

VICKI BAUM



AUSGEWÄHLTE WERKE

HERAUSGEGEBEN VON JULIA BERTSCHIK
UND VERONIKA HOFENER

WALLSTEIN

Vicki Baum
Die andern Tage

Vicki Baum
Ausgewählte Werke
Kommentierte Ausgabe

Herausgegeben von
Julia Bertschik und Veronika Hofeneder

Band 1

Vicki Baum
Die andern Tage
Novellen

Bearbeitet von
Julia Bertschik



WALLSTEIN VERLAG

Forschungsergebnisse gefördert durch: Austrian Science Fund (FWF):
10.55776/I5320 und Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG): 459545753.

Veröffentlicht mit Unterstützung des Austrian
Science Fund (FWF): 10.55776/PUB1185.

FWF Österreichischer
Wissenschaftsfonds

DFG Deutsche
Forschungsgemeinschaft

Der Kommentar dieses Bandes ist im Open Access verfügbar.

Die folgenden Angaben gelten ausschließlich für den Kommentar:

Die vorliegende Publikation ist – wo nicht anders festgehalten – gemäß den Bedingungen der internationalen Creative-Commons-Lizenz Namensnennung 4.0 International (CC BY 4.0) (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>) lizenziert, die die Nutzung, gemeinsame Nutzung, Anpassung, Verbreitung und Vervielfältigung in jedem Medium oder Format erlaubt, solange Sie den*die ursprüngliche*n Autor*in bzw. die ursprünglichen Autor*innen und die Quelle in angemessener Weise anführen, einen Link zur Creative-Commons-Lizenz setzen und etwaige Änderungen angeben.

© Julia Bertschik 2025

Publikation: Wallstein Verlag GmbH, Göttingen 2025

DOI <https://doi.org/10.46500/83535861-01>



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese
Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet
über <https://dnb.dnb.de> abrufbar.

Für alle übrigen Texte des Bandes gilt:

Die andern Tage © 1931 Ullstein, renewed by Vicki Baum in 1959,
renewed 1981 by The Lert Family Trust

© Wallstein Verlag, Göttingen 2025

Wallstein Verlag GmbH

Geiststr. 11, 37073 Göttingen

www.wallstein-verlag.de

info@wallstein-verlag.de

Vom Verlag gesetzt aus der Stempel Garamond

Schmuckhülsegestaltung: Eva Mutter (evamutter.com)

ISBN (Print) 978-3-8353-5861-4

Inhalt

<i>Kommentar</i>	313
Die andern Tage. Novellen (1922/31).	315
Raffael Gutmann (1922 [1911])	326
Das Joch (1922).	340
Hunger (1922)	350
Das Wunder (1922).	360
Der letzte Tag (1922).	371
Der Weg (1925 [1924]).	384
Jape im Warenhaus (1931 [1928])	390
Der Sittich (1931).	401
Archiv-Siglen	407
Abgekürzt zitierte Literatur	407

Kommentar



Vicki Baum Digital

Die andern Tage. Novellen (1922/31)

Textgrundlage und editorische Notiz

Die edierten Texte dieser Werkausgabe entsprechen ihrer selbstständigen Erstpublikation als Buch. Gemäß diesem Editionsprinzip folgen die Erzählungen des Novellenbandes hier zunächst der an der chronologischen Entstehung der Texte orientierten Textanordnung und -gestalt von 1922 (mit ihren zeitgenössischen und Autorinnen-spezifischen Eigenheiten), ergänzt um die Erzählungen *Der Weg*, *Jape im Warenhaus*, *Der Sittich* aus dem Band von 1931 mit deren Einzelwidmungen.

Spezifika der Frakturschrift beider Sammelausgaben, wie doppelter Bindestrich und Antiquaschrift bei fremdsprachigen Begriffen, wurden nicht übernommen, Sperrsatz wurde durch Kursivschrift ersetzt, die unterschiedliche Markierung von Absätzen mit drei (1922) bzw. einem (1931) Asterisk wurde durch eine Leerzeile vereinheitlicht sowie die in beiden Ausgaben unterschiedlich gehandhabte Stellung des Kommas bei der Wiedergabe wörtlicher Rede innerhalb (1922) bzw. außerhalb (1931) der Anführungszeichen wurde in der für diese Edition vereinbarten Version von 1931 beibehalten. Ebenfalls unverändert blieben diskriminierende Begrifflichkeiten, die zur Abfassungszeit der Novellen im allgemeinen Sprachgebrauch üblich waren. Diese werden in den Kommentaren erläutert. Lediglich offensichtliche Druckfehler sind im Vergleich der verschiedenen Fassungen bzw. auf der Grundlage zeitgenössischer Rechtschreibkonventionen stillschweigend behoben worden.

Weitere, kontextualisierende Materialien, die in den Kommentaren erwähnt werden, finden sich auf einer die Printbände der Edition begleitenden Webseite (<https://vicki-baum-digital.univie.ac.at>).

Vicki Baums Novellensammlung *Die andern Tage* erschien 1922 in der Deutschen Verlags-Anstalt Stuttgart, Berlin und Leipzig sowie in leicht veränderter Zusammenstellung 1931 im Berliner Ullstein Verlag – hier sowohl als letzter Band im Rahmen der aus acht Werken Baums bestehenden Ullstein-Ausgabe »Romane des Herzens« wie, auf besonderen Wunsch der Autorin, als preiswerte Einzelausgabe, geplant für das Weihnachtsgeschäft (vgl. Aktennotiz zum Vertrag vom 2.4.1931 von [Emil] Herz, UBV). Die Novellenausgabe von 1922 enthält die Texte *Raffael Gutmann*, *Das Joch*, *Hunger*, *Das Wunder*, *Der letzte Tag* und ist »Thomas Mann / in Verehrung zugeeignet«. Die Ausgabe von 1931 enthält die Texte *Das Joch*, *Hunger*, *Der letzte Tag*, *Der Weg*, *Jape im Warenhaus* und *Der Sittich*. Hier ist nur mehr die erste Erzählung *Das Joch* Thomas Mann gewidmet, die letzte Erzählung *Der Sittich* hingegen »Wilhelm Furtwängler zum Dank / für eine Haydn-Symphonie«.

Mit Ausnahme von *Das Wunder* und *Der Sittich* sind alle Texte, z.T. unter anderen Titeln, zuvor bereits in Zeitungen und Zeitschriften oder auch als Einzelpublikationen veröffentlicht worden, von *Jape im Warenhaus* existiert zudem ein Typoskript mit dem Titel *Untergang* in Baums Nachlass (zu detaillierteren Angaben vgl. die Kommentare der einzelnen Novellen). Laut einem Brief der Autorin vom 6.11.1951 an ihren nun neuen Kölner Verleger J.C. Witsch (HASTK-RBA, Best. 1514, A 5, [Bl. 1]) versuchte Baum »seit Jahren« aus dem US-amerikanischen Exil eine Neuausgabe ihrer Novellen »aus meiner deutschen Zeit« zu erwirken, die z.T. (wie die preisgekrönte Novelle *Der Weg*) im deutschsprachigen Original an US-amerikanischen Universitäten »zum Lehrstoff gehoeren« und »in Frankreich und Sued Amerika immer wieder gedruckt [werden]« (dies bestätigen Verträge und Abrechnungslisten für französische und spanische Übersetzungen der sechs Novellen *Das Joch*, *Hunger*, *Das Wunder*, *Der letzte Tag*, *Jape im*

Warenhaus und *Der Sittich* von 1935, 1945, 1950 und 1953 in Baums Nachlass; vgl. AdK, Nr. 94, Nr. 100).

Als weiteres Verkaufsargument ihrer Novellen (»das Anstaendigste[,] das ich geschrieben habe«, Brief Baum an Witsch, 6.11.1951, HASTK-RBA, Best. 1514, A 5, [Bl. 1]; mit diesen Worten wiederholte sie ihr Anliegen auch noch einmal am 6.3.1952, vgl. Witsch 1977, 42) führt sie zudem die kürzliche Verfilmung ihrer »Bergsteiger Geschichte« *Das Joch* an (deutsche Premiere am 17.8.1951 unter dem Titel *Verträumte Tage*). In einem Brief vom 29.3.1952 heißt es weiter: »Unbedingt moechte ich einige der Novellen, die seinerzeit bei Ullstein in einem Band erschienen[,] der hiess »Die andern Tage« (HASTK-RBA, Best. 1514, A 8). Und am 15.12.1952 (sowie am [1].1.1953 erneut) erläutert sie ihr Anliegen noch einmal ausführlicher:

Sie fragen mich wegen des »Novellenbaendchens«; das Wort Baendchen beunruhigt mich ein wenig, denn diese Novellen sind wahrscheinlich das Beste, und auf jeden Fall mir persoanlich das Wichtigste[,] das ich geschrieben habe. Seit Jahren flehe ich um die Herausgabe dieser Sammlung, die sich durch den Uebergang zuerst an Fischer, dann an Kiepenheuer, immer wieder verzogerte. Bitte, lassen Sie mich doch wissen, ob Sie die Liste der Novellen[,] die ich in dem Baendchen haben will, besitzen, und ob die Originale oder fruehere Drucke der Novellen in Ihrer Hand sind. Mir persoanlich laege viel mehr daran, die Novellen zuerst herauszubringen; schon deshalb, weil sie noch deutsch geschrieben waren und von deutschen Menschen handeln, so wie ich sie vor 1930 kannte. Auch die allerbeste Uebersetzung kann ja doch nicht meinen eigenen Stil wiedergeben, und die Novellen sind gewissermaßen das, was mich berechtigt, mich zur »Literatur« zu rechnen. (HASTK-RBA, Best. 1514, A 8, [Bl. 1])

Baums »Liste«, die sie in ihrem Brief vom [1].1.1953 noch einmal wiederholte, enthielt neben den Erzählungen *Der Weg*, *Das Joch*, *Der Sittich*, *Jape im Warenhaus* (»ich weiss nicht[,]

ob die gut oder schlecht ist») und *Hunger* zudem die Texte *Der Herr und der Lauffer* von 1926 und *Die Strandwache* von 1929; ihre Novelle *Der letzte Tag* wollte Baum hängen »nicht wiedersehen, sie ist etwas zu juvenil und suess« (Brief Baum an Witsch, 29.3.1952, HASTK-RBA, Best. 1514, A 8, [Bl. 1]). Die Reihenfolge sollte »gewissermassen chronologisch aufeinander folgen«, »also den mittelalterlichen ›Sit-tich‹ zuerst, dann das Wiener Rokoko von ›Herrn und Lauf-fer‹, / die Zeit nach dem ersten Weltkrieg in ›Strandwache‹, / ›Hunger‹ aus der Zeit der Depression, / ›Untergang‹ [d.i. *Jape im Warenhaus*] in den Dreissigerjahren, / ›Das Joch‹ und ›Der Weg‹ sind zeitlich nicht gebunden« (Brief Baum an Witsch, [1].1.1953, HASTK-RBA, Best. 1514, A 13, [Bl. 1]). An diese Reihenfolge, um »so langsam in die Neuzeit hinein[zu]wan-deln« (Brief Baum an Witsch, 24.2.1953, HASTK-RBA, Best. 1514, A 13), hielt sich der Verlag bei seiner Veröffentlichung der Erzähltexte unter dem Titel *Die Strandwache. Novellen* (1953) jedoch nicht wirklich und begegnete der »Zaertlich-keit« der Autorin für ihre »fruehgeborenen Lieblingskinder«, »um die ich immer bettle« (Brief Baum an Witsch, 29.3.1952, HASTK-RBA, Best. 1514, A 8; [1].1.1953, HASTK-RBA, Best. 1514, A 13; 2.12.1953, HASTK-RBA, Best. 1514, A 13), eher mit Skepsis: »Offenbar sind Ihnen diese Novellen besonders ans Herz gewachsen, obwohl ich nicht finde, daß es gerade die Novellen sind, die Ihre ›literarische‹ Qualität markieren« (Brief Witsch an Baum, 31.12.1952, HASTK-RBA, Best. 1514, A 8, [Bl. 1]). Gleichwohl wurden Baums Texte *Hunger*, *Der Weg* und *Jape im Warenhaus*, neben der 1941 als *The Christ-mas Carp* zunächst auf Englisch veröffentlichten Titelse-gichte, erneut in der postum bei Kiepenheuer & Witsch er-schienenen Sammlung *Der Weihnachtskarpfen. Erzählungen* (1993/2021) publiziert.

Den Titel *Die andern Tage* entnahm Vicki Baum laut eigener Aussage einem Gedicht von Maurice Maeterlinck (vgl. Brief Baum an J.C. Witsch, 29.3.1952, HASTK-RBA, Best. 1514, A 8, [Bl. 1]; Baum 2019, 393) und verwendete ihn leitmotivisch in der Erzählung *Das Joch*, die Baums Novellenband von 1931 einleitet. Es handelt sich um das zwölfte Gedicht, *Vous avez allumé les lampes* (1891 erstmals unter dem deutschsprachigen Titel *Lied* in der Literaturzeitschrift *La Conque* erschienen), aus Maeterlincks symbolistischem Lyrikzyklus *Douze* bzw. *Quinze Chansons* (1896 bzw. 1900), ins Deutsche übersetzt von K.L. Ammer und Friedrich von Oppeln-Bronikowski 1906 (weitere Informationen enthält der Kommentar zu *Das Joch*).

Zusammen mit ihrem Roman *Ulle, der Zwerg* (1924) hielt Baum *Die andern Tage* in ihrer postum erschienenen Autobiografie *Es war alles ganz anders* (1962) für »die beiden Bücher, die ich für meine besten halte«, nämlich für »Literatur« (Baum 2019, 392 f.). Dafür stehe auch ihre Wahl der Deutschen Verlags-Anstalt als Publikationsort. Hier erschienen neben Werken Thomas Manns auch Übersetzungen von Maeterlinck sowie 1923 Baums expressionistischer Text *Die Welt ohne Sünde. Der Roman einer Minute*.

Beide Novellenbände präsentieren die Themen-, Stil- und Genrevielfalt aus Baums Frühwerk und ihren Produktionen der 1920er und frühen 1930er Jahre, welche bis in ihr Spätwerk im US-amerikanischen Exil weiterwirkt: Von der jüdischen Ghattogeschichte des 19. Jahrhunderts über die Dekadenzliteratur der Jahrhundertwende und die Warenhausnovelle im Übergang vom Naturalismus zur Neuen Sachlichkeit bis zur magisch-realistischen und legendenhaft-historischen Erzählung thematisieren die Texte Künstlerfiguren – häufig aus dem der Autorin besonders vertrauten Bereich der Musik –, religiöse und gesellschaftliche Außenseiter, Armuts- und Geschlechterschicksale ebenso wie Umwelt-, Tier- und (modische) Objektaspekte, was sie sozial- und kulturwissenschaft-

lich interessant macht für Literary Class, Gender und Animal Studies, Ecocriticism sowie Ding- und Konsumforschung. Formalästhetisch arbeiten die Texte mit den Novellenmerkmalen der Kürze, des dramenähnlichen Aufbaus mit Exposition, Peripetie und (zumeist in eine Katastrophe mündendem) Schluss, Leitmotiven und Dingsymbolen. Sie zeichnen sich aber auch durch Mehrsprachigkeit aus, durch eine z.T. exzessiv und ohne »Einflußangst« (Bloom 1995) eingesetzte Intertextualität bzw. -medialität, durch Ironie, Selbstzitat und autofiktionale Elemente und erlauben in der Regel eine Rezeption auf mehreren Ebenen.

Dabei werden häufig das Erzählen, Literatur, Kunst und Musik in ihrer Auswirkung auf die Lebenswirklichkeit der Figuren (selbst)kritisch reflektiert, indem die ästhetizistische Opposition von Kunst und Leben sowohl aufgenommen als auch durchkreuzt wird. Das breit gefächerte Spektrum reicht hier von den so hervorgerufenen, überhöhten Lebens- und Liebeserwartungen, die sich aber als bereits diskursiv besetzte, literarisierte und medialisierte Phänomene erweisen, dem Ungenügen und dem Zerbrechen an der Alltagsrealität mit ihren minutiös geschilderten Routinen bis zur psychotherapeutischen Wirkungsmacht der Narration. Auseinandersetzungen mit dem Alltagsrealismus Gustave Flauberts und Knut Hamsuns spielen dabei ebenso eine Rolle wie mit der Psychoanalyse Sigmund Freuds und der Individualpsychologie Alfred Adlers, mit der Wiener Moderne Arthur Schnitzlers (und deren Klischees) wie mit dem Ästhetizismus des frühen Thomas Mann. So entsteht schon hier eine Synthese aus tradierten mimetisch-realistischen, naturalistischen, neusachlichen und frühmodern neuromantischen Elementen im Sinne der von Gustav Frank und Stefan Scherer für literarische Verfahrensweisen zwischen 1925 und 1955 beschriebenen »Synthetischen Moderne« (Frank/Scherer 2016) oder dem von Svetlana Boym ins Spiel gebrachten Begriff des »Off-Modern« (Boym 2017). In erzählperspektivischer Hinsicht bildet das auch die in Baums Texten häufig eng zusammengeführte Kombination

personal-introspektiver, auktorial-kommentierender und szenisch-dialogischer Erzählhaltungen ab, deren unauffällig gleitende Übergänge sich erst in einer genauen narratologischen Analyse erschließen lassen (vgl. Podewski 2022).

Rezeption

Renommierete Vertreter*innen der zeitgenössischen Literaturkritik rezensierten Vicki Baums Novellenband seit seinem ersten Erscheinen 1922 sehr positiv. Dabei standen zunächst vor allem die literarische Entwicklung der Autorin, Bedeutungsassoziationen zum Titel der Erzählsammlung, Bezüge zu Thomas Mann sowie die stilistische Nähe der Texte zur Musik im Vordergrund. An den etwas veränderten Buchdrucken ab 1931 interessierten dann besonders die gesellschaftskritischen Aspekte von Baums Kurzprosa, welche hier schon früh im Kontext des Literaturbetriebs diskutiert und gegen das (Vor-)Urteil bloßer Kolportage verteidigt wurde.

So verweist Hans Sturm Anfang 1923 in *Das literarische Echo*, der Literaturzeitschrift der Deutschen Verlags-Anstalt, auf die Entwicklung einer »werdende[n] Erzählerin«, deren Novellen in ihrer »Liebe zum Pathologischen« motivisch dem »Chronisten der Dekadenz«, nämlich Thomas Mann, verwandt seien, »dem sie das Buch zueignet«. Der Bedeutung des Bandtitels *Die andern Tage* widmen sich Paul Wiegler, Leiter der Romanabteilung des Ullstein Verlags und späterer Freund der Autorin (vgl. Nottelmann 2007, 79 f.), im *Praeger Tagblatt* (28.1.1923), E.K. Fischer in *Die schöne Literatur* (15.6.1923) und Margrit Freud im *Berliner Tageblatt* (22.7.1923). Während Fischer (1923, 227) konstatiert, dass es sich »nur [um] die heimlichen Feiertagserlebnisse« der Figuren handeln könne, fragt sich Wiegler, ob Baum, »die an Hermann [!] Bang und Thomas Mann gelernt« habe, damit »die Tage der Erfüllung meint, oder [...] nicht doch die Lendemains, die grauen Tage der Enttäuschung«. Demgegenüber geht Freud in ihrer Besprechung von »Frauenbücher[n]« eher

von einer dialektischen Beziehung aus: »Es sind die Tage des Wunderbaren, das nie kommt, oder plötzlich Gegenwartsnähe und die Freude der Götter vorgaukelt, um plötzlich zu entgleiten und uns hinabzustossen in die Stunden des Alltags.« Helene Tuschak, Redakteurin des *Neuen Wiener Tagblatts* und inzwischen Ehefrau von Baums Jugendliebe Carl Lafite (vgl. Nottelmann 2007, 78), arbeitet im *Neuen Wiener Abendblatt* (20.3.1923) den titelgebenden Topos der »andern Tage« zudem an den einzelnen Erzählungen heraus. Von ihnen zählt sie *Raffael Gutmann*, zeitgenössische Stereotype bedienend, »mit der versonnenen Wehleidigkeit der jüdischen Seele, mit ernster Psychologie und genauester Milieuschilderung dargestellt, unerhört echt und doch verklärt«, zur »besten der Novellen«, bezeichnet hingegen *Das Wunder* in seiner Märchenhaftigkeit als »[m]inder geglückt«. Und selbst noch in ihrer Rezension der Inszenierung von Baums Theaterfassung *Menschen im Hotel* 1930 im Deutschen Volkstheater in Wien erwähnt Tuschak (1930) die »meisterhafte[n] Novellen« aus der Sammlung *Die andern Tage*, von denen Fischer (1923) *Raffael Gutmann* ebenfalls als »Kunstwerk« hervorhebt, neben der »Seelenstudie« *Hunger* aber gerade den »originellen Einfall« der »phantastische[n] Nixengeschichte« lobt, die man(n) »einer Frau kaum zutrauen möchte«.

Im Anzeigenteil von Baums 1923 in der Deutschen Verlags-Anstalt publizierten Roman *Die Welt ohne Sünde* wird Baums Novellensammlung darüber hinaus in zwei Rezensionen aus der *Neuen Preußischen [Kreuz-]Zeitung* und dem *Hannoverschen Kurier* als eines ihrer bislang »reifsten Werke[]« beworben und die »Musikalität« der jeweils mit einer eigenen »Melodie« versehenen Geschichten hervorgehoben, die sich schon ab der »erste[n] Seite, de[m] ersten Satz« in charakteristischer Weise entwickle (Bücher von Vicki Baum 1923). Von Baums »singende[m] Theater- und Musiknaturell« spricht dann auch Wiegler in seinem Eintrag über die Autorin im zweiten Band seiner *Geschichte der deutschen Literatur* von 1930, u.a. im Hinblick auf deren Erzählung *Der letzte Tag* (Wiegler 1930, 825).

In seiner Rezension von Baums Werken aus der achtbändigen Ullstein-Ausgabe von 1931, welche auch die etwas anders zusammengestellte Erzählsammlung *Die andern Tage* enthält, erwähnt der freie Journalist Franz Trescher in den österreichischen *Blättern für sozialistisches Bildungswesen* unter dem zeitpolitisch aktuellen Oberthema ›Kleinbürgertum und Illusion‹ 1932 auch Baums Novellenband, indem er diesem eine dezidiert gesellschaftskritische Ausrichtung attestiert:

Der Pessimismus ist heute Erbteil des bürgerlichen Dichters, geistige Zersetzungerscheinung der kapitalistischen Welt. Der Pessimismus Vicki Baums ist aber noch anderes. Sie ist die Dichterin des Kleinbürgertums, sie kennt die Welt der Kleinbürgerlichkeit, verbogene und verwinkelte Welt mit Menschen voll sonderbaren, ungesättigten Glücksbedürfnisses, verdumpfter Erotik, verhaßter Pflichterfüllung, im Privaten steckengebliebener Revolutionen, nicht zum Ausbruch gekommener Explosionen (»Zwischenfall in Lohwinkel«, »Die anderen [!] Tage«). Es ist eine Welt voll Abenteuerlichkeit, voll Illusionen. (Trescher 1932, 143 f.)

Der Rezensent plädiert so nicht zuletzt dafür, Baums Werk nicht einseitig und vorschnell (»mit einer Handbewegung«) als »Massenware, Unterhaltungsliteratur«, »Kitsch« abzutun, sondern, um der Autorin »gerecht zu werden, ab[zu]sehen von den Kompromissen, die sie mit dem Literaturmarkt schließt«, da ihr Werk von diesen »nicht zersetzt wird« (Trescher 1932, 143). Das annonciert bereits der Titel seiner Sammelrezension, welcher der Autorin »Talent *und* Betrieb« bescheinigt (Trescher 1932, 143; Hervorh. J.B.).

Geldentwertung, soziale Deklassierung und Not sieht dann auch die *Neue Zürcher Zeitung* in ihrer Rezension von Baums 1953 erschienener Novellensammlung *Die Strandwache* als Schwerpunkte dieser »Fingerübungen«, bei denen sich das Talent der Romanautorin auch in »Knappheit und Konzen-

tration« der Novellenform bewähre (N. 1953). Besonders hervorgehoben werden hier, wie in anderen Rezensionen aus den 1950er Jahren auch, neben der in *Die andern Tage* noch nicht enthaltenen Titelgeschichte die Erzählungen *Der Weg*, *Jape im Warenhaus* und *Hunger*. Kritisiert wird in der *Neuen Zürcher Zeitung* hingegen die »Unzahl von Druckfehlern« der Kiepenheuer & Witsch-Ausgabe (N. 1953), worüber Baum im Nachhinein eine ganze »Liste« angelegt hatte (Brief Baum an J.C. Wietsch [!], 2.12.1953, HASTK-RBA, Best. 1514, A 13). Andere Rezensent*innen betonen, dass sich trotz der »Manigfaltigkeit« der Epochen, Stile und Themen »doch der Gesamteindruck glücklicher Geschlossenheit bei diesem Band« biete (W.P. 1953), als »Zeugnis« von Baums »– auch formal – weitschichtige[r] Schriftstellergabe« (Anonym 1953a). Denn neben »kleine[n] Tragödien des Alltags [...] in ihrer knappen, scharf beobachtenden Sachlichkeit« (Hamann 1954) fänden sich hier auch »gefühlsbetontere[]« (C.S. 1954), »der Romantik nicht abgeneigte[]« (Anonym 1953b), »wenn auch nicht sehr originelle[]« (Hamann 1954) Beispiele aus verschiedenen Schaffensphasen der Autorin. Insgesamt erweise sie sich, wie die *Frankfurter Neue Presse* am 7.11.1953 schreibt,

wieder als eine glänzende Erzählerin, die ihre Gestalten und deren Schicksale dem Leser wie in [...] technisch virtuos gemachten Filmstreifen darbietet. Die Genauigkeit der Schilderung, die seelische Vorgänge mit der Präzision einer Zeitlupe in einzelne Phasen auseinanderblättert, bringt die Personen der Handlung dem Leser auf eine fast unheimliche Art nahe. (us 1953)

Mehrfach wird auch darauf hingewiesen, dass es sich bei den »originalen (in Vicki Baums Muttersprache geschriebenen)« Texten ja eigentlich um »alte Bekannte«, vor allem aus Baums Berliner Ullstein-Zeit, handle (Hamann 1954), verfasst von einer »großartige[n] Erzählerin«, die »uns [deutschen Lesern] so in ferne Länder und zu fremden Menschen »entglitten«

sei (h.s. 1955) – eine in ihrem unbeholfenen Euphemismus durchaus zeittypische Verharmlosung der Emigration einer jüdischen Autorin.

Wissenschaftliche Aufmerksamkeit haben bislang vor allem die Erzählungen *Raffael Gutmann*, *Der Weg* und *Jape im Warenhaus* erfahren: *Jape im Warenhaus* im Kontext von Fashion Studies, Warenhaus- und Objektforschung (vgl. Bertschik 2005, 261, Anm. 330 [zum Typoskript *Untergang*]; Erdle 2012; Streitler-Kastberger 2022, 43 f.; Prokić 2023, 317–324); *Der Weg* im Kontext von Genderaspekten (vgl. Petersen 2001, 22–24, 87, 139 f., 150 f.; Nothegger-Troppmair 2012, 58–67); *Raffael Gutmann* im Kontext von Ghattogeshichte, jüdischer Identität, Dekadenzliteratur und Erzählforschung (vgl. Brenner 1997; Petersen 1995 und 2001, 121–129; Podewski 2009; 2014, 33–84 und 2022). Dabei beziehen sich die bisherigen Untersuchungen zu Baums Ghattogeshichte allerdings nicht auf die (veränderte) Buchfassung des Textes, sondern auf die Zeitschriften- und Zeitungsfassungen von 1911 bzw. 1922.

Raffael Gutmann (1922 [1911])

Textgrundlage und Publikationsgeschichte

Vor der für diese Edition verwendeten ersten Buchdruckfassung aus Vicki Baums Novellensammlung *Die andern Tage* von 1922 (S. 9–63) erschienen zwei weitere, unselbstständig publizierte Versionen dieser Erzählung bereits 1911 in der deutsch-jüdischen Kulturzeitschrift *Ost und West. Illustrierte Monatsschrift für das gesamte Judentum* (11, 1, 1911, Sp. 37–50; 11, 2, 1911, Sp. 131–144) sowie 1922 in der wöchentlich ausgelieferten Leipziger *Illustrierten Zeitung* (5.10.1922, S. 307 f.; 19.10.1922, S. 353 f.; 2.11.1922, S. 403–405).

Während sich der Text in den drei Folgen der *Illustrierten Zeitung* lediglich in Rechtschreibung, Gestaltung von Absätzen, Satz- und Anführungszeichen sowie dem Schluss (dazu weiter unten) von der Buchdruckversion im selben Jahr unterscheidet, weicht der elf Jahre früher in zwei Heften von *Ost und West* publizierte Text deutlich davon ab: Die kürzere Fassung von 1911 wird im Untertitel noch als ›Erzählung‹ (statt ›Novelle‹) ausgewiesen, der Vorname der Titelfigur schreibt sich hier ›Rafael‹ (statt ›Raffael‹), sein Mentor, der blinde Spieler des Harmoniums (statt der Orgel) im Tempel, heißt ›Menkis‹ (statt ›Manes‹), Rafaels Schulkamerad wird ›Morizl‹ (statt ›Moritz‹) Belft genannt, der Chordirigent Herr Pfau erhält den zusätzlichen Vornamen ›Moriz‹. Als ein weiterer Schulkamerad Rafaels aus der Judengasse wird die Figur ›Salomon Rosenblüh‹ eingesetzt, welche in der Szene des Gutmann'schen Vater-Sohn-Gesprächs Apfelreste aus dem Fenster wirft, was in den späteren Fassungen anonymisiert worden ist (›ein verwischter schwarzer Kopf‹). Gegenüber den beiden späteren Fassungen fehlen hier zudem die Figuren des gleichfalls rothaarigen, jüngeren Bruders ›David‹ bzw. ›Davidele‹ Belft (welcher während der Hochzeit im Tempel Textpassagen übernimmt, die in der Fassung von 1911 nur auf Morizl konzentriert sind) sowie diejenige des kranken, ständig

hustenden Bruder Raffaels, dessen Anwesenheit die düstere Atmosphäre des Trödel Ladens 1922 noch verstärkt.

