

LEBEN: SZENEN EINES TÄUSCHUNGSSPIELS

Zu literarischen Techniken Irmgard Keuns

Dissertation

zur Erlangung des Grades der Doktorin der Philosophie

beim Fachbereich Sprachwissenschaften

der Universität Hamburg

vorgelegt von

Gudrun Raff

aus Mülheim/Ruhr

Hamburg, 2000

Als Dissertation angenommen vom Fachbereich Sprachwissenschaften der
Universität Hamburg aufgrund der Gutachten
von Prof. Dr. Marianne Schuller
und Dr. Jan Hans
Hamburg, den 7. Juli 1999

INHALTSVERZEICHNIS

Einleitung	5
I. Text und Leben	11
1. Hüllen	11
1.1. Leerstellen	11
1.2. Überfluß	14
2. Gewebe	21
2.1. Wirklich (k)ein Bilderbuch	21
2.2. Ergänzen und Schließen. Anmerkungen zu einem biographischen Verfahren	27
II. Spiel mit Authentizitätseffekten: Das fiktive Tagebuch	35
1. "... nicht alles so unnatürlich wie im Büro." Genreregeln	35
2. Verdichten und erleben	42
III. Filmisches	47
1. Kinotechniken - Medienszenen	47
1.1. Im Zeichen des neuen Mediums	47
1.2. Schreiben wie Film...	49
1.3. ...oder filmische Schreibweise	51
2. Blick-Inszenierungen	54
2.1. Momentaufnahmen	54
2.2. Bewegte Bilder	56
2.3. "Mit einer fürstlichen Handbewegung..."	61
IV. Glanz	67
1. Fremdworte	67
1.1. Täuschung	67
1.2. Muster	76
2. Schwarze Kunst	85
2.1. Magic beauty	85
2.2. Goldwasser	92
2.3. Mayonnaise	96

V. Systeme	99
1. Grau. Bunt	99
2. Schichten	104
2.1. Oben. Unten	104
2.2. Unten	110
2.3. Gesinnungsfarben	114
VI. Kinder und andere Geschichten	119
1. Museum	119
1.1. Ausweichen	119
1.2. Begegnungen	127
2. Das Kind simuliert	133
VII. Wi(e)der-Schreiben. Politische Rhetorik und "naive" Erzählerin	141
1. Das Medium	141
1.1. Vorläufiger Entwurf eines Figurenhorizontes	141
1.2. Naivität und Verstellung	147
2. Figuren	151
2.1. Entautomatisieren	151
2.2. Automatismen und szenische Präsenz	160
2.3. Ein Strumpf aus Worten	164
VIII. Die Klugen und die Guten. Positionen und Personifikationen von Wahrheit(en)	171
1. Wissen, Wandern und das einfache Wort	171
1.1. Der Intellektuelle	171
1.2. Der Wanderer	175
1.3. Abschied von der Rhetorik?	178
2. "Ob es denn wirklich Nachtigallen gibt?" Reflexionen eines "freundlichen" Erzählers	181
2.1. Über Erzählen	181
2.2. Überblick	185
Literatur	191

Einleitung

Was hat Weiblichkeit mit einem Frauenbekleidungsstück zu tun? Was könnte ein blauer Busen, der natürlich nicht blau ist (sondern nur das Kleid darüber), über die Beziehungen zwischen einer Schreibenden und der Schrift, den eigenen und fremden Texten zu lesen geben? Was haben Wörter mit Gänsehaut und dem Himmel, was haben Texte und Textilien miteinander zu tun? Kapitel I. der vorliegenden Arbeit verschränkt einige Passagen aus Briefen und Romanen Irmgard Keuns, in denen es um Kleidungsstücke geht, mit Textpassagen zum Verhältnis von Erzählen und Erleben, Schreiben und Leben. Dabei geraten klare Unterscheidungen von Innerlichkeit und Subjektivität, als deren Medium der Brief gilt, einerseits und Äußerlichkeit (Mode) andererseits ebenso ins Wanken wie von Leben und Text oder Original und Repräsentation. Weder voneinander unabhängig noch aufeinander abbildbar, erscheinen sie in ihrem Verhältnis zueinander komplexer. Damit ist die Fragestellung der vorliegenden Arbeit umrissen. Die literarischen Texte Irmgard Keuns, von denen einige, besonders *Das kunstseidene Mädchen* (1932) und *Nach Mitternacht* (1937), mit Recht als Zeitromane gelten - als Romane über die letzten Jahre der Weimarer Republik bzw. die ersten Jahre nationalsozialistischer Herrschaft -, werden nicht danach befragt, ob sie eine vorab gegebene, außerliterarische Wirklichkeit adäquat wiedergeben oder interpretieren. Sie werden statt dessen danach befragt, wie in ihnen das Verhältnis von Repräsentation und Wirklichkeit selbst verhandelt wird.

Der Zeitroman im engeren Sinne wird als ein in der Literatur des 19. Jahrhunderts entwickelter Romantypus definiert, in dem "die zeitgeschichtl. Situation des Autors, die Analyse der polit., sozialen, ökonom., kulturellen u. eth.-religiösen Verhältnisse im Vordergrund stehen", und der seinen "Anspruch auf Aktualität und Wirklichkeitstreue durch realistische Beschreibung des Details, die Vielfalt der Aspekte durch Perspektivenwechsel zu erreichen versucht", indem an

die Stelle einer zentralen, mehrschicht. gezeichneten Hauptfigur [...] eine Vielzahl eher eindimensional, rein funktional entworfener, in ihrer Relevanz gleichwertiger sog. *Zeittypen* als Repräsentanten bestimmter zeitgeschichtl. Strömungen [tritt].¹

Der Theorie des Realismus zufolge sollte der Roman von einem erhöhten, auktorialen Standpunkt aus erzählen und, als ein von allem Unwesentlichen gereinigtes Spiegelbild der Zeit, das "Wesen" der Realität treffen. Das Spiegelbild der Gesellschaft ist folglich bereits ihre Interpretation; eine Interpretation, die sich idealerweise als solche nicht zu erkennen gibt. Denn der Realismus sucht Hinweise auf das Material und die eigenen bedeutungstiftenden Techniken zu vermeiden. (Vgl. dazu Kapitel III. und IV.)

Die Romane *Das kunstseidene Mädchen* und *Nach Mitternacht* vermitteln den jeweiligen historischen Moment durch die begrenzte Perspektive "naiver" Ich-Erzählerinnen. Sie erheben keinen Anspruch auf umfassende Darstellung. Ihr kritisches Potential besteht nicht in vermeintlich objektiven Stellungnahmen auktorialer Erzählinstanzen und Analysen des Zeitgeschehens, sondern in ihrem spezifischen, an die Perspektive der Erzählerinnen gebundenen Umgang mit einem solchen vorgeblich sicheren Wissen. Diese Romane und einige andere Texte Irmgard Keuns setzen sich implizit und nicht selten ironisch mit dem Realismus auseinander. Sie inszenieren auf unterschiedliche Weise ein Täuschungsspiel: Sie präsentieren eine Wirklichkeit und bieten ihre Erzählerinnen zur Identifikation an, um diese auch wieder als Effekte literarischer Techniken vorzuführen. Mit ihren Erzählerinnen, den Medien dieses Täuschungsspiels, argumentieren diese Texte nicht aus einer sicheren, überlegenen Position heraus. Sie sind selbst in dieses Spiel mit Sicherheiten und Wahrheiten verstrickt. Die vorliegende Arbeit versteht die Romane Irmgard Keuns als Zeitromane - als Romane ihrer Zeit - in dem Maße, in dem sie das Material, die eigenen Darstellungsmittel und Prozesse der Sinngebung wie auch diejenigen aktueller Medien, Diskurse und Ideologien ins Spiel bringen. So gesehen, lassen sich die zum Zweck der Veröffentlichung noch in Nazideutschland geschriebenen "Kindergeschichten" vielleicht eher noch als Texte der literarischen Moderne

¹ Metzler Literaturlexikon. Begriffe und Definitionen. Hrsg. Günther und Irmgard Schweikle. Stuttgart 1990, S.508.

lesen als der 1931 erschienene, sich als Zeitroman präsentierende Roman *Gilgi - eine von uns*. Die Arbeit wird ihr Augenmerk auf die literarischen Techniken in einigen der Romane Irmgard Keuns richten, welche dieses Täuschungsspiel in Gang setzen - oder die Spuren der Bedingungen für die eigene Sinnproduktion verwischen. In diesem Zusammenhang stellt sich die Frage, ob und inwiefern die jeweilige Erzählperspektive mit den unterschiedlichen textuellen Verfahren zusammenhängt. Nicht alle Romane der Autorin sind Ich-Erzählungen, und auch innerhalb einzelner Texte sind verschiedene Perspektiven, Schreibweisen und Aussagemodi am Werk.

Insbesondere *Das Kunstseidene Mädchen*, dem daher in dieser Arbeit die größte Aufmerksamkeit gilt, ist ein Text auch über die Herstellung von Texten. Dieses fiktive filmische Tagebuch weist Spontaneität und Authentizität des schreibenden Ichs immer wieder als im Text selbst hergestellte Momente aus: Als Effekte schriftgeleiteter Inszenierungen unter der Regie der Form und der Genreregeln des Tagebuchs (Kapitel II.) und visueller, "filmischer" Anordnungen. Mit seiner filmischen Schreibweise, die sich nicht auf die Formel einer Nachahmung filmischer Techniken reduzieren läßt, entzieht der Roman bestimmten Realitätseffekten des klassisch-realistischen Films, etwa Bildern "der Frau", den Anspruch auf Wahrheit oder Natürlichkeit. (Kapitel III.) Nicht nur das neue Massenmedium Film, auch die Debatte über die Kulturindustrie (Kapitel IV.) wird über das Gegenständliche hinaus in der Schreibweise des Romans sichtbar. Die Lektüre zeichnet die Bewegungen der assoziierenden Schreibweise nach, welche mit einer Fülle von Bildern und Vergleichen die Antithese von Glanz und Alltag etabliert bzw. zitiert, dieses Muster aber auch wieder zerstreut. Dabei bleiben verschiedene oppositionelle Anordnungen, innerhalb derer Glanz und Zerstreung durch philosophische und literaturtheoretische Konzepte verortet worden sind, nicht unangetastet. Die Schrift mit dem Glanz führt die Kontextabhängigkeit von Bedeutung vor und wirft die Frage nach den Grenzen der Darstellung auf.

Kapitel VII. untersucht das Verhältnis von "Naivität" und Ironie und die spezifischen Möglichkeiten der Erzählperspektive für die Zeitkritik. Vermittels verschiedener an das "naive" Erzählmedium gebundener rhetorischer Figuren demontiert der Roman *Nach Mitternacht* (1937) die "weltanschauliche" Rhetorik

der Nazis. So werden Prozesse zum Sprechen gebracht, nach denen zentrale Kategorien dieser "Weltanschauung" erst diskursiv hergestellt, festgeschrieben und naturalisiert werden. Mit seiner Erzählerin stellt sich der Roman in ein kritisches Verhältnis zur herrschenden Ideologie, ohne selbst eine Gegenideologie zu verkünden und dabei Gefahr zu laufen, die vermeintliche Natürlichkeit der ideologischen Setzungen noch zu untermauern.

Das Verhältnis von Naivität und Rhetorik und die Beziehungen zwischen Komik, Ironie und Satire ließen sich strukturell ähnlich auch für *Das kunstseidene Mädchen* beschreiben. Der Roman *Nach Mitternacht* bewegt sich allerdings zwischen literarischer Entmythisierung normierter Denk- und Wahrnehmungsweisen und ihrer (Re-)Konstruktion. Vor allem dort, wo sich die Perspektiven zweier als intellektuelle bzw. moralische Autoritäten konzipierter Nebenfiguren in den Vordergrund schieben, rückt der Text nicht nur gelegentlich unversehens in die Nähe nationalsozialistischer Ideologie, sondern diskreditiert letztlich noch die eigene, an das "naive" Erzählmedium gebundene Rhetorik. (Kapitel VIII.)

Kind aller Länder (1938), Irmgard Keuns Roman über das Leben im Exil, und die Sammlung *Das Mädchen, mit dem die Kinder nicht verkehren durften* (1936) sind aus der fingierten Perspektive von Kindern erzählt. Die Kindergeschichten werden nach den Möglichkeiten und Grenzen nicht nur der "kindlichen" Erzählperspektive, sondern auch der Form für das textuelle Verfahren befragt. (Kapitel VI.) Die Lektüre geht Hinweisen auf fremde Texte in den Geschichten nach und trifft dabei auf Kommentare zur Entstehungszeit und den Entstehungsbedingungen der Sammlung. Die Texte werden - wie das Museum in einer dieser Geschichten - zu einem Ort, an dem Innen und Außen, Verbergen und Entdecken nicht mehr nur in einem einfachen Verhältnis zueinander stehen.

Auch Keuns letzter Roman *Ferdinand - der Mann mit dem freundlichen Herzen* (1950) besteht aus einzelnen, in der Ich-Erzählsituation geschriebenen Geschichten. Mit diesem Erzähler etabliert Irmgard Keun kein Medium mehr für ein den früheren Ich-Erzählungen vergleichbares Täuschungsspiel, sondern knüpft, wie sich hinsichtlich des Blickpunktes und der Ironie zeigen läßt, an die Konzeption einer der Nebenfiguren in *Nach Mitternacht* an. (Kapitel VIII.) So bleiben dann auch gelegentlich aufscheinende Möglichkeiten für einen radikaleren

Abschied vom traditionellen Erzählen ungenutzt. Mit der formalen Offenheit des Romans geht eine argumentative Geschlossenheit einher; die Geschlossenheit eines im Text nicht hinterfragten Wissens, das jeden Gegenstand abschließend kommentiert und einordnet.

Gilgi - eine von uns (1931) und *D-Zug dritter Klasse* (1938) sind personal- auktorial erzählt. *Gilgi* wurde gelegentlich auf Grund seiner Inhalte als politisch fragwürdig kritisiert. Kapitel V. geht den Strukturen nach, vermittels derer der Text, welcher auf den ersten Blick vom Konflikt der "Neuen Frau" zwischen Selbständigkeit (Arbeit) und Liebe erzählt, letztlich die Denkfigur einer Dichotomie von Vernunft bzw. Kultur und der ihr feindlichen Natur festschreibt und dafür auch soziale und politische Themen funktionalisiert. Bei allen Unterschieden zwischen Irmgard Keuns erstem und letztem Roman läßt sich in beiden Texten eine merkwürdige Zurücknahme hinsichtlich der Reflexion der eigenen sinnstiftenden Verfahren beobachten. Deren Verschleierung "verdankt" sich im Roman *Gilgi* nicht zuletzt einem vergleichsweise geschlossenen System von ineinander greifenden Gegensatzpaaren und Spiegelrelationen, psychologischer Argumentation und auktorial-personaler Erzählsituation. Die auktoriale Erzählinstanz etwa vermag gerade dort, wo sie scheinbar hinter der Perspektive der Protagonistin verschwindet, ihre in diesem Sinne täuschenden Effekte zu zeitigen.

Bedeutung hängt, wie vor allem der Roman *Das kunstseidene Mädchen* vorführt, vom Kontext ab. Die vorliegende Arbeit reflektiert die Bedingungen der eigenen Lektüre und ihre Verfahren explizit in den Kapiteln IV., VI. und VII. Darüber hinaus stellt sie bestimmte literarische Techniken der Romane und einzelne Textpassagen in unterschiedliche Kontexte. Mit der jeweiligen Fragestellung werden sie entsprechend anders gelesen. Die Texte haben ihrerseits den Verlauf der Lektüre immer wieder neu gebahnt. So kann je nach dem Zusammenspiel mit anderen Techniken und Aussagemodi die häufige Verwendung von Gedankenstrichen ein gegebenes Muster unterbrechen oder umgekehrt als Schließungsfigur wirksam werden. (Kapitel IV. und V.) Die Inszenierungen einer fiktiven Erzählerin, welche ein Roman als auf dem Papier hergestellte Inszenierungen vorführt, können als ironische Auseinandersetzung mit der Textsorte Tagebuch ebenso wie mit der Blickorganisation des Films und dem Blickpunkt des

auktorialen Erzählers gelesen werden. (Kapitel II. und III.) Die "gestisch" dargestellten Nebenfiguren der Romane können visuell anmuten, als seien sie dem Stummfilm entsprungen, sie lassen sich aber ebenso als Effekte einer bestimmten Rhetorik lesen. (Kapitel III. und VII.) Ein und dieselbe Szene kann als Beispiel für eine filmische Schreibweise (Kapitel III.) oder als ironische Inszenierung einer hermeneutischen Situation (Kapitel IV.) gelesen werden.

Die untersuchten Romane werden in der Regel nach den Erstausgaben zitiert. Die Zitate werden dann nach den folgenden Abkürzungen im Text ausgewiesen:

F = *Ferdinand, der Mann mit dem freundlichen Herzen*. Düsseldorf 1950 (Droste)

G = *Gilgi - eine von uns*. Berlin 1931 (Universitas)

KM = *Das kunstseidene Mädchen*. Berlin 1932 (Universitas)

M = *Das Mädchen, mit dem die Kinder nicht verkehren durften*. Amsterdam 1936 (Allert de Lange)

NM = *Nach Mitternacht*. Amsterdam 1937 (Querido)

Gelegentlich werden weitere Ausgaben hinzugezogen. Diese werden wie die übrige verwendete Literatur in Fußnoten mit vollem bzw. Kurztitel ausgewiesen. Das gleiche gilt für die in der Nachkriegszeit erschienene Sammlung *Wenn wir alle gut wären*, die zu unterschiedlichen Zeiten verfaßte Texte Keuns enthält. Vgl. zur Zitierweise der Briefausgabe auch Kapitel I, Fußnote 2.

I. Text und Leben

1. Hüllen

1.1. Leerstellen

"Es geht Dich ja auch eigentlich gar nichts an, was ich denke."², schreibt Irmgard Keun in einem ihrer ersten Briefe an Arnold Strauss und markiert so schon zu Beginn des Briefwechsels ihre Verweigerung einer Kommunikation und in diesem Sinne dialogischen Intention. Diese posthum veröffentlichten Briefe, die Keun in den Jahren von 1933 bis 1947 an den zunächst in die Niederlande, später in die USA emigrierten Freund geschrieben hat, sind "Variationen immer gleicher Themen", wie die Herausgeberin Gabriele Kreis schreibt, ein "Geflecht aus Monologen"³ und darin einem Tagebuch ähnlich⁴. Der Aufmerksamkeit der Verfasserin entging dies nicht. "Ich bin so egozentrisch, Kleines. - Ich bin so egozentrisch, Kleines, und schreibe immer, immer, immer nur von mir." (B 140f.) Dessen ungeachtet erfährt der Empfänger auch weiterhin kaum mehr als von "Äußerlichkeiten": Krankheiten und finanzielle Probleme werden erörtert, Depressionen, beruflicher und privater Ärger werden nur vage umschrieben, dafür aber um so

² Irmgard Keun: *Ich lebe in einem wilden Wirbel. Briefe an Arnold Strauss 1933 bis 1947*. Hrsg. Gabriele Kreis und Marjory Strauss. Düsseldorf 1988, S.26. Wird im folgenden aus diesem Band zitiert, werden Briefe Keuns mit "B" und Kommentare der Herausgeberin Gabriele Kreis mit "Kreis, in *Ich lebe in einem wilden Wirbel*" nachgewiesen.

³ Kreis, in *Ich lebe in einem wilden Wirbel*, a.a.O., S.84 u. 164.

⁴ Vgl. ebda., S.84.

eindringlicher formuliert. "[...] ich habe jetzt ein ganz böses wirres Knäuel zu entwirren." (B 192) - "Jetzt muß ich immerzu kaufen, wenn ich Geld habe - Notwendiges und Überflüssiges [...]." (B 44) - "Die Depressionen sind immer noch da." (B 124) - "Bringe alles durcheinander, telefoniere siebenmal, heule auf einmal los, benehme mich hysterisch, albern und zänkisch." (B 148) "Natürlich war ich leichtsinnig mit Geld - das bin ich ja immer." (B 150) "Schicke mir soviel Geld wie möglich." (B 234) "Am Montag muß ich übrigens den Breitschwanz versetzen, um den Nutria aus der Reparatur auszulösen." (B 56)

Ich *will* jetzt nicht in Not sein, ich *darf* jetzt nicht in Not sein. [...] Ich möchte - muß - anständig angezogen sein, wenn dieser Verleger kommt. Ich brauche unbedingt ein Kostüm, einen Hut und drei damenhafte Blusen. - Könntest Du mir übrigens nicht eine Bluse schicken? [...] Sie müßte aus *dünnem*, weißen Seidenstoff sein, lange Ärmel haben und einen spitzen Halsausschnitt. Am besten aus Crêpe Georgette. (B 223)

Wörter, Sätze wie diese dominieren in den im Nachlaß von Arnold Strauss aufgefunden und 1988 von Marjory Strauss und Gabriele Kreis herausgegebenen Briefen. Diese Briefe erscheinen damit merkwürdig abgelöst von ihrem zeitgeschichtlichen und biographischen Hintergrund, auch wenn Irmgard Keun immer wieder auf ihn anspielt. Die politischen, ihr Leben zunehmend reglementierenden Ereignisse bleiben, von gelegentlichen Ausnahmen abgesehen, unanschaulich. Sowohl die Belastungen eines Lebens im nationalsozialistischen Deutschland und die Vernichtung ihrer Existenz als Schriftstellerin als auch die Lebensbedingungen im Exil lassen sich hinter den immer gleichen, mit Nachdruck formulierten, selten aber wirklich erläuterten "Sorgen und Ekelhaftigkeiten und Depressionen" (B 192) und den häufig angesprochenen, oft ebenso knapp mit familiären Schwierigkeiten begründeten Schreibproblemen nur erahnen. Der Briefstil wird erst nüchtern, als es angesichts des drohenden Einmarsches der Deutschen in die Niederlande 1940 darum geht, das Überleben zu organisieren. Die Lage der Emigranten wird nun präzise dargestellt und nachvollziehbar. Vereinzelt nur enthalten diese Briefe anschaulich geschilderte Alltagsgeschichten, die an die Schreibweise der Zeitromane Irmgard Keuns aus der Weimarer Republik, oder Kommentare der politischen Ereignisse, die an einige Passagen aus *Nach Mitternacht* erinnern.⁵ Fremd

⁵ Vgl. B 82f., 85f., 94ff., 107f. u. 116f.

bleibt auch die Verfasserin selbst; ein biographisches Moment existiert eher als Leerstelle in diesen Selbstzeugnissen, deren Grundstruktur aus Wörtern wie 'Bluse', 'Geld', 'Depression' gebildet ist. Für die "eklige[] Zeit" (B 24) bis zur Emigration im Mai 1936 mag die Sorge, ihre Briefe könnten geöffnet werden, das Fehlen eines solchen Hintergrundes erklären. Doch auch nach der Emigration ändern sich Schreibweise und Ton nicht. "Keine Nazis mehr" (B 164) und: "Ich kann's ja noch gar nicht glauben, daß ich nun nicht mehr im Nazi-Land bin und wirklich frei schreiben, sprechen, atmen kann." (B 165) Mit solchen Anmerkungen erschöpft sich die Auskunft über das Leben der Autorin im nationalsozialistischen Deutschland, von dem der Anfang August 1935 in die USA emigrierte Freund neun Monate lang nur durch diese Briefe hätte etwas erfahren können. Mit der Spärlichkeit dieser Auskünfte kontrastiert die Ausführlichkeit und die Detailfreude, mit der die Briefeschreiberin Irmgard Keun sich immer wieder einer geringen Anzahl umgrenzter Themenkreise, und nicht zuletzt der Kleidung, zuwendet. "Ich hätte so leidenschaftlich gern ein resedagrünes Kleid aus ganz leichter Angorawolle [...]." (B 139)

Die Rede über die Mode ist in der abendländischen Tradition, so das Resümee Barbara Vinkens, weitgehend durch ein System von Oppositionen bestimmt:

Die Mode erfreut sich keiner guten Presse. Allen Erfolgen zum Trotz ist sie Inbegriff des Eitlen, Oberflächlichen, Frivolen geblieben. Ernsthaft einlassen kann man sich mit der Mode nur im Modus der Kritik: der Kritik des Scheins, [...] des Marktes, der Sexualmoral [...]. Gleißend und blendend lenkt die Mode ab vom Kern der Dinge und den wirklich ernsthaften Fragen des Lebens. Sie verkörpert die Entfremdung des Individuums an den Taumel des Konsums, den Selbstverlust in einer glänzenden Warenwelt.⁶

In ihrer Geschichtsschreibung erscheint die Mode häufig als ein Synonym für Weiblichkeit.⁷ Die Kehrseite des Weiblichkeitsklischees der Oberflächlichen ist das der Natürlichen, Authentischen. Als Medium von Subjektivität und Innerlichkeit gilt der Brief. In ihren Briefen an den Freund und Geliebten

⁶ Barbara Vinken: *Mode nach der Mode. Kleid und Geist am Ende des 20. Jahrhunderts.* Frankfurt/M. 1993, S.11.

⁷ Vgl. ebda.

verweigert sich Irmgard Keun dieser Konvention. Vor dem Hintergrund klarer Unterscheidungen zwischen Kern und Hülle, Sein und Schein usw. wären diese Briefe mit ihrer Fülle detailliert beschriebener Kleidungsstücke dann umgekehrt als Medien des Künstlichen zu verstehen: Verkleidung, hinter der ein wahres Leben verborgen liegt, vergleichbar einer Auffassung, nach der unter den wechselnden Hüllen der Modebewußten die wahre Frau zu suchen wäre. Es fragt sich allerdings, ob Irmgard Keuns Texte, die Romane - auch hier springen immer wieder Beschreibungen von Kleidungsstücken ins Auge -, aber auch die Briefe, diesbezüglich auch etwas anderes zu lesen geben.

1.2. Überfluß

Weniger Irmgard Keuns Briefe, auf die noch zurückzukommen ist, als einige ihrer Romane stellen auf unterschiedliche Weise Zusammenhänge zwischen Innenleben und äußerer, vestimentärer Oberfläche her und loten die soziale Bedeutung von Kleidung aus. "Ich möchte ein Kleid haben aus blaßrosa Tüll mit silbernen Spitzen und einer dunkelroten Rose an der Schulter [...]." (KM 30), heißt es im *kunstseidenen Mädchen*. Isoliert betrachtet, könnte dieser Satz auch einem der Briefe an Arnold Strauss entnommen sein. Im *Kunstseidenen Mädchen* (1932) können aber die ausführlichen Beschreibungen von (erworbenen, gestohlenen oder ersehnten) Kleidungsstücken als ein Mittel für die Charakterisierung einer den Präferenzen ihrer Zeit verhafteten Ich-Erzählerin interpretiert werden. Anders als in den Briefen sind in diesem Roman das Begehren der Erzählerin Doris nach einer eleganten, repräsentativen Oberfläche ("...und alles wie Paris." KM 45) und ihre Inszenierungen mit den "Oberflächenäußerungen" (Siegfried Kracauer) der Zeit, ihren Topoi, Sprachmustern und Orten verknüpft.⁸ Mode ist in der Weimarer Republik, in Korrespondenz mit einem sich wandelnden Erscheinungsbild im öffentlichen Leben, ein aktueller literarischer Topos:

In den zwanziger Jahren dieses Jahrhunderts treten immer mehr Frauen ins Licht einer Öffentlichkeit der Straßen, Büros und Kaufhäuser; Kleidung differenziert sich nach Ort, Zeit und Gelegenheit, ja, nach körperlichen Voraussetzungen, sozialer

⁸ Vgl. dazu die Kapitel III. und IV. der vorliegenden Arbeit.

Umgebung und dem Charakter der Frau selbst. Frauen lernen sich als Teil ihres Ensembles zu verstehen, d.h. sie erkennen ihren "Typ". [...] Dinge, Kleider, werden dadurch semantisch aufgeladen; sie stehen für Eigenschaften und Verhaltensweisen ihrer Träger. Der Blick auf sich und andere übt sich immer mehr in der Decodierung solcher Kleidungszeichen.⁹

Roland Barthes zufolge inszeniert die (geschriebene) Mode die Frau als eine "Persönlichkeit", deren Spiel mit Identitätsfragen, mit dem Traum, gleichzeitig sie selbst und jemand anderes zu sein, des existentiellen Ernstes beraubt ist.¹⁰ In den Romanen Irmgard Keuns werden immer wieder die Grenzen dieses Spiels ins Spiel gebracht: "[...] wenn Therese Handschuhe anhat aus echt Waschleder, sehen sie doch aus wie nur Stoff." (KM 48) Und: Wenn Frau Breitwehr ihren Silberfuchs "trägt, sieht es aus, als ginge ein reicher Pelz mit einer armen Frau spazieren." (NM 59) Konsum und Mode werden auch die Funktion zugeschrieben, das Bedürfnis von Frauen nach Öffentlichkeit und folgenreichem Handeln zu kanalisieren.¹¹ Aus einem solchen Zusammenhang heraus argumentiert Ursula Krechel, die Ich-Erzählerin Doris im *Kunstseidenen Mädchen* könne das Bedürfnis nach einem selbstbestimmten Platz in ihrer Gesellschaft qua Geschlechts- und Klassenzugehörigkeit nicht verwirklichen und bewege sich in der Folge fast zwangsläufig kompensatorisch im Leerlauf an der Oberfläche, im Oberflächlichen.¹² Doris Rosenstein greift die Rede vom "Körper als Kapital" (Ursula Krechel) auf und liest die "wiederholten Aufzählungen von eleganten oder halbeleganten Textilien" auf der Ebene des Figurenhorizontes als "Gradmesser des sozialen Aufstiegs" für die Ich-Erzählerin und darüber hinaus als Hinweise "auf

⁹ Karen Ellwanger und Eva-Maria Warth: Die Frau meiner Träume. Weiblichkeit und Maskerade: eine Untersuchung zu Form und Funktion von Kleidung als Zeichensystem im Film. - In: *Frauen und Film* 38, 1985, S.58-71, hier S.64.

¹⁰ Vgl. Roland Barthes: *Die Sprache der Mode*. Frankfurt/M. 1985, besonders S.261ff. Darin, daß die Mode in der von ihm untersuchten Zeitschrift Themen wie Liebe und Geld und die mit ihnen verbundenen "Dramen" vermeidet, unterscheidet sich, so Barthes, die Mode von anderen Formen der Massenkultur. Ebda.

¹¹ Vgl. Ulrike Prokop: *Weiblicher Lebenszusammenhang. Von der Beschränktheit der Strategien und der Unangemessenheit der Wünsche*. Frankfurt/M. 1976, S.123-126.

¹² Vgl. Ursula Krechel: Irmgard Keun: die Zerstörung der kalten Ordnung. Auch ein Versuch über das Vergessen weiblicher Kulturleistungen. - In: *Rowohlts Literaturmagazin* 10, 1979, S.103-128.

den Zwang, sich in der äußeren Verpackung den männlichen Vorstellungen anzugleichen."¹³

Eine Verbindung des *Kunstseidenen Mädchens* zur "Neuen Sachlichkeit", einer in den zwanziger Jahren in der bildenden Kunst und in der Literatur wirksam gewordenen Stilrichtung, ist auch über die Funktion von Kleidungsstücken in diesem Roman hergestellt worden. Volker Klotz versteht den Fehpelz als Leitmotiv, das, sowohl Statuszeichen als auch quasi lebendiger Partner der Ich-Erzählerin, die neusachliche Tendenz zur Veräußerlichung versinnbildliche.¹⁴ Und auch im Zusammenhang mit der Popularität und den Möglichkeiten des neuen Massenmediums Film, das für die Schreibweise des *Kunstseidenen Mädchens* ein wichtiges Bezugsmuster darstellt¹⁵, ist die Aktualität des literarischen Topos Mode um 1930 formuliert worden:

Die Segmentierung durch Montage und wechselnde Einstellungsgrößen erlaubt die Inszenierung des fetischistischen Blicks auf das überhöhte Detail, die Abspregung des Teils vom Ganzen: [...] Im Kino entfaltet die Mode ihre narrativen Talente.¹⁶

Beschreibungen von Kleidungsstücken können in diesem Roman aus der Weimarer Republik als Gelenkstellen einer textuellen Vielschichtigkeit verstanden werden. Das alltägliche Material, Kleidung, ist innerhalb der zeitgenössischen Diskursformationen situiert, die, wie Jutta Kolkenbrock-Netz schreibt, "den Text selbst konstituieren und begrenzen, sich aber auch innerhalb

¹³ Doris Rosenstein: *Irmgard Keun. Das Erzählwerk der dreißiger Jahre*. Frankfurt/M., Bern, New York, Paris 1991, S.25. (= Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte 28. Hrsg. Helmut Kreuzer und Karl Riha) Zugl. Siegen. Phil. Diss. 1989.

¹⁴ Volker Klotz: Forcierte Prosa. Stilbeobachtungen an Bildern und Romanen der Neuen Sachlichkeit. - In: *Dialog. Literatur und Literaturwissenschaft im Zeichen deutsch-französischer Begegnung. Festgabe für Josef Kunz*. Hrsg. Rainer Schönhaar. Berlin (West) 1973, S.244-271, hier S.262. Vgl. auch Renate Chédin: "L'Ordre Froid" ou la "Neue Sachlichkeit" dans les premiers romans d'Irmgard Keun. - In: *Allemagne d'Aujourd'hui* 82, 1982, S.90-108.

¹⁵ Vgl. dazu Kapitel III. der vorliegenden Arbeit.

¹⁶ Gertrud Koch: Vorwort. - In: *Frauen und Film* 38, 1985, S.3.

des Textes kreuzen und überlagern können."¹⁷ Kleidung wird zum Knotenpunkt in einem Netz von soziologischen, historischen und formalästhetischen Bedeutungen und Bezügen und trägt so zum Realitätseffekt des Romans bei. Eine Lektüre des *Kunstseidenen Mädchens* als Zeitroman wird damit unter anderem ebenso möglich wie seine Zuordnung zu denjenigen "Frauenromanen" aus der Weimarer Republik, die sich kritisch mit geschlechtsspezifisch ausdifferenzierten Rollenmustern und strukturell unterschiedlichen Lebensbedingungen von Frauen und Männern auseinandersetzen.

Das Zitat über die Ausdifferenzierung von "Frauentypen" im Zusammenhang mit der Mode seit den zwanziger Jahren¹⁸ könnte als Kommentar besonders zu Irmgard Keuns erstem Roman *Gilgi - eine von uns* (1931) gelesen werden. In diesem Text steht die Identitätsproblematik der Protagonistin im Vordergrund, und die Beschreibung von Kleidung dient überwiegend der Illustration dieses Konflikts.¹⁹ Die Veränderungen in der Psyche der Protagonistin werden in den Veränderungen ihrer Kleidungsgewohnheiten manifest, und noch der Konflikt selbst wird in einem Bild dieser Ausstattung fixiert: "Gilgi läßt den Pelz halb über die Schulter gleiten. Sehr fein sieht sie aus, sehr schön und elegant. [...] Sie schämt sich, weil sie so verliebt ist in diese verlogene Eleganz." (G 153)

In anderen literarischen Texten - ein Versuch, allein das Wort 'Bluse' in allen Texten Keuns zusammenzuzählen, würde womöglich zu einem dreistelligen Ergebnis führen - sprengen Beschreibungen von Frauenbekleidungsstücken immer wieder auch die jeweilige Funktion für die Handlung oder im Bereich von Zeitsignatur. In einem der beiden sogenannten Kinderromane, dem *Mädchen, mit dem die Kinder nicht verkehren durften* (1936), heißt es, ohne daß ein Bezug zur

¹⁷ Jutta Kolkenbrock-Netz: Literatur und Weiblichkeit. Alte Kritik, neue Wissenschaft und feministische Lektüre am Beispiel Frank Wedekind. - In: *Frauen - Literatur - Politik*. Hrsg. Annegret Pelz u.a. Hamburg 1988, S.60-74, hier S.61. (= Literatur im historischen Prozeß. Neue Folge 21/22) Unter gesellschaftlichen Diskursformationen versteht sie mit Michel Foucault "institutionell regulierte historische Praxisformen der Rede, die den Sinn von sprachlichen Äußerungen festlegen, weil diese sich immer schon in historisch strukturierte Aussagefelder einfügen." Ebda.

¹⁸ Vgl. oben, S.14f.

¹⁹ Vgl. zu diesem Roman Kapitel V. der vorliegenden Arbeit.

Geschichte erkennbar wäre: "Dann sitze ich mit meiner Mutter, und sie hat eine blaue samtige Bluse an." (M 17) Eine andere Textstelle lautet:

Meine Mutter hatte ihre wunderbare rosa Seidenbluse an, mein Vater hat sie ihr zum Geburtstag geschenkt [...]. Dem Trautchen Meiser seine Mutter hat nicht so eine schöne Bluse, aber meine Mutter ist auch schöner als die Frau Meiser. (M 98f.)

Und noch im Roman *Gilgi*, in dem der Topos der Bekleidung im Dienst einer vergleichsweise geschlossenen Konzeption steht, fällt die Beschreibung von Kleidung gelegentlich aus ihrer Rolle für dieses Konzept heraus: "Sie zupft an ihrer Bluse. [...] Gilgi bewundert die Bluse. Sie ist sehr elegant - mit Handhohlsaum - und paßt so gar nicht zum fadenscheinigen Röckchen [...]". (G 61) Solche Ausbrüche aus dem im Interesse von Handlungsverlauf und Figurenpsychologie entworfenen Muster sind hier allerdings von einem direkten Bezug zur Protagonistin abgekoppelt, aus deren personaler Perspektive eine Kollegin im Büro beschrieben wird.

Im Roman *Nach Mitternacht* (1937) wird, wie im *Kunstseidenen Mädchen*, über die Einbindung der Außenseite in die Darstellung von Mechanismen sozialer Interaktion die psychohygienische Funktion von Kleidungsstücken ablesbar. Wie Doris Halt und Geborgenheit in ihrem Feh findet - wiewohl illegal und gefährdet - , so verschafft der rote Seidenschal Sannas Verlobtem Franz eine solche Geborgenheit, zwar auch lächerlich, aber: "[...] er schmückte sich damit aus Freundschaft und Glück." (NM 90), und "[...] schmal, nackt und hilflos sieht er aus ohne den feurigen roten Schal, den ich ihn abnehmen ließ." (NM 94) Nicht ohne Grund, sondern in bezeichnender Empathie mit der Wahrnehmungsstruktur des Textes ist dann auch der rote Schal auf die Illustration des Schutzumschlags der gebundenen Ausgabe von 1980²⁰ sowie auf die Titelseite der Taschenbuchausgabe²¹ geraten. Und bezeichnenderweise wird er später auch transformiert in ein Signal der Bedrohung: "Um seinen gebeugten Nacken fließt der rote Seidenschal wie ein Strom hellen Blutes." (NM 216f.) Kleider machen Leute, konstituieren ihre Attitüde und ihr Schicksal: die Freundschaft, die durch

²⁰ Irmgard Keun: *Nach Mitternacht*. Düsseldorf (Claassen) 1980.

²¹ Irmgard Keun: *Nach Mitternacht*. Bergisch Gladbach (Bastei Lübbe) 1981.

den roten Schal bekräftigt wurde, führt jetzt in Lebensgefahr und Flucht. Auch im Mißlingen der Aufmachung wird ein Zusammenhang zwischen Oberfläche und Innenseite deutlich: "[...] wenn die Frau Breitwehr ausgeht, hat sie was an sich, daß sie einem leid tut wie ein aus dem Nest gefallener verregneter Vogel. Dabei trägt sie einen echten Silberfuchs." (NM 56) Das Kriterium 'gutausschend' entscheidet über Lebensweg und Sozialverhalten: "Dann hat der Algin die Liska geheiratet, weil sie groß und schön ist [...]." (NM 25) Konkurrenzdenken und Bosheit entzünden sich am Aussehen anderer: "Ihre Bluse war so jämmerlich und billig. Zuzahlen müßte mir man, damit ich so'n Dreck anziehen würde. Reizender sah sie aus, als ich je aussah. Ich war froh, daß der Kellner sie verachtete [...]." (NM 91) Die Kompensationen, die in Kraft treten, wenn die Außenseite nicht hübsch genug ist, werden sichtbar: die Mechanismen der Macht. "Und weil sie ein bißchen dumm war und nicht hübsch aussah, wollte sie wenigstens alles beherrschen." (NM 13) Unter der Diktatur, im Nationalsozialismus, ist es nicht mehr nur unklug, einem Menschen das Kriterium 'gutausschend' abzusprechen, es kann auch gefährlich werden:

Die Gerti sollte es lassen, einen SA.-Mann zu reizen, indem sie sagt: die Reichswehrleute hätten schönere Uniformen und sähen auch sonst schöner aus [...]. Natürlich flattern solche Worte wie rasende Hornissen um einen Kurt Pielmann und stechen ihn bis ins Innerste - und wenn er nicht sofort daran stirbt, wird er eben gemein. (NM 6)²²

²² Ursula Krechel liest diese Textstelle im Kontext der von ihr vor allem am Beispiel des *kunstseidenen Mädchens* beschriebenen Veräußerlichung des Körpers als Kapital, die dann in *Nach Mitternacht* "so weit getrieben [wird], daß sie auch spielerisch auf die [Männer, G.R.] angewandt wird, deren Objekte die Frauen sonst resignierend werden." Krechel, *Die Zerstörung der kalten Ordnung*, a.a.O., S.110. Diese Lesart berührt einen nicht unwesentlichen Themenbereich in Keuns Texten. Die ironische Färbung der zitierten Passage berücksichtigt sie allerdings nicht. Damit bleibt Krechel konsequent ihrem Argumentationszusammenhang verpflichtet, in dem sie sich dezidiert gegen ein Vorhandensein humoristischer oder satirischer Elemente in den Texten Keuns ausspricht. Wie schon das Partizip "resignierend" zeigt, werden so die Frauenfiguren Keuns zu Prototypen weiblicher Opfer stilisiert, und die Romane werden auf die Darstellung ihrer "verzweifelten Bewegungen" (ebda., S.115) reduziert, die vergebens dahin zielen, in einer Welt der Männer Fuß zu fassen. Doris Rosenstein merkt hierzu an, daß die Keunschen Protagonistinnen nicht ungebrochen als Objekte "männlicher Vorprägungen" aufgefaßt werden können, "denn ihre Reflexionen über die männlichen Verhaltensklischees lassen durchaus Distanz erkennen." Rosenstein, *Irmgard Keun*, a.a.O., S.58. Zum Verhältnis von Ich-Erzählsituation, Ironie und satirischer Zeitkritik vgl. besonders Kapitel VII. der vorliegenden Arbeit.

Frau Siliass läßt im Laden der Frau Breitwehr anschreiben, sie ist damit der anderen "verpflichtet" und verhilft ihr hinter dem Rücken des Herrn Breitwehr zu einem Pelz, erworben da, wo es am günstigsten ist: In einem jüdischen Geschäft (vgl. NM 58). Dieses sich an Markt und Tauschwert orientierende Gemeinschaftsverhalten stilisieren die beiden Frauen zur Verbundenheit "auf deutsche Art" (NM 58). Anlässlich eines Konkurrenzkampfes zwischen beiden Familien, der sich an der Frage entzündet, welche der kleinen Töchter als "Reihendurchbrecherin" beim Besuch des "Führers" in Frankfurt auftreten darf, wird das ausschließlich rhetorische Gepräge dieser Verbundenheit augenfällig:

[...] Frau Breitwehr mußte ihr Kind freiwillig zurückziehen. Der Silberfuchs ist ihr zum Fluch geworden. Denn die Frau Amtswalter Siliass kennt ja den ganzen Schwindel und könnte ihn dem Herrn Breitwehr verraten. Und sie weiß auch, daß die Frau Breitwehr bei Juden gekauft hat und könnte das in der NS.-Frauenschafter erzählen. (NM 60)

Wie die Uniformen, so motiviert auch der Pelz die Diskussion einer Verschränkung von sozialer Interaktion und Politik, der Verlängerung von Geltungsbedürfnis, Bosheit und Konkurrenzdenken in die politische Ebene hinein. Der Roman argumentiert, unter anderem auch am Beispiel von Kleidung, daß die Nazi-Diktatur bestimmte Mechanismen sozialer Interaktion für ihre Zwecke nutzt. Egoismus und Kapitalismus verbergen sich hinter diffusen, aber zweckgesteuerten Mythen und Gefühlen, um sich dort nur noch schärfer zu entfalten. Schon auf den ersten Seiten aber wird deutlich, daß Beschreibungen von Kleidungsstücken diese Funktion für die kritische Darstellung des Alltags im Nationalsozialismus auch überborden:

Wunderschön sieht die Gerti aus, wenn sie so dasitzt mit ihrem blauen Busen. Natürlich ist der Busen nicht blau, nur das Kleid darüber. Immer sieht die Gerti aus, als hätte sie nichts an. [...] Ihre Locken leuchten dick und blond [...]. Ich leuchte gar nicht. [...] Wenn ich abends vorm Zubettgehen in den Spiegel gucke, dann finde ich mich manchmal sehr hübsch [...]. (NM 8)

Die Ich-Erzählerin Sanna, eine Schwester im Geiste also von Doris, dem *kunstseidenen Mädchen*, ist primär interessiert an Aussehen und Ausstattung, an der Oberfläche und daran, was man mit ihr anfangen kann, unter anderem an der Intimität, die sich über die gemeinsame Bemühung um diese Oberfläche herstellen

läßt: "Heute mittag holte die Gerti mich ab, weil sie sich eine rosa Bluse kaufen wollte. Und ich sollte sagen im Laden, welche ihr am besten stünde." (NM 26) Und: "Man puderte sich und sprach schnell Wichtiges über Männer und Liebe. Und kämmte sich die Haare [...]." (NM 53) Kleidung und Asehen imprägnieren das Bild erst ganz. Selbst in den Wirren der sich anbahnenden Katastrophe erfahren wir, was die Frauen auf Liskas Fest tragen: der kornblumenblaue Samt von Gertis Kleid, im Rücken ziemlich weit ausgeschnitten (vgl. NM 167), der blasse, teerosenfarbene Samt von Liskas Kleid, ziemlich schulterfrei (vgl. NM 177, 121), und der laubfroschgrüne Taft von Bettys backfischhaftem Stilkleid, mit einer Brosche "von der Art und Größe eines Brustschildes" in "Opern"²³ (NM 170). Es versteht sich, daß wir zu diesem Zeitpunkt schon lange wissen, was Sanna selbst anhat: "Ein Kleid aus rosa Seide mit einem dunkelroten Samtband um die Taille." (NM 118) Und auch noch, als sich die Situation zuspitzt, während Franzens Mordgeständnis und bei der unmittelbaren Fluchtvorbereitung, gilt ein bedauernder Gedanke den Kleidern, die nun nicht zur Geltung kommen: "Ich friere. Franz sollte bemerken, daß ich ein dünnes Kleid an habe aus rosa Seide, daß ich nach Rosen rieche und daß mein Haar gelockt ist." (NM 206f.) Und: "Das alte blaue Kleid kann ich hier lassen." (NM 225)

2. Gewebe

2.1. *Wirklich (k)ein Bilderbuch*

"Wunderschön sieht die Gerti aus, wenn sie so dasitzt mit ihrem blauen Busen. Natürlich ist der Busen nicht blau, nur das Kleid darüber." (NM 8) Dem Witz nach sind Körper und Kleid ein und dasselbe, während sie im Ernst natürlich voneinander unterschieden werden müssen. Korrigiert das Wissen einfach nur den

²³ In den Ausgaben des Fischer Verlages (Lizenz Fackelträger) von 1965 sowie des Claassen Verlages von 1980 wurde daraus "wagnerhaften Opern". Irmgard Keun: *Nach Mitternacht*. Frankfurt/M., Hamburg 1965, S.106 und Düsseldorf, a.a.O., S.145.

spontanen visuellen Eindruck? Gerade im Bild aber oder in der Vorstellung einer Identität von Körper und Hülle vermittelt sich die erotische Signalwirkung: Wunderschön. Ein weiblich codiertes Kleidungsstück umhüllt den Körper einer Frau. Aus dem textilen Gewebe löst sich der sexuell markierte Körper 'der Frau' heraus ("Immer sieht die Gerti aus, als hätte sie nichts an"), mit dem er zugleich untrennbar verwoben bleibt. Der erste Eindruck, ein Witz oder Weiblichkeit, ist ein nachträglicher Effekt, produziert von einem Zeichensystem, der Mode. Im unmöglichen Bild vom blauen Busen erzählt der Text diesen Produktionsprozeß mit; das Kleidungsstück verleiht einem Körper Bedeutung: Es verkleidet ihn 'als Frau'. Während die Mode, in den Worten Barbara Vinkens, gern verkleidet, daß sie verkleidet²⁴ und so zur "Naturalisierung der 'Frau' als natürliche Gegebenheit"²⁵ beiträgt, gerät im Text - natürlich ist der Busen nicht blau - dieses Bild authentischer Weiblichkeit ins Wanken.

"[...] ich hätte so eine wahnsinnige Lust, jetzt in irgendeiner dämmerigen Kneipe zusammensitzen und Dir stundenlang zu erzählen. Ich habe ja wirklich ein wildes buntes Bilderbuch erlebt." (B 210) Die Anfang 1937 aus dem Exil an Arnold Strauss geschriebene Passage, ob ihrer euphorischen Stimmungslage zu den Ausnahmen im Briefband zählend, datiert kurz nach der Publikation des Romans *Nach Mitternacht* in der Emigration. Nachdem sich Irmgard Keun, noch in Deutschland, vergeblich um Aufnahme in die Reichsschrifttumskammer der Nationalsozialisten bemüht hatte und es ihr, wie sie schreibt, während der ersten beiden Jahre der Diktatur noch gelegentlich gelungen war, "[i]rgendeine neckische Scheiße" (B 73) in Zeitschriften unterzubringen, durfte von ihr in Deutschland bald darauf gar nichts mehr veröffentlicht werden. Die anfängliche Begeisterung über die lange entbehrte Anerkennung als Autorin - eine Lesung aus *Nach Mitternacht* im Amsterdamer Exil findet den Beifall von Kollegen (vgl. B 177f.) - und über die wiedergewonnene Freiheit ist in einigen Briefen aus dieser Anfangszeit der Emigration zum Ausdruck gebracht. Mit ihrem Roman stellt sich Irmgard Keun, schreibt sie, die "heilige Aufgabe mitzuhelfen in meiner Art im Kampf gegen Nazitum, menschliche Sturheit, Schlappeheit und Barbarei." (B 169)

²⁴ Vgl. Vinken, a.a.O., S.47.

²⁵ Ebda., S.50.

Dem Gelingen dieses Romans mißt sie sichtlich mehr Bedeutung bei als dem der anderen in dem Zeitraum des Briefwechsels entstandenen Texte; mit ihm profiliert sich die Exilautorin Irmgard Keun, die Autorin eines Romans über das nationalsozialistische Deutschland. "[...] *alles* hängt vom neuen Roman ab, er *muß* gut werden." (B 168) Nach Erscheinen des Romans heißt es: "Gott verzeih mir die Sünde - aber ich kann wirklich schreiben." (B 210) Und: "Als ich vor ca. 5 Wochen von Brüssel nach Amsterdam kam, hatte der Roman bereits riesiges Aufsehen erregt." (B 195) Und so wurde auch der als Titel für die Briefausgabe ausgewählte Satz "Ich lebe in einem wilden Wirbel." (B 145) während einer produktiven Arbeitsphase noch in Deutschland, vermutlich an Vorstudien zu *Nach Mitternacht*²⁶, geschrieben: "Roman ist im Gange. Unberufen: Ich glaube, es wird, es wird, es wird. Endlich mal wieder was Richtiges." (B 144) Und: "Weil ich gut arbeiten kann, bin ich meistens in wunderbarer Stimmung.²⁷ Du kennst mich gar nicht so. Und solch einen Haufen von netten Leuten hatte ich noch nie beisammen." (B 145) Das einem bunten Bilderbuch analoge Lebensgefühl, das so im Umfeld der Arbeit an und der Lektüre von *Nach Mitternacht* sich herstellt, wird noch gefördert durch die Anerkennung, die Text und Autorin erfahren. Eine ähnliche Vernetzung von Textproduktion und Lebensgefühl wird auch an anderer Stelle ablesbar, als Reaktion auf die Anpassung der Verlagsprogramme an die Vorgaben nationalsozialistischer Kulturpolitik: "Allenfalls ist mir der Humor einer 90jährigen Stiftsdame gestattet. Ich finde das Leben auf diese Art manchmal etwas langweilig." (B 73) So konstituiert sich die Verfasserin schreibend und lesend als Konglomerat einer realen Person und einer stilisierten Figur, welches sich aus dem Gewebe der Texte herauslöst, mit dem es zugleich verwoben bleibt. Als ein solches Konglomerat läßt sich etwa auch die Bohémienne-Gestalt in den Briefen lesen, die weder mit Geld umgehen noch in "bürgerlicher" Umgebung

²⁶ Vgl. Kreis, in *Ich lebe in einem wilden Wirbel*, a.a.O., S.146.

²⁷ Allgemein herrscht in den Briefen eine unglückliche Stimmung vor: "Die letzten Tage waren sehr scheußlich - es war fast unmöglich zu arbeiten. Am Sonntag war ich so elend, daß ich glücklich den ganzen Tag zu Bett liegen mußte. [...] Ich arbeite weiß Gott gern und liebe meine Arbeit mehr als alles auf der Welt. Aber *jetzt* und *hier* arbeiten?" (B 19) - "Ob ich wirklich noch einmal in Ruhe, ohne äußere Störungen, was Neues und Gutes werde arbeiten können?" (B 20) - "Kaum hat man mal wieder einen Anlauf in die Arbeit genommen, geschieht etwas gänzlich Unerwartetes, das einen wieder gänzlich rausbringt." (B 41) - "Ich hatte scheußliche Depressionen und Angstzustände. Und war doch so schön in der Romanarbeit drin." (B 149) Usw.

leben kann.²⁸ Gerade in der Auseinandersetzung mit Strauss' Familie ist jeder Anlaß willkommen, der dieses Bild auszuformen erlaubt.²⁹ Daher die Widersprüche und Reibungen³⁰, daher auch die "Geschichten" der Briefe, die in den Romanen wieder auftauchen (und umgekehrt)³¹ und die eine "wiederentdeckte" Irmgard Keun Ende der siebziger Jahre als Geschichten aus ihrem Leben wieder neu erzählt.³² Die Autobiographie mit dem Arbeitstitel "Kein Anschluß unter dieser Nummer", aus der Keun verschiedenen Menschen am Telefon vorliest³³, hat wahrscheinlich nie existiert. Sie hätte "nur" ein weiterer Roman werden können.

Irmgard Keun, die Briefeschreiberin, wünscht sich eine Bluse aus "hübsche[m] leicht[em] Stoff[] - Voile, Batist, so mit kleinem Geflatter oder Spitzen am Kragen." (B 227) Ein leichter Stoff, ein kleines Geflatter: Das winzigste Detail erhält Gewicht dadurch, daß es erwähnt wird; seine Bedeutung, welche es der Sprache, der vestimentären Rhetorik verdankt, verbreitet sich auf das ganze

²⁸ "[...] man hat nirgends Sinn für Bohème. - Solange sie erfolglos ist." (B 177) "Wenn man gut und natürlich schreiben will, kann man nicht leben wie eine artige Gesellschaftsdame [...]" (B 133) - "Und dann brauche ich auch Zigaretten und anständigen Alkohol und muß auch jeden Tag mal in ein Lokal, um zu schreiben." (B 134) "Und ich halte es auch nicht im engen Umgang mit bürgerlichen Menschen aus." (B 215) "Möbel will es kaufen. [...] Muß man denn dann in den Möbeln wohnen und ein geregeltes Hauswesen führen und immer pünktlich zu den Mahlzeiten da sein?" (B 131)

²⁹ Vgl. einen Brief der Eltern von Arnold Strauss an den Sohn: "Ich sehe Deine I. dort an Deiner Seite mit Dir weiter Stein auf Stein behutsam bauend an Eurem Glück [...]" Zit. nach Keun, *Ich lebe in einem wilden Wirbel*, a.a.O., S.143.

³⁰ "[In Kneipen] sammle ich dann [...] Ulkigkeiten ein und lerne tatsächlich immer Neues an Menschenerfahrung hinzu. Diesen Gewinn muß ich allerdings - auch ohne die heute obligaten Ängste - teuer bezahlen. Weil ich spießiger bin als der spießigste Spießer und weil mich jede Abweichung vom normal geregelten Leben müde und krank macht." (B 93) "Was soll ich denn mit Nivea, wo ich jetzt an Arden gewöhnt bin?" (B 59)

³¹ Vgl. u.a. zum *Kunstseidenen Mädchen* B 123 (Uhr Arthur Grönland), zu *Nach Mitternacht* B 104f. (Vegetarische Versuche und Betty Raff); B 153ff. (Dieter), zu *D-Zug Dritter Klasse* B 120f. (Tante Camilla), zu *Kind aller Länder* B 196ff. (Exilleben); B 235 (Karneval in Nizza); B 259ff. (Jeanne Moth)

³² Vgl. z.B. Jürgen Serke: Irmgard Keun. "Heil Hitler - bei mir nicht!" - In: Ders.: *Die verbrannten Dichter. Berichte, Texte, Bilder einer Zeit*. Frankfurt/M. 1980, S.211-231.

³³ Vgl. Kreis, in *Ich lebe in einem wilden Wirbel*, a.a.O., S.121; Wilhelm Unger: Nachwort. - In: Irmgard Keun: *Wenn wir alle gut wären*. Hrsg. Wilhelm Unger. Köln 1983, S.245-267, hier S.256.

Kleidungsstück.³⁴ Die Sprache stellt, schreibt Roland Barthes, der Mode "ein System funktionaler Oppositionen (zum Beispiel *romantisch/klassisch*) zur Verfügung, das die reale oder photographierte Kleidung niemals in solcher Deutlichkeit aufweisen könnte."³⁵ Als eine der wichtigen nennt Barthes die Opposition zwischen dem Leichten und dem Schweren; denn als "Substitut des Körpers" hat die Kleidung "durch ihr Gewicht an den grundlegenden Menschheitsträumen teil: am Himmel und an der Hölle, an der Erhebung des Geistes ins Sublime und am Versinken in den Schlaf."³⁶

Den Traum formuliert Irmgard Keun nicht im Brief, aber im Roman. Der Feh, heißt es im *Kunstseidenen Mädchen*, "sah nach Trost aus und Allerheiligen und nach hoher Sicherheit wie ein Himmel." (KM 62) Dabei wird, worauf eine weitere Stelle aus dem *Kunstseidenen Mädchen* aufmerksam macht, noch etwas anderes wirksam als die Bindung an das reale Kleidungsstück. "Aber sie hat von Geburt eine Art, daß weißes Kaninchen an ihr aussieht wie Hermelin - mir ist fromm und nach Gänsehaut zumute bei dem Wort [...]." (KM 48) Hohe Sicherheit "wie ein Himmel" verspricht und bekräftigt nicht zuletzt das Wort. Zwischen Text und Aussehen, zwischen Zeichen und Referent kann keine stabile Grenze markiert werden. Ebenso wenig lassen sie einander zur Deckung bringen. Mit der Betonung des Wortes 'Wort' lenkt die Textpassage die Aufmerksamkeit auf einen Riß zwischen der Sprache und dem realen Kleidungsstück oder dem Leben, welches sie nicht abbilden kann. Der Text entsteht im Spannungsfeld eines begehrten Objekts und einer vom Wort getragenen Gänsehaut, einer im Sprachmaterial transportierten Verheißung. So überborden Beschreibungen von Kleidungsstücken ihre jeweilige Funktion in den Romanen Irmgard Keuns. Und so kann auch die Anwesenheit der begehrten Sachen den Text, die Produktion der Wörter nicht zum Abschluß bringen. "Jetzt muß ich ihm genau erzählen, was ich alles gekauft habe

³⁴ Vgl. Barthes, *Die Sprache der Mode*, a.a.O., S.249. Hier ist schon der Name des Stoffs bedeutungsvoll. Das französische 'voile' bedeutet *Vorhang, Schleier, fig. Hülle* sowie *Segel, fig. Schiff* ebenso wie es den Schleierstoff bezeichnet (*prendre le voile: ins Kloster gehen, Nonne werden*). Vgl. *Langenscheidts Taschenwörterbuch der französischen und deutschen Sprache*. Berlin, München, Zürich 1970. 'Voile' erinnert auch an 'vol' oder 'voler', *Flug* oder *fliegen, Diebstahl* oder *stehlen*.

³⁵ Barthes, *Die Sprache der Mode*, a.a.O., S.24.

³⁶ Ebda., S.131.

und wie ich aussehen werde:" (B 124), schreibt Irmgard Keun an Arnold Strauss. Im Anschluß an die ausführlichen Schilderungen der erworbenen Kleidungsstücke und ihrer Kombinationsmöglichkeiten heißt es: "Wenn ich erst mal in Frankfurt bin, werde ich noch viel Freude an den Sachen haben." (B 125) Jedes Kleidungsstück, als Text entworfen, fixiert das schreibende Ich in einer potentiellen Wirklichkeit und bleibt immer auch Entwurf einer Verheißung; des perfekten Moments vielleicht, der noch aussteht. Mode, schreibt Barbara Vinken, "ist die Kunst des perfekten Moments"; der Moment "löscht die Spuren der Zeit, um sich selbst als absolut, selbstevident und makellos zu setzen [...]."37 "Die Mode zeigt damit die für jeden Fetischismus charakteristische Struktur, die Freud als Verleugnung beschrieben hat: 'ich weiß, aber trotzdem...!'"38 Der Brief erzählt von solchen "Momenten" gerade nicht als von unmittelbaren Augenblicken oder unvermittelter Präsenz. Sie erscheinen vielmehr, und mit ihnen auch das sie genießende Subjekt, als verdoppelt oder gespalten: Antizipierend entworfen im Projektionsraum der Schrift ist "wie ich aussehen werde", sind die Bilder des Ichs einerseits schon medial vermittelt, während sie andererseits aufgeschoben und in die Zukunft projiziert werden.

Eine alternierende Bewegung zwischen Rückschau auf stationenhaft veranschaulichte verfllossene Lebenszeit (etwa bei der Betrachtung alter Photos) und ihrem Antizipationsvermögen beschreibt Silvia Bovenschen für die Mode.³⁹ Ein nachträglicher Blick ins Photoalbum als ein Bilderbuch aber, dem jedes einzelne Bild zum Abbild einer gewesenen Präsenz gerinnt, vermag, bestimmten Techniken autobiographischen Erzählens vergleichbar, Sinn zu stiften. Die chronologisch angeordneten Bilder und die Geschichten, die sich zu jedem von ihnen erzählen lassen, können sich unter einer solchen Perspektive zu einem sinnvollen Ganzen zusammenfügen: Zu einem Lebenslauf, aus dem die Identität des Subjekts hervorgeht.⁴⁰

³⁷ Vinken, a.a.O., S.36. "Aber ihr Wahrwerden ist gleichzeitig ihre Zerstörung. Indem die Mode erscheint und dem Moment seine gültige Form gibt, gehört sie auch schon dem Gestern, dem Altem [sic!], dem Vorbeigegangenen an." Ebda.

³⁸ Ebda., S.40.

³⁹ Vgl. Silvia Bovenschen: Der Tod ist die Auferstehung. Über die Listen der Mode.- In: *Neue Rundschau* 95, 1984, H.1/2, S.87-109.

⁴⁰ Vgl. dazu Kapitel II. der vorliegenden Arbeit.

2.2. Ergänzen und Schließen. Anmerkungen zu einem biographischen Verfahren

Von Gabriele Kreis, Herausgeberin der Briefe Irmgard Keuns, ist einige Jahre später auch eine Biographie Irmgard Keuns erschienen.⁴¹ Mit ihren Recherchen über die Nachkriegszeit und die letzten drei Lebensjahrzehnte der Irmgard Keun - sie befragte Freunde und Bekannte der Autorin - konnte Gabriele Kreis einiges über Lebensumstände und Arbeitsmöglichkeiten Keuns aus diesen Jahren in Erfahrung bringen. Irmgard Keun verfaßte nach Erscheinen ihres letzten Romans *Ferdinand, der Mann mit dem freundlichen Herzen* (1950) kaum noch neue Texte, sondern arbeitete bereits Vorhandenes für den jeweiligen Zweck um. Begründet wird dies mit den Auswirkungen einer Alkoholkrankheit, von der die Interviewpartner der Biographin wiederholt berichten und mit der diese selbst anlässlich ihrer Versuche, mit Keun ins Gespräch zu kommen, immer wieder konfrontiert wurde. Zu den meisten Lebensabschnitten liegen jedoch nur spärliche Hinweise vor, und die Angaben der Autorin wichen, angefangen vom Geburtsdatum, nicht selten erheblich von der Wirklichkeit ab. Eine Rekonstruktion dieses Lebens, die sich in erster Linie auf zuverlässige Belege stützen wollte, wäre folglich kaum zu verwirklichen. Gabriele Kreis hat die von ihr zusammengetragenen Informationen mit szenischen Darstellungen, fiktiven Dialogen und inneren Monologen angereichert. Die folgende Textpassage, eine fiktive, szenisch nachempfundene Reaktion der Autorin auf das Verbot ihrer Bücher 1934, kann für dieses Verfahren als charakteristisch angesehen werden:

Sie steht vor dem Spiegel und prostet sich zu: Gestern ein *Glanz*, heute ein ..., ja was eigentlich? Jedenfalls kein *Glanz*! Sie rückt ihr Gesicht näher an das Glas. Scheiß-Spiegel! Was sie sieht, gefällt ihr nicht. Sie sollte abnehmen. Und sie braucht neue Kleider. Ob sie Hannes noch mal bitten kann? Nein, lieber Arnold. Sie spitzt die Lippen und flötet: "*Mein Kleines, wenn Du noch hast, schick!*"⁴²

Eine bekannte Begebenheit, in diesem Fall das Verbot zu veröffentlichen, wird angereichert mit Motiven aus den Romanen (Spiegel, Glanz, Kleidung), mit Zeugnissen bzw. Selbstzeugnissen oder, wie hier, mit Briefzitatzen. Auch die Ein-

⁴¹ Gabriele Kreis: "*Was man glaubt, gibt es*". *Das Leben der Irmgard Keun*. Zürich 1991.

⁴² Ebda., S.152.

drücke der Biographin aus ihren Gesprächen mit Irmgard Keun in deren letzten Lebensjahren gehen in die szenischen Einstellungen⁴³ oder fiktiven inneren Monologe der Biographie ein: "Jetzt bin ich das Oberhaupt der Familie, hatte sie gedacht [...]; und sich betrunken."⁴⁴ Was wohl auch die Bemühungen der Freunde honorieren soll, die Keun in dieser Zeit geholfen haben, verkommt zum Anekdotischen⁴⁵: "Einmal wohnt sie drei Wochen bei [...]; die steckt sie zur Begrüßung in die Badewanne."⁴⁶ Krankheit und Verelendung werden voyeuristisch aufbereitet. Der Sprachgestus will sich, wie Gert Oberembt in seiner Rezension der Biographie formuliert, an der Schreibweise der Keunschen Romane orientieren und soll so das "Romanhafte" des vorgestellten Lebens illustrieren:

Und die scharfe, nicht durchweg schöne Nahaufnahme der menschlich gescheiterten Frau legt sich wie ein verdunkelnder Schatten über alle Stationen der Lebensreise. So kehrt sich der belletristische Ehrgeiz, aus dem die Biographin das Textmuster des "Kunstseidenen Mädchens", Glanz über trüber Wirklichkeit, wiederholt, gegen die schweykhafte Begabung der Schriftstellerin.⁴⁷

Die Grenzen zur Peinlichkeit werden dabei nicht selten überschritten. Zum Beispiel dann, wenn Gabriele Kreis die erste Begegnung zwischen Irmgard Keun und Arnold Strauss auszumalen sucht:

Ein fremdes Zimmer. Ein fremdes Bett. So viel Seligkeit und so viel Sinnlosigkeit. Es ist weich und warm und auch etwas wirr, und es ist ohne Jammer und Scham am anderen Morgen. Ihre Körper haben sich füreinander entschieden. Alles Weitere soll sich finden.⁴⁸

⁴³ Vgl. u.a. ebda., S.247, wo Kreis unter Heranziehung der Romanmotive 'Spiegel' und 'Glanz' eine Szene im Landeskrankenhaus Bonn 1946 imaginiert.

⁴⁴ Ebda., S.281.

