

EINE ALTE LIEBESGESCHICHTE

Aus dem Nachlass der großen Verlegerin Helen Wolff publiziert: „Hintergrund für Liebe“

Grundsätzlich regelkonform hat es die Verlegerin Helen Wolff (1906-1994) gehalten, die – wenn man der biografischen Skizze Marion Detjens folgen darf – Zeit ihres verlegerischen Lebens eine eigene literarische Tätigkeit als unziemlich abgewiesen hat. Und dennoch hat Detjen im Nachlass Wolffs einen Umschlag mit einer Reihe literarischer Arbeiten aufgefunden, darunter den kleinen Roman *Hintergrund für Liebe*, der durch ihren Essay umfassend begleitet 2020 erschienen ist, knapp 90 Jahre nach seiner Entstehung.

Allerdings stammen diese Texte aus jener Zeit, in der Wolff – damals noch als Helene Mosel – zwar schon für Kurt Wolff tätig, aber eben noch nicht seine ebenbürtige Partnerin geworden war, als die sie sich dann im amerikanischen Exil mit der Gründung von Pantheon Books erwies. Ganz im Gegenteil, nach dem Untergang des alten Kurt Wolff-Verlags, der Ende der 1920er Jahre seine Tätigkeit weitgehend eingestellt hatte, stand zu Beginn der 1930er Jahre nur noch die Resteverwertung auf dem Programm. Vom bisherigen Kurt Wolff-Verlag konnte nicht mehr, vom gemeinsamen neuen Verlag eben noch lange nicht die Rede sein. Außerdem findet sich wohl auf dem Umschlag des Manuskripts die unmissverständliche Aufforderung, die Texte ungelesen zu vernichten – was, großen Vorbildern folgend, die Erben Wolff ignoriert haben.

Nur deshalb liegt jetzt, betreut vom Bonner Weidle Verlag, dieser Roman vor, der in der Endphase der Weimarer Republik entstanden ist, und ziemlich unverwechselbar dorthin gehört. Und zwar nicht wegen seiner politischen Auszeichnungen – die denkbar zurückhaltend sind und es kaum zulassen (einmal Hindenburg und Hitler zu erwähnen reicht nicht, sehen Sie es mir nach, Frau Detjen), den Roman vorrangig als politisch zu verstehen. Dagegen spricht auch die erzählte Geschichte selbst, die sich wie

von selbst in die Reihe der (nicht nur) von Frauen erzählten Experimentalanordnungen fügt, die dem nachgehen, wie denn in der modernen Welt und unter den ungefügten Bedingungen, die sie prägen, eine junge Frau ihr Leben führen soll. Das ist – einigermaßen naheliegend – als Beziehungs-, wenn man so will als Liebesgeschichte erzählt, was den Blick auf den Referenzraum öffnet, in den der Text – mehr oder weniger offensichtlich – einzuordnen ist: Dort finden sich Irmgard Keuns *Gilgi* und *Das kunstseidene Mädchen*, Marieluise Fleißers *Mehltreisende*, Vicki Baums *stud. chem. Helene Willfuher*, Ruth Landshoff-Yorcks *Die Vielen und der Eine* oder Jo Lederers *Das Mädchen George* oder *3 Tage Liebe*.

In all diesen Texten werden eben nicht nur Beziehungsdramen abgehandelt oder wird das Verhältnis zwischen Männern und Frauen diskutiert, es geht in ihnen essentiell darum, wie eine junge Frau ihr Leben so gestalten kann, dass sie dabei vor sich und anderen bestehen (und überleben) kann. Dabei spielt „Liebe“ als Folie insofern eine prominente Rolle, als zu den zentralen Rollenkonventionen für Frauen im frühen 20. Jahrhundert Emphase und Ehe gehören, also sich zu verlieben und die dauerhafte Bindung. Das sind im großen und ganzen also recht private Themen, die aber ihre Brisanz nie ganz abgelegt haben – etwa seit dem höfischen Schäferspiel des 17. Jahrhunderts. Daran arbeiten sich in dieser Zeit zahlreiche Autorinnen ab, und Wolff nimmt den Faden naheliegend für diesen Roman auf.

