

Schreibende Frauen

Ein Schaubild im frühen 20. Jahrhundert

von

Gertrude Cepl-Kaufmann, Walter Fähnders, Marieluise Fleisser, Maite Hagen, Annemarie Schwarzenbach, Liane Schüller, Behrang Samsami, Hiltrud Häntzschel, Jutta von der Lühe, Erika Mann, Gina Kaus, Alice Rühle-Gerstel, Georg Ackermann, Walter Delabar

1. Auflage

[Schreibende Frauen – Cepl-Kaufmann / Fähnders / Fleisser / et al.](#)

schnell und portofrei erhältlich bei [beck-shop.de](#) DIE FACHBUCHHANDLUNG

Aisthesis 2011

Verlag C.H. Beck im Internet:

www.beck.de

ISBN 978 3 89528 857 9

Leseprobe

SCHREIBENDE FRAUEN

**Ein Schaubild im
frühen 20. Jahrhundert**

Featuring: Canetti, Dumont, von Etzdorf,
Fleißer, Gnauck-Kühne, Holzer, Kaus,
Keun, Kollontai, Landshoff-Yorck,
Lederer, Leitner, Lion, Mann, Pol, von
Reznicek, Rühle-Gerstel,
Schwarzenbach, Smedley,
Zur Mühlen

Herausgegeben von Gregor Ackermann und Walter Delabar

JUNI

Magazin für Literatur und Politik

AISTHESIS VERLAG

Bielefeld 2011

Impressum

Herausgegeben im Auftrag des Verein für die Förderung von Kunst und Kultur
in und aus der Region
Mönchengladbach e.V. (KUKU) von Gregor Ackermann, Karl Boland, Walter Delabar,
Werner Jung und Hans Schürings
c/o Hans Schürings, Adolf Brochhaus Str. 70
41065 Mönchengladbach Rheydt

Geschäftsführender Herausgeber: Walter Delabar

Redaktion: Walter Delabar und Carsten Würmann

Satz: Eigensatz

Umschlaggestaltung: Weusthoff Noël, Hamburg

Druck und Bindearbeiten AZ Druck und Datentechnik, Kempten (Allgäu)

Manuskripte bitte an die Redaktionsadresse:

Prof. Dr. Walter Delabar: e-mail: walter.delabar@t-online.de

Manuskripte werden erbeten, Rücksendung erfolgt nur bei beiliegendem Porto. Eine Korrespondenz über
eingesandte Manuskripte ist nicht in jedem Fall möglich. Beiträge, die nicht namentlich gekennzeichnet sind,
stammen von der Redaktion.

Das JUNI-Magazin erscheint ab Heft 39 im Aisthesis Verlag, Bielefeld. Die Jahrgangszählung berücksichtigt
jeweils zwei Heftnummern. Ältere Hefte beziehen Sie bitte über
walter.delabar@t-online.de

Das Jahresabonnement kostet Euro 25,00 zzgl. Versand.

Bankverbindungen:

Rechnungen:

AISTHESIS VERLAG GmbH & Co. KG
Sparkasse Bielefeld
Konto Nr. 74003625
BLZ 480 501 61

Vereinsspenden:

Verein für die Förderung von Kunst und Kultur
(KUKU) e.V.
Stadtsparkasse Mönchengladbach
Konto Nr. 235 903
(BLZ 310 500 00)

ISSN 0931-2854

ISBN 978-3-89528-857-9

JUNI Magazin

Heft 45-46 (Jahrgang 2008)

Bielefeld und Mönchengladbach, im Juni 2011

Bestellungen bitte an:

AISTHESIS VERLAG GmbH & Co. KG

Postfach 10 04 27

D-33504 Bielefeld

www.aisthesis.de

Telefon: 0521 – 17 26 04

Telefax: 0521 – 17 28 12

Mail: info@aisthesis.de

INHALT

Walter Delabar und Gregor Ackermann

Editorial S. 9

Walter Delabar

Hedonistische Revolutionärinnen. Autorinnen, Texte,
Konzepte zwischen 1918 und 1933 S. 11

Alice Rühle-Gerstel

Die neue Frauenfrage S. 33

Gina Kaus

Die Frau in der modernen Literatur S. 37

Erika Mann

Texte. Ausgewählt von Irmela von der Lühe: Kabarett als Zwischenform, Photo-
graphiert werden, Geborene Verführerin, Siebzehn Postkarten aus Deutschland,
Frau und Buch S. 40

Irmela von der Lühe

Reisen und Schreiben. Die Journalistin Erika Mann S. 53

Simon Huber

Ein neuer Typ Schriftstellerin. Die Reporterin als Repräsentantin,
Dokumentaristin und Gestalterin der Neuen Frau S. 61

Gertrude Cepl-Kaufmann, Jasmin Grande, Karoline Riener und Nina Heidrich

Ein Briefwechsel zur Jahrhundertwende. Elisabeth Gnauck-Kühne
an Louise Dumont S. 80

Marieluise Fleißer

Die Lawine. Novelle S. 105

Hiltrud Häntzschel

Die Sachlichkeit der Kleistschen Schreibweise.
Marieluise Fleißer: Die Lawine S. 115

Maite Katharina Hagen	
Sehnsucht nach Ruhe und ein Berliner Möbelpacker. Die frühen	
Romane Joe Lederers	S. 125
Annemarie Schwarzenbach	
Die Beduinen	S. 141
Annemarie Schwarzenbach	
Die Entführung	S. 146
Annemarie Schwarzenbach	
Wie lebt Genossin Chalanpiew in Moskau?	S. 151
Annemarie Schwarzenbach	
Die Ueberlegenen	S. 154
Heiko Krefter	
Annemarie Schwarzenbach in Persepolis. Ein Faktencheck zu	
Annemarie Schwarzenbachs Erzählung <i>Die Überlegenen</i>	S. 169
Behrang Samsami	
Zwischen Archäologie, Apathie und Antisemitismus. Zur werkgeschichtlichen	
Einordnung von Annemarie Schwarzenbachs <i>Die Überlegenen</i>	S. 181
Walter Fähnders	
Neue Funde. Annemarie Schwarzenbachs Beiträge	
im <i>Argentinischen Tageblatt</i> (1935 bis 1941)	S. 193
Sandra Danielczyk	
„Was will sie? Was hat sie? Was kann sie? – Wer weiß?“ Die Neue Frau	
im Chanson: Margo Lion und <i>Die Linie der Mode</i>	S. 199
Walter Fähnders	
Bibliographie der Werke von Ruth Landshoff-Yorck bis 1933	S. 213
Gregor Ackermann und Walter Delabar	
Veza Canetti und Veza Magd. Eine bibliografische Grille	S. 223

David Midgley	
„Ende und Anfang“. Die Lebensbeschreibung von Hermynia Zur Mühlen ist in einer neuen englischer Übersetzung erschienen	S. 227
Julia Killet	
Sozialkritik und das Bild der ‚Neuen Frau‘ bei Maria Leitner	S. 230
Gerd Baumgartner	
Marie Holzer (1874-1924)	S. 253
Gregor Ackermann, Gerd Baumgartner und Anne Martina Emonts	
Das Werk Marie Holzers. Eine bibliographische Annäherung	S. 257
Marie Holzer	
Texte. Ausgewählt von Anne Martina Emonts. Ich, Drei Töchter. Ein Märchen, El- se Lasker-Schueler als Gast in Prag, Die rote Perücke, Menuett, Gedichte in Prosa. Sonne, Eisblumen, Der Kurswert des Heute, Die Sprache der Türe, Moral und Ethik, Ohne Hut, Das Leben schweigt, Die Gerechtigkeit, Der Schwachsinnige, Autorität	S. 282
Anne Martina Emonts	
„Wie lieb ich die Türe meines Zimmers“. Zum Werk Marie Holzers	S. 303
Liane Schüller	
„Unter den Steinen ist alles Geheimnis“. Kinderfiguren bei Irmgard Keun	S. 311
Schafott/Über den grünen Klee – Rezensionen und Hinweise	S. 327
Simon Huber über Mick Conefreys Anekdotensammlung über reisende Frauen und Abenteurerinnen, zur missglückten Neuauflage von Elly Beinhorns <i>Mein Mann, der Rennfahrer</i> , und über Svoboda Dimitrova- Moecks <i>Women Travel Abroad 1925-1932</i> , über die Akten der Annemarie Schwarzenbach-Tagung in Sils/Engadin vom 16. bis 19. Oktober 2008, Walter Delabar über einen Sammelband über die Frauen um Stefan George, über Lilli Grüns Roman <i>Alles ist Jazz</i> , über Marta Markovás Alice Rühle-Gerstel- Biografie und die Neuauflage von Rühle-Gerstels Exil-Roman <i>Der Umbruch oder Hanna und die Frei- heit</i> , über Eric Defoorts Biografie Tony Simon-Wolfskehl, über Ruth Landshoff-Yorcks verstörenden Nachlassroman <i>In den Tiefen der Hölle</i> , Maite Katharina Hagen über Kerstin Deckers biographische Skizze der Else Lasker-Schüler, Behrang Samsami über einen Band, der sich mit den reisenden Frauen im Orient beschäftigt, Kay Ziegenbalg zu Sofie Decocks Studie zu den mythischen Topo- und Tempogra-	

fien in den Asien- und Afrikaschriften Annemarie Schwarzenbachs, Walter Fähnders über die unzulängliche Neuauflage der Schwarzenbach-Briefe an Erika und Klaus Mann

Abbildungsnachweise	S. 363
Autorinnen und Autoren	S. 364

EDITORIAL

Schreibende Frauen?