⁴⁵ Von der Anekdote schreibt Walter Benjamin, daß sie "die Dinge in unsere[m] Raum (nicht uns in ihrem) vorstellt." Walter Benjamin: *Das Passagen-Werk*. Hrsg. Rolf Tiedemann. Frankfurt/M. 1982, S.273. Sie eignet sich zur Übertragung des Fremden, eines fremden Lebens in den eigenen Vorstellungsraum und kann dergestalt als Figur der Schließung oder Überformung des Unbekannten durch das Bekannte fungieren.

⁴⁶ Kreis, "Was man glaubt, gibt es", a.a.O., S.285.

⁴⁷ Gert Oberembt: Leben als Romangestalt. - In: *die horen* 37, 1992, S.223-225, hier S.225.

⁴⁸ Kreis, "Was man glaubt, gibt es", a.a.O., S.147.

Offenbar um den Lesefluß nicht zu stören, werden im Text selbst nicht immer die Quellen, auf die sich die Textpassagen beziehen, angeführt.⁴⁹ Da aber nur wörtlich übernommene Zitate durch Kursivdruck kenntlich gemacht sind, ist oft unklar, ob und in welchem Umfang die Biographin sich jeweils auf Dokumente oder andere Texte bezieht. Die Grenze zwischen fiktiven Darstellungen und solchen, die sich auf Belege stützen, wird unscharf bis hin zur Unsichtbarkeit. Die Imaginationen der Biographin erscheinen dann leicht als "wahre" Elemente der auf der Grundlage eines weitmaschigen Netzes von verbürgten Ereignissen rekonstruierten Lebensgeschichte, um so mehr, als die verschiedenen miteinander verknüpften Zeit- und Erzählebenen wie Nacherzählung, fiktive Dialoge und innere Monologe, szenische Darstellung und die eingestreuten Interviews gleichermaßen in der Zeitform des Präsens vergegenwärtigt werden. Und auch dort, wo eingefügte Romanpassagen durch Kursivschrift gekennzeichnet sind, wird noch der Anschein von Wirklichkeit gefördert. So montiert Kreis, um nur ein Beispiel anzuführen, eine die Romanfamilie aus *Gilgi* schildernde Textstelle in eine fiktive Szenerie aus dem Keunschen Elternhaus ein und kommentiert im Anschluß: "Das also sind die Eltern."⁵⁰ Die Erfindungen der Biographin gründen also, wenn andere Informationen fehlen, nicht selten in den fiktionalen Texten der Autorin selbst. Der Kreis schließt sich. Leben und Text werden aufeinander abgebildet, das literarische Werk wird auf die Biographie der Autorin reduziert.

Die Schwierigkeiten, diesen Lebenslauf zu rekonstruieren, werden nicht verschwiegen, sie werden aber auch nicht als methodisches Problem diskutiert. Die angewandte Methode einer spekulativen Annäherung gerät als Grundlage des biographischen Verfahrens aus dem Blickfeld. Bereits in ihren Kommentaren zu den Briefen stellt Kreis einen für die Autorin Irmgard Keun besonders engen Zusammenhang zwischen Schreiben und Leben in den Vordergrund:

In der Schilderung eines zerrissenen Menschen gerät sich Irmgard Keun zur literarischen Figur. [...] Selten sind Leben und Schreiben eines Schriftstellers so zwingend (und zwanghaft) ineinander verwoben wie im Falle von Irmgard Keun. Ihre Romane sind Reflex

⁴⁹ Die Quellen sind im Anhang gesammelt. Entsprechende Verweise im Text fehlen.

⁵⁰ Kreis, "Was man glaubt, gibt es", a.a.O., S.63.

auf ihre Biographie, ihre Biographie fortgeschriebene Romane.⁵¹ Nichts scheint für Irmgard Keun schwieriger zu sein, als bei der Schilderung der Wirklichkeit bei der Wahrheit zu bleiben. Sie erlebt, was sie erfindet, und erfindet, was sie erlebt. Sie inszeniert ihren Alltag [...], und ihre Briefe sind zugleich Wiederaufnahmen dieser Inszenierungen und ihre Fortsetzung [...].⁵²

Die Bemühungen der Biographin, hinter diese Verwobenheit von Text und Leben zu gelangen, werden auch in den Interviewszenen deutlich, in denen sie Irmgard Keun, in einer Formulierung von Gert Oberembt, "mit ihren Legenden"⁵³ konfrontiert. Die so Befragte aber reproduziert entweder beharrlich diese "Legenden" oder sie verweigert die Kommunikation. So schreibt Kreis, daß die Notizen, die Irmgard Keun über die Zeit ihrer Kindheit "im Alter [...] niederschrieb, und die Erinnerungen, die sie in späteren Gesprächen preisgab, vor allem Zitate daraus [d.i. *Das Mädchen, mit dem die Kinder nicht verkehren durften* G.R.] und alte Ideenschnipsel [seien]: [...] - alles längst verwertet."⁵⁴ Immer wieder aber sucht Gabriele Kreis, die Wahrheit zu ermitteln und Irmgard Keun der Unwahrheit zu überführen. Als Keun beispielsweise von ihrer Flucht aus Deutschland berichtet, zeigt sie ihr einen Zeitungsausschnitt, aus dem hervorgeht, daß die Geschichte erfunden ist.⁵⁵ Unmittelbar im Anschluß an eine Erzählung von ihrer Verhaftung durch die Gestapo - ihr Vater habe sie damals freigekauft - konstruiert Gabriele Kreis einen fiktiven Dialog zwischen den Eltern, mit dem sie diese Aussage widerlegt.⁵⁶ "Gerichtstag halten über die Lebenslüge lautet die bitterernste Devise."⁵⁷ Alle Geschichten werden nach ihrem Wahrheitsgrad eingestuft und, gelegentlich mit rügendem Unterton, widerlegt, angezweifelt⁵⁸ oder aber bestä-

⁵¹ Kreis, in *Ich lebe in einem wilden Wirbel*, a.a.O., S.305.

⁵² Ebda., S.67f.

⁵³ Oberembt, a.a.O., S.225.

⁵⁴ Kreis, *"Was man glaubt, gibt es"*, a.a.O., S.55.

⁵⁵ Vgl. ebda., S.158f.

⁵⁶ Vgl. ebda., S.157f.

⁵⁷ Oberembt, a.a.O., S.225.

⁵⁸ "Sie mustert mich mit Radarblick. Ich soll ihr glauben." Kreis, *"Was man glaubt, gibt es"*, a.a.O., S.69. Suggestiert wird auf diese Weise, daß ihr eben nicht zu glauben ist. Vgl. auch: "Fragte ich sie, sie würde es leugnen." Ebda., S.55. So wird die angemessene Antwort auf die unausgesprochene Frage suggestiert.

tigt⁵⁹. Vor der Folie eines dualen Systems von Leben und Schreiben bzw. Wahrheit und Lüge muß von Selbstzeugnissen Authentizität erwartet werden. Vor diesem Hintergrund, der selbst eine Konstruktion darstellt⁶⁰, werden die Konstruktionen der Irmgard Keun aus einer überlegenen Position heraus denunziert und wird diese als Gesprächspartnerin entmündigt. Und doch scheint sich gerade unter der Prämisse "Sie erlebt, was sie erfindet, und erfindet, was sie erlebt"⁶¹ ein ergänzendes biographisches Verfahren zu legitimieren, das die vermißte Authentizität in der Biographie nachzureichen und die Spärlichkeit der Briefe anzureichern sich bemüht. Im Namen der Formel "was sie glaubt, gibt es"⁶² wird die Verwobenheit von Text und Leben reproduziert, wird das Abwesende hinzugefügt und damit auch der irritierende Eindruck von Fremdheit und Unzugänglichkeit überspielt, den die Person Irmgard Keun und ihre Briefe hinterlassen.⁶³

"[...] wenn ich einen Bleistift in der Hand habe, *kann* ich einfach nur das schreiben, was mich in der Sekunde des Schreibens angeht. - Ich vergess' dann ganz, daß ich an Dich schreibe. (B 17) Welchen Stellenwert diese einem Brief an Arnold Strauss entnommene Passage im Verhältnis zu dem eingangs zitierten Satz "Es geht Dich ja auch eigentlich gar nichts an, was ich denke." (B 26) einnehmen

⁵⁹ Auch Keuns Äußerung, sie habe geweint, als sie vom Tod ihres Bruders erfuhr, bedarf der Bestätigung durch eine glaubwürdige Instanz: "Ja, sie hat geweint. Renate Kruse, Gerd Keuns Verlobte, die die Todesnachricht überbrachte, bestätigt es mir." Ebda., S.240.

⁶⁰ Als Teil einer im 18. Jahrhundert gründenden literarischen Programmatik, die "auf die Herausbildung des Individuellen, Eigentümlichen oder Originellen oder auch auf das Originelle als Eigentum" zielt. Marianne Schuller: "Es sind wunderliche Dinger, meine Briefe". Randbemerkungen zur Schreibweise Meta Klopstocks. - In: Dies.: *Im Unterschied. Lesen/Korrespondieren/Adressieren*. Frankfurt/M. 1990, S.111-125, hier S.115.

⁶¹ Kreis, in *Ich lebe in einem wilden Wirbel*, a.a.O., S.67.

⁶² Auch Irmgard Keun wird mit diesem nahezu axiomatischen Satz konfrontiert, den Kreis in Anlehnung an eine Briefstelle zur Formel ihres Lebens gerinnen läßt. Vgl. Kreis, "*Was man glaubt, gibt es*", a.a.O., S.293.

⁶³ Anders verfahren Heike Beutel und Anna Barbara Hagin in dem von ihnen herausgegebenen, 1995 erschienenen Band: *Irmgard Keun. Zeitzeugen, Bilder und Dokumente erzählen*. Köln 1995. Sie lassen verschiedene Menschen von ihnen Begegnungen mit Irmgard Keun erzählen, von ihren Eindrücken und den Umständen, unter denen Keun vor allem in den letzten Jahren gelebt hat, ohne selbst interpretierend einzugreifen. Die einzelnen Beiträge vermitteln unterschiedliche, auch einander widersprechende Facetten Keuns. Die meisten der Befragten sprechen an, daß ihnen Irmgard Keun immer auch fremd geblieben ist.

könnte, ob hier mit dem Authentischen kokettiert wird, ist nicht zu entscheiden. Deutlich aber weist die Verfasserin auch hier den Anspruch an intersubjektive Kommunikation zurück. Was die Briefeschreiberin Irmgard Keun offenbar in erster Linie angeht, was die Briefe strukturiert, sind "Variationen immer gleicher Themen" (Gabriele Kreis), widersprüchlich zuweilen und dem Materiellen verhaftet. Vornehmlich diese Bewegung an der Oberfläche bringt die biographischen Leerstellen hervor: Ihre Unzugänglichkeit resultiert aus ihrer Absage an literarische Tiefe, an die Darstellung einer Wahrheit des Subjekts. In ihrem Roman *Kind aller Länder* schreibt Irmgard Keun, ein Schriftsteller solle sich "in seinen Briefen nicht literarisch gehenlassen."⁶⁴ Diese einer nicht ohne Ironie vorgestellten Figur zugeschriebene Äußerung kann als referentielle Geste gelesen werden. Die nicht im Hinblick auf Veröffentlichung verfaßten "unliterarischen" und "monologischen" Briefe an Arnold Strauss sollen, im Gegensatz zu den Romanen, nicht der Funktion "Autor"⁶⁵ dienstbar gemacht werden.⁶⁶

Seit Veröffentlichung der Briefe und der Biographie, mit anderen Worten seit dem Wissen um die Unvollständigkeit und den Mangel an Zuverlässigkeit der Selbstzeugnisse, ist in der Keun-Rezeption eine zunehmende, sich an das Verfahren von Gabriele Kreis anschließende Tendenz zu beobachten, Texte und Leben der Autorin aufeinander abzubilden. Die literarischen Texte aber können in dem Maße dazu verleiten, mit ihrer Hilfe die Lücken in der Biographie nachträglich zu schließen, in dem sie das fehlende authentische Material darzubieten und mit entwaffnender Ehrlichkeit daherzukommen scheinen. "Meine Frau wollte tanzen bei Charell", sagt er. 'Den kenn ich persönlich', sage ich. Hinterher fällt mir ein: ist ja gar nicht wahr." (KM 168) Während Volker Klotz in seiner Arbeit von 1973 auf der Ebene des literarischen Textes argumentiert, wenn er schreibt, daß im *Kunstseidenen Mädchen* das "Moment rückhaltloser

⁶⁴ Irmgard Keun: *Kind aller Länder*. Bergisch Gladbach 1983, S.50. (EA 1938)

⁶⁵ Vgl. Michel Foucault: Was ist ein Autor? - In: Ders.: *Schriften zur Literatur*. Frankfurt/M., Berlin, Wien 1979, S.7-31.

⁶⁶ Darin unterscheiden sich die Briefe an Strauss von denen, die Irmgard Keun in der Nachkriegszeit an ihren Schriftstellerkollegen Hermann Kesten geschrieben hat. Vgl. Irmgard Keun: Briefe aus der inneren Emigration. - In: Keun, *Wenn wir alle gut wären*, a.a.O., S.168-191.

Aufrichtigkeit dominiert. Nicht in ihrem Leben, aber in ihren Aufzeichnungen."⁶⁷, überträgt Klaus Völker in seiner Rezension der Biographie das Begriffspaar von Wahrheit und Lüge auf die Autorin selbst: "Sie hat keine Autobiographie mehr verfaßt, weil sie sie in ihren sieben Büchern längst erzählt hatte." Und: "Irmgard Keun wich [...] oft der Wahrheit, da, wo sie dem, was Ibsen 'Lebenslüge' nennt, zu nahe kam, lieber aus. Um so wahrer konnte sie in ihren Büchern sein."⁶⁸ Joey Horsley greift auf die Briefausgabe und die Biographie von Gabriele Kreis zurück, um mittels einer Verschränkung von biographischem Material und fiktionalen Texten ein Leben der "Irmgard Keun zwischen Wahn und Wirklichkeit", so der Untertitel des 1992 erschienenen Aufsatzes, zu entwerfen.⁶⁹ Roman- und Briefzitate sowie der Biographie von Gabriele Kreis entnommene Details aus Keuns Leben sind hier in einer Weise zusammengestellt, in der all dies zur 'weiblichen Biographie' gerinnt: Im Mittelpunkt steht das Leiden "an der gespaltenen Identität der Frau, die sowohl als Künstlerin als auch 'als Frau' nach Anerkennung verlangt."⁷⁰ Irmgard Keun gerät zum

Lehrbeispiel [...] für den 'normalen', alltäglichen Wahnsinn der kreativen Frau, die sich innerhalb der Männergesellschaft verwirklichen will, ohne die zermürbende Widersprüchlichkeit dieses Unterfangens zu durchschauen.⁷¹

Eine so offensichtliche Verwobenheit von Text und Leben wie bei Irmgard Keun scheint somit eher zu wechselseitigen, reduzierenden Rückführungen von Text und Leben herauszufordern, als daß sie dazu veranlaßte, die Frage nach

⁶⁷ Klotz, a.a.O., S.263.

⁶⁸ Klaus Völker: Ihr Leben war kein Roman. Die Biographie des egozentrischen Wunderkinds Irmgard Keun. - In: *Der Tagesspiegel*, 21.7.1991.

⁶⁹ Joey Horsley: Irmgard Keun 1905-1982. "Auf dem Trittbrett eines rasenden Zuges". Irmgard Keun zwischen Wahn und Wirklichkeit. - In: *WahnsinnsFrauen*. Hrsg. Sibylle Duda und Luise F. Pusch. Frankfurt/M. 1992, S.280-308.

⁷⁰ Ebda., S.281.

⁷¹ Ebda. In einer 1993 erschienenen Rezension der Biographie von Gabriele Kreis hat sich Ritta Jo Horsley selbst kritisch zu einem solchen Verfahren geäußert: "Kreis provides only brief discussion of Keun's works, but liberally cites phrases and passages from them which might shed light on the person of their author. While such references are often suggestive, it remains a questionable method to identify an author so directly with her characters, all the more so when the quotations themselves are taken out of context and not clearly identified." Ritta Jo Horsley - In: *Monatshefte* 85, 1993, Heft 1, S.115f., hier S.116. (Zu Kreis, "Was man glaubt, gibt es")

biographischer Referenz selbst in Frage zu stellen. Keuns literarische Texte aber können vielleicht "wahr" genannt werden in dem Maße, in dem sie ihr Spiel mit Begriffspaaren wie Innen und Außen, Sein und Schein, Wahrheit und Lüge bzw. Dichtung und Wahrheit treiben, an denen unter anderem auch diese Frage nach biographischer Referenz hängt. Nicht zuletzt der als ein fiktives Selbstzeugnis konzipierte Roman *Das kunstseidene Mädchen* läßt sich als ein Text lesen, welcher, wie Eva Meyer für die Autobiographie vorschlägt, die diesem Genre traditionell anhaftende "Forderung nach Authentizität von der 'Wahrheit des Subjekts' zu der des Schreibens"⁷² hin verschiebt.

⁷² Eva Meyer: Die Autobiographie der Schrift. Selbstthematization und Anti-Repräsentation. - In: *Bildersturm im Elfenbeinturm. Ansätze feministischer Literaturwissenschaft*. Hrsg. Karin Fischer, Eveline Kilian und Jutta Schönberg. Tübingen 1992, S.161-173, hier S.164. (= Attempto Studium Generale)

II. Spiel mit Authentizitätseffekten: Das fiktive Tagebuch

1. "... nicht alles so unnatürlich wie im Büro." Genreregeln

"Das war gestern abend so um zwölf, da fühlte ich, daß etwas Großartiges in mir vorging." (KM 7) Der erste Satz des Romans *Das kunstseidene Mädchen* legt eine mentale Disposition der Ich-Erzählerin Doris vor, die auf den folgenden Seiten - noch freigehalten von existentiellen Ängsten und Einsamkeit - weiter entworfen wird. Eine Kündigung, in anderen Zeitromanen der Weimarer Republik ein in eher düsteren Farben geschildertes Ereignis⁷³, wird hier zu einem großartigen Auftritt: "Und hau ihm den Brief mit Blasewitz Backzähnen in seine Pickel, denn wo nun schon alles verdorben war, wollte ich auch meinem Temperament mal ganz freie Bahn lassen." (KM 26) Anschließend trifft sich Doris mit einer Freundin, "damit sie mich tröstet und beruhigt, denn schließlich habe ich eine Sensation durchgemacht." (KM 27) Ursula Krechel schreibt über diese Ich-Erzählerin Irmgard Keuns:

Sie setzt sich in Pose, schreibt ihr eigenes Drehbuch als Tagebuch, in dem sie zugleich Regisseur, Kamera, Hauptdarstellerin und gerührte Zuschauerin ist. [...] Der Roman beschreibt eine ständige, aber nicht zielgerichtete Bewegung, [...] eine erhöhte Erlebnisbereitschaft, wie sie die filmische Dramaturgie suggeriert.⁷⁴

⁷³ Vgl. z.B. Hans Fallada: *Kleiner Mann - was nun?* Reinbek 1980 (EA 1932) und Christa Anita Brück: *Schicksale hinter Schreibmaschinen*. Berlin 1930.

⁷⁴ Ursula Krechel: Irmgard Keun. - In: *Lexikon der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Hrsg. Herbert Wiesner. München ²1987, S.319f., hier S.320.

Der Film verfügt über spezifische Mittel, das Alltägliche ins Sensationelle zu erhöhen, Alltag überzukonzentrieren.⁷⁵ Mit dem Rückgriff auf die Tagebuchform bieten sich offenbar Möglichkeiten für die Herstellung und Hervorhebung solcher Momente auch im literarischen Text. Das Tagebuch ist durch die Ich-Erzählsituation, "deutlich erkennbare[] Trennung der einzelnen Niederschriften voneinander" und formale Offenheit gekennzeichnet.⁷⁶ Bedingt durch die für das Genre konstitutive an den Tag gebundene Entstehung der einzelnen Aufzeichnungen haftet an Tagebucheditionen, stärker noch als an autobiographischen Texten, die "auf der inzwischen gewonnenen Distanz" beruhen⁷⁷, ein "Geruch von Authentizität"⁷⁸. Die Absichten des Tagebuchschreibens reichen von der Herstellung von Erinnerungsmaterial und Zeitdokumentation über Selbstbeobachtung und -reflexion⁷⁹ bis zu literarischer Selbstdarstellung und Inszenierung des Ichs. Von einigen Autoren wird das Tagebuch als ein "Medium der Selbstdarstellung"⁸⁰ in erster Linie mit einer "starke[n] Ichbezogenheit" der schreibenden Person in Verbindung gebracht, welche "sich als zentrale Figur" empfindet, indem sie "alle Ereignisse unmittelbar auf sich bezieht [...]".⁸¹ "Um ein TB so recht zu führen," hat Arno Schmidt diese Tendenz akzentuiert, "muß man, was oft in dieselbe Zeit zu fallen pflegt, entweder sehr jung sein, oder unangenehm große Stücke auf sich halten [...]".⁸² Einen solchen Zusammenhang zwischen Tagebuchform und Selbsteinschätzung läßt Irmgard Keun ihre Erzählerin formulieren: "Und ich denke, daß es gut ist, wenn ich alles beschreibe, weil ich ein ungewöhnlicher Mensch bin." (KM 8) Es ist zu fragen, wie die genannten Eigentümlichkeiten des Tagebuchs, einer Textsorte,

⁷⁵ Vgl. Thomas Koebner: Der Film als neue Kunst. Reaktionen der literarischen Intelligenz. Zur Theorie des Stummfilms (1911-24). - In: *Literaturwissenschaft - Medienwissenschaft*. Hrsg. Helmut Kreuzer. Heidelberg 1977, S.1-27, hier S.11. (= medium literatur 6. Hrsg. Eberhard Lämmert)

⁷⁶ Peter Boerner: *Tagebuch*. Stuttgart 1969, S.11. (= Sammlung Metzler 85)

⁷⁷ Ebda., S.13.

⁷⁸ Ebda., S.52.

⁷⁹ Ebda., S.16 u.21.

⁸⁰ Ebda., S.13.

⁸¹ Klaus Günther Just: Das Tagebuch als literarische Form. - In: Ders.: *Übergänge. Probleme und Gestalten der Literatur*. Bern, München 1966, S.25-41, hier S.38.

⁸² Arno Schmidt: Eines Hähers: "TUÉ!" und 1014 fallend. - In: *Das Tagebuch und der moderne Autor*. Hrsg. Uwe Schultz. Frankfurt/M., Berlin, Wien 1982, S.110-126, hier S.112.

welche mehr noch als der Brief oder die Autobiographie als ein Medium von Subjektivität verstanden werden kann, den Roman *Das kunstseidene Mädchen* organisieren.

"Und es wird mir eine Wohltat sein, mal für mich ohne Kommas zu schreiben und richtiges Deutsch - nicht alles so unnatürlich wie im Büro." (KM 9) Mit dem filmischen Tagebuch scheint, dieser programmatischen Absage an papierne Konstrukte zufolge, ein dem Lebensgefühl des *Kunstseidenen Mädchens* adäquater Aufzeichnungsmodus gegeben zu sein, mit dem sich das Leben mit all seinen Sensationen mühelos und unmittelbar wiedergeben läßt. "Aber ich will schreiben wie Film, denn so ist mein Leben [...]." (KM 9) Diese Erzählerin "zielt weniger, im Stil von Diarien, aufs Innenleben", schreibt Volker Klotz. "Sie will vielmehr das Äußere, Sichtbare, Ereignishafte festhalten [...]." ⁸³ Leben und Schreiben werden von Keuns Protagonistin insofern als identisch wahrgenommen, als ihre Gebärden - gleichermaßen filmisch und unkonstruiert - einander entsprechen sollen. Dieser Gestus von Spontaneität und Leichtigkeit wird auf der folgenden Seite unterbrochen:

Und habe mir ein schwarzes, dickes Heft gekauft und ausgeschnittne weiße Tauben draufgeklebt und möchte einen Anfang schreiben: Ich heiße somit Doris und bin getauft und christlich und geboren. Morgen schreibe ich mehr. (KM 10)⁸⁴

Erst hier, auf der vierten Textseite des Romans, findet sich der offizielle Anfang der Aufzeichnungen von Irmgard Keuns Erzählerin. Was auf der Figurenebene als verspätetes Zugeständnis an die Konvention interpretiert werden könnte, markiert einen deutlichen Kontrast zwischen dem offensichtlich Konstruierten und der vorgeblich natürlichen Schreibweise der angrenzenden Textpassagen. Beide Momente sind zugleich voneinander abgegrenzt und ineinander verschachtelt.

⁸³ Klotz, a.a.O., S.261.

⁸⁴ Die Ausgabe des Claassen Verlages, der die Romane der Irmgard Keun seit Ende der siebziger Jahre wieder auflegte, weist stilistische "Korrekturen" und weitere Abweichungen von der Erstausgabe auf, ohne daß auf die Änderungen hingewiesen würde. Der zitierten Passage ist mit der Markierung des historischen Zeitraums eine "Orientierungshilfe" angefügt: "Wir leben im Jahr 1931." Irmgard Keun: *Das kunstseidene Mädchen*. Düsseldorf 1979, S.10. Diese Ausgabe scheint ihrerseits auf die erste, im Droste Verlag erschienene bundesrepublikanische Ausgabe des Romans zurückzugehen: Irmgard Keun: *Das kunstseidene Mädchen*. Düsseldorf 1951.

Denn dieser Versuch, einen Anfang zu schreiben, kommt nicht nur ein wenig zu spät, er gelingt auch nur halbwegs. An dem witzig ausgestellten Mißlingen läßt sich ablesen, daß die Niederschrift dieses offiziellen Anfangs der fiktiven Erzählerin nicht wenig Mühe bereitet haben muß. Dieser Anfang, mit dem sich Doris doch explizit auf das Genre Tagebuch beruft, auf welches die filmische Variante noch immer bezogen bleibt, erinnert in seiner forcierten Förmlichkeit eher an das "unnatürlich[e]" Schreiben im Büro. Diese merkwürdige Bewegung, dieses Kippen des Authentischen ins Konstruierte aber gibt zu lesen, daß es mindestens ebenso anstrengend sein muß, natürlich zu schreiben, wie im Büro einen Brief zu "Blasewitz Backzähnen" (KM 26) zu tippen. So wird am "Anfang" des filmischen Tagebuchs der zuvor für dieses Buch und das filmische Schreiben formulierte Anspruch von Spontaneität und unmittelbarer Entsprechung zum Leben auch wieder zurückgewiesen. Dieser nicht ganz gelungene und nicht ganz korrekt situierte Anfang gibt sich als ein Hinweis darauf zu lesen, daß der Roman zwar spezifische Merkmale des Genres Tagebuch zitiert, aber nicht ohne die Imitation selbst auszustellen und ein Spiel damit zu betreiben.

Den Eindruck einer unmittelbaren Entsprechung von Leben und Text bekräftigen besonders solche Textstellen, die, ein Gestaltungsmerkmal echter Tagebücher aufnehmend, Gleichzeitigkeit von Erleben und Aufzeichnen vorführen. "Gerade nähert sich mir eine Beamtennatur und hat ein Taschentuch mit grünem Rand und Kneifer." (KM 97) Als eine von mehreren Episoden des Romans, deren Erzählstrang nicht wieder aufgegriffen wird, stellt diese ihren fragmentarischen Charakter besonders heraus. Sie führt ins Leere, auch ist sie nicht Anlaß zu Reflexion oder Erinnerung. Keine Instanz gibt sich zu erkennen, die sie, wie bei der Autobiographie oder im traditionellen realistischen Roman, aus einer nachträglichen, überblickenden Position heraus in einen sinnstiftenden Kontext stellte. Der Satz, dessen Gegenstand, unausgesprochen zwar, die Schreibhandlung ist, steht unverbunden im Raum des Textes wie eine flüchtige Wahrnehmung im wirklichen Leben. Warum sollte eine Tagebuchschreibende eine solche für sie so gänzlich bedeutungslose Situation notieren? Allenfalls ließen sich dergleichen Anmerkungen im Notizbuch einer Autorin vorstellen, die Material für ihren nächsten Roman zusammenträgt. Im Roman ist die Unverbundenheit, derart exponiert, dem Effekt einer Unmittelbarkeit, welche sie repräsentiert, auch wieder gegenläufig. Natürlichkeit und Spontaneität, wie sie in der oben zitierten Absage

der Erzählerfigur an konstruktive Elemente in ihrem Tagebuch erscheinen ("nicht alles so unnatürlich wie im Büro"), werden als konstruierte, im Text hergestellte Momente ausgewiesen. "Das Spannungszentrum des modernen Tagebuchs liegt im Moment der Aufzeichnung."⁸⁵ Mit diesem an den Moment gebundenen Aufzeichnungsmodus wird im *Kunstseidenen Mädchen* gerade diejenige strukturelle Eigentümlichkeit des Tagebuchs, dem dieses seinen "Geruch von Authentizität" (Peter Boerner) verdankt, nicht ohne Ironie als literarische Konstruktion vorgeführt. Damit aber kann das Spiel mit Authentizitätseffekten als ein konstitutives Moment innerhalb dieses fiktiven Tagebuchs verstanden werden. Die Wahrhaftigkeit oder Ehrlichkeit, mit der Irmgard Keun im Gegensatz zu ihren autobiographischen Auskünften in ihren Romanen aufzutreten scheint⁸⁶, ist Effekt einer literarischen Technik.

Stärker akzentuiert als in den anderen fiktionalen Texten von Irmgard Keun, in denen der Moment der Aufzeichnung selbst nicht Gegenstand der Handlung ist, liefert im fiktiven Tagebuch der Autorin der fiktive Augenblick, in dem Erleben und Schreiben, vielleicht auch reale und fiktionale Schreibsituation zusammenfallen, immer wieder Impulse für die charakteristische, in "Zickzackbahnen" (Volker Klotz)⁸⁷ verlaufende Erzählweise des Romans. Die Eigendynamik des Schreibprozesses wird ausgebaut zum Konstituens des Textes, anstatt zugunsten einer geschlossenen Form und Figurengestaltung verwischt zu werden. *Das kunstseidene Mädchen* ist ein Text auch über die Herstellung von Texten.

Der "entscheidende Unterschied" zwischen der in den siebziger und achtziger Jahren auf dem Buchmarkt verbreiteten "Frauenliteratur" und einem Text wie dem *Kunstseidenen Mädchen* liegt Renate Kühn zufolge darin,

daß es sich in dem einen Fall um sozusagen authentisches Rohmaterial handelt, während 'Das kunstseidene Mädchen' eine Fiktion ist, die sich

⁸⁵ Boerner, a.a.O., S.60.

⁸⁶ Vgl. Kapitel I. der vorliegenden Arbeit.

⁸⁷ Klotz, a.a.O., S.267. Zur zerstreuten, assoziativen Schreibweise des Romans vgl. Kapitel IV. der vorliegenden Arbeit.

- in Form der von Irmgard Keun bevorzugten Ich-Erzählung - als Rohmaterial lediglich präsentiert.⁸⁸

Als Kriterium für ein solches Rohmaterial nennt Renate Kühn "mangelnde Arbeit an der Sprache".⁸⁹ Stilistische Kalkulation aber kann auch dann ein wesentlicher Faktor sein, wenn bei der Niederschrift literarische Ambitionen nicht im Vordergrund standen, sondern das scheinbar authentische Material einem außerliterarischen Ziel dienstbar gemacht werden soll. Jutta Kolkenbrock-Netz und Marianne Schuller haben in ihrer Analyse der Autobiographie von Anja Meulenbelt, welche Renate Kühn als ein Beispiel für die um 1980 populäre Frauenliteratur angeführt hat⁹⁰, gezeigt, wie dort eine als Authentizitätsausweis fungierende Aliterarizität im Dienst einer Spiegelrelation steht, die dem erzählten Lebenslauf eine repräsentative Funktion verleiht. Diese Autobiographie füllt das traditionelle Genrekonzept mit feministischem Inhalt und erliegt so der Gefahr einer "Unterwerfung unter die das Subjekt formierenden Gattungsregeln sowie [der] identifikatorische[n] Unterwerfung unter den erzählten Lebenszusammenhang von Seiten der Leserinnen [...]".⁹¹ Aliterarizität bzw. "Mündlichkeit" ist hier ein "künstlich kalkuliertes Stilphänomen", das den "trügerische[n] Effekt einer an das Subjekt geknüpften Lebendigkeit und Unmittelbarkeit des Ausdrucks" erzeugt und "über den wirklichen Produktionsprozeß des autobiographischen Schreibens hinwegtäuscht bzw. diesen verleugnet."⁹²

Der von Renate Kühn formulierte Unterschied zwischen solchen Texten und dem *Kunstseidenen Mädchen* ließe sich entsprechend etwa wie folgt reformulieren: Während die "Authentizitätsliteratur" die konstruktiven Elemente

⁸⁸ Renate Kühn: "Das" kunstvolle "kunstseidene Mädchen". Zu dem gleichnamigen Roman von Irmgard Keun. - In: *Becker - Bender - Böll und andere*. Hrsg. G. Rademacher. Essen 1980, S.65-72 und 191f., hier S.70f. (= Neue Deutsche Schule. Neue pädagogische Bemühungen 85)

⁸⁹ Ebda, S.69.

⁹⁰ Vgl. ebda.

⁹¹ Jutta Kolkenbrock-Netz und Marianne Schuller: Frau im Spiegel. Zum Verhältnis von autobiographischer Schreibweise und feministischer Praxis. - In: *Entwürfe von Frauen in der Literatur des 20. Jahrhunderts*. Hrsg. Irmela von der Lühe. Berlin (West) 1982, S.154-174, hier S.166. (= Literatur im historischen Prozeß. Neue Folge 5. Hrsg. Karl-Heinz Götze u.a.)

⁹² Ebda., S.159.

bei der Anordnung oder auch Herstellung des Rohmaterials vertuscht, wird in Irmgard Keuns Roman die Präsentation des fiktiven Rohmaterials als konstruktives Element des Textes deklariert und wird damit dieses Rohmaterial in doppelter Brechung aller Authentizitätsansprüche entkleidet.

Es versteht sich, daß auch fiktive Tagebücher festumrissenen außerliterarischen Zwecken dienen und auf Identifikation zielen können. Als ein frühes Beispiel aus diesem Jahrhundert kann das 1905 erschienene, Ende der zwanziger Jahre unter der Regie von G.W. Pabst und mit Louise Brooks in der Hauptrolle verfilmte *Tagebuch einer Verlorenen*⁹³ von Margarethe Böhme genannt werden. Die Autorin hat sich der Tagebuchform in erster Linie um des Effektes von Authentizität willen bedient. In einem fingierten Vorwort stellt sie sich als Freundin der Protagonistin und als Herausgeberin ihres Tagebuchs vor, mit dessen Veröffentlichung sie einen "authentische[n] Beitrag zu einer brennenden sozialen Frage unserer Tage"⁹⁴ leisten wolle. Ihr Lesepublikum sollte sich in das Leben einer an der bürgerlichen Gesellschaft scheiternden jungen Frau einfühlen, die in die Prostitution abgleitet. Auch in formaler Hinsicht steht dieses fiktive Tagebuch der traditionellen autobiographischen Schreibweise nahe. Zugunsten einer weitgehend geschlossenen Form und einer einheitlichen Figurenkonzeption ist es kontinuierlicher, weniger sprunghaft aufgebaut und über einen größeren Zeitraum hin konzipiert als *Das kunstseidene Mädchen*. Es ist allerdings bemerkenswert, daß in diesem Text, in dem literarische Selbstinszenierung und emphatische Wahrnehmung als Gegenstände keine Rolle spielen, ein Zusammenhang mit dem Tagebuch formuliert wird. Die Autorin läßt ihre Protagonistin zu Beginn ihrer "Aufzeichnungen" vermerken:

Viel passiert zwar nicht in unserem gottvergessenen Nest. Und was passiert, ist kaum des Aufnotierens wert. Aber ich will denken, ich wäre eine berühmte Persönlichkeit und schriebe meine Memoiren. Dabei ist ja wohl dann das Unwesentlichste wichtig.⁹⁵

⁹³ Margarete Böhme: *Tagebuch einer Verlorenen. Von einer Toten*. Frankfurt/M. 1989.

⁹⁴ Ebda., S.7.

⁹⁵ Ebda., S.11.

Dieses Motiv einer Selbststilisierung wird im weiteren Textverlauf nicht wieder aufgegriffen. Der Wirkungsabsicht von Margarethe Böhme wäre damit nicht gedient.

2. Verdichten und erleben

Im Unterschied zu diesem von der Autorin als authentisches Selbstzeugnis ausgegebenen fiktiven Tagebuch werden im *Kunstseidenen Mädchen*⁹⁶ immer wieder, auch ironisch, Zusammenhänge zwischen der Form des Tagebuchs, dem Schreibakt und der emphatischen Wahrnehmung des eigenen Lebens herausgestellt.

⁹⁶ *Das kunstseidene Mädchen* stellt diesbezüglich im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts keine singuläre Erscheinung dar. In den zwanziger Jahren greifen etwa auch Djuna Barnes' *The diary of a dangerous child* und Anita Loos' *Gentlemen prefer blondes*, zwei in den USA erschienene Texte, spielerisch auf das Genre Tagebuch zurück. Vgl. Djuna Barnes (Ps. Lydia Steptoe): *The diary of a dangerous child. Which should be of interest to all those who want to know how women get the way they are.* - In: *Vanity Fair*, Juli 1922, S.56 u. 94, und Anita Loos: *Gentlemen prefer blondes. The illuminating diary of a professional lady.* London 1992. (EA New York 1925) Anita Loos' Text wurde bald auch in Deutschland populär. *Das kunstseidene Mädchen* und *Gentlemen prefer blondes* sind mit Blick auf ihr jeweiliges gesellschaftskritisches bzw. feministisches Potential wiederholt miteinander verglichen worden. Vgl. Livia Z. Wittmann: *Erfolgschancen eines Gaukelspiels. Vergleichende Beobachtungen zu Gentlemen Prefer Blondes (Anita Loos) und Das kunstseidene Mädchen (Irmgard Keun).* - In: *Carleton Germanic Papers* 11, 1983, S.35-49, und Katharina von Ankum: *Material Girls: Consumer Culture and the "New Woman" in Anita Loos' Gentlemen Prefer Blondes and Irmgard Keun's Das kunstseidene Mädchen.* - In: *Colloquia Germanica* 27, 1994, Heft 2, S.159-172. Wie *Das Kunstseidene Mädchen* stellen *Gentlemen prefer blondes* und *The diary of a dangerous child* auf je unterschiedliche Weise Zusammenhänge zwischen Tagebuchform und (Selbst-)Inszenierung heraus und imitieren nicht nur Merkmale des Genres, sondern stellen die Imitation selbst aus. Eine vergleichende Lektüre würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen. An dieser Stelle möchte ich dennoch die These aufstellen, daß dieses Verfahren in *The diary of a dangerous child* auf die Spitze getrieben ist. Dieser kurze, sich über etwas mehr als eine Zeitschriftenseite erstreckende Text bezieht sich ausdrücklich auf das Genre Tagebuch, um ebenso nachdrücklich nicht nur dieses Genre, sondern, vor allem auch durch seine hochgradige Stilisierung, die Imitation und somit das Gestaltungsprinzip fingierter Tagebücher für die literarische Praxis ironisch zu verabschieden. Das Verfahren, konsequent durchgeführt, führt so zum Verschwinden des fiktiven Tagebuchs selbst.

Aber ich merke genau, wie er laut redet, damit ich's höre - Kunststück!
- ich mit meinem schicken, neuen Hut und dem Mantel mit Fuchs -
und daß ich jetzt anfangen, in mein Taubenbuch zu schreiben, macht
ohne allen Zweifel einen sehr interessanten Eindruck. (KM 14f.)

Mit seinen Inszenierungen hängt das schreibende Ich am "Medium der Selbstdarstellung" (Peter Boerner). Diese schriftgeleiteten Inszenierungen sind in ihrem Zusammenspiel mit literarischen Techniken, welche nicht nur auf formale Kennzeichen des Tagebuchs, sondern auch auf Techniken des Films zurückgreifen, konstitutiv für die "filmische" Überhöhung des Alltäglichen.⁹⁷

Wenn es klingelt, werde ich wahnsinnig. Lieber Gott, hilf mir. Ich habe ausgeglänzt, meine Karriere ist hin, alles ist hin - aber das heißt: alles ist hin, bedeutet mir - alles fängt an. Mein Herz ist ein Grammophon [...]. Ich schreibe in Fieber und mit zitternder Hand [...]. (KM 58)

Übergangslos setzt hier die Schilderung der Ereignisse ein, die zur "Flucht" der Erzählerin aus der mittleren Stadt nach Berlin führen. Erst im Anschluß wird mit der Geschichte vom gestohlenen Feh von den diesem exzentrischen Auftakt zugrunde liegenden Begebenheiten berichtet. Stilmittel, die den an den Augenblick gebundenen, diskontinuierlichen Aufschreibemodus des Tagebuchs aufnehmen, filmischer Schnitt und gelegentlich auch ein Formprinzip des Kriminalromans, dessen Geschichte vom Ende her aufgerollt wird, treten mit der entsprechenden Metaphorik in eine Konstellation, in der sprunghafter Stimmungs- und Ereigniswechsel, ein rasches Erzähltempo sich herstellen. "Mein Herz ist ein Grammophon" (KM 58); "Mein Leben rast wie ein Sechstagerennen" (KM 56);

⁹⁷ Vgl. oben, S.36. Zur "filmischen" Schreibweise des Romans vgl. Kapitel III. der vorliegenden Arbeit.

"Ich bin ein Detektivroman" (KM 60); eine solche Metaphorik verdinglicht⁹⁸ das Leben nicht nur, sie verdichtet es auch. Eine Atmosphäre entsteht, in der die Ereignisse sich zu überschlagen scheinen, in der das Leben als Faszinosum wahrgenommen werden kann. Es wäre nun zu fragen, was die von Ursula Krechel für *Das Kunstseidene Mädchen* genannten Rollen der Erzählerin als einer Schreibenden, Hauptdarstellerin und Zuschauerin zugleich⁹⁹ für die Herstellung dieses Drehbuchs bedeuten könnten.

Und Therese ißt meine Pralines und ist froh, daß ich wieder ein Erlebnis hatte. [...] Es macht mir furchtbar Spaß, ihr zu erzählen, weil sie eine unerhörte Art hat, sich zu verwundern - und eigentlich ist doch immer alles dasselbe - aber wenn ich ihr nicht erzählen könnte, hätte ich nicht so große Lust, fabelhafte Erlebnisse zu haben. (KM 18)

Der sachlichen Einsicht: "eigentlich ist doch immer alles dasselbe" wird gegengesteuert mittels emphatischer Tönung; das Alltägliche wird zum Fabelhaften, das Immergleiche zum Erlebnis. Damit stellt der Roman ein Lebensgefühl

⁹⁸ "Das Subjekt, das die längste Zeit eins gewesen ist, sucht sich am allgemeinen Verdinglichungsprozeß schadlos zu halten, indem es ihn sprachlich noch überholt. So mag es sich vormachen, es habe dabei ein Wort mitzureden." Klotz, a.a.O., S.268. Ritta Jo Horsleys Überlegungen weisen hier in eine etwas andere Richtung. Mit Blick unter anderem auf diese Metaphern im *Kunstseidenen Mädchen* schreibt sie, daß Keuns Roman den Mythos vom (männlichen) selbstidentischen Subjekt unterminiert: "Thus the definitions of herself as fragmented, mechanical object [...] reveal the individual 'self' to be on one level a construct, the product of its socio-cultural matrix. In its non-linear, alogical narrative, as well as its representation of a non-unified self, Doris' speech subverts her culture's logocentric discourse, which rests on the Western myth of the (male) self-identical ego an [sic!] its autonomous ordering of reality." Ritta Jo Horsley: "Warum habe ich keine Worte? ... Kein Wort trifft zutiefst hinein". *The Problematics of Language in the Early Novels of Irmgard Keun*. - In: *Colloquia Germanica* 23, 1990, S.297-313, hier S.308f.

⁹⁹ Vgl. das Zitat oben, S.35. Ursula Krechel expliziert diesen Gedanken nicht weiter.

vor, das für die Weimarer Republik als charakteristisch gilt.¹⁰⁰ Die beschriebene Interaktion zwischen Erzählerin und Zuhörender kann auch als Metapher für die Textproduktion gelesen werden: Das Projekt "Drehbuch" erzwingt die "filmische Wahrnehmung", eine mentale Disposition, die auch schwach konturierten Situationen Tiefenschärfe verleiht, eine Aura des Besonderen, Sensationellen. Die "erhöhte Erlebnisbereitschaft" (Ursula Krechel) der Erzählerin ist, wie das Zitat selbstreferentiell beschreibt, nicht zu trennen vom Erzählvorgang oder Schreibakt, der sie inszeniert und damit gewissermaßen auch erst hervorbringt. "[...] wenn ich ihr nicht erzählen könnte, hätte ich nicht so große Lust, fabelhafte Erlebnisse zu haben." Der Erzähl- oder Schreibprozeß, der geschriebene und der noch zu schreibende Text lenken die Wahrnehmung und aktivieren die Erlebnisbereitschaft. Irmgard Keun recurriert auch in ihren anderen Texten auf diesen Vorgang. Im Roman *Gilgi - eine von uns* heißt es über zwei Kolleginnen Gilgis: "Manchmal hat man das Gefühl, daß die Behrend nur abends was erlebt, um es am nächsten Morgen der Müller erzählen zu können." (G 60f.) Eine gewisse Unentscheidbarkeit hinsichtlich der Priorität von Erzählen und Erleben zeichnet sich ab, wenn bestenfalls vermutet werden kann, was das jeweils andere motiviert bzw. ihm vorausgeht. Die Schreibende nimmt immer auch den Ort der Zuhörenden oder Lesenden ein. Während sie (sich) gleichermaßen schreibt und liest, konturieren sich die fabelhaften Bilder und Geschichten, etwa aus dem Leben einer Hauptdarstellerin. An diese Wahrnehmung aber kann geglaubt werden als das Produkt eines Umwegs, welchen die Wahrnehmung - etwa des eigenen Lebens - über das Erzählen, mithin über eine Form oder Technik nimmt. Der Vorgang einer Konstituierung des schreibenden Ichs im Modus der Textherstellung, wie er an

¹⁰⁰ "[...] die Zeit, geprägt vom Nachholbedürfnis des Nachkrieges und einer ungewissen Zukunft konfrontiert, lebt in einer Art Dauereuphorie intensiv über die eigenen Verhältnisse und sucht das Gleichmaß der Alltäglichkeit zu ersetzen durch eine Pointenkette intensiver, unalltäglicher Wirklichkeitsakte, die oft mit den Schritten 'auf dem Vulkane' Tanzender verglichen worden sind [...]." Horst Denkler: *Sache und Stil. Die Theorie der "Neuen Sachlichkeit" und ihre Auswirkungen auf Kunst und Dichtung.* - In: *Wirkendes Wort* 18, 1968, S.167-185, hier S.177. "Die Angestelltenkultur [...] lebt von der Überhöhung und Entlastung des Alltags. [...] Die Überwindung der inneren Zerrissenheit im gelebten Augenblick läßt alle sozialen Differenzen verschwinden und gaukelt eine Partizipation am Zentrum des Lebens vor." Sigrun Anselm: *Emanzipation und Tradition in den 20er Jahren.* - In: *Triumph und Scheitern in der Metropole. Zur Rolle der Weiblichkeit in der Geschichte Berlins.* Hrsg. Sigrun Anselm und Barbara Beck. Berlin (West) 1987, S.253-274, hier S.272.

einigen der Briefe Irmgard Keuns ablesbar ist¹⁰¹, wird im Roman vorgeführt: Die Autorin setzt eine Figur in Szene, deren Tagebuch zum Aktionsraum wird, in dem im Ineinander von Schreibprozeß und Wirklichkeitserfahrung das Selbstkonstrukt schillernd zwischen realer und inszenierter Figur, zwischen Sachlichkeit und Emphase alterniert.

Nicht allein von der Bedeutung der Textarbeit für die Wahrnehmung des eigenen Lebens, sondern auch von der Rückwirkung des Konstrukts auf die Textgestalt erzählt eine Passage aus dem *Mädchen, mit dem die Kinder nicht verkehren durften*:

Jeden Tag musste ich Elli was neues erzählen, - meine leidenschaftliche Liebe wurde immer leidenschaftlicher, und alles war schön wie in Wirklichkeit. Und wenn ich der Elli so erzählte, glaubte ich manchmal richtig: alles wär wahr. (M 184)

Der Vergleich ("... alles war so schön *wie* in Wirklichkeit..." [Hervorhebung G.R.]) würde eine nachahmende Bewegung bezeichnen, mit der ein Text sich einer gegebenen, konstanten Wirklichkeit annähert und die bestenfalls in einer illusionären Identität oder Verschmelzung von Text und Leben zum Stillstand käme, wenn nicht zuvor mit dem Erzählvorgang der unabschließbare Produktionsprozeß dieser Wirklichkeit selbst beschrieben worden wäre. Jeder Erzählvorgang, jeder Text artikuliert eine neue, eine etwas andere Wirklichkeit und modifiziert die Wahrnehmung des Lebens, welche wiederum nicht ohne Einfluß auf die nächste Erzählung bleibt. Erzählen und Erleben, Text und Wirklichkeit entstehen fortlaufend aneinander.

¹⁰¹ Vgl. Kapitel I. der vorliegenden Arbeit.

III. Filmisches

1. Kinotechniken - Medienszenen

1.1. Im Zeichen des neuen Mediums

Als neues Massenmedium bot der Film bis weit in die zwanziger Jahre hinein Anlaß zur Diskussion um das Verhältnis von Kino und Literatur. Mit dem Kino veränderte sich sowohl die visuelle Wahrnehmung der Wirklichkeit als auch die literarische Theorie und Praxis.¹⁰² Mit filmtechnischen Verfahrensweisen wie Polyperspektivik und Aufhebung des raum-zeitlichen Kontinuums, mit dem Vorrang gestischer Außenansicht über psychologische Motivierung, mit Montage und offener Form reagierten, unterschiedlich akzentuiert, viele Autoren dieser Zeit auf den Film.

"[...] ich will schreiben wie Film [...]." (KM 9) Daß dieses Programm in die Textgestalt des Romans *Das kunstseidene Mädchen* einfließt, ist in der Sekundär-

¹⁰² Vgl. *Kino-Debatte. Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909-1929*. Hrsg. Anton Kaes. Tübingen 1978. Die Literatur ist seit den zehner Jahren des 20. Jahrhunderts in bis dahin ungewohnter Radikalität für ästhetische Prinzipien auch anderer Künste und Medien offen. Vgl. Dietrich Scheunemann: Ästhetische Modelle für den modernen Roman. Vom Austausch zwischen den Künsten. - In: Eberhard Lämmert und D. Scheunemann: *Regelkram und Grenzgänge. Von poetischen Gattungen*. München 1988, S.121-135. (= Literatur und andere Künste 1. Hrsg. E. Lämmert und Thomas Koebner) Der Film orientiert sich seinerseits seit seinen Anfängen an der Literatur, borgt sich "Stoffe, Motive, Handlungsmuster und Text." Ebda. S.123. Vgl. auch D. Scheunemann: Die Schriftzeichen der Maler - die Stilleben der Dichter. Grenzverwehungen zwischen den Künsten um 1910. - In: *Laokoon und kein Ende: Der Wettstreit der Künste*. Hrsg. Thomas Koebner. München 1989, S.58-95.

literatur angemerkt worden. Ursula Krechel nennt "Beschreibung[en] möglicher Filmsequenzen", Schnitte, "erzählerische[n] Kamerafahrten"¹⁰³; Volker Klotz zufolge sieht die Erzählerin Doris ihr Leben und dessen Aufzeichnung "als eine Folge von Kinobildern"¹⁰⁴; die "kaleidoskopische und zerstreute Schreibweise" des Romans gleicht, schreibt Dietrich Steinbach, "in vielem der Technik des Films"¹⁰⁵, und Leo A. Lensing spricht von "a narrative technique that approximates the fluent montage characteristic of the so-called 'entfesselte Kamera.'"¹⁰⁶

Neuere Untersuchungen suchen die verschiedenen Ausprägungen des Einflusses vom Film auf die Literatur in einem formalen Prinzip zu fokussieren. Franz-Josef Albersmeier zufolge ist es die zwischen Betrachter und Objekt geschobene Filmkamera, die die Autoren für die Möglichkeit sensibilisiert, "den Abstand des Lesers/Zuschauers zur beschriebenen Welt der Personen und Objekte beweglich = dynamisch und variabel zu bestimmen."¹⁰⁷ Joachim Paech¹⁰⁸ unterstreicht in Anlehnung an Walter Benjamin ("Im Film kommt die schockförmige Wahrnehmung als formales Prinzip zur Geltung.") eine die Wahrnehmungsstruktur betreffende Affinität von Kino und Großstadt. Das Urbane, als Form verstanden, wiederholt sich in der Struktur der Filme, und die Filmleinwand ist "(vermeintlicher) Durchblick auf und strukturierte Darstellung einer Realität außerhalb des Kinos, die das Kino gleichzeitig umgibt und daher homolog mit ihm verbunden ist."¹⁰⁹ "Die filmische Schreibweise 'angesichts' des Kinofilms kann daher nicht als bloße formale Mimesis kinematographischer Darstellungsmittel wie der Montage, des Wechsels der Blickpunkte etc."¹¹⁰,

¹⁰³ Krechel, Irmgard Keun, a.a.O., S.320.

¹⁰⁴ Klotz, a.a.O., S.261.

¹⁰⁵ Dietrich Steinbach: Irmgard Keun. - In: *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, Bd.4. Hrsg. Heinz Ludwig Arnold. München o.J., S.3f.

¹⁰⁶ Leo A. Lensing: Cinema, Society, and Literature in Irmgard Keun's *Das kunstseidene Mädchen*. - In: *The Germanic Review* 60, 1985, S.129-134, hier S.131.

¹⁰⁷ Franz-Josef Albersmeier: *Die Herausforderung des Films an die französische Literatur. Entwurf einer "Literaturgeschichte des Films"*. Bd.I: Die Epoche des Stummfilms (1895-1930). Heidelberg 1985, S.404.

¹⁰⁸ Joachim Paech: *Literatur und Film*. Stuttgart 1988. (= Sammlung Metzler 235)

¹⁰⁹ Ebda., S.144.

¹¹⁰ Ebda., S.126.

Verfahren, mit denen die Literatur bereits in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts auf Veränderungen der Realität und veränderte Wahrnehmungsweisen "filmisch" reagiert hat, beschrieben werden; sie wäre die literarische Form, "mit der die Wahrnehmung der Großstadt durch Kino und Film hindurch wiedergegeben wird [...]."¹¹¹

Da nun das Verhältnis zu Kino und Film für jeden Text im einzelnen auch anders beschrieben werden muß¹¹², sei hier zunächst allgemeiner gefragt: Ist das "Filmische" im *Kunstseidenen Mädchen* eine Adaptation von Kinotechniken (Schnitten, Kamerafahrten, Bildsequenzen, Montage usw.), bleibt es Schreiben *wie* Film? Oder infiltriert die Ästhetik des Filmischen die literarische Schreibweise noch darüber hinaus?

1.2. Schreiben wie Film...

Mit der Bewegung (des photographischen Bildes) und den besonderen Möglichkeiten der Blickführung¹¹³ unterscheidet sich die visuelle Erzählweise des Films von der narrativen Erzählweise der Literatur. Beide Momente: Bewegung und eine dynamische Perspektive sind auf unterschiedliche Weise in der Szenenfolge aus dem *Kunstseidenen Mädchen* verarbeitet, in der die Erzähle-

¹¹¹ Ebda., S.130.

¹¹² So gibt es etwa zwischen dem *Kunstseidenen Mädchen* und dem ebenfalls sehr "filmischen" Roman *Menschen im Hotel. Ein Kolportageroman mit Hintergründen* (1929) von Vicki Baum einige Parallelen, aber auch Unterschiede in der Auseinandersetzung mit Techniken und Repräsentationsweisen des Films. Vgl. Gudrun Raff: Blick-Inszenierungen. Vicki Baums Roman *Menschen im Hotel*, der klassische Hollywoodfilm und ein fiktives Experiment. - In: *Literatur und Film. Lesen für Augenmenschen*. Hrsg. Adalbert-Stifter-Institut des Landes Oberösterreich. Linz 1996, S.55-61. (= Publikation zur Ausstellung in der "Galerie im Stifter-Haus", 22. März bis 18. April 1996)

¹¹³ Es ist "die Position des Blickes, der das Kino definiert, die Möglichkeit, ihn zu variieren und sichtbar zu machen." Laura Mulvey: Visuelle Lust und narratives Kino. - In: *Frauen in der Kunst*, Bd.1. Hrsg. Gisliind Nabakowski, Helke Sander und Peter Gorsen. Frankfurt/M. 1980, S.30-46, hier S.45.

rin für einen blinden Freund Sehen sammelt.¹¹⁴ Eine Übersetzung¹¹⁵ dieses Textteils in Filmbilder könnte wie folgt aussehen:

1. Im Anschluß an eine Einstellung, in der Doris und den Freund in der Küche zu sehen sind (KM 100f.), erscheint (KM 101-103) zunächst der Kurfürstendamm in der Totale leicht von oben, dann fährt die Kamera langsam herunter, richtet sich auf das Menschengewimmel, zeigt in Nahaufnahme - verbunden bzw. gegliedert durch Schwenks und Schnitte - Details: Gebäude, Gegenstände, Menschen, in variierendem Abstand zur Kamera, unterschiedlich proportioniert. Einblendung der Küche, eine Kakerlake in Großaufnahme.

2. Die Kamera erfaßt flanierende oder eilige Frauen; immer häufiger wird Doris eingeblendet ("ich rase da mit..."), bis sich die Kamera ausschließlich auf sie konzentriert; dies mündet ein in eine Einstellung, in der sich verschiedene Blicke in einer Fensterscheibe kreuzen (KM 103).

3. In der Folge (KM 104f.) wird das Straßenbild aus der Perspektive der Gehenden gefilmt; mit ihr "betritt" die Kamera das Romanische Café, dessen Innenraum und Personal mittels Schwenk gezeigt werden. Schnitt, Doris sitzt mit anderen Gästen an einem Tisch, die Kamera fährt heran. Großaufnahme Doris. (Die Geste, mit der Doris ein "Fremdwort" in die Runde wirft, KM 105.)

Der Text hat die Übersetzung in einen filmischen Ablauf gebahnt, er hat die technischen Mittel dafür geradezu aufgedrängt. Doch es bleibt ein Rest, eine Schicht im Text, die mit einer Übersetzung nicht eingeholt werden kann. Es wird

¹¹⁴ "Ich sammle Sehen für ihn. Ich gucke mir alle Straßen an und Lokale und Leute und Laternen. Und dann merke ich mir mein Sehen und bringe es ihm mit." (KM 97) Die Szenenfolge befindet sich in der Erstausgabe auf den Seiten 101-111 - nach dieser Ausgabe wird weiterhin zitiert - und in der Taschenbuchausgabe des Bastei-Lübbe Verlages, Düsseldorf 1981, a.a.O. auf den Seiten 101-110.

¹¹⁵ Siegfried Kracauer unterscheidet bei der filmischen Adaptation eines literarischen Textes zwischen Übersetzung, d.h. Illustration, und Konstruktion: Siegfried Kracauer: Film 1928. - In: Ders.: *Das Ornament der Masse. Essays*. Frankfurt/M. 1977, S.295-310. (EA 1928 unter dem Titel: Der heutige Film und sein Publikum) Die vorliegende Überlegung muß rein illustrierend verfahren und kann dies auch, da sie nicht einen möglichen Film, sondern den Text befragt. Die Beschreibung oder der Entwurf einer filmischen Konstruktion als ein eigenständiges anderes könnte einzelne Szenen nicht isoliert betrachten, sondern müßte immer auch den Kontext der gesamten Bearbeitung berücksichtigen.

zu zeigen sein, wo zwischen reiner Nachahmung filmischer Codes im Text und einer "filmischen" Schreibweise zu unterscheiden wäre.

Der Abschnitt auf den Seiten 101-103 des Romans montiert Stichworte und kurze "Einstellungen" aneinander, die inhaltlich einen Querschnitt dessen geben mögen, was sich dem Auge "auf dem Kurfürstendamm" (KM 101) darbieten könnte. Die Szene soll Schnelligkeit, Rhythmus und filmischen Schnitt vermitteln, und damit ruft sie den Film von Walter Ruttmann *Berlin, die Sinfonie der Großstadt* (1927) in Erinnerung. Mit dieser Form von Großstadtdarstellung schreibt die Autorin, der programmatischen Formel des Romans entsprechend, "wie Film"; in anderen Worten: Die Schrift ahmt den Film nach. Wenn die Erzählerin, wie auf der Seite 103 und ähnlich wieder auf den Seiten 106f., in eine solche Sequenz eingeblendet und selbst als Gehende und Sehende vorgeführt wird, verändert sich der Rhythmus:

[...] - ich rase da mit und in meinem Feh [...] - ich sehe, ich sehe - [...].
(KM 103)
Und eine Ampel, die wechselt grün und rot und gelb - so riesige Augen und Autos warten vor ihr - [...] ich gehe die Tauentzien - [...] und ich gehe - [...] Und Menschen am KaDeWe [...] - und ein kleiner Wittenbergtempel, da fährt unten im Bauch die Untergrund - es leuchtet ein großes Riesen-U. (KM 106f.)

Ein Wechsel von Bewegung und "photographischem" Standbild ist inaugurieren. Bewegung findet im Zwischenraum statt, in der Figur des Gehens von Motiv zu Motiv. Die Stichworte werden zu Spotlights, angestrahlt vom Blick der Gehenden, und damit isoliert die Szene die beiden filmischen Momente, Bewegung und den Blick selbst, voneinander. Ein photographisches Moment erscheint im filmischen Tagebuch.

1.3. ...oder filmische Schreibweise

Da lege ich meinen Kopf weit zurück, während sie reden, und werfe Blicke in die Luft und höre nicht zu. Und plötzlich presse ich meinen Mund ganz eng zusammen und dann leger auf, blase Rauch durch die Nase und werfe voll Gleichgültigkeit und eiskalt ein einzelnes Fremdwort in sie hinein. (KM 105)

Mit dieser Wortfolge, die sich wie eine Regieanweisung für einen Stummfilm ausnimmt, endet der oben in "Filmbilder" übersetzte Teil (Großaufnahme Doris). Diese "Einstellung" mutet ausgesprochen filmisch an. Bewegung und Blickführung reichen hier ineinander: Die eigene Inszenierung scheint ebenso angetrieben von der Gestenskala des Stummfilms wie durch die Filmleinwand hindurch wahrgenommen, zerlegt bzw. zusammengesetzt gemäß den Einzelphasen einer Filmsequenz. Mit dieser akzentuierten Beschreibung manifestiert sich auch im literarischen Text etwas, von dem Walter Benjamin als dem "Optisch-Unbewußten"¹¹⁶ gesprochen hat, von dem wir erst durch die technischen Möglichkeiten der Kamera erfahren. Von der Zeitlupe schreibt Benjamin, daß sie nicht nur "bekannte Bewegungsmotive zum Vorschein" bringt, sondern darüber hinaus in ihnen "ganz unbekannte" entdeckt.¹¹⁷ Im Film bliebe diese deutlich von der Ästhetik des Filmischen affizierte Romanpassage inhaltlich und formal gerade deshalb nichtssagend, weil ihr ironisches Spiel mit dem Nichtssagenden und mit Mechanismen der Sinnproduktion¹¹⁸ nicht übersetzt werden kann.¹¹⁹ Wie bei der Lektüre der zuvor beschriebenen Textstellen läuft auch hier vor dem inneren Auge des Lesers eine filmische Bewegungsfolge ab, die sich allerdings nicht mehr von der Schrift abstrahieren läßt. Der Leser, Wort für Wort und gleichsam in Zeitlupengeschwindigkeit der detaillierten Schilderung folgend, "sieht" die Szene und stößt zugleich auf die Textgestalt, auf die Anordnung des literarischen Materials. In der Verschränkung von filmischer Bewegungsfolge und literarischer Darstellung baut sich ein Spannungsbogen auf, der mit dem Wort "Fremdwort" seinen Höhepunkt erreicht. Oder auch (in Anlehnung an die eingangs vorgestellten Arbeiten von Franz-Josef Albersmeier und Joachim Paech): Es entsteht der Eindruck, daß, analog einer zwischen Be-

¹¹⁶ Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (zweite Fassung). - In: Ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. I.2. Hrsg. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt/M. ²1978, S.471-508, hier S.500.

¹¹⁷ Ebda.

¹¹⁸ Vgl. dazu Kapitel IV. der vorliegenden Arbeit. Im Anschluß an die zitierte Passage heißt es: "Weil nämlich alle einzelnen Fremdworte ein Symbol sind, und ein Symbol ist das, was immer paßt." (KM 105f.)

¹¹⁹ "Der Film kann sich den Ironien, die der Roman in seiner Erzählform entwickelt, annähern, aber er kann sie niemals nachahmen." James Monaco: *Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films*. Reinbek 1980, S.42. Innerhalb einer filmischen Konstruktion (vgl. oben, Fußnote 115) könnte sie, als ein anderes, auch wieder Bedeutung erhalten.

trachter und Objekt geschobenen Filmkamera bzw. einer Leinwand als (vermeintlichem) Durchblick auf die Darstellung einer Realität, eine von Bewegung und Blickführung mitstrukturierte, "filmische" Wahrnehmung zwischen den fiktionalen Gegenstand und seine literarische Gestaltung geschaltet ist. Die Textpassage geht über eine Verdopplung bzw. Nachahmung kinematographischer Darstellungsmittel hinaus, und sie könnte nicht ohne Verlust in einen Film übersetzt werden. Ihre Schreibweise kann "filmisch" genannt werden in dem Maß, in dem sie sich gegenüber dem Film zugleich als spezifisch literarische behauptet.¹²⁰

Anders verhält es sich zum Beispiel mit den von Carl Mayer für den expressionistischen Stummfilm geschriebenen Szenarien. Diese Texte sollen in erster Linie übersetzt werden. Die Lektüre dieser Szenarien löst in größerer Intensität filmische Bilderfolgen in Stummfilmmanier vor dem inneren Auge des Lesers aus. Sie sind, im Gegensatz zu den für *Das Kinobuch*¹²¹ geschriebenen Skizzen, literarisch so ausgearbeitet, daß Spannung und Atmosphäre sich unmittelbar einstellen. Der Leser "sieht" den Film, die Bilderfolgen durch die Wörter hindurch und ist nicht zugleich auf die Wortgestalt selbst verwiesen.¹²²

¹²⁰ Joachim Paech spricht von der "Autonomie der eigenen Schreibweise": "Nur insofern sie Schreibweisen sein wollten, haben sich Literatur und Film 'durchbrochen', um in wechselseitiger Abhängigkeit dennoch die Autonomie der eigenen Schreibweise 'pur' zu behaupten und außerdem, um immer wieder festzustellen, daß es die Elemente des Literarischen und die Elemente des Filmischen (des Malerischen etc.) in den jeweiligen Schreibweisen sind, die nach wie vor am intensivsten am Projekt ihrer Artikulation der Moderne beteiligt sind." Paech, a.a.O., S.178. Mit dem Begriff der Schreibweise bezieht er sich auf Roland Barthes, der darunter die Bewegung sowohl eines Bruches als auch einer Erstmaligkeit versteht (vgl. ebda.): Die "Geste der Freiheit" des Schriftstellers "gegenüber den Konventionen, Automatismen etc. der Sprache und des Stils (den sozialen und individuellen Bedingtheiten)" des Schreibens. Ebda., S.174.

¹²¹ Vgl. *Das Kinobuch*. Hrsg. Kurt Pinthus. Frankfurt/M. 1983. (= Sammlung Cinema 4) (EA Ende 1913, auf 1914 vordatiert)

¹²² Vgl. Carl Mayer: *Sylvester. Ein Lichtspiel*. Potsdam 1924. (= Das Drehbuch. Eine Sammlung ausgewählter Film-Manuskripte 1. Hrsg. Ernst Angel) Vgl. auch die in Paech, a.a.O., S.109f. abgedruckte Szene für *Tartüffe*. Paech schreibt dazu: "Der Text läßt den Film sehen, mehr noch: erleben und gibt zugleich präzise Hinweise auf Dekorationen, Lichtregie oder Kamerapositionen." Ebda., S.109.