Die Fokussierung aufs vermeintlich Private widerspricht allerdings der strukturellen Anforderung an Frauen im frühen 20. Jahrhundert nach Selbständigkeit, die weder die Ehe als Versorgungsinstitut (samt nachgeordnetem Familienleben) noch die Auslieferung an einen Mann (wenn man denn so heteronormativ vorgehen

darf) vorsehen darf. Eine Frau auf sich allein gestellt, soll das heißen, fährt allemal besser als wenn sie sich in das recht schematische Muster von Ehe und Familie presst (Gilgis Freundin weiß davon zu erzählen). Um wenigstens einmal ins Biografische abzuschweifen: Wolffs Schreibkollegin Marieluise Fleißer hatte diesen Widerspruch zwischen Fiktion und eigenem Leben irgendwie auszuhalten

Ein wenig knorrig zu lesen das Ganze? Wenns denn dabei hilft, den elenden Kurzschluss zu vermeiden, der Autorinnen die Liebesgeschichte zuschreibt, weil sie nun mal Frauen sind und für anderes keinen Sinn haben, solls recht sein. Denn das thematische Spektrum von Autorinnen ist bereits in den 1920er und frühen 1930er Jahren weit ausgefächert, wenn man denn die generelle Öffnung des Bildungssystems für Frauen im frühen 20. Jahrhundert als eine der wichtigsten Initialzündungen sehen will. Anna Seghers oder Ricarda Huch seien hier nur genannt.

Dennoch ist der kleine Boom der von Frauen geschriebenen Liebesgeschichten um 1930 nicht zu übersehen. Das hat eben mit der Veränderung von Rollenklischees zu tun und der Notwendigkeit, neues Terrain zu sondieren. Hinzu kommt, dass in der kleinen Liebesgeschichte weniger die kleineren und größeren Chauvinismen zu Tage treten, die sich im Berufsleben so ungeniert breit machen können und gegen die die Frauenfiguren weniger als Personen, denn als Repräsentantinnen ihres Geschlechts auftreten müssen. Hier, in der Liebesgeschichte, sind es Persönlichkeiten, die in Aktion gezeigt werden können, und die durchexerzieren müssen, was es an Möglichkeiten für sie gibt.

Aber zurück zu Wolff: Eine Liebesgeschichte wird also erzählt, und dann auch noch die einer jungen, nicht gerade gut situierten Frau, die mit einem älteren, hinreichend wohlhabenden Mann in den Süden aufbricht, um mit ihm die Sommermonate zu verbringen. Was ein Wagnis ist, denn soviel Intimität, wie eben jetzt folgen wird, war bisher noch nie. Alles andere ist wie gehabt: Ein älterer Mann mit Lebenserfahrung, Lebensart und einigermaßen abgesichertem Wohlstand, eine jüngere Frau, der alles das

abgeht. Versorgungsmodell einerseits? Midlife crisis andererseits? Vielleicht zu konventionell gedacht, erlaubt es doch diese Konstellation, sich aus dem engen Korsett der Alltagsorgen und ökonomisch prekären Verhältnisse zu lösen und aufs Grundsätzliche auszugehen.

Selbstverständlich sagt er „Kind“ zu ihr, wie das die älteren Männer der Zeit eben zu ihren jungen Geliebten sagen. Er hat Ahnung von Kunst, und wohin auch immer sie kommen, war er zuvor schon und weiß davon zu erzählen. Sie hingegen ist ein fast unbeschriebenes Blatt. Und selbstverständlich nimmt er sich vor, sie in die Welt einzuführen, in der er zu leben gelernt hat.