Jiddische Sprache und charakteristische Ausdrücke, die in der Judengasse vorherrschen, werden in den beiden späteren Versionen entweder abgemildert oder ganz in Hochdeutsch umgewandelt (ebenso wie einige der 1911 noch häufiger vertretenen Austriazismen). Statt des 1922 nur von Corinna gesungenen deutschen Volkslieds vom Schwesterlein, das zudem als intertextuelle Präfiguration des tödlichen Endes die späteren Fassungen bis zum Schluss leitmotivisch strukturiert, singen Menkis, Corinna und Rafael hier zu Beginn, vor ihrem Opernbesuch von Richard Wagners *Meistersingern von Nürnberg* (statt des Beethoven'schen *Fidelio*) gemeinsam ein russisches Volkslied (»Im Wald, im tiefen dunkeln, / Da bin ich so allein ...«; »Nun fließen meine Tränen ...«, Sp. 37 f.). Darüber wird Rafael 1911 seine, »der blonden Christin« Corinna (wie es hier zuvor dezidiert heißt, Sp. 41) gewidmeten Variationen verfassen. In seinen nächtlichen Erinnerungen an diese Zeit werden Bach und *Fidelio* genannt (statt Beethoven und Bachs *Matthäus-Passion*).

1911 folgt unmittelbar auf die Eingangsszene des Opernbesuchs in der Stadt die Schilderung der Hochzeit im Tempel mit Rafaels stimmbruchbedingtem Versagen beim Gesangssolo und erst danach die Aussprache zwischen Vater und Sohn, was in den Versionen von 1922 umgestellt worden ist. Ebenso vertauscht sind 1922 die Sprecherpositionen im letzten Dialog, den Corinna und der blinde Musiker über das weitere Schicksal des titelgebenden Protagonisten führen. Die 1911 in *Ost und West* und 1922 in der *Illustrierten Zeitung* am Schluss erwähnten Bahnschienen und der herannahende Zug – was durch die Nähe zu Nordbahnhof und Fluss (d.i. die Donau) an das jüdische Viertel der Leopoldstadt (2. Wiener Bezirk) erinnert und den Tod der Titelfigur hier noch eindeutiger werden lässt – fehlen in der Buchdruckfassung der Novellensammlung von 1922.

Weitere Änderungen betreffen insbesondere die Formen der direkten bzw. indirekten Erzählweise, so bei der Kind-

heitsschilderung des Protagonisten zu Beginn, die in den Fassungen von 1922 in eine direkte Ich-Erzählung Raffaels geändert worden ist, sowie den Wechsel von epischem Präteritum zu dramatisierenderem Präsens bei der Schilderung der Hochzeit im Tempel oder der hier regelrecht Fieber erzeugenden Opern-Wirkung von *Tristan und Isolde* auf Raffael in den Versionen von 1922. Ausführlicher sind diese späteren Fassungen auch bei der (zudem ironisch gefärbteren) Darstellung der Hochzeit, bei den metaphorischen Bildern für Raffaels Gemütszustände nach dem Stimmbruch und vor allem bei der Schilderung der Judengasse und des elterlichen Trödel Ladens nach seinem *Tristan*-Erlebnis am Schluss. Ergänzt worden sind 1922 zudem die positive Erinnerung Raffaels an das christliche Gebet in der Schule und Corinnas Stigmatisierung von Raffaels Schwäche als jüdisches Charakteristikum im Gespräch mit Manes (›So seid ihr ...‹).

Themen und Strukturen

Mit *Raffael Gutmann* schreibt Vicki Baum die Form der Ghetto-geschichte aus dem 19. Jahrhundert fort (vgl. Glasenapp 1996), die nicht nur Informationen über die Lebensweisen und Traditionen vor allem osteuropäischer Juden vermittelte, sondern auch Kritik an den patriarchalischen Strukturen der Unterdrückung von Frauen und Kindern übte und Konflikte zwischen jüdischer und christlicher Erziehung, Partnerwahl, Kunst und Kultur thematisierte. Die Schreibweise des Namens der Titelfigur aus der ersten Fassung von 1911, der Ort des Trödel Ladens sowie die Blindheit des Musikers und seine Heirat mit einer Christin verweisen zudem intertextuell auf diese literarische Tradition, denn ›Rafael‹ heißt in Herman Heijermans' Drama *Ghetto* (1898; dt. 1903) der Sohn eines blinden Trödelhändlers, der durch seine Liebe zu einer Christin zum Außenseiter im Amsterdamer Judenviertel wird, sich allerdings der Forderung seiner Familie nach einer jüdischen Braut verweigert (vgl. Brenner 1997, 115, Anm. 16).

Eine weitere Ghattogeschichte Baums, *Im alten Haus*, erschien 1910 ebenfalls in *Ost und West* (10, 1, 1910, Sp. 15–32). Diese beiden frühen Texte stellen die ausführlichste literarische Beschäftigung der Autorin mit dem Judentum dar, denen sie im US-amerikanischen Exil schließlich die Filmskizze *The life of Heinrich Heine* zur Seite stellte, die mit den Erfahrungen des späteren Pariser Exilanten Heine in der Frankfurter Judengasse beginnt (AdK, Nr. 34, [Bl. 3–5]).

Die deutsch-jüdische Kulturzeitschrift *Ost und West* wollte zwischen 1901 und 1923 vor dem Hintergrund eines postemanzipatorischen Antisemitismus und im Kontext der vom Zionismus inspirierten ›Jüdischen Renaissance‹ (vgl. Kilcher 2016) vor allem den assimilierten westeuropäischen Juden Kulturleistungen und Sprache der osteuropäischen Juden im Sinne eines spezifisch jüdischen Selbstbewusstseins der Dis-similation vermitteln (vgl. Podewski 2014). Baum und ihre Eltern gehörten dagegen zum liberalen Judentum, wo jiddisches Sprechen als »Schande« galt (Baum 2019, 105); Baums Großeltern waren noch aus den östlichen Gebieten des Habsburgerreichs eingewandert, die Großeltern väterlicherseits pflegten orthodoxe Traditionen und lebten schließlich in der Leopoldstadt, dem jüdischen Viertel Wiens (vgl. Nottelmann 2007, 15–20).

Raffael Gutmann enthält zunächst grundlegende Aspekte der Ghattogeschichte. Dazu zählen die Schilderung von religiösen Ritualen des Sabbat, der jüdischen Hochzeit, des Pessach- und des jüdischen Neujahrsfests sowie eine aus ›deutscher‹ Bildung resultierende christliche Partnerwahl, die am Beispiel des blinden Musikers zur Entlassung aus dem reformierten Tempel führt (was in den Fassungen von 1922 explizit durch die Heirat ›einer Christin‹ begründet wird). Am Beispiel Raffaels wird zudem der »Konflikt des jüdischen Kunstgenies« (Ober 2001, 108) gezeigt, das mit der konservativen jüdischen Tradition brechen müsste, um sich in seiner Kunst (hier der Musik) ausbilden zu können. Im Fall von Baums Titelfigur kann diese sich den tradierten väterlichen Anweisungen, wel-

che schon den einst Geige spielenden Vater betrafen, nicht widersetzen, sie auf Dauer aber auch nicht befolgen und scheitert daran. Das wird in den verschiedenen Fassungen des Textes unterschiedlich akzentuiert – u.a. wohl aufgrund der heterogen (jüdisch bzw. nichtjüdisch) strukturierten Leserschaft von *Ost und West* bzw. der Leipziger *Illustrierten Zeitung* und der 1922 in der Deutschen Verlags-Anstalt erschienenen Novellensammlung.

Gleichzeitig wird der durch den jeweiligen Habitus, die Sprache, Körperhaltung, Kleidung und Gerüche, sowie durch die unterschiedlichen Räume von Judengasse und Stadt demonstrierte Gegensatz zwischen orthodox-jüdisch geprägtem und weltlich-»modernem« Lebensstil auch wieder durchkreuzt, wie Madleen Podewski (2014, 33–52) gezeigt hat: Musik (wenngleich unterschiedlicher Ausrichtung) spielt in beiden Sphären eine große Rolle, Licht und Helligkeit sind nicht nur charakteristisch für die Stadt (wo zu Beginn der Erzählung in der Dämmerung musiziert wird und beim Opernbesuch die Lichter verlöschen) ebenso wenig wie Dunkelheit ausschließlich das jüdische Viertel prägt. Der buchstäbliche wie metaphorische Grenzgänger Raffael verendet auf dem Schneefeld schließlich im Niemandsland, an einem »menschenleeren Nicht-Ort« (Podewski 2014, 37). Während andere Figuren wie Moritz Belft oder der blinde Manes den Wechsel zwischen Stadt und Judengasse durchaus bewältigen, spielen für Raffaels Scheitern daher noch andere Gründe eine Rolle, die nicht nur aus seiner jüdischen Herkunft resultieren und insofern über die Konventionen der Ghettogeschichte hinausweisen. Ausschlaggebend für Raffaels Aufgabe der Musik ist zum einen der Stimmbruch des 15-Jährigen, worauf schon zeitgenössische Rezensionen hinweisen (vgl. Tuschak 1923; Wiegler 1923), die tödliche Zuspitzung des Konflikts geht also auch mit der generell schwierigen Phase der Adoleszenz einher. Zum anderen wird mit Raffael ein nahezu »queer[er]« Künstler- und Geschlechtertypus »as a fan of a cross-dressing opera (Beethoven's *Fidelio*)« entworfen (Bren-

ner 1997, 105, 111), der in seiner Wagner-Begeisterung, seiner Zerrissenheit, Übersensibilität, Emotionalität und Schwäche Vorstellungen der Décadence-Bewegung der Wiener Moderne um 1900 verkörpert.

Das wird auf formaler Ebene auch durch die Erzählweise unterstützt, die vor allem in der Schlusspassage in den Modus der Introspektion wechselt. Besonders deutlich akzentuiert das die Fassung der *Illustrierten Zeitung*, die hier weitgehend auf den Einsatz von Anführungszeichen bei der Wiedergabe von Raffaels innerem Dialog mit seiner Seele verzichtet. Daher heben gerade zeitgenössische Rezensionen dieser Zeitungsfassung die »psychologisch sehr feine« Gestaltung von Baums Novelle hervor (vgl. Anonym 1922a; Anonym 1922b). Gleichwohl ruft die Feminisierung des Protagonisten auch wieder jüdische Stereotypen auf, wie sie etwa in *Geschlecht und Charakter* (1903) von Otto Weininger vertreten worden sind, den Baum in ihren Erinnerungen erwähnt (vgl. Baum 2019, 237; Brenner 1997, 108, 111). Darüber hinaus wird in den Fassungen von 1922 (s. »Textgrundlage und Publikationsgeschichte«) Raffaels Schwäche aus Sicht der Christin Corinna durchaus als jüdisch markierte Eigenschaft thematisiert (vgl. demgegenüber Podewski 2014, 45, die sich allerdings ausschließlich auf die Version von 1911 bezieht), und auch die Dunkelheit, in der die Sängerin die beiden jüdischen Musiker zu Beginn antrifft, ließe sich hier durch Corinnas zusätzlichen Kommentar 1922 (»bei euch muß es ein bißchen dunkel sein, das ist hübsch und richtig«) in diese Richtung deuten.

Insgesamt vermittelt der Text in allen drei Fassungen die topische Konfrontation von Kunst und Judentum über eine »Krisenfigur ohne festen Identitätskern« (Podewski 2014, 47) indes ähnlich »polyfon« wie die intermedial dazu zitierten Musikstücke und damit weitaus uneindeutiger und vielschichtiger als für das Genre der Ghettoliteratur sonst üblich. Dadurch widerspricht Baums pessimistische Erzählung einer verhin- derten Entwicklung und Bildung ihres Protagonisten sowohl der (besonders im Zeitschriftenkontext von *Ost und West* an-

gestrebten) Aufwertung des osteuropäischen Judentums (vgl. Podewski 2014, 82 f.) wie auch der Kritik an dessen traditioneller Lebensweise aus liberal-assimilierter oder christlicher Perspektive und nimmt stattdessen Misch- und Übergangszonen zwischen jüdischer und nichtjüdischer Kultur in den Blick – was den Text nicht zuletzt auch kompatibel für die unterschiedlich ausgerichteten Publikationsmedien machte, in denen er erschienen ist.

Stellenkommentar

Beethoven] Ludwig van Beethoven (1780–1827), dt. Komponist und Pianist, seit 1792 in Wien, dort bis 1794 Schüler von Joseph Haydn, gilt als Vollender der Wiener Klassik und Wegbereiter der Romantik.

Akkorde] Harmonische Zusammenklänge von mindestens drei verschiedenen Musiktönen.

Klavier] Bis ins 19. Jahrhundert allgemeine Bezeichnung für Tasteninstrumente bzw. auch nur für deren Klaviatur, also für die Tasten des jeweiligen Instruments.

Fidelio] Einzige Oper Ludwigs van Beethovens (s. Beethoven]) in zwei (in der Urfassung *Leonore* drei) Akten, UA der ersten und EA der gekürzten zweiten Fassung am Theater an der Wien 1805 bzw. 1806, Aufführung der erneut umgearbeiteten, endgültigen dritten Fassung 1814 im Wiener Kärntnertortheater (vgl. Kloiber/Konold 1994, 36–40). Das Libretto stammt von Joseph Ferdinand Sonnleithner, Stephan von Breuning und Georg Friedrich Treitschke nach der Vorlage von Jean Nicolas Bouillys *Léonore ou l'amour conjugal*, als erstes vertont durch Pierre Gaveaux (1798). Der Name ›Fidelio‹ geht auf William Shakespeares Drama *Cymbeline* (ca. 1610) zurück, wo Imogen, die Tochter von König Cymbeline, ebenfalls in Männerkleidern diesen sprechenden Namen (lat. ›fidelitas‹) annimmt, der schon hier auf die gegen alle Widerstände eingehaltene Treue der Ehefrau anspielt. In Beethovens Oper glaubt Leonore/Fidelio dabei nicht an den Tod ihres verschwundenen Ehemanns Florestan, der einem Komplott zum Opfer gefallen ist. Als Mann verkleidet kann sie ihn unter eigener Todesgefahr vor seiner Ermordung im Gefängnis retten. Zusammen mit den

anderen Gefangenen wird Florestan auf Geheiß seines Freundes, des spanischen Ministers Don Fernando, am Ende befreit, wobei die inzwischen enttarnte Leonore seine Ketten lösen darf. Beethovens Nummernoper mit gesprochenen Dialogen zählt zum Genre der ›Rettungsoper‹ (ursprünglich eine Strömung aus der Zeit der Französischen Revolution), welche nun die gegen jede Art von Tyrannei gerichteten Prinzipien der Freiheit, Gerechtigkeit und Loyalität durch die Rettung eines Unschuldigen aus höchster Not zum Ausdruck bringen kann – was sich für Vicki Baums Protagonisten aus dem jüdischen Ghetto allerdings nicht erfüllt (vgl. Brenner 1997, 109). Neben seinem hohen ethischen Gehalt zeichnet sich *Fidelio* auch musikalisch durch eine Intensität der Gefühle und Ekstase der Leidenschaften aus. Für die erfolgreiche Verbreitung der Oper sorgte ab 1822 die Sopranistin Wilhelmine Schröder-Devrient, welche durch die Kombination aus schauspielerischen und sängerischen Fähigkeiten in ihrer Paraderolle der Leonore Richard Wagners Auffassung des Musiktheaters geprägt hat (s. Meistersinger]; s. Tristan ... Isolde ist gestorben]).

»O namen – namenlose Freude!«] Im Duett *O namenlose Freude!* (Nr. 15, II/5) feiern in Ludwig van Beethovens Oper *Fidelio* die Ehepartner Leonore und Florestan ihr Wiedersehen im Gefängnis. S. Fidelio].

Volkslied vom Schwesterlein] Wurde 1894 von Johannes Brahms für sein Klavierlied *Schwesterlein* bearbeitet (*Deutsche Volkslieder* Nr. 15). Es lässt sich auch im Duett singen und bildet so einen tödlich endenden Konterpart zum Beethoven'schen Freudengesang (s. »O namen – namenlose Freude!«]): »Schwesterlein, Schwesterlein, wann gehn wir nach Haus? / »Morgen wenn die Hahnen krähn, wolln wir nach Hause gehn, Brüderlein, Brüderlein, dann gehn wir nach Haus.« / Schwesterlein, Schwesterlein, wann gehn wir nach Haus? / »Morgen wenn der Tag anbricht, eh endt die Freude nicht, Brüderlein, Brüderlein, der fröhliche Braus.« / Schwesterlein, Schwesterlein, wohl ist es Zeit. / »Mein Liebster tanzt mit mir, geh ich, tanzt er mit ihr, Brüderlein, Brüderlein, lass du mich heut.« / Schwesterlein, Schwesterlein, was bist du blass? / »Das macht der Morgenschein auf meinen Wängelein, Brüderlein, Brüderlein, die vom Thau naß.« / Schwesterlein, Schwesterlein, du wankest so matt? / »Suche die Kammerthür, suche mein Bettlein mir, Brüderlein, es wird fein unterm Rasen sein.«

Harmonium im Tempel] Seit dem 19. Jahrhundert bezeichnen Tempel die Reformsynagogen des liberalen Judentums, deren Gottesdienst sowohl auf Hebräisch als auch in der jeweiligen Landessprache sowie unter Einbezug von Musikinstrumenten (in der Regel Orgel oder Harmonium als preisgünstigerem Orgelersatz) und gemischten Chören abgehalten werden kann. Die Orientierung auf das Heiligtum des (zerstörten) Jerusalemer Tempels wird umgedeutet auf den Tempel vor Ort. Obwohl das Harmonium ein eigenständiges Instrument ist, dessen Klang dem der Orgel nahekommt, werden bei Vicki Baum in beiden Fassungen von 1922 sowohl Orgel als auch Harmonium im Tempel genannt (vor allem in der späteren Hochzeitsszene), während die frühe Version von 1911 nur das Harmonium erwähnt.

»Schwesterlein? Schwesterlein? Wann gehen wir nach Haus?«] Anfang und Refrain des Volkslieds vom Schwesterlein. S. Volkslied vom Schwesterlein].

ohne Weg] In dem vor allem gegen Ende der Erzählung wieder aufgenommenen Leitmotiv vom »fehlenden Weg« sieht David A. Brenner (1997, 110) eine Analogie zu Arthur Schnitzlers Roman *Der Weg ins Freie* (1908). Dabei scheint es sich jedoch eher um eine Kontrafaktur zu handeln, denn bei Schnitzler sucht der christliche Baron Georg von Wergenthin vor dem Hintergrund von Salon-Diskussionen jüdischer Intellektueller über die Situation der Juden im Wien der Jahrhundertwende zwischen Zionismus, Assimilation und Antisemitismus zögerlich und verantwortungslos seinen Weg als Komponist. Dazu wird auch in Georgs Geschichte Richard Wagners Oper *Tristan und Isolde* (s. Tristan ... Isolde ist gestorben]) leitmotivisch eingearbeitet (vgl. Fliedl 2005, 181).

Die Judengasse, der Judenplatz, die Treppengasse, ... die Tempelgasse, wo der große Tempel stand] Zentrale Orte des Handels und der religiösen Gemeinde eines jüdischen Viertels, welches in Teilen an dasjenige Wiens erinnert (vgl. Brenner 1997, 115, Anm. 15), hier: 1. Bezirk, Stadttempel in der Seitenstetengasse, Wiens Hauptsynagoge, wo ab 1826 Salomon Sulzer, einer der Initiatoren der orgelbegleiteten Kantoral- und Chormusik (vgl. Geisz 2018, 26), als Vorsänger tätig war.

Kaftan] Traditionelles jüdisches Kleidungsstück in Form einer Tunika aus Osteuropa, wurde auch durch die von dort im 19. Jahrhundert eingewanderten Juden in Wien getragen.

- meschuggenes] Hebr./Jidd. für: verrückt, im 19. Jahrhundert auch ins Deutsche übernommen.
- wir hatten einen bösen Gott, der nicht mit Kindern sprach] Spielt auf den alttestamentarischen Bezug des Judentums im Unterschied zum Neuen Testament des Christentums an.
- Vater unser] Auf das Neue Testament zurückgehendes, grundlegendes Gebet aller christlichen Konfessionen, das Jesus Christus seine Jünger selbst gelehrt hat.
- Gojims] Falscher Plural von Gojim, auch im Deutschen verwendetes jiddisches Wort für Nichtjuden.
- Rabbiner] Funktionsträger in der jüdischen Religion mit der Hauptaufgabe, die Thora (die fünf Bücher Moses) zu lehren.
- Kantoren] Vorbeter, Vorsänger in der Synagoge.
- Schmul] »scherzname für einen juden, entstellt aus dem namen [...] Samuel« (Grimm, Bd. 15, Sp. 1132).
- Er hat einen harten Kopf, Lazer Gutmann ... aber nun verdiene ich schon Geld] David A. Brenner weist auf Parallelen zu Vicki Baums eigener Kindheit und der Schilderung ihres Vaters (geizig, streng sowie ablehnend gegenüber Musik und Literatur) in ihrer Autobiografie hin (vgl. Baum 2019, 68, 108–113; Brenner 1997, 101, 106). Das Harfenstudium seiner Tochter duldete er »nur im Hinblick auf das Geld, welches damit voraussichtlich zu verdienen war« (Baum 2019, 111), eine mögliche Pianistenkarriere von Baums Großvater mütterlicherseits soll zudem durch dessen Familie verhindert worden sein (vgl. Baum 2019, 73).
- Choral gesetzt, in den alten Schlüsseln] Komposition eines Kirchenlieds in der Notation der ›Alten (C-Noten-)Schlüssel‹ für die Tonhöhen Sopran, Alt, Tenor.
- Meistersinger] *Die Meistersinger von Nürnberg*: Oper in drei Akten von Richard Wagner nach einem von ihm selbst verfassten Libretto, UA 1868 in München (vgl. Kloiber/Konold 1994, 952–958). Basierend auf historischen Quellen treten einander bei einem Sängerwettstreit um die Hand der Goldschmiedetochter Eva Pogner in Nürnberg Mitte des 16. Jahrhunderts mit Sixtus Beckmesser, Hans Sachs und Walther von Stolzing die Positionen der spießbürgerlichen Meistersingerei, der Volkspoesie und der künstlerischen Innovation gegenüber. Die vom Schusterpoeten Hans Sachs angemahnte Synthese aus Tradition und Erneuerung trägt im Sinne einer ›deutschen Kunst‹ am Ende den Sieg davon. Die *Meis-*

tersinger gelten als positiv gestimmtes Gegenstück zu Wagners zuvor entstandener Oper *Tristan und Isolde* (s. Tristan ... Isolde ist gestorben)) und zeichnen sich ebenso polyfon durch eine über unterschiedliche Akkord-Sets ausgeprägte Leitmotivtechnik aus (u.a.: ›Tristan-Akkord‹ für die Sphäre der Liebesentsagung von Wagners Hans Sachs-Figur).

Prellstein] Abgeschrägter Stein an einer Hausecke oder Toreinfahrt zum Schutz vor Beschädigung durch Fahrzeugräder.

Spezereien] Veraltet für: Gewürzwaren.

Karpfen in Sülze] Der in Polen als Weihnachtssessen beliebte ›Karpfen nach jüdischer Art‹ (in Gelee) wird häufig mit dem ›typisch‹ jüdischen, zumeist aus gehacktem Karpfen hergestellten Gericht ›Gefilte Fisch‹ gleichgesetzt, das am Sabbat, an jüdischen Feiertagen und zu besonderen Gelegenheiten als Vorspeise gegessen wird. Die christliche Tradition des Weihnachtskarpfens in der Zeit vor und während des Zweiten Weltkriegs thematisiert Vicki Baum 1941 in ihrer im US-amerikanischen Exil verfassten Erzählung *The Christmas Carp* (dt. *Der Weihnachtskarpfen* 1993).

bar mizwe] Bar-Mizwa: Feier und Status der religiösen Mündigkeit jüdischer Jungen im Alter von 13 Jahren.

Scheitel] Perücke, die orthodoxe Jüdinnen nach der Hochzeit tragen, um ihre Haare in der Öffentlichkeit zu verbergen. Vicki Baums Großmutter väterlicherseits trug eine solche, zunächst schwarze, nach dem Tod ihres Mannes dann graue Perücke (vgl. Baum 2019, 66).

Kantus] Gesang.

Trauhimmels] Baldachin für das Brautpaar bei der jüdischen Trauung.
Manualen der Orgel] Mit den Händen zu bedienende Tastatur an der Orgel.

Kreuzer] In Österreich bis 1900 als Münzgeld in Gebrauch (Hundertstel des Guldens).

Partie] Österr.: für eine spezielle Angelegenheit oder Aufgabe zusammengesetzte Gruppe, hier: Hochzeitsgesellschaft.

Präludium] Musikalisches Vorspiel.

tremoliert] Bebenlassen der Stimme.

Responsorien] Liturgische Wechselgesänge.

post ludium] Musikalisches Nachspiel.

Kommis] Veraltete Bezeichnung für einen kaufmännischen Angestellten.

- Fugen] Musikstücke mit polyfoner Mehrstimmigkeit.
- Düten] Im 18./19. Jahrhundert gebräuchlich für kegelförmige Tüten.
- Bethaus] Im Unterschied zur Synagoge kein eigenständiges Gebäude, sondern Betraum in einem Haus. In Wien gegen Ende des 19. Jahrhunderts vor allem von den aus den östlichen Gebieten des Habsburgerreichs (Ungarn, Galizien, der Bukowina, Böhmen und Mähren) zugewanderten, traditionell eingestellten Juden gegründet.
- Matthäuspassion] Oratorische Passion von Johann Sebastian Bach über das Leiden und Sterben Jesu Christi nach dem Matthäusevangelium, Höhepunkt protestantischer Kirchenmusik mit stereofoner Wirkung durch die doppelte Anlage von Chor und Orchester, bei der die Chöre in Dialog miteinander treten. UA 1727 in der Leipziger Thomaskirche, die Wiederaufführung einer gekürzten Version unter Felix Mendelssohn Bartholdy leitete 1829 eine Bach-Renaissance ein, Wiener EA 1865.
- Pinkel] Wienerisch ›Binkel‹ für: Bündel; auch: ›Binkeljud‹ als Schmähwort für jüdische Hausierer und arme, osteuropäische Juden (vgl. Teuschl 1990, 46).
- Osterzeit ... Matzestapel ... neues Geschirr] Matze ist ein ungesäuertes, dünner Brotfladen, der von traditionsverbundenen Juden während des jüdischen Osterfests (Pessach) zur Erinnerung an den biblisch überlieferten Auszug der Israeliten aus Ägypten gegessen wird. Orthodoxe Juden verwenden dazu außerdem kein Geschirr, das mit gesäuertem Brot in Berührung gekommen ist.
- Die großen Feiertage des Herbstes ... Reue, mit lauten Gebeten und Schofarklängen] Rosch ha-Schana, das jüdische Neujahrsfest, leitet im Herbst eine zehntägige Zeit der Reue ein, die am höchsten jüdischen Feiertag, Jom Kippur, dem Versöhnungstag, einem Tag des Fastens endet. An Rosch ha-Schana wird das Schofar (Widderhorn), ein archaisches Instrument, geblasen.
- Makulaturpapier] Schon bedrucktes Papier.
- Leonorenouvertüre] Nach zwei ersten Versionen schrieb Ludwig van Beethoven die *Leonoren-Ouvertüre* Nr. 3 für die Wiener EA der zweiten Fassung seiner Oper *Fidelio* 1806 (s. Fidelio)]. In ihrer Dramatik und musikalischen Radikalität etablierte sie sich bald als eines der bekanntesten Werke Beethovens, häufig auch konzertant aufgeführt. Gustav Mahler initiierte die Praxis (1895 in Hamburg, 1904 in Wien), diese Ouvertüre nicht einleitend (da seit 1814 durch

die endgültige *Fidelio*-Ouvertüre ersetzt), sondern als Zwischen-
spiel im II. Akt der Oper (vor dem Finale, Nr. 16) einsetzen zu
können (vgl. Kloiber/Konold 1994, 36).

Schabbes] Jidd. für: Sabbat, von Freitagabend bis Samstagabend dau-
ernder Ruhetag im Judentum.

Schwibbogen] Ein waagerechter Bogen, der in engen Gassen (häufig
mittelalterlicher Städte) zwei Gebäude (oder deren Teile) zur Ab-
stützung spreizt.

Tristan ... Isolde ist gestorben] *Tristan und Isolde*: Musikdrama in
drei Akten von Richard Wagner nach einem von ihm selbst ver-
fassten Libretto, UA 1865 in München (nach vergeblichen Ver-
suchen in Straßburg, Karlsruhe, Paris, Wien, Dresden und Wei-
mar; vgl. Kloiber/Konold 1994, 948–952). Der *Tristan*-Stoff um
die verhinderte, tödlich endende Liebe zwischen der irischen
Königstochter Isolde und Tristan, dem treuen Gefolgsmann des
Herrschers des britischen Königreichs Cornwall, entstammt dem
keltischen Sagenkreis, Wagners Hauptquelle war Gottfrieds von
Straßburg unvollendete epische Dichtung *Tristan und Isolde* (um
1210). Weitere Einflüsse (neben Wagners eigener, leidenschaft-
licher Affäre mit der verheirateten Mathilde Wesendonck) liegen
in der Philosophie Arthur Schopenhauers und der Dichtung der
Romantik, vor allem was die Nacht- und Todessehnsucht des
tragischen Liebespaars sowie Isoldes Schlussvision einer Verei-
nigung und Auflösung im All betrifft. Mit *Tristan und Isolde* ge-
lang Wagner die Wendung von der alten (Nummern-)Oper zum
Musikdrama, Hauptträger des musikalischen Ausdrucks wird das
Orchester, dessen symphonische Polyfonie seelische Vorgänge
enthüllt, die nicht durch Sprache und Gestik auf der Bühne wie-
dergegeben werden können, was zum enthusiastischen Erfolg des
Werks beitrug. David A. Brenner (1997, 118, Anm. 31) sieht hierin
Vicki Baums Lieblingsoper von Wagner.

Sei nicht so schwach. Halte den Rücken steif; zeig einmal Fäuste
– Junge –« / »Ja. Wenn ich das könnte; aber so wie ich bin ...«]

Im Erstdruck der Textfassung in der deutsch-jüdischen Zeitschrift
Ost und West werden Apathie und Schwäche des Protagonisten
durch großformatige Abbildungen von heroisch wirkenden alle-
gorischen Statuen (*Die Freiheit, Die Einheit*) des jüdischen Bild-
hauers Hugo Kaufmann für das deutsche Einheitsdenkmal in
Frankfurt am Main (1903) konterkariert (Sp. 137 f., Sp. 141 f.; vgl.

Brenner 1997, 107). Sie sind zudem so massiv in den Text eingefügt, dass »nur noch ein schmaler Randstreifen für die Erzählung übrig bleibt« (Podewski 2014, 78).

Fieber haben alle, die im Tristan waren] Die Musik von Richard Wagners *Tristan und Isolde* (s. Tristan ... Isolde ist gestorben]) wird als hoch emotional wahrgenommen, Wagner selbst befürchtete ein Verbot der Oper, zwei Dirigenten erlitten während ihrer *Tristan*-Aufführungen einen Herzinfarkt (Felix Mottl 1911, Josef Keilberth 1968). Vicki Baum spricht in ihren Erinnerungen von der »brennende[n] Süße« des *Tristan* und der Wagner-»Berauschung« ihrer Generation (Baum 2019, 76), was sie auch in ihrem Roman *Der Eingang zur Bühne* (1920) verarbeitet hat.