Schreibende Frauen? Warum schreibende Frauen? Autorinnen gibt es in den 1920er Jahren zuhauf. Erika Mann, Ricarda Huch, Else Lasker-Schüler, Anna Seghers, Irmgard Keun, Marieluise Fleißer, Vicki Baum, Annemarie Schwarzenbach, Joe Lederer – die Liste, einmal begonnen, scheint nicht mehr enden zu wollen. Und doch ist das frühe 20. Jahrhundert für die Durchsetzung von Autorinnen eine der wichtigsten Umbruchzeiten. Das ist an der zunehmenden Zahl von Autorinnen ebenso zu sehen wie an den Debatten zur Veränderung der Geschlechterrollen in den 1920er Jahren. Mit debattiert wurden dabei die Bedingungen, unter denen Frauen als Autorinnen tätig werden konnten. Mit debattiert wurde auch, was Frauen und Männer eigentlich ausmacht, ohne dass es zu einem abschließenden Ergebnis kam. Der Nationalsozialismus machte dann den Debatten ein Ende (das war ja auch sein Hauptziel, das ständige Gerede durch das Führerwort zu ersetzen), aber der beruflichen Durchsetzung von Frauen konnte und wollte er wohl keinen Riegel verschieben.

Zugleich wurden Frauen mit einer Selbstverständlichkeit Autorinnen, mit der sie auch zu studieren begannen, Auto fuhren und einen Beruf ergriffen. Auch wenn die Schranken (gewählt und verordnet), in die Frauen verwiesen werden konnten, noch lange bestehen blieben, wurde ihre Überschreitung bereits in den 1920er Jahren

Dem wollen wir einige neue Aspekte hinzufügen, neue Texte, neue Autorinnen, Autorinnen, die bislang nicht bekannt waren oder denen wenig Aufmerksamkeit gewidmet wurde.

Das JUNI Magazin wollte beides, sich mit jenen Autorinnen beschäftigen, die im Moment größere Aufmerksamkeit auf sich ziehen, und mit jenen, die immer noch oder schon wieder vernachlässigt werden. Denn das literarische und soziale Feld um die Neue Frau der zwanziger Jahre ist sehr dynamisch, sehr lebendig und ungemein vielfältig. Die literarischen Konzepte und Texte, die in dieser Zeit entstanden, stehen im Mittelpunkt unseres Interesses.

Aufhänger ist dabei Erika Manns Einschätzung der neuen Autorinnen, die sie 1931 noch in einem Beitrag für den *Tempo* publizierte: „Seit kurzem gibt es einen neuen Typ Schriftstellerin, der mir für den Augenblick der aussichtsreichste scheint: Die Frau, die Reportage macht, in Aufsätzen, Theaterstücken, Romanen. Sie bekennt nicht, sie schreibt sich nicht die Seele aus dem Leib, ihr eigenes Schicksal steht still beiseite, die Frau berichtet, statt zu beichten. Sie kennt die Welt, sie weiß Bescheid, sie hat Humor und Klugheit, und sie hat die Kraft, sich auszuschalten. Fast ist es, als übersetzte sie: das Leben in die Literatur, in keine ungemein hohe Literatur, aber doch in eine so brauchbare, anständige, oftmals lebenswerte.“ Wir drucken den Text ab (auch wenn er seit langem bekannt ist und in der Erika Mann Ausgabe jederzeit zu finden ist). Und

wir fügen ihm zahlreiche andere, neue, unbekannte oder wenig beachtete Texte hinzu: Texte von Alice Rühle-Gerstel, Gina Kaus, Marie Holzer und Elisabeth Gnauck-Kühne, aber auch von Marieluise Fleißer und Annemarie Schwarzenbach. Beiträge zu Veza Canetti, Marga von Etzdorf, Erika Mann, Charlotte Pol, Paula von Reznicek, Agnes Smedley, Joe Lederer, Annemarie Schwarzenbach, Margo Lion, Hermynia zur Mühlen, Irmgard Keun, Maria Leitner und Alexandra Kollontai geben umfassend Auskunft. Erste Bibliografien zum Werk Marie Holzer und Polly Tiecks und Hinweise zu den Publikationen von Annemarie Schwarzenbach im Argentinischen Tageblatt und eine Bibliografie der Publikationen von Ruth Landshoff-Yorck bis 1933 machen den Juni-Band rund.

Dennoch fehlt vieles – und vieles fehlt, weil wir niemanden gefunden haben, der zu diesen Themen und diesen Autorinnen arbeiten will. Die zahlreichen konservativen bis nationalistischen Autorinnen wären zwar einen genaueren Blick wert – aber will ihn werfen? Die Fokussierung auf wenige, herausragende Autorinnen, die in einem positiven Verhältnis zur Moderne standen, ist zwar nachvollziehbar. Aber lückenlos wird unser Wissen deshalb von diesem frühen 20. Jahrhundert deshalb nicht. Mit anderen Worten, wir haben noch einiges zu tun. Weitere Textfunde folgen.

Wir haben verschiedenen Kolleginnen und Kollegen zu danken. Natürlich allen Beiträgerinnen und Beiträgern, die Texte geschrieben haben und unserer Bitte nachgekommen sind. Aber auch und gerade diejenigen, die sich auch sonst mehr als üblich um dieses kleine Projekt gekümmert haben: allen voran Walter Fähnders, der Kontakte herstellte, Beiträge vermittelte und uns seine unendliche Geduld spüren ließ. Hinzu kommen Simon Huber, Behrang Samsami, Kay Ziegenbalg und Maite Hagen, die mit halfen, den Rezensionsteil zu organisieren und zu füllen, und teils auch noch im Hauptteil eigene Aufsätze beisteuerten.

Walter Delabar

Hedonistische Revolutionärinnen

Autorinnen, Texte, Konzepte zwischen 1918 und 1933

1. Das „komische Monstrum“

In der Geschichte der Durchsetzung weiblicher Autoren in der deutschsprachigen Literatur kommt den 1920er und frühen 1930er Jahren eine besondere Bedeutung zu. Zwar wurde das Privileg der männlichen Autorschaft in Europa bereits vor 1900 mehr und mehr suspendiert, da es dysfunktional und seine Behauptung als Argument in den immer stärker werdenden Verteilungskämpfen der Autoren selbst erkennbar wurde.¹

Zugleich mussten sich Frauen die materiellen, räumlichen und zeitlichen Ressourcen aber erst noch aktiv erschließen (und Kampf ist dabei nur eine der Techniken), mussten sie Zugang zu Bildung und zum Literaturbetrieb erhalten (oder sich verschaffen), um als Autorinnen tätig werden zu können, wie die englische Autorin Virginia Woolf in einem berühmten Essay 1929 plausibel macht, der den programmatischen Titel *A Room of One's Own* (*Ein Zimmer für sich*) trug.²

Dort verwies sie auf zwei Bedingungen, die erfüllt sein müssten, damit Autorinnen hochrangige Literatur schrieben: einen Rückzugsraum, in dem sie ungestört an ihrem literarischen Werk arbeiten konnten, und eine hinreichende finanzielle Ausstattung, die sie von ökonomischen Zwängen frei machen konnte.

