit der Literatur im Leben der Nation aufmerksam machen und zugleich eine Instanz von kultureller Autorität darstellen, die das literarische Leben förderte“, in: Anton Kaes (Hg.): *Weimarer Republik. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1918-1933*, Stuttgart 1983, S. XIX-LII, S. XXII.

⁴⁸⁶ Vgl. Kerstin Barndt, *Sentiment und Sachlichkeit*, S. 33.

⁴⁸⁷ Nadolny überträgt das spannungsreiche Verhältnis der Verlage in seinem *Ullsteinroman* auch auf die persönlichen Beziehungen zwischen Samuel Fischer, (übrigens ein Vetter Leopold Ullsteins), und Hans Ullstein, die, seiner Darstellung nach, von Abneigung geprägt war. Vgl. Sten Nadolny: *Ullsteinroman*, München 2003, S. 236.

⁴⁸⁸ An erster Stelle lag dabei die Deutsche Verlagsanstalt mit 155 neuen Buchtiteln, gefolgt vom S. Fischer Verlag mit 112 und dem Insel-Verlag mit 91 neuen Titeln jährlich. Siehe: Paul Raabe, *Das Buch in den zwanziger Jahren*, in: Ders. (Hg.), *Das Buch in den zwanziger Jahren*, S. 21f.

⁴⁸⁹ Die Deutsche Verlagsanstalt hatte den Schwerpunkt ihres Programms von der Jahrhundertwende bis Anfang der 1920er Jahre neben der Kunstgeschichte vor allem auf Politikgeschichte, Biografie und Briefliteratur gelegt. Vgl. *Deutsche Verlags-Anstalt 1848-1923. Zweiundneunzig Handschriften von Autoren des Verlags mit einer geschichtlichen Einleitung und einem Bücherverzeichnis*, Stuttgart, Berlin und Leipzig 1923, S. 12.

theater von 1921 erschien im selben Jahr, sowohl bei Fleischel & Co. als auch bei der Deutschen Verlagsanstalt. Dort folgten ihm bis 1925 jährliche Veröffentlichungen, insgesamt zwei Novellensammlungen, eine Novelle und zwei Romane.

Größere Bedeutung für die Karrieren Vicki Baums und Gina Kaus' hat allerdings der Ullsteinkonzern. 1918 gehörten dem Unternehmen bereits sechs Zeitungen⁴⁹⁰, vier Zeitschriften⁴⁹¹ sowie der 1903 gegründete Ullstein Buchverlag an. Dieser war aus den Buchprämien, welche den Tageszeitungen beigelegt waren⁴⁹² und den broschierten „Erörterungen juristischer Fragen“⁴⁹³ der ersten Jahrgänge entstanden, die sich später zu „mehr ins Allgemeine gehende[n] Ratgeberbüchlein“⁴⁹⁴ ausgeweitet hatten. 1919 wurde das Programm des Konzerns durch den Propyläen-Verlag ergänzt, der, nach dem Verständnis Franz Ullsteins, ebenso wie die *Vossische Zeitung* „zur Weinabteilung unseres Hauses“⁴⁹⁵ gehörte. Der Münchener Georg Müller Verlag, in dem Gina Kaus 1920 die Novelle *Der Aufstieg* veröffentlichte, war nach dem Tod Georg Müllers in finanzielle Schwierigkeiten geraten und verkaufte 1919, neben anderen klassischen Ausgaben, die Propyläen-Edition mit Werken Goethes an Ullstein. Diese wurde zum Namensgeber für den neu gegründeten Verlag.⁴⁹⁶ Auch dies war wohl ein Grund, warum Kaus mit einer Veröffentlichung ihres Romans *Die Verliebten* im Propyläen-Verlag rechnete. Bis 1928 wächst der Ullstein Verlag noch um vier Zei-

⁴⁹⁰ Die *Berliner Zeitung*, *Berliner Abendpost*, die 1922 in der *Berliner Allgemeinen Zeitung* aufgeht, die *Berliner Morgenpost*, *Berliner Illustrierte Zeitung* und die *Vossische Zeitung*, nach den Worten Nadolnys ein „Zuschußunternehmen“. Vgl. Sten Nadolny, Ullsteinroman, S. 331.

⁴⁹¹ Die *Dame*, *Ullsteins Blatt der Hausfrau*, *Modenwelt* und *Bauwelt*.

⁴⁹² „Es lag mit der wachsenden Auflagezahl der Zeitungen nahe, derartige Schriften im eigenen Verlage herauszugeben und dafür Autoren von Ruf heranzuziehen.“ Georg Bernhard: Die Geschichte des Hauses, in: 50 Jahre Ullstein 1877-1927, Berlin 1927, S. 1-146, S. 65.

⁴⁹³ Ebd., S. 66.

⁴⁹⁴ Ebd.

⁴⁹⁵ Sten Nadolny, Ullsteinroman, S. 331.

⁴⁹⁶ Vgl. hierzu Georg Bernhard, Die Geschichte des Hauses, in: 50 Jahre Ullstein 1877-1927, S. 106. Bei Sten Nadolny heißt es in etwas reduzierter Form, die Aufgabe des Propyläen-Verlages sei es zunächst gewesen, die Goethe- und Schillerausgabe des Münchener Georg-Müller-Verlags weiterzuführen. Vgl. Sten Nadolny, Ullsteinroman, S. 324.

tungen⁴⁹⁷ und fünf weitere Zeitschriften⁴⁹⁸. Dramatische Werke, wie zum Beispiel 1921 Vicki Baums Kinderstück *Halloh, wer fängt Flip und Flap? oder Das große Abenteuer von Bastelhans und Quasselgrete*, wurden in dem zu Ullstein gehörenden Arkadia-Verlag veröffentlicht. Ein Non-bookbereich mit einem Kartenvorverkauf und dem Vertrieb von Versicherungen vervollständigte das Imperium. „Was Ullstein war, wußte in Berlin jedes Kind“⁴⁹⁹, erinnerte sich Max Krell.

1927 ist auf dem Buchmarkt genreübbergreifend eine Rekordproduktion⁵⁰⁰ zu verzeichnen, und auch wenn diese zwischen 1927 und 1929 wieder abfällt, bleibt die Buchproduktion im internationalen Vergleich dennoch hoch⁵⁰¹. Von einem adäquaten „Rekordkonsum“⁵⁰² kann allerdings nicht die Rede sein. Das potentielle Lesepublikum der Arbeiter und Angestellten verfügte seit der Einführung des 8-Stunden-Tages

⁴⁹⁷ 1920 kommen bei Ullstein die *Berliner Montagspost* und die russischsprachige Emigrantenzeitung *Rul* heraus, 1927 die Sonntagszeitung *Die Grüne Post*, 1928 die Abendzeitung *Tempo*.

⁴⁹⁸ 1921 die vierzehntägige Kinderzeitschrift *Der heitere Fridolin* und drei Jahre später die Monatszeitschrift *Uhu* sowie der von Alfred Flechtheim übernommene *Querschnitt*. 1925 erscheinen *Koralle. Monatshefte für alle Freunde von Natur und Technik* und die Programmzeitschrift *Sieben Tage*.

⁴⁹⁹ Max Krell, *Das alles gab es einmal*, S. 73.

⁵⁰⁰ Vgl. Paul Raabe, *Das Buch in den zwanziger Jahren*, in: Ders. (Hg.), *Das Buch in den zwanziger Jahren*, S. 18: „Man hat sich zu vergegenwärtigen, daß 1927 mit 31026 Neuerscheinungen und Neuauflagen ein Rekord in dieser Hinsicht aufgestellt wurde.“ Im Bereich der Belletristik erreichte die Buchproduktion bereits 1920, in dem Jahr als Vicki Baums Roman *Eingang zur Bühne* die Reihe *Ullsteins Roman für 1 Mark* eröffnete, einen Höchststand mit 6.515 Erscheinungen, vgl. Britta Scheideler, *Zwischen Beruf und Berufung*, S. 193.

⁵⁰¹ Vgl. auch Herbert G. Göpfert: Die „Bücherkrise“ 1927 bis 1929. Probleme der Literaturvermittlung am Ende der zwanziger Jahre, in: Paul Raabe, (Hg.), *Das Buch in den zwanziger Jahren*, S. 33-45, S. 35: „Die Produktion zeigt also von 1927 bis 1929 eine fallende Tendenz, ist insgesamt aber sehr hoch.“ Im Bereich der Belletristik wurden 1927 5100 Titel, 1928 4500 Titel produziert. Vgl. auch Nicole Nottelmann, Vicki Baum, in: Britta Jürgs, *Leider hab ich's Fliegen ganz verlernt*, S. 43: „Trotz der sogenannten ‚Bücherkrise‘ im Jahr 1929 und der großen Konkurrenz des Kinos expandiert der Markt der Massensliteratur.“ Vgl. hierzu auch Kerstin Barndt, „Mittlerinnen zwischen Buch und Volk“?, in: Sabina Becker (Hg.), *Jahrbuch zur Literatur der Weimarer Republik*, [In Zusammenarbeit mit Eckhard Faul und Rainer Marx, Bd. 5], S. 77-113, S. 79.

⁵⁰² Kornelia Vogt-Praclik, *Bestseller in der Weimarer Republik 1925-1930*, S. 18f.

1919 zwar über ausreichend Freizeit⁵⁰³, jedoch nur geringe Kaufkraft. Britta Scheideler stellt fest, dass der in literarische Produkte investierte Betrag von 7,40 RM im Jahr 1913 auf 9,40 RM 1929 anstieg, dies aber unter Berücksichtigung einer Inflationsrate von 30% als „realer Rückgang“⁵⁰⁴ gewertet werden muss. Der Buchmarkt hatte also mit einer Überproduktion zu kämpfen, die in zeitgenössischen Texten als eine der wichtigsten Ursachen der ‚Bücherkrise‘ gewertet wurde.⁵⁰⁵ In der Jubiläumsschrift zum 50-jährigen Bestehen des Ullstein-Verlages schrieb Georg Bernhard, der Geschmack der breiten Leserschichten habe sich verändert. Vor allem Biografien, Memoiren und Kriegserinnerungen sorgten jetzt für hohe Umsätze. Nach der Inflation von 1923 jedoch, so Bernhard weiter, wären „gerade jene weiten Volksschichten, denen der Ullsteinsche Buchverlag mit seiner billigen, populären Literatur dienen wollte, außerstande, noch Bücher zu kaufen“.⁵⁰⁶ Ullstein verlegte seine

⁵⁰³ Vgl. hierzu Lynda J. King, *Best-sellers by Design*, S. 21f.

⁵⁰⁴ Britta Scheideler, *Zwischen Beruf und Berufung*, S. 197. Auch Herbert G. Göpfert hält fest, „daß die Preise von Büchern seit 1913 viel weniger stark gestiegen waren als die anderer Wirtschaftsgüter, daß aber Gehälter und Löhne n o c h viel weniger gewachsen waren, daß zudem die Inflation alle Ressourcen aufgebracht (sic!) hatte, daß also die Kaufkraft der Bevölkerung ganz erheblich geringer war als vor dem Krieg.“ Herbert G. Göpfert, *Die ‚Bücherkrise‘ 1927 bis 1929*, in: Paul Raabe (Hg.), *Das Buch in den zwanziger Jahren*, S. 37. Den geringeren Anstieg der Buchpreise von 125 % des Vorkriegspreises im Vergleich zur Erhöhung der Lebenshaltungskosten auf 175 % des vor dem Krieg Üblichen bestätigt auch Josef Ponten: o. T., in: *Die Krise des Buches, Wege zu ihrer Linderung. Ratschläge und Meinungen deutscher Autoren*, in: *Die Literarische Welt*, 7. Jg./Nr. 30 (1931), S. 5f., S. 5.

⁵⁰⁵ Vgl. hierzu Herbert G. Göpfert, *Die ‚Bücherkrise‘ 1927 bis 1929*, in: Paul Raabe (Hg.), *Das Buch in den zwanziger Jahren*, S. 35: „Überproduktion ist denn auch einhellig das häufigste Stichwort, das uns in unseren Quellen als Symptom der Bücherkrise begegnet, für Kurt Wolff zum Beispiel ist das der Ausgangspunkt dieser Krise überhaupt.“ Der Schriftsteller Frank Thieß etwa schreibt 1931: „Der schlechte Absatz auf dem Büchermarkt ist u. a. auch eine Folge der Ueberproduktion“. Frank Thieß: o. T., in: *Die Krise des Buches, Wege zur ihrer Linderung*, in: *Die Literarische Welt*, 7. Jg./Nr. 30 (1931), S. 6. Auch Franz Blei stellt eine „Ueberproduktion an Büchern, zumal der Belliteratur“ fest. Ebd.

⁵⁰⁶ Georg Bernhard, *Die Geschichte des Hauses*, in: *50 Jahre Ullstein 1877-1927*, S. 106. Auch Arnold Zweig spricht vom „Absinken derjenigen Leserkreise, die uns unentbehrlich scheinen und die für lebensnotwendigere Dinge, als es Bücher nun einmal sind, den Hauptteil ihres Einkommens ausgeben müssen“. Arnold Zweig: o. T., in: *Die Krise des Buches, Wege zu ihrer Linderung*, in: *Die Literarische Welt*, 7. Jg./Nr. 30 (1931), S. 5.

„buchverlegerische Tätigkeit fast vollkommen auf den Propyläen-Verlag“.⁵⁰⁷ Mit der Wiederauflage von Klassikern konnte rasch darauf reagiert werden, dass sich das neue Publikum nun wieder vorwiegend aus gehobeneren, das heißt zahlungskräftigen Gesellschaftsschichten zusammensetzte.

Die Inflation wirkte sich aber selbstverständlich nicht nur nachteilig auf die Kaufkraft des Publikums aus, sondern hatte gleichermaßen fatale Auswirkungen auf Einkommen und Vermögen der Autorinnen und Autoren. Viele hatten „bereits 1922 ihr Rentenvermögen, und damit ihre ökonomische Basis verloren“⁵⁰⁸ und büßten dadurch ihre literarische Autonomie ein. Zusätzlich war mit einer „jährliche[n], bestenfalls vierteljährliche[n] Abrechnung des prozentualen Verfasserhonorars vom längst überholten Verkaufspreis“⁵⁰⁹ zu rechnen. Im journalistischen Bereich erhofften sich viele Autorinnen und Autoren eine Ausweichmöglichkeit, da die unmittelbar ausgezahlten Tagessätze von der Geldentwertung weit weniger betroffen waren.⁵¹⁰ „[D]rastische Honorarsparungen“⁵¹¹ waren jedoch hier wie dort die Regel. Auch Verlage wie S. Fischer, Ernst Rowohlt und die Deutsche Verlagsanstalt reduzierten die prozentuale Ertragsbeteiligung der Autoren und begründeten dies mit einer „von 70 auf 30% gesunkenen Gewinnspanne“⁵¹². Else Lasker-Schüler schreibt in einer Anklageschrift gegen den „verdammungswürdigsten Buchhandel“⁵¹³: „Und ich wiederhole, es ist nicht unumstößlich von Nutzen, zum Krüppel von den Herren Verlegern geschlagen zu werden, auf unser Schwanenlied lauschend zur endgültigen sicheren Aktie ihres Verlags.“⁵¹⁴

⁵⁰⁷ Georg Bernhard, Die Geschichte des Hauses, in: 50 Jahre Ullstein 1877-1927, S. 111.

⁵⁰⁸ Anton Kaes, Weimarer Republik, S. XXIII.

⁵⁰⁹ Britta Scheideler, Zwischen Beruf und Berufung, S. 198.

⁵¹⁰ Vgl. ebd.

⁵¹¹ Ebd., S. 199. Der 1923 eingeführte „Weimarer Mindesttarif“ wurde notorisch unterschritten.

⁵¹² Ebd., S. 198.

⁵¹³ Else Lasker-Schüler: Ich räume auf! Meine Anklage gegen meine Verleger, in: Prosa 1921-1945. Nachgelassene Schriften, Frankfurt a. Main 2001, (= Werke und Briefe, Kritische Ausgabe, Bd. 4.1.), S. 47-85, S. 49. Der Text entstand 1925.

⁵¹⁴ Ebd., S. 55.

Einer der Gründe für den Wechsel Vicki Baums von der Deutschen Verlagsanstalt zum Ullsteinverlag war denn wohl auch die Tatsache, dass eine Bindung an einen der Kulturverlage gegenüber der Zusammenarbeit mit einem der Großkonzerne in seiner finanziellen Attraktivität deutlich abfiel⁵¹⁵. Im Jahr 1926, in dem Vicki Baum den Exklusivvertrag mit Ullstein unterschrieb, kehrte der Konzern, parallel zu der Etablierung einer „Kultur der Angestellten als neue urbane Mittelstandskultur“⁵¹⁶, zu seinen Romanserien zurück⁵¹⁷. Der Propyläen-Verlag sollte als Aushängeschild weiterhin für die „Erhöhung des Niveaus“⁵¹⁸ stehen. Zwar wurde auch bei Ullstein der Tantiemenanteil zugunsten umfangreicher Werbemaßnahmen gekürzt, diese Einsparungen wurden jedoch im Idealfall, und der war bei Vicki Baum gegeben, durch die hohen Auflagen wieder ausgeglichen.⁵¹⁹ Während also der Ullsteinkonzern weiter expandierte, klagte Samuel Fischer, „daß das Buch augenblicklich zu den entbehrlichsten Gegenständen des tägli-

⁵¹⁵ Ähnlich erging es einige Jahre zuvor auch der Schriftstellerin Thea von Harbou: „Bessere Verdienstmöglichkeiten mögen dann auch letztendlich den Ausschlag gegeben haben, daß sie ab 1917 die Zusammenarbeit mit ihren bisherigen Verlagen weitgehend beendete und einen Vertrag mit dem Berliner Verlag Ullstein & Co. abschloß.“ Reinhold Keiner: Thea von Harbou und der deutsche Film bis 1933, Hildesheim, Zürich und New York 1984, (= Studien zur Filmgeschichte, Bd. 2), S. 40.

⁵¹⁶ Kerstin Barndt, Sentiment und Sachlichkeit, S. 36.

⁵¹⁷ Georg Bernhard, Die Geschichte des Hauses, in: 50 Jahre Ullstein 1877-1927, S. 112.

⁵¹⁸ Max Krell, Das alles gab es einmal, 75f.: „Inzwischen hatte der Verlag [Ullstein, Anm. der Verf.] eine Verbreiterung erfahren, die ihn von der populären Massentendenz in die Sphäre geistiger Bewegung und damit der Literatur führen sollte. [...] Daß bei der Gründung des ersten Buchverlages die populären Unterhaltungsautoren heranströmten, war selbstverständlich. Jetzt aber sollte ein hohes Niveau gewonnen werden. Man rief die Dichter. Zögernd kamen sie; [...] von Gerhart Hauptmann bis Bert Brecht, dessen ‚Hauspostille‘ und andere Frühwerke der Propyläen-Verlag brachte, von Else Lasker-Schüler bis zu Heinrich Mann, von Alfred Neumann und Lion Feuchtwanger bis zu Leonhard Frank.“ Max Krell löste in den zwanziger Jahren auf Empfehlung Ernst Rowohlt, der den Ullsteins freundschaftlich verbunden war, Paul Wiegler ab, der sich aus familiären Gründen zurückzog.

⁵¹⁹ Vgl. Georg Bernhard, Die Geschichte des Hauses, in: 50 Jahre Ullstein 1877-1927, S. 72 und S. 74: „Die große und sich doch immer noch weiter vergrößernde Auflage der Illustrierten hat es möglich gemacht, den Autoren außergewöhnliche Honorarsummen zu bewilligen“.

chen Lebens gehört“⁵²⁰. Die Ursache für diesen Kulturpessimismus sieht Kerstin Barndt in dem in der wirtschaftlichen Stabilisierungsphase zu Tage tretenden „starken Rationalisierungs- und Modernisierungsdruck“⁵²¹, der von einem „zunehmenden Autoritätsverlust“⁵²² der bildungsbürgerlichen Elite begleitet wurde. Noch unter dem Eindruck der Geldentwertung befürchteten Verlagsunternehmen, deren Programm sich zu einem größeren Teil auf avantgardistische Literatur konzentrierte, die mit langen Produktionszyklen kalkuliert werden musste, den Verlust eines durch die Literaturkritik lenkbaren und berechenbaren Publikums und damit eine Entwertung ihres kulturellen Kapitals.⁵²³ Auch der Schriftsteller Frank Thieß forderte: „Die Buchkritik muß wieder in die Hände von literarischen Köpfen von Rang, Wissen und Unbestechlichkeit gelegt werden.“⁵²⁴

Existenzbedrohend für Verlage mit langfristigen und damit kostspieligeren Produktionsphasen waren auch die niedrigen Buchpreise im Feld der Massenproduktion⁵²⁵, die durch eine hohe Auflage und niedrige Herstellungskosten möglich wurden: „Das broschiierte Buch spielte eine immer größere Rolle, also das billige Buch, für das die Autoren

⁵²⁰ Samuel Fischer, Bemerkungen zur Bücherkrise, in: Die literarische Welt, 2. Jg./Nr.43 (1926), S. 1-2, S. 1.

⁵²¹ Kerstin Barndt, „Mittlerinnen zwischen Buch und Volk“, in: Sabina Becker (Hg.), Jahrbuch zur Literatur der Weimarer Republik, [In Zusammenarbeit mit Eckhard Faul und Rainer Marx, Bd. 5], S. 77-113, S. 78.

⁵²² Ebd., S. 79.

⁵²³ Vgl. hierzu Ebd., S. 80: „Derartige Entwertungserfahrungen der Inflation erklären zum Teil, warum Verleger wie Fischer, die noch Anfang des Jahrhunderts zu den Vorreitern von Billigbuchreihen gehörten, Mitte der zwanziger Jahre gegen die Verbreitung des billigen, broschiierten Buches polemisierten.“ S. Fischer hatte 1908 die auf Markenidentifikation setzende ‚Bibliothek zeitgenössischer Romane‘ gegründet, die der ‚Blauen-Bücher-Serie‘ des Langewieschen Verlags von 1902 folgte. 1910 zog Ullstein mit der Einführung der ‚Gelben Ullstein Bücher‘ nach. Vgl. Lynda J. King, Best-sellers by Design, S. 31f.

⁵²⁴ Frank Thieß, in: Die Krise des Buches, Wege zu ihrer Linderung, in: Die Literarische Welt, 7. Jg./Nr. 30 (1931), S. 6.

⁵²⁵ Vgl. hierzu Britta Scheideler, Zwischen Beruf und Berufung, S. 198. Vgl. auch Franz Blei: o. T., in: Die Krise des Buches, Wege zu ihrer Linderung, in: Die Literarische Welt, 7. Jg./Nr. 30 (1931), S. 6: „Das Lesebedürfnis ist seit zehn Jahren sehr bedeutend gewachsen; die Kaufkraft für den befriedigenden Gegenstand, das Buch, sehr bedeutend gesunken. Von diesem Mißverhältnis profitiert die billige Schundliteratur, die meisten Magazine und ‚Wahren Geschichten‘. Und die im Preis herabgesetzten Bücher.“

kämpften, das die Verleger teilweise mit Skepsis betrachteten.⁵²⁶ Der Schriftsteller und Journalist Stefan Großmann schreibt 1927 hierzu:

Das deutsche Buch ist teuer, viel zu teuer, und die Belebung des Büchermarktes kann erst kommen, wenn die Bücherpreise durchschnittlich um die Hälfte gesenkt werden. Die Sortimentler, die Papierfabrikanten, die Druckereibesitzer sehen das große Sterben im deutschen Buchverlag und bleiben doch untätig, die Hände im Schoß. Wenn nun Verlage wie Ullstein oder Knauer (Ullstein übrigens auch mit deutschen Werken!) in diese selbstmörderische Politik der hohen Bücherpreise Bresche schlagen, so applaudiert man ihnen gerne.⁵²⁷

In einem Artikel in der *Literarischen Welt*, in dem zehn Autoren aufgefordert wurden, zu einer möglichen Bewältigung der ‚Buchkrise‘ Stellung zu beziehen, sahen nahezu alle der befragten Autoren, darunter Stefan Zweig, Lion Feuchtwanger und Kurt Tucholsky, in der Absenkung des Buchpreises einen oder sogar den einzigen Ausweg aus der ‚Buchkrise‘, die sich ihnen, mit Ausnahme Heinrich Manns⁵²⁸, vor allem als ‚Absatzkrise‘ darstellte⁵²⁹. Die, in der Hoffnung auf Preissenkung, viel geforderte Abschaffung des verbindlichen Ladenpreises führte jedoch zu keinem Ergebnis. 1928 setzte der Börsenverein die Buchpreisbindung durch.⁵³⁰ Die Broschur forderte, auch wenn sie sich in den Nachbarländern Frankreich und Italien längst behauptet hatte⁵³¹, in Deutschland das Vorurteil heraus, sie eigne sich eher für die als qualita-

⁵²⁶ Paul Raabe, Das Buch in den zwanziger Jahren, in: Ders. (Hg.): Das Buch in den zwanziger Jahren, S. 18.

⁵²⁷ Stefan Großmann: Frage an Thomas Mann, in: Das Tagebuch 8, [7. Mai 1927, Heft 19], S. 753-754, zitiert nach: Anton Kaes (Hg.): Weimarer Republik. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1918-1933, Stuttgart 1983, S. 290.

⁵²⁸ Vgl. Heinrich Mann: o. T., in: Die Krise des Buches, Wege zu ihrer Linderung, in: Die Literarische Welt, 7. Jg./Nr. 30 (1931), S. 6: „Warum nicht gelesen wird? Weil die Existenzangst umgeht und weil der Gedanke an Gewalt jeden anderen verdrängt.“

⁵²⁹ Als solche wird sie von Lion Feuchtwanger auch konkret benannt. Vgl. Feuchtwanger, Lion, in: Ebd.

⁵³⁰ Vgl. Kornelia Vogt-Praclic, Bestseller in der Weimarer Republik 1925-1930, S. 21.

⁵³¹ Vgl. Josef Ponten: o. T., in: Die Krise des Buches, Wege zu ihrer Linderung, in: Die Literarische Welt, 7. Jg./Nr. 30 (1931), S. 5: „In Italien und Frankreich ist es ganz ungewöhnlich, Bücher zu binden. Ich kenne dort Büchereien privater Besitzer, die nur aus ungebindenen Büchern bestehen.“

tiv minderwertig betrachtete Literatur. Der Streit um die Broschur spiegelt also auch den Kampf um die Aufrechterhaltung der Dichotomisierung wider, als Reaktion auf die immer deutlicher wahrgenommene Durchlässigkeit zwischen den literarischen Feldern. Franz Blei kritisierte die restaurativen Bestrebungen der bislang ‚urteilsbildenden‘ Instanzen in der *Literarischen Welt*: „In der ‚Vossischen‘ riet einer, der seine Deutschen, aber nicht den Wert der Bücher kennt, auf die Frage: Wie stelle ich meine Bibliothek auf? das folgende: ‚Vorn die gebundenen, dahinter die broschierten Bücher.‘ Wenn das schon in der so gebildeten ‚Vossischen‘ geraten wird...“⁵³²

Dass aber die Unterscheidung zwischen ‚hoher Literatur‘ und ‚Massenliteratur‘ keineswegs mehr von allen als verbindlich empfunden bzw. nicht mehr zwangsläufig als eine Art ‚natürliche Ordnung‘ wahrgenommen wurde, zeigt auch der Beitrag Friedrich Sieburgs in derselben Ausgabe. Der Autor und Journalist verwies auf den Konstruktcharakter der Feldertrennung und plädierte offen für eine Aufhebung der Grenze zwischen den literarischen Feldern:

Man hebe diese Schranken auf [...]. Beide Teile werden dabei gewinnen. Die Auslese wird schärfer werden, aber das Feld, auf dem diese Auslese sich abspielt, wird unendlich weit werden, es wird das ganze lesende Deutschland umfassen. [...] Man stelle diesen großen Absatzraum allem Gedruckten ohne künstlichen [sic!] Unterscheidungen zur Verfügung, und der Absatz wird steigen.⁵³³

⁵³² Franz Blei, in: Ebd., S. 6.

⁵³³ Friedrich Sieburg: o. T., in: Die Krise des Buches, Wege zu ihrer Linderung, in: Die Literarische Welt, 7. Jg./Nr. 30 (1931), S. 6. Vgl. hierzu auch Max Krell, Das alles gab es einmal, S. 131: „Getrennte Bezirke rückten einander näher. Alles, was thematisch, ideologisch, soziologisch die Allgemeinheit beschäftigte, drang jetzt, wenn auch allmählich, in den Tagesroman ein. Die Presse der großen Städte öffnete sich bereitwilliger als die der kleinen. Da gab es auch für die hohe Literatur keinen Grund mehr, sich vom Wirkungsbereich der Publizistik fernzuhalten. In diesem Bereich lag das Versprechen, an breitere Schichten heranzukommen.“

4.2. Veränderungen durch die Multimedialität des Kulturbetriebs

Eine weitere Ursache für die zeitgenössischen Befürchtungen, das Buch könnte seine Leser verlieren, ist die Entstehung eines multimedialen Kulturbetriebs, und damit einer bisher nicht gekannten Konkurrenzsituation. Hans Siemens mahnt 1926: „'Unsere' Literatur muß sich sehr anstrengen, wenn sie mit der Literatur der Nicht-Leser Schritt halten will.“⁵³⁴ Die ‚Literatur der Nicht-Leser‘, darunter verstand Hans Siemens Reportagen, Werbetexte, Kinotitel und Liedstrophen, die für unkomplizierte Unterhaltung standen und den Kampf um das potentielle Publikum verschärften. Das Buch musste seine jahrhundertalte Vorherrschaft als „alleiniger Kulturträger“⁵³⁵ abgeben.

Der Begriff „Zerstreuungskultur“⁵³⁶ kann zur Zeit der Weimarer Republik zugleich auf mehrere Ebenen bezogen werden: Zum einen auf das expandierende Feld der Massenproduktion als symbolischen Ort der ‚leichten‘ Unterhaltung. Dann auf das sich nunmehr auf verschiedene Medien aufteilende kulturelle Interesse. Und schließlich auf die, durch die neuen Medien - die Zeitschrift, den Film und den Rundfunk - hinzukommende, enorme mediale Streuweite innerhalb der Bevölkerung. So besaßen 1929, nur zwei Jahre nachdem die ersten praktikablen Netzgeräte auf den Markt kamen, etwa drei Millionen Deutsche ein Radio, was ca. neun Millionen Zuhörern entspricht.⁵³⁷ Radio und Kino erleichterten zudem einem vorwiegend berufstätigen Publikum den Zugang zu ‚unterhaltenden‘ ebenso wie zu ‚anspruchsvollen‘ Themen. Die ‚Zerstreuungskultur‘ führt auch in der Rezeption zu einer „Haltung der ‚Zerstreuung‘“⁵³⁸, bei der mehrere Sinne zugleich beteiligt sind. Das Buch schien gegenüber der auditiven und visuellen Kulturvermittlung, die das gesellschaftliche Selbstverständnis der 1920er Jahre entschei-

⁵³⁴ Hans Siemens: Die Literatur der Nichtleser, in: Die literarische Welt, 2. Jg./Nr. 37 (1926), S. 4.

⁵³⁵ Erhard Schütz, Romane der Weimarer Republik, S. 35.

⁵³⁶ Ebd., S. 37.

⁵³⁷ Vgl. ebd.

⁵³⁸ Falko Schneider: Filmpalast, Varieté, Dichterkreis. Massenkultur und literarische Elite in der Weimarer Republik, in: Rolf Grimminger, Jurij Murasov und Jörn Stückrath (Hg.): Literarische Moderne. Europäische Literatur im 19. und 20. Jahrhundert, Reinbek bei Hamburg 1995, S. 453-478, S. 462.

dend prägte, ins Hintertreffen zu geraten. Die Werbestrategien der Verlage zielten darauf ab, dieses Manko auszugleichen, zum Beispiel mit einer massenwirksamen Visualisierung des Autors oder der Autorin, wie sie im Falle Vicki Baums stattgefunden hat.

Anders als das Buch entsprachen die neuen Medien auch dem stärker werdenden Bedürfnis nach einem gemeinschaftlichen Kulturerlebnis, das ergänzt werden konnte durch Musik, Tanz und Sport.⁵³⁹ Dieses Kulturprogramm reagierte auf die aus Amerika importierte Technisierung: Der ‚Amerikanismus‘⁵⁴⁰, ein häufig abwertend gebrauchtes Schlagwort, stellte mit seiner ausgeprägten Körperlichkeit, nach den Worten Rudolf Kaysers, die „neue europäische Methode“⁵⁴¹ dar. Von der neuen literarischen Massenproduktion im Sinne der Rationalisierungsvorschläge Frederick Taylors und Henry Fords wurde befürchtet, dass sie zu einer ‚Fließbandliteratur‘ führen könnte. Sie transportierte jedoch lediglich einen bereits ubiquitären ‚way of life‘ - der das Potential besaß, zugleich humanitär und destruktiv zu wirken - auch in das literarische Feld.

Für die Autorinnen und Autoren ergaben sich aus der neuen Multi-medialität verschiedene Folgen: Interessant wurden vor allem die vertraglich festgelegten Nebenrechte, die unter anderem die „Übersetzungs-, Verfilmungs-, Dramatisierungs- und Rundfunkrechte sowie das Vorabdrucks- und Nachabdrucks-Serienrecht“⁵⁴² enthielten. Bert Brecht widersprach der verbreiteten zeitgenössischen Auffassung, dass es einen Bereich des literarischen Feldes gäbe, „der ganz unberührt von den neuen Übermittlungsmöglichkeiten (Radio, Film, Buchgemeinschaft und so weiter) die alten (das gedruckte Buch, das frei auf den Buch-

⁵³⁹ Vgl. Paul Raabe, Das Buch in den zwanziger Jahren, in: Ders. (Hg.), Das Buch in den zwanziger Jahren, S. 31. Vgl. hierzu auch Samuel Fischer, Bemerkungen zur Bücherkrise, in: Die Literarische Welt, 2. Jg./Nr. 43 (1926), S. 1-2, S. 1: „Man treibt Sport, man tanzt, man verbringt die Abendstunden am Radioapparat, im Kino, man ist neben der Berufsbearbeit vollkommen in Anspruch genommen und findet keine Zeit, ein Buch zu lesen.“

⁵⁴⁰ Vgl. hierzu Falko Schneider, Filmpalast, Variété, Dichterkreis, in: Rolf Grimminger; Jurij Murasov und Jörn Stückrath (Hg.), Literarische Moderne, S. 453-478, S. 459.

⁵⁴¹ Rudolf Kayser: Amerikanismus, in: Vossische Zeitung, Nr. 458 (1925), zitiert nach Anton Kaes(Hg.): Weimarer Republik. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1918-1933, Stuttgart 1983, S. 265-268, S. 265.

⁵⁴² Britta Scheideler, Zwischen Beruf und Berufung, S. 204.

markt kommt, die Bühne und so weiter) benützt, also von jeder Einflußnahme der modernen Industrie völlig frei ist.“⁵⁴³ Weiter heißt es: „In Wirklichkeit gerät natürlich die ganze Kunst ohne jede Ausnahme in die neue Situation, als Ganzes und nicht in absplitternden Teilen hat sie sich auseinanderzusetzen damit, als Ganzes wird sie zur Ware oder nicht zur Ware.“⁵⁴⁴

Die arrivierte Avantgarde, „die alten Autoritäten der literarischen Jahrhundertwende, Stefan George und Hugo von Hofmannsthal, beharr[t]en auf dem Reich der Kultur neben der Masse“.⁵⁴⁵ Bert Brecht aber und einige andere, der jungen Avantgarde zugerechnete Autorinnen und Autoren wie Alfred Döblin, Marieluise Fleißer und Gottfried Benn, nutzten, über die Existenzsicherung hinaus⁵⁴⁶, die neuen Medien, und damit Techniken aus dem Bereich der Massenproduktion, für sich⁵⁴⁷. Beispielfhaft für die multimediale Verwertung eines literarischen Stoffes wie auch für den Einfluss der Multimedialität auf literarische Konzepte⁵⁴⁸ ist etwa Alfred Döblins mit Montagetechnik arbeitender Roman *Berlin Alexanderplatz* von 1929, der zunächst als Fortsetzungsroman in der *Frankfurter Zeitung* erschien, dann als Buch bei S. Fischer; 1930 wurde eine Hörspielfassung gesendet, 1931 folgte die Verfilmung

⁵⁴³ Bert Brecht: Der Dreigroschenprozeß. Ein soziologisches Experiment, in: Ders., Schriften zur Literatur und Kunst I, Frankfurt a. Main 1967, (= Gesammelte Werke, Bd. 18), S. 156.

⁵⁴⁴ Ebd.

⁵⁴⁵ Falko Schneider, Filmpalast, Varieté, Dichterkreis, in: Rolf Grimmering; Jurij Murasov und Jörn Stückrath (Hg.), Literarische Moderne, S. 453-478, S. 456.

⁵⁴⁶ Vgl. Erhard Schütz, Romane der Weimarer Republik, S. 38: „[D]er Rundfunk ermöglicht überhaupt erst einer größeren Zahl von literarischen Intellektuellen die Existenz als Autor“.

⁵⁴⁷ Vgl. hierzu Harro Segeberg: Literatur im Medienzeitalter. Literatur, Technik und Medien seit 1914, Darmstadt 2003, S. 46. Der Hörfunk bot die Möglichkeit der Autorenlesung, des Dichterporträts und Raum für Diskussionsrunden. Das neue Genre des Hörspiels entstand, mit einem allerdings zwischen 1925 und 1930 lediglich von 4% auf 13% steigenden Sendeanteil.

⁵⁴⁸ Vgl. hierzu Bert Brecht, Der Dreigroschenprozeß, in: Ders., Schriften zur Kunst und Literatur I, S. 156: „Der Filmsehende liest Erzählungen anders. Aber auch der Erzählungen schreibt, ist seinerseits ein Filmsehender. Die Technifizierung der literarischen Produktion ist nicht mehr rückgängig zu machen.“

mit Heinrich George in der Hauptrolle.⁵⁴⁹ Einen zeitlich parallelen, allerdings internationalen Weg nahm Vicki Baums Roman *Menschen im Hotel*: Den Anfang machte die Veröffentlichung als Fortsetzungsroman in der *Berliner Illustrierten Zeitung*, 1929 erschien das Buch bei Ullstein, die dramatisierte Fassung wurde in Berlin von Gustav Gründgens inszeniert und geriet in Amerika zum Broadway-Erfolg. 1931 schließlich wurde bei MGM nach einem Drehbuch Baums der Film *Grand Hotel* gedreht. Beide Bücher, *Berlin Alexanderplatz* und *Menschen im Hotel*, unterscheiden sich allerdings deutlich in ihrer Rezeption. Während Döblins Roman übereinstimmend dem Kanon der ‚hohen Literatur‘ zugerechnet wurde, galt Baums Roman als Paradebeispiel für den ‚Unterhaltungsroman‘ als „das zeitgemäße Erzählgenre“⁵⁵⁰ der Unterhaltungskultur.

In der Inflationszeit erlebte Deutschland als billiges Produktionsland einen wahren Film-Boom.⁵⁵¹ Mit der Währungsumstellung 1924 und dem Ende der Inflation jedoch „verlor die deutsche Filmindustrie weitgehend ihre Amortisationsbasis im Ausland, der inländische Filmmarkt wurde zusätzlich verstärkt mit den nun billigeren amerikanischen Filmen überschwemmt“.⁵⁵² Großproduktionen, wie der Fritz Lang Film *Metropolis*⁵⁵³, sollten die Ufa konkurrenzfähig machen, beschleunigten aber letztlich die Finanzkrise des Konzerns. Hatte das Verfassen von Drehbüchern zu Beginn der 1920er „eine neue und wesentlich bessere Verdienstmöglichkeit“⁵⁵⁴ geschaffen, wurde es ab 1924 schwierig, wenn nicht unmöglich, in diesem Bereich Fuß zu fassen, wenn man sich

⁵⁴⁹ Walter Fähnders: *Avantgarde und Moderne 1890-1933*, Stuttgart und Weimar 1998, (= Lehrbuch Germanistik), S. 219.

⁵⁵⁰ Hartmut Vollmer, *Liebes(ver)lust*, S. 92.

⁵⁵¹ Bis 1922 entstanden etwa 500 lange Spielfilme. 1927 jedoch übernahm Hugenberg die 1917 gegründete Universum Film A. G. (Ufa), den größten deutschen Filmkonzern, nachdem dieser in finanzielle Schwierigkeiten geraten war. Vgl. Reinhold Keiner, *Thea von Harbou und der deutsche Film bis 1933*, S. 19.

⁵⁵² Ebd., S. 91.

⁵⁵³ Dessen 1925 veröffentlichte, gleichnamige Romanfassung seiner damaligen Ehefrau Thea von Harbou dürfte „ungefähr parallel zur Ausarbeitung des Drehbuches“ entstanden sein. Trotz eines Welterfolgs spielte der Film die enormen Produktionskosten nicht mehr ein. Vgl. ebd., S. 95.

⁵⁵⁴ Vgl. ebd., S. 42.

nicht, wie zum Beispiel Thea von Harbou, ganz auf den Film spezialisiert hatte.⁵⁵⁵ Die „Entwicklung einer arbeitsteiligen, spezialisierten Kulturindustrie“⁵⁵⁶ erforderte ein ‚bedarfsorientiertes‘ Arbeiten der Autorinnen und Autoren. Das Autorenbild wurde allerdings dort einer Veränderung unterzogen, wo es mit dem Medium Film zusammenstieß und die „Fiktion von der genialischen Autorschaft des Einzelnen nicht mehr aufrechtzuerhalten“⁵⁵⁷ war. Auch aus diesem Grund war es problematisch den Habitus des Buchautors mit dem des Medienautors zu vertauschen. Im Gegensatz zu Gina Kaus, der auch aus finanziellen Gründen keine Wahlmöglichkeit blieb, ist etwa Vicki Baum mit dem Arbeitsstil als Drehbuchautorin im Exil nie zurechtgekommen und verabschiedete sich sehr bald von dieser Rolle.

Der Druck durch die Medienkonkurrenz machte es für die Verlage und den Buchhandel erforderlich, die Literatur, als Produkt auf dem Kulturmarkt, mit neuer Attraktivität zu versehen. Eine Aufgabe, die dem Bereich der Reklame im Prozess der Literaturproduktion einen bisher ungeahnten Stellenwert zuteil werden ließ.⁵⁵⁸ Schon 1913 mahnte Dr. Jakob Fromer im Zehnjahreskatalog des Georg Müller Verlages: „Wer sich aber einmal entschlossen hat, seine Geisteserzeugnisse auf den Markt zu bringen, muß sich auch den Marktverhältnissen fügen. Der Verleger sündigt gegen sich und den Autor, wenn er nicht alle für den geschäftlichen Vorteil gebotenen Mittel ausnützt.“⁵⁵⁹

⁵⁵⁵ Vgl. hierzu Britta Scheideler, *Zwischen Beruf und Berufung*, S. 205.

⁵⁵⁶ Ebd., S. 316.

⁵⁵⁷ Erhard Schütz, *Romane der Weimarer Republik*, S. 41. Vgl. hierzu auch Britta Scheideler, *Zwischen Beruf und Berufung*, S. 212.

⁵⁵⁸ Vgl. hierzu auch Kornelia Vogt-Praclic, *Bestseller in der Weimarer Republik 1925-1930*, S. 19. Für die zunehmende Bedeutung der Werbung steht auch, „daß ein immer größerer Teil der literarischen Intelligenz in der Kulturindustrie, speziell in der Werbebranche, sein Auskommen suchen wird, wovon Indizien die damaligen Zeitromane liefern, deren Figuren mehr oder weniger unglücklich in Werbeabteilungen agieren“. Erhard Schütz, *Romane der Weimarer Republik*, S. 71.

⁵⁵⁹ Jakob Fromer: o. T., in: *Schriftsteller Verleger und Publikum. Eine Rundfrage. Zehnjahreskatalog*, München o.J. (1913), S. 55.

Vicki Baum kann als die „erste multimedial vermarktete Persönlichkeit des deutschen Literaturmarktes“⁵⁶⁰ angesehen werden. Der Ullsteinverlag, für den sie ab 1926 exklusiv schrieb, arbeitete mit einem neuen und, aufgrund der Größe des Konzerns, äußerst effektiven Konzept der Mehrverwertung: Zum einen bewerben die einzelnen Produkte sich gegenseitig. Sten Nadolny bewertet das Vorgehen in seinem *Ullsteinroman* wie folgt:

Der Verlag wuchs mit der Zahl seiner Erzeugnisse, und keines stand isoliert da oder gar in Konkurrenz zu den übrigen. Im Gegenteil: Ein Ullstein-Produkt half dem anderen auf die Sprünge. Die Ullstein-Schnittmuster verkauften sich, weil in ‚Ullsteins Blatt der Hausfrau‘ davon die Rede war. Die Romane, weil sie in der ‚Morgenpost‘ oder ‚B.I.Z.‘ erschienen waren und viele Menschen von ihnen gehört hatten. Die Notendrucke der Reihe ‚Musik für alle‘, weil sie in jeder der Zeitungen annonciert waren.⁵⁶¹

Darüber hinaus wurden „[a]lle Ullstein-Autoren [...] in allen Ullstein-Medien verbreitet, sodass die Avantgarde ebenso im elitären Propyläen Verlag wie in den Frauenzeitschriften und der Boulevardzeitung *B.Z.* zu Wort kommen konnte“.⁵⁶² Artikel und Romanvorabdrucke von Vicki Baum erschienen in der *Berliner Illustrierten Zeitung*, der *Dame* und dem *Uhu*, unsignierte ‚Füllartikel‘ auch in anderen Ullsteinprodukten.⁵⁶³ Arbeiten von Gina Kaus wurden in der *B.Z. am Mittag*, der *Dame*, *Tempo* und der *Vossischen Zeitung* abgedruckt.⁵⁶⁴ Die Veröffentlichung der Zeit-

⁵⁶⁰ Nicole Nottelmann: Pionierin der neuen Medien, in: *apropos Vicki Baum*, S. 133-136, S. 133.

⁵⁶¹ Sten Nadolny, *Ullsteinroman*, S. 242. Vgl. außerdem ebd. S. 210: „31. Oktober [1903, Anm. d. Verf.]: Die Brüder Ullstein gründen einen Buchverlag. Sein Zweck soll es sein, die Fortsetzungsromane aus der ‚Berliner Illustrierten‘ und der ‚Berliner Morgenpost‘ in den Buchhandel zu bringen und so ein zweites Mal zu verwerten. Anspruchsvollere Werke sollen nicht prinzipiell ausgeschlossen sein.“

⁵⁶² Christoph Stölzl: Der Ullstein-Geist: Katalysator gesellschaftlicher Modernisierung, in: *125 Jahre Ullstein*, S. 8-13, S. 11.

⁵⁶³ Siehe Lynda J. King, *Best-sellers by Design*, S. 84.

⁵⁶⁴ Vgl. hierzu auch Enno Kaufhold: Die Berliner Illustrierte – Synonym des deutschen Bildjournalismus, in: *125 Jahre Ullstein*, S. 40-45, S. 43: „Innerhalb des Ullstein Verlages hatten zwar alle Zeitschriften ihr eigenes Profil und ihre spezielle Leserschaft, für die Autoren gab es aber keine Festlegungen auf einzelne Publikationen. Das galt für Vicki Baum, die zwischen 1926 und 1932 mit fünf Fortsetzungsromanen, darunter *Menschen im*

schriftenvorabdrucke in eigenen Buchverlagen resultierte aus dem Wunsch, „die Popularität des Autors in vollem Umfange für den eigenen Verlag nutzbar zu machen“.⁵⁶⁵ Hinzu kamen auch noch der Verkauf von Filmrechten und ein an spezifischen Konsumentengruppen ausgerichtetes Eventmarketing nach amerikanischem Vorbild: „Filme, Puppenspiele, lustige Nachmittage, unterhaltende und belehrende Vorträge, kein Mittel wurde unversucht gelassen, und die in regelmäßigen Abständen um solche Mittelpunkte gruppierten Versammlungen von Teilen der Lesergemeinde haben ihre Wirkungen nicht verfehlt.“⁵⁶⁶

4.3. Veränderung der literarischen Öffentlichkeit

Doch wie waren diese Konsumentengruppen zu definieren? Die bereits erwähnte „allmähliche Auflösung des Bildungsbürgertums“⁵⁶⁷ in der Folge des ersten Weltkrieges und die Entwicklung einer ab Mitte der 1920er Jahre mit wachsender Währungsstabilität relativ zahlungskräftigen Angestelltenkultur, konfrontierte die Verleger mit einer zunehmend unbekannteren Käuferschicht. Der zudem von einigen Intellektuellen beklagte Autoritätsverlust führte zu der Befürchtung, dass das Buch „heute der großen anonymen, unorganischen Gemeinschaft führerlos preisgegeben“⁵⁶⁸ sei, wie Samuel Fischer formuliert. In dieser Aussage vereint sich Kulturpessimismus mit der Sorge um ein unkalkulierbares Produktionsrisiko. Die politische ‚Elite‘ war der ‚Masse‘ bislang vor allem mit Argwohn begegnet. Mit der Ausrufung der Republik ist eine Veränderung zu verzeichnen: „Die Masse wandelt sich zum umworbenen Wahlvolk“.⁵⁶⁹ Die „Beherrschung

Hotel, ihren Erfolg ausbaute, und für Gerhart Hauptmann, Ricarda Huch, Arthur Schnitzler, Carl Zuckmayer und Hans Fallada, um nur diese zu erwähnen.“

⁵⁶⁵ Georg Bernhard, *Die Geschichte des Hauses*, in: *50 Jahre Ullstein*, S. 74.

⁵⁶⁶ Ebd., S. 61 f.

⁵⁶⁷ Britta Scheideler, *Zwischen Beruf und Berufung*, S. 316.

⁵⁶⁸ Samuel Fischer, *Bemerkungen zur Bücherkrise*, in: *Die literarische Welt*, 2. Jg./Nr. 43 (1926), S. 1f.

⁵⁶⁹ Falko Schneider, *Filmpalast, Varieté, Dichterkreis*, in: Rolf Grimminger; Jurij Murasov und Jörn Stückrath (Hg.), *Literarische Moderne*, S. 453-478, S. 454.

der Masse⁵⁷⁰ blieb dennoch oberstes Anliegen - seit die ‚Masse‘ über relevante Kaufkraft verfügte auch in ökonomischer Hinsicht.⁵⁷¹

Um sich die neuen Leserschichten zu erschließen, gehörten zu den Strategien der Verlage zahlreiche Umfragen, die Geschmack und Kaufgewohnheiten der Leser erfassen sollten. 1926 befragte die *Literarische Welt* hundert Sortimentsgeschäfte zu den Veränderungen im deutschen Buchhandel gegenüber der Vorkriegszeit und kam zu dem Ergebnis, „daß der Käufer meist an der Novität, dem Bestseller, dem Verkaufschlager interessiert war und die moderne Literatur lieber als die ältere kaufte“.⁵⁷² Der Begriff ‚Bestseller‘, der Bücher erfasste, die „während einer kurzen Laufzeit, zumeist einer Saison, im Vergleich zu anderen Büchern überdurchschnittliche Verkaufserfolge“⁵⁷³ erzielten, etablierte sich jedoch erst, nachdem die *Literarische Welt* 1927, „anlässlich der Veröffentlichung ihrer ersten ‚Bestseller-Liste‘, in einem Preisausschreiben vergeblich nach einer brauchbaren Übersetzung gesucht hatte“⁵⁷⁴. Die ‚Bestseller-Listen‘ erfüllten zweierlei Funktionen: Zum einen wurde durch sie eruiert, welche der bereits veröffentlichten Bücher den Publikumsgeschmack getroffen hatten. Zum anderen sollten sie noch unentschiedenen Käufern Orientierung vermitteln auf dem inzwischen sehr unübersichtlich gewordenen Buchmarkt und so das nach Befürchtungen einiger Zeitgenossen durch den Autoritätsverlust der institutionalisi-

⁵⁷⁰ Ebd.

⁵⁷¹ Vgl. auch Richard Huelsenbeck, Bejahung der modernen Frau, in: Friedrich Markus Huebner (Hg.), *Die Frau von morgen wie wir sie wünschen*, S. 36: „Da der Absatz das wichtigste Problem des neuen Staates ist, muß der Käufer immer mehr an Wertung gewinnen.“

⁵⁷² Paul Raabe, *Das Buch in den zwanziger Jahren*, in: Ders. (Hg.), *Das Buch in den zwanziger Jahren*, S. 26f.

⁵⁷³ Nicole Nottelmann, *Strategien des Erfolgs*, S. 21. Nicole Nottelmann unterscheidet neben der „Literatur der Bestsellerlisten“ noch die „konservative Massenerliteratur des Weimarer Alltags“ - mit teilweise schon vor der Jahrhundertwende erschienen, aber immer noch erfolgreichen Werken - also die hier bereits erwähnten ‚Steadyseller‘, und die „proletarisch revolutionäre Massenerliteratur“, in: Nicole Nottelmann, *Strategien des Erfolgs*, S. 20ff. Letztere kann als „proletarische Gegenkultur“ für die „neben dem traditionellen Kulturbetrieb“ stehenden Arbeiter gesehen werden, siehe Falko Schneider, *Filmpalast, Varieté, Dichterkreis*, in: Rolf Grimminger; Jurij Murasov und Jörn Stückrath (Hg.), *Literarische Moderne*, S. 453-478, S. 458.

⁵⁷⁴ Kornelia Vogt-Praclik, *Bestseller in der Weimarer Republik 1925-1930*, S. 27.

sierten Literaturkritik entstandene Vakuum auffüllen. Die Etablierung des Bestsellers als Marketingstrategie hatte jedoch zur Folge, dass Verlage einen „enormen Werbeaufwand auf wenige, schnell wechselnde Titel konzentriert[en]“⁵⁷⁵, wodurch laut Vogt-Praclicks „die Krise des Buches eher noch verschärft“⁵⁷⁶ wurde. Die Kaufkraft des Publikums wurde bei diesem Vorgehen auf einzelne Buchtitel gebündelt. Während das Gros der Autorinnen und Autoren mit spärlichen Einkünften zu rechnen hatte, verdienten Bestsellerautoren das bis zu Sechzigfache des Durchschnittseinkommens.⁵⁷⁷ Dies führte zu einer heftigen Kritik am Bestseller-System, die wahrscheinlich auch Ursache dafür war, dass die monatliche ‚Bestseller-Liste‘ der *Literarischen Welt* im Mai 1929 eingestellt wurde.⁵⁷⁸

Dass sich das Lesepublikum zu einem bestimmten Teil auch aus Frauen zusammensetzte, diese Erkenntnis war seit der Jahrhundertwende langsam ins Bewusstsein der Verleger gedrungen.⁵⁷⁹ In den 1920ern schien man sich mit der Tatsache auseinandersetzen zu müssen, „daß die Frau in der neuen industriellen Welt ein ökonomischer Faktor von unübersehbarer Tragweite geworden“⁵⁸⁰ war. Franz Blei behauptet sogar, „daß die Belliteratur aller zivilisierten Völker zu achtzig Prozent nur weibliche Leser hat“.⁵⁸¹ Diese Überschätzung des Frauenanteils im Lesepublikum ist Folge einer für Blei offensichtlich gegebenen Problematik: „Die männlichen Autoren der Belliteratur [sic!] haben es heute schwer. Denn sie haben im Lauf der Zeit ihre Leser verloren, die Männer.“⁵⁸² Den Grund sah Blei in der unverhältnismäßig starken Orientierung, vor allem der Autorinnen, aber auch der Autoren, an ei-

⁵⁷⁵ Britta Scheideler, *Zwischen Beruf und Berufung*, S. 203.

⁵⁷⁶ Kornelia Vogt-Praclic, *Bestseller in der Weimarer Republik 1925-1930*, S. 20.

⁵⁷⁷ Vgl. Britta Scheideler, *Zwischen Beruf und Berufung*, S. 197.

⁵⁷⁸ Siehe Kornelia Vogt-Praclic, *Bestseller in der Weimarer Republik 1925-1930*, S.23.

⁵⁷⁹ Vgl. Lu Seegers: Uhu, Koralle, Die Dame und das Blatt der Hausfrau, in: 125 Jahre Ullstein, S. 62-69, S. 65 „Schon früh hatten die Gebrüder Ullstein Frauen als eine wichtige Zielgruppe entdeckt. Sie kauften nach 1895 mehrere Hausfrauenzeitschriften auf und erkannten, dass sich das weibliche Lesepublikum mittlerweile differenziert hatte.“

⁵⁸⁰ Richard Huelsenbeck, *Bejahung der modernen Frau*, in: Friedrich Markus Huebner (Hg.), *Die Frau von morgen wie wir sie wünschen*, S. 36

⁵⁸¹ Franz Blei: *Die Leserinnen*, in: *Die Literarische Welt*, 7. Jg./Nr. 12 (1931), S. 9.

⁵⁸² Ebd.

nem vornehmlich auf leichte Unterhaltung konzentrierten ‚weiblichen‘ Lesegeschmack, ein Vorwurf, der bereits „seit dem 18. Jahrhundert auf der weiblichen Lektüre lastet“⁵⁸³ und sich in der Weimarer Republik fortsetzte. Blei versuchte auch im eigenen Interesse, die Leserin für eine seiner Meinung nach ‚anspruchsvollere‘ und größtenteils von Autoren verfasste „Belliteratur für Männer“⁵⁸⁴ zu interessieren. Wie Richard Huelsenbeck für den Mann allgemein feststellte, will er „seine alte Rolle als Produzent unter den veränderten Umständen beibehalten“.⁵⁸⁵ Währenddessen rückte jedoch die „Frage nach der ‚Lektüre der Frau‘ [...] auch für Verlage, die sich hiervon Hinweise für ihre zukünftige Verlagspolitik versprochen“⁵⁸⁶ in den Mittelpunkt des Interesses.

4.4. ‚Neue Frauen‘, junge Autorinnen und die Kultur der ‚Neuen Sachlichkeit‘

Ein vieldiskutiertes Schlagwort der Weimarer Republik ist dasjenige von der ‚Neuen Frau‘, das per definitionem als Abgrenzung gegenüber einem alten, überkommenen Frauenbild zu verstehen ist. Richard Huelsenbeck schrieb 1929: „Die heutige moderne Frau steht in einem bewußten äußerlichen und innerlichen Gegensatz gegen die – sagen wir traditionelle Frau.“⁵⁸⁷ Damit ist auch schon angerissen, warum das Phänomen ‚Neue Frau‘ und die Präsenz junger Autorinnen innerhalb des literarischen Feldes hier unter einem Punkt zusammengefasst werden sollen. Allein schon die Zugehörigkeit publizierender Autorinnen zur Gruppe der berufstätigen Frauen macht diese, ungeachtet ihrer sonstigen Heterogenität, zu Vertreterinnen des Typus ‚Neue Frau‘.

⁵⁸³ Kerstin Barndt, *Sentiment und Sachlichkeit*, S. 52.

⁵⁸⁴ Franz Blei, *Die Leserinnen*, in: *Die Literarische Welt*, 7. Jg./Nr. 12 (1931), S. 9.

⁵⁸⁵ Richard Huelsenbeck, *Bejahung der modernen Frau*, in: Friedrich Markus Huebner (Hg.), *Die Frau von morgen wie wir sie wünschen*, S. 36.

⁵⁸⁶ Kerstin Barndt *Sentiment und Sachlichkeit*, S. 56.

⁵⁸⁷ Richard Huelsenbeck, *Bejahung der modernen Frau*, in: Friedrich Markus Huebner (Hg.), *Die Frau von morgen wie wir sie wünschen*, S. 33.

Frühere Entwürfe der ‚Neuen Frau‘, lassen sich „bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts zurück verfolgen“⁵⁸⁸, und sind dort „vornehmlich im Kontext revolutionärer Bewegungen“⁵⁸⁹ anzutreffen, also nur Lebensentwurf für eine sehr kleine Gruppe von Frauen. Während des ersten Weltkrieges konstruiert Otto Soyka 1916 in einer Novelle die Geburtsstunde einer neuen ‚Art‘ von Frauen - für ihn, zumindest zeitweise, idealiter von Gina Kaus verkörpert - als biblisch archaischen Akt männlicher Schöpfung:

Interessant ersiehst du mir, zumindest nicht banal. Man hat so viele Schlagworte für die Frau gefunden: Die unverständene, verliebte, einfältige, die anständige, die gewinnsüchtige, die Dirne; die Gefährtin und viele andere mehr. Nichts traf deine Art. Selbständig warst du und brauchtest doch erst den Atem des Mannes, um dich zu beleben. Mit großen, offenen Augen gingst du deines Weges, irr und ziellos, gleich einer, die im Schlafe geht.⁵⁹⁰

In der Weimarer Republik gerät die ‚Neue Frau‘ schließlich zu einem ‚Lifestyle-Produkt‘, das Modernität verspricht und zu einem Bestandteil der „zeitgenössischen Populärkultur“⁵⁹¹ wird. Der Begriff bleibt offen für unterschiedlichste Konzeptionen der Frauenrolle in diversen Abstufungen und Kombinationen und umfasst erstmals eine größere und als heterogen wahrgenommene Gruppe. So kommt es zu einer Vielzahl an begrifflichen Variationen des Typus der ‚Neuen Frau‘ „zwischen ‚neuem Vamp‘, ‚Jungmädchen‘ und der ‚sachlichen Berufstätigen‘“⁵⁹² - „nach der Seite der Arbeitssphäre hin stereotyp gefaßt im ‚Ladenmädchel‘, der ‚kleinen Verkäuferin‘ und der ‚Tipse‘, der Büroangestellten, nach der

⁵⁸⁸ Die Neue Frau. Ein Alltagsmythos der Zwanziger Jahre, in: Katharina Sykor;, Annette Dorgerloh und Ada Raev (Hg.): Die Neue Frau. Herausforderungen für die Bildmedien der Zwanziger Jahre, Berlin 1993, S. 9-24, S. 9.

⁵⁸⁹ Ebd.

⁵⁹⁰ Otto Soyka: Die Liebesfalle und andere Novellen, München 1916, (= Langens Mark-Bücher. Eine Sammlung moderner Literatur, Bd. 16), S. 54.

⁵⁹¹ Kerstin Barndt, Sentiment und Sachlichkeit, S. 10.

⁵⁹² Annette Dorgerloh: „Sie wollen wohl Ideale klauen...?“. Präfigurationen zu den Bildprägungen der „neuen Frau“, in: Katharina Sykora; Annette Dorgerloh und Ada Raev (Hg.): Die neue Frau. Herausforderungen für die Bildmedien der Zwanziger Jahre, Berlin 1993, S. 25-50, S. 45.

Seite der Freizeit- und Unterhaltungskultur hin im ‚Revuegirl‘⁵⁹³ - und vielen weiteren⁵⁹⁴, mit dem kleinsten gemeinsamen Nenner: der wie auch immer gearteten Neuheit.

Eine Spielart dieser ‚Neuheit‘ ist eben die zunehmende weibliche Erwerbstätigkeit. Nach der Zulassung zum Studium, die bereits 1908 durchgesetzt wurde, der verstärkten Berufstätigkeit während des ersten Weltkrieges und schließlich der Erlangung des Wahlrechtes 1918 schien der gesellschaftliche Autonomisierungsprozess der Frau in der neuen Republik allerdings zunächst rückschrittlich zu verlaufen:

Im Zuge der Demobilisierung unmittelbar nach dem Krieg (März 1919 bis Januar 1920) betrafen die Entlassungen vor allem Frauen, und zwar in folgender Reihenfolge: Frauen, deren Ehemänner eine Stelle hatten; ledige Frauen und Mädchen; Frauen und Mädchen, die für eine oder zwei Personen zu sorgen hatten; alle übrigen Frauen und Mädchen.⁵⁹⁵

Die geschlechtliche Diskrepanz in der Lohngebung blieb auch nach dem Krieg erhalten, jedoch in verminderter Form: Die Löhne für Frauen lagen 30% bis 40% niedriger als diejenigen der Männer, gegenüber einem Abzug von 50% bis 60% in der Vorkriegszeit.⁵⁹⁶ Parallel zur wirtschaftlichen Stabilisierung stieg die Zahl der erwerbstätigen Frauen

⁵⁹³ Erhard Schütz, *Romane der Weimarer Republik*, S. 162.

⁵⁹⁴ Vgl. hierzu auch Lynne Frame, *Gretchen, Girl, Garçonne*, in: Katharina von Ankum (Hg.), *Frauen in der Großstadt*.

⁵⁹⁵ Renny Harrigan: *Die emanzipierte Frau im deutschen Roman der Weimarer Republik*, in: James Elliott; Jürgen Pelzer und Carol Poore (Hg.): *Stereotyp und Vorurteil in der Literatur. Untersuchungen zu Autoren des 20. Jahrhunderts*, Göttingen 1978, (= Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik, Beiheft 9), S. 65-83, S. 68.

⁵⁹⁶ Ebd. Vgl. auch Annette Koch: *Die weiblichen Angestellten in der Weimarer Republik*, in: Helmut Gold und Annette Koch (Hg.): *Fräulein vom Amt. Katalog zur Sonderausstellung „Fräulein vom Amt“ des Deutschen Postmuseums*, München 1993, S. 163-175, S. 169: „Als Begründung führte man an, daß die Frau weniger esse, nicht rauche und in ihrer Freizeit selber für Schneidern, Waschen und Bügeln der Kleidung aufkommen könne, also einen geringeren Bedarf für die Lebenshaltungskosten habe.“ Vgl. hierzu auch Atina Grossmann: *Eine ‚neue Frau‘ im Deutschland der Weimarer Republik?*, in: Ebd., S. 136-161, S. 139: „Neben der unbezahlten häuslichen Arbeit gab es noch die zusätzliche Belastung durch die nervenaufreibenden neuen Arbeitsabläufe sowie durch die traditionellen Lohnunterschiede gegenüber den Männern. Frauen wurden zu rationalisierten Arbeitskräften perfektester Art – sie verdienten wenig und waren äußerst produktiv.“

wieder an. Wladimir Woytinsky verzeichnet einen leichten, aber stetigen Zuwachs von 11,36 Millionen erwerbstätigen Frauen im Jahr 1924 auf 11,93 Millionen 1929. Diese Zahl enthält wahrscheinlich 4,2 Millionen „mithelfende Familienangehörige“.⁵⁹⁷ Die Zahl der berufstätigen Männer liegt im Vergleich für das Jahr 1924 bei 20,21 Mio., 1929 bei 21,57 Mio.⁵⁹⁸ Der Anstieg weiblicher Berufstätigkeit hat seine Ursache zum einen in dem „kriegsbedingten Frauenüberschuß“⁵⁹⁹, zum anderen in der Verarmung des Mittelstandes infolge der Inflation⁶⁰⁰, und betrifft vor allem ungelernete Arbeit⁶⁰¹. Aber auch innerhalb des literarischen Feldes sind Veränderungen spürbar: „Da es Frauen nun prinzipiell möglich geworden war, ihren Lebensunterhalt als Autorinnen zu verdienen, etwa durch den Verkauf von Geschichten für die zahlreichen Zeitschriften und Frauenmagazine, drängten sie vermehrt in den Literaturbetrieb.“⁶⁰²

Die neue Multimedialität erleichtert Autorinnen den Zugang zum literarischen Feld. Die von Annelie Lütgens festgestellte Affinität vieler Autorinnen - neben Mascha Kaléko und Dinah Nelken können hier auch Vicki Baum und Gina Kaus hinzugefügt werden - zur „Kleinen Form“⁶⁰³, das heißt zum Feuilleton, dem Feuilletongedicht oder der

⁵⁹⁷ Renny Harrigan, Die emanzipierte Frau im deutschen Roman der Weimarer Republik, in: James Elliott et al. (Hg.), Stereotyp und Vorurteil in der Literatur, S. 68.

⁵⁹⁸ Wladimir Woytinsky: Tatsachen und Zahlen Europas, Wien, Leipzig und Paris, 1930, S. 77.

⁵⁹⁹ Annette Koch, Die weiblichen Angestellten in der Weimarer Republik, in: Helmut Gold und Annette Koch (Hg.), Fräulein vom Amt, S. 163-175, S. 164.

⁶⁰⁰ Vgl. ebd., S. 164f.

⁶⁰¹ Vgl. Renny Harrigan, Die emanzipierte Frau im deutschen Roman der Weimarer Republik, in: James Elliott et al. (Hg.), Stereotyp und Vorurteil in der Literatur, S. 69. Vgl. auch Atina Grossmann: Eine ‚neue Frau‘ im Deutschland der Weimarer Republik?, in: Helmut Gold und Annette Koch (Hg.), Fräulein vom Amt, S. 136-161, S. 139: „Immerhin der Großteil der deutschen Frauen arbeitete nach wie vor in traditionellen Aufgabenfeldern, entweder als unbezahlte Arbeitskräfte in den Familien oder Haushalten bzw. in Familienunternehmen.“

⁶⁰² Nicole Nottelmann, Strategien des Erfolgs, S. 29.

⁶⁰³ Annelie Lütgens: Passantinnen/Flaneusen. Frauen im Bild großstädtischer Öffentlichkeit der Zwanziger Jahre, in: Katharina Sykora; Annette Dorgerloh und Ada Raev (Hg.), Die Neue Frau, S. 107-118, S. 116.

Kurzgeschichte, ist weniger ästhetisch zu begründen⁶⁰⁴ als mit einer Ausnutzung der sich durch die Veränderungen des literarischen Feldes ergebenden Möglichkeiten. Mit der ‚Kleinen Form‘ lässt sich nicht nur innerhalb eines kurzen Zeitraums das Einkommen verbessern, sie ist auch eine der von Produzierenden und Rezipierenden bevorzugten Formen der ‚Sachlichkeit‘, die „[n]ach Meinung ihrer Befürworter wie ihrer Gegner [...] ein Hauptelement der Definition der Gegenwart“⁶⁰⁵ darstellt und eng mit dem Schlagwort ‚Neue Frau‘ verknüpft werden kann. Der Terminus ‚Sachlichkeit‘, der „kaum je ohne das Beiwort ‚neu‘“⁶⁰⁶ auftritt, wurde bereits 1905 von Alfred Messel in einem Brief an Herwarth Walden verwendet und als „entscheidende Qualität von Kunstwerken“⁶⁰⁷ bewertet. Gustav Friedrich Hartlaub konzipierte 1923 eine Ausstellung unter dem Motto ‚Neue Sachlichkeit‘, die 1925 anließ und den Begriff der Öffentlichkeit bekannt machte. Die ‚Neue Sachlichkeit‘ markierte in erster Linie die generelle Zugehörigkeit zur ‚Moderne‘⁶⁰⁸ und ist gekennzeichnet durch einen ‚anti-expressionistischen‘, „souveräneren Umgang mit dem Gefühl, das praxisorientiert zu dirigieren ist“⁶⁰⁹.

⁶⁰⁴ Vgl. ebd., S. 117: „Die Kleine Form scheint den Frauen leicht zu fallen. In Zeitschriften wie ‚Die Dame‘, ‚Der Junggeselle‘, ‚Uhu‘ finden sie ein Forum, um Modenotizen vermischt mit Zeitkritik intelligent geschrieben und leicht konsumierbar unterzubringen.“

⁶⁰⁵ Hans Ulrich Gumbrecht, 1926, S. 347. Vgl. auch Alfred Polgar: Die kleine Form, in: Die Literarische Welt, 2. Jg./Nr. 37 (1926), S. 3: „Ich halte episodische Kürze für durchaus angemessen der Rolle, die heute der Schriftstellerei zukommt. [...] Das Leben ist zu kurz für lange Literatur, zu flüchtig für verweilendes Schildern und Betrachten, zu psychopathisch für Psychologie, zu romanhaft für Romane, zu rasch verfallen der Gärung und Zersetzung, als daß es sich in langen und breiten Büchern lang und breit bewahren ließe.“

⁶⁰⁶ Hans Ulrich Gumbrecht, 1926, S. 347.

⁶⁰⁷ Christian Jäger: Phase IV. Wandlungen des Sachlichkeits-Diskurses im Feuilleton der Weimarer Republik, in: Sabina Becker (Hg.): Jahrbuch zur Literatur der Weimarer Republik, [In Zusammenarbeit mit Eckhard Faul und Rainer Marx, Bd. 2], 1996, S. 77-108, S. 77.

⁶⁰⁸ Vgl. hierzu Kerstin Barndt, Sentiment und Sachlichkeit, S. 1; sowie Falko Schneider, Filmpalast, Variété, Dichterkreis, in: Rolf Grimminger; Jurij Murasov und Jörn Stückrath (Hg.), Literarische Moderne, S. 453-478, S. 463.

⁶⁰⁹ Jäger, Chr., Phase IV., in: Sabina Becker (Hg.), Jahrbuch zur Literatur der Weimarer Republik, [In Zusammenarbeit mit Eckhard Faul und Rainer Marx, Bd. 2], S. 77-108, S. 79.

In diesem Kontext soll die ‚Neue Sachlichkeit‘ als gesamtgesellschaftliches Phänomen betrachtet werden, entgegen der Forderung Nicole Nottelmanns, dass die literarische ‚Neue Sachlichkeit‘ „strikt von der neusachlichen Lebenshaltung zu trennen [sei], wie sie auch Vicki Baum nach außen hin verkörperte.“⁶¹⁰ Es wird davon ausgegangen, dass der „Habitus, nach Bourdieu begriffen als ein Ort äußerer Determinanten und individueller Entscheidungen, berechenbarer Wahrscheinlichkeiten und gelebter Erwartungen“, als „ein Ort, der in Texten sein Medium ebenso findet wie in den von Texten angeleiteten Körperhaltungen, Verhaltenslehren“⁶¹¹, von einer eingenommenen Erzählhaltung schwerlich zu trennen ist. Beide Faktoren geben Aufschluss über den von den Autorinnen eingenommenen Standort innerhalb des literarischen Feldes. Auch die von Sabina Becker hervorgehobene „differenzierende Trennung des literarischen Diskurses der Neuen Sachlichkeit von einer ebenfalls als neusachlich bezeichneten Massen- und Unterhaltungskultur“, die „unterschiedliche Konzepte von ‚Sachlichkeit‘ verfolgen“⁶¹² würden, erscheint in dieser Arbeit nicht sinnvoll, da zwei Autorinnen fokussiert werden, die sich gerade zwischen diesen beiden Feldern bewegen.

Als Gegenpol zur neu-sachlichen Haltung gelten „Überschwang, Wuchern und Eklektizismus“⁶¹³. Letztere sind Zuschreibungen, die auch den ‚Dilettantinnen‘ der Jahrhundertwende, als Produzentinnen wie auch als Rezepientinnen, entgegengebracht wurden und implizierten, es läge nicht in deren naturgegebenen Möglichkeiten, emotionale Prozesse zu kontrollieren. Nicht von ungefähr suchen daher Kritiker in einem konservativen Frauenbild das ‚Gegengift‘ zu den vermuteten negativen Auswirkungen der ‚neu-sachlichen‘ Kultur, von Max Brod als „Schema

⁶¹⁰ Nicole Nottelmann, *Strategien des Erfolgs*, S. 32.

⁶¹¹ Helmut Lethen: *Unheimliche Nachbarschaften. Neues vom neusachlichen Jahrzehnt*, in: Sabina Becker (Hg.), *Jahrbuch zur Literatur der Weimarer Republik*, [In Zusammenarbeit mit Eckhard Faul und Rainer Marx, Bd. 1], 1995, S. 76-92, S. 80.

⁶¹² Sabina Becker: *Neue Sachlichkeit im Roman*, in: Sabina Becker und Christoph Weiß (Hg.): *Neue Sachlichkeit im Roman. Neue Interpretationen zum Roman der Weimarer Republik*, Stuttgart und Weimar 1995, S. 7-26, S. 18.