Raffael drängte den Kopf an den Spalt des Fensterladens und sah lange und ohne Regung hin] Die Fassung der *Illustrierten Zeitung* (2.11.1922, 404) verbleibt auch hier im Präsens: »Raffael drängt den Kopf an den Spalt des Fensterladens und sieht lange und ohne Rührung hin.«

Gebetriemen] Tefillin: ein Paar kleiner schwarzer, mit Lederriemen versehener Gebetskapseln mit Texten aus der Thora. Der Kopf-Teil wird über der Stirn getragen, der Arm-Teil am Oberarm, die Riemen werden um Arm, Hand und Finger gewickelt als Mahnung, Gottes Gebote zu beachten.

alten unverständlichen Sprache] Hebräisch.

Tristan-Vorspiel] Symphonisch-programmatische Vorspiele existieren zum I. und III. Akt von Richard Wagners Oper *Tristan und Isolde* (vgl. Kloiber/Konold 1994, 948; s. Tristan ... Isolde ist gestorben]). Das Vorspiel zum I. Akt enthält gleich zu Beginn erstmals den »Tristan-Akkord« (f-h-dis-gis), der Tristans Liebessehnsucht wie das gemeinsame Sehnen von Tristan und Isolde nach Liebe und Erlösung repräsentiert. Seine schwebende, harmonische Vieldeutigkeit ist typisch für die tonal unstete Harmonik der *Tristan*-Partitur in ihrer Tendenz zur Atonalität.

Das Joch (1922)

Textgrundlage und Publikationsgeschichte

Der Text folgt dem für diese Edition verwendeten ersten Buchdruck aus Vicki Baums Novellensammlung *Die andern Tage* von 1922 (S. 65–148). Zwei weitere Buchdrucke, in Baums Novellensammlung *Die andern Tage* von 1931 (S. 5–73) und in ihrer Novellensammlung *Die Strandwache* (Köln und Berlin: Kiepenheuer & Witsch 1953, S. 45–115), unterscheiden sich lediglich in zeitspezifisch anders verwendeter Rechtschreibung und Interpunktion.

Gegenüber dem ersten Zeitschriftenabdruck der Erzählung in *Velhagen & Klasings Monatsheften* (36, 8, April 1922, S. 177–193) ist die Buchfassung in ihren beschreibenden Details ausführlicher und auch stärker durchkomponiert. So fehlen in der Zeitschriftenpublikation etwa der leitmotivische Einsatz der dann für den gesamten Novellenband titelgebenden Gedichtzeilen über ›Die andern Tage‹ sowie die strukturierenden Absätze in den imaginierten Aussprachen Frau Giesingers mit ihrem Ehemann bzw. dem Jochhauser. Durch die Absatzgestaltung werden diese Passagen in der Buchfassung deutlicher zum inneren (Theater-)Dialog von Rede und Gegenrede arrangiert, der so an die dramenähnlich angelegte Form der Gespräche zwischen der Protagonistin und Florentin anschließt.

Themen und Strukturen

Vicki Baums Bergsteiger-Geschichte *Das Joch* ist Anfang des 20. Jahrhunderts in der österreichischen Alpenregion Tirol, im südöstlichen Teil des Karwendelgebirges mit dem Gipfel Zwölferkopf und dem Höhenrücken Stanser Joch angesiedelt. Die außerdem genannten Berge Rote Nadel, Stella und Marmolata lassen sich im französischen und italienischen Teil der Alpen verorten, die Protagonistin Helene Giesinger bzw.

Maja ist aus dem nahe gelegenen München angereist, von wo sie ihr Ehemann jedes Wochenende besuchen kann. Ähnlich wie in ihrem autobiografisch grundierten, auf Englisch verfassten Roman *Marion Alive/Marion lebt* (1942) (vgl. Bd. 5 dieser Werkausgabe und Hofeneder 2023) entwirft Baum, selbst eine passionierte Bergwanderin und kritische Bergtouristin (vgl. Nottelmann 2007, 78 f.; Baum 2018a), damit weniger einen spezifischen Ort des regionalen Patriotismus österreichischer Identität, wie es vor allem die populären Bergfilme der 1920/30er Jahre praktizieren (vgl. Hughes 2010), als einen transnational kombinierten Alpenraum unterschiedlicher Provenienz (unterstrichen wird dies nicht zuletzt auch durch die deutsch-französische Koproduktion der Verfilmung von Baums Erzählung, s. »Rezeption und Adaption«).

Anders als in ihrem spätem Text *Marion lebt* schließt *Das Joch* allerdings sehr viel stärker an die Dualismen der Literatur über den Berg und seine Besteigung an, die als anthropologisches Modell bis auf die Bibel zurückgehen (welche in Ton und Anspielungen auch in Baums Erzählung präsent ist). Zu denken ist hier etwa an die Gegenüberstellung von »montes boni« und »montes mali«, wie in der Psalmenauslegung des Augustinus, den Baum zu ihren Lieblingsautoren zählt (vgl. Baum 2019, 555), an die Allegorie des »richtigen« (Lebens-) Wegs zwischen Gut und Böse, wie in der antiken und christlich-abendländischen Tugendlehre (vgl. Regener 2004), oder an den »locus amoenus«, wie in Albrecht von Hallers aufklärerischem Lehrgedicht über die Alpen und ihrer erkenntnisreichen Aussicht von oben; an die kontemplative Außenansicht des »Erhabenen« wie bei Friedrich Schiller sowie an den Berg als Projektionsfläche des Verdrängten und des ungelebten Lebens bzw. als Schauplatz der physischen und psychischen Selbstkonstitution (vgl. Lughofer 2014). *Das Joch* bezieht dabei den Aspekt der heilenden Wirkung auf Lungenkrankheiten mit ein (»Habt's ihr denn jetzt ein Spital da heroben? [...] wird die ganze Nacht gehustet?«, 58), wie ihn Thomas Mann 1903 in seiner Sanatoriums-Novelle *Tristan* entwirft,

deren Personal (insbesondere das Ehepaar Klöterjahn in seiner Verbindung aus weiblicher Zart- und männlicher Robustheit) z.T. Parallelen zu Baums Erzählung aufweist, und 1924 schließlich zum Thema seines *Zauberberg* machen wird. Ein Exemplar dieses Romans befindet sich in Baums *Marion lebt* dann im Sprechzimmer des Arztes, der den Sohn der Titelfigur behandelt (vgl. Baum 2025, Bd. 5, 592).

Insbesondere Geschlechterfragen erweisen sich am ›Modell Berg‹ als besonders spannungsreich und werden in *Das Joch* (wiederum im Unterschied zu *Marion lebt*; vgl. Hofeneder 2023, 182, Anm. 8) in ein extremes Dualitätsschema aus heroisch-viriler, sportiver Männlichkeit (Florentin) und einer, dem Jahrhundertwende-Typ der ›Femme fragile‹ verwandten, kränklich-kindlichen Weiblichkeit (Maja/Helene) gefasst – ein Aspekt, der im Zeitschriftenabdruck des Textes durch die Beifügung von zwei (spät)impressionistischen Gemälde-Abbildungen, dem weiblichen *Bildnis einer Schlafenden* von Leo Freiherrn von König und der *Gipfelrast* eines männlichen Sportlers von Otto D. Franz, noch unterstützt wird. Bei der Verabschiedung von Baums Figuren wird diese künstlich übersteigerte Form durch einen Parallelismus der am Berg orientierten Gegensätze zwischen Gipfel und Abgrund demonstriert, was bereits nichts Gutes für eine solch antipodisch ausgerichtete Paarbeziehung erahnen lässt: »Das letzte, was sie von ihm sah, war das eckige Kinn, steil emporgestreckt. / Das letzte, was er von ihr sah, war der gesenkte Nacken, über den der blaue Schleier wehte« (87). Während Florentin bei seiner Erstbesteigung der Roten Nadel dann einem Blitzschlag zum Opfer fällt, kehrt Maja/Helene in die Tristesse ihres Münchner Lebens zurück – »Ich bin fertig« (108), lautet ihre letzte Aussage in bezeichnender Mehrdeutigkeit. Allerdings scheint sich zumindest eine Erleichterung vom ›Joch der Ehe‹ anzukündigen, wie es im »[d]oppelsinn[ig]« angelegten Titel der Erzählung mit anklingt (Brief Baum an J.C. Witsch, [1].1.1953, HASTK-RBA, Best. 1514, A 13, [Bl. 1]). Denn die kindlich bevormundende Redeweise (›Fraule‹, ›Baba‹, ›Kind‹)

ihres durchaus als gutmütig charakterisierten Gatten ändert sich am Schluss in die (auch für die Leser*innen erstmalige) Anrede mit ihrem richtigen Namen ›Helene‹.

Damit und vor allem mit dem dezidiert undramatisch-alltäglichen Ende (»Vor dem Joch hing eine kleine Wolke. Hinter der Roten Nadel zog ein Gewitter auf«, 108), welches die für Bergliteratur eigentlich typische Wendung des Geschehens durch Erkenntnis und Läuterung verweigert, unterscheidet sich Baums Erzählung auch von ihrem möglichen Prätext, Arthur Schnitzlers Tragikomödie *Das weite Land* (1911). Denn bei Schnitzler führen die sich im Umfeld einer Gipfelbesteigung in den Südtiroler Dolomiten entwickelnden Affären des Glühbirnenfabrikanten Hofreiter und seiner jüngeren, gleichfalls als ›Kind‹ titulierten Frau Genia am Schluss zum Duelltod des Nebenbuhlers wie zur Trennung Hofreiters von Frau und Geliebter. Als verbindend erweisen sich jedoch die in beiden Texten an den Alpinismus gekoppelte Sehnsucht nach ›Höhenrausch‹ (vgl. Schnitzler 2002, 94) als Ausbruch aus dem gewohnten, sicheren und zudem als verlogene Täuschung empfundenen (Alltags-)Leben. Das gelingt aber nur teilweise, da die gesellschaftlichen Konventionen der Stadt bereits Einzug in die touristisierte Bergwelt gehalten haben. Dazu wird der salonfähige Konversationston bei Schnitzler und Baum (ihr Text spricht hier explizit von »Salonantwort« und »Salonstück«, aber auch von »Sommerfrischengespräch«, 66, 96, 60) durch Momente der Gefühlswahrheit durchbrochen, die bei Baum ans Lyrisch-»Sentimental[e]« grenzen (Brief Baum an Witsch, [1].1.1953, HASTK-RBA, Best. 1514, A 13, [Bl. 1]). In beiden Texten wird dies durch eine Emphase signalisierende Interpunktion wie durch Satzabbrüche, Pausen, Schweigen unterstützt, was Baums häufig durch unmittelbare Dialogszenen (ohne Inquit-Formeln), dafür jedoch mit ›Regieanweisungen‹ für die Momente der Stille strukturierte Novelle der Form des Dramas annähert (»O nein, Fräulein.« / Pause. / ›Ist es heute schön?‹«, 69). Schon Schnitzlers Genia zieht die Aufrichtigkeit intensiver Gefühlsäußerungen jedoch

in Zweifel, indem sie der befreundeten Schauspielerin eine tragische Lebenseinstellung allein durch den literarischen Einfluss ihrer Bühnenrollen unterstellt (vgl. Schnitzler 2002, 57). Diesen Gedanken entwickelt Baums Erzählung weiter, welche dadurch auch ein Text über die Bedeutung schriftlicher, literarischer und illustrierter Medien ist – ein selbstreflexiver Aspekt, den Baums Text vor allem in der erweiterten Buchfassung (s. »Textgrundlage und Publikationsgeschichte«) über das begrenzte Wissen der Figuren hinweg an die Leser*innen adressiert.

So haben Bilder, Bücher und vor allem Theateraufführungen der Protagonistin von Kindheit an ein großartiges, intensives Leben »vorgemacht« (64), während sie sich selbst permanent vor »einem geschlossenen Vorhang« befand (77), wie es theatermetaphorisch heißt, und zwar in ihrem Liebesbrief an Florentin. Der bekommt ihn, im Unterschied zu den Leser*innen, jedoch nie zu sehen. Denn interessant und (bislang) literaturwürdig sei, so der anschließende Erzählkommentar, eher die unglückliche Liebe. Insofern behalten, zumindest in der Buchversion von Baums Text, auch Maurice Maeterlincks melancholische Gedichtzeilen über die herbeigesehnten »andern Tage« am Ende recht, die – vergeblich – eine Befreiung aus dem verschlossenen, künstlich beleuchteten (Lebens-)Raum in die sonnenhelle Natur verheißen. Im Unterschied zu Maeterlincks *Fin de Siècle*-Gedicht *Vous avez allumé les lampes* (1891) finden diese Ausnahmetage bei Baum zwar statt. Sie sind aber als flüchtige, in impressionistisch kurzen Abschnitten vom übrigen Text isolierten Momentaufnahmen einer Ferienepisode zweier Liebender, die sich mit selbst gewählten Namen ansprechen, bewusst außerhalb der Alltagsrealität angesiedelt und nicht auf Dauer gestellt, was schon die zeitgenössische Rezension von Helene Tuschak betont (*Neues Wiener Abendblatt*, 20.3.1923). Und sogar hier orientiert sich Maja/Helene weiterhin an literarischen (Vor-)Bildern: Maeterlincks Gedicht dient ihr zunächst als Negativfolie zu ihrem eigenen Liebesglück, welches sie außerdem

(allerdings in signifikant falscher, auf den Tod Jesu verweisender Lektüre-Erinnerung) mit einem Zitat aus dem Hohelied der Bibel krönen möchte. Schließlich bleibt ihr aber nur das prosaische Medium der Zeitung, wo sie den ihr unbekannt gebliebenen Namen des Geliebten »unter: Opfer der Berge« (106) aufgelistet finden kann.

Florentin hingegen tröstet sich kurz vor seinem Tod durch die Erinnerung an Inhalt und Formulierung eines Satzes »aus dem Lesebuch« (91) über die Schnelligkeit und Schmerzlosigkeit des Sterbens durch Blitzschlag und imaginierte sich zuvor schon als Bergsteiger mit gespreizten Armen und Beinen an der Felswand, wie ein typisches »Bild aus den touristischen Zeitschriften« (84, ein Zusatz, der im Textabdruck von *Velhagen & Klasings Monatsheften* noch fehlte). Nicht nur die Euphorie der Liebe, sondern auch die Todeserfahrung der Gipfelbesteigung erweisen sich also bereits als diskursiv besetzte, literarisierte und medialisierte Phänomene aus zweiter Hand, wie sie dann in den literarischen Alpen(gegen)entwürfen von Ödön von Horváth oder Elfriede Jelinek weiter zugespitzt werden (vgl. Vejvar 2014; Ortner 2014).

Rezeption und Adaption

Zeitgenössische Rezensionen der Novellensammlung von 1922 verblieben indes auf der Ebene des Erzählungsplots, wenn sie *Das Joch* als »sommerliche alpine Tragödie« (Wiegler 1923) bzw. als »wundersam, feingestaltete Liebesgeschichte« (Freud 1923) hervorheben. Im Zuge der Heimatfilmwelle der 1950er Jahre wurde Baums bereits mit visuellen Effekten operierender Text in einer (west)deutsch-französischen Koproduktion unter der Regie von Emil Edwin Reinert in damaliger Starbesetzung, mit O. W. Fischer als Florian (d.i. Florentin), Aglaja Schmid als Maja und Axel von Ambesser als ihr Ehemann, verfilmt (vgl. www.filmdienst.de/film/details/28898/vertraumte-tage [18.6.2024]). Am Drehbuch arbeitete der Bestsellerautor Johannes Mario Simmel mit, die Außenaufnahmen entstanden

in den bayerischen Alpen, was in der zeitgenössischen Filmkritik als besonders gelungen hervorgehoben wird (vgl. str. 1953). Während der Arbeitstitel zunächst noch *Die anderen* [!] *Tage* lautete, kam der Film unter dem deutschen Originaltitel *Verträumte Tage* und dem französischen Verleihtitel *L'aiguille rouge* (bezogen auf den Gebirgszug der Roten Nadeln in den französischen Alpen) in die Kinos (deutsche Premiere: 17.8.1951 in Köln; die französische Fassung startete schon am 7.6.1951 in eigener Besetzung).

Stellenkommentar

Thomas Mann in Verehrung zugeeignet] Diese Widmung galt in der Ausgabe der Novellensammlung *Die andern Tage* von 1922 dem gesamten Band. Vicki Baum las die Bücher von Thomas Mann (1875–1955) lebenslang mit »ungemischte[r] Freude« (Baum 2019, 555), rezensierte seine Texte als Redakteurin der Literaturbeilage der Ullstein-Zeitschrift *Die Dame* in den 1920/30er Jahren (vgl. Nottelmann 2007, 119), pflegte den persönlichen Kontakt mit ihm und seiner Familie während ihrer gemeinsamen Zeit im kalifornischen Exil (vgl. Nottelmann 2007, 260–262) und bezeichnete ihn als ihren »große[n] Schutzheilige[n]« (Baum 2019, 408). Zwei Mal sprach Mann ihr als Jurymitglied bzw. -vorsitzender einen Literaturpreis zu (1910 für Baums Erzählung *Alter Schloßpark* und 1924 für *Der Weg*; vgl. Nottelmann 2007, 46, 97).

Tarockkarten] Tarock (an anderer Stelle auch »tarockte« und »einen Ultimo mit sechs Tarock ansagt«, 101) gehört zu den ältesten und vor allem in Österreich populären Stichkartenspielen der Welt.

Dolomitgezacke] Dolomit: typisches, helles (Karbonat-)Gestein der Ost- und Süd-Alpen (u. a. der Dolomiten).

Glast] Süddt. für: Glanz, Schimmer.

rote Kies] Aufgrund des Oxidationszustands von Eisen charakteristische Farbe des Gebirgszugs der Roten Nadeln (*L'aiguilles rouges*) in den französischen Alpen.

Kontorgesichter] Veraltet für: Bürogesichter.

Tafele] Tafel: Hochebene, Plateau (vgl. Grimm, Bd. 21, Sp. 13).

Vor zuklappende Türen werden verheiratete Stiefelpaare gestellt] So nahezu identisch auch in Vicki Baums Roman *Menschen im Hotel*

- (1929): »Manche verheirateten Stiefelpaare, die nachts vor den Türen stehen« (Baum 2025, Bd. 3, 231).
- Coupés] Coupé, veraltet für: Eisenbahnabteil.
- Galoschen] (Gummi-)Überschuhe.
- Sterz] In Bayern und Österreich verbreitetes »Armeleute-Essen« aus Mehl, Gries, Kartoffeln oder Bohnen in kleinbröckeliger Form.
- Föhre] Österr. für: Kiefer.
- Richtsteig] Querpfad, Abkürzung (vgl. Grimm, Bd. 14, Sp. 904).
- Kronsbeeren] Norddt. für: Preiselbeeren.
- Speik] Aromatische Alpenpflanzen, vor allem Baldrian (Echter Speik); daraus ist der Schnaps gemacht, den Florentin auf dem Gipfel trinkt.
- Schlag] Waldstück, in dem Bäume gefällt werden.
- Gartenrout] Rout, veraltet für: Abendgesellschaft, -empfang.
- Latschen] Latschenkiefer, Bergkiefer.
- Ebereschenbaum] Vogelbeerbaum, gilt als Symbol des Wiedererwachens (nach der dunklen Winterzeit), Lebens- und Schutzbaum, z.B. vor Blitzschlag.
- Pappen] Österr. ugs. für: Mund, Maul.
- Das Bettzeug ... in Wolken] Analog dazu ist auch die autobiografisch angelegte *Ankunft im Gebirge* in Vicki Baums gleichnamigem Feuilleton gestaltet (vgl. Baum 2018a, 188). Der Text erscheint 1930 in der Ullstein-Zeitschrift *Die Dame* und thematisiert gleichfalls touristische Hoffnungen und Enttäuschungen.
- Die Rote Nadel hat eine Nachtmütze aus Wolkenwolle angezogen] So auch die Formulierung in der deutschen Übersetzung von Vicki Baums Roman *Marion lebt* (1942): »Sie [die Berge] trugen noch ihre altmodischen Flanell-Nachtmützen aus Wolken auf ihren weißen Häuptern« (Baum 2025, Bd. 5, 12).
- Violen] Viola: Bratsche, Streichinstrument in Altlage.
- Kummen] Kumme, norddt. für: Schüssel.
- zirbelhellen] Helles (Möbel-)Holz der in den Alpen verbreiteten Zirbelkiefer.
- so ist die Welt wirklich so – schön, so –] Der Zeitschriftendruck von 1922 hat hier: »so ist die Welt, wirklich so – schön, so –«, während die Buchdrucke von 1931 und 1953 den Bedeutungsakzent durch das Komma anders setzen: »so ist die Welt wirklich, so – schön, so –«.
- »Maja. Bedeutet er etwas?«] Maja (von lat. »maius«: größer) bedeutet: die Lehre, Höhere.

Papilloten] Lockenwickler.

Das Gedicht ... Die andern Tage kommen nie. Die andern Tage sind auch schon müd] sowie später: ... Die andern Tage sterben wie sie und wir, wir sterben auch] Bezieht sich auf die letzte Strophe von Maurice Maeterlincks *Vous avez allumé les lampes* (1891 erstmals unter dem deutschsprachigen Titel *Lied* in der Literaturzeitschrift *La Conque* erschienen), dem zwölften Gedicht aus Maeterlincks symbolistischem Lyrikzyklus *Douze* bzw. *Quinze Chansons* (1896 bzw. 1900), 1906 ins Deutsche übersetzt von K.L. Ammer und Friedrich von Oppeln-Bronikowski: »– Die anderen Tage sind voller Müh', / Die anderen Tage fürchten sich auch, / Die anderen Tage kommen nie, / Die anderen Tage sterben wie sie, / Und wir, wir sterben auch ...« (»– Les autres jours sont déjà las, / Les autres jours ont peur aussi, / Les autres jours ne viendront pas, / Les autres jours mourront aussi, / Nous aussi nous mourrons ici ...«).

Heute früh war ich noch ein kleines Mädchen – jetzt] So auch in Vicki Baums Komödie *Pariser Platz 13* (1930), hier allerdings in umgekehrter Reihenfolge sowie als weibliche Performance aus männlicher Perspektive ironisiert: »Du verwandelst Dich zu oft. Gestern Nachmittag warst du eine mondäne, grosse Frau – [...] Heute Nacht warst Du ein kleines, sehr schüchternes Mädchen – [...] Heute morgen bist Du wieder etwas Anderes –« (vgl. Baum 2012, 121; Bertschik 2012, 202).

Aber wenn ich einmal ein Kind bekommen würde – es sähe dir trotzdem ähnlich; vom Denken allein] Anspielung auf Johann Wolfgang Goethes Roman *Die Wahlverwandtschaften* (1809), in dem das Kind von Charlotte und Eduard als Ergebnis ihres doppelten, »geistigen Ehebruchs« Otilie und dem Hauptmann ähnelt.

es steht in der Bibel: Der Vorhang riß in zwei Stücken auseinander ... als Jesus starb] Nach dem Matthäusevangelium 27,50–51: »Aber Jesus schrie abermals laut und verschied. / Und siehe da, der Vorhang im Tempel zerriß in zwei Stücke von oben an bis unten aus«. So wird durch Jesu Tod der Zugang zum Allerheiligsten eröffnet.

Hohenlied] Sammlung von zärtlich-erotischen Liebesliedern des Alten Testaments. Im Sprecherwechsel aus weiblichen, männlichen und chorischem Anteilen wird das Suchen und Finden, Sehnen und gegenseitige Lobpreisen zweier Liebender in bildhaft-schwärme-

rischer Sprache thematisiert, der sich die Dialoggestaltung Baums hier annähert.

Meine Mutter starb ganz jung, sie hat mir nie einen Kuß gegeben, sie durfte es nicht, weil sie krank war] Motiv, das Vicki Baum auch für das Mutter-Tochter-Verhältnis von Maud und Joy Ambros in ihrem Roman *Danger from Deer/Vor Rehen wird gewarnt* (1951) verwendet, es geht auf Baums schwierige Beziehung zu ihrer eigenen nerven-, später krebserkrankten Mutter zurück (vgl. Nottelmann 2007, 20–26).

zwei bucklige Riesen, die plagen sich sehr und tragen einen kleinen Balkon] Atlanten, die den Balkon stützen, angelehnt an Vicki Baums Elternhaus in Wien, wie sie es in ihren Erinnerungen beschreibt (vgl. Baum 2019, 31 f.).

Samtportieren] Portiere: schwerer Türvorhang.

Kentaurenwesen] Mischwesen der griechischen Mythologie aus Pferd und Mensch.

Uhr im Ledergehäuse] Taschenuhr.

Kamin] Schmalere Felsspalt zwischen zwei steilen Felswänden.

schieches] Österr., bayr. für: hässlich, abscheulich.

steilte] Steil in die Höhe ragen.

Salonstück] Konversationsstück: Komödie aus den Kreisen der höheren Gesellschaft, die auf geistreichen, witzig-pointierten Dialogen basiert. Arthur Schnitzler nimmt etwa mit seiner alpinen Tragikomödie *Das weite Land* (1911) auf dieses Genre aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts Bezug, ebenso wie Vicki Baum mit ihrer Schönheitssalonkomödie *Pariser Platz 13* (1930).

Groschen] Zehnpfennigmünze.

Schlemmkreide] Schlammkreide: Zahnputzmittel aus Kalziumkarbonat.

Tiroler Leber] Kalbsleber mit Speck und Zwiebeln.

wohlhabige] Behäbig (vgl. Grimm, Bd. 30, Sp. 1161).

Hunger (1922)

Textgrundlage und Publikationsgeschichte

Der Text folgt dem für diese Edition verwendeten ersten Buchdruck aus Vicki Baums Novellensammlung *Die andern Tage* von 1922 (S. 149–206). Weitere selbstständige Publikationen erfolgten in Baums Novellensammlung *Die andern Tage* von 1931 (S. 75–122), als Abschlusserzählung in ihrer Novellensammlung *Die Strandwache* (Köln und Berlin: Kiepenheuer & Witsch 1953, S. 261–310) sowie als Auftakterzählung in ihrem postum erschienenen Erzählungsband *Der Weihnachtskarpfen* (Köln: Kiepenheuer & Witsch 1993, S. 9–52 und 2021, S. 7–58).

Unter dem Titel *Fräulein Gabrilowskys großes Glück* erschien der Text bereits im Sommer 1922 in zwei Folgen in den Monatsblättern *Die Bergstadt* (10, 10, Juli 1922, S. 324–336; 10, 11, August 1922, S. 407–416), die zwischen 1912 und 1931 vom schlesischen Schriftsteller Paul Keller herausgegeben wurden.

Alle Abdrucke unterscheiden sich, neben wenigen bedeutungsvariierenden Wortabweichungen der Zeitschriftenfassung, lediglich in Rechtschreibung, Interpunktion und Absatzgestaltung.

Themen und Strukturen

Kurz vor der Hyperinflation von 1923 mit ihren schon zuvor sich abzeichnenden wirtschaftlichen Folgen der Verarmung weiter Teile der deutschen Bevölkerung erscheint Vicki Baums »vielleicht beste[]« Erzählung *Hunger* (so Nottelmann 2007, 48). Deren endgültiger, sachlicherer Titel ist zugleich eine Referenz an Knut Hamsuns gleichnamigen Debütroman (norw. *Sult*) von 1890. Hamsun beschreibt den körperlichen und seelischen Verfall eines erfolglosen, dem Wahnsinn nahen Schriftstellers in der norwegischen Hauptstadt Kristiana,

dem heutigen Oslo, der sich nur notdürftig als Gelegenheitsjournalist über Wasser halten kann, hungernd und obdachlos durch die Stadt streicht, seine prekäre Situation aus sozialer Scham zu verbergen sucht, sie dadurch aber nur verschlimmert. Wie Baums weibliches Pendant in der deutschen Hauptstadt Berlin nach dem Ersten Weltkrieg, der aus Oberschlesien stammenden, alleinstehenden und künstlerisch ambitionierten Klavierlehrerin Gabriele Gabrilowsky, ist schon Hamsuns namenloser Protagonist ein begabter Erzähler. Er präsentiert anderen Leuten ausgedachte Geschichten und erfindet für sich so nicht zuletzt, wie Baums angeblich adelige Klaviervirtuosin Gabriele von Gabrilow aus dem vorrevolutionären Sankt Petersburg, eine eigene, interessantere Biografie unter anderem Namen.

Beide Texte beruhen auf realen Hungererfahrungen ihrer Autor*innen: Hamsun hungerte in der Zeit vor und während der Niederschrift seines Debüts, Baum hat 1917, gegen Ende des Ersten Weltkriegs, in Kiel »Hungersnot und Elend« erlebt (Baum 2019, 141). Während Hamsuns naturalistische Armutsschilderung aus einer mitunter sarkastischen Ich-Perspektive bereits mit Formen des Bewusstseinsstroms experimentiert, kombiniert Baum ihre sozialkritische Schilderung weiblicher Verelendung, physischen wie emotionalen Hungers mit eigenwillig ausgestellten, die Leserschaft direkt ansprechenden auktorialen Erzählkommentaren zwischen Mitgefühl und Ironie (»ihr Lieben«, »lacht nicht«, »Nehmt zum Beispiel dies an«, »Nun aber etwas anderes«, »Eine schlimme Geschichte«). So wird das Geschichtenerzählen bei ihr autopoietisch in Szene gesetzt, ist aber auch auf weiteren Ebenen des Textes ein (selbst)kritisches Thema: etwa in den »Memoiren der Freiin Gabriele von Gabrilow«, verfasst im unterhaltungsliterarischen Stil des 18./19. Jahrhunderts (»Am gleichen Abend lernte ich den Großfürsten F. kennen«, 123) wie, ebenso stereotyp, im trivialliterarischen Genre des frühen Arztromans (»Im Winter 18.. lernte ich den Chirurgen K. anlässlich einer schweren Operation kennen«, 138) oder in den

›geflunkerten‹ Fantasien der Protagonistin vom »erborgten« (Tuschak 1923) bürgerlichen Familienglück mit Mann und Kind. »Thalia«, in den Buchdrucken der Name des vegetarischen Restaurants, wo Fräulein Gabrilowsky in guten Zeiten zu speisen pflegt, spielt zudem auf die griechische Muse der komisch unterhaltenden (Theater-)Dichtung an, während sich der Restaurantname »Thalsia« in der Zeitschriftenfassung noch offensichtlicher auf die gleichnamige Vegetarierzeitschrift bezog (vgl. dazu den Stellenkommentar). Und auch in den umgangssprachlich-berlinischen Rede-›Anfällen‹ der proletarischen Zimmerwirtin Frau Kreitlein, in denen diese, angelehnt an den naturalistischen Sekundenstil, minutiös und atemlos von Gehörtem (›sagt mein Mann‹) und Erlebtem aus ihrem (Familien-)Umfeld berichtet, wird der Vorgang des Erzählens transparent gemacht.