2. Blick-Inszenierungen

2.1. Momentaufnahmen

Innerhalb der Fiktion traditioneller Filme folgt die Blickaufteilung häufig dem Muster, nach dem die weibliche Figur Objekt des Blicks des männlichen Helden ist.¹²³ Im traditionellen Erzählkino gäbe die oben¹²⁴ zusammengefaßte Bilderfolge eine Einführung in Zeit und Raum. Der Kamerablick auf die Hauptdarstellerin am Tisch des Romanischen Cafés wäre gleichzeitig der die Handlung einleitende Blick des männlichen Helden. Diesen Blick stellt die Erzählerin selbst her.¹²⁵ Der Blick der Ich-Erzählerin auf sich selbst gehört zu den wichtigen Strukturelementen des Projektes "Drehbuch". Ursula Krechel spricht vom Leben im "Bewußtsein eines unerbittlichen Kamera-Auges [...], das jede Bewegung einfängt und (hoffentlich schmeichelnd) zurückwirft."¹²⁶ So entsteht der Eindruck einer Aufteilung in die Rollen einer Heldin und Zuschauerin zugleich.

Und dann lag ich so und schlief schon am ganzen Körper, nur meine Augen waren noch auf - der Mond schien mir ganz weiß auf den Kopf - ich dachte noch, das müßte sich gut machen auf meinem schwarzen Haar [...]. (KM 8)

Diese Szene zu Beginn des Romans erscheint allerdings nicht so sehr filmisch als photographisch: die Erzählerin ist zugleich Betrachtende eines unbewegten, stimmungsvoll ausgeleuchteten Arrangements und Gegenstand dieser Betrachtung. Die Linse eines Photoapparates scheint zwischen das "Subjekt" und seine Selbstwahrnehmung geschaltet zu sein.

¹²³ Zur Organisation des Blickes im traditionellen Erzählkino vgl. Mulvey, a.a.O.

¹²⁴ Vgl. S.50f.

¹²⁵ Er leitet keine Handlung ein. Im Text Keuns schließen sich (KM 106f.) eine weitere Straßensequenz, ein "Gespräch" (KM 107-108) und die Beschreibung der Szenerie eines anderen Lokals an (KM 109-111).

¹²⁶ Krechel, Die Zerstörung der kalten Ordnung, a.a.O., S.112.

Mit der Photographie verändert sich Roland Barthes zufolge die Wahrnehmung des Ichs: "Denn die PHOTOGRAPHIE ist das Auftreten meiner selbst als eines anderen: eine durchtriebene Dissoziation des Bewußtseins von Identität."¹²⁷ Mit der Archivierung des Lebens wird dessen "sequenzielle, in Einzelbilder 'zerhackte' Wahrnehmung"¹²⁸ vorstrukturiert. "Der Benutzer des Archivs lernt, sich selbst mit fremden Augen zu besichtigen."¹²⁹ Er beginnt, sich als "Star in einem Film wahrzunehmen [...], der das Leben ist."¹³⁰ Klaus Bartels spricht hier über das Familienalbum, das zunehmend auch in Form von Videoaufzeichnungen vorliegt und dessen jugendliche Benutzer sich mit den Augen der die audiovisuellen Medien bedienenden Eltern sehen lernen. Ihre Selbstwahrnehmung wird durch Fremdwahrnehmung ersetzt.¹³¹ Dieser Prozeß kann, sofern der Benutzer selbst sich an der Herstellung der eigenen Abbilder beteiligt, reziprok verlaufen: "Sobald ich nun das Objektiv auf mich gerichtet fühle," schreibt Roland Barthes, "nehme [ich] eine 'posierende' Haltung ein" und "verwandle mich bereits im voraus zum Bild."¹³²

Ein aktives Moment kommt auch im filmischen Tagebuch zum Tragen. Die Schrift soll auf der Ebene der Fabel das transitorische Kinoereignis "Leben" festhalten. Damit bliebe sie dem Leben (oder dem Film¹³³) äußerlich, wenn nicht wiederum das "Gefühl [...], das Leben sei eine Kette von Filmauftritten" (Klaus Bartels)¹³⁴, sich in ihr erst herstellte. "Aber ich will schreiben wie Film, denn so ist mein Leben und wird noch mehr so sein. [...] Und wenn ich später lese, ist alles

¹²⁷ Roland Barthes: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*. Frankfurt/M. 1989, S.21.

¹²⁸ Klaus Bartels: Held in einem Roman oder Star eines Films. Über zwei Typen der familialen Archivierung von Kindheit. - In: *Informationen Jugendliteratur und Medien*. Jugendschriften-Warte (GEW), 1987, Heft 1, S.2-10, hier S.8.

¹²⁹ Ebda., S.7.

¹³⁰ Ebda., S.3.

¹³¹ Vgl. ebda.

¹³² Barthes, *Die helle Kammer*, a.a.O., S.18f.

¹³³ "Für die Zeitgenossen des Stummfilms [...] bot die Romanveröffentlichung beliebter Filme (möglichst ergänzt durch Szenen- und Starphotos) die unschätzbare Möglichkeit, sich an Bilder des Films erinnern zu können, die viel zu schnell vorübergeflimmert waren, um jenes intensive Mitträumen ermöglichen zu können, das die 'Traumfabrik Kino' versprach und zu dem sich populäre Literatur und Film in idealer Weise ergänzten." Paech, a.a.O., S.121.

¹³⁴ Bartels, a.a.O., S.8.

wie Kino - ich sehe mich in Bildern." (KM 9) Die doppelte Rolle der Erzählerin als einer Schreibenden und Lesenden¹³⁵ erfaßt auch den Bereich des visuellen Arrangements: Die "Heldin" produziert die Bilder ihrer eigenen "Fremdwahrnehmung". Sie entwirft sich schreibend als Hauptfigur - fasziniert von der Möglichkeit der Betrachtung ihrer selbst als einer anderen: "[Ich] bin so vornehm, ich könnte Sie zu mir sagen." (KM 125)

Jedes dieser zunächst flüchtigen Wahrnehmungsmomente aber wird in der Schrift, in der es sich herstellt, schon gleich fixiert. "Manchmal gibt es Spiegel, in denen ich eine alte Frau bin. So ist das in dreißig Jahren." (KM 133) "Es gibt Spiegel..." - nicht: 'manchmal, wenn ich in den Spiegel sehe...'. Jeder Spiegel reflektiert ein anderes Abbild. Mal erschreckend. Mal unerfreulich: "Mein Gesicht so klein wie'n normaler Tassenkopf und zerquetscht und am Kinn so'n kleiner Pickel [...]." (KM 158) Und auch erfreulich: "Ein querer Spiegel am Ende - man sieht blaß drin aus aber hübsch [...]." (KM 109)

Noch während diese Momentaufnahmen hergestellt werden, betrachtet sich das erzählende Ich in ihnen. Das Leben wird zum geschriebenen Fotoalbum. Die Schreibende übernimmt nicht nur den fremden Blick auf sich selbst und verortet die Selbstwahrnehmung, sondern sie verschiebt sie auch zeitlich: "Und wenn ich später lese..." Der zukünftige Blick ist in die Bilder, in die Schrift schon eingeschrieben: es wird gewesen sein. Das Leben wird im Hinblick auf den Rückblick zu einer photographischen, gelegentlich auch filmischen Bilderfolge, die ihren Einfluß auf die Gegenwart ausübt: die Gestaltung von "Fremdwahrnehmung" des eigenen Lebens treibt die Produktion der Bilder voran.

2.2. *Bewegte Bilder*

Erich Kästner beschreibt in seinem Roman *Fabian* das Bewußtsein der Dissoziation von Identität in der personalen Erzählsituation:

Fabian hatte mit einem Male die Vorstellung, er fliege dort oben im Aeroplan und sehe auf sich hinunter, auf den jungen Mann in der

¹³⁵ Vgl. Kapitel II. der vorliegenden Arbeit.

Joachimstaler Straße, im Gewimmel der Menge, im Lichtkreis der Laternen, im Straßengewirr der fiebrig entzündeten Nacht. Wie klein der Mann war. Und mit dem war er identisch!¹³⁶

Auch diese Figur "nimmt sich abständig, sozusagen von außen wahr." Dabei verhält sie "sich gegen sich selbst wie zu einer Sache."¹³⁷ Der "Held" wird zur Ameise im Großstadtleben¹³⁸; entsprechend richtet er den imaginierten Blick auf sich selbst aus einer diesem Größenverhältnis adäquaten Entfernung heraus. Das filmische Tagebuch stellt andere Perspektiven her:

Jetzt bin ich auf der Tauentzien bei Zuntz, was ein Kaffee ist ohne Musik, aber billig - und viel eilige Leute wie rasender Staub, bei denen man merkt, daß Betrieb ist in der Welt. Ich habe den Feh an und wirke. (KM 68)

Die Metapher vom rasenden Staub vergrößert die eigene Gestalt und unterstreicht die zentrale Position einer die Blicke - wenn auch in erster Linie die eigenen - auf sich ziehenden Erzählerin. Ein Bewußtsein für die Inszenierung des Blicks und die Dynamik der Perspektive schlägt sich in der literarischen Gestaltung nieder. Ähnlich wie in der ironisch gefärbten Szene im Romanischen Café bildet sich das Muster des in Großaufnahme dem Blick präsentierten weiblichen Filmstars ab.

Laura Mulvey vertritt in ihrer psychoanalytisch argumentierenden Arbeit¹³⁹ die These, daß der seine Phantasie auf die weibliche Gestalt projizierende männliche Blick (die Kamera) im traditionellen Erzählkino den Zuschauerblick lenkt. Somit gibt es für Mulvey auch im Publikum nur den männlichen Blick auf die weibliche Gestalt, die ihm als Abbild präsentiert wird, welches "Angesehen-werden-Wollen" konnotiert¹⁴⁰, und den männlichen Blick, der "von seinem

¹³⁶ Erich Kästner: *Fabian. Die Geschichte eines Moralisten*. Frankfurt/M., Berlin 1986, S.8. (EA 1931)

¹³⁷ Klotz, a.a.O., S.259.

¹³⁸ Zu dieser in der Literatur der Weimarer Republik häufig verwendeten Metapher vgl. Michael Winkler: Paradigmen der Epochendarstellung in Zeitromanen der jüngsten Generation Weimars. - In: *Weimars Ende. Prognosen und Diagnosen in der deutschen Literatur und politischen Publizistik 1930-1933*. Hrsg. Thomas Koebner. Frankfurt/M. 1982, S.360-375, hier S.370.

¹³⁹ Vgl. Mulvey, a.a.O.

¹⁴⁰ Ebda., S.36.

Ähnlichen fasziniert ist", dem männlichen Helden, durch den und dessen Blick "er innerhalb der Diegese zur Kontrolle über die Frau, gleichzeitig in ihren Besitz gelangt."¹⁴¹ Wenn die Schreibende des "filmischen Tagebuches" ihren Blick aufteilt und sich selbst zugleich als Subjekt und Objekt eines visuellen Arrangements oder einer filmischen Bewegungsfolge wahrnimmt, bildet der Roman die Teilung der Schaulust in aktiv/männlich und passiv/weiblich, mit der das traditionelle Erzählkino eine gesellschaftliche Praxis festschreibt¹⁴², gewissermaßen ab. Schreibt er diese Strukturen damit lediglich ein weiteres Mal fest, so wie er die flüchtigen Spiegelungen fixiert, oder scheinen darüber hinaus von einer solchen Verdopplung abweichende Momente auf?

Und dann tue ich etwas ganz Großes. In meinem Negligé [...] bewege ich mich vor und hebe ganz langsam meine beiden Arme [...] wie eine Bühne und schiebe die große Schiebetür auseinander und bin eine Bühne. [...] Und schiebe sie wieder zusammen und gehe zurück und tue es nochmal - und bin eine Bühne mindestens zehnmal jeden Vormittag. (KM 126f.)

Eine Ironie, die den Horizont der Figur mit ihrer Begeisterung über die eigene großartige Geste nicht berührt, stellt hier Distanz her. Die literarische Darstellung des inhaltslos Grandiosen im faszinierten Blick auf das eigene Abbild

¹⁴¹ Ebda., S.39. Rezipientinnen solcher Filme können sich Mulvey zufolge nur mit der weiblichen Gestalt als (Blick-)Objekt oder mit dem 'männlichen' Blick auf diese identifizieren. Darauf, daß diese Vorstellung zu kurz greift, ist wiederholt hingewiesen worden. Zuschauer- und Kamerablick, argumentiert Gertrud Koch, können nicht völlig identisch sein. Selbst stereotype Frauenbilder lassen noch Spielräume für andere als von der Kameraführung vorstrukturierte Projektionen offen. Gertrud Koch: Warum Frauen ins Männerkino gehen. Weibliche Aneignungsweisen in der Filmrezeption und einige ihrer Voraussetzungen. - In: *Frauen in der Kunst*, Bd.1, a.a.O., S.15-29. Wie unterschiedlich und auch ambivalent Frauendarstellungen im Kino von Frauen rezipiert werden, veranschaulicht etwa das in *Frauen und Film* 21, 1979, S.49-55 abgedruckte Gespräch über feministische Ästhetik. Vgl. auch Georg Tillner und Siegfried Kaltenecker: Objekt Mann. Zur Kritik der heterosexuellen Männlichkeit in der englischsprachigen Filmtheorie. - In: *Frauen und Film* 56/57, 1995, S.115-131. Die hier vorgestellten theoretischen Arbeiten stellen, ohne die "unverändert realen Asymmetrien innerhalb des klassisch-narrativen Kinos" (ebda., S.128) zu übersehen, Schaulüste und Identifikationsprozesse des Kinopublikums als komplexer und widersprüchlicher vor. "Die prinzipielle Offenheit der kinematographischen Geschlechter- und Begehrenskonstruktion korrespondiert", resümieren Tillner und Kaltenecker, "der libidinösen Offenheit einer Filmbetrachtung, in der sich die unterschiedlichsten (voyeuristischen, narzißtischen, sadistischen, masochistischen, homo- oder bisexuellen) Haltungen miteinander vermischen können." Ebda., S.126.

¹⁴² Vgl. Mulvey, a.a.O., S.36f.

bringt es mit sich, daß sich die Dichotomie Ansehen und Angesehen-werden-Wollen nicht deckungsgleich, sondern nurmehr schief auf dem ihr vorliegenden Muster abbildet, das damit an Zwangsläufigkeit einbüßt. Ähnlich verhält es sich mit der Szene im Romanischen Café. In beiden Fällen ist es die in der Emphase, mit der die eigene Geste ausgeführt, betrachtet und beschrieben wird, enthaltene Ironie, die dazu beiträgt, daß die in der Betrachtung der eigenen (Ab-)Bilder mögliche Reproduktion der "filmischen" Blickmuster sich der Kongruenz entzieht. Die hier zitierte Textstelle, in Filmbilder übersetzt - der kurze Bewegungsablauf könnte mehrfach (etwa zehnmal) hintereinander montiert werden, mit gleichbleibender oder auch wechselnder Geschwindigkeit - würde zum handlungs- und illusionsunterbrechenden "Gestus"¹⁴³, der auf den Blick der Kamera und den des Publikums aufmerksam machte. Im traditionellen Erzählkino werden diese beiden Momente - "die materielle Existenz des Aufzeichnungsprozesses und das kritische Lesen durch den Zuschauer" - unterdrückt, um den Eindruck von Realität und Wahrheit des fiktionalen Dramas und damit auch der Blicke, die "die Figuren innerhalb der Leinwandillusion miteinander wechseln", nicht zu stören.¹⁴⁴ Die weibliche Gestalt als Schauobjekt, Resultat eines visuellen Arrangements bzw. Projektion eines "männlichen" (Kamera-)Blickes, erscheint dann wahr. In der Wiederholung dieser Strukturen im literarischen Text indes werden sie sichtbar. Der Film wird als Blick-Inszenierung selbst in den Blick gerückt. Das sich hier manifestierende Optisch-Unbewußte (Walter Benjamin) wäre nicht nur als Unbewußtes des Sichtbaren¹⁴⁵, sondern auch des Sehens selbst zu verstehen.

"Wie Fotografien dem Menschen den imaginären Besitz einer Vergangenheit vermitteln, die unwirklich ist, so helfen sie ihm auch, Besitz von einer Umwelt zu ergreifen, in der er sich unsicher fühlt."¹⁴⁶ Photographieren ist Susan Sontag zufolge Aneignung dessen, was fremd und ungewöhnlich ist. "So

¹⁴³ Vgl. Walter Benjamin: Was ist das epische Theater? (2) - In: Ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd.II.2. Hrsg. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt/M. 1977, S.532-539.

¹⁴⁴ Mulvey, a.a.O., S.45.

¹⁴⁵ Vgl. oben, S.52.

¹⁴⁶ Susan Sontag: In Platons Höhle. - In: Dies.: *Über Fotografie*. Frankfurt/M. 1991, S.9-30, hier S.15.

wird Erfahrung in eine feste Form gebracht [...].¹⁴⁷ Parallelen zu dem als Herrschafts- und Distanzierungsmittel eingesetzten "männlichen" Blick, den Gisela Schneider und Klaus Laermann den "einäugigen Blick" nennen, zeichnen sich ab; dieser gebraucht das "Auge als Linse"¹⁴⁸ und "läßt die Menschen voreinander erstarren."¹⁴⁹ Die fixierte Person erstarrt zum Objekt. Die Person, die das Objektiv des Photoapparates auf sich gerichtet sieht, erstarrt, wenn sie die Verwandlung in ihr Abbild, in ein anderes, höchstens Ähnliches vorwegnimmt.¹⁵⁰ Im Film ist die Handlung in den Momenten eingefroren, in denen die Frau als Abbild dem Blick präsentiert wird.¹⁵¹

[...] Hubert wurde eine gestorbene Erinnerung und saß nicht lebendig da - ich wollte Gefühle aus mir reißen für ihn, und es war so, wie wenn ich seine Photographie ansah wenn ich betrunken war und wollte glauben, sie spricht mit mir [...]. (KM 63)

Die Photographie als Metapher ist in Irmgard Keuns Roman hier gleichbedeutend mit Tod, Immobilität. Die photographische Abbildung erlebt die Erzählerin günstigenfalls als indifferent: man kann "sich nicht viel darunter vorstellen" (KM 20), heißt es angesichts der Photographien Albert Einsteins in den Zeitungen. Erst über die Vorstellung einer Begegnung mit dem Abgebildeten entsteht eine "lebendige", bewegte Szene (vgl. KM 20).

Wenn über eine Nachahmung filmischer oder photographischer Codes hinaus sich filmische Wahrnehmung und literarische Schreibweise verschränken, kann die Schrift eine Bewegtheit annehmen, welche die Subjekt-Objekt-Dichotomie unterläuft und auch die von der Kameraführung intendierte Eindeutigkeit des Bildes nicht unangetastet läßt. "Und sein gekniffener Mund lächelte höflich ohne Absicht wie eine Königin Luise." (KM 43) Leo A. Lensing, der in seiner Untersuchung zum *Kunstseidenen Mädchen* das Verhältnis der

¹⁴⁷ Ebda., S.15f.

¹⁴⁸ Gisela Schneider und Klaus Laermann: Augen - Blicke. Über einige Vorurteile und Einschränkungen geschlechtsspezifischer Wahrnehmung. - In: *Kursbuch* 49, 1977, S.36-58, hier S.48.

¹⁴⁹ Ebda., S.49.

¹⁵⁰ Vgl. das Zitat aus Barthes, *Die helle Kammer*, a.a.O., oben, S.55.

¹⁵¹ Vgl. Mulvey, a.a.O., S.37.

Erzählerin zum Hollywood-Kino in erster Linie durch Identifikation und Nachahmung und das der Autorin zu eben diesem Kino durch eine kritische Haltung bestimmt¹⁵² und damit in der Tradition derjenigen zeitgenössischen Filmkritiken steht, die auf den illusionären und systemstützenden Charakter dieser Filmfabeln hingewiesen haben¹⁵³, definiert dieses Verhältnis anlässlich der zitierten Textstelle doch auch noch anders: "Instead of receiving the ideological messages of this propagandistic 'Prussian Film', Doris extracts meaning directly from the visual images."¹⁵⁴ Das an filmische Überblendung erinnernde literarische Bild läßt mehr, bzw. etwas anderes als das vom Kamerablick Vorgegebene sichtbar werden; zum Beispiel in "a method of reception that undermines the sexual stereotypes propagated by the 'Preußenfilme' of the early thirties."¹⁵⁵ Das Gesicht des Mannes wird durch die mit dem Abbild einer Frau belichtete Filmleinwand hindurch wahrgenommen. Oder: Das von der Filmerzählung abgekoppelte Abbild der Frau ist auf das des Mannes projiziert.

Der Roman durchkreuzt auf unterschiedliche Weise filmische oder photographische Darstellungsmodi, in denen ein Status quo, zum Beispiel der sexuellen Differenz, festgeschrieben wird.

2.3. "Mit einer fürstlichen Handbewegung..."

"Wir haben hier ganz übermäßige Lichtreklame. Um mich war ein Gefunkel. Und ich mit dem Feh." (KM 66) Die Stadt Berlin gerät im filmischen Tagebuch zur Kulisse für die Inszenierungen einer "Heldin", deren Blick auf sich selbst als Sprungbrett für den Blick auf die Außenwelt und dessen Rückkopplung wirksam

¹⁵² Mit Bezug auf die sogenannte "working-girl comedy" schreibt Lensing: "Doris' account of her life reads like a tragicomic attempt to imitate the negligible art of such films." Lensing, a.a.O., S.130. Und: "*Das kunstseidene Mädchen* can in fact be read as a text which consistently undermines the ideological messages conveyed by popular films." Ebda., S.129.

¹⁵³ Vgl. z.B. Siegfried Kracauer: Die kleinen Ladenmädchen gehen ins Kino. - In: Ders.: *Das Ornament der Masse*, a.a.O., S.279-294 (EA 1927 unter dem Titel: Film und Gesellschaft) und S. Kracauer, Film 1928, a.a.O.

¹⁵⁴ Lensing, a.a.O., S.131. Gemeint ist der Film *Königin Luise* von 1931 mit Henny Porten als Luise unter der Regie von Carl Froelich.

¹⁵⁵ Lensing, a.a.O., S. 132.

wird. "Ich sehe - mich in Spiegeln von Fenstern und dann finde ich mich hübsch, und dann gucke ich die Männer [sic!], und die gucken auch [...]." (KM 103)

Die Polarisierung des Blickverhaltens bildete sich, argumentieren Gisela Schneider und Klaus Laermann, mit der bürgerlichen Gesellschaft und der "Einschränkung des Gesichtsfeldes der Frau auf den Binnenraum der Familie" heraus.¹⁵⁶ Die "Bereitschaft [...], ihre Wahrnehmung an den Mann zu delegieren"¹⁵⁷ und die rigide Einschränkung ihres Blickverhaltens in der Öffentlichkeit wurden sozial erzwungen.¹⁵⁸ Der "Gang ins Kino" stellte Heide Schlüpmann zufolge in der Weimarer Republik - bei unterschiedlicher Bedeutung für die Geschlechter - eine "Gegenbewegung zum Kult der Familie und dem Rückzug in die 'Scheinprivatheit' dar."¹⁵⁹ Im Kino, schreibt Gertrud Koch, "können Frauen der Schaulust frönen, die ihnen sonst verweigert, wo nicht angetan wird."¹⁶⁰ Das Kino kann so zur "Realisierung *ihrer* Freiheit" im machtheischenden Blick beitragen.¹⁶¹ Vor allem der Starkult des Hollywood-Kinos hat eine "Überhöhung ins Grandiose [...] als authentische Aura des weiblichen Narzißmus [in] den Filmbildern" vermittelt, welche die "narzißtischen und voyeuristischen Komponenten in der Bedürfnisstruktur des weiblichen

¹⁵⁶ Vgl. Schneider und Laermann, a.a.O.; die zitierte Passage ebda., S.42.

¹⁵⁷ Ebda., S.46.

¹⁵⁸ Vgl. ebda., bes. S.54. In einem Anfang der neunziger Jahre erschienenen Artikel verteidigt der Autor wortreich die Rede von den Frauen als dem "schönen Geschlecht". Weil Frauen "objektiv schöner sind als Männer" und vor allem auch, weil "Männer sie eben so *wahrnehmen*", können "wohl nie beide Geschlechter, Männer und Frauen, auf völlig gleiche Weise zu Schauenden und Präsentierenden werden [...]." Mit diesem denkwürdigen Zirkelschluß veranschaulicht dieser Artikel einmal wieder den Vorgang, nach dem noch in neuerer Zeit die historisch herausgebildeten Zeichen der Kategorien 'weiblich' und 'männlich' und damit diese selbst als natürlich postuliert werden. Bernd Guggenberger: Sind Frauen schöner? In: *Die Zeit*, 1.5.1992.

¹⁵⁹ Heide Schlüpmann: Der Gang ins Kino - ein 'Ausgang aus selbstverschuldeter Unmündigkeit'. Zum Begriff des Publikums in Kracauers Essayistik der zwanziger Jahre. - In: *Frauen und Film* 47, 1989, S.61-77, hier S.74.

¹⁶⁰ Koch, Warum Frauen ins Männerkino gehen, a.a.O., S.19.

¹⁶¹ Gertrud Koch: Von der weiblichen Sinnlichkeit und ihrer Lust und Unlust am Kino. Mutmaßungen über vergangene Freuden und neue Hoffnungen. - In: *Die Überwindung der Sprachlosigkeit. Texte aus der neuen Frauenbewegung*. Hrsg. Gabriele Dietze. Darmstadt, Neuwied 1979, S.116-138, hier S.126.

Publikums" wenigstens ansatzweise befriedigen konnten.¹⁶² Die Schrift operiert mit solchen auratischen Momenten und transferiert etwas von dieser Aura, ironisch gebrochen, in den Text.

Geh ich mit meinem Feh [...] so die Kaiserallee runter, spricht mich wahrhaftig einer an - "Sie irren sich ganz enorm in mir", sag ich. Kein Wort mehr. Mit einer fürstlichen Handbewegung schneid ich alles weitere ab. (KM 175)

Der Text reagiert auf den Film, indem er eine Faszination des Grandiosen darstellt, die als Effekt der Bilder und als Impuls für die Bildproduktion verstanden werden kann.

[...] ich bin jetzt Künstlerin. Es hat damit angefangen, daß meine Mutter mit der Buschmann sprach, [...] und die sprach wieder mit der Frau Baumann [...]. Und die hat mit einem gesprochen, der [...] Regisseur heißt und Klinkfeld. Und Klinkfeld hat mit einem gesprochen, der [...] Inspizient heißt und Bloch [...]. Und Bloch hat mit dem Logenschließer gesprochen [...]. Und der hat wieder mit meiner Mutter gesprochen, und jetzt mache ich Statisterie. (KM 30f.)

Filmkomödien wie Ernst Lubitschs *Bluebeards eighth wife* (1938) führen in rascher Abfolge Gesprächssituationen zu einem dem Publikum bekannten Diskussionsgegenstand hinter Glas vor; der Wortwechsel selbst ist unhörbar. Die Gebärdensprache des Stummfilms kann auf diese Weise hinlänglich motiviert in den Tonfilm einmontiert werden. Der Text übermittelt durch seine sprachliche Verknappung das Tempo solcher Filmsequenzen, nicht aber ihre gestische Ausdruckskraft.

[Mein Vater ist] faul wie eine jahrelange Leiche und brüllt nur manchmal von wegen männliches Organ zeigen - man kennt das. Nur außer dem Haus gibt er sich ein Benehmen mit elegantem Armgeschwenke und Augenbrauengeziehe und Schweiß wischen - [...]. (KM 28)

Hier schlägt sich die Gebärdensprache des Stummfilms in einer literarischen Bildlichkeit nieder. Atmosphäre vermittelt sich über signifikante Gesten, über das Sichtbare, Materielle.¹⁶³

¹⁶² Koch, Warum Frauen ins Männerkino gehen, a.a.O., S.28. Vgl. dazu auch Koch, Von der weiblichen Sinnlichkeit, a.a.O.

Dem Stummfilm ist ein fragmentarisches Moment inhärent.¹⁶⁴ Im Text zerlegen sich Bewegungsabläufe in Sequenzen und präzise Gebärden, zergliedern sich Körper in konturierte Einzelteile: "Ein Gesicht wie Conrad Veidt, wie er noch mehr auf der Höhe war." (KM 15) Eine "vornehme Haltung in den Schultern" (KM 27), ein "vornehme[r] Schwung in den Fingern und sichere Blicke" (KM 47), "eine Trostlosigkeit in den Mundwinkeln" (KM 56). Er "blähte seinen Bauch in Ueberlegenheit." (KM 79) Ein "böser Mund, der zog sich nach unten mehr und mehr"; "Chauffeure mit eingeknicktem Kopf" (KM 102) "Mundwinkel wie Schauspielerinnen vor [sic!] großen Rollen" (KM 103); "seine Stirn ist verschrumpft wie ein ganzes Leben." (KM 143) Dabei erscheinen nicht zuletzt die männlichen Figuren gelegentlich wie Karikaturen. "Vom Theater sind auch welche [...] und ein paar ältere Männer von schwankender Figur, die haben mit Mathematik zu tun. [...] manchmal gehen dicke Bäuche durch, die gucken nur [...]." (KM 105) Die Realisierung der Freiheit im machtheischenden Blick im Zeichen von Kino und Film setzt sich in solchen machtvoll reduzierenden Darstellungen im literarischen Text fort. Der Roman *Das kunstseidene Mädchen* führt eine fiktive Erzählerin vor, die sich "[m]it einer fürstlichen Handbewegung", welche nicht nur als Geste einer Filmsehenden, sondern auch als die Handbewegung der Schreibenden zu verstehen ist, in eine zentrale Position versetzt. Damit spielt er ebenso ironisch auf Techniken auktorialen Erzählens an wie auf die Perspektive des am Wissen teilhabenden Zuschauers oder Lesers. Der klassisch-realistische Roman- oder Filmtext mit seiner scheinbar allwissenden

¹⁶³ "Der Stummfilm ist die Epoche des Primats der Sichtbarkeit im Film [...]" Paech, a.a.O., S.167. *Das Kunstseidene Mädchen* wurde am Ende der Übergangsperiode zwischen der Stummfilmzeit (1913-1927) und der "goldenen Ära" Hollywoods (1932-1946) geschrieben. Zur Periodisierung vgl. Monaco, a.a.O., S.215.

¹⁶⁴ Einen lückenlosen, kontinuierlichen Wirklichkeitseindruck konnte erst der Tonfilm hervorrufen. "[...] die Lücken zwischen zwei Einstellungen, die der diegetische Horizont zur Vorstellung einer Kontinuität des Erzählten zusammenschließt, werden erst 'wirklich' ausgefüllt durch die (All)gegenwart des Tons [...]; erst als hörbarer ist der nicht-sichtbare, aber vorgestellte Raum, 'wirklich'." Paech, a.a.O., S.168. Laura Mulvey zufolge zerstört der Tonfilm den "Renaissance-Raum", die von der Filmerzählung geförderte "Illusion der Tiefe" und eines kontinuierlichen Handlungsablaufs allerdings immer dann, wenn er mit der Präsentation der weiblichen Figur und konventionellen, den weiblichen Körper fragmentierenden Nahaufnahmen "Erotizismus" in die Geschichte integriert. Vgl. Mulvey, a.a.O., S.37f.

Erzählperspektive "tut alles, um von sich als Text, als Rede etc. abzulenken."¹⁶⁵ Dem Leser oder Zuschauer vermittelt sich das Gefühl, "selbst am dominanten Wissen teilhaben zu können, das ihm [...] die sichere, aber geborgte Macht des Wissenden gibt."¹⁶⁶ In der begrenzten Perspektive der Ich-Erzählerin Irmgard Keuns bricht sich die Perspektive des allwissenden Erzählers. Über die an ihre Position gekoppelten Seh- und Schreibweisen geraten nicht nur auf der Leinwand präsentierte, vermeintlich wahre Bilder "der Frau" als Effekte visueller Inszenierungen in den Blick. Auch die fragmentarisierenden und karikierenden Darstellungen des männlichen Personals sind deutlich an den Blickwinkel der Erzählerin gebunden; an eine unter dem Eindruck des Films auf dem Papier hergestellte Perspektive. "Mit einer fürstlichen Handbewegung schneid ich alles weitere ab." (KM 175) Abgeschnitten werden etwa literarische, angeblich lebensechte Figuren erzeugende Techniken. Der Text stellt mit dem machtvoll Reduzierenden dieser Darstellungen zugleich die Bedingungen ihrer Herstellung zur Schau. Anstatt vorzugeben, nun selbst im Besitz der Wahrheit und der Wahrnehmung zu sein, bringt er deren Abhängigkeit von der Perspektive ins Spiel.

Wenn es "so etwas wie eine Subgeschichte der weiblichen Aneignung des Films und des Kinos" gegeben hat, "die nicht ausschließlich vom Diktat des männlichen Blicks bestimmt war"¹⁶⁷, kann der Roman Irmgard Keuns als ein Beitrag dazu gelesen werden.

¹⁶⁵ Paech, a.a.O., S.178. Es "gibt keinen Gestus, der auf ihn selbst als Geschriebenes, Erzähltes, Gefilmtes aufmerksam macht [...]." Ebda.

¹⁶⁶ Paech, a.a.O., S.177. "Das Vergnügen am klassisch-realistischen Roman- oder Filmtext ist der Genuß dieser Illusion von Macht gegenüber einer Fiktion erzählter Ereignisse. Darin ist der realistische Film - noch heute der Normalfall des Films im Kino und im Fernsehen - der direkte Nachfolger des Romans des bürgerlichen Realismus." Ebda., S.177f.

¹⁶⁷ Koch, Warum Frauen ins Männerkino gehen, a.a.O., S.23.

IV. Glanz

1. Fremdworte

1.1. Täuschung

Da lege ich meinen Kopf weit zurück, während sie reden und [...] höre nicht zu. Und plötzlich [...] werfe [ich] voll Gleichgültigkeit und eiskalt ein einzelnes Fremdwort in sie hinein. Weil nämlich alle einzelnen Fremdworte in Gespräche geworfen ein Symbol sind, und ein Symbol ist das, was immer paßt. Wenn man es mit Sicherheit macht, schämt sich jeder, es nicht zu verstehen. Bei einem Symbol kann einem gar nichts passieren. Aber ich habe sie dann nachher sehr über bekommen. (KM 105f.)

Es wäre allerdings ein Glücksfall, ein Zufallstreffer, wenn ein beliebiges Fremdwort in der beschriebenen Manier ein Symbol im herkömmlichen Verständnis wäre, "ein bildhaftes Zeichen, das über sich hinaus auf höhere geistige Zusammenhänge"¹⁶⁸ weist. So gilt die Ironie der Textpassage einem "ritualisierte[n] Insider-Verhalten", mit dem sich "die Vorstellung einer

¹⁶⁸ **Symbol** gr. symbolon = Kennzeichen, v. symballein = zusammenwerfen, zusammenfügen. I.d. Antike urspr. Erkennungszeichen; als Beglaubigung (Ringhälften), vergleichbar einem vereinbarten Losungswort. In übertragenem (metaphorischem) Sinn für bildhaftes Zeichen, das über sich hinaus auf höhere geistige Zusammenhänge weist, für die Veranschaulichung eines Begriffs, als sinnliches Zeugnis für Ideenhaftes. Im Unterschied zur rational auflösbaren Allegorie ganzheitl., mehrdimensionale Bedeutung. Vgl. Metzler *Literatur Lexikon*, a.a.O., S.450f. Das "Symbolisierte ist selbst kein pragmatisch-empirisches Element, sondern stets eine lebensweltliche, psychische und moralische Bedeutsamkeit." Gerhard Kurz: *Metapher, Allegorie, Symbol*. Göttingen 1982, S.75.

künstlichen Verschlüsselung" verbindet, "hinter deren Symbolgehebe ein Nichts an Bedeutung steht [...]."¹⁶⁹ Ironisch stellt der Text wohl auch die Verkenntung einer Situation seitens der Erzählerin Doris aus. Er gibt allerdings keine Hinweise, ob sie hier, am Tisch der "literarische[n] Elite" (KM 105) im Romanischen Cafe, nur in ihren eigenen Augen oder auch in den Augen der anderen Eindruck macht, ob sie mit ihrem Spiel die anderen täuschen kann, oder ob sie sich selbst täuscht. Sicher ist nur, daß im Roman nicht genannte fremde Wörter an offenbar beliebiger Stelle in sprachliche Kontexte eingefügt werden, deren Inhalte nicht dargelegt werden, und wie dies geschieht. Eiskalt, gleichgültig, "mit Sicherheit" und unterstützt durch die detailfreudig beschriebenen Gesten präsentiert die Erzählerin den Gesprächsteilnehmern ein Fremdwort wie die letzte Weisheit. Sie zeigt "eine beachtliche Einsicht in persuasiven und manipulativen Sprachgebrauch, deren Befolgung", wie Gerd Schank schön maliziös anmerkt, "einem in mancher Expertendiskussion überleben hilft."¹⁷⁰ Es geht um Technik und um Täuschung. "Wenn man es mit Sicherheit macht, schämt sich jeder, es nicht zu verstehen." Wenn Doris auf aus ihrer Sicht ideale Rezipienten trifft, solche nämlich, die sich täuschen lassen und sich schämen, hinter dem manifesten Wurf keinen latenten Gehalt zu erkennen, erzielt sie einen Treffer. Es geht um eine Verschränkung von Wissen und Macht über (nicht nur) rhetorische Techniken.

Und das hat in gewisser Weise doch auch etwas mit dem Symbol zu tun. "Etwas wird ein Symbol, weil es in Analogie zu oder als Teil von einem Ganzen aufgefaßt wird."¹⁷¹ Dieser Auffassung liegt der klassische Symbolbegriff zugrunde.¹⁷² Peter Kobbe hat die Verknüpfung der Geschichte der

¹⁶⁹ Doris Rosenstein: Nebenbei bemerkt. Boheme-Gesten in Romanen Irmgard Keuns. - In: *Erkundungen. Beiträge zu einem erweiterten Literaturbegriff. Helmut Kreuzer zum sechzigsten Geburtstag.* Hrsg. Jens Malte Fischer, Karl Prümm und Helmut Scheuer. Göttingen 1987, S.207-229, hier S.224.

¹⁷⁰ Gerd Schank: "Das kunstseidene Mädchen" von Irmgard Keun. Skizze einer Frauensprache. - In: *Annäherungen. Studien zur deutschen Literatur und Literaturwissenschaft im Zwanzigsten Jahrhundert.* Hrsg. Hans Ester und Guillaume van Gemert. Amsterdam 1985, S.35-64, hier S.43. (= Amsterdamer Publikationen zur Sprache und Literatur 64. Hrsg. Cola Minis und Arend Quak)

¹⁷¹ Kurz, a.a.O., S.67.

¹⁷² "Die Verbindung von Synekdoche und Analogie kann [...] als die Grundfigur des klassischen Symbolbegriffs angesehen werden." Ebda., S.70.

Symbolkonzeption mit der Geschichte der bürgerlichen Ideologie seit dem Ausgang des 18. Jahrhunderts aufgezeigt. Die Verwendung des Begriffs ist bis heute "mit kunstontologischen Wertungsimplicationen gekoppelt, die ihren Ursprung in der S[ymbol]k[onzeption] der Goethezeit haben [...]."¹⁷³ Die Analogie von natürlicher und künstlerischer Produktion manifestiert sich der klassischen Konzeption der Autonomie des Kunstwerks zufolge sichtbar bzw. interpretierbar in der "Bildung" (als Genese und Gestalt) ihrer Produkte.¹⁷⁴ Dieses Konzept erfordert es, die "Produziertheit" von Kunst ontologisch zu tilgen.¹⁷⁵ Ihm entspricht auch das "Denkmuster des 'dialektischen' 'Zusammenfalls' von Allgemeinem und Besonderem", Ganzem und Teil, Idee und Wirklichkeit, Wesen und Erscheinung, Form und Inhalt.¹⁷⁶ "S[ymbol]probleme" sind innerhalb der (lit.-bezogenen) S[ymbol]k[onstruktions]-Diskurse des 20. Jh.s identisch mit Referenzproblemen [...]."¹⁷⁷ Das Problem der Repräsentanz ist eines der Konventionalität des Symbolisanten: Seine Nicht-Konventionalität muß 'konventionalisiert' werden. Die Exegese ist Teil dieser Kodifizierungen.¹⁷⁸

Mit anderen Worten: "Die *symbolische Bedeutung* ist die *symbolische Deutung*."¹⁷⁹ Das klassische Symbol ist, darauf hat Gerhard Kurz hingewiesen, "ein hermeneutisches Phänomen."¹⁸⁰ Die Deutung beruht "auf Grundmaximen literarischer Hermeneutik, daß nämlich alle Elemente eines Textes thematisch kohärent sind, daß sie alle Teile eines zugrundeliegenden, regulativen thematischen Prinzips sind [...]." "Zwei wichtige Techniken, mit denen traditionell symbolische Deutungen provoziert werden, sind die *Wiederholung* und die *Antithese*." Sie

¹⁷³ Peter Kobbe: Symbol. - In: *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*, Bd.4. Hrsg. Klaus Kanzog und Achim Masser. Berlin, New York 1984, S.308-333, hier S.309.

¹⁷⁴ Vgl. ebda., S.317.

¹⁷⁵ Vgl. ebda., S.319.

¹⁷⁶ Ebda., S.318f.

¹⁷⁷ Ebda., S.329.

¹⁷⁸ Vgl. ebda., S.330f.

¹⁷⁹ Kurz, a.a.O., S.79.

¹⁸⁰ Ebda.

bewirken "eine Zäsur im linearen Erzählverlauf und heben die betroffenen Elemente hervor. Sie geben ihnen eine Tiefendimension."¹⁸¹

Bei [solchen] textinternen Aufforderungen [zu symbolischer Deutung, G.R.] ist es in der Regel nun nicht so, daß das profilierte Element an sich schon eine Bedeutungsfülle mit sich bringt. Es bringt eher zu wenig mit. Mit diesen Techniken wird ein Element formal profiliert, ohne daß zugleich auch seine spezifische Symbolbedeutung mitgegeben wird. Gerade wegen dieser Inkongruenz von formaler Profilierung und Eigenbedeutung fordert es Deutung heraus. [...] Der künstlich herbeigeführte Bedeutungsmangel füllt sich auf durch Bedeutungen aus dem Kontext und aus kulturellem Wissen.¹⁸²

In der Szene im Romanischen Café wird eine Inkongruenz von formaler Profilierung und Eigenbedeutung ironisch als Inszenierung ausgestellt. Die Bedeutungslosigkeit oder Beliebigkeit der Fremdwörter wird im Roman durch einen erzählerischen Kunstgriff unterstrichen oder auch erst hergestellt: Sie bleiben ungenannt. Sie nur zu erwähnen lohnte, wie es scheint, der Mühe nicht. Weil die auf der Ebene des Erzählten so zentralen Wörter in der Erzählung selbst ausgespart werden, erzeugt sich ein Spannungsverhältnis zwischen Verstehen und Nichtverstehen, das nicht gelöst werden kann. Der inhaltliche Nachvollzug der Szene bleibt uns verwehrt. Wir sind ausschließlich auf die Technik verwiesen. Oder auch: Weil wir die zentralen Wörter nicht kennen, werden wir um so mehr auf das Verfahren aufmerksam. Und das zielt auch auf die "Kunst der Interpretation".

Thema der Hermeneutik, legt Hans-Georg Gadamer dar, ist die "eigentliche Problematik des Verstehens und der Versuch seiner kunstmäßigen Beherrschung [...]." Es geht darum, "sich wahrhaft anzueignen, was in dem Texte gesagt ist."¹⁸³

¹⁸¹ Ebda., S.76. "[...] zwischen Symbol und Symbolisiertem herrscht die durch den Textzusammenhang zu bestätigende Möglichkeit [, die] im Rahmen einer kohärenten Deutung des ganzen Textes begründbar sein [muß]." Ebda., S.79. Der "Anschauungswert", den Goethe dem Symbol zuschreibt, schließt Reflexionsleistung nicht aus. Wenn Goethe betont, "daß die Bedeutung uns erst 'spät' aufgehe", trägt dies "dem hermeneutischen Sachverhalt Rechnung, daß der Teil nicht ohne das Ganze und das Ganze nicht ohne den Teil zu verstehen ist." Ebda., S.71. Vgl. zu Symbolkonzeption und Hermeneutik auch Kobbe, a.a.O., S.319ff. "Die philosophische Hermeneutik wird zur Methodologie der interpretatorisch akzentuierten S[y]mbol[k]onzeptions-Diskurse [...]" Ebda., S.321.

¹⁸² Kurz, a.a.O., S.77.

¹⁸³ Hans-Georg Gadamer: *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. Tübingen 1960, S.361 u. 366.

In seinem Beitrag zum 1984 erschienenen Band *Text und Interpretation*¹⁸⁴ unterscheidet Gadamer zwischen literarischen und nichtliterarischen Texten.¹⁸⁵ Für letztere gilt es, alles den eigentlichen Sinn Störende und Verstellende und alle "nicht wirklich zur Sinnübermittlung" gehörenden Elemente 'auszumerzen'. Dies betrifft vor allem den Anteil von Rhetorik, den Gadamer auch als "Füllmaterial[] von Leerstellen" bezeichnet. Aufgabe der Interpretation ist es, das "Befremdliche" zu überwinden, ihr Ziel ist das Aufgehen des Textes in Sinn, mithin das Verschwinden des Textes. Literarische Texte aber verschwinden nicht.¹⁸⁶ Denn in der "Selbstpräsentation" des dichterischen Wortes kommt die Sprache selber "zur Erscheinung". Gleichwohl muß das "Primat des Sachgehalts" unangetastet bleiben, und so darf auch "das Wie des Gesagten sich nicht vordrängen."¹⁸⁷ Die "vielsagende[] Vielstelligkeit des dichterischen Wortes" gewährleistet die Sinn-einheit, denn die "mitspielenden Bedeutungsrelationen" sind in die "Sinnteleologie nicht eingebunden [...]." Sie bleiben untergeordnet. Anders verhält es sich mit dem Wortspiel. Denn dieses spielt "selbständige Sinneinheiten" gegeneinander aus, so daß die "Sinnintention der Rede" an Eindeutigkeit verliert. Wortspiele und Wort-witze "zersetzen" die Einheit der Rede.¹⁸⁸ Für sie gilt nun aber um so mehr, was Gerhard Kurz, einen grundlegenden Unterschied zum Symbol hervorhebend, von der Metapher sagt: "Bei Metaphern aktualisieren wir ein Sprachbewußtsein, bei Symbolen ein Gegenstandsbewußtsein."¹⁸⁹ Gadamer reklamiert den Ausschluß

¹⁸⁴ Hans-Georg Gadamer: Text und Interpretation. - In: *Text und Interpretation. Deutsch-französische Debatte mit Beiträgen von J.Derrida, Ph.Forget, M.Frank, H.-G.Gadamer, J.Greisch und F.Laruelle*. Hrsg. Philippe Forget. München 1984, S.24-55.

¹⁸⁵ Voraus geht dieser Unterscheidung diejenige zwischen Texten und Schriften, die keine Texte sind. Die Grenzziehung erfolgt unter der Prämisse des Textes als eines "hermeneutische[n] Begriff[s]" (ebda., S.35): "Was den Verständigungsvollzug trägt", ist "Sprachvergessenheit". Ebda. S.36f. Nur eine Störung des Verständnisses motiviert ein Interesse am Wortlaut. Vgl. ebda. S.37. Erst dann kann von 'Text' gesprochen werden: "Wirkliche Texte bedürfen der Interpretation." Ebda., S.34. Interpretieren sei "Finden" und "nicht Einlegen" von Sinn: "Jeder Rückgang auf den Text meint die 'Urkunde', das ursprünglich Gekündete oder Verkündete, das als ein sinnhaft Identisches gelten soll." Ebda. S.39.

¹⁸⁶ Ebda., S.43 (hier auch der Begriff 'Ausmerzungen') u. 46.

¹⁸⁷ Ebda., S.47. Zwischen Stil und Manier, "die sich störend fühlbar macht", wird unterschieden. Ebda.

¹⁸⁸ Ebda., S.47, 48 u. 49.

¹⁸⁹ Kurz, a.a.O. S.72. "Das hermeneutische Problem ist [ein Problem] der rechten Verständigung über die *Sache*, die im Medium der Sprache geschieht." Gadamer, *Wahrheit und Methode*, a.a.O., S.362. (Hervorhebung G.R.)

der Metapher aus der Poetik, und er will das Wortspiel aus dem "Kunstwerk" verbannen.¹⁹⁰ Von diesem spricht er in den Metaphern der Tiefe und des "Gebilde[s]", das sich "gleichsam von innen heraus zu seiner eigenen Gestalt herausgebildet hat [...]."¹⁹¹ Der Ausschluß all dessen, was Eindeutigkeit und Einheit des Ganzen - des Sinns, der Rede, des Kunstwerks - gefährden könnte, erfolgt im Namen einer an der Klassik orientierten Kunstauffassung.¹⁹² "Bei Anstößen entscheidet der größere Zusammenhang. Jede Doppelmöglichkeit des Verstehens aber ist ein Anstoß."¹⁹³ Befremdliches, Anstößiges, Unentscheidbares darf nicht unaufhebbar bleiben. Ist aber, bewußt oder unbewußt, Täuschung am Werk, dient "das Gemeinte lediglich als Vorwand für dahinterliegende Interessen", dann handelt es sich um Sonderfälle, um textwidrige Texte, die aus dem Zuständigkeitsbereich der Hermeneutik herausfallen.¹⁹⁴

Die von Gadamer reklamierte Universalität der Hermeneutik, kommentiert der Herausgeber des Bandes *Text und Kritik*, Philippe Forget, bleibt eine Universalität der Vernunft: Eines Denkens, "für welches der *logos* im Grunde immer nur

¹⁹⁰ "Das eigentliche Herrschaftsgebiet der Metapher ist vielmehr die Rhetorik. [...] In der Poetik verdient dagegen die Theorie der Metapher so wenig einen Ehrenplatz wie die des Wortspiels." Gadamer, *Text und Interpretation*, a.a.O., S.50f.

¹⁹¹ Ebda., S.53.

¹⁹² Gadamer's Ausführungen bekräftigen die Verknüpfung von Hermeneutik, klassischer Kunstauffassung und Symbolkonzeption, auf die Kurz und Kobbe hingewiesen haben.

¹⁹³ Gadamer, *Text und Interpretation*, a.a.O., S.54.

¹⁹⁴ Etwa Ideologie und Traum. Für die eine ist dann die Ideologiekritik, für den anderen die Psychoanalyse zuständig. Vgl. ebda., S.43ff. Und so läßt sich die Psychoanalyse gleichermaßen domestizieren und ausgrenzen: In der Behandlung kann der Klient von "totale[r] Gestörtheit des auf Einverständnis beruhenden Verständigungsgeschehens" - dies Gadamer's Definition der Neurose - befreit werden. Eine "Fehlhandlung" wird "durch Aufklärung begreiflich und verliert das Irritierende, das sie an sich hat." Ebda., S.44f. Die Psychoanalyse verliert das Irritierende, wenn sie so auf eine Art Tiefenhermeneutik reduziert wird. Im Artikel "Hermeneutik" spricht Gadamer noch dezidiert von "Heilen durch Gespräch" als einem "eminent[er] hermeneutische[n] Phänomen, für das vor allem P. Ricoeur und J. Lacan die theoretischen Grundlagen neu diskutiert haben." Gadamer: Hermeneutik. - In: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd.3. Hrsg. Joachim Ritter. Basel, Stuttgart 1974, Sp.1061-1073, hier Sp.1072. Der "gute Wille", so Philippe Forget, "macht nicht gegen die psychischen Mächte immun, die jedes Verstehen bzw. Nicht-Verstehen mitsteuern: Er schließt sie nur aus." Das hermeneutische Verstehen ist insofern ein "Vorgehen, in dem der (eigene) Ursprung immer wieder re-aktiviert wird." Philippe Forget: Leitfäden einer unwahrscheinlichen Debatte. - In: *Text und Interpretation*, a.a.O., S.7-23, hier S.15 u. 13.

als in der Vernunft begründetes Wort erscheint [...]."¹⁹⁵ Das von ihr abgesteckte Feld, die "Möglichkeitsbedingungen der Konstituierung von Sinn", schließt indes ein, was in ihr "ungedacht bleibt (ungedacht bleiben muß?), nämlich die Frage nach der Autonomie (nicht Autarkie) des Signifikanten."¹⁹⁶

"Weil nämlich alle einzelnen Fremdworte in Gespräche geworfen ein Symbol sind, und ein Symbol ist das, was immer paßt." Keuns Erzählerin setzt eine Technik ein, mit deren Hilfe sie durchaus symbolische Deutung provozieren könnte. Ein einzelnes Fremdwort markiert, sofern es sich vom alltäglichen Sprachgebrauch abhebt, eine Differenz. Als befremdliches, irritierendes Element taucht es auf im Kontext des ganzen Gesprächs. Allein auf Grund der formalen Umstände ist es nicht undenkbar, daß sich nachträglich Bezüge zu anderen Gesprächselementen entdecken oder herstellen lassen, daß also dem zunächst fremd dastehenden Wort schließlich eine Bedeutung innerhalb des Ganzen zukommen kann.¹⁹⁷ Doris' "Symbolgehab" (Doris Rosenstein) läßt sich insofern auch als ironische Inszenierung einer hermeneutischen Situation und zugleich als Umkehrung des hermeneutischen Programms: *Methode vor Wahrheit*¹⁹⁸ lesen. Die Ironie liegt darin, daß die "Autorin" Doris selbst keinen Gedanken daran verschwendet, wie sich das Einzelne inhaltlich dem Ganzen einfügen (lassen)

¹⁹⁵ Ebda., S.12f.

¹⁹⁶ Ebda., S.8. Im "Wortspiel und dessen unabsehbaren, nie ganz kontrollierbaren Konsequenzen" wird, so Philippe Forget, sichtbar, "daß kein Bewußtsein, keine Vernunft, kein *logos* über die Sprache so verfügt, daß sie als Text im (guten) Willen zur Macht des hermeneutischen Regelapparats aufgehen kann, ja, daß sie den Schreibenden (ob Schriftsteller oder Interpret) immer schon hinterrücks (hinter seinem Rücken) überspielt oder - das Bild macht Sinn - übertrumpft." Ebda., S.10. Vgl. auch Derridas Kritik der Heideggerschen Nietzsche-Interpretation als Replik auf Gadamer: Jacques Derrida: *Guter Wille zur Macht (II). Die Unterschriften interpretieren (Nietzsche/Heidegger)* - In: *Text und Interpretation*, a.a.O., S.62-77.

¹⁹⁷ Vgl. Gadamers Darstellung der Zeitstruktur des Verstehens, das sich dialogisch zwischen den Teilen und dem Ganzen ereignet, damit sich schließlich schlagartig "die ungeordneten Wortfragmente in die Sinneinheit eines Ganzen auskristallisieren." Gadamer, *Text und Interpretation*, a.a.O., S.52.

¹⁹⁸ In Anlehnung an eine auf Gadamers Hauptwerk *Wahrheit und Methode*, a.a.O., anspielende Formulierung von Anselm Haverkamp: "Die Konkurrenz der Rhetorik zur Philosophie findet sich kaum gründlicher exemplifiziert als in der Auffassung der *memoria* - in Gegenrichtung zu dem im Verhältnis von *Wahrheit und Methode* zum hermeneutischen Programm erhobenen Vorrang von *Wahrheit vor Methode*." Anselm Haverkamp: *Auswendigkeit. Das Gedächtnis der Rhetorik*. - In: *Gedächtniskunst. Raum-Bild-Schrift. Studien zur Mnemotechnik*. Hrsg. A. Haverkamp und Renate Lachmann. Frankfurt/M. 1991, S.25-52, hier S.28.

könnte. Scheint sie doch auf die Technik und den Zufall als Faktoren, die einer möglichen Bedeutung vorgängig sind, und auf die hermeneutische Disposition der "literarischen Elite" zu bauen: Es wird schon passen. Unter dieser Prämisse bleiben den anderen nur zwei Möglichkeiten: Zu "verstehen" oder sich zu "schämen". Damit ist im Roman auch ausgesprochen, was Marianne Schuller vom hermeneutischen Dialog sagt: Daß er nämlich "die machtfunktionale Teilung der Menschheit in 'Verständige' und 'Unverständige' hervor[bringt]."¹⁹⁹ Der Leser aber, eingeweiht in das betriebene Verfahren, vermag das Ganze zu durchschauen. Mehr noch: Er erfährt, daß bei allem Vertrauen in die Wirkung des großartigen Wurfs - "Bei einem Symbol kann einem gar nichts passieren." - die Anwendung nicht ganz voraussetzungslos ist. Was bereits vorab passiert ist, wird wiederum nur ihm mit treuherziger Geste anvertraut:

Ich hatte in eine Materie zu dringen. Und habe mir eine Liste gemacht mit Fremdworten, daneben schrieb ich, was sie heißen, ich mußte mir die Erklärungen manchmal selber suchen. Die Worte machen sich gut, wenn man sie anwendet. (KM 105)

Der Anwendung ist Arbeit vorausgegangen: Auswählen, Auflisten, Übersetzen. Wer erfolgreich täuschen will, muß diese mühsame Arbeit mit dem Sprachmaterial unterschlagen. Muß Schwarzarbeit verrichten. Auch darüber informiert, glauben wir vielleicht genau das, was die "Elite" vielleicht von der Erzählerin glaubt: den Überblick zu haben. Und doch haben wir es, die Frage des Wissens und der Täuschung betreffend, hinsichtlich dessen, was sich im Romanischen Café wirklich abspielt, nur mit Vermutungen zu tun. Wir verstehen das Ganze, und uns fehlt etwas zum Verstehen des Ganzen. Das uns namentlich vorenthaltene, für die fiktionale Szenerie zentrale Fremdwort bleibt eine Leerstelle, ein blinder Fleck. Es bleibt irritierend, anstößig. So wird der Leser in das Täuschungsspiel verwickelt. Und das "Symbol" wird zur Metapher einer Täuschung.

¹⁹⁹ Sofern sich die Hermeneutik als ein auf Sinnverstehen zielendes dialogisches Verfahren begreift, lebt der hermeneutische Dialog "aus der Spannung zwischen 'wahr' und 'falsch'". Er bringt, wie Schullers Lektüre der anonym erschienenen, von Schleiermacher verfaßten *Vertrauten Briefe über Friedlich Schlegels 'Lucinde'* zeigt, "notwendig Ausschlüsse und Grenzziehungen", und eben diese Teilung hervor. Marianne Schuller: Dialogisches Schreiben. Zum literarischen Umfeld Rahel Levin Varnhagens. - In: Dies.: *Im Unterschied*, a.a.O., S.127-142, hier S.135.

Das zentrale Fremdwort in der Szene im Romanischen Café bleibt ungenannt. Das zentrale Wort im Roman ist kein Fremdwort mehr. Es wird häufig genannt, und es ist alles andere als beliebig. "Und ein Glanz will ich werden" ist, wie Dietrich Steinbach schreibt, die "Zauberformel" des Lebens der Ich-Erzählerin Doris.²⁰⁰ 'Glanz', eine in der Weimarer Republik aktuelle Übersetzung von 'glamour', bezog sich zunächst auf den weiblichen Hollywood-Filmstar, das *glamour girl* oder die *magic beauty*. Assoziationen, die sich noch heute aufdrängen, werden gelenkt durch einen Kontext, der sich recht bald über "Hollywood" hinaus auf einen Bereich ausdehnte, der mit dem Stichwort 'Vergnügungsindustrie' umrissen werden kann.²⁰¹ Das Wort ist mit Bedeutungen aufgeladen, von Bildern umstellt. Der Roman zitiert diesen Bedeutungsüberhang, schleppt ihn in Form von aktuellem Text- und Bildmaterial mit und öffnet sich so, mit neusachlicher Geste, zur Handlungszeit, zu populären Medien hin.²⁰² "[...] wenn ich ein Glanz bin, habe ich ein vollständig eignes Telefon, das klingelt, und ich mache: Hallo - so mit gepreßtem Doppelkinn und wahnsinnig gleichgültig wie ein Generaldirektor." (KM 91) Diese Darstellung mutet an wie eine Szene aus einem Hollywoodfilm. "Und sie [die vornehmen Frauen, G.R.] sind ihre eigne Umgebung und knipsen sich an wie elektrische Birnen, niemand kann ran an sie durch die Strahlen." (KM 82) Die Lichtmetaphorik erinnert an filmische Beleuchtungseffekte. Die Glühbirne ist zugleich auch ein beliebter Gegenstand in der Kunst der "Neuen

²⁰⁰ Steinbach, a.a.O., S.6.

²⁰¹ Siegfried Kracauer etwa zitiert 'Glanz' als ein Stichwort der "Neuen Sachlichkeit" und bezeichnet damit zugleich die "Vergnügungsindustrie" Berlins. Siegfried Kracauer: *Die Angestellten*. Frankfurt/M. 1980. (EA 1930) Als Artikelfolge 1929 in der *Frankfurter Zeitung* abgedruckt. Vgl. vor allem Kracauer: Asyl für Obdachlose. - In: *Die Angestellten*, a.a.O., S.91-101. Beschreibungen der Vergnügungspaläste werden bei Kracauer wie auch im *Kunstseidenen Mädchen* ebenso mit dem Glanz in Verbindung gebracht wie Film, Werbung, Schlager usw. Der Kontext 'Vergnügungsindustrie' ließe sich etwa um die Stadt Berlin, die Weimarer Republik, den Amerikanismus dieser Zeit usw. erweitern.

²⁰² "Nicht nur aktuelle Probleme, aktuelle Erscheinungen sind Bestandteil der Texte [*Gilgi, Das kunstseidene Mädchen*, G.R.], mit den faktisch zutreffenden Namen der städtischen Umgebung mit Straßen, Lokalen, Plätzen usw., mit Namen der Politiker, Stars wird eine für Zeitgenossen nachvollziehbare und nachprüfbar Wirklichkeit erstellt. Der Wirklichkeitsaspekt wird aber noch dadurch erhöht, daß Partikel der Realität in den Text hineinmontiert werden. Schlagertexte, Operettenmelodien, Filmtitel, Werbesprüche sprengen die Fiktion und stellen die Verknüpfung mit der faktischen Realität her [...]." Die Romane kommen so der "Selbstverpflichtung" neusachlicher Kunst "an die tatsächliche und aktuelle Wirklichkeit" nach. Rosenstein, *Irmgard Keun*, a.a.O., S.110.

Sachlichkeit".²⁰³ Aus Elementen zeitgenössischer Medien gespeiste Darstellungen im Gefolge des Wortes 'Glanz' formieren sich im *Kunstseidenen Mädchen* zu Bildern eines Lebens "auf der Höhe" (KM 9) der Zeit. Das Wort 'Glanz' steht im Zentrum, die Bilder passieren. Es gibt, statt eines (künstlich herbeigeführten) Bedeutungsmangels, einen Bedeutungsüberfluß. Wie die Beschreibungen von Kleidungsstücken zum Realitätseffekt des Romans beitragen²⁰⁴, so avanciert 'Glanz', als Schnittpunkt in einem weitmaschigen Netz vielfältiger Bezüge und Bedeutungen, zur "Zentralmetapher" (Christa Jordan)²⁰⁵ eines Textes, der sich als Zeitroman zu lesen gibt.

1.2. Muster

Der Roman ist vor der Folie zeitgenössischer soziologischer und sozialphilosophischer Untersuchungen, vor allem von Siegfried Kracauers *Die Angestellten*²⁰⁶ gelesen worden. Die Masse der Angestellten, die sich in der Weimarer Republik vor allem in der "Angestelltenstadt" Berlin als neue gesellschaftliche Schicht gebildet hat, zeichnete sich, so Kracauer, durch eine Diskrepanz zwischen realer Proletarisierung und Mittelstandsideologie aus. Das "überkommene[] Standesgefühl" hinderte "die Mehrzahl seiner Träger an der Erkenntnis ihrer gegenwärtigen Lage [...]." Es vereitelte sowohl die Solidarität untereinander als auch einen "organisatorischen Zusammenschluß mit der

²⁰³ Vgl. in der Malerei Rudolf Dischinger: Elektrokoher (1931). Abb.: *Realismus zwischen Revolution und Machtergreifung 1919-1933*. Ausstellungskatalog Württ. Kunstverein Stuttgart 25.9.-28.11.1971, S.58. Mit Lampe: Käte Hoch: Porträt E.M. (1919), ebda., S.83; Hans Mertens: Kartenspieler (1926), ebda., S.107. In der Photographie Hans Finsler: Glühbirne (vor 1929). Abb.: *Stationen der Moderne. Die bedeutenden Kunstausstellungen des 20. Jahrhunderts in Deutschland*. Berlin (West) 1988, S.254. (Ausstellungskatalog der Berlinischen Galerie im Martin-Gropius-Bau) Vgl. auch Klotz, a.a.O., S.254. Das zitierte Bild erinnert an Hannah Höchs Photomontage: Das schöne Mädchen (1920). Abb.: *Hannah Höch 1989-1978. Ihr Werk, ihr Leben, ihre Freunde*. Berlin (West) 1989, S.164. (Ausstellungskatalog der Berlinischen Galerie im Martin-Gropius-Bau)

²⁰⁴ Vgl. Kapitel I. der vorliegenden Arbeit.

²⁰⁵ Christa Jordan: *Zwischen Zerstreuung und Berausung: die Angestellten in der Erzählprosa am Ende der Weimarer Republik*. Frankfurt/M., Bern, New York, Paris 1988, S.86. (= Studien zur deutschen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts 7)

²⁰⁶ Kracauer, *Die Angestellten*, a.a.O.

Arbeiterschaft [...]."²⁰⁷ Die Freizeitgestaltung der meisten Angestellten glich einer Flucht vor dem Alltag. Die Gesellschaft selbst förderte den "Drang, im Glanz und in der Zerstreuung zu leben", die "Reize des Lebens", den "Similiglanz der gesellschaftlichen Scheinhöhen" seiner "Wirklichkeit" vorzuziehen.²⁰⁸ Der von ihr "gespendete Glanz soll zwar die Angestelltenmassen an die Gesellschaft fesseln, sie jedoch nur gerade so weit erheben, daß sie desto sicherer an dem ihnen zugewiesenen Ort ausharren." Die Mehrheit der Angestellten war, so Kracaers Befund, "geistig obdachlos". In Berlin, der Stadt der ausgesprochenen Angestelltenkultur, wurden eigens für sie Freizeiträume, "Asyle für Obdachlose", geschaffen. "Aus dem Geschäftsbetrieb in den Amüsierbetrieb, ist ihre unausgesprochene Devise."²⁰⁹ Vergleichende Lektüren haben gezeigt, daß Irmgard Keun "ähnliche Aspekte der großstädtischen Massenkultur" wie Kracauer und andere "notiert und wie diese den Verdrängungs- und Zerstreuungs-Mechanismen nachforscht [...]."²¹⁰ Der Roman *Das kunstseidene Mädchen* erzählt von einer Flucht "in die kitschigen und sentimentalen Illusionen, in den Schein und in die Täuschungen der Zerstreuung, des Glanzes", aber auch von "der Utopie von einem besseren Leben."²¹¹ Im Scheitern des Lebensentwurfs der Ich-Erzählerin wird die "Aussichtslosigkeit der um ihre Existenz betrogene (!) junge (!) Frau" unter den herrschenden ökonomischen und sozialen Bedingungen deutlich.²¹²

²⁰⁷ Ebda., S.90. Vgl. auch ebda., S.81-90.

²⁰⁸ Ebda., S.92 u.99. Die Gesellschaft selbst sorgte dafür, daß ihre "Nachfrage nach Kulturbedürfnissen nicht zur Besinnung auf die Wurzeln echter Kultur und damit zu einer Kritik an den Zuständen führe, durch die sie mächtig ist." Ebda., S.92.

²⁰⁹ Ebda., S.93, 91 u.95.

²¹⁰ Rosenstein, *Irmgard Keun*, a.a.O., S.83. Vgl. auch Jordan, a.a.O., S.81ff., und Monika Shafi: "Aber das ist es ja eben, ich habe ja keine Meinesgleichen". Identitätsprozeß und Zeitgeschichte in dem Roman *Das kunstseidene Mädchen* von Irmgard Keun. - In: *Colloquia Germanica* 21, 1988, Heft 4, S.314-325, und Chédin, a.a.O.

²¹¹ Steinbach, a.a.O., S.6.

²¹² Krechel, *Die Zerstörung der kalten Ordnung*, a.a.O., S.107. Als eine zentrale Problematik des Romans ist die "Auseinandersetzung mit den Wirkungen der Kulturindustrie auf ein ungebildetes Bewußtsein" (Jordan, a.a.O., S.107) bzw. das "Aufeinanderprallen eines falschen Bewußtseins mit einer gnadenlosen Wirklichkeit" (Wittmann, *Erfolgschancen eines Gaukelspiels*, a.a.O., S.46) genannt worden.