Wobei eben das der Grund dafür ist, dass das Experiment scheitert. Nicht die neue Intimität des Paares, das eben wenig Alltägliches voneinander weiß, ist die Ursache, sondern die Weigerung der jungen Frau, sich der Welt des älteren Mannes zu ergeben und ihren eigenen Zugriff aufs Leben aufzugeben. Soweit folgt der Roman der Blaupause von Keuns *Gilgi*, nur dass Wolffs Protagonistin eben keine Schwangerschaft zum Anlass nimmt, sich aus dem Leben des älteren Lebemannes zu auszukoppeln. Es ist stattdessen der harsche Kontrast zwischen der Vorstellung, die sie sich von einem Leben zu zweit in diesen Monaten zugelegt hat, und der Praxis, in die sie mit diesem Mann zu geraten droht, der hier entscheidet. Hotels in den Epizentren der Cote d'azur statt ein Häuschen im Hinterland, ein mondänes Leben zwischen Casino und Café statt der Ruhe im ländlichen Rückzug, Flirt statt Liebe: Das missfällt der jungen Frau so sehr, dass sie – kaum an der Cote d'azur angekommen – die Flucht ergreift und für sich allein realisiert, was in ihrem Kopf von Anfang an herumgespukt ist: ein billiges Häuschen (lang, lang ists her), ein genügsames Leben, eine Katze, die südliche Sonne, das Mittelmeer und wenige Freunde, mit denen man sich umgibt. Nicht die Selbständigkeit, die Fleißers Frieda Geier antreibt, nicht der Wunsch, gebraucht zu werden, nützlich zu sein, der *Gilgi* zu ihrer harschen Entscheidung treibt, sondern die mit der Selbstwahrnehmung dieser jungen Frau untrennbar verbundene einfache Lebensweise führt zu diesem Entschluss.

Und anders als in den Varianten anderer Autorinnen lässt sich der Mann schließlich darauf ein, wenigstens für die Monate bis Anfang November, in denen sie im Süden bleiben können. Ein happy end also? Wenigstens ein offenes Ende, denn das Ende des Romans fällt mit der Rückkehr aus dem Freiraum der Sommermonate im Süden zusammen, in denen sie sich aus dem gewöhnlichen Leben abgekoppelt haben. Freilich belässt Wolff es nicht dabei, nur das Leben ihrer Protagonistin auf den Prüfstand zu stellen. Nein, sie führt am Beispiel einer weiteren jungen Frau grundsätzlich vor, welche Anforderungen an die Frauen ihrer Generation gestellt werden. Denn im Hafen der Stadt, in deren Nähe sie ihr sommerliches Idyll gefunden hat, lernt sie Marianne kennen, die gleichfalls mit einem älteren Mann zusammenlebt, dem englischen Piraten, der allerdings nicht bereit ist, auf seine gewohnten Lebenswandel zu verzichten und sich an diese eine jüngere Frau zu binden (wenn doch noch so viele andere, die keine Probleme machen, warten). Damit wird zwar auch das Modell – älterer Mann, jüngere Frau – zur Disposition gestellt, aber vor allem in Hinblick darauf, was die Frau aufzugeben bereit sein kann, ohne sich selbst aufzugeben. Mit anderen Worten, das Versorgungsmodell, das hinter dieser Konstellation steht (wenngleich es neben der materiellen auch eine emotionale Komponente umfasst) wird von Wolff in dieser Geschichte nicht grundsätzlich verworfen. Es wird lediglich eine Art Grenzwertbetrachtung betrieben, nach der abgeschätzt wird, wann die Kosten für die Frau zu groß werden und die Vorteile zu klein. Und im Fall des Piraten sind die Kosten, schließlich auch die Risiken zu hoch. Wobei er Marianne zuvor kommt und sie vor die Tür, pardon, das Boot setzt.

Naheliegender ist die emanzipative Botschaft des Textes damit anders, als es heutige Leser/innen wünschen würden (wenngleich die Ökonomien von Beziehungen auch heute unterschätzt werden). Die beiden Frauen zeigen dem Kerl zwar, auf was er da verzichtet hat, und so jemandem nachzuheulen geht gar nicht. Aber im Kern steht eben nicht die Durchsetzung des Modells von Wolffs Protagonistin (dass ihr das gelingt,

markiert eben nur eine Zielgröße, nicht das Standardmodell), sondern die Einsicht, dass eine junge Frau in diesen Zeiten wissen muss, was sie bereit ist zu investieren. Und dass es eben nicht verwerflich ist, wenn sie dabei weiter geht, als die gegenseitige Zuneigung und ein gleichberechtigtes Verhältnis zulassen würden (das zu verurteilen, steht eben nur der Akteurin zu, keinem Außenstehenden). Der Text spricht nicht ohne Grund vom „schönen(n) Piratengreis mit seiner silberbereiften Sklavin“. Aber eben auch davon, dass es bewundernswert ist, dass sich Marianne nicht unterkriegen lässt und sich immer wieder aufrichtet.