Ganz im Sinne der Freud'schen Psychoanalyse wird der Narration dabei eine heilende Wirkung attestiert: Bewirkt der Redeschwall Frau Kreitleins schon eine kurzfristige Alltagsentlastung, der eine längere Redepause folgt, so wird das Memoirenschreiben Gabriele Gabrilowskys explizit als psychotherapeutische Maßnahme »symbolische[r] Selbsterschaffung« (Rabelhofer 2013, 355) benannt, deren Abbruch ihren neurotischen Zustand verschlimmert (›Es war nun so, daß alle Sätze, die vorher in den Memoiren ein Unterkommen gefunden hatten, sich in ihrem Hirn aufstauten, sich herumtrieben und Hitze ausstrahlten«, 143). Schon »[s]eit ihren Anfängen ist ›Erzählen‹ für die Psychoanalyse die zentrale Handlungskategorie«, so etwa als »Redekur« bei der Behandlung sogenannter Hysterikerinnen (Rabelhofer 2013, 343). Zu ihnen zählt Baums Doktor Köbeling ja auch seine lediglich zu eigenen Experimentierzwecken von ihm beeinflusste, da »der Suggestion besonders zugänglich[e]« (131), liebeshungrige Patientin Gabrilowsky. Während dies bei ihr in einem psychischen Zusammenbruch endet, eröffnet sich ihm dagegen eine Karriere in einer der damals größten psychiatrischen Kliniken Europas, dem »Irrenhaus bei Elberfeld« (146, vgl. dazu den Stellen-

kommentar), – eine hellsichtige genderkritische Einschätzung psychoanalytischer Arzt-Patientinnen-Verhältnisse der damaligen Zeit.

Gleichzeitig folgt die Dramaturgie von Baums Erzählung selbst einem medizinischen Prinzip: dem von der Protagonistin zu Beginn prognostizierten Krankheitsverlauf einer Arsenvergiftung vom rauschhaften, vermeintlichen ›Aufblühen‹ bis zu Verfall und Absturz. Das auch durch die Musikanspielungen auf Frédéric Chopin und Piotr Iljitsch Tschaiowski unterstützte, romantische »Schnörkelwerk um die[] unerträgliche, armselige« (115) Wirklichkeit der Protagonistin erscheint dabei ebenso lebensnotwendig wie der modische »Aufputz« (124), das Zierwerk aus Federn und Schleifchen, um die schadhafte Stellen ihrer Garderobe zu kaschieren. Denn vor der Pflege des an Scharlach erkrankten, wohlgenährten Kindes ihrer hochschwangeren Vermieterin besteht diese Wirklichkeit für Fräulein Gabrilowsky aus den wiederholt demütigenden Bemühungen um ihre mit Kuchen und Schmalz gut versorgten tyrannischen Klavierschüler*innen für einen »Hungerlohn« (Freud 1923), der kaum zu ihrer persönlichen Erhaltung mit billigem vegetarischem Essen und den vom eigenen Haustier verschmähten Küchenabfällen reicht.

Durch die wie nebenbei eingeblendeten zeithistorischen Hinweise auf den Ersten Weltkrieg (»in den Kolonien gefallen«, 113f.), populäre Soldatenlieder (»Stolzenfels am Rhein«, »Niederländisches Dankgebet«), die Russische Revolution und beängstigende »Lustmorde« (119) durch Serienmörder wie Carl Großmann, Friedrich Schumann oder Fritz Haarmann (vgl. die entsprechenden Stellenkommentare) handelt es sich zudem um eine zutiefst instabile gesellschaftspolitische Realität, in der weibliche Berufstätigkeit in prekären Beschäftigungsverhältnissen keinerlei Aussicht auf ein selbstbestimmtes Leben bietet. Vor diesem Hintergrund wird der unscheinbar schlichte Typ des ›Fräulein‹, wie ihn Arthur Schnitzler und Ödön von Horváth erst etwas später populär machen sollten, schon hier als »unterprivilegierte[s] weibliche[s] Subjekt [...] zu

einer literaturfähigen [...] Heldin« gemacht (so Fliedl 2005, 222, über Schnitzlers Angestelltenroman *Therese. Chronik eines Frauenlebens* von 1928, der sich in vielfacher Hinsicht für einen Vergleich mit Baums *Hunger*-Erzählung anbieten würde).

Rezeption

Schon die zeitgenössischen Rezensionen beurteilten Baums »vorzügliche psychologische Studie« (N. 1953) daher durchweg positiv als eine »quärend echt« (Tuschak 1923) dargestellte »Hunger-Tragödie« (Wiegler 1923) eines »ohne Aufhebens heroischen Lebens« (Sturm 1923).

Stellenkommentar

Raritätenkabinett] Sammlungs- und Ausstellungsort von merkwürdigen und ausgefallenen Gegenständen aus der Frühphase der Museumsgeschichte seit dem 14. Jahrhundert, noch ohne Unterscheidung zwischen Naturalien und Artefakten, Kunst und Handwerk.

Pomadekopf] Pomade ist ein Vorläufer des Haargels, in den 1920er Jahren vor allem wegen seines Glanzeffekts beliebt (vgl. Gumbrecht 2003, 201–207).

Trompeter von Säckingen] Populäres Versepos (1854) von Joseph Victor von Scheffel, das 1921 in der 322. Auflage erschien, nach der historischen Figur des Säckinger Bürgersohns Franz Werner Kirchhofer (1633–1690). Um 1657 heiratete er die Adelige Maria Ursula von Schönau gegen den Widerstand ihrer Familie und war eigentlich kein Trompeter, sondern Leiter eines Knabenchors. Beliebtes Motiv in Musik, bildender Kunst und Film. So wurde Scheffels Version 1884 in Leipzig als Oper uraufgeführt (Komposition: Victor Ernst Nessler, Libretto: Rudolf Bunge), 1918 erschien ein z.T. an den Originalschauplätzen gedrehter Stummfilm (Regie: Franz Porten). Auch in Vicki Baums Roman *stud. chem. Helene Willfüer* (1928/29) hängt ein Bild mit diesem Motiv in der als Praxis genutzten Wohnung der Hebamme Friedrichs, die Helene im Zuge ihrer Versuche, ihre Schwangerschaft zu beenden, aufsucht (vgl. Baum 2025, Bd. 2, 115).

- Arsen] Ugs. für: Arsenik, ein seit der Spätantike berüchtigtes Mordgift (›Erbschaftspulver‹), das vor allem im 19. Jahrhundert u.a. in Österreich in geringen Dosen als stimulierende Rauschdroge in Mode kam. Auch von Pferdehändlern in betrügerischer Absicht verwendet, um älteren, schwächeren Tieren ein ›blühendes‹ Aussehen zu verleihen.
- Bankier Oppenheimer] Die aus Oppenheim am Oberrhein stammende jüdische Familie Oppenheim(er) war vor allem im Finanzgeschäft erfolgreich tätig. 1856 leitete Eduard Oppenheim (1831–1909) im Auftrag seines Vaters, des deutschen Bankiers Simon Oppenheim (1803–1880), in Sankt Petersburg die Gründung einer Bank und einer Eisenbahngesellschaft in die Wege (vgl. Treue 1986, 40).
- Louis-quatorze-Zeiten] Zeit der persönlichen Machtausübung des französischen ›Sonnenkönigs‹ Ludwig XIV. (1638–1715) ab 1661.
- Mark] 1921 entspricht eine Mark etwa der Kaufkraft von 0,50 Euro. Aufgrund der starken Inflation Anfang der 1920er Jahre (im Oktober 1922 wies die Mark nur mehr ein Tausendstel ihres Werts vom August 1914 auf, welcher etwa der Kaufkraft von 6,30 Euro entsprach) sind vergleichende Durchschnittswerte hier jedoch unzuverlässig (vgl. Kaufkraftäquivalente historischer Beträge in deutschen Währungen auf <https://www.bundesbank.de/>, 20.6.2024).
- die gute Stube] Repräsentativer Raum, der nur zu besonderen Anlässen benutzt und geheizt wurde, Vorläufer des heutigen Wohnzimmers.
- Pinjano] Pianino: Klavier, im Unterschied zum etwas später genannten (Konzert-)Flügel.
- pränumerando] Im Voraus zu zahlen.
- Petersburg ... die politischen Verhältnisse ... in letzter Zeit] Anspielung auf die Russische Revolution von 1917, welche das Ende der zaristischen Autokratie und die Machtergreifung der kommunistischen Bolschewiki unter Führung von Wladimir Iljitsch Lenin zur Folge hatte.
- Statthalter von Masuren] Verwalter, Gouverneur im damaligen Ostpreußen, heute Polen.
- Schopäng] Frédéric Chopin (1810–1849), poln.-frz. Komponist der Romantik, Pianist und Klavierpädagoge, der sich gegen Fingerdrill und mechanisches Üben ohne musikalisches Engagement wandte

- (also wohl auch gegen die ›bewährte Methode‹ von Vicki Baums Fräulein Gabrilowsky) und seinen (allerdings aufwendigen) Lebensstil in erster Linie durch Klavierunterricht bestritt.
- in den Kolonien gefallen] Als Nebenkriegsschauplatz des Ersten Weltkriegs fanden auch in den deutschen Kolonien in Afrika, Asien und im Pazifik Kampfhandlungen zwischen deutschen, englischen, französischen und russischen Truppen statt.
- Zwienice im Kreis Groß-Strelitz] Ehemaliger preußischer Landkreis in Oberschlesien, heute Polen, allerdings ohne einen Ort dieses Namens.
- Proviantamt] Gebäude zur Lagerung von Lebensmitteln.
- thé dansant] Tanztee.
- »Thalia«] ›Die Blühende‹: In der griechischen Mythologie die Muse der Komödie; so heißt aber auch eine südamerikanische Pflanzengattung aus der Familie der Pfeilwurzgewächse. Der Zeitschriftendruck hat hier stattdessen immer: »Thalysia« (Die Bergstadt 10, 10, Juli 1922, 328 u.ö.). Dies ist ein häufig genutzter Name für vegetarische Gaststätten, angelehnt an die vom frühen Lebensreformer Eduard Baltzer (1814–1887) gegründete erste Vegetarierzeitschrift *Thalysia*. Mit ›Thalysianismus‹ bezeichnete Baltzer die ›natürliche‹ Lebensweise der Vegetarier, abgeleitet vom antiken Erntefest Thalysia (dt. ›blühen‹) zu Ehren der Göttin Demeter.
- ›Stolzenfels am Rhein‹] Das Volkslied mit Klavierbegleitung *Ein Grenadier auf dem Dorfplatz stand (Stolzenfels am Rhein)* (1906) von Josef Meissler (Musik) und Heinrich Dorgeel (Text) war auch nach dem Ersten Weltkrieg noch ein populärer Schlager, der 1930 als Schellack-Single erschien (interpretiert von Carlos Cantieni).
- Graf Benkendorf] Benkendorf(f) ist ein estländisch-schwedisches Adelsgeschlecht deutscher Herkunft, das im 18. Jahrhundert in die Baltischen Ritterschaften aufgenommen wurde, sich am russischen Zarenhof auszeichnete und die Entwicklung im Baltikum entscheidend mitprägte.
- Keks- und Waffelabfall] Bruchware, die während der Herstellung nur in ihrer Form beschädigt wurde.
- Niederländische Dankgebet] Das Lied *Wilt heden nu treden (Wir treten zum Beten)*, auch bekannt als *Altniederländisches Dankgebet*, entstand im Zusammenhang des Sieges der Niederländer über die spanischen Truppen in der Schlacht von Turnhout 1597 während des Achtzigjährigen Krieges und wurde im 19. Jahrhundert wie-

derentdeckt. In der deutschen Übersetzung des einer jüdischen Familie entstammenden Dichters Joseph Weyl und dem Arrangement für Singstimmen und Klavier des Wiener Komponisten Eduard Kremser ist das Lied nach seiner Veröffentlichung 1877 sehr beliebt geworden. Es wurde Bestandteil der Militärzeremonie des Großen Zapfenstreichs und entwickelte sich zum Inbegriff der ›Thron und Altar‹-Zivilreligion des deutschen Kaiserreichs.

Schmalzstulle] Berlinisch (auch norddt.) für: Schmalzbrot.

Groschen] Zehnpfennigmünze.

Lustmorde; an den Straßenecken stehen immer zwei Schutzmänner, so gefährlich ist die Gegend] Kurz nach dem Ersten Weltkrieg beunruhigten die sexuell motivierten Serienmorde von Carl Großmann (1863–1922), Friedrich Schumann (1893–1921) und Fritz Haarmann (1879–1925) die Berliner bzw. Hannoveraner Bevölkerung und erzeugten ein großes Medienecho. Da Haarmann, den Vicki Baum in ihren Erinnerungen erwähnt (vgl. Baum 2019, 379 f.), erst 1924 verhaftet und 1925 hingerichtet wurde, seine Opfer zudem männlich waren, sind Bezüge zu den beiden Berliner Tätern hier naheliegender. So beobachtete Schumann im Falkenhagener Forst nahe Berlin-Spandau zwischen 1917 und 1919 u. a. Liebespaare, ermordete zunächst die Männer, vergewaltigte und tötete anschließend die Frauen. 1919 in einer Spandauer Arztpraxis verhaftet, wurde ihm 1920 in Berlin-Moabit der Prozess gemacht, am 27.8.1921 wurde er hingerichtet. Etwa zur selben Zeit (1918–1921) ermordete und zerstückelte Großmann im Berliner Bezirk Friedrichshain Prostituierte, allein reisende und obdachlose Frauen. 1921 wurde er festgenommen, am 5.7.1922 erhängte er sich in seiner Gefängniszelle noch vor dem Ende der Hauptverhandlung.

Spüllicht] Spülwasser.

Tischlade] Österr. für: Tischtischlade.

Schrippe] Berlinisch (auch norddt.) für: Brötchen aus hellem Mehl.

wählig] Wählerisch (vgl. Grimm, Bd. 27, Sp. 574).

Schnepfenfedern] Der Zeitschriftendruck hat hier stattdessen immer: Mövenfedern (Die Bergstadt 10, 10, Juli 1922, 330; 10, 11, August 1922, 408). Möven und Schnepfen gehören zur selben Vogelordnung der Regenpfeiferartigen.

Jäger ... Tierchen ... gezähmt] Eigentlich wurden Itisse, die über ein intensiv riechendes Analdrüsensekret verfügen, für die Jagd

- (z.B. auf Kaninchen) gezähmt. Einen ungewöhnlichen Haustiergeschmack bewies auch Vicki Baum selbst, die von ihrer Nordafrikareise 1929 einen Wüstenfuchs mitbrachte, der jedoch schon ein Jahr später an Gehirnstaupe verstarb (vgl. Baum 2018b).
- Freiin] Titel für die unverheiratete Tochter eines Freiherrn, einer Klasse des niederen Adels.
- Tschaikowsky] Pjotr Iljitsch Tschaikowski (1840–1893), russ., an westeuropäischen Vorbildern orientierter Komponist der Romantik. Sein überraschender Tod in Sankt Petersburg führte zu Spekulationen über eine mögliche Arsen-Vergiftung.
- Staatsmannes Tschaikowsky] Der Politiker Anatoli Iljitsch Tschaikowski (1850–1915).
- Chopin-Berceuse (op. 57)] Die Berceuse (»Wiegenlied«) Des-Dur op. 57 (1845) ist eine Komposition für Klavier von Frédéric Chopin, die er seiner talentierten und (wie Vicki Baums Protagonistin) später unverheiratet bleibenden Klavierschülerin Elise-Thérèse Gavaud (1824–1900) widmete.
- Kleiderleichen] Altkleider.
- Gräfin Benkendorf] S. Graf Benkendorf].
- englischen Jacken] Der von England ausgehende Kleidungsstil zeichnete sich durch zweckmäßige Schlichtheit bei Betonung von korrekter Schnittform und Verarbeitung aus (vgl. Wisniewski 1996, 85 f.).
- Automatenbüfets] Selbstbedienungsrestaurants, in denen Speisen und Getränke gegen Bezahlung aus Automaten gezogen werden, in Berlin seit 1896 in Betrieb.
- Heringsköpfe] Berlinisch (auch norddt.) für: Heringsköpfe.
- Zins] Österr. (auch süddt., schweiz.) für: Miete.
- Hysterie] Historische Bezeichnung einer seit der Antike zunächst als spezifisch »weiblich« adressierten psychischen Störung, bei der Geltungssucht und Egozentrismus im Vordergrund stehen. Sigmund Freuds zusammen mit Josef Breuer 1895 erstmals veröffentlichte *Studien über Hysterie*, die 1922, im Publikationsjahr von Vicki Baums Erzählung, abschließend ediert wurden, untersuchen die (unbewussten) Ursachen der Hysterie und gelten als erstes Werk der Psychoanalyse.
- neurotische Disposition] Zeitlich überdauernde Merkmale, von denen angenommen wird, dass sie schon vor Ausbruch einer zu behandelnden psychischen Störung vorhanden waren, 1909 von

Alfred Adler, dem österreichischen Begründer der Individualpsychologie, in seiner Abhandlung *Über neurotische Disposition* beschrieben.

er war nur um den Mund so sonderbar weiß] Sog. »Milchbart« bei Scharlach: das Mund-Kinn-Dreieck bleibt ohne rote Flecken.

Karbol] Früher als Desinfektionsmittel gebräuchlicher, einfachster aromatischer Alkohol mit durchdringendem Geruch.

schiefgewickelten] Hier: etwas schief, d.h. mit Missvergnügen aufnehmen (vgl. Grimm, Bd. 14, Sp. 2683).

Brennschere] Bis nach dem Zweiten Weltkrieg gebräuchliches Werkzeug zur Herstellung von Locken.

Grus] Kleine Kohlestückchen.

Tändelschürzchen] Kleine weiße Zierschürze ohne Latz, besonders von Serviererinnen getragen.

war nicht ganz zufrieden] Der Zeitschriftendruck hat hier hingegen: unzufrieden (Die Bergstadt 10, 11, August 1922, 412).

Zelebritäten] Berühmtheiten.

Wandervögeln] Um die Jahrhundertwende in Berlin-Steglitz entstandene, naturverbundene Jugendbewegung.

Irrenhaus bei Elberfeld] Anspielung auf die seit 1826 bestehende Departemental-Irrenanstalt zu Düsseldorf, die 1912 als Anstalt für »unheilbar Geisteskranke« geschlossen und den Provinzial-Heil- und Pflegeanstalten zugeführt wurde.

Stereoskop] Optisches Gerät zur Wiedergabe von Bildern mit einem räumlichen Eindruck von Tiefe.

kreischt Angsttriller] Alle anderen Abdrucke haben hier das Präteritum: kreischte.

Das Wunder (1922)

Textgrundlage

Der Text folgt dem Buchdruck aus Vicki Baums Novellensammlung *Die andern Tage* von 1922 (S. 207–254).

Zur Entstehung und zu weiteren Fassungen oder Publikationen ist bislang nichts bekannt.

Themen und Strukturen

In der zeitgenössischen Rezeption der Novellensammlung Vicki Baums von 1922 wird auch auf ihre Erzählung *Das Wunder* eingegangen. So spricht Paul Wieglers im *Prager Tagblatt* (28.1.1923) durchaus positiv von einer »Nixengeschichte mit der Seele eines Märchens von Andersen«. Deutlich kritischer fällt die Bewertung von Helene Tuschak im *Neuen Wiener Abendblatt* (20.3.1923) aus. Sie stört sich gerade an Baums Wendung zum Märchenhaften, welche nicht zum Talent dieser Autorin passe:

An ihrer großen Begabung erweist es sich wieder, daß Märchenerzählen nicht Sache der Wissenden ist. Es fordert nicht den Geist des Schriftstellers, sondern die kindliche Einfalt des Dichters. Und Vicki Baum ist eine Wissende des Lebens und der Seele – ein hoher Vorzug, dem es nichts anhaben kann, wenn er auch ein kleiner Fehler ist. (Tuschak 1923)

Beide Rezensionen beziehen sich damit aber nur auf einen Pol der Erzählung, den schon im Titel anvisierten Aspekt des Märchenhaft-Wunderbaren, bzw. bringen diesen gegen die an Baum und den anderen Erzählungen ihrer Sammlung geschätzte, psychologisch detaillierte, »absolute[] Realität« (Tuschak 1923) in Stellung.

Dass sich ein solch strikter Antagonismus aus Realitätsbezo-genheit, Psychologie und Unwirklich-Übersinnlichem für

die 1920er Jahre indes nicht halten lässt, macht, wenngleich ungewollt, Tuschaks Verweis auf die »telepathischen Möglichkeiten« deutlich, mit denen Baum hier spiele (was sich wohl auf die Verbindung der Nixenfigur zur Natur und zur Toten im See bezieht). Denn die Welle der Begeisterung für paranormale Phänomene, wie spiritistische Sitzungen, bei denen ein menschliches Medium Kontakt mit dem Jenseits aufzunehmen versucht, telekinetische Erscheinungen oder okkulte Praktiken, die »in den Romanen der 1920er Jahre omnipräsent [sind]« (Polt-Heinzl 2014, 185), wurde gerade durch die nur schwer fassbare, da drahtlos unsichtbar bleibende Funktionsweise der neuen Kommunikationsmedien Telegraf, Telefon und Radio mit ihrer Dislozierung von Sender und Empfänger reaktiviert. Wie fließend die Grenzen zwischen einer modernen Technik auf der Höhe der zeitgenössischen Realität, parapsychologischer Gedankenübertragung und Psychoanalyse dabei geworden sind, zeigt auch Sigmund Freuds Reaktion in seinem 1922 publizierten Vortrag *Traum und Telepathie*: »[...] die Psychoanalyse [kann] das Studium der Telepathie fördern, indem sie mit Hilfe ihrer Deutungen manche Unbegreiflichkeiten der telepathischen Phänomene unserem Verständnis näher bringt [...]« (Freud 1922, 22).

Tuschak und Wiegler verfehlen so zudem den für viele Texte Baums typischen Charakter der Synthese. Denn die im österreichisch-süddeutschen Raum zwischen 1900 und den 1920er Jahren angesiedelte Nixen-Erzählung *Das Wunder* stellt auch stilistisch eine bereits an Amerikas Unterhaltungsindustrie orientierte, neusachliche Vermarktung ihrer außergewöhnlichen Protagonistin ebenso kritisch aus wie die tradierte Sensationslust des Zirkus und Wiener Klischees der Jahrhundertwende, etwa den durch Arthur Schnitzler popularisierten Vorstadt-Typus des »süßen Mädels« oder den »übergemütlichen Heimatkitsch« und die »konfektionelle Dudelfolklore« (Klotz 1991, 603, 572) von Alt-Wiener Operettenhits Edmund Eyslers oder Heinrich Reinhardts. Dies wird darüber hinaus kombiniert mit verschiedenen, z.T. eben-

falls bereits zu Reklamezwecken genutzten Mythen und Märchen (einem der bevorzugten Lesestoffe der Autorin; vgl. Baum 2019, 555), vornehmlich von Wasserfrauen und weiblichen Wasserleichen. Die gattungs-, medien- und länderübergreifenden Allusionen und Verflechtungen (vgl. dazu jeweils die Stellenkommentare) rufen hier nicht nur Hans Christian Andersens Kunstmärchen *Die kleine Meerjungfrau* (*Den lille Havfrue* 1837) auf, wie ein Jahr zuvor schon in Baums Roman *Die Tänze der Ina Raffay* (1921, 102–190), sondern reichen jetzt u.a. von der griechischen Meeresnymphe Thetis (›Silberfüßchen‹), der mittelalterlichen Sagengestalt der Melusine, ihrem slawischen Pendant der Rusalka (›Nixe Ringelhaar‹), Paracelsus' Elementargeist der Undine und deren romantischer Märchenadaption durch Friedrich de la Motte Fouqué, über die vor allem durch Heinrich Heines Gedicht bekannt gewordene Rheinnixe Loreley bis zu den ›schönen‹, Weiblichkeit mit Tod überblendenden Wasserleichen Ophelia aus William Shakespeares Drama *Hamlet* (1601/02) und der nach 1900 populär werdenden ›Unbekannten aus der Seine‹ (›L'Inconnue de la Seine‹). Sehnsucht und Fremdheit des Weiblichen in einer patriarchalisch geprägten Kultur sowie die Umkehrung des Beseelungsmotivs der Undine-Gestalt zur Anklage einer seelen- und herzlosen, kunstlos-›gewöhnlichen‹ sowie burschenschaftlich verankerten (Männer-)Welt namens Heinz weisen zudem auf Jean Giraudoux' *Ondine* (1939) und Ingeborg Bachmanns *Undine geht* (1961) voraus, deren männlicher Protagonist einen ebensolchen Allerweltsnamen, nämlich Hans, trägt.

In ihrer exzessiven Intertextualität und -medialität, die keine »Einflußangst« (Bloom 1995) zu kennen scheint, etabliert Baums Text daher gerade eine ›wissende‹, d.h. selbst-reflexive, autopoietische Form moderner Fantastik, die das Wunderbare nicht mehr ausschließlich mittels seiner direkten Evokation erzeugt, sondern in der das Unwirkliche »in der Wiederholung [...], im intertextuellen Akt selbst provoziert erscheint« (Brittnacher/May 2013, 191) – so, wie Michel Fou-

cault dies, noch allein auf die Literatur bezogen, am Beispiel Gustave Flauberts beschrieben hat:

Das Chimärische entsteht jetzt auf der schwarzen und weißen Oberfläche der gedruckten Schriftzeichen, aus dem geschlossenen staubigen Band, [...] man schöpft [das Phantastische] aus der Genauigkeit des Wissens; [...]. Das Imaginäre konstituiert sich nicht mehr im Gegensatz zum Realen, um es abzuleugnen oder zu kompensieren [...]. Es ist ein Bibliotheksphänomen. (Foucault 1993, 160)

Literarhistorisch lässt sich Baums Nixen-Erzählung *Das Wunder* zwischen den zeitgenössischen europäischen Avantgarden ansiedeln, den vorgängigen Parabeln des Symbolismus über die Abgrenzung von (Alltags-)Leben und (künstlerischer) Imagination, wie etwa in Heinrich Manns titelverwandter und in seiner Binnenerzählung gleichfalls an einem See spielender Novelle *Das Wunderbare* (1897), sowie den auf die rein assoziativen Traumwelten des Surrealismus vorausweisenden Texten, wie Franz Hellens' *Mélusine* (1920).

Dabei vertritt Baums Erzählung die vermittelnde Position eines der Neuen Sachlichkeit verwandten Magischen Realismus (vgl. Krappmann 2013). Dessen schon in der Wortverbindung liegendes Oxymoron realer und irrealer Elemente betont *Das Wunder* in zweifacher Weise: durch die Doppeldeutigkeit des Titels (Märchenhaft-Wunderbares und Wunder der Reklame) sowie durch die Zweiteilung in Rahmen- und Binnenerzählung. Überwunden wird diese durch die natur- und kunstaffine Figur des ebenfalls nicht der körperlichen Norm entsprechenden Außenseiters Lavendel, einer menschlich-männlichen Spiegelfigur der Protagonistin und außerdem Erzähler der Geschichte, wie sich am Ende herausstellt.

Der Schluss insistiert zudem auf der gleichnishaften ›Wahrheit‹ der Fiktion im Sinne literarischer Beglaubigungsformeln eines ›Po(i)etischen Realismus‹, wie er sich schon in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts herausgebildet hat (vgl.

Korten 2009, 69 f.). Das Aufeinandertreffen ›poetischer‹ und ›realistischer‹ Aspekte sorgt in Baums tragisch endendem Text durchaus auch für komische Momente. Dies zeigt vor allem die erste Gesprächsszene zwischen der namenlosen bzw. mit kulturgeschichtlich verankerten Fantasienamen der Männer überfrachteten Nixenfigur und ihrem zukünftigen Manager mit dem amerikanisch klingenden Namen Bratt: resultiert das permanente aneinander Vorbeireden der beiden doch aus der Konfrontation ihrer surrealen Existenz mit seinem sachlichen, durch Anglizismen (›professional‹, ›Bluff‹, ›well‹) charakterisierten Geschäftssinn.

Stellenkommentar

ihr schlafendes und erlöstes Gesicht] Anspielung auf den nach 1900, vor allem in den 1920/30er Jahren populär werdenden Großstadtmythos der ›Inconnue de la Seine‹. Bei der ›Unbekannten aus der Seine‹ soll es sich um eine Selbstmörderin aus Liebeskummer gehandelt haben, deren schlafende und geradezu lächelnde Gesichtszüge über Reproduktionen ihrer angeblichen Totenmaske weite Verbreitung, vielfache literarische Verarbeitung (u.a. 1910 in Rainer Maria Rilkes Roman *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* oder 1933 in Ödön von Horváths Tragikomödie *Die Unbekannte aus der Seine*) und Vermarktung erfuhren (vgl. Bertschik 2013b). Auf die griechische Mythologie geht zudem die Vorstellung vom Schlaf (Hypnos) als Bruder des Todes (Thanatos) zurück.

Nixenwesen] Sagen- und fabelhaftes weibliches Wasserwesen mit besonderen Fähigkeiten in Menschengestalt, aber oft mit Körperteilen, die (wie vor allem der Unterleib) auf die Herkunft aus dem Wasser hinweisen; seit der Antike kulturübergreifend durch volkstümliche wie literarische Quellen verbreitet (vgl. Schmitz-Emans 2013, 357–360). Häufig streben Wasserwesen nach Liebesbeziehungen zu Menschen, welche in der Regel jedoch unglücklich, wenn nicht gar tödlich enden. Durch Paracelsus' Elementargeist Undine aus seinem *Liber de nymphis* (1566) wird das Motiv eines durch Heirat möglichen Seelengewinns der Wasserfrau eingeführt, wie es auch Friedrich de la Motte Fouqué in seinem Kunst-

märchen *Undine* (1811) – »einer Art Prototyp der literarischen Wasserfrau« (Schmitz-Emans 2013, 359) – und Hans Christian Andersen in *Die kleine Meerjungfrau* (*Den lille Havfrue* 1837) aufnehmen. Die vielfältigen Variationen des Undine-Stoffs reichen bis zu Walt Disneys Zeichentrickfilm *Arielle, die Meerjungfrau* (*The Little Mermaid* 1989) und Christian Petzolds Berliner Spielfilm *Undine* (2020).

Silberfüßchen] Als »silberfüßig« wird die griechische Meeresnymphe Thetis, die Schönste der Nereiden, eine der zahlreichen Töchter des Meeresgotts Nereus, beschrieben (vgl. Grimm, Bd. 16, Sp. 1001).