⁶¹³ Hans Ulrich Gumbrecht, 1926, S. 348.

der ‚kalten‘ Energie⁶¹⁴ bezeichnet. Die Frau als Verwalterin der „Lebensmächte“, ist Otto Flake überzeugt, kann allein „vor der äußersten Versachlichung bewahren“⁶¹⁵. Auf der anderen Seite kann die ‚Neue Frau‘ als Resultat einer „Versachlichung auch des männlichen Blicks auf die Frau“⁶¹⁶ nach dem Ende des ersten Weltkrieges interpretiert werden. Das Erscheinen der ‚Neuen Frau‘ und die Ausbreitung der ‚Neuen Sachlichkeit‘ werden als sich überlagernde Phänomene wahrgenommen. Franz Blei sieht die „Zeichen für das Anbrechen eines weiblichen Zeitalters“ in der „Versachlichung der Liebe“.⁶¹⁷ Alice Rühle-Gerstel kritisiert an der ‚Neuen Frau‘: „Ihr altes Frauenschicksal, Mutterschaft, Liebe, Familie, schleifte sie unverändert und unerleichtert nach in die Bezirke neuer Weiblichkeit, die sich alsbald als neue Sachlichkeit präsentierte.“⁶¹⁸ Damit spricht sie aus, was bei Vicki Baum und Gina Kaus größtenteils hinter dem Wunschbild der ‚tabula rasa‘ verborgen bleibt. Die Frau in der Moderne wird von Alice Rühle-Gerstel in ihrer Präsentation als Synonym zur Sachlichkeitskultur wahrgenommen, jedoch nicht als Antipodin zur Frauenfigur der Jahrhundertwende. Stattdessen wird eine starke Vermischung unterschiedlich ausgerichteter Frauenrollen beobachtet, die dem ersten Eindruck eines radikalen Wandels widerspricht. Die ‚Neue Frau‘ war, wie Vicki Baum und Gina Kaus, häufig eine „doppelbelastete Frau“.⁶¹⁹ Gerade mittels der als fortschrittlich empfundenen Rationalisierungstechniken gelang es der ‚Neuen Frau‘, wie Atina Grossmann darstellt, neben der Erwerbstätigkeit auch weiterhin die traditionell weiblich konnotierten Pflichten im Haushalt und der Familie gegenüber zu erfüllen.⁶²⁰ Die vermehrte Er-

⁶¹⁴ Max Brod: Die Frau und die neue Sachlichkeit, in: Friedrich Markus Huebner (Hg.), Die Frau von morgen wie wir sie wünschen, S. 47-54, S. 48.

⁶¹⁵ Otto Flake: Die alte Aufgabe – die neue Form, in: Ebd., S. 135-140, S. 140.

⁶¹⁶ Annette Dörgerloh, „Sie wollen wohl Ideale klauen...?“, in: Katharina Sykora; Annette Dörgerloh und Ada Raev (Hg.), Die Neue Frau, S. 25-50, S. 33.

⁶¹⁷ Franz Blei, in: Die Literarische Welt, 8. Jg./Nr. 10 (1932), S. 3.

⁶¹⁸ Alice Rühle-Gerstel: Zurück zur guten alten Zeit?, in: Die Literarische Welt, 9. Jg./Nr. 4 (1933), S. 5f., S. 5.

⁶¹⁹ Atina Grossmann, Eine ‚neue Frau‘ im Deutschland der Weimarer Republik?, in: Helmut Gold und Annette Koch (Hg.), Fräulein vom Amt, S. 136-161, S. 140.

⁶²⁰ Vgl., ebd., S. 160.

werbstätigkeit führte zwar zu einer Erweiterung, aber noch nicht generell zu einer Infragestellung herkömmlicher Rollenzuschreibungen.⁶²¹

Der ‚Andrang‘ junger Autorinnen und damit ‚Neuer Frauen‘ innerhalb des literarischen Feldes ist in den 1920ern indes nicht so stark, wie dies in der Rezeption zum Teil anklingen mag: 40% der Schriftstellerinnen sind bereits über 60 Jahre alt, nur 20% sind unter 40.⁶²² Eine große Anzahl Autorinnen gehört der vorhergehenden Generation an und publizierte bereits vor dem ersten Weltkrieg. Tatsächlich ist Hedwig Courths-Mahler, die zu den sogenannten ‚Steadysellern‘ oder auch ‚Longsellern‘⁶²³ zählt, die auflagenstärkste Autorin der 1920er⁶²⁴, trotz hoher Buchpreise⁶²⁵. Nottelmann begründet dies damit, „dass die zeitgenössische Massenkäuferschaft die Frau weiterhin in ihrer tradierten Rolle bei Kindern, Küche, Kirche sah“⁶²⁶, wertet aber andererseits die Verleihung der Nobelpreise an die Autorinnen Grazia Deledda 1926 und Sigrid Undset 1928 als „[d]eutliche Zeichen für die breite öffentliche Wertschätzung der Frau in der literarischen Öffentlichkeit“⁶²⁷. Eine solche Wertschätzung wurde auch von Gina Kaus reflektiert, in ihren Ausführungen über „die neueste Zeit – die aber endlich mit dem Geschlechtsvorurteil radikal Schluß gemacht hat, wofür die Tatsache, daß unter den lebenden Nobelpreisträgerinnen für Dichtkunst drei Frauen

⁶²¹ Vgl. auch Annette Koch, Die weiblichen Angestellten in der Weimarer Republik, in: Ebd., S. 175.

⁶²² Jan Berg, Hartmut Böhme und Walter Fähnders : Sozialgeschichte der deutschen Literatur von 1918 bis zur Gegenwart, Frankfurt a. Main 1981, S. 204. Im Vergleich dazu sind 24,5% der Autoren über 60 und 44% unter 40 Jahre alt.

⁶²³ Nicole Nottelmann Strategien des Erfolgs, S. 30.

⁶²⁴ Ebd., S. 24.

⁶²⁵ So schreibt Göpfert über eine Courths-Mahler Auflage aus Anlaß ihres 60. Geburtstags 1927: „Diese Bände kosten broschiert nicht etwa 2,85 Mark oder, wie man annehmen könnte, noch weniger, sondern viel mehr: broschiert 3,50 Mark, in Leinen 5 Mark, in Seide 6 Mark, und in Ganzleder 7 Mark – ein literatursoziologisches Kuriosum in der Zeit der ‚Buchkrise‘.“ Herbert G. Göpfert: Die ‚Bücherkrise‘ 1927 bis 1929. Probleme der Literaturvermittlung am Ende der zwanziger Jahre, in: Paul Raabe (Hg.), Das Buch in den zwanziger Jahren, S. 33-45, S. 42.

⁶²⁶ Nicole Nottelmann, Strategien des Erfolgs, S. 30.

⁶²⁷ Ebd., S. 28.

sind, der gültigste Beweis ist“⁶²⁸. Reaktionäre und innovative Einstellungen, auch über die ‚Frauenfrage‘ hinaus, gehen Hand in Hand und finden sich zum Teil, in unterschiedlichen Gewichtungen, in den Aussagen ein und derselben Person wieder. Dies lässt sich gut anhand des Essaybandes *Die Frau von morgen wie wir sie wünschen* demonstrieren, in dem sich auch die folgenden Sätze Emil Luckas finden: „Es ist für unsere Zeit über anderes hinaus charakteristisch, daß alles zugleich da ist. Scheinbar längst überlebte Formen und Inhalte stehen neben dem, was der Gegenwart angemessen erscheint, und dazu Utopien jeder Art.“⁶²⁹ Siebzehn Autoren versuchen sich in dieser Essaysammlung an einer neuen Geschlechterkonzeption. Walther von Hollander plädiert einerseits für eine weibliche Erwerbstätigkeit und gegen „das Gefühl, an sich nichts zu sein, sondern erst durch Mann und Kind“⁶³⁰, teilt jedoch zugleich seine Erkenntnis mit, dass „die Frau so leicht in ihren weiblichen Aufgaben versagt, wenn sie einen bürgerlichen Beruf männlichwichtig nimmt (was nichts gegen Frauenberufe sagen soll, sondern nur gegen das männliche Wichtignehmen der Berufe)“⁶³¹. Hier findet sich unverändert die Forderung nach der bereits von Lou Andreas-Salomé - zwar nicht für den eigenen Lebensstil, aber doch für denjenigen ihrer Kolleginnen - bevorzugten ‚accessorischen‘ Tätigkeit. Bei Leo Matthias heißt es in einem *Brief an die Tochter*: „Mach, was du willst. Aber sei nicht tüchtig. Es wäre dies der einzige Fall, wo mir das altmodische Gefühl kommen könnte, daß mir meine Tochter Schande macht.“⁶³² Auch Stefan Zweig spricht sich zwar für eine weibliche Berufstätigkeit aus, aber nur solange die bisherige Frauenrolle dadurch nicht Schaden nimmt:

⁶²⁸ Gina Kaus, Die Frau in der modernen Literatur, in: Dies., Die Unwiderstehlichen, S.190-194, S. 191. Bei der dritten Nobelpreisträgerin handelt es sich um die Schwedin Selma Lagerlöf, die bereits 1909 den Nobelpreis erhalten hatte.

⁶²⁹ Emil Lucka: Verwandlung der Frau, in: Friedrich Markus Huebner (Hg.), Die Frau von morgen wie wir sie wünschen, S. 75-84, S. 75.

⁶³⁰ Walther von Hollander: Autonomie der Frau, in: Friedrich Markus Huebner, Die Frau von morgen wie wir sie wünschen, S. 39-46, S. 43.

⁶³¹ Ebd., S. 42.

⁶³² Matthias, Leo: Sei nicht tüchtig! Brief an die Tochter, in: Friedrich Markus Huebner (Hg.), Die Frau von morgen wie wir sie wünschen, S. 60-67, S. 60.

So sehr der Beruf die Frau vergeistigt, so sehr die Arbeit sie befreit hat, so sehr könnte Überarbeit sie wieder ihrer seelischen und sittlichen Errungenschaften berauben, weil sie eine Vergröberung des Genießens, eine Verhastung des Erotischen mit sich bringt und gerade dem widerspricht, was wir am meisten von der Frau wollen: daß sie Entlastung und Leichtigkeit in unsere allzu schwere Welt bringe und unsere eigene Leistung durch ihre aufschwingende und anspornende Gegenwart verstärke.⁶³³

Und Robert Musil schließlich begegnet in seinem Franz Blei gewidmeten Beitrag den Emanzipationsbestrebungen mit „Vorsicht und jener ewigen Sympathie, auf die ein Mensch Anspruch hat, der sich vor einem Mäuslein fürchtet und dennoch die Welt umstürzen muß“⁶³⁴. Bei aller Ambivalenz aber stehen die Beiträge des Bandes, dies stellt Silvia Bovenschen in ihrem Vorwort fest, „zweifellos unter dem Eindruck von massiven Beunruhigungen“⁶³⁵, die sich zum Teil auch in einer eindeutig abwehrenden Haltung manifestieren, wie bei dem mit Gina Kaus befreundeten Autor Alexander Lernet-Holenia:

Denn was immer für Frauenberufe und was immer für selbständige Frauen auch noch auftauchen mögen, so glauben wir doch, daß eine Gattin oder eine Geliebte von ihrem Beruf mehr verstehen wird als die flinkeste Stenotypistin, die beste Ärztin und die gerissenste Politikerin von dem ihren.⁶³⁶

Tatsächlich ermittelt Britta Scheideler für das Jahr 1925 eine sehr niedrige Zahl von 800 hauptberuflichen und 243 nebenberuflichen Schrift-

⁶³³ Stefan Zweig: Zutrauen zur Zukunft, in: Friedrich Markus Huebner (Hg.), Die Frau von morgen wie wir sie wünschen, S. 25-32, S 32.

⁶³⁴ Robert Musil: Die Frau gestern und morgen, in: Friedrich Markus Huebner (Hg.), Die Frau von morgen wie wir sie wünschen, S. 85-93, S. 91.

⁶³⁵ Silvia Bovenschen: Krieg und Schneiderkunst oder Wie sich die Männer von gestern die Frau von morgen vorstellten, in: Friedrich Markus Huebner (Hg.), Die Frau von morgen wie wir sie wünschen, S. 9-21, S. 15. Vgl. auch Renny Harrigan, Die emanzipierte Frau im deutschen Roman der Weimarer Republik, in: James Elliott (Hg.), Stereotyp und Vorurteil in der Literatur, S. 80: „Am bedrohlichsten wird es dabei empfunden, wenn Frauen ihre traditionelle Rolle im sexuellen und im häuslichen Bereich aufzugeben suchen, selbst wenn dies nur vorübergehend sein sollte. Offensichtlich gilt dies als stärkere Bedrohung des status quo als beispielsweise die Berufstätigkeit der Frau.“

⁶³⁶ Alexander Lernet-Holenia: Die Frau aller Zeiten, in: Friedrich Markus Huebner (Hg.), Die Frau von morgen wie wir sie wünschen, S. 94-97, S. 97.

stellerinnen, die sie auf eine „für Frauen – noch dazu verheiratete – seltenere[...] Ausübung eines Haupt- oder Nebenberufes“⁶³⁷ zurückführt. Mit den von Sophie Pataky oder Susanne Kord für das 18. und 19. Jahrhundert angegebenen Zahlen lässt sich dieses Ergebnis nur schwer vergleichen. Scheideler spricht jedoch von einem Anstieg des Frauenanteils an der Gesamtzahl der Schriftsteller von 1907 9,6% auf 1925 14,8%.⁶³⁸ Günter Helmes hebt hervor, wirklich neu sei der „Grad der Verankerung der Autorinnen im literarischen Leben“⁶³⁹ und ergänzt: „[...] ja, man kann für die Zeit zwischen 1925 und 1933 sogar die These wagen, daß es trendy und ein Ausweis von hellwacher Zeitgenossenschaft ist, insbesondere jungen Autorinnen mit forciertem Auftreten bevorzugte Aufmerksamkeit zu schenken“⁶⁴⁰. Aufmerksamkeit wurde auch Gina Kaus von dem Literaten Franz Blei entgegengebracht: „Blei wurde mein großer Freund. Wir sprachen meist über Literatur – ich habe von niemandem so viel gelernt wie von ihm -, und wir sprachen viel über mich.“⁶⁴¹

Der Bruder Jakob Wassermanns, ein literarisch interessierter Schauspieler, nimmt die junge Vicki Baum unter seine Fittiche, sendet ihr Manuskript an den Erich Reiß Verlag und hilft ihr bei den Korrekturen.⁶⁴² Irmgard Keun veröffentlicht, „von Alfred Döblin lanciert“⁶⁴³, 1931 *Gilgi – eine von uns* und 1932 *Das kunstseidene Mädchen*, und Alfred Kerr vermutet gar die Dramatikerin Marieluise Fleißer sei „ein Pseudonym für den Brecht“⁶⁴⁴, was alles in allem zu dem Schluss führen kann:

⁶³⁷ Britta Scheideler, *Zwischen Beruf und Berufung*, S. 208.

⁶³⁸ Ebd.

⁶³⁹ Günter Helmes: *Ausbrüche, Einbrüche, Aufbrüche: Autorinnen der Zwanziger und frühen dreissiger Jahre* in: Waltraud Wende (Hg.), *Nora verlässt ihr Puppenheim*, S. 88-102, S. 90.

⁶⁴⁰ Ebd.

⁶⁴¹ Gina Kaus, *Von Wien nach Hollywood*, S. 20.

⁶⁴² Vgl. Vicki Baum, *Es war alles ganz anders*, S. 281ff.

⁶⁴³ Erhard Schütz, *Romane der Weimarer Republik*, S. 167.

⁶⁴⁴ Alfred Kerr, in: *Berliner Tageblatt*, Berlin 26. April 1926, zitiert nach: „Diese Frau ist ein Besitz“. Marieluise Fleißer aus Ingolstadt. Zum 100. Geburtstag, [Bearbeitet von Hiltrud Häntzschel], Marbach am Neckar 2001, (= *Marbacher Magazin. Sonderheft 96*), S. 23. Vgl. auch Sabina Becker: *Marieluise Fleißer*, in: Britta Jürgs, *Leider hab ichs Fliegen ganz verlernt*, S. 68: „Ihre [Marieluise Fleißers] schriftstellerische Sozialisation verlief unmittel-

„ohne Männer geht es im Betrieb noch nicht“⁶⁴⁵. Den Austausch zwischen Autoren und Autorinnen begleitet in der Tat häufig der Beigeschmack eines Lehrer-Schülerin-Verhältnisses, mitunter, wie bei Gina Kaus und Franz Blei, auch mit erotischer Konnotation, die Franz Werfel in seinem Roman *Barbara oder Die Frömmigkeit* weit schweifend kariert.

Auch der umgekehrte Fall war allerdings denkbar. So protegierte Gina Kaus ihrerseits den Autor Fritz von Herzmanovsky-Orlando und arrangierte eine Lesung seiner Erzählung *Der Gaulschreck im Rosennetz*:

Um den Erfolg zu garantieren, hatte sie eine größere Anzahl von Freunden eingeladen, von denen sie wußte, daß sie einen besonders entwickelten Sinn für die Kunst geistreichen Blödels besaßen, jener speziellen Spielart amüsanter Geistesbetätigung, die im ‚Herrenhof‘ mit größtem Eifer betrieben wurde. [...] Der Abend bei Gina Kaus war für das literarische Schicksal Herzmanovskys, seiner Jünger und Verkünder entscheidend. Er brachte den Durchbruch zu wachsender Anerkennung. Durch den begeisterten Applaus Alfred Polgars war Herzmanovsky für alle Zukunft als herrenhoffähig anerkannt.“⁶⁴⁶

Das Urteil eines männlichen Kollegen scheint also auch hierbei ausschlaggebend gewesen zu sein, während Gina Kaus als ‚Salondame‘ den geselligen Rahmen für die Beurteilung stellte.

Aus heutiger Sicht stellt sich die von Zeitgenossen meist stark empfundene Diskrepanz der Frauenrolle der Vorkriegs- zur Nachkriegszeit als weniger gravierend dar, mit Ausnahme der „bildliche[n] Typologie des Phänomens ‚neue Frau‘“⁶⁴⁷. Auch wenn sich die Bewegungsmöglichkeiten für Frauen innerhalb der verschiedenen Felder, des sozialen wie des literarischen, gegenüber der Zeit vor dem ersten Weltkrieg vergrößert hatten, vermischten sich nach wie vor traditionelle mit innovati-

bar über die neusachliche Bewegung, über einen ihrer ‚Väter‘, über Lion Feuchtwanger, danach über Bertolt Brecht.“

⁶⁴⁵ Erhard Schütz, *Romane der Weimarer Republik*, S. 167.

⁶⁴⁶ Milan Dubrovic: *Veruntreute Geschichte. Die Wiener Salons und Literatencafes*, Wien und Hamburg 1985, S. 193f.

⁶⁴⁷ Die neue Frau, in: Katharina Sykora; Annette Dorgerloh und Ada Raev (Hg.), *Die Neue Frau*, S. 9-24, S. 11.

ven Rollenvorstellungen⁶⁴⁸, sodass das ‚Provisorische‘, das der Entwicklung zu größerer weiblicher Autonomie bereits seit der Jahrhundertwende anhaftet, erhalten bleibt. Ein Zustand, der in folgender Beobachtung Vicki Baums treffend zutage tritt: „Ich erinnere mich nicht, je eine Damentoilette im Kaffeehaus gesehen zu haben, obwohl mit zunehmender Emanzipation mehr und mehr Mädchen in diese geheiligten Bereiche der Klubs, Bars, Kaffeehäuser und Universitäten eindringen.“⁶⁴⁹

⁶⁴⁸ Vgl. hierzu auch Britta Jürs: Vorwort, in: Dies. (Hg.), *Leider hab ich's Fliegen ganz verlernt*, S. 7-14, S. 11: „So fortschrittlich die Künstlerinnen und Schriftstellerinnen und ihre Heldinnen in ihren Berufen waren, so sehr waren sie selbst doch oft noch traditionellen Vorstellungen und Weiblichkeitsbildern verhaftet, was Ehe und Familie anging.“

⁶⁴⁹ Vicki Baum, *Es war alles ganz anders*, S. 228.

5. Bewegungsrichtung: Feld der Avantgardeliteratur

Nachdem nun in groben Linien die Bedingungen des ererbten und sich neu gestaltenden literarischen Feldes umrissen wurden, soll versucht werden, den Wegen zu folgen, welche die beiden Autorinnen innerhalb des literarischen Feldes zurücklegten.

In den ersten Jahren ihrer literarischen Karrieren setzten Vicki Baum und Gina Kaus den Schwerpunkt auf Texte, die sie für geeignet hielten, um im Feld der eingeschränkten Produktion von arrivierten Autoren Bestätigung zu erfahren. Bei Baum war das bis zu ihrer festen Bindung an Ullstein im Jahr 1926 der Fall. In Kaus' Lebenslauf ist das Erscheinen und die Rezeption ihres zweiten veröffentlichten Romans *Die Verliebten* im Jahr 1928 ebenfalls im Ullsteinverlag, als eine Zäsur zu werten.

5.1. Analyse der Erwartungshaltung der Autorinnen

5.1.1. Vicki Baum

Ihre Identität als Autorin leitet Vicki Baum aus frühester Kindheit her. In ihren Erinnerungen beschreibt sie sich als Autodidaktin: Bereits mit drei Jahren habe sie sich selbst innerhalb weniger Monate das Lesen beigebracht. Das Kindermädchen gab dabei angeblich nur geringfügige Hilfestellung. Als Lesematerial dienten die Wiener Straßenschilder, eine herumliegende Abendzeitung oder der, von ihrer Mutter auf dem Sofa vergessene, 1861 veröffentlichte Bestseller *Problematische Naturen* von Friedrich Spielhagen. Ein Titel, der kaum treffender gewählt sein könnte für eine Familienlektüre der Baums.

Rückblickend visualisiert Vicki Baum Bücher und deren kleinste Einheit, den Druckbuchstaben, als angenehm geordnetes System in einer chaotischen Umwelt. Die „Geschicklichkeit im Umgang mit Buchstaben“ zählte für sie nicht nur zu den seltenen Erfolgserlebnissen ihrer Kindheit, sondern war zudem eine „Quelle großen Vergnügens“⁶⁵⁰ und ermöglichte es ihr, sich von ihrem familiären Bezugsfeld abzuheben.

⁶⁵⁰ Vicki Baum, *Es war alles ganz anders*, S. 17.

Dieses wurde auf der einen Seite von einem cholерischen und ungebildeten Vater dominiert, auf der anderen von der als unselbstständige, psychisch labile ‚Kindfrau‘ geschilderten Mutter. Zusätzlich zu ihrer Passivität⁶⁵¹ stellte diese aufgrund manisch-depressiver Krankheitsschübe eine enorme Belastung für das ohnehin fragile familiäre Beziehungsgefüge dar. Lediglich einmal, nach einem Klinikaufenthalt, gelang es ihr, „die Initiative zu ergreifen“.⁶⁵² Sie setzte die Berufstätigkeit ihrer Tochter als Harfenistin durch. Auf diese Weise wollte sie dieser das eigene Schicksal ersparen - die Abhängigkeit von einem ungeliebten Mann - denn, so die Mutter, „natürlich war jede Ehe ein Gefängnis“.⁶⁵³

Ihr Faible für Schrift wird in der autobiografischen Darstellung Baums durch den ‚Vaterhaß‘ kontrastiert. Das Gesicht „mit dem stacheligen Fransenvorhang über dem dunklen Loch, welches der Mund ist“⁶⁵⁴, habe sie bereits im Säuglingsalter zum Schreien gebracht. In seiner „Verachtung für jegliche Kunst“⁶⁵⁵ sorgte er Jahre später dafür, dass die heranwachsende Vicki gegen nicht zu geringen Widerstand zu kämpfen hatte: „Er hatte in seinem Leben kein Buch gelesen – für ihn waren sämtliche Bücher nichts als Schund und Schmutz.“⁶⁵⁶ Seine Abneigung ging sogar so weit, dass er der Tochter das Lesen von Büchern untersagte, um ihre „Einbildungskraft mit der Wurzel auszureißen“⁶⁵⁷ und einer möglichen psychischen Erkrankung, ähnlich derjenigen der Mutter, vorzubeugen. Einzige Ausnahme in der Kunstaversion des Vaters stellte seine Leidenschaft für das Tanzen dar, die vor allem in der Freundschaft

⁶⁵¹ Vicki Baums Mutter war das Opfer viktorianischer Erziehungsmethoden. In ihre Hochzeitsnacht wurde sie ohne jede Aufklärung und mit der Unterweisung geschickt, „daß eine Braut sich in jegliches, noch so unangenehm und unanständig geartetes Tun des Bräutigams zu fügen habe.“ Schockiert floh sie in dieser Nacht, wahrscheinlich einer der wenigen Momente in denen sie ihre Passivität aufgab, und wurde nur wenige Stunden später von den Eltern erneut dem Ehemann ‚überegeben‘. Vgl. Vicki Baum, Es war alles ganz anders, S. 101f.

⁶⁵² Ebd., S. 142.

⁶⁵³ Ebd.

⁶⁵⁴ Ebd., S. 15.

⁶⁵⁵ Ebd., S. 92.

⁶⁵⁶ Ebd., S. 90f.

⁶⁵⁷ Ebd., S. 43.

mit dem Balletttänzer Josef Hassreiter seinen Ausdruck fand - nach den Vermutungen Vicki Baums eine unterdrückt homoerotische Beziehung.

Ihre beiden Eltern verkörpern in den Schilderungen Baums zwei konträre Pole, und Vicki Baum versucht das Unmögliche: beiden gleichzeitig gerecht zu werden und zudem ihren eigenen Platz im sozialen Raum zu finden. Zahlreiche ambivalente Stellungnahmen in ihrer Autobiografie sind deutliche Symptome dieses Unternehmens. Trotz ihres Hasses ist Vicki Baum dem Vater „sogar dankbar dafür, daß er so ungerecht und unvernünftig war, mir jede körperliche Schwäche zu verbieten“⁶⁵⁸ und nennt seine „erzieherischen Torturen [...] ein wunderbares Training für das praktische Leben“⁶⁵⁹. Trotz der überwiegenden Zuneigung der Mutter gegenüber verachtete sie an der schwer krebserkrankten Frau, „daß Mama sich niemals zusammennehmen konnte und wollte, sich nie beherrschen würde“⁶⁶⁰ und verurteilte deren Egozentrismus⁶⁶¹.

Von sich selbst behauptet Baum hingegen: Der „Grundpfeiler meines Charakters und der Leitstern meines Lebens“⁶⁶² sei es „mich selbst und auch die Welt als solche nicht zu wichtig zu nehmen“⁶⁶³. An anderer Stelle betont die Autorin, die der Psychoanalyse misstrauisch gegenüberstand⁶⁶⁴: „Selbstbeschau ist eine trübe Sache. Ich jedenfalls halte gar nichts davon, eine Sonde mit einem Spiegelchen und einem Glühbirnchen zu verschlucken, um psychologische und neurotische Geschwüre, Narben, und Gewächse, die mein Innenleben schmücken, zu diagnostizieren.“⁶⁶⁵ Eine Aussage, die nur schwer in Einklang zu bringen ist mit der Tatsache, dass sie in der fast fünfhundert Seiten schweren Autobiografie Baums geschrieben steht, in der es vor allem um eines geht: Vicki Baum.

Die Menge an Textmaterial, die für den Zeitabschnitt ‚Kindheit und Jugend‘ zur Verfügung stand, zeigt, dass es mit der Beendigung ihres Erstlings *Frühe Schatten. Das Ende einer Kindheit* keinesfalls zu der, von

⁶⁵⁸ Ebd., S. 73.

⁶⁵⁹ Ebd., S. 183.

⁶⁶⁰ Ebd., S. 205.

⁶⁶¹ Ebd., S. 208.

⁶⁶² Ebd., S. 149.

⁶⁶³ Ebd.

⁶⁶⁴ Vgl. ebd., S. 149f.

⁶⁶⁵ Ebd., S. 287.

der Autorin beschworenen, endgültigen Loslösung von der Vergangenheit gekommen war.⁶⁶⁶ Vicki Baum blieb durch die Strukturen, die sie in ihrer Kindheit kennen lernte, zeitlebens stark geprägt. Der, in obiger wie in zahlreichen anderen Feststellungen enthaltene, fast schon neurotisch wirkende Bescheidenheitsgestus gehört zu den am deutlichsten hervorstechenden Charakteristika Baums. Und man wird von der Autorin selbst darauf gestoßen, welche Umstände ihn generiert haben: der Umgang mit zwei extremen und jeweils auf ihre Weise dominanten Persönlichkeiten.

Ein weiteres Resultat dieses familiären Beziehungsgefüges ist Baums enormer Anpassungswille. Im Rückblick gelingt es ihr nicht, ihre Identität in den Jahren vor der öffentlichen Festschreibung ihres Images als Erfolgsautorin, Mutter und Ehefrau zu erfassen. Häufig weicht sie ins Klischee aus und widerspricht sich in ihren Selbstcharakterisierungen. So stellt sich Baum in ihrer Jugend als introvertierte Einzelgängerin dar, die zu dem Schluss kommt, „dass es einem gewöhnlich besser geht, wenn man weitgehend auf sich selbst gestellt ist“.⁶⁶⁷ Zugleich aber schildert sie sich als ein in die Klassengemeinschaft integriertes „spaßiges Schoßhündchen [...] mit einem weichen Herz und einem Hasenhirn“⁶⁶⁸, und findet, sie sei ein „mehr gefühlsbetonter als verstandesmäßig ausgerichteter Mensch“⁶⁶⁹. Wieder anders ihr Bild einer kühlen und frühreifen Intellektuellen: „Sie wußten nicht, was ich wußte. Sie waren nicht fähig zu *denken*. Für mich hatte das Denken eine überwältigende Bedeutung erlangt.“⁶⁷⁰ Vicki Baum demonstriert Passivität und Belastungsfähigkeit: „Ich kann es ertragen. Ich habe viel durchgemacht, aber ich bin stark. Ich kann es ertragen.“⁶⁷¹ Und sie gibt, in Anknüpfung an Ibsens Frauenfiguren, die bürgerliche Revolu-

⁶⁶⁶ Vgl. ebd., S. 223f.: „Die Schatten meiner finsternen Kindheit waren vertrieben. Ich war endlich frei.“ Und ebd., S. 287: „Nicht einmal meine ersten Geschichten, die ich im Backfischalter schrieb, hatten mit mir selbst zu tun. Eine Ausnahme ist lediglich das totgeborene Kind ‚Frühe Schatten‘, das ich in jenem halbbewußten Zustand einer erfolgreichen, bis zum Ende durchgeführten psychoanalytischen Selbstbehandlung empfangen hatte.“

⁶⁶⁷ Ebd., S. 72.

⁶⁶⁸ Ebd., S. 27.

⁶⁶⁹ Ebd., S. 67.

⁶⁷⁰ Ebd., S. 44.

⁶⁷¹ Ebd., S. 44.

tionärin. Als sie „von einer etwas zweifelhaften Münchener Zeitschrift einen ersten Preis“⁶⁷² erhielt, kam es zum Eklat mit dem Vater. Der verlangte „mein heiliges Ehrenwort, niemals mehr in meinem Leben auch nur eine Zeile zu schreiben“.⁶⁷³ Baum verweigerte sich dem Schreibverbot: „Seit ich überhaupt sprechen konnte, hatte ich mir Geschichten zusammengeträumt, die ich mir selbst erzählte oder aufschrieb, als ich einmal schreiben gelernt hatte. Ich hätte genausogut schwören können, [...] daß ich versuchen würde, die Farbe meiner Augen zu wechseln.“⁶⁷⁴ Vicki Baum erscheint hier ganz als ‚Kind ihrer Zeit‘, und stellt ihr Leben unter die Mottos: „Unterdrückung erzeugt Rebellion“⁶⁷⁵ und: „Man kann leben und handeln nicht nur ‚weil‘, sondern sogar ‚trotz‘“⁶⁷⁶. Baum wäre jedoch nicht Baum, würde sie sich nicht dennoch bei ihrem Unterdrücker mehrfach bedanken: „Wenn er mir nicht so viele Hürden in den Weg gestellt hätte, würde ich dann jemals springen gelernt haben?“⁶⁷⁷ So viel charakterliche Heterogenität mag für die Pubertät und Adoleszenz typisch sein. Aber selbst noch von der längst erwachsenen Autorin wird sie nicht als widersprüchlich wahrgenommen.

Vicki Baum entwickelte sich schon früh zu einer Perfektionistin, wenn es darum ging, den an sie gestellten verschiedensten Rollenerwartungen zumindest hundertprozentig zu entsprechen. Sie spielte nicht nur Harfe, wie ihre Mutter es gewünscht hatte, sondern wurde die „beste Harfenistin auf Erden“⁶⁷⁸ und litt aufgrund derartigen selbstgesetzten Erfolgsdrucks an Lampenfieber, Migräneanfällen, Gedächtnisstörungen und der Angst, wie die Mutter in einer psychiatrischen Anstalt zu landen.⁶⁷⁹ Als ihr zweiter Mann, der Dirigent Hans Lert, ihr das Spiel im Orchester verbot, verkaufte sie allerdings auf der Stelle ihre Harfe: „Der Berufsmusiker darf jedoch nicht zum Dilettan-

⁶⁷² Ebd., S. 114.

⁶⁷³ Ebd., 115.

⁶⁷⁴ Ebd.

⁶⁷⁵ Ebd., S. 31.

⁶⁷⁶ Ebd., S. 185.

⁶⁷⁷ Ebd., S. 134.

⁶⁷⁸ Ebd., S. 148.

⁶⁷⁹ Siehe ebd., S. 149.

ten herabsinken. Dann lieber ganz aufhören.“⁶⁸⁰ Widerspruch gegen diese Anweisung erhob sie nicht. Mit der Begründung ihrer Autorschaft in frühester Kindheit untermauerte sie in ihrer Autobiografie den Mythos Vicki Baum. In ihrer Kindheit bereits habe sie begonnen, so Baums Erinnerungen, sich „Geschichten auszudenken“⁶⁸¹. 1958 sagte sie in einem Interview: „But I have been writing since I was a little girl and I am still writing. [...] I can remember when I was 6,7,8; I would ask people if they like to get letters from me. I write little poems, sketches and impressions. This is how I start [...]“⁶⁸² Sie spricht in einem weiteren, nur fingierten Interview, das ihre Autobiografie beendet, von dem „angeborenen Drang, meine Gedanken und Eindrücke anderen mitzuteilen“⁶⁸³, und gibt an, an dem Tag zu schreiben begonnen zu haben, „an dem ich mit einem Bleistift umzugehen gelernt hatte“⁶⁸⁴. Durch mehrmalige Verweise auf ihre eigene übersprudelnde Inspiration etikettiert sich Baum selbst als ‚Naturwunder‘. Dem Schuldirektor Moosbauer lieferte die Schülerin Baum statt der geforderten drei Aufsatzseiten nie weniger als dreißig ab.⁶⁸⁵ An anderer Stelle zieht sie aus demselben Grund eine Parallele zwischen ihrem kindlichen Klavierspiel und ihrem Schreiben: „An jenem Abend also spielte ich es [Die Puppenfee, Anm. D. Verf.] in der sinkenden Dämmerung für Großvater – mit zwei Fingern, so wie ich jetzt meine Romane auf der Maschine schreibe. Ich fühlte mich inspiriert, und die Melodien kamen ganz mühelos zustande, tatsächlich fast ohne Fehler.“⁶⁸⁶ Baum imaginiert in ihrer Autobiografie auch ein Gespräch der Ullsteins, in dem es heißt: „Ein solches Naturtalent darf uns nicht durch die Finger schlüpfen.“⁶⁸⁷ Baums idealem Autorinnenbild fügt sich die Darstellung ihrer Vergangenheit als Außenseiterin und Beobachterin ein: „Sehr frühzei-

⁶⁸⁰ Ebd., S. 307.

⁶⁸¹ Ebd., S. 26.

⁶⁸² Ellen Batt: Vicki Baum Began Writing Because Harp Was a Bore, in: LA Mirror News, Los Angeles 11. August 1958, zitiert aus: Archiv John M. Spalek zu Vicki Baum, EB 95/26, Deutsche Nationalbibliothek. Deutsches Exilarchiv 1933-1945, Frankfurt a. Main.

⁶⁸³ Vicki Baum, Es war alles ganz anders, S. 473.

⁶⁸⁴ Ebd.

⁶⁸⁵ Vgl. ebd., S. 28.

⁶⁸⁶ Ebd., S. 47.

⁶⁸⁷ Ebd., S. 322.

tig erkannte ich, daß ich niemals wie diese meine besten Freundinnen sein konnte; immer würde ich das Kind bleiben, das seine Nase an die Fensterscheibe preßt, draußen steht, hineinschaut.“⁶⁸⁸ Sie fühlt sich wie eine Romanfigur des von ihr verehrten Autors Thomas Mann und belächelt „diese anderen, [...] jene heiteren, blonden, harmlosen Wesen, unbelastet, ohne Kenntnis der dunklen Tiefen, in denen der Schriftsteller zu Hause ist“⁶⁸⁹. Für erlernbar hält sie das Schreiben nicht: „Ich glaube, dass noch das kleinste Stückchen wirklichen Lebens einen jungen Menschen besser auf das Schreiben vorbereitet als die einseitige geistige Atmosphäre der Universität oder gar, Gott behüte!, die Ferienkurse.“⁶⁹⁰

Neben dem notwendigen angeborenen Talent erachtet es Vicki Baum als unerlässlich, sich in der ‚Schule des Lebens‘ zu bewähren: „Ich kann wohl behaupten, dass man als zukünftige Schriftstellerin durch eine harte Schule geht, wenn man die eigene Mutter ständig davon abhalten muß, sich umzubringen.“⁶⁹¹

Dieses Bild eines aus widrigen Verhältnissen stammenden Naturtalents, das Baum in ihrer Autobiografie der Öffentlichkeit als Gegenbild zu der Ullsteinautorin Vicki Baum präsentieren möchte entspricht ihrer ‚Wunschidentität‘ als Autorin ‚anspruchsvoller‘ Literatur. Eine Rolle, die sie von 1906 an, dem Jahr ihrer Heirat mit Max Prels, zwanzig Jahre lang vorbereitete, die ihr allerdings von der Öffentlichkeit nur für sehr kurze Zeit zugeschrieben wurde. Sie nahm sich als „zur Boheme“⁶⁹² zugehörig wahr und folgte in diesen ersten Jahren ihres Autorinnendaseins ihrem „federgewichtigen Dichter-Ehemann“⁶⁹³ ins Kaffeehaus, wo sie Teil eines künstlerischen Kreises wurde, den sie wie folgt charakterisiert:

Natürlich gab es auch politische Diskussionen, aber in unserem Kreis herrschte eine Abneigung gegen Politik und Politiker, die eines Mandarins würdig gewesen wäre; wir verachteten Wohlstand, Macht und Einfluß, und

⁶⁸⁸ Ebd., S. 107.

⁶⁸⁹ Ebd.

⁶⁹⁰ Ebd., S. 164.

⁶⁹¹ Ebd., S. 28.

⁶⁹² Ebd., S. 231.

⁶⁹³ Ebd., S. 232.

Erfolg war in unseren Augen das Allerverdächtigste. Kunst, Literatur, neue Ideen, der neue Stil – nur daran waren wir interessiert.⁶⁹⁴

So fühlte sie sich auch nach der Scheidung von Prels in Darmstadt, das „[...] damals eine ganz eigene, sehr schöne Atmosphäre, das Gefühl, eine kulturelle Verpflichtung zu haben, Avantgarde zu sein“⁶⁹⁵ besaß, sofort zugehörig. ‚Gute Literatur‘, definierte Vicki Baum in erster Linie über eine ‚ernsthafte‘ Thematik. Baum hatte sich, nach eigenen Angaben, schon als Kind gewünscht, das Heinegedicht „Aus meinen großen Schmerzen / Mach ich die kleinen Lieder...“⁶⁹⁶ selbst umsetzen zu können. Der Titel ihrer Novellensammlung *Die andern Tage* ist einem Gedicht Maeterlincks entlehnt, das sie als sehr ‚schwermütig‘⁶⁹⁷ rühmt. Als zweites Kriterium für ‚gute‘ Literatur wertet Baum, dass sie niemals auch zugleich erfolgreiche Literatur sein könne. Die hohe Auflage ihres Romans *Der Eingang zur Bühne* dient Vicki Baum als deutlicher Beweis dafür, „daß es nicht zur hohen Literatur gehörte“.⁶⁹⁸

Drei Ereignisse bestätigten Vicki Baum in dieser Phase in ihrer Rolle als Autorin ‚ernsthafter‘ Literatur. Das eine war der Preis, der ihr 1925 von der *Kölnischen Zeitung* unter dem Juryvorsitz von Thomas Mann für die Kurzgeschichte *Der Weg* verliehen wurde.⁶⁹⁹ Auch hier steht für Vicki Baum neben der qualitativen Würdigung ihrer Arbeit wieder die

⁶⁹⁴ Ebd., S. 243. Vgl. auch ebd., S. 234: „Natürlich gab es im Kaffeehaus politische Zirkel, genauso, wie es solche für Schauspieler gab; speziell in unserem Kreis spielte jedoch der Drang zum Sozialismus keine besondere Rolle. [...] Es lag unter der Würde eines Künstlers, sich mit Politik oder mit Geld zu befassen oder gar mit Erfolg. Kunst schlechthin war das wichtigste, unsere neue Welt, von der wir an angeschlagenen, zerkratzten kleinen Marmortischen träumten.“

⁶⁹⁵ Ebd., S. 279.

⁶⁹⁶ Ebd., S. 31.

⁶⁹⁷ Vgl. ebd., S. 332.

⁶⁹⁸ Ebd., S. 311.

⁶⁹⁹ Vgl. hierzu ebd., S. 342: „Damals wurden Preise noch nicht so ausgiebig angeboten und gewonnen wie heute, und das hier war wahrhaftig ein ernsthafter literarischer Wettbewerb, reich dotiert und ehrenvoll für den Gewinner. Und einer der Preisrichter war Thomas Mann, das große Idol, dessen Bücher mir über alles gingen, der Mensch, der meine Generation und auch mich gedanklich und stilistisch so tief beeinflusst hat.“ Und ebd.: „Thomas Mann, mein großer Schutzheiliger, hatte mich für würdig befunden! Er persönlich hatte mir die Tore zur Literatur geöffnet! So wenigstens sah ich das damals.“

Selbstvergewisserung ihres ‚Naturtalents‘ im Vordergrund. In ihrer Autobiografie beschreibt sie ausführlich, dass sie die Geschichte aus dem Stegreif in nur einer Nacht am Krankenbett ihres Mannes, neben Pfllegetätigkeiten, geschrieben habe und sich damit gegen eine Vielzahl von Konkurrenten und Konkurrentinnen aus ganz Deutschland durchsetzte. Wenn sie an früherer Stelle bemerkt, dass ihr lebenslang „der Sinn für den Wettbewerb so völlig abgeht“⁷⁰⁰, entspricht das wohl mehr ihrem tief verinnerlichten Bescheidenheitsgestus als dem tatsächlichen Sachverhalt⁷⁰¹.

Die anderen beiden für Vicki Baum in dieser Phase literarisch bedeutsamen Ereignisse waren das Erscheinen ihrer Novellensammlung *Die andern Tage* (1922) und des Romans *Ulle, der Zwerg* (1923) bei der Deutschen Verlagsanstalt, die sie noch am Ende ihrer Karriere und nach zahlreichen Buchveröffentlichungen für besonders hervorhebenswert hält.

Interessant ist ein Blick auf den folgenden Textabschnitt aus ihrem noch unveröffentlichten Roman *Ulle*, der als handschriftliches Faksimile der Autorin 1923 in einem Katalog der Deutschen Verlagsanstalt abgedruckt wurde:

(aus einem ungedruckten Buch:) Einsamkeit, jene tiefste, schicksalhafte Einsamkeit ist stärker als alles andere, stärker als Freundschaft, als Zuneigung, als jede Art von Liebe. Aber um dieses Unüberwindbare zu wissen, ist ein Geschenk, ist Adel, Würde und Stärke. Denn Einsamkeit ist nicht nur ein Fluch sondern auch eine Kraft.⁷⁰²

⁷⁰⁰ Ebd., S. 40.

⁷⁰¹ So ist zum Beispiel auch Baums erste Zeitschriftenveröffentlichung als Vierzehnjährige angeblich auf eine Wette zurückzuführen: „Ich kannte damals einen siebzehnjährigen, einen aufgeblasenen Schnösel, den ich nicht ausstehen konnte. Eines Tages gab er damit an, eine Zeitung werde ein Gedicht von ihm bringen, sein Vater sei da Redakteur. Das brachte mich in Harnisch. ‚Wollen wir wetten‘, sagte ich, ‚daß ich etwas schreiben kann und daß es gedruckt wird, obwohl mein Vater *nicht* Redakteur ist!‘“ Ebd., S. 473. In einem Interview sagt sie: “So, I told him I would bet him a chocolate bar that I could sell a story:” She paused. „And I did.“ Ellen Batt, Vicki Baum Began Writing Because Harp Was a Bore, in: LA Mirror News, Los Angeles 11. August 1958, zitiert aus: Archiv John M. Spalek zu Vicki Baum, EB 95/26, Deutsche Nationalbibliothek. Deutsches Exilarchiv 1933-1945, Frankfurt a. Main.

⁷⁰² Deutsche Verlags-Anstalt (Hg.): Deutsche Verlags-Anstalt 1848-1923. Zweiundneunzig Handschriften von Autoren des Verlags mit einer geschichtlichen Einleitung und einem

Die Übereinstimmung zwischen der Erwartungshaltung Baums an ihre Autorschaft, dem vom Verlag propagierten Image und dem literarischen Produkt, dem Roman *Ulle, der Zwerg*, wird nie wieder in Baums Karriere größer sein. *Ulle* bleibt aus diesem Grund bis zuletzt ihr liebster Roman.

Man kann sich beim Lesen von Vicki Baums Autobiografie des Eindrucks nicht erwehren, als wollte einem hier das Bild vermittelt werden, die Preisträgerin von 1925 sei eine junge Frau, die am Anfang ihrer Entwicklung zur Avantgardeautorin steht. Allerdings darf nicht vergessen werden: Baum ist siebenunddreißig und kann bereits auf neun Buchveröffentlichungen zurückblicken. Und ordnet man diese den zugehörigen Verlagen zu, lässt sich feststellen, dass vier davon bei der Deutschen Verlagsanstalt erschienen sind und weitere vier, die Baum in ihrer Autobiografie mit sehr viel weniger Stolz präsentiert, beim Ullstein Verlag. Diese letzteren Erscheinungen begründet Baum im Rückblick vor allem finanziell: „Es ist eine schöne Sache, Geld zu verdienen, wenn man es nötig braucht [...]“⁷⁰³ Vicki Baum versuchte sich also über einen sehr langen Zeitraum an zwei Rollen anzupassen, die auch in dem nach dem ersten Weltkrieg im Umbruch befindlichen Literaturbetrieb kaum zu vereinen waren: Über zehn Jahre lang publizierte sie sowohl ‚Unterhaltungsliteratur‘ bei Ullstein wie auch ‚anspruchsvolle‘ Literatur in der literarisch angesehenen Deutschen Verlagsanstalt. Sie unterschied damit deutlich zwischen zwei qualitativen Bereichen, die für Vicki Baum mit dem Feld der Massenproduktion bzw. dem der eingeschränkten Produktion deckungsgleich waren. Über *Ulle* und *Die andern Tage* sagt sie: „Aus begreiflichen Gründen habe ich diese beiden Bücher dem geschäftigen Ullsteinschen Bücherkarren und dem englischen und amerikanischen Büchermarkt vorenthalten. Sie waren, wenn man mir die Vokabel verzeihen will, Literatur.“⁷⁰⁴

Sich in beiden Feldern auf lange Sicht erfolgreich zu etablieren, stellte keine realistische Option dar, weder für einen Autor noch für eine Autorin. Vicki Baums Ideal ist eine Identität als ‚anspruchsvolle‘ Auto-

Bücherverzeichnis, Stuttgart, Berlin, Leipzig 1923, S. 107. Vgl. auch Vicki Baum, *Ulle*, S. 205.

⁷⁰³ Vicki Baum, *Es war alles ganz anders*, S. 318.

⁷⁰⁴ Ebd., S. 332.

rin. Bis 1926 sieht sie jedoch keine Veranlassung zu einer Entscheidung.

5.1.2. Gina Kaus

Gina Kaus liefert dem Leser ihrer Autobiografie, im Gegensatz zu Vicki Baum, keine Vorgeschichte, die auf ein ‚angeborenes‘ Talent verweist. Umfangreichere Informationen zu ihrer Kindheit und Jugend fehlen im gesamten Werk. Eine der wenigen Aussagen Kaus‘ über ihre Motivation zu einer literarischen Karriere findet man in dem Essay *Theater in der Kindheit*. Dort beschreibt sie ein Initialerlebnis, ähnlich Baums ‚Ibsen-Fund‘:

Als ich zehn Jahre alt war, begann mein Großvater mit mir die Klassiker zu lesen. [...] Er las die ‚Ilias‘ mit mir, ‚Hermann und Dorothea‘, aber es war zu früh, ich konnte noch wenig von den sprachlichen Schönheiten verstehen, ich jagte dem mageren Inhalt nach und langweilte mich oft. Dann gab er mir eines Tages einen alten zerlesenen Band Schillers in die Hand und forderte mich auf, den ‚Wilhelm Tell‘ zu lesen, während er seinen Nachmittagsschlaf halten wollte. Ich las aber anstatt dessen die ‚Jungfrau von Orleans‘. Es war ein Sommernachmittag, wir waren auf dem Lande, ich saß ganz allein im Zimmer. Es war eine unbeschreibliche Erschütterung, alles, alles begann in dieser Stunde. [...] Ich glaube, was mich damals so sehr erschütterte, war weniger ein künstlerisches als ein heroisches Erlebnis. Ich glaube auch, daß jenes Wollen, das damals ebenso glühend wie unbestimmt in mir erwachte, um mich mit Begeisterung und Ungeduld zu erfüllen, weniger der Wunsch war, etwas Herrliches zu schreiben, als vielmehr, etwas zu tun.⁷⁰⁵

In der Reflexion dieses Erlebnisses kommt Gina Kaus zu dem Ergebnis, „daß eine Dichterin eine Tat ist“.⁷⁰⁶ Kaus‘ Identität und ihre literarische Arbeit sind stark von dieser Erkenntnis geprägt. Über die Niederschrift ihrer Fronterlebnisse berichtet sie: „Ich hatte bis dahin niemals eigene Erlebnisse festgehalten, hatte niemals in der ersten Person geschrieben. Ich benutzte Erich Mosses Schreibmaschine und schrieb an einem

⁷⁰⁵ Gina Kaus: *Theater in der Kindheit*, in: Dies., *Die Unwiderstehlichen*, S. 170-172, S.171.

⁷⁰⁶ Ebd., S.172.

Nachmittag alles auf, bloß die Gefühle ließ ich weg.“⁷⁰⁷ Der von Kaus bevorzugte Erzählstil fügt sich damit der ‚Neuen Sachlichkeit‘ ein. Nach Kaus’ Angaben ist ihr Stil das Produkt von Übung und Disziplin und wurde von Franz Blei angeregt: „Blei war von meinem Talent überzeugt. Aber ich brauchte Zucht. Er fand das meiste, was ich schrieb, zu dramatisch, zu überzogen und zu unrealistisch.“⁷⁰⁸ Auf der anderen Seite kam diese Art zu schreiben aber sicher auch Kaus’ Verfassung entgegen. Nach dem tragischen Ende ihrer ersten Ehe wies sie jede Emotionalität von sich.⁷⁰⁹

Die Analyse ihrer Erwartungshaltung wird durch diesen Stil erschwert. Nur selten trifft sie in den autobiografischen Texten eine konkrete Aussage zu ihrer inneren Haltung. Wenn sie es doch tut, sticht das Bild der selbstbewussten, geradlinigen und willensstarken Frau am meisten hervor. Dann heißt es: „Damals war ich nur selten kleinmütig; im allgemeinen hielt ich meine Möglichkeiten für unbeschränkt.“⁷¹⁰ Oder an anderer Stelle: „[...] wenn ich etwas wirklich will, kann ich eine unglaubliche Energie aufbringen.“⁷¹¹ Die Begeisterung für die Literatur war wohl schon in jungen Jahren vorhanden: „Wie ein angehender Schauspieler von allem angezogen ist, was Theater heißt, so faszinierte mich alles, was mit Literatur zu tun hatte. Jeder Satz der gesprochen wurde schien mir eine Tür zu öffnen.“⁷¹²

Spürbar wird auch der Wille zum Erfolg, sofern sich das Ziel lohnte. In einer Kurzgeschichte aus dem Jahr 1923 lässt Kaus die Frage diskutieren, „ob die Gesamtheit der äußeren Umstände Leben und Schicksal des einzelnen bestimme oder ob jeder Mensch das Milieu seines Wunsches finde und gestalte.“⁷¹³ Am Schluss setzt sich die Meinung durch, die sich wohl auch mit derjenigen der Autorin decken dürfte: Der Wille bestimmt das Sein.

⁷⁰⁷ Gina Kaus, Von Wien nach Hollywood, S. 21.

⁷⁰⁸ Ebd., S. 40.

⁷⁰⁹ „Ich war überzeugt, daß ich nie wieder einen Mann lieben würde.“ Ebd., S. 29.

⁷¹⁰ Ebd., S. 11.

⁷¹¹ Ebd., S. 12.

⁷¹² Ebd., S. 10.

⁷¹³ Gina Kaus: Der Käfig, in: Dies., Die Unwiderstehlichen, S. 7-13.

Sibylle Mulot vermutet, dass Kaus die Beziehung mit Kranz eingegangen war, um als Autorin arbeiten zu können: „[...] sie wollte in Ruhe schreiben. Schreiben lernen. Es war ihr klar, daß sie damit anfangs wenig verdienen würde.“⁷¹⁴ Auch bei Guida-Laforgia heißt es: “With Kranz at her side, Gina could stop worrying about the trivial aspects of existence, which tormented her colleagues so much, and could dedicate herself completely to the affirmation of herself as a writer.”⁷¹⁵

In ihrer Autobiografie vermerkt Kaus, dass Geld tatsächlich das Hauptmotiv gewesen war, Kranz’ Drängen nachzugeben. Dadurch, schreibt sie, sei ihr die Finanzierung des Lebensunterhaltes ihrer Familie möglich geworden. Später, gibt sie zu, habe sie sich, entgegen ihren eigenen Erwartungen, für diese Entscheidung insgeheim geschämt, auch wenn sie „nichts Schlimmeres oder Niedrigeres getan [habe] als jede Frau, die aus Vernunftgründen heiratet“.⁷¹⁶ Aber weit über eine gesellschaftlich akzeptierte Opferhaltung zu Gunsten der Familie hinaus wünschte sich Gina Kaus erhebliches ökonomisches Kapital mit all seinen Vorzügen: „[...] ich wollte reich sein“.⁷¹⁷

Dass sie in die sogenannte ‚Adoption‘ einwilligte, um sich eine Existenz als Schriftstellerin zu ermöglichen, führt sie in ihrer Autobiografie nicht als Begründung an. Das Zusammenleben mit Kranz beförderte die schriftstellerische Arbeit auch nicht uneingeschränkt:

So seltsam es klingt, im Palais Kranz gab es in den Wohnräumen keinen Schreibtisch, auch mein modernes Zimmer hatte keinen Schreibtisch, und die übrigen Räume waren ja ein Museum. Da gab es zwar einen Sekretär aus dem siebzehnten Jahrhundert, aber keinen Platz, wo man eine Schreibmaschine hätte aufstellen können - ganz zu schweigen von den vielen Büchern, die ich genauso hemmungslos kaufte wie Kleider und Hüte.⁷¹⁸

⁷¹⁴ Sibylle Mulot, Gina, Almas Gegenstück, in: F.A.Z.-Magazin, Frankfurt 8. September 1989, zitiert aus: Nachlaß Gina Kaus, EB 96/082, IV.C.001, Deutsche Bibliothek Frankfurt a. M., deutsches Exilarchiv 1933-1945.

⁷¹⁵ Patrizia Guida-Laforgia: Invisible Women Writers in Exile in the U.S.A., zitiert aus: Nachlaß Gina Kaus, EB 96/082, IV.C.001, Deutsche Nationalbibliothek. Deutsches Exilarchiv 1933-1945, Frankfurt a. Main, S. 29.

⁷¹⁶ Ebd., S. 37.

⁷¹⁷ Gina Kaus, Von Wien nach Hollywood, S. 30.

⁷¹⁸ Ebd., S. 42.

Kaus schrieb in der für die Redaktion von Bleis Zeitschrift *Summa* angemieteten Atelierwohnung.⁷¹⁹ Natürlich schuf das Zusammenleben mit Kranz aber einen Frei- und Spielraum: Gina Kaus war nicht gezwungen zu arbeiten oder sich erneut zu verheiraten. In der Erzählung *Der Aufstieg*, die sie während ihrer Zeit bei Kranz schrieb, die aber erst drei Jahre später veröffentlicht wurde, wird deutlich, als wie wichtig sie den finanziellen Hintergrund für die literarische Arbeit einschätzte: „Sie bedenke nicht, daß meine Kunst sich nicht entfalten könne, solange Geldsorgen mich zwingen, gegen bessere Einsicht Mittelmäßiges zu veröffentlichen.“⁷²⁰

So profitierten sowohl Kaus als auch Kranz von ihrer Beziehung zueinander. Kranz seinerseits versuchte sein ökonomisches Kapital mit Kaus' kulturellem Kapital aufzuwerten: „Es schmeichelte ihm, seinen Namen irgendwie mit Literatur verbunden zu sehen.“⁷²¹ Kranz war allerdings kein Mäzen, auch wenn er sich nach Erscheinen des Artikels *Das Gastmahl des Trimalchio* am 18. Januar 1917 nach Angaben Kaus' erstaunt gab, „[...] daß nicht jeder einen großen Mäzen in ihm sah, daß nicht jeder ihn deshalb bewunderte, weil er einen literarischen Sekretär hatte und eine Tochter, die sich in literarischen Kreisen bewegte“⁷²².

Kaus hatte ebenso wie Vicki Baum das Kaffeehaus für sich entdeckt, eine Vorliebe, die Kranz missbilligte.⁷²³ Sie traf sich dort aber nicht, wie dies bei Baum der Fall gewesen war, mit künstlerisch interessierten Gleichaltrigen, sondern mit bereits renommierten Autoren. Vor allem Franz Blei war ihr wichtig. Er stand dem „geistigen Kreis“⁷²⁴ des *Café Herrenhof* vor, dem auch Hermann Broch, Robert Musil und Otto Kaus angehörten und der sich später häufig in Kaus' Atelierwohnung einfand.

Mit Kranz und Blei war Gina Kaus auf zwei Männer getroffen, die in ihrem jeweiligen Wirkungsbereich äußerst versiert und anerkannt wa-

⁷¹⁹ Vgl. ebd.

⁷²⁰ Gina Kaus: *Der Aufstieg*. Novelle, München 1920, S. 14, zitiert aus: Nachlaß Gina Kaus EB 96/082, IV.D.001, Deutsche Nationalbibliothek. Deutsches Exilarchiv 1933-1945, Frankfurt a. Main.

⁷²¹ Gina Kaus, *Von Wien nach Holywood*, S. 41.

⁷²² Ebd., S. 49.

⁷²³ „Kranz mochte nicht, daß ich ins Kaffeehaus ging, um meine literarischen Freunde zu treffen.“ Ebd., S. 42.

⁷²⁴ Ebd., S. 131.

ren. Dass Gina Kaus Tag für Tag vom ‚kapitalistischen‘ Palais Kranz ins ‚intellektuelle‘ und politisch links orientierte Café Herrenhof wechselte, wurde, wie die Analyse der Rezeption noch zeigen wird, von ihrem Umfeld als fast skandalöse Grenzüberschreitung empfunden. Es verschaffte ihr aber auch ein paradiesvogelhaftes Auftreten und einen Grad an Aufmerksamkeit, der ihr sonst wohl kaum zuteilgeworden wäre. Ganz im Gegensatz zu Vicki Baum war es Gina Kaus nicht daran gelegen, sich optimal jenen zwei Welten anzupassen, in denen sie sich bewegte, sondern sie trug den Habitus der einen in die andere und umgekehrt. Eine Haltung, die ihr Leben und ihr Werk stark prägte.

Auch in einem Essay aus dem Jahre 1926 wird sie deutlich. Gina Kaus erinnert sich an einen heimlichen Spaziergang am Donauufer, den sie als Zehnjährige unternommen hatte, anstatt zur Schule zu gehen: „[...] ich selbst ging über die gefrorene Erde, wie ich mir dachte, daß man durch das Leben gehen müsse, auf trotzigen Füßen, unter denen das Spröde krachend zersplittert.“⁷²⁵ Gina Kaus legt ihrem kindlichen Ich eine Lebenskonzeption in den Mund, welche den Lebenslauf der Schreibenden tatsächlich maßgeblich bestimmt hat. Schon mehrmals hatte Gina Kaus bis zu diesem Zeitpunkt aus einer ‚Trotzhaltung‘ heraus entschieden und einmal, beim Tod ihres ersten Mannes, war der Boden nicht nur gesplittert, sondern unter ihren Füßen weggebrochen.

Um diese Haltung zu konkretisieren, soll noch ein weiteres Zitat aus demselben Essay angeführt werden: „Kinder bezaubert nicht das Bessere, sondern das Andere“⁷²⁶, schreibt Kaus. Auch in Gina Kaus eigenem Leben ist eine starke Tendenz sichtbar, sich für ‚das Andere‘ zu entscheiden. Trotz ist eine mögliche Motivation, Neugierde die andere. Gina Kaus verortete sich im sozialen wie im literarischen Raum häufig dort, wo man sie nicht vermutete, sie entschied sich gegen die Erwartungshaltungen anderer, aber auch gegen eigene Erwartungen. Bei ihrem Frontaufenthalt in Plock besuchte sie mehrmals ein Restaurant und kaufte Bücher, anstatt sich, wie befohlen, versteckt zu halten. Die Folge war eine Strafversetzung ihres Mannes an jenen Abschnitt, an dem er kurz darauf fiel. Als sie das Trauerjahr beendete und ins Palais Kranz zog, betrog sie Kranz vom ersten Tag an mit Blei,

⁷²⁵ Gina Kaus: Der Donaukanal, in: Dies., Die Unwiderstehlichen, S. 165-167, S.167.

⁷²⁶ Ebd., S.165.

der das Idealbild des Intellektuellen verkörperte. Kaus überschritt zahlreiche moralische und soziale Grenzen und schuf ein Dreiecksverhältnis, in dem sie das Bindeglied zwischen Bohème und Bourgeoisie darstellte. Sie ging sogar so weit, ihrem Liebhaber Blei eine Stelle als Sekretär bei Kranz zu verschaffen und die *Summa*, Bleis ambitioniertes Zeitschriftenprojekt, mit dem Geld Kranz' zu unterstützen. Blei war Kaus deswegen, nach ihrer eigenen Ansicht, in diesem Zeitraum „in hohem Grade verpflichtet“.⁷²⁷ Kaus ihrerseits war von Kranz in finanzieller und von Blei in literarischer Hinsicht abhängig. Sie bezeichnete Blei als ihr „literarisches Orakel“⁷²⁸ und vertraute seiner Kritik vorbehaltlos.

Die Erzählung *Der Aufstieg*, für die sie später den Fontane-Preis erhielt, ist das Meisterstück aus der Lehrzeit bei Blei: „Blei war begeistert, und ich war begeistert über seine Begeisterung.“⁷²⁹ Ihm gegenüber formuliert sie ihrer Autobiografie zufolge auch zum ersten Mal: „daß ich Schriftstellerin werden wolle, daß ich mehrere Geschichten geschrieben hätte“.⁷³⁰ Ähnliches sagte sie wohl zu Otto Soyka. In seinem als Roman bezeichneten, aber stark autobiografisch geprägten Manuskript *Unfrei* schildert er folgende Szene:

Einmal hatte ich Gina im Kaffeehaus getroffen, allein bei einem Tische, auf dem alles Minderwertige an Journalen, das Wien verbraucht, aufgestapelt lag. Auf meine erstaunte Frage, bedeutete sie mir, dass sie sich nur die Redaktionsadressen ausschreiben [sic!] wolle, sie beabsichtige, an diese Zeitschriften Novellen einzusenden. Ich erklärte ihr den Unterschied zwischen Zeitschriften, die ernst genommen werden müssen, ob sie nun Unterhaltungsliteratur bringen oder unter literarischer Flagge segeln, und dem Zeug, das sie hier vor sich liegen hatte. Sie hörte aufmerksam zu. Sie lernte so rasch! Dann sagte sie, dass kleinere Geschichten von ihr schon in etlichen der Blätter veröffentlicht wurden, war aber nicht dazu zu bewegen, mir etwas davon zu zeigen.⁷³¹

⁷²⁷ Gina Kaus, *Von Wien nach Hollywood*, S. 40.

⁷²⁸ Ebd.

⁷²⁹ Ebd.

⁷³⁰ Ebd., S. 21.

⁷³¹ Otto Soyka: „Unfrei“. Eine Geschichte der Jahre, [Manuskript], zitiert aus: Nachlaß Gina Kaus, EB 96/082, IV.A.001, Deutsche Nationalbibliothek. Deutsches Exilarchiv 1933-1945, Frankfurt a. Main, S. 36f.

Otto Soyka hatte mit Gina Kaus ein kurzes Verhältnis gehabt, über dessen Ende er nicht hinweggekommen war. Seine Darstellung, die eine dominante, überlegene Rolle gegenüber Kaus bevorzugt, muss in dieser Hinsicht kritisch betrachtet werden. Dennoch ist es wahrscheinlich, dass Kaus sich in dieser Phase den Ratschlägen bereits publizierender Autoren gegenüber aufnahmebereit zeigte. Sie verfügte über einen starken Erfolgswillen. Wahrscheinlich gerade wegen der öffentlichen Kritik an ihrem Abhängigkeitsverhältnis zu Kranz schrieb sie 1927 in einem Essay:

Es gibt Frauen, die ‚Etwas sind‘. Dann gibt es andere, die sind Frauen, respektive Freundinnen von Männern, die etwas sind. Auch dies gibt dem Selbstgefühl manch gute Stunde, denn, unbelehrbar durch alle Biographen-Indiskretionen, sucht Mit- und Nachwelt in eines Mannes Geschlechtswahl die Wertigkeit seiner Leistung wiederzufinden.⁷³²

Und weiter heißt es: „Nur Frauen, die etwas sind, können ihre Gefühle von ihren Gedanken unterscheiden; bei den anderen erfolgt die Umwertung von Ehrgeiz, Eitelkeit und anderen egoistischen Appetiten in erotische Bedürfnisse jenseits der Bewußtseinsgrenze.“⁷³³ Selbstverständlich wollte Kaus sich als Frau verstanden wissen, die ‚etwas ist‘. Mit ihrem bewusst gewählten Schreibstil setzte sie sich von dem Klischee gefühlbetonter, ‚dilettantischer‘ Frauenliteratur deutlich ab. Auch sie bewertete es aber andererseits, wie Vicki Baum, als positiv, wenn es ihr gelang, zu schreiben „ohne nachzudenken“.⁷³⁴

Wie schwierig es ist, sich als junge Frau in einer männerdominierten Gesellschaft durchzusetzen, stellte sie auch noch in einem anderen Essay fest, der in demselben Monat erschien. Dort sprach sie sogar von einer „Generalentmutigung“:

Irgendeinmal erfährt doch jedes Mädchen, auch heute noch, daß sie jener Hälfte der Menschheit angehört, die zu den größten und wesentlichsten Leistungen untauglich sein soll, und der aus dem Grund bestimmt ist, von der anderen, wertvolleren beherrscht und geleitet zu werden. Erfährt, daß

⁷³² Gina Kaus: Der Schatten der Frau von Stein, in: Dies., Die Unwiderstehlichen, S. 24-26, S. 24.

⁷³³ Ebd.

⁷³⁴ Gina Kaus, Von Wien nach Hollywood, S. 39.

ihr die Möglichkeit geistiger Entwicklung nur bis an eine gewisse Grenze hin verstaten und der letzte Adlerflug selbständigen Schöpferturns ihr nicht vergönnt sein soll. Die Vielfalt, in der dieses Fatum ihr entgegentritt, ist so ungeheuer, daß es fast ausgeschlossen erscheint, daß irgendein Selbstbewußtsein sich dagegen gesundbehaupten kann. Die Minderwertung des weiblichen Geschlechts stellt für dieses eine Entwicklungshemmung von solcher Tragweite dar, daß wir sagen könnten: sie hat zur Folge, was sie aussagt, sie erzeugt, was sie behauptet.⁷³⁵

Kaus wächst, darin unterscheidet sie sich nicht von Baum, mit dem Wunsch auf, ein Junge zu sein. 1930 schreibt sie in einem Artikel in einer Prager Zeitung: „Selten findet man einen Knaben, der gerne ein Mädchen wäre. Aber die allermeisten Mädchen wären lieber Knaben.“⁷³⁶

In Bezug auf ihre grundsätzlich emanzipatorische Haltung geht sie aber, trotz ihrer sonstigen Konfrontationslust, einige Kompromisse ein. Zur Veröffentlichung kommen in der Zeit bei Kranz lediglich einige Essays, mit Rücksicht auf ihren ‚Adoptivvater‘ unter dem Pseudonym Andreas Eckbrecht. Die Komödie *Diebe im Haus*, deren erster Akt, durch einen Diebstahl im Hause Kranz angeregt, in der Zeit bei Kranz entstand, und den sie für den besten des Stückes hält⁷³⁷, kommt erst nach ihrem Auszug und zunächst ebenfalls unter Pseudonym zur Aufführung. Gina Kaus’ ‚Bubikopf‘, wie sie sich stolz erinnert „damals noch keineswegs Mode“⁷³⁸, wurde im Hause Kranz jeden Morgen von einer Friseurin „kunstgerecht und mit unzähligen Haarnadeln repräsentabel coiffiert[...]“⁷³⁹.

Diese Kompromissbereitschaft ist ein Zug, der an Gina Kaus eigentlich überrascht. Kaus erklärt es jedoch zu ihrem Prinzip, keine Prinzipien zu haben. In einem ihrer Essays, von 1925, wird eine junge Frau

⁷³⁵ Gina Kaus: Die Entwicklungstragödie der Mädchen, in: Dies., Die Unwiderstehlichen, S. 174-179, S.175.

⁷³⁶ Gina Kaus, Ich möchte ein Mann sein, in: Ebd., S. 216-219, S. 216. Vgl. hierzu auch Gina Kaus, Von Wien nach Hollywood, S. 154: „Die Kränkung, nur ein Mädchen zu sein, der Wunsch ein Mann zu werden, waren das Grundthema meiner Jugend und meines Stückes ‚Toni‘.“

⁷³⁷ Vgl. ebd., S. 39: „Das Ganze machte einen solchen Eindruck auf mich, daß ich in wenigen Tagen den ersten Akt meiner Komödie ‚Diebe im Haus‘ schrieb. Die beiden weiteren Akte schrieb ich erst zwei Jahre später. Nur der erste war gut.“

⁷³⁸ Ebd., S. 20.

⁷³⁹ Ebd., S. 51.

von einem Mann etwas forsch angesprochen: „Hören sie mal! Wenn Sie schon nicht die Frau sind, die alle Freiheiten genießt...?“ Worauf die Frau antwortet: „[...] daß aber die Freiheit, die ich mir heute Abend nehmen will, die ist, von ihr [der Freiheit, Anm. d. Verf.], die ich in weit größerem Maße besitze, als er sie einer ihm nahestehenden Frau einräumen würde, keinen Gebrauch zu machen.“⁷⁴⁰ Als Karl Kraus in einem Gespräch äußert: „Frauen dürfen alles, [...]“⁷⁴¹, entgegnet sie ihm: „Wenn ich eine Frauenrechtlerin wäre, würde mich diese Nachsicht beleidigen, aber ich habe keine Prinzipien.“⁷⁴² Zu ihrem Faible für das Andere kommt also auch Kaus' Abneigung gegen jede Art der Etikettierung. Aber auch wenn Gina Kaus ihre Prinzipienlosigkeit zum Programm erhebt, gelingt es ihr selbst nicht immer, sich von lange herrschenden Rollenmustern zu lösen. So kritisiert sie zwar einerseits:

'Ein Mann muß nicht schön sein' [...] da ist vor allem der unbeleuchtete Geschwistersatz als selbstverständlich vorausgesetzt: eine Frau muß schön sein (um geliebt zu werden, um sich in der Welt behaupten zu können, um überhaupt eine richtige Daseinsberechtigung zu haben), ein Mann aber nicht.⁷⁴³

Gleichzeitig scheint sie aber diesen Wertemaßstab selbst verinnerlicht zu haben. Über ein Treffen mit Stefan Grossmann, dem sie eine Erzählung und ein Gedicht geschickt hatte, schreibt sie:

Er wollte mich kennenlernen. Ich dachte, er habe von Blei oder sonst wem gehört, daß ich eine junge hübsche Frau sei. Wir trafen uns im Café des Westens. Vielleicht habe ich ihn enttäuscht, denn er machte mir in keiner Weise den Hof, aber er blieb dabei, das, was ich geschrieben hatte, über den grünen Klee zu loben.⁷⁴⁴

Natürlich erfüllt diese Anekdote aber auch die Funktion, die Anerkennung ihres literarischen Schaffens in diesem Fall von dem Vorwurf zu lösen, sie verdanke sich ihrer weiblichen Ausstrahlung.

⁷⁴⁰ Gina Kaus: Die erotische Freiheit, in: Dies., Die Unwiderstehlichen, S. 155-159, S.155f.

⁷⁴¹ Gina Kaus, Von Wien nach Hollywood, S. 108.

⁷⁴² Ebd., S. 109.

⁷⁴³ Gina Kaus: Ein Mann muß nicht schön sein, in: Dies., Die Unwiderstehlichen, S. 163-165, S.163.

⁷⁴⁴ Gina Kaus, Von Wien nach Hollywood, S. 21.

Kaus' Komödie *Diebe im Haus* war nur ein „mittelmäßiger Erfolg“⁷⁴⁵, wurde nach zehn Aufführungen abgesetzt und von keiner anderen Bühne angenommen. Wahrscheinlich ab 1923, also drei Jahre nach dem Erscheinen ihrer Novelle *Der Aufstieg*, begann Kaus, Kurzgeschichten für Friedrich Austerlitz zu schreiben, den Chefredakteur der *Arbeiter-Zeitung*: „Austerlitz druckte alles, was ich ihm brachte.“⁷⁴⁶ Die drei Jahre Schreibpause, auf die Kaus in ihrer Autobiografie nicht eingeht, waren vermutlich verursacht durch die emotional äußerst aufreibende Ehe mit Otto Kaus, die Geburt ihres ersten Sohnes, vielleicht auch durch die Reaktion auf ihr Bühnenstück.

1924 lernt Gina Kaus Karl Kraus kennen, der bald, wie zuvor Franz Blei, die Rolle des Mentors einnahm. Kaus entdeckte in Gesprächen mit ihm ihre Erzählfreude neu: „Für mich war es, als ob ein Staudamm gebrochen wäre, es verursachte mir eine wilde, beinahe sinnliche Freude, ihm alles zu erzählen.“⁷⁴⁷ Kaus verlangt von Karl Kraus eine qualitative Einstufung ihrer Arbeit:

Ich hatte Angst vor Kraus als dem schärfsten Kritiker seiner Zeit. Er hätte mich als Schriftstellerin mit einer Zeile, mein Selbstgefühl mit einem Wort vernichten können. Trotzdem veranlaßte ich ihn, meine Novelle ‚Der Aufstieg‘ zu lesen. Es wäre lächerlich zu sagen, daß ich keine Angst gehabt hätte. Als er mich am anderen Tag zu einem Ausflug abholte, streckte er mir beide Hände entgegen. ‚Sie haben mich nicht enttäuscht‘, sagte er. ‚Ich habe nicht einen einzigen Fehler gefunden. Ihre Novelle ist wirklich gut.‘⁷⁴⁸

Das Risiko, dass sie mit der Auswahl der Novelle einging, war jedoch äußerst gering. *Der Aufstieg* war bereits vier Jahre zuvor veröffentlicht und von Franz Blei mit Begeisterung abgesehen worden. 1921 hatte sie für den *Aufstieg* den Fontane-Preis erhalten. Gina Kaus rechnete wahrscheinlich nicht damit, dass der Text nun bei Karl Kraus durchfallen könnte. Eher ging es ihr um eine neuerliche Bestätigung ihrer Identität als vielversprechende, junge Autorin, deren Weg in den Kreis angesehener Schriftsteller nicht nur durch ihren sozialen Umgang mit Intellektuellen, sondern auch durch die Qualität ihrer Texte vorgezeichnet war.

⁷⁴⁵ Ebd., S. 80.

⁷⁴⁶ Ebd., S. 86.

⁷⁴⁷ Ebd., S. 103.

⁷⁴⁸ Ebd., S. 108.