Beide Bedingungen sind allerdings unter den sich rasch ändernden kulturellen, wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Bedingungen nicht selbstverständlich – im Übrigen weder für Männer noch für Frauen, da die Teilnahme am literarischen Betrieb nicht das Resultat ökonomischer Unabhängigkeit ist, sondern ökonomische Unabhängigkeit das Resultat des publizistischen Erfolgs im weitesten Sinne: Autorinnen und Autoren müssen sich als klassische Freiberufler auf dem Literaturmarkt und in den neuen Medien durchsetzen, um unabhängig sein zu können. Der Ausbau der abhängig beschäftigten Autorinnen hängt an derselben Logik.³

Allerdings zielte Woolfs Argument nicht primär auf die generelle Teilnahme von Frauen am Literaturbetrieb ab, sondern im Wesentlichen auf die Bedingungen für die Produktion hochrangiger Literatur (also auf einen Sonderbereich literarischer Produktion, der freilich als Kernbereich ausgezeichnet ist).

Aber Woolf ist in in der Anlage ihres Essays nicht entschieden. Die Zuspitzung auf die Hochliteratur steht in einem auffallenden Kontrast zu großen Teilen des Textes, die sie dem Umstand widmet, dass gerade Frauen der Zugang zum literarischen Markt generell von Seiten ihrer männlichen Kollegen verstellt werde. Frauen werde überhaupt die Befähigung abgesprochen, als Autorinnen tätig werden zu können, und das mit auffallender Vehemenz.

Woolf sah bei den männlichen Autoren vor allem „Wut“, sobald auf die Emanzipationsbestrebungen von Frauen die Rede komme (die hier auf die literarische Tätigkeit bezieht, aber allgemeine Auswirkungen hat). Zugleich insistierten die männlichen Autoren auf der intellektuellen und kreativen Unterlegenheit von Frauen, was sie als Autorinnen von Rang undenkbar mache.⁴ Eine denkwürdige Reaktion, die sich nur damit erklären lässt, dass mit dem Anspruch von Frauen auf einen Platz im Literaturbetrieb mehr als nur ein neuer Konkurrent auftrat. Anscheinend trafen und treffen solche Ansprüche einen neuralgischen Punkt bei ihren männlichen Kollegen.

Gina Kaus, eine der erfolgreichen Autorinnen der späten Weimarer Republik, bestätigt diesen Eindruck in ihrem Beitrag zum Autorinnenschwerpunkt der Zeitschrift *Die literarische Welt*, der gleichfalls 1929 erschien (siehe auch den Textabdruck in diesem Heft). Sie weist aber zugleich darauf hin, dass sich die Szenerie deutlich verändert habe: „Es ist noch nicht so lange her, da galt eine schreibende Frau für ein komisches Monstrum, ein Zwittergeschöpf, sie war eine stehende Lustspielfigur, charakterisiert durch Tintenfinger, Brille und erotische Unzulänglichkeit. Sie ärgerte nicht nur kleinbürgerliche Banausen, sondern auch die Heroen von Weimar, die zwar gelegentlich Nachsicht für anmutig reimende Dilettantinnen zeigten, aber unerbittliche männliche Antipathie gegen die als Schriftstellerin auftretende Madame de Staël.“⁵ Diese Zeit sei aber nun endgültig vorbei. Autorinnen hätten sich heute – das heißt in den späten 1920er, frühen 1930er Jahren – in der Literatur, in den Verlagen und im Kulturbetrieb etabliert. Nicht mehr die Frage also, ob Frauen überhaupt Autorinnen sein könnten, stehe zur Disposition, sondern nur noch, welche Literatur als spezifisch männlich oder weiblich anzusehen sei, wenn es denn Unterschiede gebe: „Es wäre an sich interessant genug, ließe sich diese gegen die männliche abgrenzen; außerdem aber fände man auf solche Art vielleicht Grenzen zwischen den heute so einander angeglichenen Geschlechtern überhaupt.“⁶

Dass beide Texte – der Woolfs und der Kaus’ – zeitgleich erschienen und dennoch in so verschiedene Richtungen weisen, ist nicht den Widersprüchen oder kulturellen Differenzen zwischen England und Deutschland geschuldet, sondern der Gemengelage der 1920er Jahre: Die Zahl der Autorinnen wuchs ebenso wie ihre Akzeptanz im Betrieb, und dennoch war ihre Teilnahme immer noch umstritten und gab es immer noch Bestrebungen, sie vom Literaturmarkt fernzuhalten.

Dagegen argumentierten Autorinnen wie Kaus und Woolf vehement an und konnten sich dabei eben auch auf eine sich ändernde gesellschaftliche Praxis berufen. Der Raum des Öffentlichen war also faktisch nicht mehr den Männern vorbehalten, was freilich sofort Reaktionen im sich rasch ändernden Feld provozierte. Kaus’ und

Woolfs' Texte sind deshalb ihrerseits wieder strategisch ausgerichtet und lassen sich als Versuche verstehen, in der Konkurrenz am Literaturmarkt und um öffentliche Wahrnehmung bestehen zu können, was – vice versa – gleichfalls für die literarische Misogynie gilt.⁷ Anthropologische und literarische Basisbehauptungen – über das, was Frauen können oder nicht und über das, was Männer können oder nicht – werden damit an den Zugang zu Revenuen anbindbar. Wenn Frauen behaupten, literarische Werke verfassen zu können, werden sie Konkurrentinnen und heben zugleich verlässliche Rollenkonventionen und die Grenzen von Bewegungsräumen auf. Und Konkurrenten wird eben abgesprochen, konkurrenzfähig zu sein. Grenzgänger werden auf ihr (vermeintlich) angestammtes Gebiet verwiesen.

2. Autorinnen um 1930

Bemerkenswert ist an den Jahren um 1930 also nicht unbedingt, dass es deutschsprachige Autorinnen gab, sondern welches Profil sie hatten, welche Literatur sie schrieben und von welcher Qualität ihre Texte waren. Und genau in dieser Hinsicht sind diese Jahre von größtem Interesse, denn um 1930 tauchte in der deutschsprachigen Literatur ein Autorinnentypus auf, der eine urbane, oft hedonistische, ungemein reflektierte, zudem äußerst formbewusste und experimentierfreudige Literatur schrieb und sich schnell im Kernbereich des Literaturbetriebs festsetzte.

Autorinnen wie Vicki Baum (1888-1960), Erika Mann (1905-1969), Ruth Landshoff-Yorck (1904-1966), Marieluise Fleißer (1901-1974), Gabriele Tergit (Ps. für Elise Hirschmann, 1894-1982), Irmgard Keun (1905-1982), Claire Goll (1890-1977), Maria Leitner (1892-1941), Gertrud Alexander (1882-1967), die beiden jüngst wieder entdeckten Annemarie Schwarzenbach (1908-1942) und Mascha Kaléko (1907-1975), aber auch Anna Seghers (Ps. für Netty Radvány, 1900-1983) oder Thea von Harbou (1888-1954) setzten sich in diesen Jahren in der deutschen Literatur durch.⁸

Vicki Baum oder Thea van Harbou, die zu Beginn der Weimarer Republik bereits um die 30 Jahre alt waren und ihre Karrieren eng, wenn auch unterschiedlich mit der Republik verwoben hatten, wurden zu literarischen Stars und konnten die älteren Autorinnen wie Ricarda Huch (1864-1947), Clara Viebig (1860-1952) oder Else Lasker-Schüler (1869-1945), aber auch (für den Unterhaltungsroman) Hedwig Courths-Mahler (1867-1950) und Eufemia von Adlersfeld-Ballestrem (1854-1941) in der Wahrnehmung des Literaturbetriebs verdrängen. Mehr noch: Die Wahrnehmung selbst, der Betrieb und die Medien wie Instrumentarien, die er nutzte und hervorbrachte, änderten sich in diesen Jahren.

Im Windschatten der bekannten und hochrangigen Autorinnen traten zahlreiche heute vergessene Autorinnen auf, etwa Joe Lederer (1907-1987), Christa Anita Brück (Ps. für Christa Laab, 1899-1958), Lili Grün (1904-1942)⁹ oder Maximiliane Ackers (1897-1982). Während Lederer noch mit Romanen wie *Das Mädchen George* (1928) oder *Drei Tage Liebe* (1931)¹⁰ an die Gruppe der erstrangigen Autorinnen anschließen

kann, fallen Texte wie die von Brück (*Schicksale hinter Schreibmaschinen*, 1930) und Maximiliane Ackers (*Freundinnen*, 1923) deutlich ab.¹¹

Aber das nur nebenbei, denn literarische Qualität ist kein Kernelement für den Erfolg der Autorinnen: Ihre Themen sind eng an die Problemlagen der Zeit und ihrer Peergroup gebunden, was die Aufmerksamkeit erklärt, die auch diese Texte beim Publikum, ihren Kolleginnen und im Betrieb erfahren: Im Falle Lederers ist es die Liebesthematik, die im Vordergrund steht und damit die Diskussion weiblicher Lebensentwürfe, im Falle Brücks das der Sekretärin (Irmgard Keun wird in *Gilgi – eine von uns* verdeckt auf Brücks Roman verweisen),¹² im Falle Ackers das der lesbischen Beziehung, die ja etwa auch in Erich Kästners *Fabian* in das Spektrum der neuen Beziehungsformen eingereiht wird.¹³

Und auch wenn die literarische Umsetzung nicht gelungen sein mag, der Stil behäbig bis traditionell bleibt, die Texte strukturell schwach und wenig konsequent sein mögen, und auch wenn Anklage, Enthüllung oder Geständnis im Vordergrund stehen (was einem hochwertigen literarischen Text meist nicht gut zu Gesicht steht) – diese Texte sind bedeutsame Hinweise für die breite Durchsetzung von Autorinnen im literarischen Betrieb. Denn sie bedienen ein Publikum, das weniger an der formalen Innovation interessiert ist als an der möglichst bruchfreien, eingängigen und adaptierbaren Reflexion der eigenen lebensweltlichen Situation.