Nixe Ringelhaar] *Mein gold'nes Ringelhaar* ist ein Lied der weiblichen Naturgeister aus Antonín Dvořáks erfolgreichster Oper *Rusalka*, 1901 am Tschechischen Nationaltheater in Prag uraufgeführt (vgl. Kloiber/Konold 1994, 193–196). Das Libretto von Jaroslav Kvapil basiert auf Volksmythen über die slawische Nixe Rusalka, der geisterhaften Erscheinung einer gewaltsam zu Tode gekommenen Frau, die Männer verführt und ertränkt, schließt jedoch vor allem an die Undine-Erzählungen von Friedrich de la Motte Fouqué und Hans Christian Andersen an (s. Nixenwesen]). Daher wird Dvořáks Oper, die aus der Sicht der Wasserwesen erzählt und mit dem Untertitel *Lyrisches Märchen* versehen ist, auch als »tschechische Undine« bezeichnet.

Blumentöchterchen] In Hans Christian Andersens Kunstmärchen *Däumelinchen* (*Tommelise* 1835) wird die winzige Titelfigur in einer Blüte geboren, später auf einem Seerosenblatt gefangen gehalten und schließlich zur Königin der Blumen gekürt.

Reiter] Fahnenmast.

Spiegel] Der Spiegel gehört zu den Accessoires der verführerischen, in Meeresnähe situierten Sirenen, die in der griechischen Mythologie zunächst als Vogel-, später als Fischfrauen dargestellt werden (vgl. Müller-Adams 2000, 48; Schmitz-Emans 2013, 357 f.). Der Spiegelvergleich bezieht sich hier aber auch auf den griechischen Mythos von Narziss, der sich in sein eigenes Spiegelbild im Wasser verliebt, und legt so eine Verbindung zwischen Nixe und Selbstmörderin nahe, worauf auch mehrfach durch die Figur Lavendel hingewiesen wird.

sie kämmt sich mit goldenem Kamme und singt ein Lied dabei] Nahezu wortgetreues Zitat (»Sie kämmt es mit goldenem Kamme /

Und singt ein Lied dabei«) aus Heinrich Heines Loreley-Gedicht in seinem *Buch der Lieder* (1827, *Die Heimkehr*, Nr. II: *Ich weiß nicht was soll es bedeuten*, IV/1–2). In Vicki Baums in Amerika entstandener Filmskizze *The life of Heinrich Heine* dient es dann als Leitmotiv deutscher (Exil-)Erinnerung (vgl. AdK, Nr. 34, 33 unpag. Bl.). Schönheit des »goldenen Haares« und verführerischer Gesang der auf dem Rheinfelsen Loreley sitzenden Nixe bringen dem vorbeifahrenden Schiffer den Tod. Heine schließt damit an den in Homers *Odysee* (8./7. Jh. v. Chr.) literarisierten Mythos von den tödlichen Sirenen an, wobei die Tätigkeiten des Kämmens und Singens auch auf weibliche Kunstfertigkeit verweisen (vgl. Müller-Adams 2000, 45–47). Die Loreley wird in vielen Texten des 19. Jahrhunderts nicht nur zur Symbolfigur für Liebe, Sinnlichkeit, Verlockung sowie Kunst und Dichtung, sondern im Zeitalter des beginnenden Massentourismus auch »zum Logo touristisch ausgebeuteter Rheinromantik« (Schmitz-Emans 2013, 360). Ein Beispiel dafür findet sich gleich zu Beginn des Hochstaplerromans *Felix Krull* von Thomas Mann, dem Baums Novellenband von 1922 gewidmet ist: Schon der Vater von Felix Krull wird als Schaumschläger und Etikettenschwindler charakterisiert, der im Rheingau einen minderwertigen Sekt namens »Loreley Extra Cuvée« produziert und damit Bankrott macht. Stolz auf seine entfernte französische Herkunft, lässt er – ähnlich wie Baums Fürst Heinz mit seinen aus dem Französischen stammenden Wendungen (»goutiere«, »Tick«) – immer wieder Gallizismen (u.a. »goutiere«) in seine Rede einfließen. Von diesem ersten Teil des *Felix Krull* erschienen Bruchstücke schon seit 1911, das ganze *Buch der Kindheit* dann, zeitgleich mit Baums Novellenband, 1922 im Wiener Rikola-Verlag (vgl. Sprecher 2015, 81, 84).

Falstaff] Die literarische Figur Sir John Falstaff tritt erstmals in mehreren Dramen William Shakespeares auf, u.a. in *Die lustigen Weiber von Windsor* (*The Merry Wives of Windsor* 1602). Hier überschätzt sich Falstaff als betrügerischer Frauenheld, sein Name wird daher für männliche Angeber und Genießer verwendet.

Süßen Mädels] *Das süße Mädel*: Operette von Heinrich Reinhardt, Libretto von Alexander Landesberg und Leo Stein, UA 1901 im Wiener Carltheater. Mehrere Lieder daraus erreichten beim zeitgenössischen Publikum nahezu Schlagerstatus. Die Figuren Mizzi und Fanny werden als »süße Mädel« bezeichnet, ein Wiener

Frauentyp der 1890er Jahre, popularisiert durch Werke Arthur Schnitzlers. Die Vorstellung vom ›süßen Mädel‹ meint eine sexuell zugängliche junge Frau aus einfachen Verhältnissen der Wiener Vorstadt, die als Geliebte von Männern aus gehobeneren Gesellschaftsschichten fungiert, jedoch (analog zu den Freundinnen von Vicki Baums Fürst Heinz) ohne Aussicht auf Legitimation ihres Verhältnisses durch Heirat (vgl. Janz 1977).

Küssen keine Sünd' sei] Walzerlied und größter Hit aus Edmund Eyslers Operette *Bruder Straubinger*, Libretto von Moritz West und Ignaz Schnitzer, UA 1903 am Theater an der Wien. Mit dem Lied *Küssen ist keine Sünd'* finden der Rosengärtner Straubinger und seine einstige Braut Marie wieder zueinander, da Marie mittlerweile (ähnlich wie Vicki Baums Nixenfigur) als eine besondere Attraktion, nämlich als ›wildes Mädchen‹ Oculi, in einer Schau-bude auftritt.

lavendelblau] Mit dieser Pflanzenfarbe, die an Novalis' ›blaue Blume‹ aus seinem Romanfragment *Heinrich von Ofterdingen* (1800/02) erinnert, werden zur Charakteristik der Figur Lavendel Aspekte romantischer Sehnsucht, Liebe und das Streben nach Unendlichkeit, aber auch der Melancholie (›blue‹) aufgerufen.

Kavaliersflügel] Ehemaliger Pferde- und Kutschentrakt eines Schlosses.

Glanzschnitten] Lackschuhe.

Alvine] Weibliche Form von ›Alwin‹, stammt vom germanischen Namen ›Alboin‹ ab, mit der Bedeutung: Freund der Albe bzw. Elfe, einem Naturgeist.

Kantus] Studentensprachl. für: Gesang.

Shagpfeife] Pfeife mit relativ niedrigem, rundem Kopf, in der Feinschnitttabak (Shag) für Zigaretten geraucht wird.

Impresario] Im deutschsprachigen Raum nicht mehr verwendete Bezeichnung für: Künstleragent, Intendant.

Melusinenwalzer] *Melusinen-Walzer*: Klavierstück aus dem Ballett *Melusine* (1882) von Franz Doppler sowie komisches Streichquartett von Antonín Rázek (1852–1929). Melusine ist die mythologisch begründete Ahnfrau des Adelsgeschlechts der Herren von Lusignan, Herrscher von Poitou, und eine bis ins 20. Jahrhundert in Europa weitverbreitete Sagentgestalt des Mittelalters, bei der sich keltische Mythen, antike Überlieferung und christliche Deutung überlagern (vgl. Müller-Adams 2000, 49–53). Im Kern geht

es um die sogenannte Mahrtenhe zwischen dem hybriden Wesen der Schlangen- bzw. Fischfrau Melusine und ihrem menschlichen Ehemann. Dieser bricht das Betrachtungstabu, sie nicht verhüllt beim Baden in ihrer wahren Gestalt sehen zu dürfen, woraufhin sie verschwindet und in ihre Feenwelt zurückkehrt.

Wasserpantomime] Seit Mitte der 1880er Jahre aufkommende Zirkusattraktion mit Fontänen, Booten und Kunstschwimmerinnen als sogenannten Badenixen (vgl. Kirschnick 2012, 83 f.); 1910 z.B. auch im Wiener Prater vom Circus Busch präsentiert, als Wasserballett in den Revuefilmen und Aqua Musicals Hollywoods der 1940/50er Jahre beliebt (u.a. *Badende Venus/Bathing Beauty* mit Esther Williams 1944). Schon Hans Christian Andersen beschreibt in *Die kleine Meerjungfrau* (*Den lille Havfrue* 1837) die Fortbewegung seiner Meerjungfrauen als eine Art Formationschwimmen (Arm in Arm in einer Reihe), was als Sportart des Synchronschwimmens bzw. Artistic Swimming mittlerweile etabliert ist.

Die schöne Melusine] *Das Märchen von der schönen Melusine*: Konzert-Ouvertüre von Felix Mendelssohn Bartholdy nach der Melusinen-Sage (s. Melusinenwalzer]), UA der überarbeiteten Fassung 1835 im Leipziger Gewandhaus.

Prinz von Wales] Prince of Wales: seit dem 14. Jahrhundert traditionell der Titel des Thronfolgers der meisten britischen Monarchen, Kronprinz.

Mit Mißgeburten ist heute nichts mehr zu verdienen ... so ganz in Ordnung ist keiner] Von der Norm abweichende, außergewöhnliche Körper (selbst von angeblichen Wassermännern und -frauen; vgl. Schmitz-Emans 2013, 359) sind mit der dominierenden Schaulust seit dem 18. Jahrhundert in Tiergehegen, Völkerschauen sowie sogenannten Freak- und Sideshows im Zirkus ausgestellt worden, häufig als einzige Möglichkeit ihres Überlebens (vgl. Brittnacher 2020). Wurden durch eine solche Störung der Ordnung Normativitätskonzepte ex negativo befestigt, verfolgt Vicki Baum hier, im Unterschied zu ihrem hochgeschätzten Roman *Ulle, der Zwerg* zwei Jahre später (1924) (vgl. Baum 2019, 392 f.), eine in der künstlerischen Darstellung »monströse[r] Gestalten« verbreitete »romantische« Narration (Brittnacher 2020, 208). Diese beklagt »das Schicksal des Besonderen in einer mediokren Welt« und prophezeit ihm »eine trostlose Zukunft« (Brittnacher 2020, 208). Mit Tod

Brownings Zirkusfilm *Freaks* (1932) verbindet Baums Erzählung zudem die für Toleranz plädierende Aussage, dass eigentlich alle Zirkusartisten »Normabweicher« und die »Unterschied[e] zwischen Freaks und Artisten [...] bestenfalls graduell« seien (Brittnacher 2020, 218).

Jorinde] *Jorinde und Joringel*: Nr. 69 der *Kinder- und Hausmärchen* der Brüder Grimm (EA 1812), geht auf die Binnenhandlung in Johann Heinrich Jung-Stillings autobiografischem Roman *Henrich Stillings Jugend* (1777) zurück, dort erzählt von der Tante Mariechen (vgl. KHM 1980, Bd. 3, 473). Nahe dem Schloss einer alten Zauberin wird Jorinde in eine Nachtigall verwandelt. Ihr Geliebter Joringel kann sie schließlich mithilfe einer blutroten Blume erlösen, von der er geträumt hat und die eine Perle bzw. einen Taupfropfen in ihrer Mitte trägt. Jung-Stilling wurde von Thüring von Ringoltingens Version der *Melusine* (1456) beeinflusst, sein Märchen soll zudem auf die Konzeption der »blauen Blume« in Novalis' *Heinrich von Ofterdingen* (1800/02) weitergewirkt haben.

Troß und Trubel] Lustig-lärmendes Gefolge.

ihre Sohlen schmerzten ... einen schönen Gang hat] Anspielung auf Hans Christian Andersens *Die kleine Meerjungfrau* (*Den lille Havfrue* 1837), wo die Umwandlung des Fischeschwanzes in Menschenbeine der Nixe starke Schmerzen bei ihrem als anmutig-schwebend charakterisierten Gang verursacht.

Verbindung] Studentenverbindung: zumeist männlicher, im Verlauf des 19. Jahrhunderts und der 1920er Jahre konservativ-nationalistisch ausgerichteter Verband von Studierenden und Alumni einer Hochschule, deren Traditionen z.T. bis ins Mittelalter zurückreichen.

Über der Herrenstirne war eine Säbelnarbe rot gezeichnet] Schmiss: ein beim traditionellen Fechtkampf, der Mensur, von schlagenden Studentenverbindungen (s. Verbindung) erhaltene Schnittenarbe als Tapferkeitszeichen und akademisches, erotisch attraktiv wirkendes Statussymbol. In politischen Karikaturen und satirischer Literatur seit Ende des 19. Jahrhunderts bis in die 1920/30er Jahre hinein als stereotypes Attribut für eine reaktionäre Haltung verbreitet, so etwa in Heinrich Manns Roman *Der Untertan* (1914/18).

Polonäse] Prozessionsstanz, ursprünglich aus Polen, wurde ab 1730 in den Ballsälen europäischer Adelshöfe populär.

Petersbrunn] 1625 erbautes Lustschloss in Salzburg, aber auch Stadtteil im oberbayerischen Starnberg.

Orchestrionklänge] Klänge eines mechanischen Musikautomaten, der den Zweck hatte, möglichst ein ganzes Orchester zu imitieren. Um 1926 führten die neuen Technologien Rundfunk und elektrischer Schallplattenspieler zum Einbruch des Orchestrionverkaufs und kurze Zeit später zur Einstellung der Produktion.

wimpelte] Dichterisch veraltet im Sinne von: flatterte (vgl. Grimm, Bd. 30, Sp. 227).

Moselwein] Als lieblich-leichter Weißwein (Riesling) bekannt.

Brummbaß] Bassgeige.

»Fräulein, darf ich in Eurem Schoße liegen?« fragte er wie Hamlet] Leicht abgewandeltes Zitat (»Fräulein, soll ich in Eurem Schoße liegen?«) aus William Shakespeares Drama *Hamlet* (1601/02, III/2) in der Übersetzung August Wilhelm Schlegels (hier evtl. vermischt mit der Ansprache Gretchens durch Faust in der ersten »Straßen«-Szene von Johann Wolfgang Goethes *Faust I* [1808]: »Mein schönes Fräulein, darf ich wagen, / Meinen Arm und Geleit Ihr anzutragen?«). Kurz vor der Aufführung eines Theaterstücks, das Claudius seinen Königs- und Brudermord stellvertretend vor Augen führen soll, sucht Hamlet mit diesen Worten die Nähe seiner Geliebten Ophelia. Sie ertränkt sich aus Verzweiflung, nachdem Hamlet versehentlich ihren Vater getötet hat und nach England verbannt worden ist. In der Schilderung ihres Todes vergleicht die Königin Ophelias Kleider mit Sirenen, die sie zunächst über Wasser halten, während sie selbst dazu singt (IV/7). Das auf diese Beschreibung bezugnehmende Gemälde *Ophelia* (1852) des präraffaelitischen Malers John Everett Millais hat mit zur Verbreitung der »chiasmischen Beziehung der als Tod versinnbildlichten Frau zum als Frau versinnbildlichten Tod« beigetragen (Bronfen 1994, 299, 315), da patriarchalischen Kulturen »der weibliche Körper als Inbegriff des Andersseins, als Synonym für Störung« gelte (Bronfen 1994, 10).

As-Dur] Tonart, die häufig als warm und weich, ja »verklärt« beschrieben wird.

Der letzte Tag (1922)

Textgrundlage und Publikationsgeschichte

Der Text folgt dem für diese Edition verwendeten ersten Buchdruck aus Vicki Baums Novellensammlung *Die andern Tage* von 1922 (S. 255–319). Ein weiterer Buchdruck erfolgte in der gleichnamigen Sammlung ihrer Novellen von 1931 (S. 123–174). In der täglich erscheinenden Morgenausgabe der *Vossischen Zeitung* wurde vom 16.2.–1.3.1922 ein erster un-selbstständiger Abdruck des Textes in zwölf Folgen (o. S.) publiziert.

Während sich die beiden Buchdrucke in erster Linie in Rechtschreibung, Interpunktion, Hervorhebung einzelner Wörter und Rücknahme von Austriazismen unterscheiden, finden sich im Zeitungsdruck darüber hinaus einige bedeutungsvariierende Wortabweichungen sowie eine andere Absatzgestaltung (die sechs kapitelähnlichen Unterteilungen sind hier zudem nummeriert). Vor allem in den letzten beiden Abschnitten, Hannes Rassiems Aufenthalt beim alten Kapellmeister und seiner Tochter Eva sowie Rassiems letzter Zugfahrt, fehlen in der Zeitungsfassung ausführlichere Passagen, die die erotische Annäherung zwischen ihm und Eva sowie Rassiems Entscheidung zum Selbstmord und seinen Abschied von der Welt näher beleuchten. Andererseits enthält der Zeitungsdruck Ergänzungen, die den Abstieg des Tenors stärker verdeutlichen, insbesondere durch die ausführlichere Schilderung und Kommentierung seiner zusätzlichen Gesangsdarbietung aus Richard Wagners romantischer Oper *Lohengrin* (1850) im Hause und auf Wunsch des Kapellmeisters:

»Die Gralserzählung,« sagte Hannes Rassiem, und im gleichen Augenblick wurde seine Kehle schon eng und brennend trocken vor Erregung. Er sang die Gralserzählung, er begann und es ging nicht; er sang, versagte, scheiterte noch einmal; brach ab, mitten drinnen und mit einem durchaus

mißglückten und dilettantischen Tongebilde. (Vossische Zeitung, Morgenausgabe, 28.2.1922, o. S.)

Themen und Strukturen

Mit ihrer »meisterhaft erzählt[en]« (Tuschak 1923), ebenso »echt« wie »lyrisch zarte[n]« Novelle *Der letzte Tag* liefert Vicki Baum »ein melancholisches Nachspiel« zu ihrem 1920 erschienenen Roman *Der Eingang zur Bühne*, wie schon die zeitgenössische Literaturkritik bemerkt (Wiegler 1923). Denn Hannes Rassiem, von dessen Misserfolg im Alter und seinem Selbstmord in der zwei Jahre später publizierten Erzählung nun »Bericht erstattet wird«, heißt auch der berühmte Tenor in Baums Roman. Er ist hier Gesangslehrer der in ihn verliebten Studentinnen Elis und Dima am Wiener Konservatorium und trägt Züge der von Baum selbst verehrten Musikerpersönlichkeiten aus ihrer Ausbildungszeit zur Harfenistin (vgl. Nottelmann 2007, 69): dem Heldentenor Leo Slezak (1873–1946) und dem vielseitig musikalisch tätigen Carl Lafite (1872–1944). Als Musikerin spielte Baum dann u. a. die Harfenpartien in Opern Richard Wagners, so 1914 in Berlin in seinem Zyklus *Der Ring des Nibelungen* sowie im selben Jahr im Frankfurter *Tannhäuser*, und unterrichtete an dem von Lafite 1909 mitbegründeten Neuen Wiener Konservatorium (vgl. Nottelmann 2007, 53, 60). Der Handlungsort in *Der letzte Tag*, die fiktive, »mittelgroße Residenzstadt« Neuenburg, trägt zudem Züge Hannovers, wo Baum von 1919 bis 1923 mit ihrer Familie lebte, da ihr Ehemann Richard Lert als Erster Kapellmeister am Opern- und Schauspielhaus tätig war. Zuvor war er als Operndirektor am Stadttheater Kiel beschäftigt gewesen, worauf in Baums Erzählung wohl die Nachfrage des Oberspielleiters nach einem vorherigen Kieler Engagement Hans Hansens anspielt.

Neben diesen, für Baums Werke typischen, autofiktional-intratextuellen Bezügen variiert *Der letzte Tag* vor allem Intertexte aus dem Frühwerk Thomas Manns, dem Baums Novellen-

ausgabe von 1922 auch gewidmet ist – eine »Verwandtschaft« beider Autoren, auf die bereits der Rezensent Hans Sturm (1923) hingewiesen hat, insbesondere zu dieser Novelle aus der Sammlung *Die andern Tage*. Konkrete Bezüge lassen sich dabei zu Manns Erzählungen *Tristan* und *Tonio Kröger* von 1903 sowie zu seiner Novelle *Der Tod in Venedig* (1912) erkennen, an welche auch Baums im Spätsommer 1922 fertiggestellte Adoleszenzgeschichte *Bubenreise* anschließt, die in Venedig angesiedelt ist (vgl. Nottelmann 2007, 78; Blumesberger 2013).

Denn während die große männliche Solopartie des Tristan aus Wagners, im Zentrum von Manns gleichnamiger Erzählung stehender Oper *Tristan und Isolde* einst zu den international erfolgreichen Paraderollen von Baums Protagonisten in *Der letzte Tag* gehörte, verweist sein Klurname Hans Hansen auf den bei Mann so genannten Jugendfreund Tonio Krögers, welcher in allem das Gegenteil des Titelhelden verkörpert. Hans steht für die Sehnsucht des vergeistigten Dichters Tonio nach dem Lebendigen, Glücklichen und Gewöhnlichen – also eigentlich eher für Aspekte, die in Baums Text mit Hansens jüngerem Konkurrenten verbunden werden, dem Sänger Schmitt aus Bielefeld mit seinem »sorglose[n], unbekümmerte[n], rohe[n]« (195) und vom mittlerweile gereiften Protagonisten verabscheuten Wesen. Darüber hinaus ist die kosmetische Verjüngungsprozedur von Baums 50-jährigem Opernsänger einerseits an die »heilsame Toilette« des gleichaltrigen Majors a.D. aus Johann Wolfgang Goethes Erzählung *Der Mann von fünfzig Jahren* (1829) angelehnt (vgl. dazu ausführlicher den Stellenkommentar). Andererseits sind aber auch Parallelen zum 53-jährigen Schriftsteller Gustav von Aschenbach aus Manns *Tod in Venedig* erkennbar, der sich vom Friseur seines Hotels schminken und die Haare färben lässt, um jugendlicher und attraktiver auf den Teenager Tadzio zu wirken. Aschenbach unterscheidet sich dadurch am Ende kaum von dem bunt gekleideten, geschminkten Greis mit Perücke, gefärbtem Bärtchen und künstlichem Gebiss, den er auf seiner Hinfahrt nach Venedig noch entsetzt beobachtet hatte.

Mit *Tod in Venedig* erreicht Manns Reflexion über Kunst, Literatur, Geist und Leben ihren Höhepunkt, deren ästhetizistische Trennung auch in *Tonio Kröger* und *Tristan* (hier zudem in parodistischer Auseinandersetzung mit dem Wagner-Kult) verhandelt wird. Der vordergründig ebenso in Baums Text aufgenommene Antagonismus von Kunst und Leben, Alter und Jugend, Geist und Naivität über die Figurenpaare Rassiem–Schmitt bzw. Hannes–Eva wird bei ihr aber zum einen durch nicht ganz eindeutige Zuweisungen durchkreuzt. So trägt der ›wissende‹ Künstler Rassiem/Hansen bei ihr den Namen seines lebensfroh-naiven Gegenparts bei Mann und wird darüber hinaus als ›Womanizer‹ beschrieben. Zum anderen werden solche Gegensätze als Konflikte unterschiedlicher Gesangsauffassungen, Opernstile und Theatermodelle zwischen Tradition (Schmitt) und Innovation (Rassiem/Hansen) in die Sphäre der Kunst bzw. Musik selbst transferiert.

Die Entwicklung von Baums Heldentenor scheint dabei an diejenige Enrico Carusos angelehnt zu sein, den internationalen, ebenfalls bis nach Amerika engagierten Startenor, der 1921, also nur ein Jahr vor dem Erscheinen von Baums Erzählung, starb und unter großer öffentlicher Anteilnahme beigesetzt wurde. Caruso, der später u. a. auch in Baums Opernroman *Die große Pause* (1941) erwähnt wird (vgl. Baum 1980, 13), war berühmt für seinen baritonalen Stimmklang und seine Bühnenpräsenz. Zunächst ein Vertreter der alten italienischen Schule des Belcanto, etablierte er einen neuen, beispielhaften Gesangsstil, bei dem nicht mehr der schöne und mit eigenen Ausschmückungen versehene Vortrag des Sängers im Vordergrund stand, sondern die musikalisch-dramatische Gestaltung der jeweiligen Figur. Eine ähnliche Entwicklung nimmt auch Baums Protagonist, der erst mit der zunehmenden Erfolglosigkeit im Alter beginnt, seine Rollen bewusst zu durchdenken, zu formen und neu zu interpretieren. Dadurch unterscheidet er sich von seinem jüngeren Konkurrenten Schmitt, der zwar einzelne Töne beinahe in der Höhe früherer Kastraten, jedoch ohne Technik, Stil oder Verständnis für die Rolle und den Zusammenhang des Werks

erzeugen sowie lediglich mit stereotypen, von ihm selbst gering geschätzten Gesten begleiten kann.

Rassiem/Hansen wird darüber hinaus in erster Linie mit Partien aus Opern des musikalischen Erneuerers Wagner (Tristan, Walther von Stolzing, Siegfried, Parsifal, Siegmund), dem zunächst von Wagner bewunderten Giacomo Meyerbeer (*Die Afrikanerin*), dem gleichfalls musikdramatisch ausgerichteten Spätwerk Guiseppe Verdis (*Othello*) und dem romantischen Liederzyklus Franz Schuberts (*Winterreise*) in Verbindung gebracht. Insbesondere in den Zitaten und Figuren aus *Othello* (»Du liebtest mich, weil ich Gefahr bestand, ich liebte dich um deines Mitleids willen – «, 215) und der *Winterreise* (Wanderer, Leiermann) spiegeln sich auch die kurze Beziehung zwischen Eva und Hannes sowie dessen hoffnungsloser Weg in den Tod wider (vgl. die jeweiligen Stellenkommentare). Demgegenüber bedient der Jugendliche Heldentenor Schmitt eher die Form der alten italienischen Nummernoper, an der sich mit Gaetano Donizettis *Torquato Tasso* und Verdis *Troubadour* auch der Spielplan des Neuenburger Theaters orientiert, wo beide Sänger sich beworben haben. Durch seine Zuschauerlogen im Stil eines höfischen Barocktheaters verweist diese neue Wirkungsstätte Schmitts bereits architektonisch in die Vergangenheit, während sich die Erinnerungen von Rassiem/Hansen und dem alten Kapellmeister auf Wagners innovativ gestaltetes Festspielhaus in Bayreuth konzentrieren (vgl. dazu den Stellenkommentar).

Mit seiner Konfrontation unterschiedlicher Musikrichtungen, der Wagner-Begeisterung sowie der Aufnahme und gleichzeitigen Durchkreuzung topischer Kunst-Leben-Antagonismen schließt Baums Novelle *Der letzte Tag*, welche durch die genaue Kenntnis der Autorin zugleich Einblicke in Strukturen und Jargon des zeitgenössischen Musiktheaterbetriebs erlaubt, an ihre ebenfalls tödlich endende Erzählung *Raffael Gutmann* an. Eine Beziehung beider Texte wird zudem durch ihre rahmende Anordnung in Baums Novellensammlung *Die andern Tage* von 1922 unterstrichen, die mit *Raffael Gutmann* be-

ginnt und mit *Der letzte Tag* endet. In ihre Novellensammlung *Die Strandwache* (1953) wollte die Autorin den *Letzten Tag* indes nicht mehr aufnehmen, er sei »etwas zu juvenil und suess« (Brief Baum an J.C. Witsch, 29.3.1952, HASTK-RBA, Best. 1514, A 8, [Bl. 1]).

Stellenkommentar

Tristan] Große männliche Solopartie in Richard Wagners, dem keltischen Sagenkreis entstammenden Musikdrama, der Liebestragödie *Tristan und Isolde*, 1865 in München uraufgeführt. David A. Brenner (1997, 118, Anm. 31) sieht hierin Vicki Baums Lieblingsoper von Wagner.

vierten Klasse] Die Deutsche Reichsbahn bot bis 1928 Fahrten in der preisgünstigen, spartanisch eingerichteten vierten Wagenklasse an: Neben wenigen Holzbänken an den Seitenwänden gab es hier nur Stehplätze, weshalb sich Vicki Baums Protagonist dort später auch auf seinem Koffer niederlässt.

Kabarett] Diese zumeist aus Sketchen, Liedern, Parodien u.a. zusammengesetzte Form der Kleinkunst, entstanden Anfang der 1880er Jahre in Paris, erfuhr im Deutschland der 1920er Jahre zwar eine Blütezeit, bedeutet für Vicki Baums Opernsänger jedoch einen künstlerischen Abstieg.

Preislied aus den Meistersingern] Mit dem Preislied (»Morgenlich leuchtend im rosigen Schein«) gewinnt in Richard Wagners 1868 in München uraufgeführter Oper *Die Meistersinger von Nürnberg* der Ritter Walther von Stolzing den auf historischen Quellen der Reformationszeit basierenden Sängerwettstreit um die Hand der Goldschmiedetochter Eva (so heißt bei Vicki Baum auch die Tochter des alten Kapellmeisters). Stolzings Lied vertritt die Position künstlerischer Innovation, mit der sich Wagner selbst identifizierte; seine *Meistersinger* gelten zudem als positiv gestimmtes Gegenstück zur zuvor entstandenen Oper *Tristan und Isolde*; s. Tristan].

Stretta aus dem Troubadour] Effektiv-virtuose Arie (Nr. 11, III/2: »Lodern zum Himmel seh' ich die Flammen«) des Minnesängers Manrico aus Giuseppe Verdis Oper *Der Troubadour* (*Il Trovatore*, Libretto von Salvatore Cammarano und Leone Emanuele Bardare nach dem historischen Drama *El trovador* [1836] von

Antonio García Gutiérrez), uraufgeführt 1853 in Rom. Manrico erfährt hier von der bevorstehenden Hinrichtung seiner vermeintlichen Mutter Azucena, veranlasst durch den Grafen Luna. Dieser ist Manricos Rivale um die Liebe der Gräfin Leonore und entpuppt sich schließlich als sein eigener Bruder. Die verwickelte, im Spanien des 15. Jahrhunderts angesiedelte Handlung der Oper gilt als unklar und unwahrscheinlich (was später auch beim Auftritt des Sängers Schmitt in Vicki Baums Erzählung kritisiert wird), die dramaturgischen Schwächen des Librettos werden jedoch überbrückt durch den mitreißenden Schwung der Musik, die zu den weitverbreitesten von Verdis Werken zählt (vgl. Kloiber/Konold 1994, 889–893).

um eine Quart transponiert] Veränderung der Tonhöhe um vier Tonstufen; hier: nach unten, um tiefer singen zu können.

Bogenlampen] Elektrische Beleuchtung, die seit Ende des 19. Jahrhunderts zunächst als Straßenbeleuchtung die Gaslaternen ablöste.