Typisch für die Zeitraffung in Kaus' Autobiografie ist die Feststellung, Karl Kraus habe „wenig später“⁷⁴⁹ auch den ersten Satz ihres Fortsetzungsromans *Die Front des Lebens* gelobt, der allerdings erst 1928 erschien, also vier Jahre später. In der Zwischenzeit gründete Gina Kaus, um ihren Lebensunterhalt zu finanzieren, die Zeitschrift *Die Mutter*⁷⁵⁰, die keine zwei Jahre später schon wieder vor dem Aus stand. Sie schrieb das Lustspiel *Der lächerliche Dritte*, das 1927 erschien. Gina Kaus entschied sich nicht für ein Genre. Sie sah sich selbst weder als Dramatikerin, Essayistin oder, wie Vicki Baum, als Romanautorin. Sie arbeitete nicht exklusiv mit einem Verlag und abgesehen von ihrem Potenzial und ihren Ambitionen, eine angesehene Autorin zu werden, wirkt der Beginn ihrer Karriere ein wenig orientierungslos. Hartmut Vollmer stellt fest, dass ihr Kontakt zum Ullstein Verlag als eigentlicher „Beginn einer professionellen schriftstellerischen Existenz“⁷⁵¹ zu werten sei. Diese Einschätzung hat wohl zum einen auch darin ihre Ursache, dass Kaus' Karrierebild der Öffentlichkeit durch das Erscheinen ihres Romans *Die Verliebten* bei Ullstein und die darauf folgenden Romanveröffentlichungen homogener erschien. Insbesondere der als ‚Unterhaltungsliteratur‘ konzipierte Roman *Die Überfahrt* und die Biografie *Katharina die Große* waren Publikumserfolge. Zum anderen folgte dem ersten Kontakt mit Ullstein bei Kaus eine Phase großer Produktivität, die aber nicht allein dem Ullsteinverlag zugute geschrieben werden kann. Kaus hatte Ullstein eigentlich nur zum Ankauf der *Mutter* überreden wollen.⁷⁵² Für die Zeitschrift aber hatte Ullstein keine Verwendung. Paul Wiegler, der auf Anraten Franz Bleis Novellen von Kaus gelesen hatte, war an ihr als

⁷⁴⁹ Ebd.

⁷⁵⁰ Die erste Ausgabe erschien am 15. November 1924.

⁷⁵¹ Hartmut Vollmer, Nachwort, in: Gina Kaus, *Die Unwiderstehlichen*, S. 235-243, S. 235.

⁷⁵² In ihrer Autobiografie schreibt Kaus hierzu: „Berlin war für mich die Stadt der unbegrenzten Möglichkeiten, und warum sollte der Ullstein Verlag, der so viele Zeitungen verlegte, aber noch keine wie die Mutter hatte, sie nicht übernehmen? Ullstein hatte den Vertriebsapparat, den Propagandaapparat, die Inserenten. Es schien mir ganz selbstverständlich, daß er die Mutter übernehmen würde“. Gina Kaus, *Von Wien nach Hollywood*, S. 122.

Autorin interessiert. Allerdings rät er ihr aufgrund besserer Verkäuflichkeit dringend dazu, einen Roman zu schreiben.⁷⁵³

Kaus reagierte euphorisch auf die Bestätigung, die ihre literarische Arbeit von Wieglers Seite erfuhr: „Meine Freude war unbeschreiblich. Ich hatte heimgefunden. Es war mir ganz gleichgültig, was mit der ‚Mutter‘ geschah. Ich war eine Schriftstellerin.“⁷⁵⁴ Diese Reaktion zeigt, ebenso wie schon die Episoden mit Blei und Kraus, wie wichtig für Gina Kaus eine derartige Anerkennung war. In diesem Fall resultierte aus Wieglers Worten sogar das neue Selbstverständnis, nicht mehr nur als Frau literarisch tätig, sondern tatsächlich Schriftstellerin zu sein. Diese Bezeichnung schließt gewöhnlich die öffentliche Akzeptanz der eingenommenen Rolle mit ein.

Es ging Gina Kaus wohl weniger um die finanziellen Möglichkeiten, die Ullstein ihr bieten konnte, denn was sie nach dem Gespräch mit Wiegler schreibt, ist kein Roman, sondern eine Komödie: „Es wäre begreiflich gewesen, wenn ich einen Roman begonnen hätte. Ich hatte Romananfänge im Kopf und Wiegler hatte mir geraten, einen Roman zu schreiben: Ich hatte eine Art Vertrag dafür, aber ich schrieb keinen Roman.“⁷⁵⁵ Wieder einmal scheint das ‚Andere‘ für Kaus reizvoller gewesen zu sein. Dem Leser ihrer Autobiografie vermittelt sie mit dieser Episode zudem das Bild einer vom Literaturbetrieb unabhängig agierenden Literatin, das in deutlichem Kontrast steht zum später für Kaus dominant werdenden Thema ‚Käuflichkeit‘. Die ‚Schulmädchen-Komödie‘ *Toni* wurde am 4. März 1927 uraufgeführt, erhielt im selben Jahr einen Teilpreis des Bremer Goethe-Bundes und „war von ungefähr zehn Bühnen angenommen worden“.⁷⁵⁶ Gleichzeitig beauftragte Kaus eine „Feuilletonagentur“, die ihr als Schriftstellerin „einen Marktwert sicherte“.⁷⁵⁷ Nach dem Gespräch mit Wiegler fühlte sich Gina Kaus tatsächlich als Autorin. Wiegler war schließlich nicht nur in der Lage ein

⁷⁵³ „Er sagte mir, daß Novellenbände selbst berühmter Autoren kaum die Druckkosten decken und daß der Novellenband eines völlig unbekanntens Autors keinerlei Aussicht habe.“ Ebd., S. 123f.

⁷⁵⁴ Ebd., S. 124.

⁷⁵⁵ Ebd.

⁷⁵⁶ Ebd., S. 137.

⁷⁵⁷ Hartmut Vollmer, Nachwort, in: Gina Kaus, *Die Unwiderstehlichen*, S. 235-243, S. 236.

literarisches Urteil zu fällen, wie das Blei und Kraus getan hatten, sondern er konnte auch einschätzen, ob sie das Potenzial hatte, in der Öffentlichkeit als Autorin wahrgenommen zu werden. Die auch von Seiten des Publikums zunehmende Anerkennung ihrer literarischen Tätigkeit stärkte ihr Selbstverständnis als Autorin zusätzlich: „Ich war sicherer geworden durch meine Erfolge als Schriftstellerin, ich fürchtete mich nicht mehr vor meinen Feinden.“⁷⁵⁸

Vor diesem Hintergrund wird verständlich, wie schockierend für Kaus die Reaktion des Ullstein-Verlages auf ihren schließlich doch noch eingereichten Roman *Die Verliebten* gewesen sein muss, den sie 1927 Max Krell, dem damaligen Leiter des Buchverlages, anbot. Die Ullstein-Zeitschrift *Die Dame*, an die Krell das Manuskript weitergab, lehnte einen Vorabdruck ab⁷⁵⁹ und auch der Propyläen-Verlag nahm das Buch nicht an. Über viele kleine Schritte hatte sich Gina Kaus ihrem Ziel angenähert, eine anerkannte Autorin im Feld der Avantgardeliteratur zu werden. Sie hatte eben eine Phase großer Kreativität erlebt und war von dem Roman überzeugt, den sie ablieferte. In ihrer Autobiografie schreibt sie, sie „halte es immer noch für ein gutes Buch“⁷⁶⁰. Doch gerade der Verlag, der für ihr neues Selbstverständnis als Schriftstellerin verantwortlich war, stuft sie nun durch ihre Platzierung innerhalb des Programms als ‚Unterhaltungsautorin‘ ein und ihr Buch als ‚Unterhaltungsliteratur‘. Eine Einschätzung, die sich in keiner Weise mit Kaus’ eigener Wahrnehmung deckte. Ein Jahr nach der Veröffentlichung, hält Gina Kaus 1929 in dem Essay *Ist das Leben schön?* für die Münchener Zeitschrift *Jugend* über das Ende kindlicher Träume und den Beginn einer realistischeren Erwachsenenperspektive die Erkenntnis fest: „Immer sind wir in unserem Wohlbefinden, in unserem Fortkommen und sogar in unserer Selbstachtung abhängig vom Urteil solcher, die nichts von uns verstehen.“⁷⁶¹

⁷⁵⁸ Gina Kaus, Von Wien nach Hollywood, S. 143.

⁷⁵⁹ Vgl. ebd., S. 144: „Das war sehr wichtig für mich, denn ein Vorabdruck in der ‚Dame‘ hätte zehntausend Mark bedeutet. Es wurde abgelehnt.“ Vgl. auch Hartmut Vollmer, Vicki Baum und Gina Kaus, in: Bernhard Fetz und Hermann Schlösser (Hg.), Wien – Berlin, S. 54.

⁷⁶⁰ Gina Kaus, Von Wien nach Hollywood, S. 144.

⁷⁶¹ Gina Kaus, *Ist das Leben schön?*, in: *Jugend*, 34. Jg./Nr. 41 (1929), S. 625f., zitiert nach: Dies., *Die Unwiderstehlichen*, S. 199-201, S. 200.

Eine solche, bei Gina Kaus sogar sehr stark ausgeprägte, Abhängigkeit zeigt sich in ihrer Auswirkung auf die Romanproduktion schon sehr bald nach dem Erscheinen der *Verliebten*.

5.2. Analyse der zeitgenössischen Rezeption

5.2.1. Vicki Baum

Vicki Baums 1914 bei Erich Reiß erschienener Erstling *Frühe Schatten* ließ noch nichts vom späteren Erfolg der Autorin ahnen. Die erste Auflage verschwand, nach Baums Erinnerungen, während der Kriegsjahre. 1919 wurde der Roman zwar bei Fleischel & Co. wieder aufgelegt, verhalf Baum aber nicht zum Durchbruch: „the novel’s impact remained negligible”.⁷⁶²

Auch die in der Deutschen Verlagsanstalt veröffentlichten und von Vicki Baum besonders geschätzten Bücher stießen weder beim Publikum noch bei der Kritik auf große Resonanz.⁷⁶³ *Ulle, der Zwerg* schaffte es auf gerade mal 4.000 Exemplare zwischen 1924 und 1931. Für ein Debüt wäre diese Auflage nicht einmal schlecht gewesen, doch *Ulle* war bereits Baums fünfter Roman. Und vor allem: *Der Eingang zur Bühne*, Vicki Baums 1920 erschienener erster Ullsteinroman, verkaufte sich bis zu den frühen 1930ern 146.000 mal.⁷⁶⁴ 1931 erst, im Windschatten der fortlaufend erfolgreichen Ullsteinveröffentlichungen, brachte die Verlagsanstalt 10.000 weitere Exemplare von *Ulle* auf den Markt.⁷⁶⁵ Ebenso verfuhr sie mit Baums Novellenband *Die andern Tage* von 1922. Vicki Baums Zusammenarbeit mit der Deutschen Verlagsanstalt war also, wie Lynda J. King festhält, vom finanziellen Aspekt her nicht lohnenswert.⁷⁶⁶ Für Baum selbst bestätigte jedoch gerade der geringe finanzielle Erfolg

⁷⁶² Lynda J. King, *Best-sellers by Design*, S. 77.

⁷⁶³ Vgl. ebd., S. 79: “[...] she received no major recognition from the literary world for her ‘better’ books.”

⁷⁶⁴ Vgl. ebd., S. 77.

⁷⁶⁵ Vgl. ebd., S. 79.

⁷⁶⁶ Vgl. ebd.: „She also could not have earned very much money from the books, which seldom sold enough to warrant a second edition, even given the small number of copies printed by the Verlagsanstalt in an edition.”

ihrer nach eigenem Ermessen ‚anspruchsvollen‘ Bücher deren literarische Qualität.⁷⁶⁷ Auch besaß die Deutsche Verlagsanstalt zwar nicht die Mittel für aufwendige Werbekampagnen im Stile Ullsteins, dafür aber das Renommee eines Kulturverlages. Dennoch gelang es Baum mit diesen Veröffentlichungen nicht, sich im Feld der eingeschränkten Produktion zu etablieren und sich ein Image als Autorin ‚anspruchsvoller‘ Literatur aufzubauen. In der wissenschaftlichen Literatur zu Baum und ihrem Werk findet *Ulle* kaum Erwähnung.

Ihr zweiter Roman und ihre erfolgreiche erste Ullsteinveröffentlichung prägten, wie Lynda King feststellt, schon früh das Bild Vicki Baums als einer Ullstein-,Unterhaltungsautorin‘: „Having no other criteria upon which to base their judgement except *Der Eingang zur Bühne*, reviewers identified Vicki Baum with Ullstein and its publications and categorized Baum’s writing with the other products of Ullstein’s series, but without calling her works ‚trivial‘ or ‚Kitsch‘.“⁷⁶⁸

Aber auch ihr erster Ullsteinroman verhalf Baum nicht sofort zum schriftstellerischen Durchbruch. Noch profitierte sie, was die Verkaufszahlen betraf, von der Marke ‚Ullstein‘ und nicht Ullstein von der Marke ‚Vicki Baum‘. Zunächst war sie nur eine von vielen Literaturproduzenten und –produzentinnen im Ullsteinschen Betrieb und noch ohne genau konturiertes Profil. Ein Grund übrigens, warum sich die Sekundärliteratur zu Vicki Baum bislang nur marginal mit diesem Zeitabschnitt befasste. Häufig werden die frühen Jahre in Baums literarischem Schaffen zusammenfassend, wie es der Darstellung Baums in ihrer Autobiografie entspricht, als die ‚ernsthafteren‘ wahrgenommen. So heißt es zum Beispiel bei Franz Lennartz: „[Z]unächst jedoch schrieb sie ‚schwere und ernsthafte Bücher‘, in denen ihre Jahre in Österreich und Deutschland ihren Niederschlag fanden.“⁷⁶⁹ Oder bei Nicole Nottelmann: „Nach diesem Roman [*Die Tänze der Ina Raffay*,

⁷⁶⁷ Vgl., Vicki Baum, *Es war alles ganz anders*, S. 311.

⁷⁶⁸ Lynda J. King, *The Image of Fame*, in: *The German Quarterly*, Bd. 58/Nr. 3 (1985), S. 378, zitiert aus: Archiv John M. Spalek zu Vicki Baum, EB 95/26, Deutsche Nationalbibliothek. Deutsches Exilarchiv 1933-1945, Frankfurt a. Main.

⁷⁶⁹ Franz Lennartz: *Deutsche Schriftsteller des 20. Jahrhunderts im Spiegel der Kritik*, [Bd. 1], Stuttgart 1984, S. 83. Lennartz zählt dazu allerdings auch die Ullsteinromane *Der Eingang zur Bühne* und *Feme*.

Anm. d. Verf.] begann Vicki Baum, sich Werken mit literarischem Anspruch zuzuwenden.“⁷⁷⁰

Vor ihrer engen Bindung an Ullstein ab 1926 ist Vicki Baum in der Öffentlichkeit als Autorin noch wenig greifbar. Die Zusammenarbeit wird vom Verlag jedoch in den Jahren ab 1920 bereits schrittweise vorbereitet. Um mit möglichst geringem Risiko an den Erfolg von *Der Eingang zur Bühne* anzuknüpfen, trat der Verlag an Baum mit der Bitte heran, „etwas Ähnliches‘ zu schreiben“.⁷⁷¹ Nach anfänglichen Zweifeln, denn einen ‚ähnlichen‘ Roman zu schreiben erschien Vicki Baum „tödlich langweilig“⁷⁷², entstand mit *Die Tänze der Ina Raffay* der Roman, den Baum wohl am wenigsten mochte. 1931 ließ sie ihn „aus dem Verlagsprogramm entfernen“⁷⁷³, da er „ihrem Ruf hätte schaden können“⁷⁷⁴. Ullstein indes bewies er, dass die Baum schnell und termingerecht arbeiten konnte. Vicki Baum aber wollte sich zu diesem Zeitpunkt die Möglichkeit zu anderen Vertragsabschlüssen offen halten und verpflichtete sich vertraglich zunächst nur für zwei weitere Romane.⁷⁷⁵ Es erschien 1923 bei Ullstein *Bubenreise. Eine Erzählung für junge Menschen*. Aber auch *Feme. Bussfahrt einer verirrtten Jugend*, erst 1926 während ihres Exklusivvertrages veröffentlicht, entstand, wie Lynda J. King vermutet, in diesem Zeitraum.⁷⁷⁶

Ebenso lange wie es dauerte, sich in der Öffentlichkeit als Autorin einen unverwechselbaren Namen zu machen, dauerte es wohl auch, bis Vicki Baum in ihrem persönlichen Umfeld als Autorin wahrgenommen wurde: „Ich glaube es ging ihm [Hans Lert, Anm. d. Verf.] jahrelang überhaupt nicht richtig auf, daß ich einen neuen Beruf gefunden hatte. Womit ich meine Abende verbrachte interessierte ihn nicht be-

⁷⁷⁰ Nicole Nottelmann, Vicki Baum, in: Britta Jürgs, *Leider hab ich's Fliegen ganz verlernt*, S. 42.

⁷⁷¹ Vicki Baum, *Es war alles ganz anders*, S. 318.

⁷⁷² Ebd., S. 318.

⁷⁷³ Katharina von Ankum, *Rückblick auf eine Realistin*, in: *apropos Vicki Baum*, S. 8-45, S. 15.

⁷⁷⁴ Ebd. Ebenso verfuhr sie mit der 1923 bei Ullstein erschienenen Erzählung *Bubenreise*.

⁷⁷⁵ Vgl. Vicki Baum, *Es war alles ganz anders*, S. 323.

⁷⁷⁶ „[...] *Feme. Bussfahrt einer verirrtten Jugend*, which appeared in 1926 but was likely written earlier since it deals with a political assassination loosely based on the murder of Walter Rathenau in 1922.“ Lynda J. King, *Best-sellers by Design*, S. 78.

sonders, und erst nach vielen Jahren hat er einmal einen Blick in eins meiner Bücher geworfen“.⁷⁷⁷

5.2.2. Gina Kaus

Gina Kaus war bereits bevor sie als Autorin einem größeren Publikum bekannt wurde, also „vor Beginn der zwanziger Jahre [...] – nach Aussagen George Froeschels – in Wien als eine der geistreichsten Frauen bekannt, die in ihrem Denken der eigenen Zeit weit voraus war.“⁷⁷⁸ Dementsprechend umfangreicher ist auch das aus dieser Zeit stammende Material zu ihrer Person.

In Wien war sie gesellschaftlich zunächst nicht als Intellektuelle oder auf Grund ihrer Texte ein Begriff, sondern durch ihre Beziehungen zu Josef Kranz und Franz Blei. Knapp ein Jahr nach Kaus' Einzug bei Kranz, am 18. Januar 1917, erschien im linksradikalen *Abend* die Satire *Das Gastmahl des Trimalchio*, eine, der Zensur wegen, stilistisch dem antiken Vorbild folgende Kritik an Kranz.⁷⁷⁹ Für Gina Kaus der Beginn einer „große[n] Katastrophe“⁷⁸⁰, die Kranz als gebrochenen Mann zurückließ. Viele, so erinnert sich Kaus, hätten ihr daran die Schuld gegeben.⁷⁸¹ Den rufschädigenden Artikel beschreibt sie als

[...] eine Art kurzer Novelle [...], die im Rom Julius Cäsars spielte und von einem sehr reichen alten Römer handelte, der seine junge Frau als seine Tochter ausgibt und mit ihr schläft, obwohl sie ihn mit einem anderen älteren Mann, der kein Geld, aber große erotische Kenntnisse hat, betrügt. Es war kein Meisterwerk, sondern ein Schuß, und das Ziel war unverkennbar.⁷⁸²

⁷⁷⁷ Vicki Baum, Es war alles ganz anders, S. 336.

⁷⁷⁸ Dagmar Malone: Gina Kaus, in: John M. Spalek; Joseph Strelka und Sandra H. Hawrylchak (Hg.), Deutsche Exilliteratur seit 1933, [Bd. 1: Kalifornien, Teil 1], S.751-761, S. 752.

⁷⁷⁹ Vgl., Sibylle Mullet, in Gina Kaus, Von Wien nach Hollywood, S. 270f.

⁷⁸⁰ Gina Kaus, Von Wien nach Hollywood, S. 49.

⁷⁸¹ Vgl. ebd., S. 49.

⁷⁸² Ebd.

Kurz darauf wurde Kranz „der Preistreiberei angeklagt“.⁷⁸³ Er hatte viele Neider, Kritiker und Feinde, und Gina Kaus' Meinung nach ‚opferte‘ man Kranz, der „wirklich völlig unschuldig“⁷⁸⁴ gewesen sei, um das Volk im dritten Kriegsjahr zu besänftigen. Die gesellschaftlich anstößige und darüber hinaus sehr durchsichtige Dreiecksbeziehung zwischen Kranz, seiner Adoptivtochter und dem Literaten Franz Blei bot eine willkommene erste Gelegenheit, Kranz zu diskreditieren. Ihm entspricht in der Satire die Figur des Marcus Quintus Gadius, Fabius Plumbus verkörpert Franz Blei und Gina Kaus ist Lesbia, „von der die Spottversschmiede von der Basilika des göttlichen Julius (Caesar) [d.i. „die Dichter des Café Central“⁷⁸⁵, Anm. d. Verf.] behaupten, er liebe sie, wie der zärtlichste Vater seine Tochter“⁷⁸⁶. Kaus wird in diesem Artikel die nicht sehr tiefgründige Rolle der Verführerin zugewiesen:

Ich sah aber, daß er [Marcus Quintus alias Josef Kranz, Anm. d. Verf.] jetzt ganz der Sklave der Lesbia sei. [...]; während sie so wichtige Dinge berieten, ruhten seine Blicke unverwandt auf der jungen Frau, die sich mit dem Geheimschreiber Fabius Plumbus unterhielt, dessen Geliebte sie ehemals gewesen war. So unterwirft sich Eros und schwächt die Starken, denen Plutus die Stadt und den Erdkreis unterworfen hat.⁷⁸⁷

In einem späteren Brief erinnert sich Gina Kaus in Bezug auf die Zeit von Kranz' gesellschaftlichem Abstieg auch an „die Abfaelligkeit mit der bemerkt wurde, dass ich ein ‚Absteigequartier‘ habe“.⁷⁸⁸ Gemeint ist damit die Atelierwohnung, die als Redaktion für Bleis *Summa* diente. Weitaus unverblümter äußerte sich Alma Mahler-Werfel in ihrem Memoirenmanuskript und bezeichnete Gina Kaus als „die Hure

⁷⁸³ Ebd.

⁷⁸⁴ Ebd.

⁷⁸⁵ Vgl., Sibylle Mulot, in Gina Kaus, Von Wien nach Hollywood, S. 270.

⁷⁸⁶ Anonymus: „Das Gastmahl des Trimalchio“, in: Der Abend, 18. Januar 1917, zitiert nach: Sibylle Mulot: Anhang, in: Gina Kaus, Von Wien nach Hollywood, S. 272.

⁷⁸⁷ Ebd., S. 273.

⁷⁸⁸ Gina Kaus: Brief an Michel Reffet, o.D., zitiert aus: Nachlaß Gina Kaus EB 96/082, I.C.017, Deutsche Nationalbibliothek. Deutsches Exilarchiv 1933-1945, Frankfurt a. Main. In ihrer Autobiografie wehrt sich Gina Kaus: „Sie [die Atelierwohnung, Anm. d. Verf.] war meine Arbeitsstätte und mein Kaffeehaus – niemals mein Absteigequartier mit Blei. Ich erinnere mich nicht, daß er jemals allein hingekommen wäre.“, in: Gina Kaus, Von Wien nach Hollywood, S. 42.

Kranz’“.789 Alma hatte das Manuskript Paul Frischauer, dem Schwager Kaus’, zur Korrektur gegeben, der es wiederum an Gina weiterreichte. Diese konterte:

Ich weiss nicht, wann sie das geschrieben hat, ich hiess seit beinahe dreissig Jahren nicht mehr Kranz. Darueber, dass ich niemals eine Hure war, will ich nicht streiten, sie nahm offenbar die Tatsache meiner Stellung als Adoptivtochter fuer Hurentum. Das war ihr Recht. Aber es war ganz unglaublich, wie schlecht das Buch geschrieben war [...]790.

Nach einer so langen Zeitspanne überrascht die Vehemenz des Ausdrucks tatsächlich. Doch neben den persönlichen Antipathien zwischen Kaus und Mahler-Werfel darf nicht vergessen werden, dass das Zusammenleben mit Kranz und das zeitgleiche Verhältnis mit Blei gesellschaftlicher Zündstoff waren und Gina Kaus’ Image prägten wie keine andere Episode ihres Lebens. Ihr sehr hartnäckiger Ruf als ‚Femme fatale’ liegt darin begründet. Nachdem die Affäre mit Blei beendet war und Gina von seinem ‚Nachfolger’ Otto Kaus ein Kind erwartete, kam es zum endgültigen Zerwürfnis mit Kranz. Kranz lehnte bis zu seinem Tod am 15. September 1934 ein Wiedersehen mit Gina ab.791 Gina Kaus dagegen verarbeitete Kranz auf literarische Weise: Er lässt sich in einigen ihrer Figuren wiederentdecken.792

Mit großer Ausführlichkeit widmete sich diesem Lebensabschnitt der Autorin auch Franz Werfel in seinem Roman *Barbara oder Die Frömmigkeit*. Die anfängliche Freundschaft zwischen Werfel und Kaus wurde schwierig und schliesslich unmöglich, als Alma Mahler zunehmend stärkeren Einfluss auf Werfels Leben ausübte. Der Bruch erfolgte, als Werfel die Atelierwohnung, in der ihn Gina Kaus ohne Mietzahlung zur Untermiete hatte wohnen lassen, ohne Absprache weggab, um mit Al-

789 Gina Kaus, Fragment, o. T., o. O. o. D., zitiert aus: Nachlaß Gina Kaus EB 96/082, III.C.016, Deutsche Nationalbibliothek. Deutsches Exilarchiv 1933-1945, Frankfurt a. Main.

790 Ebd.

791 Vgl. Gina Kaus, Von Wien nach Hollywood, S. 78.

792 „Kranz became a model for many of her male characters [...]“, in: Patrizia Guida-Laforgia, *Invisible Women Writers in Exile in the U.S.A.*, zitiert aus: Nachlaß Gina Kaus, EB 96/082, IV.C.001, Deutsche Nationalbibliothek. Deutsches Exilarchiv 1933-1945, Frankfurt a. Main, S. 29.

ma zusammenzuziehen. Dies geschah gerade zu dem Zeitpunkt, als Gina Kaus von Kranz aufgrund ihrer Schwangerschaft hinausgeworfen worden war und wegen der allgemeinen Wohnungsnot buchstäblich auf der Straße stand. In einem Brief bemerkte Gina Kaus Jahre später trocken: „Bei allem was ich Werfel vorzuwerfen hatte – es ist eigentlich nur eine einzige Sache, abgesehen von seiner abfaelligen und falschen Darstellung von mir in ‚Barbara‘ habe ich ihn im Grossen Ganzen gerne gehabt.“⁷⁹³

Milan Dubrovic bezeichnet Werfels Roman in seinen Memoiren „als höchst aufschlußreiches Quellenwerk über diese wirren Wiener Umsturzjahre vor und nach dem Ende der Monarchie“.⁷⁹⁴ Er liefert auch zugleich den Schlüssel für die ‚Besetzung‘ des Romans:

In der Figur des ‚Abgeordneten Dengelberger‘ wird Österreichs Staatskanzler Karl Renner als Freund des skandalumwitterten Financiers Josef Kranz, ehemals Präsident des österreichischen Spirituskartells und Präsident der Depositenbank geschildert. Die übrigen Schlüsselfiguren enthüllen sich, wie Franz Werfel mir viele Jahre nach Erscheinen des Buches bestätigte, folgendermaßen: Franz Blei (Basil), Gina Kaus (Hedda), Josef Kranz (Präsident Aschermann), Egon Erwin Kisch (Ronald Weiss), Otfried Krzyzanowski (Gottfried Krasny), Nina Kuh (Lisa), Paris Güterloh (Maler Stichler), Bibiana Amon (Angelika).⁷⁹⁵

Hedda alias Gina Kaus hat ihren ersten Auftritt natürlich in einem Kaffeehaus, wo sie mit ihrer auffälligen Erscheinung für einiges Aufsehen sorgt. Viel Verwirrung scheint dadurch zu entstehen, dass sie sich in übliche gesellschaftliche Schemata nur schwer einordnen lässt. Ist sie Bourgeoisie oder Bohème? Eine Intellektuelle, die auf ebenso ambitioniertem wie unseriösem Weg zu Reichtum gekommen war oder eine Angehörige der obersten Gesellschaftsschicht, die sich amüsieren möchte? Werfel gibt die Antwort:

Eine farbige Frauenerscheinung kam lächelnd auf den Tisch zu. Basils Jünger erhoben sich, er jedoch blieb sitzen und reichte der jungen Dame bloß die Hand. Auf den ersten Blick hätte man meinen können, Hedda

⁷⁹³ Gina Kaus, Brief an Michel Reffet, o.D., zitiert aus: Nachlaß Gina Kaus EB 96/082, IV.A.001, Deutsche Nationalbibliothek. Deutsches Exilarchiv 1933-1945, Frankfurt a. Main.

⁷⁹⁴ Milan Dubrovic, Veruntreute Geschichte, S. 43.

⁷⁹⁵ Ebd., S. 44.

habe sich aus einer helleren Welt in das Schattenreich nur verirrt. Die Eingeweihten aber wußten, daß es damit umgekehrt stand. Sie war aus dem Säulensaal in die Welt des Reichtums ausgebrochen. Viele bewunderten sie darum, denn ohne Willenskraft und Zielbewußtsein kamen solche Erfolge nicht zustande. Andere wieder – Angelika und die übrigen Weiber der Gebhartgruppe allen voran – litten ihr gegenüber an Neid und Haß.⁷⁹⁶

Hedda polarisiert die Kaffeehausgemeinschaft. Sie spielt mit den unterschiedlichsten Rollenmustern: „Hedda zeigte sich nicht nur als überlegene Intellektuelle, sondern auch als ein gütiges Mädchen aus der Fremde.“⁷⁹⁷ Werfel stattete seine Hedda auch mit positiv besetzten Charakterzügen aus. So heißt es, sie sei „eine tüchtige Geschäftsfrau“⁷⁹⁸ und besäße „wirklich eine beträchtliche Bildung und Belesenheit, die sie mit männlichem Scharfsinn ins rechte Licht zu rücken wußte“⁷⁹⁹. Auch Heddas „Fähigkeit zur Freundschaft“⁸⁰⁰ wird lobend erwähnt. Im Vordergrund bestehen bleibt trotzdem die Kritik an Heddas/Ginas Versuch, sich zugleich in Aschermanns/Kranz' Welt wie auch in der literarischen Welt des Kaffees frei zu bewegen:

Hedda, die geistige Frau, wäre über einen Vorwurf, der sie der Verbürgung zieh, wütend geworden. Was hilft das aber? Palais war Palais, Auto Auto, Dienerschaft Dienerschaft. Eine glänzende Umgebung saugt alles auf, auch das Gedächtnis. Keine Gewohnheit wird dem Menschen schon nach einigen Tagen natürlicher als die des Reichtums. Hedda führte dem-

⁷⁹⁶ Franz Werfel, *Barbara oder die Frömmigkeit*, S. 444f. Vgl. auch S. 445: „Ihre durchaus nicht unhübschen Züge zeigten manche Schärpen und manche Verschwommenheiten, wie sie durch den ewigen Umgang mit Intellektuellen Fragen, durch den Genuß von dreißig Zigaretten täglich und andere Freiheiten wahlloser Art noch entstehn. Merkwürdig war es, daß der Reichtum, der von Heddas Person und Kleidung ausstrahlte, auf die jungen Männer an diesem Tisch verwirrend wirkte. Sie kannten zwar die Welt, der sie anzugehören schien, nur vom Blickpunkt der Bürgerverachtung her. Dennoch erzeugte schon dieser illegitime Abglanz des Geldes in den Revolutionären ringsum eine schmachende Ehrfurcht. Sie ließen sich weniger gehen und führten sich nicht so zweifelhaft auf wie vor den anderen Frauen dieses Ortes.“

⁷⁹⁷ Ebd., S. 446.

⁷⁹⁸ Ebd., S. 447.

⁷⁹⁹ Ebd., S. 446.

⁸⁰⁰ „Jüngst erst hatte er [Aschermann, d.i. Kranz, Anm. d. Verf.] von ihr gefordert, sie möge mit ‚all diesen kompromittierenden Leuten‘ brechen. Dies aber hatte sie glatt verweigert.“ Ebd., S. 478.

nach zwischen Café und Palais ein verzwicktes Doppelleben, denn sie wollte auf keines von beiden verzichten.⁸⁰¹

Werfel spricht in seinem Roman von einer „andern Welt“, einem „Reich der Ordnung, das Aschermanns Günstling für sich zu gewinnen trachtete, wenn es sie auch immer wieder in den Dunst des Cafés zurücktrieb“.⁸⁰² Mulot sieht die Ursache für den „versteckten Groll“⁸⁰³ in Werfels Ausführungen darin, dass er sich und seine Beziehung zu Alma Mahler „in Gina unangenehm gespiegelt sah“⁸⁰⁴. Dies mag zutreffend sein, auch wenn der missgünstige Ton sich nicht allein auf Gina Kaus beschränkt. Franz Blei etwa, der viel Wert auf sein ‚mönchshafte‘ Auftreten legte, wird in der Figur des Basil, als von seiner „Schülerin“⁸⁰⁵ Hedda gekränkter Liebhaber, zum lächerlichen ‚Wüterich‘ degradiert:

Basil trommelte mit beiden Fäusten an eine verschlossene Tür, gegen die er sich sogleich mit aller Kraft stemmte. [...] ‚mach auf, du Giftkröte, mach auf!...Da drinnen ist sie mit diesem eitlen Affen, mit diesem lächerlichen Tintenkuli... Mach auf! [...] Sie hat mich ausgebeutet, die Vettel... Zwei Jahre meines Lebens kostet sie mich... Und jetzt sperrt sie sich mit einem letzten Pojazzer ein, mit einem Tarokskis, mit einem Windbeutel, einem schwindelhaften... Mach auf, Frauenzimmer!‘⁸⁰⁶

Werfel verteidigt ein noch bestehendes, dichotomes künstlerisches Wertesystem, das mit der Unterteilung in die Bereiche Massenproduktion bzw. eingeschränkte Produktion übereinstimmt, aber durch den Boom der Unterhaltungsmedien zunehmend in Frage gestellt wurde. In diesem System ist es für einen Intellektuellen bzw. eine Intellektuelle unmöglich, mit der Finanz- oder Machtelite zu paktieren, ohne an Glaubwürdigkeit zu verlieren. Zum anderen schließen Literatur und das Streben nach Erfolg einander aus. Das Dichterideal bleibt, trotz der Persiflierung des gesamten Intellektuellenkreises, in Werfels Roman

⁸⁰¹ Franz Werfel, *Barbara oder die Frömmigkeit*, S. 476.

⁸⁰² Ebd., S. 482.

⁸⁰³ Sibylle Mulot, Nachwort, in: *Gina Kaus, Von Wien nach Hollywood*, S. 241.

⁸⁰⁴ Ebd.

⁸⁰⁵ Franz Werfel, *Barbara oder die Frömmigkeit*, S. 445f.

⁸⁰⁶ Ebd., S. 499f.

Gotthold Krasny, der den „langsamen Hungertod[...]“⁸⁰⁷ gestorben ist und von Basil folgende Grabrede erhält: „--- Du warst ein Dichter, ein echter Dichter, wie ihn diese Zeit der Konjunkturschmierer gar nicht verstehen kann. [...] Dir kam es auf Ruhm und Erfolg nicht an.“⁸⁰⁸

Gina Kaus' Affinität zu Macht und Geld in dieser Lebensphase bringt ihr nicht nur Werfels literarisierte Kritik ein. Auch Otto Soyka schreibt, die Behauptung des ‚Dr. K.‘, seine Adoptivtochter habe „im ersten halben Jahr mehr als eine Million gebraucht“⁸⁰⁹, sei wohl kaum übertrieben. Er bezeichnet Gina in seinem Manuskript „*Unfrei*“ als „eine geistreiche und mit allen Fähigkeiten der Erotik herrschende Frau“⁸¹⁰ mit einem ausgeprägten Willen zur Macht. „Wie berauschte sich Gina an dieser [Kranz', Anm. d. Verf.] Macht!“⁸¹¹ heißt es da, oder: „Sie war entschlossen, den Weg zur Macht zu gehen.“⁸¹² Dem wohlwollenderen Zeitgenossen Robert Neumann erschien die Verbindung mit Kranz zumindest als ein kluger Schachzug: „Um sie selbst balgten sich Männer, sie wählte unter ihnen mit kühler Sachlichkeit. Von dem reichsten, zugleich dem ältesten, in weithin sichtbarer Position, ließ sie sich als Tochter adoptieren [...]“⁸¹³

Eine „Zwitterstellung“⁸¹⁴, wie sie Gina Kaus zwischen dem Machtfeld und dem Literaturfeld einnahm, ist auch in der Wahrnehmung ihrer Geschlechtsidentität zu verzeichnen. Zwar wird sie generell als sehr attraktive und sich ihrer Attraktivität auch bis zur Manipulation bewusste Frau beschrieben, ihr starker Wille, ihre literarische Tätigkeit jedoch schien vielen Zeitgenossen eher einem männlichen Ideal zu entsprechen. Gina Kaus selbst erinnert sich an einen Vortrag, den ihr

⁸⁰⁷ Ebd., S. 731.

⁸⁰⁸ Ebd., S. 730.

⁸⁰⁹ Otto Soyka, „*Unfrei*“, zitiert aus: Nachlaß Gina Kaus, EB 96/082, IV.A.001, Deutsche Nationalbibliothek. Deutsches Exilarchiv 1933-1945, Frankfurt a. Main, S. 168.

⁸¹⁰ Ebd., S. 38.

⁸¹¹ Ebd., S. 144.

⁸¹² Ebd., S. 145.

⁸¹³ Robert Neumann: Noch ein paar Notizen Wien betreffend, in: Die Presse, o.D. (um 1963), zitiert aus: Nachlaß Gina Kaus, EB 96/082, I.A.074, Deutsche Nationalbibliothek. Deutsches Exilarchiv 1933-1945, Frankfurt a. Main.

⁸¹⁴ Franz Werfel, *Barbara oder die Frömmigkeit*, S. 477.

die „verrückte Lesbierin“⁸¹⁵ ‚Frau Slonitz‘⁸¹⁶ während ihrer Wehen gehalten habe: „Du bist gar keine hundertprozentige Frau. Du bekommst zwar ein Kind – aber wo ist dein Mann? Er ist nicht da, und er fehlt dir nicht. Und auf deinem Schreibtisch liegen Druckfahnen, die du korrigiert hast, als ich ins Zimmer kam. Das ist doch eine Männerarbeit.“⁸¹⁷ Aus dieser Anekdote spricht wieder Gina Kaus’ Stolz, ‚anders‘ zu sein und nicht in gängige Deutungsmuster zu passen. Auch Robert Neumann spielt in einem Brief an Gina Kaus auf ihre, seiner Meinung nach, sehr heterogenen Charakterzüge an:

[...] Deinen immer noch sehr zahlreichen Freunden, Bewunderern, Zeitgenossen, Miterlebten Deiner Erscheinung warst Du stets eine besonders reizvolle Mischung von Naivität und Raffinement, von einem Ausspielen Deiner enormen erotischen Möglichkeiten und einer redlichen, bürgerlichen und zugleich kühn sich über das Bürgerliche hinwegsetzenden Fähigkeit zur Freundschaft und Loyalität.⁸¹⁸

Gina Kaus’ Erfolgswille, obwohl häufig von ihrer Umwelt konstatiert, konnte wohl auf Grund der sehr gegensätzlichen Welten, in denen sie sich bewegte, noch keinem genauen Ziel zugeordnet werden. Erfolg ja, aber in welchem Bereich? Otto Soyka hegt Zweifel daran, dass es die Literatur sein könne: „Ein Genie der Liebe, das sie war, konnte sie andere Ziele verfolgen? Ich hatte sie von Karriere sprechen gehört, aber ihre Karriere war geliebt zu werden, wie keine.“⁸¹⁹ Bei Franz Werfels Hedda scheint der Wille geradezu zum Selbstzweck zu geraten: „Hedda ihrerseits wollte nicht stehen bleiben. Sie war nicht mehr dieselbe, die nach

⁸¹⁵ Gina Kaus, Von Wien nach Hollywood, S. 115.

⁸¹⁶ Nach Mulot handelt es sich hierbei möglicherweise um Henriette König, die Tochter des Burgschauspielers Josef Slonitz., Sibylle Mulot, Anmerkungen, in: Gina Kaus, Von Wien nach Hollywood, S. 262.

⁸¹⁷ Gina Kaus, Von Wien nach Hollywood, S. 115f.

⁸¹⁸ Robert Neumann: Brief an Gina Kaus 6. Oktober 1970, Locarno-Monti, in: Nachlaß Gina Kaus EB 96/082, I.A.074, Deutsche Nationalbibliothek. Deutsches Exilarchiv 1933-1945, Frankfurt a. Main.

⁸¹⁹ Otto Soyka, „Unfrei“, zitiert aus: Nachlaß Gina Kaus, EB 96/082, IV.A.001, Deutsche Nationalbibliothek. Deutsches Exilarchiv 1933-1945, Frankfurt a. Main, S. 124.

allen möglichen Wechselfällen des Schicksals in Basil ihren ‚Entdecker‘ gefunden hatte. Ein großer Aufstieg winkte!⁸²⁰

1921, die Beziehung zu Kranz ist längst zu Ende, erscheint eine literarische Karriere für Gina Kaus plötzlich durchaus möglich: Für ihre Novelle *Der Aufstieg*, auf die Werfel in seinem Roman so subtil anspielt (s.o.), war Gina Kaus der bereits erwähnte Fontane-Preis zuerkannt worden. Der Autor und Zeitgenosse Milan Dubrovic erinnert sich in seinen Memoiren daran und benutzt eine sehr interessante Perspektive: „Ihre Siege auf literarischem Felde mit Essays, Romanen, Novellen, kulminieren in der Zuerkennung des prestigeträchtigen Fontane-Preises.“⁸²¹ Dubrovic stellt die Zeit sinnstiftend auf den Kopf. Er lässt in wenigen Worten das Bild einer homogenen, stetig ansteigenden Schriftstellerinnenlaufbahn entstehen, deren Höhepunkt die Würdigung durch einen anerkannten literarischen Preis darstellte. Tatsächlich war die Prämierung ihrer ersten in Buchform veröffentlichten Arbeit für Kaus ein Versprechen zukünftiger literarischer Anerkennung, das sich nicht in dem erhofften Maße einlösen ließ.

Die positive Resonanz auf den *Aufstieg* kündigte sich in ihrer ersten Arbeit zwei Jahre zuvor noch nicht an. Das Stück *Diebe im Haus*, dessen ersten Akt sie mit großer Begeisterung geschrieben hatte, wurde nach Kaus eigenen Angaben „[v]on der Kritik [...] allgemein als unreif bezeichnet“.⁸²² Robert F. Arnold schreibt im *Echo der Bühnen*, es bleibe „alles in allem [...] doch nur, wie so oft, die Arbeit eines Anfängers zu verzeichnen, mit allen charakteristischen Gebrechen, ohne einen der charakteristischen Vorzüge“.⁸²³ Auch die im Resümee positiven Besprechungen von Alfred Polgar, Egon Friedell und Otto Stoessl sparen nicht mit Kritik. Polgar bemängelt unter anderem die „Herzenskälte,

⁸²⁰ Franz Werfel, *Barbara oder die Frömmigkeit*, S. 476.

⁸²¹ Milan Dubrovic: *Die Weissagung des Teiresias*, in: *Die Presse*. Spectrum, Wien 17./18. Mai 1986, zitiert aus: Nachlaß Gina Kaus, EB 96/082, IV.C.002, Deutsche Nationalbibliothek. Deutsches Exilarchiv 1933-1945, Frankfurt a. Main.

⁸²² Gina Kaus, *Von Wien nach Hollywood*, S. 80.

⁸²³ Robert F. Arnold: *Echo der Bühnen*, o. O. 1919/20, zitiert aus: Nachlaß Gina Kaus, EB 96/082, IV.C.002, Deutsche Nationalbibliothek. Deutsches Exilarchiv 1933-1945, Frankfurt a. Main.

die das ganze Spiel durchweht“.⁸²⁴ Friedell kritisiert einen „grauglitzernden Strom von Belanglosigkeit“⁸²⁵ und lediglich Stoessl bedauert an dem „artigen Komödienfund“⁸²⁶ nur die „matte Darstellung“⁸²⁷ der Schauspieler.

In den Rezensionen finden sich auch Anspielungen auf das Pseudonym, das Gina Kaus’ zunächst benutzte, während der Uraufführung aber offensichtlich fallen ließ, denn sie trat zum Schlussapplaus mit auf die Bühne.⁸²⁸ Ironisch bemerkte Egon Friedell:

Von dem jungen Autor aber, der, wie gesagt, durchaus nicht ohne Geist und Talent ist, wenn er auch seine Gaben diesmal recht unbeholfen gebraucht hat, läßt sich noch so manches hoffen, sobald er erst einmal reifer und männlicher geworden sein wird und etwas tiefer in seine Frauenseele geblickt hat, ich meine: in die Frauenseele, die in jedem Dichter steckt.⁸²⁹

Auch Friedell erscheint es damit, in der Tradition früherer Kritiker von Werken weiblicher Schriftsteller, als Qualitätsmerkmal, inwieweit es einer Autorin gelingt, literarisch in ihre ‚Frauenseele‘ zu blicken, also ‚Frauenliteratur‘ zu schreiben.

Das Pseudonym Andreas Eckbrecht soll im Übrigen eine Erfindung Franz Bleis gewesen sein⁸³⁰ und diente während ihrer Beziehung zu Kranz dazu, Kaus’ ‚Doppelleben‘ zu verschleiern. Nicht nur Kranz, der zunehmend um gesellschaftliche Anerkennung kämpfte, profitierte von diesem Arrangement, sondern auch Gina Kaus selbst. In ihrer Autobiografie beschreibt sie, wie Hermann Bahr, damaliger Direktor des Burg-

⁸²⁴ Alfred Polgar: Diebe im Haus, in: Die Weltbühne, 15. Jg./Nr. 50 (1919), zitiert nach: Sibylle Mulot, Texte, in: Gina Kaus, Von Wien nach Hollywood, S. 275.

⁸²⁵ Egon Friedell: „Diebe im Haus“, in: Der Morgen, Wien 17. Oktober 1919.

⁸²⁶ Stoessl, Otto, in: Freie Deutsche Bühne I, 1919/20, S. 285-289, zitiert nach: Sibylle Mulot, Texte, in: Gina Kaus, Von Wien nach Hollywood, S. 277.

⁸²⁷ Ebd.

⁸²⁸ „Zum Schlusse zeigte sich als Andreas Eckbrecht – eine kleine, schwarze, junge Dame.“ Ebd.

⁸²⁹ Egon Friedell, „Diebe im Haus“, in: Der Morgen, Wien 17. Oktober 1919.

⁸³⁰ Vgl. Erinnerung an Franz Blei, in: Tagesanzeiger, Zürich 26. August 1942, zitiert aus: Nachlaß Gina Kaus, EB 96/082, IV.C.001, Deutsche Nationalbibliothek. Deutsches Exilarchiv 1933-1945, Frankfurt a. Main.

theaters⁸³¹, den sie anlässlich der Komödie *Diebe im Haus* traf, bei ihrem Anblick „unerhört enttäuscht“⁸³² gewesen sei: „Ich hatte das Stück unter meinem Pseudonym Andreas Eckbrecht eingereicht, und er hatte offenbar erwartet, einen aufstrebenden jungen Mann aus dem Volk kennenzulernen. Statt dessen trat die Tochter eines stadtbekanntem Millionärs bei ihm ein. Er bat mich, mein Pseudonym aufrechtzuerhalten.“⁸³³ Bahr sah seine Vorstellung des zum Stück passenden Autors gleich zweifach getäuscht. Da war zum einen die soziale Position: Ein gesellschaftskritisches Stück aus dem Hause Kranz? Eine ‚Stimme aus dem Volk‘ ließe sich sicher besser vermarkten und wäre um einiges glaubwürdiger. Ob das Stück dann auch erfolgreicher gewesen wäre, bleibt offen. Das Spiel mit der Identität geht aber weiter: Gina Kaus gibt sich bei der Premiere als Autorin zu erkennen und lässt das Pseudonym Andreas Eckbrecht fallen. Tatsächlich scheint nun aber das Gerücht aufgekommen zu sein, Blei sei nicht nur der Mentor der Autorin gewesen, sondern, „das Stück sei mehrerenteils von Blei selber verfasst“.⁸³⁴ Der Verfasser des Artikels im Züricher *Tagesanzeiger* von 1942 korrigiert zwar gleich danach, Kaus habe sich „seither zu einer beachteten Autorin entwickelt“⁸³⁵, das Gerücht war ihm aber im Ohr geblieben. Die Thematik schien wohl für eine Frau nur bedingt geeignet. Auch Otto Soyka kritisiert die sozialkritischen Arbeiten Kaus’. Er bezieht sich auf ihre Novellen, ist doch Gina Kaus, seiner Meinung nach die „intensivste aller Frauen“, viel eher dazu bestimmt „eine starke Literatur der Frau zu schaffen, eine Literatur, reich an Geist und Gefühl, ohne Theorie und Logik, aber jeder Logik

⁸³¹ Vgl. Sibylle Mulet, Anmerkungen, in Gina Kaus, *Von Wien nach Hollywood*, S. 257. Kaus selbst ist sich über Bahrs Funktion im Rückblick nicht mehr sicher: „[...] ich glaube nicht, daß er Direktor des Burgtheaters war [...]“. Gina Kaus, *Von Wien nach Hollywood*, S. 74.

⁸³² Ebd.

⁸³³ Ebd.

⁸³⁴ Erinnerung an Franz Blei, in: *Tagesanzeiger*, Zürich 26. August 1942, zitiert aus: Nachlaß Gina Kaus, EB 96/082, IV.C.001, Deutsche Nationalbibliothek. Deutsches Exilarchiv 1933-1945, Frankfurt a. Main.

⁸³⁵ Ebd.

und Theorie gewachsen [...]“.⁸³⁶ Kurz gesagt hätte Otto Soyka wohl eher eine intuitivere Herangehensweise und Themenwahl bevorzugt.

Von der Rezeption ihres Werkes ausgehend hat Gina Kaus seit ihrem Stück *Diebe im Haus* von 1919 über die mit dem Fontane-Preis prämierte Erzählung der *Aufstieg* von 1920 zur preisgekrönten Komödie *Toni* und schließlich den *Verliebten* eine bemerkenswerte literarische Entwicklung hinter sich. An Kaus' Roman *Die Verliebten* schätzte die zeitgenössische Kritik „Klugheit, psychologisches Wissen, subtile Kenntnis des Phänomens Liebe und eine beachtliche ‚artistische Fertigkeit‘“.⁸³⁷ Der in Hartmut Vollmers Nachwort zu dem Roman in Ausschnitten zusammengestellte Überblick über die Rezeption zeigt, dass der Roman in der Kritik insgesamt sehr positiv aufgenommen und keineswegs als reine ‚Unterhaltungsliteratur‘ klassifiziert wurde. Im *Berliner Tageblatt* etwa liest man, dass der Roman „psychologisch scharfsichtig“⁸³⁸ sei. Im *Hamburger Fremdenblatt* heißt es: „Was das interessante Buch über manches andere ähnlicher Art hinaushebt, ist weniger im Thematischen begründet, als in der Eigenart der Idee, Stimmungszustände und Empfindungsvorgänge von zwiefachem Blickpunkt aus zu beleuchten [...]“.⁸³⁹ Sogar Ende der fünfziger Jahre noch schreibt Robert Neumann in einem Brief an Gina Kaus: „Kürzlich empfahl ich Bertelsmann, der eine Sammlung moderner Liebesgeschichten plant, sich an Sie zu wenden, - denn ich wüßte nach wie vor keine lebende Frau, die dieses Thema mit größerer Kunst und mit größerer Kompetenz behandelt hätte.“⁸⁴⁰ Der Ullsteinverlag stellte jedoch ganz andere Bedingungen für eine Buchveröffentlichung: „Leichte Lesbarkeit ohne zuviel geistigen

⁸³⁶ Otto Soyka, „Unfrei“, zitiert aus: Nachlaß Gina Kaus, EB 96/082, IV.A.001, Deutsche Nationalbibliothek. Deutsches Exilarchiv 1933-1945, Frankfurt a. Main, S. 198.

⁸³⁷ Hartmut Vollmer, Vicki Baum und Gina Kaus, in: Bernhard Fetz und Hermann Schlösser (Hg.), Wien – Berlin, S. 53.

⁸³⁸ M. E.: Rezension von Gina Kaus: *Die Verliebten*, in: *Berliner Tageblatt*, [Morgenausgabe. Beilage Literarische Rundschau], Berlin 24. März 1929, zitiert nach, Hartmut Vollmer: Nachwort, in: Gina Kaus: *Die Verliebten*, Oldenburg 1999, S. 245-254, S. 253.

⁸³⁹ -es: Rezension von Gina Kaus: *Die Verliebten*, in: *Hamburger Fremdenblatt*, Hamburg 10. November 1928.

⁸⁴⁰ Robert Neumann: Brief an Gina Kaus, Locarno-Monti 30. November 1959, zitiert aus: Nachlaß Gina Kaus, EB 96/082, I.A.074, Deutsche Nationalbibliothek. Deutsches Exilarchiv 1933-1945, Frankfurt a. Main.

Tiefgang, einfache Handlungsstränge und schnelle, spannende Handlungsfolgen, die Möglichkeit der Aufteilung des Stoffs in portionierte Lesehäppchen, eventuell auch Berliner Lokalkolorit und Unterhaltsamkeit [...].⁸⁴¹ Kaum eines dieser Kriterien trifft auf *Die Verliebten* zu, wie anhand der Zusammenfassung von Mulot deutlich wird: „Tatsächlich sind die ‚Verliebten‘ handlungsarm, die Hauptpersonen ungewöhnlich nachdenklich, Spannung kommt kaum auf.“⁸⁴²

Der Roman war also bei den Ullsteinbüchern falsch platziert. Vollmer vermutet, Thema und Titel seien an der Fehlentscheidung Schuld gewesen.⁸⁴³ Eine - gut honorierte - Veröffentlichung in der *Dame* wurde auf der anderen Seite aber abgelehnt. Eine ungewöhnliche Entscheidung, da „in der Regel nur diejenigen Romane bei Ullstein als Buch erscheinen konnten, die sich auch für einen Vorabdruck in einem der Presseorgane eigneten.“⁸⁴⁴ Georg Fröschel, literarischer Berater der *Dame* und langjähriger Freund Gina Kaus', begründete seine Absage in einem Gutachten mit der Anlehnung des Textes an Proust.⁸⁴⁵ Ein Urteil, das Kaus in ihrer Autobiografie, trotz ihrer Achtung vor Fröschels redaktioneller Kompetenz, scharf von sich weist⁸⁴⁶, und das die Einordnung des Buches noch unverständlicher erscheinen lässt.⁸⁴⁷

Begeistert zeigte sich hingegen Vicki Baum, und zwar „so sehr, daß sie die Telefonnummer meiner Pension herausuchte und mich für den nächsten Tag zum Mittagessen in ein nahe gelegenes Restaurant ein-

⁸⁴¹ Ute Schneider: Der Buchverlag in der perfektionierten Vermarktungskette, in: 125 Jahre Ullstein, S. 46-53, S. 49.

⁸⁴² Sibylle Mulot, Nachwort, in: Gina Kaus, Von Wien nach Hollywood, S. 246.

⁸⁴³ Vgl. Hartmut Vollmer, Vicki Baum und Gina Kaus, in: Bernhard Fetz und Hermann Schlösser (Hg.), Wien – Berlin, S. 53.

⁸⁴⁴ Ute Schneider, Der Buchverlag in der perfektionierten Vermarktungskette, in: 125 Jahre Ullstein, S. 46-53, S. 49.

⁸⁴⁵ Vgl. Gina Kaus, Von Wien nach Hollywood, S. 145. Vgl. auch Sibylle Mulot, Nachwort, in: Gina Kaus, Von Wien nach Hollywood, S. 246: „Wenn Georg Fröschel den Roman für den Vorabdruck in der ‚Dame‘ mit der Begründung ablehnte, die Autorin lehne sich zu sehr ‚an Proust‘ an, dann wollte er mit dieser Formel ausdrücken, der Roman leide an einem Übermaß an Beschreibung und Reflexion.“

⁸⁴⁶ Vgl. Gina Kaus, Von Wien nach Hollywood, S. 145.

⁸⁴⁷ Es drängt sich, allerdings rein spekulativ, der Gedanke auf, dass weder der Roman noch Fröschels Gutachten von den Verantwortlichen genauer in Augenschein genommen worden waren.

lud“.⁸⁴⁸ Vor allem die Handlung scheint es Baum angetan zu haben, denn sie kopierte die Vierecksgeschichte 1935 in ihrem Roman *Das große Einmaleins*, obwohl im Amsterdamer Verlag Querido erstmals erschienen, ganz im Ullsteinschen Sinne.

Trotz auch positiver Resonanz war die Fehlentscheidung des Verlages für die weitere Laufbahn Gina Kaus' weichenstellend. Bei Bourdieu heißt es:

Die Abstimmung zwischen Autor und Verleger und dann zwischen Buch und Leserschaft ist somit das Resultat einer Serie von Wahlentscheidungen, in denen überall der Markenname bzw. das Image des Verlags ins Spiel kommt: Abhängig von diesem Namen bzw. Image wählen die Autoren ihren Verleger, der sie wiederum nach dem Bild auswählt, das er von seinem Verlag hat, wie auch die Leser bei der Wahl eines Autors das Image des Verlages bzw. Verlegers im Kopf haben – was unter anderem den Mißerfolg eines ‚deplazierten‘ Buchs erklären kann.⁸⁴⁹

Zwar war der Roman finanziell kein vollständiger Misserfolg, die Verkaufszahlen blieben aber wohl um einiges hinter den Erwartungen der Autorin zurück.

5.3. Textanalyse

Angestrebt wird in diesem Kapitel eine soziologische Analyse, die das Biografische mit einbezieht, aber vor allem textzentriert vorgeht. Im Mittelpunkt steht die Frage, die Pierre Bourdieu auf Gustave Flauberts *Erziehung des Herzens* anwendet: Inwieweit erweist sich die „Struktur des Werks [...] auch als die Struktur des sozialen Raums, in dem der Autor des Werks selbst situiert war“⁸⁵⁰?

In den beiden vorhergehenden Gliederungspunkten wurde ein Blick auf das Image Vicki Baums und Gina Kaus' geworfen, auf die Rezeption ihrer Werke, ihre Selbstwahrnehmung und ihre Ambitionen, die sich im bisher untersuchten Zeitraum noch hauptsächlich auf das Feld der Avantgardeliteratur richteten. Es wurde damit der Versuch unternom-

⁸⁴⁸ Gina Kaus, *Von Wien nach Hollywood*, S. 145.

⁸⁴⁹ Pierre Bourdieu, *Die Regeln der Kunst*, S. 267.

⁸⁵⁰ Ebd., S. 19.

men, die Struktur des literarischen Feldes, in dem sich Vicki Baum und Gina Kaus bewegten, aufzuzeichnen sowie die Wahrnehmung des literarischen Feldes durch die Autorinnen und endlich umgekehrt die Wahrnehmung der Autorinnen durch andere Mitglieder des literarischen Feldes darzustellen. Im Kreislauf gegenseitiger Beeinflussung fehlt nun noch das literarische Produkt. Für dieses Kapitel wurde jeweils ein Roman ausgewählt, den die Autorinnen selbst im Rückblick gegenüber anderen Werken bevorzugten. Die Romane *Ulle, der Zwerg* von Vicki Baum und *Die Verliebten* von Gina Kaus entsprachen ihrem Selbstbild als ‚anspruchsvolle‘ Autorinnen, das zur Entstehungszeit der Texte noch stark ausgeprägt war und durch die Veröffentlichung der Romane auch vom Publikum bestätigt werden sollte.

Die Fiktion bietet die theoretische Möglichkeit eines unbegrenzten Spielfeldes, das aber faktisch durch die individuellen und gesellschaftlichen Bedingtheiten des Autors bzw. wie in diesem Falle der Autorin spezifische Konturen erhält. An diese Feststellung knüpfen sich folgende Fragen: In welchem Maße lassen sich in den vorliegenden Texten Strukturen finden, mit denen sich Vicki Baum und Gina Kaus selbst auseinandersetzen mussten? Inwieweit wurden Strukturen konstruiert, die der Erwartungshaltung oder auch den Befürchtungen der Autorinnen entsprachen? Und: Kann eine Struktur ausgemacht werden, die sowohl für den bisher untersuchten biografischen Abschnitt Vicki Baums und Gina Kaus’ als auch für das in dieser Zeit entstandene, im Folgenden untersuchte Werk als grundlegend betrachtet werden kann?

5.3.1. Vicki Baum: „Ulle, der Zwerg“

Wenn ich, wie oben gesagt, ein erwachsener Mensch geworden war, so durch dieses Buch. [...] In ‚Ulle der Zwerg‘ hatte ich die wissende Reife erreicht, die die Einsamkeit als gegeben hinnimmt, nicht über sie klagt, sondern sie mit dem ihr eigenen Stolz trägt.⁸⁵¹

Es gibt drei Momente in Vicki Baums Autobiografie, die sich eindeutig auf ihren Roman *Ulle, der Zwerg* beziehen lassen. Ihre Erinnerungen an

⁸⁵¹ Vicki Baum, *Es war alles ganz anders*, S. 331f.

den missgebildeten Ziegenhirten Sepp, „der beste, klügste, liebste Freund meiner Kindheitssommer“⁸⁵², sowie an die Begegnung mit einem „kleinen Jungen, der gelähmt und einfältig war; eine böse kleine Kreatur“⁸⁵³, gehören dazu. Beide Personen fließen in die Figur des kleinwüchsigen Ulrich Moog ein, wie schon in die drei Jahre zuvor entstandene Figur des Fernand Delares aus *Die Tänze der Ina Raffay*. Zudem legt Baum dem Roman ihre „eigene Religion“⁸⁵⁴ zugrunde, die in der Autobiografie wie folgt definiert wird: „[...] einen Glauben an ein ewiges Gesetz und eine ausgewogene Ordnung dort oben, draußen; und an das innere Gesetz und die Ordnung, die jedes Lebewesen in sich trug, das auf dieser und auf anderen Welten lebte.“⁸⁵⁵

Ein Vorbild für *Ulle* war möglicherweise auch Thomas Manns Novelle *Der kleine Herr Friedemann*, dessen Protagonist wie Ulle an einer körperlichen Missbildung leidet und schließlich an einer unerfüllten Liebe zugrunde geht. Es ist anzunehmen, dass Vicki Baum, als Bewunderin Thomas Manns, den 1897 in der *Neuen Rundschau* und 1898 im gleichnamigen Novellenband erschienenen Text kannte: Es war Thomas Manns erste gedruckte Novelle und der Beginn seiner literarischen Karriere. Ein Umstand, in dem Baum vielleicht ein gutes Vorzeichen für *Ulle* sah, auch wenn es sich bereits um ihre neunte Buchveröffentlichung handelte.

Deutlich setzt Vicki Baum ihren Ulle jedoch durch seine soziale Stellung vom Mannschen Vorbild ab. Herr Friedemann gehört der Oberschicht seiner Heimatstadt an und ist, oberflächlich betrachtet, in das soziale Leben weitgehend integriert, wie auch Fernand Delares, der in Baums Roman von 1921 allerdings nur eine Nebenfigur darstellt. Ulle hingegen entstammt der Unterschicht und wird darüber hinaus von seiner Mutter an eine Wanderschau verkauft. Die Zurschaustellung körperlicher Missbildung auf Jahrmärkten war Ende des 19. Jahrhunderts äußerst populär. Das Interesse der Bevölkerung verminderte sich

⁸⁵² Ebd., S. 18.

⁸⁵³ Ebd., S. 264.

⁸⁵⁴ Ebd., S. 20.

⁸⁵⁵ Ebd.

aber aufgrund der zahlreichen Kriegsverwundeten nach 1914 stark.⁸⁵⁶ In den 1920ern ist daher zwar das Thema ‚Ausgrenzung‘ aktuell, nicht mehr jedoch die Kulisse der Schaubuden und Jahrmärkte, die Baum wählt. Ein konkreter Zeitbezug wird im Roman vermieden.

Ulle, der Zwerg wurde nach 1931 nicht mehr neu aufgelegt und wird bis heute nur marginal rezipiert. Ursächlich hierfür ist sicher auch die nicht sehr gelungene Umsetzung des Themas ‚soziale Ausgrenzung‘, in Ulles speziellem Fall aufgrund seiner Kleinwüchsigkeit. Der Text ist bestrebt, Vorurteile aufzudecken, bietet jedoch eine eigentümliche Vermischung von Aufgeklärtheit und Rückschrittlichkeit. So klingt bei Ulles Zeugung durchaus der Aberglaube des ‚Versehens‘ an, der die Missbildung mit einem erschreckenden visuellen Eindruck der Schwangeren erklärt. Die Moogs besitzen einen Grünwarenladen, der aufgrund von Zuckerkrankheit und Alkoholismus des Herrn Moog und der zunehmenden Lethargie seiner Frau ‚herunterkommt‘, bis es Frau Moog „gleichgültig wurde, ob Kohl und Rüben ordentlich getrennt in ihren Körben lagen“.⁸⁵⁷ In diesen ‚ungeordneten‘ Verhältnissen, im Hinterzimmer des Ladens, vollzieht sich die Zeugung. Fast zwangsläufig handelt es sich bei Ulle um „eine Mißgeburt, von einer phantastischen und traumhaften Verzerrtheit der Proportionen“.⁸⁵⁸

Ulles sozialem Status können folglich mehrere Funktionen zugesprochen werden: Das Unterschichtenmilieu ermöglichte Baum die Abgrenzung von Manns Novelle. Es dient der Geschichte als zusätzlicher dramatischer Effekt und soll den sozialkritischen Charakter des Textes verstärken. Dies ist Baum auch deswegen wichtig, weil sie, wie im vorhergehenden Gliederungspunkt ersichtlich wurde, die Qualität eines Buches über die ‚Ernsthaftigkeit‘ seiner Thematik definiert.

Die soziale Herkunft erhält im Roman jedoch eine derartige Dominanz, dass Ulles Kleinwüchsigkeit wie ihre logische Konsequenz erscheint. Die Unterschicht gerät zum Nährboden für Ulles Missbildung und wird damit für den Missgebildeten zum unentrinnbaren Milieu. Am Ende des Romans, nach zahlreichen Erlebnissen und Ortswechselln,

⁸⁵⁶ Vgl. zu diesem Thema: Urs Zürcher: *Monster oder Laune der Natur. Medizin und die Lehre von Missbildungen 1780-1914*, Frankfurt a. Main 2004.

⁸⁵⁷ Vicki Baum, *Ulle*, S. 13.

⁸⁵⁸ *Ebd.*, S. 188.

findet sich Baums Protagonist folgerichtig wieder am geografischen Ausgangspunkt: Ulle sitzt im Rinnstein vor seinem Geburtshaus. Krank und allein kommt er „gelassen und voll Dankbarkeit“⁸⁵⁹ zu dem Schluss: „’Es hat alles seine Ordnung.’“⁸⁶⁰

Ulle ergibt sich zu guter Letzt jenem „Furor des Rasterns“⁸⁶¹, dem auch alle anderen Figuren des Romans restlos verfallen sind, nicht zuletzt weil ihnen die Struktur des Textes keine andere Möglichkeit lässt. In Baums Roman herrscht das von Helmut Lethen in Bezug auf die Neue Sachlichkeit konstatierte „Klima der Polarisierung“⁸⁶², über das er schreibt: „Jede Figur schleppt die Schatten ihres Gegenpols mit sich: der ‚eiskalte‘ Funktionär profiliert sich vor der ‚Wärme‘ der traditionellen Arbeiterkultur; die wärmebedürftige Kreatur bildet den Kontrast zu den ‚Gletschern‘ der Zivilisation.“⁸⁶³ Der Hang zur Polarisierung kann bei Vicki Baum allerdings nicht nur auf die „soziale[...] Desorganisation“⁸⁶⁴ des sie umgebenden gesellschaftlichen Systems der 1920er Jahre zurückgeführt werden, sondern zusätzlich auf die Familiensituation, die sie in ihrer Kindheit erlebte: mit einem zerstörerischen ‚Übervater‘ als dem einen Pol und der zerbrechlichen, schwer kranken Mutter als dem anderen.

Im Roman findet man auf der einen Seite die vom Glück wenig begünstigten Charaktere: Ulles Mutter sinkt von der Gemüsehändlerin zur Prostituierten ab, sein Vater stirbt am Wundbrand. Das ‚Löwenmädchen‘ Lionella, mit bürgerlichem Namen Anna Bolle, wie Ulle bei Gavarinis Wanderschau tätig, erhängt sich aus Liebeskummer in ihrem Zirkuswagen und das einsame Fräulein Brettscham ist am Ende des Romans unauffindbar und wahrscheinlich ebenfalls verstorben. Auch Ulle wird von den Ärzten ein früher Tod vorhergesagt und tatsächlich ist er am Ende des Romans auch am Ende seiner Kräfte.

⁸⁵⁹ Ebd., S. 317.

⁸⁶⁰ Ebd.

⁸⁶¹ Helmut Lethen, *Verhaltenslehren der Kälte*, S. 41.

⁸⁶² Ebd.

⁸⁶³ Ebd., S.43. „Das neusachliche Arsenal von Menschenbildern lebt vom Kontrast [...]“. Ebd. Lynda J King spricht von einer „Thomas Mann-like juxtaposition of two types of characters“, die Vicki Baums Werk, darunter auch *Ulle, der Zwerg* beeinflusst habe. Lynda J. King, *Best-sellers by Design*, S. 141.

⁸⁶⁴ Helmut Lethen, *Verhaltenslehren der Kälte*, S.7.

Auf der anderen Seite stehen Charaktere wie Jan Peterkas, die Geschwister Randolf oder Marlene von Struensee, denen Oberflächlichkeit und gutes Aussehen es erlauben, sich von schwerwiegenden Problemen unberührt und von den Mitmenschen geliebt in ihrem sozialen Umfeld frei zu bewegen. Damit verwirklicht sich auch das von Lethen in Bezug auf ‚neusachliche Figuren‘ konstatierte Schema: „Wird ausnahmsweise einer Gestalt der Status eines problematischen Individuums zugebilligt, so zeigen die Romane dessen unausweichlichen Niedergang; wird sie als überlebensfähig entworfen, so sind aus ihr die Spuren der Individualität entfernt.“⁸⁶⁵

Allen Protagonisten gemeinsam ist das Bestreben, fortwährend Grenzen zu suchen, zu definieren, und aufrecht zu erhalten. Je schlechter es dem alternden Löwenmädchen Lionella alias Anna Bolle geht, desto größer wird ihre Aversion gegen Ulle, der bis dahin die unterste Stufe in der Zirkushierarchie eingenommen hatte: Während Ulle sich jedoch durch seine artistischen Fähigkeiten eine gewisse Stellung erarbeitet hat, wird Anna zunehmend unattraktiver und ‚wertloser‘. „So einer traut sich und sagt: unsereiner! So einer!“⁸⁶⁶, wehrt sie sich gegen den ‚Emporkömmling‘. Sie selbst wird von der Zirkusgemeinschaft inzwischen massiv ausgegrenzt: „Sie ging nicht im Zug mit, wahrscheinlich hatte Herr Mohnkopp ihre aufgelöste Erscheinung nicht gewinnend genug befunden, um sie der Polonäse einzugliedern [...]“⁸⁶⁷ Anna Bolles Isolierung ist die Folge einer von allen geteilten Lebensauffassung, derzufolge die sozialen Grenzen nicht überschritten werden können. Der Einzelne bleibt auf eine Rollenzuschreibung fixiert, was Ulle zu der Beobachtung veranlasst: „Es schien manchmal, als sähe diese Anna aus sich selbst hinaus, zerstört und trostlos, wie aus einem Gefängnis.“⁸⁶⁸ Damit stehen nur zwei Verhaltensweisen zur Auswahl: Schicksalsergebenheit ist die eine, Flucht in den Tod die andere. Anna Bolle entscheidet sich für Letzteres.

Auch der Schriftsteller Struensee empfindet sich als ein Gefangener seiner selbst. Er spürt „zwischen sich und den Menschen immer die

⁸⁶⁵ Ebd., S.43.

⁸⁶⁶ Vicki Baum, Ulle, S. 124.

⁸⁶⁷ Ebd., S. 150.

⁸⁶⁸ Ebd., S. 122.

gläserne Mauer“⁸⁶⁹, zelebriert aber schicksalsergeben seine ‚Andersartigkeit‘ als unerlässlichen Bestandteil seines Dichtertums: „Wenn man erst Bücher schreibt, wird man den Menschen unheimlich.“⁸⁷⁰ Mit Struensee versucht Baum eine Persiflage auf das eigene Romanprojekt. Die Kritik notiert bereits das „Abnehmen seiner künstlerischen Kraft“⁸⁷¹ und Struensee will zum literarischen Gegenschlag ausholen, zunächst erfolglos. Während einer Schreibkrise kopiert er aus Versehen Ibsen, bekanntermaßen der Lieblingsautor Vicki Baums.⁸⁷² Dann begegnet ihm jedoch Ulle und er beginnt, ebenso skrupellos wie inspiriert, den Kleinwüchsigen literarisch zu verwerfen. Das daraus resultierende Theaterstück ist dennoch nach Ansicht des Intendanten „ein wenig dünn, ein wenig ablehnend gegen den Publikumsgeschmack“⁸⁷³. Auf der Suche „nach starken Effekten, um den Erfolg zu befördern“⁸⁷⁴, verfällt man auf die Idee, Ulle von der bloßen literarischen Vorlage zum Bühnenstar zu erheben. Ein Einfall, wie der Roman nachdrücklich hervorhebt, von zerstörerischem Ausmaß, macht er doch Ulle Hoffnung auf einen sozialen Aufstieg, wo es keinerlei Hoffnung gibt. Mit dieser Persiflage möchte Vicki Baum den Leser darauf verweisen, dass sie sich der Gefahr der ‚Effekthascherei‘ bei diesem Thema sehr wohl bewusst ist, und zu vermeiden weiß, dass ihr Roman zu einer literarischen ‚Wanderschau‘ gerät. Der ‚ernsthafte‘, sozialkritische Anspruch des Textes wird von der Autorin damit ein weiteres Mal unterstrichen.

Ulle wächst im Roman mit einem klaren Verständnis für eine hierarchische und stark reglementierte Gesellschaftsordnung auf. Schon sehr früh klärt der Vater ihn auf:

‘Es gibt Invaliden und Krüppel und Mißgeburten. Das ist der Unterschied. [...] Ulle, du bist ein Zwerg, und das ist eine Art Mißgeburt. Denn ich komme bald zum Sterben, und deine Mutter ist ein Vieh, und du mußt wissen, wie es mit dir ist, damit du dich danach einrichten kannst... [...] Wenn du nur nicht denkst, du könntest zu den anderen kommen.’⁸⁷⁵

⁸⁶⁹ Ebd., S. 177.

⁸⁷⁰ Ebd., S. 200.

⁸⁷¹ Ebd., S. 176.

⁸⁷² Vgl. ebd., S.183.

⁸⁷³ Ebd., S. 238.

⁸⁷⁴ Ebd.

⁸⁷⁵ Ebd., S. 29f.