Der Darstellung einer "Flucht in ein geborgtes und zerstreutes Leben"²¹³ korrespondiert die "zerstreute Schreibweise" (Dietrich Steinbach)²¹⁴ des Romans, eine Schreibweise, die, wie Volker Klotz beobachtet hat, keine "Untergliederung in differenzierte [syntagmatische] Abhängigkeitsverhältnisse"²¹⁵ zuläßt. Für Doris Rosenstein liegt hier einer der Gründe dafür, daß der Text eine "präzise[] Stellungnahme" zur dargestellten Problematik vermissen läßt: "Eine Assoziation entzündet sich an der anderen, es gibt keinen Punkt, von wo aus eine zurückgreifende oder vorausgreifende grundsätzliche Bewertung vorgenommen werden könnte."²¹⁶

Aber es ist gut, daß ich unglücklich bin, denn wenn man glücklich ist, kommt man nicht weiter. Das habe ich gesehen an Lorchen Grünlich, die heiratete den Buchhalter von Gebrüder Grobwind und ist glücklich mit ihm und schäbigen Pfeffer- und Salzmantel und Zweizimmerwohnung und Blumentöpfe mit Ablegern und Sonntags Napfkuchen [...]. Und es gibt Hermeline und Frauen mit Pariser Gedufte und Autos und Geschäfte mit Nachthemden von über hundert Mark und Theaters

²¹³ "Die 'provisorische Existenz' ist nicht nur der Beweggrund aller Romane der Keun, sondern auch eine objektive Signatur der in ihren Büchern dargestellten Zeit." Steinbach, a.a.O., S.5. "Angesichts der aus den Fugen geratenen Gesellschaft [...] gewinnen die Fluchtversuche und Fluchtbewegungen der Ich-Erzählerin, ihre Selbsttäuschungsmanöver eine weitreichende stellvertretende Bedeutung: Es ist die Flucht in ein geborgtes und zerstreutes Leben. Und darin liegt zweifellos ein zeitgeschichtliches Engramm, das dem Roman von Irmgard Keun eingeschrieben ist und eine Grundlinie in die literarische Topographie der Epoche einzeichnet." Ebda., S.6.

²¹⁴ Ebda., S.3.

²¹⁵ Klotz, a.a.O., S.268. Nicht nur auf der Ebene der Fabel dominieren Vereinzelung, Beziehungslosigkeit und Kontaktbruch, sondern diese gesellschaftliche Problematik läßt sich auch an der Syntax des Romans ablesen: "Die reihenden, aufzählenden Kurzsätze [...] isolieren." Die Beziehungen zwischen den Gegenständen zerreißen. Ebda., S.267. Motiviert erscheint diese Erzählweise auch durch die Form des filmischen Tagebuchs. Vgl. Kapitel II und III der vorliegenden Arbeit.

²¹⁶ Rosenstein, *Irmgard Keun*, a.a.O., S.113f. "Das erscheint im Hinblick auf die Konzeption der Romanheldin durchaus angemessen, kann allerdings die Frage provozieren, ob sich die Autorin auf diese Weise nicht einer präzisen Stellungnahme entzieht." Die Verfasserin sieht hier eine "Parallele zur neusachlichen Erzählkonzeption [...], die darauf baut, daß die dargestellten Tatsachen Kraft genug haben, um Konsequenzen für das Handeln freizusetzen, ohne konkrete Handlungsanweisungen oder Botschaften in den Text integrieren zu müssen." Ebda., S.114. Volker Klotz zufolge tendiert neusachliche Kunst dazu, "den gesellschaftlichen Befund 'Verdinglichung' artistisch zu potenzieren, und schwankt so zwischen Kritik und Ontologisierung gesellschaftlicher Verhältnisse. Klotz, a.a.O., S.248. Die "nicht gezogenen Schlußfolgerungen" liest Rosenstein zugleich als Hinweise darauf, daß die Autorin "von einer "bürgerlich-humanistischen Perspektive her die Wirklichkeit angeht." Rosenstein, *Irmgard Keun*, a.a.O., S.117.

mit Samt, da sitzen sie drin - und alles neigt sich und sie atmen Kronen aus sich heraus. Und Verkäufer fallen hin vor Aufregung, wenn sie kommen und doch nichts kaufen. Und sie lächeln Fremdworte richtig, wenn sie welche falsch aussprechen. [...] Und die Servietten von Kellnern hängen bis auf die Erde, wenn sie aus einem Lokal gehn. (KM 81)

Karriere, Glanz oder grauer Alltag und, mit etwas Glück, ein kleines Glück. So erscheint der Glanz noch in Bezug auf das, was er nicht ist. So formieren sich Bilder und Assoziationen auch ohne eine "grundsätzliche Bewertung" (Doris Rosenstein) zu einem Muster. Das "Textmuster" des Romans, "Glanz über trüber Wirklichkeit"²¹⁷, gibt sich durch "Kontrastsetzungen" zu erkennen, "in denen immer wieder die Glitzerwelt von der dürftigen Realität kommentiert wird": "aus dem Glanz des Großstadtlebens [brechen] allmählich unübersehbar die Schatten durch."²¹⁸ Im Roman fällt die Antithese von Glanz und Alltag häufig mit derjenigen von Licht und Dunkelheit zusammen. In Siegfried Kracauers Text wird der Lichtschalter zur Metapher für eine fatale Täuschung: Lichtfluten

werden im Resi papageienbunt durch den Raum geschickt und überspielen das dortige Heidelberger Schloß mit einer Farbenpracht, deren die untergehende Sonne nicht fähig wäre. So sehr gehören sie zu den Bestimmungsmerkmalen dieser Lokale, daß der Gedanke sich aufdrängt, die Lokale seien während des Tages überhaupt nicht vorhanden. Abend für Abend erstehen sie neu. Die eigentliche Macht des Lichts aber ist seine Gegenwart. Es entfremdet die Masse ihres gewohnten Fleisches, es wirft ihr ein Kostüm über, das sie verwandelt. Durch seine geheimen Kräfte wird der Glanz Gehalt, die Zerstreuung Rausch. Wenn der Kellner es ausknipst, scheint freilich der Achtsturentag gleich wieder herein.²¹⁹

Glanz und Achtsturentag erscheinen hier wie Positiv und Negativ, als zwei Seiten desselben; ihre Unterscheidung hängt von der Beleuchtung oder der Belichtung ab. Es bedarf nur der Bedienung des Schalters, und schon legt sich der Glanz über den Alltag. Eine unheimliche Totalität, vermag er die ganze Oberfläche zu überziehen. Dank der geheimen Kräfte des Lichts - Effekt einer Technik - kann sich der Glanz als Wesen ausgeben, stellt die technisch erzeugte "Farbenpracht" mühelos die Farbeffekte der untergehenden Sonne in den Schatten. Die Täuschung

²¹⁷ Oberembt, a.a.O., S.225.

²¹⁸ Rosenstein, *Irmgard Keun*, a.a.O., S.68 u. 65.

²¹⁹ Kracauer, *Die Angestellten*, a.a.O., S.98.

ist perfekt. Doch ein Schalterdruck genügt, und die ganze Pracht verschwindet ebenso schnell, wie sie entstand. Der Glanz hat keine Vergangenheit, wie die Masse der Angestellten ist er geschichtslos²²⁰, Abend für Abend entsteht er neu. Sein Licht ist reine, oberflächliche Gegenwart, Schein. Zugleich pervertieren die künstlichen Lichtfluten das aufklärerische Ziel, zu Erkenntnis und Freiheit zu gelangen: "Das Licht blendet eher, als daß es erhellte, und vielleicht dient die Fülle des Lichts, die sich neuerdings über unsere Großstädte ergießt, nicht zuletzt einer Vermehrung der Dunkelheit."²²¹ Der Bezug auf die Lichtmetaphysik ist unübersehbar.²²²

Ihre metaphysische Grundlegung erfährt die Lichtmetapher in der Philosophie Platons.²²³ Platon²²⁴ unterscheidet zwischen der Welt des Sichtbaren und der Welt des Einsehbaren. Die sichtbaren Erscheinungen, die Einzeldinge, sind

²²⁰ Vgl. etwa Kracauers Vergleich des Lebens vieler Angestellter mit der Wasserkunst im Luna-park: "Aus seiner Dürftigkeit rettet es sich in die Zerstreuung, läßt sich bengalisch beleuchten und löst sich, seines Ursprungs uneingedenk, in der nächtlichen Leere auf." Ebda., S.101.

²²¹ Ebda., S.93.

²²² Der Gebrauch des Terminus 'Lichtmetaphysik' "innerhalb der philosophischen und religionsgeschichtlichen Forschung ist kontrovers. Ohne eine Definition festlegen zu wollen, kann jedoch so viel gesagt werden, daß Lichtmetaphysik durch die vielfältige Lichtterminologie eine Aussage über das *Sein* des Ausgesagten zu machen versucht, z.B.: der Grund und Ursprung alles Seienden *ist* 'wahres', 'eigentliches' Licht, dessen 'Bild' das sinnenfällige Licht ist - nicht umgekehrt. Von diesem ursprünglich transzendenten Licht her ist Seiendes selbst lichthaft und deshalb einsichtig; ihm ontologisch entsprechend ist die apriorisch-lichthafte und lictende Struktur des erkennenden Geistes zugeordnet. Intelligibles 'Licht' ist also nie gleich einem unverbindlichen Bild in der Sprache beliebig austauschbar. - Der Aussage der L[ichtmetaphorik] am nächsten kommt der Sinn von Licht als einer 'absoluten Metapher'. Diese läßt sich nicht in reine Begrifflichkeit auflösen; das durch sie Benannte ist begrifflich lediglich ausgrenzbar, ohne zwar in sich selbst irrational zu sein. Die Struktur der absoluten Metapher 'Licht' ist selbst metaphysisch oder ontologisch: Das apriorische Sein des Lichtes nämlich ist Grund dafür, daß das sinnenfällige Licht in der Sprache als Metapher für seinen eigenen metaphysischen Grund erscheinen kann. Die so verstandene absolute Metapher steht als einzig sachadäquate Aussage jenseits der Gleichung von übertragener und uneigentlicher Rede." W. Beierwaltes: Lichtmetaphysik. - In: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd.5. Hrsg. Joachim Ritter und Karlfried Gründer. Basel, Stuttgart 1980, Sp.289.

²²³ Vgl. W. Beierwaltes: Licht. - In: Ebda., Sp.282-289, hier Sp.282. Der philosophische Sinn von Licht: "Klarheit", "Helle" ist von der symbolischen Funktion der Licht-Termini in der Dichtung abzugrenzen. Ebda.

²²⁴ Platon: *Der Staat. Über das Gerechte*. Übertragen von Rudolf Rufener. Zürich (Artemis) 1950. Der Übertragung ist die Textausgabe von Emile Chambry (société d'édition des Belles Lettres, Paris 1943 und 1946) zugrunde gelegt. Zitiert wird nach den Abschnitten sowie den Seitenzahlen der Artemis-Ausgabe.

Abbilder der einsehbaren Urbilder (Ideen).²²⁵ Was und daß die Dinge sind, verdanken sie der Teilhabe an den Ideen. Dieses Verhältnis von Abbild und Urbild wird auch als eines von Schein und Sein benannt.²²⁶ Im Sonnengleichnis setzt Platon die Idee des Guten in Analogie zur Sonne. Ihr Licht ermöglicht dem Sinn des Sehens das Sehen und dem Sichtbaren das Gesehenwerden. Im Bereich des Einsehbaren ist es das Gute, das "dem Erkannten Wahrheit verleiht und dem Erkennenden das Vermögen (des Erkennens) gibt [...]."²²⁷ Die Idee des Guten ist zu denken als "Ursache des Wissens und der Wahrheit, die wir erkennen." Jenseits der Ideen und doch in ihnen gegenwärtig, ist sie das, "was allem Licht verleiht"²²⁸, ist Grund alles Seienden. Im Höhlengleichnis ist die Höhle, als Ort der Dunkelheit, Metapher für Unwissenheit und Schein.²²⁹ Dem Aufstieg ans Tageslicht entspricht der Aufstieg "ans Licht" der Erkenntnis (Erleuchtung), zum wirklichen Sein. Wenn einer der in der Schattenwelt Gefangenen hinauf "ans Licht käme, hätte er doch die Augen voll Glanz und vermöchte auch rein gar nichts von dem zu sehen, was man ihm nun als das Wahre bezeichnete?"²³⁰ Erst nach und nach vermögen die Augen den Glanz der Sonne, vermag das Denken den Glanz des wahren Lichts zu ertragen.

Eine Analogie der Höhle zu Kracauers Darstellung der "Obdachlosenasyile" läßt sich herstellen: Statt ans wahre Licht hinauf führt man die Massen, um ihnen Umkehr und Erkenntnis ihrer Lage zu verwehren, in eine noch tiefer gelegene

²²⁵ Es gibt "vieles Schöne" und "vieles Gute", das unterschieden werden kann. "Und auch ein Schönes selbst und ein Gutes selbst" gibt es; "und so setzen wir bei allem, was wir vorhin als Vieles gesetzt haben, auch wiederum eine einzige Urgestalt (Idee) von jeglichem an, da sie ja einheitlich ist, und sprechen jegliches als *das* an, *was* es ist." "Und von dem ersteren sagten wir, es sei sichtbar, aber nicht einsehbar; während die Ideen eingesehen, aber nicht gesehen werden." Ebda., 507b; S.344f. Der Bereich der Ideen ist das vollkommen Wahre, "jenes Sein, das immer ist und keinem Wandel durch Werden und Vergehen unterworfen wird." Ebda., 485b; S.309.

²²⁶ "[...] wer nicht imstande ist, die Idee des Guten [...] nicht nach dem Schein, sondern nach dem Sein durchzuführen und durch alles das mit einer unfehlbaren Vernunft durchkommt, [der kennt] weder das Gute selbst noch sonst irgendein Gutes wissentlich [...]. Und wenn er irgendwie ein Abbild davon erfaßt, so erfasse er es mit dem Meinen, nicht mit dem Wissen." Ebda., 534c; S.384.

²²⁷ Vgl. ebda., 507e-508e; S.346f. Zitate 508e; S.347.

²²⁸ Ebda., 540a; S.393.

²²⁹ "Die durch das Gesicht uns erscheinende Region setze dem Wohnen im Gefängnis und das Licht des Feuers in ihr der Kraft der Sonne gleich." Ebda., 517a-d; S.357.

²³⁰ Ebda., 515d-516a; S.355.

Höhle hinab. Diese ist so kunstvoll ausgeleuchtet, daß die "Gefangenen" den Abstieg für einen Aufstieg und die ihnen dort dargebotenen Abbilder für wirklicher halten als die Gegenstände der alltäglichen Schattenwelt. Geblendet sind sie nicht vom Glanz des wirklichen Seins, sondern vom Schein, vom "Similiglanz" der Massenkultur. Könnte also in der Klage darüber, daß die Lichtfluten im Resi die Farbeffekte der untergehenden Sonne in den Schatten stellen, nicht auch eine Trauer über den Untergang der Platonischen Sonne mitgelesen werden? War das göttliche Licht Platons noch Medium der Erkenntnis, so ist nun eine vom Kellner bediente technische Apparatur Medium der Täuschung.²³¹ Statt daß der Schatten- oder Scheinwelt durch vernünftige Illumination der Anschluß an die Ideen, an das wahre Sein ermöglicht würde, wird sie durch unvernünftige Illumination nur noch tiefer in die Dunkelheit getrieben. Die "Fülle des [künstlichen, G.R.] Lichts" dient "einer Vermehrung der Dunkelheit."²³² Kracauer mißt die Angestelltenkultur an einer philosophischen Norm, nach der Licht und Sehen einerseits, Idee und Erkenntnis andererseits metaphorisch miteinander verknüpft sind. Im Zuge der Perversion dieser Norm werden dann die Begriffe 'Glanz' und 'Schein', sofern ihnen die Idee eines wahren, unverfälschten Seins entgegengesetzt ist, synonym und im Sinn von '(Ver-)Blendung', 'Täuschung' oder 'Entfremdung' verwendet.²³³ Kracauer verortet den 'Glanz' auch innerhalb eines ebenfalls hierarchisch organisierten Systems, in dem Kunst und Massenkultur mit den jeweiligen an sie gekoppelten Rezeptionsweisen einander gegenüberstehen: Gehalt und Sammlung einerseits, Glanz und Zerstreuung

²³¹ Offensichtlicher noch ist die Parallele zwischen der optischen Täuschung, der Höhlenbewohner und Kinobesucher unterliegen. Die Lichtquelle (Feuer oder Filmprojektor) im Rücken, sehen sie, gefesselt in Richtung (Lein-)Wand blickend, bewegte Schatten, die sie für wahre Bilder halten mögen.

²³² Kracauer, *Die Angestellten*, a.a.O., S.93.

²³³ Für Platon gibt es Blendung sowohl beim Aufstieg durch den Glanz des Sonnenlichts bzw. des Lichts der Ideen als auch bei der Rückkehr durch die Dunkelheit der Schattenwelt. Vgl. Platon, a.a.O., 516e-517a; S.356f.

andererseits.²³⁴ Seine Kunstauffassung steht demnach in einer Tradition, die in Deutschland zuletzt einstimmig der theoretische Realismus vertreten hatte: Der realistische Roman sollte, als ein geschlossenes, von allem Unwesentlichen gereinigtes Spiegelbild der Zeit, das "Wesen" der Realität treffen.²³⁵

Nicht nur die Kontrastsetzungen im *Kunstseidenen Mädchen* also "fordern den Leser zu Schlußfolgerungen auf, die der Hauptfigur selbst vorenthalten sind."²³⁶ Die Techniken der Wiederholung und Antithese verknüpfen sich mit textexternen Aufforderungen²³⁷ zu Deutungen. Im Begriff 'Glanz' sind

²³⁴ "Nichts kennzeichnet so sehr dieses Leben [der meisten Angestellten G.R.], das nur in eingeschränktem Sinne Leben heißen darf, als die Art und Weise, in der ihm das Höhere erscheint. Es ist ihm nicht Gehalt, sondern Glanz. Es ergibt sich ihm nicht durch Sammlung, sondern in der Zerstreuung." Kracauer, *Die Angestellten*, a.a.O., S.91. "Die Wirklichkeit ist eine Konstruktion. Gewiß muß das Leben beobachtet werden, damit sie erstehe. Keineswegs jedoch ist sie in der mehr oder minder zufälligen Beobachtungsfolge der Reportage enthalten, vielmehr steckt sie einzig und allein in dem Mosaik, das aus den einzelnen Beobachtungen auf Grund der Erkenntnis ihres Gehalts zusammengestiftet wird. Die Reportage photographiert das Leben; ein solches Mosaik wäre sein Bild." Ebda., S.16. Für Kracauer, für den die Reportage ein typisch neusachliches Genre darstellt, ist es Kennzeichen der "Neuen Sachlichkeit" überhaupt, "daß sie eine Fassade ist, die nichts verbirgt, daß sie sich nicht der Tiefe abringt, sondern sie vortäuscht." Ebda., S.96.

²³⁵ Vgl. *Theorie des bürgerlichen Realismus. Eine Textsammlung*. Hrsg. Gerhard Plumpe. Stuttgart 1985. Der Literatur wurde die Funktion zugeschrieben, der "erfahrenen Kontingenz der modernen Welt eine anschaulich gesicherte und zugleich realitätshaltige Sinnstruktur entgegen[zu]stellen [...]." Gerhard Plumpe: Einleitung. - In: Ebda., S.9-40, hier S.24. Der Sozialistische Realismus hat später auf dieses Programm zurückgegriffen. Vgl. *Die Expressionsismusdebatte. Materialien zu einer marxistischen Realismuskonzeption*. Hrsg. Hans-Jürgen Schmitt. Frankfurt/M. 1973. Zur "Tradition der Wesensschau" in der (west)deutschen Germanistik vgl. *Methodendiskussion. Arbeitsbuch zur Literaturwissenschaft*, Bd.2: Hermeneutik/Marxismus. Hrsg. Jürgen Hauff u.a. Frankfurt/M.1972, S.34-42. Der Fotografie wurde vom theoretischen Realismus auf Grund ihrer Kontingenz der Kunstcharakter abgesprochen. Vgl. Plumpe, in *Theorie des bürgerlichen Realismus*, a.a.O., S.18f. Kracauers Kritik der Reportage zielt entsprechend auf das 'Photographische', Zufällige an ihr (vgl. oben, Fußnote 234). Walter Benjamin hat indes darauf hingewiesen, daß die modernen Reproduktionstechniken der Kunst nicht äußerlich sind. Mit den neuen Medien Photographie und Film wird nicht nur die alte Dichotomie von Original und Kopie, sondern auch der traditionelle Kunstbegriff mit den an ihn gebundenen Rezeptionsweisen untauglich. Vgl. Benjamin, *Das Kunstwerk*, a.a.O. Mit dem Eindringen des Films in den Bereich der Buchkultur wurde aus dem einheitlichen theoretischen Konzept des Realismus eine kontroverse Debatte, die nicht nur zu einer Erweiterung des Literaturbegriffs, sondern auch zu einer Infragestellung des Realitätsbegriffs selbst führte. Vgl. Anton Kaes, in *Kino-Debatte*, a.a.O., S.24-34.

²³⁶ Rosenstein, *Irmgard Keun*, a.a.O., S.68.

²³⁷ "Mit textexternen (meist mit textinternen kombinierten) Aufforderungen haben wir es zu tun, wenn ein Textelement kulturell überlieferte Bedeutungen zitiert [...]." Kurz, a.a.O., S.77.

philosophische und ästhetische Konnotationen präsent, die zusammen mit einigen soziologischen Texten die Lektüre steuern. Alles in allem wird es möglich, die Erzählerin als Repräsentantin einer gesellschaftlichen Verblendung zu begreifen.²³⁸ Die Setzung des zentralen Unterschieds von Glanz und Alltag ist gleichermaßen Grund für den

[s]tändig wiederkehrende[n] Anstoß [...], ein 'Glanz' (glamour) werden zu wollen. Ein Glanz, entweder im gesellschaftlichen Leben oder im Film selber - was nach ihrer zeitgenössisch durchaus begründeten Auffassung fast identisch ist.²³⁹

Vor dieser dualen Anordnung verspricht 'Glanz' alles: Luxus, Achtung, Selbstbewußtsein, Zugehörigkeit, Liebe. "Ich könnte ja ein Glanz werden, aber wenn ich das nur erst für ihn mal würde." (KM 196f.)

Ich werde ein Glanz, und was ich dann mache, ist richtig - nie mehr brauch ich mich in acht nehmen und nicht mehr meine Worte ausrechnen und meine Vorhabungen ausrechnen - einfach betrunken sein - nichts kann mir mehr passieren an Verlust und Verachtung, denn ich bin ein Glanz. (KM 46)

So verheißt der Glanz lückenloses Glück, ein Leben ohne Verlust. Wie bei "einem Symbol" kann dann "gar nichts passieren." (KM 106) Im Unterschied zur Szene im Romanischen Café täuscht sich oder wird getäuscht, so scheint es, nur die Erzählerin. Der Leser indes versteht. Er vermag, in kritischer Distanz, das Ganze zu überblicken und gegebenenfalls um eine explizite Stellungnahme zu ergänzen.

Der Roman setzt allerdings durchaus facettenreiche Darstellungen von Alltag und Vergnügen ins Bild. Armut, Hunger, Arbeitslosigkeit, Obdachlosigkeit und Prostitution sind bereits in den Schilderungen der "mittleren Stadt" im ersten Teil und besonders in den Beschreibungen Berlins enthalten. Und erhält nicht im

²³⁸ Vgl. aber Christa Jordan, die befand, daß im *Kunstseidenen Mädchen* der "bei Kracauer entscheidende Massen aspekt [...] zu kurz" kommt, daß es Keun nicht gelingt, Doris' Streben nach dem 'Glanz' in einen "kausalen Zusammenhang" mit der "gesamtgesellschaftlichen Blendung" zu bringen, und daß es ihr "an der analytischen Erkenntnis wie an der Subtilität der Metaphorik Kracauers mangelt." Jordan, a.a.O., S.82 u. 90.

²³⁹ Klotz, a.a.O., S.261f.

dritten Teil, wenn sich Doris in den Mittelstandsbürger Ernst verliebt, der häusliche Alltag seinen eigenen Glanz? Das Bild "die Servietten von Kellnern hängen bis auf die Erde" ruft Assoziationen an experimentelle Filme wach, in denen die Dinge ein Eigenleben erhalten und unabhängig vom Menschen agieren. Im Unterschied zum klassischen Hollywood-Tonfilm wirken solche Filme, die auf die Technik des Mediums aufmerksam machen, illusionsbrechend.²⁴⁰ Und was ist los, wenn sich die stets um ihre Schönheit besorgte Erzählerin dazu hinreißen läßt, sich in die glanzvolle Rolle eines Generaldirektors zu imaginieren, zwar mit "vollständig eigenem Telefon", aber eben auch mit "gepreßtem Doppelkinn"? Drohen derlei Schattierungen hinter der einen Differenz zu verschwinden? Legt sich das Textmuster über solche Unterschiede, wie der Glanz sich über die Erkenntnis der gesellschaftlichen Wirklichkeit legt? Damit würde der Roman ungeachtet seiner kritischen Implikationen und der zerstreuten Schreibweise selbst eine Totalität etablieren.

2. Schwarze Kunst

2.1. *Magic beauty*

Und ich stand auf der Toilette neben ihr, und wir sahen zusammen in den Spiegel - [...] ich sah neben ihr so schwer verdient aus. [...] Es muß interessant sein für einen Mann, sie ["die blonde Strahlenfrau" (KM 49)] zu küssen, weil sie so eine Frau ist, bei der man vorher nicht wissen kann wie sie ist. Bei mir weiß man es. Ich hätte ihr furchtbar gern gesagt, daß ich sie so schön und so wie eine gesungene Nacht finde, aber dann hätte sie vielleicht gedacht, ich bin schwul, und das wäre falsch gewesen. (KM 47f.)

Im Spiegel erscheinen *pars pro toto* Glanz und Nichtglanz, personifiziert. Schon zuvor, am Nebentisch des Lokals, erschien die Strahlenfrau der Erzählerin

²⁴⁰ Der klassische Hollywood-Film vermeidet zugunsten der Transparenz zum fiktionalen Geschehen Hinweise auf die technischen Mittel des Mediums und also auf sich selbst als Gefilmtes. Vgl. Paech, a.a.O., S.169f. Vgl. Kapitel III. der vorliegenden Arbeit.

Doris äußerst begehrenswert (vgl. KM 47), der gemeinsame Blick in den Spiegel aber wird zum entscheidenden Augenblick. "[...] ich sah neben ihr so schwer verdient aus." Doris weidet sich am Anblick eines Bildes von makelloser Schönheit, und sie sieht sich mit der Unvollkommenheit des eigenen Abbildes konfrontiert. Im Vergleich mit der anderen fehlt ihr etwas, offensichtlich. In der Erscheinung der *magic beauty* indes liegt etwas verborgen. Diese wäre, gerade weil man(n) (noch) nicht weiß, wie sie "ist", eine ideale Projektionsfläche für Phantasien. Das "Vorher" signalisiert, daß dieses Wesen potentiell verfügbar ist. "Nachher" wird man(n) wissen können. Das Rätsel, das dieses Bild vom Glanz aufgibt, gibt also schon das Versprechen seiner Auflösung mit. Im männlichen Blick auf die Gestalt der Frau fallen erotisches "Interesse" und der Wunsch zu besitzen zusammen²⁴¹, gesteuert vom Drang, das Rätsel zu lösen, von der Aussicht auf Erkenntnis. So gesehen, hat der Glanz etwas mit dem Symbol und haben seine Liebhaber etwas mit dem Hermeneutiker gemeinsam.

Interessanterweise folgt dem vergleichenden Blick nicht der identifikatorische Wunsch, den Unterschied aufzuheben, heißt es hier nicht ein weiteres Mal: "Ein Glanz" - also (wie) die andere - "will ich werden". Die Ausstrahlung der anderen gibt statt dessen den Impuls für einen anderen Vergleich. Wie könnte man sich eine gesungene Nacht vorstellen? Kann man sie küssen? Dieses Bild verläßt nicht nur die "ausgefahrenen Assoziationsgeleise[...]", in denen das Vergnügen an den Produkten der Kulturindustrie sich bewegen soll.²⁴² Das literarische Bild spricht von der Auflösung des visuellen Bildes. Es läßt sich auf keinen empirischen Gegenstand mehr beziehen, es verläßt den Bereich des Gestalthaften. Dennoch ist da nicht nichts.²⁴³ Das Bild der gesungenen Nacht verweigert sich

²⁴¹ Über den männlichen Blick auf die weibliche Gestalt, die ihm als Abbild präsentiert wird, ist diese potentiell zu haben. Vgl. Mulvey, a.a.O., besonders S.36 u. 39. Vgl. Kapitel III. der vorliegenden Arbeit.

²⁴² Max Horkheimer und Theodor W. Adorno: Kulturindustrie. Aufklärung als Massenbetrug. - In: Dies: *Dialektik der Aufklärung*. Frankfurt/M. 1984, S.108-150, hier S.123. (EA 1947)

²⁴³ Man kann sich zwar vieles darunter vorstellen. Ohne konturiertes Referenzobjekt und Rahmen aber gibt es keine verbindlichen Anhaltspunkte für eine visuelle Vorstellung oder eine Übertragung in ein visuelles Medium. Die Umsetzung in ein abstraktes Bild böte sich an. Doch könnte man dann sagen: dieses Bild sieht aus wie eine gesungene Nacht? Der Vergleich markiert einen Bruch zwischen visuellem und literarischem Bild, zwischen Bild und Schrift.

Identifikations- und Aneignungswünschen. Es ist nicht zu haben. Doris "findet" die blonde Strahlenfrau, ohne sie (gefunden) zu haben.

Gleichzeitig wechselt der Text, mit einer Ausnahme, zur grammatischen Form des Konjunktivs. Warum wäre "ich bin schwul" falsch gewesen? Weil es richtig hätte "lesbisch" heißen müssen? Oder weil die Erzählerin zuvor den "männlichen" Blick übernommen und so eine heterosexuelle männliche Position eingenommen haben könnte? Der Vergleich gibt, um in der Schienenmetapher zu bleiben, eine Entgleisung zu lesen. Die Sehnsucht, die sich zunächst an die Gestalt des *glamour girl* heftet, bleibt dort nicht haften. Sie kommt vom von der Massenkultur gebahnten Wege ab, übersteigt das Dargebotene und artikuliert sich in einem Bild, das, unkörperlich, ungreifbar, die Ebene der Repräsentation, des Sichtbaren verläßt. Damit aber werden Adjektive wie 'lesbisch', 'schwul' oder 'heterosexuell' falsch, sofern sie an das Körperliche gebundene Begehrenspositionen bezeichnen. Von der Zerstreuung des ganzen Bildes sind auch die zuvor virulenten Spiegelrelationen betroffen. Waren diese konstitutiv für das Bild der Erzählerin von sich selbst als schwer verdienter Nicht-Glanz, wäre nun, so ihre Sehnsucht in einer gesungenen Nacht sich verliert, jedes "ich bin", das eine geschlossene Identität²⁴⁴ behauptet, falsch gewesen. Etwa auch: "Ich bin kein Glanz." Vielleicht wäre "ich bin zerstreut" nicht falsch gewesen.

Schön wie. Die Assoziation hält einen Bezug zur faszinierenden Erscheinung der *magic beauty* aufrecht, deren Auflösung sie betreibt. Die Sehnsucht, der die Wörter "sie ist schön" nicht genügen, ist erfinderisch. Auf der Suche nach dem Glanz "findet" sie, ohne zum Glanz gefunden zu haben, dafür ein Bild. Für den Glanz und dafür, daß der Glanz, daß das, wonach die Sehnsucht

²⁴⁴ Ein solches geschlossenes Bild muß, als nachträglicher Effekt von Spiegelrelationen, immer imaginär, illusionär sein. Vgl. Jacques Lacan: Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion - wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint. - In: Ders.: *Schriften I*. Hrsg. Norbert Haas. Weinheim, Berlin ³1991, S.61-70.

sucht, nicht gefunden werden kann.²⁴⁵ Es entzieht sich auch dem begrifflichen Zugriff. Man kann es nur assoziieren, ihm ein "Wie" und ein Bild anfügen. Schön "wie eine gesungene Nacht" ist ein melancholisches Bild. Statt symbolische Tiefe zu geben, die zu einem Ganzen hin deutend ergänzt werden will, enthält es Spuren eines uneinholbaren Verlusts.²⁴⁶ Mitten im Strahlenglanz wird es dunkel.

Mitten im Dunkeln wird es hell. Eine Nacht, beleuchtet von einem Adjektiv. Wenn das Bild einer gesungenen Nacht glänzt, dann hat das nichts mit (künstlicher oder natürlicher) Illumination zu tun. Der Vergleich zerstreut die Opposition von Glanz und Nicht-Glanz, er unterbricht die metaphysischen Oppositionen von Licht und Schatten, von Bild und Abbild. Die "geheimen Kräfte des Lichts" (Siegfried Kracauer) speisen sich aus der Anordnung der Wörter; Quelle dieses Lichts, Lichtschalter ist das Medium, ist die Schrift. Der Glanz hat etwas mit der Sprache, mit der Schrift zu tun. 'Glamour' ist abgeleitet von Sprache und von Magie, von Schwarzer Kunst. "**Glamour** magic, spell; magic beauty; alteration of **grammar** with the sense of **gramarye** [Zauberei, schwarze Kunst] veraltet für *grammar*, learning; (arch.) occult learning, magic."²⁴⁷ Was nun könnten Glanz, Schrift und Magie miteinander zu tun haben?

²⁴⁵ Diese Sehnsucht könnte insofern im Sinne eines Begehrens verstanden werden, das, als sprachbedingtes, nicht wirklich ankommen kann, da ihm der nicht gutzumachende Seinsmangel des Menschen vorausgeht. Vgl. Jacques Lacan: Die Bedeutung des Phallus. - In: Ders.: *Schriften II*. Hrsg. Norbert Haas. Weinheim, Berlin ³1991, S.119-132. Vgl. dazu auch unten, S.95. Ein Begehren, das, "weil es notwendig durch die Kette der Signifikanten geht", an empirische Objekte gebunden ist, das begehrte Objekt aber auch übersteigt und, als unmögliches, 'reines' Begehren (Lacan) noch hinter das drängt, "was als Rest des Symbolischen [...] abfällt" (S.72), artikuliert sich etwa in Kleists *Penthesilea* in der Auflösung des Bildes von Achill (vgl. S.69) und im unmöglichen Wunsch Penthesileas, den Ossa auf den Ida zu wälzen (vgl. S.71). Marianne Schuller: Den "Übersichtigkeiten" das Wort geredet. Oder: 'Verrückte Rede'? Zu Kleists *Penthesilea*. - In: *Theorie - Geschlecht - Fiktion*. Hrsg. Nathalie Amstutz und Martina Kuoni. Basel, Frankfurt/M. 1994, S.61-73.

²⁴⁶ Zur Melancholie vgl. Sigmund Freud: Trauer und Melancholie. - In: *Freud-Studienausgabe*, Bd.3. Hrsg. Alexander Mitscherlich u.a., Frankfurt/M. 1975, S.193-212, und Marianne Schuller: Zum Abschied. Versuch über eine politische Kategorie. - In: *Universitas - Zeitschrift für interdisziplinäre Wissenschaft*, 1994, Heft 12, S.1151-1163.

²⁴⁷ *The concise Oxford Dictionary of English Etymology*. Ed. T.F. Hoad. Oxford, New York 1986. Für den Hinweis danke ich Claudia Reiche: "Think pink and the world is rosy-red". Versuch einer Lektüre zwischen den Bildern des Films "Funny Face" von Stanley Donen. - In: *Ikonen des Begehrens. Bildsprachen der männlichen und weiblichen Homosexualität in Literatur und Kunst*. Hrsg. Gerhard Härle, Wolfgang Popp und Annette Runte. Stuttgart 1997, S.191-216, hier S.193.

Die Glanzfrauen, so heißt es im Text, "knipsen sich an wie elektrische Birnen, niemand kann ran an sie durch die Strahlen." (KM 82) Wie durch Zauberei verstellen Medieneffekte auf den Filmleinwänden, den Toiletten und in den Straßen der Großstädte den Zugang zur Schaltstelle, zu ihren medialen Konstruktionsbedingungen. Es entsteht der Eindruck, daß diese Erscheinungen am "Kulturhimmel"²⁴⁸ ihre eigene Lichtquelle sind. Der Glanz legt sich wie ein Film über die für sein Erscheinen konstitutiven Schalt- und Schnittstellen. Wer zaubert, etwa mit Hilfe einer Zauberformel, kann etwas erscheinen oder verschwinden lassen. Oder etwas erscheinen und (etwas anderes) verschwinden lassen (Eskamotage). Die Einheit des Films stellt sich über die in der Geschwindigkeit unsichtbaren Schnittstellen, die schwarzen Balken zwischen den Bildern, her. Sie beruht auf optischen Täuschungen.²⁴⁹ Das Kino ist Max Horkheimer und Theodor W. Adorno zufolge Teil einer kommerziellen Massenkultur, deren Totalität in der Wiederholung des immer gleichen Schemas von kalkulierter Gleichförmigkeit besteht. "Die ganze Welt wird durch das Filter der Kulturindustrie geleitet. [...] Das Leben soll der Tendenz nach vom Tonfilm nicht mehr sich unterscheiden lassen."²⁵⁰ In ihren Produkten, die alle dem gleichen Geschmack unterwerfen, manifestiert sich die Regression einer vom Denken als von Negation "befreiten",

²⁴⁸ "Die Gewaltigen der Kulturagenturen haben längst den objektiven Geist saniert und rationalisiert. Es ist, als hätte eine allgegenwärtige Instanz das Material gesichtet und den maßgebenden Katalog der kulturellen Güter aufgestellt, der die lieferbaren Serien bündig aufführt. Die Ideen sind an den Kulturhimmel geschrieben, in dem sie bei Platon schon gezählt, ja Zahlen selbst, unvermehrbar und unveränderlich beschlossen waren." Horkheimer und Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, a.a.O., S.121.

²⁴⁹ Die Illusion einer kontinuierlichen Bewegung verdankt sich der "Nachbildwirkung" des menschlichen Auges: 24 in sich noch einmal gebrochene Einzelbilder pro Sekunde verschmelzen im Gehirn. Vgl. Monaco, a.a.O., S.85. Die medialen Bedingungen des Bildes und das Material bleiben dem Blick entzogen. Stärker noch als der Stummfilm zeichnet sich der klassische Tonfilm durch eine solche imaginäre Einheit aus. Vgl. Paech, a.a.O., S.167-172.

²⁵⁰ Horkheimer und Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, a.a.O., S.113. Bezweckt ist die Abschaffung des denkenden Subjekts, mithin die "Apologie der Gesellschaft". Vgl. ebda., S.130.

zum reinen Positivismus verkommenen Aufklärung.²⁵¹ In einem solchen geschlossenen System fehlte das Fehlen.²⁵²

Von einer Differenz zwischen der Fülle der Präsenz und einem uneinholbaren Mangel spricht Sigmund Freud: Der "gewisse[] 'Glanz auf der Nase'", den einer seiner Klienten "zur fetischistischen Bedingung erhoben hatte", repräsentiert etwas, das in der Form nie existiert hat. Der Fetisch tritt wie ein Denkmal an die Stelle eines Fehlens. Seine Funktion besteht darin, eine Lücke zu schließen, deren Wahrnehmung verleugnet wird.²⁵³ Der Fetisch ist eigentlich ein "mit magischer Kraft erfüllter Gegenstand; Götze[nbild]". Das Wort ist abgeleitet aus *port. feitiço* "Zauber[mittel]", das eigentlich ein "[Nach]gemachtes, künstlich Zurechtgemachtes" bedeutet.²⁵⁴ Magie bringt, wie der Fetisch, in Erinnerung, daß es etwas gibt, das sich der Ordnung des Rationalen entzieht. Zugleich ist sie eine Form der Domestizierung dieses Anderen, Fremden, das sie, zurechtgemacht, in die bekannte Ordnung herüberzieht. So gesehen, wäre Magie eine Schnittstelle zwischen dem Bekannten und dem Fremden. Frauen, die "ein Glanz" sind, "lächeln Fremdworte richtig, wenn sie welche falsch aussprechen." (KM 81) Der Glanz glättet Unstimmiges, überstrahlt die Widerständigkeit, die Unverfügbarkeit des Fremden. Doch, wie die Schrift zu lesen gibt, es bleibt ein Rest. Etwas

²⁵¹ Ebda. "Negation" wäre das Negative, das Andere des Positiven, der Rationalität, des Systems dieser Aufklärung. Vgl. dazu auch Horkheimer und Adorno: Begriff der Aufklärung. - In: Dies., *Dialektik der Aufklärung*, a.a.O., S.7-41.

²⁵² Die Argumentation differenziert ihrerseits kaum. Wenn alle Produkte und Produktionsformen der Massenkultur ungeachtet der Unterschiede etwa zwischen den Medien, dem Stichwort 'Kulturindustrie' unterworfen werden, wenn ungeachtet aller Unterschiede zwischen Filmproduktionen und Genres "Film" implizit mit "Hollywood" identisch gesetzt wird, stellt der Text selbst die Geschlossenheit her, die er anprangert.

²⁵³ Auch der 'Glanz' bei Freuds Klienten war ein Fremdwort: "Der aus den ersten Kinderzeiten stammende Fetisch war [...] englisch zu lesen, der 'Glanz auf der Nase' war eigentlich ein 'Blick auf die Nase' (*glance* = Blick), die Nase war also der Fetisch, dem er übrigens nach seinem Belieben jenes besondere Glanzlicht verlieh, das andere nicht wahrnehmen konnten." Freud: Fetischismus. - In: *Freud-Studienausgabe*, Bd. 3, a.a.O., S.379-388, hier S.383. Das Kind hat den "Glauben an den Phallus des Weibes [...] bewahrt, aber auch aufgegeben. [...] Etwas anderes ist an seine Stelle getreten, ist sozusagen zu seinem Ersatz ernannt worden und ist nun der Erbe des Interesses, das sich dem früheren zugewendet hatte. Dies Interesse erfährt aber noch eine außerordentliche Steigerung, weil der Abscheu vor der Kastration sich in der Schaffung dieses Ersatzes ein Denkmal gesetzt hat." Ebda., S.385.

²⁵⁴ Vgl. Duden, Bd.7: *Das Herkunftswörterbuch. Etymologie der deutschen Sprache*. Mannheim, Wien, Zürich 1989, 'Glanz'.

entzieht sich der Aneignung, etwas geht nicht auf zwischen richtig und falsch, fremd und vertraut. Es paßt nicht ganz. Und der Vergleich der blonden Strahlenfrau mit einer gesungenen Nacht? Er präsentiert ein Bild vom Glanz als einem Fetisch, und er gibt ein Bild vom Glanz, in dem dieser Mangel aufscheint. Die Schrift gibt ein Bild und verwandelt es, wie durch Zauberei, in ein anderes Bild. Sucht, ins Symbolische der Sprache ein Unverfügbares hereinzuholen, ohne die Grenzen zu verleugnen, die diesem Unternehmen gesetzt sind.

Wenn die Ausstrahlung der *magic beauty* als synekdochische Figur für das Verführungspotential der Kulturindustrie steht, repräsentieren Strahlenfrau und Erzählerin den Glanz und die vom Glanz Verführte. Die Verdopplung der dualen Anordnung im Spiegel erinnert an die Metapher von der Literatur als einem Spiegelbild des Wirklichen. Präsentiert sich hier der Text als ein solches Spiegelbild, präsentiert er die Szene vor dem Spiegel als Darstellung einer zeitspezifischen Problematik? Glanz und Alltägliches erhalten ihre Bedeutung als geschlossene Figuren erst nachträglich, als Effekt von Spiegelrelationen und perspektivischen Anordnungen. Von hier aus kann die Sehnsucht der Erzählerin ein Objekt finden, an das sie sich heften kann und neben dem das, was ihr fehlt, offensichtlich wird, sichtbar (als) etwas, das die andere hat und das folglich potentiell zu haben ist. "Eigentlich ist alles zu haben."²⁵⁵ Von hier aus wird der Glanz zu einer Einheit, die so etwas wie eine Totalität der Kulturindustrie repräsentieren könnte. Dann aber wird, sobald doch etwas passiert, sobald dieses geschlossene Bild sich zerstreut, auch die Kulturindustrie hineingezogen in das Täuschungsspiel: Es ist eben nicht alles zu haben. Und die Geste einer spiegelbildlichen Abbildung im Medium der Literatur wird unterbrochen. Die Schrift mit dem Glanz wirft statt dessen die Frage nach Möglichkeiten und Grenzen der Darstellung auf. Die Schrift ist auch ein Modus der Illumination, in dem sich feste Konturen auflösen.

²⁵⁵ Horkheimer und Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, a.a.O., S.145. Weil Kultur billig oder kostenlos geboten wird, gerät aus dem Blick, daß das Geschäft das einzige Prinzip der Kulturindustrie ist. Vgl. ebda.

2.2. Goldwasser

Aber es war Danziger Goldwasser - da glitzert in einem kleinen Glas ein kleiner See mit winzigen goldenen Fetzen - die schwimmen darin, man kann sie gar nicht fangen, es ist so ungebildet, es zu versuchen - aber wenn man es versucht, dann sucht man seine Augen in seine Finger hinein und findet doch nichts - was soll man sich da also erst ungebildet benehmen. Aber es ist hübsch, zu wissen, daß man Gold trinkt, das süß schmeckt, wovon man betrunken wird [...]. (KM 80)

Im Unterschied zu einer gesungenen Nacht sind die winzigen goldenen Fetzen im Glas sichtbar und zum Greifen nah. Will man sie aber fangen, entziehen sie sich. Ist es ungebildet, nach den Goldfetzen zu angeln, weil dies einem Beharren auf einer fehlgeleiteten Sehnsucht gleichkommt, die nichts einbringt, die an der Realität vorbeigeht, ohne sich eines Besseren belehren lassen zu wollen? Wird man andererseits auf dieses Fangspiel nur verzichten, um nicht ungebildet zu erscheinen, oder steht es nicht auch im Konflikt mit dem Wunsch, sich den begehrten Gegenstand einzuverleiben? Das schmeckt immerhin süß und macht betrunken. Da weiß man, was man hat. Daß man Gold trinkt. Vielleicht wird man gar ein Glanz. Es ist hübsch zu wissen heißt aber auch: Nur hübsch. Mit dem kleinen See im Glas geht auch die Faszination zur Neige. Es glitzert nicht mehr. Benimmt man sich gebildet, hat man den Glanz und hat ihn doch auch verloren.

Und die Servietten von Kellnern hängen bis auf die Erde, wenn sie aus einem Lokal gehn. [...] Ach, ich will so sehr, so sehr - - - nur wenn man unglücklich ist, kommt man weiter, darum bin ich froh, daß ich unglücklich bin. (KM 81f.)

Die oben²⁵⁶ ausführlicher, nicht aber vollständig zitierte, sich über zwei Buchseiten erstreckende Bilderflut im Gefolge des Wortes 'Glanz' und der Figur des Alltäglichen mündet ein in Gedankenstriche. Sie wären nicht sonderlich auffällig²⁵⁷, stünden sie nicht gleich dreifach hintereinander und folgten sie nicht auf dieses "Ach, ich will so sehr, so sehr". Es scheint, als ob all die

²⁵⁶ Siehe oben, S.78f.

²⁵⁷ Gedankenstriche sind nicht nur in das *Kunstseidene Mädchen*, sondern auch in andere Romane Keuns häufig eingestreut. Im Zusammenhang mit der assoziativen Schreibweise, dem Filmischen (Montage) und der Form des fiktiven Tagebuchs ("Spontaneität" der Aufzeichnungen) machen sie Sinn. Zu ihrer Funktion im Roman *Gilgi - eine von uns* vgl. Kapitel V. der vorliegenden Arbeit.

vorangegangenen Bilder das, was da so sehr gewollt wird, nicht erschöpfend darzustellen vermochten. Als ob die Sehnsucht, der Text sich verausgabt hat bei dem Versuch, den Glanz zu fassen zu bekommen. Inmitten der Bilderfülle markieren die Gedankenstriche eine Leerstelle. Der Text kippt aus der die gesamte Passage organisierenden Opposition von Glanz- und Alltagsbildern heraus ins Haltlose. Organisiert sich also das Textmuster sinnstiftend um eine Lücke herum? Verbirgt es, indem es (sich) zeigt und etwas zu sehen gibt, etwas anderes? Ein 'Muster', von lat. 'monstrare': zeigen; sich sehen lassen, zeigt etwas oder sich selbst, es hängt mit Sehen und (Wieder-) Erkennen zusammen. "Und das Muster zeigt, was gesucht wird. Gesucht wird, was sich zeigt."²⁵⁸ Die Techniken der Wiederholung und Antithese, der Kontext 'Kulturindustrie' und philosophische Konnotationen konstituieren den Rahmen, vermittels dessen der Glanz einzufangen wäre. Einzufangen in ein Muster, das etwas anderes überdeckt, überzieht wie ein Film, wie der Film das Leben, wie der Glanz die Nase. Doch die Gedankenstriche unterbrechen das Ganze. Tauchen auf im Text, inmitten der Bilder, wie wenn die kleinen schwarzen Balken plötzlich auf der Filmleinwand sichtbar würden. "[N]ur wenn man unglücklich ist, kommt man weiter". So rast eine zerstreute Erzählerin - froh darüber, unglücklich zu sein? - im Roman dem Glück, dem Glanz hinterher. So schreibt der Text einem Wort hinterher. Sucht es in Bilder zu fassen. Mit jedem "Wie", mit jeder Assoziation scheint der Glanz in greifbare Nähe zu rücken, in all seinem Glanz in Erscheinung zu treten. Doch die Glanzbilder vermögen die Lücke immer nur vorübergehend zu schließen.

Michel Deguy zufolge sind Vergleich und Erscheinung identisch.²⁵⁹ Der sprechende Mensch "ist" nur im symbolischen System, das es ihm ermöglicht, seine Einheit oder Wahrheit als Figur zu imaginieren:

²⁵⁸ Vgl. Andrea Sick: "Finden Sie den Platz des Himmlischen Friedens". Muster und Satellitenbilder. - In: *Frauen in der Literaturwissenschaft*. Rundbrief 48, Hamburg 1996, S.65-67, hier S.67.

²⁵⁹ "[...] *tout* lui-même se constitue d'un côté comme *comparable*, ou appelant la relation à soi, et *comparant* dans la comparaison à soi-même. Le *comparant* appelé par ce spectacle tout à coup *comparable*, c'est lui-même, enfin *lui*. Ainsi s'accomplit l'épiphanie, la présence d'une chose centrée sur elle-même [...]. En d'autre termes nous avons reconnu l'identité de la *comparution* et de la *comparaison*." Michel Deguy: *Répétition*. - In: Ders: *Actes. Essai*. Paris 1966, S.256-284, hier S.263. Deguy unterscheidet nicht zwischen Metapher und Vergleich.

[...] déporté [...] de l'immédiateté de son *identité*, il est hors de soi, séparé de soi d'une distance que mesure le *comme*. [...] Sa vie est une métaphore de sa vérité. Etre chassé de l'Eden, non-lieu de la coïncidence "primitive", c'est en être séparé par le *comme*.²⁶⁰

Es gibt nur Signifikanten, deren Signifikate bereits figuriert sind. Der eigene/eigentliche Sinn (*sens propre*) ist bereits figuriert.²⁶¹ Deguys Text, der sich vor allem der Poesie zuwendet²⁶² und in eigentümlicher Weise zwischen Destruktion und Rekonstruktion eines Ursprungsdenkens schwankt²⁶³, weist hier eine gewisse gedankliche Nähe sowohl zu Jacques Derridas Theorie des Supplements als auch zu Jacques Lacans Konzept des Signifikanten auf, die von verschiedenen Orten aus das Zeichen und ein Denken der Präsenz hinterfragen. Der Begriff des Zeichens impliziert, so Derrida in *Grammatologie*, die Möglichkeit eines transzendentalen Signifikats, einer letzten, vor- oder außersprachlichen Bedeutung, die die Bewegungen des Bezeichnens regelt. Er verortet sich danach innerhalb einer Metaphysik, die unter anderem die hierarchischen Oppositionen von Präsenz und Repräsentation, Innen und Außen behauptet. Die Konzeption dieser strikten Trennungen gerät ins Wanken, wenn das "Außen" immer ein Mißlingen, einen Mangel kompensieren muß²⁶⁴ und Präsenz als Effekt von Bezeichnungsprozessen, die nach dem Modell der Supplementierung funktionieren, immer erst nachträglich und zusätzlich rekonstituiert ist.

Es hat immer nur Supplemente, substitutive Bedeutungen gegeben, die ihrerseits nur aus einer Kette von differenziellen Verweisen hervorgehen konnten, zu welchen das "Wirkliche" lediglich hinzukam, wenn es, ausgehend von einer Spur, Bedeutung erlangte.²⁶⁵

²⁶⁰ Ebda., S.269.

²⁶¹ Ebda., S.277. Die Metapher ist also nicht Übertragung einer "eigentlichen Bedeutung".

²⁶² Die metonymische Bewegung, eine Art ursprünglicher Austausch zwischen Körper und Welt, die hier in den Metaphern der Zergliederung, des Opfers und der Kreuzigung erscheint, ist Bedingung der Metapher. Als Öffnung zur Welt (zum Draußen, zum Anderen des Lebendigen) gründet sie jeden Vergleich. Es ist Aufgabe des Gedichts, diese Figuren von neuem sprechen zu lassen und zu zeigen, wie das Sein von der Figuralität heimgesucht wird. Vgl. ebda., S.269-276.

²⁶³ Vgl. etwa seine Überlegungen zum Symbol, ebda, S.261f. ("Chaos et origine")

²⁶⁴ Wenn etwa Rousseau "Erziehung" als Supplement einführt, muß die Kultur eine immer schon defiziente Natur ergänzen/ersetzen. Vgl. Jacques Derrida: *Grammatologie*. Frankfurt/M. 1990, S.244-282 ("Dieses gefährliche Supplement...").

²⁶⁵ Ebda., S.274f.

Kein Signifikat entkommt dem Spiel aufeinander verweisender Signifikanten. "Die begehrte Präsenz entzieht sich uns im Gestus der Sprache, durch den wir uns ihrer bemächtigen wollen."²⁶⁶

Lacans Konzept des Begehrens zufolge drückt sich dessen Rhetorik in den Stilfiguren der Metonymie und der Metapher aus. Das Subjekt stellt sich in ihnen dar und entstellt sich darin zugleich. Der metaphorische Abhang sucht den Seinsmangel zu schließen, er sucht ein volles Objekt, das eine Verankerung, einen Halt: Sinn gewährleistet. Die Subversion durch die metonymische Dimension weist indes immer wieder darauf hin, daß es diese volle Präsenz, dieses erfüllte Sein auf Grund der sprachlichen Struktur des Subjekts nicht gibt. Sie bildet Ketten, die auf das uneinholbare, unmögliche Objekt des Begehrens verweisen. Das Begehren ist unabschließbar. Es ruft nach weiteren Metaphern, die doch alle die Abwesenheit einer Identität, das Bild von Vollständigkeit nicht einzuholen vermögen.²⁶⁷

Der Entzug ist in der Sprache selbst. Mit ihr ist ein uneinholbarer Verlust gegeben, ein nicht (in metaphysischen Kategorien) zu denkendes Unverfügbares, welches das Begehren, das Sprechen in Gang hält. Finden von Sinn wäre dann immer auch Verfehlen des Eigentlichen/Eigenen (Sinns). Immer schon wäre Täuschung am Werk. Unter der Regie des Glanzes gibt im *Kunstseidenen Mädchen* die Schrift sowohl auf der bildlichen als auch auf der syntaktischen Ebene ein Darstellungsproblem zu lesen. Das Bild der gesungenen Nacht und die Gedankenstriche inmitten der Bilderfülle zeigen an, daß etwas - eine Verheißung, ein Glanz vielleicht - vom Wort 'Glanz' gleichermaßen benannt und verfehlt wird. Zwischen Unterwerfung unter ein sinnstiftendes Muster einerseits und ungebildetem Fangspiel mit einem unverfügbaren Glitzern andererseits, zwischen Rettung und Haltlosigkeit kündigt sich inmitten der ganzen Bedeutungslast des Wortes 'Glanz' eine Leere an. 'Glanz' wird zum blinden Fleck im Glanz. Doch 'Glanz', vielleicht zu verstehen als Name eines Begehrens, bringt das "Wie" hervor: Bilder und Vergleiche, die Kette der Repräsentationen. Der letzte Satz des

²⁶⁶ Ebda., S.244.

²⁶⁷ Vgl. Jacques Lacan: Das Drängen des Buchstabens im Unbewußten oder die Vernunft seit Freud. - In: Ders.: *Schriften II*, a.a.O., S.15-59. Einen Überblick über die Einbettung in die Theorie des Subjekts gibt Peter Widmer: *Subversion des Begehrens. Jacques Lacan oder Die zweite Revolution der Psychoanalyse*. Frankfurt/M. 1990.

Romans lautet: "Auf den Glanz kommt es nämlich vielleicht gar nicht so furchtbar an." (KM 221) Es kommt auf ihn an. Es kommt nicht auf ihn an.

2.3. *Mayonnaise*

"[...] die Kapelle singt - [das Russische, G.R.] ist eine Sprache wie weiche, fließende Mayonnaise [...]." (KM 109) Wie wenn ehemalige Partner sich nach längerer Zeit wiederbegegneten und "so vornehm 'Du' zusammen [sic!] [sagten], daß es wie 'Sie' war" (KM 62), ist auch diese Zusammenkunft befremdlich. In ihrer Relation zueinander verbleiben Vergleichendes und Verglichesenes in einer Schwebe, die den Bereich des Fremden in den des Bekannten hinüberzieht und umgekehrt, ohne daß sich eines auf das andere abbilden ließe, ohne daß die Differenz zwischen ihnen aufgehoben würde. Denn das "Du" war nicht "Sie". Es war ein "Du" *wie* ein "Sie". Diese Bewegung trennt und verbindet das eine und das andere, dergestalt, daß Fremdes vertraut, Vertrautes fremd wird. Rastlos gleitet der Vergleich zwischen dem verführerischen Glanz der fremden Sprache, der fremden Musik und einem alltäglichen Gebrauchsgegenstand hin und her. Der Glanz, Mayonnaise, ist auch glitschig, fließt aus dem Rahmen, entgleitet dem Zugriff der Kulturindustrie. Er wird fremd, wenn er im Gewohnten erscheint.

Verstrickt nicht auch das Spiel mit dem Glanz den Leser in eine Bewegung zwischen dem Vertrauten und dem Fremden? Liest man selbst ein wenig zerstreut und wendet sich den Bewegungen des Textes zu, dann kann es passieren, daß man nicht mehr so genau weiß, was es mit dem Glanz auf sich hat. Der Glanz ist ein Fetisch. Der Glanz glitzert und schillert. Der Glanz ist glitschig. Begegnet einem auch dort, wo er eigentlich nichts zu suchen hat. In der Mayonnaise. In einer gesungenen Nacht. In einem Glas. Das Wort selbst bleibt fremd. Bedeutung wird ihm, wie dem Fremdwort im Romanischen Café, verliehen von der Szenerie, in die es hineingeworfen wird. Also kann sie auch wieder entzogen oder verschoben werden. So bietet sich der Roman einem Wissen an, aber er entzieht diesem Wissen auch immer wieder den sicheren Boden. Die zerstreute Schreibweise exponiert ein Gleiten als textuelles Verfahren. Und das hängt auch etymologisch mit dem Glanz zusammen. Das Verb **glänzen** ist eine Bildung zu glinzen "leuchten, schimmern, glänzen". Die Wortgruppe gehört zu der Wurzel ghel- "glänzend,

schimmernd, blank". Auf einem Bedeutungsübergang zu "glatt [sein]" beruhen die unter *glatt* und *gleiten* (dazu **glitschen**: "[aus]rutschen, schliddern") behandelten Wörter.²⁶⁸

Auch Niveacreme glänzt. Er "sprach so gesalbt, als wenn er eine ganze Dose Niveacreme ausgeleckt hätte [...]" (KM 22) Das Wort wird beim Wort genommen, die Schrift wendet sich den Wendungen der Sprache zu. Es gleitet. Im Zuge der Bewegung vom Figürlichen zum Buchstäblichen zum Bild passiert auch etwas beim Lesen. Die materielle Form, die Körperlichkeit des Signifikanten schiebt sich vor den Sinn. Man verliert dabei ein wenig den Überblick. Es hinkt. "Vergleiche hinken", heißt es in einem kurzen Text Irmgard Keuns. Und weiter:

Das finde ich nicht schlimm. Hinken ist und bleibt immerhin eine Art des Gehens und kann sogar sehr nett aussehen. [...] Und ich kenne auch Vergleiche, an denen gerade das Hinken das Reizvollste ist. [...] Als Kind las ich mal von einem kleinen Mädchen, das vor einem König ein Gedicht aufsagen sollte und blutübergossen vor ihm stand. Damals habe ich wirklich geglaubt, man habe über das unglückliche Geschöpf einen Kübel mit Blut geschüttet [...]. Lachsfarbene Damenunterwäsche ist derart populär, daß ich manchmal das Gefühl habe, man wird mir eine Scheibe Hüfthalter oder Nachthemd servieren, wenn ich im Restaurant Lachs bestelle. Umgekehrt kann mich das Bedürfnis überkommen, einen Löffel Mayonnaise draufzuklatschen, wenn mir eine Wäscheverkäuferin eine lachsfarbene Garnitur vorlegt.²⁶⁹

Wer aber hinkt? Der Teufel beispielsweise. Und der steckt bekanntlich auch im Detail. Kübel mit Blut, Hüfthalter mit Mayonnaise: Etwas fällt ins Auge, etwas steht im Weg, an dem man sich stößt, über das man stolpert, auf dem man ausrutscht. Der Blick aufs Detail verstellt den Überblick. Einen souveränen Blick, wie er sich etwa beim Wurf eines einzelnen Wortes in ein Gespräch hinein herstellen kann. Wer erst einmal über das Material gestolpert ist, verhakt sich vielleicht darin, steht blutübergossen da, schneidet zerstreut eine Scheibe vom Hüfthalter ab, hinkt hinterher. "Aber ich habe sie [die Fremdwort-Symbole, G.R.] dann nachher sehr über bekommen." (KM 106) Der Überblick geht auch auf

²⁶⁸ Vgl. Duden, Bd.7, *Das Herkunftswörterbuch*, a.a.O., 'Glanz', 'gelb', 'glitschen'.

²⁶⁹ Irmgard Keun: *Bernsteinaugen und Rosenwangen*. - In: Dies., *Wenn wir alle gut wären*, a.a.O., S.31-34, hier S.31-33.

Kosten einer Faszination. Hinken kann sehr reizvoll sein. Da wird mit Blut gekübelt, wird Mayonnaise auf Reizwäsche geklatscht, da wird Niveacreme geleckt, daß es eine Lust ist. Eine Faszination geht aus von der Materialität der Wörter. Das gibt den Anstoß. Hinken ist immerhin eine Art der (Fort-)Bewegung. So gibt ein Wort das andere. Und umgekehrt: "So gibt ein anderes Wort das eine."
(KM 216)

V. Systeme

1. Grau. Bunt

"Morgen, Mutter", ruft Gilgi und überlegt, ob sie heute ausnahmsweise erst warm und dann kalt brausen soll. Fort mit der Versuchung. Ausnahmen gelten nicht. [...] Tagesplan einhalten. Nicht abweichen vom System. Nicht schlappmachen. In der kleinsten Kleinigkeit nicht. (G 7f.)

Die Protagonistin in Irmgard Keuns erstem Roman *Gilgi - eine von uns* (1931) will kein Glanz werden. Die 21jährige Stenotypistin Gilgi "glaubt an kein Wunder. Sie glaubt nur an das, was sie schafft und erwirbt." (G 16) "[...] außer Ehe, Filmschauspielerin und Schönheitskönigin zieht sie jede Existenzmöglichkeit in Betracht." (G 22) Es macht ihr "Freude, aus eigener Kraft weiterzukommen." (G 65) "Sie will weiter, sie muß arbeiten. Ihr Tag ist vollgepfropft mit Arbeiten aller Arten. Eine drängt hart an die andere." (G 14) Jeder Versuchung, sich in weiche Bequemlichkeit fallen zu lassen, vermag sie zu widerstehen. "Gilgi wirft begehrlische Blicke auf den breiten, weichgelegenen Diwan. Sie ist ein bißchen müde, soll sie... nur eine halbe Stunde..? Keine Zeit." (G 21) Nicht die Flucht in ein zerstreutes Leben wie im *Kunstseidenen Mädchen* wird hier vorgeführt, sondern Flucht vor Zerstreuung in ein geordnetes System, welches Halt gibt, welches das Subjekt vor Erschütterungen und Gleichgewichtsstörungen bewahrt:

Eingaben [sic!] - Ausgaben. Ordnung muß sein. Besonders in Geldsachen. [...] Olga hat nie eine Ahnung, wofür ihr Geld draufgegangen ist. Sie hat kein System und kein Einteilungsvermögen. Wenn Gilgi an Olgas Finanzen denkt, wird ihr schwindlig. Richtig seekrank wird sie, wenn sie Olga von Geld sprechen hört. (G 51)

Gilgis Freundin, die Malerin Olga mit dem weichen, blühenden Gesicht (vgl. G 23), ist als Gegensatz zu Gilgi konzipiert. In einem längeren Dialog (G 62-67) schwärmt Olga von Mallorca, während Gilgi Olgas Strümpfe inspiziert und nach Stopfgarn verlangt. Olgas Einladung, mitzukommen in den Süden, lehnt Gilgi ab: Sie hat keine Zeit. Sie muß arbeiten. Und Olga müsse ihr Geld sparen - ob sie denn nie an die Zukunft denke?

"Ich will arbeiten, will weiter, will selbständig und unabhängig sein - [...] Olga, lach doch nicht so blödsinnig - du mußt doch verstehn, daß ich mich freue, wenn alles so ordentlich und geregelt in meinem Leben ist." [...] "Doch ein armes Leben", sagt Olga und schüttelt den Kopf. "Olga, es ist doch schön, sein Leben wie eine sauber gelöste Rechenaufgabe vor sich zu haben!" "Scheußlich ist es", ereifert sich Olga. [...] Wie sparsam du mit dir bist, du herzlose, egoistische, kleine Person - du hast niemanden lieb - ich mag dich aber trotzdem. Willst du meinen Fehmantel haben, Gilgi? [...]" Gilgi muß lachen. "Den Mantel bezahl' man erst, Olga - was bist du doch für ein liederliches Mädchen!" (G 65f.)