Juchten] Speziell gegerbtes und eingeöltes, ursprünglich in Russland angefertigtes Leder aus der Haut junger Rinder.

Mark] 1921 entspricht eine Mark etwa der Kaufkraft von 0,50 Euro. Aufgrund der starken Inflation Anfang der 1920er Jahre (im Oktober 1922 wies die Mark nur mehr ein Tausendstel ihres Werts vom August 1914 auf, welcher etwa der Kaufkraft von 6,30 Euro entsprach) sind vergleichende Durchschnittswerte hier jedoch unzuverlässig (vgl. Kaufkraftäquivalente historischer Beträge in deutschen Währungen auf <https://www.bundesbank.de/>, 20.6.2024).

grünlich schimmernd] Grünstich kann auf falsches Färben der Haare hinweisen.

Gummikragen] Um häufiges und teures Waschen zu vermeiden, wurden Hemdkragen in den 1920er Jahren als separate Einzelteile, auch aus strapazierfähigem Material, verkauft.

Kiepen] Geflochtene Tragekörbe.

Eingebündelten] Eingewickelten (vgl. Grimm, Bd. 3, Sp. 159).

D-Zug] Abkürzung für Durchgangszug: Schnellzug, der nur an wichtigen Bahnhöfen hält.

englischen Anzug] Der von England ausgehende Kleidungsstil zeichnete sich durch zweckmäßige Schlichtheit bei Betonung von korrekter Schnittform und Verarbeitung des hier zudem aus England stammenden Stoffs aus (vgl. Wisniewski 1996, 85 f.).

Hans Hansen] Neben der ebenso heißen Jugendliebe Tonio

Krögers aus Thomas Manns gleichnamiger, 1903 publizierter Novelle (s. »Themen und Strukturen«) kann für diese Benennung auch der namensverwandte Opernsänger Paul Hansen (1886–1967) Vorbild gewesen sein. Denn ähnlich wie der Stanzer Schmitt bei Vicki Baum hatte Paul Hansen zunächst als Kupfer-Ziseleur gearbeitet und brillierte dann – wie Baums Hans Hansen – sowohl in Tenor- als auch in tieferen Baritonpartien vor allem in Werken Richard Wagners, etwa als Parsifal (s. Parsifal]) und als Walther von Stolzing in den *Meistersingern* (s. Preislied aus den *Meistersingern*)). Paul Hansen stammte wie Baums Protagonist aus Dänemark und war von 1913 bis 1925 am Deutschen Opernhaus in Berlin beschäftigt, wo er auch zahlreiche Stummfilmrollen wahrnahm, was seine Popularität weiter beförderte.

Coupés] Coupé, veraltet für: Eisenbahnabteil.

Schminkstangen] Ehemalige Darreichungsform von Make-up.

Afrikanerin: O Land so wunderbar ...] *Land so wunderbar* ist das bekannteste Musikstück aus Giacomo Meyerbeers 1865 in Paris uraufgeführter Oper *Die Afrikanerin* (*L'Africaine*, alternativer Titel: *Vasco de Gama*, Libretto von Eugène Scribe). Es handelt sich um die große Arie des portugiesischen Seefahrers Vasco da Gama, Entdecker des südlichen Seewegs nach Indien, im vierten Akt. Die Handlung, in der indirekt die Problematik des Kolonialismus Ende des 15. Jahrhunderts thematisiert wird, wurde nach Meyerbeers Tod durch François-Joseph Fétis von Indien nach Ostafrika verlegt.

Karmin] Aus der Cochenilleschildlaus gewonnener, u.a. in kosmetischen Artikeln verwendeter roter Farbstoff, dessen Hauptbestandteil Karminsäure ist.

Als Hans Hansen seine Toilette beendet hatte, fühlte er sich um zwanzig Jahre jünger] Anspielung auf Johann Wolfgang Goethes Erzählung *Der Mann von fünfzig Jahren*, in ihrer endgültigen Fassung 1829 als Teil seines Romans *Wilhelm Meisters Wanderjahre* oder *Die Entsagenden* veröffentlicht. Goethes Protagonist, ein Major a.D. im selben Alter wie Vicki Baums Hans Hansen, unterzieht sich ebenfalls einer, hier von einem befreundeten Schauspieler empfohlenen, kosmetischen Verjüngungskur, um seiner ihn liebenden Nichte zu entsprechen. Der Verlust eines Vorderzahns, den er im Unterschied zu Baums Protagonist aber nicht ersetzen lässt, hält ihn schließlich von einer Heirat mit ihr ab (er verbindet

- sich stattdessen später mit einer schönen Witwe). Allerdings handelt es sich in Goethes Text um eine »heilsame Toilette« (Dane 1994), die nicht zuletzt einen Prozess der Selbsterkenntnis über Alter und Schönheit in Gang setzt, den Hans Hansen eher vermissen lässt. Darüber hinaus sind Parallelen zum »verjüngenden« Friseurbesuch von Thomas Manns etwa gleichaltrigem Protagonisten in seiner Novelle *Der Tod in Venedig* (1912) erkennbar (s. »Themen und Strukturen«). Baum selbst beschäftigte sich in ihren journalistischen Beiträgen sowie in ihrem literarischen Werk, etwa im Roman *stud. chem. Helene Willfüer* (1928/29) (vgl. Baum 2025, Bd. 2) und in der Komödie *Pariser Platz 13* (1930) (vgl. Baum 2012), wiederholt mit zeitgenössischen Formen, Theorien und »Hypes« der Verjüngung. Dabei widmete sie sich in ihren Modeartikeln für Zeitschriften des Ullstein Verlags Ende der 1920er Jahre auch der männlichen Kleidung und Kosmetik. Sie plädierte für einen gleichberechtigten Zugang und den modernen Anforderungen ihrer Zeit entsprechenden Umgang mit diesen fälschlich als allein »weiblich« angesehenen Bereichen (vgl. Hofeneder 2013, 50).
- Heldentenor] Besonders tragfähige, reife Tenorstimme (oftmals mit baritonaler Färbung), die als männliche Titel- oder Hauptrolle im dramatischen Stimmfach große Orchester übertönen kann. Nahezu alle der hier genannten Opernrollen sind Partien für einen Heldenotenor, mit Ausnahme des Troubadours Manrico (s. Stretta aus dem Troubadour]). Er fällt nur in das Stimmfach des jugendlichen Heldenotenors und wird in seinem Übergang vom lyrischen zum dramatischen Tenor häufig in einem frühen Karrierestadium späterer Heldenotenöre gesungen, wie hier ja auch am fiktiven Fall des Protagonisten Rassiem/Hansen gezeigt.
- Tatarennachrichten] Falschmeldungen; nach der angeblich im Krimkrieg von einem Tataren überbrachten Nachricht vom Fall Sewastopols schon 1854 (statt 1855), was das Geschehen in der Politik und an der Börse stark beeinflusste.
- Siegfried] Große männliche Solopartie in Richard Wagners gleichnamiger Oper über den Sohn des germanischen Zwillingspaars Siegmund und Sieglinde; dritter Teil von Wagners Tetralogie *Der Ring des Nibelungen*, uraufgeführt 1876 im Bayreuther Festspielhaus.
- Tasso] *Torquato Tasso*: Oper von Gaetano Donizetti, uraufgeführt 1833 in Rom. Das Libretto von Jacopo Ferretti basiert u.a. auf

- Johann Wolfgang Goethes gleichnamigem Theaterstück von 1790 über das Schicksal des italienischen Dichters Torquato Tasso (1544–1595) und seine konfliktreiche Rolle in der höfischen Gesellschaft.
- Vokalisieren] Musikstücke, die als ›Lieder ohne Worte‹ nur auf Vokale gesungen werden, etwa zur Übung im Gesangsunterricht.
- Grunt] Vor allem österr. für ›Grummet‹: durch den zweiten (oder dritten) Schnitt innerhalb eines Jahres gewonnenes Heu.
- Oberregisseur] Oberspielleiter: Position zwischen Regisseur und Intendant, trägt die künstlerische Gesamtverantwortung.
- Kapellmeister] Orchesterleiter und Dirigent.
- lyrische Rollen] Lyrischer Tenor: leichte, geschmeidige und beweglich hohe Stimmlage.
- knödelte] Undeutlich und sehr kehlig singen (oder sprechen).
- Depesche] Veraltete Bezeichnung für: Telegramm.
- Vakanz] Unbesetzte Stelle.
- Tabatiere] Österr. veraltet für: Zigarettenetui.
- Walzwerk] Betrieb, in dem Metall, besonders Stahl, bearbeitet wird.
- Stanzer] Veraltete Berufsbezeichnung für einen Arbeiter, der Metall prägt (vgl. Grimm, Bd. 17, Sp. 845).
- gewissen Zimt] Wohl in Berliner Literatenkreisen vor 1880 aufgekommener, wegwerfender Ausdruck für: wertloses Zeug, Unsinn (vgl. Grimm, Bd. 31, Sp. 1370).
- Bayreuther Festspielhaus ... mit seiner feierlichen Kargheit ... die ansteigenden Sitze ... hörte Musik aus verdeckten Tiefen] Nach Plänen von Richard Wagner gestaltetes, 1876 mit der ersten zyklischen Inszenierung seiner Tetralogie *Der Ring des Nibelungen* eröffnetes Opernhaus zur turnusmäßigen Aufführung seiner Hauptwerke. Der zweckmäßig gestaltete Zuschauerraum folgt der antiken Form eines ansteigenden Amphitheaters mit guter Sicht von allen Plätzen, seine (damals noch nicht allgemein übliche) Verdunklung sowie der tiefliegende, verdeckte Orchestergraben beförderten die von Wagner intendierte Konzentration auf das Werk und seine Bühneninszenierung.
- ist geschmissen] Im Theaterjargon: verderben, misslingen lassen.
- Kammersänger] Beruflicher Ehrentitel für Sänger klassischer Musik, mit dem ihre herausragende künstlerische Arbeit anerkannt wird.
- knickebeiniger] Mit krummen, abgeknickten Beinen.

Theatername] Künstlername.

Parsifal] Große männliche Solopartie in Richard Wagners gleichnamiger, dem bretonischen Sagenkreis um König Artus entstammender Oper, angelehnt an Wolfram von Eschenbachs Versroman *Parzival* (um 1210). Es handelt sich um Wagners letztes musikdramatisches Werk, das ausschließlich im Bayreuther Festspielhaus gespielt werden sollte, dort uraufgeführt 1882.

Logenhaus] Logentheater: Gestaltung des Zuschauerraums mit balkonartigen Rängen, die durch sichtbehindernde Trennwände in einzelne Logen unterteilt sind; typisch für das höfische Barocktheater mit seiner direkt der Bühne gegenüber befindlichen Fürstenloge.

Firnis] Schnell trocknendes, als Schutzschicht aufgetragenes, farbloses Öl.

Gasse] In der Theatersprache ursprünglich die Bezeichnung für die Räume zwischen den seitlich einschiebbaren Kulissen barocker Bühnen.

Prospekt] Hintere Begrenzung einer Bühnendekoration, traditionell aus bemaltem Textil.

Fermate] Ruhe- und Aushaltezeichen in der Musik, meist von Solist*innen nach eigenem Bedürfnis dehn- und gestaltbar.

Arie aus Aida] Solistisch vorgetragenes, Affekte vermittelndes Gesangsstück aus Giuseppe Verdis im Alten Ägypten angesiedelter Oper *Aida* (Libretto: Antonio Ghislanzoni), 1871 uraufgeführt in Kairo. Hier handelt es sich wohl um die Arie *Holde Aida* aus dem ersten Akt, gesungen vom ägyptischen Heerführer Radamès, der die äthiopische Sklavin Aida liebt.

Kastraten] Vom 17. bis zum frühen 19. Jahrhundert u.a. in der italienischen Oper eingesetzte Sänger, die vor ihrer Pubertät einer Kastration unterzogen wurden, um den Stimmbruch zu unterbinden und ihnen auch weiterhin eine hohe Sopran- oder Altstimme zu erhalten.

Siegmundserzählung aus der Walküre ... Wälsung] Erzählung aus Richard Wagners Oper *Die Walküre*, dem zweiten Teil seiner Tetralogie *Der Ring des Nibelungen*, uraufgeführt 1870 in München. Siegmund, der dem sagenhaften germanischen Geschlecht der Wälsungen entstammt, erzählt Hunding von seiner Herkunft und der tot geglaubten Zwillingschwester, als die sich Hundings zur Ehe gezwungene Frau Sieglinde entpuppt.

- mezza voce] Mit halber Stimme, etwas verhalten singen.
- Regiebrücke] Laufsteg zur Bühnenrampe für den Regisseur.
- Frisko] Frisco: amer. Abkürzung von San Francisco.
- »Nein, teure Mutter –<] Passage aus Manricos Arie in Guiseppe Verdis Oper *Der Troubadour (Il Trovatore)*; s. Stretta aus dem Troubadour].
- Va banque] Alles auf eine Karte setzen, riskieren.
- Kaschemme] Übel beleumdete Lokal.
- Fach] Stimmlage und Rollenfach in der Oper, hier: Jugendlicher Heldentenor statt Heldenenor.
- au fortune du pot] À la fortune du pot (diese Schreibweise hat auch der Zeitschriftendruck; Vossische Zeitung, Morgenausgabe, 25.2.1922, o.S.): ohne Umstände; nehmen, was (auf den Tisch) kommt.
- Wagnerianer] Enthusiastische Anhänger des Komponisten Richard Wagner (1813–1883), der mit seiner Wendung von der alten (Nummern-)Oper zu Musikdrama und Gesamtkunstwerk als bedeutendster musikalischer Erneuerer im 19. Jahrhundert gilt.
- Eau de Cologne] Seit Ende des 18. Jahrhunderts Gattungsbegriff für einen leichten, zunächst von Männern verwendeten Duft, ursprünglich von Johann Maria Farina in Köln hergestellt. Auch Vicki Baum nahm ihn in den 1950er Jahren im US-amerikanischen Exil gern von ihrem Kölner Verleger J.C. Witsch entgegen (vgl. den Briefwechsel zwischen Baum und Witsch, HASTK-RBA, Best. 1514, A 5–13).
- Neuyork] Bis Mitte des 20. Jahrhunderts gängige Eindeutschung des Ortsnamens New York.
- Mohr] Veraltete, diskriminierende Bezeichnung für Schwarze Personen, hier als Vorausdeutung auf die kurz danach erwähnte Figur des Othello verwendet.
- Othello: »Du liebtest mich, weil ich Gefahr bestand, ich liebte dich um deines Mitleids willen – –<] Rückblickendes Liebesduett des Ehepaars Othello und Desdemona aus dem ersten Akt von Guiseppe Verdis Oper *Othello (Otello)*, Libretto: Arrigo Boito, nach William Shakespeares Drama *Othello, der Mohr von Venedig (The Tragædy of Othello, the Moore of Venice 1604)*. Die Uraufführung dieses späten Werks von Verdi, mit dem er wie Richard Wagner die Nummernoper zugunsten der musikdramatischen Großform aufgab, fand 1887 in Mailand statt.

Schubert, den Wanderer, den Leiermann, ... die ganze Winterreise]
Winterreise: Liederzyklus aus 24 Liedern für Singstimme (lyrischer Tenor) und Klavier; 1827, ein Jahr vor seinem Tod, komponiert von Franz Schubert nach Texten von Wilhelm Müller. Zentrale Figur dieses Liederzyklus, der zu den bekanntesten der Romantik zählt, ist der Wanderer, der nach einem Liebeserlebnis ohne Ziel und Hoffnung in die Winternacht zieht. Am Ende seines passionsähnlichen, von starken Stimmungsgegensätzen geprägten Wegs trifft er auf den Leiermann, der als eine Figuration der Kunst, der immer gleichen, fortdauernden Lebensqual oder des Todes gedeutet werden kann.

Zwischenpause] Kleine Pause.

Kavatine] Besondere Art der Opernarie in einfacher, liedhafter Form, deren sanfter, lyrischer Charakter sich besonders für den Ausdruck von Liebesgefühlen und Sehnsüchten eignet.

Putzwäscherin] Putz: veraltet für schmückende Kleidung.

»Fanfare blasen lassen!«] Angriffs- und Jagdsignal.

Chaussee] Befestigte, gut ausgebaute Landstraße.

klubstuhlgelümmelte] Klubsessel entstanden in der Zwischenkriegszeit als zumeist ledergepolsterte, repräsentative Sessel für (Herren-)Klubs und Gesellschaftsräume.

Adieu pour jamais] Frz. für: Auf Nimmerwiedersehen.

Visitkarten] Österr. für: Visitenkarten.

Rollwände] Verbindungswände zwischen den einzelnen Eisenbahnwagen, die im Fachjargon als »Rollmaterial« bezeichnet werden.

Der Weg (1925 [1924])

Textgrundlage, Entstehung und Publikationsgeschichte

Der Text folgt dem für diese Edition verwendeten ersten Buchdruck, hier dem Separatdruck der Novelle als Bd. 26 der Reihe »Der Falke / Bücherei zeitgenössischer Novellen« der Deutschen Verlags-Anstalt (Stuttgart, Berlin und Leipzig 1925).

Vicki Baums Erzählung *Der Weg* entstand nach der ersten von zwei Operationen zur Gallen- oder Nierensteinentfernung ihres Ehemanns Richard Lert während seiner Zeit als Generalmusikdirektor in Mannheim (vgl. Nottelmann 2007, 96 f.). Baum schrieb den Text im April 1924 an seinem Krankenbett und reichte ihn beim prestigeträchtigen Literaturwettbewerb der *Kölnischen Zeitung* ein, wo sie im Oktober 1924 den ersten Preis in der Kategorie »Novellen und Erzählungen« erhielt, dotiert mit 5.000 Reichsmark, was heute etwa der Kaufkraft von 24.500 Euro entspricht (vgl. Kaufkraftäquivalente historischer Beträge in deutschen Währungen auf <https://www.bundesbank.de/>, 20.6.2024); Juryvorsitzender war Thomas Mann.

Daraufhin erschien der Text 1924 zunächst in drei Folgen (o. S.) des *Literatur- und Unterhaltungsblatts* der täglich erscheinenden *Kölnischen Zeitung* (25.10.1924, 28.10.1924, 30.10.1924). Weitere Buchdrucke folgten in Baums Novellensammlung *Die andern Tage* von 1931 (S. 175–211), als Auftakterzählung von Baums Novellensammlung *Die Strandwache* (Köln und Berlin: Kiepenheuer & Witsch 1953, S. 7–44) sowie postum in ihrem Erzählungsband *Der Weihnachtskarpfen* (Köln: Kiepenheuer & Witsch 1993, S. 53–85 und 2021, S. 59–98). Diese Abdrucke unterscheiden sich, neben wenigen bedeutungsvariiierenden Wortabweichungen der Zeitungsfassung, lediglich in Rechtschreibung, Interpunktion und Absatzgestaltung.

Ein Memorandum von Baums englischem Verleger Geoffrey Bles an ihren US-amerikanischen Verleger Nelson Doubleday vom 16.1.1931 belegt zwar das seit 1928 bestehende Interesse an einer Übersetzung der Novelle für den englischsprachigen Markt (vgl. AdK, Nr. 133), es blieb allerdings bei einer durch die Autorin unterstützten Ausgabe des deutschsprachigen Originals für den schulischen Gebrauch, welche dem Text des Separatdrucks von 1925 folgt (mit Vorwort, Einleitung, Anmerkungen, Übungsaufgaben und Vokabeln herausgegeben von Erwin T. Mohme, New York: F.S. Crofts & Co. 1931).

Themen und Strukturen

»This little story is radical«, konstatiert Vibeke Rützou Petersen (2001, 23) zu Vicki Baums preisgekrönter Novelle *Der Weg*. Schon die zeitgenössische Literaturkritik sah hier die selten thematisierte »Tragödie des geplagten Hausweibes«, dessen »Hirn in tausend kleine Sorgen verfältelt«, »uns alle seine erbärmlichen kleinen Tagesquälereien vor die Füße [wirft] wie ein umgestürzter Flickenkorb« (Heine 1924/25, 621). Erzählt wird eine Woche aus dem Arbeitsalltag, dem »graue[n] Pflichtleben« (Borgolte 1925) der kleinbürgerlichen, »mühsalverkümmerten« (Janssen 1925, Sp.287) Hausfrau Elisabeth Zienkann. Auf der Suche nach einem günstigen Kleiderschrank zieht sie sich eine Lungenentzündung zu, an der sie schließlich verstirbt; allerdings erst, nachdem der Schrank geliefert worden ist, mit dem sie das geordnete Geschick ihrer Familie verknüpft (Nothegger-Troppmair 2012, 59, sieht hier eine Analogie zu Franz Werfels 1925 entstandener Erzählung *Der Tod des Kleinbürgers*, in der sich der bevorstehende Tod des männlichen Protagonisten so lange hinauszögert, bis seine Familie die Lebensversicherung erhalten kann).

Bei Baum beginnen vier der sechs nummerierten Abschnitte jeweils stereotyp mit der Erwähnung des Weckers, der den Beginn des nahezu pausenlosen und nicht enden wollenden, detailliert beschriebenen Haushalts- und Familien-

managements der Protagonistin ankündigt und so die Monotonie ihrer Arbeits- und Lebensroutinen über die iterierende Zeitstruktur der Alltagswahrnehmung deutlich macht. Unterbrochen wird dies lediglich durch Elisabeth Zienkanns tödliche Krankheit, insbesondere durch die Fieberträume und -visionen. In ihnen dokumentieren sich märchenhafte Kindheits- und Jugenderinnerungen an eine schönere Zeit vor der Ehe und dem Ersten Weltkrieg, sodass der Tod als Erlösung aus einem ungelebten Leben erscheint (vgl. die entsprechenden Stellenkommentare zu den dafür von Baum symbolisch eingesetzten Pflanzen, Tieren, Naturerscheinungen, Farben, Tönen und Dingen) – ein (Lebens-)»Weg«, den wohl auch die im Unterschied zum Sohn lediglich die Handelsschule besuchende Tochter Marianne einschlagen wird, die schon hier, notgedrungen und gendertypisch, in die mütterlichen Fußstapfen tritt.

Das auditive Leitmotiv des Weckerklingelns wird begleitet durch die Alltagsgeräusche von Bett- und Türklingel. Es geht schließlich in das im Traum vernommene Läuten einer Glocke über, »die sich letztlich als Totenglocke erweist« (Nothegger-Troppmair 2012, 63), und in deren Klang sich das Bewusstsein der sterbenden Protagonistin am Ende selbst auflöst. Beide Bereiche, Alltags- und Traumebene, sind von einem betont einfachen, zumeist parataktisch angelegten Stil geprägt. In ihrer Kombination aus naturalistischen und neuromantischen Elementen erinnert Baums Erzählung an Gerhart Hauptmanns zweiaktige »Traumdichtung« *Hanneles Himmelfahrt* (1893), die 1922 als Stummfilm adaptiert wurde (Regie: Urban Gad). Die hier gleichfalls paradisiisch anmutenden Fiebertvisionen der 14-jährigen, von ihrem Stiefvater misshandelten Protagonistin während ihres herbeigesehnten Sterbeprozesses seien, laut Thomas Mann, dabei nichts anderes als »naturalistische Pathologie, zur [...] Dichtung hoben« (zit. bei Fromm 2000, 48; vgl. Mohme 1931, xii).

Baum, die als Kind selbst zur Pflege ihrer kranken Mutter verpflichtet wurde, forderte Anerkennung »nicht nur für ihr

schriftstellerisches, sondern für ihr gesamtes Lebenswerk, das auch ihre Tätigkeiten als Musikerin, Pflegerin, Ehefrau und Mutter beinhaltet« (Hofeneder 2018, 86) – eine Forderung, die erst im Zuge der zweiten Welle der Frauenbewegung in den 1970er Jahren erneut Bedeutung erhielt, etwa in der »Lohn für Hausarbeit«-Kampagne des International Feminist Collective seit 1972. Baums Vorreiterrolle bei der literarischen Sinngebung tagtäglicher, traditionell ›weiblich‹ konnotierter und zumeist unsichtbar bleibender Haus- und Care-Arbeit machen selbst noch die in den 2010er Jahren gespaltenen Reaktionen auf Karl Ove Knausgärds autofiktionalen Zyklus *Min Kamp* (2009–2011) deutlich. Seine ausführliche Darstellung des skandinavischen Familienalltags provozierte neben zustimmenden auch kritische Rezensionen, da angeblich nie zuvor ein Autor, noch dazu ein männlicher, »dermaßen ausführlich und unverblümt über Leiden und Freuden der Familienarbeit« und damit über die eigentlich langweiligen ›Banalitäten des Alltags‹ geschrieben habe (Blaschke 2018, 100, 103 f.). Übersehen wurde dabei nicht nur Gustave Flauberts Darstellung gänzlich unheroischer Durchschnittscharaktere und -situationen aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Ignoriert wurden auch Auseinandersetzungen von Autorinnen mit diesem Thema, etwa Brigitte Kronauers Gegenwartsroman *Frau Mühlenbeck im Gehäus* (1980), in dem am Beispiel der weiblichen Titelfigur ebenfalls und damit ganz im Sinne der soziologischen Alltagsforschung (vgl. Lefebvre 1987) minutiös geschilderte alltägliche Haushaltsverrichtungen mit herausgehobenen Momenten, zumeist aus der Erinnerung der Protagonistin, abwechseln (vgl. Bertschik 2009, 196–201).

Baums Erzählung aus den 1920er Jahren nimmt einen solchen Alltagsrealismus der »claustrophobic structure of the household duties« (Petersen 2001, 24) aus dem »[w]irkliche[n] Leben« (Borgolte 1925) ebenso vorweg wie die Austauschbarkeit des dafür einsetzbaren weiblichen Personals – ein Aspekt, den noch 2022 die österreichische Autorin Mareike Fallwickl in ihrem Roman *Die Wut, die bleibt* kritisiert. Dafür macht

Baum mit ihrer Hausfrau Elisabeth Zienkann hier einmal nicht den damals modischen Zeittyp der jungen, berufstätigen Neuen Frau zum Thema. Eine Konfrontation beider Frauentypen, der durch einen Autounfall in der Provinz gestrandeten Filmschauspielerin Leore Lania und der dort lebenden, gleichfalls Elisabeth genannten Ehefrau des Landarztes Persenthein, liefert 1930 dann ihr Roman *Zwischenfall in Lohwinckel*.

Stellenkommentar

Untertaillen] Unterhemden.

Laden] Österr. für: Schubladen.

überhört] Veraltet für: abhören.

Bücherbort] Veraltete Schreibweise für: Bücherbord (vgl. Grimm, Bd. 2, Sp. 246).

Mark] Eine Reichsmark entspricht 1924 etwa der Kaufkraft von 4,90 Euro (vgl. Kaufkraftäquivalente historischer Beträge in deutschen Währungen auf <https://www.bundesbank.de/>, 20.6.2024).

Unterjacke] Unterhemd (vgl. Grimm, Bd. 24, Sp. 1630).

Pianino] Klavier.

leuchtend Blaues ... hatte einen Kelch ... Ahnung fremder Sterne ... im Irgendwo] erinnert in seiner romantischen Sehnsucht und dem Streben nach Unendlichkeit an Novalis' »blaue Blume« aus seinem Romanfragment *Heinrich von Ofterdingen* (1800/02); so auch zur Charakteristik der Figur Lavendel in Vicki Baums Erzählung *Das Wunder* eingesetzt (vgl. dort, S. 367, den entsprechenden Stellenkommentar).

»Mein Traumboot fährt über den See der Müdigkeit ... Das wird aus einem Gedicht sein ...«] Konnte bislang nicht ermittelt werden, möglicherweise eine Erfindung Vicki Baums.

rollte] Einen vibrierenden Laut erzeugen.

versorgten] Von Sorgen gezeichnet.

Was ist das Sterben] Alle anderen Abdrucke haben hier: »Was ist das: Sterben«.

Das Boot lag bereit, zum anderen Ufer] Anspielung auf den antiken Mythos vom Fährmann Charon, der die Toten über den Fluss ins Reich des Hades, des Herrschers der Unterwelt, führt.

eine Schlehdornhecke blühte weiß im Dunkeln] In der Heilkunde

gilt Schlehdorn als fiebersenkend und entzündungshemmend sowie als Stärkungsmittel nach Infektionskrankheiten. Der Legende nach soll der weiße Blütenschmuck die Unschuld der Schlehe bezeugen, der nachgesagt wird, ihre Zweige für die Dornenkrone zur Verspottung Jesu Christi bereitgestellt zu haben.

Krisis] Die Fieberkrise oder kritische Entfieberung kann (wie wohl auch hier) zu Kollaps und Kreislaufversagen führen.

Schwertlilie ... silberne Pferde] Mit den in dieser Passage der visionären, z.T. autobiografisch gefärbten Kindheitserinnerung genannten Pflanzen, Tieren, Naturerscheinungen, Farben, Tönen und Dingen entwirft Vicki Baum einen märchenhaft-romantischen, paradiesisch-harmonischen Urzustand des Friedens, der Freiheit und des Glücks, der Unschuld und Reinheit, Liebe und Frömmigkeit, der Heimat und des Heilenden, aber auch des Wandelbaren, der Trauer, des Todes und der künstlerischen Fantasie (vgl. die entsprechenden Artikel bei Butzer/Jacob 2012 sowie Baum 2019, 313 f.).

warf dem Himmel sein Bild nicht entgegen] Die späteren Buchdrucke haben hier hingegen: »warf dem Himmel sein Bild entgegen«.

verwandelt] Sonja Nothegger-Troppmair (2012, 62) hat darauf hingewiesen, dass der Anfang von Vicki Baums *Der Weg* an den Beginn von Franz Kafkas Erzählung *Die Verwandlung* (1915) erinnert, sodass auch der hier von Baum eingeführte Topos der Verwandlung daran anschließen könnte.

Kampferinjektion] Kampfer wirkt erregend auf Nervensystem und Atemzentrum, ist durchblutungsfördernd und schleimlösend, kann aber auch zu Angst und Aufgeregtheit führen sowie in Überdosis zu Verwirrtheits- und Dämmerzuständen, Depersonalisation und Déjà-vu-Erlebnissen.

Apfelbaum] Der Apfel gilt als Symbol der Liebe, der Sexualität, der Fruchtbarkeit und des Lebens, der Erkenntnis, Prüfung und Entscheidung.

tauchten an] Österr. ugs. für: anschieben, beschleunigen.