Die Unmöglichkeit, einer Gemeinschaft Gleichaltriger anzugehören, wird Ulle mit der Verweigerung des Schulbesuchs nur zu deutlich: „Die Scham stand um ihn herum wie eine riesengroße Mauer und sperrte ihn vollends in sein kleines hartes Ich zurück.“⁸⁷⁶

Auch das Fräulein Brettscham, einer der wenigen Menschen in Ulles Lebenswelt, die ihm gegenüber gelegentlich Mitgefühl aufbringen, empfindet die vom Vater beschriebene Grenze als unüberwindlich und lehnt eine Adoption kategorisch ab: „Wer kann einen Zwerg als eigen annehmen? Da ist etwas dazwischen, da kommt man nicht hinüber...“⁸⁷⁷ Ulle aber erlebt die gesellschaftlichen Klassifizierungen zunächst nicht als ausschließlich verletzend, sondern auch beruhigend. So zum Beispiel als das Fräulein Brettscham sich, leicht kokett, als „einsames, altes Huhn“⁸⁷⁸ bezeichnet: „Es überrascht und befriedigt den Ulle, daß die Dame selbst weiß, sie sei ein altes Huhn; [...]“⁸⁷⁹ Fräulein Brettschams Gedichtvorträge sind ihm unangenehm, weil ihm der Unterschied zwischen ‚wohlklingend‘ und ‚missgebildet‘ aufs Deutlichste bewusst ist: „Später liest ihm Fräulein Brettscham Gedichte aus ihrem Album vor, das liebt er nicht, denn wenn die Worte so schön und hochtrabend sind und daherklingen und sich reimen, dann schämt er sich so heftig, daß ihm heiß wird.“⁸⁸⁰ Ein einziges Mal überschreitet er in seiner Kindheit die gesellschaftliche Grenze und mischt sich unter eine Gruppe ‚gesunder‘ Kinder, die gemeinsam einen Ausflug unternehmen. Die Grenzüberschreitung endet mit einer öffentlichen Demütigung, denn seine Missbildung wird unter großem Geschrei bloßgestellt.⁸⁸¹ Ulle glaubt seine Lehre daraus gezogen zu haben: „Heute geschah es ihm nicht mehr, daß er sich zwischen die anderen drängte und der Scham und Würdelosigkeit preisgegeben dastand.“⁸⁸²

⁸⁷⁶ Ebd., S. 17.

⁸⁷⁷ Ebd., S. 41.

⁸⁷⁸ Ebd., S. 15.

⁸⁷⁹ Ebd.

⁸⁸⁰ Ebd., S. 17.

⁸⁸¹ Ebd., S. 62.

⁸⁸² Ebd., S. 150.

Der Wunsch, einer Gemeinschaft zugehörig zu sein, lässt ihn jedoch nicht los. Viele Jahre später, aufgrund der Begegnung mit dem Dichter Struensee, der ihn als erster ‚Herr Moog‘ nennt⁸⁸³, unternimmt er einen erneuten Versuch. Dass Ulle sich von gesellschaftlichen und sogar von natürlichen Gesetzmäßigkeiten zu lösen beginnt, kündigt sich bereits darin an, dass er die „Gewohnheit angenommen hatte, Menschen und Tierarten durcheinanderzubringen“⁸⁸⁴. Für die ebenfalls Kleinwüchsige Putti Piccola, die ihm von den anderen als ideale Partnerin zugeschrieben wird, empfindet er hingegen nur Abneigung: „[A]lles was Ulles Leben an Schönheit kannte, stellte er zwischen sich und die Zwergin, die seinesgleichen war.“⁸⁸⁵ Auch hegt er große Bewunderung, entgegen seiner ersten literarischen Erfahrungen durch das Fräulein Brettscham, für das Werk seines vermeintlichen Freundes Struensee.⁸⁸⁶

Ulles Ausbruchversuch scheint zunächst gelungen, beruht aber auf einem Missverständnis. Während Ulle glaubt, tatsächlich in die Familie Struensees und in die Theatergesellschaft integriert zu sein, erfüllt er auch dort weiterhin nur die Funktion des Unterhalters, nicht die des Gleichgestellten. Die fehlende Distanz zum Geschehen lässt ihn den anderen lächerlich erscheinen:

Es ist nicht einfach ein Zwerg, der sich falsch angezogen hat. Es ist, im ganzen genommen, mehr, viel mehr. Es ist vielleicht einfach der tragische Mensch, der seine Sphäre verlassen hat. [...] Es war eine Kraft um den kleinen Mann, solange es ihm schlecht ging, die man bewundern muß – und nun der plötzliche Umschwung. Es geht ihm gut; er ist glücklich. und sofort verläßt ihn Kraft, Sammlung, Würde. Er wird haltlos, erniedrigt, lächerlich. Das ganze Dorf lacht über Ulrich Moog und er weiß es nicht, er steigt stolz und selig dazwischen herum.⁸⁸⁷

Das Fazit also, wie bereits gesagt: Niemand kann seiner sozialen Stellung entfliehen, da diese ihm nicht nur von seinen Mitmenschen zugeordnet wird, sondern darüber hinaus einer quasi natürlichen Zuweisung entspricht. Die einzige Ausnahme stellt eine kurzfristige, spielerische

⁸⁸³ Ebd., S. 203.

⁸⁸⁴ Ebd., S. 198.

⁸⁸⁵ Ebd., S. 145.

⁸⁸⁶ Vgl. ebd., S. 227.

⁸⁸⁷ Ebd., S. 267f.

Überschreitung dar, eine Möglichkeit, die sich etwa auf dem ‚Künstlerball‘ bietet:

Die Mehrzahl der Anwesenden jedenfalls, alle jene Besucher, welche gekommen waren, [...] um eine Nacht lang die Grenze zu überschreiten, welche das bürgerliche Dasein von jenem der Schützenwiesenmenschheit trennt, und um eine Nase voll von dieser gefährlichen und reizvollen Luft zu schnappen: alle diese Vergnügungshungrigen, Neugierigen und Unbefangenen kamen voll auf ihre Kosten.⁸⁸⁸

Wie unüberschreitbar die Grenzen sind, die Ulle umgeben, wird dem Leser gleich auf mehreren Wegen vermittelt. Ulles ‚Andersartigkeit‘ manifestiert sich nicht nur in seiner Herkunft aus dem Unterschichtenmilieu und seiner körperlichen Besonderheit, auch seine geistige Verfassung unterscheidet ihn von anderen:

Was er dachte, das ist schwer auszudrücken, denn Ulle dachte nicht, wie Menschen pflegen: in Worten in geläufigen und fest umrissenen Sätzen; er dachte, wie Tiere tun oder Kinder, die nicht sprechen können: nicht das Wort dachte er, sondern den Begriff selbst, das Gefühl selbst.⁸⁸⁹

Ulle ist „doch auch eine Kreatur“⁸⁹⁰, stellt das Fräulein Brettscham gegenüber dem Pastor fest, in diesem Zusammenhang wahrscheinlich eher im theologischen Sinne, wie bei Helmut Lethen zitiert: „Kreatur ist alles, was durch Schöpfung existiert [...]“.⁸⁹¹ In Vicki Baums Verständnis umfasst der Begriff jedoch keineswegs jedes Lebewesen. In jenem Teil ihrer Autobiografie, in dem Baum sich an die eingangs erwähnte ‚böse kleine Kreatur‘ erinnert, schildert sie auch das Glücksgefühl, als es ihr gelingt zu dem Kind Kontakt herzustellen: „Es war wie in einem Märchen, wenn man plötzlich die Sprache der Tiere versteht und zwischen Mensch und Kreatur die Schranke fällt.“⁸⁹² Deutlich wird zwischen Mensch und Kreatur unterschieden und dieser Unterschied trägt auch

⁸⁸⁸ Ebd., S. 134.

⁸⁸⁹ Ebd., S. 167.

⁸⁹⁰ Ebd., S. 36.

⁸⁹¹ Karl Rahner u.a.: Kleines Theologisches Wörterbuch, Freiburg i. Br., den 14. November 1961, Freiburg, Basel, Wien 1962, S. 215, zitiert nach: Helmut Lethen, Verhaltenslehren der Kälte, S. 245.

⁸⁹² Vicki Baum, Es war alles ganz anders, S. 265.

zur Ausgestaltung der Figur Ulles bei⁸⁹³, der einerseits in der Lage ist, ein langes Zwiegespräch mit einer Schlange zu führen⁸⁹⁴, und andererseits feststellt: „Ich kann nicht sprechen. Ich kann die Brücke nicht finden aus mir heraus. Ich habe wenig Worte. Dunkel bin ich und möchte licht sein. Häßlich bin ich und möchte schön sein. Schwer bin ich und möchte schweben können. Allein bin ich und möchte nicht allein sein.“⁸⁹⁵

Vicki Baum wird zur Dolmetscherin ihres bisweilen mehr ‚tierhaft‘ als ‚menschlich‘ ausgestalteten Protagonisten. Sie kompensiert dessen sprachliches Unvermögen und seine begrenzte Kommunikationsfähigkeit und vermittelt zwischen der Kreatur, deren „rationales Vermögen [...] durch magisches Bilderdenken stark gedämpft“⁸⁹⁶ ist, und dem Leser, dem folglich besagte geistige Fähigkeiten unterstellt werden. Baum propagiert damit eine weitere Möglichkeit, die sozialen Grenzen zu überschreiten, neben der spielerischen und kurzfristigen des Maskenballs und der sehr endgültigen des Todes: indem Verständnis für das ‚Andere‘ geweckt wird. Diese Möglichkeit findet man auch in der Struensee-Episode widergespiegelt, als Ulle zum Theaterschauspieler avanciert: „Er lernt seine Rolle, die keine Rolle ist, sondern sein eigenes tragisches, einsames, verkrampftes und tapferes Ich, sein stummes Ich von gestern, dem hier Sprache geschenkt ist und das er bald vergessen haben wird.“⁸⁹⁷ Ulle erhält durch den Dichter Struensee eine eigene Stimme und damit die Chance, von einer breiten Öffentlichkeit verstanden zu werden. Es kann der Persiflierung der Dichterfigur zugeschrieben werden, dass dieses Unternehmen im Roman zu einer Farce gerät. Aber tatsächlich ist auch der Versuch, den Vicki Baum mit ihrem Roman unternimmt, wenig gelungen. Der Leser ist auf die ‚Übersetzung‘ der Figur angewiesen, der allzu deutlich die Stimme der Autorin anzumerken ist. Dies ist das eine Problem. Die zweite Schwierigkeit ist, dass Baum während des Romans versucht Verständnis für die Figur aufzu-

⁸⁹³ Vgl. hierzu auch ebd., S. 22: „Die Witwe Gungaus hält den Ulle nicht sowohl für einen Menschen, als für eine Kreatur.“

⁸⁹⁴ Vgl. ebd., S. 171.

⁸⁹⁵ Ebd., S. 173.

⁸⁹⁶ Helmut Lethen, *Verhaltenlehren der Kälte*, S. 248.

⁸⁹⁷ Vicki Baum, *Ulle*, S. 251.

bauen, um dann aber auf der vorletzten Seite mit dem Verweis auf eine unabänderliche ‚göttliche Ordnung‘⁸⁹⁸, verknüpft mit der Hoffnung auf ein besseres Jenseits, jedes Verständnis als irrelevant erscheinen zu lassen. So heißt es schließlich:

Bald, dachte er, es ist bald überstanden. Ich werde aushalten. Bald wird der Käfig dieses Körpers mir geöffnet werden. Hier kann ich immer nur das Gleiche erleben, dort werde ich immer verwandelt werden. Hier bin ich in ein Leben eingesperrt, dort werden tausend Leben mir gehören. Und bei diesem dort sah er in unmeßbar Weites, Farbiges, aus dem die Muschelstimme der Ewigkeit in die enge Gasse tönte.⁸⁹⁹

Damit endet der Roman, der von Vicki Baum immer wieder betont als sozialkritisch verstanden werden will, im religiösen Pathos und der Leser bleibt mit einer gewissen Ratlosigkeit zurück, die Missverständnissen breiten Raum bietet. Im Klappentext der Ullstein-Ausgabe heißt es etwa: „Inmitten der wechselnden Buntheit des Zirkuslebens erkennt und überwindet ein unfreiwilliger Clown die Einsamkeit des menschlichen Herzens.“⁹⁰⁰ Das Schriftstellerlexikon von Franz Lennartz kommentiert hingegen: „B.’s literarisch wertvollstes Frühwerk *Ulle der Zwerg* [...] bringt die tragische Entwicklung eines verwaehrlosten Krüppels nahe, der als Zirkusclown ‚Karriere‘ macht, aber dem Ruhm und Glück nicht gewachsen ist und wieder in das Elend zurückfällt.“⁹⁰¹

Gerade die Diskrepanz zwischen der Intention der Autorin und der Wirkung des Buches macht es aber für diese Arbeit so spannend. Auf erstaunliche Weise kündigt sich in *Ulle, der Zwerg* thematisch bereits die Problematik der späteren Jahre Baums an: die Auseinandersetzung mit der Unmöglichkeit, einem einmal festgeschriebenen Image zu entfliehen. Vicki Baums Glaube an eine ‚göttliche Ordnung‘, der sie später zu der Selbstklassifizierung bringen wird, sie sei eine „erstklassige Schrift-

⁸⁹⁸ Vgl. auch ebd., S. 77: „Wie, oder wäre es so, daß Anderssein ein Schicksal ist, das zwangsläufig immer in denselben Weg einlenken wird? Geschieht es nicht, daß jeder, der anders ist als die Gewöhnlichen, irgendwo das Gleiche erleben wird [...]“.

⁸⁹⁹ Ebd., S. 316f.

⁹⁰⁰ Vicki Baum, *Ulle*, [Klappentext].

⁹⁰¹ Franz Lennartz, *Deutsche Schriftsteller des 20. Jahrhunderts im Spiegel der Kritik*, S. 83.

stellerin zweiter Güte“⁹⁰², ist deutlich präsent. Baums Intention ist es, Ulles Schicksal, darin bestehend, dass es ihm nicht gelingen kann, seinen sozialen Platz zu verlassen und die Anerkennung zu erhalten, die er sich wünscht, am Ende durch Schicksalsergebenheit abzumildern, die ihm zu innerem Frieden verhilft. Eine derartige Ergebenheit gelingt Baum selbst bezüglich ihrer Festschreibung als Autorin des ‚Unterhaltungsromans‘ *Menschen im Hotel*, nicht, obwohl sie ihr - die Autobiografie macht das deutlich - auch dann noch erstrebenswert erscheint. Die Beschäftigung mit dem Thema ‚Scheitern‘ in *Ulle*, wenn auch interpretiert als Schicksalserfüllung, lässt den Schluss zu, dass Vicki Baum sich mit der Möglichkeit auseinandersetzte, ihre Wunschidentität als Avantgardeautorin könnte sich vielleicht nicht verwirklichen. Ihr nächster Roman *Feme. Bussfahrt einer verirrtten Jugend* erschien schließlich auch nicht mehr bei der Deutschen Verlagsanstalt, sondern 1926 bei Ullstein, im Rahmen ihres Exklusivvertrages.

5.3.2. Gina Kaus: „Die Verliebten“

Ihren Roman *Die Verliebten* konzipierte Gina Kaus nach einem Gespräch mit ihrer Freundin Milena Jesenska über Franz Xaver Reichsgraf Schaffgotsch-Semperfrei, genannt ‚der Graf‘, mit dem beide Frauen eine Beziehung gehabt hatten. „Ich erzählte ein Erlebnis mit ihm, sie erzählte eines und nochmal eines und irgendwie sagte ich: ‚Wir sprechen nicht von demselben Menschen‘. Diese Erkenntnis überwältigte mich.“⁹⁰³ Kaus ging es nach eigenen Angaben darum, zu zeigen, wie stark die Perspektive die Wahrnehmung beeinflusst und wie schwierig oder gar unmöglich es ist, Dinge wahrzunehmen, die außerhalb des selbstgewählten Blickfeldes liegen. Hinzu kommt, dass in der Interaktion mit verschiedenen Personen ganz unterschiedliche Rollenmuster und Verhaltensweisen zutage treten können. Die Protagonisten des Romans sind „zwei Paare, die, ohne es zu wissen, ihre Partner wechseln und immer ist es ein anderer Mann, den jede der beiden Frauen, ist es

⁹⁰² Vicki Baum, *Es war alles ganz anders*, S. 386.

⁹⁰³ Gina Kaus, *Von Wien nach Hollywood*, S. 133.

eine andere Frau, die jeder der beiden Männer erlebt.“⁹⁰⁴ Ein Text also, der sich mit Rezeption im weitesten Sinne, mit Identität und sozialer Interaktion auseinandersetzt.

Nicht nur der Schreibenanlass ist autobiografisch motiviert. Die sehr schwierige Verbindung mit dem verheirateten Eduard Frischauer verlieh Gina Kaus, wie sie selbst sagt, „eine subtile Kenntnis verliebter Beziehungen“.⁹⁰⁵ Auch Handlung und ‚Besetzung‘ greift Kaus in weiten Teilen aus dem eigenen Leben heraus. Die einundzwanzigjährige Terese basiert auf dem Vorbild Milena Jesenskas. Kaus beschreibt sie in ihrer Autobiografie, übereinstimmend mit den Charakteristika Tereses, wie folgt: „Durch Broch und Kafka war sie an komplizierte Beziehungen gewöhnt. Leiden schien ihr selbstverständlich.“⁹⁰⁶ Der junge, schöne und mittellose Christian ähnelt dem ‚Grafen‘, der, ebenso jung und schön, Gina zuliebe seine Frau verließ und dadurch auch ebenso mittellos wurde. Gina Kaus verlor daraufhin vollständig ihr romantisches Interesse an ihm, da der ‚Graf‘ sich gezwungenermaßen einem „schlichten bürgerlichen Beruf“⁹⁰⁷ zuwenden musste und auf diese Weise „ein für allemal das Bild des ‚schönen reinen Menschen‘, das ich von ihm gehabt hatte, zerstört“⁹⁰⁸ hatte. Sie bat ihre Freundin Milena, sich des ‚Grafen‘ anzunehmen und ihn über den Verlust hinwegzutrusten. Ein Auftrag, der sich im Roman wiederholt, allerdings ohne jede von der Kritik vielleicht misszuverstehende Adelsromantik, und hier wie dort mit einer Liebesbeziehung endet. Die Figur des Kritikers Otto Hartmann gleicht dem verheirateten Eduard Frischauer, in den sich Kaus, nach dem Scheitern der Ehe mit Otto Kaus und der Affäre mit dem ‚Grafen‘, während der Konzeption ihres Romanes verliebte. Frischauers Frau hatte aus Eifersucht auf Gina eben einen Selbstmordversuch begangen und überlebt. Kaus schreibt hierzu in ihrer Autobiografie: „Er [Frischauer] sprach nie über seine Liebe, und er sagte mir nicht, er zeig-

⁹⁰⁴ Ebd.

⁹⁰⁵ Ebd., S. 144.

⁹⁰⁶ Ebd., S. 133. Vgl hierzu auch Hartmut Vollmer, Nachwort, in: Gina Kaus, Die Verliebten, S. 245-254, S. 251, und: Patrizia Guida-Laforgia, Invisible Women Writers in Exile in the U.S.A., zitiert aus: Nachlaß Gina Kaus, EB 96/082, IV.C.001, Deutsche Nationalbibliothek. Deutsches Exilarchiv 1933-1945, Frankfurt a. Main, S. 29.

⁹⁰⁷ Gina Kaus, Von Wien nach Hollywood, S. 96.

⁹⁰⁸ Ebd.

te mir nicht, welche Wirkung Ellas Selbstmordversuch auf ihn gehabt, ob er seine Liebe verringert oder gar getötet hatte [...] Ich litt. Ich hatte es nicht für möglich gehalten, daß man um einen Mann so leiden könne.“⁹⁰⁹ Die mit Leiden verknüpfte Liebe wird im Roman von Gabriele als Ideal angestrebt und von Terese exzessiv praktiziert. Auch der Selbstmordversuch wiederholt sich als Motiv im Roman. Von Hartmanns geschiedener Frau heißt es, sie habe während ihrer Ehe zu Hartmann, aufgrund einer „Menage zu dritt“, „mehrfach Selbstmord versucht“⁹¹⁰ und auch Christian begeht einen „Selbstmordversuch“⁹¹¹. Wie Terese und Gabriele zunächst fälschlich vermuten aus Liebeskummer, in Wahrheit aber wegen eines kriminellen Deliktes. Eine andere Lesart bietet Sibylle Mulot an. Sie identifiziert Hartmann als Ernst Polak, Milenas Mann.⁹¹² Werfel erzählte Gina Kaus:

[...] daß Milena die Tochter eines tschechisch-nationalen und antisemitischen Zahnarztes sei, der so wütend gewesen war, weil sie sich in einen deutschen Juden verliebt hatte, daß er sie, als alle anderen Methoden der Beeinflussung nichts halfen, in eine Irrenanstalt sperrte, wo sie fast ein ganzes Jahr lang festsaß, bis Polak sie heiratete, um sie herauszuholen.⁹¹³

Es handelte sich jedoch lediglich um einen Freundschaftsdienst, denn Polak liebte eine andere und Milena war „unmäßig eifersüchtig“.⁹¹⁴ Auch eine Parallele zwischen Gabrieles Kritiker, Lehrer und späterem Liebhaber Hartmann und Franz Blei, der in Kaus' Leben ebensolche Funktionen eingenommen hatte, ist in Betracht zu ziehen.

Gabriele schließlich, die Hauptfigur des Romans, fünfundzwanzig Jahre alt, wie Kaus aus kleinbürgerlichen Verhältnissen stammend und am Ende des Romans eine gefeierte Künstlerin, scheint folgerichtig das Alter ego der Autorin zu sein. Das obige Zitat Kaus' über ihre leidgeprägte

⁹⁰⁹ Ebd., S. 131.

⁹¹⁰ Gina Kaus, *Die Verliebten*, S. 54.

⁹¹¹ Ebd., S. 193.

⁹¹² Vgl. Sibylle Mulot, Nachwort, in: Gina Kaus, *Von Wien nach Hollywood*, S. 246f.

⁹¹³ Gina Kaus, *Von Wien nach Hollywood*, S. 46.

⁹¹⁴ Ebd.

Beziehung zu Frischauer lässt jedoch auch eine Verknüpfung zwischen Gina Kaus und der Figur der Terese vermuten.⁹¹⁵

Lediglich eine Randfigur des Romans und nicht einmal im Besitz einer ‚Sprechrolle‘ ist Alma Bartels, Schauspielerin und Vorgängerin Gabrieles am Theater in M. Die Antipathien Gabrieles gegen die bevorzugte Alma, die, wie es hämisch heißt, „von dürftigem Äußeren und ohne Anziehungskraft“⁹¹⁶ gewesen sein soll, aber dennoch „immer glänzende Kritiken gehabt“⁹¹⁷ habe, spielen deutlich auf den Konflikt zwischen Gina Kaus und Alma Mahler an. Eine weitere kleine Rolle nimmt Joseph Kranz ein. Außer in den *Verliebten* hat er, worauf Sibylle Mulot hinweist, auch ‚Gastauftritte‘ unter anderem in den Romanen *Die Überfahrt*, *Morgen um Neun* und *Die Schwestern Kleh*. In *Die Verliebten* identifiziert Mulot Kranz in der Figur des gutmütigen, kleinstädtischen, kranken Mäzens Herr Friedenthal⁹¹⁸. Sehr viel stärker erinnert an ihn jedoch der Großindustrielle Karlweiß, über den es im Roman heißt: „Er wollte, daß sie ihm mit ihrem Glanz helfe, einen Schatten zu werfen, der ihm gefiel, und sie wollte von seinen Beziehungen einen Scheinwerfer für ihr erstes Auftreten.“⁹¹⁹ Eine Aussage, die der Autobiografie Kaus’ entstammen könnte. Auf eine Parallele zwischen Kranz und Karlweiß lassen zudem die Argumente schließen, die Gabriele anführt, um sich die beruflich vorteilhafte Verbindung mit Karlweiß auch privat annehmbar zu machen: „Das geht‘, sagte sie sich, wenn sie den gutgewachsenen und gutgewaschenen Mann vom Kopf bis zu den Füßen musterte.“⁹²⁰

⁹¹⁵ Andrea Capovilla merkt in ihrer Analyse des Roman an, „[...] daß man die beiden Städte G. und M., in denen die Handlung des Romans situiert ist, metonymisch für Gina und Milena lesen könnte[...]“. Andrea Capovilla, *Entwürfe weiblicher Identität in der Moderne*, S. 47. Mehr als eine kleine Spielerei verbirgt sich jedoch sicher nicht dahinter, da die Charakteristika der Städte sich schwerlich in Einklang mit den Personen bringen lassen.

⁹¹⁶ Gina Kaus, *Die Verliebten*, S. 49.

⁹¹⁷ Ebd.

⁹¹⁸ „1928 erschien der erste Kaus-Roman im Ullstein Verlag mit dem Titel ‚Die Verliebten‘ (Kranz’ Rolle darin: trauriger alter kinderloser Theatermäzen, überdies zuckerkrank).“ Sibylle Mulot, Gina, Almas Gegenstück, in: *F.A.Z.-Magazin*, Frankfurt 8. September 1989, zitiert aus: Nachlaß Gina Kaus, EB 96/082, IV.C.001, Deutsche Bibliothek Frankfurt a. M., deutsches Exilarchiv 1933-1945.

⁹¹⁹ Gina Kaus, *Die Verliebten*, S. 51.

⁹²⁰ Ebd.

Über den Moment, in dem Gina Kaus sich auf eine intime Beziehung mit Kranz einließ, schreibt sie in ihrer Autobiografie: „Er trug einen seidenen Pyjama, er war ungemein gepflegt, er roch gut.“⁹²¹ Auch das Wissen um das Scheitern ihrer Beziehung zu Kranz überträgt Kaus auf Gabrielles Haltung gegenüber Karlweiß: „Aber dieser eitle Mensch, der sich sofort nach Büroschluß langweilte, wollte der Welt das Schauspiel einer großen Liebesleidenschaft bieten, und von ihrer Rolle in diesem Schauspiel fühlte Gabriele, daß sie ihr nicht lag.“⁹²²

Trotz der zahlreichen biografischen Bezüge: Auf der Suche nach brisanten Details kann man sich schnell zwischen Fiktion und Wahrheit verlieren. *Die Verliebten* als einen reinen ‚Enthüllungsroman‘ mit eindeutigen Zuschreibungen zu lesen und zu interpretieren, greift zu kurz. Kaus selbst hat in der Anlage ihrer Hauptfigur einer solchen Lesart entgegengearbeitet. Im Theatermilieu angesiedelt, imitiert Gabriele professionell Gefühle, erprobt Rollen, arbeitet mit Statisten, wechselt die Kostüme. Sie ist eine Meisterin des ‚Nichts ist wie es scheint‘ und lässt sich auf kein Bild festlegen. Ihre Schauspielkunst beschränkt sie nicht nur auf die Bühne. Auch im Privatleben agiert sie mitunter so überzeugend, dass sie die selbst geschaffene Fiktion für wahr hält. Der Fokus liegt für Kaus nicht auf dem persönlichen Erlebnis, sondern der allgemeinen Bedeutung einer Beobachtung: in diesem Fall auf der Vielschichtigkeit von Identität sowie der Beziehung zwischen Wahrnehmendem und Wahrgenommenem. Das Autobiografische ist Material, aber nicht Gegenstand. Die Autorin betont den Konstruktcharakter des Romans: „Ich verbrachte den größten Teil meiner Tage mit Aufzeichnungen, Dialogentwürfen, psychologischen Studien.“⁹²³ Grob reduziert beschränkt sich das Personal der *Verliebten* auf die Figur des naiven Liebhabers (Christian), des unnahbaren Intellektuellen (Hartmann), der Empfindsamen (Terese) und der Femme fatale (Gabriele).

Wie auch bei Vicki Baums *Ulle* sind in Gina Kaus’ Roman Polarisierungen zu beobachten. Die vier Charaktere besitzen magnetische Eigenschaften: Sie stoßen einander ab und ziehen sich an, je nachdem, welche Seiten ihrer Persönlichkeit sie einander zuwenden. Das Beziehungsgefü-

⁹²¹ Gina Kaus, *Von Wien nach Hollywood*, S. 34.

⁹²² Gina Kaus, *Die Verliebten*, S. 51.

⁹²³ Ebd., S. 133.

ge befindet sich auf diese Weise unablässig in Bewegung. Hartmann und Gabriele verfügen dabei über einen deutlich stärkeren Magnetismus als Terese und Christian.

Der sehr jungenhaft wirkende, dreißigjährige Christian Höstlin stammt aus einer angesehenen, jedoch wenig finanzkräftigen Familie und besitzt „weder ein Vermögen noch irgendein Einkommen“.⁹²⁴ Sein inzwischen verstorbener Vater war ein Richter gewesen, „dessen Andenken noch heute ein so großes ist, daß Du es leichter als jeder anderer gehabt hättest, Karriere zu machen“⁹²⁵, wie Christians Mutter häufig lamentiert. Eine Karriere, zu der Christian keinerlei Ambitionen zeigt. Sein Mangel an beruflichem Ehrgeiz wird durch die Begegnung mit Gabriele noch verstärkt. Ein ursprünglich geplantes Habilitationsvorhaben, mit dem Ziel, Universitätslehrer oder Geschichtsforscher zu werden, gerät ganz in Vergessenheit. Seine Wahrnehmung konzentriert sich beinahe ausschließlich auf Gegenwärtiges. Sein Lebensinhalt ist seine Liebe zu Gabriele. Er geht keinerlei Tätigkeit nach und lebt in der schäbigen Dachkammer seines geizigen Onkels Albert.⁹²⁶ Seine Mutter klagt in seitenlangen Briefen den Bruch mit Gabriele ein, die sie in jeder Hinsicht als unpassend empfindet:

Ich sage nichts gegen Schauspielerinnen. Wie in unserer Familie über solche gedacht wird, weißt Du. Daß deine Braut eine Jüdin ist und daß ihr Vater einen offenen Laden für Kurzwaren in der Charlottenstraße in Berlin hatte, wirst Du wohl auch wissen. Vielleicht weißt Du sogar, daß sie, obwohl noch leidlich jung, über ein halbes Dutzend Liebhaber gehabt hat [...]. Daß ich eine solche Schwiegertochter niemals empfangen könnte, ist selbstverständlich.⁹²⁷

Von ihren Ermahnungen fühlt sich Christian jedoch nicht mehr beeinflusst: „Was ihn beglückte, war – das Innwerden, wie weit er sich bereits von der Welt seiner Mutter entfernt hatte.“⁹²⁸ Christian nimmt die fortschreitende Loslösung von seiner bisherigen Lebenswelt euphorisch wahr. Sie entbindet ihn zunehmend von jeder Verpflichtung und Ver-

⁹²⁴ Ebd., S. 27.

⁹²⁵ Ebd., S. 26.

⁹²⁶ Vgl. ebd., S. 25.

⁹²⁷ Ebd., S. 26.

⁹²⁸ Ebd., S. 27.

antwortung, die seine soziale Stellung als Sohn eines angesehenen Richters mit sich gebracht hatte. Der Raum, den er Gabriele in seinem Leben zugestehen kann, vergrößert sich im gleichen Maße. Jede Bewegung, jedes Ziel, jeder Gedanke bezieht sich auf sie. Christian verlässt den vorgezeichneten, linearen biografischen Weg, und überlässt sich einer Kreisbewegung, in deren Mittelpunkt Gabriele steht: „In dem gleichen Maße wie die Vergangenheit hatte er die Zukunft überwunden.“⁹²⁹ Bedroht scheint Christian dieser schwebende Zustand nur durch eine mögliche Rückkehr des eigentlichen Mieters der Dachkammer: des baltischen Jurastudenten Rudolf Havstadt, der sich zur Ausheilung einer Lungenkrankheit vorübergehend in einem Schweizer Sanatorium aufhält. Christian hat ihm in seiner Abwesenheit Baulose entwendet und diese, zur Finanzierung seines durch die Beziehung zu Gabriele kostspielig gewordenen Lebensunterhaltes, verpfändet. Christians Bedenken sind jedoch nicht moralischer Natur. Bezüglich Havstadt vermutet er sogar: „Ja wahrscheinlich ließ er überhaupt einen Teil seiner Habe bloß zu dem Zweck zurück, eine Quelle für Zwistigkeiten und Schereereien zu schaffen.“⁹³⁰ Vielmehr fürchtet Christian, Gabrieles Liebe zu verlieren, wenn diese von seinen Geldproblemen erführe. Aus Angst vor Enthüllung und aus Eifersucht geht er sogar so weit, sich dem hilfsbereiten, jüdischen Friedenthal unwahrheitsgemäß als Antisemit zu präsentieren. Die einzige Abhängigkeit, die Christian anzunehmen bereit ist, ist die gegenüber Gabriele.

Deren Bild von Christian beschränkt sich vor allem auf die Oberflächenwahrnehmung. Sie hält ihn für „unzweifelhaft schön“.⁹³¹ Über seinen finanziellen Hintergrund macht sie sich hingegen keinerlei Gedanken. Sie erwartet von Christian, dass er die Rolle des romantischen und bedingungslosen Geliebten spielt, eines „Operettenliebhaber[s]“⁹³². Eine Rolle, die Christian durchaus auszufüllen bereit ist. Seine Lösung aus bisherigen sozialen Strukturen geht der besitzergreifenden Gabriele aber noch nicht weit genug. Die ihrer Meinung nach emotional immer noch sehr starke Bindung Christians an seine Mutter registriert sie mit

⁹²⁹ Ebd., S. 29.

⁹³⁰ Ebd., S. 67.

⁹³¹ Ebd., S. 9.

⁹³² Ebd., S. 188.

Misstrauen: „[E]s hatte sie oft verstimmt, daß er mit unerschütterlicher Verehrung an dieser Vertreterin einer andern Welt hing, obwohl er sich allen ihren Forderungen widersetzte.“⁹³³ Sie benötigt Christians uneingeschränkte Aufmerksamkeit und Anerkennung. In ihrem Privatleben übernimmt er die Funktion eines Statisten und zugleich die des Publikums. Christian und Gabriele ähneln sich in ihrer Impulsivität. Sie ergeben ein optisch schönes Paar, an dessen Beziehung die Kleinstadt G. regen Anteil nimmt. Sie sind unterhaltend. In Gabriele's Wahrnehmung bilden Christian und G. eine untrennbare Einheit. Christian ist hübsch, was auch auf die „kleine Universitätsstadt“⁹³⁴ und „Provinzstadt“⁹³⁵ G. zutrifft, und wie sie von ‚einfacher Struktur‘. Christian bzw. G. sind nicht raffiniert. Die einstmalige Anziehung, die für Gabriele von beiden ausging, namentlich die Bewunderung, welche die Öffentlichkeit G.'s der Schauspielerin Gabriele und Christian ihrer Weiblichkeit zollte, beginnt sie schließlich abzustoßen. „Und ist er mir nicht“, fragt sich Gabriele, die Parallele zwischen ihrem Aufenthaltsort und ihrem Liebhaber erkennend, „als mein stärkstes Erlebnis darin, das Wahrzeichen dieser verhaßten Stadt, aus der ich mich fortsehne?“⁹³⁶

So wartet sie nervös auf einen längst überfälligen Brief aus M., der über ihr dortiges Engagement entscheidet und an den sie auch die Entscheidung über die Beziehung zu Christian knüpft: „Wenn der Brief, wenn der Kontrakt doch noch kam, dann war das die beste Lösung. Dann mußte sie ihn auf alle Fälle verlassen und abreisen, er konnte nicht mit ihr kommen, so lagen nun einmal die Verhältnisse.“⁹³⁷ Dieser Opportunismus betont Christians Funktion als ein Gabriele's Aufenthalt in G. schmückendes ‚Accessoire‘.

Auf die einundzwanzigjährige Terese Kaspar wiederum wirkt Christian zwar zunächst „lang nicht so schön, wie Du [Gabriele] ihn geschildert hast“⁹³⁸, doch relativiert sich dieser Eindruck mit der Zeit. Als gute Basis für eine Bindung bewertet Terese ihre Sozialverwandtschaft und

⁹³³ Ebd., S. 217.

⁹³⁴ Ebd., S. 6.

⁹³⁵ Ebd., S. 13.

⁹³⁶ Ebd., S. 12.

⁹³⁷ Ebd., S. 7.

⁹³⁸ Ebd., S. 132.

schreibt an Gabriele: „Du weißt, Christian ist nach demselben Rezept verkehrt erzogen worden wie ich, wir stammen aus einem Milieu, und das war es wohl, was uns am tiefsten zusammengeführt hat.“⁹³⁹ Ihre Väter waren sogar, bevor sie aufgrund politischer Meinungsverschiedenheiten im Streit auseinandergingen, Studienkollegen gewesen und „eng befreundet“⁹⁴⁰. Das „Erziehungsideal“ beider Väter hatte auf „strenger Zucht“⁹⁴¹ beruht. Terese und Christian reagierten auf dieses Disziplinierungsprogramm sehr unterschiedlich. Terese, obwohl nach außen hin in „erbitterter Feindschaft“⁹⁴² zu ihrem Vater stehend, strebt durch ihr „Jus“⁹⁴³-Studium und die Erlangung der Doktorwürde die soziale Position ihres Vaters an. Ganz im Gegensatz zu Christian, auch wenn Terese feststellt, „mit welcher Verehrung er von seinen Eltern spricht“⁹⁴⁴. Zwischen Christian und Terese besteht auch eine Parallele in ihrer Neigung zu Abhängigkeitsverhältnissen, die beide mit konsequenter Ausschließlichkeit suchen. Verwundert stellt sie fest: „Mein ganzes Bestreben, wenn ich jemanden liebgewinne, ist es, mich ihm unentbehrlich zu machen – und doch spürt man es kaum, wenn ich fort bin.“⁹⁴⁵ Gleichzeitig anerkennt sie jedoch, dass dies wohl ein Bestandteil ihres Charakters sei: „[...] ich bin durch und durch ein Diensthote“⁹⁴⁶. Eine Eigenschaft, die Gabriele zu schätzen weiß. Bereits der erste Brief, den Terese als unbekannte Bewunderin an sie richtet, entdeckt sie ihr: „Aber sie [Gabriele, Anm. d. Verf.] fand, während sie sich umzog, was zwischen den Zeilen des Briefes sie lockte; wer so schrieb, verstand zu dienen. [...] Sie spürte die Nähe eines opferwilligen Menschen und gleichzeitig das Bedürfnis nach einem solchen Menschen.“⁹⁴⁷

Gabriele beurteilt Tereses Leidenschaft zugleich als ihre größte Stärke⁹⁴⁸. Otto Hartmann hingegen, der mit Terese eine Affäre hat,

⁹³⁹ Ebd., S. 193.

⁹⁴⁰ Ebd., S. 134.

⁹⁴¹ Ebd., S. 135.

⁹⁴² Ebd., S. 134.

⁹⁴³ Ebd., S. 72.

⁹⁴⁴ Ebd., S. 135.

⁹⁴⁵ Ebd., S. 133.

⁹⁴⁶ Ebd., S. 108.

⁹⁴⁷ Ebd., S. 56f.

⁹⁴⁸ Ebd., S. 92.

begegnet ihrer Affinität zum Leiden mit Verachtung: „Peinlich daran war hauptsächlich das Mißverhältnis zwischen ihrer Intelligenz und solchem Verhalten, offenbar stand sie unter einem Zwang. Sie verursachte mit Fleiß Situationen, in denen ich mich dann, ihrer Meinung nach, schlecht und kleinlich benahm.“⁹⁴⁹

Wenn die Wirkung dieser Eigenschaft Tereses auch variiert, scheint sie doch für Hartmann und Gabriele, wie für Terese selbst, ihr typischster Wesenzug zu sein. Nur Christians erster Eindruck sticht demgegenüber hervor. Er schreibt an Gabriele, Terese habe ein „heiteres Wesen“⁹⁵⁰ und sei „merkwürdig kindisch“⁹⁵¹. Die Blindheit Christians gegenüber dem ‚leidenden‘ Teil von Tereses Charakter kann zum einen auf die Ähnlichkeit zu eigenen Zügen zurückgeführt werden, zum anderen aber auch darauf, dass Christians Persönlichkeit, im Gegensatz zu Otto Hartmann, nicht den geeigneten Katalysator darstellt.

Die Fahrt nach G., im Auftrag Gabrielees, wird für Terese eine Reise nicht nur in Gabrielees Vergangenheit, sondern auch in die eigene. Sie versöhnt sich mit dem Vater und zieht sogar zu ihm. Anstatt Christian über die praktisch ohnehin spürbar vollzogene Trennung Gabrielees von ihm auch wörtlich zu unterrichten, wiederholt sie Gabrielees Beziehung zu Christian, und lernt schätzen, was wohl auch Gabriele zu schätzen gewusst hat: Christians Unkompliziertheit, „daß er in ihrer Hand lenkbar und leitbar war“⁹⁵², sowie seinen ‚Unterhaltungswert‘: „Er holt mich morgens aus dem Hotel und liefert mich nachts ab – in der Zwischenzeit gehen wir aufs Eis, ins Kaffeehaus, abends in Konzerte, wir sprechen über alles und jedes, am liebsten aber über unsere Jugend, die in vielem sehr ähnlich verlief.“⁹⁵³

Während sich Christian zunächst in seiner Liebe zu Gabriele verliert und auf bestem Wege ist, sich ins gesellschaftliche Abseits zu manövrieren, erweist sich der neununddreißigjährige Hartmann, geschiedener Vater bereits erwachsener Kinder, romantischen Gefühlen gegenüber – *Nomen est omen* - als äußerst abgeklärt. Er ist Tereses ‚*Amour fou*‘. Sie

⁹⁴⁹ Ebd., S. 238.

⁹⁵⁰ Ebd., S. 133.

⁹⁵¹ Ebd.

⁹⁵² Ebd., S. 203.

⁹⁵³ Ebd., S. 135.

sieht in ihm „ein Genie, das an Weiberaffären zugrunde geht“⁹⁵⁴, hält ihn für einen Frauenverächter⁹⁵⁵. Er ist eine von niemandem in Frage gestellte Instanz: M.'s anerkanntester und gefürchtetster Theaterkritiker, berüchtigt für seine Objektivität. In Gabrieles Theaterwelt wird er damit zu einem gottgleichen Wesen. Gabriele nennt ihn „den Unbestechlichen“⁹⁵⁶. Der Grund für Hartmanns Unnahbarkeit liegt in seiner Kindheit begründet. Trotz zahlreicher intellektueller Anstrengungen verlor er, seiner Ansicht nach, den Kampf um die Liebe der Mutter gegen seinen kleinen Bruder Rolf, der, noch im Säuglingsalter, „nichts tat als auf der Welt zu sein“⁹⁵⁷, und alleine aus diesem Grund Zuneigung erhielt. Aus seinen leidvollen Erfahrungen macht Hartmann ‚Blaubarts verschlossenes Zimmer‘⁹⁵⁸, das keiner Frau zu betreten erlaubt ist.

Doch gerade dieser tabuisierte Raum weckt den Ehrgeiz und die Vorstellungskraft sowohl Gabrieles als auch Tereses: „Sie sah viel Enttäuschung und Bitterkeit in ihm, Verschlossenheit, Menschenscheu und verschämte Güte“⁹⁵⁹, urteilt Gabriele. Tereses Meinung nach hat Hartmann, trotz seines abweisenden Verhaltens, „was man so nennt, ein Herz“.⁹⁶⁰ An dieses appelliert sie so unentwegt wie ergebnislos.

Obwohl Hartmann um seine seelischen Schmerzen ein Geheimnis macht, während Terese die ihren wie eine Visitenkarte herumreicht, gleichen sich beide, bei aller Abneigung Hartmanns gegen Tereses Leidensfähigkeit, in ihrer Verletztheit. Hartmann „empfand [...] sein seelisches Gleichgewicht wie einen gut kompensierten Herzfehler“⁹⁶¹. Ebenso behauptet Gabriele von Terese, sie lebe mit seelischen Schmerzen wie mit einem „Herzklappenfehler“ in „erträglichem Einvernehmen“⁹⁶² und viel größerer Widerstandskraft, als ein ‚Gesunder‘ sie aufweisen würde.

⁹⁵⁴ Ebd., S. 77.

⁹⁵⁵ Vgl. ebd.

⁹⁵⁶ Ebd., S. 54.

⁹⁵⁷ Ebd., S. 130.

⁹⁵⁸ Vgl. ebd., S. 241.

⁹⁵⁹ Ebd., S. 119.

⁹⁶⁰ Ebd., S. 109.

⁹⁶¹ Ebd., S. 97.

⁹⁶² Ebd., S. 92

Auch Hartmann erscheint, aus Gabriele's Blickwinkel betrachtet, dem eigentlich dominanten in dem vielperspektivisch angelegten Roman, als Personifizierung der ihn umgebenden Gesellschaft. Otto Hartmann, der in dem großstädtischeren M. wohnt, verfügt wie M. über größere Vielschichtigkeit als die Kleinstadt G. bzw. Christian, ist aber schwer ‚einzunehmen‘: Hartmann gelingt es nicht, sich von seiner Ex-Frau Beate zu lösen. Auch das Publikum M.'s hängt seinerseits noch an Gabriele's Vorgängerin Alma Bartels, „einer Künstlerin, die jetzt in Dresden Triumphe feierte“.⁹⁶³ Gabriele's Ehrgeiz wird in beiden Fällen geweckt, aber sowohl in Bezug auf das Theater in M. wie auch in Bezug auf Hartmann hat sie mit Kommunikationsproblemen zu kämpfen. Zweimal verlässt Gabriele M. und damit auch Hartmann. Hartmann und Christian sind durch ihre Bindung an die Städte M. bzw. G. die räumlich statischsten Figuren der Vierergruppe.

Gabriele nimmt als moralisch freizügig lebende, jüdische Schauspielerin im gesamtgesellschaftlichen Bild eher eine Randstellung ein. Im dargestellten Ausschnitt des sozialen Raumes bildet sie aber die eigentliche Hauptfigur des Romans, den Mittelpunkt. Im Rahmen der ihr zuerkannten „Künstlerfreiheit“⁹⁶⁴ trifft sie, aufgrund ihres ‚Unterhaltungswertes‘, sogar auf bürgerliches Wohlwollen, vor allem von Seiten der „Theateronkel“⁹⁶⁵. Hierbei handelt es sich um äußerst einflussreiche Bürger wie zum Beispiel Karlweiß oder Friedenthal, der „Besitzer eines kleinen Privatbankhauses“⁹⁶⁶ ist und, bis zum Tod seiner Frau, „das beste Haus in der Stadt“⁹⁶⁷ geführt hatte. Von bürgerlichen Kreisen, wie sie etwa Christians Mutter repräsentiert, bleibt sie aber als gleichberechtigtes Mitglied ausgeschlossen. Das Bürgertum ist jedoch kaum mehr als Kulisse und Statisterie und wird im Roman nur an den spärlichen Schnittstellen wahrgenommen, wo Vertreter des Bürgertums in den Dunstkreis von Gabriele's ‚Theaterwelt‘ treten.

⁹⁶³ Ebd., S. 49.

⁹⁶⁴ Ebd., S. 13.

⁹⁶⁵ Ebd.

⁹⁶⁶ Ebd.

⁹⁶⁷ Ebd., S. 39.

Gabriele scheint der widersprüchlichste Charakter des Romans zu sein. Äußerlich „schön“⁹⁶⁸ und anziehend fühlt sie sich trotz ihrer Jugend „alt und erfahren“⁹⁶⁹. Sie hält sich selbst für eine Träumerin⁹⁷⁰, andererseits ist sie „keine Lyrikerin“⁹⁷¹ und äußerst ehrgeizig. Ihr Verhalten passt sich nicht nur auf der Bühne den abgeforderten Rollen an, ohne dass sie jedoch als ein ‚angepasster‘ Charakter bezeichnet werden könnte. Das Theater selbst ist ein eigener Kosmos, mit einem für Gabriele geradezu persönlichkeitsveränderndem Klima, das wieder einmal auf die scheinbare Unvereinbarkeit von Berufstätigkeit und Weiblichkeit verweist: „Sie war immer im Theater lauter und schroffer als zu Hause, das hing wohl mit dem ‚Beruf‘ zusammen. Zu Hause war sie eine Dame. Hier stand sie wie ein Mann im Daseinskampf.“⁹⁷²

Ihrer eigenen Person ist Gabriele sich am ehesten in ihren Spiegelungen bewusst, in ihrer Rezeption.⁹⁷³ Gabrieles Stärke sind ihre schauspielerischen Fähigkeiten, auch im privaten Bereich: „Aber sie mußte daran denken, nämlich darüber nachdenken, was sie zuerst gelernt hatte: die Art, wie sie einen Geliebten begrüßte, auf der Bühne preisgeben, oder einen wohlüberlegten Bühnentrick mechanisch im Leben wiederholen.“⁹⁷⁴ Damit offenbart die Schauspielerei zugleich aber auch Gabrieles Schwäche: Zwar imitiert sie Gefühle, ist aber nicht in der Lage sie zu empfinden. „Gabriele war, wie Terese sagte, durch und durch ein Bluff.“⁹⁷⁵ In ihrer Beziehung zu Christian empfindet sie sich selbst als „unbewohnte Wüste“.⁹⁷⁶ Nur auf der Straße, also in der Öffentlichkeit und vor Publikum, „war ihre Beziehung zu ihm besser“.⁹⁷⁷ Gabrieles Gefühlskälte konstatiert auch Terese: „Erleben und Empfinden gehen an ihr vorbei, ohne sie zu beschädigen. Sie hat den letzten Härtegrad,

⁹⁶⁸ Ebd., S. 9.

⁹⁶⁹ Ebd.

⁹⁷⁰ Vgl. ebd., S. 7.

⁹⁷¹ Ebd., S. 8.

⁹⁷² Ebd., S. 17.

⁹⁷³ Vgl. ebd., S. 8.

⁹⁷⁴ Ebd., S. 10.

⁹⁷⁵ Ebd., S. 73.

⁹⁷⁶ Ebd., S. 6.

⁹⁷⁷ Ebd., S. 12.

wie der Diamant, und schneidet alles, was sich ihr entgegenstellt, entzwei – ohne es auch nur zu wissen.“⁹⁷⁸

In der ebenfalls 1928 erschienenen, sehr kurzen Erzählung Gina Kaus' *Die große Liebe*, die viele Parallelen zum Roman aufweist, wiederholt sich im Übrigen Gabriele's Charakter: als der einer Frau, die „Kariere“⁹⁷⁹ gemacht hat und sich „nach einem Gefühl, sei es auch ein schmerzliches, sehnte, das sie ausfüllen und von der Langeweile des Egoismus erlösen sollte“⁹⁸⁰. Gabriele ist „zeitlebens auf der Suche“.⁹⁸¹ Ihre zunächst heterogen scheinenden Eigenschaften vereinen sich zu dem sehr homogenen Gesamtbild der Suchenden. Lena Langens Traum der Vereinigung von Liebe und Kunst, der in Clara Viebigs 1898 erschienenem Roman scheitert, erfüllt sich auch hier nicht. Gabriele's Entscheidung für die Kunst hat ihr emotionales Absterben zur Folge. Ihre emotionale Empfindungslosigkeit scheint jedoch nicht nur ein persönliches, sondern auch ein berufliches Manko zu sein. Hartmann erklärt ihr: „Das Maß der Erlebnisfähigkeit ist das Maß der künstlerischen Produktivität. Widersprüche sind möglich, äußerste Widersprüche – wenn die Widersprüche erlebt sind, die Spannung erlitten wird. Aber was sie als Operette erleben, können sie niemals als Drama darstellen...“⁹⁸² So bleibt Gabriele, wie vorher schon Viebigs Lena, beides verwehrt, Liebe und Kunst.

Nur ein Mann vom Typ des Lord Byron, glaubt Gabriele, könnte bei diesem Dilemma Abhilfe schaffen. Er „stellte die Frauen vor eine unlösbare Aufgabe“⁹⁸³, da er insgeheim in seine Schwester verliebt war und dadurch für jede andere Frau emotional unzugänglich blieb. Ein solcher Mann, erhofft sich Gabriele, könnte die bei Terese insgeheim bewunderte ‚Leiden‘-schaft auch bei ihr auslösen. Ganz im Gegensatz zu Terese's Ausdauer jedoch ist sie viel „zu ungeduldig“⁹⁸⁴, hat sie „viel zu

⁹⁷⁸ Ebd., S. 87.

⁹⁷⁹ Gina Kaus: *Die große Liebe*, in: Dies., *Die Unwiderstehlichen*, S. 62-64, S. 62.

⁹⁸⁰ Ebd., S. 63.

⁹⁸¹ Gina Kaus, *Die Verliebten*, S. 71.

⁹⁸² Ebd., S. 126.

⁹⁸³ Ebd., S. 69.

⁹⁸⁴ Ebd., S. 18.

schnell ein fertiges Gefühl für einen Menschen, das nicht nach Maß gemacht war und auf ewig verpfuscht blieb“⁹⁸⁵.

Sie selbst scheint eine narzisstische Version des ‚Lord Byron‘-Typs zu sein, denn gerade wegen ihrer inneren Gleichgültigkeit gegenüber anderen evoziert sie hohe Emotionalität. Ihre Oberflächlichkeit und Kühle scheint die Leidenschaftlichkeit ihres Umfelds zu verstärken. Bei ihren Schauspielkollegen ist sie „verhaßt“⁹⁸⁶. Der selbst unnahbare Hartmann aber beklagt: „Gabriele ist eine Frau, die vergißt und die man verlieren kann.“⁹⁸⁷

Vereint sind alle vier Charaktere durch den programmatischen Titel: Beide Frauen sind für eine bestimmte Zeit in jeden der beiden Männer und auf die ihrem Charakter eigene Weise *verliebt*, ebenso wie umgekehrt, ohne dass der Zustand der Liebe je erreicht wird.⁹⁸⁸ Im Mittelpunkt steht also das Motiv der Bewegung. Zentrum der Dynamik ist Gabriele, auf der Suche nach einem Heilmittel gegen die „Erfrorenheit ihres Herzens“⁹⁸⁹. Gabriele ist getrieben von einer ungebremsten und unbrennbaren „motorische[n] Energie“⁹⁹⁰, die, in äußerster Diskrepanz zu der umfassend wirkenden Kühle ihres Charakters, wohl nur mit ‚Sehnsucht‘ betitelt werden kann. Damit ist Gabriele hinter der neusachlichen Fassade ein Wesen mit romantischem Potenzial, eine ‚Neue Frau‘ mit einem Funken ‚19. Jahrhundert‘ im Herzen und der Gefährdung ausgesetzt, als solche im „Zirkulationstaumel“⁹⁹¹ der 1920er verloren zu gehen. Schon zu Beginn des Romans, in der Kleinstadt G., befindet sich in Gabriele's Innenwelt bereits nichts mehr am richtigen Fleck: „Der Raum, den Christian in ihrem Bewußtsein innegehabt hatte, war wie eine Wohnung im Augenblick des Umzugs: alles ist von seinem Platz verrückt, Trauliches kahl, Unbehagen und beginnende Fremdheit

⁹⁸⁵ Ebd., S. 8.

⁹⁸⁶ Ebd., S. 20.

⁹⁸⁷ Ebd., S. 131.

⁹⁸⁸ Siehe Hartmut Vollmer, Nachwort, in: Gina Kaus, *Die Verliebten*, S. 245-254, S. 251: „Die Sehnsucht nach dem absoluten Glück einer ‚Zweieinheit‘ aber bleibt. So müssen sich die Romanfiguren als *Verliebte* zufriedengeben, als Paare, die nicht die Totalität und Absolutheit der Liebe *besitzen*, sondern die Liebe *suchen*“.

⁹⁸⁹ Gina Kaus, *Die Verliebten*, S. 178.

⁹⁹⁰ Helmut Lethen, *Verhaltenslehren der Kälte*, S. 51.

⁹⁹¹ Ebd.

atmend.⁹⁹² Dieselbe Wahrnehmung wiederholt sich auch an ihrem Arbeitsplatz, dem Theater in G.: „Hier waren lauter Menschen, nervös und überreizt wie sie, überzeugt am falschen Platz zu stehen, unleidlich vor Ehrgeiz.“⁹⁹³

Für Gabriele ist jegliche Ordnung ins Schwimmen geraten, (wobei unklar bleibt, ob eine solche in Gabrieles Leben je bestanden haben kann). Nichts lässt sich verorten, zuordnen oder benennen: „Es war nichts da. Alle Bewußtseinsinhalte hatten sich in dunkle Höhlen verkrochen und warteten, gleich ihr, darauf, was aus ihnen werden sollte. Nicht einmal, ob sie erfreulich oder betrübend waren, stand zu dieser Stunde fest.“⁹⁹⁴ Sicher ist sich Gabriele nur darüber, wer an ihrer momentanen Situation Schuld trägt, „der Nächste und der Schwächste“⁹⁹⁵ - Christian: „Er aber hatte alle Türen verrammelt, durch die sie hätte ausbrechen können. Vor dieser Erkenntnis hatte sie immer die Augen geschlossen, jetzt aber war sie offenbar.“⁹⁹⁶

Sobald sie jedoch der Brief mit der Zusage aus M. erreicht und ihre Sehnsucht neue Nahrung erhält, ist Gabriele wieder besänftigt. Ihren Aufenthalt in G. betrachtet sie von dem Moment an, als ihre Abreise feststeht, im äußerst versöhnlichen und sogar wehmütigen Licht längst überwundener Vergangenheit:

[D]er Direktor zum Beispiel hatte sich eigentlich recht anständig benommen. [...] Dem ganzen Theater hatte sie viel Verachtung gezeigt, der ganzen Stadt, und hatte dafür soviel Erfolg und Bewunderung geerntet. [...] Sie kam näher und sah in seine blauen, dunkelbewimperten Augen, die tief und still waren wie ein Waldsee und in deren Grund die Erinnerung an viele Liebesstunden aufleuchtete, die Erinnerung an die letzte Nacht, an die herrlichen Wochen in den Schweizer Bergen und an ein gutes Stück von Gabrieles Leben, von dem sie sich losreißen mußte, um es Gott weiß für was einzutauschen.⁹⁹⁷

⁹⁹² Gina Kaus, Die Verliebten, S. 6.

⁹⁹³ Ebd., S. 18.

⁹⁹⁴ Ebd., S. 6.

⁹⁹⁵ Ebd., S. 12.

⁹⁹⁶ Ebd., S.15.

⁹⁹⁷ Ebd., S. 23.

In ihrer Rolle als ‚Abschiednehmende‘ erstellt Gabriele ein illusionäres Vergangenheits-Porträt, an das sie sich von nun an erinnern wird, ohne das Erinnernte in dieser Art und Weise je erlebt zu haben.

Das Theatermilieu in M. erweist sich dann als ebenso unharmonisch wie in G., und dazu tragen gerade Gabriele's Bemühungen bei, „gutes Einvernehmen zu halten“⁹⁹⁸. Zur Freundschaft nicht fähig, wählt sie den Weg „striktter Neutralität“⁹⁹⁹ und wird in der Reaktion „von allen Seiten für eine heuchlerische Intrigantin gehalten“¹⁰⁰⁰. Die Kritik bewertet sie zudem vernichtend als „reizendes Persönchen“.¹⁰⁰¹ Gabriele besitzt also schon nach ihrer ersten Premiere „eine Marke“¹⁰⁰² und befürchtet fatale Folgen: „Der Direktor wird es nicht wagen, ihr andere Rollen zu geben, das Publikum wird mißtrauisch sein gegen jeden Versuch in anderer Richtung.“¹⁰⁰³

Doch in ihrem Privatleben entscheidet sich auch Gabriele für ein bewährtes Muster und wählt den Großindustriellen Karlweiß als ihren Begleiter und potenziellen Liebhaber. So ist sie innerhalb kürzester Zeit in jeder Hinsicht fixiert, ohne ihren Platz gefunden zu haben. Ihre Reaktion kommt prompt: „Der Teufel soll sie alle holen, Gabriele will fort, fort aus der Stadt, fort vom Theater, vielleicht wird sie Karlweiß heiraten.“¹⁰⁰⁴ Da Gabriele Bewegung, räumliche wie soziale, immer als Fortschritt und Entwicklung wertet und sucht, kokettiert sie mit dem Gedanken, eine Position als Karlweiß' Ehefrau einzunehmen. Das reale Vorbild der Figur, Josef Kranz, heiratete tatsächlich sechzigjährig die achtzehnjährige Schauspielerin Lily mittels einer Dispensehe, die er zuvor Gina Kaus verwehrt hatte.

Der Plan wird im Roman sehr schnell zu den Akten gelegt. Karlweiß führt das Schattendasein einer nur indirekt in Erscheinung tretenden Figur, die gegen Ende sang- und klanglos hinter den Kulissen verschwindet. Die biografische Entscheidung Kaus' für ein Zusammenle-

⁹⁹⁸ Ebd., S. 50.

⁹⁹⁹ Ebd.

¹⁰⁰⁰ Ebd.

¹⁰⁰¹ Ebd., S. 52.

¹⁰⁰² Ebd.

¹⁰⁰³ Ebd.

¹⁰⁰⁴ Ebd.

ben mit Kranz, von Kaus zu diesem Zeitpunkt wohl als Fehlentscheidung gewertet, wiederholt sich in der Fiktion nicht. Als Ehefrau eines Industriellen würde Gabriele über weit weniger Handlungsspielraum verfügen denn als Schauspielerin. Das Gedankenspiel im Roman entspricht aber Gabrieles Schema. In ihren Überlegungen favorisiert sie extreme Entscheidungen, die oberflächlich radikale Veränderungen mit sich bringen würden und sie der Erfüllung ihrer Sehnsucht anzunähern scheinen, aber tatsächlich keine wirkliche Verbesserung herbeiführen würden.

Zeitgleich betreten Terese und Hartmann das Spielfeld: Terese als Gabrieles Ego bestätigende Bewunderin, Hartmann als kräftezehrende Herausforderung. Bald erkennt Gabriele, dass Tereses zeitaufwendige Anhänglichkeit ihrem Plan der Eroberung Hartmanns stärker im Wege steht, als ihn ihre Unterwürfigkeit befördert. Bevor sich die ungleichgewichtige Bindung etablieren kann, demonstriert Gabriele die Ersetzbarkeit Tereses und schickt sie nach G., mit dem Auftrag, Christian schonend das Ende der Beziehung beizubringen. Nachdem Gabrieles Sehnsucht im jeweils Gegenwärtigen stets nur zu wachsen scheint, verspricht sie sich Erfüllung in der momentanen Situation möglichst Gegensätzlichen.

Nach dem Misserfolg mit Kollegen und Kritik in M. reizt sie für kurze Zeit die Hingabe Tereses. Nach einigen Versuchen Gabrieles, Terese „aus ihrer Duldsamkeit aufzuscheuchen“¹⁰⁰⁵, ist das Interesse aber schnell verloren. Gabrieles nächstes Ziel ist es nun, den unnahbaren Hartmann für sich zu gewinnen.

Nach Tereses Abreise mit Hartmann in M. alleine zurückgeblieben, findet sich Gabriele aber sehr schnell in einer der von ihr so häufig geflohenen statischen Situationen wieder. Hartmann erweist sich nicht nur, wie erwartet, als überaus anspruchsvoll. Um einen Satz zu zitieren, den Gina Kaus in Bezug auf ihre Beziehung zu Frischauer verwandte: „Er ‚kapitulierte‘ nicht, wie ich es nannte, und ich litt maßlos darunter.“¹⁰⁰⁶ Hartmann seinerseits wartet auf eine Kapitulation Gabrieles.

¹⁰⁰⁵ Ebd., S. 92.

¹⁰⁰⁶ Gina Kaus, Von Wien nach Hollywood, S. 134.

Sein Wunsch ist es eine „tiefere Kerbe in diesen glatten Stamm schneiden“¹⁰⁰⁷ als jeder Mann zuvor.¹⁰⁰⁸

Die Schwierigkeit besteht jedoch darin: Weder Hartmann noch Gabriele sind in der Lage, ihre Gefühle einzuordnen, geschweige denn sie mitzuteilen: „Immer schien es ihr, als ob die Worte nicht direkt zwischen ihnen hin und her gingen, sondern unterwegs ein geheimnisvolles Medium passierten, das ihnen jede Wärme und Unmittelbarkeit nahm.“¹⁰⁰⁹ So bleibt als Gemeinsamkeit „die Kunst“.¹⁰¹⁰ Hartmann bietet Gabriele die Möglichkeit beruflicher Weiterentwicklung. Er arbeitet mit ihr an einer neuen Rolle, zeigt dabei allerdings eine Eigenschaft, die dem Leser auch von Gabriele bekannt ist: „Er hatte aber vor allem eine ganz bestimmte Vorstellung von Gabriele“¹⁰¹¹, und er versucht diese in jedem Fall durchzusetzen.

Hartmann und Gabriele setzen sich gegenseitig Schachmatt. Beide nehmen daher den Beginn von Gabrieles zweimonatiger Tournee mit Erleichterung auf. Doch selbst beim Abschied am Bahnsteig stellt sich, anders als bei Christian, kein fertiges Bild der Beziehung zwischen Hartmann und Gabriele ein. Hartmann, der, ganz im Sinne von Lethens ‚klirrendem Schematismus‘¹⁰¹² als Charakteristikum der Zwischenkriegszeit, sogar entlaubte Bäume zu klassifizieren weiß, bleibt in diesem Falle sprachlos. Gabriele dagegen, die selbst unter der Etikettierung durch das Publikum leidet, sehnt sich gerade in dieser Situation nach einem Raster, das die Umwelt ordnet und ihr begreifbar macht. „Gut wäre es, wenn auch er ein Abschiedswort fände, das ihre Beziehung in ein richtiges freundliches Licht setzte. Irgendein Wort, das ein Etikett abgibt für dieses Schubfach, das sie nun für zwei Monate verschließen muß, ohne zu wissen, was eigentlich drin ist.“¹⁰¹³

¹⁰⁰⁷ Gina Kaus, *Die Verliebten*, S. 125.

¹⁰⁰⁸ Auch die Figur Hartmanns findet sich übrigens in der Erzählung *Die große Liebe* wieder: „an der Schwelle des Alters [...] fürchtete [er] die Erkenntnis, für die geliebte Frau nur ein kleines Abenteuer gewesen zu sein“, heißt es dort. Gina Kaus, *Die große Liebe*, in: Dies., *Die Unwiderstehlichen*, S. 62-64, S. 63.

¹⁰⁰⁹ Gina Kaus, *Die Verliebten*, S. 117f.

¹⁰¹⁰ Ebd., S. 140.

¹⁰¹¹ Ebd., S. 117.

¹⁰¹² Helmut Lethen, *Verhaltenslehren der Kälte*, S. 40.

¹⁰¹³ Gina Kaus, *Die Verliebten*, S. 159.

Stattdessen fordert Hartmann, seinen eigentlichen Zielen völlig entgegengesetzt, Gabriele auf, sich unterwegs einen „Schluck lieblicher Liebe“¹⁰¹⁴ zu gönnen. Gabriele ihrerseits verspricht, aus Trotz, nach jedem ‚Schluck‘ eine Ansichtskarte und bittet Hartmann sogar sich ein Album anzulegen. Sich dem ‚Anderen‘, Gegensätzlichen zuzuwenden, scheint für Gabriele, aber auch für Hartmann, geradezu zwanghaften Charakter angenommen zu haben. Es ist wohl diese Gemeinsamkeit, die Gabriele als „geheime Beziehung der Auserlesenheit zwischen ihr und Hartmann“¹⁰¹⁵ empfindet.

Die Tournee, während der Gabriele zahllose Städte durchreist, gerät zum Dauerzustand. Gabriele empfindet sich selbst als eine „Frau, deren Heimat ihr Gepäckschein ist!“¹⁰¹⁶ Soziale Bindungen spielen in der Bewegung keine Rolle mehr. „Ich habe keine Fähigkeit, glücklich zu sein‘, dachte sie, ‚keine Fähigkeit zu irgendeinem Zustand, kein Beharrungsvermögen. Ich kann nur in der Bewegung leben, in der Bewegung lieben, ich kann nur wollen...‘“¹⁰¹⁷

Im ersten Monat ihrer Reise sieht sich Gabriele durch eine „erfolgreiche[...] Betriebsamkeit“¹⁰¹⁸ abgelenkt:

Dreißig Tage – das waren zehn Stde, zwanzig Vorstellungen, drei laue Aufnahmen, ein Durchfall, sieben Erfolge. Zehn fremde Hotelzimmer, zehn Eisenbahnfahrten, Dutzende von Kritiken, die einander in allem und jedem widersprachen, Dutzende von Menschen, die einander ziemlich ähnlich waren.¹⁰¹⁹

Doch im zweiten Monat, als die Arbeit zunehmend routinierter wird und sie sich gezwungenermaßen wieder mit ihrem inneren Zustand beschäftigen muss, stellt sie fest, dass sie „neben sich selbst geraten“¹⁰²⁰ ist. Von diesem Augenblick an wiederholt sich das Muster der Bewegungen Gabrielees: Sie ist in der Wiederholung gefangen. Auf dem Rückweg nach M., am Ende ihrer Tournee, verlässt sie den Zug, eigentlich nur auf der Durchreise, an ihrem Ausgangspunkt, der Kleinstadt G.

¹⁰¹⁴ Ebd., S. 161.

¹⁰¹⁵ Ebd., S. 53.

¹⁰¹⁶ Ebd., S. 163.

¹⁰¹⁷ Ebd., S. 181.

¹⁰¹⁸ Ebd., S. 174.

¹⁰¹⁹ Ebd., S. 172.

¹⁰²⁰ Ebd., S. 174.

Eine scheinbar ‚neue‘ Terese berichtet ihr von ihrer befriedigenden Beziehung zu Christian. Ein scheinbar ‚neuer‘ Christian bittet Gabriele um Verzeihung, weil er sie, Tereses wegen, „betrogen und verlassen“¹⁰²¹ habe. Gabriele verlässt G. nicht, ehe die ursprünglichen Verhältnisse wiederhergestellt sind. Sie ‚entlockt‘ Christian einen Kuss und stellt befriedigt fest: „Morgen wird sie ihn wiederhaben; diese Frau, die sich ihr so gründlich entzogen hatte, weil sie gesiegt zu haben glaubte, wird ihn wiederhaben – aber wieder von Gabrieles Gnaden!“¹⁰²² Am Bahnsteig verabschiedet sich daraufhin ahnungsvoll „die alte Terese von früher, mit der Dienstbotenhaltung und den angstvollen, in Tränen schwimmenden Augen“.¹⁰²³

M. entpuppt sich am Ende des Romans, ebenso wie die Beziehung zu Hartmann, für Gabriele nicht als die erhoffte Erfüllung, sondern als weitere Durchgangsstation. Die „Versuche einer Ichfindung im Du“¹⁰²⁴ scheitern. Eine bei ihrer Rückkehr begonnene Affäre mit Hartmann endet mit dem beruflichen Ortswechsel nach Berlin. Über den weiteren Weg Gabrieles erfährt der Leser nichts mehr.

Parallelen zwischen Gina Kaus und der von ihr geschaffenen Figur scheinen sich in der Analyse der Strukturen und der Art und Weise, sich innerhalb dieser Strukturen zu bewegen, zu bestätigen. Kaus ist Produzentin von Kunst, beruflich ehrgeizig wie Gabriele, und befindet sich in der Gesellschaft von Konsumenten und Förderern. Sie sucht wie Gabriele in der Beziehung zu Kranz die Verbindung zum Macht-Feld und entscheidet sich häufig aus Neugierde oder Trotz für das ‚Andere‘. Beiden ist nichts so zuwider wie eine statische Situation, und dennoch manövrieren sie sich immer wieder in gerade solche, um sich kurz darauf radikal etwas Neuem zuzuwenden.

Nichtsdestotrotz ist die Romanfigur keine ‚wörtliche Übersetzung‘ der Autorin. Vielmehr scheint Gabriele eine zukünftige Möglichkeit Ginas zu sein: eine Angstvision. Die fortwährende Entscheidung Gabrieles gegen das Bestehende ist die, wie Bourdieu es für Flauberts *Erziehung*

¹⁰²¹ Ebd., S. 209.

¹⁰²² Ebd., S. 222.

¹⁰²³ Ebd., S. 223.

¹⁰²⁴ Hartmut Vollmer, Nachwort, in: Gina Kaus, *Die Verliebten*, S. 245-254, S. 252.

des Herzens formuliert, „Erzeugungsformel“¹⁰²⁵ des Romans. Doch mit zunehmender Anzahl der Entscheidungen gelangt Gabriele an den Ausgangspunkt zurück und dreht sich schließlich im Kreis. Hartmut Vollmers Interpretation klingt da zu schönfärberisch: „Gina Kaus’ Gabriele entscheide[t] sich gegen die Liebe, um ihr Ich zu retten und ihren persönlichkeitsformenden Existenzweg zu gehen.“¹⁰²⁶ Von einer ‚Ich-Rettung‘ kann kaum die Rede sein, tauscht Gabriele doch, getrieben von ihrer Sehnsucht, eine Abhängigkeit gegen eine andere aus. Auch wenn sie am Ende des Romans scheinbar das Ziel einer Karriere in der Hauptstadt erreicht hat, weiß der Leser doch, dass sich dort dasselbe wiederholen wird wie in allen anderen Städten zuvor: Gabriele wird mit dem Ensemble aneinandergeraten, sich einen einflussreichen Begleiter suchen und einen jugendlichen Liebhaber. Dann wird sie sich auch dort am falschen Platz fühlen und sich nach einer neuen Statisterie umsehen, einer neuen Bühne, und so fort. So wie sich Gabriele in den Schminkspiegeln der verschiedenen Theatergarderoben vervielfacht, ist sie, solange sie sich weiterhin für das ‚Andere‘ entscheidet, paradoxerweise zur endlosen Spiegelung des Immerselben verdammt.

Hier können die Worte Alfred Adlers, mit dem Gina Kaus befreundet war, geltend gemacht werden: „Wie einer sich bewegt, so ist der Sinn seines Lebens.“¹⁰²⁷ Gabriele ersetzt innere Bewegung durch räumliche und Kunst durch Erfolg: „Wenn ich gesiegt haben, wenn ich das Reich zu meinen Füßen sehen werde, dann will ich demütig sein und die Kunst um ihrer selbst willen pflegen, dachte sie.“¹⁰²⁸ Dieser Punkt ist am Ende des Romanes nicht erreicht und kann von der im Roman dargestellten Gabriele nicht erreicht werden. Ob die Stadt G. und Christian, als Sinnbild für ‚einfache Unterhaltung‘, oder die Stadt M. und Hartmann, stellvertretend für einen Bereich schwer zugänglicher Intellektualität, entscheidend bleibt für Gabriele die Bewegung - nicht das Ziel.

¹⁰²⁵ Pierre Bourdieu, *Die Regeln der Kunst*, S. 61.

¹⁰²⁶ Hartmut Vollmer, *Liebes(ver)lust*, S. 456.

¹⁰²⁷ Alfred Adler: *Der Sinn des Lebens*, 23. Aufl., Frankfurt a. Main 2004, S. 77.

¹⁰²⁸ Gina Kaus, *Die Verliebten*, S. 18.

6. Bewegungsrichtung: Feld der Masseliteratur

Wie im vorhergehenden Kapitel soll auch im Folgenden versucht werden, möglichst viele Facetten des Zusammenspiels von literarischem Feld, Autorin, Rezipient und literarischer Produktion zu beleuchten. Der untersuchte Zeitabschnitt schließt sich zwar chronologisch an den vorigen an, wird aber durch eine deutliche Zäsur eingeleitet. Vicki Baum entscheidet sich 1926 für einen Exklusivvertrag mit Ullstein und demzufolge gegen die bislang parallel geführte Existenz als Autorin der ‚anspruchsvolleren‘ Deutschen Verlagsanstalt. Gina Kaus schreibt nach der Einordnung ihres Buches *Die Verliebten* in den Unterhaltungsbereich, die sie auch für den ausbleibenden Erfolg des Romans verantwortlich macht, einen ‚Unterhaltungsroman‘. Damit geht im Leben beider Autorinnen ein Zeitabschnitt zu Ende, in dem sie sich bemüht hatten, eine literarische Karriere zu initiieren, die ihrer eigenen Erwartungshaltung entsprach.