Die Durchsetzung des neuen Autorinnentyps wird allerdings durch die historischen Ereignisse beinahe unmittelbar wieder – zumindest in Teilbereichen – suspendiert: Die Machtübernahme durch den Nationalsozialismus führte zu radikalen Einschnitten im Literaturbetrieb, beeinflusste die Karrieren der in der „Systemzeit“ erfolgreichen Autorinnen deutlich und beendete sie zum Teil sogar. Zugleich begannen im Dritten Reich jedoch auch Karrieren wie die Marie Luise Kaschnitz' (1901-1974), die später eine der bedeutendsten Autorinnen der Bundesrepublik sein würde, oder es wurden Karrieren befördert, die bis dahin unter der Konkurrenz mit den hedonistischen Autorinnen gelitten hatten.

Nun lässt der Schnitt, der mit der Machtübernahme der Nationalsozialisten verbunden werden muss (auch wenn die Entwicklungen vor 1933 damit nicht einfach nur unterbrochen wurden), die Entwicklungen zuvor in besonders grellem Licht erscheinen: In den wenigen Jahren der Weimarer Republik erschlossen sich Autorinnen rasch die Literatur und nahmen im Literaturbetrieb einen breiten Raum ein (womit die Qualität dieser Erschließung nicht bewertet wird).

Allerdings lassen sich dabei Schwerpunkte erkennen, denn die Autorinnen waren vor allem als Romanautorinnen und Journalistinnen tätig. Mascha Kaléko und Else Lasker-Schüler – Autorinnen, die im Profil unterschiedlicher kaum sein können – sind Ausnahmelyrikerinnen, Marieluise Fleißer war als eine der wenigen Theaterautorinnen erfolgreich, wenngleich nicht nachhaltig.

Wo Autorinnen auftraten, erwiesen sie sich als ungemein produktiv und bewegten sich souverän und selbstbewusst in einem sich entwickelnden, die heutigen Formen konstituierenden Literaturbetrieb, der sich zu einem – eigenständigen – Teil der Kul-

tur- und Unterhaltungsindustrie zu wandeln begann.¹⁴ Selbst die dem sozialistischen Spektrum zuzuordnende Anna Seghers spielte bewusst mit den Bedingungen des Buchmarkts und seiner Prä-Konnotation als öffentlichem, männlichem Raum, als sie 1928 ihre erste Buchveröffentlichung, *Aufstand der Fischer von St. Barbara*, geschlechtsneutral nur als „Seghers“ zeichnete¹⁵ und damit einiges Aufsehen erregte.¹⁶

Stilistisch, konzeptionell und ideologisch besetzen die Autorinnen die gesamte Breite des Spektrums, wenn man etwa Seghers, von Harbou, Fleißer oder Mann als Repräsentantinnen heranzieht. Aber auch Autorinnen wie Agnes Miegel (1879-1964), Josefa Berens-Totenohl (1891-1969), Helene Voigts-Diederichs (1875-1961), Ina Seidel (1885-1974) oder Gertrud von le Fort (1876-1971), die mehr oder weniger deutlich dem breiten konservativen, ja auch nationalistischen bis nationalsozialistischen Spektrum zuzuordnen sind, publizierten bereits während der Weimarer Republik. Gertrud Alexander und Maria Leitner hingegen werden neben Seghers dem sozialistischen Autorenspektrum der Weimarer Republik zugeordnet.

3. Literatur, Bildung, Ausbildung

Werke von Autorinnen des frühen 20. Jahrhunderts sind in der Unterhaltungsliteratur ebenso anzutreffen wie in der Hochliteratur (eine Differenzierung, die angesichts der langjährigen Vernachlässigung von Autorinnen wie Seghers, Keun und Fleißer selbst wieder der Überprüfung bedürfte). Sie sind engagiert, in einigen Fällen stilistisch brillant, formal teilweise höchst innovativ, dabei aber thematisch eng an den Problemlagen ihrer Zeit orientiert. Der Schreibrhythmus ist im Allgemeinen schnell – von Harbou gehört mit ihren Romanen, was Stil und Konzept angeht, einer älteren Schreibkohorte an, aus der sich Vicki Baum zu lösen vermochte, wie ein Vergleich ihrer Romane zeigt.

Die jungen Autorinnen insbesondere nutzen, je später in der Entwicklung je intensiver, die Elemente anderer, benachbarter Medien, die mehr und mehr zu ihrem Erfahrungshorizont gehörten. Kino, Schallplatte und Rundfunk wirkten hier ebenso nach wie Fotografie und die Revolutionen der Bildenden Künste überhaupt.¹⁷ Die Entwicklung der Kulturindustrie, die bis weit in die sich isoliert wahnenden Bereiche der Hochkultur Wirkung zeigte, stützte auch die Entwicklung der Autorinnen. Keuns Romane zeigen dies ebenso wie Texte Tergits und Landshoff-Yorcks, die sich souverän der Kolportage bedienten.

Keuns Doris – die Protagonistin in *Das kunstseidene Mädchen* – will schreiben „wie Film“,¹⁸ Gabriele Tergits *Käsebier*-Roman ist bereits als Roman der Kulturindustrie, die „Eroberung des Kurfürstendamms“ als Medien- und Kulturkarriere angelegt.¹⁹ Landshoff-Yorck hingegen lässt – an die Technikfaszination der Weimarer Republik anknüpfend – ihre Protagonistinnen ungehemmt (vor allem von materiellen Beschränkungen) die Ausstattungen der Industriegesellschaft nutzen.²⁰

Aber auch die Entwicklung neuer Formate kamen den Autorinnen zugute: Autorin-

nen wie Annemarie Schwarzenbach konzipierten, schrieben und fotografierten Bildreportagen,²¹ reüssierten dort eben auch deshalb, weil der Literaturbetrieb ebenso wie die benachbarten Medienbereiche der Illustrierten und Magazine in diesen Jahren eine rasante Entwicklung erfuhren. Die Formate entwickelten sich erst, Techniken wie die Fotografie wurden allgemein zugänglich und vereinfacht, der Zugang zu den Medien war ebenso wenig reguliert wie die Themen bereits fest verteilt waren. Das gesamte Feld befand sich im frühen 20. Jahrhundert im Fluss, sodass die Autoren beiderlei Geschlechts davon erfasst wurden und davon profitierten. Dass sich dabei das Rollenbild des literarischen Autors änderte – tendenziell weg vom isoliert arbeitenden, seinem Ausdruck verpflichteten Genie zu einem breiten Spektrum von literarischen Dienstleistern, die in den damals Neuen Medien reüssierten – ist Teil des Professionalisierungsprozesses, der in den 1920er und frühen 1930er Jahren zu beobachten ist.