Jape im Warenhaus (1931 [1928])

Textgrundlage und Publikationsgeschichte

Der Text folgt dem für diese Edition verwendeten ersten Buchdruck aus Vicki Baums Novellensammlung *Die andern Tage* von 1931 (S. 213–241). Das scheint auch die Vorlage der späteren Buchdrucke bei Kiepenheuer & Witsch gewesen zu sein: so für den Abdruck in Baums Novellensammlung *Die Strandwache* (Köln und Berlin: Kiepenheuer & Witsch 1953, S. 229–259) sowie in ihrem Erzählungsband *Der Weihnachtskarpfen* (Köln: Kiepenheuer & Witsch 1993, S. 86–111 und 2021, S. 99–129). Bereits 1928 erschien eine Zeitschriftenpublikation des Textes in *Velhagen & Klasings Monatsheften* (42, 6, Februar 1928, S. 633–642) sowie 1935 eine von Alfred Jesionowski in neun Kapitel unterteilte sowie mit Erläuterungen und Aufgaben für den schulischen Gebrauch versehene Einzelausgabe der Erzählung in der deutsch-polnischen Reihe »BiblJoteczka Niemiecka« (Serja II, Tomik 46, Lwow und Warszawa: Książnica-Atlas 1935). Unter dem Titel *Untergang*, den die Autorin für »viel besser« hielt (Brief an J.C. Witsch, [1].I.1953, HASTK-RBA, Best. 1514, A 13, [Bl. 1]), existiert zudem ein undatiertes Typoskript (27 unpag. Bl.) in Baums Nachlass (AdK, Nr. 31).

Außer der für den Schulgebrauch gekürzten Ausgabe von 1935, die vor allem auf Japes Beziehung zu Magda und die ausführliche Beschreibung des Aktbildes verzichtet, unterscheiden sich die übrigen Druckfassungen, neben wenigen bedeutungsvariierenden Wortabweichungen, lediglich in Rechtschreibung und Interpunktion. Dabei nimmt im Verlauf der Publikationsgeschichte der Erzählung bei Kiepenheuer & Witsch die Vereinheitlichung der Verwendung einfacher bzw. doppelter Anführungszeichen für die Gedanken- und Redeanteile des Protagonisten, deren unterschiedliche Handhabung die zunehmende Desorientierung der Titelfigur jedoch formal unterstützt, sowie die Einsparung von gliedernden Absätzen und Leerzeilen immer weiter zu.

Die Fassung des Typoskripts, in der Anführungszeichen und Leerzeilen in der Regel ganz fehlen, ist demgegenüber ausführlicher. Das betrifft vor allem: die Beschreibung des Armenviertels, das Ähnlichkeiten zum jüdischen Viertel in Baums Erzählung *Raffael Gutmann* (1922 [1911]) aufweist (s. »Themen und Strukturen« sowie S. 13–49 in diesem Band); die stärker sexualisierte Konnotation der weiblichen Kleiderpuppen und der Krawatte als Warenfetisch (s. »Themen und Strukturen«); die (relativierende) Charakterisierung von Japes Vorhaben als Handeln unter einem »Zwang« (AdK, Nr. 31, [Bl. 7, Bl. 11]); die »treue[] Pflichterfüllung« bei »spärlich[er]« Bezahlung des Warenhauswächters [Bl. 20 f.]; Japes »wahrhaft ungeheuerliche Lust« beim Niederschlag des Wächters [Bl. 22]; Japes Genuss bei der Zerstörung all dessen, »was man nicht besitzen kann« [Bl. 24], konfrontiert mit der zweckfreien, da »unbenützbaren und reinen Schönheit der Kunst« am Beispiel des Renaissancebildes [Bl. 19].

Die damit einhergehende Tendenz zur Vereindeutigung wird im Typoskript zudem durch die gesperrte bzw. unterstrichene Hervorhebung symptomatischer Wörter (>haben<, >erlebt<, >muss<, >Lebendigen<, >denken<) unterstützt. Japes Hassrede gegen Reichtum im Überfluss richtet sich durch die großgeschriebene Anredeform »Ihr« [Bl. 18] direkt an die Besitzenden (wohl auch unter den potenziellen Leser*innen); der letzte Absatz über Japes Untergang verbleibt im unmittelbar dramatisierenden Präsens. Die Druckfassung, die hier wieder ins distanzierende Präteritum des Handlungsverlaufs wechselt, wirkt demgegenüber, auch in der Strukturierung des Textes durch einzelne kürzere Sätze, elliptisch verknappter und ist stilistisch überarbeitet (Wortwiederholungen und Inkonsistenzen wurden vermieden, Verbindungslinien stärker herausgearbeitet).

Vicki Baums »packende Erzählung« *Jape im Warenhaus*, so Rezensionen von 1928 über den Abdruck in *Velhagen & Klasing's Monatsheften* (Anonym 1928a; Anonym 1928b), gehört zum relativ jungen Genre der sozialkritischen Warenhaus- und Konfektionsprosa. Sie entsteht im deutschsprachigen Raum Anfang des 20. Jahrhunderts, im Zuge von Naturalismus und Neuer Sachlichkeit, parallel zur großstädtischen Ausbreitung des Massenkonsums über die Warenhäuser mit ihrem neuartigen Angebot an seriell produzierter Konfektionskleidung (vgl. Bertschik 2005, 152–155, 217–228). Literarisches Vorbild war Émile Zolas Roman *Au bonheur des dames* (1883), der sich auf das schon seit 1852 bestehende Pariser Kaufhaus Le Bon Marché bezog und auf Deutsch unter dem Titel *Das Paradies der Damen* bekannt geworden ist. Mit dem Titel ihres Feuilletons *Das Vier-Dollar-Paradies*, das 1931 in der Ullstein-Zeitschrift *Die Dame* erscheint, knüpft Baum an diesen berühmten Vorläufer aus Frankreich an, wenn sie hier nun aus eigener Anschauung ihrer ersten USA-Reise (anlässlich der Verfilmung von *Menschen im Hotel*; vgl. Bd. 3 dieser Edition), die preisgünstige Warenfülle eines der »Woolworth Buildings« in New York als »Paradies für die kaufende Frau« ankündigt und so mit Amerika zugleich einen weiteren wichtigen Vertreter der Warenhauskultur benennt (Baum 2018c, 249; vgl. Stürzebecher 1979, 17 f.). Eigene Recherchen im traditionsreichen US-amerikanischen Kaufhaus Wanamaker verarbeitet Baum nach ihrer Emigration in die USA 1932 schließlich in ihrem kapitalismuskritischen Warenhausroman *Der große Ausverkauf* (1937), dessen Titel sich auf Käuflichkeit und Vermarktung, Ausstellen und Ausgestelltwerden der Waren wie der Angestellten gleichermaßen bezieht (vgl. Bertschik 2006; Streitler-Kastberger 2022, 40–43).

In der Regel stehen dabei Frauen – als Verkäuferinnen und Kundinnen, aber auch als Kleptomanninnen (vgl. MagShamhráin 2013) – im Vordergrund des Interesses, so-

dass Baums Entscheidung, einen männlichen Protagonisten ins Zentrum ihrer Erzählung *Jape im Warenhaus* zu stellen, eine »signifikante Abweichung von [diesen] diskursiven Konventionen« (Erdle 2012, 97) darstellt, die den Konsum, insbesondere von Modeartikeln, als »typisch weiblich« adressieren und stigmatisieren. Das nächtlich leere Warenhaus bildet hier außerdem weder einen für das Genre typischen Mikrokosmos unterschiedlicher sozialer Schichten, wie etwa in Margarete Böhmes Berliner Warenhausroman *W.A.G.M. U.S.* (1911), noch lässt es sich wie dieser exakt verorten, da schon dessen Umschlaggestaltung die Wertheim-Fassade von Alfred Messels 1896 am Leipziger Platz in Berlin entstandenem, Aufsehen erregenden Mauerpfeilerbau aufruft (vgl. Bertschik 2005, 153). Allerdings verweisen viele Details – so der neben weiteren Höfen zentrale Lichthof mit Glasdecke und allegorischen weiblichen Statuen sowie das auf den prächtigen Teppichsaal verweisende Teppichlager des auch bei Baum fünfstöckigen, mit Aufzug und Drehtür ausgestatteten Gebäudekomplexes – auf dieses, nach seiner letzten Erweiterung 1927 (also nur ein Jahr vor der Erstpublikation von Baums Text) größte Warenhausgebäude in Europa. Eine spektakulärere, elektrisch beleuchtete Schaufensterfassade wies in der Leipziger Straße indes das 1900 fertiggestellte Warenhaus Tietz auf (vgl. Stürzebecher 1979, 27–33).

Lassen die Berliner Dialektanklänge der Figuren ebenfalls auf den Schauplatz Berlin schließen, wo Baum seit 1926 als Zeitschriftenredakteurin und Autorin des Ullstein Verlags lebte, so erinnert die Ausflugsgegend Jape Flunts (am Fluss mit Karussells und Luftschaukeln auf dem Heimweg) eher an den Prater aus Baums Geburtsstadt Wien. Auch der im Typoskript *Untergang* noch ausführlicher beschriebene Kontrast zwischen Stadt und Armenviertel, wo Magda als Kindermädchen bei einer jüdischen Familie arbeitet (»er [Jape] wanderte tief in sich versunken davon, bog in die dunklen Gässchen seines Viertels ein– ach, sie waren an diesem Abend viel dunkler und ärmer als sonst«; AdK, Nr. 31, [Bl. 5]), lässt an

Baums (Wiener) Ghettoerzählung *Raffael Gutmann* denken (vgl. den entsprechenden Kommentar, S. 328–332, in diesem Band). Der Name des Protagonisten Jape Flunt verweist darüber hinaus auf Amerika, lässt sich aber auch berlin-brandenburgisch verorten, wo ›jap(p)en‹ für ›mit offenem Mund starren‹ und ›nach Luft schnappen‹ steht (vgl. Wiese 1996, 56). Baum selbst spricht vom »Untergang des kleinen Jappe« in dieser nicht »sehr gute[n] Geschichte« (Brief an J.C. Witsch, 24.2.1953, HASTK-RBA, Best. 1514, A 13).

Wichtiger scheint für Baums Warenhauserzählung die soziale Typisierung ihrer Titelfigur als uneheliches, an Rachitis leidendes Proletarierkind aus der Zeit nach dem Ersten Weltkrieg. Sein Schicksal entspricht durchaus dem »Kinderelend«, wie Gustav Böß es in seiner 1923 publizierte Schrift über *Die Not in Berlin. Tatsachen und Zahlen* beschrieben hat (20–25). Böß leitete in den 1920er Jahren die Regierungsgeschäfte Berlins und mag daher ein mögliches Vorbild für Baums am Ende den Schauplatz der Brandstätte betretende Figur des Oberbürgermeisters gewesen sein (vgl. auch den entsprechenden Stellenkommentar). Dies liegt auch insofern nahe, als auf derselben (unpag.) Seite, auf welcher der Zeitschriftenabdruck von Baums Erzählung *Der letzte Tag* in der Morgenausgabe der *Vossischen Zeitung* am 16.2.1922 beginnt, der Vortrag *Oberbürgermeister Böß über Berlins Nöte* angekündigt wurde. Im Oktober 1928 initiierte Böß zudem die Aktionswoche »Berlin im Licht«, um u.a. mit zahlreichen elektrisch illuminierten Schaufenstern die Fortschritte moderner Lichttechnik zu demonstrieren; seine Ehefrau profitierte durch den Erwerb verbilligter Luxuskleidung angeblich von der sogenannten Pelzmantelaffäre – Ereignisse, die zwar erst kurz nach der Erstveröffentlichung von *Jape im Warenhaus* stattfanden, das soziokulturelle Umfeld des Textes jedoch genau charakterisieren.

Denn auch über die sogenannten Stapelfenster-Dekorationen mythologisch mit Glücksversprechungen aufgeladener Waren (Füllhorn, Fortuna) bzw. über deren narrative Einbin-

dung in filmisch-theatrale Wirklichkeitssimulationen naturalistisch gestalteter Schaufensterpuppen werden die Versprechungen einer modischen Transsubstantiation (vgl. Bertschik 2011, 340f. und 2019, 95), sich also durch das bloße Tragen bestimmter Kleidungsstücke in eine andere, vermeintlich bessere Existenzform ›einzukaufen‹ und an der sakral inszenierten Aura der Produkte teilzuhaben, hier effektivvoll im »skopischen Regime« (Prokić 2023, XVI) der erleuchteten Schaufenster annonciert. Für Baums Schusterlehrling erfüllt sich dies allerdings nur auf illegalem Weg und, wie dann auch für den Provinz-Buchhalter Kringelein in Baums Bestseller *Menschen im Hotel* (1929) (vgl. Bd. 3 dieser Edition) oder, auf andere Weise, für den Schauspieler Schlüter in Hans Falladas Angestelltenroman *Kleiner Mann – was nun?* (1932), lediglich als kurzfristige ›Verwandlung‹. So, wenn Jape die im Schaufenster abguckte Mimik und Gestik der High Society vor seiner Freundin schon einmal ausprobiert und, in der Typoskriptfassung, selbst im leeren Warenhaus »wohl ein wenig« in seiner neuen Garderobe »schauspielerte« (AdK, Nr. 31, [Bl. 14]). Das Warenparadies dieser »Pseudo-Kathedrale« (Stürzebecher 1979, 25) verkehrt sich für Jape zunehmend in sein Gegenteil, in eine »Hölle« (279). Ihre Stationen der Lust, Völlerei, Gier, Zorn und Gewalt durchläuft er analog zu Dante Alighieris »Inferno« aus dessen *Göttlicher Komödie* (*Divina Commedia* 1307–1321), jetzt allerdings im Sinne einer negativen »Coming of Commodification«-Geschichte«, die zur »unerhörten Begebenheit« eines Klassenbewusstseins« in der Novelle führt: »Aber ihr, ihr habt alles zu viel [...] – ihr Fresser!« (271f.; Prokić 2023, 319, 323).

Das »Überschießende der Materialität, der üppigen Stofflichkeit der Dinge« bringt »den literarischen Text« dabei aber auch »zum Schwelgen« (Erdle 2012, 100), und zwar sowohl bei der Objektpräsentation wie bei ihrer »objektiven Visualität« (Prokić 2023, 324), dem »unmäßige[n] und abgründige[n] Genuß der Vernichtung« (279). Die Desorientierung des Konsumrauschs teilt sich auch den Leser*innen mit, welche kaum

noch unterscheiden können, in welcher Etage sich was befindet, ob Jape denkt oder spricht: »Der Schusterlehrling wird [...] zu einer Art Zauberlehrling, dem die Dinge außer Kontrolle geraten. In Wirklichkeit gerät jedoch er selbst außer Kontrolle« (Streitler-Kastberger 2022, 43). Seine Wahnvorstellungen vom Eigenleben der Dinge und einer »gespenstisch[en]« (278) Wirkmächtigkeit der wächsernen Kleiderpuppen sind jedoch keinem Irresein geschuldet, wie noch in Georg Heyms expressionistischer Erzählung *Der Irre* (1911), wo die finale Steigerung des Wahnsinns der Titelfigur ebenfalls im Angesicht fantastischer Warenkumulation bei Wertheim stattfindet (vgl. Bertschik 2005, 152 f.). Sondern sie beruhen in Baums Erzählung auf bereits zeittypischen Beobachtungen einer Handlungsmacht von Artefakten (vgl. Latour 2005, 63–86) und ihres spezifischen »Ausstellungswert[s]« als Waren (Agamben 2005, 88 f.), wie es in den 1920er Jahren z. B. auch von den Berlin-Flaneuren Franz Hessel oder Joseph Roth beschrieben und um die Jahrhundertwende vom Kulturphilosophen Georg Simmel vorgedacht worden ist (vgl. Bertschik 2013a und 2011; Erdle 2012, 90–95).

Das Kleidungsstück, das Jape Flunts Begehren auslöst, ist dafür geschickt gewählt: handelt es sich bei der Krawatte doch um ein spezifisch männliches, virilitätssymbolisches Attribut der eleganten Herrengarderobe (vgl. Bertschik 2016), dessen rein dekorative Funktion hier durch ein besonders buntes, seidenes und in seinem buchstäblichen Über-»[F]luß« (257) vorgeführtes Exemplar zum Ausdruck kommt. Der erste Kontakt findet zufällig, aber als bedeutsamer »Zusammenstoß« (257) statt, zunächst noch durch eine Glasscheibe geschützt. Er entspricht damit frühen ethnologischen Reiseberichten von der Erstbegegnung mit einem Fetisch (vgl. Bertschik 2013a, 215 f.), als der sich die zunehmend als wild, tierisch und sexuell konnotierte Ware der Krawatte erweist. Darauf wird in der Typoskriptfassung noch konkreter durch die »zunehmende Bezauberung und Besessenheit« hingewiesen, in die der Schusterlehrling durch den Anblick der »Wunderkra-

vatte« gerät (AdK, Nr. 31, [Bl. 1, Bl. 4]). Jape »entzündet[]« (257) sich augenblicklich an ihr, im doppelten Sinne einer Reaktion auf einen gefährlichen Reiz wie als Vorbote der den Text durchziehenden Lichtthematik (Schusterkugel, Radfahrlaterne, Bogenlampe) und -metaphorik von (Gold-)Glanz, Verlöschen und vor allem Feuer, das »am Schluss den ganzen Textraum erfasst haben« wird (Erdle 2012, 89). Bevor Jape im »Nichts« (280) völliger Zerstörung von Warenhaus und Stadt versinkt, nimmt er, wie Heyms Figur des Irren, ein einziges Mal die privilegierte Vogelperspektive im obersten Stockwerk ein, theatral beleuchtet vom nun »rot [...] entzündet[en]« (280) Himmel des von ihm gelegten Feuers. Jape wird damit zu einem Reichtum und Luxus anklagenden Gegentypus des selbstherrlichen Besitzers in Erich Köhlers *Warenhaus Berlin. Ein Roman aus der Weltstadt* (1909), der ein ganz ähnlich inszeniertes Schicksal erleidet (vgl. Bertschik 2005, 153). Ruft die Explosion der Benzintanks eines solch apokalyptischen Endes bei Baum zudem Erinnerungen an die katastrophischen Erfahrungen des Ersten Weltkriegs auf (der von Jape getötete Warenhauswächter ist bezeichnenderweise Kriegsinvalid), so entziffert Baums Warenhausnovelle in der Erscheinungsweise ihrer Objekte insgesamt, wie Birgit Erdle (2012, 100) resümiert, »Figuren des Schocks, der Häufung [...] und der Kettenreaktion, die als Signum der Ereignisstruktur in der Moderne gelten« können.

Stellenkommentar

Füllhorn] Trichterförmiges Gefäß (ursprünglich mit Blumen und Früchten gefüllt), das als mythologisches Symbol des Glücks gilt (u.a. Attribut der Fortuna) und für Fruchtbarkeit, Reichtum und Überfluss steht.

Spiegelscheibe] (Schau-)Fensterscheibe (vgl. Grimm, Bd. 16, Sp. 2266). geriesterte] Mit einem Lederstreifen ausgebesserter Schaden am Schuhwerk (vgl. Grimm, Bd. 14, Sp. 954).

rachitischen] Rachitis: eine zumeist armuts- und kriegsbedingt aus

- Vitamin-D-Mangel resultierende Erkrankung des wachsenden Knochens, die – wie bei Vicki Baums Jape Flunt – zu Verkrümmungen der Beine, der Hand- und Fußgelenke sowie einem sogenannten Quadratschädel, aber auch zu Defekten an Kieferknochen und Zahnschmelz, zu (Muskel-)Krämpfen, Unruhe, Schreckhaftigkeit und Schwitzen führt.
- verpichten] Verklebt mit Pech, das hier zur Abdichtung von Schuhnähten dient.
- Weißfisch] Meist kleinere, silbrig-weiß gefärbte, sehr grätenreiche und daher nicht besonders geschätzte Art des Karpfenfisches.
- Groschen] Zehnpennigmünze.
- Schusterkugel] Mit Wasser gefüllter farbloser Glaskolben in Kugelform, der diffuses Licht fokussiert und die Wärmestrahlung der Lichtquelle filtert, um in der Zeit vor der Verbreitung elektrischen Lichts vor allem die Arbeit an temperaturempfindlichen Materialien besser auszuleuchten.
- Rollbalken] Österr. für: Rollladen.
- Mark] Eine Reichsmark entspricht 1928 etwa der Kaufkraft von 4,20 Euro (vgl. Kaufkraftäquivalente historischer Beträge in deutschen Währungen auf <https://www.bundesbank.de/>, 20.6.2024).
- Vorhemdchen] Chemisette: weißer, glatter oder gefalteter Brustlatz, der über dem zumeist aus einfacherem Stoff bestehenden Herrenoberhemd befestigt und nur im Ausschnitt des Rockes/Sakkos sichtbar ist, im 20. Jahrhundert als gestärkte Hemdbrust an Frack- und Smokinghemden (vgl. Wisniewski 1996, 61).
- Radfahrlaterne] Karbidlampe, ab 1896 als Gasbeleuchtung an Fahrrädern eingeführt.
- Bogenlampe] Elektrische Beleuchtung, die seit Ende des 19. Jahrhunderts zunächst als Straßenbeleuchtung die Gaslaternen ablöste, so 1882 in Berlin, als erster Stadt in Deutschland.
- Kragens] Um häufiges und teures Waschen zu vermeiden, wurden Hemdkragen in den 1920er Jahren als separate Einzelteile verkauft.
- Sweater] In den USA der 1890er Jahre aufkommende Bezeichnung für einen Strickpullover, zunächst als Teil der Radfahrkleidung (vgl. Wisniewski 1996, 250).
- Galanteriewarenbranche] Veraltete Bezeichnung für den Handel mit modischen Accessoires wie Modeschmuck, auffälligen Knöpfen, Schnallen, Tüchern oder Schals.

- Schlaraffenland] Märchenhafter Ort des Müßiggangs, wo alles im Überfluss vorhanden ist.
- Malaga Gold] Likörwein aus der andalusischen Provinz Málaga in Südsanien.
- Dunner] Wohl abgekürzt von Dunner- bzw. Donnerlittchen (norddt., 19. Jahrhundert): Ausruf des Erstaunens (»Donnerwetter«), als »Dunnerwettsteen« in diesem Sinne aber auch ein Berliner Ausdruck beim Satiriker Adolf Glaßbrenner (1810–1876) (vgl. Schlobinski 1986, 55).
- Venus] Römische Göttin der Liebe, des erotischen Verlangens und der Schönheit; seit der Malerei der Renaissance erhielt sie (neben der biblischen Eva) eine entscheidende Bedeutung als Vorlage für den weiblichen Akt – so auch in Vicki Baums Text.
- die Kontrolluhren zu stechen] Gerät zur Messung der Arbeitszeit, die auf einem Papierstreifen oder einer Kartonkarte vermerkt wird (durch Lochung oder Stempelung).
- Karbid] S. Radfahrlaterne].
- Fortuna] Römische Glücks- und Schicksalsgöttin; s. auch Füllhorn].
- Haken] Die Buchdrucke bei Kiepenheuer & Witsch haben hier seit 1953: Hacken.
- Oberbürgermeister] Gustav Böß (1873–1946) war von 1921 bis 1929/30 Oberbürgermeister von Berlin. 1923 publizierte er eine Schrift über *Die Not in Berlin*, in der er neben den städtischen Aufwendungen für die Kriegsinvaliden auch auf das »Kinderelend« (20–25) einging und hier insbesondere mangelhafte Ernährung und Bekleidung sowie beengte Wohnverhältnisse infolge von Krieg und Inflation für physische wie psychische Fehlentwicklungen bei Kindern und Jugendlichen (Rachitis, verringerte schulische Leistungsfähigkeit, sexuelle Verfehlungen) bis in die Mittelschicht hinein verantwortlich machte – Aspekte, die auch Vicki Baums Erzählung prägen. Als Vertreter der linksliberalen Deutschen Demokratischen Partei (DDP) engagierte Böß sich zur »Gesundwerdung und Gesunderhaltung« (31) daher vor allem für den Spiel- und Sportstättenbau, die Schaffung von Parks sowie für den Kunstbetrieb, etwa für die Förderung junger Musiker, initiierte 1928 aber auch die Aktionswoche »Berlin im Licht«, um u. a. mit zahlreichen elektrisch illuminierten Schaufenstern die Fortschritte moderner Lichttechnik zu demonstrieren. Sein Amt legte er kurz nach einer dienstlichen Amerika-Reise, bei der er für

die *Metropolis Berlin* warb (vgl. Böß 1929), aufgrund der sogenannten Pelzmantelaffäre nieder: Durch die Bestechung von Politikern und Beamten mit verbilligter Luxuskleidung hatte sich die Firma der Gebrüder Sklarek illegal ein Belieferungsmonopol für Krankenhäuser und Fürsorgeeinrichtungen verschafft. Angeblich hatte auch Böß' Ehefrau davon profitiert und eine Pelzjacke zum Bruchteil ihres eigentlichen Werts erhalten, dessen Preisdifferenz ihr Mann allerdings wohltätigen Zwecken zugeführt hatte (vgl. Engeli 1971, 226–247).

Der Sittich (1931)

Textgrundlage, Publikation und Rezeption

Neben der für diese Edition verwendeten ersten Buchdruckfassung aus Vicki Baums Novellensammlung *Die andern Tage* von 1931 (S. 243–280) existiert ein weiterer Abdruck in ihrer Novellensammlung *Die Strandwache* (Köln und Berlin: Kiepenheuer & Witsch 1953, S. 117–156). Letzterer unterscheidet sich nur unwesentlich vom Erstdruck (v.a.: Korrektur von Druckfehlern, Anpassung an andere Kommasetzung und anderes Seitenlayout). Die deutlichste Änderung besteht in der Streichung der ursprünglich vorangestellten Widmung an Wilhelm Furtwängler.

Baum selbst hielt den Text auch später noch für »das [*unleserlich*]reinste meiner Produkte« (Brief Baum an J.C. Witsch, 29.3.1952, HASTK-RBA, Best. 1514, A 8, [Bl. 1]). Besondere Aufmerksamkeit erhielt *Der Sittich* allerdings nicht, lediglich eine Rezension in den *Hessischen Nachrichten* über Baums Sammlung *Die Strandwache* vom 7.11.1953 erwähnt ihn explizit als »Studie im altdeutschen Volksbuchstil« (W.P. 1953).

Themen und Strukturen

Mit *Der Sittich* liegt ein Beispiel für historisches Erzählen vor, dem sich Vicki Baum nicht nur in ihren Erzählungen gelegentlich widmet, sondern auch in ihrem in der Goethezeit spielenden historischen Roman *Headless Angel* (1948, dt. *Clarinda* [1949] bzw. *Kopfloser Engel. Eine Liebe in Mexiko* [2000]), welcher zudem die Figur eines sprechenden Papageienvogels wieder aufnimmt. Häufig werden einzelne historische Passagen (z.T. als Erinnerungen) darüber hinaus in Baums Romane integriert.

Für *Der Sittich* wählte Baum die nicht näher spezifizierte Zeit des späten Mittelalters (gegen Ende der Pestepidemie

Mitte des 14. Jahrhunderts). Ihre Atmosphäre wird durch archaisierende, allerdings unterschiedlichen Jahrhunderten zugehörige Sprachformen, einen legendenhaften Gestus, historische Gegenstände und Begrifflichkeiten sowie soziokulturelle Gegebenheiten der damaligen Ständegesellschaft vermittelt. Im Zentrum steht eine nicht näher lokalisierte Stadt im deutschsprachigen Raum (die Namen Staudigl und Fierhake lassen sich sowohl süddeutsch/österreichisch wie norddeutsch verorten) und ihre Konfrontation mit einer Faszination wie Ablehnung hervorruhenden, umherziehenden Gauklertruppe. Diese kann durch Aussehen und Namensgebung (Rosita, Giaccino) südeuropäisch gelesen werden. Die eheliche Notgemeinschaft von zwei, gleichermaßen durch Gerede und Vorurteile stigmatisierten Außenseitern (ein häufiges Motiv bei Baum) im ausgegrenzten Bereich vor den Toren der Stadt – es handelt sich um den eigentlich zum Tode verurteilten, recht- und ehrlosen Gaukler Giaccino und die alternde, körperlich beschädigte, jedoch selbstbewusste Witwe Katharina Schaffnerin – erfüllt den Kinderwunsch der bald darauf an der Pest sterbenden Frau und führt zur Sesshaftigkeit des nun Jakob Schaffner genannten Bauern und seines Sohnes.

Das vordergründige Happy End gelungener Anpassung, ja »erdhafter Verwurzelung«, ebenso wie die Hegemonie christlicher Religion über magieverdächtige Praktiken (»Zauberei und Teufelskunst«, 289), weist der Text jedoch als zwiespältig aus. Denn das Ende geht zum einen mit dem Tod des titelgebenden Papageienvogels einher, der als ständiger Begleiter und Kommunikationspartner als eine Art »gefährliches« Alter Ego Giaccinos fungierte (dessen Gauklerwams und Blasinstrument außerdem der Gestalt eines Vogels ähneln). Zum anderen artikulieren sich Fernweh und Liebessehnsucht dieses marginalisierten Vertreters aus dem Fahrenden Volk, welches über die Anspielung auf die Figur des Ewigen Juden zudem mit der Situation jüdischer Diaspora verbunden werden kann, auch weiterhin in dessen Musik. Ihre zweckfreie Eigenständigkeit als künstlerischer Stimmungsausdruck lässt

am Ende selbst den etablierten Rats Herrn Matthias Seiler (der zuvor eine beglückend geschilderte Annäherung an den als ›Hexenvogel‹ verschrienen Sittich erlebt hat) an seiner Direktive produktiver Tätigkeit und bäuerlicher Wertschöpfung zweifeln – so erklärt sich auch die vorangestellte musikalische Widmung der zur Harfenistin ausgebildeten Autorin.

Stellenkommentar

Wilhelm Furtwängler] Dt. Dirigent und Komponist (1886–1954), ist in den 1920er Jahren u.a. in Berlin (Staatsoper, Philharmonisches Orchester) als Chefdirigent tätig gewesen, wo ab 1928 auch Vicki Baums Ehemann Richard Lert als Gastdirigent beschäftigt war.

Haydn-Symphonie] Joseph Haydn (1732–1809), österr. Komponist der Wiener Klassik, u.a. von ca. 107 Symphonien. In ihren Erinnerungen erwähnt Vicki Baum Haydns Tasteninstrument Klavichord, das in den Archiven im Erdgeschoss des Wiener Konservatoriums stand, wo sie 1901–1904 ein Harfenstudium absolvierte (vgl. Baum 2019, 181).

Gauklern] Schausteller und Unterhaltungskünstler (Akrobaten, Artisten), die sich auf offener Straße, Märkten und Festen präsentieren. Ursprünglich waren damit Taschenspieler und Zauberkünstler gemeint, daher auch der Ausdruck ›vorgaukeln‹, ›vorspiegeln‹, im Sinne von: täuschen. Als unehrlich angesehenes Fahrendes Volk standen Gaukler im Mittelalter außerhalb der gesellschaftlichen Standesordnung (s. Standes]), ohne rechtliche, kirchliche oder soziale Anerkennung.

Bult] Mit Gräsern oder Moos bewachsene Bodenerhebung, Hügel.