Was das angeht, schließt Wolffs Text passgenau an die Texte ihrer schriftstellerischen Kolleginnen an, die eher pragmatisch mit den sich ändernden Rollenanforderungen, aber auch mit den ökonomischen Zwängen umgehen, als sich in das endlose Pathos der wahren und einzigen Liebe zu ergeben. Überleben steht im Vordergrund, und dabei einigermassen noch in den Spiegel schauen können. Das ist als Botschaft immerhin schon einiges, und unterläuft zugleich die drohenden Extreme von Prostitutionsvorwurf und dem Verdikt mangelnder weiblicher Emanzipation und Durchsetzungsfähigkeit, zwischen denen die meisten einschlägigen Erzählungen jener Jahre hindurchlavieren müssen, wenn sie denn heutigen Ansprüchen genügen wollen. Als Selbstentwurf mag das Muster, das Wolff hier in zweifacher Ausfertigung vorstellt, vielleicht heutigen Ansprüchen nicht mehr genügen (für eine „subversive Unterwanderung“, wie Detjen meint, gibt es kaum Anhaltspunkte). Es zeigt aber recht genau den Bewegungsspielraum an, den sich junge Frauen in den 1920er und frühen 1930er Jahren erobert hatten.

Was denn zu dem Hinweis führt, mit dem das Buch nicht nur beworben, sondern auch besprochen worden ist: dass es auch noch „offensichtlich“ autobiografisch sei. Was zu mehr Fragen führt als Antworten ermöglicht. Denn Wolffs Text mag aus eigenen Erfahrungen entwickelt worden sein (Detjen verweist darauf, dass Wolff Ereignisse verschiedener Sommerfahrten verwendet habe); die Folie, der Ablauf, die grundsätzlichen Fragen stammen aber

woanders her. Der Text ist mithin entschieden fiktional, er steht – obwohl die Erzählstimme immer nur „ich“ sagt – in großer Distanz zur Instanz, die diesen Text geschrieben hat, und das notwendiger Weise. Ich ist immer ein anderer, und im Text nie zu finden. Was aber letztlich nur die Relevanz fiktionaler Texte als spielerischer Räsionierraum realen Handelns bestätigt. Die Figuren des Textes und ihr Profil allerdings historischen Personen überzuwerfen (was hilft es, hie Kurt Wolff, dort Helene Mosel, und sonst noch Walter Hasenclever zu „entdecken“?), suspendiert gerade diese Qualität von Texten. Nicht dass sie realen Vorgängen nachgeschrieben wären, macht sie bedeutsam, sondern dass sie sich mit notwendigen Themen beschäftigen. Und das ist eben hier der Fall.

Hinzu kommt, dass Detjen im begleitenden Essay, der dem Roman immerhin so wenig zutraut, dass er ihn an Länge weit übertrifft, die Vermutung nahelegt, dass der Roman die Konjunktur der Literatur von Frauen Anfang der 1930er Jahre in Deutschland zu nutzen versuchte, schlichtweg um an die dringend benötigten finanziellen Mittel zu kommen. Einen Verlag, der den Roman publiziert hätte, hat

Wolff damals nicht gefunden. Immerhin Ullstein, Rowohlt und später Oprecht haben sich dafür interessiert, das Buch aber dann doch nicht gebracht. Die Machtübernahme des Nazis und die Emigration des Paares standen dem im Weg, vielleicht auch das Sujet, das für den Moment zu modern, mondän war, zu freundlich mit dem „Erbfeind“ Frankreich tat. Ob Wolff, wäre der Text erschienen, Schriftstellerin geworfen wäre oder doch eine vergleichbare Karriere eingeschlagen hätte, wie sie es unter den gegebenen Umständen getan hat, muss Spekulation bleiben. Wie auch eine Antwort auf die widersprüchliche Entscheidung, den Text nicht wegzuworfen, aber zugleich seine Zerstörung zu empfehlen, nicht gegeben werden kann. Aber das lässt sich aushalten.

Helen Wolff: Hintergrund für Liebe. Roman. Mit einem Essay von Marion Detjen: „At my death, burn or throw away unread!“ Zum Hintergrund des Hintergrunds. Bonn: Weidle 2020. 216 Seiten. Euro 20,00.

Walter Delabar

Unredigierte Vorabpublikation aus JUNI Magazin 59/60