Mit ihrer Sorglosigkeit in Geldangelegenheiten und ihrer unregelmäßigen, unbürgerlichen Lebensweise entspricht diese Olga in etwa dem Bild, das Keun wenige Jahre später in ihren Briefen an Arnold Strauss von sich selbst entwerfen wird.²⁷⁰ Aus Olgas Perspektive erscheint Gilgis schöne, "sauber gelöste Rechenaufgabe" als das arme Leben einer "nüchterne[n], kleine[n] Krämerseele" (G 65). Die Gegenüberstellung dieser beiden Figuren streicht noch einmal heraus, daß Gilgi ihre Identität durch harte Abgrenzung von allem Weichen, Bunten, Unordentlichen und Zufälligen behauptet - von all dem, was Olga repräsentiert. Entsprechend erscheint dann auch im Spiegel das Bild einer fest umrissenen Gestalt in nüchternem Grau:

Das Mädchen Gilgi steht vor dem Spiegel. Zieht einen schwarzen Wildledergürtel über dem dicken, grauen Wolljumper fest zusammen, summt einen melancholischen Schlagertext, ein Zeichen guter Laune, und betrachtet sich mit sachlichem Wohlgefallen. (G 8)

Das Ich, sich seiner selbst vergewissernd, betrachtet sein Abbild mit sachlichem Wohlgefallen. Es ist wiederholt darauf hingewiesen worden, daß sich die

²⁷⁰ Vgl. Kapitel I. der vorliegenden Arbeit.

hier entworfene Figur mit zeitgenössischen Ideologien deckt.²⁷¹ "Ihre braunen, kleinen Hände mit den braven, kurznäglig getippten Zeigefingern gehören zu der Maschine, und die Maschine gehört zu ihnen." (G 17) Der Text präsentiert mit der Protagonistin nicht nur den "idealen - weil besonders funktionstüchtigen - Büromädchentyp[]"²⁷², ein Konglomerat aus Bildern und Entwürfen der "Neuen Sachlichkeit" und der "Neuen Frau".²⁷³ Er stellt diese Figur auch als einen, an Schreib- und Bildmaschinen angeschlossenen, Texteffekt aus. In diesem Sinn lassen sich etwa die Übertreibungen lesen, mit denen Gilgi ihrem System folgt: "Arbeit. Ein hartes Wort. Gilgi liebt es um seiner Härte willen." (G 14) Auch unabhängig von solchen ironisch zugespitzten Anmerkungen haftet dieser Figur ein unwahrscheinlicher, märchenhafter Zug an. Die 21jährige Gilgi wohnt zwar bei ihren Eltern, sie hat sich aber auch noch ein eigenes Zimmer gemietet, um ungestört arbeiten zu können. Sie besitzt eine eigene Schreibmaschine und hat bereits 1.200,- auf dem Konto. Ungeachtet ihrer Sparsamkeit hat sie es zu einem für die damaligen Verhältnisse unglaublichen Wohlstand bringen können.²⁷⁴

"Arbeit. Ein hartes Wort. Gilgi liebt es um seiner Härte willen." (G 14) "Olga ist die bunteste Farbe in Gilgis Leben. Und wenn sie nicht solchen Widerwillen gegen das Wort Romantik hätte, könnte man sagen: Olga ist die Romantik für Gilgi." (G 20f.) Nicht nur der absichernde Blick in den Spiegel, auch die Handhabung signifikanter Wörter stützt das System: Hier 'Arbeit', 'hart' und 'grau', dort 'Romantik', 'weich' und 'bunt': So macht der Text auf ein identitätsstiftendes oder -stabilisierendes Verfahren aufmerksam, das vermittelt einer Anordnung von Wörtern zu Gegensatzpaaren und ihrer entsprechenden

²⁷¹ Zur Reproduktion typischer, im Widerspruch auch zu den realen Möglichkeiten vor allem der weiblichen Angestellten stehender Ideologeme durch die Protagonistin vgl. Rosenstein, *Irmgard Keun*, a.a.O., S.84-93 u. 98-106 und Jordan, a.a.O., S.59-80.

²⁷² Rosenstein, *Irmgard Keun*, a.a.O., S.89.

²⁷³ Vgl. dazu vor allem ebda.

²⁷⁴ Zum Durchschnittsverdienst und zur ökonomischen Lage der weiblichen Angestellten vgl. Kracauer, *Die Angestellten*, a.a.O., besonders S.69 u. 72 und die 1933 im kommunistischen *Der Weg der Frau* erschienene, im Band von Ruth-Esther Geiger und Sigrid Weigel wieder abgedruckte, nicht unpolemische Rezension des Romans von Ingeborg Franke: *Gilgi - Film, Roman und Wirklichkeit*. - In: *Sind das noch Damen? Vom gelehrten Frauenzimmer-Journal zum feministischen Journalismus*. Hrsg. Ruth-Esther Geiger und Sigrid Weigel. München 1981, S.190f., hier S.190. (Zuerst in: *Der Weg der Frau* 3, 1933, Heft 1)

Zuordnung die klare Unterscheidung zwischen dem Ich und der anderen, dem Eigenen und dem Fremden festschreibt. Der Text, welcher sich hier selbst über eine Oppositionsstruktur konstituiert, bringt die Bedingungen auch für das eigene System ins Spiel. Allerdings gibt es, wie es scheint, ein Wort, das sich in ein solches duales Schema nicht einpassen läßt - ein unverdauliches Wort: "Olga streicht Gilgi großmütterlich übers Haar: '[...] was hast du für Wünsche - was für eine Sehnsucht?' Gilgi macht ein Gesicht, als ob sie Essig getrunken hätte. Sehnsucht! Ein Wort, das sie nicht verdauen kann." (G 65)

All dies beschreibt indes nur die Situation zu Beginn des Romans. Man könnte auch sagen, es beschreibt die Ausgangsbedingungen eines Experimentes, dessen Fragestellung sich wie folgt formulieren ließe: Was geschieht, wenn die harte, geschlossene Identität der Protagonistin und ihr perfekt funktionierendes System demontiert werden? Im weiteren Textverlauf wird eine solche Demontage unter Einsatz von Kolportage-Elementen unternommen. Gelegentlich sind Kommentare der Erzählerin eingestreut, die sich auch mal mit der Perspektive Gilgis überschneiden oder mit derjenigen Olgas decken. Sie muten an, als seien sie dem Bericht einer anonymen Versuchsleitung entnommen, die den jeweiligen Zustand ihrer Probandin, der Protagonistin des Romans, registriert. Deren Standfestigkeit wird zunächst mit Hilfe einer Adoptionsgeschichte getestet. "Wackelt da etwa schon der Boden unter den Füßen? Quatsch, sie steht noch fest." (G 34) Also muß eine Liebesgeschichte her. Olga, die Gilgi mit dem Weltenbummler und Gelegenheitsschriftsteller Martin bekannt macht, "hat nachdenklich besorgte Augen. Gilgi und Martin! Eigentümliche Konstellation. Wenn das nur gut geht." (G 98) Wir ahnen: Es wird nicht gut gehen.

Martin erzählt, und Gilgi sieht: Meere, Wüsten, Länder [...] Ach, meine kleinen, grauen Worte! Daß jemand so bunt sprechen kann! [...] weit am Himmel ist eine Sonne - man fängt mit jeder Hand einen Sonnenstrahl [...], läßt sich hinaufziehen [...] immer näher rückt man an den apfelsinenroten heißen Sonnenball - immer wärmer wird es [...]. (G 71)

Die in der Weimarer Republik populären Filme "voll von sensationellen Abenteuern, die an allen Ecken und Enden der Welt spielen", glichen, so Siegfried

Kracauer, "in ihrer Lust an exotischen Schauplätzen, dem Tagtraum eines Gefangenen."²⁷⁵ "Je entlegener die Schauplätze, desto besser für ihren exotischen Reiz."²⁷⁶ Die aus Magazinen und Filmen zusammengesetzte "Neue Frau" trifft auf einen Abenteurer, welcher der zeitgenössischen Reiseliteratur oder einem entsprechenden Film entsprungen sein könnte. Gilgis erstes Abenteuer besteht in einem Ausflug in die fremde Welt der bunten Wörter, die sich im Bild der apfelsinenroten Sonne, Symbol einer Sehnsucht oder eines Begehrens, verdichten. Das Begehren heftet sich fortan an den Sprecher. Martin aber "ist eine Betriebsstörung" (G 97), er läßt sich nicht ins System integrieren.²⁷⁷ Gilgi besteht nun aus "zwei Hälften, die ganz und gar nicht zusammen passen, immer im Streit miteinander liegen": Aus ihrem bisherigen Leben "mit seiner Freude am Weiterkommen, seiner gut geölten Arbeitsmethode, mit seiner harten Zeiteinteilung, seinem prachtvoll funktionierenden System" und einem "weiche[n], zerflossene[n], bedenkenlose[n] Leben" mit Martin. (G 110f.) Und Gilgi steht ein zweites Mal vor dem Spiegel:

Gilgi zieht das korallenrote Kleid an. In weichen Falten gleitet es bis auf die Füße. Hat eine helle frohe Farbe, leuchtend und festlich. Einen Gürtel aus Goldfäden bindet sie um die Taille. [...] Sie steht vorm Spiegel, pudert sich Nacken und Schultern, sieht schlank und zerbrechlich und fremd aus. Taglos. Unwirklich. Weißes Gesicht mit dunklen Augen, sehr rotem Mund [...]. Das, was ich im Spiegel seh', hat ein anderer aus mir gemacht [...]. - Ich sollte nicht so aussehen - so ohne Beziehung zu Straße, Staub, Alltag. Ich sehe anders aus, als ich denke. [...] Mein Körper ist mir fremd, ist mir jetzt weit voraus an Wissen, Erfahrung...[...]. (G 122f.)

Ihre Gestalt erscheint jetzt leuchtend, rot, fließend. An der Stelle des schwarzen, robusten Wildledergürtels befindet sich ein filigranes Gewebe aus Goldfäden. Es würde zerreißen, zöge sie es fest zusammen. Ihr Konflikt manifestiert sich nun in einer Diskrepanz zwischen fremder Oberfläche und

²⁷⁵ Siegfried Kracauer: *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*. Frankfurt/M. 1984, S.62.

²⁷⁶ Ebda., S.63. "Gefängnis war, in diesem Fall, das verstümmelte und abgeschnittene Vaterland - so jedenfalls empfanden es die meisten Deutschen." Ebda.

²⁷⁷ Martin macht Schulden, arbeitet kaum und weigert sich, "Einnahmen" und "Ausgaben" in das von Gilgi besorgte Heft einzutragen. "Verzweifelt sieht Gilgi, daß es ihr trotz aller Bemühungen nicht gelingt, ein System in die gemeinsame Wirtschaft zu bringen." (G 116)

vertrautem Denken, zwischen "Außen" und "Innen" und - nicht zuletzt - zwischen dem Ich und seinem Körper.

2. Schichten

2.1. Oben. Unten

Martin "hebt sie aufs Fensterbrett, es macht ihm Spaß, mit ihr zu hantieren wie mit einer Puppe." (G 117) Die Kritik am männlichen Rollenverhalten ist unmißverständlich.²⁷⁸ Doch wie hantiert die Versuchsleitung mit ihrer Probandin? Gilgi wird gekündigt. Mit ihrer Arbeit verliert sie die letzte Verbindung zu ihrem früheren Leben. Sie läßt sich nun ganz in das weiche, zerflossene Leben mit Martin fallen. Der Kommentar lautet:

Und schlägt harte Aktivität, fester Lebenswille schon mal um, dann ins wirkliche Gegenteil: nicht in Passivität - in eine Art Selbstzerstörungswut. Ist jetzt alles egal, Zukunft und Schulden und Durcheinander - alles egal - - [...]. (G 128)

Bald kann ein erster Lernerfolg verzeichnet werden: Gilgi ahnt nun selbst, was der Text dem Leser bereits am Anfang vermittelt hat: Das reibungslos funktionierende System, die völlige Kontrolle über ihr Leben waren nur um den Preis einer Flucht vor der Zerstreung, dem Begehren zu haben:

[...] ihre Worte - langsam tropfend, gleichmäßig unbetont, leiernd: "ich habe keine Grenze mehr und keinen Willen [...] Ich ahnte ja nicht, daß

²⁷⁸ Wittmann zufolge stellt die Autorin in diesem Roman das "Fundament patriarchalischer Vorrechte und Vorurteile" radikal in Frage. Livia Z. Wittmann: Der Stein des Anstoßes. Zu einem Problemkomplex in berühmten und gerühmten Romanen der Neuen Sachlichkeit. - In: *Jahrbuch für Internationale Germanistik* 14, 1982, Heft 2, S.56-78, hier S.77. Auch Heide Soltau betont die gemessen an der Zeit weitgehende "Kritik an der Männlichkeit" (S.243), ist allerdings bezüglich der Radikalität des Romans und seiner Kritik skeptischer. Vgl. Heide Soltau: *Trennungs-Spuren. Frauenliteratur der zwanziger Jahre*. Frankfurt/M. 1984, besonders S.242-247 u. 346-368.

ich so sein könnte - ich verbrenne - ich habe eine quälend körperliche Beziehung zu allen Dingen - wenn ich die Kante des Tisches umschließe, wenn ich eine Blume sehe - wenn ich über diesen Pelz hier streiche...Ich bin mir unsagbar zuwider. Nichts mehr ist sauber und klar und einfach, nicht einmal mehr mein früheres Leben. Vielleicht war alles, was man tat und wollte, nur Flucht vor dem - dem eignen Begehren. Vielleicht hat nichts Wert an sich, vielleicht ist alles Unwahrheit, und alles geschieht nur um dieser Flucht willen... [...]."
(G 155f.)

Gilgi sieht sich ihrem Körper und dem Begehren mit der gleichen Radikalität ausliefert, mit der sie dieses aus ihrem früheren Leben ausgeschlossen hatte. Dieses Begehren oder die "Sehnsucht" aber zielt nicht einfach nur auf die Geschlossenheit der "Schenkel"²⁷⁹, sondern auf die der ganzen Person. Ihre Worte tropfen, sie verbrennt. Die Metaphern des Flüssigen und Flackernden unterstreichen die Rede von der Grenzen- und Willenlosigkeit der Protagonistin, deren ehemals fest konturierte Identität sich aufgelöst hat. Diesen Zustand nimmt sie als bedrohlich und unsauber wahr. Gilgi ist sich "unsagbar zuwider." Doch auch dem früheren, geschlossenen Ich haftet nun etwas Fremdes, Uneindeutiges an. Es läßt sich nicht mehr einfach wie eine sauber gelöste Rechenaufgabe betrachten. In dem Maß, in dem vom jetzigen Zeitpunkt aus gesehen "Wahrheit" und "Wert an sich" des früheren Lebens in Frage gestellt werden müssen, kann keine klare Grenze zwischen dem vertrauten, früheren und dem fremden, neuen Leben, zwischen Ordnung und Chaos, Sauberkeit und Unsauberkeit gezogen werden. Das irritierende Gegenwärtige irritiert auch die Wahrnehmung des Vergangenen. Die Konfrontation mit dem eigenen Begehren führt die Protagonistin im weiteren Verlauf des Romans immer tiefer in diese fremden Gefilde ihres Ichs hinein:

Da sind zwei Schichten in mir - und die obere, die diktiert - alltägliche Worte, alltägliche Handlung - [...] drunter die untere Schicht - immer ein Wollen, immer ein Suchen, immer Sehnsucht und Dunkel und Nichtwissen - [...]. Ein Denken ohne Worte, ein Wissen hinter den Worten - ein Wachsein im Schlaf - hinter Lachen ein Weinen - - - die undurchschnittene Nabelschnur - Band an die dunkle Welt. Und die graue Welt und die helle Welt kennt man und weiß man - und die dunkle Welt wollte man nicht wahr haben [...]. Und einer sagt Leid und einer sagt Schmerz und einer Verbrechen - Schmutz - oder Gott -

²⁷⁹ "Soviel Sehnsucht. Sehnsucht nach dir - Sehnsucht über dich hinaus - Sehnsucht - du - du hast mir die Geschlossenheit meiner Schenkel fortgeküßt." (G 158)

kein Wort trifft zutiefst hinein. Was - bin - ich - denn - nur? [...] Fremdestes senkt sich in dich hinein, läßt Eigenstes aufstehn - [...] Ruhelose Glieder - Sehnsucht nach Fleisch [...] Zweigespaltenes Ich - tausendgespaltenes Ich. Ich - heutiger Pflichtwunsch nach dem Wir. Ich - ewiger Schrei nach dem Du - und alles andre - nicht wahr..... [...]." (G 194f.)

Die Liebesgeschichte nahm ihren Anfang mit dem Sprechen und der Sehnsucht, zur Sonne hinaufgezogen zu werden. Nun zieht das Begehren die Protagonistin in ein unverfügbares Schattenreich hinunter. Diese Schicht des Ichs wird als ein Bereich jenseits einer diskursiven Ebene vorgestellt, als ein sich der adäquaten Darstellung und begrifflichen Fixierung entziehendes, unstrukturiertes "Wissen" und "Denken". Dieser Bereich läßt sich nicht unter Kontrolle bringen. Er unterwirft sich nicht dem Diktat der oberen Schicht und ihren sprachlichen Operationen, mit deren Hilfe sich das Ich in einem System verankern kann, das ihm vermittelt klarer Unterscheidungen - etwa zwischen "Gott" und "Schmutz" - und Hierarchien Sicherheit bietet. So sind in dieser unteren Schicht im Gegenteil Kräfte am Werk, die das Ich aus seinen Verankerungen herauszuschleudern vermögen.

Und doch scheint es so, als sei die wortreiche Beschreibung dieses Unverfügbaren, als sei die ganze Passage mit ihrer Unterteilung in eine untere und eine obere Schicht nach Diktat geschrieben worden. "[...] was reden die Leute nur alle so, wie wenn sie grade Freud gefrühstückt hätten!", hat Kurt Tucholsky zur "fatale[n] Diktion" der zweiten Hälfte des Romans angemerkt.²⁸⁰ Der Argumentation zufolge besteht das Ich nicht nur aus dem Unbewußten ("Nichtwissen") oder der dunklen Triebwelt ("Sehnsucht nach Fleisch") einerseits und dem Bewußtsein andererseits. Es erscheint auch als Schauplatz eines Kampfes zwischen der moralischen Forderung, Verantwortung zu übernehmen ("Pflichtwunsch nach dem Wir") und einem für soziale Belange blinden Begehren: "ewiger Schrei nach dem Du" - zwischen "Über-Ich" und "Es".

²⁸⁰ Kurt Tucholsky (Ps. Peter Panter): Auf dem Nachttisch. - In: *Die Weltbühne* 28, 1932, I. Halbjahr, S.180. Darauf, daß Tucholsky sich dort, wo er den Roman lobt, ausgesprochen gönnerhaft geriert, ist von feministischer Seite wiederholt hingewiesen worden.

Diese Gespaltenheit des Subjekts wird mit Pathos beschworen.²⁸¹ Nicht nur Gilgi, auch die Schreibweise hat sich verändert. An die Stelle der zunächst überwiegend sachlichen, knapp-distanzierten Diktion treten nun häufig innere Monologe wie hier, ohne Korrektiv durch auktoriale Kommentare. Nichts mehr erinnert noch an die ironische Distanz, mit der Gilgi und ihr "System" am Anfang vorgestellt wurden.²⁸² Die vielen abgebrochenen Sätze, Gedankenstriche und Punkte lassen die Textgestalt aufgelöst, zerfetzt erscheinen - haltlos wie Gilgi selbst.²⁸³ Im *Kunstseidenen Mädchen* unterbrechen Gedankenstriche eine oppositionelle Anordnung, diejenige von 'Glanz' und 'Alltag'. Damit scheint auch ein Verlust auf, eine Leere, um die herum das Textmuster sich sinnstiftend organisiert.²⁸⁴ Hier fungieren die Satzzeichen umgekehrt als Schließungsfiguren: In ihrem Zusammenspiel mit der sich auf die Freudsche Psychoanalyse berufenden Argumentation inszeniert der Text ein Wissen über das Subjekt als ein "[z]weigespaltenes Ich", für das er um so mehr Authentizität beansprucht, je weniger es sich selbst begreifen kann und je mehr es, stammelnd, an sich leidet: "Was - bin - ich - denn - nur?" Dieses textuelle Verfahren mit seinen Entsprechungen von Form und Inhalt verschleiern, daß diese Gilgi nicht weniger Texteffekt ist als die frühere, als ein solcher ausgestellt. " - und alles andre - nicht wahr....." So schreibt der Roman paradoxerweise genau in dem Moment ein Bild dieses Subjekts fest, in dem er von dessen Auflösung spricht. Die unverfügbar, undarstellbar genannte Schicht des Ichs erscheint innerhalb dieses Systems von wechselseitigen Spiegelungen in ähnlicher Weise greifbar, wie sich die (zer)fließende Identität und die dunkle, "taglos[e]" Seite Gilgis zuvor schon im Bild des roten, fließenden Kleides manifestiert hatten. Die Psychoanalyse wird dabei auf die Funktion einer Autorität reduziert, welche die "Wahrheit" des vorgeführten Ichs und seines Konflikts sanktionieren soll. Der Roman bedient sich

²⁸¹ Vgl. etwa auch: "[...] leg' die diamantene Lüge der Scham über deine dunkle Welt - leg' die goldene Lüge des Willens über deine dunkle Welt - leg' die silberne Lüge des Dichbescheidens über deine dunkle Welt - leg' die eiserne Lüge der Alltagsverbundenheit über deine dunkle Welt - leg' die grünspanene Kupferlüge der Feigheit - nicht - über deine dunkle Welt..... [...]." (G 195)

²⁸² Vgl. dazu auch Soltau, a.a.O., S.56.

²⁸³ Figurenpsychologisch gesehen, fallen Identitäts- und Sprachkrise der Protagonistin zusammen. Vgl. Horsley, "Warum habe ich keine Worte?", a.a.O., S.298-304.

²⁸⁴ Vgl. Kapitel IV. der vorliegenden Arbeit.

ihrer, um sein Experiment voranzutreiben.²⁸⁵ Sie wird - Tucholskys Formulierung "Freud gefrühstückt" spielt darauf an - seinem System einverleibt. Ein möglicher Verlust im Zuge dieser Aneignung des Fremden - der dunklen Seite des Ichs sowie der fremden Wissenschaft - wird dabei ebensowenig ins Spiel gebracht wie die Grenzen, die solchen Darstellungen gesetzt sein könnten, in der Schreibweise sichtbar werden. Statt dessen wird, entgegen gelegentlich anders lautender Aussagen, etwa der Rede von der "undurchschnittene[n] Nabelschnur" zwischen oberer und unterer Schicht oder der Irritation der Grenzen zwischen gegenwärtigem und früherem Leben, beharrlich am Muster gefeilt, nach dem das Subjekt einem Konflikt zwischen einander entgegengesetzten Polen, zwischen "Ich" und Körper, Vernunft und Begehren, Kultur und Natur, Tag- und Nachtseite, ausgeliefert ist.

"[...] - daß Mann und Frau von Natur Tiere sind, weiß ich längst, daß man die heilige Aufgabe hat, was andres aus sich zu machen, weiß ich auch, daß man die Kraft und die Möglichkeit hat, mehr zu sein - glaub' ich noch." (G 157)

Die dem Begehren ausgelieferte Gilgi, hieß es an anderer Stelle, hat eine "quälend körperliche Beziehung zu allen Dingen" (G 156) Im weiteren Verlauf der Geschichte wird dieses Begehren aber als ein sich an den Mann heftendes, sexuelles Begehren ausgewiesen.²⁸⁶ In beiden Fällen bleibt es auf den Bereich des Körperlichen begrenzt. "Ruhe, einmal Ruhe haben. Findet man wohl erst, die Ruhe, wenn Verzicht einen in sein graues Gefängnis zwang - wenn man alt und unbegehrt und unbegehrend geworden ist... [...]." (G 179)

Für Gilgis Entscheidung am Ende, in ihr graues Gefängnis zurückzukehren, spielen im Roman die Unvereinbarkeit der Lebensweisen Gilgis und Martins,

²⁸⁵ "Keun bemüht aus der Figurenperspektive wenig glaubwürdige vulgär-psychologische Erklärungsmuster, um den strukturell notwendigen 'Bruch' im Leben Gilgis, ihre Verfallenheit an Martin, zu motivieren." Das zweigespaltene Menschenbild "liefert auch die Möglichkeit einer strukturellen Zweipoligkeit, innerhalb derer sich ein Romangeschehen konstruieren läßt." Jordan, a.a.O., S.60.

²⁸⁶ In einer Formulierung von Heide Soltau: Gilgis "Ausflug zur Sonne geschieht unter dem Signum des Patriarchats." Soltau, a.a.O., S. 364.

Kommunikationsprobleme zwischen den beiden²⁸⁷ und die Angst der schwangeren Gilgi vor der Zukunft eine Rolle. In der Hauptsache aber wird diese Entscheidung mit einer strikten Unvereinbarkeit von Liebe bzw. Begehren und sozialer Verantwortung begründet. "[...] und wenn ich ihn nur seh', dann ist mir alles andere gleichgültig, ganz tief, tief gleichgültig." (G 234)²⁸⁸ Die Geschichte eines Suizids, den Gilgi hätte verhindern können, illustriert diese unlösbare Diskrepanz. Aus Liebe zu Martin und ihrem Begehren nachgebend hat Gilgi es versäumt, das Geld, mit dem ihren Freunden Hans und Hertha mit ihren beiden Kindern noch hätte geholfen werden können, rechtzeitig zu überbringen. Noch am Ende, Gilgi ist bereits im Begriff, ihren Zug nach Berlin zu besteigen, heißt es:

[...]... ach, warum darf man nicht nur Frau sein - nur, nur, nur! Ist denn der Tag wichtiger als die Nacht - warum wird man in Nächten und Tagen geteilt. Warum das Gesetz der Nacht im Blut - der ewig verlangende Schoß - in tausend Stücke bin ich geteilt - mein Verstand sagt ja zu Ordnung und Tag und Helle. [...] aber ich verbrenne in Sehnsucht nach dir [...] soll die Welt drüber sterben - Menschen, Menschen, Menschen sterben - du, du, du [...]. (G 238)

Als Konsequenz einer solchen "'zerstörerischen' Wirkung der sexuellen Triebe auf die Beziehungen der Menschen untereinander" kann dann der Text allerdings "nur Flucht anbieten [...]."²⁸⁹ Als Konsequenz, ließe sich hinzufügen, eines antithetisch organisierten Textmusters, innerhalb dessen dem Begehren ein fester Ort zugewiesen ist. Mit dem (bunten) Sprechen, welches einmal die Sehnsucht (der grauen Gilgi) weckte, hat es ebensowenig zu tun wie mit einer zerstreuten Schreibweise, die, wie im *Kunstseidenen Mädchen*, ein irritierendes Spiel mit oppositionellen Anordnungen und Spiegelrelationen treibt und Bilder eines Begehrens gibt, das über empirische Objekte hinauszielt und sich der Unterwerfung unter solche sinnstiftenden Muster entzieht.²⁹⁰ Im Roman *Gilgi* -

²⁸⁷ Vgl. dazu Wittmann, *Der Stein des Anstoßes*, a.a.O. und Horsley, "Warum habe ich keine Worte?", a.a.O.

²⁸⁸ "Ach, jemanden gern haben, ist gut - jemanden lieb haben - auch. Aber verliebt sein, so richtig verliebt sein: ein qualvoller Zustand. Müßte eine Medizin dagegen geben. Wie ausgehöhlt ist man innerlich, abgetrennt von Menschen und Dingen, man sieht nicht mehr, hört nicht mehr, alles versinkt - alles wird zutiefst gleichgültig. [...] nichts fühlt man als dieses schmerzlich körperliche Sehnen in Lippen und Handflächen." (G 126f.)

²⁸⁹ Rosenstein, *Irmgard Keun*, a.a.O., S.22.

²⁹⁰ Vgl. Kapitel IV. der vorliegenden Arbeit.

eine von uns aber ist das Begehren, im Unterschied zu der von ihm getriebenen Protagonistin, längst ruhig gestellt. Das am Anfang als unverdaulich bezeichnete Wort 'Sehnsucht' und das synonym verwendete Wort 'Begehren' sind dem Textmuster unterworfen, sind eingesperrt ins dunkle Gefängnis der Triebwelt.

2.2. Unten

Als "dunkle, unerkante, erlebnisschwere Jetztwelt" (G 198) ist auch die Welt bezeichnet, in der Hans und Hertha leben. Und Fräulein Täschler "[k]raucht da zwischen den Fußgängern [...] die Augen zumachen, fest, fest [...], wer einmal unten liegt, kommt schwer wieder hoch [...]." (G 113) Der Roman inszeniert nicht nur Gilgis individuellen Konflikt zwischen unterer und oberer Schicht, zwischen Liebe (Begehren) und Verantwortung, dunkler und heller Welt. Er suggeriert mit der Protagonistin gelegentlich auch, daß die verarmten Massen, die unteren Schichten der Gesellschaft, für ihre Lage mit verantwortlich sind.²⁹¹ Ihre "äußeren Verhältnisse" werden zwar, schreibt Doris Rosenstein, "aus einer anteilnehmenden Haltung heraus beschrieben - durch die Behauptung individualistischer Leistungsmöglichkeiten dann aber nicht adäquat interpretiert."²⁹² Es "bleiben nur moralische Kategorien für eine Erscheinung, die eine soziale und politische Beurteilung erfordert."²⁹³ Der Konflikt der Protagonistin verschränkt sich mit den Beschreibungen der Armut indes nicht nur vermittelt der Frage nach der Verantwortung und der gängigen Metaphern des 'Unten' und des 'Dunkels'. Vor allem die Sequenz, in der Gilgi zum ersten Mal, fiebernd - auch ihr Körper ist zur Kampfarena geworden -, zum Arbeitsnachweis geht, führt diese Analogie weiter:

Ein grauer Raum - voll von Menschengeschmack, feuchtem Kleiderdunst,
Staub und Geräusch. Man steht Schlange vorm Schalter - [...]. Dicht
vor einem eine kleine, verwahrloste Frau mit einem schmutzigen Kind

²⁹¹ Vgl. etwa die Sequenz im Anschluß an die hier im folgenden zitierte Textpassage (G 168) oder die Gedanken bezüglich Fräulein Täschler: "Wer ist schuld, wer? Du selbst, ja gewiß, aber du nicht allein." (G 45)

²⁹² Rosenstein, *Irmgard Keun*, a.a.O., S.88.

²⁹³ Ebda., S.91. "Die Ursachen und Hintergründe für die wirtschaftliche Notsituation werden durch die Frage nach der Schuld natürlich nicht greifbar." Ebda. Zum Motiv der Schuld in diesem Roman vgl. auch Jordan, a.a.O., S.60ff.

auf dem Arm. Hinter einem drängt's - Frauen und Mädchen, Frauen und Mädchen, Körper an Körper - daß man so widerwärtig nah aneinander gedrängt ist... Gilgis Blick fällt auf das fettige Haar der Frau vor ihr - durch klebrige Strähnen grinst graugelbe Kopfhaut. Ein Ekel würgt einem im Leib, im Hals - Gilgi schließt die Augen. Und jetzt dringt alles in einen hinein - dringt Geruch in einen hinein - Menschen in einen hinein - Raum in einen hinein. Man schmilzt auf in ungesichtiger Menge - was ist man jetzt noch? Das, was im Raum ist: summende Hoffnungslosigkeit [...] Abfallszufriedenheit - Unfähigkeit aufzubegehren - gegen sich selbst - eigener Verantwortung enthoben [...] Was bin ich denn noch? Ahnt denn ein Mensch das Unendliche seiner Beeinflußbarkeit!!!! So ungleich stärker ist die Immunität des Körpers als die des Geistes. Das geringste Schwachwerden, das allergeringste Sichgehenlassen macht offen für alles - fremde Gedanken dringen einem in die Poren, fremde Wünsche, fremde Lust, fremde Schwermut - Fremdes, das sich in einem festsetzt - man merkt es nicht, man weiß es nicht, leidet wohl später nach Tagen - Wochen - Jahren an seinem entzündeten, kranken Empfinden - wundert sich vielleicht müde über die Unverständlichkeit eines Wunsches, Gedankens, der nicht in einem selbst gewachsen ist [...] - und war doch oft nur ein Atmen die Ursache, Atmen eines Fremden, dessen Gesicht man vielleicht gar nicht sah, Atmen, das in einen hineinfiel - blieb - eiterte - herausschwärte... [...]. (G 166ff.)

Die begehrende Gilgi hat "keine Grenze mehr" (G 155), unterhält eine "quälend körperliche Beziehung zu allen Dingen" und ist sich selbst "unsagbar zuwider." (G 156) In einer quälend körperlichen Beziehung befindet sie sich nun zu den "widerwärtig nah" beieinander stehenden Menschen: Sie "schmilzt auf" in der Menge. Einerseits gibt es "summende Sehnsucht in den Gliedern" (G 178), andererseits die "summende Hoffnungslosigkeit" im Raum. In der Passage über die zwei Schichten heißt es: "Was - bin - ich - denn - nur? [...] Fremdestes senkt sich in dich hinein - " (G 195). Hier heißt es: "Und jetzt dringt alles in einen hinein - [...] Was bin ich denn noch?" Die Verfassung Gilgis auf dem Arbeitsamt wird mit gleichen Wörtern und nahezu identischen Formulierungen beschrieben wie der psychische Zustand der an ihrem Begehren leidenden Gilgi. Diese Gilgi läßt Keun, einmal in direkter Rede, einmal in der Form des inneren Monologs, von sich sagen: "Nichts mehr ist sauber und klar und einfach" (G 156) und "es eckelt mich an, daß ich so machtlos gegen meinen Körper bin." (G 178) Ein "Ekel würgt" sie aber auch angesichts der "verwahrloste[n]" Frau vor ihr mit den fettigen, klebrigen Haaren und dem schmutzigen Kind. Anschaulicher noch wird, bevor Gilgi Martin kennenlernt, Fräulein Täschler beschrieben, die Näherin mit ihren "entzündeten Lidern" und "faulen Zähnen" (G 41), von der Gilgi zunächst

annimmt, sie sei ihre leibliche Mutter: "Ihr Lachen endet in trockenem Husten, am Kinn klebt Speichel, die klobige Nase ist mit Mitessern schwarz punktiert wie ein Kiebitz." (G 45) Sollen solche Bilder die Angst der Protagonistin vor sozialem Abstieg und Identitätsverlust²⁹⁴ vor Augen führen? Der Text stellt indes keine Distanz zu diesen Wahrnehmungen her. Er funktionalisiert vielmehr die derart diskriminierten Verlierer der kapitalistischen Gesellschaft für sein Experiment. Die tropfende, zerfließende, ihrem Körper oder ihrer unteren Schicht ausgelieferte Gilgi empfindet sich als abstoßend, ekelerregend und unsauber. Dieses Ekelgefühl aber bleibt abstrakt, unkörperlich, solange nicht dieses abstoßende Innere eine spiegelbildliche Entsprechung im Äußeren erfährt. Diese Metaphern werden nun nicht mehr, wie noch diejenige von der zerfließenden Identität, in einem Bild von Gilgis eigener Oberfläche veranschaulicht. Sie nehmen statt dessen in den Körperbildern der den unteren Gesellschaftsschichten angehörenden Menschen Gestalt an. Hier werden Verflüssigung, Schmutz und auch Krankheit anschaulich, sinnlich erfahrbar in diesen Bildern von Speichel, fettigen, klebrigen Haaren, graugelber Kopfhaut, Mitessern, entzündeten Lidern, fauligen Zähnen. Alles wird unklar, unsauber und ekelerregend im Dunstkreis²⁹⁵ der unteren Schichten.

Von den dunklen Flecken auf der psychischen Landkarte der Titelfigur heißt es einmal (vgl. G 195), kein Wort - unter anderem weder 'Schmutz' noch 'Gott' - könne sie wirklich ausleuchten. Auch von der "süße[n], widerliche[n] Sehnsucht" (G 178) wird gesprochen. Solchen Ambivalenzen aber geht der Text nicht nach, er inszeniert kein Gleiten zwischen Schmutz *und* Gott, süß *und* widerlich. Allerdings schreibt sich eine Faszination solcher Beschreibungen von abstoßender

²⁹⁴ Vgl. hierzu auch die Metapher von der Gesichtslosigkeit der Masse ("Wer ist denn die Masse? Die hat doch kein Gesicht [...]", G 55), aber auch einzelner (Fräulein Täschler, G 39, die Prostituierte, G 52). Den Zusammenhang mit der Angst vor Identitätsverlust legt ex negativo auch die Szene in der Straßenbahn nahe. Hier orientiert sich Gilgi an den Gesichtern, um Ihresgleichen zu identifizieren und sich gleichzeitig von der Masse derjenigen Angestellten abzugrenzen, denen die Gleichförmigkeit des Alltags den "Serienstempel" aufgedrückt hat. Vgl. G 14ff. Als Gilgi gekündigt wird, heißt es: "Gott sei Dank, ich brauch nicht mehr hierher, niemand wird mich mehr ansehen - ich kann's nicht mehr vertragen, daß man mir ins Gesicht sieht." (G 128)

²⁹⁵ "**dunkel**: die *germ.* Adjektivbildungen *mhd.* tunkel, *ahd.* tunkal [...] gehören im Sinne von 'dunstig, neblig' zu der unter *Dampf* dargestellten *idg.* Wurzel." Duden, Bd.7, *Das Herkunftswörterbuch*, a.a.O. Vgl. auch die Formulierung "feuchte[r] Kleiderdunst" in der zitierten Passage.

Körperlichkeit oder des Körperlichen (des Begehrens) als etwas Abstoßendem ein. "[...] durch klebrige Strähnen grinst graugelbe Kopfhaut." Solche Formulierungen vermitteln eine Faszination an diesen Wörtern, aus denen der Text die problematische "Nabelschnur" bildet, welche eben nicht die obere und die untere, sondern die beiden unteren Schichten miteinander verbindet. Beide bedrohen sie dieser Konstruktion zufolge das Subjekt - die Immunität des Körpers und des Geistes - in gleichem Maße. Nicht nur Gilgis fiebernder - begehrender - Körper hat sich mit (fremden) Viren infiziert. Auch für ihre Grenzen- und Willenlosigkeit werden nun Metaphern aus der Medizin herangezogen: "Geist" oder "Empfinden" können sich mit Fremdem infizieren und entzünden. Als fremd aber weist der Roman auch den eigenen, unkontrollierbaren Körper aus.²⁹⁶

"Nichts mehr ist sauber und klar und einfach, nicht einmal mehr mein früheres Leben." (G 156) Das frühere Leben erscheint nun allerdings in einem anderen Licht - wenn auch einem anderen Sinn. Die Grenzen zwischen früherem und jetzigem Leben verwischen gerade nicht, sondern sie werden noch einmal klar gezogen. Von diesem durch die Verschaltung oder wechselseitige Spiegelung der unteren Schichten so plastisch mit Schmutz und Krankheit konnotierten jetzigen Leben aus kann das am Anfang mit ironischem Unterton vorgestellte "saubere" und ordentliche Leben der früheren Gilgi sehr wohl und ganz ohne Ironie so erscheinen, als habe es einen "Wert an sich" (G 156) gehabt. Auch zwischen dem Eigenen und dem Fremden wird, bei aller Durchlässigkeit des Ichs für Fremdes, sorgfältig unterschieden. Fremd ist, was "nicht in einem selbst gewachsen ist" (G 168). Dieses zwei- oder auch tausendgespaltene Ich (vgl. G 195) enthält also doch einen authentischen Kern. Es bedarf folglich nur, genau hinzusehen, um das in einem selbst Gewachsene erkennen und von all dem herauseiternden Fremden unterscheiden zu können. Einige Seiten später verabschiedet sich Olga, die für längere Zeit nach Berlin fahren wird, von Gilgi mit den folgenden Worten: "Ratschläge bekommst du nicht mehr. Alles, was du jetzt beschließt und tust, muß schon aus dir selber herauswachsen..." (G 181) Hier scheint sich Olgas Stimme einmal wieder mit derjenigen der Versuchsleitung zu decken. Gilgis späterer Entschluß, Martin zu verlassen - und das heißt, das Begehren in sich abzutöten -,

²⁹⁶ Zum ersten Mal explizit dort, wo Gilgi zum zweiten Mal vor dem Spiegel steht. Vgl. das Zitat oben, S.103.

ist folglich "in ihr selbst gewachsen". Man könnte sagen, die Protagonistin unterzieht sich damit einem (Selbst-)Reinigungsprozeß: Sie mobilisiert alle "eigenen" Abwehrkräfte, um das "Fremde", die dunkle, kranke, schmutzige Schicht, die sich in ihr festgesetzt hat, auszustoßen. Sie wird wieder zum gesunden, sauberen, mit sich selbst identischen Subjekt.

2.3. *Gesinnungsfarben*

Still sitzen sie nebeneinander, die beiden Kinder [Gilgi und Pit, G.R.]. [...] Und draußen so viel! Nazi-Leute verprügeln Kommunisten - Kommunisten verprügeln Nazis - alle haben recht - weil alle glauben, sie haben recht. Furchtbar viel Zeitungen schreiben - rechts und links - und rechts und links ist nicht mitten hinein. Und die Welt hält sich den Bauch vor Lachen - pinselt mir nur eure Gesinnungsfarben ins Gesicht - ein einziger, winziger Regentropfen wäscht sie ab [...]. Und die Sonne verliebt sich mal wieder in die Erde - küßt so allerhand buntes, grünes, blumiges Spielzeug aus ihr heraus ... liebt sich wärmer und heißer am eigenen Spiel - und in der Abendausgabe vom Stadt-Anzeiger wird heute eine kleine Notiz stehen - unbeteiligt bedauernd und feststellend... vier Menschen an Gas gestorben ... [...] Und tonlos und stockend erzählt Gilgi dem Freund, was heute abend in der Zeitung stehen wird [...]. (G 230ff.)

"[...] kein Wort trifft zutiefst hinein." (G 195) in die niederen Gefilde des Ichs; "links und rechts ist nicht mitten hinein". Auch hier verknüpfen ähnliche Formulierungen zwei unterschiedliche Bereiche miteinander. Weiter oben wurde im Text die "Zweigespaltenheit" des Ichs zur einzigen Wahrheit erklärt.²⁹⁷ Hier erscheint die Natur als reinigende Instanz, die noch immer das letzte Wort hat, wenn es ums Politische geht. Die "Gesinnungsfarben" wäscht sie im Nu ab, um ihre eigenen Farben hervorzubringen. Das Bild der spielerischen, (selbst)verliebten Sonne erinnert an Gilgis erste Begegnung mit dem Begehren. Gilgi hat hier bereits ihren Koffer gepackt. Pit wird sie zum Zug bringen. In dieser Situation unterstreicht der Hinweis auf die kleine, hinter den von den Zeitungen verbreiteten Gesinnungsfarben verschwindende Notiz wieder die Wahrheit des Konflikts zwischen unten und oben: Die Gilgi, die es versäumt hatte, den

²⁹⁷ "Ich - heutiger Pflichtwunsch nach dem Wir. Ich - ewiger Schrei nach dem Du - und alles andre - nicht wahr..... [...]." (G 195)

Freunden rechtzeitig zu helfen, hatte sich von ihrem "asozialen" Begehren leiten lassen. Die vor Martin und ihrem Begehren flüchtende Gilgi folgt ihrem "Verstand" (G 238). "Rechts" und "links", Nazis und Kommunisten, so ließe sich diese Passage auch lesen, bedrohen "das System", wie die Weimarer Republik von ihren Feinden (von rechts!) auch genannt wurde, in gleichem Maße. Und doch handelt es sich hierbei nur um unwesentliche Färbungen an der Oberfläche. Problematisch sind diese Einlassungen zum politischen Geschehen nicht zuletzt deshalb, weil offen bleibt, ob wir es mit einem inneren Monolog der Figur oder mit einem Erzählerkommentar zu tun haben.²⁹⁸ Mit Blick auf die im Roman vorgenommene Gleichsetzung der unteren Schichten läßt sich die Passage durchaus in dem Sinne lesen, daß alles Zerstörerische, daß alles, was das "System" in Wirklichkeit bedroht, unten zu verorten ist!

Unten liegt fünf Seiten später auch wieder die "Natur". Sie wird vernichtet werden.

Zugiger Bahnsteig. [...] Kluge, gerade Gleise - eine große, schwarze Lokomotive - sinnvoll zusammengefügtes Metall. Kleine Räder, große Räder - alles ineinander gehörig. Eine kleine Apfelsine ist den Bahnsteig hinuntergerollt, liegt unglücklich dumm und unzweckmäßig zwischen den geraden, glatten, klugen Schienen. (G 237)

Das kluge, sinnvoll zusammengefügte System wird die dumme, unzweckmäßige Apfelsine überrollen. Der Abschied von der Verheißung, welche einmal das Bild der apfelsinenroten Sonne repräsentiert hatte, ist schmerzhaft. Aber er lohnt sich:

Eine winzige Freude zuckt auf - Sekundenblitz: man wird wieder dazugehören - eingereiht sein in Pflicht und geschaffenen Räderwerk - man wird wieder geschützt sein im gewünschten Zwang erarbeiteter Tage, in dem gewollten Gesetz eigenen Schaffens - - vor der Lokomotive liegt 'ne... ah, man wird wieder dazugehören. Man gehört ja in das Allgemeingefüge, man ist nicht geschaffen, außen zu stehn - [...] (G 239)

²⁹⁸ Auf die Problematik solcher Unschärfen im Verhältnis der Perspektiven von Protagonistin und Erzählerin hat Christa Jordan hingewiesen: "Wenn es um grundlegende Betrachtungen geht, ist [...] häufig ein fast unmerklicher Übergang von der Figuren- in die Erzählerperspektive zu beobachten, der einerseits den Erzählerkommentar authentischer erscheinen läßt, andererseits, scheinbar aus der Sicht der Figur, generelle Vorstellungen einbringt." Jordan, a.a.O., S.63.

Daß dieses Bild einer erneuten Einpassung des Subjekts in ein schützendes System oder Gefüge auch auf das Militär verweist²⁹⁹, ist nur die Konsequenz der ganzen durchlittenen Geschichte: Die Gefahr, einmal erkannt, muß mit um so härterer Disziplin gebannt werden. Die untere Schicht muß vernichtet werden, bevor sie das Subjekt oder das System ein weiteres Mal zu zerstören sucht. Bei aller Rede über die Auflösung des Subjekts und seines Systems unterwirft der Text seine Darstellungen und seine Argumentation selbst immer wieder dem Diktat eines für das "Experiment", die Inszenierung des Konflikts der Figur, etablierten Systems ineinander greifender Gegensatzpaare: Grau und rot, oben und unten, hell und dunkel, Verantwortung (Arbeit) und Begehren (Liebe), sauber und schmutzig, gesund und krank, Eigenes und Fremdes, Ich und Körper, Innen und Außen. Am Anfang hatte der Roman, auch selbstreferentiell, auf die sinnstiftende Funktion diskursiv erzeugter, geschlossener Systeme am Beispiel des Gegensatzpaares Gilgi und Olga aufmerksam gemacht. Im weiteren Textverlauf aber verschwindet mit dem distanzierten Blick auf die Titelfigur auch eine sich dergestalt vermittelnde Distanz zu den eigenen sinnstiftenden Techniken. In dem Maße, in dem nurmehr einführend vom Konflikt Gilgis erzählt wird, deren Innenleben im Zentrum des Romans steht, gibt es keinen Raum mehr für ein Spiel mit den eigenen Sinngabungsverfahren und Klischees³⁰⁰, gibt es auch keinen Raum für ein Gleiten zwischen den Polen, für Ambivalenz und Zerstreuung. Die antithetischen Anordnungen und Spiegelrelationen schaffen Ordnung, gewährleisten den Überblick. So behält die Versuchsleitung oder auktoriale

²⁹⁹ Mit diesem Bild wird, so Christa Jordan, eine "klassenjenseitige Gesellschaft" beschworen, "die nur zwischen Außenstehenden und Dazugehörigen unterscheidet. Der einzelne wird über Arbeit definiert"; "Pflicht und Zwang werden als gesellschaftliche Positiva interpretiert. Militär ('eingereicht') und Technik ('Räderwerk') erhalten metaphorisch positive Bedeutung zur Charakterisierung einer Gesellschaft, in der sie auch realiter bestimmende Faktoren sind. [...] Keuns Eisenbahnmetaphorik [...] erscheint politisch noch fragwürdiger, interpretiert man sie als Umschreibung ihrer Gesellschaftsvorstellungen: [...] Gesellschaftliche Ungleichheit erschiene dann als vorherbestimmte Ordnung." Jordan, a.a.O., S.79. Hier wäre allerdings anzumerken, daß es selbst nicht unproblematisch ist, den Grad an politischer Problematik der Romanpassage anhand von möglichen Gesellschaftsvorstellungen der Autorin zu bestimmen.

³⁰⁰ So wird dann auch die Adoptionsgeschichte, obwohl sie sich dazu gerade anbietet - statt einer finden sich gleich zwei weitere Mütter - nicht zum Spiel mit der Kolportage ausgebaut. Die Bedeutung, die der Text dieser Geschichte für den Konflikt der Protagonistin zuschreibt, läßt einen solchen spielerisch-ironischen Umgang damit nicht zu. Vgl. etwa auch die Lektüre Horsleys, nach der die Adoptionsgeschichte Gilgis Position als Außenseiterin noch unterstreicht. Horsley, "Warum habe ich keine Worte?", a.a.O.

Erzählinstanz die Fäden in der Hand, auch wenn sie hinter der einführenden Erzählweise und den häufigen inneren Monologen der Figur scheinbar verschwindet. Der gewaltsame Sieg der "Kultur" über die "Natur" - die dunkle Triebwelt - erscheint insofern als Resultat einer Allianz von Oppositionsstruktur, auktorial-personaler Erzählsituation und des Experimentes, welches nach einem Abschluß verlangt. Die Konstruktion des Begehrens, der Natur oder des begehrenden Körpers als diesem Subjekt fremd und feindlich, das dann noch als krank, ekelerregend und asozial stigmatisiert wird, verlangt geradezu nach einer gewaltsamen Lösung des Konflikts der Figur. *Gilgi - eine von uns*, schreibt Heide Soltau, bekommt wie auch die anderen von ihr untersuchten und der Frauenliteratur der zwanziger Jahre zugerechneten Texte "etwas Versöhnendes. Die Widersprüche werden am Ende geglättet und die Wünsche der Frauenfiguren der (Roman)Realität angepaßt."³⁰¹ Es fragt sich allerdings, ob noch von 'Versöhnung' gesprochen werden kann, wenn, wie im Roman Keuns, wiederholt signifikante Bilder auf dieses gewaltsame Moment als Bedingung für eine solche Anpassung hinweisen. Bevor noch die Apfelsine auf die Gleise fällt, steht Gilgi ein drittes und letztes Mal, in der leeren Wohnung von Hans und Hertha, vor dem Spiegel:

Gilgi fällt hintenüber, fällt mit der Schläfe gegen einen Stuhl - Blut rieselt übers Gesicht - feucht und warm. [...]. Steht dann auf. Hart und entschlossen. Tritt vor den kleinen Spiegel über dem Waschtisch - [...] wischt langsam das Blut von Wange und Schläfe - das Gesicht im Spiegel ist grau und verfallen. Lange sieht Gilgi in das fremde Spiegelgesicht. Preßt die Lippen zu einem schmalen, harten Strich zusammen. Von vorne anfangen, Gilgi! Vier Menschen sind tot. Die Schuld, die ich daran habe ... sehen, wie ich damit fertig werde. Die Schuld, die ich nicht habe - die lehne ich ab [...] Und ich weiß, was ich tun muß - das Schwerste. (G 228)

Der Sturz, Reaktion auf die Nachricht vom Tod der Familie, läßt sich auch als Metapher für den Fall in die untere Schicht des Ichs, in das Begehren, lesen. Nun richtet sich Gilgi wieder auf, nun hat sie wieder "Boden unter den Füßen", und auch die Sprache des Romans ist wieder hart und entschlossen wie am Anfang. "Von vorne anfangen, Gilgi!" Bevor noch Gilgi den Entschluß faßt, "das Schwerste" zu tun und ihren Koffer zu packen, ist sie ungeachtet der

³⁰¹ Soltau, a.a.O., S.359.

grammatischen Form des Futur schon "damit fertig" geworden.³⁰² Die Geste, mit der sie das rote, feuchte Blut vom grauen, harten, wenn auch verfallenen und (noch?) fremden Gesicht wischt, vernichtet die Spur, welche vom Sturz zeugt. Sie vernichtet symbolisch jede Erinnerung an das Verlorene - das Begehren, den Tod - und an die Schuld. Mit dieser Geste, die insofern als ein Durchstreichen noch des Verlustes selbst gelesen werden kann, restituiert sich schon das geschlossene, selbstidentische Subjekt.³⁰³ 'Grau' wird zur Gesinnungsfarbe des Romans.

³⁰² Bezeichnenderweise heißt es: sehen, *wie* (und nicht: *ob*) ich damit fertig werde.

³⁰³ Vgl. hierzu Schuller, Zum Abschied, a.a.O.

VI. Kinder und andere Geschichten

1. Museum

1.1. Ausweichen

Irmgard Keuns Romane aus der Weimarer Republik sind "gemäß der Anordnung der Reichsschrifttumskammer vom 25.4.1935 in die 'Liste des schädlichen und unerwünschten Schrifttums eingereiht worden [...]"³⁰⁴ *Das kunstseidene Mädchen* wurde 1933 und *Gilgi - eine von uns* wurde 1935 beschlagnahmt und vernichtet.³⁰⁵ Um ein Publikationsverbot zu umgehen, schrieb Keun "harmlos-freundliche Unterhaltung"³⁰⁶, kurze Texte, unter anderem auch sogenannte "Kindergeschichten", die sie in Zeitschriften und Magazinen

³⁰⁴ Gerd Roloff: Irmgard Keun - Vorläufiges zu Leben und Werk. - In: *Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik* 6, 1977, S.45-68, hier S.54. (= Zur deutschen Exilliteratur in den Niederlanden 1933-1940)

³⁰⁵ Ebda., S.52.

³⁰⁶ Rosenstein, *Irmgard Keun*, a.a.O., S.145.

unterzubringen suchte.³⁰⁷ Mit diesen "Geldgeschichten" (B 55), dem "kleinen Scheißkram" (B 56) war die Autorin selbst unzufrieden: "Allenfalls ist mir der Humor einer 90jährigen Stiftsdame gestattet." (B 73) Keun bemerkte auch wiederholt, daß ihr kürzere Sachen nicht lagen ("Ich kann nur Romane." B 55). Ende Februar 1934 schrieb sie an Arnold Strauss: "Ich mag nicht mehr leiden, was ich schreibe." (B 52) Die Kindergeschichten sind 1936 bei Allert de Lange in Amsterdam unter dem Titel *Das Mädchen, mit dem die Kinder nicht verkehren durften* als "Roman" erschienen. Es ist offensichtlich, so Doris Rosenstein, daß "sowohl politisch-weltanschauliche als auch mediale Faktoren die Konzeption ihrer Geschichten mitprägten [...]."³⁰⁸ In den "unpolitischen Kindergeschichten" manifestiert sich der "Rückzug" einer Autorin, "die nur zwei Jahre zuvor in ihrem *Kunstseidenen Mädchen* aktuellste Zeitthemen aufgegriffen und für sie (unter anderem) eine am Film orientierte Erzählform entwickelt hatte", in die Darstellung einer "'zeitlose[n]' Allerwelts-Kindheit".³⁰⁹ Damit kamen diese Geschichten offenbar einem Bedürfnis nach harmloser Unterhaltung auch der Leser in der Nachkriegszeit entgegen. Im Unterschied zu anderen Texten Keuns hat diese Sammlung "nach 1945 über ein breit gefächertes Spektrum medialer Wege

³⁰⁷ Zur Entstehungsgeschichte der Kindergeschichten und zum politischen und kulturellen Umfeld vgl. besonders ebda., S.129-161. Vgl. auch Kreis, "Was man glaubt, gibt es", a.a.O. und dies., in *Ich lebe in einem wilden Wirbel*, a.a.O. Keun gelang es noch bis Mitte 1935 gelegentlich, kurze Texte zu verkaufen (vgl. B 39f., 68, 114). Im September 1935 plante sie, die Kindergeschichten als Buch in Deutschland erscheinen zu lassen (vgl. B 132). Im November erfuhr Keun offiziell, daß sie nichts mehr veröffentlichen durfte, da sie nicht Mitglied der Reichsschrifttumskammer war. Sie beantragte daraufhin erfolglos die Aufnahme. Vgl. Kreis, in *Ich lebe in einem wilden Wirbel*, a.a.O., S.136. 1936 hat Keun die Sammlung dem Amsterdamer Verlag Allert de Lange angeboten und, offenbar noch in Deutschland, "ein paar besonders niedliche Kindersachen, die allgemein interessieren" (B 158) und in Amsterdam eine weitere Geschichte dazugeschrieben (vgl. B 172). Der in Aussicht gestellte Vertrag mit Allert de Lange ermöglichte es der Autorin, nicht ohne finanzielle Rückendeckung zu emigrieren. Vgl. Kreis, "Was man glaubt, gibt es", a.a.O., S.156 und Rosenstein, *Irmgard Keun*, a.a.O., S.161.

³⁰⁸ Ebda., S.145. Nicht nur Kriterien wie "relative Kürze, das In-Sich-Abgeschlossene, [...] die Dominanz der Unterhaltungsfunktion" waren zu beachten. "Die Themen und Inhalte hatten nicht nur politisch unbedenklich, sondern auch weltanschaulich 'genehm' zu sein [...]." "'Genehm'" konnte auch "harmlos-freundliche Unterhaltung sein." Ebda.

³⁰⁹ Ebda., S.161, 146 u. 156. Die Kindergeschichten seien "als Texte einer besonderen Form von 'innerer Emigration' [zu] verstehen, das heißt als Produkte eines Versuches, literarisch und materiell als ideologisch nicht vereinnahmte Schriftstellerin im Deutschland Hitlers zu existieren." Ebda., S.130. Ihre Zugehörigkeit zur Exilliteratur "ergab sich", so Doris Rosenstein, "nicht aus Gründen, die in den Texten selber lagen, sondern als Folge der Komplikationen, die der Aufnahme Irmgard Keuns in die Reichsschrifttumskammer entgegenstanden." Ebda., S.158.

auffallend häufig einen Zugang in die Öffentlichkeit gefunden."³¹⁰ Entsprechend ist die Sammlung bis heute weitgehend präsentiert und rezipiert worden.

Witzig und mit erfrischendem Humor erzählt Irmgard Keun von den Streichen und Abenteuern des Mädchens, mit dem die Kinder nicht verkehren durften - Geschichten über Tinten-Attentate, Tee in der Cognacflasche, die "Horde der rasenden Banditen" und alles, was man gegen Tadel im Klassenbuch, die Beschlagnahme von Rollschuhen und andere Kümmernisse unternehmen kann.³¹¹

Streiche und Abenteuer also werden, dem Rücktext der Taschenbuchausgabe von 1982 zufolge, erzählt. In diesem Sinne ließe sich etwa die Geschichte "Die Horde der rasenden Banditen" (M 16-29) wiedergeben: Das erzählende Ich, ein Mädchen, gehört einer Kinderbande an, die sich verpflichtet hat, "für das Gute und Edle" zu "kämpfen" (M 18). Von Ritualen und der hierarchischen Organisation der "Horde": Vizekönig, Rivale und Sekretär, wird berichtet. "Hänschen Lachs weiss das alles aus den Büchern. [...] Dann haben wir noch Götzen und Fetische, lauter Jungens, die ein Jahr jünger sind [...]." (M 18) Diese erhalten von den "drei Höchsten" immer neue Aufträge; sie müssen "ausschwärmen" (M 18).

Wenn die Götzen und Fetische nach dem Ausschwärmen wiederkommen, ruft Hänschen Lachs mit dumpfer Stimme: "Götzen und Fetische, neigt euch vor den Steinen unserer Felsenburg." Und dann neigen sie sich. "Was erblickte euer scharfblickendes Auge", fragt der Vizekönig. Und dann sagen sie es. Sie müssen das alle fünf auf einmal sagen, weil das ein griechischer Chor ist. (M 19)

So interpretieren spielende Kinder den Wechselgesang zwischen dem Chor und den Schauspielern der antiken griechischen Tragödie. "Ich bin immer gegen den griechischen Chor gewesen, und er ist uns auch zum Verderben geworden." (M 19) Bevor wir erfahren, warum, gibt es noch ein anderes Abenteuer zu lesen: Die Horde stellt sich die Aufgabe, ein kleines Kind zu retten, das sich offenbar im

³¹⁰ Ebda., S.153. Lesung im NWDR 1948, ein Abdruck in der *Rheinischen Zeitung*, Köln, Nr.75 vom 1.9.48 bis Nr.111 vom 27.11.48. Verschiedene Buchausgaben seit 1949. Vgl. Roloff, a.a.O., S.60 (Anm. 61).

³¹¹ Rücktext der Taschenbuchausgabe: Irmgard Keun: *Das Mädchen, mit dem die Kinder nicht verkehren durften*. Bergisch Gladbach 1982 (Bastei-Lübbe). Zur Präsentation und Rezeption der Kindergeschichten vgl. Rosenstein, *Irmgard Keun*, a.a.O., S.152ff.

Wald verlaufen hat. Dessen Vater hält sich aber ganz in der Nähe auf; er mißversteht die gute Absicht und teilt Ohrfeigen aus. Eine Nachbarin beobachtet den Vorfall und verrät dem Waldhüter, dem "schleichenden Aas des Waldes", den Ort, an dem die Kinder ihre Höhle gebaut haben. Und so ist ihnen der griechische Chor "zum Verderben geworden":

Also da sassen wir drei Höchsten wieder in unserer Höhle [...]. Da rasten auf einmal die Götzen und Fetische heran und zitterten vor Aufregung. Und der Vizekönig befahl: "Neigt euch vor den Steinen unserer Felsenburg." Und sie neigten sich und riefen im griechischen Chor, den sie doch jedesmal vorher so lange üben müssen: "Das schleichende Aas des Waldes naht, oh Herr!" Aber das schleichende Aas des Waldes nahte nicht - bei "oh Herr" war es da und stand vor unserer Höhle. (M 23)

Wieder setzt es Ohrfeigen. Um sich an der Nachbarin, Frau Meiser, zu rächen, werfen die Kinder ihr einen Totenkopf durchs Fenster. Die Nachbarin alarmiert die Eltern der kleinen Übeltäter - und die Polizei. "[...] mein Vater", so die Erzählerin, "hat mich fortgeführt an der Hand und verhauen." (M 29)

Die Erzählung verläuft nicht geradlinig. Sie setzt mitten im Geschehen ein: "Gestern abend konnte ich garnicht einschlafen, weil ich eine blutige Vergeltung für die Frau Meiser ausdenken muss [...]." (M 16) Warum eine solche "Vergeltung" erforderlich ist und wie sie sich gestalten wird, bleibt noch ungeklärt. Erst einmal wird von morgendlichem Trödeln berichtet und davon, daß die Erzählerin häufig zu spät zur Schule kommt, wo die "Fleisskärtchen mit der Muttergottes drauf und dem Jesuskind" immer nur an Mitschülerinnen vergeben werden. Die Erzählerin zieht "Abziehbildchen und chinesische Wunderblumen" vor, die sie und ihre Mutter, die eine "blaue samtige Bluse" trägt (M 17), aufblühen lassen. Die einzelnen Geschichten der Sammlung setzen sich aus ineinander verschachtelten Episoden, Reflexionen und Erörterungen zusammen.

Die Fabeln werden, in den späteren Ausgaben häufiger noch als in der Erstausgabe von 1936, immer wieder durch erzählerische Ab- und Umwege unterbrochen.³¹²

Den Kindergeschichten fehlt, merkt Doris Rosenstein an, ein "übergreifende[r] Sinnzusammenhang[]"³¹³. Als Gründe dafür führt sie unter anderem einen uneinheitlichen Sprachgestus, die assoziierende Erzählweise und das Fehlen eines historischen Kontinuums an.³¹⁴ Nun wurden ja die Geschichten zunächst

nicht unter dem Aspekt einer Veröffentlichung als Serie oder Buch verfaßt [...]. Da aber auch innerhalb der einzelnen Geschichten ein 'Zerfließen des Stoffes' zu registrieren ist, bin ich der Ansicht, daß sich hier Auswirkungen eines Schreibkonzeptes zeigen, das unter dem Vorzeichen des 'Ausweichens' stand.³¹⁵

Der Rückzug, das Ausweichen ist nach dieser Argumentation auf der inhaltlichen und auf der formalen Ebene ablesbar. Nun hat Doris Rosenstein sich auch in ihrer Untersuchung zum *Kunstseidenen Mädchen* kritisch zur assoziierenden

³¹² Die Sammlung wurde 1959 um die Geschichte "Als ich Bazillenträger war" erweitert. Auf dieser im Düsseldorfer Droste Verlag erschienenen Ausgabe basieren offenbar die meisten späteren Ausgaben. Die 1979 im Claassen Verlag erschienene gebundene Ausgabe und die Lizenz-Taschenbuchausgabe des Bastei Lübbe Verlages, Bergisch Gladbach, a.a.O., weichen auch sonst nicht unerheblich von der Erstausgabe ab. Viele Geschichten sind um Episoden und Reflexionen erweitert, gelegentlich wurden Passagen gestrichen: In der Geschichte "Ich habe Angst" fehlt eine längere Passage über Fliegeralarm. Vgl. die Seiten 88-90 in der Erstausgabe von 1936, nach der hier, wenn nicht anders angegeben, zitiert wird.

³¹³ Vgl. Rosenstein, *Irmgard Keun*, a.a.O., S.157.

³¹⁴ Vgl. ebda., S.157f. Doris Rosenstein befaßt sich in ihrer materialreichen Untersuchung zur Entstehungsgeschichte und zum politischen Kontext der Sammlung nicht näher mit den einzelnen Geschichten.

³¹⁵ Ebda., S.156, mit Bezug auf eine Rezension von Fritz Erpenbeck, die "auf einen grundsätzlichen Mangel des Buches hingewiesen" habe. Ebda. Anders als im Roman *Kind aller Länder* führt, so argumentiert Erpenbeck, in den Kindergeschichten die Methode, ein Kind erzählen zu lassen, "zur Dekomposition, zum Zerfließen des Stoffes", weil ein "Generalnenner der Thematik" fehlt. Erpenbeck: "Manchmal habe ich Heimweh". - In: *Das Wort*, 1939, Heft 3, S.127-130, hier S.130. Anders argumentiert Heinrich Detering, der *Das kunstseidene Mädchen* als Schelmenroman liest und auch in den Kindergeschichten eine pikareske Struktur erkennt. Sinn und Kohärenz werden, so Detering, in diesen die Vorgeschichte der Doris erzählenden Texten durch zwei rote Fäden versichert: Durch die politische und die persönliche Geschichte. Auf Grund des anekdotischen Charakters sei aber die Sozialkritik leicht zu unterschätzen. Vgl. Heinrich Detering: *Les vagabondes. Le retour des héroïnes picaresques dans le roman allemand.* - In: *Études Littéraires* 26, 1993-1994, Heft 3, S.30-43.

Schreibweise geäußert.³¹⁶ Im Unterschied zu dem früheren Roman scheint hier allerdings das Assoziative kein zerstreues textuelles Verfahren zu ermöglichen. Dann aber hätte es lediglich die Funktion, sprunghaftes "kindliches" Erzählen darzustellen und also Form und Inhalt aufeinander abzustimmen und trüge so zur Etablierung des Rahmens eines literarischen Genres, des Genres 'Kindergeschichten', bei.

Keun schickt ihre Erzählerin auch nicht, wie ihr *Kunstseidenes Mädchen*, ins Kino. Sie schickt sie ins Museum. In der Geschichte "Einmal war ich Wunderkind" (M 153-171) landet das Kind freiwillig-unfreiwillig im Kölner Wallraf-Richartz-Museum. Dort gibt es zu sehen: Eine ägyptische Mumie, sehr eindrucksvoll, und "Bilder, Bilder, Bilder. Lauter blutige Heilige, - tausendmal hatte ich sie schon in der Kirche gesehen." Genannt wird "Der heilige Antonius, von Dämonen gepeinigt", auch "interessant" (M 164), und beschrieben wird

ein großes schreckliches Bild, das heisst "Das Weltgericht". Da waren auf der einen Seite lauter schöne nackte Mädchen mit gelben kringeligen Haaren, die wurden von Engeln in eine Kirche geführt - und auf der anderen Seite waren ganz furchtbare Teufel und Drachen, die zwackten grünliche riesig fette Menschen. (M 164)

Im Wallraf-Richartz-Museum ist heute keine Mumie (mehr), sind aber die beiden Tafelbilder *Das Weltgericht* von Stefan Lochner, ca. 1435, und - es heißt wirklich so - *Der Heilige Antonius, von Dämonen gepeinigt*", oberrheinisch, ca. 1520, zu sehen. Antonius wird von Ungeheuern durch die Luft getragen. Die Dämonen symbolisieren die Qualen der Versuchung.³¹⁷ *Das Weltgericht* schildert die Ereignisse des Jüngsten Gerichts. Links sieht man den Einzug der Seligen durch die Himmelpforte in die Stadt Gottes; rechts den Kampf der Engel und Dämonen um die Seelen über einer brennenden Burg (Vorhölle).³¹⁸ Wallrafs

³¹⁶ Vgl. dazu Kapitel IV. der vorliegenden Arbeit.

³¹⁷ Vgl. Bildlegende *Der Heilige Antonius, von Dämonen gepeinigt*, Wallraf-Richartz-Museum Köln (WRM 367, Sammlung Ferdinand Franz Wallraf).

³¹⁸ Vgl. Bildlegende Stefan Lochner: *Das Weltgericht*, Wallraf-Richartz-Museum Köln (WRM 66, Sammlung Ferdinand Franz Wallraf). Vgl. auch die etwas andere Beschreibung in *museum*: "Links zieht die Schar der Erlösten in das Paradies und den Himmel ein, die durch eine gotische Architektur gebildet werden. Rechts verschlingen Feuer und Höllenschlund die Verdammten." *museum. Wallraf-Richartz-Museum Köln*. Braunschweig 1991, S.28f.