Die auf Lesbarkeit und Nachvollziehbarkeit abgestellten Texte der Autorinnen nahmen zudem auf eine veränderte Funktion der Lektüre in der Gesellschaft Rücksicht. Da die Lesefähigkeit in der komplexen Industriegesellschaft zu den basalen Bildungsstandards gehört, hatten zu Beginn des Jahrhunderts, nachdem die Basisbildung (Lese- und Schreibfähigkeit, Rechenfähigkeit) flächendeckend geworden war, deutlich größere Teile der Bevölkerung die Möglichkeit, am Kulturbetrieb zu partizipieren.²²

Bildung und Ausbildung sind dabei zu unterscheiden, wie die Erinnerungen der Bergbauwitwe und Putzfrau Maria Bürger in Erika Runges *Bottroper Protokollen* (1968) anzeigt. „Maria B.“, wie sie in der Filmfassung genannt wird, betont dort, dass eine Ausbildung in der Mitte der 1920er Jahre für Arbeiter- und Bauernkinder nicht möglich gewesen sei: Aber primäre Bildungsstandards wie Lese- und Rechenfähigkeit waren zu diesem Zeitpunkt auch für junge Frauen selbstverständlich, die vom Land in die Stadt gingen, um als Hausmädchen zu arbeiten (also einem älteren Tätigkeitsmodell folgten).²³

Eine Berufsausbildung war hingegen für Frauen dieser sozialen Gruppe erst nach dem Zweiten Weltkrieg die Norm, was aber bereits den sozialen Aufstieg als Movens der Akteure der 1920er Jahre erkennbar macht, wie die wenigen biografischen Hinweise zeigen, die der begleitende Film zur Tochter der Interviewten macht.²⁴ Sie hat den Aufstieg geschafft, mit mittlerer Reife, einer Berufsausbildung und Fertigkeiten wie dem Führerschein, der sie dazu befähigt, die Mutter im eigenen, allerdings vom Vater gekauften Automobil (einem VW Käfer) herumzufahren. Vor allem der Film weist die Aufstiegsambitionen der Arbeiterfrau zu, nicht den männlichen Repräsentanten der Familie.

Bildung spielt hierbei eine prominente Rolle, begleitet aber vor allem die Ausbildung: Da Literaturkenntnis als Bildungsausweis funktioniert und im historischen Kontext den sozialen Aufstieg zu signalisieren versprach, wurde das potentielle literarische Publikum in den 1920er Jahren deutlich ausgeweitet. Die Entwicklung der Leihbibliotheken und der Buchgemeinschaften zeigt dies an.²⁵ Die Funktion der Buchclubs, Literatur auch in einkommensschwachen Sozialschichten zu verbreiten, ist sogar von Thomas Mann – einem der repräsentativen männlichen Autoren der Zeit – anerken-

nend vermerkt worden. Er wird sogar selber als Herausgeber einer solchen Reihe aktiv.²⁶

Eine der Wirkungen dieser breiten Aktivitäten sind im Dokumentarfilm Erika Runge's Ende der 1960er Jahre zu besichtigen: Die am Ende ihres Berufslebens stehende Arbeiterin Maria Bürger posiert in Teilen des Films vor einem Bücherregal, das erkennbar mit Buchclub-Ausgaben eng und reichhaltig bestückt ist.

Anders formuliert: Die Ausweitung von Bildung und die Verbesserung der Ausbildung ist Konsequenz der steigenden Anforderungen des ökonomischen Systems an breitere Bevölkerungsschichten. Lektüre wurde deshalb weniger als Bildungserlebnis denn als Zugriffsmodus auf Information und Unterhaltung verstanden.

Hinzu kamen die Expansions-, Imaginations-, ja Traum- und Fluchtmöglichkeiten der lebensweltlichen Simulationen, die die Literatur mehr und mehr zur Verfügung stellte, ergänzt und teilweise ersetzt insbesondere durch das Medium Film.²⁷ Die von Siegfried Kracauer bemühten „Ladenmädchen“, deren Disposition er als affirmativ beschrieb, nutzen ein von Literatur und Film bereitgestelltes Angebot an Sozialisationskonzepten und Orientierungsangeboten, nicht zuletzt um die Synchronisierung mit der modernen Gesellschaft optimieren zu können: „Filmkolportage und Leben entsprechen einander gewöhnlich, weil die Tippmamsells sich nach den Vorbildern auf der Leinwand modeln; vielleicht sind aber die verlogenen Vorbilder aus dem Leben gestohlen.“²⁸ Mithin ein reziprokes Verhältnis sich gegenseitig beeinflussender gesellschaftlicher Bereiche.

Die literarischen Simulationen fallen nahe liegend bei einer dezidiert sozialistischen Autorin wie Anna Seghers, die die Veränderung der kapitalistischen Gesellschaftsordnung anstrebt, anders aus als bei Autorinnen wie Vicki Baum oder Irmgard Keun, deren Figuren innerhalb des Systems erfolgreich sein wollen.

Anna Seghers hat in ihren frühen Romanen und Erzählungen (vor allem im *Aufstand der Fischer* und in *Die Gefährten*) Frauenfiguren eine randständige Rolle zugewiesen. Zwar ist der Aufstand, der zu Beginn als Personifikation erscheint, weiblich konnotiert: „Aber längst, nachdem die Soldaten zurückgezogen, die Fischer auf der See waren, saß der Aufstand noch auf dem leeren, weißen, sommerlich kahlen Marktplatz und dachte ruhig an die Seinigen, die er geboren, aufgezogen, gepflegt und behütet hatte für das, was für sie am besten war.“²⁹

Die Akteure – Hull der Revolutionär und Andreas, der junge Fischer – sind jedoch, wie es der gesellschaftlichen Realität der Zeit entspricht, männlich. Lediglich die Prostituierte Marie zeigt durch ihre Magerkeit die doppelte Unterwerfung an, unter die Gewalt des kapitalistischen Systems wie unter die Gewalt der männlichen Akteure beider Seiten.³⁰

4. Young, urban, female professionals

Die Erfolgreichste dieser neuen Autorinnen war zweifelsohne Vicki Baum, deren Vermarktung seit Mitte der 1920er Jahre als Schriftstellerin (nicht Dichterin) bereits den Regeln der Unterhaltungs- und Massenindustrie folgte³¹ und damit spätere Erfolge des Betriebs wie die der Volksausgaben von Thomas Manns *Buddenbrooks* oder Erich Maria Remarques *Im Westen nichts Neues* (beide 1929) mit vorbereiten half.³²

Die Autorin wird – auch in einem an den Film angelegten Bildprogramm – als mondän und erfolgreich präsentiert, das Bild der zurückgezogenen Autorin ist obsolet, wie ja auch ihre Literatur nicht auf Besinnung und Empfindung setzt, sondern als reflektierte Unterhaltung mit klar aktuellem Zeitbezug zu verstehen ist. Die neuen Autorinnen sind selbständig, erfolgreich und dabei immer den Bedürfnissen ihrer Leserinnen (und Leser) nah.³³ In den Medien wird der Typus der Neuen Frau massiv verbreitet, was nicht zuletzt den Formaten selbst zur Durchsetzung verhilft, die in jenen Jahren gegründet werden. Illustrierte wie *Die Dame*, *Das Magazin* oder *Die neue Linie* werden in dieser Zeit gegründet und zielen auf die wachsende weibliche Leserschaft.³⁴ Der Starkult wird zeitgleich auch auf den Literaturbetrieb übertragen, und Vicki Baum ist der erste literarische Star der Neuen Frau.

Das hängt nicht zuletzt mit den literarischen Konzepten der Autorinnen zusammen, die nach 1925 einer gründlichen Neuausrichtung unterzogen werden: Die älteren Autorinnen gestehen dabei ihren Figuren deutlich weniger Bewegungsfreiheit zu als die jüngeren. Die weiblichen Zentralfiguren lösen sich noch nicht völlig vom Rollenkonzept der dem Mann unterlegenen und ihm untergeordneten Frau, sondern suchen lediglich nach einer Lösung aus dem Konflikt zwischen beruflicher Selbständigkeit und vor allem Mutterrolle.

Das wird etwa im Roman *Liebe* (1925 erschienen) von Helene Stöcker (1869-1943) erkennbar.³⁵ Der einzige Roman der Frauenrechtlerin, Pazifistin und Publizistin ist vordergründig die Geschichte einer Liebesbeziehung zwischen einer jungen Kunststudentin und einem verheirateten Professor, die an der Untreue des Mannes scheitert. Das präfiguriert ein Konzept, das Vicki Baum kurze Zeit später in *stud. chem Helene Willfüer* aufnehmen würde.

Formal bleibt der Text freilich weit hinter den Texten etwa Irmgard Keuns oder Marieluise Fleißers, ja auch Vicki Baums zurück. Der Stil ist behäbig, die Tagebuchform ist aufgesetzt und hilft vor allem chronologische Brüche zu erklären. Das hat selbst Alice Rühle-Gerstel in ihrem gleichfalls 1929 in der *Literarischen Welt* erschienenen Artikel gesehen. Sie warnt dort davor, literarische Qualität in den Vordergrund zu schieben.³⁶ Der Text ist zudem als Thesenroman, insbesondere zu den geschlechtsspezifischen Rollen angelegt, was ihn statisch macht. Auffallend stark betont der Text jedoch die strukturelle Unterlegenheit und Alterität der Frau im Vergleich zum Mann, die Bedeutung von Reinheit und Unberührtheit für eine wahrhafte Liebesbeziehung, die rationale und sexuelle Dominanz des Mannes. Die Protagonistin kämpft mit der Entscheidung zwischen der Mutterrolle und dem Beruf.