6.1. Analyse der Erwartungshaltung der Autorinnen

6.1.1. Vicki Baum

1926 wandte Vicki Baum der Deutschen Verlagsanstalt endgültig den Rücken zu und beendete damit eine Periode ihres literarischen Schaffens, in der sie sich bemüht hatte, neben kommerziellen Veröffentlichungen auch ihre, nach eigener Ansicht, ‚anspruchsvolleren‘ Texte zu publizieren. Über Baums Beweggründe gibt es verschiedenste Spekulationen. So heißt es bei Sabina Becker:

[...]; zwischen 1923 und 1925 versuchte sie, bei der Deutschen Verlagsanstalt unterzukommen. Nachdem sie einen von der *Kölnischen Zeitung* veranstalteten und von Thomas Mann als Juror geleiteten literarischen Wettbewerb unter Nachwuchsautoren gewonnen hatte, hätte ihr dieser Verlag

vermutlich auch offengestanden. Finanzielle Engpässe jedoch zwangen sie, ihre Zusammenarbeit mit Ullstein auszubauen.¹⁰²⁹

Noch deutlicher wird Lynda J. King: „When she did commit herself to Ullstein, the reason was money.“¹⁰³⁰ Vicki Baums Zeitgenosse, der damalige Leiter des Buchverlages Ullstein, Max Krell, vertritt hingegen eine Ansicht, die seinem ehemaligen Arbeitgeber besser gefallen dürfte:

1926 trat Vicki Baum in die Redaktion der ‚Dame‘ ein. Ich glaube nicht, daß es ihr darum ging, eine fest bezahlte, immerhin abhängige Stellung anzunehmen. Sie war achtunddreißig Jahre alt, mit dem Kapellmeister Lert von der Berliner Staatsoper verheiratet, hatte zwei Söhne und stand durch ihre Novellen und Romane bereits auf einem sicheren Platz. Ich vermute vielmehr, daß ihr daran gelegen war, das Gehäuse, den Inhalt und das Gefüge eines großen Verlagsunternehmens bis in die Hintergründe kennenzulernen.¹⁰³¹

Curt Riess wiederum gibt in seinen Memoiren Worte Vicki Baums wieder, die private Gründe als ausschlaggebend erscheinen lassen: „Eines Tages beschloß ich mich von meinem Mann zu trennen, nur für einige Zeit, vielleicht für immer. Ich schrieb an den Ullsteinverlag und fragte, ob sie mich vielleicht im Verlag brauchen könnten.“¹⁰³² Ob es sich um eine Trennung aufgrund einer Ehekrise oder eine vor allem räumliche Trennung aus beruflichen Gründen handelte, bleibt unausgesprochen. In ihrer Autobiografie erinnert sie sich, ihr Mann habe in Mannheim ständig Streit mit dem Intendanten gehabt und sei es leid gewesen, fortwährend musikalische Kompromisse einzugehen, wozu er sich jedoch, seiner Familie wegen, gezwungen sah. Vicki Baum reagierte rasch¹⁰³³ und beschloss Lert, wie sie sich ausdrückt, ohne weiteres Nachdenken, „von Eisenkugel und Kette des sorgenden Familienva-

¹⁰²⁹ Sabina Becker, Großstädtische Metamorphosen, in: Dies. (Hg.), Jahrbuch zur Literatur der Weimarer Republik, [In Zusammenarbeit mit Eckhard Faul und Rainer Marx, Bd. 5], S. 168.

¹⁰³⁰ Lynda J. King, Best-sellers by Design, S. 136.

¹⁰³¹ Max Krell, Das alles gab es einmal, S. 135.

¹⁰³² Curt Riess, Meine berühmten Freunde, S. 216.

¹⁰³³ Vicki Baum, Es war alles ganz anders, S. 346.

ters¹⁰³⁴ zu befreien, indem sie sich um eine feste Stellung bei Ullstein bemühte. Dies führt sie jedoch nicht als einzigen Beweggrund an:

Im Hochgenuß meiner Seelengröße merkte ich nicht, daß die erfreuliche Möglichkeit, aus Mannheim herauszukommen, bei meinem Entschluß – wenn auch unbewußt – keine geringe Rolle spielte, und daß ich im übrigen dabei wieder einmal ganz die Tochter meines Vaters war: ich wollte eine Stellung haben, etwas Sicheres, Geregelttes, ein festes Gehalt, jeden Ersten mein Geld.¹⁰³⁵

Eine Stellung in einem der großen Verlage, auch wenn sie ‚fachfremd‘ war, bot die Möglichkeit eines geregelten Einkommens und wurde auch von anderen kreativ tätigen Frauen wahrgenommen: „Höch zeichnete drei Tage in der Woche Schnittmuster für den Ullstein Verlag, Tergit war als Pauschalistin für den Mosse Verlag tätig, sie waren beide keine Großverdienerinnen und doch so viel besser gestellt als die vielen kleinen Büromädchen um sie herum.“¹⁰³⁶ Der finanzielle Anreiz, den Ullstein bot, war alles andere als gering. Schon beim ersten Sondierungsgespräch stellte man Baum, ihren eigenen Erinnerungen nach, in Aussicht, neben dem regelmäßigen Einkommen als Redakteurin - Curt Riess spricht in seinen Memoiren von „4000 Reichsmark“¹⁰³⁷ im Monat - „die höchstbezahlte Romanautorin Deutschlands zu werden“.¹⁰³⁸ Für Baum bot sich damit die Möglichkeit, sich im Sinne von Virginia Woolf ihren ‚room of her own‘ zu erschreiben - ihre finanzielle Selbstständigkeit hatte sie ja durch die Aufgabe ihres Berufs als Harfenistin verloren. Verbunden mit der Sehnsucht nach einem Ortswechsel, vielleicht auch verursacht durch eheliche Schwierigkeiten, eine durchaus plausible Begründung ihrer Entscheidung. Kann man aber so einfach darüber hinwegsehen, dass Baum an anderer Stelle bemerkt: „Nur glaube ich nicht recht, daß es jenseits von dem, was man in sich hat, überhaupt so etwas wie Sicherheit gibt, und schon gar keine in Form von Geld und

¹⁰³⁴ Ebd., S. 350.

¹⁰³⁵ Ebd.

¹⁰³⁶ Ute Scheub, *Verrückt nach Leben*, S. 18.

¹⁰³⁷ Curt Riess, *Meine berühmten Freunde*, S. 216.

¹⁰³⁸ Vicki Baum, *Es war alles ganz anders*, S. 352. Hierzu Curt Riess: „Und falls Sie noch einen Roman schreiben und wir ihn annehmen, der wird natürlich extra honoriert!“, in: Curt Riess, *Meine berühmten Freunde*, S. 216.

Besitz¹⁰³⁹? Es bleibt ein Unbehagen zurück, möchte man die finanzielle Absicherung als ausschließliche Begründung gelten lassen: Ihre bisherige Vorgehensweise zeigt, dass Baum *nicht* die Möglichkeit sah, ihre ‚Wunschidentität‘ bei Ullstein verwirklichen zu können. Denn schwerlich in Einklang zu bringen mit den Vorstellungen der Autorin, die „den Kopf voller Romanstoffe [hatte], die sich aber für die kleinen Bücher der Ullsteinschen Bahnhofswagen bestimmt nicht geeignet hätten“¹⁰⁴⁰ sind folgende Worte Max Prels, an die sich Baum erinnert: „Die Ullsteinbücher rechnen natürlich nicht zur hohen Literatur, als Unterhaltungsbücher aber sind sie recht anständig, und sie gehen weg wie warme Semmeln.“¹⁰⁴¹

Plötzlich aber sieht sich der Leser der Autobiografie mit einem abrupten Einstellungswechsel konfrontiert: Die vertragliche Bindung an Ullstein war für Baum der „Auftakt zu den glücklichsten, interessantesten und fruchtbarsten Jahren meines Lebens.“¹⁰⁴² Schwärmerisch schreibt sie: „Im Ullsteinhaus in Berlin fühlte ich mich wie auf dem Nabel der Welt.“¹⁰⁴³ Sie spricht von ‚unseren Autoren‘¹⁰⁴⁴ und nennt Bert Brecht, Ernst Toller und Erich Maria Remarque. Nicht ohne Eigenlob bemerkt Vicki Baum: „Die besten und modernsten Autoren jener Tage wurden bei Ullstein verlegt.“¹⁰⁴⁵ Manches, das Baum über Ullstein in der ebendort erschienenen Autobiografie schreibt, klingt wie einer Werbebroschüre des Verlages entnommen. Über die „Ullsteinzeitschriften“¹⁰⁴⁶ urteilt sie zum Beispiel: „Ein Menü, so reichhaltig und so gescheit eronnen, daß es einfach alles bot, was man sich nur denken konnte. Mir schwindelte.“¹⁰⁴⁷ Einiges der Euphorie in diesen Worten mag von den Werbestrategen des Ullsteinverlags angeregt worden sein. Mit der Aufwertung des Verlages, wie sie Vicki Baum hier vornimmt, erhöht sie aber zugleich auch den Wert ihres eigenen Werkes.

¹⁰³⁹ Vicki Baum, *Es war alles ganz anders*, S. 398.

¹⁰⁴⁰ Ebd., S. 323.

¹⁰⁴¹ Ebd., S. 310.

¹⁰⁴² Ebd., S. 353.

¹⁰⁴³ Ebd., S. 367.

¹⁰⁴⁴ Ebd., S. 354.

¹⁰⁴⁵ Ebd., S. 367.

¹⁰⁴⁶ Ebd., S. 355.

¹⁰⁴⁷ Ebd., S. 356.

Die eben angeführten Textzeilen erlauben einen Blick auf den einen Pol der eigentümlichen Hassliebe, die Baum mit Ullstein verband. Baum agiert im Verlag als „Mädchen für alles“¹⁰⁴⁸ und gliedert sich mit gewohntem Anpassungswillen der Gemeinschaft der „achttausend Ullsteinschen Angestellten“¹⁰⁴⁹ ein. Jene längere Passage der Autobiografie, die sich mit dem Verlagshaus beschäftigt, wird dominiert vom ‚wir‘. Neben finanzieller Sicherheit bot Ullstein eine starke soziale Einbindung, die Baums lebenslangem Wunsch ‚dazuzugehören‘ sehr entgegenkam. Sogar den „Ullsteinschen Grundsatz, keinen im Hause zu loben“¹⁰⁵⁰, begrüßte sie, denn: „Nur Dilettanten brauchen ihr Zuckerchen“.¹⁰⁵¹

Die Anstellung als Redakteurin und der Exklusivvertrag festigten Vicki Baums Rolle als Autorin mehr, als dies die Veröffentlichungen bei der Deutschen Verlagsanstalt vermocht hatten, die Vicki Baum neben geringeren Einnahmen auch nicht, wie Lynda J. King feststellt, die erhoffte Anerkennung aus literarischen Kreisen einbrachten.¹⁰⁵² Die Frau jedoch, die bei Ullstein zum Bewerbungsgespräch antrat, wird uns von der Autorin selbst als ihrer eigenen Fähigkeiten nicht sicher geschildert. Der ‚Bescheidenheitsgestus‘ Vicki Baums nimmt in dieser Episode Höchstmaße an. Baum fuhr nach Berlin, diese Anekdote nimmt mehrere Seiten ihrer Autobiografie ein, um sich Ullstein nicht etwa als Schriftstellerin vorzustellen, sondern um sich „für den gutbezahlten Posten einer Modezeichnerin zu qualifizieren“¹⁰⁵³, bei sich eine eigens angefertigte Mappe mit Entwürfen. Ein wirklich bemerkenswertes Missverständnis: Man bedenke, dass Vicki Baum zu diesem Zeitpunkt bereits zwei Romane und eine Erzählung bei Ullstein veröffentlicht hatte. Hinzu kommt, dass es sich bereits um Baums zweiten Besuch bei Ullstein handelte. Bei einer ersten Visite, die wohl auf Baums Vorschlag hin zustande kam, weitere Bücher für Ullstein zu schreiben¹⁰⁵⁴, wurde

¹⁰⁴⁸ Ebd., S. 364.

¹⁰⁴⁹ Ebd., S. 363.

¹⁰⁵⁰ Ebd., S. 364.

¹⁰⁵¹ Ebd.

¹⁰⁵² Lynda J. King, *Best-sellers by Design*, S. 78f.

¹⁰⁵³ Vicki Baum, *Es war alles ganz anders*, S. 351.

¹⁰⁵⁴ Vgl. Lynda J. King, *Best-sellers by Design*, S. 79.

der Autorin sogar ein „red-carpet treatment“¹⁰⁵⁵ zuteil: „Man stellte mir in Berlin einen großen schwarzen Wagen mit Fahrer zur Verfügung, man zeigte mir die Stadt, die Theater, die Filmateliers und das sumrende, brodelnde Ullsteinhaus in der Kochstraße. Ich wurde ständig von dem feinen, stillen, sensitiven Paul Wiegler begleitet [...]“.¹⁰⁵⁶

Hermann Ullstein, nach Vicki Baums Aussage ein „trockener, gefürchteter kleiner Herr, der in Dingen der Verkaufspropaganda, der Aufmachung und der Werbesprüche eine ungewöhnlich feine Witterung hatte“¹⁰⁵⁷, regte Baum bei diesem Treffen an, sie „solle doch einmal einen Roman schreiben, in dessen Mittelpunkt 'ein tüchtiges Mädel' stehe“¹⁰⁵⁸. Die ‚Neue Frau‘, selbstständig und berufstätig, war ein „hot‘ topic“¹⁰⁵⁹ der Literatur der 1920er, das auch Robert Musil, Jakob Wassermann, Marie-Luise Fleisser und Bertolt Brecht thematisierten¹⁰⁶⁰. Baum folgte dem Vorschlag -im Gegensatz zu Gina Kaus, die auf den Ullsteinschen Rat hin, einen Roman zu schreiben, ein Theaterstück ablieferte - und schrieb den späteren „Riesenerfolg“¹⁰⁶¹ *„stud. chem. Helene Willfüer“*. In ihrer Autobiografie bezeichnet sie den Roman, obwohl sie zugleich unverhohlenen Stolz über den Erfolg zeigt¹⁰⁶², als „zuviel gefeiltes, daher ungleichmäßiges Buch“¹⁰⁶³. Erzählt wird, so fasst Baum zusammen, die „durchaus anständige Geschichte einer Studentin, die schwanger wird, einen Abtreibungs- und einen Selbstmordversuch macht, sich schließlich aber über ihre Nöte erhebt und sich durchkämpft“¹⁰⁶⁴. Das Manuskript reichte sie „in late 1925 or early

¹⁰⁵⁵ Ebd.

¹⁰⁵⁶ Vicki Baum, *Es war alles ganz anders*, S. 347.

¹⁰⁵⁷ Ebd., S. 348.

¹⁰⁵⁸ Ebd.

¹⁰⁵⁹ Lynda J. King, *Best-sellers by Design*, S. 83.

¹⁰⁶⁰ Ebd.

¹⁰⁶¹ Vicki Baum, *Es war alles ganz anders*, S. 349.

¹⁰⁶² Vgl. ebd.: „Wie ich höre, ist es in Deutschland noch immer oder schon wieder sehr beliebt. Ich muß immer lächeln, wenn mir weißhaarige Damen beichten, sie hätten die ‚Helene Willfüer‘, dieses verpönte, unanständige Buch, als Schulmädchen heimlich auf dem Klo gelesen, muß deshalb lächeln, weil ich dann im Geist eine ganze Generation junger Mädchen – und ihrer Mütter – auf zahllosen Toilettensitzen sehe, wie sie meinen vielgescholtenen Roman verschlingen.“

¹⁰⁶³ Ebd.

¹⁰⁶⁴ Ebd.

1926¹⁰⁶⁵ bei Ullstein ein. Vor seiner Veröffentlichung wurde der Roman allerdings „mehrere Jahre auf Eis“¹⁰⁶⁶ gelegt, aber nicht aufgrund der brisanten Thematik wie Lynda King aufschlussreich darlegt. Diese Brisanz war auch 1928 zum Zeitpunkt der Veröffentlichung noch gegeben. Es sollte jedoch zunächst ein Image der Autorin als „dynamic, hard-working New Woman“¹⁰⁶⁷ aufgebaut werden, das auf die Thematik des Romans abgestimmt war, um jene bereits erwähnte „für die Stilisierung unerlässliche Koinzidenz von Leben und Werk“¹⁰⁶⁸ zu erreichen und auf diese Weise den Kaufanreiz zu erhöhen.

Doch zurück zu den Verhandlungen zwischen Vicki Baum und Ullstein: Baums Annahme, sie könne in Anbetracht dieser Vorgeschichte für den Verlag als Modezeichnerin von Interesse sein, findet die Autorin selbst rückblickend „urkomisch[...]“¹⁰⁶⁹. Ihr Erklärungsversuch:

Wieso ich überhaupt nicht auf die Idee kam, unter meinen Vorzügen auch meine schriftstellerische Begabung zu erwähnen, weiß ich nicht. Vielleicht erschien sie mir als hochgradig unzuverlässig, als flüchtig wie eine Wolke. Ich hatte sechs Bücher veröffentlicht, zwei weitere geschrieben und etwa ein Dutzend Manuskripte vernichtet. Doch konnte ich nicht mit Sicherheit sagen, ob mir noch jemals ein Buch gelingen würde.¹⁰⁷⁰

Vicki Baum reflektiert ihr Verhalten natürlich in dem Wissen, *dass* sie in der Lage war, noch zahlreiche weitere Bücher zu schreiben, und ihre ‚Begabung‘ demnach keineswegs ‚flüchtig wie eine Wolke‘ genannt werden konnte. Der geringe Erfolg ihrer ‚anspruchsvollen‘ Bücher hatte aber vermutlich Zweifel ausgelöst: darüber, ob sich der endgültige Sprung ins Feld der ‚anspruchsvollen‘ Literatur tatsächlich verwirklichen lassen würde, rückblickend auch Zweifel bezüglich der Qualität besagter Bücher: „Ich habe aber auch ein paar gute Bücher geschrieben; sie sind zu gut, als daß man sie zum alten Eisen werfen sollte, nicht so gut, wie ich sie mir gewünscht hatte, auf jeden Fall aber so gut, wie es

¹⁰⁶⁵ Lynda J. King, *Best-sellers by Design*, S. 80.

¹⁰⁶⁶ Vicki Baum, *Es war alles ganz anders*, S. 349.

¹⁰⁶⁷ Lynda J. King, *Best-sellers by Design*, S. 83.

¹⁰⁶⁸ Silvia Bovenschen, *Die imaginierte Weiblichkeit*, S. 157.

¹⁰⁶⁹ Vicki Baum, *Es war alles ganz anders*, S. 349.

¹⁰⁷⁰ Ebd., S. 350f.

mir mein Erzähltalent, mein Schwung und meine Technik erlaubt hatten.“¹⁰⁷¹

Von 1928 an, nach vorausgehender ‚Basisarbeit‘¹⁰⁷², beginnt Ullstein mit aufwendigen Kampagnen, den Namen Vicki Baum in einen Markennamen zu verwandeln. Da Baum zwischen den verschiedenen Rollen der Ehefrau, Mutter, Schriftstellerin und Hausfrau hin- und hersprang, bedeutete es für sie eine Erleichterung, in eine professionell gestaltete ‚Identität‘ zu schlüpfen, die diese Rollen unter dem Stichwort ‚Neue Frau‘ vereinte und kultivierte.¹⁰⁷³ Eine Lebenssituation, die von Hedwig Courths-Mahler noch mit dem ‚Druck der Notwendigkeit‘ entschuldigt wurde - die Kombination von Mutterschaft, Berufstätigkeit und Kreativität - wird in den 1920ern plötzlich zum modernen ‚way of life‘. Der Neuheitswert für die Leserschaft besteht nun nicht mehr, wie bei der vorhergehenden Generation, ausschließlich darin, dass ein Buch durch Betonung des ‚Empfindsamen‘ als das ‚spezifisch weibliche‘ Produkt einer schreibenden Frau erkennbar ist, sondern in der gesellschaftlichen Teilnahme der Autorin. Baum erlebte eine „zweite Blüte“: „Berlin machte mich zu einer schicken, kultivierten, mondänen Frau“¹⁰⁷⁴, schreibt sie. Es lässt sich die Behauptung aufstellen, Vicki Baum habe sich in dieser Phase ihres Lebens vom Ullstein-Konzern geradezu mit Lust gestalten lassen. Dazu zählt sogar die Veränderung ihres Äußeren nach den Vorstellungen Ullsteins: Vicki Baum wird zu einer Blondine mit modernem Bubikopf.¹⁰⁷⁵

Der Wunsch nach beruflicher Sicherheit und sozialer Anerkennung war aber mit Baums Ideal einer ‚anspruchsvollen‘ und damit, ihrer Meinung nach, zwangsläufig erfolglosen Literatur nicht in Einklang zu bringen. Um zu überspielen, dass die Entscheidung für Ullstein letztlich eine Entscheidung gegen die eigenen Ideale genannt werden musste,

¹⁰⁷¹ Ebd., S. 386.

¹⁰⁷² Siehe Lynda J. King, *Best-sellers by Design*, S. 88.

¹⁰⁷³ 1929 erschien in der *Berliner Illustrierten Zeitung* etwa ein Bild, das Baum in Habitus der ‚neuen Frau‘ mit ihren Kindern spielend zeigt: „the New Woman as mother“. Ebd., S. 90.

¹⁰⁷⁴ Vicki Baum, *Es war alles ganz anders*, S. 399.

¹⁰⁷⁵ Vgl. hierzu Sabina Becker, *Großstädtische Metamorphosen*, in: *Jahrbuch zur Literatur der Weimarer Republik*, [In Zusammenarbeit mit Eckhard Faul und Rainer Marx, Bd. 5], S. 177. Sabina Becker zufolge fanden die körperlichen Veränderungen „nicht zuletzt auf Druck des Ullstein-Verlags“ statt.

schob Baum in ihren Schilderungen die Verantwortung von sich¹⁰⁷⁶, so als sähe sich die Autorin auch hier in der Rolle der unbeteiligten Beobachterin, die ihr eine wichtige schriftstellerische Voraussetzung war.¹⁰⁷⁷ Vicki Baum erinnert sich, nach Berlin gefahren zu sein,

[...] ohne daß mir auch nur der Gedanke gekommen wäre, daß man mich bei Ullstein nicht um meiner schönen Augen willen umwarb, sondern weil man mich von der Deutschen Verlagsanstalt weglotsen wollte, die meine letzten drei – literarisch anspruchsvolleren – Bücher herausgebracht hatte, weil man mich ein für allemal binden wollte.¹⁰⁷⁸

Das Ullsteinsche Manöver war erfolgreich, die Autorin bot keinerlei Widerstand, sondern verließ die Deutsche Verlagsanstalt ohne Wehmut und ohne die Folgen der Entscheidung abzuwägen. Die Leserin oder der Leser der Autobiografie werden mit Bemerkungen wie der folgenden wieder auf den Habitus des weiblichen ‚Naturgenies‘ gestoßen, dem praktische Belange fremd sind: „Ich lese mir nie einen Vertrag durch, und es würde mir auch nichts nützen, denn ich verstehe sowieso kein Wort davon.“¹⁰⁷⁹ Auch an anderer Stelle wird eine traditionell als weiblich bewertete Naivität hervorgehoben: „Was wir Alten Instinkt nennen, soll es, wie man mir sagt, nach den letzten Forschungsergebnissen gar nicht geben. Wenn das stimmt, dann weiß ich nicht, was mich eigentlich durchs Leben geleitet hat. Logisches Denken war es bestimmt nicht; [...]“¹⁰⁸⁰

Das Zugehörigkeitsgefühl, das Vicki Baum in den Jahren von 1926 bis 1931 entwickelte, beschränkte sich nicht auf den Ullsteinschen Kosmos

¹⁰⁷⁶ Vgl. hierzu Lynda J. King, *The Image of Fame*, in: *The German Quarterly*, Bd. 58/Nr. 3 (1985), S. 378, zitiert aus: Archiv John M. Spalek zu Vicki Baum, EB 95/26, Deutsche Nationalbibliothek. Deutsches Exilarchiv 1933-1945, Frankfurt a. Main: „As important as Baum’s decision to publish with Ullstein was for her career, Baum indicated in her autobiography that chance had dictated this decision, and that she had not attempted to have her book published by other, more ‚serious‘ companies.“

¹⁰⁷⁷ Vgl. hierzu Vicki Baum, *Es war alles ganz anders*, S. 172: „Dieser angeborene Hang zur Selbstironie und scharfer unparteiischer Beobachtung scheint mir ein sehr wichtiger Bestandteil schriftstellerischer Begabung“.

¹⁰⁷⁸ Ebd., S. 348.

¹⁰⁷⁹ Ebd., S. 395f.

¹⁰⁸⁰ Ebd., S. 460.

allein. Baum empfand sich in diesem Lebensabschnitt in Berlin als zur richtigen Zeit am richtigen Ort:

Erst in Berlin, in diesen kurzen zwanziger Jahren, war ich zum ersten Mal in meiner Zeit zu Hause. Ich dachte, lebte, redete und fühlte wie die meisten anderen dort; ich hatte die Kadenz ihrer Sprache im Ohr und ihre Probleme im Herzen. Ihre Erfahrungen waren meine Erfahrungen, und ihre Erinnerungen waren auch meine. Deshalb fiel es mir leicht, über sie zu schreiben, und fiel es ihnen leicht, meine Geschichten zu lesen. Sie fanden in meinen Büchern, was auch der wählerischste Leser, ob er es weiß oder nicht, am liebsten hat: sie fanden sich selber. Dieses Plus ist mir auf meinen späteren Wanderungen durch Zeiten und Länder verlorengegangen; [...].¹⁰⁸¹

Der exemplarisch von ihr beschriebene Arbeitstag begann mit der Sorge um den Haushalt, Frühstück, Frühsport, dann folgte die Arbeit bei Ullstein, in der Mittagspause Boxtraining bei dem Prominententrainer Sabri Mahir, der auch, was Baum nicht vergisst zu erwähnen, Marlene Dietrich unterrichtete, ebenso wie Bertolt Brecht, was Baum unterschlägt. Zum Mittagessen gab es Gurkensalat, anschließend fuhr Baum wieder zurück in den Ullsteinschen Betrieb, um ein paar weitere Stunden zu arbeiten. Nach dem Abendessen im Kreis der Familie betätigte sich Vicki Baum nach eigenen Angaben dann als Schriftstellerin in ihrem eigenen Arbeitszimmer: „Die Nacht durch am Schreibtisch zu arbeiten und die Dämmerung zu betrachten, während man vor Müdigkeit fast betrunken taumelt.“¹⁰⁸² Ihre tatsächliche schriftstellerische Arbeit will Baum also, ganz im traditionellen Sinne, als eine „im Haus und ‚nebenbei‘“¹⁰⁸³ ausgeführte Tätigkeit verstanden wissen. „Was ich für das Vergnügen bekam, meine Geschichten aufzuschreiben, legten wir getreulich auf die Seite“¹⁰⁸⁴, erinnert sich Baum und spricht ihr literarisches Schreiben auf diesem Weg von der Funktion des direkten Broterwerbs los. Als Vicki Baum nach Amerika auswanderte, war es ihr nur erlaubt, „fünfzig Mark“ von dem inzwischen „fünfstellige[n] Sparkon-

¹⁰⁸¹ Ebd., S. 481.

¹⁰⁸² Ebd., S. 266f.

¹⁰⁸³ Susanne Kord, *Sich einen Namen machen*, S. 44.

¹⁰⁸⁴ Vicki Baum, *Es war alles ganz anders*, S. 400.

to¹⁰⁸⁵ mitzunehmen. „Das übrige floß später in Hitlers Taschen.“¹⁰⁸⁶ So rückt Vicki Baum das Verfassen ihrer Romane rückblickend sogar in das Licht eines, wenn auch unfreiwilligen, ‚l’art pour l’art‘, das aber ihrer Haltung entsprach, im Schreiben „keinen Beruf“¹⁰⁸⁷ zu sehen, oder dem Bedürfnis, sich einer Haltung anzupassen, die weibliche Berufstätigkeit nach wie vor ablehnte.

Gegen Mitternacht schließlich, nach „dreizehn oder vierzehn Stunden Arbeit“¹⁰⁸⁸ überredeten Freunde sie zum Tanzen und Vicki Baum stürzte sich ins Nachtleben.¹⁰⁸⁹ Die Autorin gibt sich in ihrer Autobiografie selbst verwundert über soviel Energie, die sie dem Boxtraining zuschreibt. Auch ihre „Selbstsicherheit“¹⁰⁹⁰ verdanke sie Sabri Mahir, schreibt sie. Die Geschwister Erika und Klaus Mann erinnern sich an einen Vortrag Vicki Baums während einer Tour durch die USA in den Jahren 1937 und ’38, in dem sie Folgendes geäußert habe:

Niemand sei unsicherer, niemand verschreckter und kleinmütiger gewesen in seiner Jugend als sie, Vicki Baum. Von vorneherein sei sie davon überzeugt gewesen, ihr müsse alles mißlingen, nie werde sie auf dieser Welt etwas Menschenwürdiges zustandebringen, nie im Leben etwas erreichen. Bis eines Tages, wie eine Offenbarung, das *Don` t be afraid!* an sie ergangen sei. Nur ihrer plötzlichen und eisernen Entschlossenheit, sich nun nicht mehr zu fürchten, sondern im Gegenteil an sich und ihren Stern zu glauben, habe sie ihre Erfolge zu verdanken.¹⁰⁹¹

Dieses ‚Don` t be afraid‘ ist wohl eine Erkenntnis der zweiten Hälfte der 1920er Jahre, nach ihrem Vertragsabschluss mit Ullstein. Finanziell abgesichert, beruflich erfolgreich, sozial anerkannt und als „Ikone der neusachlichen Lebensform“¹⁰⁹² ein Vorbild für ihre Leserinnen, gelingt

¹⁰⁸⁵ Ebd.

¹⁰⁸⁶ Ebd.

¹⁰⁸⁷ Ebd., S. 475.

¹⁰⁸⁸ Ebd., S. 379.

¹⁰⁸⁹ Ebd., S. 378.

¹⁰⁹⁰ Ebd., S. 377.

¹⁰⁹¹ Erika und Klaus Mann: *Escape to Life. Deutsche Kultur im Exil*, zitiert nach: *apropos Vicki Baum*, S. 106-109, S. 108.

¹⁰⁹² Nicole Nottelmann, *Vicki Baum*, in: Britta Jürgs, *Leider hab ich’s Fliegen ganz verlernt*, S. 36.

es Baum zunächst, zu überspielen, dass dies eigentlich nicht der Weg war, den sie ursprünglich hatte gehen wollen.

Als erster Roman im Rahmen des Exklusivvertrags erschien 1926 *Feme. Bussfahrt einer verirrtten Jugend*, den Vicki Baum noch vor Vertragsabschluss geschrieben hatte.¹⁰⁹³ Zum Entstehungszeitpunkt war er wohl eher für eine Veröffentlichung bei der *Deutschen Verlagsanstalt* vorgesehen, denn das hier behandelte Thema des politischen Mordes eignete sich wenig für das Konzept des Ullstein-Verlages - der in diesem Jahr zu seinen Romanserien zurückkehrte - und seine Pläne in Bezug auf Vicki Baum, und wurde vom Verlag auch nur marginal beworben.¹⁰⁹⁴

Zwischen 1926 und 1928 arbeitete Vicki Baum, nach den Angaben Linda J. Kings¹⁰⁹⁵, an dem Roman *Menschen im Hotel*, der, wie Baum selbst feststellt, „aus mir unerfindlichen Gründen ein Welterfolg wurde“.¹⁰⁹⁶ Vicki Baum schildert in ihrer Autobiografie, der Grundstein zu dem Roman sei bereits bei einem Besuch bei Verwandten in Lundenburg gelegt worden, den sie als Dreizehnjährige gemacht hatte. Die auf sie ebenso amüsant wie mitleiderregend wirkende Gestalt eines Chorsängers habe sie zu der Figur des späteren Kringelein inspiriert. Dreizehn war auch das Alter, in dem Vicki Baum den sie so nachhaltig beeindruckenden ‚Ibsen-Fund‘ machte, und das damit in ihrer Schilderung bereits unter literarisch günstige Vorzeichen gesetzt wurde. Vicki Baum hebt die lange Vorarbeit zu *Menschen im Hotel* in ihrer Autobiografie besonders hervor und betont dadurch indirekt den ‚anspruchsvollen‘ Charakter des Werkes: „Eines Tages schreib’ ich’s zu Ende, dachte ich; vielleicht hat mir das auch das *es* eingeflüstert, das in jedem Schriftsteller lebt.“¹⁰⁹⁷

In der Zeit von 1926 bis 1928 seien dann „aus der täglichen Ausbeute von Fotos und Nachrichten im Ullsteinhaus weitere Figuren“¹⁰⁹⁸ ent-

¹⁰⁹³ Vgl. Lynda J. King, *Best-sellers by Design*, S. 78.

¹⁰⁹⁴ Siehe ebd., S. 82: „The lack of effort on Ullstein’s part to promote *Feme* seems to indicate that this novel of political violence did not fit into the image they had decided to create. *Feme* had been written before Ullstein began exerting the direct influence on Baum’s writing that was possible with *Helene* [...]“

¹⁰⁹⁵ Vgl. ebd., S. 84.

¹⁰⁹⁶ Vicki Baum, *Es war alles ganz anders*, S. 379.

¹⁰⁹⁷ Ebd., S. 380.

¹⁰⁹⁸ Ebd., S. 383.

standen. Zu Papier gebracht wurde der Roman von der Autorin - die sich selbst als „langsam im Denken aber schnell im Schreiben“¹⁰⁹⁹ bezeichnete und sich damit wieder in Bezug zum naiven ‚Naturgenie‘ setzte - fünfundzwanzig Jahre nach der ersten gedanklichen Auseinandersetzung mit der Figur des Kringelein, in nur sechs Wochen „ausberstender Fülle“¹¹⁰⁰.

Menschen im Hotel wurde zunächst als Fortsetzungsroman publiziert und war ein Publikumserfolg sowie ein großer finanzieller Erfolg für Vicki Baum: „Der Roman erschien zuerst in der ‚Berliner Illustrierten‘, brachte mir ein Rekordhonorar und kam bei den Lesern gut an.“¹¹⁰¹ Ebenso erfolgreich war die Buchveröffentlichung.¹¹⁰² *Menschen im Hotel* kann als Versuch gewertet werden, die bislang in unterschiedlichen Verlagen untergebrachten Schreibkonzepte in einem Buch zu vereinen. Baum verknüpft Elemente ihrer ‚angepassten‘ Werke mit ‚anspruchsvollen‘ Elementen. Ein Experiment, das aufgrund der stellenweise zunehmend diffuser werdenden Grenze zwischen ‚ernster‘ und ‚unterhaltender‘ Literatur und der etwa von Friedrich Sieburg geforderten Aufhebung der Grenze zwischen dem Feld der Massenproduktion und dem der eingeschränkten Produktion überaus aktuellen Charakter besaß. Allerdings beschränkte sich Vicki Baum auch hier wieder hauptsächlich auf einen rein inhaltlichen ‚Anspruch‘ an den Roman. Auf Grundlage der „abgedroschensten Situationen“¹¹⁰³ und „abgedroschensten Figuren“¹¹⁰⁴ sollte ein „Kolportageroman mit Hintergründen“¹¹⁰⁵ entstehen, indem jede der Figuren mit einem „Lichtlein, das sie von innen erhellt“¹¹⁰⁶ versehen wurde. Die gewollte Ironie des Konzepts wurde aber nach Baums Ansicht vom Publikum gründlich missverstanden: „Die Ironie lag dann darin, daß kein Mensch die Ironie gespürt hat; Buch, Stück und Film verdankten ihre Erfolge ausschließlich jenen abgedro-

¹⁰⁹⁹ Ebd. S. 406.

¹¹⁰⁰ Ebd.

¹¹⁰¹ Ebd., S. 384.

¹¹⁰² „Der Roman kam als Buch heraus und verkaufte sich gut.“ Ebd., S. 385.

¹¹⁰³ Vicki Baum, Es war alles ganz anders, S. 384.

¹¹⁰⁴ Ebd.

¹¹⁰⁵ Ebd.

¹¹⁰⁶ Ebd.

schenen Elementen, über die ich mich lustig gemacht hatte. Mein Fehler, vermutlich.“¹¹⁰⁷

Ihrer Enttäuschung über dieses ihrer Ansicht nach rezeptionelle Missverständnis verleiht sie in ihrer Autobiografie zum Teil drastischen Ausdruck, wenn man bedenkt, dass dieser die Aufgabe zukommen sollte, Vicki Baum der europäischen Leserschaft nach der langen Zeit des literarischen Exils wieder näherzubringen. Sie schreibt:

Ich wollte das Hotel zu einem Symbol des Lebens machen. Und damit auch jedermann begriff, ließ ich einen kriegsverletzten Arzt, ein Menschenwrack diesen Symbolismus bis an die Grenze des guten Geschmacks wiederkauen. Doch warte ich heute noch auf den Leser, der dafür Ohren hat und den Sinn der Geschichte versteht.¹¹⁰⁸

Damit scheint sich für Vicki Baum der in *Menschen im Hotel* geschriebene Satz zu bestätigen: „Aber - que voulez-vous – nur schlechtes Publikum bringt Geld in die Bude.“¹¹⁰⁹

Als sei sie aber selbst über die Vehemenz ihrer Kritik an der Ignoranz des Lesepublikums erschrocken, nimmt sie an anderer Stelle ihrer Autobiografie - ihrem Hang zu ambivalenten Positionen entsprechend - eine ganz gegenteilige Haltung ein, die geradezu in Selbstzweifeln zu münden scheint:

Es ist kein Schmarren, wenn es auch durch zahllose schlechte Imitationen und Bearbeitungen in Verruf gekommen ist. Es ist aber auch nicht das, was ich unter einem wirklich guten Buch verstehe; deshalb nicht, weil ich mir den kleinen Scherz erlaubt hatte, abgedroschene Figuren und Situationen zu benutzen. Und auch, weil es in manchen Teilen stark abfällt, und die Handlung (in den zwanziger Jahren mußten Geschichten noch eine Handlung haben) allzuoft durch Kunstgriffe vorangetrieben wird.¹¹¹⁰

Wie an zahlreichen anderen Stellen der Autobiografie folgt Vicki Baum damit dem Vorgehen der ‚Grand Dame‘ der ‚Unterhaltungsliteratur‘ Hedwig Courths-Mahler, über die 1927 gesagt wurde: „Die Dame weiß

¹¹⁰⁷ Ebd.

¹¹⁰⁸ Ebd., S. 384.

¹¹⁰⁹ Vicki Baum, *Menschen im Hotel*, S. 43.

¹¹¹⁰ Vicki Baum, *Es war alles ganz anders*, S. 387.

haargenau, wo ihre Werke hingehören: sie hält sich keineswegs für eine Dichterin.¹¹¹¹ So gibt Vicki Baum an: „Meine Arroganz besteht hauptsächlich darin, daß ich meinen Arbeiten kritisch gegenüberstehe und meinen Platz kenne.“¹¹¹² Nichts peinlicher, so der Tenor derartiger Selbstdarstellung, als eine ‚Unterhaltungsautorin‘, die sich irrtümlich für eine ‚ernsthafte‘ Schriftstellerin hält. Immer wieder wechselt sich dieser ‚Bescheidenheitsgestus‘ in ihren Erinnerungen aber mit unverkennbarem Stolz ab. Die kritische Betrachtung ihres Bestsellers *Menschen im Hotel* erhält daher von der Autorin folgenden Nachtrag:

Immerhin, es sind Menschen drin. Ich glaube, auch wer das Buch heute liest, wird mit ihnen fühlen und, so komisch sie sind, mit ihnen Mitleid haben. Die Atmosphäre ist, wie in den meisten meiner Bücher, richtig. Auch liest sich der Roman gut. Und nicht zu vergessen – er spielt zu Beginn der großen Weltwirtschaftskrise der dreißiger Jahre, in der sich die Kluft zwischen Besitzenden und Besitzlosen verbreiterte.¹¹¹³

Vicki Baum schwankt zwischen Verteidigung¹¹¹⁴ und Angriff¹¹¹⁵, Resignation¹¹¹⁶ und Selbstbewusstsein¹¹¹⁷. Die mit Hilfe von Ullstein kreierte

¹¹¹¹ A. Müller, Interview in der „Kölnischen Volkszeitung“, 1927, zitiert nach: Siegfried M. Pistorius, Hedwig Courths-Mahler, S. 150f.

¹¹¹² Vicki Baum, Es war alles ganz anders, S. 386.

¹¹¹³ Ebd., S. 387.

¹¹¹⁴ Vgl. hierzu Sten Nadolny, Über Vicki Baum, in: Ulrich Janetzki (Hg.), Begegnungen – Konfrontationen, S.122-136, S. 125: „Fröhlich verteidigte sie im ‚Uhu‘ 1931 den Kitsch: Er entspreche einfach den Bedürfnissen des Gefühls, und wer gegen ihn wettete, müsse auch Gottfried Keller, Schiller, Leonardo da Vinci, Wagner, Nietzsche, Dostojewski und Lessings ‚Minna von Barnhelm‘ schleunigst beiseite legen. Als gelernte Berlinerin kam sie zu dem Schluß: ‚Kinder, nun habt euch doch nicht so... Menschen dürfen schon mal eine weiche Stelle haben.‘“ Siehe auch Vicki Baum, Es war alles ganz anders, S. 386: „Ich unterscheide mich von den vielen zartbesaiteten, hochempfindlichen Autoren darin, daß ich eine Elefantenhaut habe. Die Stiche der kritischen Federn kitzeln mich bloß, so daß ich lachen muß.“

¹¹¹⁵ Siehe ebd.: „Wenn ich mein Können manchmal an Schmarren verwendet habe, so geschah das ganz bewußt in dem Bestreben mein Werkzeug zu schärfen, mir mein handwerkliches Können zu beweisen und natürlich auch, weil ich das Geld brauchte.“

¹¹¹⁶ Siehe ebd.: „Da ich niemals – ich schwöre, niemals! - mit einem Erfolg rechne oder auch nur darauf hoffe, kann ich auch niemals über einen Mißerfolg enttäuscht sein. [...] Das fertige Produkt bleibt ja immer weit hinter der Vision zurück, zu der ich im gloriosen

Rolle, der sie sich zunächst mit Feuereifer angepasst hatte, war nun durch den Erfolg ihres Romans *Menschen im Hotel* endgültig zementiert und bot Vicki Baum keinerlei Bewegungsfreiheit mehr: „Und dann habe ich Jahre darauf verwandt, es vergessen zu machen – ich war und blieb ja ‚die Frau, die ‚Menschen im Hotel‘ geschrieben hat‘. Ich kam mir vor wie eine Katze, der man eine Blechbüchse an den Schwanz gebunden hat.“¹¹¹⁸ So beklagt sich Vicki Baum in ihrer Autobiografie und schreibt außerdem: „[...] man kann jede Menge Fehlschläge aus dem Gedächtnis der Mitwelt tilgen, aber keinen großen Erfolg.“¹¹¹⁹

Der Erfolg des Buches veranlasste Georg Marton zu der Idee, den Roman dramatisieren zu lassen, eine Aufgabe, die zunächst von einem ungarischen Stückeschreiber in Angriff genommen wurde. Vicki Baum war mit dem Ergebnis jedoch so unzufrieden, dass sie selbst die Dramatisierung übernahm. Inszeniert wurde das Stück von Gustaf Gründgens, den Baum „glühend bewunderte“.¹¹²⁰ Die Uraufführung fand im Januar 1930 im Theater am Nollendorfplatz in Berlin statt. Auffällig ist Vicki Baums Haltung in ihrer Autobiografie zu dem Geschehen, die durch herausgestellte Distanz gekennzeichnet ist: „Wenn es mich kalt lässt, wie das Publikum meine Bücher aufnimmt, so werde ich völlig arktisch, wenn es sich um Theateraufführungen handelt.“¹¹²¹ Eine Aussage, die nach den Überlegungen Baums zur misslungenen Rezeption ihres Romans *Menschen im Hotel* wenig glaubhaft ist. Nach der Enttäuschung, zwar einerseits überaus erfolgreich zu sein, aber andererseits vom Publikum nicht in der gewünschten Weise ernst genommen zu werden, scheint sich ein Misstrauensverhältnis von Seiten der Autorin zu ihrem Publikum eingestellt zu haben. In ihrer Autobiografie erinnert sie sich daran, bei der Premiere des Stücks zu ihrem Mann gesagt zu haben: „Ist es nicht lächerlich, daß das Schicksal meines Stücks von Geschmack

Augenblick der Empfängnis hingeblickelt hatte. Diese Erfahrung macht – davon bin ich überzeugt – jeder Autor, der etwas kann.“

¹¹¹⁷ Siehe ebd., S. 486: „Ich habe immer geschrieben, was mir gefiel, und wenn manches davon mißraten ist, so war es immer noch das Beste, was ich unter den gegebenen Umständen zustande bringen konnte.“

¹¹¹⁸ Ebd., S. 406.

¹¹¹⁹ Ebd., S. 380.

¹¹²⁰ Ebd., S. 393.

¹¹²¹ Ebd., S. 389.

und Laune all dieser Trottel hier abhängt? Hoffentlich haben sie alle gut gegessen und sich auf dem Herweg nicht mit der teuren Gattin gezankt, sonst gibt's einen Reinfall.“¹¹²² Wie das schon weiter oben angeführte Zitat bezüglich der ‚begriffsstutzigen‘ Leserschaft des Romans eine geradezu vor den Kopf stoßende Aussage in einem Buch, das den Publikumskontakt erneuern soll. Die unter dem Deckmantel der Ironie und der demonstrierten Gleichgültigkeit verborgene Aggressivität derartiger Feststellungen beweist, wie hoch der Grad der Frustration zum Zeitpunkt der Niederschrift der Autobiografie gewesen sein muss. Auch mit der Rezeption der Theaterfassung zeigte sich Vicki Baum nicht allzu zufrieden: „Die Kritiken waren freundlich mit einem leicht gönnerhaften Unterton – nun ja, ich war ja vom Bau, war eine der hoch überbezahlten Ullstein-Autorinnen. Das Stück lief eine Weile und lief sich tot [...]“.“¹¹²³

Den nun folgenden Schritt auf den englischsprachigen Markt durch die „meisterhafte[...] Übersetzung“¹¹²⁴ von *Menschen im Hotel*, die Basil Creighton angefertigt hatte, kommentiert Baum ebenfalls aus bewusst hervorgehobener Distanz. Der Roman war zunächst in England äußerst erfolgreich und wurde schließlich, an den amerikanischen Verleger Nelson Doubleday verkauft, „zu einem der meistgekauften amerikanischen Bestseller“¹¹²⁵, wie Baum bemerkt, „ohne daß ich viel davon erfuhr und ohne daß es mich sonderlich interessierte“¹¹²⁶. Ebenso gleichgültig war die von ihr geschilderte Reaktion auf den bald darauf folgenden Broadwayerfolg: „Soso, sagte ich zu mir, Erfolg am Broadway – na und?“¹¹²⁷

Je erfolgreicher *Menschen im Hotel* in den unterschiedlichen Medien vermarktet wurde, desto stärker wuchs Baums Ablehnung, die sich mal gegen das Werk selbst, dann wieder gegen das Publikum oder gegen den Literaturbetrieb an sich richtete. Baum schwankte, ihrem bekannten Wertekatalog folgend, zwischen den ambivalenten Positionen, den Er-

¹¹²² Ebd.

¹¹²³ Ebd., S. 391.

¹¹²⁴ Ebd., S. 396.

¹¹²⁵ Ebd.

¹¹²⁶ Ebd.

¹¹²⁷ Ebd., S. 397.

folg als Beweis für die mindere Qualität des Buches anzusehen oder andererseits von einer hohen Qualität auszugehen und den Erfolg mit einer ‚Fehlrezeption‘ zu erklären.

Dennoch entzog sich Vicki Baum der Maschinerie nicht, auch wenn im Rückblick ihre Verbitterung deutlich zu spüren ist: „[...] so wurde mir wieder einmal ein Vertrag unter die Nase geschoben. Und wieder einmal verkaufte ich mich mit Haut und Haar [...]“.¹¹²⁸ Auf die Broadwayfassung folgte 1931 die Filmversion von *Menschen im Hotel*, an deren Treatment Baum mitgearbeitet hatte, und die sie „zu der bekannten Autorin des ‚netten alten Films da‘ machte – eine Ehre, die ich ja nun weniger heiß ersehnt hatte und zu genießen vermochte“¹¹²⁹. Der Film *Grand Hotel*, Baums Meinung nach ein „sterngeschmückte[r] Hochzeitskuchen“¹¹³⁰, entsprach nicht ihren Vorstellungen. Statt auf künstlerische Innovation hatte man auf bekannte Gesichter und eine nur wenig abweichende Adaption der bereits erfolgreichen Bühnenversion gesetzt.¹¹³¹ „‚Grand Hotel‘ brachte Millionen ein. Hätte man den Film nach meinen Plänen gedreht, wäre es ein Riesenreinfall geworden.“¹¹³² Ein ‚Riesenreinfall‘ hätte Baum aber darin bestätigt, einen ‚anspruchsvollen‘ Film geschaffen zu haben.

Unwiderruflich sah sich Vicki Baum nun auf das Image der erfolgreichen ‚Unterhaltungsautorin‘ festgelegt¹¹³³ und wurde „des erfolgreichen Opus nach und nach unsagbar überdrüssig“¹¹³⁴. Trotzdem kommt sie

¹¹²⁸ Ebd..

¹¹²⁹ Ebd., S. 403.

¹¹³⁰ Ebd., S. 455.

¹¹³¹ Siehe ebd., S. 448: „Zum Schaden der Filmkunst verzichtet die Produktion auf alles, was der Film im Gegensatz zur Bühne erlaubt – dynamischer Szenenwechsel, Phantasie, Unwirklichkeit – und beschränkt sich auf eine statische Wiedergabe des Bühnenstücks. Ich finde das immer außerordentlich schade. Natürlich machen mich solche Überlegungen zur Filmautorin völlig ungeeignet. Im Anfang hat mich aber auch diese Technik gereizt [...]“

¹¹³² Ebd., S. 456.

¹¹³³ Siehe Vicki Baum, *Es war alles ganz anders*, S. 404: „Ich mache mir nun mal nichts aus all dem Hokuspokus und Tamtam des Erfolgs: nicht einmal aus dem Geldregen, der angeblich damit verbunden ist. Und es erging mir wie dem Zauberlehrling – ich konnte den alten Besen nicht verhindern, sich fortzupflanzen, sich in Form zahlloser Nachahmungen zu vermehren.“

¹¹³⁴ Ebd., S. 404.

dem Vorschlag Ernst Lubitschs nach, von ihr als: „der geistvollste Regisseur jener Jahre und ein allzeit zuverlässiger Freund“¹¹³⁵ bezeichnet:

Du schreibst einen Kurzroman. Deutsch natürlich. [...] Natürlich mußt du dir darüber klar sein, was man von dir erwartet: ein zweites Grand Hotel. Eine Menge Personen, verflochten in eine einzige Handlung, ein einziges Muster, ein einziges Gewebe. Für eine Schriftstellerin wie dich ein Kinderspiel.¹¹³⁶

So verfasste Baum für die Paramount ein Treatment, dessen Handlung, nach Vorgesprächen mit Lubitsch, vom Hotel in ein Kaufhaus verlegt wurde. Das Kaufhaus als Handlungsschauplatz findet sich auch in der Novelle *Jape im Warenhaus* von 1935 und dem Roman *Der große Ausverkauf* von 1937. Als ‚Hotel-Romane‘ folgten 1939 *Hotel Shanghai* und 1943 *Hotel Berlin* ´43.

Der inneren Ablehnung gegen die Vermarktung als Autorin des Romans *Menschen im Hotel* ungeachtet, passte sich Baum weiterhin dem zunehmend verhassten Image an, auch nachdem sie Deutschland und den Ullsteinschen Betrieb verlassen hatte.

Oberflächlich kehrte Vicki Baum jedoch wieder zu der früheren Kompromisslösung zurück: sie schrieb sechs Monate des Jahres für MGM - einen Ganzjahresvertrag hatte sie ausgeschlagen - und arbeitete die anderen sechs Monate an ihren Romanen. Nur einmal unternahm sie im Exil den „verzweifelten Versuch [...] [m]ich selber loszuwerden, das Publikumsklischee Vicki Baum“¹¹³⁷ und veröffentlichte außerhalb ihres amerikanischen Stammverlages Doubleday bei Dial Press das unter dem Pseudonym Thomas Laird veröffentlichte Buch *The Mustard Seed* (dt.: *Kristall im Lehm*). Wie auch *Ulle, der Zwerg* zuvor bewertete es Baum als „eins meiner besten Bücher“.¹¹³⁸ Ebenfalls wie bei *Ulle* sah Vicki Baum den Unterschied zu anderen eigenen Werken vor allem in dem sozialkritischen Inhalt des Romans, während der Stil erhalten bleibt. Nicht zu

¹¹³⁵ Ebd., S. 438.

¹¹³⁶ Vicki Baums Kommentar hierzu: „Ein Kinderspiel? Du meine Güte! Es hat fast dreißig Jahre gedauert, bis es mir gelang, einen einzigen kleinen Kringelein zur Welt zu bringen.“ Ebd.

¹¹³⁷ Vicki Baum, Es war alle ganz anders, S. 406.

¹¹³⁸ Ebd.

unrecht fürchtete sie daher, dass ein bekannter Lektor sie „hinter der psychologischen Maske erkennen würde[...]“¹¹³⁹, was schließlich auch geschah. Das Buch wurde auf dem Schutzumschlag mit dem Satz angepriesen: „*Ein neuer Roman von Vicki Baum, der Verfasserin von ‚Grand Hotel‘*.“¹¹⁴⁰

Trotz ihres Bedürfnisses nach Harmonie bleiben die Pole ‚Anpassung‘ und ‚Anspruch‘ für Vicki Baum einander ausschließende Parallelwelten, in denen man sich zwar, um den Preis innerer Selbstzerissenheit, gleichzeitig bewegen konnte, die sich jedoch nicht vereinigen ließen, da die Autorin jedes ihrer Bücher kategorisierte und damit eine für sie selbst nicht mehr aufzuhebende Grenzlinie geschaffen hatte. Die Möglichkeit, als Literatin ernstgenommen zu werden, korrelierte also nach Baums eigenen Maßstäben nicht mit Erfolg und wurde daher für sie selbst zunehmend unwahrscheinlicher. Dies blieb nicht ohne Auswirkungen auf das Selbstbild der Autorin.

Das Wort ‚Begabung‘, das Baum in Bezug auf ihre schriftstellerische Tätigkeit vor dem Exklusivvertrag mit Ullstein verwendet, weicht in der Autobiografie an späterer Stelle den Vokabeln „handwerkliches Können“.¹¹⁴¹ Auf den letzten Seiten beklagt sie sich: „Bei all den zahllosen Interviews, die ich gegeben habe, hat man mir nie die Fragen gestellt, die ich gern beantwortet hätte, und natürlich sieht mich kein Interviewer so, wie ich mich selber sehe, oder fragt nach dem was ich gerne erzählen möchte.“¹¹⁴²

Ihr Selbstbild oszilliert jedoch so stark, dass lediglich dessen Zerrissenheit mit Sicherheit konstatiert werden kann. An zahlreichen Stellen ihrer Autobiografie bemüht Baum sich rückblickend und in unauflösllichem Widerspruch zu sich selbst, ihre Identität als Schriftstellerin qualitativ in den Kontext des literarischen Feldes einzuordnen:

¹¹³⁹ Ebd.

¹¹⁴⁰ Ebd., S. 408.

¹¹⁴¹ Ebd., S. 386. Vgl. hierzu Lynda J. King, *Best-sellers by Design*. S. 140: “Since she could not or would not write what was considered good literature, craftsmanship (handwerkliches Können, Anm. d. Verf.) was the word she used from at least 1931 on to describe the type of writing she chose to produce.”

¹¹⁴² Vicki Baum, *Es war alle ganz anders*, S. 463.

Ich habe mir nie eingebildet, eine erstklassige Schriftstellerin erster Güte zu sein und daß meine Bücher mich überleben werden. Was diese nebula-re Vorstellung von der Unsterblichkeit angeht, so wollen wir doch nur einmal fünfhundert Jährchen warten und dann sehen, wessen Bücher noch gelesen werden.¹¹⁴³

Häufig jedoch versucht sie, dem Dilemma der Einordnung durch den gewohnten Bescheidenheitsgestus zu entgehen: „Ich bin nur eine alte Frau, eine einfache Geschichtenerzählerin.“¹¹⁴⁴

6.1.2. Gina Kaus

Ähnliche Worte legt Gina Kaus der alternden Kolportageschriftstellerin Dora Sanders in ihrem unveröffentlichten und nicht datierten Manuskript „...und grüß mich nicht unter den Linden“ in den Mund: „[...] nun, ich dachte, dass ich selbst kein Genie sei sondern bloss eine einfache Frau und wenn es wahr sei, dass man soviel Geld mit einem Roman verdiente, wem konnte es schaden, wenn ich es versuchte?“¹¹⁴⁵

Der Baumsche Bescheidenheitsgestus gehört jedoch nicht zu Gina Kaus' Habitus. In dem Manuskript setzt sie sich mit der Rolle einer Schriftstellerin im Stile Courths-Mahlers, oder eben auch Vicki Baums, auseinander. Gegen Dora Sanders wird von zwei jungen Frauen der Vorwurf erhoben, „dass Millionen von Menschen ihre sauer verdienten Pfennige ausgeben um solchen Kitsch zu lesen. [...] Während wirkliche

¹¹⁴³ Ebd., S. 386f. Hier einige weitere Beispiele: Ebd., S. 476: „[...] als Schriftstellerin hatte ich mich, wie gesagt, gar nicht gesehen, jahrelang nicht. Offen gestanden tu ich's auch jetzt noch nicht. Nicht ganz.“ Ebd., S. 486: „In einem Punkt bin ich vielleicht genauso wie Schriftsteller von viel höherem Rang: ich kann nur mit Romanfiguren arbeiten, die teils aus einem Gefühl des Mitleids, teils aus einem Sinn für das Komische entstanden sind.“ Ebd., S. 470: „Daß mein eigenes Schaffen so weit unter allem bleibt, ist bedauerlich, vielleicht liegt aber auch ein kleines Plus darin, die Grenzen seines Könnens zu erkennen und nicht zu versuchen, es unbescheiden aufzublähen.“

¹¹⁴⁴ Ebd., S. 287.

¹¹⁴⁵ Gina Kaus, „...und grüss' mich nicht unter den Linden“, S. 21, zitiert aus: Nachlaß Gina Kaus EB 96/082, III.C.011, Deutsche Nationalbibliothek. Deutsches Exilarchiv 1933-1945, Frankfurt a. Main.

Dichter in Dachkammern verhungern“.¹¹⁴⁶ Im Laufe des Gespräches stellt sich jedoch heraus, dass Dora Sanders beim Schreiben ihrer Bücher in einen ähnlichen Rausch gerät wie ihr Mann, der anerkannte Dichter Marholm. Nur das Ergebnis dieses schriftstellerischen Rauschs ist, aufgrund unterschiedlichen Talents, ein jeweils anderes. Das Eingeständnis, beim Schreiben Lust zu empfinden, also neben der Motivation, die Familie zu unterstützen, auch aus sich selbst heraus motiviert zu sein und zwar unabhängig von der Qualität des literarischen Produkts, unterscheidet die fiktive Dora Sanders von ihren realen Vorgängerinnen. Marholm verlässt Dora Sanders schließlich, weil er die Tatsache nicht erträgt, dass seine Frau beim Schreiben von ‚Schund‘ dasselbe empfindet wie er selbst beim Verfassen seiner Lyrik. Nicht zu vergessen, dass sie damit auch noch deutlich mehr verdient als er. Die beiden Mädchen ändern im Laufe der Erzählung ihre Meinung über die ‚Kolportageschriftstellerin‘: „Und warum sollten sie nicht?“ rief Esther herzlich, ‚Sie machen hunderttausenden damit Freude‘.¹¹⁴⁷

Thematisch geht es also um die Rechtfertigung von Massenkultur und des kommerziellen Erfolgs einer ‚Unterhaltungsautorin‘. Dies legt nahe, dass der Text zeitlich nach der Veröffentlichung der *Verliebten* anzusiedeln ist. Der so empfundene Mißerfolg des fehlplatzierten Buches lässt Gina Kaus einen radikal anderen Weg einschlagen, als den bisher verfolgten: „Meine Enttäuschung hatte mich zynisch gemacht. Jetzt wollte ich zeigen, daß ich billige Erfolge haben konnte – billig, aber hochbezahlt. Ich wollte einen Roman für die „Berliner Illustrierte“ schreiben, die 25.000 Mark für einen Vorabdruck zahlte.“¹¹⁴⁸ Dieser Ausschnitt aus ihrer Autobiografie liefert zugleich auch die Erklärung für den überraschenden ‚Sprung‘ in das Feld der Massenkultur. Gina Kaus ‚wollte zeigen‘, dass sie jede Form von Literatur schreiben könne, auch ‚billige‘ Literatur, und zwar als bewusste Entscheidung, nicht weil ihre Fähigkeiten ihre keine andere Möglichkeit ließen. Letztlich erhält sie so nachträglich das Gefühl von Kontrolle über den Prozess, der zu der Einordnung der *Verliebten* in das Feld der Massenkultur geführt hatte. Sie macht die Entscheidung Ullsteins zu ihrer eigenen Entschei-

¹¹⁴⁶ Ebd.

¹¹⁴⁷ Ebd.

¹¹⁴⁸ Gina Kaus, Von Wien nach Hollywood, S.145f.

dung. Der traditionelle Vorwurf von weiblichem ‚Dilettantismus‘, wie er auch in Kaus’ Manuskript „...und grüss’ mich nicht unter den Linden“ zur Darstellung kommt¹¹⁴⁹, wird dadurch entkräftet.

In ihrem Essay *Die Frau in der modernen Literatur* von 1929 vertritt Gina Kaus im Übrigen eine sehr aufgeklärte Position: Sie unterscheidet zwar zwischen ‚männlichem‘ und ‚weiblichem‘ Schreiben nach den „landesüblichen Inhalten“¹¹⁵⁰ Objektivität versus Subjektivität, ergänzt jedoch, dass sowohl Männer wie auch Frauen in der Lage seien, ‚männlich‘ bzw. ‚weiblich‘ zu schreiben, ohne dass sich daran für Gina Kaus eine qualitative Wertung knüpft. Zu den ‚männlich‘ schreibenden Autorinnen rechnet sie unter anderem Vicki Baum, zu den ‚weiblich‘ schreibenden Autoren Hermann Hesse.¹¹⁵¹ Was Autorinnen jedoch nach Meinung Kaus’ nach wie vor verwehrt sei, sei zum einen „der konstruktive Roman“¹¹⁵², wozu Kaus den Detektivroman zählt, sowie das Drama. Als Grund gibt sie an, dass den Frauen die dafür notwendige „echte Verspieltheit“¹¹⁵³ fehle, jedoch nicht, weil die Frau als ‚geborene Dilettantin‘ nicht dazu in der Lage sei. Gina Kaus möchte diesen so empfundenen Geschlechterunterschied weder als Vorwurf noch als unumstößliche Tatsache verstanden wissen. Vielmehr wage es die Frau momentan noch nicht, da sie gerade eben erst „zu den Problemen der Realität zugelassen“¹¹⁵⁴ worden war, diesen neu erworbenen Ernst bzw. das Ernstgenommenwerden oder auch das sich selbst Ernstnehmen, ‚aufs Spiel zu setzen‘.

Nun scheint Gina Kaus gerade jene bis dahin noch Autoren vorbehalten Bastion in Angriff nehmen zu wollen. Nicht nur hatte sie mit *Diebe im Haus* 1919 als Dramatikerin debütiert, ihre Entscheidung für einen ‚billigen Erfolg‘ besitzt auch durchaus einen spielerischen Zug. Es wäre nach Kaus’ literarischer Vorgeschichte mit einiger Wahrscheinlichkeit

¹¹⁴⁹ Dora Sanders’ Talent bleibt vom ersten Schreibversuch an wie selbstverständlich auf den ‚Unterhaltungsbereich‘ beschränkt und weist auch im Laufe der schriftstellerischen Karriere keine Entwicklung auf.

¹¹⁵⁰ Gina Kaus, *Die Frau in der modernen Literatur*, in: Dies., *Die Unwiderstehlichen*, S.190-194, S.192.

¹¹⁵¹ Vgl. ebd.

¹¹⁵² Ebd., S.193.

¹¹⁵³ Ebd., S.194.

¹¹⁵⁴ Ebd.

zu erwarten gewesen, dass sie nach der Fehlplatzierung der *Verliebten* versuchte, die Öffentlichkeit von ihrem Selbstverständnis als intellektuelle Autorin aus dem Feld der Avantgarde zu überzeugen. Stattdessen entschied sich Gina Kaus für ein genau entgegengesetztes Vorgehen und entsprach paradoxerweise den Erwartungen des Marktes.

Sie schrieb den Roman *Die Überfahrt*, und erntete tatsächlich einen „großen, wenn auch keinen sensationellen Erfolg“¹¹⁵⁵. In seiner Konzeption erinnert der Roman stark an das gerade erschienene *Menschen im Hotel* Vicki Baums. Statt eines Hotels fungiert ein Passagierschiff als in sich geschlossener Schauplatz für eine sehr heterogene Schar an Protagonisten, sodass die Schilderung zahlreicher Konflikte möglich wird. Vollmer spricht davon, dass Vicki Baum mit *Menschen im Hotel* „gewissermaßen ein Erzählmodell für ein Erfolgsbuch“¹¹⁵⁶ geliefert habe. Interessant ist, dass sich Kaus bei der Wahl einer Vorlage für ihren geplanten ‚billigen‘ Erfolg gerade an Vicki Baum orientierte, was Aufschluss darüber gibt, welches Erfolgspotential Gina Kaus Vicki Baums Werk strukturell zuschrieb und wie niedrig sie dessen literarischen Wert einordnete. An dieser Stelle sei auch noch einmal daran erinnert, dass Vicki Baum sich nur kurze Zeit danach, in ihrem 1935 veröffentlichten Roman *Das große Einmaleins*, ihrerseits an Kaus’ *Verliebten* als ‚Erzählmodell‘ orientierte, was andererseits als der Versuch gewertet werden kann, eine ‚anspruchsvolle‘ Thematik zu verwenden. Da die Autorinnen bis zum Tod Vicki Baums eng befreundet waren, ist bei diesem Vorgehen ein beiderseitiges Einverständnis anzunehmen. In ihrer Autobiografie geht Gina Kaus auf die Parallelen zwischen den beiden Romanen nicht ein.

¹¹⁵⁵ Gina Kaus, *Von Wien nach Hollywood*, S.149.

¹¹⁵⁶ „Bezüglich der Handlungsstruktur und der Figurenkonstellation scheint sich *Die Überfahrt* an Vicki Baums *Menschen im Hotel* zu orientieren. In beiden Romanen konzentriert sich das Geschehen auf ‚einen‘ Schauplatz – hier auf einen Luxusdampfer, dort auf ein Grand-Hotel -, der als ein (Zeit-)Spiegel verschiedener Gesellschaftsschichten und als symbolischer Ort des Lebens fungiert. In der erzählerisch unterhaltsamen Form, die sich, den Kolportagebedürfnissen der zwanziger Jahre gemäß, trivialer Elemente bedient, um ein breites Publikum zu erreichen, offenbaren beide Autorinnen eine sozialkritische Intention und einen psychologischen Blick, der in die Tiefenschichten der auftretenden Charaktere dringt.“ Hartmut Vollmer, *Vicki Baum und Gina Kaus*, in: Bernhard Fetz und Hermann Schlösser (Hg.), *Wien – Berlin*, S. 54f.

Zusammenfassend lassen sich also mehrere Motive für Gina Kaus Entscheidung heranziehen, einen ‚Unterhaltungsroman‘ zu schreiben: Gina Kaus konnte den öffentlichen Beweis antreten, in jeder Hinsicht die Kontrolle über den eigenen Schreibprozess zu besitzen, gepaart mit einer spielerischen Grenzüberschreitung, die - man erinnere sich nur an die Kombination Café Herrenhof /Palais Kranz - zu Gina Kaus' Wesenszügen zu gehören scheint. Bisher noch nicht erwähnt wurde der, sicher gegebene, finanzielle Anreiz. Gina Kaus musste ihre beiden Kinder versorgen, war verschuldet und unterhielt eine Beziehung zu dem spielsüchtigen und ebenfalls verschuldeten Eduard Frischauer.¹¹⁵⁷ In gewisser Weise fühlt man sich, auch im Hinblick auf den finanziellen Aspekt, an Gina Kaus' früheren Wechsel in das Machtfeld durch die Adoption von Seiten Kranz' erinnert. Sie war damals überzeugt gewesen, nach dem Tod ihres Mannes ohnehin keine Liebe mehr empfinden zu können, so erschien es ihr moralisch gerechtfertigt, dass die Beziehung zu Kranz sich zumindest finanziell auszahlte. Dementsprechend wird Kaus nach dem Misserfolg der *Verliebten* ‚käuflich‘. Käuflichkeit ist auch eines der vorherrschenden Themen im Roman, wie später noch zu sehen sein wird.

Die Arbeit an *Überfahrt* erweist sich schließlich aber als langwieriger und schwieriger als erwartet. *Die Verliebten* war ein philosophisch ausgerichteter Roman gewesen, der sich auf vier Protagonisten konzentrierte. Die Verwaltung eines riesigen Figurenapparates war für Gina Kaus Neuland:

Es war keine leichte Arbeit und sie kostete mich beinahe ein Jahr. Die Handlungen, die Erlebnisse, die Entwicklungen von beinahe dreißig Personen waren so kompliziert, daß ich mir eine Liste machen mußte, einen genauen Plan, was jeder an jedem der fünf Tage erlebt, mit wem er zusammentrifft und wo. [...] Als ich einmal gründlich festgefahren war, zeigte ich das bis dahin geschriebene – es war über die Hälfte – Robert Neumann. ‚Ce n'est pas de la littérature‘, sagte er, ‚aber ein ausgezeichnete Unterhaltungsroman.‘ Er half mir in einer halben Stunde über meine Schwierigkeiten hinweg.¹¹⁵⁸

Im Gegensatz zu Vicki Baums bis in die Kindheit zurückdatierte ‚Vorarbeit‘ zu *Menschen im Hotel* erfüllt die eben genannte Passage in Gina

¹¹⁵⁷ Gina Kaus, Von Wien nach Hollywood, S.147.

¹¹⁵⁸ Ebd., S.146.

Kaus' Autobiografie nicht die Funktion, den Roman aufzuwerten. Der Verweis, dass Robert Neumann innerhalb nur einer halben Stunde alle Schwierigkeiten beseitigen konnte, zeigt eher, mit deutlicher Selbstironie der Autorin, dass sie für das literarische Projekt ‚Unterhaltungsroman‘ noch zu wenig Erfahrung besaß.

Kaus erhielt von Ullstein 2000 Mark Vorschuss, als der Roman jedoch fertig war, bot sie ihn neben Ullstein auch noch der *Münchener Illustrierten Presse* an. Ullstein plante diesmal einen Vorabdruck in der *Dame*. Die Tür, die Gina Kaus mit den *Verliebten* verschlossen geblieben war, sollte sich nun also mit Hilfe des so bezeichneten ‚Unterhaltungsromans‘ öffnen, der wiederum für die *Dame*, wie Gina Kaus kritisiert, „wirklich nicht paßte“¹¹⁵⁹. Darum und auch wegen des um 10.000 Mark höheren Angebots der *Münchener Illustrierten Presse* entschied sie sich für diese und provoziert damit einen Eklat mit Emil Herz, „eine[m] der wichtigsten Männer bei Ullstein“¹¹⁶⁰, verantwortlich für die Einführung der Ullstein-Taschenbücher und Gründer des Propyläen-Verlages. Um die Wogen zu glätten, bot sie ihm einen weiteren Roman an, mit dem Titel *Morgen um Neun*.

Das Schreiben von *Überfahrt* war für Gina Kaus eine Qual gewesen: „Zehnmal wollte ich das Buch aufgeben, das niemals zu einer Herzensangelegenheit wurde, aber ich schrieb es zu Ende.“¹¹⁶¹ Den Roman *Morgen um neun* hingegen brachte sie, noch während ihre Sekretärin mit dem Abtippen von *Überfahrt* beschäftigt war, innerhalb von nur zehn Tagen „wie unter einem Diktat“¹¹⁶² zu Papier. Schon immer hatte es Gina Kaus als „Zeichen eines wahren Talents“¹¹⁶³ gegolten, „ohne intellektuelle Überlegung, wie unter Hypnose zu schreiben“¹¹⁶⁴, und das, obwohl sie sich durchaus bewusst war, dass jeder Autor über eine individuelle Arbeitsweise verfügt. So erinnert sie sich beispielsweise:

Werfel arbeitete, solange ich ihn beobachten konnte – und das war, ehe er seine Romane schrieb-, wie in Trance. Broch hingegen litt an jedem Satz [...]. Karl Kraus behauptete immer, daß er jeden Absatz unzählige

¹¹⁵⁹ Ebd.

¹¹⁶⁰ Ebd.

¹¹⁶¹ Ebd.

¹¹⁶² Ebd., S.147.

¹¹⁶³ Ebd.

¹¹⁶⁴ Ebd.

Male überarbeite und manchmal eine Nacht lang über ein Komma nachdenke [...].¹¹⁶⁵

Gina Kaus führte in Wien das Leben einer modernen Intellektuellen, das ‚Naturgenie‘ blieb ihr aber, wie auch Vicki Baum, das ungebrochene Ideal, und sie wertete es als „negativ für mich, daß mir dies [das Schreiben wie unter Hypnose, Anm. d. Verf.] so selten wiederfuhr.“¹¹⁶⁶. Anders als Vicki Baum hatte Gina Kaus nicht von Anfang an zwischen ‚anspruchsvoller‘ und ‚nicht anspruchsvoller‘ Literatur unterschieden bzw. zwischen Avantgardeliteratur und Literatur aus dem Feld der Massenproduktion. Vermutlich hatte sie vor *Überfahrt* ihre Zuordnung zum Feld der Avantgardeliteratur als ganz selbstverständlich angenommen. Sie bewegte sich in einem Kreis intellektueller Autoren und entwickelte ihre ersten Texte unter dem kritischen Blick dieser Autoren. Als Ullstein diese Zuordnung nicht automatisch übernahm, scheint bei Gina Kaus zum ersten Mal das Bewusstsein zweier verschiedener literarischer Felder zu erwachen. Bei *Überfahrt* traf sie vorab eine qualitative Unterscheidung, allerdings machte sie diese nicht, wie Vicki Baum, am Thema des Textes fest, sondern an der Art der Produktion. *Morgen um neun* entstand aus einem inneren Drang heraus, *Überfahrt* war, wenn man es auch nur bedingt als das Resultat einer Vernunftentscheidung betrachten kann, doch zumindest ein in seiner Wirkung geplantes Werk.

So erschienen 1932 zwei Bücher von Gina Kaus: *Überfahrt* bei Knorr & Hirth, dem zur *Münchener Illustrierten Presse* gehörigen Buchverlag, und *Morgen um neun*, das Gina Kaus „um so vieles lieber mochte“¹¹⁶⁷ bei Ullstein. Die Auflage von *Überfahrt* war hoch, und die Rechte wurden an Verlage in Amerika, England, Italien und Frankreich verkauft. *Morgen um neun* wurde denselben ausländischen Verlagen angeboten, „um sich an den Erfolg von ‚Überfahrt‘ anzuhängen“¹¹⁶⁸, was nicht gelang, auch wenn die Kritik das Buch, Gina Kaus zufolge, als „charming“¹¹⁶⁹ bezeichnete. Die „beträchtlichen Einkünfte aus den beiden

¹¹⁶⁵ Ebd.

¹¹⁶⁶ Ebd.

¹¹⁶⁷ Ebd., S.149.

¹¹⁶⁸ Ebd.

¹¹⁶⁹ Ebd.

Romanen und ‚Toni‘¹¹⁷⁰ gibt Gina Kaus in nur einem Jahr aus: „[...] ich habe vergebens darüber nachgedacht, wofür. Ich verdiente ungleich mehr als irgendeiner aus unserem Kreis und ich kaufte nicht mehr als irgendeiner, aber das Geld verschwand mir unter den Händen.“¹¹⁷¹

Die zahlreichen, in ihrer Autobiografie emotional kaum bewerteten und daher oft spielerisch wirkenden Positionswechsel lassen deutlich eine Parallele zu Gabrieles Lebensmotto ‚Bewegung ist Fortschritt‘ erkennen, das im Übrigen das Lebensmotto einer ganzen Generation war, und sich deutlich auch in Vicki Baums aufreibendem Tagesablauf spiegelt. Anders jedoch als Vicki Baum, deren relativ linear ansteigende Karriere mit einer zunehmenden finanziellen Absicherung einhergeht (nimmt man den finanziellen Einschnitt durch die Emigration aus), springt Gina Kaus fortlaufend von einem Extrem zum anderen. Sie ist wohlhabend, sogar reich, dann in drastischen finanziellen Schwierigkeiten, bis sich das Blatt wieder wendet. Sie tritt in Erscheinung als sozialkritische Dramatikerin, philosophisch-analytische Literatin und schließlich als gut bezahlte ‚Unterhaltungsschriftstellerin‘, die jedoch schon im nächsten Moment wieder in der Lage ist, innerhalb kürzester Zeit einen ‚anspruchsvollen‘ Roman zu schreiben. Aus ihrer Geldverlegenheit rettet sie der Verkauf der Filmrechte an Paramount. Die Positionswechsel hinterlassen jedoch unauslöschlich ihre Spuren. „Nichts wird ohne Opfer erreicht, und nichts Erreichtes läßt das Opfer verschmerzen“¹¹⁷², schreibt Gina Kaus 1930 in einem Essay.