(1748-1824) Kunstsammlung "bestand so gut wie ausschließlich aus den Besitztümern niedergerissener kölnischer Kirchen und Klöster und den Nachlässen Kölner Sammler und Kunstfreunde [...]"³¹⁹ Das Wallraf-Richartz-Museum enthält verschiedene Sammlungen und Abteilungen. Die "Schwerpunkte" der "Abteilung der mittelalterlichen Kunst liegen [...] bei der Tafelmalerei [...]"³²⁰ Fast alle frühen Tafelgemälde gehörten "zur Ausstattung von Kirchen. Erst die Sammelleidenschaft späterer Epochen führte zu der heute bedauerten Trennung ursprünglich zusammengehörender Bildtafeln."³²¹ *Das Weltgericht* etwa ist der Mittelteil eines Altars aus der ehemaligen Pfarrkirche St. Laurentz in Köln.³²² Die Bilder sind von ihrem ursprünglichen Kontext getrennt. Sie sind, aus den Kirchen ins Museum überführt, nicht mehr Teil religiöser Zeremonien, sondern Ausstellungsstücke. Sie werden als Kunstwerke präsentiert.

Präsentiert sich nicht die Sammlung von Kindergeschichten selbst als Museum? In fast allen Geschichten werden andere Texte und Bilder genannt, referiert oder es wird daraus zitiert. Der "griechische Chor", die ägyptische Mumie und die mittelalterlichen Tafelbilder spielen, wie auch die Opern *Tiefland* und *Tannhäuser* (M 178) und Grimms Märchen (M 80) eine Rolle. Keun läßt ihre Erzählerin "delphisches Orakel" (M 153ff.) und die "Legende vom Heiligen St. Georg" (M 43) spielen, aus der Bibel zitieren und "an Johannes den Täufer denken, der als göttliches Werkzeug in der Wüste Heuschrecken gegessen hat" (M 30). Ein "Weihnachtsmärchen" im Schauspielhaus" (M 143) wird erwähnt, "vom Dollarprinzesschen" (M 147) wird berichtet. Wirkliche oder fiktive Titel von Abenteuerromanen oder Groschenheftchen wie *Das blutende Haupt des edlen Herrn* (M 79), *Der Skalp einer weissen Frau* (M 125), *Rotblondes Komtesserl, wann spricht dein Herz?* (M 125), *Das Gift des Affenmenschen* (M 148), *Das ewige Geheimnis der Sphinx* (M 162) sind in die Geschichten eingeflochten. Alle möglichen Texte und Bilder werden in einen neuen Kontext, in das Genre 'Kindergeschichten' überführt und in Form von Zitaten ausgestellt. Die Erzählerin

³¹⁹ Ebda., S.8.

³²⁰ Ebda., S.14.

³²¹ Ebda., S.72.

³²² Vgl. Bildlegende *Das Weltgericht*, a.a.O.

gibt sich als exzessiv und wahllos lesendes Kind zu lesen - sie "weiss das alles aus den Büchern."³²³

Und Irmgard Keun erzählt eine Anekdote über Irmgard Keun: Bevor sie mit der Arbeit begonnen habe, habe sie immer "Kreuzwörterrätsel" geraten, die "Unterhaltungsromane in den Illustrierten" gelesen und die Bilder angeschaut.³²⁴ Wird also exzessiv und wahllos alles gelesen, betrachtet und wiederverwertet, was mehr oder weniger zufällig in die Hände fällt? Das Kreuzwörterrätsel funktioniert nach dem Prinzip 'ein Wort für ein anderes'. "Und da verkehrte ich einmal abend für abend mit einer geistigen Elite, was eine Auswahl ist, was jede gebildete Individualität aus Kreuzwörterrätseln weiß." (KM 104) Auch das scheinbar Beliebige, das Sammelsurium, resultiert aus einer gewissen Auswahl. Anders als *Das kunstseidene Mädchen* zitieren die Kindergeschichten kein zeitgenössisches Text- und Bildmaterial, sondern älteres, dem Kanon entnommenes, sowie Unterhaltungsromane ohne erkennbaren Zeitbezug. Daß die Geschichten aus der Nazizeit dem Aktuellen auch dort ausweichen, wo es um die Auswahl der fremden Texte geht, trägt zum Eindruck ihrer Zeitlosigkeit mit bei.³²⁵

³²³ "Hänschen Lachs weiss das alles aus den Büchern." (M 18)

³²⁴ Vgl. Keuns Brief an Hermann Kesten vom 23.8.47, in: Keun, Wenn wir alle gut wären, a.a.O., S.183-189, hier S.184f. Vgl. auch Keuns Briefe an Arnold Strauss: "Ich hab' das Kreuzwörterrätsel geraten und ein Glas Mosel getrunken - und dann hab' ich gearbeitet." (B 28) "Das Kreuzwörterrätsel habe ich schon halb geraten, ich habe für Dich auch schon eines gemacht [...]." (B 32)

³²⁵ Vielleicht trägt dies auch zum Eindruck eines fehlenden "übergreifenden Sinnzusammenhanges" (Rosenstein, *Irmgard Keun*, a.a.O., S.157) mit bei, sofern 'Zeitsignatur' einen "Generalnenner der Thematik" (Fritz Erpenbeck, vgl. oben, Fußnote 315) garantieren kann. In Keuns Roman *Kind aller Länder* bilde das Thema "Exil", so Rosenstein in Anlehnung an Erpenbeck, einen solchen "Generalnenner"; es sei "das alle Einzelheiten integrierende Moment." Rosenstein, *Irmgard Keun*, a.a.O., S.156 (Anm. 79). Erpenbeck schreibt, daß hier das "Wesentliche", die Heimatlosigkeit der Emigranten, "zum Typischen erhoben" werde. Erpenbeck, "Manchmal habe ich Heimweh", a.a.O., S.130. In diesem Roman, so Rosensteins Resümee, "ereignet sich Exil. Textgestalt und -struktur und die Lebensform des Exils korrespondieren miteinander." Rosenstein, *Irmgard Keun*, a.a.O., S.361.

1.2. Begegnungen

Wie kommt das Kind ins Museum? Es plant, mit Hilfe eines alten Entschuldigungsbriefs zwei Tage lang die Schule zu schwänzen. Am ersten Tag geht es mit zwei Freundinnen Eis essen. Am zweiten Tag läßt es den Brief von einer Rheinbrücke fallen - "nicht mit Absicht und doch mit Absicht." (M 160) Er muß durch einen anderen, gleichfalls am Datum manipulierten Brief ersetzt werden. Dieser aber entschuldigt die Erzählerin für lange sieben Tage. Um ihre Eltern zu täuschen, verläßt sie jeden Morgen das Haus und läuft in den Straßen herum. Es ist kalt und regnet immerzu. "Mein Leben war garnicht mehr schön." (M 161) Als sie sich gerade vor dem Eingang des Wallraf-Richartz-Museums befindet, kommt der Vikar die Straße entlang. Sie kann "noch schnell ins Museum fliehen, bevor er mich gesehen hatte." Hier ist es ihr zunächst "ein bisschen unheimlich", aber sie "wurde dann auch froh, dass ich nicht mehr im Regen rumlaufen brauchte, jeden Tag wollt ich in das Museum fliehen." (M 162) Als sie am folgenden Tag die "Alte Abteilung" besuchen will, steht sie plötzlich vor dem *Weltgericht*.

Ich hatte ja solche Angst: heilige Gottesmutter, wenn ich jetzt stürbe, würden mich die Teufel mit den feurigen Krallen holen, kein einziger Engel würde mir helfen, - ich war ja so sündig. Am liebsten hätte ich gleich gebeichtet und Busse getan und immerzu Reue und Vorsatz gebetet. Ich musste weinen, weil ich so furchtbar viel Gutes wollte.
(M 165)

Die Szene ist entscheidend für den weiteren Verlauf der Geschichte. Eine Besucherin beobachtet das Mädchen und ist überzeugt davon, ein zu förderndes künstlerisches Talent, ein "Wunderkind" (M 166) entdeckt zu haben. Sie wird in dieser Angelegenheit bei den Eltern vorstellig, die so erfahren, daß ihre Tochter nicht in der Schule war. Es dauert nicht lange, und auch die Lehrerin und die Eltern der Freundinnen sind über die gefälschten Briefe und andere Lügen und Ausflüchte der Kinder informiert. "Alles kam raus, aber auch alles." (M 170) Ein mitleidiger Vater führt die Mädchen in eine Konditorei. Dort darf jede "fünf Stück Sahnetorte" essen, während er, in der erklärten Absicht, "erzieherisch" auf sie "ein[zu]wirken",

sagte: alles käme davon, weil ich in das Museum gelaufen wär [...]. Ein schönes Rheinlied hätt was für sich, - alle übrige Kunst hätt was furchtbar Gefährliches an sich, da sollten wir uns man ja fern von

halten. Er kannte viele, die ins Elend kamen, weil sie sich mit der Kunst befassten [...]. (M 171)

Die Geschichte vom "Wunderkind" spielt, wie auch die von der "Horde der rasenden Banditen", in einer "nicht genau fixierten Zeit", also weder im 1. Weltkrieg noch in der Nachkriegszeit.³²⁶ Vermutlich gehört sie zu den Geschichten der Sammlung, die Keun noch zum Zweck der Veröffentlichung in Deutschland geschrieben hat. Es ist auch eine Geschichte über den Rückzug, über Möglichkeiten und Grenzen des Ausweichens.

Ich dachte: jetzt jagt er [der Wärter, G.R.] mich von der Mumie fort oder schreibt mich auf und zeigt mich in der Schule an, denn nichts Interessantes ist einem richtig erlaubt, und ins Kino dürfen ja auch keine Kinder. (M 163)

Nichts Interessantes ist richtig erlaubt. Man kann fortgejagt werden, aufgeschrieben, angezeigt. So kommt das Kind ins Museum. Der Wärter ist freundlich und das Museum wird schnell zu einem behaglichen Zufluchtsort. Doch die Sicherheit ist trügerisch. Noch bevor die Außenwelt eingreift, begegnet das Kind "der Kunst". Es wird vom Gewissen gezwackt wie die grünlichen Menschen von den Teufeln. Im Museum ist es so harmlos-heiter nicht. Es kann sich vom geschützten Innenraum in einen Ort verwandeln, an dem unheimliche Begegnungen stattfinden.

Beim Raten eines Kreuzworträtsels stellt sich auf dem Papier ein Netz von horizontal und vertikal angeordneten Wörtern her. Die Schnittpunkte werden durch die ihnen gemeinsamen Buchstaben gebildet. Schnittpunkte bilden sich in den Kindergeschichten dort, wo auf anderes, auf andere Bilder und Texte verwiesen wird. Die Kindergeschichten stellen Bezüge auf andere Texte nicht nur

³²⁶ Einige Geschichten der Sammlung "spielen in Köln während des 1. Weltkrieges und andere in einer nicht genau fixierten Zeit." Ebda., S.155. Einige Geschichten spielen in der Nachkriegszeit, im besetzten Köln. Die "dargestellten Zeitbezüge" spielen aber "keine entscheidende Rolle", sie werden "von den eigentlichen Handlungselementen zugedeckt [...]." Ebda. Die nachträgliche Integration der im 1. Weltkrieg spielenden Geschichte "Als ich Bazillenträger war" 1959 (vgl. oben, Fußnote 312) legt Doris Rosenstein als "Versuch aus, Defizite an Zeitkritik zu beseitigen und Barrieren gegen die Wahrnehmung des Erzählgegenstandes als 'zeitlose' Allerwelts-Kindheit zu errichten." Diese Geschichte "leistet am ehesten eine naiv-satirisch geprägte Kritik an der (von der Erzählgegenwart aus gesehen) jüngsten Vergangenheit (dem Ersten Weltkrieg)." Ebda., S.156.

aus. Sie geben auch Anspielungen, versteckte Hinweise zu lesen. Wer sich darauf einläßt, geht vielleicht ins Netz und ist unversehens dabei, den Faden weiterzuspinnen. In der Formel "Neigt euch vor den Steinen unserer Felsenburg" verbirgt sich ein Roman, *Die Insel Felsenburg* von Johann Gottfried Schnabel. *Das Weltgericht* weist auf eine undenkbbare Zukunft hin, auf den Tag des Jüngsten Gerichts. Dann werden die Erlösten ins himmlische Paradies einziehen. Von einem Paradies auf Erden erzählt Schnabels "wunderliche Fata". Sie berichtet von einem, der "durch Schiff-Bruch selbte an eine grausame Klippe geworffen worden, nach deren Übersteigung das schönste Land entdeckt", dort ein Gemeinwesen gegründet und "seine in Teutschland ausgekundschaftten Freunde glücklich gemacht" hat.³²⁷ Die Höhle im Stadtwald, die sich die Kinder in der Geschichte "Die Horde der rasenden Banditen" gebaut haben, dient ihnen als Versteck. Von hier aus lassen sie ihre Kundschafter "ausschwärmen", von hier aus "kämpfen" sie "für das Gute und Edle". Doch die "Kunst", ihre Interpretation des griechischen Chors, ist ihnen "zum Verderben" geworden. In dem Wort 'Felsenburg' kreuzen sich eine harmlose Kindergeschichte mit schlechtem Ausgang und einer der ersten in Deutschland verfaßten "bürgerlich"-zeitkritischen Romane, in dem sich "das Motiv des Schiffbruchs auf einsamer Insel mit dem Thema der Staatsutopie" verbindet. "Die Insel ist für die Angehörigen des niederen und mittleren Bürgertums, die aus Europa dorthin kommen, kein Exil [...], sondern ein 'Asyl der Redlichen', aus dem sie nie wieder in ihr Geburtsland zurückkehren wollen."³²⁸ So erinnert die Kindergeschichte an eine in ihrer

³²⁷ Unter dem Titel *Die Insel Felsenburg* hat Ludwig Tieck den Roman 1828 neu herausgegeben. Zunächst lautete der Titel des vierbändigen, 1731-43 erschienenen Romans: *Wunderliche Fata einiger See-Fahrer, absonderlich Alberti Julii, eines gebohrnen Sachsens, Welcher in seinem 18den Jahre zu Schiffe gegangen, durch Schiff-Bruch selbte an eine grausame Klippe geworffen worden, nach deren Übersteigung das schönste Land entdeckt, sich daselbst mit seiner Gefährtin verheyrathet, aus solcher Ehe eine Familie von mehr als 300. Seelen erzeuget, das Land vortrefflich angebauet, durch besondere Zufälle erstaunens-würdige Schätze gesammelt, seine in Teutschland ausgekundschaftten Freunde glücklich gemacht, am Ende des 1728sten Jahres, als in seinem Hunderten Jahre, annoch frisch und gesund gelebt, und vermuthlich noch zu dato lebt, entworffen Von dessen Bruders-Sohnes-Sohnes-Sohne, Mons. Eberhard Julio Curieuses Lesern aber zum vermuthlichen Gemüths-Vergnügen ausgefertigt, auch par Commission dem Drucke übergeben von Gisandern.* Zit. nach Kindlers *Neues Literatur-Lexikon*. Hrsg. Walter Jens. Studienausgabe, Bd.14. München 1996, S.1015. Der Roman gilt als die "originellste[] der zahlreichen deutschen Nachahmungen von Defoes *Robinson Crusoe* [...]" Ebd.

³²⁸ Ebd.

Entstehungszeit unterdrückte Tradition, auf die nur noch heimlich, im Verborgenen angespielt werden konnte. An diese Tradition anknüpfen, ein "düsteres, realistisch gestaltetes Bild" Deutschlands "zeichnen"³²⁹ und veröffentlichen konnte nur, wer im Exil lebte. In Deutschland verbliebene Autoren konnten Kindergeschichten erzählen und über versteckte Anspielungen untergründige (Zeit-)Kritik in die manifesten Texte einfließen lassen.

Anspielungen finden sich nicht nur auf andere Texte, sondern gelegentlich auch auf die Nazis. Die "Horde der rasenden Banditen" etwa setzt sich wohl nicht zufällig aus *drei* "Höchsten" und einer ironisch als "Götzen und Fetische" bezeichneten 'Gefolgschaft' zusammen. Ebenfalls in dieser Geschichte heißt es, die Kinder haben einen Kieselstein mit ihrem "Blut geweiht" (M 21). So werden die Nazis mit ihrem Jargon und ihren Ritualen in Kindergeschichten lächerlich gemacht.

Wird sich in der Geschichte "Einmal war ich Wunderkind" für die Erzählerin und ihre Freundinnen mit fünf Stück Sahnetorte und einem verständnisvollen Vater doch noch alles zum Guten gewendet haben? Sind sie schließlich doch in Sicherheit? Oder ist nicht schon die nächste Klippe in Sicht? Denn wie hatte die Geschichte begonnen? "Schuld an der ganzen blödsinnigen Geschichte waren zuerst mal Unmengen von kandierten Früchten [...]. Ich musst auch gleich wieder sieben Tage im Bett liegen [...]." (M 153) Alles begann mit einem verdorbenen Magen und einem Entschuldigungsbrief aus dieser Zeit, der einen anderen ersetzen mußte. Kann sich ein Kind nicht auch mit fünf Stück Sahnetorte den Magen verderben? Von einem ähnlichen Ausgangspunkt aus ließe sich eine andere Geschichte erzählen. Die Geschichte vom Kind, das die Schule schwänzt, ist eine Geschichte auch über das Ausweichen, über die Bedingungen, unter denen die Kindergeschichten entstanden sind. Und es ist eine Geschichte, die von einer Begegnung des Kindes mit der "Kunst" erzählt. Begegnungen der Kindergeschichten mit der "Kunst" lassen sich dort herstellen, wo sie auf fremde Texte anspielen und sich so zu diesen hin öffnen. Müssen solche intertextuellen

³²⁹ *Die Insel Felsenburg* "zeichne[t] ein düsteres, realistisch gestaltetes Bild der europäischen Gesellschaftsverhältnisse im 18.Jh.; dagegen steht das Bild einer idealen, bürgerlich-pietistisch geprägten Gesellschaft [...]." Ebda., S.1016.

Bezüge nun zwangsläufig immer auf ein ähnlich geradliniges Verhältnis zwischen Oberfläche und Verborgenen, zwischen manifestem Text und latenter Kritik hinauslaufen wie im Fall der Begegnung mit der *Insel Felsenburg*?

In der Geschichte "Ich habe Angst" (M 77-93) heißt es: "Mein Vater hat ein Buch mit einem Bild drin von ganz gemeinen alten Frauen, so Hexen, - die sitzen unter der Erde mit langen Fingern." (M 77) Handelt es sich hier um eine Anspielung auf *Macbeth*? Es kann nicht entschieden werden. Die Geschichte vom Wunderkind aber trifft sich mit der Tragödie Shakespeares dort, wo sich das Kind vor den gemalten Teufeln des *Weltgerichts* fürchtet. Macbeth, der den König, seinen Gast, im Schlaf erstochen hat, graut es vor seiner eigenen Tat. Lady Macbeth mißbilligt seine Furcht und "schwache Willenskraft": "Schlafende und Tote/ Sind Bilder nur; der Kindheit Aug' allein/ Scheut den gemalten Teufel."³³⁰ Doch als der gekrönte Macbeth seinen Platz an der Tafel einnehmen will, sitzt dort schon der Geist seines Freundes Banquo, den er hinterrücks hatte ermorden lassen. Das Kind, im Museum von der fremden Besucherin angesprochen, glaubt im ersten Moment, sie und ihr Begleiter "wären Teufel, die sich verwandelt hatten, um mich jetzt zu strafen und zu quälen." (M 166) Mit einem Mal erscheinen die gemalten Teufel leibhaftig. So unheimlich und zum Fürchten kann es werden, wenn ein Rahmen gesprengt, eine Grenze verwischt wird. Sigmund Freud hat geschrieben, daß es "oft und leicht unheimlich wirkt, wenn die Grenze zwischen Phantasie und Wirklichkeit verwischt wird, wenn etwas real vor uns hintritt, was wir bisher für phantastisch gehalten haben [...]"³³¹ Das Unheimliche entsteht an der Grenze zweier Ordnungen. Hekate, die Herrin der Hexen Shakespeares, war als Artemis der Kreuzwege bekannt. Man verband sie als Erdgöttin mit der Welt der Toten. Und sie war eine Göttin der Zauberkunst. Kreuzwege spielten eine wichtige Rolle bei magischen Riten.³³² Wie im Museum können an den Kreuzungen Innen und

³³⁰ William Shakespeare: *Macbeth*. Tragödie. Übersetzt von Dorothea Tieck. Hrsg. Dietrich Klose. Stuttgart 1970, S.24 (2.Aufzug 2.Szene). "The sleeping, and the dead,/ Are but as pictures; 'tis the eye of childhood,/ That fears the painted devil." William Shakespeare: *Macbeth*. Ed. Kenneth Muir. London, Cambridge 1962, S.57. The Arden Edition of the Works of William Shakespeare. Ed. Harold F. Brooks and Harold Jenkins.

³³¹ Sigmund Freud: Das Unheimliche. - In: *Freud-Studienausgabe*, Bd.4. Hrsg. Alexander Mitscherlich, Angela Richards und James Strachey. Frankfurt/M. 1970, S.241-274, hier S.267.

³³² Vgl. Michael Grant und John Hazel: *Lexikon der antiken Mythen und Gestalten*. München 1986, S.171.

Außen, Verbergen und Entdecken, tote Bilder und lebendige Wirklichkeit, heimlich (heimelig) und unheimlich³³³ zusammentreffen.

"Heil dir Macbeth, dir, künft'gem König Heil!"³³⁴ Mit dieser Prophezeiung der Hexen beginnt die Tragödie bei Shakespeare, deren Titelheld der Versuchung zur Macht nicht widersteht. Es sind Truppen des englischen Königs, die, unterstützt von aus Schottland Geflohenen, das Land vom Tyrannen befreien. Seines Untergangs sicher, ruft Macbeth: "Oh! fiel' in Trümmern jetzt der Bau der Erden! / Auf! Läutet Sturm! Wind blas! heran, Verderben! / Den Harnisch auf dem Rücken will ich sterben."³³⁵ In einer Geschichte, die in den ersten Jahren nach der Machtübernahme durch die Nationalsozialisten geschrieben worden ist, verbirgt sich ein im 11. Jahrhundert spielendes Drama aus dem frühen 17. Jahrhundert, das Assoziationen an das Ende Nazideutschlands hervorzurufen vermag: An den Einmarsch der Alliierten, nachdem Deutschland weite Teile Europas in Trümmer gelegt hat, an die Durchhalteparolen, an mit Panzerfäusten gerüstete Kinder. Diesbezüglich ist die Passage in einer Shakespeare-Ausgabe von 1901, deren Übersetzung von derjenigen Dorothea Tiecks abweicht, noch prägnanter formuliert: "O läg' in Trümmern aller Welten Bau! - [...] Wir sterben doch mit Waffen in der Hand."³³⁶

Unheimlich ist hier nicht, daß nun etwas zum Vorschein gekommen wäre, was in die Geschichte schon hineingelegt worden ist. Daß gar der Nachweis einer vorausschauenden Hellsichtigkeit der Autorin erbracht worden wäre. Vielmehr wird deutlich, daß die Wege, die eine Lektüre, Hinweisen des Textes folgend, einschlagen kann, nicht (autor)intentional vorgegeben sein müssen. Denn daß in

³³³ "Also heimlich ist ein Wort, das seine Bedeutung nach einer Ambivalenz hin entwickelt, bis es endlich mit seinem Gegensatz unheimlich zusammenfällt. Unheimlich ist irgendwie eine Art von heimlich." Freud, *Das Unheimliche*, a.a.O., S.250.

³³⁴ Shakespeare, *Macbeth*, übersetzt von D.Tieck, a.a.O., S.8 (1. Aufzug 3.Szene). "Al hail Macbeth! that shalt be King hereafter." Shakespeare, *Macbeth*, The Arden Edition, a.a.O., S.15.

³³⁵ Shakespeare, *Macbeth*, übersetzt von D.Tieck, a.a.O., S.70 (5. Aufzug 6.Szene). "I 'gin to be aweary oft the sun, / And wish th' estate o' th' world were now undone. - Ring the alarum bell! - Blow, wind! Come, wrack! / At least we'll die with harness on our back." Shakespeare, *Macbeth*, The Arden Edition, a.a.O., S.162.

³³⁶ *Shakespeares Werke*. Übersetzt von August Wilhelm v. Schlegel und Ludwig Tieck. Neue Prachtausgabe in zwei Bänden. Bd.2. Leipzig o.J. (1901), S.237. Die Abweichungen vom "Schlegel-Tieck" in dieser Ausgabe sind nicht ausgewiesen.

dieser Begegnung - von der Entstehungszeit der Geschichte aus gesehen - nicht nur Vergangenes und Gegenwärtiges, sondern auch Zukünftiges für einen Moment zusammentreffen, zeigt sich erst einem Blick, für den diese Zukunft schon Teil der Geschichte geworden ist. Und das ist vielleicht das Unheimliche. Das Verhältnis von Verbergen und Enthüllen kann hier nur im Sinne einer verschränkten Zeitlichkeit gedacht werden. Das Verborgene erzeugt sich erst nachträglich, in dem Moment, in dem es in oder mit den Begegnungen der Texte auftaucht.

2. Das Kind simuliert

In der Geschichte "Die grosse Leidenschaft" (M 172-186) berichtet die hier dreizehnjährige Erzählerin von einer "echte[n] leidenschaftliche[n] Liebe wie in den Opern und wie ich sie jetzt erlebe." (M 177) "Viele sind schon aus Liebe gestorben, - es ist ein Wunder, wenn alles gut geht. Auf jeden Fall muss man immer gerüstet sein wie die alten Prinzessinnen des Orients, die oft glühend geliebt werden. Rena Dunkel hat Romane darüber." (M 173) "Und über mich kam dann auch die Liebe, weil sie mich zweimal mit ins Opernhaus genommen hat. Einmal gab es 'Tiefland' und einmal 'Tannhäuser', und beide Male hat der Theo Samander gesungen [...]." (M 178f.) Die Geschichte stellt sich selbst und die "Liebe" als ein Konglomerat von Texten aus.³³⁷ Die Erzählerin, die ihrer Freundin Elli angekündigt hat, sie werde "das Grösste von meinem Leben tun" (M 173), muß den Sänger besuchen. "Trotzdem ich eigentlich viel lieber von weitem lieben würde." (M 174) Erleichtert, ihn nicht angetroffen zu haben, erzählt sie Elli dennoch,

³³⁷ Vgl. auch: "Ich habe ja wirklich genug gelesen in Büchern und Theaterstücken und weiss: Liebe bedeutet, einander fest umschlungen halten. Und das will ich auch tun. Manchmal wird man auch mit glühenden Küssen bedeckt, das hätte ich nicht sehr gern." (M 175) "Ich möchte auch für ihn sterben und ihm grosse Opfer bringen, und am liebsten möchte ich ihn retten. Das Schönste wäre, wenn ich ihn aus einem brennenden Haus rausholen könnte, - er ist dann in Sicherheit, aber mein Kopf wird noch von dem letzten stürzenden Balken getroffen, worauf ich das Bewusstsein verliere und alle schluchzend um mich rumknien." (M 176) "Manchmal möchte ich allerdings auch jubelnd ins Gebirge zu den Schafherden getragen werden wie die Marthe [sic!] aus der Oper 'Tiefland' vom Pedro." (M 177)

ich wäre bei Theo Samander gewesen, ich dürfte nichts davon sprechen. Elli [...] fragte: "[...] habt ihr euch geküsst?" Ich habe überlegt und gesagt: "Nein, wir sind Hand in Hand der Sonne entgegen gegangen." Ich habe nämlich schon oft gelesen, dass Liebende das tun. "Im Zimmer?", hat Elli gefragt, und ich habe gesagt: "Ja, im Zimmer - von der Tür bis zum Fenster" - trotzdem es ja sonst fast immer blühende Heiden und Kornfelder sind. (M 184)

Wie die Tafelbilder des Mittelalters aus den Kirchen ins Museum gewandert sind, wandern hier Bilder für "Liebe" und "Leidenschaft" von blühenden Heiden und Kornfeldern in ein Zimmer, von Groschenheftchen und Opern in eine Kindergeschichte. Sie werden in andere Räume versetzt und als Klischees, als austauschbare Versatzstücke präsentiert. Solche Verschiebungen können komische Effekte zeitigen. Doch die fremden Texte werden nicht nur in die Geschichte einverleibt. Sie werden auch als konstitutiv für die Wahrnehmung, für ein dynamisches Verhältnis von Erzählen und Erleben ausgewiesen, das nicht mehr in einer klaren Unterscheidung zwischen Lüge und Wahrheit oder Text und Leben aufgeht.³³⁸

Jeden Tag musste ich Elli was neues erzählen - meine leidenschaftliche Liebe wurde immer leidenschaftlicher, und alles war schön wie in Wirklichkeit. Und wenn ich der Elli so erzählte, glaubte ich manchmal richtig: alles wär wahr. (M 184)

Ein Netz von Texten entsteht, in das sich das erzählende Ich hoffnungslos verstrickt. Zugleich manifestiert sich auf der Handlungsebene eine Bewegung des Ersetzens und Verschiebens: Die Tatsache, daß die Begegnung mit dem Sänger nicht zustande gekommen ist, treibt die Textproduktion voran. Die Geschichten, in denen diese Begegnung immer wieder neu stattfindet, werden aus der Perspektive einer Dreizehnjährigen erzählt, die ihr Wissen über die Liebe allein aus Texten bezieht. Durch diese Perspektive sind die Gegenstände der Darstellung - ein Fehlen der Erfahrung von Liebe und ein Verfehlen der Liebe in den Klischees von der Liebe - aneinander gebunden: Die Unerfahrenheit der Erzählerin ist die notwendige Voraussetzung für das Spiel mit den Klischees und dessen komische Effekte. Die Erzählperspektive wiederum kann nur dann glaubwürdig bleiben, wenn das Sprechen über die Liebe auf die Reproduktion von angelesenen

³³⁸ Vgl. Kapitel II. der vorliegenden Arbeit. Dort wurde die im folgenden zitierte Textpassage als ein Beispiel dafür angeführt, daß Keuns Texte immer wieder von einer solchen Dynamik erzählen.

Stereotypen beschränkt bleibt. Während im *Kunstseidenen Mädchen* die Schrift mit dem Glanz zu lesen gibt, daß jedes Benennen auch verfehlen muß³³⁹, kann hier ein Verfehlen allein vermittels Klischees ausgestellt werden. So läßt sich indes leicht ex negativo die Möglichkeit einer adäquaten, authentischen Darstellung als deren Gegenpol behaupten. Die Gemeinplätze erscheinen implizit als Kehrseite eines anderen, eines wahren Sprechens. Ein dem Täuschungsspiel mit dem Glanz vergleichbares textuelles Verfahren, das anhand der bedeutungsüberladenen Begriffen 'Liebe' und 'Leidenschaft' auch die Frage nach den Möglichkeiten und Grenzen der Darstellbarkeit aufwirft, würde die Perspektive des Kindes überfordern.

Auf der Handlungsebene führt so etwas wie ein unkontrollierbares Eigenleben des Erzählten zur "Katastrophe". Die Texte gehen um. Ohne daß die Erzählerin Einfluß darauf hätte, werden ihre Geschichten, immer unter dem Siegel der Verschwiegenheit, weitergetragen, bis sie schließlich bei der Schuldirektorin ankommen.

Elli wird erfahren, dass ich sie belogen habe. Die Direktorin und der Professor Junklang glauben mir nicht, dass ich alles nur so gelogen habe. Ich werde aus der Schule fliegen auf jeden Fall. Heute abend werden meine Eltern alles wissen. [...] Ich werde das alles natürlich nicht überleben. Aber wenn ich es überlebe, dann werde ich nie mehr leidenschaftlich lieben. [...] Liebe ist das Entsetzlichste, was es auf der Welt gibt, und die Leiden von der Liebe kann einfach kein einzelnes Mädchen ertragen - ich weiss jetzt wirklich Bescheid. (M 186)

"Die grosse Leidenschaft" endet mit einer Pointe. In dem Moment, in dem die Geschichte sich aus den Klischeebildern herausdreht und die "Leiden von der Liebe" in einen Kontext stellt, der ihnen eine ganz andere Bedeutung verleiht, schließt sie auch schon. So verschließt sie sich der Möglichkeit, ein Spiel mit unterschiedlichen Bedeutungen von Liebe und den Leiden von der Liebe zu entfalten. Die angesprochene Struktur einer Vernetzung sowie die Bewegung eines (Ent-) Gleitens von Sinn verbleiben auf der Ebene des Erzählten. Die Pointe negiert darüber hinaus die Bedeutung dieser Prozesse für das Subjekt und die

³³⁹ Vgl. Kapitel IV. der vorliegenden Arbeit.

Textproduktion, indem sie sie "kindgerecht" auf die Qualität eines bloßen Witzes herunterspielt. Insofern ist die Geschichte allerdings harmlos-heiter.

Die Entstehungszeit der Kindergeschichten und die Bedingungen, unter denen sie geschrieben wurden, werden über die Gegenstände hinaus auch in der Schreibweise sichtbar. "Die grosse Leidenschaft" artikuliert Probleme der Darstellung, die aber nicht, wie im *Kunstseidenen Mädchen*, auch in der Schreibweise selbst lesbar werden. Hier lassen sich daher die Auswirkungen der Erzählperspektive des Kindes und der Kürze der Texte auf die Schreibweise nachvollziehen. Diese beiden aus Gründen der Anpassung an die politischen Verhältnisse gewählten Momente stehen einer Durchführung möglicher "zerstreuender" textueller Verfahren entgegen, auch wenn auf der inhaltlichen Ebene solche Momente angesprochen werden.³⁴⁰

Eine andere Geschichte der Sammlung heißt "Ich zaubere Wahrheit". Obwohl unter den Erwachsenen die Redensart "Kinder und Betrunkene sagen immer die Wahrheit" (M 131) zirkuliert, glauben sie dem Kind erfahrungsgemäß nie etwas. Um unliebsame Verwandte loszuwerden, die sich für unbestimmte Zeit im Haus der Eltern niedergelassen haben, tut die Erzählerin so, als sei sie betrunken.

³⁴⁰ Vgl. auch die folgende, nachträglich in die Geschichte "Ich zaubere Wahrheit" eingefügte Passage: "[...] Pankrätius - solche Namensworte muß ich manchmal vor mich hinsagen, und dann schmecken sie mir nach geheimnisvollem Kuchen, ich esse sie und muß mir furchtbar viel ausdenken dabei. Wir haben ja auch in Köln einen Mauritius-Steinweg und eine Mauritiusstraße, und wenn ich in der Straßenbahn fahre, warte ich immer, daß der Schaffner das Wort "Mauritius" aufruft - das macht mich so aufgeregt und glücklich wie ein Durcheinander aus Locken und Blumen und Regen aus Samt." Keun, *Das Mädchen, mit dem die Kinder nicht verkehren durften*, Bergisch Gladbach, a.a.O., S.147. Von möglichen Referenten (etwa: zwei Heilige, eine Briefmarke, eine Insel im Indischen Ozean) entkoppelt, verbleiben der Vorname "Pankrätius" oder der Straßename "Mauritius" als geheimnisvolle Wort- oder Klangkörper. Sie schmecken "nach geheimnisvollem Kuchen". Ausgekostet wird eine Materialität, wird die Sinnlichkeit von Nicht-Sinn. Doch verdankt sich nicht die Faszination der Wörter der Vielfalt an Assoziationen, die sich an sie heften? "[I]ch esse sie und muß mir furchtbar viel ausdenken dabei." Das Wort bedeutet nichts, und es bedeutet furchtbar vieles. Das gibt ein Durcheinander, eine Bewegung zwischen Leere und Fülle, und das macht aufgeregt und glücklich. Die Textpassage erinnert, so sie von der Kontingenz des Bedeutens spricht, an das Spiel mit dem Glanz im *Kunstseidenen Mädchen*. Ohne entsprechendes textuelles, "zerstreuendes" Verfahren aber ist die Passage in dieser Sammlung nichts als ein Ornament. So haben die Kindergeschichten mit ihr dem früheren Roman ein Denkmal gesetzt, ihn noch mehr als zwanzig Jahre nach dem Erscheinen der Erstausgabe ins Museum aufgenommen.

So berichtet sie nun von den Intrigen der Tante und spricht laut vor allen aus, was bisher immer nur heimlich hinter dem Rücken der anderen geredet wurde.

Sie haben an mir rumgezerrt, ich bin wieder umgefallen und habe nur noch "lalalalala" gemacht. [...]. "Sinnlos betrunken", riefen alle. "Ausgeschlossen", sagte Onkel Halmdach, "das Kind ist auf keinen Fall einfach betrunken - das Kind hat einen Schulfall von Delirium. Grossartig." "Aber sie hat ja überhaupt keinen Schluck aus ihrem Glas getrunken", sagte auf einmal Tante Millie mit dumpfer Stimme, - "das Kind ist eine Verbrechernatur, das Kind simmuliert [sic!]." "Aber es scheint die Wahrheit zu sprechen", sagte plötzlich Herr Kleinerz [...]. (M 134)

Das Kind simuliert, und ihm wird geglaubt. Endlich kommt die Wahrheit ans Licht. Tante und Cousine, derart decouviert, packen ihre Koffer. Die Wahrheit zu sprechen heißt somit auch, dem Gerede, dem umtriebigen, unkontrollierbaren Sprechen ein Ende zu bereiten. Es heißt, etwas zum Abschluß, etwas unter Kontrolle zu bringen. Beispielsweise auch eine Schreibweise. Die Wahrheit aber gibt es in dieser Geschichte nur vermittelt, über den Weg der Simulation. Diese stellt als täuschend echte Nachahmung³⁴¹ das Publikum vor ein unlösbares Problem: Um die Wahrheit über das Kind herauszufinden, muß die Interpretation ihrerseits einen Umweg einschlagen. Der Weg über die Inspektion eines Glases aber vermag einen Rest Unsicherheit nicht auszuräumen: Hat das Kind vielleicht aus einem anderen Glas getrunken, hat es gar einen "Schulfall von Delirium"?

Doris Rosenstein vermutet, daß Keun, eine "ausgezeichnete Beobachterin der literarischen Trends", mit ihren Kindergeschichten auf ein seit 1933 wachsendes "Interesse an Kinder- und Kindheitsgeschichten" reagiert hat.³⁴² Wie wäre das Verhältnis von Simulation und Wahrheit auf die Sammlung Keuns als "Schulfall" dieses Genre bezogen zu denken? Die Kindergeschichten präsentieren sich als

³⁴¹ "**simulieren** '(eine Krankheit) vortäuschen; sich verstellen'. Das Verb wurde im 16. Jh. aus lat. *simulare* 'ähnlich machen, nachbilden; nachahmen; etwas zum Schein vorgeben, sich den Anschein von etwas geben, etwas vortäuschen' entlehnt, das von lat. *similis* "ähnlich" abgeleitet ist. [...] In neuester Zeit wird das Verb auch fachsprachlich in der Bedeutung [...] 'modellhaft nachahmen, wirklichkeitsgetreu im Modell nachvollziehen' gebraucht." Duden, Bd.7, *Das Herkunftswörterbuch*, a.a.O.

³⁴² Rosenstein, *Irmgard Keun*, a.a.O., S.149 u. 148 (Anm. 49).

Texte, die eine außerliterarische Wirklichkeit - Kindheit, Kinderstreiche - abbilden. Sie sperren sich auch nicht gegen biographische Lektüren.³⁴³ Zugleich stellen sie sich als Texte aus, die aus anderen Texten zusammengesetzt sind. Das Ritual in der Geschichte von der "Horde der rasenden Banditen" ist "aus den Büchern"; dem "griechischen Chor", der *Insel Felsenburg* und Abenteuerromanen gemacht. Es liest sich, auch auf Grund der Sorglosigkeit, mit der diese unterschiedlichen Texte vereinnahmt und verändert werden, wie die Darstellung eines echten Kinderspiels. Wie in der Geschichte "Die grosse Leidenschaft" wird hier der Umgang mit den fremden Texten auf die Anforderungen des Genres 'Kindergeschichten' hin zugeschnitten. Genau an dieser Stelle aber kann eine Lektüre, die Hinweisen auf die anderen Texten nachgeht, andere Bezüge herstellen und den Rahmen dieses Genres aufbrechen. Und auch in dem Maß, in dem sie das Material ausstellen, aus dem sie gebildet sind, sind die Geschichten dieser Sammlung nicht nur zeitlos. Sie stehen auch im Kontext einer Moderne, die den Autor als Arrangeur vorgefundenen Materials versteht.³⁴⁴ Wie ein Kommentar zu diesem spielerisch in der Schwebelage gehaltenen Verhältnis von Abbildung und Konstruktion liest sich eine andere Passage in der Geschichte "Die Horde der rasenden Banditen". Dort heißt es, die Kinder haben

einen Schwur abgelegt, alles geheim zu halten, denn sonst wird das steinerne Auge des Fo zur verzehrenden Flamme. "Das Auge des Fo" ist ein wichtiges Buch, und das steinerne Auge haben wir daraus gebildet, es ist ein Kieselstein, den wir mit unserm Blut geweiht haben, und wir müssen es immer bei uns tragen. (M 20f.)

Sind nicht auch Kindheit und Kinderstreiche schon aus etwas anderem, aus wichtigen Büchern etwa, gebildet? 'Kindheit' ist ein Ort, an dem sich Gelesenes, Erzähltes oder Erinnerungtes und nicht zuletzt auch andere Geschichten des Genres kreuzen. Wie das Verborgene im "Museum" dem Entdecken ist Kindheit ihrer Darstellung nicht einfach vorgängig. Erst nachträglich, über die Umwege der Darstellung, wird sie mit "Blut geweiht", wird ihr der Zauber des Lebendigen, der An-

³⁴³ Vgl. die Lektüre von Horsley, "Auf dem Trittbrett eines rasenden Zuges", a.a.O.

³⁴⁴ Vgl. Scheunemann, Die Schriftzeichen der Maler, a.a.O.

schein des Authentischen verliehen.³⁴⁵ Kindergeschichten sind echte Kindergeschichten insofern, als sie simulieren.

³⁴⁵ In der späteren Ausgabe heißt es, diesen Effekt ironisch unterstreichend, "ein *echter* Kieselstein" [Hervorhebung G.R.]. Keun, *Das Mädchen, mit dem die Kinder nicht verkehren durften*, Bergisch Gladbach, a.a.O., S.21.

VII. Wi(e)der-Schreiben. Politische Rhetorik und "naive" Erzählerin

1. Das Medium

1.1. Vorläufiger Entwurf eines Figurenhorizontes

In *Nach Mitternacht* schildert Keun wie in ihrem in der Weimarer Republik entstandenen Roman *Das kunstseidene Mädchen* Zeitgeschehen aus dem Blickwinkel einer Ich-Erzählerin. Von anderen Deutschlandromanen des Exils³⁴⁶ unterscheidet sich *Nach Mitternacht* sowohl durch die begrenzte Perspektive als auch durch Sorglosigkeit im Hinblick auf Kriterien wie gesamtgesellschaftliches Panorama, geschlossene Fabel und Figurenentwicklung sowie auf ökonomische und politische Analyse des faschistischen Staates. In den letzten Jahren erfuhren die politischen Wirkungsabsichten des Romans sowie die Möglichkeiten und

³⁴⁶ Der Deutschlandroman, eine der drei Gruppen von Zeitromanen, die das Exil hervorgebracht hat, setzt sich mit dem nationalsozialistischen Deutschland und seiner Vorgeschichte auseinander. Vgl. Jan Hans: Literatur im Exil. - In: *Sozialgeschichte der deutschen Literatur von 1918 bis zur Gegenwart*. Hrsg. Jan Berg u.a. Frankfurt/M. 1981, S.417-466, hier S.432.

Grenzen des Erzählverfahrens zunehmende Aufmerksamkeit.³⁴⁷ Die folgende Zusammenstellung der ihrem jeweiligen Kontext entnommenen Äußerungen, die dann auch als eher spielerischer Einstieg in den Problemkreis des Verhältnisses von Erzählinstanz, Sprachverwendung und Zeitkritik verstanden werden will, läßt erkennen, daß hinsichtlich der Funktion der Erzählerfigur für Darstellung und Kritik der ersten Jahre des alltäglichen Faschismus die Deutungen divergieren: "Und zwischen all dem die junge Heldin als Miterlebende, scheinbar kaltschnäuzig Registrierende, munter Räsonierende."³⁴⁸ - "Eine Neunzehnjährige spricht leise und etwas elegisch in sich hinein. [...] wie kommt dies etwas bleichsüchtige Mädels zu diesem Teufelsblick."³⁴⁹ - "Sanna's weakness is that her

³⁴⁷ Vor allem wird hier auf die Eindringlichkeit der atmosphärisch genauen Darstellung eines allerdings umgrenzten gesellschaftlichen und politischen Bereiches verwiesen: "Wir haben es mit einem kunstvoll gemachten Unterhaltungsroman zu tun, der seinen Erzählgestus planvoll ausgestaltet und zur Wirkung kommen läßt." Steinbach, a.a.O., S.3. Dieses auch für andere Romane Keuns charakteristische "Erzählverfahren verbürgt subjektive Authentizität und Intensität. Gleichzeitig bindet es die Romane an den eingeschränkten Blickwinkel der 'Heldinnen', an deren Bewußtseinszustand und Mentalität und, vor allem, an deren Sprachgebaren." Ebda., S.3. "Eine geschlossene Gesamtansicht der Zeit kann daher nicht entstehen; ebensowenig wird mit der Zeitgeschichte, von einem überschauenden und überlegenen auktorialen Standpunkt aus, ins Gericht gegangen. Die Epoche wird vielmehr von innen her [...] betrachtet und in Einzelzügen geschildert." Ebda., S.4f. Gert Sautermeister hat gezeigt, daß Keun in *Nach Mitternacht* zentrale Aspekte faschistischer Wirklichkeit in der reflektierten Naivität und wissenden Spontaneität der Erzählerfigur erfahrbar macht. Gert Sautermeister: Irmgard Keuns Exilroman "Nach Mitternacht". - In: *die horen* 125, 1982, S.48-60. Mittels einer Erzählweise, die auch "Kritik am eigenen sozialisierten Ich" nicht unterschlägt (ebda, S.49), wird von der "Kontrolle der Öffentlichkeit", von der Auszehrung der Individualität (ebda., S.51), der "Mitwirkung der Bürger an faschistischer Herrschaftssicherung" (ebda.), von der "Volksgemeinschaft" als "Heimstätte der Konkurrenz im Stadium ihrer maximalen Entfesselung" (ebda., S.53) und der "quasi-religiösen Selbstunterwerfung" als "Gegengewicht gegen die angespannte Tätigkeit sadistischen Quälens" (ebda.) berichtet. Die Erzählerin macht "die Menschen als Sozialcharaktere kenntlich [...], indem sie ihre Herkunft, ihre Familienstruktur, ihr Seelenleben, ihre wirtschaftliche Situation mit faschistischer Politik verschränkt und die Wechselbeziehung dieser Kräfte profiliert." Ebda., S.53. Zu den sozialkritischen Intentionen des Romans "zählt auch die Darstellung faschistischer Ästhetisierung der Politik." Ebda., S.54. Vgl. auch Hans-Albert Walter: Das Bild Deutschlands im Exilroman. - In: *Neue Rundschau* 77, 1966, S.437-458 (zu *Nach Mitternacht* S.445-447). Einen Überblick über die zeitgenössische Rezeption in der Exilpresse gibt Doris Rosenstein, *Irmgard Keun*, a.a.O., S.161-167.

³⁴⁸ Fritz Erpenbeck: Eine Frau tritt in die Front. Zu Irmgard Keuns Roman "Nach Mitternacht". - In: *Internationale Literatur*, Moskau 1937, Heft 6, S.139-142, hier S.140.

³⁴⁹ Ludwig Marcuse: Fünf Blicke auf Deutschland. - In: *Das Wort*, 1937, Heft 7, S.81-89, hier S.83.

character is shallow and her interests few."³⁵⁰ - "Das Erzählgeschehen [...] ist [...] an die Perspektive einer politisch unbedarften, dabei aber gleichwohl intuitiv-aufsässigen Mädchenfigur gebunden."³⁵¹ - "Sannas Darstellung [ist] von der unverdauten Aufnahme nationalsozialistischer Sprach-Klischees gekennzeichnet, die in einem Korrespondenzverhältnis zur Unreflektiertheit des eigenen Ichs und zur dumpfen ideologischen Ahnungslosigkeit der Erzählfigur stehen."³⁵² - "Sanna beurteilt Menschen und Ereignisse nach ihrem eigenen moralischen Massstab, dem Massstab der gesunden Vernunft."³⁵³ - "Die Ursprünglichkeit der Erzählerin [...] ist Resultat einer kunstbewußten Mischung, ist spontane Selbstdarstellung [...]."³⁵⁴ - "Once again the key to Keuns's satire is the artfully naïve perspective of her narrator, another simple young woman of modest background but clear-sighted powers of observation and common sense."³⁵⁵

Irmgard Keun vertraut Kritik am Nationalsozialismus einer Erzählerin an, der man das geistige Rüstzeug für eine solche Aufgabe nicht zutrauen möchte, "einer einfachen Frau [...], die spricht, wie ihr der Schnabel gewachsen ist"³⁵⁶, aus einer "simplicity of vision"³⁵⁷ heraus, in "quellfrischer Naivität" und "ohne geistige Skrupel"³⁵⁸, die etwas hat von der "vertrackte[n] Art von Unschuldigkeit,

³⁵⁰ Edith W. Clowes: Irmgard Keun. Nach Mitternacht. - In: *World Literature today. A Literary Quarterly of the University of Oklahoma* 55, 1981, S.461.

³⁵¹ Dorothee Römhild: "... und alle Frauen schrien plötzlich wie aus einem gemeinsamen Mund." Einige Überlegungen zum Motiv weiblicher Mittäterschaft im Kontext der Faschismuskritik in Irmgard Keuns Roman "Nach Mitternacht" (1937). - In: *Frauen in der Literaturwissenschaft*. Rundbrief 35, Hamburg 1992, S.34-37, hier S.35.

³⁵² Eva-Maria Siegel: *Weibliche Jugend im Nationalsozialismus. Massenpsychologische Aspekte in Exilromanen von Hermynia Zur Mühlen, Irmgard Keun und Maria Leitner*. Berlin. Phil. Diss. 1991, S.66.

³⁵³ Gisela Berglund: *Deutsche Opposition gegen Hitler in Presse und Roman des Exils. Eine Darstellung und ein Vergleich mit der historischen Wirklichkeit*. Stockholm 1972, S.217. (= Stockholmer Germanistische Forschungen 11)

³⁵⁴ Sautermeister, a.a.O., S.49.

³⁵⁵ Ritta Jo Horsley: Witness, Critic, Victim: Irmgard Keun and the Years of National Socialism. - In: *Gender, patriarchy, and fascism in the Third Reich: the response of women writers*. Ed. Elaine Martin. Detroit 1993, S.65-117, hier S.78.

³⁵⁶ Klaus Mann: Deutsche Wirklichkeit.- In: *Die neue Weltbühne. Wochenschrift für Politik, Kunst, Wirtschaft* 17, 1937, S.526-528, hier S.527.

³⁵⁷ Clowes, a.a.O.

³⁵⁸ Sautermeister, a.a.O., S.49.

von Erstlingshaltung" der Kinder³⁵⁹. Wie ist die Erzählperspektive disponiert, damit die Kritik dennoch wirksam wird, und wie kommt es zu den einander nicht selten ausschließenden Deutungen der Erzählerin? Wiederholt ist darauf hingewiesen worden, daß der Roman zwei Perspektiven miteinander verknüpft.³⁶⁰ Eine genauere Betrachtung des Verhältnisses von "naivem" Figurenhorizont und Rhetorik könnte hier ebenso hilfreich sein wie eine Beschreibung verschiedener Lektüreangebote des Textes.

Hinterlegt mit der unmittelbaren sinnlichen Anschauung der Personen, ihrer Kleidung und Aufmachung, ihrer hübschen oder abstoßenden Oberfläche und den Wechselbeziehungen dieser Oberfläche mit der psychischen Disposition³⁶¹ scheint das Menschenbild der Ich-Erzählerin auf, ein nicht idealisiertes Bild des Artgenossen in seinem Geltungsbedürfnis und seiner Rücksichtslosigkeit, im Materiellen gründend und ohne Anlaß zur Verklärung; das Bild von Menschen, die in mittlerer Bosheit interagieren.

Der Kurt Pielmann liebt Gerti und will sie heiraten. Sein Vater hat viel Geld in dem Laden von Gertis Eltern stecken. Wenn er das Geld jetzt rauszieht, ist der Laden kaputt. So was muß man verstehen und einsehen [...]. (NM 38)

Sanna kann so etwas verstehen und einsehen, sie kann sogar Verständnis dafür aufbringen. Gut kennt Sanna sich aus mit diesen Menschen, klug ist Sanna, so lange allerdings nur, wie es nicht politisch wird, solange nicht der Versuch der weltanschaulichen Überhöhung und mythischen Überformung dieser Menschen, der Verklärung dieser menschlichen Gemeinschaft unternommen wird. Sobald dies geschieht, erlaubt die Autorin ihrer Protagonistin nicht mehr, klug zu sein.

³⁵⁹ Elfriede Jelinek: Weil sie heimlich weinen muß, lacht sie über Zeitgenossen. Über Irmgard Keun. - In: *die horen* 120, 1980, S.221-225, hier S.224.

³⁶⁰ "[...] es gibt zwei Erzählerinnen in dem einen Ich [...]." Ludwig Marcuse, a.a.O., S.84. "Die Erzählung erhält [...] zwei geistige Horizonte: Die direkte Bewertung der Ereignisse von der Perspektive [...] des jungen Mädchens aus und die indirekt ausgesprochene Bewertung des Schriftstellers, die kunstvoll in den kindlichen Erzählton hineingewoben ist." Irmtraud Schreck: Nacht ohne Hoffnung. Irmgard Keun: "Nach Mitternacht", Roman, Verlag der Nation, Berlin 1956. - In: *Neue deutsche Literatur. Monatsschrift für schöne Literatur und Kritik*, 1957, Heft 4, S.143-146, hier S.144. Eva-Maria Siegel zufolge ist Irmtraud Schreck ein Pseudonym für Irmtraud Morgner. Vgl. Siegel, a.a.O., Anm.78.

³⁶¹ Vgl. Kapitel I. der vorliegenden Arbeit.

Dieses Verfahren läßt sich am folgenden Beispiel illustrieren: Der "Stürmermann", Handverkäufer und eifriger Leser des nationalsozialistischen Massenblattes "Stürmer", "arbeitet an der Erforschung sämtlicher jüdischen [sic!] Geheimnisse und findet immer was Neues heraus." (NM 158) Er habe sich, so läßt Irmgard Keun ihre Erzählerin Sanna seine Rede zitieren,

"gebildet durch den Stürmer, ohne den Stürmer hätte ich von alledem nichts gewußt und wäre blind an der Judenfrage vorbeigegangen. Allerdings ist mir ein tiefer Forschungsdrang von der Natur eingegeben, von den Sternen. [...] ich bin Löwegeborener." (NM 160)

Von den Sternen weiß er sich als "Rutengänger" auserwählt:

"Man erkennt nämlich die Juden nicht immer. Der Stürmer schreibt, daß sie die Kinder des Teufels wären. Der Teufel hat furchtbar viel Gestalten, die er annimmt. Aber ich entlarve ihn mit meiner Rute." (NM 162f.)

Als Heini ihn darauf aufmerksam macht, daß Dr. Breslauer im gleichen Monat geboren ist wie er, ist er "ergriffen", er habe dies "sofort gespürt", denn wenn "zwei Löwemenschen sich auf der weiten Welt begegnen, sind sie wie Brüder." (NM 160) Sofort lädt er Breslauer zu einem Glas Bier ein und trinkt mit ihm auf die Löwegeborenen. Im Gegensatz zum Stürmermann weiß nun aber Sanna, daß Breslauer Jude ist. "'Was ist denn aber' - ich muß es fragen -, 'was ist denn aber, wenn ein Löwegeborener Jude ist?'" (NM 163) Sie muß darauf hören: "'Sie sind noch jung [...]. Sie können das alles noch nicht so verstehen. Bei den Juden setzt das Tierkreiszeichen aus.'" (NM 163f.) Hier kann die geradlinig denkende Sanna nicht mehr folgen: "Und nun möchte ich weinen, denn ich verstehe nichts [...]." (NM 164)

Oft lassen sich freilich die politischen Attitüden ohne Schwierigkeiten mit Sannas vor-weltanschaulichem Menschenbild in Deckung bringen; sie erweisen sich als leicht durchschaubare Verlagerung längst eingeübter Rollenspiele, altbekannter Rituale des Prestigeerwerbs in die Szenerie des Politischen.

Gerade war Pielmann noch selig über die Reichswehr, nun wird er damit gequält, indem Gerti sie schöner aussehend findet als die SA. Pielmann sagt natürlich sofort, Gerti hätte die nationalsozialistische Weltanschauung nicht begriffen. Das sagen die Pg.-Leute immer,

wenn sie sich geärgert fühlen. Daraufhin will Gerti diese Weltanschauung erklärt haben. (NM 49)

Weil 'Weltanschauung' als zentraler politischer Begriff des Nationalsozialismus fungiert³⁶², ist es nicht ungefährlich, seine Implikationen zu hinterfragen. "Gerti und ich haben nun schon tausendmal erlebt, daß bei solchen Fragen nur Ärger für uns rauskommt." (NM 49) Sanna versteht, daß sie sich in solchen Fällen tunlichst der neuen, der weltanschaulichen Argumentation bedienen muß, auch wenn es sich nach ihrer Einschätzung um etwas viel Einfacheres handelt. Sie begreift die neuen Notwendigkeiten. Wenn Sanna "oft ganz laut und böse und deutlich" im Radio hört: "Es sind immer noch welche, die nicht begriffen haben, um was es geht, aber wir werden sie zu treffen wissen" (NM 100), sucht sie aus Angst die neuen Maßstäbe zu durchschauen, die neuen Begriffe zu verstehen.

Fremdheit teilt sich mit, Distanz, es konstituiert sich so etwas wie der Blick des "Marsmenschen"³⁶³ auf die nicht zu verstehende, nur zu registrierende Welt eines anderen Planeten. Freilich bringt die Erzählerin durchaus irdische Voraussetzungen zur Analyse der Terminologie, die sie sich aneignen möchte, mit. Da ihr aber die Autorin hier den Einsatz der Beurteilungskategorien, die aus ihrer Menschenkenntnis resultieren, verweigert, bleibt ihr nichts als die bloß sprachlich-formale Adaptation, die sie indes nur halbherzig angeht, weil der Wunsch nach Aneignung für sie primär gesteuert ist von dem Bedürfnis nach wirklichem Verstehen und nur der Not gehorchend der Überlebenstaktik untergeordnet wird. "Das schlimmste ist, daß ich gar nicht verstehe, was eigentlich los ist, ich hab jetzt nur allmählich raus, wo man sich in acht zu nehmen hat." (NM 100) Es ist nicht nur anstößig, nicht zu wissen, worum es geht, es ist gefährlich, nicht zu verstehen, was als selbstverständlich gehandelt wird, was sich scheinbar von selbst versteht.

³⁶² "Die Konstituierung des total-autoritären Staates wurde begleitet von der Verkündigung einer neuen politischen Weltanschauung: der 'heroisch-völkische Realismus' wurde zur herrschenden Theorie." Herbert Marcuse: Der Kampf gegen den Liberalismus in der totalitären Staatsauffassung. - In: *Faschismus und Kapitalismus. Theorien über die sozialen Ursprünge und die Funktion des Faschismus*. Hrsg. Wolfgang Abendroth. Frankfurt/M. 1967, S.39-74, hier S.39. (Zuerst in *Zeitschrift für Sozialforschung*, Paris 1934, Heft 2) Marcuse gibt einen Überblick über die wichtigsten dieser Strömungen und ihre Funktion für die Konsolidierung und Legitimierung des Nationalsozialismus und seine auf Freund-Feind-Beziehungen reduzierte Politik. Auf die Funktionalisierung der Juden hierfür innerhalb dieser Ideologie geht er nicht ein.

³⁶³ Jelinek, a.a.O., S.224.

Sanna kann sich diese Weltanschauung weder aneignen, noch kann sie sie souverän verwerfen. Sie kann mit ihr nur begrenzt, als Tarnung, operieren.

1.2. Naivität und Verstellung

Das Motiv des Fremden, "der auf alles mit Kopfschütteln und verwunderten Fragen reagiert", ist als eine strukturelle Konstante der historischen Gattung 'Satirische Erzählung' beobachtet worden.³⁶⁴ Die Erzählerin ist nun aber nicht durchgängig als Fremde konzipiert. Ihre Fremdheit bzw. Naivität ist Bedingung oder Effekt einer partikulär auftretenden Redefigur, der ironischen Verstellung (*dissimulatio*).³⁶⁵ In der Textpassage mit dem Stürmermann versucht Sanna, die Rede des anderen aus dessen Perspektive heraus zu verstehen und zu deuten. Diese "vorgetäuschte Identifikation mit dem anderen", "das scheinbare Sich-zu-

³⁶⁴ Kurt Wölfel: Epische Welt und satirische Welt. Zur Technik des satirischen Erzählens. - In: *Satura. Ein Kompendium moderner Studien zur Satire*. Hrsg. Bernhard Fabian. Hildesheim 1975, S.294-307. Vgl. zum 'naiven' Sprecher auch Jürgen Brummack: Zu Begriff und Theorie der Satire. - In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 45, 1971, S.275-377, hier S.362 (= Sonderheft Forschungsreferate) und Klaus Schwind: *Satire in funktionalen Kontexten. Theoretische Überlegungen zu einer semiotisch orientierten Textanalyse*. Tübingen 1988, S.84. (= Kodikas/Code Suppl.18. Hrsg. Achim Eschbach, Ernest W.B. Hess-Lüttich und Jürgen Trabant)

³⁶⁵ Diese 'verbale' oder 'rhetorische' Ironie als Redefigur ist zu unterscheiden vom durchgehenden ironischen Stil, der 'literarischen' Ironie. Vgl. Uwe Japp: *Theorie der Ironie*. Frankfurt/M. 1983. (= Das Abendland. Forschungen zur Geschichte europäischen Geisteslebens. Neue Folge 15. Hrsg. Eckhard Heftrich) und Beda Allemann: Ironie. - In: *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*, Bd.1. Hrsg. Werner Kohlschmidt und Wolfgang Mohr. Berlin (West) 1958, S.756-761, hier S.756f.

eigen-Machen fremder Haltung"³⁶⁶ aktualisiert sich in der rhetorischen Frage ("was ist denn aber, wenn ein Löwegeborener Jude ist?"), die sowohl figurativ als auch wörtlich zu verstehen ist. Das Beiseitegesprochene ("ich muß es fragen"; "und nun möchte ich weinen...") signalisiert, daß die Haltung der Erzählerin selbst nicht ironisch ist, daß aus ihrer Perspektive heraus die Frage ernst gemeint ist. Es entsteht so ein Spannungsverhältnis von eigentlichem und uneigentlichem Sprechen. Darüber werden, worauf zurückzukommen ist, komische und satirische Effekte virulent.³⁶⁷

Sigmund Freud hat darauf hingewiesen, daß der Unterschied zwischen Naivität und Wortkomik nicht im Wortlaut oder der Technik liegt. Es ist daher erforderlich, so Freud, sich "in den psychischen Vorgang bei der produzierenden Person" hineinzusetzen. "Die naive Person vermeint sich ihrer Ausdrucksmittel und Denkwege in normaler und einfacher Weise bedient zu haben und weiß nichts von einer Nebenabsicht [...]."³⁶⁸ So manche Äußerung, die uns als "wirklicher

³⁶⁶ Andrés Horn: *Das Komische im Spiegel der Literatur. Versuch einer systematischen Einführung*. Würzburg 1988, S.234 u. 253. Horn überträgt ethische auf ästhetische Kriterien: "Da die Grenze zwischen Komik und Nicht-Komik zum Teil eine ethische ist [...], ist das Urteil eines diesbezüglich vorzüglichen, d.h. eines menschlich-moralisch hochstehenden Menschen offenbar objektiver, gültiger als das eines niedrig gesinnten." "Feinheit, Herzensbildung, urbanitas, moralische Statur" müssen mit 'nüchternen Objektivität' und 'unbestechlichem Wirklichkeitssinn' verbunden sein, um "beurteilen zu können, ob im gegebenen Falle [...] 'objektiv' Komisches vorliegt oder nicht [...]. Ebda., S.180f. Und: "Je breiter und tiefer daher unsere Bildung, umso adäquater, umso objektiver sind unsere Werturteile über Komik (und Ästhetizität)." Ebda., S.183. Wer aber entscheidet darüber, wer 'moralisch hochstehend' und 'nüchtern objektiv' ist? "Das 'objektiv' Komische existiert nur für bestimmte Weltanschauungen." Schwind, a.a.O., S.150. Horn wertet die Satire gegenüber dem Humor ab. Vgl. Horn, a.a.O., S.209ff. Die Satire "schwebt [...] in ständiger wesensbedingter Gefahr, unästhetisch zu werden wegen ihrer Einseitigkeit und Affektivität." Ebda., S.217. Denn: "Der Satiriker kann des Lebens eben nicht froh werden." Ebda., S.209. Zur Tradition, in der diese Wertehierarchie steht, vgl. Reinhold Grimm: Kapriolen des Komischen. Zur Rezeptionsgeschichte seiner Theorie seit Hegel, Marx und Vischer. - In: R. Grimm und Walter Hinck: *Zwischen Satire und Utopie. Zur Komiktheorie und zur Geschichte der europäischen Komödie*. Frankfurt/M. 1982, S.20-125.

³⁶⁷ In der Diskrepanz zwischen eigentlichem und uneigentlichem Sprechen liegt Bergson zufolge ein Potential für Wortkomik. "Man erzielt einen komischen Effekt, wenn man vorgibt, einen Ausdruck im eigentlichen Sinn zu hören, während er im übertragenen Sinn getan wurde. Oder: Sobald sich unsere Aufmerksamkeit auf die materielle Seite einer Metapher konzentriert, wird die ausgedrückte Idee komisch." Bergson, Henri: *Das Lachen. Ein Essay über die Bedeutung des Komischen*. Frankfurt/M. 1988, S.77f.

³⁶⁸ Freud, Sigmund: Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten. - In: *Freud-Studienausgabe*, Bd.4, a.a.O., S.9-219, hier S.172.

Witz" nur "halb widerwillig ein Lächeln" entlocken könnte, scheint uns "als Beispiel einer Naivität [...] ganz ausgezeichnet und macht uns laut lachen."³⁶⁹

Ironie als "Form einer gleichzeitigen Gegenrede"³⁷⁰ läßt sich nicht auf die Bestimmung reduzieren, der zufolge das Gegenteil des Gesagten gemeint ist. Der sprachliche Grund der Ironie liegt, so Uwe Japp, in der Dezentrierung bzw. im Kommentar des Satzes der Identität, dessen Problem "vom Sein zur Sprache" verschoben ist: "A sagt zugleich dasselbe und anderes". Dieses andere muß nicht das Gegenteil sein.³⁷¹ Für die vorliegende Form einer gleichzeitigen Gegenrede kann, wie auch für die im Anschluß angeführten Textpassagen des Romans, mit Japp die Beziehung der Ironie zum Komischen dahingehend formuliert werden, daß hier "das Gegenteil von Ernst nicht einfach Uernst ist, sondern ein Ernst, der in Frage gestellt wird; auch indem er nun komisch erscheint. Aber gerade dies kann sehr ernst gemeint sein."³⁷² Ironie als Redefigur kann "in politischen oder polemischen Reden zur Erreichung eines bestimmten Zweckes [...] eingesetzt werden, sie kann aber auch ganz allgemein eine distanzierte oder kontrapathetische Einstellung des Sprechenden signalisieren."³⁷³ Bei der Figur Sanna, dem Erzählmedium, manifestiert sich indes auch ein gewisses Pathos im leidenschaftlichen Wunsch zu verstehen und in ihrer Verzweiflung darüber, nichts mehr zu verstehen. Sie zweifelt und verzweifelt letztlich an sich selbst. Das Pathos des Stürmermannes wiederum erscheint in Sannas ernsthaftem Versuch zu verstehen komisch. Über diese Inkongruenz vermittelt sich eine distanzierte Einstellung auch zur Naivität der Erzählerin, deren Verzweiflung fehlgeleitet wirkt. Die Kritik an dem Regime, das ein solches Pathos wie beim Stürmermann steuern und für seine Zwecke einsetzen kann, ist ernst. Auf der Ironie als

³⁶⁹ Ebda., S.171.