Dies wird bei den konservativen Autorinnen der Jahre 1918 bis 1933 noch deutlicher: Ina Seidel oder Agnes Miegel setzten in Zeiten offener Verständigungsprozesse über die geschlechtsspezifischen Charakteristika auf ein verfestigtes Rollenbild von Frauen, in dem die Mutterrolle, Fruchtbarkeit, Familie und Empathie zentral sind.³⁷

Die besondere Position Vicki Baums und – wie anzunehmen ist – ihr außerordentlicher Erfolg lassen sich darauf zurückführen, dass sie bei diesen Sistierungen nicht stehen bleibt, sondern die Öffnung der Rollenkonventionen nachvollzieht und literarisch vorführt. Dabei nimmt sie insbesondere zwischen den kurz hintereinander erscheinenden Romanen *stud. chem. Helene Willfüer* (1928) und *Menschen im Hotel* (1929) deutliche Kurskorrekturen vor. Auf den Konzeptroman *stud. chem. Helene Willfüer* folgt der Variantenroman *Menschen im Hotel*. Auf die überladene Vorbildfigur Helene Willfüer folgt ein Figurenensemble, dessen Mitglieder keineswegs perfekt, dafür aber nachvollziehbar sind, auch in den Anpassungsbemühungen an den Modernisierungsprozess.

Die Protagonistin des früheren Romans *stud. chem. Helene Willfüer*³⁸ trägt noch die Last des Emanzipationsauftrags, mit dem die Aufwertung der Frauenrolle in den 1920er Jahren durchgesetzt werden sollte. Allerdings sieht sich die Protagonistin widersprüchlichen Ansprüchen gegenüber: Sie muss nicht nur die Stigmatisierung bewältigen, mit der eine ledige Mutter in den 1920er Jahren beinahe zwangsläufig zu rechnen hatte. Darüber hinaus hat sie einen anspruchsvollen Bildungsweg (die Promotion) zu absolvieren und beruflich erfolgreich zu sein. Emanzipation bedeutet in diesem Kontext immer, sich in diesem männlich konnotierten Raum zu behaupten, ohne allerdings die Ansprüche an die weiblich konnotierten Anteile des Profils zu vernachlässigen (womit allerdings die Figur konzeptionell bewusst überzeichnet wird): Helene Willfüer muss zwangsläufig eine gute Mutter sein, und sie muss ihre große Liebe für sich gewinnen, ohne dabei auf die wissenschaftliche Karriere und den beruflichen Erfolg zu verzichten. Für einen realen Menschen ist das ein bisschen viel.

Anders bereits das Konzept des Romans *Menschen im Hotel*.³⁹ Der Text ist nicht mehr exklusiv auf eine weibliche Hauptfigur zugeschnitten. Baum wechselt hier zu einer Variation unterschiedlicher, dabei deutlich weniger anspruchsvoller Persönlichkeitsprofile, die nicht mehr mit den komplexen und widerspruchsvollen Ansprüchen der total emanzipierten Frau überlastet werden. An die Stelle der überzeichneten Heldin des früheren Romans, kann *Menschen im Hotel* mit einfacheren Akteuren vorlieb nehmen, die deutlich bessere Anschlussmöglichkeiten für Leser bieten. Die Mehrfachauszeichnung der Protagonistin entfällt. Die Rezeption wird offener, die Vorlage wahrscheinlicher.

5. Do ut des

Aber auch wenn sich Autorinnen in der Weimarer Republik durchsetzen konnten, war ihnen – bei allem Selbstbewusstsein im Auftreten – ihre Rolle selbst noch nicht wirk-

lich geheuer. Sie suchten anscheinend noch nach einer angemessenen Position, die mit ihrem Selbstverständnis ebenso vereinbar war wie mit den Vorerwartungen einer Gesellschaft, die sich mit einem neuen Phänomen auseinander zu setzen hatte. In ihren konzeptionellen Überlegungen lassen sich mithin beide Seiten des Veränderungsprozesses erkennen: die Legitimität der neuen Rolle wie die Unsicherheit über ihre Qualität.

Und genau dies bestätigt Gina Kaus in ihrem bereits zitierten Beitrag, indem sie Autorinnen auf ein bestimmtes Genre, auf eine bestimmte Schreibweise und besondere Themen festlegt: Zwar seien die Grauzonen deutlich erkennbar, dennoch meint sie, bei Autorinnen eine erstaunliche Lücke feststellen zu können: „Frauen können sich zwar in einer phantastischen, aber nicht in einer fiktiven Welt zurechtfinden, deshalb können sie zwar unbestritten Schund- aber keine Detektivgeschichten schreiben, deshalb gelingt ihnen wohl ein historischer Roman, aber keine Utopie.“⁴⁰

Selbstverständlichkeit der Position einerseits, Unklarheit über das spezifische Profil andererseits: Kaus weist den Autorinnen also einen Bereich zu, in dem sie ungefährdet agieren können, denn Autorinnen, die nur einen Teilbereich literarischen Schaffens abdecken, sind ungefährlicher als Autorinnen, die das Gesamtprogramm literarischer Arbeit oder die symbolisch aufgeladenen Zentralbereiche literarischer Arbeit für sich beanspruchen. Die Differenz der Geschlechter auch in der literarischen Produktion wird – so das Denkmuster – als Differenz der Kompetenzen akzeptierbar, wenn denn schon der Zugang, der eh nur durch Gewohnheit und symbolische Barrieren verstellt ist, nicht mehr ganz verweigert werden kann: Basal gesehen kann in dem Moment, in dem Frauen notwendiger Weise dieselbe Ausbildung erhalten konnten wie Männer (bis hin zur Promotion seit Anfang des Jahrhunderts), das literarische Feld ihnen nicht mehr verschlossen werden.

Aus der spezifisch anderen Zugangssituation sind jedoch differierende Kompetenzen ableitbar, die Gewissheit zudem, dass Autorinnen notwendig andere Texte schreiben müssten als Männer. Im Kontext der von Woolf attestierten „Wut“ auf die schreibenden Frauen hat dieses Zugeständnis eine offensichtlich Konflikt eindämmende Funktion.

So gesehen agiert Kaus mit einer doppelten Strategie: Autorinnen wird einerseits ein fester Platz in der Literatur eingeräumt, andererseits wird – anders als von Virginia Woolf – der Anspruch auf eine umfassende Partizipation resp. auf die Produktion von Hochliteratur (noch) nicht formuliert, der ihr als Autorin der Klassischen Moderne (als die wir sie heute kennen) näher liegen musste als den Autorinnen, die vor allem einen freien Zugang zum Literaturbetrieb, bessere Publikationsmöglichkeiten, Akzeptanz bei Kritik und Publikum und hinreichenden Erfolg suchten. Auch das ist erkennbar strategisch motiviert, so als ob ein Terraingewinn nicht mit dem Anspruch auf mehr riskiert werden soll. Konsolidierung des Status geht hier vor.

Ähnlich agierte Erika Mann, als sie 1931 in einer Glosse für die Zeitung *Tempo* gleichfalls konstatierte, dass Autorinnen verstärkt auf dem Büchermarkt aufträten. Eine „Frau mit einem Buch“ sei „kein schlechtes Bild“, meint sie, macht dann aber den

Umweg über die schulisch wenig gebildete, literarisch jedoch interessierte, vor allem aber empfindsame Frau. Die Ausgangsbasis, was Bildung und Präsenz in der (literarischen) Öffentlichkeit angeht, ist entsprechend schlecht, woher sich das folgende Argument erklärt, Autorinnen müssten härter an sich und ihren Texten arbeiten als ihre männlichen Kollegen. Was zugleich als Aufforderung verstanden werden kann, es doch wenigstens zu versuchen.

Im nächsten Schritt nimmt Mann den damit verbundenen Anspruch freilich wieder zurück, wenn sie auf einen neuen Autorinentypus verweist, der die Szene ihrer Zeit bestimme: „Seit kurzem gibt es einen neuen Typ Schriftstellerin, der mir für den Augenblick der aussichtsreichste scheint: Die Frau, die Reportage macht, in Aufsätzen, Theaterstücken, Romanen.“⁴¹ Zwar nennt Mann keine Namen, aber es ist anzunehmen, dass sie neben sich selbst auch etwa die Freundin und Kollegin Annemarie Schwarzenbach damit meinte, also den Typus jener jungen Frauen, die sich im hedonistischen Literaturbetrieb der Weimarer Republik durchzusetzen versuchten.