Kaus verrät durch den fortwährenden Wechsel ihrer Rollen, wie ihre Protagonistin Gabriele, die Angst vor der Festlegung. Während Vicki Baum sich zunächst geradezu mit Euphorie der von Ullstein kreierten Marke Baum angepasst hatte, hegte Kaus bereits sehr früh eine starke Abneigung gegen jede Art der Etikettierung. Die von ihr so stark benötigte Rollenflexibilität kollidierte jedoch mit dem ebenfalls sehr großen Bedürfnis der Öffentlichkeit nach Etikettierung und Einordnung.

Nach 1932 erscheinen von Gina Kaus nur noch zwei Romane: *Die Schwestern Kleh*, 1933 bereits im Amsterdamer Verlag Allert de Lange erschienen, und 1939 *Der Teufel nebenan*, außerdem 1935 ihre Biografie

¹¹⁷⁰ Ebd.

¹¹⁷¹ Ebd.

¹¹⁷² Gina Kaus: Was ist Glück?, in: Dies., *Die Unwiderstehlichen*, S. 212-216, S.216.

Katharina die Große. Keines der Bücher war wie *Überfahrt* als ‚Unterhaltungsliteratur‘ konzipiert worden oder kopierte ein Erfolgsrezept im Sinne von Baums *Menschen im Hotel*. *Die Schwestern Kleh* handelt vom Schicksal zweier Schwestern, die völlig entgegengesetzte Rollen einnehmen - die eine Hausmütterchen, die andere ‚Neue Frau‘, - aber beide an ihren Rollen scheitern. Sibylle Mulot spricht davon, es sei Kaus „persönlichstes Buch“.¹¹⁷³ *Die Schwestern Kleh* erwähnt Kaus in ihrer Autobiografie nur am Rande, auf den Entstehungsprozess geht sie überhaupt nicht ein, was sicher auch auf die politischen und gesellschaftlichen Entwicklungen zur Entstehungszeit des Romans zurückzuführen ist, die an dieser Stelle in der Autobiografie dominieren. Kurz vor Beendigung des Romans werden in Berlin Gina Kaus’ bisherige Romane verbrannt.¹¹⁷⁴

Ausführlicher äußert sich Gina Kaus zu der Biografie *Katharina die Große*, die zwei Jahre später auf den Roman folgte und ein großer internationaler Erfolg wurde.¹¹⁷⁵ „Die Katharina schrieb sich nicht wie unter Diktat, dennoch war es eine Freude“¹¹⁷⁶, hält Gina Kaus fest. Der Auslöser für die Biografie war die Anfrage einer Feuilletonagentur gewesen - die anscheinend nicht darüber informiert gewesen war, dass sie „ein ‚verbrannter Autor‘“¹¹⁷⁷ war -, ob Gina Kaus Interesse an einer Artikelserie über Liebespaare habe. Im Rahmen der Recherche stößt Gina Kaus auf *Katharina die Große* und ist von ihrer Person völlig fasziniert: „Ich liebte Katharina, ich identifizierte mich mit ihr, sie war wie ich sein wollte.“¹¹⁷⁸ Auch wenn das Buch nicht aus dem Bedürfnis entstand, ein persönliches Erlebnis aufzuarbeiten, wie es bei den *Verliebten* der Fall gewesen war, ist es doch aus einem starken inneren Antrieb motiviert. Das Ende der Biografie liest sich fast so, als werfe die Autorin einen Blick in die Zukunft und verfasse einen Nachruf auf sich selbst:

¹¹⁷³ Sibylle Mulot-Déri: Nachwort, in: Gina Kaus: *Die Schwestern Kleh*, Frankfurt a. Main und Berlin 1991, S. 287-298, S. 296.

¹¹⁷⁴ Vgl. hierzu Gina Kaus, *Von Wien nach Hollywood*, S. 151.

¹¹⁷⁵ Vgl. hierzu Sibylle Mulot-Déri, Nachwort, in: Gina Kaus, *Die Schwestern Kleh*, S. 287-298, S. 298: „Ihre Biographie ‚Katharina die Große‘ (1935) war ein Riesenerfolg, die Übersetzung stand monatelang auf der amerikanischen Bestsellerliste.“

¹¹⁷⁶ Gina Kaus, *Von Wien nach Hollywood*, S. 154.

¹¹⁷⁷ Ebd.

¹¹⁷⁸ Ebd., S. 154.

Sie hat keine umwälzende Idee hinterlassen, ihre Eroberungen sind zum größten Teil wieder verloren gegangen, ihre Schriften sind vergessen. Was sie gedacht und getan und gesagt hat, ist einzigartig nur im lebendigen Zusammenhang mit ihrer Person, mit dieser seltsamen Frauengestalt, deren einmaliges Gemisch aus Geist und Güte, Glut und Gier, Genie und Glück einen ewigen Wachtraum der Menschheit verkörpert.¹¹⁷⁹

Die nach *Überfahrt* entstandenen Bücher sind also nach Gina Kaus Empfinden keine ‚Unterhaltungsliteratur‘, werden aber, wie das folgende Kapitel zeigen wird, als ‚Unterhaltungsliteratur‘ rezipiert. Gina Kaus ist sich nach dem Erfolg von *Katharina* der an ihre literarische Produktion gerichteten Erwartungen durchaus bewusst: „Ich hätte ein zweites historisches Buch schreiben sollen, aber kein Thema dieser Art reizte mich.“¹¹⁸⁰

War es ihr aber früher, als sie statt des erwarteten Romans ein Theaterstück schrieb, gelungen, derartige Erwartungen zugunsten eines eigenen Schreibbedürfnisses auszublenden, glückte ihr das nun nicht mehr. Gina Kaus geriet in eine Schreibkrise. Finanziell schlug sie sich in dieser Zeit mit dem Dialogisieren von Stücken durch. Sie begann einen Roman und „blieb stecken“.¹¹⁸¹ Ein weiteres Romanprojekt *Ladies race* von 1937 blieb ebenfalls unvollendet und unveröffentlicht.

Noch einmal durchbrochen wird die Schreibkrise 1939. Bereits im französischen Exil geschrieben, erschien ihr Roman *Der Teufel nebenan*, in dem eine eifersüchtige Frau im Mittelpunkt steht. Gina Kaus war es ein letztes Mal gelungen, aus einem inneren Schreibenanlass heraus literarisch zu arbeiten:

Der erste Satz war gut, gebar den nächsten. Es war eine Wohltat wieder zu schreiben, ich war fleißig, arbeitete täglich den ganzen Nachmittag und vollendete den Roman in etwa vier Monaten. [...] Offenbar beschäftigte mich das Problem der Eifersucht doch so, daß ich es mir von der Seele schreiben mußte.¹¹⁸²

¹¹⁷⁹ Gina Kaus: *Katharina die Grosse*, Amsterdam 1936, S. 514.

¹¹⁸⁰ Gina Kaus, *Von Wien nach Hollywood*, S. 160f.

¹¹⁸¹ Ebd., S. 161.

¹¹⁸² Ebd., S. 181.

In demselben Jahr ist Gina Kaus gezwungen, nach Amerika zu fliehen und gerät ein weiteres Mal in Konflikt mit der Erwartungshaltung der Verlage. Der amerikanische Verlag Viking Press, bei dem die so erfolgreiche Biografie *Katharina die Große* erschienen war, lehnte *Der Teufel nebenan* ab und entschied sich stattdessen für Werfels *Der veruntreute Himmel*. Die schwierige Beziehung zwischen Kaus und Werfel wurde bereits thematisiert. Noch im Jahr zuvor hatte die Autorin in einem Briefwechsel mit Alice Rühle-Gerstel geschrieben: „Wenn ich trotzdem postwendend antworte, so erstens, weil ihr Brief mich, ich weiß gar nicht warum, sehr aufgemuntert hat und zweitens weil ihnen Werfel nicht geantwortet hat und ich Wert darauf lege, mich in Allem und Jedem von ihm zu unterscheiden [...]“. ¹¹⁸³

Dass Franz Werfel der Nutznießer dieser Verlagsentscheidung war, muss sie für Gina Kaus umso schwerer erträglich gemacht haben. Ganz zu schweigen von den finanziellen Folgen, denn Gina Kaus, die fest mit einer Übernahme des Buches gerechnet hatte, war nun nach ihrer Flucht ohne jedes Einkommen. Zudem blieb die Ablehnung kein Einzelfall. „Ich hielt dieses Buch für außerordentlich gelungen, doch der Versuch, es bei einem anderen Verleger anzubringen, schlug ebenfalls fehl. Schließlich gab ich es einem guten Agenten, aber auch er brachte es nicht an.“ ¹¹⁸⁴

Die Wirkung des Geschriebenen stellte sich für Gina Kaus als unkontrollierbar heraus: Das nicht sehr geliebte *Überfahrt* war ein Erfolg gewesen, allerdings auch die Biografie Katharinas, zu der die Autorin einen persönlichen Bezug entwickelte und bei der, ein einziges Mal, Kaus' eigene Erwartungshaltung mit der Erwartungshaltung des Publikums und des Verlags übereinzustimmen schien. Derselbe Verlag, der von diesem Erfolg profitierte, lehnte aber schon den nächsten Roman wieder ab. Hier ist ein deutlicher Unterschied zu Vicki Baum zu erkennen, der eine kontinuierliche, den Erwartungen des Publikums entsprechende Romanproduktion gelang. Grund hierfür ist wohl, dass sich Gina Kaus

¹¹⁸³ Brief Gina Kaus an Alice Rühle-Gerstel, 5. Januar 1938, in: Andrea Capovilla: Entwürfe weiblicher Identität in der Moderne. Milena Jesenská, Vicki Baum, Gina Kaus, Alice Rühle-Gerstel. Studien zu Leben und Werk, Oldenburg 2004, (= Literatur und Medienwissenschaft, Bd. 94), S. 167-172, S. 172.

¹¹⁸⁴ Gina Kaus, Von Wien nach Hollywood, S. 192.

zwar der Publikumserwartungen bewusst war, es ihr jedoch nicht wie Baum gelang, die eigenen Erwartungen im Schreibprozess auszublen- den, so wie sie überhaupt während des Schreibens, mit Ausnahme von *Überfahrt*, nicht wie Baum zwischen einer ‚anspruchsvollen‘ und ‚nicht anspruchsvollen‘ Schreibweise unterschied. Baum wiederum war derart perfektioniert darin, die Publikumserwartungen zu erfüllen, dass es ihr auch in den ihrer Meinung nach ‚anspruchsvolleren‘ Büchern nicht gelang, das stilistisch bewährte Schreibmuster abzulegen, sodass sich die Bücher lediglich in ihrer thematischen Wahl unterschieden. Obwohl beide mit sehr ähnlichen an sie gerichteten Erwartungshaltungen zu kämpfen hatten, zeigte sich die Konsequenz für Kaus eher darin, dass es der Öffentlichkeit nur zeitweise gelang ihr Werk einzuordnen, während es Vicki Baum selbst nicht mehr gelungen war, dieser Einordnung in ihrem eigenen Schreibstil zu entfliehen. Die enorme Anpassungsfähig- keit Baums führte zu einer großen literarischen Präsenz, wenn auch beschränkt auf das Feld der Masseliteratur. Die Unfähigkeit Gina Kaus’, sich den Erwartungen anzupassen, führte letztlich zu ihrem lite- rarischen Verstummen.

Im Exil lebte Gina Kaus von Auftragsarbeiten für die Filmindustrie, auf die sie - im Gegensatz zu den „Nobelemigranten“¹¹⁸⁵ Franz Werfel, Thomas Mann, Lion Feuchtwanger, oder auch Vicki Baum - aus finan- ziellen Gründen angewiesen war.¹¹⁸⁶ Das Manuskript *Xanthippe oder die Pest in Athen*, das sie in den 1940ern begonnen hatte, bleibt unvollendet und unveröffentlicht. In ihrem Nachlass findet sich auch das ebenfalls unveröffentlichte Romanmanuskript *Das Mädchen auf Staatskosten/Au frais de la princesse*, das wahrscheinlich noch im französischen Exil ent- standen ist¹¹⁸⁷, sowie der Ausschnitt aus einem Manuskript, das Kaus an eine New Yorker Literaturagentur geschickt und mit dem Titel verse-

¹¹⁸⁵ Ebd., S. 206.

¹¹⁸⁶ Vgl. ebd., S. 209: „Es war sicherlich nicht gut für meine Reputation, dass ich jeden Job annahm, auch wenn mir die Geschichte nicht gefiel, oder wenn ich das Gefühl hatte, dass sie mir nicht lag, aber ich brauchte das Geld.“

¹¹⁸⁷ Gina Kaus: „Das Mädchen auf Staatskosten“, [Manuskript], o. O. o. D., aus: Nachlaß Gina Kaus, EB 96/082, III.A.002, Deutsche Nationalbibliothek. Deutsches Exilarchiv 1933-1945, Frankfurt a. Main. Der Roman spielt in den Jahren 1937/38. Das Manuskript ist sehr flüchtig, wahrscheinlich innerhalb kurzer Zeit geschrieben.

hen hatte: „*Mary Templeton*“ (tentative title). A Novel by Gina Kaus (Author of *CATHERINE THE GREAT*, etc.).

Gina Kaus schreibt in einem Brief von 1962, wahrscheinlich als Antwort auf den Fragekatalog eines deutschen Journalisten: „Ich habe jetzt viele Jahre kein neues Buch geschrieben. Das haengt mit meiner Abwesenheit vom deutschen Sprachraum zusammen. Es faellt mir schwer, deutsch zu schreiben und die englische Sprache habe ich niemals genuegend erlernt.“¹¹⁸⁸ Diese Aussage überrascht zwar, da Gina Kaus nach ihrem Schulabschluss versucht hatte, als Englischlehrerin zu arbeiten; ihre mangelhaften Sprachkenntnisse werden aber von der Autorin auch in ihrer Autobiografie an mehreren Stellen angeführt.¹¹⁸⁹ Dass die Abwesenheit vom deutschen Sprachraum nicht folgenlos blieb, zeigt sich auch an den Rechtschreibfehlern und sprachlichen Unsicherheiten in ihren in den USA geschriebenen Briefen. Als alleinigen Grund für das Abbrechen der Romanproduktion kann man die Sprachprobleme jedoch sicher nicht heranziehen, da sich die Schreibschwierigkeiten schon vor ihrer Flucht aus Wien deutlich bemerkbar gemacht hatten. In einem Gespräch mit Gabriele Kreis nennt sie auf die Frage, warum sie keinen Roman mehr geschrieben habe, neben den Sprachproblemen einen weiteren Grund: „Sie habe kein Thema.“¹¹⁹⁰ Inwieweit ihre Tablettenabhängigkeit eine Rolle spielte muss offenbleiben. Gina Kaus war seit Ende der 1930er süchtig nach Schlaftabletten. In ihrer Autobiografie schreibt sie: „Zweimal mußte morgens eine Ambulanz kommen und mich in ein Krankenhaus bringen, wo man mir den Magen auspumpte.“

¹¹⁸⁸ Gina Kaus, Brief an Peter Haase, Los Angeles 3. April 1962, zitiert aus: Nachlaß Gina Kaus EB 96/082, I.C.010, Deutsche Nationalbibliothek. Deutsches Exilarchiv 1933-1945, Frankfurt a. Main.

¹¹⁸⁹ Vgl. hierzu Gina Kaus, *Von Wien nach Hollywood*, S. 194: „Natürlich besprach ich alles ausführlich mit meinem Agenten, aber ich konnte keine Kurzgeschichte anbieten, die sich für ein amerikanisches Magazin geeignet hätte. Ich konnte auch keine schreiben. Ich konnte sie nicht einmal lesen, ich verstand nicht, worauf es ankam.“ Außerdem ebd., S. 162: „Ich brauchte einen neuen Ansporn und fuhr nach Amerika ... ich mußte oft sprechen, was ich nicht gern tat, denn mein Englisch war mangelhaft, und Hitler, das einzige Thema, das ich interessant genug dafür fand, interessierte die Amerikaner ebensowenig wie die Engländer.“

¹¹⁹⁰ Gabriele Kreis: *Frauen im Exil. Dichtung und Wirklichkeit*, 2. Aufl., Düsseldorf 1984, S. 186.

Einmal fiel ich beim Aufstehen um, brach mir einen Hüftknochen, und seither linke ich.“¹¹⁹¹

Anlässlich Kaus' 60. Geburtstag schrieb Otto Soyka 1954 noch hoffnungsfroh: „Hollywood ist für sie die neue Heimat geworden. Dort hat sie ihr Haus, ihren Swimming pool, die Schreibmaschine für künftige Romane auch.“¹¹⁹² Tatsächlich schreibt Gina Kaus in den auf *Der Teufel nebenan* noch folgenden sechsundvierzig Lebensjahren keinen einzigen Roman mehr. Ein Jahr nach dem Erscheinen ihrer Autobiografie beschäftigt Gina Kaus sich 1980 noch einmal mit einem Romanprojekt, das sie aber aus gesundheitlichen Gründen nicht mehr zu Ende führen kann. In dem ebenfalls undatierten Manuskript *Lebensabend* lässt Gina Kaus ihre Protagonistin sagen:

„Auch mein Leben ist nicht mehr was es war,‘, sagte Melissa geduldig. „Meine Kinder, meine Enkel sind im ganzen Land verstreut... ein paar Ansichtskarten, das ist alles. Meine Buecher – Du weißt, dass meine beiden letzten Buecher so gut wie durchgefallen sind. Ich setze mich an meine Schreibmaschine, nicht wie frueher zum Vergnuegen, aus Bueuerfnis, sondern weil ich sonst nichts zu tun habe. Trotzdem – ich lebe gern.“¹¹⁹³

Dass Gina Kaus ihre Protagonistin in der Erzählung kurz darauf ums Leben kommen lässt, mag vielleicht auch einen kleinen Einblick in die Gemütsverfassung der Autorin geben.

¹¹⁹¹ Gina Kaus, *Von Wien nach Hollywood*, S. 138.

¹¹⁹² Otto Soyka: Gina Kaus. Zu ihrem 60. Geburtstag, in: *Die Presse*, Wien 21. Oktober 1954, zitiert aus: *Nachlaß Gina Kaus* EB 96/082, IV.C.001, Deutsche Nationalbibliothek. Deutsches Exilarchiv 1933-1945, Frankfurt a. Main.

¹¹⁹³ Gina Kaus: „*Lebensabend*“, [Manuskript], o. O. o. D., S. 26f., zitiert aus: *Nachlaß Gina Kaus*, EB 96/082, III.C.006, Deutsche Nationalbibliothek. Deutsches Exilarchiv 1933-1945, Frankfurt a. Main.

6.2. Analyse der zeitgenössischen Rezeption

6.2.1. Vicki Baum

Mit den Romanen *stud. chem. Helene Willfüer* und *Menschen im Hotel* erlebte Vicki Baum ihren Durchbruch zur „Starautorin“¹¹⁹⁴. *Stud. chem. Helene Willfüer*, das stärker rezeptiert wurde als jedes andere Buch Vicki Baums zuvor¹¹⁹⁵, verzeichnete 1930 bereits eine Auflage von 60.000 Exemplaren. *Menschen im Hotel* lag, bei einer Startauflage von 10.000 im Juni 1929, im Februar 1931 bei 56.000 verkauften Exemplaren.¹¹⁹⁶ Die von Ullstein vorgenommene „multimediale Vermarktung nach amerikanischem Vorbild“¹¹⁹⁷ machte Vicki Baum zur „öffentlichen Person“¹¹⁹⁸, die „fortan auch von ihrer persönlichen Prominenz“¹¹⁹⁹ lebte. Ihr wachsender Erfolg lässt sich, wie Lynda J. King darstellt, auch an der Größe der verwendeten Autorenporträts ablesen. Handelte es sich bei der Fotografie, mit der *Feme* beworben wurde, um einen „two-by-two-inch, dark and indistinct shot of her face“¹²⁰⁰, zeigte das in der BIZ veröffentlichte große Foto bei der Werbekampagne zu *stud. chem. Helene Willfüer* Vicki Baum „more chic and modern and more resolute“¹²⁰¹. Bei der Kampagne zu *Menschen im Hotel* schließlich wurden verstärkt Bilder

¹¹⁹⁴ Nicole Nottelmann, Vicki Baum, in: Britta Jürgs, Leider hab ich's Fliegen ganz verlernt, S. 36. Vgl. hierzu Lynda J. King, The Image of Fame, in: The German Quarterly, Bd. 58/Nr. 3 (1985), S. 378, zitiert aus: Archiv John M. Spalek zu Vicki Baum, EB 95/26, Deutsche Nationalbibliothek. Deutsches Exilarchiv 1933-1945, Frankfurt a. Main: „By mid-decade, Baum had an image, but one shared with any number of other writers in Ullstein's literary factor; she was a minor figure on the literary scene. [...] The turning point in her career was the serialization of *stud. chem. Helene Willfüer* in Ullstein's weekly magazine, the *Berliner Illustrierte Zeitung* (sic) (circulation 1,900,000) which began in October 1928, and the appearance of the novel in book form in 1929.“

¹¹⁹⁵ Vgl. Lynda J. King, Best-sellers by Design, S. 99.

¹¹⁹⁶ Vgl. Kornelia Vogt-Praclik, Bestseller in der Weimarer Republik 1925-1930, S. 134.

¹¹⁹⁷ Nicole Nottelmann, Vicki Baum, in: Britta Jürgs, Leider hab ich's Fliegen ganz verlernt, S. 44.

¹¹⁹⁸ Ebd., S. 45.

¹¹⁹⁹ Ebd.

¹²⁰⁰ Lynda J. King, Best-sellers by Design, S. 108.

¹²⁰¹ Ebd., S. 87.

eingesetzt.¹²⁰² Die von Ullstein veranlasste künstliche Veränderung von Baums Erscheinungsbild, durch das Färben der Haare, einen modernen Haarschnitt und neue Kleidung, wurde dabei von Zeitgenossen als authentisch erlebt, wie eine Feststellung Curt Riess' zeigt: „Daß sie vierzehn Jahre älter war als ich bedeutete überhaupt nichts. Sie war – zumindest für mich – zeitlos. Und ich weiß nicht, ob ihre blonden Locken schon damals gefärbt waren. Mir erschienen sie echt. Mir erschien Vicki Baum überhaupt echt. Und nicht nur mir.“¹²⁰³

Stud. chem. Helene Willfüer sollte Vicki Baum durch das sozialkritische Thema des Romans als ‚ernsthafte‘ Autorin etablieren. Tatsächlich waren die betreffenden Rezeptionen nicht nur „longer and more specific than those in the past“¹²⁰⁴, sondern richteten ihren Fokus meist auf die „positive social message the novel carried for readers among the general public“¹²⁰⁵. Das von Nicole Nottelmann hervorgehobene „feine[...] Gespür für Themen“¹²⁰⁶ geht jedoch, zumindest in diesem Fall, auf die Rechnung Hermann Ullsteins, der das Thema vorgegeben hatte. Nicht bei allen aber stieß der Roman auf Akzeptanz. Von konservativer Seite erntete die Protagonistin Helene zum Teil harsche Kritik.¹²⁰⁷ Vicki Baum erinnert sich an Vorhaltungen, „das Buch sei schlimmer als Pornographie eine schamlose, schweinische Sensationsmache“.¹²⁰⁸

¹²⁰² Ebd., S. 107.

¹²⁰³ Curt Riess, *Meine berühmten Freunde*, S. 213.

¹²⁰⁴ Lynda J. King, *The Image of Fame*, in: *The German Quarterly*, Bd. 58/Nr. 3 (1985), S. 381, zitiert aus: Archiv John M. Spalek zu Vicki Baum, EB 95/26, Deutsche Nationalbibliothek, Deutsches Exilarchiv 1933-1945, Frankfurt a. Main.

¹²⁰⁵ Ebd.

¹²⁰⁶ Nicole Nottelmann, Vicki Baum, in: Britta Jürgs, *Leider hab ich's Fliegen ganz verlernt*, S. 42.

¹²⁰⁷ Siehe Lynda J. King, *Best-sellers by Design*, S. 104: „Response to Baum's novel was not all positive. Conservative critics attacked the novel for its immorality or negative image of young women.“

¹²⁰⁸ Vicki Baum, *Es war alles ganz anders*, S. 349. Vgl. hierzu auch Sten Nadolny, *Ullsteinroman*, S. 393: „Befreundet ist sie [Rosie Gräfenberg, Anm. d. Verf.] seit Jahren mit Vicki Baum, deren Roman ‚stud. chem. Helene Willfüer‘ von Hermann Ullstein angeregt, dann aber vom Verlag auf Eis gelegt worden ist, weil er ‚pornographisch‘ sei. Rosie Gräfenberg hat damals das Manuskript gegengelesen: von Pornographie keine Rede. Der Roman wird schließlich herausgebracht und ist ein großer Erfolg – bei den Frauen.“

Von anderer Seite hingegen kam der Vorwurf der Unglaubwürdigkeit, der sich gegen Baums Vorgehen richtete, die soziale Problematik in ein privates Happy End zu überführen: „Wenn Vicki Baum zeigt, daß man auch als uneheliche Mutter sich durchsetzen kann, so stimmt das wohl, aber ihr Weg ist kein Weg für ihre Leserinnen, denn sie werden nicht, wie Helene Willfüer, durch eine Erfindung berühmt werden und zum Schluß einen Professor heiraten.“¹²⁰⁹

Zurecht stellt sich Hartmut Vollmer aufgrund der sehr unterschiedlichen Kritikpunkte folgende Frage: „Wie ist eine Romanprotagonistin zu erklären, der sowohl Sachlichkeit als auch Unsachlichkeit – zum Lob und zum Vorwurf – attestiert wird? Die sowohl unzeitgemäß als auch höchst modern, sowohl wirklich als auch unwirklich erscheint?“¹²¹⁰ Zu allgemein lautet dagegen die Antwort, es handle sich bei diesen Antagonismen um „eine Konsequenz der polymorphen Charaktere in den zwanziger Jahren“¹²¹¹. Vielmehr sind diese auf Vicki Baums Bemühen zurückzuführen, wie explizit bei *Menschen im Hotel*, auch schon bei *stud. chem. Helene Willfüer* ein ‚anspruchsvolles‘ und ein ‚angepasstes‘ Schreibkonzept zu vereinen. Nicole Nottelmann spricht diesbezüglich von einer „Strategie der Ambiguität“¹²¹², die sie als Baums ‚Erfolgsrezept‘ bezeichnet. Dennoch bleibt fraglich, ob diese Ambiguität tatsächlich für den Erfolg verantwortlich gemacht werden kann, vor allem, weil sie in der Rezeption des Romanes *Menschen im Hotel* kaum wahrgenommen wurde, wie von der Autorin selbst beklagt.

Obwohl *Menschen im Hotel* aufgrund des bereits bestehenden Bekanntheitsgrades der Autorin weniger beworben wurde als *stud. chem. Helene Willfüer*¹²¹³, wird in erster Linie dieser Roman oder auch nur dessen Verfilmung mit dem Markennamen ‚Vicki Baum‘ verknüpft. So erinnert sich Hilda von Born-Pilsach 1962:

Vicki Baum? Jeder verbindet sofort eine Vorstellung mit diesem Namen.
Sogar meine Putzfrau weiß ihn zu rubrizieren, wenn auch vielleicht haupt-

¹²⁰⁹ Anonymus: Frauen und Liebesgeschichten, in: Die Literarische Welt, 7. Jg./Nr. 12 (1931), S. 9.

¹²¹⁰ Vollmer H., Liebes(ver)lust, S. 270.

¹²¹¹ Ebd.

¹²¹² Nicole Nottelmann, Strategien des Erfolgs, S. 294.

¹²¹³ Vgl. Lynda J. King, Best-sellers by Design, S. 112.

sächlich wegen des Films ‚Menschen im Hotel‘, der doch nur eine Ausstrahlung der Urbilder ist, die diesen Namen weltberühmt gemacht haben.¹²¹⁴

Wurde bei *stud. chem. Helene Willfüer* von der Kritik noch die Aufklärungsleistung gegenüber einem Massenpublikum lobend erwähnt - was ganz dem Vermarktungskonzept Ullsteins entsprach, Vicki Baum als „a serious author who was able to entertain, as well“¹²¹⁵ zu etablieren -, so erweist sich Vicki Baum mit *Menschen im Hotel* als sicherer Massenmagnet und Kassenschlager. Ein Fakt, der verstärkt negative Kritik nach sich zog. Die abwertende Erwähnung des weiblichen Reinigungspersonals (‚Sogar meine Putzfrau...‘) als Leserin, oder möglicherweise nur Konsumentin eines für die ‚Nicht-Leser‘ aufbereiteten Baum-Produkts zeigt dies deutlich. Man verbannte Vicki Baum in das Feld der Massenliteratur: “Most reviewers, but especially the major critics like Kerr and Ihering in Berlin and Lothar and Ullmann in Vienna, accused her of doing anything necessary to sell her products by catering to the general public, something they automatically condemned.”¹²¹⁶

Vicki Baum, obgleich sie selbst die Haltung einnahm, dass erfolgreiche Literatur nicht zugleich ‚anspruchsvolle‘ Literatur sein könne, sah in diesem Urteil die Ursache dafür, dass die Ironie des Romans nicht wahrgenommen wurde.¹²¹⁷ Auch positiv wurde *Menschen im Hotel* vielfach nur als „ein amüsanter Unterhaltungsroman voll Spannung und Leidenschaften des Untergangs“¹²¹⁸ rezipiert. Das Problem war offensichtlich, dass die massenwirksamen Elemente den Leseindruck dominierten und die Kommerzialität des Textes von der Kritik zusätzlich im besonderen Maße herausgestellt wurde.

¹²¹⁴ Hilda von Born-Pilsach: Vicki Baum, in: Die Bücher-Kommentare, 4. Quartal 1962, S. 37, zitiert aus: Archiv John M. Spalek zu Vicki Baum, EB 95/26, Deutsche Nationalbibliothek. Deutsches Exilarchiv 1933-1945, Frankfurt a. Main.

¹²¹⁵ Lynda J. King, Best-sellers by Design, S. 85.

¹²¹⁶ Ebd., S. 112.

¹²¹⁷ Vgl. hierzu auch Lynda J. King, The Image of Fame, in: The German Quarterly, Bd. 58/Nr. 3 (1985), S. 388, zitiert aus: Archiv John M. Spalek zu Vicki Baum, EB 95/26, Deutsche Nationalbibliothek. Deutsches Exilarchiv 1933-1945, Frankfurt a. Main.

¹²¹⁸ Manfred Georg: Menschen im Hotel. Vicky Baums Roman als Garbo-Film, in: Tempo, Nr. 39 (1933), zitiert aus: Archiv John M. Spalek zu Vicki Baum, EB 95/26, Deutsche Nationalbibliothek. Deutsches Exilarchiv 1933-1945, Frankfurt a. Main.

Wo die von Nicole Nottelmann hervorgehobene Kombination von „traditionellen Schemata der Unterhaltungsliteratur [...] mit Elementen der Neuen Sachlichkeit und der Literarischen Moderne“¹²¹⁹ wahrgenommen wurde, die dem von Ullstein forcierten Image der zugleich ‚unterhaltenden‘ und ‚ernsthaften‘ Autorin entsprach, wurde sie von Zeitgenossen als schwer zu definierende Zwitterstellung wahrgenommen:

Seit den Tagen, da wir in der guten alten Berliner Illustrierten ‚Menschen im Hotel‘ und ‚stud. chem. Helene Willfürer‘ in Fortsetzungen verschlangen, wandelt Vicki Baum auf dem schmalen Grat zwischen Literatur und Unterhaltung, zwischen Zeit- und Moderoman, zwischen literarischer Monde und Demimonde.¹²²⁰

In den vielfach ablehnenden Beurteilungen zeitgenössischer Kritiker¹²²¹ war jedoch die Zuordnung Vicki Baums zum Feld der Massenkultur inzwischen so unwiderruflich, dass die konstatierten neusachlichen Elemente nicht zu einer Aufwertung des Romans führten. Hinzu kommt: Während Vicki Baum mit ihrem ‚neusachlichen Roman‘ Erfolge feierte, hatte die Neue Sachlichkeit ihren innovativen Charakter bereits wieder eingebüßt. 1930 wandte sich Joseph Roth, Verfasser des 1924 erstmals in der *Frankfurter Zeitung* abgedruckten Romans *Hotel Savoy*, entschieden vom neusachlichen Erzählen ab.¹²²² Der Titel des Romans, so erinnert sich Vicki Baum, wurde geradezu zu einem Synonym für ‚Massenkultur‘:

Jedesmal wenn ich in einer schlechten Kritik eines schlechten Machwerks lese, es sei wieder einmal so ein ‚Grand Hotel‘, komme ich mir vor wie eine unschuldige, eigentlich doch ganz nette Großmutter Dutzender von Mißgeburten, Übeltätern, Schurken, Strolchen und Landstreichern.¹²²³

¹²¹⁹ Nicole Nottelmann, Vicki Baum, in: Britta Jürgs, *Leider hab ich's Fliegen ganz verlernt*, S. 34.

¹²²⁰ Auf schmalen Grat, in: *Der Tagesspiegel*, Nr. 1934 (1952), zitiert aus: Archiv John M. Spalek zu Vicki Baum EB 95/26, Deutsche Nationalbibliothek. Deutsches Exilarchiv 1933-1945, Frankfurt a. Main.

¹²²¹ Vgl. Nicole Nottelmann, *Die Karrieren der Vicki Baum*, S. 148.

¹²²² Joseph Roth: Schluß mit der „Neuen Sachlichkeit“, in: *Die Literarische Welt*, 6. Jg./Nr. 3 (1930), S. 3f. u. 6. Jg./Nr. 4 (1930), S. 7f.

¹²²³ Vicki Baum, *Es war alles ganz anders*, S. 404.

Die Übersetzung in das Massenmedium Film verstärkte diese Einordnung noch. Auf den großen Erfolg der multimedialen Verwertung ist wohl auch die Einordnung von *Menschen im Hotel* als „original version of the *hotel genre*“¹²²⁴ zurückzuführen, obwohl es bereits zuvor Romane wie auch Filme gegeben hatte, die sich das Hotel als Schauplatz gewählt hatten. Auch Thomas Mann beschränkt sich im *Zauberberg* und in *Der Tod in Venedig* auf den Handlungsort Sanatorium bzw. Grand Hotel und deren näheres Umfeld.¹²²⁵ Wie schon bei der Figur des *Ulle* ist auch hier eine Beeinflussung Vicki Baums durch ihr großes Vorbild Thomas Mann nicht auszuschließen. Allerdings befinden sich die bei Baum geschilderten Räume nicht mehr „außerhalb des Alltags und über den Dingen des Flachlands“¹²²⁶, sondern ihr darf, nach Sabina Becker, der Verdienst zugesprochen werden das Hotel als „Paradigma der Großstadt und der Moderne“¹²²⁷ begriffen und „erstmalig literarisch gestaltet zu haben“¹²²⁸.

In jüngster Zeit gerät das von Baum als ‚ironisch‘ bezeichnete Schreibkonzept zum Teil in den Blickpunkt der Rezeption, ebenso wie der unverkennbare Zeitbezug. Nicole Nottelmann behauptet, dass erst der Roman *Menschen im Hotel*, den sie als „bis heute unterschätzt[...]“¹²²⁹ bezeichnet, „ihr [Vicki Baums] Werk literaturhistorisch haltbar macht“¹²³⁰. Sten Nadolny schreibt:

Vicki Baum hat – wie jeder Autor dieser Welt – mit Romanen angefangen, die ungeheuer begabt, aber nicht recht gelungen waren. Sie hat dann bemerkenswert rasch mit Romanen weitergemacht, die überaus routiniert,

¹²²⁴ Lynda J. King, *Best-sellers by Design*, S. 156.

¹²²⁵ Siehe auch Cordula Seger: *Grand Hotel. Schauplatz der Literatur*, Köln 2005, S.183.

¹²²⁶ Ebd., S. 269.

¹²²⁷ Sabina Becker, *Großstädtische Metamorphosen*, in: Dies. (Hg.), *Jahrbuch zur Literatur der Weimarer Republik*, [In Zusammenarbeit mit Eckhard Faul und Rainer Marx Bd. 5], S. 188.

¹²²⁸ Ebd.

¹²²⁹ Nicole Nottelmann, Vicki Baum, in: Britta Jürgs, *Leider hab ich’s Fliegen ganz verlernt*, S. 35.

¹²³⁰ Ebd.

aber nicht immer glaubhaft waren. Aber mindestens ein Roman ragt hoch über die eine wie die andere Sorte hinaus: ‚Menschen im Hotel‘.¹²³¹

Hartmut Vollmer hingegen bemerkt, nur marginal über die Rezeptionstradition hinausgehend, der Roman gäbe - „bei aller Trivialität - Auskunft über das Lebensgefühl und den Zeitgeist der zwanziger Jahre“¹²³².

6.2.2. Gina Kaus

Von Vicki Baum erschienen nach *Menschen im Hotel* bis zu ihrem Tod in regelmäßigen Abständen noch neunzehn weitere Romane. Gina Kaus, obwohl sie Vicki Baum um Jahrzehnte überlebte, veröffentlichte nur noch zwei Romane nach dem Erscheinen von *Überfahrt* und *Morgen um Neun*. Sibylle Mulot bezeichnet in ihrem Nachwort zur Autobiografie diese vier Romane als „Gina Kaus’ eigentliches Œuvre: vier Roman-Meisterwerke“¹²³³, die sie alle ohne Unterscheidung, im Gegensatz zu Gina Kaus selbst, als ‚Unterhaltungsromane‘ bezeichnet, obwohl es ihrer Meinung nach „schwer fällt, sie auf der Unterhaltungsebene festzumachen“¹²³⁴.

„In Wien, ihrer Heimat, wissen heute nur noch Wenige von ihr“¹²³⁵, klagte Milan Dubrovic 1986, im Jahr nach Gina Kaus Tod. Als mögliche Ursachen nennt er zum einen das „verdrängungssüchtige[...] Gegenwartsbewußtsein“¹²³⁶, zum anderen, dass sie „von einem arrogant manipulierenden Literaturbetrieb herablassend in das Abseits kultivierter Unterhaltungslektüre verwiesen“¹²³⁷ worden war. Tatsächlich scheint sich die Flexibilität, mit der sich Gina Kaus durch das literarische Feld

¹²³¹ Sten Nadolny, Über Vicki Baum, in: Ulrich Janetzki (Hg), *Begegnungen – Konfrontationen*, S. 122-136, S. 133.

¹²³² Hartmut Vollmer, *Liebes(ver)lust*, S. 92.

¹²³³ Sibylle Mulot, Nachwort, in: Gina Kaus, *Von Wien nach Hollywood*, S. 247.

¹²³⁴ Ebd., S. 247f.

¹²³⁵ Milan Dubrovic, *Die Weissagung des Teiresias*, in: *Die Presse*. Spectrum, Wien 17./18. Mai 1986, zitiert aus: *Nachlaß Gina Kaus*, EB 96/082, IV.C.002, Deutsche Nationalbibliothek. Deutsches Exilarchiv 1933-1945, Frankfurt a. Main.

¹²³⁶ Ebd.

¹²³⁷ Ebd.

bewegt hat, nicht auf ihre Kritiker übertragen zu haben. Wer sie als ‚Unterhaltungsautorin‘ klassifiziert, nimmt auch nur die ‚Unterhaltungsautorin‘ Gina Kaus wahr, wie etwa Christa Rotzoll in einer Rezension von 1979, in der sie schreibt:

Gleichwohl war bereits die junge Gina als Komödien- und Roman-Autorin sehr hübsch im Geschäft. Zwei Romane, beide haben auch als Filmstoffe gedient, hatte ich noch zur Hand: ‚Der Teufel nebenan‘ und ‚Überfahrt‘ [...]. Den Büchern kommt die nähere Bekanntschaft der Verfasserin mit Geldleuten und Ärzten sehr zugute, auch ihr Vorrat an erotischen Konflikten und der Hang zur Seelenmedizin. Gina Kaus weiß, wie Millionen unterhalten werden.¹²³⁸

Was Christa Rotzoll von der ‚jungen Gina‘ bezeichnenderweise noch ‚zur Hand‘ hatte, waren also die Romane *Die Überfahrt*, mit dem Gina Kaus den Schritt ins Feld der Massenerliteratur vollzogen hatte, und Kaus‘ letzter veröffentlichter Roman *Der Teufel nebenan* (1955 wieder aufgelegt unter dem Titel *Teufel in Seide*). Der Roman *Die Verliebten* scheint sich für Rotzoll nicht in das Schema einordnen zu lassen und bleibt folglich unerwähnt. Immerhin aber verfügte Rotzoll noch über die Buchausgaben. Armin Biergann erinnert sich zu Lebzeiten der Autorin 1979 in der *Kölnischen Rundschau* nur noch: „Nach 1945 hat sie übrigens noch ein paar deutsche Filme geschrieben, darunter die Lilli-Palmer-Streifen ‚Wie ein Sturmwind‘ und ‚Teufel in Seide‘.“¹²³⁹

Der Roman *Teufel in Seide* ist zwar nach dem Krieg in Deutschland doch noch ein Erfolg, aber nur als ‚Buch zum Film‘, der im gleichen Jahr (1955) in die Kinos kam. Während Vicki Baum durch die Verfilmung von *Menschen im Hotel* „zu der bekannten Autorin des ‚netten alten Films da“¹²⁴⁰ wurde, verknüpfte man jedoch mit der Verfilmung *Teufel in Seide*, da das Buch erst in Zusammenhang mit dem Film er-

¹²³⁸ Christa Rotzoll: Frauen-Leben, -Liebe, auch: Literatur?, in: Die Zeit, Hamburg 16. November 1979, zitiert aus: Nachlaß Gina Kaus EB 96/082, IV.C.002, Deutsche Nationalbibliothek. Deutsches Exilarchiv 1933-1945, Frankfurt a. Main.

¹²³⁹ Armin Biergann: Eine Zeugin des alten Europa. Memoiren der Schriftstellerin und Filmautorin Gina Kaus, in: Kölnische Rundschau, Köln 15. Juni 1979, zitiert aus: Nachlaß Gina Kaus EB 96/082, IV.C.002, Deutsche Nationalbibliothek. Deutsches Exilarchiv 1933-1945, Frankfurt a. Main.

¹²⁴⁰ Vicki Baum, Es war alles ganz anders, S. 403.

schiene und auch international zuvor nicht erfolgreich gewesen war, in erster Linie den Namen der Schauspielerin Lilli Palmer. Sie erhielt 1956 für die Rolle den Bundesfilmpreis.¹²⁴¹

Wer wie die oben genannte Christa Rotzoll Gina Kaus als ‚Unterhaltungsautorin‘ wahrnimmt, für den liegt auch der Vergleich mit der erfolgreichen Kollegin Vicki Baum nahe:

Das Fachgebiet und auch sehr viele Tugenden hat sie mit ihrer Freundin Vicki Baum gemeinsam. Beide kommen mit der Würde, der Bescheidenheit und auch der Lust des guten Handwerkers gerechtfertigten Kundwünschen nach. Allerdings brachte die Baum die farbigere Sprache mit und mehr Humor.¹²⁴²

Mit dem Urteil ‚farbigere Sprache‘ ist wohl ihr emotionaler Stil gemeint, in dem zahlreiche Adjektive verwendet werden, im Gegensatz zu Kaus‘ reduziertem, neutralem Erzählton, der sich für viele weder mit ‚weiblichem‘ noch mit ‚unterhaltendem‘ Erzählen vereinbaren ließ.

Deutlich unverblümter als Rotzoll urteilt Hans Heinz Hahn, der die literarische Karriere Gina Kaus‘ wie folgt zusammenfasst: „Sie war eine kleinere Vicki Baum, ein liebenswürdiges Kommerztalent, das bald beim Film gelandet ist.“¹²⁴³ Aber auch die positive Bewertung von Hilde Spiel resultierte aus dem Vergleich zwischen Vicki Baum und Gina Kaus, dessen Basis immer darin lag, beide Autorinnen um die ‚bessere‘ Platzierung im Feld der Massenproduktion in Konkurrenz treten zu lassen, wobei ein besonderer Anreiz noch darin zu bestehen schien, dass die zwei Frauen miteinander befreundet waren: „Ihre Erfahrungen, ihre subtile Menschenkenntnis gingen ein in alles, was sie schrieb, und

¹²⁴¹ Vgl. hierzu Sibylle Mulot, Nachwort zu Teufel in Seide, in: Gina Kaus, Teufel in Seide, S. 283-294, S. 294: „[...] ‚Teufel in Seide‘ und Lilli Palmer sind eine feste Verbindung eingegangen.“

¹²⁴² Rotzoll, Chr., Frauen-Leben, -Liebe, auch: Literatur?, in: Die Zeit, Hamburg 16. November 1979, zitiert aus: Nachlaß Gina Kaus EB 96/082, IV.C.002, Deutsche Nationalbibliothek. Deutsches Exilarchiv 1933-1945, Frankfurt a. Main.

¹²⁴³ Hans Heinz Hahn: Freundin bedeutender Männer. Die Wienerin Gina Kaus erzählt ihr Leben, in: AZ Tagblatt für Österreich, Nr. 119 (1979), zitiert aus: Nachlaß Gina Kaus, EB 96/082, IV.C.002, Deutsche Nationalbibliothek. Deutsches Exilarchiv 1933-1945, Frankfurt a. Main.

sie schrieb so gut wie, wenn nicht besser als ihre Freundin Vicky Baum [...]“.¹²⁴⁴

Nur wenigen scheint es in den späteren Jahren noch gelungen zu sein, mehr in Gina Kaus zu sehen als die ‚Unterhaltungsautorin‘. So schreibt zum Beispiel der langjährig mit Gina Kaus befreundete Robert Neumann in einem privaten Brief an die Autorin von 1959: „Sie sind meiner Überzeugung nach die Frau, und die einzige Frau, die das Erbe der Colette antreten kann.“¹²⁴⁵

Franz Blei im übrigen schweigt sich über seinen ehemaligen Schützling schon 1931 aus, also vor Erscheinen von *Die Überfahrt*, aber nach der Fehlplatzierung der *Verliebten*. Von der *Literarischen Welt* nach „Verfasserinnen einer Belliteratur von hohem Rang“¹²⁴⁶ gefragt, fallen ihm nur zwei deutschsprachige Autorinnen ein: Regina Ullmann und die 1871 geborene Enrica von Handel-Mazetti, Verfasserin christlicher Erbauungsliteratur.

Während die Rezeption größtenteils eine Einordnung in den Bereich ‚Unterhaltungsliteratur‘ vornimmt, schreibt Otto Soyka anlässlich des sechzigsten Geburtstages der Autorin, diese sei sich ihrer Position im literarischen Feld selbst nicht bewusst gewesen:

Sie selbst hatte keine Ahnung, ob sie zur Literatur gehörte. Sie schrieb, was sie sah und dachte, weil das für sie eine intensive Art war, dem Erlebten Dauer und neuen Gehalt zu geben. Sie erlebte, und nebenbei wurde sie Mitarbeiterin führender deutscher Blätter, ihre Romane erschienen in den guten deutschen Verlagen, für das große deutsche Publikum wurde sie eine der meistgelesenen und meistgeschätzten Autorinnen.¹²⁴⁷

¹²⁴⁴ Hilde Spiel, Eine Löwin der Literatur, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Frankfurt 5. Mai 1979, zitiert aus: Nachlaß Gina Kaus EB 96/082, IV.C.002, Deutsche Nationalbibliothek. Deutsches Exilarchiv 1933-1945, Frankfurt a. Main.

¹²⁴⁵ Robert Neumann: Brief an Gina Kaus, La Giorgica, Locarno-Monti 25. Dezember 1959, zitiert aus: Nachlaß Gina Kaus, EB 96/082, I.A.074, Deutsche Nationalbibliothek. Deutsches Exilarchiv 1933-1945, Frankfurt a. Main.

¹²⁴⁶ Franz Blei, Die Leserinnen, in: Die Literarische Welt, 7. Jg./Nr. 12 (1931), S. 9.

¹²⁴⁷ Otto Soyka, Gina Kaus. Zu ihrem 60. Geburtstag, in: Die Presse, Wien 21. Oktober 1954, zitiert aus: Nachlaß Gina Kaus EB 96/082, IV.C.001, Deutsche Nationalbibliothek. Deutsches Exilarchiv 1933-1945, Frankfurt a. Main.

Das schon von Lou Andreas-Salomé geforderte ‚Accessorische‘ des weiblichen Schreibens wird hier wieder zum Ideal stilisiert. Die Karriere geschieht unbeabsichtigt und nebenbei, von der Autorin, die ganz dem Erlebnis hingegeben ist, weder gesteuert noch wahrgenommen. Dieses Zitat gibt zum einen Auskunft über das Frauenbild Otto Soykas, zum anderen ermöglicht es Soyka, eine Einordnung ihres Werkes zu unternehmen, ohne diese direkt auszusprechen. Während Otto Soyka also die Ansicht vertrat, Gina Kaus setzte sich aufgrund ihrer starken Gefühlsorientierung nicht mit der Qualität ihrer Bücher auseinander, war Alice Rühle-Gerstel, wie aus dem Briefwechsel mit Gina Kaus hervorgeht, der Meinung, die Autorin stehe der Qualität ihres Werkes gleichgültig gegenüber - aufgrund der Zielorientierung, am literarischen Markt teilzuhaben, auf egal welche Art:

Heute finde ich, daß sie es richtig und ich es falsch gemacht habe. (Nicht wegen des äußeren Erfolgs) - so, wegen ‚Weltanschauung‘. Sie haben mir einmal [...] gesagt: ob das, was man schreibt, gut oder schlecht ist, ist ganz wurscht; Hauptsache, daß man einen Verleger dafür findet.¹²⁴⁸

Eine Behauptung, die Gina Kaus postwendend korrigiert: „Ich weiß natürlich nicht mehr genau, wie ich mich ausgedrückt habe, aber ganz so habe ich es gewiß nicht gemeint. Ich glaube nicht, daß es mir in irgend einem Augenblick wirklich gleichgültig war, ob ich ein gutes oder ein schlechtes Buch schreibe [...].“¹²⁴⁹

In ihrem Nachwort zur Autobiografie begründet Sybille Mulot die versiegende Romanproduktion der Autorin mit der wiederum aus einem Vergleich mit Vicki Baum gewonnenen Feststellung: „Gina Kaus‘ Schreibtalent war vollkommener, aber auch fragiler.“¹²⁵⁰ Sie argumentiert, dass Kaus „auf einen Platz verwiesen [wurde], den sie mit ihrem literarischen Ehrgeiz gerade verlassen wollte. Man drängte sie unerbittlich auf ein bestimmtes Gleis zurück. Sie sollte Unterhaltungsliteratur schreiben.“¹²⁵¹ Diese Aussage ist dahingehend zu korrigieren, dass Gina

¹²⁴⁸ Brief Alice Rühle-Gerstel an Gina Kaus, Mexiko, 15. Dezember 1937, in: Andrea Capovilla, *Entwürfe weiblicher Identität in der Moderne*, S. 167-172, S. 170.

¹²⁴⁹ Ebd., S. 173.

¹²⁵⁰ Sibylle Mulot, Nachwort, in Gina Kaus, *Von Wien nach Hollywood*, S. 248.

¹²⁵¹ Ebd., S. 246.

Kaus weder nach eigener Meinung noch durch die Rezeption vor *Überfahrt* im Bereich ‚Unterhaltungsliteratur‘ eingeordnet wurde, nimmt man die Kategorisierung der *Verliebten* durch den Ullsteinverlag aus, die jedoch auch nur in ihrem Endergebnis eindeutig war, als verlagsinterner Prozess jedoch, wie gezeigt wurde, äußerst ambivalente Züge trug. Sie wurde also nicht auf einen Platz ‚zurückverwiesen‘, sondern wechselte mit *Überfahrt* in ein neues, für sie bislang noch unbekanntes Feld. Während es aber für Kaus selbst mit *Überfahrt* nur um ein kurzes ‚Kräfte-messen‘ gegangen war, bestimmte ihr Wechsel die öffentliche Wahrnehmung ihres Werkes dauerhaft. Der Bereich ‚Unterhaltungsliteratur‘ wurde auch zu Zeiten der Weimarer Republik teilweise unverändert als quasi ‚natürliche‘ Umgebung für weibliche Literaturproduktion angesehen. Diese Haltung lässt sich zurückführen auf die um die Jahrhundertwende sehr populäre Emanzipationsliteratur, auf bekannte Vorgängerinnen wie Eugenie Marlitt oder Hedwig Courths-Mahler, in deren Umfeld wohl Alice Rühle-Gerstel Gina Kaus sah, und auf die Erwartung eines weiblichen ‚Dilettantismus‘ in der Kunstproduktion, wie sie noch bei Otto Soyka anklingt. Diese Erwartungshaltung der literarischen Öffentlichkeit prägte die Rezeption von Vicki Baums und Gina Kaus’ Werk.

In ihrem Privatleben bewegt sich Gina Kaus vor der Emigration weiterhin im Kreis von Autoren aus dem Feld der Avantgardeliteratur, allerdings nicht mehr in der Rolle der literarischen Debütantin oder jungen Autorin, bezeichnenderweise auch nicht in der Rolle einer erfolgreichen ‚Unterhaltungsautorin‘, sondern als literarische Mäzenin. Sie führte, wie sich Milan Dubrovic erinnert, ein „geselliges Haus mit literarischem Einschlag und einem geistig interessierten größeren Freundeskreis“¹²⁵² und zwar „im einstigen ‚Philipphof‘, dem Sitz des noblen Jockey-Clubs vis à vis der Albertina“¹²⁵³, wo sie gemeinsam mit Eduard Frischauer eine Wohnung unterhielt. Dort wurde bei einer Soiree auch der von Kaus protegierte Autor Fritz von Herzmanovsky-Orlando ‚entdeckt‘.¹²⁵⁴

¹²⁵² Milan Dubrovic, *Veruntreute Geschichte*, S. 170.

¹²⁵³ Ebd.

¹²⁵⁴ Ebd., S. 194.

Ihre im Laufe der dreißiger Jahre nachlassende und schließlich versiegende Romanproduktion scheint aber in der Öffentlichkeit das Bedürfnis nach einer Erklärung ausgelöst zu haben oder zumindest das Bedürfnis des mit Gina Kaus befreundeten Robert Neumann, in einem Zeitungsartikel Anfang der Sechziger Jahre eine solche Erklärung zu liefern. Neumann spricht in dem Artikel von ‚Faulheit‘ und gibt als deren Auslöser Gina Kaus’ Beziehung zu dem Anwalt und Spieler Frischauer an:

Warum Gina sich mit ihm einließ, war nicht zu verstehen – wenn nicht ein Hang nach unten hin dahinterstand, ein Drang, sich fallen zu lassen. Anrühiges zog sie damals an, Laszives, Perverses, Kaschemmenluft. Dabei wurde sie faul. Die Zeitungen, die Verleger, bedrängten sie, aber sie schrieb nichts, bis auf gelegentliche Geschichtchen, Artikelchen zu der Zeit, als Hitler kam.¹²⁵⁵

Gina Kaus erinnert sich in ihrer Autobiografie an diesen Zeitraum ganz anders: „Es waren die scheußlichsten Jahre meines Lebens, die unmittelbar auf meinen größten Erfolg folgten [d.i. die Biographie *Katharina die Große*, erschienen vier Jahre vor ihrer letzten Romanveröffentlichung]. Nichts fiel mir mehr ein.“¹²⁵⁶

Dass Neumann in seinem Artikel eine Schreib-‚Faulheit‘ statt einer ‚Schreibblockade‘ der Autorin zur Sprache bringt, mag auch den Grund gehabt haben, dass ihm dies eine Eigenschaft zu sein schien, die besser zum Bild der ‚Femme fatale‘ der 1920er passte. Der nach Vollmers „in den vierziger Jahren geschriebene“¹²⁵⁷, tatsächlich nur in den vierziger Jahren begonnene Roman *Xanthippe oder Die Pest in Athen*, in dessen Schreibprozess Robert Neumann, wie später bei der Autobiografie, von der ratsuchenden Gina Kaus mit einbezogen wurde, gibt Einblick in die Probleme der Autorin. Der Verlag Allert de Lange, mit dem Kaus 1950 einen Vertrag über den Roman abgeschlossen hatte, drängte in einem

¹²⁵⁵ Robert Neumann, Noch ein paar Notizen Wien betreffend, in: Die Presse, o.D. (um 1963), zitiert aus: Nachlaß Gina Kaus, EB 96/082, I.A.074, Deutsche Nationalbibliothek. Deutsches Exilarchiv 1933-1945, Frankfurt a. Main. An anderer Stelle schrieb er dort: „Sie war damals ein schönes Mädchen, umrauscht von Erfolgen. Gescheit und faul, schrieb sie dann und wann einen Roman, um den die Illustrierten sich balgten.“

¹²⁵⁶ Gina Kaus, Von Wien nach Hollywod, S. 161.

¹²⁵⁷ Hartmut Vollmer, Nachwort, in: Gina Kaus, Die Verliebten, S. 245-254, S. 249.

Brief vom 8. September 1952 auf die Abgabe des Manuskripts - der ursprüngliche Abgabetermin, der 31. Dezember 1951, war bereits überschritten.¹²⁵⁸ Viele Jahre später, 1968, rät ihr Robert Neumann, die noch immer nicht vollendete Xanthippe-Geschichte in die Form eines „lose geschriebenen Tagebuchs“ umzuschreiben, mit der Begründung: „[...] das ist eine Form, die Dir sehr gemäß wäre [...]“¹²⁵⁹. Gleichzeitig bezweifelt er, dass sich Gina Kaus zu einer solchen Umarbeitung ermutigen ließe und schlägt als weitere Alternative eine Hörspielfassung vor, überarbeitet durch den Hörspielautor Herbert Timm, der jedoch bald darauf ablehnt.¹²⁶⁰ Über ein Jahrzehnt später will dann Albrecht Knaus, in einem Brief vom 10.04.1979, sich die Optionen für „Erinnerungen der Xanthippe“¹²⁶¹ sichern, allerdings zuvor den Erfolg des „Mädchen aus Wien“ abwarten, so lautete der Titel zu Gina Kaus Autobiografie ursprünglich.¹²⁶² Zur Veröffentlichung kommt es nicht, allerdings muss an dieser Stelle leider offen bleiben, ob Gina Kaus das Manuskript nicht zu Ende brachte oder der Verlag sich gegen eine Veröffentlichung entschied. Die zum Teil recht harsche Reaktion auf die Autobiografie lässt aber vermuten, dass sie auf beide Seiten, Autorin wie Verlag, Einfluss ausübte. So schreibt zum Beispiel Ursula Voß: „Niemand wüßte, wer Gina Kaus wäre, wenn die Autorin nicht selbst an sich erinnerte.“¹²⁶³

¹²⁵⁸ Allert de Lange: Vertrag mit Gina Kaus 8. Dezember 1950 und A.P.J. Kroonenburg: Brief an Gina Kaus, o. O. 8. September 1952, aus: Nachlaß Gina Kaus EB 96/082, I.B.004, Deutsche Nationalbibliothek. Deutsches Exilarchiv 1933-1945, Frankfurt a. Main.

¹²⁵⁹ Robert Neumann: Brief an Gina Kaus, Locarno-Monti 8. Mai 1968, zitiert aus: Nachlaß Gina Kaus, EB 96/082, I.A.074, Deutsche Nationalbibliothek. Deutsches Exilarchiv 1933-1945, Frankfurt a. Main.

¹²⁶⁰ Robert Neumann: Brief an Gina Kaus, Locarno-Monti 8. August 1968, zitiert aus: Nachlaß Gina Kaus, EB 96/082, I.A.074, Deutsche Nationalbibliothek. Deutsches Exilarchiv 1933-1945, Frankfurt a. Main.

¹²⁶¹ Albrecht Knaus, Brief an Gina Kaus, o. O. 10. April 1979, zitiert aus: Nachlaß Gina Kaus EB 96/082, I.B.003, Deutsche Nationalbibliothek. Deutsches Exilarchiv 1933-1945, Frankfurt a. Main.

¹²⁶² Albrecht Knaus: Brief an Gina Kaus, o. O. 25. Juli 1979, zitiert aus: Nachlaß Gina Kaus EB 96/082, I.B.003, Deutsche Nationalbibliothek. Deutsches Exilarchiv 1933-1945, Frankfurt a. Main.

¹²⁶³ Ursula Voß, Die Erotik von Kraus und anderen. Gina Kaus erzählt ihr Leben: Lesefutter für Schnüffler?, in: Kölner Stadt-Anzeiger, Köln 7. Juli 1979, zitiert aus: Nachlaß Gina

6.3. Textanalyse

Der Roman *Menschen im Hotel* wurde hauptsächlich als ‚Unterhaltungsliteratur‘ rezipiert, weil, Vicki Baums Meinung nach, ein Missverständnis zwischen Autorin und Publikum vorlag. Gina Kaus’ Roman *Die Überfahrt* war hingegen bewusst nach dem Vorbild von Baums Roman als ‚Unterhaltungsliteratur‘ konzipiert worden. In den beiden vorangegangenen Textanalysen konnten deutliche Parallelen festgestellt werden zwischen den Strukturen, innerhalb derer sich die Autorinnen bewegten, und den Strukturen, mit denen sie ihre Protagonisten konfrontierten. Bei Vicki Baum fielen die starken Polarisierungen in ihrem Roman *Ulle, der Zwerg* ins Auge und die Unmöglichkeit, gesellschaftlichen Festlegungen anders als mit Schicksalsergebenheit angemessen zu begegnen. Dies entsprach Vicki Baums ‚Doppel‘-Identität als ‚anspruchsvolle‘ und als ‚unterhaltende‘ Autorin und ihrem Bedürfnis, alle Rollen hundertprozentig auszufüllen. Bei Gina Kaus’ *Die Verliebten* dominierte der Eindruck von Rastlosigkeit. Die Angst vor der unwiderruflichen Festlegung auf eine Rolle steigert sich dort zur Schreckensvision einer immerwährenden Odyssee. Tatsächlich entzog sich Gina Kaus eindeutigen Zuschreibungen, sowohl was ihre soziale Identität als auch was ihre literarische Identität betraf.

Zu der Zeit als Vicki Baum *Menschen im Hotel* und Gina Kaus *Die Überfahrt* schrieb, sahen die Strukturen jedoch völlig anders aus: Vicki Baum hatte sich gegen die Deutsche Verlagsanstalt entschieden, was das offizielle Ende ihrer ‚Doppel‘-Identität bedeutete. Gina Kaus fühlte sich missverstanden und plante mit *Überfahrt* eine Revanche am Literaturbetrieb, indem sie vorübergehend in die Rolle der ‚Unterhaltungsautorin‘ schlüpfte.

Ausgehend von der bisherigen Untersuchung wird angenommen, dass sich diese strukturellen Veränderungen auch auf die im Folgenden analysierten Texte niedergeschlagen haben.

6.3.1. Vicki Baum: „Menschen im Hotel“

Vicki Baums Roman *Menschen im Hotel* lässt sich mit der amerikanischen Bezeichnung ‚group novel‘ fassen, die dadurch definiert wird, dass die „Konzentration auf nur einen Romanhelden bzw. eine Romanheldin [...] zugunsten der Darstellung des Kollektivs aufgegeben“¹²⁶⁴ ist. Die Versammlung verschiedenster Charaktere innerhalb eines sehr begrenzten und sozialhierarchisch stark determinierten Raumes wie dem des traditionellen ‚Grand Hotels‘ muss zwangsläufig, so stellt Cordula Seger fest, ein „Engführen des Unvereinbaren“¹²⁶⁵ zur Folge haben. Dieses wiederum resultiert letztlich auch in der Annahme einer „Unvereinbarkeit der Platzierungen“¹²⁶⁶, erkennbar an „je nach Gesichtspunkt spezifischer Gesellschaftsgruppen unsichtbare[n] bzw. verbotene[n] Räume[n]“¹²⁶⁷. Doch gerade die Annahme einer Unvereinbarkeit des Gegensätzlichen scheint Vicki Baum in *Menschen im Hotel* demontieren zu wollen. Kontraste stellen das Gerüst des Romans dar. Die Verbindungslinien, die Baum zwischen allem Ungleichem zeichnet, bilden ein fragiles, chaotisches Muster.

Die strukturell zugrundeliegende Gegensätzlichkeit betrifft sämtliche Bereiche: vom Gefühlsleben Kringeleins („[...] er hatte Angst vor dem Leben, das er trotzdem nicht versäumen wollte“¹²⁶⁸) bis zur Oberflächenstruktur von Dr. Otternschlags halbseitig zerstörtem Gesicht ist alles entzweit. Die Unterschiede zwischen den Hotelbewohnern werden auch daran ersichtlich, wie heterogen sie das sie umgebende Berlin wahrnehmen, und welche Sehnsüchte sie antreiben. Der todkranke Kringelein erlebt euphorisch an der Seite des jungen Baron Gaigern ein rauschhaftes Berlin, das aus einer Aneinanderreihung modischer Events zu bestehen scheint: einem Boxkampf etwa, Glückspiel oder Tanz zu Jazzmusik. Der selbstzerstörerisch veranlagte Gaigern allerdings scheint vom Trubel der Großstadt kaum berührt zu werden, nur elementare

¹²⁶⁴ Sabina Becker, Großstädtische Metamorphosen, in: Jahrbuch zur Literatur der Weimarer Republik, [In Zusammenarbeit mit Eckhard Faul und Rainer Marx Bd. 5], S. 181.

¹²⁶⁵ Cordula Seger, *Grand Hotel*, S. 272.

¹²⁶⁶ Ebd.

¹²⁶⁷ Ebd.

¹²⁶⁸ Vicki Baum, *Menschen im Hotel*, S. 184.

Erfahrungen wie die Konfrontation mit dem Tod bringen sein Gefühlsleben zum Schwingen. Kringelein hingegen folgt, getrieben vom „Hunger nach dem Leben“¹²⁶⁹, den gebotenen Vergnügungen mit zunehmendem Tempo, bis er eine ‚Erlebnisgeschwindigkeit‘ erreicht, die sich nur noch mit jener der rasanten Autofahrt über die Avus oder des Fluges über die Hauptstadt vergleichen lässt. Eine Geschwindigkeit, die alles Festgefügte in Bewegung umwandelt: „Kringelein starrte Berlin an, das, zu Streifen gezerrt, an dem Wagen vorüberrannte.“¹²⁷⁰ Kein Vergleich zu jener Stadt, die ihm kurz zuvor der kriegsversehrte Dr. Otternschlag nahezubringen versuchte, der selbst in dem monoton sich wiederholenden Kreislauf einer sterbenden Welt gefangen ist: ein steifes, veraltet bildungsbürgerliches und nur visuell erfahrbares Berlin.¹²⁷¹ Die Besichtigungstour Otternschlags endete in einem schlecht besuchten, das Publikum ermüdenden Ballettabend der ehemals sehr erfolgreichen Tänzerin Grusinskaja. Diese wiederum muss, körperlich erschöpft und aufgrund der gleichgültigen Haltung des spärlichen Publikums zutiefst getroffen, vom Standpunkt der Bühne aus feststellen: „Eine grausame Stadt war Berlin.“¹²⁷² Der Generaldirektor Preysing, Kringeleins Vorgesetzter, „korrekt, geradlinig, sauber innen und außen“¹²⁷³, ein „Familiensimpel“¹²⁷⁴, der in Berlin schwierige Verhandlungen führen muss, denen er sich kaum gewachsen fühlt, kann der Stadt ebenfalls nicht viel abgewinnen, und wäre viel lieber zu Hause geblieben. Das junge, selbstständige ‚Flämmchen‘ hingegen, ein „Prachtexemplar von Weibsperson“¹²⁷⁵, ist in Berlin zu Hause, muss aber, auf sich selbst gestellt, unangenehme Annäherungsversuche in Kauf nehmen. Sie strebt weniger einen Ortswechsel an, denn einen sozialen Aufstieg. Sie möchte „zum Film“¹²⁷⁶ und hat eine in ihrer momentanen finanziellen Lage unerfüll-

¹²⁶⁹ Ebd., S. 51.

¹²⁷⁰ Ebd., S. 191.

¹²⁷¹ Siehe ebd., S. 106f.

¹²⁷² Ebd., S. 113.

¹²⁷³ Ebd., S. 62.

¹²⁷⁴ Ebd., S. 66.

¹²⁷⁵ Ebd., S. 81.

¹²⁷⁶ Ebd., S. 83.

bare Leidenschaft: „Gut anziehen, das ist mein Ideal. So glücklich, wie mich ein neues Kleid machen kann, das glaubt keiner.“¹²⁷⁷

Gemeinsam ist also allen Protagonisten eine Unzufriedenheit mit der Situation, in der sie sich befinden. Sie äußert sich in dem Gefühl: „Das Eigentliche geschieht immer woanders“¹²⁷⁸ (oder auch zu einer anderen Zeit oder auf eine andere Weise). Gemeinsam ist ihnen darüber hinaus, dass jeder auf seine Art ein Außenseiter ist. Der Roman verfügt damit, berücksichtigend, dass „[d]as imaginäre Grand Hotel [...] den gesellschaftlichen Außenseiter zur dramatischen Zuspitzung“¹²⁷⁹ braucht, gleich über einen ganzen Katalog von Außenseitern. Im Hotel treffen sie als Repräsentanten ihrer jeweiligen Randgruppen aufeinander.¹²⁸⁰ Ihr Außenseitertum ist jedoch unterschiedlich motiviert.

So weiß der Portier Senf über den kriegsversehrten und morphium-süchtigen Dr. Otternschlag zu berichten: „Seit zehn Jahren wohnt er jetzt jedes Jahr ein paar Monate bei uns, und noch nie ist ein Brief gekommen, und kein Hund hat nach ihm gefragt.“¹²⁸¹

Auch der Fredersdorfer Angestellte Otto Kringelein ist, für jeden im Hotel ersichtlich, nicht in die Gesellschaft des Hotels integriert: „Dieses Individuum, dieser Mensch, paßte schlecht genug in die Halle des ‚Grand Hôtel‘.“¹²⁸² Da reicht es keineswegs, wie Kringelein zu Beginn glaubt, über die ausreichenden finanziellen Mittel zu verfügen, um sich aus der Position des Außenseiters heraus im Hotel Anerkennung zu

¹²⁷⁷ Ebd., S. 289.

¹²⁷⁸ Ebd., S. 49.

¹²⁷⁹ Cordula Seger, *Grand Hotel*, S. 283.

¹²⁸⁰ Sabina Becker spricht von „gesellschaftlichen Typen“, die zusammengenommen „ein Panorama der großstädtischen Nachkriegsgesellschaft“ ergäben. Sabina Becker, *Großstädtische Metamorphosen*, in: *Jahrbuch zur Literatur der Weimarer Republik*, [In Zusammenarbeit mit Eckhard Faul und Rainer Marx, Bd. 5], S. 181. Allerdings erscheinen zumindest der kriminelle Adelige (Baron Gaigern), die alternde Primaballerina (Grusinska-ja), und der liebevolle Familienvater, der einen Totschlag verübt (Generaldirektor Preysing) eher gesellschaftliche Sondererscheinungen zu sein.

¹²⁸¹ Vicki Baum, *Menschen im Hotel*, S. 8. Auch weitere Ausschnitte belegen das Außenseitertum des Dr. Otternschlag: „[...] immer schuf er eine Entfernung zwischen sich und den anderen, aber das wußte er nicht.“ Ebd., S. 11. „Otternschlag, dem seit ungezählten, verödeten Jahren niemand gesagt hatte, daß er gütig sei, mit dem seit zehn Jahren überhaupt keine Menschenseele Gespräche geführt hatte [...]“ Ebd., S. 46.

¹²⁸² Ebd., S. 13.

‚erkaufen‘, denn ihm fehlt anderweitiges Kapital: Macht. Ungeachtet seines Geldes wird ihm zunächst das schlechteste Zimmer zugewiesen, eingerichtet nach ihm nur allzu bekannter Fredersdorfer Manier.¹²⁸³ Der Status des Wohlhabenden bleibt ihm verwehrt, weil er nicht über dessen Habitus verfügt. Für andere bleibt er „[e]in reicher Sonderling“¹²⁸⁴, der „falsch angezogen war und mit den unterschiedlichen Bestecken falsch hantierte“¹²⁸⁵, was wiederum an den ‚verkleideten‘ Ulle erinnert, dem es nicht gelingt sein ‚natürliches‘ Ich abzustreifen oder zu verbergen. Kringeleins Außenseitertum geht so weit, dass er sich im Hotel jeder Kommunikation beraubt sieht, der verbalen¹²⁸⁶ wie der nonverbalen¹²⁸⁷, so dass er auch in seiner Sprachlosigkeit der Figur des Ulle gleicht. Kringelein beschreibt sich als „allein in Berlin, überhaupt allein“¹²⁸⁸. Auch Kringeleins Chef, Generaldirektor Preysing, ebenfalls im Hotel anwesend, füllt die Rolle, die er bei wichtigen geschäftlichen Verhandlungen im Hotel spielen soll, nur ungenügend aus: „Ein Geschäftsgenie war er nicht [...]. Er brachte nur kleine schwächliche Mißgeburten von Geschäftslügen zustande.“¹²⁸⁹ So ist der Grund für das Außenseitertum bei Preysing und bei Kringelein, wie zuvor bei Ulle, jeweils der Versuch, in einer Rolle Fuß zu fassen, die dem unabänderlichen, ‚natürlichen‘ Sein der Protagonisten widerspricht.

Die Primaballerina Grusinskaja hingegen ist erst im Lauf der Jahre beruflich zur Außenseiterin geworden. Privat war sie es längst: „Allein war ich immer.“¹²⁹⁰ Nun aber ist sie als alternder, beruflich festgefahre-

¹²⁸³ Ebd., S. 18.

¹²⁸⁴ Ebd., S. 94.

¹²⁸⁵ Ebd., S. 44.

¹²⁸⁶ „Seit er im ‚Grand Hôtel‘ wohnte, bewegte er sich wie in einem fremden Land. Er sprach die deutschen Worte wie eine fremde Sprache, die er aus Büchern und Journalen gelernt hatte.“ Ebd., S. 50.

¹²⁸⁷ „Ich kann ja leider nicht tanzen. Man müßte tanzen können, es ist scheinbar sehr wichtig“, sagte Kringelein [...].“ Ebd., S. 51.

¹²⁸⁸ Ebd., S. 48.

¹²⁸⁹ Ebd., S. 62.

¹²⁹⁰ Ebd., S. 120. Baron Gaigern beobachtet die Grusinskaja aus einem Versteck heraus und konstatiert ebenfalls ihr ‚Anderssein‘, das er mit ‚Weiblichkeit‘ generell verknüpft: „Merkwürdige Tiere sind die Frauen, dachte Gaigern hinter seinem Vorhang. Ganz fremde Tiere sind sie.“ Ebd., S. 118.

ner Star auch in ihrem Bühnenleben auf den bemitleideten, singulären Part der ‚Übriggebliebenen‘ abgerutscht, und das gerade aus dem Grund, weil sie alle Energie darauf verwendet, sich unveränderlich ihrem einmal geprägten Rollenbild anzupassen: „Die ganze Kraft der Grusinskaja war nur auf eines gerichtet: sich gleichzubleiben. Und sie bemerkte nicht, daß gerade dies die Welt zu langweilen begann...“¹²⁹¹ Ihr Dilemma ist also die mangelnde Wahrnehmung der an sie herangetragenen Erwartungen.

Auch hinter der attraktiven und charmanten Fassade Baron Gaigers, Liebling des ganzen Hotels, oberflächlich ideal an seine Umgebung angepasst, verbirgt sich die Persönlichkeit eines nicht-integrierbaren Einzelgängers. Er sagt von sich selbst: „Ich bin ein Zigeuner, ein Außenseiter, ein Abenteurer.“¹²⁹² Seine kriminellen Handlungen würden ihn, bei ihrer Entdeckung, für die gehobene Gesellschaft, in der er sich zu Beginn des Romans noch bewegt, absolut inakzeptabel machen. Seine Warmherzigkeit hingegen macht ihn ungeeignet für die geforderte Brutalität des kriminellen Milieus. Seine hochstaplerische Unangepasstheit könnte ihm als Raffinesse ausgelegt werden, wenn nicht seine Entscheidung für zwei Rollen, die er unmöglich gleichzeitig ausfüllen kann, eher für seine Lebensuntauglichkeit spräche.