³⁷⁰ Japp, a.a.O., S.281.

³⁷¹ Ebda., S.24ff. Die anderen Ironien erscheinen als Anwendungen bestimmter Ideen auf dieses Paradigma (A/B) der verbalen Ironie: "X'A/B". Vgl. ebda., S.37.

³⁷² Ebda., S.68.

³⁷³ Ebda., S.40.

Verstellung basiert ein satirischer Angriff.³⁷⁴ Vor diesem Hintergrund und im Kontext des gesamten Romans erscheint die Verzweiflung angemessen und dämpft sich das Lachen über ein "Beispiel einer Naivität" (Freud).³⁷⁵

Damit Ironie wirksam werden und der Angriff verstanden werden kann, muß die Verstellung durchschaut werden.³⁷⁶ Diese Schreibweise bezieht ihr Wirkungspotential aus dem Changieren von Verstellung, die durchschaut werden muß, und einem Sichhineinversetzen in den psychischen Vorgang der fiktiven naiven Figur. Beide Ebenen sind aneinander gebunden, zugleich aber auch einander gegenläufig. Die folgenden Überlegungen gelten der Rhetorik³⁷⁷ einiger Textpassagen, die über mißlungene Integrations- und Erklärungsversuche der Erzählerin die

³⁷⁴ Ironie und Komik gehören zu den bevorzugten Darstellungsmitteln der Satire. Vgl. Brummack, Zu Begriff und Theorie der Satire, a.a.O., S.334. "Komik in satirischen Texten meint eine sprachliche Verfahrensweise, eine 'Technik'." Schwind, a.a.O., S.222. Unter 'Satire' ist im folgenden die gattungsübergreifende 'satirische Schreibweise' zu verstehen, nicht das satirische Werk, das 'im wesentlichen von satirischer Intention bestimmt' ist. Vgl. Brummack, Jürgen: Satire. - In: Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte, Bd.3. Hrsg. Werner Kohlschmidt und Wolfgang Mohr. Berlin (West) ²1977, S.601-614, hier S.603. Als Konstituenten gelten nach Jürgen Brummack "Angriff auf irgendein nichtfiktives, erkennbares und aktuell wirksames Objekt individueller oder allgemeiner Art; [...] Normbindung des Angriffs: daß er wenigstens dem Anspruch nach nicht rein privat motivierter Feindseligkeit entspringt, sondern helfen soll, eine Norm oder Idee durchzusetzen; [...] seine Indirektheit [...]." Ebda., S.602.

³⁷⁵ Hierin unter anderem unterscheidet sich *Nach Mitternacht* von Keuns Exilroman *Kind aller Länder*. Dort liegt eine der "Leistungsmöglichkeiten" der Erzählperspektive im "fremdmachenden Blick [...] vor allem auf politische und ideologische Gegebenheiten und auf die Bedingungen der Exil-Existenz [...]." Rosenstein, *Irmgard Keun*, a.a.O., S.193. Entscheidend ist dabei, daß das erzählende Ich "seine Mitteilungen ohne satirische oder humoristische Absicht in naiver Ernsthaftigkeit gibt." Ebda., S.193f. Doch gelangt mit dem zehnjährigen Kind als Erzählmedium "ein utopisches und zugleich entlastendes und befreiendes Moment in den Text." Ebda., S.361f. Es "können mit scheinbarer 'Kinderleichtigkeit' Dinge gesagt werden, die von einem Erwachsenen gesprochen zu einer unerträglichen Verharmlosung führen würden." Ebda., S.204. So muß der Kind-Figur, argumentiert Rosenstein, der "naive Gestus als abnehmbar erscheinen [...], sollen nicht die [...] Möglichkeiten des humoristischen, satirischen und kritischen Fremdmachens [...] zu einer konstruierten Attitüde verkommen." Ebda., S.199. Da auch andere Perspektiven in die Perspektive des Kindes einbezogen sind, wird diese gelegentlich überfordert. Die "Erweiterungen" treten dann "nicht mehr als Spielräume, sondern als Brüche ins Bewußtsein [...]." Ebda., S.190.

³⁷⁶ Vgl. Japp, a.a.O., S.176.

³⁷⁷ Mit 'Rhetorik' ist die Verwendung von Tropen und Figuren bezeichnet, "und nicht die abgeleiteten Bedeutungen von Erläuterung, Redegewandtheit und Überredung [...]." Vgl. zu dieser Unterscheidung z.B. Paul de Man: *Semiologie und Rhetorik*. - In: Ders.: *Allegorien des Lesens*. Frankfurt/M. 1988, S.31-51, hier S.35.

Aufmerksamkeit auf die Funktion normierter Rede- und Wahrnehmungsweisen für machtpolitische Zwecke richten.

2. Figuren

2.1. Entautomatisieren

Daß Gertis Freund Dieter "ein verbotener Mischling" (NM 29) "erster Klasse oder dritter Klasse" ist, kann Sanna nicht begreifen ("ich kann nicht klug aus diesen Benennungen werden." NM 28), wenn ihr auch klar ist, daß sein Vater ein "vollkommener Jude" (NM 29) ist. Sannas Wahrnehmung generiert das untrügliche Urteil, daß Dieter erlaubt sein müßte: "Er ist höflich, nett und jung mit runden sanften braunen Plüschaugen." (NM 29) Ihre bereitwillige Aufmerksamkeit für die Fußangeln der Weltanschauung reicht aber weit genug, um die Gefahr, der sich ihre Freunde aussetzen, zu ermessen:

Und wenn die Gerti auch nur einfach mit dem Dieter zusammensitzt in der Ecke von einem Café, und sie drücken sich mal die Hände, dann können sie gleich schwer bestraft werden wegen Erregung des Volksempfindens. (NM 28)

Die allzu vage Formel für das Vergehen könnte allenfalls mit dem Adjektiv 'gesund' Kontur gewinnen. Die Metapher vom 'gesunden Volksempfinden' stabilisiert die massenformierende Funktion der völkischen Ideologie. Mit der Integration des medizinisch-biologischen Diskurses über das Kollektivsymbol des Organismus erhält die Gesundheits- und Krankheitsmetaphorik innerhalb der diskursiven Praxis im Nationalsozialismus eine zentrale Funktion für die Distinktion von Freund und Feind. Dem organisierten Massenmord, der systematischen Vernichtung der Juden ging die Rede von den 'Schädlingen am

Volkskörper' voran.³⁷⁸ Wenn hier mit der nur halbwegs gelungenen Reproduktion der rhetorischen Figur durch die Erzählerin eine auch nur gerade halbwegs gelungene gedankliche Adaptation einhergeht, wird die Funktion der politischen Metaphorik für die Wahrnehmung des anderen ex negativo ins Spiel gebracht.

Die Norm des 'gesunden Volksempfindens' oder des 'Denkens des Blutes' wurde bekanntlich unter anderem auch gegen den 'zersetzenden', 'wurzellosen' Intellekt ausgespielt. Mit Hilfe einer Erzählerin ohne intellektuelle Ambitionen - "Ich mache mir nicht viel aus dem Lernen, mein Kopf ist nicht so geeignet dazu." (NM 13) -, die keinen Drang verspürt, sich prinzipiell gegen die politischen Verhältnisse zur Wehr zu setzen, die selbst keine Gegen-Ideologie produziert, kann der Text die gesetzte Natürlichkeit einer Weltanschauung, deren Elemente als jeder Erklärung vorausgehende Konstanten erfaßt werden wollen³⁷⁹, unkommentiert zurückweisen. Einübung erscheint unabdingbar für die Partizipation an der angeblich unmittelbaren Präsenz des kollektiven Empfindens. In dem mißlungenen Versuch der Erzählerin, die normierte Rhetorik souverän zu handhaben, entautomatisiert der Text über die Auslassung des zentralen Epithetons 'gesund' die verfestigte Adjektiv-Substantiv-Verbindung. Eine

³⁷⁸ Ute Gerhard und Jürgen Link haben die Auswirkung solcher diskursiven Strukturen auf die kollektive Subjektbildung an der Funktion von Kollektivsymbolen für die Konstitution und Stabilisierung nationaler Identitäten bzw. von Nationalismus aufgezeigt. Vgl. Ute Gerhard und Jürgen Link: Zum Anteil der Kollektivsymbolik an den Nationalstereotypen. - In: *Nationale Mythen und Symbole in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Strukturen und Funktionen von Konzepten nationaler Identität*. Hrsg. J. Link und Wulf Wülfing. Stuttgart 1991, S.16-42. (= Sprache und Geschichte 16. Hrsg. Reinhart Koselleck und Karlheinz Stierle) 'Nationale Identität' entsteht darüber, "daß sich die empirischen Individuen [...] massenhaft als Subjekte von Nationalsymbolen 'angerufen' fühlen, sich mit ihnen identifizieren und sie bei alltäglichen Handlungen applizieren." Ebda., S.32f. Daß sich der Sinn solcher Nationalcharaktere nicht primär aus Referenz auf 'Wirklichkeit', sondern aus dem Spiel der Distinktionen innerhalb einer diskursiven Praxis konstituiert, wird am Beispiel der Veränderungen innerhalb des kollektivsymbolischen Systems zur Zeit Bismarcks gezeigt. Der identitätsstiftende Effekt der 'realistischen Metamorphose' des 'deutschen Nationalcharakters' ist "in der auf interdiskursiver Ebene symbolisch vollzogenen Integration gesellschaftlich relevanter Diskurse unter Dominanz eines irrationalistisch-philosophischen und des militärischen Diskurses" begründet. Ebda., S.40. Die kollektive Applikation solcher Identifikationsangebote ermöglicht dann die massenhafte Mobilisierung für machtpolitische Interessen.

³⁷⁹ "Natürlich sagt Kurt Pielmann, wenn Gerti das ["Weltanschauung", G.R.] nicht begriffen hätte, könnte man es ihr nicht erklären." (NM 49)

Entautomatisierung erfährt so auch das ihr angelagerte Wahrnehmungsmuster oder Empfinden. Der Propagandacharakter der Formel wird irritiert.³⁸⁰

Am Nachbartisch in der Kneipe heben SS-Männer die Gläser. Sanna überlegt:

Ich weiß nicht recht, ob sie die Gerti meinen mit dem Prost oder den Führer. Vielleicht sind sie betrunken und meinen die ganze Welt, aber *natürlich* [Hervorhebung G.R.] keine Juden, Sozialdemokraten, Russen, Kommunisten und Franzosen und solche Leute. (NM 8)

Wenn an dieser Stelle eine für das weltanschaulich geprägte Denken dem Adjektiv 'gesund' vergleichbar zentrale Floskel ("natürlich") eingesetzt wird, eine tautologische Figur der Entpolitisierung nach dem Muster 'das ist so, weil es so ist'³⁸¹, kann auch hier ein vergeblicher Integrationsversuch interpretiert werden. Die Erzählerin versichert sich mit Hilfe automatischer Bestätigungsfloskeln mit Nachdruck ihres begrenzten Wissens.³⁸² Unabhängig von ihren Intentionen wird das evident gesetzte Schema durch die ironisch ("und solche Leute") untermalte unhandliche Breite und Unschärfe des Feindbildes, der Ausgeschlossenen, unterlaufen.³⁸³

Sanna besucht mit ihrer Tante Adelheid eine Veranstaltung. Sie hören eine Rede Hitlers.

³⁸⁰ "Die Satire beginnt und endet darum beim Zitat [...]. Nichts harmloser und selbstverständlicher zum Beispiel als Adjektiv-Substantiv-Verbindungen, so scheint es. Längst aber hat sich die differenzierende Wirkung des Eigenschaftswortes verloren, es ist häufig mit seinem Nomen zu einem erratischen Block zusammengeschossen: Aussichten sind immer schön, Trauer ist immer tief, eine Note immer persönlich. [...] Diesen Abusus macht sich die Satire zunutze und kann mit seinem Gebrauch ein Denken treffen, das nur noch Reklame-, also Überredungs- und Propagandacharakter hat." Helmut Arntzen: Nachricht von der Satire. - In: Ders.: *Literatur im Zeitalter der Information*. Frankfurt/M. 1971, S.148-166, hier S.159.

³⁸¹ Vgl. dazu Roland Barthes: *Mythen des Alltags*. Frankfurt/M. 1964, besonders S.27-29.

³⁸² Vgl. auch: "Jedenfalls darf die Gerti nichts mit ihm zu tun haben, *weil doch* [Hervorhebung G.R.] Rassengesetze sind." (NM 28)

³⁸³ Vgl. auch die folgende ironische Handhabung der Rhetorik des Natürlichen: "Man darf so was [daß man ein Leben in der Großstadt dem Landleben vorzieht, G.R.] ja nicht sagen heutzutage, wegen der Weltanschauung und der Regierung. [...] Die Dichter schreiben jetzt auch alle, daß man nur die *natürliche Heimat seiner Natur* [Hervorhebung G.R.] lieben muß." (NM 14)

Er schrie wahnsinnig und war unerhört aufgeregt, ich konnte kein Wort mehr verstehen. Darum fragte ich später die Tant Adelheid, was er gesagt hätte und bat sie, mir doch die Rede zu erklären. Es stellte sich heraus, daß die Tant Adelheid überhaupt kein einziges Wort wußte, das der Führer gesprochen hatte, aber sie sagte mir, zitternd vor Begeisterung: "War es nicht herrlich, hast du so was schon mal erlebt? Hast du gehört, wie er kaum noch sprechen konnte und leichenblaß war und fast zusammenbrach? Dieser Mann gibt sich bis zum Letzten aus. Hast du gesehn, wie er in Schweiß gebadet war zum Schluß, und wie die SS ihn dann umringte?" (NM 102)

In Ermangelung einer Erklärung für die wahnsinnige Begeisterung der Tante erinnert sich Sanna an eine diese in vergleichbarem Ausmaß beeindruckende Theateraufführung:

Aus den Schauspielern, die in Lustspielen spielen, macht sie sich gar nichts. Aber in einem Stück [...] haben wir einen Schauspieler mit klirrenden Ketten im Kerker rasen hören, daß man ganz betäubt wurde. "Es geht einem durch und durch", sagte die Tant Adelheid. Und als er sich dann verneigte, sagte sie: "Siehst du, er ist vollständig erschöpft, er ist in Schweiß gebadet, ein wundervoller Schauspieler, dieses Stück müßte man öfters sehen." Und dann hat sie sich sogar eine Photographie von dem Schauspieler gekauft und sie in ihr Schlafzimmer gehängt. Der Führer hängt auch da. (NM 103)

So interpretiert Sanna, "daß es der Tant Adelheid in der Hauptsache darauf ankommt, daß einer schwitzt." (NM 103) Der witzige Effekt dieser verkürzten Deutung verdankt sich der Arglosigkeit der Erzählerin: Sanna "weiß nichts von einer Nebenabsicht" (Sigmund Freud). Die Verschiebung vom Ideellen ins Materielle über einen dritten Term, das 'Schwitzen', weist die Absicht der Inszenierung des Politischen zurück, die Menschen zu entpolitisieren, sie zu reduzieren auf das schwärmerisch-ungeklärte Gefühl.

Ziel des Mythos wie auch der bürgerlichen Ideologie ist die Verwandlung von Geschichte in Natur.³⁸⁴ Durch ihre Rhetorik, schreibt Roland Barthes, "zeichnen die bürgerlichen Mythen die allgemeine Perspektive jener *Pseudo-Natur*, durch die der Traum der zeitgenössischen bürgerlichen Welt charakterisiert

³⁸⁴ Vgl. Barthes, *Mythen des Alltags*, a.a.O.

wird."³⁸⁵ Als eine ihrer Figuren nennt Barthes die "Quantifizierung der Qualität"³⁸⁶. Das bürgerliche Theater etwa werde einerseits

als eine auf keine Sprache reduzierbare Essenz ausgegeben, die sich nur dem Herzen, der Intuition enthülle. Aufgrund dieser Eigenschaft erhält es eine gewittrige Würde (da es ein Verbrechen der Essenzbeleidigung wäre, ist es verboten, *wissenschaftlich* vom Theater zu sprechen, oder vielmehr wird jede Art und Weise, das Theater intellektuell zu verstehen, mit dem Namen der Verwissenschaftlichung oder der Schulfuchserie diskreditiert). Andererseits gründet die bürgerliche dramatische Kunst auf einer reinen Quantifizierung der Effekte. Ein ganzer Kreislauf berechenbarer äußerer Aspekte stellt eine quantitative Gleichheit zwischen dem Geld für die Eintrittskarte und den Tränen des Schauspielers oder dem Luxus eines Bühnenbildes her. Was man bei uns das "Natürliche" des Schauspielers nennt, ist vor allem eine deutlich sichtbare Menge von Effekten.³⁸⁷

Im Roman Keuns verknüpft der Term "in Schweiß gebadet" die Inszenierungen eines solchen Theaters mit der Inszenierung des 'Mythos Hitler'. Die körperliche Anstrengung des Schauspielers, meßbar an der Quantität des Schweißes, wird von der Besucherin, Sannas Tante, auf die Qualität des Schauspiels zurückgebogen: Die körperliche Verausgabung des "Führers" ist ihr sichtbarer Beweis seiner 'Größe' oder 'Sendung'.

³⁸⁵ Ebda., S.140. Unter 'rhetorisch' versteht Barthes "eine Gesamtheit von festen, geregelten, eindringlichen Figuren [...], in die sich die verschiedenen Formen des mythischen Bedeutenden einfügen." Ebda.

³⁸⁶ Ebda., S.144.

³⁸⁷ Ebda., S.145. Vgl. auch ebda., S.20f.

Die Entmythisierung³⁸⁸ im Roman kommt dank der Figur der *dissimulatio* ohne eine schulmeisterliche Attitüde einher, die uns etwa darüber belehren will, wie verwerflich es sei, daß politisch verordnete Aufschwünge für den eigenen Gefühlshaushalt nutzbar gemacht werden.³⁸⁹ Indem sie ihrer Erzählerin das Verstehen für die Verklärungen versagt und sie statt dessen zurückfallen läßt in die Interpretationsmuster der vor-weltanschaulichen Szenerie (jenseits des Mythischen), setzt die Autorin Entlarvung und Zurückweisung der Inszenierung der Politik in Gang, jenseits aller Profilierung durch das Zurschaustellen politischer Überlegungen und ohne der auktorialen Argumentation zu bedürfen, welche selbst nur allzu leicht wieder eine Wendung ins Weltanschauliche bekommen könnte. So kann der Text das Identifikationsgebot der politischen Inszenierung unterlaufen, ohne auf ein dualistisch ausgerichtetes Schema zurückzugreifen, das, wie Thomas Koebner mit Blick auf Darstellungen in einigen Deutschlandromanen des Exils schreibt, die "hypnotische Wirkung des Nationalsozialismus" veranschaulichen will, "die er auf ihm Verfallene, Hörige ausübt, während die anderen [...] wie vor dem Gebrüll des Bösen entsetzt zurückweichen."³⁹⁰

³⁸⁸ Elfriede Jelinek zieht für die Auseinandersetzung der Texte Keuns auch mit anderen Ideologien und Vorurteilen den Begriff 'Entmythologisierung' heran. Das "Entmythologisieren" als literarische Aufgabe der Satire ist, schreibt sie, "das Erklären, ist es, den Dingen ihre Geschichte wiederzugeben." Jelinek, a.a.O., S.223. Der Begriff 'Entmythologisieren' ist von Bultmann für die Auslegung der Bibel im Rahmen eines bestimmten historisch-kritischen Hintergrundes besetzt worden, im Sinne der "Auslegung der christlichen Botschaft, bei der zeitgeschichtlich bedingte mythologische Elemente in den Textaussagen im Sinne des modernen, von der Naturwissenschaft u. der historisch-kritischen Geschichtsforschung bestimmten Denkens gedeutet werden" Vgl. Brockhaus-Wahrig: *Deutsches Wörterbuch in sechs Bänden*. Bd.2. Wiesbaden, Stuttgart 1981, S.512 ('Entmythologisieren'). Der häufig als Synonym angesehene Begriff 'Entmythisieren' wird hier vorgezogen, da er auf eine Erweiterung der beschriebenen Bedeutung zielt, etwa im Sinne von etwas "von einem Weltbild, das sich auf mythische oder irrationale Vorstellungen gründet, zu befreien [...]" Ebda.

³⁸⁹ Kulmbach "hat den Führer schon viermal gesehen und könnte trotzdem nie genug von ihm kriegen." (NM 48)

³⁹⁰ Koebner, Thomas: Das Dritte Reich - Reich der Dämonen? Vorläufige Überlegungen zur Funktion der Bilder und Vergleiche in den Charakteristiken des Dritten Reichs aus der Sicht der Emigranten. - In: *Deutschsprachige Exilliteratur. Studien zu ihrer Bestimmung im Kontext der Epoche 1930-1960*. Hrsg. Wulf Koepke und Michael Winkler. Bonn 1984, S.56-74, hier S.71. (= Studien zur Literatur der Moderne 12. Hrsg. Helmut Koopmann) In der Exilliteratur wird gelegentlich mit solchen Darstellungen Kritik am Nationalsozialismus intendiert. Vgl. besonders F.C. Weiskopf: *Lissy oder die Versuchung*. Berlin (Ost) 1958 (EA 1937) und Ernst Glaeser: *Der letzte Zivilist*. München 1984. (EA 1935)

Die Inszenierung des Nichtwissens im Medium einer ideologisch unbelasteten Erzählerin bringt eine andere Differenz als diejenige von Faszination und Abscheu ins Spiel. Die Lücken in der Darstellung machen darauf aufmerksam, daß das Sichtbare, daß die Geste körperlicher Verausgabung nur dann repräsentiert, was sie bedeutet, wenn diese Bedeutung schon gewußt ist; wenn ihr also schon ein Ort im Kalkül der Macht zugewiesen ist. Erst vor einem solchen Hintergrund klingt auch in dem salopp und wertfrei formulierten Eindruck "er schrie wahnsinnig und war unerhört aufgeregter" mit an: Er schrie wie wahnsinnig, sein Auftritt war (wie) der eines Wahnsinnigen. Doch läßt sich die Textstelle nicht auf diese Interpretation reduzieren. Ihre Bedeutung bleibt in der ironischen Schwebel. Daran könnte sich eine Kritik an zu vage artikulierter antifaschistischer Tendenz entzünden. Eine solche Argumentation übersähe allerdings, daß die für eine normative Koppelung von kollektiver Euphorie und Inszenierung der Macht konstitutiven Mechanismen nur dann in den Blick geraten können, wenn auch das Entsetzen nicht als natürliche Reaktion inszeniert wird, die jedem Wissen vorausgeht. Erst wenn die wechselseitige Relation durchkreuzt wird, in der das eine sich durch das andere definiert, kann eine erneute Entpolitisierung der Faszination vermieden werden und wird es möglich, den Ort der Faszination im politischen Kalkül zu destabilisieren.

Daß der "Führer" Opfer bringt, weiß Sanna. Aber: "Berühmtheit fordert ja immer Opfer, das habe ich mal in einem Artikel über Marlene Dietrich gelesen" (NM 45), ist die Assoziation, auf der alle weiteren Überlegungen fußen. Die Inszenierung Hitlers als mythische Figur und der Topos des Heroischen bleiben unangesprochen. Ihr idealistischer Appell zielt an Sannas vor-weltanschaulicher Manier, die Bewegungen der Seele mit Aussehen und Beliebtheit in Zusammenhang zu bringen, vorbei. Sie schließt, daß er "nur Radieschen [...] und Schwarzbrot mit Klatschkäse" isst, um sich eine "besonders schöne schlanke Figur" (NM 45f.) zu erhalten. Auch Liska, eine Freundin Sannas, "hungert sich manchmal halb tot, nur um abzunehmen." (NM 45) Wir erfahren, daß der "Führer" "doch schon fast allein sein ganzes Leben hin[gibt], für sein Volk photographiert zu werden. [...] Und außerdem [muß er] ständig [...] in langen Wagneroperen sitzen, weil das deutsche Kunst ist, für die er sich auch opfert." (NM 45) Der

Witz³⁹¹ dieser Demontage des Großartigen rührt aus der Selbstverständlichkeit, mit der es in den Zusammenhang mit dem Alltäglichen und den gewöhnlichen Motiven der Menschen gebracht wird.³⁹² Sannas eigene Impulse sind dabei wertfrei. Der Kontextverschiebung liegt die Verschiebung eines Zitats, der Metapher vom 'Opfer für das Volk' zum "Opfer für den Ruhm" (NM 45) zugrunde. Um diese gruppieren sich verschiedene weitere Transpositionen vom Ideellen ins Materielle oder, mit den Worten Henri Bergsons, vom Feierlichen ins Familiäre.³⁹³ Sie reichern die vage weltanschauliche Formel mit verschiedenen konkreten Bedeutungen an und brechen so die Einheit des mythischen Zeichens auf.

Die Etablierung und Inszenierung des Führermythos, die Rede vom göttlichen Ursprung der Macht ist auf eine Negativfolie angewiesen. Diese identitätsstiftende Funktion ist im "Dritten Reich" mit der Metapher von 'dem Juden' als Inkarnation des Teufels lanciert worden. Thomas Koebner hat in seiner Untersuchung zur Metaphorik in der Exilliteratur gezeigt, wie dort von der Nazi-Propaganda verwendete Metaphern zum Zweck der Degradierung bzw. Dämonisierung

³⁹¹ Als konstitutiv für den Witz gelten das "Moment der Plötzlichkeit" (Allemann, a.a.O., S.757) bzw. die "Kürze" des "Witzvorgang[es]" (Schwind, a.a.O., S.163), des Ausspielens eines "Doppelsinns" etwa durch die "Herstellung von unerwarteten Zusammenhängen über Kontextwechsel [...]" Ebda., S.164.

³⁹² Vgl. zum Effekt solcher die Nazis ins Lächerliche ziehenden Vergleiche auch Horsley, Witness, Critic, Victim, a.a.O., S.79. Eva-Maria Siegel zufolge zeigt sich darin, daß in *Nach Mitternacht* vielfach "innerhalb einer syntaktischen Einheit paarweise Sachverhalte zusammengeschlossen [werden], die einerseits der Alltagsebene und andererseits dem ideologischen Kontext der Nationalsozialisten entstammen.", die "Gefahr" für die Erzählerin Sanna, "durch die Sprache des Faschismus vereinnahmt zu werden." Siegel, a.a.O., S.77 u. 76. Vgl. zu dieser Arbeit unten, Fußnote 419.

³⁹³ Vgl. Bergson, a.a.O., S.82. Mit den Verfahren der Inversion, Interferenz (z.B. Wortspiele) und Transposition (z.B. Tonart- und Wertveränderung) könne eine Phrase ins Komische gewendet werden. Ebda., S.80ff.

des Nationalsozialismus eingesetzt wurden.³⁹⁴ Das Gut-Böse-Schema wurde umgekehrt, blieb jedoch bestehen.³⁹⁵ Problematisch ist dies, weil

der zentrale Akt der Unterscheidung von Gut und Böse der absoluten Differenz zwischen Freund und Feind gleichzukommen trachtet, die Carl Schmitt schon vor der Machtergreifung des Faschismus als rechtsphilosophische Prämisse einer Vernichtungsideologie formuliert hat.³⁹⁶

Mit ihrer "naiven" Erzählerin vermeidet Keun eine einfache Umkehrung in der jeweiligen Wertehierarchie, die ihre medialen Formierungsgesetze wiederholte und damit die vermeintliche Natürlichkeit der ideologischen Setzungen in letzter Konsequenz noch untermauern würde. Der Roman *Nach Mitternacht* geht statt dessen Prozessen nach, die eine solche nach binären Oppositionen strukturierte Ordnung hervorbringen und festschreiben. Das an die Perspektive des "naiven" Erzählmediums gebundene literarische Verfahren einer Entmythisierung "in" der Sprache³⁹⁷ wiederholt und verschiebt bzw. destruiert Redeschablonen. Damit wird auch die an diese gebundene Wahrnehmung irritiert. Mit seiner Technik des Wi(e)der-Schreibens, wie dieses Verfahren auch genannt werden könnte, stellt

³⁹⁴ Vgl. Koebner, Das Dritte Reich, a.a.O.

³⁹⁵ Ebda., S.62. Verschiedene Formen einer "Metaphorik der Verachtung" kritisieren die Nazis als Abweichung von gesetzten biologischen oder sozialen Normen (Heterosexualität, 'gehobenes' bzw. Bildungsbürgertum). Diese Kritik verfehlt, so Koebner, ihren Zweck, da die Position des Betrachters an Gewicht verliert. Vgl. ebda., S.59. Die Rede von den "Barbaren" und "Bestien" bedient sich einer bereits von den Nazis abgesteckten Nomenklatur. Ebda., S.62. Die Metaphorik der Dämonisierung wiederum greift auf eine im 20. Jahrhundert gegen die Moderne gerichtete Dämonisierung vor allem der Großstadt (Maschine, Massengesellschaft) ebenso zurück wie auf die mythische Darstellung Hitlers und des "Tausendjährigen Reiches" durch die Nazi-Propaganda. Auch hier bleibt das vorliegende mythisierende Schema wirksam. Ebda., S.69. Daß Keun eine entsprechende, die Nazis dämonisierende Metaphorik nicht verwendet hat, wurde in der Emigration nicht zuletzt aus taktischen Erwägungen heraus dankbar zur Kenntnis genommen. Der Blick auf die historische Bewandnis des Nationalsozialismus werde damit, so Klara Blum, nicht verstellt, und "der Feind" behalte in diesem Roman eine realistische Dimension, die vor seiner Bekämpfung nicht zurückschrecken lasse. Klara Blum: Irmgard Keun. - In: *Internationale Literatur*, Moskau 1939, Heft 6, S.118-120, hier S.120.

³⁹⁶ Ebda.

³⁹⁷ Satire unterscheidet sich, so Helmut Arntzen, "von der üblichen Kritik und Polemik, die ein Thema mit Hilfe der Sprache behandeln will, statt es in ihr erst darzustellen [...]." Arntzen, a.a.O., S.160.

sich der Roman in ein kritisches Verhältnis zur herrschenden Ideologie, ohne vorzugeben, selbst im Besitz der Wahrheit zu sein.³⁹⁸

2.2. Automatismen und szenische Präsenz

Der Stürmermann sagt, er habe sich "gebildet durch den Stürmer". Ohne diese Lektüre wäre er "blind an der Judenfrage vorbeigegangen." (NM 160) Damit ist eine konstitutive Relation von diskursiver Praxis und der Formierung von Wissen angesprochen. Die normierte Rede entscheidet über das Bild von der Wirklichkeit. Das Wissen erscheint hergestellt durch die völkische Metaphorik, die dazu verhilft, die "furchtbar viel Gestalten"³⁹⁹, die disparaten Erscheinungsformen in der Wahrnehmung von Wirklichkeit überschaubar zu machen. Der Stürmermann bedient sich dieser Rhetorik ebenso automatisch, wie ihr sein "Forschungsdrang" blindlings folgt. Automatisch reagiert er auch auf das dem astrologischen Diskurs entnommene Stichwort und geht, begeistert und ohne ihn zu "entlarven", mit der gleichen Blindheit auf den "Löwegeborenen" Breslauer zu, mit der er sich gegen den "Juden" Breslauer wenden würde. Die Szene wurde oben als Beispiel für die in der naiven Erzählperspektive wirksame Figur der *dissimulatio* angeführt, die hier besonders deutlich ablesbar ist. Sie unterscheidet sich insofern von den weiter oben angeführten Textbeispielen, als sie Automatismen vorführt, während jene selbst entautomatisieren. Henri Bergson hat das Mechanische eine Erscheinungsform des Komischen genannt. Das Lachen versteht er als soziale Korrektur, die sich gegen Erscheinungen des Mechanischen

³⁹⁸ Für Irmtraud Schreck ist dies der grundsätzliche Mangel des Romans. Die Erzählerin Sanna "weiß nicht, was Faschismus ist, sie ahnt nicht einmal etwas von den politischen Zusammenhängen. Nur die Technik des 'zweiten Horizonts' bleibt somit Irmgard Keun, um über dieses Deutschland die Wahrheit zu sagen. Nur die Waffe der Ironie steht der Schriftstellerin durch die Anlage des Romans zur Verfügung." Schreck, a.a.O., S.144. Die "Nadelstiche der Ironie [reichen] gegen ein System der Barbarei nicht aus [...]" Ebda.

³⁹⁹ "Der Teufel hat furchtbar viel Gestalten, die er annimmt." (NM 162) Vgl. oben, S.145.

im Lebendigen richtet.⁴⁰⁰ Darstellungen, die solche Oppositionen aufnehmen, können dort komische Effekte zeitigen, wo eine auch der Konzeption Bergsons zugrundeliegende Übereinkunft besteht, nach der das Mechanische dem Leben bzw. der Natur äußerlich oder entgegengesetzt ist. Das Lachen kann sich dann wie bei Bergson gegen einen Normabweichling richten oder gegen die Norm selbst.⁴⁰¹ Die komische Inkongruenz erhält hier insofern eine satirische Färbung, als der Stürmermann als Repräsentant⁴⁰² einer Strömung innerhalb der nationalsozialistischen Weltanschauung eingeführt ist, die die Natürlichkeit ihrer Elemente mit

⁴⁰⁰ Bergson hat seinen Komikbegriff auf dem Hintergrund seiner philosophischen Überlegungen und mit Blick vor allem auf die Komödien Molières entwickelt. Mit Walter Hinck wäre anzumerken, daß alle "Definitionsversuche zum Komischen [...] nur Teilansichten [bieten]. Und alle Bestimmungen sind letztlich nur schlüssig in dem System des Denkens, aus dem sie hervorgehen." Walter Hinck: Einführung in die Theorie des Komischen und der Komödie. - In: *Die Deutsche Komödie. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Hrsg. W. Hinck. Düsseldorf 1977, S.11-31, hier S.30f.

⁴⁰¹ Vgl. dazu Schwind, a.a.O., S.155ff.

⁴⁰² "Objekt der S[atire] soll ja nicht die Person sein, sondern ihr Fehler. Deshalb muß der Angegriffene in irgendeiner Weise als Repräsentant, Teil oder Symptom eines Übels hingestellt werden, das der Allgemeinheit droht [...]. Andererseits muß das Allgemeine, damit es dargestellt und wirksam bekämpft werden kann, irgendwie individualisiert werden." Brummack, Satire, a.a.O., S.604.

besonderer Vehemenz behauptet.⁴⁰³ Auch in diesem Zusammenhang wird deutlich, daß Komik und satirische Tendenz einander nicht ausschließen.⁴⁰⁴

Das Komische bewahrt Henri Bergson zufolge, auch wenn es mit einer Person verbunden ist, eine von dieser unabhängige Existenz. Es bleibt "die Hauptfigur, welcher die Menschen aus Fleisch und Blut auf der Bühne lediglich angehängt werden."⁴⁰⁵ In der Sekundärliteratur wird bezüglich der Nebenfiguren in Keuns Romanen die Frage nach der Anschaulichkeit gelegentlich anhand dieses von Bergson mit Blick auf den komischen (Bühnen-)Charakter gebrauchten Topos

⁴⁰³ Von dieser Textpassage könnte gesagt werden, daß sie "einen Gegensatz (Sein/Sollen; Sein/Schein) in sich auf[nimmt]" und "der satir[ischen] Intention dienstbar" macht. Ebda., S.602. Wie in einigen weiteren Textpassagen des Romans klingt das "alte Motiv 'lebendig tot'" (Arntzen, a.a.O., S.165) an. Satire im 20. Jahrhundert zeige, so Arntzen, bevorzugt, "wie das Objekt sich zum Objekt machen läßt und sich selbst dazu macht". Ebda., S.163. Es ist dabei "erst die ästhetische Organisation des Werks [, die] den spezifischen Gegenstand der Satire definiert und vernichtet." Brummack, Zu Begriff und Theorie der Satire, a.a.O., S.363. Etwa, indem "metaphorische Übertragungen" wie 'mechanisch vs. lebendig/beweglich' "in Relation gestellt [werden] zu Wertbeilegungen 'positiv vs. negativ' [...]." Schwind, a.a.O., S.102.

⁴⁰⁴ Vgl. oben, S.149f. Klaus Schwind geht sogar davon aus, daß "Komik im Kontext eines satirischen Textes grundsätzlich für dessen Tendenz zu funktionalisieren [ist], und sei es lediglich mittelbar." Schwind, a.a.O., S.18. "Komik im bedeutungserzeugenden System eines ästhetischen Textes" lasse "'Gegen-Sinn' aufscheinen, dessen Bedeutungsanteile weitergehend funktionalisiert werden können." Ebda., S.189. Das andere des Sinns bzw. der Norm erhält seinen Ort in diesen semiotischen Texttheorien folgenden Satiremodell, demzufolge es "im System eines satirischen Textprozesses keine 'an sich zweckfreien' Elemente" gibt. Ebda., S.228. Die "Differenzqualität" (ebda., S.92) wird so zu einer (von Autorintention und Rezeption abhängigen) kalkulierbaren Größe. 'Bedeutung' kann dann zu einer zentralen Kategorie für Interpretationen werden, die auch dunkle Stellen, Lücken und Brüche der Transparenz zugänglich machen und in das duale Prinzip von Sinn und Gegen-Sinn überführen soll: Der Satiriker "sieht nun einmal seine Umwelt nicht als eine harmonisch geordnete, sondern will auf Widersprüche oder nur oberflächlich zugedockte Risse verweisen. Das schlägt sich entsprechend im Aufbau eines Textes, der Modellcharakter dafür reklamiert, nieder." Ebda., S.119. Allerdings könnten Lücken und Brüche über literarische Sinngebungsverfahren befragt werden. Wenn nicht vorab (mit Lotman) von einer dualen Konzeption ausgegangen wird, derzufolge der literarische Text "ein spezifisches Modell" einer 'Wirklichkeit' entwerfe, welches die Vorstellung des Künstlers, sein Bild von ihr reproduziere (vgl. ebda., S.52f.), wenn nicht verabsolutierend hinter allen sprachlichen "Verformungsoperationen" die "Wirkungsabsicht des Satirikers" (ebda., S.12) angenommen wird, der ein Gegenmodell zu "Strukturen der 'Wirklichkeit'" entwirft (ebda., S.94), könnten auch Sinngebungsverfahren der Interpretation selbst ins Blickfeld kommen. Es könnte sich dann erweisen, daß eine Interpretation nicht nur "immer nur einzelne Bedeutungen bzw. Bedeutungsebenen herausziehen kann" (ebda., S.16), sondern daß Reduktion schon die Bedingung für eine solche Interpretation ist. Die in diesem Teil der vorliegenden Arbeit vorgenommenen Deutungen sind nur auf der Folie eines Figurenhorizontes möglich, für dessen Konstruktion Reduktion unabdingbar ist. Vgl. dazu unten, S.164ff.

⁴⁰⁵ Vgl. Bergson, a.a.O., S.20f.

von den Menschen aus Fleisch und Blut diskutiert.⁴⁰⁶ Es ist nun für Bergson die Gebärde, in der immer etwas Mechanisches zum Ausdruck kommt. "Jemanden nachahmen heißt, den Teil Automatismus, der sich in ihm festgesetzt hat, von seiner Person abzutrennen. Und das heißt nichts anderes, als daß man ihn lächerlich macht."⁴⁰⁷ Für den Bereich der sprachlichen Äußerungen führt er dabei unter anderem stehende Redensarten und Floskeln an.⁴⁰⁸ Auch die Sprache also kann, wie Walter Hinck mit Blick auf den Bergsonschen Essay formuliert, "gestischen Charakter haben [...]".⁴⁰⁹ Die Textpassage mit dem Stürmermann nimmt Versatzstücke des organischen Denkens im Zitat auf und stellt dieses Denken in automatischen Sprachgesten aus. Damit wird auch unabhängig von dramatischer Dialogform und Spielsituation der Effekt eines Automatismus und zugleich von szenischer Präsenz als Text und im Text erzielt.⁴¹⁰ Es überraschen dann die konträren Auffassungen hinsichtlich der Gestaltung der Nebenfiguren nicht.⁴¹¹ Sie respondieren auf eine Schreibweise, die erkennbare Zitate zu einer gestisch ausgestellten Sprache montiert und diese einer Figur zuordnet. In Anlehnung an die Äußerung Bergsons könnte gesagt werden, daß der Sprache als

⁴⁰⁶ "Menschen tauchen auf, die weder Fleisch noch Blut haben - und gerade deshalb echt sind." Ludwig Marcuse, a.a.O., S.83. - "[Es bleiben] alle Figuren [...] Menschen aus Fleisch und Blut." Erpenbeck, *Eine Frau tritt in die Front*, a.a.O., S.140. Keun selbst hat diesen Topos in ihren Erinnerungen verwendet: Die emigrierten Schriftsteller kannten Deutschland "nicht mehr und konnten auch nicht mehr darüber schreiben, zumindest keinen gesellschaftskritischen Roman, dessen Personen Blut haben und die man mit der Hand anfassen zu können glaubt." Keun, *Wenn wir alle gut wären*, a.a.O., S.154. Dietrich Steinbach respondiert auf diese von ihm zitierte Formulierung: "[Keun ist] der gesellschaftskritische Roman [gelungen], dessen Personen Blut haben und die man mit der Hand anfassen zu können glaubt." Steinbach, a.a.O., S.9. Die Metapher vom Zeichnen steht in diesem Zusammenhang. "[...] mit wenigen Strichen gibt sie Augenblicksbilder, die sich dem Ganzen einfügen und es zu einem realistischen Gemälde machen." Erpenbeck, *Eine Frau tritt in die Front*, a.a.O., S.141. "[...] zeichnet Irmgard Keun, oft mit nur wenigen Strichen, psychologische Grundmuster faschistischen Verhaltens auf [...]." Siegel, a.a.O., S.54.

⁴⁰⁷ Bergson, a.a.O., S.30.

⁴⁰⁸ Ebda., S.76.

⁴⁰⁹ Hinck, a.a.O., S.24. Das Gestische, von dem hier die Rede ist, läßt sich selbst nicht im Sinne eines illusionsbrechenden Gestus (Benjamin, vgl. Kapitel III. der vorliegenden Arbeit) verstehen, wohl aber sein nachahmendes Ausstellen *als* Automatismus'.

⁴¹⁰ Der Begriff des 'Szenischen' wird hier mit Bezug auf das Gestische verwendet. Er soll nicht allgemein im Sinne der szenischen Darstellung als einer der beiden Grundformen des Erzählens verstanden werden. Vgl. dazu Franz K. Stanzel: *Typische Formen des Romans*. Göttingen 1969.

⁴¹¹ Vgl. oben, Fußnote 406.

Hauptfigur hier die Figur des Stürmermannes angehängt wird. Über diese Referenz auf Sprache wird bei gleichzeitiger, gelegentlich karikaturistischer Zuspitzung der Figur ein Realitätseffekt erzielt, der durch die Einbindung in eine gespielte Szene oder Geschichte noch unterstrichen wird. Eine solche Szene, die Szene einer Verbrüderung (des Stürmermannes mit dem "Löwegeborenen" Breslauer), fungiert als Pointe dieser Textpassage. Damit sind die im Text aufscheinenden Fragen nach den Beziehungen von diskursiver Praxis und Wissen, von Ideologie und Wahrnehmung, von Sehen und Wissen⁴¹² zwar nicht abschließend beantwortet, aber in einem einprägsamen Bild als einfacher Widerspruch inszeniert. Hier kündigt sich bereits eine Schreibweise des Romans an, deren Realitätseffekte weniger über Entmythisierung "in" der Sprache als "mit Hilfe der Sprache" (Helmut Arntzen)⁴¹³, durch das Erzählen von überschaubaren Geschichten erzielt werden.

2.3. *Ein Strumpf aus Worten*

Herr Kulmbach sagte: durch den Führer wäre das ganze deutsche Volk einig geworden. Und das ist es ja auch, die Leute können sich nur untereinander nicht vertragen. Aber darauf kommt es bei der politischen Einigung wohl nicht so an. (NM 53)

Dieser Kommentar kann nicht mehr als "Beispiel einer Naivität" (Sigmund Freud) aufgefaßt werden. Auch die Überlegung: "So ein Mädchen verliebt sich nun ausgerechnet in einen verbotenen Mischling, wo es doch immer noch Männer gibt, die von der Behörde erlaubt sind." (NM 54) kann nicht mehr im Rahmen einer Interpretation gelesen werden, der zufolge Keun ihrer Erzählerin eigene

⁴¹² In der vorgeführten Perspektive des Stürmermannes wird 'Wissen' ex negativo mit 'Sehen' bzw. Erkennen synonym gesetzt: Vor seiner 'Aufklärung' durch den 'Stürmer' sei er 'blind an der Judenfrage vorbeigegangen'. Sehen und Wissen sind als Fähigkeiten zur Differenzbildung nach gegebenem Muster gesetzt. Hier könnte sich auch die Frage nach der Funktion der Wünschelrute stellen. Dem bloßen Auge sind bei der Suche nach der 'Wahrheit' offenbar, auch wenn diese schon gewußt ist, Grenzen gesetzt. Um zur Quelle, zum Ursprung (der Differenz) vorzudringen, um den "Teufel" zu entlarven und zuverlässig Sein und Schein bzw. "Nichtjude" und "Jude" unterscheiden zu können, bedarf es des magischen Instruments. Wie aber und nach welchem Gesetz funktioniert diese Hilfsmittel?

⁴¹³ Vgl. oben, Fußnote 397.

ironische Seitenhiebe versagt. Eine solche, allerdings eher selten anzutreffende direkte Ironie Sannas ist ein erster Hinweis darauf, daß der Text zwar zu Interpretationen der Ich-Erzählerin veranlaßt, daß seine diesbezüglichen Lektürevorgaben jedoch zu sehr divergieren, als daß sich eine intellektuell oder psychologisch kohärente Figur abzeichnen könnte.

Wie im *Kunstseidenen Mädchen* wird sprunghaft und assoziativ erzählt. Anders als dort werden die disparaten Erzählmomente immer wieder aufgegriffen und miteinander verknüpft. Sie sind weitgehend auf den Gegenstand 'Alltag im Nationalsozialismus' bezogen.⁴¹⁴ Die partikulär auftretende Ironie ist in solche Einzelgeschichten und Episoden eingebunden. So führt etwa Sannas naive Interpretation, es komme der Tante "in der Hauptsache darauf an[], daß einer schwitzt" (NM 103)⁴¹⁵, zu ihrer Denunziation, zum Verhör durch die Gestapo und schließlich zur Flucht nach Frankfurt, dem Schauplatz der Gegenwartshandlung. Diese für das Romangeschehen bedeutsame Handlungsfolge ist mit den ebenfalls rückblickend erzählten Geschichten von Sanna, Franz und der Tante Adelheid verknüpft. Im Unterschied zu der über das Wi(e)der-Schreiben transportierten Kritik bliebe die kritische Funktion solcher Erzählungen, die Menschen als "Sozialcharaktere" kenntlich zu machen und ihre "tätige Mitschuld" an der Konsolidierung des totalen Staates herauszustellen⁴¹⁶, auch dann wirksam, wenn auktorial oder personal erzählt würde.

Die an die begrenzte Perspektive gebundene Ironie lenkt die Aufmerksamkeit auf die Sprache selbst. Während hier das Moment der Verstellung einer Einfühlung gegenläufig ist, stellen die im Text dominierenden Geschichten auf die politische Situation bezogene Identifikationsangebote bereit. Aus dem Spiel mit Authentizitätseffekten⁴¹⁷ wird Ernst. Die Konfrontationen der Erzählerin mit ihrer Tante etwa, einer Gestalt, von der Gert Sautermeister schreibt, sie hätte "zu den späteren Studien zum 'autoritären Charakter' [...] Modell stehen

⁴¹⁴ "Der zwischen gegenwärtigem und vergangenem Leben anscheinend naiv-spontan hin und her schweifende Blick hält nur solche Erinnerungen fest, die sich in einem erhellenden und erklärenden Sinn auf die aktuelle Situation beziehen lassen." Sautermeister, a.a.O., S.50.

⁴¹⁵ Vgl. oben, S.154.

⁴¹⁶ Vgl. Sautermeister, a.a.O., S.53 u.51.

⁴¹⁷ Vgl. Kapitel II. der vorliegenden Arbeit.

können⁴¹⁸, zielen eher auf Einfühlung als die "naive" Interpretation ihrer "wahnsinnigen Begeisterung". In diese Deutung geht Sannas grundsätzliche Abneigung gegen die Tante nicht ein. Für den komischen Effekt der *dissimulatio* ist

⁴¹⁸ Sautermeister, a.a.O., S.54. Dorothee Römhild zufolge weist Keun mit dieser Figur den faschistischen Mythos von der Mütterlichkeit zurück und schreibt zugleich das ebenso stereotype Bild dämonisierter Mutterfiguren fest. Vgl. Römhild, a.a.O., S.36. Vgl. dazu auch Horsley, Witness, Critic, Victim, a.a.O., S.85.

diese Neutralität erforderlich, in figurenpsychologischer Hinsicht markiert sie einen Bruch.⁴¹⁹

⁴¹⁹ Solche Brüche sind gelegentlich selbst psychologisch gedeutet worden. Johanna Bossinade zufolge besteht die "zweite Dimension" von *Nach Mitternacht* "in der Darstellung der schizoiden Strukturen des faschistischen Lebensalltags [...]." Johanna Bossinade: Haus und Front. Bilder des Faschismus in der Literatur von Exil- und Gegenwartsautorinnen. Am Beispiel Anna Seghers, Irmgard Keun, Christa Wolf und Gerlind Reinshagen. - In: *Neophilologus. An international journal of modern and mediaeval language and literature* 70, 1986, S.92-118, hier S.105f. Bossinade interpretiert den Roman im Sinne eines "registrierende[n] Nachvollzug[s] lebensbedrohlicher Spaltungsprozesse aus dem In- und Gegeneinander der doppelten Perspektive eines zugleich 'naiven' und um seine Gefährdung wissenden weiblichen Ich [...]." Ebda., S.107. Wenn Sanna etwa anlässlich der Radiosendungen (vgl. oben, S.146) "nicht versteht, 'was eigentlich los ist', versteht sie noch sehr viel [...]. Der kollektive schizoide Wahn hat sie offenbar noch nicht völlig im Griff." Ebda., S.106. Allerdings sei es "manchmal schwer unterscheidbar, inwiefern die Naivität dieses Ich noch im Kontrast zu der allgemeinen Schizophrenie steht, und wo sie bereits deren Ausdruck selber ist." Ebda., S.106. Daß die Rhetorik des Romans in einer psychologischen Interpretation nicht restlos aufgehen kann, wird vor allem bei der Lektüre von Eva-Maria Siegels den Roman "als sozialpsychologische[s] Dokument[]" mit seiner "ästhetischen Struktur" (Siegel, a.a.O., S.4.) verbindenden Untersuchung deutlich. Aus der Analyse der Erzählperspektive sollen sich "Aufschlüsse darüber ergeben, welche Wahrnehmungs- und Verdrängungsmuster die subjektiven Erfahrungen unter nationalsozialistischer Herrschaft vor allem ausmachten und prägten." Ebda., S.76. Die "doppelte Perspektive auf das Romangeschehen" liege in der ästhetischen Methode einer "Entzauberung" und einer Erzählerin, der ein solcher "Durchblick" abgeht. Ebda., S.50. An anderer Stelle heißt es anlässlich Sannas Reaktion auf die Rundfunkreden, der Roman intendiere einen "Widerspruch" zwischen ihrer politischen "Naivität und ihren konkreten Einsichten in die Scheinhaftigkeit der ideologischen Konstruktionen, die die Alltagspraxis im 'Dritten Reich' bestimmen [...]." Ebda., S.67. Der Unterschied zwischen (fehlendem) "Durchblick" und diesen "Einsichten" wird nicht erläutert. Die Beschaffenheit der "doppelten Perspektive" bleibt auch im weiteren Verlauf der Arbeit undeutlich. Sannas Geschichte sei "zu weiten Teilen auch die Geschichte der Gefahr, durch die Sprache des Faschismus vereinnahmt zu werden." Ebda., S.76. Nur eine gefestigte politisch-oppositionelle Haltung oder eine "Selbstanalyse, die die Mechanismen der Angstproduktion klärt und damit außer Kraft setzt", würde es der Erzählerin ermöglichen, sich der "Suggestion eingespielter alltäglicher Riten und Sprachsymbole" zu entziehen. Ebda., S.77. Sannas "Sprachgebrauch enthält jedoch zugleich auch implizit ein Widerstandspotential gegen die Gefahr, sich durch faschistische Sprache vereinnahmen zu lassen. Ihr Sprechen ist Sprache im - nicht Sprache des Nationalsozialismus. Ihre epische Selbstdarstellung ist geprägt von Offenheit und Nonkonformität, die als Zeichen für eine widerstandsfähige subjektive Kraft fungieren." Ebda., S.77f. Die Unterscheidung zwischen Sprache im und des Faschismus ist ohne erläuternde Textbeispiele schwer nachzuvollziehen. Es bleibt unklar, in welcher Beziehung dieses "Widerstandspotential" der Sprache zur "Gefahr" steht, "durch die Sprache des Faschismus vereinnahmt zu werden", und zur "unverdauten Aufnahme" von "Sprachklischees", die "im Korrespondenzverhältnis" zur "dumpfen ideologischen Ahnungslosigkeit der Erzählfigur" (ebda. S.66) steht. Das Problem, welches vermutlich auf die den Blick auf das Spannungsverhältnis von eigentlichem und uneigentlichem Sprechen (Naivität und Rhetorik) verstellende Fragestellung selbst zurückzuführen ist, ist auch mit dem Hinweis auf den pikaresken Kunstcharakter der Erzählerin (vgl. ebda., S.78) nicht zu lösen.

"Noch ist die Nacht ein Haus, aber schon zittern seine Wände, bald brechen sie zusammen. Nackt und ohne Schutz wird man stehen auf der weiten Weiße des Tages." (NM 179) Eine poetisierende Bildlichkeit vermittelt besonders dort, wo die Extrapolation in die Zukunft Deutschlands vorgenommen wird, Resignation und richtet zugleich das Interesse auf den zukünftigen Lebensweg der Erzählerin.⁴²⁰ Der Text verläßt inhaltlich und sprachlich die Ebene der Geschichten, die vom Leben im alltäglichen Faschismus berichten. Der Erzählerin ist hier eine Sprachkompetenz verliehen, die mit einer dem Materiellen verhafteten, über eine wenig gewandte Ausdrucksweise und einen begrenzten Bildungshintergrund verfügenden Sanna nicht mehr zu vereinbaren ist.

Längere Redebeiträge des Journalisten Heini werden, obwohl Sanna ihn "nicht immer" versteht (NM 14), wörtlich zitiert oder umfassend paraphrasiert. Da Keun eine solche zweite Stimme nur in *Nach Mitternacht* einsetzt, kann vermutet werden, daß die Befürchtung, unzureichend politisch zu informieren und mißverständlich für das (ausländische) Publikum zu sein, zu dieser perspektivischen Aufteilung geführt und vielleicht auch eine weitergehende Durchführung der Technik des Wi(e)der-Schreibens verhindert hat.

Eine halbe Stunde lang erzählte er [der Schnellrichter, G.R.] mir, daß er mich jetzt in Schutzhaft nehmen könnte, und was ich dazu meinte. Was sollte ich dazu meinen? Er hatte so glimmrige Augen - wenn er mich hätte küssen wollen, hätt' ich ihn in den Bauch getreten, mit aller Kraft, verrecken hätt' das Aas können vor meinen Augen. Aber wenn er mich in Schutzhaft tun würde, müßt ich's eben geschehen lassen. (NM 110)

Das erwogene offensive Verhalten und die aggressiv-witzige Ausdrucksweise erinnern an die literarischen Inszenierungen von Aufsässigkeit, Spontaneität und grandiosen Gesten im *Kunstseidenen Mädchen*.⁴²¹ Diese für den früheren Roman konstitutiven Momente werden indes sofort wieder als den veränderten

⁴²⁰ "Bald wird man nicht einmal mehr verloren und vereinsamt vor Lokalen stehen können; die Straßen, schon jetzt in ungewiß drohender Bewegung, werden eine Stätte der Katastrophen, Zusammenbrüche, der Angst, des Terrors sein [...]. Die Poesie der Sprache verleiht durch ausgefallene Vergleiche, Metaphern und kühne Impressionen der Nacht das Gesicht, das der anbrechende Tag haben wird. Hier ist des Bleibens nicht länger." Sautermeister, a.a.O., S.57f.

⁴²¹ Vgl. Kapitel II. u. III. der vorliegenden Arbeit.

politischen Verhältnissen inadäquat zurückgewiesen: "Aber wenn er mich in Schutzhaft tun würde, müßt ich's eben geschehen lassen." Geben sich die traditionellere, weniger zerstreute Schreibweise und die weitgehend defensive Figurenzeichnung in *Nach Mitternacht* als Antwort auf die Gewaltherrschaft?⁴²² Damit wäre der Prozeß einer sinnstiftenden Textorganisation unter dem Vorzeichen der politischen Intention angesprochen: Die Eigendynamik des Schreibprozesses wird nicht, wie im *Kunstseidenen Mädchen*⁴²³, zum Konstituens des Textes ausgebaut. Es gilt, alle Elemente in das Konzept des antifaschistischen Romans zu integrieren. Auch Aussagen zum Verhältnis von Erzählen und Erleben⁴²⁴ erfahren eine solche Integration. In das Wirtshaus der Eltern Kulmbachs

wäre der Führer vor Jahren auch mehrfach eingekehrt. Kulmbach erzählt oft davon, immer was anderes, und bei jeder Erzählung haben die Besuche des Führers sich gemehrt. [...] Man kann ja nun nicht beurteilen, wieviel Kulmbach davon lügt. An und für sich ist er ein sehr ehrlicher Mensch [...]. (NM 48)

Die selbstreferentielle Geste wird der politischen Intention dienstbar gemacht. An anderer Stelle heißt es:

⁴²² Sanna erscheint, verglichen mit ihren Vorgängerinnen Gilgi und Doris, "more passive and victimized [...]." Horsley, *Witness, Critic, Victim*, a.a.O., S.78. Horsley hat allerdings einen "increasing loss in independence and spirit" der Figuren und ein "gradual disappearance of a female voice" in allen den Romanen aus der Weimarer Republik folgenden Texten Keuns beobachtet. Ebda., S.66. Zur "female voice" vgl. Horsleys Untersuchung "Warum habe ich keine Worte?", a.a.O. zu den "interconnections of gender, class and speech" (ebda, S.298) in Keuns ersten beiden Romanen. Die Sprache der Protagonistinnen demonstriert zugleich ihren Ausschluß von den "master discourses" der Gesellschaft und enthülle deren "failure to encompass perspectives and realities of speakers on their margins." Ebda., S.311. Vor allem Doris' "linguistic and conceptual naiveté" (ebda., S.307.) reflektiert zugleich ihr negatives Selbstbild und ihre Opposition zur herrschenden Kultur. Vgl. ebda., S.306. Ihre "grammatical errors" sind auch von der Intention der Figur unabhängige "deconstructive oder [sic!] deterritorializing maneuvers aimed at the dominant culture and its discourse." Horsley, *Witness, Critic, Victim*, a.a.O., S.79. Wie in ihrer Arbeit "Auf dem Trittbrett eines rasenden Zuges", a.a.O., (vgl. dazu Kapitel I. der vorliegenden Arbeit) neigt die Verfasserin auch hier zu Rückschlüssen auf die Autorin: Doris' "sense of being an outsider [...] may also be seen as the self-inscription of a woman writer, simultaneously marginalized and rebelliously insistent on her own independent path. Despite the impossibility of her position, Doris/Keun resists compromising what she knows about herself and her society through an imagined happy ending." Horsley, "Warum habe ich keine Worte?", a.a.O., S.310.

⁴²³ Vgl. Kapitel II. der vorliegenden Arbeit.

⁴²⁴ Vgl. ebda.

In meinem Kopf habe ich ein buntes sausendes Wollknäuel von Gedanken, daraus muß ich Worte stricken - einen Strumpf aus Worten muß ich stricken. Das geht so langsam, ich vergaß, was ich sagen wollte vor einer Minute - das ist dann, als hätt' ich eine Masche fallen lassen. (NM 55)

Gelegentlich schimmern Reste dieses Wollknäuels durch das Gewebe hindurch: Beschreibungen von Kleidungsstücken etwa, die das Konzept überborden⁴²⁵, direkte Ironie, Anklänge an die Schreibweise des früheren Romans. Als ob ein Muster vergessen wurde. Doch auch das (wieder)erinnernde Aufnehmen von Maschen hinterläßt Unregelmäßigkeiten, unter denen poetisierende Bildlichkeit und perspektivische Aufteilung besonders ins Auge fallen.

Verschiedene Darstellungsmodi, verschiedene Formen der kritischen Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus im Roman *Nach Mitternacht* transportieren unterschiedliche Bilder von der Erzählerin. Der eingangs entworfene vorläufige Figurenhorizont resultiert aus einer Lektüre, die nur für die Fragestellung relevante Vorgaben aufgenommen hat. Vor dem Hintergrund dieses Figurenhorizontes wurde diejenige Form von Zeitkritik vorgestellt, welche über die Verknüpfung von Naivität und ironischer Verstellung wirksam wird.

⁴²⁵ Vgl. Kapitel I. der vorliegenden Arbeit.

VIII. Die Klugen und die Guten. Positionen und Personifikationen von Wahrheit(en)

1. Wissen, Wandern und das einfache Wort

1.1. Der Intellektuelle

Sanna verzweifelt in der Szene mit dem Stürmermann darüber, daß sie nichts mehr versteht. Der ehemalige Journalist Heini indes bescheinigt dem Stürmermann ironisch: "[...] Sie sind ein intelligenter Mensch, ein hochintelligenter Mensch." (NM 159) Mit dieser direkten Ironie, einer "Ironie im engeren Sinne, die schlichte Umkehrungsprozesse erfordert"⁴²⁶, wird umgekehrt Heini als ein intelligenter Mensch präsentiert: Er spricht aus der Position des Wissenden bzw. desjenigen, der es besser weiß, heraus. Diese Figur erhält im Roman die Rolle eines die "verworrene[] [...] Logik der Nationalsozialisten" (NM 194) durchschauenden Intellektuellen. In einem häufig zitierten Monolog kritisiert Heini den Schriftsteller Algin und kommentiert die Gleichschaltung nicht nur der Literatur im Nationalsozialismus:

"Durch die Diktatur ist Deutschland jetzt ein vollkommenes Land geworden. Ein vollkommenes Land braucht keine Schriftsteller. [...] Wo keine Kritik mehr möglich ist, hast du zu schweigen. [...] Das Vollkommene macht jedes Wort überflüssig. Man schreibt und spricht, um sich verständlich zu machen. Die vollkommene Einigkeit unter den Menschen ist das Schweigen. [...] Bring dich um, Algin - du

⁴²⁶ Schwind, a.a.O., S.105.

lebst im Paradies. Wo's nichts mehr zu kritisieren gibt, hat der Schriftsteller sein Brot verloren." (NM 154f.)

In seiner letzten Rede zieht Heini, der sich am Ende des Romans umbringt, die "Summe" seines "verzweifelt-aufgeklärten Lebens"⁴²⁷:

"Ich habe die Menschen geliebt, länger als ein Jahrzehnt habe ich mir die Finger wund geschrieben und den Kopf leer gedacht, um sie vor dem Wahnsinn der heranbrechenden Barbarei zu warnen. Eine Maus, die durch Piepsen eine Lawine aufhalten will. Die Lawine ist gekommen und hat alles begraben, die Maus hat ausgepiepst. [...] Was ich glaubte sagen zu müssen, habe ich gesagt, in meiner Art und Sprache. Was ich noch zu sagen hätte, sagen genug andere für mich. In dieser Zeit der allgemeinen Wortinflation ist es nicht schade, wenn einer sich besinnt und zu schweigen beginnt. Ich war ein geistreicher und witziger Journalist. Man kann weder hier noch im Ausland ein geistreicher und witziger Journalist sein, wenn einem ewig die Schreie aus den deutschen Konzentrationslagern in den Ohren gellen." (NM 223)

Mit solchen Textpassagen etabliert der Roman die Figur eines kompromißlosen Kritikers des faschistischen Staates, eines "scharfsichtigen Intellektuellen"⁴²⁸, dessen Stimme er Autorität verleiht. Heini ist dann auch als "a character who generally seems to speak for Keun"⁴²⁹ bezeichnet worden. Sein Name "also suggests an affinity to the ironic and critical exiled poet Heine."⁴³⁰ Parallelen zwischen dieser fiktiven Gestalt und Joseph Roth⁴³¹, den Keun wiederum selbst einmal mit Heinrich Heine verglichen hat⁴³², und Kurt Tucholsky⁴³³ sind gezogen worden. Heinis Perspektive ergänzt, schreibt Edith W. Clowes, diejenige Sannas um theoretische Einsichten, mit denen die Autorin ihre

⁴²⁷ Sautermeister, a.a.O., S.57.

⁴²⁸ "Welch intellektuell-kühle und unnachsichtig-zergliedernde Sprache der Keun zu Gebote steht, wird deutlich, wenn sie die Erzählerin vom spontanen Plauderton zur Wiedergabe der aggressiven Redeweise Heinis überwechseln läßt. [...] Nirgends entgeht diesem scharfsichtigen Intellektuellen der wahre Zustand Deutschlands [...]." Ebda., S.56f.

⁴²⁹ Horsley, Witness, Critic, Victim, a.a.O., S.84.

⁴³⁰ Ebda., S.81.

⁴³¹ Ebda.

⁴³² In einem Interview mit dem Roth-Biographen David Bronsen. Vgl. Krechel, Die Zerstörung der kalten Ordnung, a.a.O., S.118.

⁴³³ Ernst J. Walberg: "Mein Herz ist ein Klumpen Trauer". Irmgard Keuns Roman "Nach Mitternacht" endlich wieder erschienen. - In: *die horen* 4, 1980, S.225-227, hier S.227.

Protagonistin überfordern würde.⁴³⁴ Intellekt, Durchblick, Verzweiflung über die politischen Verhältnisse, analytische Kompetenz ordnet Keun dieser männlichen Figur und Nichtverstehen, Zweifel an sich selbst, genaues Beobachten ihrer Erzählerin zu.

"Wir leben nun mal in der Zeit der großen Denunziantenbewegung. Jeder hat jeden zu bewachen, jeder hat Macht über jeden. Jeder kann jeden einsperren lassen. Der Versuchung, diese Macht auszuüben, können nur wenige widerstehen. Die edelsten Instinkte des deutschen Volkes sind geweckt und werden sorgsam gepflegt." (NM 157)

Diese Aussage Heinis wirkt wie ein Kommentar zu Sannas Beobachtungen im Gestapozimmer (vgl. NM 105-108). Sie ist im Sinne eines von der Autorin vertretenen entpolitisierten Geschichtsbildes gelesen worden: Keun stelle den Nationalsozialismus als "furchtbare[n] Ausbruch der Instinkte, als Eruption einer in den Deutschen schlummernden Nationaleigenschaft" dar.⁴³⁵ Die Textpassage scheint allerdings eher ironisch auf die herrschende Rhetorik zu rekurrieren, indem sie sie in einen Kontext mit dem Denunziantentum stellt. Dennoch weist diese Kritik auf ein Problem hin, das sich auch schon in der Rede vom "Wahnsinn der Barbarei" und dem Vergleich des Nationalsozialismus mit einer Lawine in der oben zitierten Passage ankündigt: Über die autoritäre, "antifaschistische" Stimme Heinis transportiert der Text auch problematische Aussagen.

"Lassen Sie nur, Breslauer", sagt Heini, "haben Sie keine Angst, der Mann hat einen unerhört entwickelten Instinkt, und sein Blut spricht laut und deutlich. Jeder Mensch sieht, daß Sie Jude sind, nur dieser Stürmermann sieht so was nicht." (NM 158f.)

Hier ist deutlich Ironie im Spiel. Die Rede vom Instinkt und vom sprechen- den Blut weist durch die Ironiesignale "unerhört entwickelt" und "laut und deutlich" das 'organische' Denken zurück: Die Behauptung, daß das Blut sprechen könnte, ist eine Lüge. Wenn es aber im Anschluß heißt, jeder Mensch sieht, daß

⁴³⁴ Sanna "does not have the intellectual acuity to warrant the absurdist insight which Keun permits her from time to time. Keun understands this and does not generally overburden her heroine. In order to convey more profound insights into the plight of the writer or intellectual in Nazi Germany, Keun has Sanna recount the lengthy and sometimes cumbersome monologues of the outcast journalist Heini." Clowes, a.a.O., S.461.

⁴³⁵ Schreck, a.a.O., S.145.