Auch hier also die Beschränkung als Eintrittsbillet – oder doch die Fokussierung auf den Stil, der die späten 1920er Jahre prägte, die Neue Sachlichkeit? Denn Mann betont, dass die neuen Autorinnen berichteten, statt zu beichten, dass sie sich auf eine „brauchbare, anständige, oftmals liebenswerte“ Literatur konzentrierten, mithin auf „keine ungemein hohe Literatur“.⁴² Die Entscheidung ist kaum zu treffen, denn in die Selbstverständlichkeit, mit der Autorinnen ihren Platz behaupteten, mischte sich immer wieder auch eine Realität, die sich dem widersetzte.

So auch in Manns Text, in dem sie von der Begegnung mit einem Herrn auf dem Hohenzollerndamm erzählt, den sie mit dem Wagen beinahe überfahren hätte (der weibliche Autounfall, ein besonderes Thema, nebenbei bemerkt). Die Reaktion des, wohlgemerkt, „Herrn“: „Weibervolk, verdammtes, schert euch in die Küche.“⁴³ Da aber war das „Weibervolk“ längst nicht mehr – ausschließlich.

6. *Flapper, Girl, Garçonne*

Signum für die Veränderung der Geschlechterrollen in der Weimarer Republik ist jener Phänotyp, der sich mit Bubikopf, Zigarette, kurzem Rock, vergnügungsorientiert und selbstbewusst souverän mit den neuen Errungenschaften von Technik und Unterhaltungskultur umgab, dabei aber eben auch im ökonomischen und politischen Bereich, dem „System“, seinen Platz behauptete. „Girl“, „Flapper“, „Garçonne“ sind die Schlagworte, unter denen die Neue Frau gefasst wird. Die Fokussierung auf die jungen Frauen, die darin erkennbar wird, ist einerseits dem geschuldet, dass die Veränderungen von ihnen ausging, andererseits, dass sie in der Vergnügungskultur eine spezifische Rolle einnahmen, und schließlich, dass sich das Phänomen damit einigermaßen kleinreden ließ. Ältere Herren (zumindest habituell), die über halbwüchsige Frauen schrieben, wie in dem von Friedrich Markus Huebner herausgegebenen Band *Die Frau von Morgen wie wir sie wünschen* (1929) oder im Sonderheft des *Querschnitt* konnten

ihre Großzügigkeit behalten.⁴⁴ „Das G. (Girl) ist ein Produkt der modernen Körperkulturbewegung, aus Amerika stammend“, dekretieren noch die Autoren des *Bilderlexikons der Erotik*, das vom Wiener „Institut für Sexualforschung“ ab 1928 herausgegeben wurde.⁴⁵ Ist diese Bestimmung noch eher verhalten, werden die Autoren des Instituts beim Stichwort „Garçonne“ schon deutlicher, schreiben sie ihr doch ein „von der Familie losgelöstes, emanzipiertes Leben“ zu, „besonders in Hinsicht auf das Geschlechtsleben, zugleich mit einem gewissen männlichen oder burschikosen Zug auch in der Kleidung verbunden“.⁴⁶

Frieda Geier in Marieluise Fleißer *Mehltreisende Frieda Geier*, 1932 bei Kiepenheuer in Potsdam erschienen, entspricht diesem Typus: Herrenmantel, Lederjacke, Herrenschuhe, das kurzgeschnittene Haar⁴⁷ verweisen eben nicht nur darauf, dass sie einen meist von Männern betriebenen Beruf nachgeht – sie ist, wie der Titel ja bereits sagt, eine Mehltreisende, eine Vertreterin, die mit Bäckereien Mehllieferungen verhandelt –, sondern auch darauf, dass sie im öffentlichen Raum agiert.⁴⁸

Der Eintritt in den bis dahin männlich konnotierten Raum der Öffentlichkeit ist mit einer Änderung des Kleidungs-codes verbunden. Die Frau ohne Hut ist nicht mehr nackt, wie Marie Holzer noch in ihrem, in diesem Band abgedruckten Feuilleton *Ohne Hut* zu berichten wusste: Ein „entblößtes Haupt“ stand hier „für ein Sich Entblößen“.⁴⁹ Das ist vorbei, aus Gründen der Praktikabilität, wie Holzer betont, denn auch Frauen müssen den Anforderungen der modernen Gesellschaft entsprechen. Und sie ziehen daraus Selbstbewusstsein und die Selbstsicherheit, was das Ganze nicht besser macht und offensichtlich scharfe Reaktionen provoziert (siehe oben).

Varianten dieses Typs finden sich in den ersten beiden Romanen Irmgard Keuns, *Gilgi – eine von uns* und *Das kunstseidene Mädchen*: Die selbstherrschte, sich intellektuell und körperlich gestaltende Gilgi des ersten Romans wird im zweiten Roman durch die intellektuell nachrangige, schlecht ausgebildete und wenig gebildete, dabei von der Kulturindustrie bereits berührte Doris konzeptionell variiert.⁵⁰ Die beiden jungen Frauen lassen sich kaum noch auf ein Lebenskonzept zurückverweisen, in dem die Frau als Gefährtin des Mannes sich um Kinder und Küche kümmert. Die „ledige Frau“ ist der Normalfall der „neuen Frau“, wie die sowjetische Revolutionärin Alexandra Kollontai bereits bemerkte.⁵¹ Zwar sind ihre Biografien nicht ungebrochen – Gilgi muss ihr ursprüngliches solipsistisches Konzept an die neuen Umstände anpassen, erst an den Mann, der ihre Kreise stört, dann an das Kind, das sie erwartet und für das sie sorgen muss, ohne ihre Selbstständigkeit zu verlieren. Doris hingegen muss ihren Ort in einer Gesellschaft finden, die ihren Traum nach einer extraordinären Existenz nicht erfüllt, ohne dass sie in das soziale Abseits der Prostitution gerät. Aber so unterschiedlich die beiden Frauen sind, so wenig selbstverständlich durchlaufen sie ihre Biografien, so stark sind sie auf ihre eigenen gestaltenden Fähigkeiten angewiesen.

Girl, Garçonne, Flapper – die Neue Frau ist dabei vor allem als sozialer Habitus zu lesen, der „Interpretation der Wahrnehmung einer bestimmten Wirklichkeit ist“.⁵² Dahinter steht ein neues weibliches Verhaltensmodell, in dem Selbstbewusstsein die zentrale Rolle spielt – in der Realität der Autorinnen, deren Status an ihre Professionalität

gebunden ist, und bei den weiblichen Figuren der Texte, die die neue Frauenrolle vehement in den Paarbeziehungen ausprobieren.

7. Sexualrevolutionen

Alexandra Kollontai hat das – bereits sehr früh – aus der extremen Perspektive der permanenten politischen Revolution auf den Punkt gebracht. In der Literatur lasse sich, so Kollontai, eine „Neue Frau“ erkennen, die „selbständige Anforderungen an das Leben“ habe, die ihre „Persönlichkeit behaupte“, gegen die „Versklavung der Frau im Staat, der Familie, der Gesellschaft“ protestiere und um ihre „Rechte als Vertreterinnen ihres Geschlechtes“ kämpfe.⁵³ Revolution der Gesellschaft und Revolution der Geschlechterverhältnisse folgten für Kollontai derselben Handlungslogik. Eine klassenlose Gesellschaft kann in dieser Logik keine Ungleichbehandlung der Geschlechter umfassen: „The idea that some members are unequal and must submit to other members or one and the same class is in contradiction with the basic proletarian principle of comradeship“, schrieb sie in ihrem Aufsatz *Sexual Relations and the Class Struggle* aus dem Jahr 1921.⁵⁴

In den erstmals 1925 auf deutsch erschienenen Erzählungen, die im Band *Wege der Liebe* zusammengefasst wurden, stellte sie Varianten der habituell wie politisch revolutionären Frau vor. Eingebettet in das Konzept einer permanenten gesellschaftlichen Revolution ist die Frauenrolle nicht mehr als Dispositiv männlicher Rollenvorstellungen gedacht. Ganz im Gegenteil. Die Protagonistinnen ihrer Erzählungen nehmen selbstbewusst für sich die Kompetenz in Anspruch, selbst zu regeln, was und wer sie sind und wie sie sich zu verhalten haben. Das bezieht sich auf die sexuellen Bedürfnisse ebenso wie auf die Bedingungen dauerhafter Paarbeziehungen resp. darauf, ob Dauer überhaupt Paaren zugesprochen werden soll.