Neubegier] Im 18./19. Jahrhundert gebräuchlich für: Neugier.

Wams] Mittelalterliche Form der Jacke, ähnlich der heutigen Weste (vgl. Wisniewski 1996, 270f.).

Zinken] Zink: schwer zu erlernendes historisches Blasinstrument aus Holz, selten auch aus Elfenbein. In seiner Mischung aus Blockflöte und Trompete gehörte der Zink zu den wichtigsten Instrumenten vom 15. bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts und hatte den Ruf, die menschliche Stimme besonders gut imitieren zu können.

Troßweib] Frau, die im Mittelalter dem Heer, meist als Händlerin, hinterherzog; Marketenderin.

Dirnlein] Schon im Mittelalter existieren hier unterschiedliche Bedeutungen mit eindeutiger Tendenz zur Pejorisation. Sie reichen von der allgemeinen Bezeichnung des jungen, heiratsfähigen Mädchens als Dirne über eine dienende weibliche Person niederen Standes bis zu deren sexueller Verfügbarkeit (seit dem 13. Jahrhundert) bzw. der erwerbsmäßigen Prostitution (seit dem 15. Jahrhundert).

Schindanger] Platz, auf dem das tote Vieh gehäutet und sowohl Tierkadaver wie hingerichtete und einer christlichen Bestattung als nicht würdig angesehene Personen (Selbstmörder, Prostituierte, Schauspieler) verscharrt wurden.

Gerechtsame] Veraltete Bezeichnung für eine Berechtigung, ein Nutzungs- oder Vorrecht.

welschen] Abwertend für: fremdländisch, besonders romanisch, südländisch.

Ewigen Juden] Laut christlicher Volkssagen aus dem 13. Jahrhundert ein Mensch (zunächst unbekannter Herkunft), der Jesus Christus auf dessen Weg zur Kreuzigung verspottet und dafür von ihm verflucht wird, unsterblich durch die Welt zu wandern. Das *Volksbuch vom Ewigen Juden* (1602) machte aus dieser Figur den Juden Ahasver(us). Als Symbol für das Umherschweifende, Unsesshafte, Fremde dient sie als Projektionsfläche sowohl der Deutung jüdischer Identität wie auch der antisemitischen Agitation.

Wachszieher] Kerzenhersteller, Wachsbildner.

Met] Honigwein.

Zunftmeister] Vorsteher, Repräsentant einer ständischen Körperschaft von Handwerkern seit dem Mittelalter.

Glock achte] Genau um acht Uhr.

kraute] Kraulte.

Marienstag] Fest- und Gedenktag zur Verehrung Marias, der Mutter Jesu Christi.

Mariä Geburt] Festtag am 8. September, zur Erinnerung an die Geburt Marias, der Mutter Jesu Christi.

India] Engl. für: Indien.

innert] Österr., schweiz. für: innerhalb, binnen.

Wittib] Veraltet für: Witwe.

Witfrau] S. Wittib].

ledig gehen] Frei von etwas sein.

Begnadigungsparaphus] Veraltet für: Begnadigungsparagraf.

Lüderjahn] Taugenichts.

Landstörzer] Veraltet für: Landstreicher.

»Man sagt wohl, daß die Jahre um vierzig bei den Frauen die hitzigsten sind.«] Ausgehend von Jugendkult und Verjüngungstheorien der Zwischenkriegszeit wird diese These zu weiblichem Altern und Klimakterium als »zweiter Pubertät« häufig von Vicki Baum thematisiert.

bedünken] Veraltet für: vorkommen, scheinen.

Auge Gottes] Allsehendes Auge der Vorsehung, dargestellt als ein von einem Strahlenkranz umgebenes Auge, meist von einem Dreieck umschlossen, das auf die Trinität (Gott Vater, Sohn und Heiliger Geist) und die heilig-göttliche Zahl Drei verweist.

»Gott segne dich und deinen Eingang!«] Nach Psalm 121,8: »der Herr behüte deinen Ausgang und Eingang von nun an bis in Ewigkeit«.

Rain] Meist grasbewachsener Randstreifen eines Feldes als Grenzstreifen zwischen zwei Äckern oder Fluren.

Bildstöckels] Religiöses Kleindenkmal der Volksfrömmigkeit: ein meist an Wegen stehender Pfeiler aus Holz oder Stein, der ein skulpturales oder gemaltes Motiv- oder Andachtsbild trägt.

schmerzensreichen Mutter] Mater Dolorosa: im Rahmen der (vor allem katholischen) Marienverehrung gebrauchte Bezeichnung für Darstellungen der Schmerzen Marias aus lebenslanger Sorge um ihren Sohn Jesus Christus.

Schartigkeit] Ungeschliffenheit, Rauheit.

Lichtweibel] Wienerisch veraltet für: (Licht-)Haken mit runder Öffnung (vgl. Hügel 1873, 187 f.), hier zur Befestigung der Beleuchtung.

allgemach] Allmählich.

der letzte Berg, der höchste, am Ende der Welt, stößt mit dem Gipfel bis an die Himmelstür] Schließt an (besonders in Asien verbreitete) schöpfungsmithologische Vorstellungen des Weltenberges an, eines Berges im Zentrum der Welt.

Karossee] In Frankreich zur Zeit des Barock entwickelte Kutsche (»Carrosse«) mit dem Status eines fahrenden Thrones; als Bezeichnung für einen prunkvollen Staatswagen im 18. Jahrhundert auch ins Deutsche übernommen.

Landsknechts] Zu Fuß kämpfender, zumeist deutscher Söldner des späten 15. und des 16. Jahrhunderts.

Vagantenwege] Als Vaganten wurden im Mittelalter umherziehende
Sänger, Musikanten und Spielmänner bezeichnet.
Standes] Berufsstand, hier des Bauern, innerhalb der mittelalter-
lichen Ständegesellschaft aus Klerus, Adel, freien Bürgern und
Bauern.

Archiv-Siglen

AdK – Akademie der Künste, Berlin, Vicki-Baum-Archiv

HAStK-RBA – Historisches Archiv der Stadt Köln, Kiepenheuer & Witsch-Nachlass

UBV – Ullstein Buchverlage Vertragsarchiv, Berlin

Abgekürzt zitierte Literatur

Agamben 2005 – Giorgio Agamben: Lob der Profanierung. In: Ders.: Profanierungen. Übers. v. Marianne Schneider. Frankfurt/Main 2005, 70–91.

Anonym 1922a – Anonym: Büchertisch. In: Vorarlberger Tagblatt, 10.10.1922, 4.

Anonym 1922b – Anonym: Nachrichten aus Oberösterreich – Salzburg und den Nachbarländern. In: (Linzer) Tages-Post, 24.10.1922, 5.

Anonym 1928a – Anonym: (Velhagen und Klasings Monatshefte). In: Neues Grazer Tagblatt, 1.2.1928, 11.

Anonym 1928b – Anonym: Zeitschriften. In: Wiener Zeitung, 12.2.1928, 10.

Anonym 1953a – Anonym: Das *liest* die Frau. In: Schwäbische Landeszeitung, 31.10.1953.

Anonym 1953b – Anonym: [Rez. *Die Strandwache*]. In: Bücherschiff, 11.12.1953.

Baum 1921 – Vicki Baum: Die Tänze der Ina Raffay. Ein Leben. Roman. Berlin 1921.

Baum 1980 – Vicki Baum: Die große Pause. Roman [1941]. Köln 1980.

Baum 2012 – Vicki Baum: Pariser Platz 13 [1930]. Eine Komödie aus dem Schönheitssalon und andere Texte über Kosmetik, Alter und Mode. Hg. v. Julia Bertschik. Aktualisierte Fassung. Berlin 2012.

Baum 2018a – Vicki Baum: Ankunft im Gebirge [1930]. In: Dies.: Makkaroni in der Dämmerung. Feuilletons. Hg. v. Veronika Hofeneder. Wien 2018, 186–189.

- Baum 2018b – Vicki Baum: Aus der Sahara mitgebracht [1930]. In: Dies.: Makkaroni in der Dämmerung. Feuilletons. Hg. v. Veronika Hofeneder. Wien 2018, 184–186.
- Baum 2018c – Vicki Baum: Das Vier-Dollar-Paradies [1931]. In: Dies.: Makkaroni in der Dämmerung. Feuilletons. Hg. v. Veronika Hofeneder. Wien 2018, 248–251.
- Baum 2019 – Vicki Baum: Es war alles ganz anders. Erinnerungen [1962]. Köln 2019.
- Baum 2025, Bd. 2 – Vicki Baum: stud. chem. Helene Willfüer. Roman [1928/29]. In: Dies.: Ausgewählte Werke. Kommentierte Ausgabe. Hg. v. Julia Bertschik und Veronika Hofeneder. Bd. 2. Bearb. v. Veronika Hofeneder. Göttingen 2025.
- Baum 2025, Bd. 3 – Vicki Baum: Menschen im Hotel. Ein Kolportageroman mit Hintergründen [1929]. Menschen im Hotel. 16 Bilder. Endgültige Fassung [1930]. In: Dies.: Ausgewählte Werke. Kommentierte Ausgabe. Hg. v. Julia Bertschik und Veronika Hofeneder. Bd. 3. Bearb. v. Julia Bertschik, unter Mitarbeit v. Kerstin Barndt. Göttingen 2025.
- Baum 2025, Bd. 5 – Vicki Baum: Marion lebt. Roman [1942]. Lektorat von Justinian Frischs Erstübersetzung durch Josefine Haubold. In: Dies.: Ausgewählte Werke. Kommentierte Ausgabe. Hg. v. Julia Bertschik und Veronika Hofeneder. Bd. 5. Bearb. v. Desiree Hebenstreit. Göttingen 2025.
- Bertschik 2005 – Julia Bertschik: Mode und Moderne. Kleidung als Spiegel des Zeitgeistes in der deutschsprachigen Literatur (1770–1945). Köln u.a. 2005.
- Bertschik 2006 – Julia Bertschik: »Das Paradies der Frau«. Zum Genre des Konfektionsromans in der Weimarer Republik. In: Garçonnnes à la mode im Berlin und Paris der zwanziger Jahre. Hg. v. Stephanie Bung und Margarete Zimmermann. Göttingen 2006 (*Querelles*. Jahrbuch für Frauen- und Geschlechterforschung, Bd. 11), 89–103.
- Bertschik 2009 – Julia Bertschik: Propheten des Alltags – Poetiken einer »Neuen Nebensächlichkeit« in der Gegenwartsliteratur, besonders bei Brigitte Kronauer. In: Alltag als Genre. Hg. v. Heinz-Peter Preußner und Anthonya Visser. Heidelberg 2009, 191–206.
- Bertschik 2011 – Julia Bertschik: »Mr. Ford nimmt Pferde in Zahlung ...«. Reklame als Alltagsdiskurs neusachlicher Ästhetik in Stefan Großmanns Zeitschrift *Das Tage-Buch* (1920–1933). In:

- »baustelle kultur«. Diskurslagen in der österreichischen Literatur 1918–1933/38. Hg. v. Primus-Heinz Kucher und Julia Bertschik. Bielefeld 2011, 331–348.
- Bertschik 2012 – Julia Bertschik: Die Ironie hinter der Fassade. Vicki Baums neusachliche Komödie aus dem Schönheitssalon »Pariser Platz 13« (1930) [2006]. In: Vicki Baum: Pariser Platz 13 [1930]. Eine Komödie aus dem Schönheitssalon und andere Texte über Kosmetik, Alter und Mode. Hg. v. Julia Bertschik. Aktualisierte Fassung. Berlin 2012, 192–216.
- Bertschik 2013a – Julia Bertschik: Auf den ersten Blick. Fetischismus und Theatralität bei Nestroy und Horváth. In: Erzählte Wirtschafts-Sachen. Ökonomie und Ökonomisierung in der Literatur und im Film der Weimarer Republik. Hg. v. Gregor Ackermann u.a. Bielefeld 2013 (Juni 2013, 47/48), 213–225.
- Bertschik 2013b – Julia Bertschik: Das Gesicht als mediales Artefakt. Die Totenmaske der »Inconnue de la Seine«: faciale Kontexte und Schreibweisen. In: Maske und Kothurn 59, 3, 2013: Horváth lesen. Hg. v. Nicole Streitler-Kastberger und Martin Vejvar, 89–102.
- Bertschik 2016 – Julia Bertschik: Krawatte. In: Dies. u.a.: Am I Dandy? Anleitung zum extravaganen Leben. Berlin 2016, 98–109.
- Bertschik 2019 – Julia Bertschik: Oberflächenästhetik. Die Barbour-jacke als zweite Haut in Christian Krachts Roman *Faserland*. In: Christian Krachts Ästhetik. Hg. v. Susanne Komfort-Hein und Heinz Drügh. Stuttgart 2019, 89–96.
- Blaschke 2018 – Bernd Blaschke: Arbeitshass, Arbeitskult, Familienarbeit. Wofür schuftet Karl Ove Knausgård in seiner Autobiographie *Min Kamp*? In: Opus und labor. Arbeit in autobiographischen und biographischen Erzählungen. Hg. v. Iuditha Balint u.a. Essen 2018, 87–106.
- Bloom 1995 – Harold Bloom: Einflußangst. Eine Theorie der Dichtung [1973]. Übers. v. Angelika Schweikhart. Basel und Frankfurt/Main 1995.
- Blumesberger 2013 – Susanne Blumesberger: An der Schwelle zum Erwachsenwerden. Reifende Figuren bei Vicki Baum am Beispiel des Romans *Bubenreise*. In: Lifestyle – Mode – Unterhaltung oder doch etwas mehr? Die andere Seite der Schriftstellerin Vicki Baum (1888–1960). Hg. v. Susanne Blumesberger und Jana Mikota. Wien 2013, 128–140.

- Böß 1923 – Oberbürgermeister [Gustav] Böß: Die Not in Berlin. Tatsachen und Zahlen. Berlin 1923.
- Böß 1929 – Chief Magistrate [Gustav] Boess: Metropolis Berlin. In: *American Monthly and Germanic Review* XXII, 7, 1929, 22.
- Borgolte 1925 – O. Borgolte: Vicki Baum: »Der Weg« [Rez.]. In: *Der Gral* 20, 1, 1925, 128.
- Boym 2017 – Svetlana Boym: *The Off-Modern*. New York u.a. 2017.
- Brenner 1997: David A. Brenner: Neglected »Women's« Texts and Contexts: Vicki Baum's Jewish Ghetto Stories. In: *Women in German Yearbook* 13, 1997, 100–121.
- Brittnacher 2020 – Hans Richard Brittnacher: Schaulust und deformierte Körper. Dunkelzonen des Circensischen. In: *Maneggenkünste. Zirkus als ästhetisches Modell*. Hg. v. Margarete Fuchs u.a. Bielefeld 2020, 207–220.
- Brittnacher/May 2013 – Hans Richard Brittnacher und Markus May: Phantastik-Theorien. In: *Phantastik. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Hg. v. dens. Stuttgart und Weimar 2013, 189–197.
- Bronfen 1994 – Elisabeth Bronfen: Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik [1992]. Übers. v. Thomas Lindquist. München 1994.
- Bücher von Vicki Baum 1923 – Bücher von Vicki Baum. Die andern Tage. Novellen. In: Vicki Baum: *Die Welt ohne Sünde. Der Roman einer Minute*. Stuttgart u.a. 1923, [375].
- Butzer/Jacob 2012 – Günter Butzer und Joachim Jacob (Hg.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Stuttgart und Weimar 2012.
- C.S. 1954 – C.S.: Vicki Baum: »Die Strandwache.« Novellen [Rez.]. In: *Das Bücherblatt*, 2.4.1954.
- Dane 1994 – Gesa Dane: »Die heilsame Toilette«. Kosmetik und Bildung in Goethes »Der Mann von fünfzig Jahren«. Göttingen 1994.
- Engeli 1971 – Christian Engeli: Gustav Böß. Oberbürgermeister von Berlin 1921–1930. Stuttgart u.a. 1971.
- Erdle 2012 – Birgit R. Erdle: Die Masse der Dinge. Auftrittsformen des Objekts zwischen Literatur und Wissenschaft in der Moderne (von Vicki Baum und Georg Simmel). In: *Zeitschrift für Germanistik* N.F. 22, 1, 2012, 89–100.
- Fischer 1923 – E.K. Fischer: Baum, Vicki, Die andern Tage [Rez.]. In: *Die schöne Literatur* 24, 12, 15.6.1923, 226 f.
- Fliedl 2005 – Konstanze Fliedl: Arthur Schnitzler. Stuttgart 2005.
- Foucault 1993 – Michel Foucault: Un »fantastique« de bibliothèque

- [1964]. Nachwort zu Gustave Flauberts »Die Versuchung des heiligen Antonius«. Übers. v. Anneliese Botond. In: Ders.: Schriften zur Literatur. Frankfurt/Main 1993, 157–177.
- Frank/Scherer 2016 – Gustav Frank und Stefan Scherer: Textur der Synthetischen Moderne (1925–1955). (Döblin, Lampe, Fallada, Langgässer, Koeppen). In: Poetologien deutschsprachiger Literatur 1930–1960. Kontinuitäten jenseits des Politischen. Hg. v. Moritz Baßler u.a. Berlin und Boston 2016, 77–104.
- Freud 1922 – Sigm[und] Freud: Traum und Telepathie. (Vortrag in der Wiener psychoanalytischen Vereinigung). In: Imago. Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften VIII, 1922, 1–22.
- Freud 1923 – Margrit Freud: Zwei Bücher von Frauen. In: Berliner Tageblatt und Handels-Zeitung, Morgen-Ausgabe, 22.7.1923, 4. Beiblatt.
- Fromm 2000 – Eberhard Fromm: Gerhart Hauptmann: Hanneles Himmelfahrt. In: Berliner LeseZeichen 8, 8/9, 2000, 44–48.
- Geisz 2018 – Martin Geisz: Musik für Orgel in der Synagoge. In: Ars Organi 66, 1, 2018, 26–29.
- Glaserapp 1996 – Gabriele von Glaserapp: Aus der Judengasse. Zur Entstehung und Ausprägung deutschsprachiger Ghettoliteratur im 19. Jahrhundert. Tübingen 1996.
- Grimm – Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm [1854–1971], digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities, Version 01/23. <https://www.woerterbuchnetz.de/DWB> (21.6.2024).
- Gumbrecht 2003 – Hans Ulrich Gumbrecht: 1926. Ein Jahr am Rand der Zeit [1997]. Übers. v. Joachim Schulte. Frankfurt/Main 2003.
- h.s. 1955 – h.s.: Das neue Buch. In: Düsseldorfer Nachrichten, 19.5.1955.
- Hamann 1954 – Edith Hamann: Zweimal Vicki Baum. In: Telegraf, 17.2.1954.
- Heine 1924/25 – Anselma Heine: Romane und Erzählungen. In: Die Literatur 27, 1924/25, 620 f.
- Hofeneder 2013 – Veronika Hofeneder: Die »neue Frau« – weibliche Errungenschaft der Moderne, männliches Konstrukt oder bizarre Modelaune? Lektüren journalistischer Texte von Vicki Baum und Gina Kaus. In: Lifestyle – Mode – Unterhaltung oder

- doch etwas mehr? Die andere Seite der Schriftstellerin Vicki Baum (1888–1960). Hg. v. Susanne Blumesberger und Jana Mikota. Wien 2013, 37–59.
- Hofeneder 2018 – Veronika Hofeneder: Leben als Beruf? Schreiben als Arbeit? Tätigkeitsfelder und Arbeitsbedingungen in Vicki Baums Autobiographie *Es war alles ganz anders*. In: Opus und Labor. Arbeit in autobiographischen und biographischen Erzählungen. Hg. v. Iuditha Balint u. a. Essen 2018, 67–86.
- Hofeneder 2023 – Veronika Hofeneder: Crevasses and Magic Mountains: Alpine Discourse in Vicki Baum's *Marion lebt* (*Marion Alive*, 1942). In: The Draw of the Alps. Alpine Summits and Borderlands in Modern German-speaking Culture. Hg. v. Richard McClelland. Berlin und Boston 2023, 179–188.
- Hügel 1873 – Fr[anz] S[eraph] Hügel: Der Wiener Dialekt. Lexikon der Wiener Volkssprache. (Idioticon Viennense). Wien u. a. 1873.
- Hughes 2010 – Jon Hughes: Austria and the Alps. Introduction. In: Austrian Studies 18, 2010: Austria and the Alps. Hg. v. Judith Beniston u. a., 1–13.
- Janssen 1925 – Magda Janssen: *Der Falke*. Bücherei zeitgenössischer Novellen [Rez.]. In: Beiblatt der Zeitschrift für Bücherfreunde N.F. 17, 6, November–Dezember 1925, Sp. 286–288.
- Janz 1977 – Rolf-Peter Janz: Zum Sozialcharakter des »süßen Mädels«. In: Ders. und Klaus Laermann: Arthur Schnitzler: Zur Diagnose des Wiener Bürgertums im Fin de siècle. Stuttgart 1977, 41–54.
- KHM 1980 – Brüder Grimm: Kinder- und Hausmärchen. Ausgabe letzter Hand mit den Originalanmerkungen der Brüder Grimm [1856/57]. Hg. v. Heinz Rölleke. Stuttgart 1980.
- Kilcher 2016 – Andreas B. Kilcher: Jüdische Renaissance und Kulturzionismus. In: Handbuch der deutsch-jüdischen Literatur. Hg. v. Hans Otto Horch. Berlin und Boston 2016, 99–121.
- Kirschnick 2012 – Sylke Kirschnick: Manege frei! Die Kulturgeschichte des Zirkus. [Stuttgart] 2012.
- Kloiber/Konold 1994 – Rudolf Kloiber und Wulf Konold: Handbuch der Oper. München und Kassel ⁸1994.
- Klotz 1991: Volker Klotz: Operette. Porträt und Handbuch einer unerhörten Kunst. München und Zürich 1991.
- Korten 2009 – Lars Korten: Poietischer Realismus. Zur Novelle der Jahre 1848–1888. Stifter, Keller, Meyer, Storm. Tübingen 2009.

- Krappmann 2013 – Jörg Krappmann: Magischer Realismus. In: Phantastik. Ein interdisziplinäres Handbuch. Hg. v. Hans Richard Brittnacher und Markus May. Stuttgart und Weimar 2013, 529–537.
- Latour 2005 – Bruno Latour: Reassembling the Social. An Introduction into Actor-Network-Theory. Oxford und New York 2005.
- Lefebvre 1987 – Henri Lefebvre: Kritik des Alltagslebens. Grundrisse einer Soziologie der Alltäglichkeit [1958/61]. Übers. von Burkhard Kroeber und Karl Held. Frankfurt/Main 1987.
- Lughofer 2014 – Johann Georg Lughofer (Hg.): Das Erschreiben der Berge. Die Alpen in der deutschsprachigen Literatur. Innsbruck 2014.
- MagShamhráin 2013 – Rachel MagShamhráin: The Ambivalence of the Department Store Kleptomaniac: On the Juridico-Medical Treatment of Cases of Middle-Class Female Theft around 1900. In: Das Berliner Warenhaus. Geschichte und Diskurse. The Berlin Department Store. History and Discourse. Hg. v. Godela Weiss-Sussex und Ulrike Zitzelsperger. Frankfurt/Main u. a. 2013, 63–91.
- Mohme 1931 – Erwin T. Mohme: Introduction. In: Vicki Baum: Der Weg. Hg. v. dems. New York 1931, vii–xii.
- Müller-Adams 2000 – Elisa Müller-Adams: Die Fremdheit des Weiblichen. Friedrich de la Motte Fouqués »Undine« und das Typenmotiv der Wasserfrau. In: Jahrbuch der Fouqué-Gesellschaft Berlin-Brandenburg 2000, 43–60.
- N. 1953 – N.: Vicki Baum: »Die Strandwache« [Rez.]. In: Neue Zürcher Zeitung, Morgenausgabe, 10.12.1953, [Bl. 7].
- Nothegger-Troppmair 2012 – Sonja Nothegger-Troppmair: Die Neue Frau der 20er Jahre am Beispiel Vicki Baum. Literarische Fiktion oder konkreter Lebensentwurf? Saarbrücken 2012.
- Nottelmann 2007 – Nicole Nottelmann: Die Karrieren der Vicki Baum. Eine Biographie. Köln 2007.
- Ober 2001 – Kenneth H. Ober: Die Ghettogesichte. Entstehung und Entwicklung einer Gattung. Übers. v. Helmut Berthold und Jürgen Stenzel, unter Mitarbeit v. Lore Schönberg. Göttingen 2001.
- Ortner 2014 – Jessica Ortner: Die Alpen als »Berg von Leichen und Schmerz« – Erinnerung und Dialog im literarischen Raum Elfriede Jelineks. In: Das Erschreiben der Berge. Die Alpen in der deutschsprachigen Literatur. Hg. v. Johann Georg Lughofer. Innsbruck 2014, 241–251.

- Petersen 1995 – Vibeke Rützou Petersen: The Best of Both Worlds? Jewish Representations of Assimilation, Self, and Other in Weimar Popular Fiction. In: The German Quarterly 68, 2, 1995, 160–173.
- Petersen 2001 – Vibeke Rützow Petersen: Women and Modernity in Weimar Germany. Reality and its Representation in Popular Fiction. New York und Oxford 2001.
- Podewski 2009 – Madleen Podewski: Literatur in/und Zeitschriften. Zur Relevanz eines Mediums für die Textinterpretation am Beispiel von Vicki Baums Erzählung »Rafael Gutmann« aus *Ost und West* (1911). In: Populäres Judentum. Medien, Debatten, Lese- stoffe. Hg. v. Christine Haug u.a. Tübingen 2009, 121–132.
- Podewski 2014 – Madleen Podewski: Komplexe Medienordnungen. Zur Rolle der Literatur in der deutsch-jüdischen Zeitschrift »Ost und West« (1901–1923). Bielefeld 2014.
- Podewski 2022 – Madleen Podewski: Vor dem Durchbruch. Vicki Baums frühe Erzähltexte. In: Text + Kritik 235, 2022: Vicki Baum. Hg. v. Julia Bertschik u.a., 3–10.
- Polt-Heinzl 2014 – Evelyn Polt-Heinzl: Medien und Medien. In: Julia Bertschik u.a.: 1928. Ein Jahr wird besichtigt. Wien 2014, 185–187.
- Prokić 2023 – Tanja Prokić: Die literarische Moderne und das Neue Sehen. Eine Medien-Wissen-Konstellation. Paderborn 2023.
- Rabelhofer 2013 – Bettina Rabelhofer: Erzählen in der Psychoanalyse. In: Kultur – Wissen – Narration. Perspektiven transdisziplinärer Erzählforschung für die Kulturwissenschaften. Hg. v. Alexandra Strohmaier. Bielefeld 2013, 343–358.
- Regener 2004 – Ursula Regener: Ascendere in montem. Berge oder die Grenzen des kulturellen Determinismus. In: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts 2004, 1–26.
- Schlobinski 1986 – Peter Schlobinski: Berliner Wörterbuch. Berlin 1986.
- Schmitz-Emans 2013 – Monika Schmitz-Emans: Feen – Nixen – Elementargeister. In: Phantastik. Ein interdisziplinäres Handbuch. Hg. v. Hans Richard Brittnacher und Markus May. Stuttgart und Weimar 2013, 355–362.
- Schnitzler 2002 – Arthur Schnitzler: Das weite Land. Tragikomödie in fünf Akten. Hg. v. Reinhard Urbach. Stuttgart 2002.
- Sprecher 2015 – Thomas Sprecher: *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull* (1922/1937/1954). In: Thomas Mann Handbuch. Le-

- ben – Werk – Wirkung. Hg. v. Andreas Blödorn und Friedhelm Marx. Stuttgart 2015, 78–87.
- str. 1953 – str.: Verträumte Tage [Rez.]. In: Der Bund 104, 349, 30.7.1953, 4.
- Streitler-Kastberger 2022 – Nicole Streitler-Kastberger: Geschlechter, Waren, Räume. Vicki Baum, die Neue Frau und der Neue Mann in Hotel, Schönheitssalon und Warenhaus. In: Text + Kritik 235, 2022: Vicki Baum. Hg. v. Julia Bertschik u.a., 36–44.
- Stürzebecher 1979 – Peter Stürzebecher: Das Berliner Warenhaus. Bautypus, Element der Stadtorganisation, Raumsphäre der Warenwelt. Berlin 1979.
- Sturm 1923 – Hans Sturm: Die andern Tage [Rez.]. In: Das literarische Echo 25, 9/10, 1923, Sp. 548.
- Teuschl 1990 – Wolfgang Teuschl: Wiener Dialekt Lexikon. Purkersdorf und Wien 1990.
- Trescher 1932 – Franz Trescher: Vicki Baum oder Talent und Betrieb. In: Bildungsarbeit. Blätter für sozialistisches Bildungswesen 19, 5, 1932, 143–145.
- Treue 1986 – Wilhelm Treue: Die Bankiers Simon und Abraham Oppenheim 1828–1880. Der private Hintergrund ihrer beruflichen Tätigkeit, ihre Rolle in der Politik und ihre Nobilitierung. In: Zeitschrift für Unternehmensgeschichte / Journal of Business History 31, 1, 1986, 31–72.
- Tuschak 1923 – Helene Tuschak: Die andern Tage [Rez.]. In: Neues Wiener Abendblatt, 20.3.1923, 4.
- Tuschak 1930 – Helene Tuschak: »Menschen im Hotel.« Komödie von Vicki Baum. – Erstaufführung im Deutschen Volkstheater. In: Neues Wiener Tagblatt, 12.5.1930, 2.
- us 1953 – us: Vicki Baum erzählt. In: Frankfurter Neue Presse, 7.11.1953.
- Vejvar 2014 – Martin Vejvar: »... wie der Kitsch die seinerzeit geborstene Erdkruste nennt.« Die Alpen bei Ödön von Horváth. In: Das Erschreiben der Berge. Die Alpen in der deutschsprachigen Literatur. Hg. v. Johann Georg Lughofer. Innsbruck 2014, 205–218.
- W.P. 1953 – W.P.: Vicki Baum, Die Strandwache, Novellen [Rez.]. In: Hessische Nachrichten, 7.11.1953.
- Wiegler 1923 – Paul Wiegler: Zehn Bücher des Monats. In: Prager Tagblatt, 28.1.1923, [20].

- Wiegler 1930 – Paul Wiegler: Geschichte der deutschen Literatur. Bd. 2. Berlin 1930.
- Wiese 1996 – Joachim Wiese: Kleines Brandenburg-Berliner Wörterbuch. Hg. v. der Sprachwissenschaftlichen Kommission der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig. Leipzig 1996.
- Wisniewski 1996 – Claudia Wisniewski: Kleines Wörterbuch des Kostüms und der Mode. Stuttgart 1996.
- Witsch 1977 – Kristian Witsch (Hg.): Joseph Caspar Witsch. Briefe 1948–1967. Köln 1977.