Flämmchen zuletzt fällt die Außenseiterrolle allein aufgrund der Tatsache zu, weil sie sich, jung, weiblich, attraktiv und berufstätig, ganz offen und „völlig unberührt von den Blicken ringsherum“¹²⁹³ in den offiziellen Räumen des Hotels bewegt, obwohl sie mit den genannten Eigenschaften traditionell für die ‚Dienstbotenräume‘ prädestiniert wäre. Im Gegensatz zur Grusinskaja lässt sich Flämmchens Unangepasstheit, zwar nicht innerhalb des traditionsbewussten Hotels, jedoch in der Wahrnehmung des Lesers, als ‚modern‘ und fortschrittlich in den Kontext der ‚Neuen Frau‘ integrieren.

Im Hotel stoßen diese Außenseiter nun in verschiedenen Paarkonstellationen aufeinander und sowohl das Hotel, wie auch dessen Standort

¹²⁹¹ Ebd., S. 32.

¹²⁹² Ebd., S. 141.

¹²⁹³ Ebd., S. 81.

Berlin¹²⁹⁴ werden zu den Katalysatoren eines alle ergreifenden Wandlungsprozesses, der die Beteiligten zunächst in eine mehreren Möglichkeiten gegenüber offene Situation des ‚Dazwischen‘ führt, die im Roman sprachlich materialisiert wird:

Otto Kringelein etwa klemmt symbolträchtig in der Drehtür fest¹²⁹⁵ oder positioniert sich im Streitgespräch mit Preysing „zwischen den Doppeltüren“¹²⁹⁶. Der Baron Gaigern versteckt sich beim Einbruch in das Schlafzimmer der Grusinskaja „zwischen Stoffportiere und Spitzenstore“¹²⁹⁷ und diese selbst „verweilte einen Augenblick zwischen den beiden Türen zu ihrem Zimmer“¹²⁹⁸. In diesem Zustand des Dazwischen trifft Kringelein auf Gaigern, Gaigern auf die Grusinskaja, Preysing auf Flämmchen, Flämmchen auf Kringelein, und zuletzt Preysing auf Gaigern. Die Konfrontation der so gegensätzlichen Charaktere wird bereits zu Beginn des Romans mit einem Bild angekündigt, das sich auf die Vermischung unterschiedlichster Geräusche in der Hotelhalle bezieht:

Hier traf die Jazzmusik des Tearooms mit dem Geigenschmachten des Wintergartens zusammen, dazwischen rieselte dünn der illuminierte Springbrunnen in ein unechtes venezianisches Becken, dazwischen klirrten Gläser auf Tischchen, knisterten Korbstühle, und als dünnstes Geräusch schmolz das zarte Sausen, mit dem Frauen in Pelzen und Seidenkleidern sich bewegen, in den Zusammenklang.¹²⁹⁹

¹²⁹⁴ Nach Sabina Becker ist „Berlin als ein handelndes Element“ zu betrachten. Sabina Becker, Großstädtische Metamorphosen, in: Dies. (Hg.), Jahrbuch zur Literatur der Weimarer Republik, [In Zusammenarbeit mit Eckhard Faul und Rainer Marx, Bd. 5], S. 183.

¹²⁹⁵ Vicki Baum, *Menschen im Hotel*, S. 39.

¹²⁹⁶ Ebd., S. 267. Cordula Seger führt eine andere Interpretation des ‚Dazwischen‘ an: „Der Ort zwischen den Türen scheint somit Kringeleins Zustand der Immunität zu bestätigen.“, Cordula Seger, *Grand Hotel*, S. 404.

¹²⁹⁷ Vicki Baum, *Menschen im Hotel*, S. 105; siehe auch S. 115.

¹²⁹⁸ Ebd., S. 54.

¹²⁹⁹ Ebd., S. 6. Der Musik kommt in *Menschen im Hotel* im Übrigen keine ‚untermalende‘ Funktion zu. Auch hier betont Vicki Baum den Kontrast: „Nichts konnte schlechter zueinander passen als das, was die ganze Nacht hindurch da unten gespielt, und das, was die ganze Nacht hindurch hier oben gedacht wurde.“ Ebd., S. 295.

Das Resultat dieser Konfrontationen wird am Ende des Romans zusammengefasst: „Keiner verläßt die Drehtür so, wie er hereinkam.“¹³⁰⁰ Bei Kringelein vollzieht sich der Wandel, obwohl er zunächst auf seine gewohnten Verhaltensweisen determiniert zu sein scheint.¹³⁰¹ Dann aber:

Es geschah in jenem Augenblick, da ein zierlicher fremder und feiner Herr mit verlegener Miene auf ihn zutrat, ein Mensch, der dennoch auf eine ungeheuer vertraute Weise er selber war, der echte Kringelein, der begrabene Kringelein aus Fredersdorf – und es war gleich vorbei. Schon in der nächsten Sekunde war es nicht mehr neu, das Wunder der Verwandlung war geschehen.¹³⁰²

Aus dem schwachen und einsamen Kringelein¹³⁰³ wird ein Mann, der sich nicht nur seinem ehemaligen Chef gegenüber in einer Machtposition befindet, sondern auch eine zärtliche Partnerin für seine letzten Lebenstage gefunden hat. Bei den restlichen Protagonisten des Romans scheint sich der Wandel weniger sanft zu vollziehen: „Die Grusinskaja brach auseinander“¹³⁰⁴. Ähnliches erlebt Baron Gaigern: „In dieser Sekunde entschied sich sein Schicksal. Der Bruch, der durch sein Wesen ging, nahm ihm die Sicherheit.“¹³⁰⁵ Und Generaldirektor Preysing „[...] ist mitten in Entgleisung und Zusammenbruch begriffen und merkt es nicht [...]“.¹³⁰⁶ Die Grusinskaja wird, verursacht durch Misserfolg, Ein-

¹³⁰⁰ Ebd., S. 310.

¹³⁰¹ „Leider kann der reiche Herr Kringelein eine Lebensgewohnheit des armen Herrn Kringelein absolut nicht loswerden: Er muß rechnen.“ Ebd., S. 86. Siehe auch ebd., S. 68.

¹³⁰² Ebd., S. 188. Die Verwandlung wird auch noch an anderer Stelle verbalisiert: „Ein Teil der Kringeleinschen Weltordnung war eingestürzt, geräuschlos und ohne alles Aufsehen.“ Ebd., S. 196.

¹³⁰³ Das Ende von Kringeleins Einsamkeit kündigt sich schon in der Begleitung durch Baron Gaigern an und verstärkt während eines von beiden besuchten Boxkampfes: „Kringelein wird eingeschmolzen. Kringelein ist nicht mehr allein, er wohnt nicht mehr in sich wie in einem gebrechlichen Gehäuse. Kringelein ist einer von vierzehntausend, er ist ein grünes, verzerrtes Gesicht von den unzählbaren Gesichtern der Halle, sein Schrei gehört zu dem großen Schrei, der aus allen zugleich herausstößt.“ Ebd., S. 232. Aus dem Aufgehen in der Masse wird am Ende des Romans die Zweisamkeit mit Flämmchen.

¹³⁰⁴ Ebd., S. 126.

¹³⁰⁵ Ebd., S. 253.

¹³⁰⁶ Ebd., S. 215.

samkeit und die überraschend intensive Begegnung mit dem Baron, zu neuen Tänzen inspiriert. Beim ursprünglich ehrlichen Preysing gesellt sich zum Firmenbetrug auch noch der Ehebetrug. Der kriminell agierende Gaigern hingegen wird aufgrund seiner Liebe für die Grusinskaja zum Opfer.

Die Verbindungslinien, die Vicki Baum zwischen den Charakteren zieht, erscheinen nicht alle erfolgsversprechend und erweisen sich schließlich durchgängig als sehr flüchtig. Zwar fühlen Gaigern und Grusinskaja eine „innige Nähe bei so viel Fremdheit“¹³⁰⁷, dennoch reist die Grusinskaja ab, bevor Gaigerns Tod die Liaison endgültig beendet. Von vorneherein wenig aussichtsreich ist die Verbindung zwischen Preysing und Flämmchen, die unter den Voraussetzungen Geldmangel (Flämmchen) und Minderwertigkeitsgefühl (Preysing) zustandekommt und keine romantischen Blüten treibt: „Sie sind mir ja fremd, wie soll ich zu Ihnen denn ‚du‘ sagen?“¹³⁰⁸ Ganz im Gegensatz zu der unter ähnlichen Voraussetzungen entstehenden Beziehung zwischen Flämmchen (Geldmangel) und Kringelein (Einsamkeit und Krankheit), die durch „Nähe und Geborgenheit“¹³⁰⁹ gekennzeichnet ist, aber durch den in Aussicht stehenden baldigen Tod Kringeleins zeitlich stark eingeschränkt bleibt. So bleibt selbst die in diesem Fall geglückte Koalition von Gegensätzen nur ein flüchtiges Glück und kann auch nur gelingen, weil ihr baldiges Ende vorherbestimmt ist.

Die letzte der mehrmaligen kurzen Konfrontationen zwischen dem Angestellten Kringelein und seinem Chef Preysing zeigt am Ende des Romans die ursprüngliche Konstellation in ihr Gegenteil verkehrt. Es kommt zum Rollentausch. Der straffällig gewordene Preysing sieht sich gezwungen, seinen Angestellten um Hilfe anzuflehen: „Mein Schicksal

¹³⁰⁷ Ebd., S. 141. Vgl. auch ebd., S. 153: „Aus seiner Existenz heraus, die immer wie über einen Grat balancierte, verstand er die ihre.“

¹³⁰⁸ Ebd., S. 270. Vgl. auch ebd., S. 272: „Er rannte sich selber davon, dieser korrekte, gewissenhafte und bedenkenvolle Preysing, er schoß sich ab wie eine Rakete und landete in Flämmchens Armen.“

¹³⁰⁹ Ebd., S. 291. Vgl. ebd.: „Er sitzt auf dem Bettrand und spricht nicht wie ein siebenundvierzigjähriger Hilfsbuchhalter, sondern wie ein Liebender. Seine verheimlichte, zärtliche und unbeholfene Seele kriecht aus ihrem Gehäuse und bewegt ihre kleinen, neuen Flügel.“, und S. 292: „[...] in Kringeleins Worten entdeckte sie sich selbst zum erstenmal, [...] sie entdeckte sich selbst wie einen vergrabenen Schatz“.

hängt von Ihnen ab', flüsterte Preysing.¹³¹⁰ Kringelein befindet sich endlich in der gewünschten Machtposition, aber das weiterbestehende, nun umgekehrte Kräfteungleichgewicht macht eine Verbindung zwischen den Männern nach wie vor unmöglich.

Das Aufeinandertreffen des „verwandelte[n] Preysing“¹³¹¹ und des Pseudokriminellen Gaigern findet zuletzt ein tragisches und rasches Ende. Preysing erschlägt Gaigern¹³¹², und verliert Stellung und Familie¹³¹³. Die Prophezeiung, keiner verlasse das Hotel so wie er es betreten habe, erfüllt sich zumindest für drei Hotelgäste:

Der Bürger und Mustermann Preysing wird als ein Verhafteter und Zerbrochener von zwei Herren abgeführt. Vier Männer tragen Gaigern still und heimlich über die Lieferantentreppe davon, [...] Kringelein verläßt die Hotelhalle an vielen Bücklingen und Trinkgeldhänden vorbei als ein König des Lebens.¹³¹⁴

Gaigerns Metamorphose, vom Täter zum Opfer, ist die endgültigste. Für ihn, über den gesagt wird, er sehe aus „wie das Leben selber“¹³¹⁵, „dieser Dynamo, diese Energiequelle, dieser einheizende, warmblütige und unbedenkliche Mensch mit seinem Hundertzwanzig-Kilometer-Tempo“¹³¹⁶, gibt es keinerlei weitere Wandlungsmöglichkeiten¹³¹⁷.

Bei der Grusinskaja hingegen entpuppt sich der Wandel lediglich als kurze ‚Anwandlung‘. Die ‚neuen‘ Tänze erscheinen ihr bei Tageslicht nicht zur Vorführung geeignet.¹³¹⁸ In gewohnter Weise setzt sie die Tournee fort. Eine Situation, die sehr stark an Gina Kaus' Gabriele aus

¹³¹⁰ Ebd., S. 303.

¹³¹¹ Ebd., S. 257.

¹³¹² Siehe ebd., S. 279.

¹³¹³ Siehe ebd., S. 305.

¹³¹⁴ Ebd., S. 310. Mit Cordula Seger kann also von der „Drehtüre als Schicksalsrad“ gesprochen werden. Cordula Seger, *Grand Hotel*, S. 290.

¹³¹⁵ Vicki Baum, *Menschen im Hotel*, S. 233.

¹³¹⁶ Ebd., S. 273.

¹³¹⁷ Siehe auch ebd., S. 280: „Gaigern mit seinem höflichen, toten Gesicht hörte lächelnd zu. Er war schon gestorben, er hatte das große Hotel schon verlassen, er war auf eine nicht einzuholende Weise entwichen [...]“

¹³¹⁸ Siehe ebd., S. 157: „Nein, solche Dinge tut man nicht. Und solche Tänze, wie mir heute nacht einfelen, kann man nicht tanzen. Das war nur Nervenüberreizung.“

den *Verliebten* erinnert. Ebenso wie Gabriele hat die Grusinskaja »[...] eine endlose Perspektive von Hotelzimmern mit Doppeltüren und fließendem Wasser und mit dem undefinierbarem Geruch der Rastlosigkeit und der Fremde¹³¹⁹ vor sich.

Dass die gegensätzlichen Verbindungen in *Menschen im Hotel* letztlich alle nicht von Dauer sind, widerspricht nicht der Behauptung, Vicki Baum versuche die Annahme einer Unvereinbarkeit von Gegensätzlichem zu demontieren. Die Konstellationen Flämmchen-Kringelein und Grusinskaja-Gaigern¹³²⁰ sind auf Dauer zum Scheitern verurteilt, aber nicht aufgrund ihrer Gegensätzlichkeiten, sondern der Umstände wegen, im Sinne Vicki Baums gesprochen scheitern sie am Schicksal. Damit erspart die Autorin ihren Protagonisten das zwischenmenschliche Scheitern auf eigene Verantwortung. Zwar mag man nicht an eine dauerhafte Verbindung mit der Grusinskaja glauben, selbst wenn Gaigern nicht einer Fehlinterpretation Preysings zum Opfer gefallen wäre, der ihn, den vermeintlich bewaffneten Kriminellen, tötet. Und auch Kringeleins bevorstehender Tod scheint nur ein Ende vorwegzunehmen, das einer Beziehung, die allein auf Mitleid fußt, früher oder später gewiss ist. Aber da Vicki Baum den literarischen Trick anwendet, das körperliche Ende vor das Ende der begonnenen Geschichte zu rücken, bleibt am Ende des Buches die Illusion einer möglichen Harmonie bestehen.

Das in *Menschen im Hotel* alles bewegende Bedürfnis nach Metamorphose steht, wie der bereits in *Ulle* auftretende Wunsch, der Festschreibung zu entfliehen, in ständigem Konflikt zu dem Drang, sich ein- und unterzuordnen bzw. die größtmögliche Harmonie zwischen allen Gegensätzen zu erreichen. Das Resultat dieser Zerreißprobe ist für die Protagonisten der emotionale oder körperliche Tod. In *Menschen im Hotel* bleibt immerhin die sich stetig bewegende Drehtür als Hoffnungssymbol bestehen. Dass der Schauplatz in *Menschen im Hotel* auf das Berlin der 1920er Jahre konkretisiert wird, im Gegensatz zum eher allegorisch in Zeit und Raum schwebenden *Ulle*, zeigt, dass Baum das Bedürfnis und die Notwendigkeit der Vereinigung von an sich

¹³¹⁹ Ebd., S. 160.

¹³²⁰ Die Romanze zwischen einer einsamen, alternden Primaballerina und einem jungen Mann findet sich übrigens schon im Juli 1926 in der im *Uhu* erschienen Erzählung *Panik. Die Geschichte einer Entgleisung*. Siehe Lynda J. King, Best-sellers by Design, S. 87.

Unvereinbarem als Problematik ihrer Zeit betrachtete. Schon der ironische Untertitel ‚Ein Kolportageroman mit Hintergründen‘ sollte dem Leser bei der Rezeption den Weg weisen. Der Erfolg des Buches bestätigte Baum allerdings nicht darin, den Zeitgeist getroffen zu haben, sondern in der Annahme, gründlich missverstanden worden zu sein. Im Roman wird angedeutet, dass es zwischen Künstler und Publikum generell keine Verständigung geben kann. So verkündet die alternde Grusinskaja:

Sicher, denn nur das wird ein Welterfolg, was der Welt wichtig ist, was die Welt braucht. Aber daneben zerbricht alles, da bleibt nichts Ganzes in einem. [...] Man ist kein Mensch mehr, verstehst du das, man ist keine Frau, man ist nur ein ausgepumptes Stück Verantwortung, das in der Welt herumjagt.¹³²¹

Menschen im Hotel spiegelt Baums persönliches Lebensdilemma und beeinflusst ihr Leben zugleich entscheidend: Die Parallelität von als sehr gegensätzlich wahrgenommenen Schreibkonzepten wird gerade durch das Buch nahezu endgültig beendet, dem zum Teil in der heutigen Rezeption als einzigem aus ihrem Werk die gelungene Vereinigung von Massensorientierung und künstlerischem Anspruch zuerkannt wird.

Vicki Baum selbst rutscht in ihren späteren Jahren in die Rolle der Grusinskaja und betrachtet sich als ‚ausgepumptes Stück Verantwortung‘ ihrer Rolle als erfolgreicher ‚Unterhaltungsautorin‘ gegenüber. Der für sie durch ihr Image vorgegebene, stark begrenzte Radius innerhalb des literarischen Feldes, in dem sie sich nach *Menschen im Hotel* bewegt, gleicht eben besagtem Hotel, das niemand in der gleichen Gestalt verlassen kann, in der er es betreten hat. Mit *The Mustard Seed* und mit ihrer Autobiografie versucht Vicki Baum ein letztes Mal, ihre ‚Gestalt‘ für die Öffentlichkeit so zu verändern, dass man ihr gestatten möge, den zugewiesenen Radius zu überschreiten. Ob ihr das zugestanden wird, ist letztlich eine Frage der Rezeption und kann damit nicht abschließend beantwortet werden. Was Vicki Baum jedoch zu Lebzeiten nicht mehr gelungen zu sein scheint, ist der Wandel ihres eigenen Blicks auf ihre ‚Gestalt‘ als Autorin und damit verbunden das Erlangen

¹³²¹ Vicki Baum, *Menschen im Hotel*, S. 139.

der Fähigkeit, sich selbst zu gestatten, den ihr zugewiesenen Raum zu verlassen.

6.3.2. Gina Kaus: „Die Überfahrt“

Gina Kaus' Roman *Die Überfahrt* liegt, wie bereits ausgeführt wurde, Vicki Baums *Menschen im Hotel* als Erzählmuster zugrunde. Die Parallelen sind deutlich, wenn man das Personal des Romans betrachtet. Da gibt es auf Kaus' Schiff den Funker Köhler, der, gleich Baums Portier Senf, das gesamte Geschehen hindurch auf eine erlösende Nachricht von zu Hause wartet. Während Senf auf die Geburt seines Kindes hinfiebert, hofft Köhler auf die Genesung seiner schwer erkrankten Tochter. Beide werden am Ende des Romanes mit guten Neuigkeiten überrascht und sorgen das gesamte Buch über für eine Hintergrundatmosphäre von gedrückter Spannung. Aus *Menschen im Hotel* übernommen hat Kaus auch die Figur der alternden Künstlerin, die sich bemüht, das nahende Ende ihrer Karriere hinauszuzögern. In Baums Roman kämpft die Tänzerin Grusinskaja um die Gunst des Publikums, bei Kaus ist es die Sängerin Luise Clemens, die, aufgrund abnehmenden Publikumsinteresses in Europa, nun ihr Glück in Amerika versuchen will. Eine Mischung aus Baums Baron Gaigern und dem Kriegsversehrten Dr. Otternschlag ist der mit seiner Schwester auf dem Schiff befindliche junge Baron Boris von Mergentheim. Im Krieg verwundet, später opiumsüchtig, ist er am Ende des Romans, wie auch Baron Gaigern, als ‚notwendiges‘ Todesopfer zu beklagen, da er zu einer fruchtbaren Integration in die Gesellschaft nicht fähig, auf der anderen Seite aber für die lebenslange Rolle des kriminellen Außenseiters zu sensibel ist. Als aufstrebende junge Frau aus der Unterschicht übernimmt die erst sechzehnjährige Milli Lensch auf dem Schiff den Part, den ‚Flämmchen‘ im Hotel innehat: Gegenstand eines vorübergehenden männlichen Begehrens, dem sich hinzugeben der drängende Wunsch nach sozialem Aufstieg rechtfertigt.

Die Rolle des Kringelein als heimlicher Hauptfigur des Romans *Menschen im Hotel* schließlich nimmt in *Überfahrt* Dr. Thomas Wohlmut ein. Hier treten jedoch auch erste Unterschiede zwischen den beiden Roma-

nen zutage. Nicht nur sind die beiden Figuren in ihren Charakteren und Zielen deutlich divergent. Man betritt das Schiff mit Dr. Thomas Wohlmut, wird von ihm als omnipräsentem Schiffsarzt durch den Roman geführt und geht auch wieder mit ihm von Bord, sodass von einer ‚group novel‘ im engeren Sinne nicht gesprochen werden kann. Eher hat man es mit einem großen Apparat an Nebenfiguren zu tun, deren Geschichten aber ohne die Geschichte des Schiffsarztes weder vollständig noch erzählbar wäre. Gina Kaus bezeichnet Thomas Wohlfahrt auch ausdrücklich als „Hauptfigur [...], den seine Tätigkeit selbstverständlich in alle Klassen bringt“¹³²². *Überfahrt* ist damit konventioneller aufgebaut, verzichtet auch auf Montage-Elemente und filmischen Erzählstil.

Die Unterschiede zum ‚Muster-Roman‘ machen *Die Überfahrt* für eine Analyse besonders interessant und sollen im folgenden einer näheren Betrachtung unterzogen werden, angefangen beim Ort der Handlung. Die Columbia, das Schiff, mit dem die Protagonisten ihre Reise antreten, ist eine Art schwimmendes Hotel, jedoch mit einer noch deutlicheren Hierarchisierung, da zu der Unterscheidung Gäste/Angestellte noch die im Gegensatz zum Hotel deutlich ausgesprochene Klassifizierung in Gäste erster, zweiter und dritter Klasse kommt, eine allein an den finanziellen Möglichkeiten der Reisenden orientierte soziale Einordnung.¹³²³ Geld, und die damit verbundene Kaufkraft, ist auch das Leitmotiv des Romans, und nicht von ungefähr befindet sich die Columbia auf dem Weg ins kapitalistische Amerika. Zudem spielt der Roman im Oktober des Jahres 1924. Die genaue zeitliche Verortung wird durch die Erwähnung von Zeitungsoberschriften möglich, darunter der erste Zeppelin-Atlantikflug von Hugo Eckener.¹³²⁴ Deutschland befand sich 1924, dank Währungsreform und Dawes-Plan, im wirtschaftlichen Aufschwung. Dieser ist auch an Bord der Columbia spürbar: Als bekannt wird, dass

¹³²² Gina Kaus, Von Wien nach Hollywood, S. 145f.

¹³²³ „Ich wollte ein Schiff schildern, dessen drei Klassen die drei Klassen der Gesellschaft darstellten, die Erste Klasse die der Reichen, die Zweite die der Mittelbürger und die Dritte das Proletariat. Leider gab es kein Zwischendeck mehr, das immer gleich proletarisch wirkt, während die Dritte Klasse der Luxusdampfer meist kleinbürgerliches Publikum befördert. Aber ich fand Charaktere und Schicksale, die proletarisch genug waren.“ Gina Kaus, Von Wien nach Hollywood, S. 145.

¹³²⁴ Gina Kaus: Luxusdampfer. Roman einer Überfahrt, Berlin 1960, S. 158.

der mitreisende Schiffsreeder Stephanson im Begriff ist, die Deutsche Schifffahrts-A.-G. aufzukaufen, entsteht von der ersten bis zur dritten Klasse ein regelrechtes Aktienfieber, von dem vor allem der Schiffsbankier Traugott profitiert. Mit steigendem Aktienkurs ergeben sich die meisten Spekulanten einem Kaufrausch, der abends im Rausch eines Kostümfestes endet. Das Beschaffen und Vermehren von Geld ist ein, mit wenigen Ausnahmen, allen Passagieren gemeinsames Begehren. Während die einen der Kaufkraft des Geldes erliegen, geht es der Passagierin Karoline Krull sogar um den reinen Besitz von Geld: „Ihre einzige Leidenschaft war Geld – Geld an sich.“¹³²⁵ Die zunächst steigenden Kurse lösen eine Massensuggestion aus, der sich auch die Ärmsten an Bord nicht entziehen können, die ihre letzten ‚Notgroschen‘ zusammenlegen, um Aktien zu erwerben. Der Aktienkauf wird so zu einem Gemeinschaftserlebnis, vergleichbar mit dem Boxkampf in Vicki Baums *Menschen im Hotel*¹³²⁶, allerdings für einige der Beteiligten von deutlich existentiellerem Charakter. Am Ende des Romanes entscheidet sich Stephanson aus enttäuschter Liebe gegen den Kauf der Deutschen Schifffahrts-A.-G., woraufhin der Kurs ins Bodenlose fällt und vor allem die ärmeren der Spekulanten vor dem finanziellen Nichts stehen. Gina Kaus nimmt damit in ihrem Roman den Börsencrash von 1929 vorweg, ebenso wie den vorhergehenden kleineren Crash am 13. Mai 1927, bei dem sie selbst große Verluste durch Börsenspekulationen erfahren hatte. Das Motiv bekommt so eine biografische Komponente. Gina Kaus’ damaliger Ehemann, der Kommunist Otto Kaus, hatte zunächst an der Börse große Gewinne gemacht, was er Gina Kaus zufolge mit den Worten kommentierte: „Ich tue das alles nur, um dir eine Backpfeife zu geben. Wenn es darauf ankommt, bin ich ein besserer Kapitalist als du und deine Freunde.“¹³²⁷ Das Experiment scheitert, was Gina Kaus in ihrer Autobiografie trocken mit den Worten kommentiert: „Wir schuldeten Millionen.“¹³²⁸

Der Wunsch bzw. die Notwendigkeit, Geld zu besitzen, geht in *Überfahrt* mit der Käuflichkeit der Reisenden einher. Die Sängerin Luise

¹³²⁵ Ebd., S. 207.

¹³²⁶ Vgl. Vicki Baum, *Menschen im Hotel*, S. 227.

¹³²⁷ Gina Kaus, *Von Wien nach Hollywood*, S. 101.

¹³²⁸ Ebd., S. 102.

Clemens wittert in Stephanson einen finanziell potenten Sponsor für ihre Karriere. Die junge Milli Lensch aus der dritten Klasse ist bereits für den Gegenwert eines Abendessens käuflich, geleitet von der Überzeugung „daß man Geld haben müsse, um glücklich zu sein“¹³²⁹. Der begabte Pianist Fürst Wladimir Gleboff spielt gegen Trinkgelder Gasenhauer an der Bar und die verarmte Baroness Friederike Mergentheim hat vor der Abfahrt ein finanzielles Abkommen mit dem Kommerzienrat Gulecke getroffen und reist mit dem Auftrag, den reichen Stephanson für sich zu gewinnen. Ihre Motive sind allerdings nicht eigennütziger Natur. Sie sieht sich verpflichtet, für ihren opiumsüchtigen und weltfremden Bruder Boris von Mergentheim das angemessene Umfeld zu schaffen, und teilt wohl Milli Lenschs Auffassung, „daß eine Frau, um Geld zu bekommen, nichts anderes tun könne, als immer wieder Frau zu sein“¹³³⁰. Der von seiner Ehefrau verlassene Thomas Wohlmut steigert das Bild ‚dilettantischer‘, und, da zu keinem anderen Broterwerb fähig, käuflicher Weiblichkeit zum per se im Weiblichen angelegten Hurentum: „Wenn eine stirbt, ohne sich jemals verkauft zu haben – so hat sie entweder niemals Geld gebraucht, oder sie hat keinen Käufer gefunden.“¹³³¹

Der Vorwurf des ‚Hurentums‘ war Gina Kaus, wie bereits aufgeführt, zum Beispiel aus dem Munde Alma Mahler-Werfels selbst begegnet. Friederike von Mergentheim, die sich, um die Familie zu ernähren, an den reichen Stephanson ‚verkaufen‘ will, ist das Alter ego der Autorin, nur wird ihr in *Überfahrt* ein wohl der Konzeption ‚Unterhaltungsroman‘ geschuldetes, wenn auch makabres Happy End gewährt: Ihr Bruder bringt sich um, Friedrike ist damit von der finanziellen Sorge für den lebensunfähigen Boris befreit, muss sich nicht an Stephanson verkaufen, sondern kann mit dem jungen Barpianisten Fürst Wladimir Gleboff zusammenleben, in den sie sich während der Reise verliebt hat. Gina Kaus verarbeitet damit ein weiteres Mal literarisch die Beziehung zu Kranz. Dass das Thema Käuflichkeit im Roman jedoch eine derart grosse Rolle spielt, hat wohl auch mit Gina Kaus’ Entscheidung für den ‚Unterhaltungsroman‘ zu tun.

¹³²⁹ Gina Kaus, *Luxusdampfer*, S. 139.

¹³³⁰ Ebd.

¹³³¹ Ebd., S. 168.

Auch diejenigen Protagonisten, denen es im Roman nicht um den Erwerb von Geld zu tun ist, streben mit einer lebenserschütternden Heftigkeit ‚Besitz‘ an, und sind aufgrund ihres Begehrens ebenso käuflich wie die anderen Mitreisenden. Die Ausgangssituation der Protagonisten liegt dabei am Anfang des Romans, wie dies auch bei *Menschen im Hotel* der Fall ist, qualitativ weit unterhalb der erhofften Möglichkeiten, oft auch unter dem Niveau früherer und besserer Zeiten, das heißt die Reisenden sind vereinsamt, verarmt, oder erfolglos, aus eigenem Verschulden oder auch aus einer sozialen Ungerechtigkeit heraus. Der Handlungsantrieb der Protagonisten in *Überfahrt* ist aber nicht bloß Unzufriedenheit mit der Ausgangssituation, wie dies bei Baums Protagonisten in *Menschen im Hotel* der Fall ist. Vielmehr sind die Passagiere von ihren Süchten getrieben. Dies betrifft am offensichtlichsten die Opiumsucht Boris von Mergentheims oder die Spielsucht des Chirurgen Krieglacher, aber auch Stephansons Verlangen, seinen Jugendtraum von der Eroberung der Meere zu erfüllen, für den er sogar seine große Liebe opferte. Suchtcharakter hat auch Dr. Thomas Wohlmuts Abhängigkeit von seiner Frau Sybil, die ihn eines anderen Mannes wegen verlassen hat, Luise Clemens‘ Abhängigkeit von ihrem Erfolg oder das unermessliche Bedürfnis der im Sterben liegenden Mutter Weber, ein letztes Mal ihren Sohn in Amerika zu sehen, auch auf Kosten des eigenen Lebens. Die Krankenschwester Martha, die bei einem erweiterten Selbstmord ihre Kinder umgebracht hat, selbst aber am Leben geblieben ist, will ihre Erinnerungen durch die Sucht nach Aufopferung verdrängen. Allen Süchten gemeinsam ist, dass sie den Süchtigen in einer Welt der Illusion gefangenhalten, in der zu verharren letztlich den Tod des Süchtigen zur Folge hat. Heilung ist nur durch die vollständige Desillusionierung möglich.

Das Motiv des ‚Gefangenseins in Illusionen‘ findet sich auch bei den *Verliebten*, dort allerdings gelingt Gabriele ein Leben jenseits ihrer Theater- und Lebensillusionen nicht. In beiden Romanen wie auch in den besprochenen Romanen Vicki Baums ist die Illusion ein der Realität aufgesetztes Moment der Verzerrung. Bei Vicki Baums Ulle jedoch oder bei ihrem Baron Gaigern ist die Desillusionierung zwar ein notwendiger, da die natürliche Ordnung sichtbar machender Prozess, jedoch mit schmerzlichen oder sogar tödlichen Folgen. Die Wandlung der Protago-

nisten ist in *Menschen im Hotel* wie auch in *Ulle, der Zwerg* durch deren Zusammenbruch gekennzeichnet. Umgekehrt ist bei Gina Kaus das Verharren in der Illusion schmerzhaft und tödlich, während die Desillusionierung dem bis dahin Illusionssüchtigen auf der Stelle Erleichterung verschafft und die Lösung von seiner Sucht ermöglicht. So gelingt Dr. Thomas Wohlmut am Ende des Romanes, dank einer plötzlichen Erkenntnis, die innerliche Loslösung von seiner untreuen Frau. Damit stehen sich bei Vicki Baum und Gina Kaus zwei Gedankenmodelle gegenüber. Vicki Baum folgt in den beiden Romanen eher dem biblischen Modell der Vertreibung aus dem Paradies nach dem Genuss des Apfels vom Baum der Erkenntnis, während Gina Kaus in aufklärerischer Tradition in der Überwindung der Illusion einen Akt der Befreiung sieht.

Der vorhergehende Zustand des Gefangenseins wird in *Überfahrt* symbolisiert durch die Columbia, die auf ihrem Weg zwischen alter und neuer Welt zwar ständig in Bewegung ist, aber von den Passagieren nicht verlassen werden kann, bevor Land erreicht ist. Damit wird das Schiff als schwimmendes Hotel oder besser als schwimmendes Gefängnis der Baumschen Drehtür beraubt, die jederzeit ein Ein- und Austreten ermöglichte. Noch drastischer als die sich im Dazwischen befindlichen *Menschen im Hotel* ist die gesamte Columbia eine Zwischenwelt, in der auch das Sterben nicht erlaubt ist - man denke an die, die gesamte Schiffsreise über, im Sterben liegende Mutter Weber -, vergleichbar Wilhelm Hauffs *Gespenserschiff*. Dessen Besatzung ist es aufgrund eines Fluches erst zu sterben erlaubt, wenn es ihr gelingt einen Fuß an Land zu setzen. In *Überfahrt* leidet jeder Passagier unter seinem eigenen Fluch und nimmt sein individuelles Gefängnis mit auf die Reise. So schreibt Sybil in ihrem Abschiedsbrief an Thomas: „Du hättest längst bemerken müssen, wie die mittelmäßige Enge unserer Verhältnisse mich gequält hat, das fürchterlich eintönige Leben in dem öden Nest.“¹³³² Sybils vermeintliche Flucht führt sie jedoch sofort - und hier fühlt man sich wieder an Gabriele erinnert - in die nächste Beziehung, in der sie die Illusion als „Shortwells blind folgsames Geschöpf“¹³³³ benutzt, um sich eigener Verantwortung für ihr Leben und Handeln zu entziehen. Eine Flucht, die auf der Columbia endet, „auf dem Schiff, wo

¹³³² Ebd., S. 9.

¹³³³ Ebd., S. 120.

sie keine Möglichkeit hatte, wieder zu entfliehen¹³³⁴, obwohl es die endgültige Loslösung versprochen hatte. Aus Angst vor einer Begegnung mit ihrem Mann, Dr. Thomas Wohlmut, der sich die Überfahrt als Schiffsarzt mit Hilfe eines Freundes erschlichen hat, verlässt sie die ganze Fahrt über ihre Kabine nicht und ist dieser Feigheit wegen zu einem weitaus ‚eintönigeren Leben‘ verurteilt als zuvor.

Thomas trägt sogar in zweifacher Hinsicht sein Gefängnis mit sich. So hat er an Land aus Pflichtgefühl dem Vater gegenüber die Wissenschaft aufgegeben und die ereignislose Betätigung als Kurarzt aufgenommen, weswegen ihn Sybil schließlich verlassen hat. An Bord der Columbia kämpft sein übermäßiges Pflichtgefühl gegen den Drang, die Situation des Verlassenseins zu beenden, wenn nötig auch mit Gewalt gegen Sybil oder sich selbst: „Er kann versuchen, Sybils Spuren wieder aufzunehmen, oder er kann sich erschießen. Bis dahin aber muß er die Pflichten eines Schiffsarztes treu erfüllen.“¹³³⁵

Als Spiegelung von Thomas Verhalten und damit als Chance zur Erkenntnis dient die hasserfüllte Frau Fabian, die Rache an ihrem in Amerika mit einer anderen Frau lebenden Mann üben will. Erschreckt stellt Thomas fest: „Denn diese Frau erscheint ihm ein verzerrtes Widerspiel seiner selbst, wie sie da ausgezogen ist, ihren treulosen Mann zur Strecke zu bringen, und weiß nicht einmal, ob sie ihn überhaupt noch haben will.“¹³³⁶

Baron Boris von Mergentheim ist körperlich vom Opium abhängig. Seine Schwester Friederike hält ihm vor: „Du hast ja keinen eigenen Willen, du bist bloß der Sklave deiner Leidenschaft. [...]“¹³³⁷ Zugrunde liegt dieser Sucht jedoch die Unfähigkeit, seine Rolle als Adliger aufzugeben, die mit dem Ende des Ersten Weltkrieges und dem Beginn der Weimarer Republik den nötigen finanziellen und gesellschaftlichen Rahmen verloren hat.

Friedrike von Mergentheim ist zwar nicht in ihrer Rolle als Adlige, aber in ihrer Rolle als Frau gefangen. Zum Gelderwerb gezwungen, verfügt sie, gemäß ihrer früheren gesellschaftlichen Stellung, über keine

¹³³⁴ Ebd., S. 21.

¹³³⁵ Ebd., S. 60.

¹³³⁶ Ebd., S. 272.

¹³³⁷ Ebd., S. 104.

berufliche Ausbildung, und sieht sich damit zur Prostitution gezwungen: „[...] ich werde doch niemals etwas anderes sein, als was ich heute bin: eine Frau, die nichts weiß und nichts kann und die ganz und gar vom Wohlgefallen der Männer abhängt.“¹³³⁸

Stephanson ist in dem „Hexenkessel“¹³³⁹ seiner Rolle als Millionär gefangen, seine Angestellte Miß Fielding erstarrt in ihrer Funktion als „alternde Arbeitsbiene“¹³⁴⁰, der spielsüchtige Chirurg Krieglacher ist, wie alle Süchtigen Opfer und Täter zugleich, am Endpunkt eines rasanten gesellschaftlichen Absturzes¹³⁴¹ angelangt, und vermag diesen auch nur aus dem Blickwinkel des Spielers zu beurteilen: „Ich habe mein Leben analysiert wie eine komplizierte Kartenpartie, und ich habe den Fehler gefunden, den ich gemacht habe: Ich mußte diese Partie verlieren.“¹³⁴²

Die Erkenntnis des eigenen Gefangenseins entzieht sich den Protagonisten jedoch zunächst. Die Wahrnehmung wird dominiert von der Fortschritt und Entwicklung suggerierenden Bewegung des Schiffes. Die zusätzliche Verknüpfung der Motive Geld und Bewegung im an Bord rege geführten Aktienhandel wirkt auf die Reisenden als ultimatives Symbol modernen und kapitalistisch geprägten Lebens, als dessen finanzieller Gewinner am Ende der Reise der Bankier Traugott hervorgeht, der die Meinung vertritt: „Für unsereinen, nicht wahr, ist Bewegung alles. Ob hinauf oder hinunter – einerlei. Bloß, es muß was los sein. [...]“¹³⁴³

¹³³⁸ Ebd., S. 191. Gina Kaus' Haltung zur extremen Beschränkung auf ein Rollenmuster macht sie in einem Essay deutlich: „Eine Frau, die nichts hat als ihren Beruf, wird verdorren und vereinsamen, und eine Frau, deren Leben einzig und allein auf ihr Frauentum gestellt ist, wird – auch dann, wenn dieses Frauentum sich nicht in Putz und Unterhaltung erschöpft, sondern, in edlerem Sinn, Liebe zu Mann und Kindern beinhaltet – geistig verarmen und veröden.“ Gina Kaus: Die Frau von gestern – die Frau von heute, in: Dies., Die Unwiderstehlichen, S. 197-199, S.199.

¹³³⁹ Gina Kaus, Luxusdampfer, S. 47.

¹³⁴⁰ Ebd., S. 44.

¹³⁴¹ Krieglacher verliert seinen Posten an der Universität und kommentiert selbst: „Es muß dem Betrachter doch eine gewisse ethische Befriedigung gewähren zu sehen, wie hemmungslose Leidenschaften gestraft werden.“ Ebd., S. 152.

¹³⁴² Ebd.

¹³⁴³ Ebd., S. 186.

Die Geschwindigkeit spielt hierbei, anders als bei *Menschen im Hotel*, keine Rolle. Im Gegensatz zu Kringleins Flug über Berlin und seiner rasanten Autofahrt über die Avus sind die Transportmittel in *Überfahrt* - der Ozeandampfer Columbia und der den Atlantik überquerende Zepelin - nicht zur Vermittlung eines Geschwindigkeitsrausches geeignet. In den Vordergrund rückt stattdessen die Dauer und Konstanz der Bewegung und die Fähigkeit, ohne jede Unterbrechung große Distanzen zu überwinden. Die kontinuierliche Fortbewegung auf dem Wasser ist das Charakteristikum des Schiffskörpers und körperliche Bewegung ergreift die Reisenden vor dem Hintergrund einer Geräuschkulisse aus Musik und Maschinerie, ein Szenario, das sehr an Vicki Baums geschäftigen Hotelbetrieb erinnert: „Alles war hier Lärm und Bewegung. Der Lautsprecher donnerte einen in London oder Mailand gefunkten Jazz in den Wind. Männer mit offenen Schillerkragen tanzten mit übermütigen Mädchen.“¹³⁴⁴

Dass das Schiff selbst und auf dem Schiff ein jeder sichtbar in Bewegung ist, wie zum Beispiel Dr. Thomas Wohlmuth auf seinen regelmäßigen Schiffsrundgängen, bedeutet aber nicht, dass diese Bewegung automatisch zum Erreichen des angestrebten Ziels führt. Die Schiffsbewegung ist auch ein Zeichen des ‚zwischen zwei Orten‘-Seins, auch hier eine Parallele zu *Menschen im Hotel*, und damit Symbol für den inneren Zustand der Reisenden, denen allen gemeinsam ist, dass sie Europa und damit ihre bisherigen Lebensumstände hinter sich lassen. Ob sie zugleich auch ihre bisherigen Lebensansichten, ihre Abhängigkeiten zurücklassen, das entscheidet der Kampf, den jeder einzelne der Reisenden auf dem Schiff mit sich ausfechten muss. Für manche jedoch ist der Zustand des Dazwischen-Seins selbst Lebensansicht, etwa für den Schiffsreeder Stephanson, der, hier ist wieder die Ahnlehnung an das Märchen von Hauff spürbar, als Kind von einem Seeräuberleben geträumt hat und nun über sich selbst sagt: „[...] Ich bin ein alter Phöniker, ein Urenkel jener ersten Menschen, die zwischen den Erdteilen zu Hause waren. Das ist die Erfüllung meines Traumes: die Schifffahrt

¹³⁴⁴ Ebd., S. 65f. Vgl. hierzu Cordula Seger, *Grand Hotel*, S. 334: „In ‚Menschen im Hotel‘ wird die Halle als zentraler Gesellschaftsraum in einer ersten allgemeinen Beschreibung, die ein auktorialer Erzähler vornimmt, als ereignisbeladener Knotenpunkt verschiedenster Geräusche geschildert.“

zwischen Amerika und Europa in meiner Hand zu vereinigen...'.¹³⁴⁵ Der Millionär Stephanson ist, im märchenhaften Sinne, zum ewigen Herumreisen verdammt, weil er seine große Liebe als junger Mann aus finanziellem Ehrgeiz verlassen hat. Durch die Liebe, die sich Stephanson von Friederike erhofft, kann er von seinem Fluch erlöst werden, doch gerade die bleibt dem Mann, dem so vieles gehört, verwehrt.

Auch die weitgehend gestaltlose und hinter der Aussage ihrer Uniform als Individuum verschwindende Schwester Martha hat von ihrem Standpunkt aus Schuld auf sich geladen. Über sie wird gesagt: „, [...] Ich weiß nur, daß sie seit sieben Jahren unablässig die Ozeane durchquert, ruhelos, wie der ewige Jude. Sie ist nirgends zu Hause. [...]“¹³⁴⁶

Wer jedoch nicht wie Stephanson oder Martha, einmal durch übermäßigen Reichtum, das andere mal durch die Tötung der eigenen Kinder, völlig aus dem gesellschaftlichen Netz herausfällt, wird früher oder später von der Gesellschaft aufgefordert, den Zustand des ‚Dazwischen‘ aufzugeben, und sich für einen der beiden Pole zu entscheiden. Die Geschichte Hermann Veiths, der ursprünglich als Schiffsarzt die Columbia begleiten sollte, verdeutlicht die Notwendigkeit einer Entscheidung. Vor der Abfahrt des Schiffes klagt der seit zehn Jahren an Bord arbeitende Veith seinem alten Freund Wohlmüt seine Eheschwierigkeiten: „Ernestine sagt: Man muß sich entscheiden. Man muß wissen, welcher Pol einen am heftigsten anzieht. – Aber wenn ich gerade das brauche, die Spannung zwischen beiden Polen, dieses Leben zwischen Höhepunkten von Heimkehr und Abreise [...]“¹³⁴⁷ Veith muss jedoch einsehen, dass, wenn er selbst keine Entscheidung trifft, sein Leben von anderen bestimmt und beeinflusst wird, etwa durch die Entscheidung seiner Frau, ihn zu verlassen. Er zieht die Konsequenz, verlässt das Schiff, und übergibt seinen Platz an Thomas Wohlmüt, dem eine ähnliche Entscheidung noch bevorsteht. Auch Boris von Mergentheim trifft eine Entscheidung, als ihm ein heimlich belauschtes Gespräch offenbart, dass er allen nur zur Last fällt: er begeht einen Selbstmordversuch, der am Ende des Romans auch zum Tod führt.

¹³⁴⁵ Gina Kaus, *Luxusdampfer*, S. 165.

¹³⁴⁶ Ebd., S.39.

¹³⁴⁷ Ebd., S.29.

Thomas, der als Arzt den im Sterben Liegenden betreut, steht dieser Entschlossenheit fast neidisch gegenüber: „Er ist der einzige auf diesem Schiff, denkt Thomas weiter, der sein Ziel bestimmt erreichen wird.“¹³⁴⁸ Dem Prozess der Erkenntnis muss also, um ein selbstbestimmtes Leben führen zu können, eine Handlung folgen. Das ist nicht nur der Tenor dieses Romans, sondern zieht sich durch Kaus' gesamtes Werk und entspricht, wie bereits in früheren Kapiteln gezeigt wurde, ihrer Lebensauffassung, bis hin zu dem schriftstellerischen Selbstverständnis, „daß eine Dichterin eine Tat ist“¹³⁴⁹. Damit ist ein weiterer deutlicher Unterschied zum literarischen Vorbild *Menschen im Hotel* gegeben. Während Baums Figuren dort wie auch im Roman *Ulle, der Zwerg* ihrem vorbestimmten Schicksal nicht entfliehen können, gilt bei Gina Kaus das Motto: Der Wille bestimmt das Sein.

Als das Schiff stillsteht und der neue Kontinent erreicht ist, zeigt sich, wer in der Lage ist, die neue Erkenntnis in Handlung umzusetzen, also die Bewegung des Schiffes in inneren Fortschritt umzuwandeln. Gabriele war es in den *Verliebten* nicht möglich, die vertrauten Rollen und Muster zu verlassen, eigene Grenzen zu überschreiten und neue Wege gehen. Dr. Thomas Wohlmut gelingt dieses Kunststück, weil er wie sein an Land gebliebener Vorgänger erkennt, dass sich Entwicklung zwangsläufig vollzieht, notfalls auch ohne durch eine eigene Entscheidung in bestimmte Bahnen gelenkt zu werden: „Plötzlich erkannte er, daß – wie immer das Abenteuer auf diesem Schiff zu Ende gehen mochte – er keinesfalls als der alte nach Hause zurückkehren würde.“¹³⁵⁰

Die Entwicklung vollzieht sich nur im einzelnen Individuum. Die Masseneuphorie beim Aktienkauf hat keinen gesellschaftlichen Wandel zur Folge, die ‚Verbrüderung im Konsum‘ über alle Klassen hinweg ist mit dem Einbruch des Aktienkurses beendet. Gemeinschaft als gesellschaftliches Ereignis entpuppt sich damit als ein Konstrukt, das als Basis eines alle Menschen gleichermaßen ansprechendes Erlebnisses bedarf und je nach Intensität des Erlebnisses durchaus auch in Hysterie gipfeln kann, aber keine in andere Lebensbereiche transformierbaren Bindungen erzeugt.

¹³⁴⁸ Ebd., S. 294.

¹³⁴⁹ Ebd., S.172.

¹³⁵⁰ Ebd., S. 160.

Die kleineren Gemeinschaften, die sich zunächst an Bord bilden, sind dagegen in erster Linie nicht spaß-, sondern zweckorientiert, und dienen der Befriedigung eigener Bedürfnisse bzw. Süchte. Aber nur wer wie Thomas Wohlmüt seine tatsächliche Isolation erkennt¹³⁵¹ und sich nicht durch den Rausch des Gemeinschaftserlebnisses der Selbstkonfrontation entzieht, ist zur Veränderung und damit zu tatsächlichen Beziehungen fähig. Die Zweisamkeit stellt in keiner Konstellation eine Rettung dar, sondern ist eine zusätzliche, aber nicht unbedingt notwendige Belohnung, wenn es den Betroffenen gelingt, mit sich selbst ins Reine zu kommen und ihre Süchte hinter sich zu lassen. So wird aus dem spielsüchtigen Krieglacher „ein Mann, der das Schlachtfeld seiner Niederlage verläßt“¹³⁵², und Thomas kommt zu der Erkenntnis: „Loslassen und weitergehen! Vergib Sybil oder bleibe unversöhnt – aber lasse sie ziehen.“¹³⁵³

Thomas Wohlmüt, Krieglacher und Schwester Martha schließen sich am Ende des Romanes zu einer ‚echten‘ Gemeinschaft zusammen, der, und damit sei ein letztes Mal auf einen Unterschied zu Baums *Menschen im Hotel* hingewiesen, eine längere Lebensdauer zu unterstellen ist als der Beziehung zwischen Kringelein und Flämmchen, da sie, wie ihre einzelnen Glieder, zur Entwicklung und Veränderung fähig scheint.

Bezieht man die Ergebnisse dieser Analyse auf Kaus' Lebenssituation, so sieht man die literarische Aufforderung zum selbstbestimmten Leben durch die Existenz des Romanes bestätigt. Jenseits des positiven und psychologisierenden Grundtons finden sich aber, in der Figur der Sängerin Luise Clemens angelegt, auch einige offensichtliche Spitzen gegen den ‚Betrieb‘, der eine künstlerisch tätige Frau nach wie vor am liebsten in der Rolle der ‚Dilettantin‘ bzw. des ‚Naturgenies‘ sieht. So informiert der Journalist Francis Hansom, der Luise Clemens zu Popularität in Amerika verhelfen soll, die Sängerin: „[...] wir werden übrigens schreiben, daß sie niemals ein Buch lesen, das gilt augen-

¹³⁵¹ „Er ist mutterseelenallein auf der Welt. Schiffe und Flugzeuge verbinden die Kontinente, und das Radio verbindet alle Menschen. Für ihn funkt das Radio vergebens über den Erdball. Versponnen in sein eigenes Erleben, hat seine Seele keine Antenne, die bereit ist, irgendeine Nachricht der Außenwelt zu empfangen.“ Ebd., S. 159.

¹³⁵² Ebd., S. 288.

¹³⁵³ Ebd., S. 273.

blicklich für das Zeichen eines instinktsicheren, unintellektuellen Naturells, und dann werden Sie bestimmt bei Ihrem ersten Auftreten ein volles Haus haben.¹³⁵⁴ Die erfahrene Luise Clemens ist sich dessen allerdings keineswegs so sicher wie der noch junge Journalist: „Nach zwanzigjähriger Künstlerlaufbahn ist das Zustandekommen eines Erfolgs rätselhaft, unberechenbar wie am ersten Tag, ein Gemisch aus Verdienst und mystischer Gnade, wie die Liebe.“¹³⁵⁵

¹³⁵⁴ Ebd., S. 293.

¹³⁵⁵ Ebd.

7. Die Nachfolge: Strukturelle Veränderungen und vertraute Muster

In der vorliegenden Arbeit wurde der Versuch gemacht, dem Weg zweier Autorinnen zunächst in das literarische Feld hinein und dann ihren Bewegungen innerhalb des Feldes, zwischen den Bereichen der Massenproduktion und der eingeschränkten Produktion, zu folgen. Basis der Untersuchung waren zum einen die durch die vorhergehende Generation - die Autorinnen der Jahrhundertwende - vorgegebenen Möglichkeiten, zum anderen die individuellen biografischen Voraussetzungen und die Erwartungshaltung Vicki Baums und Gina Kaus'.

Besinnt man sich nun noch einmal auf die bereits zu Anfang zitierte Annahme Bourdieus, der von einer „lebenslange[n] Konfrontation zwischen Positionen und Dispositionen, zwischen dem Streben, den ‚Posten‘ zu gestalten, und der Notwendigkeit, sich von ihm gestalten zu lassen“¹³⁵⁶ spricht, so hat diese Arbeit gezeigt, dass bei Gina Kaus das Gestaltungsbedürfnis deutlich stärker ausgeprägt war als der Wille zur Anpassung, während es sich bei Vicki Baum gerade andersherum verhielt. Während Gina Kaus die Meinung vertrat, der Mensch sei aufgrund seines Willens in der Lage, über sein Leben zu bestimmen, entwarf Vicki Baum das Bild eines unabänderlich den Menschen bestimmenden Schicksals. Die beiden unterschiedlichen Gedankenmodelle sind, wie gezeigt wurde, biografisch geprägt.

Ihr literarischer Weg führte dennoch beide Autorinnen in das Feld der Massenproduktion und, trotz gegenläufiger Ambitionen, zu einem Image als ‚Unterhaltungsautorinnen‘. Bei Vicki Baum lag dieser Entwicklung der letztlich gescheiterte Versuch zugrunde, die Rolle der ‚Unterhaltungsautorin‘ wie auch die der ‚anspruchsvollen‘ Autorin gleichzeitig auszufüllen. Gina Kaus unternahm aus Trotz einen Schritt in den Bereich der Massenproduktion. Beide Autorinnen überschätzten die Flexibilität des literarischen Marktes. Dem Publikum war die Rolle der ‚Unterhaltungsautorin‘ weit vertrauter als die der ‚ernsthaften‘ Literatin. Der Bereich der Massenproduktion hatte durch seine Expansion im Rahmen der zunehmenden Industrialisierung den bis dahin nur spär-

¹³⁵⁶ Pierre Bourdieu: Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes, Frankfurt a. Main 1999, S. 426.

lich im literarischen Feld vertretenen Autorinnen die weitaus größte Chance geboten, sich ‚dem Markt zu stellen‘.

Beide Autorinnen überschätzten auch die eigene Flexibilität. Vicki Baum gelang das Hin- und Herspringen zwischen zwei Schreibstilen ebensowenig wie der spätere Versuch, sich vom verhassten Image der ‚Unterhaltungsautorin‘ freizuschreiben. Es fehlte das weibliche Vorbild sprachlicher Innovation, sodass für Baum das Thema zum Kriterium für ‚anspruchsvolle‘ Literatur wurde, wie schon bei den Autorinnen der sogenannten ‚Emanzipationsliteratur‘ der Jahrhundertwende.

Gina Kaus war auf Dauer nicht in der Lage, zum einen auch aus finanziellen Gründen, zum anderen aufgrund fehlender Orientierung und Bestätigung, ihren eigenen literarischen Weg unabhängig von der Rezeption weiterzugehen. Genausowenig war es ihr möglich, sich an die Anforderungen des Publikums bzw. der Verlage anzupassen. Sie verstummte literarisch und geriet in Vergessenheit.

Auch über Vicki Baum schreibt Curt Riess in seinen Erinnerungen: „Sie war einmal eine schöne Frau gewesen. [...] Sie war auch viel zu klug, um nicht zu begreifen, daß Ruhm etwas Vergängliches ist. Sie hatte sich längst daran gewöhnt, nicht mehr erkannt oder gar um Autogramme gebeten zu werden.“¹³⁵⁷

An diesem Punkt schließt sich der Kreis und wir befinden uns wieder am Ausgangspunkt dieser Arbeit und am Lebensende der beiden Autorinnen, das sie in Amerika und bis zum Tode Vicki Baums in regelmäßigem Kontakt miteinander verbrachten. Beiden gelang es im Alter nicht mehr, Anschluss an neuere literarische Entwicklungen zu finden.

Gina Kaus stellt 1962 in einem Brief an Robert Neumann fest, „[...] dass es offenbar eine ganze Generation deutscher Autoren gibt, von denen ich nichts weiss“¹³⁵⁸. Im selben Brief entschuldigt sie ihr Unwis-

¹³⁵⁷ Curt Riess, *Meine berühmten Freunde*, S. 219.

¹³⁵⁸ Gina Kaus: Brief an Robert Neumann, 11. August 1962, zitiert aus: Nachlaß Gina Kaus EB 96/082, I.C.016, Deutsche Nationalbibliothek. Deutsches Exilarchiv 1933-1945, Frankfurt a. Main. Auch in ihrer Autobiografie schreibt Gina Kaus über einen Deutschlandbesuch: „Weder in München noch in Berlin hatte ich Freunde. Die Emigranten hatten sich in verschiedene Städte verloren oder waren enttäuscht nach Amerika zurückgekehrt. Es gab überall Leute die mich kennenlernen wollten und einluden, bestenfalls kam es zu einem zweiten Zusammentreffen einige Wochen später. Die deutsche Literatur habe ich nicht kennengelernt.“ Gina Kaus, *Von Wien nach Hollywood*, S. 233.

sen mit der Feststellung, dass sich eine Beschäftigung mit den nachfolgenden Literaturproduzenten kaum lohne:

Letzter Punkt: die Gruppe 47. Ich habe erst durch besagte Nummer der Zeit von ihrer Existenz erfahren. Keiner der Autoren ist mir auch nur dem Namen nach bekannt – ausser Boell, von dem ich einen Roman las ‚Und sagte kein einziges Wort‘ [...]. Ich dachte: wenn das alles ist, was eine nagelneue Generation nach dem deutschen Weltuntergang zu sagen hat.¹³⁵⁹

Die Verwendung des Begriffes ‚nagelneu‘ in Bezug auf die nachfolgende Generation ist ungewöhnlich. Dass Kaus wie auch Baum ihre eigene Generation als weitgehend losgelöst von einem literarischen ‚Vorher‘ betrachteten, wurde bereits angesprochen. Sie distanzieren sich als arrivierte Autorinnen jedoch auch von der nachfolgenden Autorengeneration. Diese Empfindung der Unabhängigkeit, beziehungsweise Isoliertheit, manifestiert sich historisch in den Zäsuren durch den 1. und den 2. Weltkrieg, die beiden Autorinnen die Weimarer Republik als eine Art Insel erscheinen lassen, auch wenn sie tatsächlich eher als ein Bindeglied bezeichnet werden müsste.

Gina Kaus ist mit ihrer Meinung nicht alleine. Robert Neumann pflichtet ihr in seinem Antwortbrief bei:

Daß Du all jene jungen deutschen ‚Dichter‘ nicht kennst, muß Dir weiter keine Sorgen bereiten. Sie produzieren einen dünnen Abklatsch dessen, was wir in den berühmten Zwanziger Jahren machten, und der Versuch dieser Neuen, ihre Herkunft abzuleugnen, ist mehr drollig als ärgerlich.¹³⁶⁰

Auch Hilde Spiel gegenüber muss Gina Kaus Jahre später Ähnliches geäußert haben, denn diese tröstet sie 1979:

¹³⁵⁹ Gina Kaus, Brief an Robert Neumann, 11. August 1962, zitiert aus: Nachlaß Gina Kaus EB 96/082, I.C.016, Deutsche Nationalbibliothek. Deutsches Exilarchiv 1933-1945, Frankfurt a. Main.

¹³⁶⁰ Robert Neumann: Brief an Gina Kaus, Locarno-Monti 13. Dezember 1962, zitiert aus: Nachlaß Gina Kaus, EB 96/082, I.A.074. Deutsche Nationalbibliothek. Deutsches Exilarchiv 1933-1945, Frankfurt a. Main.

Ich möchte Sie gern darüber beruhigen, dass Sie wenig versäumen, wenn Sie zur gegenwärtigen Literatur keine Beziehung haben. Es gibt natürlich kraftvolle und interessante Schriftsteller wie Grass und Böll, aber das meiste, vor allem in Österreich, ist eine elende Nabelschau.¹³⁶¹

Wie Gina Kaus hat auch Vicki Baum den Kontakt zur nachfolgenden Generation verloren. Am Ende ihrer Autobiografie schreibt sie: „[...] auf dem einen Planeten jung gewesen zu sein, dann durch unermeßliche Zeiträume katapultiert zu werden und auf einem anderen, einem fremden und feindseligen Planeten zu altern – das ist ein bißchen hart.“¹³⁶²

Vicki Baum und Gina Kaus zeigen also als arrivierte, alternde Autorinnen kein Interesse an der nachfolgenden Generation. Inwieweit aber lässt sich die deutschsprachige Literatur seit 1945 auf Vicki Baum und Gina Kaus beziehen? Kaus' literarisches Werk war lange aus dem Sortiment der Buchhandlungen verschwunden. Robert Neumann muss der Autorin 1966 mit Hilfe eines Antiquariat-Katalogs ihr ‚Vorhandensein‘ in der Gegenwartsliteratur beweisen. Er schreibt:

Geliebte Gina, das ist ein Ausschnitt aus dem ‚Katalog Nr. 45‘ von H.A. Vloemans, Boekhandel-antiquariaat, Anna Paulownastraat 7 Den Haag – Holland. Ich schicke Dir das, weil ich mir denke, daß du deine alten Bücher vielleicht nicht besitzt – und weil Du aus dieser Liste ersehen kannst, wie sehr Du in der Gegenwartsliteratur und ihrem Handel ‚vorhanden‘ bist. Dein Pessimismus bezüglich des ‚Den-Anschluß-verpaßt-habens‘ ist ganz bestimmt unbegründet.¹³⁶³

Vier Jahre später korrigiert er sich jedoch: „[...] die Leute, mit denen ich über Dich in Frankfurt gesprochen habe, erinnern sich genau Deines

¹³⁶¹ Hilde Spiel: Brief an Gina Kaus, Wien 28. September 1979, zitiert aus: Nachlaß Gina Kaus, EB 96/082, I.A.091a. Deutsche Nationalbibliothek. Deutsches Exilarchiv 1933-1945, Frankfurt a. Main.

¹³⁶² Vicki Baum, Es war alles ganz anders, S. 483.

¹³⁶³ Robert Neumann: Brief an Gina Kaus, Locarno-Monti 2. Juli 1966, zitiert aus: Nachlaß Gina Kaus, EB 96/082, I.A.074, Deutsche Nationalbibliothek. Deutsches Exilarchiv 1933-1945, Frankfurt a. Main.

Namens und ungenau der Titel einiger Deiner Bücher und am genauesten des Allgemeincharakter Deines Image [...].¹³⁶⁴

1995 wurde Gina Kaus Biografie Katharinas der Großen wiederaufgelegt, 1999 ihr Roman *Die Verliebten*, 2000 der Essay-Band *Die Unwiderstehlichen* und 2008 ihr Roman *Morgen um Neun*. Aber auch diesen Neuauflagen folgte keine Renaissance der Autorin. Eine dauerhafte Rückkehr ins literarische Feld, als Bestandteil eines wie auch immer gearteten Kanons, ist ihr posthum bislang nicht vergönnt. So erfüllt sich scheinbar die *Weissagung des Teiresias*, ein Gedicht aus dem 1935 erschienenen Lyrikband *Die goldene Horde* von Alexander Lernet-Holenia. Gina Kaus rezitiert es 1948 bei ihrem ersten Besuch in Österreich nach dem Krieg, während eines gemeinsamen Spaziergangs mit dem Autor, dem Arzt Alexander Hartwich und Milan Dubrovic, der sich 1986 anlässlich ihres Todes in der Wiener Zeitung *Die Presse* an die Szene erinnert:

...Jahrelang überstandest du! / Plötzlich fällt dir ein / wiederzukehren?
Ach, wozu! / Alles wird anders sein. / Wenn du auch krank vor Heimweh
bist / und dein Herz verdorrt, / immer, wenn einer fortgeht ist / er für
immer fort! / ... ach, der Wald nicht der Wald mehr, ach, / nicht dein
Haus mehr dein Haus! / ... und in dem, was dir gehört, / bist du ich weiß
nicht wer, -/ immer, wenn einer wiederkehrt, / kennt ihn keiner
mehr!¹³⁶⁵

Inhaltlich lassen sich dennoch einige Bezüge der Gegenwartsliteratur zum Werk der Autorin Gina Kaus assoziieren, die jedoch spekulativ bleiben: Patricia Highsmiths 1955 erschienener Roman *Der talentierte Mr. Ripley*, in dem ein junger Hochstapler ein Geschwisterpaar blendet und ausnützt, scheint sich in vielerlei Hinsicht an Gina Kaus' preisgekürzte Novelle *Der Aufstieg* anzulehnen. Die Fernsehserie *Traumschiff* gleicht in der Konzeption - schwimmendes Hotel als Schauplatz von Lebensdramen, die Schiffscrew als verbindendes Glied - dem Roman *Die Überfahrt*.

¹³⁶⁴ Robert Neumann: Brief an Gina Kaus, Locarno-Monti 6. Oktober 1970, zitiert aus: Nachlaß Gina Kaus, EB 96/082, I.A.074, Deutsche Nationalbibliothek. Deutsches Exilarchiv 1933-1945, Frankfurt a. Main.

¹³⁶⁵ Milan Dubrovic, *Die Weissagung des Teiresias*, in: *Die Presse*. Spectrum, Wien 17./18. Mai 1986, zitiert aus: Nachlaß Gina Kaus, EB 96/082, IV.C.002, Deutsche Nationalbibliothek. Deutsches Exilarchiv 1933-1945, Frankfurt a. Main.

Im Gegensatz zu Gina Kaus¹³⁶⁶ gelang es Vicki Baum, in Amerika weiterhin Romane zu produzieren und von ihrer Produktion zu leben.¹³⁶⁷ Viele ihrer Bücher wurden über die Jahrzehnte hinweg immer wieder neu aufgelegt. In Erinnerung geblieben ist sie jedoch nicht als Autorin der Romane *Ulle, der Zwerg* (1931 zum letzten Mal erschienen), oder *The Mustard Seed*, die heute kaum noch jemandem ein Begriff sind. Eine 1989 enthüllte Gedenktafel an ihrem ehemaligen Haus in der Königsallee in Berlin zeigt die folgende Inschrift: ‚Vicki Baum / 24.1.1888-29.8.1960 / Journalistin, Schriftstellerin und Drehbuchautorin / schrieb hier 1929 ihren Erfolgsroman „Menschen im Hotel“‘ Nicht einmal an erster Stelle wird der Beruf ‚Schriftstellerin‘ angeführt. Der Name Vicki Baum steht für ihre allgemeine mediale Präsenz.

Gina Kaus' Image als ‚Freundin bedeutender Männer‘ wurde im Rahmen des Erscheinungstermins ihrer Autobiografie von der Presse wieder aufgegriffen. In einer Besprechung in der Kölnischen Rundschau von 1979 wird ihre Schaffenszeit in den 1920ern derart zusammengefasst: „Da waren zum Beispiel Annäherungsversuche des später so berühmten Carl Sternheim, ein Verhältnis mit dem Essayisten und Übersetzer Franz Blei, zwei unglückliche Ehen, schriftstellerische und amouröse Erfolge in Wien und Berlin, dann der angesehene Fontane-

¹³⁶⁶ Gina Kaus hielt sich mit dem Schreiben von Drehbüchern über Wasser. Es ging dabei allein um den finanziellen, nicht den künstlerischen Aspekt: „Da ich kein neues Filmengagement bekam, schrieb ich mit Fodor ein Stück. Das geschah nicht zum ersten Mal, auch in Wien hatte ich mich damit aus quälenden Situationen gerissen. Wir schrieben unsere Stücke bloss für den Film ‚hauten sie hin‘ in zwei bis drei Wochen und verkauften sie immer, nicht gerade für Top honorare, aber doch. Sie waren alle miserabel und konnten auch nichts anderes sein.“ Gina Kaus, „Von Franz Joseph bis Nixon“, [Manuskript, veränderte Fassung], zitiert aus: Nachlaß Gina Kaus EB 96/082, IV.A.001, Deutsche Nationalbibliothek. Deutsches Exilarchiv 1933-1945, Frankfurt a. Main.

¹³⁶⁷ vgl. hierzu Sabina Becker, Großstädtische Metamorphosen, in: Dies. (Hg.), Jahrbuch zur Literatur der Weimarer Republik, [In Zusammenarbeit mit Eckhard Faul und Rainer Marx, Bd. 5], S. 167: „Im Exil setzte sich dieser Erfolg nahezu ungebrochen fort, Baums Werke zählen zwischen 1933 und 1939, gefolgt von Stefan Zweig und Emil Ludwig, zu den am häufigsten übersetzten Romanen.“ Vgl. auch Nicole Nottelmann, Vicki Baum, in: Britta Jürs, Leider hab ich's Fliegen ganz verlernt, S. 38: „Damit gehörte Vicki Baum zu den wenigen Emigranten, die in Amerika an ihren kommerziellen Erfolg in Europa anknüpfen konnten.“

Preis.¹³⁶⁸ Hans Heinz Hahnl bemerkt in der österreichischen AZ un-sentimental: „Gina Kaus hat als Freundin bedeutender Männer gelebt. [...] Als Schriftstellerin ist Gina Kaus, die, nun schon 86 Jahre alt, in Amerika lebt, heute vergessen.“¹³⁶⁹ Der Germanist und Schriftsteller Gregor Eisenhauer beginnt 1993 in seiner Franz Blei-Monografie das Kapitel über Gina Kaus bezeichnenderweise mit dem Satz: „Gina Kaus war eine der vielen Kaffeehausliebschaften Bleis.“¹³⁷⁰

Vicki Baum und Gina Kaus besetzten innerhalb des literarischen Fel-des Positionen, die bereits zuvor von Hedwig Courths-Mahler und Fran-ziska zu Reventlow geprägt gewesen waren. Diesbezüglich lässt sich nun über ‚Nachfolge‘ im Sinne einer kontinuierlichen Weiterentwicklung erfolgsversprechender Muster sprechen. Allerdings hat sich das literari-sche Feld und damit möglicherweise auch die Relevanz bestimmter Positionen seit der Weimarer Republik deutlich verändert.¹³⁷¹

Zunächst einmal hat sich die schon in den 1920ern bemängelte Un-übersichtlichkeit des Buchmarktes potenziert. 2008 kam es nach Anga-ben des Börsenvereins in der Buchbranche zu einem Gesamtumsatz von 9,614 Milliarden Euro.¹³⁷² Es erschienen insgesamt „mehr als eine

¹³⁶⁸ Armin Biergann, Eine Zeugin des alten Europa, in: Kölnische Rundschau, Köln 15. Juni 1979, zitiert aus: Nachlaß Gina Kaus EB 96/082, IV.C.002, Deutsche Nationalbiblio-thek. Deutsches Exilarchiv 1933-1945, Frankfurt a. Main.

¹³⁶⁹ Hans Heinz Hahnl, Freundin bedeutender Männer, in: AZ Tagblatt für Österreich, Nr. 119 (1979), zitiert aus: Nachlaß Gina Kaus EB 96/082, IV.C.002, Deutsche Nationalbiblio-thek. Deutsches Exilarchiv 1933-1945, Frankfurt a. Main.

¹³⁷⁰ Gregor Eisenhauer: Der Literat. Franz Blei - ein biographischer Essay, Tübingen 1993, (= Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte, Bd. 67), S. 30.

¹³⁷¹ Bourdieu stellt 1992 in Bezug auf die französische Literatur die Frage, die in dieser Arbeit in Bezug auf das Feld der deutschen Literatur gestellt werden soll: „[...] ob die seit Mitte des 19. Jahrhunderts für die kulturellen Produktionsfelder charakteristische Spal-tung in zwei Märkte - auf der einen Seite das eingeschränkte Feld der Produzenten, die für Produzenten produzieren, auf der anderen Seite das Feld der Massenproduktion und der Literaturindustrie - nicht zu schwinden droht, da die Logik der kommerziellen Produktion sich innerhalb der avantgardistischen Produktion (im Fall der Literatur über die vom Buchmarkt ausgehenden Zwänge) immer stärker durchsetzt.“ Pierre Bourdieu, Die Re-geln der Kunst, S. 531.

¹³⁷² Börsenverein: Der Buchmarkt 2008: Mehr Umsatz, weniger Neuerscheinungen, <http://www.boersenblatt.net/329018/>, (zuletzt aufgerufen am 26. Mai 2011).

Milliarde Bücher und Druckerzeugnisse¹³⁷³. 94.276 Titel erschienen neu, dreimal so viel wie im Jahr 1927, davon etwa 83.400 als Erstauflage.¹³⁷⁴

Anfang des 20. Jahrhunderts wurde ein Autoritätsverlust der institutionalisierten Literaturkritik befürchtet. Gegen Ende des Jahrhunderts ist stattdessen angesichts der Masse der Bucherscheinungen die Literaturkritik als Orientierungshilfe präsenter denn je. Bei einem Massenpublikum erfolgreich waren vor allem zwei Fernsehformate: Das ‚Literarische Quartett‘ mit Marcel Reich-Ranicki in den 1990er Jahren und Elke Heidenreichs Sendung ‚Lesen!‘ von 2003 bis 2008. Heidenreich versuchte sich von der bisherigen Literaturkritik abzusetzen, indem sie bewusst als subjektiv bezeichnete Buchempfehlungen gab. Damit sperrte sie sich gegen den vor allem von Reich-Ranicki medienwirksam vermarkteten ‚Verriss‘, und lehnte im gleichen Zug die Kategorien ‚anspruchsvolle‘ Literatur oder ‚Unterhaltungsliteratur‘ als Bewertungsmaßstab ab. In der Sendung vom 25.01.2008 präsentierte sie gleich drei Romane Vicki Baums - *Menschen im Hotel*, *Liebe und Tod auf Bali* und *Hotel Shanghai* - sowie eine Monographie Nicole Nottelmanns über die Autorin und trug damit zu einer kleinen Renaissance Vicki Baums bei. Heidenreichs Konzept schloss aber zugleich all jene Bücher von vorneherein aus, die nicht ihrem Geschmack entsprachen. Da im Sortimentsbuchhandel eigene Büchertische mit den von Heidenreich empfohlenen Titeln eingerichtet wurden, etablierte sie als quasi neue Form des Verrisses die ‚Nichtbeachtung‘.

Ebenfalls einflussreich sind die Literaturempfehlungen der Zeitschrift *Brigitte* und die von 34 Literaturkritikern monatlich gewählte belletristische Bestenliste des SWR. Auch das Feuilleton als traditioneller Ort der Literaturkritik ist erhalten geblieben und wendet sich an ein medienspezifisches Zielpublikum. In allen Fällen wird der Blick des potentiellen Lesers auf wenige Titel fokussiert.

Neben dem persönlichen Geschmack des Kritikers, der für den Leser eine Vorauswahl trifft, dürfen jedoch auch die Verlagsstrukturen als Einflussfaktor nicht unbeachtet bleiben. Die medialen Vernetzungen sind für den Leser heute oft nicht mehr durchschaubar. Zur Verlags-

¹³⁷³ Ebd.

¹³⁷⁴ Ebd.

gruppe Georg von Holtzbrinck etwa gehören die Verlage S. Fischer, Rowohlt, Kiepenheuer & Witsch sowie die *Zeit* und etliche regionale Zeitungen. Die zur Bertelsmann AG gehörende Verlagsgruppe Random House umfasst weltweit mehr als 120 Verlage. In Deutschland gehören dazu unter anderem die Deutsche Verlagsanstalt, Goldmann, der Heyne Verlag und Luchterhand. Gleichzeitig publiziert Bertelsmann etwa die Zeitschriften *Der Stern* und *Brigitte*. Auch die mehrere Fernsehsender umfassende RTL Group gehört der Bertelsmann AG. Der Axel Springer Verlag bündelt ebenfalls zahlreiche Publikationen, darunter *Die Welt*, *Bild*, die *Berliner Morgenpost*, die *BZ* und das *Hamburger Abendblatt*. Dass innerhalb dieser Großkonzerne marktwirtschaftliche Interessen über die Erwähnung eines Buchtitels entscheiden, ist immerhin nicht auszuschließen.