Die Protagonistin der Erzählung *Die Liebe der drei Generationen*, Olga Sergejewna, stellt ihre sexuelle Emanzipation nicht einmal unter das Kuratel ihres bolschewistischen Bekenntnisses (das im Übrigen „steinhart“ ist, wie sie betont).⁵⁵ Die Beziehung zu dem Ingenieur M. kommt sogar zustande, obwohl die ideologischen Differenzen von Anfang an groß sind und unüberwindbar werden, sobald die Revolution dem Höhepunkt zustrebt. Olga Sergejewna lebt in der Folge jedoch weiter bei ihrem Mann, ohne das Verhältnis mit dem Ingenieur aufzugeben, bis der vor der Revolution flieht.

Zwar lösen sich alle diese Beziehungen im Lauf des Revolutionsprozesses: Der Ehemann Constantin endet als Weißgardist, der Ingenieur, der eine bürgerliche Karriere absolviert hat, flieht während der Revolution ins Ausland. Aber an der Regelhoheit Olgas ändert das nichts. Deren Kerninstanzen sind freilich Liebe und Verbundenheit.

Mit der Beliebigkeit, mit der die Tochter Olga Sergejewnas, Genia, ihre Beziehungen eingeht und löst, ändert sich auch das. Die Homogenisierung der weiblichen und männlichen Konzepte schreitet weiter fort. Die Tochter nimmt für sich ebenso das

Recht auf Erfüllung ihrer sexuellen Bedürfnisse in Anspruch, wie dies auch ein Mann tun würde (ein Rollenkonzept, das auch in den anderen Erzählungen Kollontais formuliert wird). Sexualität einerseits, der Verzicht auf ein über Liebe vermitteltes Besitzdenken andererseits⁵⁶ bestimmt dieses Konzept, das freilich die noch in der Zarenzeit sozialisierte revolutionäre Mutter vollends verwirrt – und nicht zuletzt empört, da einer der Liebhaber der Tochter der eigene Gefährte ist.

Nur eine Geschichte? Und nur eine, die auf die Vorgeschichte und Geschichte in der jungen Sowjetunion zugeschnitten ist? Das wird man sehen. Denn die Radikalität des Konzeptes ist zwar eng gebunden an die revolutionäre Situation des Neuen Russland vor und nach 1917. Dennoch ist das Konzept auch auf die Situation der kapitalistischen Industrieländer übertragbar, mehr noch, sie ist ihr notwendiges Produkt, so Kollontai.

Die neue, die selbständige Frau ist das Produkt des „großkapitalistischen Wirtschaftssystems“,⁵⁷ und ist „nur mit dem Anwachsen der in Lohn stehenden weiblichen Arbeitskräfte“ denkbar.⁵⁸ Mehr noch, der Kapitalismus gleiche die Frauenrolle mehr und mehr der männlichen Rolle an, sie stehe dem „Mann unvergleichlich näher“ „als der Frau der Vergangenheit“.⁵⁹ Die existenzielle Drohung und Individualisierung der Frauen provoziere überhaupt erst die Entwicklung ihrer Persönlichkeit, lasse sie den kollektiven Charakter ihrer Situation erkennen und mache sie und Ihresgleichen zu „Kämpferinnen für das eigene und allgemeine Recht, für die eigenen und allgemeinen Interessen“.⁶⁰

Der Entwurf der Figuren ist davon bestimmt, dass die gesamte gesellschaftliche Situation im Fluss und entkonventionalisiert ist: Die Neuformierung der dann sowjetischen Gesellschaft steht im Vordergrund. Das wird in Kollontais Erzählung aus Genias Positionierung erkennbar, die sie im Gespräch vornimmt: „Es erstaunt Sie wohl am meisten, daß ich mich Männern hingeben kann, wenn sie mir bloß gefallen, ohne abzuwarten, daß ich mich in sie verliebe? Sehen Sie, zum Verlieben muß man Zeit haben, ich habe viele Romane gelesen und weiß, wieviel Zeit und Kraft das Verliebtsein beansprucht. Aber ich habe keine Zeit. Wir haben soviel Arbeit im Bezirk, soviel wichtige Fragen sind zu lösen, wann hatten wir denn Zeit in all diesen über uns hinwegrasenden Revolutionsjahren?“⁶¹

Liebe spielt zwar gleichfalls eine Rolle, sie ist aber an die politische Arbeit gebunden, an die Überzeugung, für die richtige Sache zu kämpfen, an die Autorität und die Sicherheit, die dieser Positionierung entspringt. Genia liebt denn auch nicht die Männer, mit denen sie schläft, sondern den Parteisekretär Gerassim, für den sie kämpfen kann, überzeugt davon, dass er zu Unrecht attackiert wird (und nebenbei betont Kollontai damit auch, welchen Stellenwert fiktionale Literatur in der Zeit hat, sie ist ein Erfahrungsreservoir).

Es ist die Idee des „zukünftige(n) Recht(s) einer neuen Klasse mit den neuen Gefühlen, neuen Begriffen und neuen Moralanschauungen“,⁶² die Kollontais Erzählungen grundiert und zugleich auf die Frühphase des sowjetischen Experiments beschränkt.

Ihr Konzept weist jedoch – ironischer Weise – weit darüber hinaus auf die Situation

der kapitalistischen Industrieländer: Denn die Folie der permanenten Revolution ist nicht nur politisch, als Klassenkampf zu verstehen, sondern eben auch habituell und vor allem auf die Entwicklungsdynamik auch der kapitalistischen Industrieländer zu übertragen. Und nicht die Kameradschaft zwischen den Geschlechtern als Pendant zum egalitären Konzept der klassenlosen Gesellschaft lässt diese Übertragung zu, sondern die auf die Individualisierung drängende Entwicklung in den Industrieländern – auch wenn sie die Individuen in ihrer Selbstverantwortlichkeit bestärkt, zugleich jedoch auch ihre Prekarisierung vorantreibt (was für Kollontai damit endet, dass die an die „unbesiegbare Macht der einzeln dastehenden Persönlichkeit“ glaubende Frau von den „Kampfwagen des Kapitals“ zermalmt werde⁶³).

Die strukturellen Auflösungs- und Dynamisierungserscheinungen des Modernisierungsprozesses erfassen eben nicht nur die geschlechtsspezifischen Rollen, sondern die gesamten gesellschaftlichen Verhältnisse. Die Industriegesellschaften werden im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert einem derart umfassenden, ja totalen Umbau unterzogen, dass die Individuen in einen permanenten revolutionären Prozess versetzt werden. Mit dem Unterschied, dass sie sich ihm in den Industrieländern zumeist unterworfen sehen, während Kollontais Protagonisten sich an ihm beteiligen (und ihn aufrecht erhalten wollen, wie die dritte und umfangreichste der Erzählungen Kollontais, *Wassilissa Malygina*, zeigt).

8. Basics und Übergang

Das Phänomen der „Neuen Frau“ beschäftigt und beunruhigt die Zeitgenossen: Zeitschriften wie der *Querschnitt* (1932)⁶⁴ oder *Die Literarische Welt* (1929) veröffentlichten Themenhefte, Sammelbände wie *Die Frau von Morgen wie wir sie wünschen* (1929) erscheinen, die Diskussion über die geschlechtsspezifischen Differenzen gerät in Bewegung, wie nicht zuletzt Alice Rühle-Gerstels resümierende „psychologische Bilanz“ *Das Frauenproblem der Gegenwart* (1932) zeigt.⁶⁵

Diese sich nach 1918 verstärkenden Entwicklungen hängen eng mit der sich rasch ändernden gesellschaftlichen Situation von Frauen zusammen. Mit dem aktiven und passiven Wahlrecht, das die Weimarer Verfassung 1919 Frauen endlich zusprach, war einer der wichtigsten Schritte der politischen Emanzipation von Frauen getan. Damit war die Basis für eine grundlegende Änderung des rechtlichen Status von Frauen gelegt.⁶⁶ Die deutschen Länder hatten ab 1900 nach und nach den Zugang von Frauen zum Universitätsstudium und ihre Promotion zugelassen. Im Wintersemester 1931/32 waren 16 Prozent der eingeschriebenen Studenten weiblich, also rd. 20.000. Weitere 12.000 berufstätige Frauen hatten zu diesem Zeitpunkt bereits eine akademische Ausbildung erfolgreich absolviert.⁶⁷ Am Ende der knapp 15 Jahre der ersten deutschen Republik hatten Frauen also im Allgemeinen einen deutlich besseren Ausbildungs- und Bildungsstand als noch 1918, was sich nicht zuletzt auf ihre schriftstellerische Tätigkeit auswirkte.