Neben der Literaturkritik und den Buchempfehlungen sollen Bestsellerlisten ebenfalls Orientierung bieten. 1929 hatte die *Literarische Welt* nach nur zwei Jahren ihre monatliche ‚Bestseller-Liste‘ eingestellt. Das Bestseller-System stand heftig in der Kritik. Erst in den sechziger Jahren begannen die *Zeit* und der *Spiegel* erneut Bestsellerlisten einzuführen. Besonders dominant in der öffentlichen Wahrnehmung sind heute die Listen des *Spiegel*, des *Focus*, des *Börsenblatts für den Deutschen Buchhandel* und die Bestsellerlisten des Online Buchhandels. Während die Buchempfehlungen und die literaturkritischen Formate eine qualitative Wertung anstreben, benennen die Bestsellerlisten jene Titel, die sich innerhalb eines bestimmten Verkaufsabschnitts besonders gut verkauft haben. Eine Orientierungshilfe für den Leser stellen sie insofern dar, als sie, einfach ausgedrückt, suggerieren: Ein erfolgreiches Buch ist ein gutes Buch. Damit erklärt sich zugleich der Misserfolg der Bestsellerliste im literarischen Deutschland der 1920er und ihr heutiger Erfolg. Durch die Struktur des literarischen Feldes wurden in den 1920ern Jahren kommerzieller Erfolg und künstlerischer Anspruch meist als unvereinbar wahrgenommen. Anfang des 21. Jahrhunderts hingegen ist das Feld der Avantgardeliteratur, d.h. der jungen, literarisch ambitionierten Literatur nicht mehr zugleich das Feld der eingeschränkten Literatur, sondern es ist in großen Teilen identisch mit dem Feld der Massensliteratur. Tatsächlich scheint sich Friedrich Sieburgs 1931 getroffene Prognose bewahrt zu haben, dass bei einer Aufhebung der Grenze

zwischen den Feldern sich die Auslese verschärfen würde, das Feld, auf dem sich diese Auslese abspiele, dafür aber unendlich weit würde.¹³⁷⁵ Die ‚Auslese‘ wird vor allem durch die Steuerung der öffentlichen Wahrnehmung getroffen, wobei durch die Bestsellerlisten die Wahrnehmung bestimmter Titel zusätzlich verstärkt wird, die ohnehin bereits erfolgreich sind. Hier fällt ins Auge, dass Literaturkritik und Bestsellerlisten oft dieselben Titel fokussieren, auch dies ein Beweis dafür, dass nicht mehr zwei literarische Felder nebeneinander existieren. Für das Feld der Massenliteratur gelten nun die Wertekategorien, die ehemals dem Feld der eingeschränkten Produktion zugeschrieben wurden. Man denke etwa an den 2008 erschienenen Roman *Feuchtgebiete* von Charlotte Roche, der Platz eins der Spiegel-Bestsellerliste einnahm, zum Bestseller des Jahres 2008 ernannt wurde und in der Kritik zahlreich positive Resonanz erhielt.

Es kann also festgehalten werden, dass das frühere Feld der Avantgardeliteratur beziehungsweise der eingeschränkten literarischen Produktion, das sich ehemals an ein kleines Publikum richtete, bestehend vor allem aus Literaturproduzenten, zu einem großen Teil im Feld der Massenliteratur aufgegangen ist. Potentiell stieg dadurch zwar die Chance der Avantgardeliteratur, von einem größeren Publikum wahrgenommen zu werden, tatsächlich wuchs aber die Wahrnehmungskapazität nicht in gleichem Maß wie das literarische Angebot. Die frühere Grenze zwischen eingeschränkter Produktion und Massenproduktion ist daher heute eine Grenze zwischen wahrgenommener und unbeachteter Literatur, wobei die Beachtung durch die Literaturkritik und durch das Lesepublikum oft Hand in Hand gehen. Beispielhaft soll die Autorin Helene Hegemann erwähnt werden, die 2010 über Wochen die Aufmerksamkeit des Feuilletons wie der Leser auf sich zog. Die einsetzende heftige öffentliche Diskussion, ob ihr Buch *Axolotl Roadkill* qualitativ als Avantgarde oder als Plagiat zu bewerten sei, setzte voraus, dass es zunächst einmal überhaupt wahrgenommen wurde, im Gegensatz zu dem Roman *Strobo* des Bloggers Airen, aus dem Hegemann Passagen entnommen hatte und dem diese Wahrnehmung bis dahin versagt geblieben war. In den Blickpunkt der Wahrnehmung geriet vor allem Hege-

¹³⁷⁵ siehe Friedrich Sieburg: o. T., in: Die Krise des Buches, Wege zu ihrer Linderung, in: Die Literarische Welt, 7. Jg./Nr. 30 (1931), S. 6.

manns Habitus, ihre Jugend, ihre Lebensgeschichte. Das Autorenimage hat sich im heutigen literarischen Feld tatsächlich zur wichtigsten Waffe im Kampf um die öffentliche Wahrnehmung entwickelt.

Vicki Baum kann mit ihrem von Ullstein maßgefertigten Autorenimage als eine Vorreiterin dieser Entwicklung betrachtet werden. Baums Image bot einem großen Publikum Identifikationsmöglichkeiten und unterstützte die Bindung eines bestimmten Leserkreises an ihre Produktion. Die bewusste Imagearbeit ihres Verlages garantierte der Autorin also eine dauerhafte Wahrnehmung. Die augenscheinlichste Parallele zu Baum liefert Hera Lind. In den 1990er Jahren war sie vor allem mit dem Roman *Das Superweib* (1994) - zwei Jahre später auch mit Veronica Ferres verfilmt - sehr erfolgreich. Sie kann heute eine Gesamtauflage von 12 Millionen Büchern aufweisen. Wie Vicki Baum stammte sie ursprünglich aus dem musikalischen Bereich und versucht als schreibende Mutter und Hausfrau medienwirksam zur gleichen Zeit ein traditionelles und ein modernes Frauenbild zu repräsentieren. Ähnlich umfangreich wie bei Vicki Baum fällt das ‚Pflichtprogramm‘ aus, das auf ihrer Homepage dargestellt wird: Sie ist „Schirmherrin einer bundesweiten Neurodermitis-Kampagne“, „Botschafterin der José Carreras Leukämie-Stiftung“, „leidenschaftliche Joggerin“ und läuft „täglich 15 Kilometer“. Sie leitet „Frauen-Power-Seminare“, ist vierfache Mutter und Gründerin der Firma ‚Storyline‘, die „angehende AutorInnen betreut und managt“.¹³⁷⁶ Hera Lind veröffentlichte zunächst beim Fischer Verlag, seit 2000 bei Ullstein. Wie Vicki Baum ist sie auch optisch stark präsent, mittels Fotografien, und Ende der 90er zusätzlich über das Fernsehen.¹³⁷⁷

Im Vergleich zu Vicki Baums eher konservativem Image stellt die Verknüpfung von Jugend, äußerlicher Attraktivität, schriftstellerischer Tätigkeit und der Eingebundenheit in einen bohemienartigen Freun-

¹³⁷⁶ Anonymus: Biografie - Hera Lind, http://www.heralind.com/ueber_hera_lind.html, (zuletzt aufgerufen am 26. Mai 2011).

¹³⁷⁷ Der Vergleich der beiden Autorinnen liegt nahe, wenn auch Nicole Nottelmann die Parallelen einschränkt, wiederum im Sinne einer qualitativen Aufwertung: „Aber sie [Vicki Baum, Anm. d. Verf.] war keine Hera Lind- sie hatte tatsächlich literarisches Talent.“ Nicole Nottelmann, Vicki Baum, in: Britta Jürgs, Leider hab ich's Fliegen ganz verlernt, S. 38.

deskreis, wie sie unter anderem das Gina Kaus-Bild in den 1920ern geprägt hat, auch ein reizvolles Muster für die heutige jüngere Autorinnengeneration dar beziehungsweise für deren Vermarktung. Zu nennen wäre das von Volker Hage 1999 im *Spiegel* so benannte ‚Fräuleinwunder‘. Autorinnen wie Zoë Jenny (*Das Blütenstaubzimmer*, 1997), Judith Hermann (*Sommerhaus, später*, 1998), Karen Duve (*Regenroman*, 1999), Inka Parei (*Die Schattenboxerin*, 1999) oder Jenny Erpenbeck (*Geschichte vom alten Kind*, 1999) wurden derart ‚etikettiert‘¹³⁷⁸ und dem Leser in einer untrennbaren Melange von Produzentin und Produkt als Mischung aus guter Lesbarkeit, Jugend und Erotik präsentiert, wobei das Interesse an literarischen Kriterien durchaus dem an der Person der Autorin untergeordnet wurde. Der Trend zur Personalisierung ist eine geschlechterübergreifende und felderübergreifende Entwicklung. Beim ‚Fräuleinwunder‘ wurde aber schon auf dem Etikett die Geschlechtszugehörigkeit als entscheidendes Zuordnungskriterium ausgewiesen. Die spezifischen Merkmale dieser als ‚neu‘ deklarierten Gruppe - die Verbindung von weiblicher Geschlechtszugehörigkeit und literarischer Produktion - führen zurück zur ‚Emanzipationsliteratur‘ um 1900. Die ‚Erotik‘, die sowohl inhaltlich wie auch in der Präsentation der Autorin zum Tragen kommt, steht dagegen in der Tradition einer Reventlow wie auch einer Gina Kaus. Den dem ‚Fräuleinwunder‘ zugeordneten Autorinnen bot sich mit dieser Etikettierung wie ihren Vorgängerinnen die Chance einer erfolgreichen Vermarktung. Zugleich drohte ihnen aber auch die öffentliche irreversible Festlegung auf ein bestimmtes Image.

‚Anspruch‘ und ‚Anpassung‘ bleiben also die zwei Pole, zwischen denen jede Autorin und auch jeder Autor ihren bzw. seinen Weg finden muss, sowohl bezüglich der literarischen Produktion wie auch des öffentlichen Auftretens. Letztlich verspricht nur die gelungene Balance zwischen ‚Innenwahrnehmung‘ und ‚Außenwahrnehmung‘ eine möglicherweise glückende Kommunikation zwischen Schreibendem und Rezipierendem. Die Bandbreite des Scheiterns, von der Unverständlichkeit bis zum Ausverkauf des eigenen Ich, bleibt nach wie vor groß.

¹³⁷⁸ Siehe hierzu Heidelinde Müller: Das „literarische Fräuleinwunder“. Inspektion eines Phänomens der deutschen Gegenwartsliteratur in Einzelfallstudien, Frankfurt a. Main 2004.

BIBLIOGRAPHIE

- 125 Jahre Ullstein. Presse- und Verlagsgeschichte im Zeichen der Eule, Berlin 2002.
- Adler, Alfred: Der Sinn des Lebens, 23. Aufl., Frankfurt a. Main 2004.
- Aichinger, Ingrid: Probleme der Autobiographie als Sprachkunstwerk, in: Niggel, Günter (Hg.): Die Autobiographie. Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung, 2. Aufl., Darmstadt 1998, S. 170-199.
- Andreas-Salomé, Lou: Ketzereien gegen die moderne Frau, in: „Die Zukunft“, 7. Jg./Bd. 26 (1898/99), S. 237-240, zitiert nach: Ruprecht, Erich und Bänisch, Dieter (Hg.): Literarische Manifeste der Jahrhundertwende 1890-1910, Stuttgart 1970, (= Epochen der Deutschen Literatur. Materialienband), S. 566.
- Andreas-Salomé, Lou: Lebensrückblick. Grundriß einiger Lebenserinnerungen, [Aus dem Nachlaß herausgegeben von Ernst Pfeiffer], Frankfurt a. Main 1968.
- Ankum, Katharina von: Motherhood and the ‚New Woman‘: Vicki Baum’s ‚stud. chem. Helene Willfüer‘ and Irmgard Keun’s ‚Gilgi – eine von uns‘, in: Friedrichsmeyer, Sara und Herminhouse, Patricia A. (Hg.): Women in German Yearbook, [Bd. 11], University of Nebraska 1995, (= Feminist Studies in German Literature and Culture), S. 171-188.
- Ankum, Katharina von: Rückblick auf eine Realistin, in: apropos Vicki Baum. Mit einem Essay von Katharina von Ankum, Frankfurt a. Main 1998, (= apropos, Bd. 13), S. 8-45.
- Anonymus: „Das Gastmahl des Trimalchio“, in: Der Abend, Wien 18. Januar 1917, zitiert nach: Mulot, Sibylle: Anhang, in: Kaus, Gina: Von Wien nach Hollywood. Erinnerungen von Gina Kaus. [Neu herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Sibylle Mulot] 2. Aufl., Frankfurt a. M. 1990, S. 272.
- Anonymus: Ablenkung vom Klassenkampf, in: Die Rote Fahne, Berlin 18. Juni 1932, zitiert nach: apropos Vicki Baum. Mit einem Essay von Katharina von Ankum, Frankfurt a. Main 1998, (= apropos, Bd. 13), S. 101f.

- Anonymus: Biografie - Hera Lind, www.heralind.com/ueber_hera_lind.html, (zuletzt aufgerufen am 26. Mai 2011).
- Anonymus: Biographien, in: Wochenpresse, das österreichische nachrichtenmagazin, Wien 18. Juli 1979, zitiert aus: Nachlaß Gina Kaus EB 96/082, IV.C.002, Deutsche Nationalbibliothek. Deutsches Exilarchiv 1933-1945, Frankfurt a. Main.
- Anonymus: Frauen und Liebesgeschichten, in: Die Literarische Welt, 7. Jg./Nr. 12 (1931), S. 9.
- apropos Vicki Baum. Mit einem Essay von Katharina von Ankum, Frankfurt a. Main 1998, (= apropos, Bd. 13).
- Arnold, Robert F.: Echo der Bühnen, o. O. 1919/20, zitiert aus: Nachlaß Gina Kaus, EB 96/082, IV.C.002, Deutsche Nationalbibliothek. Deutsches Exilarchiv 1933-1945, Frankfurt a. Main.
- Atzinger, Hildegard: Gina Kaus: Schriftstellerin und Öffentlichkeit. Zur Stellung einer Schriftstellerin in der literarischen Öffentlichkeit der Zwischenkriegszeit in Österreich und Deutschland, Frankfurt a. Main, Berlin, Bern u.a. 2008, (= Europäische Hochschulschriften, Reihe I: Deutsche Sprache und Literatur, Bd. 1972).
- Auf schmalen Grat, in: Der Tagesspiegel, Nr. 1934 (1952), zitiert aus: Archiv John M. Spalek zu Vicki Baum EB 95/26, Deutsche Nationalbibliothek. Deutsches Exilarchiv 1933-1945, Frankfurt a. Main.
- Bahr, Hermann: Inventur, München 1912.
- Balázs, Béla: Männlich oder kriegsblind?, in: Die Weltbühne, 25. Jg./Nr. 26 (1929), S. 969-971.
- Barndt, Kerstin: „Mittlerinnen zwischen Buch und Volk“? Die Leserinnen im literarischen Feld der Weimarer Republik, in: Becker, Sabina (Hg.): Jahrbuch zur Literatur der Weimarer Republik. Frauen in der Literatur der Weimarer Republik, [In Zusammenarbeit mit Eckhard Faul und Rainer Marx, Bd. 5], St. Ingbert 1999/2000, S. 77-113.
- Barndt, Kerstin: Sentiment und Sachlichkeit. Der Roman der Neuen Frau in der Weimarer Republik, Köln, Weimar, Wien 2003, (= Literatur – Kultur – Geschlecht. Studien zur Literatur- und Kulturgeschichte. In Verbindung mit Jost Hermand, Gert Mattenklott, Klaus R. Scherpe und Lutz Winckler. Hg. von Inge Stephan und Sigrid Weigel. Große Reihe, Bd. 19).

- Batt, Ellen: Vicki Baum Began Writing Because Harp Was a Bore, in: LA Mirror News, Los Angeles 11. August 1958, zitiert aus: Archiv John M. Spalek zu Vicki Baum, EB 95/26, Deutsche Nationalbibliothek. Deutsches Exilarchiv 1933-1945, Frankfurt a. Main.
- Baum, Vicki: Der Eingang zur Bühne, Berlin 1920.
- Baum, Vicki: Die Karriere der Doris Hart, Amsterdam 1936.
- Baum, Vicki: Die Mütter von morgen – Die Backfische von heute, in: UHU, 5. Jg./Heft 5 (1929), zitiert nach: Rheinsberg, Anna (Hg.): Bubikopf. Aufbruch in den Zwanzigern. Texte von Frauen, gesammelt von Anna Rheinsberg, Darmstadt 1988, S. 31-34.
- Baum, Vicki: Die Tänze der Ina Raffay. Ein Leben, Berlin 1921.
- Baum, Vicki: Es war alles ganz anders. Erinnerungen, Berlin, Frankfurt a. M., Wien 1962.
- Baum, Vicki: Feme, Berlin 1926.
- Baum, Vicki: Kristall im Lehm, Frankfurt a. Main 1953.
- Baum, Vicki: Menschen im Hotel, Hamburg 1956.
- Baum, Vicki: Ulle, der Zwerg, Stuttgart u.a. 1924.
- Bayer, Dorothee: Der triviale Familien- und Liebesroman im 20. Jahrhundert, Tübingen 1963 (= Untersuchungen des Ludwig Uhland-Instituts der Universität Tübingen im Auftrag der Tübinger Vereinigung für Volkskunde, Bd. 1).
- Beaulieu, Hermann von: Erstlingswerke, Halbtalente, Dilettanten, in: Das literarische Echo, 9. Jg./Heft 20 (1907), Sp. 1499-1505.
- Becher, Johannes R.: Wirklichkeitsbesessene Dichtung, in: Pohl, Gerhart (Hg.): Die Neue Bücherschau, 6. Jg./Heft 6 (1928), S. 491-494.
- Becker, Sabina: Großstädtische Metamorphosen. Vicki Baums Roman *Menschen im Hotel*, in: Dies. (Hg.): Jahrbuch zur Literatur der Weimarer Republik. Frauen in der Literatur der Weimarer Republik, [In Zusammenarbeit mit Eckhard Faul und Rainer Marx, Bd. 5], St. Ingbert 1999/2000, S. 167-194.
- Becker, Sabina: Marieluise Fleißer, in: Jürgs, Britta (Hg.): Leider hab ich's Fliegen ganz verlernt. Portraits von Künstlerinnen und Schriftstellerinnen der Neuen Sachlichkeit, [Unter Mitarbeit von Ingrid Herrmann], Berlin 2000, S. 68-86:

- Becker, Sabina: Neue Sachlichkeit im Roman, in: Becker, Sabina und Weiß, Christoph (Hg.): Neue Sachlichkeit im Roman. Neue Interpretationen zum Roman der Weimarer Republik, Stuttgart und Weimar 1995, S. 7-26.
- Bell, Robert F.: Vicki Baum, in: Spalek, John M.; Strelka, Joseph und Hawrylchak, Sandra H. (Hg.): Deutsche Exilliteratur seit 1933, [Bd. 1: Kalifornien, Teil 1], Bern, München 1976, S. 247-258.
- Berg, Jan; Böhme, Hartmut und Fähnders, Walter: Sozialgeschichte der deutschen Literatur von 1918 bis zur Gegenwart, Frankfurt a. Main 1981.
- Bernhard, Georg: Die Geschichte des Hauses, in: 50 Jahre Ullstein 1877-1927, Berlin 1927, S. 1-146
- Bertschik, Julia: Vicki Baum: Gelebter und inszenierter Typ der „Neuen Frau“ in der Weimarer Republik, in: Wende, Waltraud (Hg.): Nora verlässt ihr Puppenheim. Autorinnen des 20. Jahrhunderts und ihr Beitrag zur ästhetischen Innovation, Stuttgart und Weimar 1999, S. 66-87.
- Bethge, Hans: Ricarda Huch, in: Das litterarische Echo, 5. Jg./Heft 11 (1902-1903), Sp. 734-744.
- Beyer, Manfred: Weimar: Anspruch und Wirklichkeit der Provinz, in: Klein, Michael; Klettenhammer, Dieglinde und Pöder, Elfriede (Hg.): Literatur der Weimarer Republik. Kontinuität – Brüche, Innsbruck 2002 (= Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft: Germanistische Reihe, Bd. 64), S. 15 – 28.
- Biergann, Armin: Eine Zeugin des alten Europa. Memoiren der Schriftstellerin und Filmautorin Gina Kaus, in: Kölnische Rundschau, Köln 15. Juni 1979, zitiert aus: Nachlaß Gina Kaus EB 96/082, IV.C.002, Deutsche Nationalbibliothek. Deutsches Exilarchiv 1933-1945, Frankfurt a. Main.
- Billeter, Erika (Hg.): Die zwanziger Jahre. Kontraste eines Jahrzehnts, Bern 1973.
- Blei, Franz: Die Leserinnen, in: Die literarische Welt, 7.Jg./Nr. 12 (1931), S. 9.
- Born-Pilsach, Hilda von: Vicki Baum, in: Die Bücher-Kommentare, 4. Quartal (1962), S. 37, zitiert aus: Archiv John M. Spalek zu Vicki

- Baum, EB 95/26, Deutsche Nationalbibliothek. Deutsches Exilar-
chiv 1933-1945, Frankfurt a. Main.
- Börsenverein: Der Buchmarkt 2008: Mehr Umsatz, weniger Neuer-
scheinungen, <http://www.boersenblatt.net/329018>, (zuletzt aufge-
rufen am 26. Mai 2011).
- Bourdieu, Pierre: Die Intellektuellen und die Macht, [Hg. von Irene
Dölling. Aus dem Französischen von Jürgen Bolder, unter Mit-
arbeit von Ulrike Nordmann und Margareta Steinrücke], Ham-
burg 1991.
- Bourdieu, Pierre: Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des litera-
rischen Feldes, [Aus dem Französischen von Bernd Schwibs und
Achim Russer], Frankfurt a. Main 2001.
- Bourdieu, Pierre: Praktische Vernunft. Zur Theorie des Handelns. [Aus
dem Französischen von Hella Beister], Frankfurt a. Main 1998.
- Bovenschen, Silvia: Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Unter-
suchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentati-
onsformen des Weiblichen, Frankfurt a. Main 1979.
- Bovenschen, Silvia: Krieg und Schneiderkunst oder Wie sich die Männer
von gestern die Frau von morgen vorstellten, in: Huebner, Fried-
rich Markus: Die Frau von morgen wie wir sie wünschen, [Eine
Essaysammlung aus dem Jahre 1929. Mit einem Vorwort von Sil-
via Bovenschen], Frankfurt a. Main 1990, S. 9-21.
- Brecht, Bert: Der Dreigroschenprozeß. Ein soziologisches Experiment,
in: Ders.: Schriften zur Literatur und Kunst 1, Frankfurt a. Main
1967, (= Gesammelte Werke, Bd. 18).
- Brinker-Gabler, Gisela: Perspektiven des Übergangs. Weibliches Be-
wußtsein und frühe Moderne, in: Dies.: Deutsche Literatur von
Frauen, [Bd. 2: 19. und 20. Jahrhundert], München 1988, S. 169-
204.
- Brod, Max: Die Frau und die neue Sachlichkeit, in: Huebner, Friedrich
Markus: Die Frau von morgen wie wir sie wünschen, [Eine Essay-
sammlung aus dem Jahre 1929. Mit einem Vorwort von Silvia Bo-
venschen], Frankfurt a. Main 1990, S. 47-54.
- Bruss, Elizabeth W.: Die Autobiographie als literarischer Akt, in: Niggel,
Günter (Hg.): Die Autobiographie. Zu Form und Geschichte einer
literarischen Gattung, 2. Aufl., Darmstadt 1998, S. 258-282.

- Bülow, Frieda von: Männerurtheil über Frauendichtung, zitiert nach: Ruprecht, Erich und Bänisch, Dieter (Hg.): *Literarische Manifeste der Jahrhundertwende 1890-1910*, Stuttgart 1970, (= *Epochen der Deutschen Literatur. Materialienband*).
- Bürger, Christa: Einleitung: Die Dichotomie von hoher und niederer Literatur. Eine Problemskizze, in: Bürger, Christa; Bueger, Peter und Schulte-Sasse, Jochen (Hg.): *Zur Dichotomisierung von hoher und niederer Literatur*, Frankfurt a. Main 1982, (= *Hefte für kritische Literaturwissenschaft*, Bd. 3), S. 9-39.
- Capovilla, Andrea: Die Kunst, brauchbar zu schreiben. Gina Kaus – Romanautorin, Emigrantin, Drehbuchschreiberin, www.wienerzeitung.at/Desktopdefault.aspx?tabID=3946&alias=wzo&lexikon=Auto&letter=A&cob=6204, (zuletzt aufgerufen am 14. März 2011).
- Capovilla, Andrea: Entwürfe der ‚Neuen Frau‘ bei Vicki Baum, Irmgard Keun und Marieluise Fleißer, in: Aspetsberger, Friedbert und Fliedl, Konstanze (Hg.): *Geschlechter. Essays zur Gegenwartsliteratur*, Innsbruck 2001, (= *Schriftenreihe Literatur des Instituts für Österreichkunde. Nützliche Handreichungen zur österreichischen Gegenwartsliteratur*, Bd. 12), S. 96-113.
- Capovilla, Andrea: Entwürfe weiblicher Identität in der Moderne Milena Jesenská, Vicki Baum, Gina Kaus, Alice Rühle-Gerstel. *Studien zu Leben und Werk*, Oldenburg 2004, (= *Literatur und Medienwissenschaft*, Bd. 94).
- Capovilla, Andrea: Gina Kaus und Vicki Baum: Von Wien nach Hollywood. True Stories, in: Beutner, Eduard und Tanzer, Ulrike (Hg.): *Literatur als Geschichte des Ich*, Würzburg 2000, S. 293-302.
- Capovilla, Andrea: Kosmopolitisches Heimweh, Anregungen zu einer neuen Lektüre Vicki Baums, in: Kirkbright, Suzanne (Hg.): *Cosmopolitans in the Modern World. Studies on a Theme in German and Austrian Literary Culture*, München 2000.
- Capovilla, Andrea: Written on Water? Re-Reading the Autobiographies of Gina Kaus and Vicki Baum, in: Davies, Mererid Puw; Linklater, Beth und Shaw, Gisela (Hg.): *Autobiography by women in German*, Frankfurt a. Main, Berlin, Bern u.a. 2000, S. 149-161.
- Cavell, Stanley: *Contesting Tears. The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman*, Chicago und London 1996.

- de Lange, Allert: Vertrag mit Gina Kaus, o. O. 8. Dezember 1950, aus: Nachlaß Gina Kaus EB 96/082, I.B.004, Deutsche Nationalbibliothek. Deutsches Exilarchiv 1933-1945, Frankfurt a. Main.
- Dehning, Sonja: Tanz der Feder. Künstlerische Produktivität in Romanen von Autorinnen um 1900, Würzburg 2000, (= Epistemata. Würzburger Wissenschaftliche Schriften. Reihe Literaturwissenschaft, Bd. 317).
- Deutsche Verlags-Anstalt (Hg.): Deutsche Verlags-Anstalt 1848-1923. Zweiundneunzig Handschriften von Autoren des Verlags mit einer geschichtlichen Einleitung und einem Bücherverzeichnis, Stuttgart, Berlin und Leipzig 1923.
- Die Krise des Buches, Wege zu ihrer Linderung. Ratschläge und Meinungen deutscher Autoren, in: Die Literarische Welt, 7. Jg./Nr. 30 (1931), S. 5f.
- Die Neue Frau. Ein Alltagsmythos der Zwanziger Jahre, in: Sykora, Katharina; Dorgerloh, Annette und Raev, Ada (Hg.): Die Neue Frau. Herausforderungen für die Bildmedien der Zwanziger Jahre, Berlin 1993, S. 9-24.
- Dorgerloh, Annette: „Sie wollen wohl Ideale klauen...?“. Präfigurationen zu den Bildprägungen der „neuen Frau“, in: Sykora, Katharina; Dorgerloh, Annette und Raev, Ada (Hg.): Die Neue Frau. Herausforderungen für die Bildmedien der Zwanziger Jahre, Berlin 1993, S. 25-50.
- Dubrovic, Milan: Die Weissagung des Teiresias, in: Die Presse. Spectrum, Wien 17./18. Mai 1986, zitiert aus: Nachlaß Gina Kaus, EB 96/082, IV.C.002, Deutsche Nationalbibliothek. Deutsches Exilarchiv 1933-1945, Frankfurt a. Main.
- Dubrovic, Milan: Veruntreute Geschichte. Die Wiener Salons und Literatencafes, Wien und Hamburg 1985.
- E., M.: Rezension von Gina Kaus: Die Verliebten, in: Berliner Tageblatt, [Morgen-Ausgabe. Beilage Literarische Rundschau], Berlin 24. März 1929, zitiert nach, Vollmer, Hartmut: Nachwort, in: Kaus, Gina: Die Verliebten, Oldenburg 1999, S. 253.
- Eisenhauer, Gregor: Der Literat. Franz Blei - ein biographischer Essay, Tübingen 1993, (= Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte, Bd. 67).

- Elzer, Margarete: Offener Brief, 11./12. Juli 1953, zitiert nach: Krieg, Walter: "Unser Weg ging hinauf". Hedwig Courths-Mahler und ihre Töchter als literarisches Phänomen. Ein Beitrag zur Theorie über den Erfolgsroman und zur Geschichte und Bibliographie des modernen Volkslesestoffes, Wien, Bad Bocklet und Zürich 1954, S. 17.
- Erinnerung an Franz Blei, in: Tagesanzeiger, Zürich 26. August 1942, zitiert aus: Nachlaß Gina Kaus, EB 96/082, IV.C.001, Deutsche Nationalbibliothek. Deutsches Exilarchiv 1933-1945, Frankfurt a. Main.
- es: Rezension von Gina Kaus: Die Verliebten, in: Hamburger Fremdenblatt, Hamburg 10. November 1928.
- Faber, Richard: Franziska zu Reventlow und die Schwabinger Gegenkultur, Köln, Weimar, Wien 1993, (= Europäische Kulturstudien, Bd. 3).
- Fähnders, Walter: Avantgarde und Moderne 1890-1933, Stuttgart und Weimar 1998, (= Lehrbuch Germanistik).
- Fetz, Bernhard und Schlösser, Hermann (Hg.): Wien-Berlin. Mit einem Dossier zu Stefan Großmann, Wien 2001, (= Profile, Bd. 7).
- Fischer, Samuel: Bemerkungen zur Bücherkrise, in: Die literarische Welt, 2. Jg./Nr. 43 (1926), S. 2.
- Flake, Otto: Die alte Aufgabe – die neue Form, in: Huebner, Friedrich Markus: Die Frau von morgen wie wir sie wünschen, [Eine Essaysammlung aus dem Jahre 1929. Mit einem Vorwort von Silvia Bovenschen], Frankfurt a. Main 1990, S. 135-140.
- Foltin, Hans Friedrich: Die minderwertige Prosaliteratur. Einteilung und Bezeichnungen, in: Brinkmann, Richard und Kuhn, Hugo (Hg.): Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 39. Jg./Heft 2 (1965), S. 288-323.
- Frame, Lynne: Gretchen, Girl, Garçonne. Auf der Suche nach der idealen Neuen Frau, in: Ankum, Katharina von (Hg.): Frauen in der Großstadt: Herausforderung der Moderne?, Dortmund 1999.
- Frank, Leonhard: Links wo das Herz ist, München 1952.
- Friedell, Egon: „Diebe im Haus“, in: Der Morgen, Wien 17. Oktober 1919, zitiert nach: Mulot, Sibylle: Texte, in: Kaus, Gina: Von Wien nach Hollywood. Erinnerungen von Gina Kaus, [Neu herausgege-

- ben und mit einem Nachwort versehen von Sibylle Mulot] 2. Aufl., Frankfurt a. Main 1990, S. 276f.
- Fuld, Werner: „Drehtür als Schicksalsrad. Romane von gestern – heute gelesen“, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Frankfurt 15. August 1986.
- Georg, Manfred: Menschen im Hotel. Vicky Baums Roman als Garbo-Film, in: Tempo, Nr. 39 (1933), zitiert aus: Archiv John M. Spalek zu Vicki Baum, EB 95/26, Deutsche Nationalbibliothek. Deutsches Exilarchiv 1933-1945, Frankfurt a. Main.
- Göpfert, Herbert G.: Die „Bücherkrise“ 1927 bis 1929. Probleme der Literaturvermittlung am Ende der zwanziger Jahre, in: Raabe, Paul (Hg.): Das Buch in den zwanziger Jahren. Vorträge des zweiten Jahrestreffens des Wolfenbütteler Arbeitskreises für Geschichte des Buchwesens 16. bis 18. Mai 1977, Hamburg, (= Wolfenbütteler Schriften für Geschichte des Buchwesens, Bd. 2), S. 33-45.
- Graf, Andres: Hedwig Courths-Mahler, München 2000.
- Grimminger, Rolf; Murasov, Jurij und Stückrath, Jörn (Hg.): Literarische Moderne. Europäische Literatur im 19. und 20. Jahrhundert, Reinbek bei Hamburg 1995.
- Grossmann, Atina: Eine ‚neue Frau‘ im Deutschland der Weimarer Republik?, in: Gold, Helmut und Koch, Annette (Hg.): Fräulein vom Amt. Katalog zur Sonderausstellung „Fräulein vom Amt“ des Deutschen Postmuseums, München 1993, S. 136-161.
- Großmann, Stefan: Frage an Thomas Mann, in: Das Tagebuch 8, [7. Mai 1927, Heft 19], S. 753-754, zitiert nach: Kaes, Anton (Hg.): Weimarer Republik. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1918-1933, Stuttgart 1983, S. 290.
- Guida-Laforgia, Patrizia: Invisible Women Writers in Exile in the U.S.A., New York u. a. 1996, (= Writing About Women. Feminist Literary Studies, Bd. 12), zitiert aus: Nachlaß Gina Kaus, EB 96/082, IV.C.001, Deutsche Nationalbibliothek. Deutsches Exilarchiv 1933-1945, Frankfurt a. Main.
- Gumbrecht, Hans Ulrich: 1926. Ein Jahr am Rand der Zeit, Frankfurt a. Main 2003.

- Gürtler, Christa und Schmid-Bortenschlager, Sigrid: Erfolg und Verfolgung. Österreichische Schriftstellerinnen 1918-1945. Fünfzehn Porträts und Text, Salzburg, Wien und Frankfurt a. Main 2002.
- Gusdorf, Georges: Voraussetzungen und Grenzen der Autobiographie, in: Niggel, Günter (Hg.): Die Autobiographie. Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung, 2. Aufl., Darmstadt 1998, S. 121-147.
- Gutjahr, Ortrud: Unter Innovationsdruck: Autorinnen der literarischen Moderne, in: Wende, Waltraud (Hg.): Nora verlässt ihr Puppenheim. Autorinnen des 20. Jahrhunderts und ihr Beitrag zur ästhetischen Innovation, Stuttgart und Weimar 1999, S. 35-65.
- Hahnl, Hans Heinz: Freundin bedeutender Männer. Die Wienerin Gina Kaus erzählt ihr Leben, in: AZ Tagblatt für Österreich, Nr. 119 (1979), zitiert aus: Nachlaß Gina Kaus, EB 96/082, IV.C.002, Deutsche Nationalbibliothek. Deutsches Exilarchiv 1933-1945, Frankfurt a. Main.
- Harrigan, Renny: Die emanzipierte Frau im deutschen Roman der Weimarer Republik, in: Elliott, James; Pelzer, Jürgen und Poore, Carol (Hg.): Stereotyp und Vorurteil in der Literatur. Untersuchungen zu Autoren des 20. Jahrhunderts, Göttingen 1978, (= Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik, Beiheft 9), S. 65-83.
- Hauptmann, Hans: Die Vernichtung der arischen Kulturgüter, 1932, zitiert nach: Capovilla, Andrea: Entwürfe weiblicher Identität in der Moderne Milena Jesenská, Vicki Baum, Gina Kaus, Alice Rühle-Gerstel. Studien zu Leben und Werk, Oldenburg 2004, (= Literatur und Medienwissenschaft, Bd. 94), S. 67.
- Hein, Alfred: Prinzessin Lonkadia Wengertstein. Kurts Maler. Ein Lieblingsroman des deutschen Volkes, Freiburg 1922.
- Heinrichsdorff, Amelie: „Nur eine Frau?“: Kritische Untersuchungen zur literaturwissenschaftlichen Vernachlässigung der Exilschriftstellerinnen in Los Angeles; Ruth Berlauer, Marta Feuchtwanger, Gina Kaus und Victoria Wolff, [Dissertation], Los Angeles 1998.
- Helmes, Günter: Ausbrüche, Einbrüche, Aufbrüche: Autorinnen der Zwanziger und frühen dreissiger Jahre in: Wende, Waltraud (Hg.): Nora verlässt ihr Puppenheim. Autorinnen des 20. Jahr-

- hundreds und ihr Beitrag zur ästhetischen Innovation, Stuttgart und Weimar 1999, S. 88-102.
- Hlubek, Ursula: Gina Kaus. Das literarische Werk einer Autorin der 20er Jahre, [Magisterarbeit], Universität Paderborn 1998.
- Hollander, Walther von: Autonomie der Frau, in: Huebner, Friedrich Markus: Die Frau von morgen wie wir sie wünschen, [Eine Essaysammlung aus dem Jahre 1929. Mit einem Vorwort von Silvia Bovenschen], Frankfurt a. Main 1990, S. 39-46.
- Holzner, Johann: Ästhetik der Unterhaltungsliteratur im Exil am Beispiel Vicki Baum, in: Stephan, Alexander und Wagener, Hans (Hg.): Schreiben im Exil. Zur Ästhetik der deutschen Exilliteratur 1933-45, Bonn 1985, S. 236-249.
- Holzner, Johann: Friedensbilder in der österreichischen Exilliteratur. Über Stefan Zweig, Vicki Baum, Ernst Waldinger und Theodor Kramer, in: Zagreber Germanistische Beiträge, Nr. 4 (1995), (= Jahrbuch für Literatur und Sprachwissenschaft), S. 35-50.
- Holzner, Johann: Literarische Verfahrensweisen und Botschaften der Vicki Baum, in: Skreb, Zdenko und Baur, Uwe (Hg.): Erzählgattungen der Trivialliteratur, Innsbruck 1984, (= Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft, Germanistische Reihe, Bd. 18), S. 223-250.
- Huber, Christina: Gina Kaus. Eine Monographie, [Diplomarbeit], Universität Wien 1994.
- Huebner, Friedrich Markus: Die Frau von morgen wie wir sie wünschen, [Eine Essaysammlung aus dem Jahre 1929. Mit einem Vorwort von Silvia Bovenschen], Frankfurt a. Main 1990.
- Huelsenbeck, Richard: Bejahung der modernen Frau, in: Huebner, Friedrich Markus: Die Frau von morgen wie wir sie wünschen, [Eine Essaysammlung aus dem Jahre 1929. Mit einem Vorwort von Silvia Bovenschen], Frankfurt a. Main 1990, S. 33-37.
- Ibsen, Henrik: Die Gespenster, in: Ders.: Dramen, [Bd. 2, nach der Ausgabe der „Sämtlichen Werke in deutscher Sprache“, 1898-1904. Übersetzungen von Christian Morgenstern, Emma Klingensfeld, Adolf Strodtmann, Marie v. Borch u. a. Nachwort von Otto Oberholzer], München 1973.

- Jäger, Christian: Phase IV. Wandlungen des Sachlichkeits-Diskurses im Feuilleton der Weimarer Republik, in: Becker, Sabina (Hg.): Jahrbuch zur Literatur der Weimarer Republik, [In Zusammenarbeit mit Eckhard Faul und Rainer Marx, Bd. 2], St. Ingbert 1996, S. 77-108.
- Jürgs, Britta (Hg.): Leider hab ich's Fliegen ganz verlernt. Portraits von Künstlerinnen und Schriftstellerinnen der Neuen Sachlichkeit, [Unter Mitarbeit von Ingrid Herrmann], Berlin 2000.
- Kaes, Anton (Hg.): Weimarer Republik. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1918-1933, Stuttgart 1983.
- Kassner, Rudolf: Der Dilettantismus, Frankfurt a. Main 1910, (= Die Gesellschaft. Sammlung Sozialpsychologischer Monographien. Hg. von Martin Buber, Bd. 34).
- Kaufhold, Enno: Die Berliner Illustrierte – Synonym des deutschen Bildjournalismus, in: 125 Jahre Ullstein. Presse und Verlagsgeschichte im Zeichen der Eule, Berlin 2002, S. 40-45.
- Kaus, Gina: „...und grüss' mich nicht unter den Linden“, [Manuskript], o. O. o. D., zitiert aus: Nachlaß Gina Kaus EB 96/082, III.C.011, Deutsche Nationalbibliothek. Deutsches Exilarchiv 1933-1945, Frankfurt a. Main.
- Kaus, Gina: „Das Mädchen auf Staatskosten“, [Manuskript], o. O. o. D., aus: Nachlaß Gina Kaus, EB 96/082, III.A.002, Deutsche Nationalbibliothek. Deutsches Exilarchiv 1933-1945, Frankfurt a. Main.
- Kaus, Gina: „Lebensabend“, [Manuskript], o. O. o. D., zitiert aus: Nachlaß Gina Kaus, EB 96/082, III.C.006, Deutsche Nationalbibliothek. Deutsches Exilarchiv 1933-1945, Frankfurt a. Main.
- Kaus, Gina: „Von Franz Joseph bis Nixon“. Erinnerungen aus einem langen Leben, [Manuskript, veränderte Fassung], o. O. o. D., zitiert aus: Nachlaß Gina Kaus EB 96/082, IV.A.001, Deutsche Nationalbibliothek. Deutsches Exilarchiv 1933-1945, Frankfurt a. Main.
- Kaus, Gina: Brief an Michel Reffet, o. O. o. D., zitiert aus: Nachlaß Gina Kaus EB 96/082, I.C.017, Deutsche Nationalbibliothek. Deutsches Exilarchiv 1933-1945, Frankfurt a. Main.

- Kaus, Gina: Brief an Peter Haase, Los Angeles 3. April 1962, zitiert aus: Nachlaß Gina Kaus EB 96/082, I.C.010, Deutsche Nationalbibliothek. Deutsches Exilarchiv 1933-1945, Frankfurt a. Main.
- Kaus, Gina: Brief an Robert Neumann, o. O. 11. August 1962, zitiert aus: Nachlaß Gina Kaus EB 96/082, I.C.016, Deutsche Nationalbibliothek. Deutsches Exilarchiv 1933-1945, Frankfurt a. Main.
- Kaus, Gina: Der Aufstieg. Novelle, München 1920, zitiert aus: Nachlaß Gina Kaus EB 96/082, IV.D.001, Deutsche Nationalbibliothek. Deutsches Exilarchiv 1933-1945, Frankfurt a. Main.
- Kaus, Gina: Die Pest in Athen. Aus den Erinnerungen der Xanthippe, [Manuskript], o. O. o. D., zitiert aus: Nachlaß Gina Kaus, EB 96/082, III.A.004, Deutsche Nationalbibliothek. Deutsches Exilarchiv 1933-1945, Frankfurt a. Main.
- Kaus, Gina: Die Unwiderstehlichen. Kleine Prosa, [Hg. und mit einem Nachwort versehen von Hartmut Vollmer], Oldenburg 2000.
- Kaus, Gina: Die Verliebten, Oldenburg 1999.
- Kaus, Gina: Fragment, o. T., o. O. o. D., in: Nachlaß Gina Kaus EB 96/082, III.C.016, Deutsche Nationalbibliothek. Deutsches Exilarchiv 1933-1945, Frankfurt a. Main.
- Kaus, Gina: Katharina die Große, Amsterdam 1936.
- Kaus, Gina: Luxusdampfer. Roman einer Überfahrt, Berlin 1960.
- Kaus, Gina: Von Wien nach Hollywood. Erinnerungen von Gina Kaus, [Neu herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Sibylle Mulot] 2. Aufl., Frankfurt a. M. 1990.
- Kayser, Rudolf: Amerikanismus, in: Vossische Zeitung, Nr. 458 (1925), zitiert nach Kaes, Anton (Hg.): Weimarer Republik. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1918-1933, Stuttgart 1983, S. 265-268.
- Kayser, Rudolf: Schlagwortdämmerung, in: Die Neue Rundschau, 40. Jg./Bd. 2 (1929), S. 423-427.
- Keiner, Reinhold: Thea von Harbou und der deutsche Film bis 1933, Hildesheim, Zürich und New York 1984 (= Studien zur Filmgeschichte, Bd. 2.).
- Kerr, Alfred, in: Berliner Tageblatt, Berlin 26. April 1926, zitiert nach: „Diese Frau ist ein Besitz“. Marieluise Fleißer aus Ingolstadt. Zum 100. Geburtstag, [Bearbeitet von Hiltrud Häntzschel], Mar-

- bach am Neckar 2001, (= Marbacher Magazin, Sonderheft 96), S. 23.
- King, Lynda J.: Best-sellers by Design. Vicki Baum and the House of Ullstein, Detroit 1988.
- King, Lynda J.: *Grand Hotel*. The Sexual Politics of a Popular Classic, in: Zantop, Susanne und Herminghouse, Patricia A. (Hg.): Women in German Yearbook, [Bd. 16], University of Nebraska 2000, (= Feminist Studies in German Literature and Culture), S. 186-200.
- King, Lynda J.: Probable or Possible? The Issue of Women's Emancipation in German Literature of the 1920s, in: Bulletin of the Rocky Mountain Modern Language Association, 5. Februar 1981, S. 138-153.
- King, Lynda J.: The Image of Fame. Vicki Baum in Weimar Germany, in: German Quarterly, Bd. 58/Nr. 3 (1985), S. 375-393, zitiert aus: Archiv John M. Spalek zu Vicki Baum, EB 95/26, Deutsche Nationalbibliothek. Deutsches Exilarchiv 1933-1945, Frankfurt a. Main.
- King, Lynda J.: The Woman Question and Politics in Austrian Interwar Literature, in: German Studies Review, Bd. 6/Nr. 1 (1983), S. 75-100.
- King, Lynda J.: Vicki Baum and the 'Making' of Popular Success: 'Mass' Culture or 'Popular' Culture?, in: Women in German Yearbook, [Bd. 11], University of Nebraska 1995, (= Feminist Studies in German Literature and Culture), S. 151-169.
- King, Lynda J.: Vicki Baum, in: Brucoli, Matthew J. (Hg.): Dictionary of Literary Biography 85. Austrian Fiction Writers after 1914, Detroit 1989, S. 40-54.
- Knaus, Albrecht: Brief an Gina Kaus, o. O. 10. April 1979, zitiert aus: Nachlaß Gina Kaus, EB 96/082, I.B.003. Deutsche Nationalbibliothek. Deutsches Exilarchiv 1933-1945, Frankfurt a. Main.
- Knaus, Albrecht: Brief an Gina Kaus, o. O. 25. Juli 1979, zitiert aus: Nachlaß Gina Kaus EB 96/082, I.B.003, Deutsche Nationalbibliothek. Deutsches Exilarchiv 1933-1945, Frankfurt a. Main.
- Koch, Annette: Die weiblichen Angestellten in der Weimarer Republik, in: Gold, Helmut und Koch, Annette (Hg.): Fräulein vom Amt.

- Katalog zur Sonderausstellung „Fräulein vom Amt“ des Deutschen Postmuseums, München 1993, S. 163-175.
- Kord, Susanne: Sich einen Namen machen. Anonymität und weibliche Autorschaft 1700-1900, Stuttgart und Weimar 1996 (= Ergebnisse der Frauenforschung, Bd. 41).
- Kreis, Gabriele: Frauen im Exil. Dichtung und Wirklichkeit, 2. Aufl., Düsseldorf 1984.
- Krell, Max: Das alles gab es einmal, Frankfurt a. M. 1965.
- Kreuzer, Helmut: Trivialliteratur als Forschungsproblem. Zur Kritik des deutschen Trivialromans seit der Aufklärung, in: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 41. Jg./Bd. 41, Stuttgart 1967, S. 173-191.
- Krieg, Walter: "Unser Weg ging hinauf". Hedwig Courths-Mahler und ihre Töchter als literarisches Phänomen. Ein Beitrag zur Theorie über den Erfolgsroman und zur Geschichte und Bibliographie des modernen Volkslesestoffes, Wien, Bad Bocklet und Zürich 1954.
- Kroonenburg, A.P.J.: Brief an Gina Kaus, o. O. 8. September 1952, aus: Nachlaß Gina Kaus EB 96/082, I.B.004, Deutsche Nationalbibliothek. Deutsches Exilarchiv 1933-1945, Frankfurt a. Main.
- Kubitschek, Brigitta: Franziska Gräfin zu Reventlow. Leben und Werk. Eine Biographie und Auswahl zentraler Texte von und über Franziska Gräfin zu Reventlow, München und Wien 1998.
- Lasker-Schüler, Else: Ich räume auf! Meine Anklage gegen meine Verleger, in: Prosa 1921-1945. Nachgelassene Schriften, Frankfurt a. Main 2001, (= Werke und Briefe, Kritische Ausgabe, Bd. 4.1), S. 47-85.
- Lennartz, Franz: Deutsche Schriftsteller des 20. Jahrhunderts im Spiegel der Kritik, Band 1, Stuttgart 1984.
- Lernet-Holenia, Alexander: Die Frau aller Zeiten, in: Huebner, Friedrich Markus: Die Frau von morgen wie wir sie wünschen, [Eine Essaysammlung aus dem Jahre 1929. Mit einem Vorwort von Silvia Bovenschen], Frankfurt a. Main 1990, S. 94-97.
- Lethen, Helmut: Unheimliche Nachbarschaften. Neues vom neusachlichen Jahrzehnt, in: Becker, Sabina (Hg.): Jahrbuch zur Literatur der Weimarer Republik, [In Zusammenarbeit mit Eckhard Faul und Rainer Marx, Bd. 1], St. Ingbert 1995, S. 76-92 .

- Lethen, Helmut: Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen, Frankfurt a. Main 1994.
- Lucka, Emil: Verwandlung der Frau, in: Huebner, Friedrich Markus: Die Frau von morgen wie wir sie wünschen, [Eine Essaysammlung aus dem Jahre 1929. Mit einem Vorwort von Silvia Bovenschen], Frankfurt a. Main 1990, S. 75-84.
- Lütgens, Annelie: Passantinnen/Flaneusen. Frauen im Bild großstädtischer Öffentlichkeit der Zwanziger Jahre, in: Sykora, Katharina; Dorgerloh, Annette und Raev, Ada (Hg.): Die Neue Frau. Herausforderungen für die Bildmedien der Zwanziger Jahre, Berlin 1993, S. 107-118.
- Maase, Kaspar: Einleitung, in: Kaschuba, Wolfgang und Maase, Kaspar (Hg.): Schund und Schönheit. Populäre Kultur um 1900, Köln 2001, S. 9-28.
- Malone, Dagmar: Gina Kaus, in: Spalek, John M.; Strelka, Joseph und Hawrylchak, Sandra H. (Hg.): Exilliteratur seit 1933, [Bd. 1 Kalifornien, Teil 1], Bern und München 1976, S. 751-761.
- Mann, Erika und Klaus: Escape to Life. Deutsche Kultur im Exil, zitiert nach: apropos Vicki Baum. Mit einem Essay von Katharina von Ankum, Frankfurt a. Main 1998, (= apropos, Bd. 13), S. 106-109.
- Mann, Thomas: Tonio Kröger, in: Gesammelte Werke, [9. Bd.], Berlin 1955.
- Matthias, Leo: Sei nicht tüchtig! Brief an die Tochter, in: Huebner, Friedrich Markus: Die Frau von morgen wie wir sie wünschen, [Eine Essaysammlung aus dem Jahre 1929. Mit einem Vorwort von Silvia Bovenschen], Frankfurt a. Main 1990, S. 60-67.
- Meid, Volker: Sachwörterbuch zur deutschen Literatur, Stuttgart 1999.
- Mende, Dirk: Hedwig Courths-Mahler, in: Hechtfisher, Ute; Hof, Renate; Stephan, Inge und Veit-Wild, Flora (Hg.): Metzler Autorinnen Lexikon, Stuttgart und Weimar 1998, S.108-109.
- Mennemeier, Franz Norbert: Literatur der Jahrhundertwende. Europäisch-deutsche Literaturtendenzen (1870-1910), [Bd. 1], Bern, Frankfurt a. Main und New York 1985 (= Germanistische Lehrbuchsammlung, Bd. 39).

- Müller, Heidelinde: Das „literarische Fräuleinwunder“. Inspektion eines Phänomens der deutschen Gegenwartsliteratur in Einzelfallstudien, Frankfurt a. Main 2004.
- Mulot, Sibylle: Gina, Almas Gegenstück, in: F.A.Z.-Magazin, Frankfurt 8. September 1989, zitiert aus: Nachlaß Gina Kaus, EB 96/082, IV.C.001, Deutsche Bibliothek Frankfurt a. M., deutsches Exilarchiv 1933-1945.
- Mulot, Sibylle: Nachwort, in: Kaus, Gina: Teufel in Seide, Frankfurt a. M. und Berlin 1992, S. 283-294.
- Mulot, Sibylle: Nachwort, in: Kaus, Gina: Von Wien nach Hollywood. Erinnerungen von Gina Kaus, [Neu herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Sibylle Mulot] 2. Aufl., Frankfurt a. Main 1990, S. 239-251.
- Mulot-Déri, Sibylle: Nachwort, in: Kaus, Gina: Die Schwestern Kleh, 2. Aufl., Frankfurt a. M. und Berlin 1991, S. 287-298.
- Musil, Robert: Die Frau gestern und morgen, in: Huebner, Friedrich Markus: Die Frau von morgen wie wir sie wünschen, [Eine Essaysammlung aus dem Jahre 1929. Mit einem Vorwort von Silvia Bovenschen], Frankfurt a. Main 1990, S. 85-93.
- Nadolny, Sten: Über Vicki Baum, in: Janetzki, Ulrich (Hg.): Begegnungen – Konfrontationen. Berliner Autoren über historische Schriftsteller ihrer Stadt, Frankfurt a.M. 1987, S.122-136.
- Nadolny, Sten: Ullsteinroman, München 2003.
- Neumann, Robert: Brief an Gina Kaus, La Giorgica, Locarno-Monti 25. Dezember 1959, zitiert aus: Nachlaß Gina Kaus, EB 96/082, I.A.074, Deutsche Nationalbibliothek. Deutsches Exilarchiv 1933-1945, Frankfurt a. Main.
- Neumann, Robert: Brief an Gina Kaus, Locarno-Monti 12. September 1966, zitiert aus: Nachlaß Gina Kaus, EB 96/082, I.A.074. Deutsche Nationalbibliothek. Deutsches Exilarchiv 1933-1945, Frankfurt a. Main.
- Neumann, Robert: Brief an Gina Kaus, Locarno-Monti 13. Dezember 1962, zitiert aus: Nachlaß Gina Kaus, EB 96/082, I.A.074. Deutsche Nationalbibliothek. Deutsches Exilarchiv 1933-1945, Frankfurt a. Main.

- Neumann, Robert: Brief an Gina Kaus, Locarno-Monti 2. Juli 1966, zitiert aus: Nachlaß Gina Kaus, EB 96/082, I.A.074, Deutsche Nationalbibliothek. Deutsches Exilarchiv 1933-1945, Frankfurt a. Main.
- Neumann, Robert: Brief an Gina Kaus, Locarno-Monti 26. März 1972, zitiert aus: Nachlaß Gina Kaus, EB 96/082, I.A.074. Deutsche Nationalbibliothek. Deutsches Exilarchiv 1933-1945, Frankfurt a. Main.
- Neumann, Robert: Brief an Gina Kaus, Locarno-Monti 30. November 1959, zitiert aus: Nachlaß Gina Kaus, EB 96/082, I.A.074, Deutsche Nationalbibliothek. Deutsches Exilarchiv 1933-1945, Frankfurt a. Main.
- Neumann, Robert: Brief an Gina Kaus, Locarno-Monti 5. September 1969, zitiert aus: Nachlaß Gina Kaus, EB 96/082, I.A.074. Deutsche Nationalbibliothek. Deutsches Exilarchiv 1933-1945, Frankfurt a. Main.
- Neumann, Robert: Brief an Gina Kaus, Locarno-Monti 6. Oktober 1970, in: Nachlaß Gina Kaus EB 96/082, I.A.074, Deutsche Nationalbibliothek. Deutsches Exilarchiv 1933-1945, Frankfurt a. Main.
- Neumann, Robert: Brief an Gina Kaus, Locarno-Monti 8. August 1968, zitiert aus: Nachlaß Gina Kaus, EB 96/082, I.A.074, Deutsche Nationalbibliothek. Deutsches Exilarchiv 1933-1945, Frankfurt a. Main.
- Neumann, Robert: Brief an Gina Kaus, Locarno-Monti 8. Februar 1966, zitiert aus: Nachlaß Gina Kaus, EB 96/082, I.A.074. Deutsche Nationalbibliothek. Deutsches Exilarchiv 1933-1945, Frankfurt a. Main.
- Neumann, Robert: Brief an Gina Kaus, Locarno-Monti 8. Mai 1968, zitiert aus: Nachlaß Gina Kaus, EB 96/082, I.A.074. Deutsche Nationalbibliothek. Deutsches Exilarchiv 1933-1945, Frankfurt a. Main.
- Neumann, Robert: Noch ein paar Notizen Wien betreffend, in: Die Presse, o.D. (um 1963), zitiert aus: Nachlaß Gina Kaus, EB 96/082, I.A.074, Deutsche Nationalbibliothek. Deutsches Exilarchiv 1933-1945, Frankfurt a. Main.

- Niggel, Günter (Hg.): Die Autobiographie. Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung, 2. Aufl., Darmstadt 1998.
- Nottelmann, Nicole: Die Karrieren der Vicki Baum. Eine Biographie, Köln 2007.
- Nottelmann, Nicole: Pionierin der neuen Medien, in: apropos Vicki Baum. Mit einem Essay von Katharina von Ankum, Frankfurt a. Main 1998, (= apropos, Bd. 13), S. 133-136.
- Nottelmann, Nicole: Strategien des Erfolgs. Narratologische Analysen exemplarischer Romane Vicki Baums, Würzburg 2002, (= Epistemata. Würzburger Wissenschaftliche Schriften, Reihe Literaturwissenschaft, Bd. 405).
- Nottelmann, Nicole: Vicki Baum, in: Jürs, Britta (Hg.): Leider hab ich's Fliegen ganz verlernt. Portraits von Künstlerinnen und Schriftstellerinnen der Neuen Sachlichkeit, [Unter Mitarbeit von Ingrid Herrmann], Berlin 2000, S. 33-45.
- Pascal, Roy: Die Autobiographie. Gehalt und Gestalt, [Aus dem Englischen von M. Schaible und Kurt Wölfel], Stuttgart, Berlin, Köln und Mainz 1965, (= Sprache und Literatur, Bd. 19).
- Pataky, Sophie (Hg.): Lexikon deutscher Frauen der Feder. Eine Zusammenstellung der seit dem Jahre 1840 erschienenen Werke weiblicher Autoren, nebst Biographien der lebenden und einem Verzeichnis der Pseudonyme, Berlin 1889, Reprint Bern 1971.
- Pistorius, Siegfried M.: Hedwig Courths-Mahler. Deutschlands erfolgreichste Autorin. Eine literatursoziologische Studie, Bergisch-Gladbach 1992.
- Polgar, Alfred: Die kleine Form, in: Die Literarische Welt, 2. Jg./Nr. 37 (1926), S. 3.
- Polgar, Alfred: Diebe im Haus, in: Die Weltbühne, 15. Jg./Nr. 50 (1919), zitiert nach: Mulot, Sibylle: Texte, in: Kaus, Gina: Von Wien nach Hollywood. Erinnerungen von Gina Kaus, [Neu herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Sibylle Mulot] 2. Aufl., Frankfurt a. M. 1990, S. 275.
- R., Thessa von: Die Frau in der Dichtung, in: "Die Frau", 1. Jg./Heft 2 (1893/94), S. 111-114, zitiert nach: Ruprecht, Erich und Bänisch, Dieter (Hg.): Literarische Manifeste der Jahrhundertwende 1890-

- 1910, Stuttgart 1970, (= Epochen der Deutschen Literatur. Materialienband), S. 549-554.
- Raabe, Paul: Das Buch in den zwanziger Jahren. Vorträge des zweiten Jahrestreffens des Wolfenbütteler Arbeitskreises für Geschichte des Buchwesens 16. bis 18. Mai 1977, Hamburg, (= Wolfenbütteler Schriften für Geschichte des Buchwesens, Bd. 2).
- Rahm, Berta (Hg.): Dohm, Hedwig. Erinnerungen und weitere Schriften von und über Hedwig Dohm, Zürich 1980.
- Reich, Emil: Henrik Ibsens Dramen. Sechzehn Vorlesungen, Dresden und Leipzig 1894.
- Reimann, Hans: Die zweite Literazzia, München 1952.
- Reimann, Hans: Hedwig Courths-Mahler. Schlichte Geschichten fürs traute Heim, Hannover, Leipzig und Zürich 1922.
- Remer, Paul: Neue Frauendichtung, in: Das literarische Echo, 8. Jg./Heft 13 (1906), Sp. 927-932.
- Reventlow, Franziska Gräfin zu: Autobiographisches, [Hg. von Else Reventlow. Mit einem Nachwort von Wolfdietrich Rasch], München 1980.
- Reventlow, Franziska Gräfin zu: Franziska an Emanuel, Lübeck Mitte Oktober 1890, in: Reventlow, Else (Hg.): Franziska Gräfin zu Reventlow. Briefe 1890-1917, München und Wien 1975, S. 126.
- Reventlow, Franziska Gräfin zu: Romane, [Hg. von Else Reventlow], München und Wien 1976.
- Rieder, Heinz: Österreichische Moderne. Studien zum Weltbild und Menschenbild in ihrer Epik und Lyrik, Bonn 1968, (= Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft, Bd. 60).
- Riess, Curt: Meine berühmten Freunde. Erinnerungen, Freiburg i. Breisgau 1987.
- Roth, Joseph: Schluß mit der „Neuen Sachlichkeit“!, in: Die Literarische Welt, 6. Jg./Nr. 3 (1930), S. 3f., und 6. Jg./Nr. 4 (1930), S. 7f.
- Rotzoll, Christa: Frauen-Leben, -Liebe, auch: Literatur?, in: Die Zeit, Hamburg 16. November 1979, zitiert aus: Nachlaß Gina Kaus EB 96/082, IV.C.002, Deutsche Nationalbibliothek. Deutsches Exilarchiv 1933-1945, Frankfurt a. Main.
- Rühle-Gerstel, Alice: Brief an Gina Kaus, Mexiko 15. Dezember 1937, in: Capovilla, Andrea: Entwürfe weiblicher Identität in der Moderne

- Milena Jesenská, Vicki Baum, Gina Kaus, Alice Rühle-Gerstel. Studien zu Leben und Werk, Oldenburg 2004, (= Literatur und Medienwissenschaft, Bd. 94), S. 167-172.
- Rühle-Gerstel, Alice: Zurück zur guten alten Zeit?, in: Die Literarische Welt, 9. Jg./Nr. 4 (1933), S. 5f.
- Scheideler, Britta: Zwischen Beruf und Berufung. Zur Sozialgeschichte der deutschen Schriftsteller von 1880 bis 1933, Frankfurt a. Main 1997, (= Sonderdruck aus dem „Archiv für Geschichte des Buchwesens“, Bd. 46).
- Schenda, Rudolf: Volk ohne Buch. Studien zur Sozialgeschichte der populären Lesestoffe 1770-1910, Frankfurt a. Main 1970.
- Schettler, Paul: Frauen in der Dichtung, in: „Die Frau“, 3. Jg./Heft 3 (1895/96), S. 149-153, zitiert nach: Ruprecht, Erich und Bänsch, Dieter (Hg.): Literarische Manifeste der Jahrhundertwende 1890-1910, Stuttgart 1970, (= Epochen der Deutschen Literatur. Materialienband), S. 559.
- Scheub, Ute: Verrückt nach Leben. Berliner Szenen in den zwanziger Jahren, Reinbek bei Hamburg 2000.
- Schlösser, Hermann: Dichtung oder Wahrheit? Literaturtheoretische Probleme mit der Autobiographie, in: Amann, Klaus und Wagner, Karl (Hg.): Autobiographien in der österreichischen Literatur. Von Franz Grillparzer bis Thomas Bernhard, Innsbruck und Wien, 1998, (= Schriftenreihe des Instituts für Österreichkunde, Bd. 3), S. 11-26.
- Schmidt-Dengler, Wendelin: Schienenstränge. Wien – Berlin und zurück: Literarische Spiegelungen, in: Fetz, Bernhard und Schlösser, Hermann (Hg.): Wien-Berlin. Mit einem Dossier zu Stefan Großmann, Wien 2001, S. 79-91.
- Schneider, Falko: Filmpalast, Varieté, Dichterkreis. Massenkultur und literarische Elite in der Weimarer Republik, in: Grimminger, Rolf, Murasov, Jurij und Stückrath, Jörn (Hg.): Literarische Moderne. Europäische Literatur im 19. und 20. Jahrhundert, Reinbek bei Hamburg 1995, S. 453-478.
- Schneider, Ute: Der Buchverlag in der perfektionierten Verkettung, in: 125 Jahre Ullstein. Presse und Verlagsgeschichte im Zeichen der Eule, Berlin 2002, S. 46-53.

- Schriftsteller Verleger und Publikum. Eine Rundfrage. Zehnjahreskatalog, München o.J. (1913).
- Schulte-Sasse, Jochen: Die Kritik an der Trivalliteratur seit der Aufklärung. Studien zur Geschichte des modernen Kitschbegriffs, München 1971, (= Bochumer Arbeiten zur Sprach- und Literaturwissenschaft, Bd. 6).
- Schütz, Erhard und Vogt, Jochen: Einführung in die deutsche Literatur des 20. Jahrhunderts. Weimarer Republik, Faschismus, Exil, [Bd. 2], Opladen 1977.
- Schütz, Erhard: Romane der Weimarer Republik, München 1986.
- Seegers, Lu: Uhu, Koralle, Die Dame und das Blatt der Hausfrau, in: 125 Jahre Ullstein. Presse und Verlagsgeschichte im Zeichen der Eule, Berlin 2002, S. 62-69.
- Segeberg, Harro: Literatur im Medienzeitalter. Literatur, Technik und Medien seit 1914, Darmstadt 2003.
- Seger, Cordula: Grand Hotel. Schauplatz der Literatur, (= Literatur - Kultur - Geschlecht. Studien zur Literatur- und Kulturgeschichte. Grosse Reihe, Bd. 32), Köln 2005.
- Sevin, Dieter (Hg.): Die Resonanz des Exils. Gelungene und misslungene Rezeption der deutschsprachigen Exilautoren, Amsterdam und Atlanta 1992 (= Amsterdamer Publikationen zur Sprache und Literatur, Bd. 99).
- Siemens, Hans: Die Literatur der Nichtleser, in: Die literarische Welt, 2. Jg./Nr. 37 (1926), S. 4.
- Skreb, Zdenko und Baur, Uwe (Hg.): Erzählgattungen der Trivalliteratur, Innsbruck 1984, (= Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft, Germanistische Reihe, Bd. 18).
- Soyka, Otto: „Unfrei“. Eine Geschichte der Jahre, [Manuskript], zitiert aus: Nachlaß Gina Kaus, EB 96/082, IV.A.001, Deutsche Nationalbibliothek. Deutsches Exilarchiv 1933-1945, Frankfurt a. Main.
- Soyka, Otto: Die Liebesfälle und andere Novellen, München 1916, (= Langens Mark-Bücher. Eine Sammlung moderner Literatur, Bd. 16).
- Soyka, Otto: Gina Kaus. Zu ihrem 60. Geburtstag, in: Die Presse, Wien 21. Oktober 1954, zitiert aus: Nachlaß Gina Kaus EB 96/082,

- IV.C.001, Deutsche Nationalbibliothek. Deutsches Exilarchiv 1933-1945, Frankfurt a. Main.
- Spiel, Hilde: Brief an Gina Kaus, Wien 28. September 1979, zitiert aus: Nachlaß Gina Kaus, EB 96/082, I.A.091a. Deutsche Nationalbibliothek. Deutsches Exilarchiv 1933-1945, Frankfurt a. Main.
- Spiel, Hilde: Eine Löwin der Literatur. Zu den Memoiren der Gina Kaus, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Frankfurt 5. Mai 1979, zitiert aus: Nachlaß Gina Kaus EB 96/082, IV.C.002, Deutsche Nationalbibliothek. Deutsches Exilarchiv 1933-1945, Frankfurt a. Main.
- Spiro, Heinrich: Geschichte der deutschen Frauendichtung seit 1800, Leipzig 1913, (= Aus Natur und Geisteswelt. Sammlung wissenschaftlich-gemeinverständlicher Darstellungen, Bd. 390).
- Starobinski, Jean: Der Stil der Autobiographie, in: Niggel, Günter (Hg.): Die Autobiographie. Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung, 2. Aufl., Darmstadt 1998, S. 200-213.
- Stöber, Rudolf: Zeitungsstadt Berlin – überschätzt, unterschätzt, vergessen?, in: 125 Jahre Ullstein. Presse und Verlagsgeschichte im Zeichen der Eule, Berlin 2002, S. 34-39.
- Stölzl, Christoph: Der Ullstein-Geist: Katalysator gesellschaftlicher Modernisierung, in: 125 Jahre Ullstein. Presse- und Verlagsgeschichte im Zeichen der Eule, Berlin 2002, S. 8-13.
- Strecker, Gabriele: Frauenträume, Frauentränen. Über den deutschen Frauenroman, Weilheim 1969.
- Tebben, Karin (Hg.): Deutschsprachige Schriftstellerinnen des Fin de siècle, Darmstadt 1999.
- Teuchmann, Maria: Der Verein der Schriftstellerinnen und Künstlerinnen in Wien, in: Die Frau im Korsett. Wiener Frauenalltag zwischen Klischee und Wirklichkeit. Ausstellungskatalog, Wien 1984, S. 85f.
- Thesen zur literarischen Moderne aus der Allgemeinen Deutschen Universitätszeitung [1887], zitiert nach: Wunberg, Gotthart (Hg.): Die literarische Moderne. Dokumente zum Selbstverständnis der Literatur um die Jahrhundertwende, [Ausgewählt und mit einem Nachwort herausgegeben von Gotthart Wunberg], Frankfurt 1971, (= Athenäum Paperbacks Germanistik, Bd. 8), S. 2.

- Thuncke, Jörg: Kolportage ohne Hintergründe: Der Film ‚Grand Hotel‘ (1932). Exemplarische Darstellung der Entwicklungsgeschichte von Vicki Baums Roman ‚Menschen im Hotel‘ (1929), in: Sevin, Dieter (Hg.): Die Resonanz des Exils. Gelungene und misslungene Rezeption der deutschsprachigen Exilautoren, Amsterdam 1992, S. 134-153.
- Viebig, Clara: Dilettanten des Lebens, Berlin 1903.
- Vogel, Juliane: Freundinnen bedeutender Männer. Fatale Strategien ihrer Autobiographie, in: Amann, Klaus und Wagner, Karl (Hg.): Autobiographien in der österreichischen Literatur. Von Grillparzer bis Thomas Bernhard, Innsbruck und Wien 1998, (= Schriftenreihe Literatur des Instituts für Österreichkunde, Bd. 3), S. 93-112.
- Vogt-Praclik, Kornelia: Bestseller in der Weimarer Republik 1925-1930. Eine Untersuchung, Herzberg 1987, (= Arbeiten zur Geschichte des Buchwesens in Deutschland. Hg. von Paul Raabe, Heft 5).
- Vollmer, Hartmut: Liebes(ver)lust: Existenzsuche und Beziehungen von Männern und Frauen in deutschsprachigen Romanen der zwanziger Jahre; erzählte Krisen – Krisen des Erzählens, Oldenburg 1998, (= Literatur- und Medienwissenschaft, Bd. 66).
- Vollmer, Hartmut: Nachwort, in: Kaus, Gina: Die Unwiderstehlichen. Kleine Prosa, [Hg. und mit einem Nachwort versehen von Hartmut Vollmer], Oldenburg 2000, S. 235-243.
- Vollmer, Hartmut: Nachwort, in: Kaus, Gina: Die Verliebten, Oldenburg 1999, S. 245-254.
- Vollmer, Hartmut: Vicki Baum und Gina Kaus. Ein Porträt zweier Erfolgsschriftstellerinnen der Zwischenkriegszeit, in: Fetz, Bernhard und Schlösser, Hermann (Hg.): Wien-Berlin. Mit einem Dossier zu Stefan Großmann, Wien 2001, (= Profile, Bd. 7), 45-57.
- Voß, Ursula: Die Erotik von Kraus und anderen. Gina Kaus erzählt ihre Leben: Lesefutter für Schnüffler?, in: Kölner Stadt-Anzeiger, Köln 7. Juli 1979, zitiert aus: Nachlaß Gina Kaus EB 96/082, IV.C.002, Deutsche Nationalbibliothek. Deutsches Exilarchiv 1933-1945, Frankfurt a. Main.
- Wedderkorp, Hermann v.: Wandlungen des Geschmacks, in: Der Querschnitt, 6. Jg./Heft 7 (1926), S. 497-502.

- Wende, Waltraud (Hg.): Nora verlässt ihr Puppenheim. Autorinnen des 20. Jahrhunderts und ihr Beitrag zur ästhetischen Innovation, Stuttgart und Weimar 1999.
- Wengraf, Richard: Frauenbücher, in: Das litterarische Echo, 5. Jg./Heft 2 (1902-1903), Sp. 97-102.
- Werfel, Franz: Barbara oder die Frömmigkeit, Berlin u.a. 1933.
- Wieler, Michael: Dilettantismus – Wesen und Geschichte. Am Beispiel von Heinrich und Thomas Mann, Würzburg 1996, (= Studien zur Literatur- und Kulturgeschichte. Hg. von Heinz Dollinger u.a., Bd. 9).
- Winnett, Susan und Witte, Bernd: Ästhetische Innovationen, in: Gnüg, Hiltrud und Möhrmann, Renate (Hg.): Frauen Literatur Geschichte. Schreibende Frauen vom Mittelalter bis zur Gegenwart, Stuttgart 1985, S. 318-337.
- Woolf, Virginia: A Room of One's Own, Harmondsworth 1963.
- Woytinsky, Wladimir: Tatsachen und Zahlen Europas, Leipzig und Paris 1930.
- Žmegač, Viktor: Tradition und Innovation. Beiträge zur deutschsprachigen Literatur seit der Jahrhundertwende, Wien 1993, (= Literatur in der Geschichte – Geschichte in der Literatur, Bd. 26).
- Zürcher, Urs: Monster oder Laune der Natur. Medizin und die Lehre von Missbildungen 1780-1914, Frankfurt a. Main 2004.
- Zweig, Stefan: Zutrauen zur Zukunft, in: Huebner, Friedrich Markus: Die Frau von morgen wie wir sie wünschen, [Eine Essaysammlung aus dem Jahre 1929. Mit einem Vorwort von Silvia Boven-schen], Frankfurt a. Main 1990, S. 25-32.



Die Autorinnen Vicki Baum und Gina Kaus wurden in den 1920er Jahren mit ihren ‚Unterhaltungsromanen‘ bekannt. Zu gleich versuchten sie jedoch auch, als ‚ernsthafte‘ Autorinnen zu reüssieren. Das Pendeln zwischen zwei Polen, zwischen der ‚Anpassung‘ an spezifische Strukturen des Literaturbetriebs und dem ‚Anspruch‘ an ihre Literaturproduktion, wurde für beide zum typischen Muster ihres literarischen Schaffens. Der Soziologe Pierre Bourdieu bietet mit seinem Feld-Konzept die Chance, die Bewegung der Autorinnen innerhalb des literarischen Feldes nachzuzeichnen und dabei dessen historische Bedingtheit zu berücksichtigen. Die Schlagworte ‚Anspruch‘ und ‚Anpassung‘ bilden an den einander entgegengesetztesten Polen die den ‚Raum der Möglichkeiten‘ begrenzenden Koordinaten. Die Autobiografien und literarischen Texte Vicki Baums und Gina Kaus‘ werden ebenso in die Analyse miteinbezogen wie die zeitgenössische Rezeption und bislang unveröffentlichte Briefe.

ISBN 978-3-86309- 19-7

ISSN 1867-7401

21,00 Euro