Breslauer Jude ist, fällt die Argumentation unversehens in den zunächst zurückgewiesenen Biologismus zurück. So schleicht sich - auch wenn nicht das Blut spricht, sondern die Augen erkennen - die Kategorie der 'Rasse' wieder ein. Der Unterschied zwischen 'Jude' und 'Nichtjude' wird, in struktureller Übereinstimmung mit der völkischen Rhetorik, als natürliche Gegebenheit behauptet. Die Ironie ist hier einem Konzept verhaftet, nach dem Sehen und Wissen identisch sind.⁴³⁶ Die darüber hergestellten Oppositionen bleiben nicht nur unangetastet, sondern werden, da die Äußerung diesem erklärten intellektuellen Regimegegner in den Mund gelegt wird, in ihrer Funktion stabilisiert.

Und das dämmrige Licht macht alle Frauengesichter so glatt, sanft und weich. Was sagte Heini mal? "Weiberfleisch und geschlachtetes Fleisch muß geschickt beleuchtet werden. Günstige Beleuchtung ist das oberste Geschäftsgesetz für Schlachterläden und Nachtlokale."
(NM 177)

Während das Bild von den geschickt beleuchteten Schlachterläden noch als Metapher für Liskas Fest, auf dem Sanna diese Beobachtung macht, und zugleich als Metapher für Deutschland gelesen werden kann, das sich nach außen hin in ein günstiges Licht setzt, nimmt der Vergleich von "Weiberfleisch" und "geschlachtete[m] Fleisch" eine generelle Abwertung von Frauen vor. An anderer Stelle des Romans wird über mehrere Seiten hinweg dargelegt, welche Eigenschaften und äußeren Merkmale von Frauen Heini schätzt bzw. unerträglich findet (Vgl. NM 138-141). Es wird angemerkt, daß diese Aussagen zu verschiedenen Zeitpunkten getroffen wurden, doch der Text spart Hinweise auf konkrete Anlässe dafür aus. So entsteht beim Lesen der Eindruck, Heini habe diese Reden willkürlich und nur um des Redens selbst willen geführt: Sie widersprechen einander, und Heini hat sie jedes Mal "längst schon vergessen" (NM 141). Ihnen wird allerdings Bedeutung verliehen im Zusammenhang mit einer anderen Romanfigur: Liska reagiert darauf. "Immer wieder setzt sie sich auf andere Art zusammen wie ein kunstvolles Mosaik, von dem sie denkt, es könnte dem Heini gefallen." (NM 138) Die Ausrichtung der Frau auf die vom Mann entworfenen Weiblichkeitsbilder wird vorgeführt, und die Frage nach der Identität wird auf-

⁴³⁶ Zum Verhältnis von Sehen und Wissen vgl. Kapitel VII. der vorliegenden Arbeit (Stürmermann und Auftritt Hitlers).

geworfen: "Das beste ist, Liska bleibt, was sie ist. Aber was ist man schon?" (NM 138) Begriffe wie etwa "Ballonbusen" (NM 138) aber und Sätze wie der folgende: "Ein paar Tage später sagt Heini, helle kreischende Frauenstimmen könnten ihm mehr Übelkeit verursachen als stinkendes Fleisch, das er essen würde." (NM 139) sind auch in diesem Kontext überflüssig. Heini erscheint dann nur noch als eine geschwätzige, Stereotype (re)produzierende Figur, deren Reden nicht ironisch gebrochen werden.

Heini ergänzt also nicht nur Sannas Perspektive um theoretische Einblicke. Der Name Heini erscheint als ein Sammelbecken auch für solche Äußerungen, die nicht nur auf das Politische bezogen sind und dennoch die Perspektive der freundlichen und 'naiven' Sanna allzu sehr überfordern würden. Die Bemerkung "was sagte Heini mal?" (NM 177), welche von Sannas Wahrnehmung der Frauengesichter zu Heinis Rede vom "Weiberfleisch" überleitet, wirkt wie eine eingeschobene rhetorische Figur, vermittels derer eine der Erzählerin gar nicht mehr adäquate Assoziation nachträglich einer anderen Stimme zugeschrieben wird. Und was sagt Sanna einmal über Heini? "Alle seine Bekannten lieben ihn, trotzdem er sehr frech und eklig werden kann." (NM 120) Die Autorin, so scheint es, liebt diese Figur, weil sie es ihr erlaubt, gelegentlich frech und eklig zu werden. Mit Heinis Charakterisierung des Arztes Dr. Breslauer etwa (vgl. NM 131-135) scheint Keun seine Perspektive auch zu Seitenhieben auf Arnold Strauss zu nutzen, dessen Stationen im Exil Parallelen zu dem von Heini vorgezeichneten künftigen Lebensweg Breslauer aufweisen. Innerhalb der Logik der perspektivischen Aufteilung kommt Heini die Rolle einer Autorität zu. Mit einer solchen Funktion ist immer schon die Möglichkeit des Mißbrauchs gegeben.

1.2. Der Wanderer

Im letzten Kapitel des Romans, das sich weitgehend auf einem Fest abspielt, erschießt sich Heini. Gerti und Dieter werden entdeckt und getrennt. Überraschend taucht Franz auf. Er hat einen Denunzianten umgebracht. Sanna wird mit ihm ins Ausland fliehen, und auch Breslauer wird emigrieren. In diese Szenerie tritt auch eine dem Leser bisher unbekannte Figur. Sanna findet den auf dem Fest vermißten Algin im Gespräch mit dem 70jährigen, weißhaarigen Jean Küppers. Dieser

spricht mit einer "holprigen, etwas eingerosteten Stimme. Man glaubt ihm, daß er von seiner Stimme lange keinen Gebrauch gemacht hat." (NM 181) Er ist es nicht gewohnt, viel zu reden, große Worte zu machen. Seine vor 10 Jahren verstorbene Frau hat er "lieb gehabt" und wird "sie immer lieb haben." (NM 181) Er ist gut und treu. Seine "runden eulenartigen grauen Augen" (NM 178) konnotieren Weisheit. Küppers wird als eindeutig positive Figur vorgestellt, seine Reden werden nirgends ironisch gebrochen oder auf andere Weise in ihrer Gültigkeit eingeschränkt. Seine Schwiegertochter

ließ sich küssen von ihm [dem Vorgesetzten ihres Mannes in der SA, G.R.]. Der alte Herr Küppers sah den Anbruch einer verlorenen Zeit. Der junge Herr Küppers wollte nichts gesehen haben. Er liebte keinen Krach und Ärger mit nationalsozialistischen Vorgesetzten, und seine Frau hielt er für eine kluge Frau. Doch drei Wochen später wollte er sich von ihr scheiden lassen, weil sich in ihren Papieren herausstellte, daß sie eine jüdische Großmutter hatte. Das konnte er ihr nicht verzeihen und schämte sich ihrer. Das Leben im Schoße seiner Kinder wäre ihm ziemlich ekelhaft, sagte Herr Küppers. (NM 183)

Das Küpper'sche Familienleben soll die moralische Verfassung der Gesellschaft im Nationalsozialismus spiegeln. Küppers aber "hat sich entschlossen, noch heute leise und still fortzuwandern." (NM 184) Algin beschließt, mit ihm zu gehen. "Fortwandern will der Algin mit dem alten Herrn Küppers. Fortwandern in den Taunus, die Mosel entlang - ganz gleich wohin. Die Erde ist ja überall schön." (NM 186) Die Volksgemeinschaftsideologie hat eine zum Mythos stilisierte, entgeschichtlichte Natur auf den Staat übertragen, um ihn unbefragbar und unveränderbar, als natürliche Ganzheit erscheinen zu lassen.⁴³⁷ Auf den ersten Seiten von *Nach Mitternacht* wird dann auch die Idealisierung der Natur durch die Nazis als Propaganda zurückgewiesen.⁴³⁸ Hier nun, im letzten Kapitel, wird das Leben in der Natur als Möglichkeit vorgestellt, dem Leben im faschistischen Staat

⁴³⁷ Vgl. dazu u.a. Herbert Marcuse, a.a.O.

⁴³⁸ "Der ganze Ort [Lappesheim an der Mosel, Sannas Geburtsort G.R.] ist mir aber auch auf die Dauer zu klein, ich habe tausendmal lieber eine große Stadt. Man darf so was ja nicht sagen heutzutage wegen der Weltanschauung und der Regierung. [...] Die Dichter schreiben jetzt auch alle, daß man nur die natürliche Heimat seiner Natur lieben muß. Trotzdem werden die Städte immer größer gebaut, und Autostraßen werden angelegt auf den dampfenden Erdschollen. Der Sinn der Erdschollen besteht darin, daß die Dichter sie besingen müssen, um nicht auf dumme Gedanken zu kommen und nachzudenken, was in den Städten los ist und mit den Menschen. [...] Heini hat uns das alles mal auseinandergesetzt [...]." (NM 14)

zu entkommen: "Ballast abwerfen', sagt Algin." (NM 186); "[...] beide werden zusammen fortwandern und fröhlich und anständig sein." (NM 187) Keun bedient sich hier der Komplexe Land, einfaches Leben und Zivilisationsflucht⁴³⁹, um der Nazigesellschaft eine idealisierte Natur antithetisch gegenüberzustellen. So wird suggeriert, es gebe - gar innerhalb der deutschen Staatsgrenzen, im Taunus und an der Mosel - einen politikfreien Raum, in dem es sich "fröhlich" und "anständig" leben läßt. Diese Vorstellung widerspricht den übrigen Darstellungen des Romans, der immer wieder von der Kontrolle der öffentlichen *und* der privaten Bereiche (auch auf dem Land!) erzählt.⁴⁴⁰ Problematisch ist auch, daß der Gegensatz von (Nazi-)Gesellschaft und einer zum gesellschaftlichen Freiraum stilisierten Natur zugleich Politik und Natur einander gegenüberstellt. Der Nationalsozialismus erscheint dann nicht mehr als eine Herrschaftsform, sondern als Manifestation 'der Politik'. Derart enthistorisiert, wird er zugleich pathologisiert. Denn die Fiktion von der schönen Natur legt nahe, der Nationalsozialismus weiche von einem unverdorbenen, guten Naturzustand - dem unterstellten Normalzustand - ab. So fallen, auch ohne die explizite Rede von der 'kranken' Gesellschaft oder der 'Unnatur' der Nazis, die Antithesen von Natur und Gesellschaft, Moral und Unmoral, Gesundheit und Krankheit zusammen. In diesem Kontext gerät die plakative Beschreibung von Küppers' geldgieriger Schwiegertochter zur Darstellung der personifizierten 'Unnatur': "Sie hat hübsche braune Friseur-Locken, einen süßen, roten runden Mund und eine kalte blecherne Plapperstimme." (NM 182) Die der Frau zugeordnete Attribute - künstlich, verführerisch, kalt, blechern - lassen an die traditionelle Kopplung von Zivilisations- und Großstadtkritik mit dem Motiv der Weiblichkeitsfeindschaft denken.⁴⁴¹

⁴³⁹ Die Komplexe gehören traditionell zusammen und sind, wie auch andere von der Zeit "angebotene[] Sprach- und Denkklichees", von unterschiedlichen politischen Lagern angehörenden Autoren der Weimarer Republik, des Exils und solchen, die in Deutschland geblieben sind, "in affirmativer oder antithetischer Absicht" verwendet worden. Otto F. Best: 'Widerspruch' oder 'Entsprechen'. Überlegungen zu gemeinsamen Randmotiven, Nebenzügen und Klischees in der Literatur von Nationalsozialismus, 'innerer Emigration' und Exil. - In: *Deutschsprachige Exilliteratur*, a.a.O., S.215-227, hier S.215 u. 226.

⁴⁴⁰ Vgl. dazu Sautermeister, a.a.O.

⁴⁴¹ Zur Verbindung von Stadt- und Weiblichkeitsfeindschaft seit der Jahrhundertwende und vor allem in der Weimarer Republik vgl. Anselm, a.a.O.

Die Stadt-Land-Debatte greift auch der Roman *Das kunstseidene Mädchen*, über die Figur des blinden Brenner, auf. Hier wird die Großstadt Berlin explizit mit der Krankheitsmetapher besetzt: "Die Stadt ist nicht gut, und die Stadt ist nicht froh, und die Stadt ist krank', sagt er [...]." (KM 119) Der Topos vom Blinden als dem eigentlich Sehenden wird eingesetzt, um einen Gegenpol zur Erzählerin Doris vorzustellen. Als einer, der nicht vom Glanz zu blenden ist, trägt Brenner zur Desillusionierung⁴⁴² der Protagonistin bei. Wie diejenige Küppers' wird die Position Brenners, auch er ist ein "Guter", zur Identifikation angeboten. Seine Stimme ist aber Teil eines Ensembles von verschiedenen Elementen innerhalb des Komplexes von Glanz und Alltag, der nicht in eindeutigen Wertzuschreibungen aufgeht. Seine Position hat innerhalb des Romans weniger Gewicht als diejenige von Küppers, dessen Stimme bruchlos in ein Ensemble von Aussagen am Ende von *Nach Mitternacht* integriert ist, die sich entlang der essentialistischen Rhetorik der Nazis und ihrer Integration des medizinisch-biologischen Diskurses bewegen. Die hierarchischen Oppositionen, derer sich der Nationalsozialismus für seine Zwecke bedient hat, werden in dem Maß, in dem sie zum Zweck seiner Kritik eingesetzt werden, nicht mehr nach ihren Funktionsweisen befragt, sondern ungebrochen positiv präsentiert.

1.3. Abschied von der Rhetorik?

Das einfache Leben steht im Einklang mit Gott. Küppers zitiert "'Worte der Bibel'" (NM 178). Mit seinem Urteil über Algin, der nicht mit ihm fortwandern, sondern sich mit den Nazis arrangieren wird, nimmt der Text in Gottes Namen eine einfache Teilung der Menschen vor:

"Was sind das für Männer, die keine Verabredungen einhalten können, noch nicht mal die Verabredungen, die sie mit sich selbst getroffen haben. Alles Gute, Fräuleinchen, Sie sehen treu aus, hoffentlich sind Sie's auch. Die Treuen sind oft nicht glücklich, die Untreuen aber sind verflucht und nie glücklich. [...] Haben Sie einen Menschen? Dann danken Sie Gott, halten Sie zu ihm und sein Sie ihm treu." (NM 232)

⁴⁴² Vgl. dazu Rosenstein, *Irmgard Keun*, a.a.O., S.66.

Küppers beruft sich auf Gottes Wort als ein einfaches, wahres Wort. Heini hingegen ist ohne "Glaube an Gott, ohne Glaube an die Menschen, ohne Glaube an Kommunismus und Sozialismus, ohne Glaube an Änderung und Besserung in den nächsten Jahrzehnten." (NM 222f.) Für diesen Vielredner ist am Ende das Schweigen - der Tod - die angemessene Antwort auf die "allgemeine[] Wortinflation" (NM 223). Die beiden unterschiedlich konzipierten autoritären Figuren treffen sich gegen Ende eines Romans, der immer wieder mit Rhetorik auf die normierte Rhetorik reagiert, dort, wo der "das Wort entheiligende[n] Rhetorik"⁴⁴³ der Nazis das vermeintliche Gegenteil von Rhetorik, das Schweigen oder das einfache Wort, entgegengehalten wird. Das Geradlinige, Einfache aber ist, gerade darauf macht die Rhetorik des Wi(e)der-Schreibens in diesem Roman aufmerksam, selbst Effekt von Rhetorik. Dies aber wird verschleiert, wenn seine Verfechter sich auf Instanzen wie Natur, Volk, Gott, Intellekt, Weisheit, Blut oder Güte berufen.

Algin, so heißt es an früherer Stelle des Romans, "äußert sich neuerdings als Dichter über die Natur und seine naturverbundene Heimatliebe [...]." (NM 149) Ironisch wird kommentiert, daß der bekannte, ehemals sozialkritische Schriftsteller "in seinen Geschichten jetzt tut, als müßte man jedes Häufchen Kuhmist an sein Herz drücken, um ein anständiger Mensch zu sein." (NM 15) Am Beispiel Algins, schreibt Gert Sautermeister, zeigt sich die

soziale Charakterisierungskunst der Erzählerin [...]: Schlaglichter zu werfen auf den gewundenen, zwischen äußeren Zwängen und intellektuellen Skrupeln, zwischen moralischer Selbstbehauptung und

⁴⁴³ In einer Formulierung Ernst Wiecherts, zitiert nach Best, a.a.O., S.224. Best nennt verschiedene Texte, die einen Gegensatz von Rhetorik und dem "einfachen Wort" etabliert und hierarchisch besetzt haben, und macht so auf die Tradition, in der diese Antithese steht, aufmerksam: In 'Das Wunschkind' mahnt Ina Seidel, "zwischen dem Echten, eigentlich Gemeinten, und der Rhetorik der Franzosen zu unterscheiden." Die "Macht" der Rhetorik "ist, so man beispielsweise Rudolf Borchardt glauben will, 'nivellierend.'" "In seiner angestrengten Geistigkeit vergißt Kolbenheyer nicht, davor zu warnen, wie leicht man dem Irrtum verfallt, 'Kultur' und 'Zivilisation' zu verwechseln (S.173). 'Wachstum der Natur' (S.179), 'geniale männliche Persönlichkeit' (S.178) stellt er gegen 'wohletikettierten Durchschnittsfanatismus' (S.179), 'Feuilletonismus' (S.192). Letzterer gehört nach Wiechert - wer dächte nicht auch an Hermann Hesse - zur 'Stadt', der Welt der Phrase (S.617). Auch bei Klaus Mann deutet sich dieser Gegensatz an, wenn u.a. die doch im allgemeinen der westlichen Welt zugeordnete Rhetorik dafür verantwortlich gemacht wird, daß der Faschismus siegen konnte." Ebda.

sozialem Geltungsverlangen verlaufenden Anpassungsweg einer arrivierten Intelligenz.⁴⁴⁴

Die Kritik an Algin könnte auch dahingehend gelesen werden, daß die Autorin Irmgard Keun diesem Dilemma einer Schriftstellerexistenz im 'Dritten Reich' entkommen ist. Sie konnte im Exil einen politischen Roman - *Nach Mitternacht* - schreiben, ohne sich dergestalt über die Natur äußern (oder Kindergeschichten schreiben) zu müssen. Doch der als Konzession an die völkische Ideologie kritisierte Topos der Liebe zur Natur schleicht sich am Ende des Romans als Mittel zur Kritik wieder ein - ausgerechnet über eine Figur, die als positiver Gegenpol zu Algin angelegt ist. Noch das selbe Adjektiv, 'anständig', wird einmal ironisch-distanzierend⁴⁴⁵ und einmal affirmativ verwendet: Küppers wird (ohne Algin) "fortwandern und fröhlich und anständig sein." (NM 187) So verstrickt sich der Text am Ende in von konservativer Seite bereitgestellte Sprach- und Denkfiguren. Im Namen von demonstrativ als "klug" und "gut" vorgeführten Figuren reproduziert er affirmativ scheinbare Evidenzen, die über Sannas 'naive' Perspektive immer wieder auch in Bewegung geraten. Auf den letzten Seiten des Romans tritt die Perspektive der Erzählerin hinter diesen wiewohl in ihrer Stimme transportierten autoritären Stimmen zurück, setzen sich die starren Muster, die stereotypen Bilder durch. "Alles und alle sind erstarrt zu einem bunten greulichen Bild. Wir leben nicht, wir sind gemalt." (NM 228) Diese Szene, Metapher für das Leben im Nationalsozialismus⁴⁴⁶ - Heini hat sich gerade erschossen -, ließe sich auch als Metapher für die am Ende von *Nach Mitternacht* dominierende, alte Denkfiguren und konventionell-identifikatorische Elemente repetierende Schreibweise lesen.

⁴⁴⁴ Sautermeister, a.a.O., S.56.

⁴⁴⁵ Siehe oben, S.179.

⁴⁴⁶ "In this final scene of desperate festivity Keun compresses political, personal, and social crises into one long prefiguration of 'Weltuntergang' [...]. Although the surrealist, dreamlike hours of tension and waiting evoke in Sanna and the reader a sense of paralysis, as midnight approaches reality can be denied no longer [...]." Horsley, Witness, Critic, Victim, a.a.O., S.84.

2. "Ob es denn wirklich Nachtigallen gibt?" Reflexionen eines "freundlichen" Erzählers

2.1. Über Erzählen

Es wundert mich, daß es Menschen gibt, die Geld bei mir vermuten. Angefangen hat es mit dem Taschendieb. Geendet hat es mit Heinrich, der erstaunt war, weil ich fünfzig Mark Vorschuß von ihm haben wollte für die Geschichte, die ich ihm schreiben soll. [...] Ich habe mir eine Flasche Mosel gekauft und eine Packung belgische Zigaretten und mich in mein Zimmer bei der Witwe Stabhorn gesetzt, um zu dichten. [...] Das Papier ist willig, aber mein Geist ist schwach. Was soll ich schreiben?" (F 17)

Mit diesen Worten läßt Irmgard Keun ihren letzten Roman *Ferdinand, der Mann mit dem freundlichen Herzen* (1950) beginnen. Wie *Das Mädchen, mit dem die Kinder nicht verkehren durften* ist auch *Ferdinand* eine Sammlung von durch den Erzähler und das Personal miteinander verbundenen, hier für den Rundfunk geschriebenen⁴⁴⁷ "Geldgeschichten". "Meine Kusine Johanna" (F 55-85) erzählt von Johanna und ihren Männern und von Liebezahls Unternehmen, "Meine Braut Luise" (F 86-109) von Ferdinands Rekrutenzeit, seiner Bekanntschaft mit Luise und von ihren Eltern. In "Meine Mutter Laura" (F 132-168) und "Die Verwandten kommen" (F 218-238) werden Ferdinands Eltern und Geschwister geschildert und Geschichten aus der Kindheit erzählt. In "Einen Mann für Luise" (F 110-131) wird "Entnazifizierung" gefeiert und in "Das Fest der zerbrochenen Gläser" (F 239-268) findet ein Familienfest statt. "Der freudige Ratgeber" (F 169-217) berichtet von Ferdinands Tätigkeit in Liebezahls astrologischem Institut. Diese Geschichten geben auch hier nur den Rahmen ab für locker aneinandergereihte Episoden und Reflexionen. In der ersten Geschichte mit dem Titel "Ich schreibe eine

⁴⁴⁷ Vgl. Lutz Kuessner: Sie war eine Menschenfängerin. - In: *Irmgard Keun. Zeitzeugen, Bilder und Dokumente erzählen*, a.a.O., S.59-65, hier S.60. Längere Passagen aus dem Roman hat Irmgard Keun auch wieder an Zeitschriften verkauft. Vgl. Kreis, in "Was man glaubt, gibt es", a.a.O., S.279. Zwei von ihnen, aus den Kapiteln "Ich schreibe eine Geschichte" und "Meine Mutter Laura", wurden in die 1954 erschienene Sammlung *Wenn wir alle gut wären*, a.a.O., aufgenommen: "Man darf es nur singen" und "Zu viel Geld". Zu dieser Sammlung vgl. Ulrich Weinzierl: Gegen das dumpfe Böse. Irmgard Keuns Satiren aus der Nachkriegszeit. - In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 10.5.1983, und Roloff, a.a.O., S.67.

Geschichte" (F 17-54) wird dies damit begründet, daß der Ich-Erzähler für Heinrichs Zeitschrift "Die Morgenröte" eine Geschichte schreiben soll, die keinen politischen oder moralischen "Anstoß erregt" (F 34). Am Ende hat Ferdinand, wie es heißt, nicht eine, sondern "vierzehn Geschichten" geschrieben, "von denen keine über die ersten drei Sätze hinaus gediehen ist." (F 53f.) Im Verlauf der Geschichte zieht der Erzähler verschiedene Möglichkeiten in Betracht: Sollte er über Nachtigallen oder über das englische Königshaus schreiben, eine Tiergeschichte, eine Liebesgeschichte oder ein Interview mit einer Filmschauspielerin beisteuern, sollte er über Lilly mit den schönen Füßen, über seinen Vetter Magnesium schreiben oder darüber, wie er zu seinem Wams gekommen ist? Sollte eine "tiefschürfende Betrachtung oder eine surrealistische Elegie über Marmelade" (F 22) verfassen? All diese Gegenstände werden erörtert und schließlich verworfen.

Es ist nicht einfach, heute in Deutschland eine Liebesgeschichte zu schreiben. Es herrschen strenge Gesetze. Außereheliche Liebesereignisse darf man nur unter bestimmten Voraussetzungen stattfinden lassen. In Verbindung mit Naturereignissen sind erotische Ausschreitungen geduldet. Zum Beispiel: die herb-blonde Erdmute und der seelisch leidende Horst Dieter reiten durch Wald und Feld. Ein Gewitter überrascht sie. Es hagelt, blitzt, schneit. Man muß schreiben: "die Elemente waren entfesselt". Erdmute und Horst Dieter flüchten in eine Scheune, die sich zufällig in der Nähe befindet. In der Scheune ist Heu. Dunkel ist es auch. Horst Dieter reißt Erdmute an sich. Alles versinkt um sie. Der Leser verzeiht ihnen, weil Gewitter, Scheune und Heu mildernde Umstände bedeuten. (F 38f.)

Scheunen aber sind, so der Erzähler, "unromantisch und gar nicht anregend." (F 39) Und:

Ich gönne jedem liebenden Paar ein nettes Zimmer mit Couch oder Paradiesbett. Ich glaube aber nicht, daß man das schreiben darf, ohne dem Paar die Sympathien der Leserschaft zu nehmen. [...] Es würde auch verlangt werden, daß ich die Liebenden für ihre Sünden furchtbar leiden lasse. Das mag ich nicht. Ob ich die Geschichte meines Wämschens schreiben soll? (F 40)

Die Kindergeschichte "Die grosse Leidenschaft" inszeniert ein Spiel mit vergleichbaren Klischees, weist fremde und eigene Texte als konstitutiv für ein dynamisches Verhältnis von Erzählen und Erleben aus und erzählt von der leidenschaftlichen Verstrickung des Subjekts in ein Netz von Texten. Der Erzähler Ferdinand verstrickt sich nicht. Hier wird aus einer Perspektive heraus erzählt, die

distanziert und leidenschaftslos auf die fremden Texte, die fremden Inszenierungen von Leidenschaft blickt. Und zum nächsten Gegenstand übergeht. "Ob ich die Geschichte meines Wämschens erzählen soll?" In Keuns früheren Ich-Erzählungen sind nicht zuletzt die leidenschaftlichen Inszenierungen der Erzählerinnen, ihre Täuschungsmanöver und Selbsttäuschungen konstitutiv für verschiedene Varianten eines Täuschungsspiels, in dem die jeweilige im Text dargebotene Wirklichkeit zugleich als Effekt literarischer Techniken ausgestellt wird.⁴⁴⁸ In einer vergleichbaren Bewegung bedienen sich diese Texte der Figur der Prosopopöie, deren Funktionieren als rhetorische Figur sie auch wieder in den Blick rücken. Eine Instanz der Rede, Effekt einer Verstellung⁴⁴⁹, wird mit ihrem Begehren und Aufbegehren, ihren Inszenierungen und ihrem leidenschaftlichen Wunsch zu verstehen zur Identifikation angeboten *und* als Effekt von Verstellung, von textueller Inszenierung dieses Begehrens, dieser Spontaneität und Naivität vorgeführt.⁴⁵⁰ Ferdinand hingegen bleibt blaß, profillos. Mit ihm bietet der Text keine Figur mehr zur Identifikation an und etabliert kein Medium für ein vergleichbares Täuschungsspiel. Mit diesem leidenschaftslosen Erzähler, der sich nicht (mehr) in ein komplexes Verhältnis von Wahrheit und Lüge verwickeln läßt, formuliert der Text im Gegenteil eine Absage an ein solches Spiel:

⁴⁴⁸ Über die *Darstellung* der Inszenierungen der Erzählerin im fiktiven filmischen Tagebuch werden Authentizität des schreibenden Ichs und Bilder "der Frau" als Effekte textueller und visueller Inszenierungen sichtbar. Mit einer vom leidenschaftlichen Wunsch, ein Glanz zu sein, bewegten Erzählerin spielt der Roman mit an philosophischen oder soziologischen Konzepten orientierten Lektüree Erwartungen und gibt ein Darstellungsproblem zu lesen. Der verzweifelte Wunsch zu verstehen oder die Inszenierung von Naivität der Figur Sanna ist Bedingung oder Effekt einer Rhetorik, die sich in ein kritisches Verhältnis zum normierten Wissen stellt, ohne selbst die Wahrheit zu haben. Die Kindergeschichten inszenieren über ein sich in fremde Texte verstrickendes, vom Wunsch, unliebsame Verwandte loszuwerden angetriebenes, simulierendes Kind ein Spiel mit dem eigenen Genre. Vgl. Kapitel II. bis IV., VI. und VII. der vorliegenden Arbeit.

⁴⁴⁹ Der Text verleiht konkreten Dingen oder abstrakten Begriffen "eine Stimme und instituiert diese als Instanz der Rede mit Mund und Gesicht. 'Eine-Stimme-Geben' ist die rhetorische Figur, die das Subjekt der Rede (erst) erstellt, das nachträglich immer schon gegeben zu sein scheint." Die Prosopopöie "verstellt [...] durch ihren Effekt 'lebendiges Sprechen' auch schon wieder ihr Funktionieren als rhetorische Figur [...]." Bettine Menke: Verstellt - der Ort der Frau und die Stimme des Textes. - In: *Theorie - Geschlecht - Fiktion*, a.a.O., S.185-204, hier S.186f.

⁴⁵⁰ Vgl. zu den Inszenierungen des fiktiven Tagebuchs Kapitel II. und III., zum Verhältnis von Naivität und Ironie Kapitel VI., zu den Kindergeschichten Kapitel V. der vorliegenden Arbeit.

Die Nachtigall ist der wichtigste Vogel der Literatur. [...] Ich habe so viel von der Nachtigall gehört und gelesen, daß ich ehrlich glaubte, ich kenne Nachtigallen mitsamt ihrem süßen Gesang durch und durch. Dabei habe ich noch nie eine Nachtigall gehört. Da sieht man, wie suggestiv Propaganda wirken kann, und ich habe immer gedacht, ich könne auf Propaganda nicht reinfallen. Ob es denn wirklich Nachtigallen gibt? [...] Ob alle die Dichter, die Nachtigallen bedichten und besingen, jemals eine Nachtigall gehört haben - mit eigenen Ohren? (F 26)

In dieser Geschichte, die vom Erzählen oder auch von der Unmöglichkeit, eine Geschichte zu erzählen handelt, steht die Literatur unter Ideologieverdacht. Alles Lüge, so der Befund, was nicht mit eigenen Ohren gehört und, wie sich hinzufügen ließe, mit eigenen Augen gesehen wurde. Damit aber stellt sich nicht nur die Frage danach, *was*, sondern auch, *wie* erzählt wird. Vollzieht dieser Roman mit seinem leidenschaftslosen, unkonturierten Erzähler, der dem Erzählen nicht mehr traut, einen radikalen Abschied vom traditionellen Erzählen, der keines (spielerischen) Rückgriffs auf Held und Handlung mehr bedarf? In der folgenden, ebenfalls der ersten Geschichte entnommenen Sequenz deutet sich eine solche Möglichkeit an:

Ellbogen wurden spitz, Muskeln gestrafft, Lippen schmal vor Entschlossenheit. Der Blick der Augen wurde hart und gespannt. Greisinnen kämpften mit muskelharten Arbeitern, mit bleich entschlossenen Büroangestellten und verbissen wütenden Hausfrauen um den Platz an der Sonne. Kinder heulten auf, von rasenden Müttern in den wüsten Nahkampf gezerrt. Jugendliche quetschten sich mitsamt Mappen in das gequälte Gewühl - sie hatten eine ausgezeichnete Quetschtechnik. Sie überholten alle, nur eine alte Frau nicht. Die gab nicht nach, die wich nicht zur Seite, ihr Einholnetz voll erdiger Möhren schob sich den Nachdrängenden in Haar und Gesicht. Sie stand auf dem Trittbrett, sie hielt den Griff mit der Linken, ihr Filzhütchen hing schief - sie drängte weiter, sie hatte die Plattform erobert, sie roch den Schweiß des Wagenführers. Sie hatte gesiegt! (F 25)

Diese Sequenz erinnert an einige der filmischen Passagen aus dem *Kunstseidenen Mädchen*, doch sie unterscheidet sich auch von ihnen. Sie wirkt gleichermaßen akustisch und visuell. Die Verbindung von rhythmischer Sprache und detaillierter Bildlichkeit läßt an eine das Geschehen immer näher heranholende Kameraführung bei Live-Übertragungen aus einem Sportstadion denken, die von einer zunehmend aufgeregten Moderatorstimme aus dem Off begleitet wird. Der Erzähler, ist zu lesen, beteiligt sich nicht an der Drängelei an der Straßenbahn-

haltestelle. Er inszeniert sich nicht als Hauptfigur, stellt sich nicht, wie Doris, ins Zentrum (der Kamera). Er steht abseits. Er registriert. Er verschwindet, im Unterschied zu Keuns Ich-Erzählerinnen, hinter seinem Bericht.

2.2. Überblick

Die im Rückblick erzählte Geschichte vom Wams spielt in der Zeit vor der Währungsreform. Ferdinand, gerade aus der Gefangenschaft entlassen, hatte gehofft, bei einem Freund in Köln übernachten zu können. "Freund Muck war verreist. Bei Frau Muck tagte ein gottesdienstartiger Lyrikabend mit sektenartigem Einschlag. In mattem Licht saßen lauter Damen mit Seele und ernsten Anlitzen." (F 43) Gedichte wurden rezitiert, die Zerstörung der Stadt und der Verlust von Kulturgütern wurden beklagt.

Eine der Damen trauerte um ein zertrümmertes Kirchenportal, und ich gewann den Eindruck, als habe sie früher keinen Tag verbringen können, ohne dessen künstlerische Ausführung zu bewundern. Ich erfuhr aber, daß die Dame nie in ihrem Leben dieses Kirchenportal gesehen hatte. Und auch nie das Bedürfnis gehabt hatte, es zu sehen. Als sie später fünf handgestickte Kissenbezüge und drei Schlaraffiamatratzen erwähnte, die ihr kurz nach Kriegsende entwendet worden seien, klang ihre Stimme echt, und ihre Trauer wirkte überzeugend. (F 45)

Zufällig entdeckte Ferdinand in der Küche "drei Schüsseln mit belegten Broten", "hinterließ Lücken in dem Aufbau lachender Nahrung" und beschloß, sich "bald zu verabschieden, damit auch die Damen endlich essen konnten." (F 48) Frau Muck mochte dem Erzähler, der im Freien übernachten mußte, auch keine Woldecke leihen. Sie forderte ihn aber auf, "nächste Woche noch mal wieder[zu]kommen. Wir sind nämlich gerade dabei, einen Verein zum Schutze seelisch Gefährdeter der Nachkriegszeit zu gründen. Wir wollen die Menschen wieder zum Guten und Schönen hinlenken." (F 50) Schließlich überließ sie ihm einen "alten Damenmantel, der leicht nach Moder, Schweiß und Mottenpulver roch." (F 51) Aus diesem Mantel hat sich Ferdinand das Wams geschneidert.

Mit dieser Geschichte knüpft Irmgard Keun an solche Darstellungen ihrer früheren Romane an, die Zeitkritik über szenisch vorgeführte (Sprach-)Gesten und Handlungen von Nebenfiguren vermitteln.⁴⁵¹ Die über mehrere Seiten hinweg entfaltete Szenerie wird immer wieder durch längere Reflexionen, unter anderem über das "Klosett" als "die einzige Zuflucht des Zivilisierten" (vgl. F 47f.), und Kommentare verlassen:

Es waren mir unverständliche Gedichte. Ich versuchte nachzudenken. Kann man eigentlich Unverständliches schön finden? Manche finden scheinbar nur das ihnen Unverständliche schön. Oder bilden sie sich nur ein, es schön zu finden? (F 45)

So wird, ungeachtet der Interrogativform, bevor noch der Text die "neuentdeckten Dichter" (F 49) parodiert⁴⁵², der Leser an die Hand genommen und ihm ein Erklärungsmuster angeboten. Auch hier, in einer Geschichte, die für den Erzähler unmittelbar von Bedeutung ist und an der er selbst handelnd beteiligt ist, vermittelt sich Distanz, vermitteln sich kein Aufbegehren und kein Wunsch zu verstehen.

Es ärgerte mich zuerst, daß Frau Muck mir nichts von den belegten Broten gegeben hatte. Dann aber sagte ich mir: warum soll sie? Ich hatte kein Recht an Frau Muck und kein Recht an den kostbaren Broten. Ich fand mich ab mit Frau Muck. Man darf von einem Apfelbaum keine Birnen verlangen, von einem Birnbaum keine Nüsse, von einem Maulwurf keine Kuhmilch und von einer abgegrasten Seele keine strömende Nächstenliebe. (F 49)

Mit dem Anspruch, alles verstehen und erklären zu können, wird die über die szenischen Darstellungen vermittelte Kritik entschärft. Nun stellt allerdings die Geschichte vom Wams innerhalb des Romans eine Ausnahme dar. In der Regel nehmen solche Reflexionen und Kommentare einen weitaus größeren Raum ein als die szenischen Darstellungen, oft treten sie auch ganz an deren Stelle. Charakteristisch für diese im Roman dominierende Schreibweise sind in der ersten

⁴⁵¹ Vgl. Kapitel VII. der vorliegenden Arbeit.

⁴⁵² "Wurmlauf der Elben, moderndes Gespinst. / Ernte des Grauens, wüstes Taggesicht, / Die Pracht der Leiche ward dir zugedacht, / Was willst du noch? Ich neige meine Hand." (F 49)
 "Chaos der Öde, Tigerin der Brunst / Krampfender Schrei aus kahler Hufe Schlag, / Nur hier und da ein Nabel aus Rubin." (F 50)

Geschichte die Ausführungen über den Vetter Magnesius (vgl. F 28ff.) oder die im folgenden zitierte, kürzere Passage aus der Geschichte "Meine Braut Luise": Der Vater von Luise

heißt Leo Klatte und ist vorgestern entnazifiziert worden. [...] "Eingestuft als Mitläufer", erzählte er mir stolz. Wer mag wohl das Wort "eingestuft" erfunden haben? Ob es den Ehrgeiz eines stolzen deutschen Mannes befriedigen kann, ein eingestuftes Mitläufer zu sein? [...] Herr Klatte ist der Diktator der Familie. Diktatoren gleichen einander wie Säufer einander gleichen, und sind verschieden, wie Säufer verschieden sind. Gemeinsam ist ihnen das Rauschbedürfnis. Die Diktatoren wollen den Rausch durch Macht, die Säufer den Rausch durch Alkohol. Den Unberauschten scheinen alle Berauschten verzweifelt ähnlich, ohne Unterscheidungsmerkmale. Sie lehnen den Berauschten ab oder beugen sich ihm, wie man sich einer Naturgewalt beugt. Viele sehnen sich nach einer menschengewordenen Naturgewalt. Es geht mitunter über ihre Kraft, ewig das Unsichtbare, Niezubegreifende anzubeten. Sie wollen Gott zu einem Körper machen und auf Erden wandeln lassen. (F 101)

Herr Klatte wird nicht in seinem Stolz über seine Einstufung und als Diktator der Familie vorgeführt. Der Text *zeigt* nicht, daß und wie sich überzeugte Nazis oder auch Mitläufer problemlos in die Nachkriegsgesellschaft integrieren konnten, daß und wie sie gleich wieder zu Wohlstand und Ansehen gelangten. Die Figur wird vielmehr zum Anlaß für eine von ihr abstrahierende Erörterung.

Ferdinand bleibt im Roman als Figur weiterhin blaß und unkonturiert. Anders als in der vom Gedränge an der Haltestelle berichtenden Textpassage aber rückt seine Stimme in den Vordergrund. Das Geschehen und die anderen Figuren verschwinden weitgehend hinter den Betrachtungen, Erörterungen und Kommentaren des Erzählers, die letztlich alles mit einem Schleier von Gleichgültigkeit, und das heißt hier: Beliebigkeit überziehen. Als würde von

Apfel- oder Birnbäumen erzählt.⁴⁵³ Das wird dort, wo kritisierte Befunde parodiert werden sollen, nur besonders offensichtlich. Als ein Beispiel hierfür sei ein Auszug aus der Serie von Vorschlägen (vgl. F 211-214) zitiert, mit denen Ferdinand im Anschluß an Reflexionen über eine Regenbogenpresse, die "aus der Welt ein schauerliches Raritäten-Kabinett" macht (F 210), Heinrich "Anregungen" für seine Zeitschrift geben will:

Am Rande eines Urwalds hat ein dreijähriges Kind einen Löwen totgebissen. In Tibet springt eine neunzigjährige Frau täglich von einem zehn Meter hohen Felsen, um sich frisch und elastisch zu erhalten. Ein Wüstenbewohner hat eine zahme Ente, die Schreibmaschine schreibt und seine gesamte weltumspannende Korrespondenz erledigt. In Texas wurde ein violette Hühnerei ausgebrütet, das drei lebende Ölsardinen enthielt. (F 211)

Noch in dieser das Parodistische oder Ironische überziehenden Passage, in der ohne den Ernst der Ironie auch der kritische Impuls sich verliert, nimmt der Erzähler eine Position ein, die die früheren Texte Keuns immer wieder ironisch als (Selbst-)Täuschung vorführen: Er hat den Überblick. Wenn hier Ironie im Spiel ist, ist es die Ironie des (besser) Wissenden, dessen Standpunkt nicht der Ironie anheimfällt.⁴⁵⁴ Dieser Erzähler täuscht sich nicht (mehr): die Nachtigallenepisode kündigte dies schon an, ganz ohne Ironie. Damit aber sind im

⁴⁵³ Neben der Haltestellenepisode fallen vereinzelte andere Passagen aus diesem Erzählgestus heraus: Liebezahls "Geschäftsprospekt trägt ungefähr folgenden Wortlaut: 'Vertrauter der Sterne und des magischen Alls. Kosmobiologisches Institut. Deuter der Träume. Graphologie, Chiromantie, Wissenschaft und Magie. Das Unterbewußtsein kann gehoben werden. Glück in der Liebe ist jedem beschieden, er muß nur wissen, wie. Das Geld liegt auf der Straße. Lassen Sie Ihre Persönlichkeit ans Licht ziehen. Kein Mensch muß stottern. Der Weg zum Erfolg.'" (F 71) Dies ist wohl die einzige Passage des Romans, die spielerisch-ironisch auf einen anderen Diskurs rekurriert. Wie auch die witzige Passage über Meta Kolbe und die Sterne (vgl. F 76) verschwindet sie hinter vielen weitschweifig erzählten Ausführungen und Kommentaren über das Institut, seine Abteilungen und Klientinnen. Vgl. auch die Betrachtungen über den Buß- und Bettag: "November und Nebel und Grau und Moral und Buße - das ist zuviel. Das zehrt am Mark des schaffenden Bürgers, das nagt am Lebensgefühl, das bringt den widerstandsfähigsten Volkskörper auf den Hund." (F 24) Über die Wörter 'schaffender Bürger' und 'Volkskörper' stellt sich so unkommentiert eine Verbindung zwischen der Rhetorik des Wiederaufbaus und der Nazi-Rhetorik her.

⁴⁵⁴ Ungeachtet der im Text über die Stimme seiner Kusine Johanna formulierten Kritik, er sei ein Gleichgültiger, der sich zu keiner Affekthandlung hinreißen lassen würde (vgl. F 191f.) und einer, der "keine Worte" findet, die auf seinem "eigenen Mist gewachsen sind" (F 202), oder in der Kritik seiner "Morgenandacht" durch die Figur Fräulein Kuckucks, die ihn zu den Männern zählt, "die erhaben philosophieren, wenn sie gebummelt haben." (F 266)

Namen dieses "freundlichen" Ferdinand in den Text eingestreute stereotype Beschreibungen, besonders von Frauen⁴⁵⁵, ähnlich problematisch wie einige der in *Nach Mitternacht* dem "aggressiven" Heini zugeschriebenen Aussagen. Sie werden ebenso als Wahrheiten präsentiert wie die häufigen Verallgemeinerungen; zum Beispiel: "Frauen schwärmen für übersinnliche Phänomene, und Worte wie 'altindische Geheimlehre' wirken auf sie berauschend." (F 116) Oder: "Die Vielfalt des Bösen im Menschen vermag den Sprachschatz eines Volkes mehr zu bereichern als das Gute, dessen Wurzel Einfalt bleibt." (F 244) Das heißt aber nicht, daß nicht auch über die Schablone reflektiert würde:

Mein heutiges Vorhandensein beweist mir, daß man das Leben nie so satt hat, wie man denkt. Man liebt's doch. Was heißt übrigens "man"? Wer ist "man"? Man ist weder ich noch du. "Man" ist ein dummes, feiges Ausfluchtwort für jemand, der sich nicht traut, "ich" zu sagen. [...] Ich will mir Mühe geben, wieder ich zu sagen. [...] Man! Da haben wir's wieder. Armer kastrierter Idiot, der ich bin. Ich nehme einen großartigen Anlauf, plustre mich hinten und vorne auf, sause los mit elegantem Schwung und lande in der Schablone. Von nun an will ich nie mehr "man" sagen. Eine Chance will ich mir noch geben. (F 96f.)

Womöglich aber landet der Text immer wieder unfreiwillig in der Schablone (im "man") in dem Maß, in dem er sich noch Mühe gibt, "ich" zu sagen, anstatt das Problem, "ich" zu sagen und die Schwierigkeit, der Schablone zu entkommen, als grundsätzliches Problem des Erzählens aufzuwerfen. In dem Maß, in dem er nicht konsequent "man" sagt im Sinne einer radikalen Absage an jegliche Individualität des Erzählers, sondern immer wieder versucht, eigene Worte und originelle Gedanken zu finden. Dieser Roman hat mit seinem unkonturierten, aber (besser)wissenden Erzähler die Chance, sich wirklich vom "Ich" zu verabschieden, ebenso verpaßt wie diejenige, ein Täuschungsspiel mit einem "Ich" zu inszenieren. Er gibt weder eine Variante des Täuschungsspiels zu lesen, noch entwickelt er andere Formen der Auseinandersetzung mit der (Un-)Möglichkeit des Erzählens. Als Täuschung kann hier allerdings die offene Form, das Episodische oder

⁴⁵⁵ Vgl. besonders das Kapitel "Der freudige Ratgeber". Zur Misogynie des Romans und zur Erzählperspektive vgl. Roloff, a.a.O., S.66, Horsley, Witness, Critic, Victim, a.a.O., S.99f. und Irene Lorisika: *Frauendarstellungen bei Irmgard Keun und Anna Seghers*. Frankfurt/M. 1985, S.215-233. Im Unterschied zu diesen kritischen Darstellungen des Romans scheint Hermann Kesten "Mann" und "männlich" per se als Synonyme für Reife, Weisheit, literarische Qualität zu verstehen. Vgl. sein Vorwort in der Erstausgabe des *Ferdinand*, S.7-16.

"Assoziative" des Romans bezeichnet werden insofern, als es mit einer argumentativen Geschlossenheit einhergeht. Mit der Geschlossenheit eines Wissens, das alles und noch das Unverständliche (abschließend) kommentiert und einordnet. Der Text setzt den in der ersten Geschichte *formulierten* Ideologieverdacht nicht in seiner Schreibweise um, bezieht ihn nicht auf die eigenen Darstellungen.

Literatur

Albersmeier, Franz-Josef: *Die Herausforderung des Films an die französische Literatur. Entwurf einer "Literaturgeschichte des Films"*. Bd.I: Die Epoche des Stummfilms (1895-1930). Heidelberg 1985.

Allemann, Beda: Ironie. - In: *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*, Bd.1. Hrsg. Werner Kohlschmidt und Wolfgang Mohr. Berlin (West) 1958, S.756-761.

Ankum, Katharina von: Material Girls: Consumer Culture and the "New Woman" in Anita Loos' *Gentlemen Prefer Blondes* and Irmgard Keun's *Das kunstseidene Mädchen*. - In: *Colloquia Germanica* 27, 1994, Heft 2, S.159-172.

Anselm, Sigrun: Emanzipation und Tradition in den 20er Jahren. - In: *Triumph und Scheitern in der Metropole. Zur Rolle der Weiblichkeit in der Geschichte Berlins*. Hrsg. Sigrun Anselm und Barbara Beck. Berlin (West) 1987, S.253-274.

Arntzen, Helmut: Nachricht von der Satire. - In: Ders.: *Literatur im Zeitalter der Information*. Frankfurt/M.1971, S.148-166.

Barnes, Djuna (Ps. Lydia Steptoe): The diary of a dangerous child. Which should be of interest to all those who want to know how women get the way they are. - In: *Vanity Fair*, Juli 1922, S.56 und 94.

Bartels, Klaus: Held in einem Roman oder Star eines Films. Über zwei Typen der familialen Archivierung von Kindheit. - In: *Informationen Jugendliteratur und Medien*. Jugendschriften-Warte (GEW), 1987, Heft 1, S.2-10.

Barthes, Roland: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*. Frankfurt/M. 1989.

Barthes, Roland: *Die Sprache der Mode*. Frankfurt/M. 1985.

Barthes, Roland: *Mythen des Alltags*. Frankfurt/M. 1964.

Beierwaltes, W.: Licht. - In: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd.5. Hrsg. Joachim Ritter und Karlfried Gründer. Basel, Stuttgart 1980, Sp.282-289.

Beierwaltes, W.: Lichtmetaphysik. - In: Ebda., Sp.289.

Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (zweite Fassung). - In: Ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. I.2. Hrsg. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt/M. 21978, S.471-508.

Benjamin, Walter: *Das Passagen-Werk*. Hrsg. Rolf Tiedemann. Frankfurt/M. 1982.

Benjamin, Walter: Was ist das epische Theater? (2) - In: Ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd.II.2. Hrsg. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt/M. 1977, S.532-539.

Berglund, Gisela: *Deutsche Opposition gegen Hitler in Presse und Roman des Exils. Eine Darstellung und ein Vergleich mit der historischen Wirklichkeit*. Stockholm 1972. (= Stockholmer Germanistische Forschungen 11)

Bergson, Henri: *Das Lachen. Ein Essay über die Bedeutung des Komischen*. Frankfurt/M. 1988.

Best, Otto F.: 'Widerspruch' oder 'Entsprechen'. Überlegungen zu gemeinsamen Randmotiven, Nebenzügen und Klischees in der Literatur von Nationalsozialismus, 'innerer Emigration' und Exil. - In: *Deutschsprachige Exilliteratur. Studien zu ihrer Bestimmung im Kontext der Epoche 1930-1960*. Hrsg. Wulf Koepke und Michael Winkler. Bonn 1984, S.215-227. (= Studien zur Literatur der Moderne 12. Hrsg. Helmut Koopmann)

Blum, Klara: Irmgard Keun. - In: *Internationale Literatur*, Moskau 1939, Heft 6, S.118-120.

Böhme, Margarete: *Tagebuch einer Verlorenen. Von einer Toten*. Frankfurt/M. 1989.

Boerner, Peter: *Tagebuch*. Stuttgart 1969. (= Sammlung Metzler 85)

Bossinade, Johanna: Haus und Front. Bilder des Faschismus in der Literatur von Exil- und Gegenwartsautorinnen. Am Beispiel Anna Seghers, Irmgard Keun, Christa Wolf und Gerlind Reinshagen. - In: *Neophilologus. An international journal of modern and mediaeval language and literature* 70, 1986, S.92-118.

Bovenschen, Silvia: Der Tod ist die Auferstehung. Über die Listen der Mode. - In: *Neue Rundschau* 95, 1984, Heft 1/2, S.87-109.

Brockhaus-Wahrig: *Deutsches Wörterbuch in sechs Bänden*. Bd.2. Wiesbaden, Stuttgart 1981.

Brück, Christa Anita: *Schicksale hinter Schreibmaschinen*. Berlin 1930.

Brummack, Jürgen: Satire. - In: *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*, Bd.3. Hrsg. Werner Kohlschmidt und Wolfgang Mohr. Berlin (West) 21977, S.601-614.

Brummack, Jürgen: Zu Begriff und Theorie der Satire. - In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 45, 1971, S.275-377. (= Sonderheft Forschungsreferate)

Chédin, Renate: "L'Ordre froid" ou la "Neue Sachlichkeit" dans les premiers romans d'Irmgard Keun. - In: *Allemagne d'Aujourd'hui* 82, 1982, S.90-108.

Clowes, Edith W.: Irmgard Keun. *Nach Mitternacht*.- In: *World Literature today. A Literary Quarterly of the University of Oklahoma* 55, 1981, S.461.

Das Kinobuch. Hrsg. Kurt Pinthus. Frankfurt/M. 1983 (= Sammlung Cinema 4)

Deguy, Michel: Répétition. - In: Ders.: *Actes. Essai*. Paris 1966, S.256-284.

de Man, Paul: Semiologie und Rhetorik. - In: Ders.: *Allegorien des Lesens*. Frankfurt/M. 1988, S.31-51.

Denkler, Horst: Sache und Stil. Die Theorie der "Neuen Sachlichkeit" und ihre Auswirkungen auf Kunst und Dichtung. - In: *Wirkendes Wort* 18. 1968, S.167-185.

Der Heilige Antonius, von Dämonen gepeinigt. Wallraf-Richartz-Museum Köln (WRM 367. Sammlung Ferdinand Franz Wallraf).

Derrida, Jacques: *Grammatologie*. Frankfurt/M. 1990.

Derrida, Jacques: Guter Wille zur Macht (II). Die Unterschriften interpretieren (Nietzsche/Heidegger). - In: *Text und Interpretation. Deutsch-französische Debatte mit Beiträgen von J. Derrida, Ph. Forget, M. Frank, H.-G. Gadamer, J. Greisch und F. Laruelle*. Hrsg. Philippe Forget. München 1984, S.62-77.

Detering, Heinrich: Les vagabondes. Le retour des héroïnes picaresques dans le roman allemand. - In: *Études Littéraires* 26, 1993/1994, Heft 3, S.30-43.

Die Expressionismusdebatte. Materialien zu einer marxistischen Realismuskonzeption. Hrsg. Hans-Jürgen Schmitt. Frankfurt/M. 1973.

Duden, Bd.7: *Das Herkunftswörterbuch. Etymologie der deutschen Sprache*. Mannheim, Wien, Zürich 1989.

Ellwanger, Karen und Eva-Maria Warth: Die Frau meiner Träume. Weiblichkeit und Maskerade: eine Untersuchung zu Form und Funktion von Kleidung als Zeichensystem im Film. - In: *Frauen und Film* 38, 1985, S.58-71.

Erpenbeck, Fritz: Eine Frau tritt in die Front. Zu Irmgard Keuns Roman "Nach Mitternacht". - In: *Internationale Literatur*, Moskau 1937, Heft 6, S.139-142.

Erpenbeck, Fritz: "Manchmal habe ich Heimweh". - In: *Das Wort*, 1939, Heft 3, S.127-130.

- Fallada, Hans: *Kleiner Mann - was nun?* Reinbek 1980.
- Forget, Philippe: Leitfäden einer unwahrscheinlichen Debatte. - In: *Text und Interpretation. Deutsch-französische Debatte mit Beiträgen von J. Derrida, Ph. Forget, M. Frank, H.-G. Gadamer, J. Greisch und F. Laruelle*. Hrsg. Philippe Forget. München 1984, S.7-23.
- Foucault, Michel: Was ist ein Autor? - In: Ders.: *Schriften zur Literatur*. Frankfurt/M., Berlin, Wien 1979, S.7-31.
- Franke, Ingeborg: *Gilgi - Film, Roman und Wirklichkeit*. - In: *Sind das noch Damen? Vom gelehrten Frauenzimmer-Journal zum feministischen Journalismus*. Hrsg. Ruth-Esther Geiger und Sigrid Weigel. München 1981, S.190f.
- Freud, Sigmund: Das Unheimliche. - In: *Freud-Studienausgabe*, Bd.4. Hrsg. Alexander Mitscherlich, Angela Richards und James Strachey. Frankfurt/M. 1970, S.241-274.
- Freud, Sigmund: Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten. - In: *Ebda.*, S.9-219.
- Freud, Sigmund: Fetischismus. - In: *Freud-Studienausgabe*, Bd.3. Hrsg. Alexander Mitscherlich u.a. Frankfurt/M. 1975, S.379-388.
- Freud, Sigmund: Trauer und Melancholie. - In: *Ebda.*, S.193-212.
- Gadamer, Hans-Georg: Hermeneutik. - In: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd.3. Hrsg. Joachim Ritter. Basel, Stuttgart 1974, Sp.1061-1073.
- Gadamer, Hans-Georg: Text und Interpretation. - In: *Text und Interpretation. Deutsch-französische Debatte mit Beiträgen von J. Derrida, Ph. Forget, M. Frank, H.-G. Gadamer, J. Greisch und F. Laruelle*. Hrsg. Philippe Forget. München 1984, S.24-55.
- Gadamer, Hans-Georg: *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. Tübingen 1960.
- Gerhard, Ute und Jürgen Link: Zum Anteil der Kollektivsymbolik an den Nationalstereotypen. - In: *Nationale Mythen und Symbole in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Strukturen und Funktionen von Konzepten nationaler Identität*. Hrsg. J. Link und Wulf Wülfing. Stuttgart 1991, S.16-42. (= Sprache und Geschichte 16. Hrsg. Reinhart Koselleck und Karlheinz Stierle)
- Gespräch über feministische Ästhetik. - In: *Frauen und Film* 21, 1979, S.49-55.
- Glaeser, Ernst: *Der letzte Zivillist*. München 1984.
- Grant, Michael und John Hazel: *Lexikon der antiken Mythen und Gestalten*. München 1986.

Grimm, Reinhold: Kapiolen des Komischen. Zur Rezeptionsgeschichte seiner Theorie seit Hegel, Marx und Vischer. - In: R. Grimm und Walter Hinck: *Zwischen Satire und Utopie. Zur Komiktheorie und zur Geschichte der europäischen Komödie*. Frankfurt/M. 1982, S.20-125.

Guggenberger, Bernd: Sind Frauen schöner? - In: *Die Zeit*, 1.5.1992.

Hannah Höch 1889-1978. Ihr Werk, ihr Leben, ihre Freunde. Berlin (West) 1989. (Ausstellungskatalog der Berlinischen Galerie im Martin-Gropius-Bau)

Hans, Jan: Literatur im Exil. - In: *Sozialgeschichte der deutschen Literatur von 1918 bis zur Gegenwart*. Hrsg. Jan Berg u.a. Frankfurt/M. 1981, S.417-466.

Haverkamp, Anselm: Auswendigkeit. Das Gedächtnis der Rhetorik. - In: *Gedächtniskunst. Raum-Bild-Schrift. Studien zur Mnemotechnik*. Hrsg. A. Haverkamp und Renate Lachmann. Frankfurt/M. 1991, S.25-52.

Hinck, Walter: Einführung in die Theorie des Komischen und der Komödie. - In: *Die deutsche Komödie. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Hrsg. W. Hinck. Düsseldorf 1977, S.11-31.

Horkheimer, Max und Theodor W. Adorno: *Dialektik der Aufklärung*. Frankfurt/M. 1984.

Horn, András: *Das Komische im Spiegel der Literatur. Versuch einer systematischen Einführung*. Würzburg 1988.

Horsley, Joey: Irmgard Keun 1905-1982. "Auf dem Trittbrett eines rasenden Zuges". Irmgard Keun zwischen Wahn und Wirklichkeit. - In: *WahnsinnsFrauen*. Hrsg. Sibylle Duda und Luise F. Pusch. Frankfurt/M. 1992, S.280-308.

Horsley, Ritta Jo: "Warum habe ich keine Worte? ... Kein Wort trifft zutiefst hinein". The Problematics of Language in the Early Novels of Irmgard Keun. - In: *Colloquia Germanica* 23, 1990, S.297-313.

Horsley, Ritta Jo: Witness, Critic, Victim: Irmgard Keun and the Years of National Socialism. - In: *Gender, patriarchy, and fascism in the Third Reich: the response of women writers*. Ed. Elaine Martin. Detroit 1993, S.65-117.

Horsley, Ritta Jo (Rezension zu G. Kreis, "Was man glaubt, gibt es", a.a.O.) - In: *Monatshefte* 85, 1993, Heft 1, S.115f.

Irmgard Keun. Zeitzeugen, Bilder und Dokumente erzählen. Hrsg. Heike Beutel und Anna Barbara Hagin. Köln 1995.

Japp, Uwe: *Theorie der Ironie*. Frankfurt/M. 1983. (= Das Abendland. Forschungen zur Geschichte europäischen Geisteslebens. Neue Folge 15. Hrsg. Eckhard Hefterich)

Jelinek, Elfriede: Weil sie heimlich weinen muß, lacht sie über Zeitgenossen. Über Irmgard Keun. - In: *die horen* 120, 1980, S.221-225.

Jordan, Christa: *Zwischen Zerstreung und Berausung: die Angestellten in der Erzählprosa am Ende der Weimarer Republik*. Frankfurt/M., Bern, New York, Paris 1988. (= Studien zur deutschen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts 7)

Just, Klaus Günther: Das Tagebuch als literarische Form. - In: Ders.: *Übergänge. Probleme und Gestalten der Literatur*. Bern, München 1966, S.25-41.

Kästner, Erich: *Fabian. Die Geschichte eines Moralisten*. Frankfurt/M., Berlin 1986.

Kesten, Hermann: Irmgard Keun. - In: Keun: *Ferdinand, der Mann mit dem freundlichen Herzen*. Düsseldorf 1950, S.7-16.

Keun, Irmgard: *D-Zug dritter Klasse*. Düsseldorf 1983.

Keun, Irmgard: *Das Kunstseidene Mädchen*. Berlin 1932.

Keun, Irmgard: *Das Kunstseidene Mädchen*. Düsseldorf 1951.

Keun, Irmgard: *Das Kunstseidene Mädchen*. Düsseldorf 1979.

Keun, Irmgard: *Das Mädchen, mit dem die Kinder nicht verkehren durften*. Amsterdam 1936.

Keun, Irmgard: *Das Mädchen, mit dem die Kinder nicht verkehren durften*. Bergisch Gladbach 1982.

Keun, Irmgard: *Ferdinand, der Mann mit dem freundlichen Herzen*. Düsseldorf 1950.

Keun, Irmgard: *Gilgi, eine von uns*. Berlin 1931.

Keun, Irmgard: *Ich lebe in einem wilden Wirbel. Briefe an Arnold Strauss 1933 bis 1947*. Hrsg. Gabriele Kreis und Marjory Strauss. Düsseldorf 1988.

Keun, Irmgard: *Kind aller Länder*. Bergisch Gladbach 1983.

Keun, Irmgard: *Nach Mitternacht*. Amsterdam 1937.

Keun, Irmgard: *Nach Mitternacht*, Frankfurt/M., Hamburg 1965.

Keun, Irmgard: *Nach Mitternacht*. Düsseldorf 1980.

Keun, Irmgard: *Nach Mitternacht*. Bergisch Gladbach 1981.

Keun, Irmgard: *Wenn wir alle gut wären*. Hrsg. Wilhelm Unger. Köln 1983.

Kindlers neues Literatur-Lexikon. Hrsg. Walter Jens. Studienausgabe, Bd.14. München 1996.

Kino-Debatte. Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909-1929. Hrsg. Anton Kaes. Tübingen 1978.

Klotz, Volker: Forcierte Prosa. Stilbeobachtungen an Bildern und Romanen der Neuen Sachlichkeit. - In: *Dialog. Literatur und Literaturwissenschaft im Zeichen deutsch-französischer Begegnung. Festgabe für Josef Kunz*. Hrsg. Rainer Schönhaar. Berlin (West) 1973, S.244-271.

Kobbe, Peter: Symbol. - In: *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*, Bd.4. Hrsg. Klaus Kanzog und Achim Masser. Berlin, New York 1984, S.308-333.

Koch, Gertrud: Von der weiblichen Sinnlichkeit und ihrer Lust und Unlust am Kino. Mutmaßungen über vergangene Freuden und neue Hoffnungen. - In: *Die Überwindung der Sprachlosigkeit. Texte aus der neuen Frauenbewegung*. Hrsg. Gabriele Dietze. Darmstadt, Neuwied 1979, S.116-138.

Koch, Gertrud: Vorwort. - In: *Frauen und Film* 38, 1985, S.3.

Koch, Gertrud: Warum Frauen ins Männerkino gehen. Weibliche Aneignungsweisen in der Filmrezeption und einige ihrer Voraussetzungen. - In: *Frauen in der Kunst*, Bd.1. Hrsg. Gisliind Nabakowski, Helke Sander und Peter Gorsen. Frankfurt/M. 1980, S.15-29.

Koebner, Thomas: Das Dritte Reich - Reich der Dämonen? Vorläufige Überlegungen zur Funktion der Bilder und Vergleiche in den Charakteristiken des Dritten Reichs aus der Sicht der Emigranten. - In: *Deutschsprachige Exiliteratur. Studien zu ihrer Bestimmung im Kontext der Epoche 1930-1960*. Hrsg. Wulf Koepke und Michael Winkler. Bonn 1984, S.56-74. (= Studien zur Literatur der Moderne 12. Hrsg. Helmut Koopmann)

Koebner, Thomas: Der Film als neue Kunst. Reaktionen der literarischen Intelligenz. Zur Theorie des Stummfilms (1911-24). - In: *Literaturwissenschaft - Medienwissenschaft*. Hrsg. Helmut Kreuzer. Heidelberg 1977, S.1-27. (= medium literatur 6. Hrsg. Eberhard Lämmert)

Kolkenbrock-Netz, Jutta: Literatur und Weiblichkeit. Alte Kritik, neue Wissenschaft und feministische Lektüre am Beispiel Frank Wedekind. - In: *Frauen - Literatur - Politik*. Hrsg. Annegret Pelz u.a. Hamburg 1988, S.60-74. (= Literatur im historischen Prozeß. Neue Folge 21/22)

Kolkenbrock-Netz, Jutta und Marianne Schuller: Frau im Spiegel. Zum Verhältnis von autobiographischer Schreibweise und feministischer Praxis. - In: *Entwürfe von Frauen in der Literatur des 20. Jahrhunderts*. Hrsg. Irmela von der Lühe. Berlin (West) 1982, S.154-174. (= Literatur im historischen Prozeß. Neue Folge 5. Hrsg. Karl-Heinz Götze u.a.)

Kracauer, Siegfried: *Die Angestellten*. Frankfurt/M. 1980.

- Kracauer, Siegfried: Die kleinen Ladenmädchen gehen ins Kino. - In: Ders.: *Das Ornament der Masse. Essays*. Frankfurt/M. 1977, S.279-294.
- Kracauer, Siegfried: Film 1928. - In: Ebda., S.295-310.
- Kracauer, Siegfried: *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*. Frankfurt/M. 1984.
- Krechel, Ursula: Irmgard Keun. - In: *Lexikon der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Hrsg. Herbert Wiesner. München ²1987, S.319f.
- Krechel, Ursula: Irmgard Keun: die Zerstörung der kalten Ordnung. Auch ein Versuch über das Vergessen weiblicher Kulturleistungen. - In: *Rowohlts Literaturmagazin* 10, 1979, S.103-128.
- Kreis, Gabriele: "Was man glaubt, gibt es." *Das Leben der Irmgard Keun*. Zürich 1991.
- Kühn, Renate: "Das" kunstvolle "kunstseidene Mädchen". Zu dem gleichnamigen Roman von Irmgard Keun. - In: *Becker - Bender - Böll und andere*. Hrsg. G. Rademacher. Essen 1980, S.65-72 u. 191f. (= Neue Deutsche Schule. Neue pädagogische Bemühungen 85)
- Kuessner, Lutz: Sie war eine Menschenfängerin. - In: *Irmgard Keun. Zeitzeugen, Bilder und Dokumente erzählen*. Hrsg. Heike Beutel und Anna Barbara Hagin. Köln 1995, S.59-65.
- Kurz, Gerhard: *Metapher, Allegorie, Symbol*. Göttingen 1982.
- Lacan, Jacques: Das Drängen des Buchstabens im Unbewußten oder die Vernunft seit Freud. - In: Ders.: *Schriften II*. Hrsg. Norbert Haas. Weinheim, Berlin ³1991, S.15-59.
- Lacan, Jacques: Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion - wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint. - In: Ders.: *Schriften I*. Hrsg. Norbert Haas. Weinheim, Berlin ³1991, S.61-70.
- Lacan, Jacques: Die Bedeutung des Phallus. - In: Ders.: *Schriften II*. Hrsg. Norbert Haas. Weinheim, Berlin ³1991, S.119-132.
- Langenscheidts Taschenwörterbuch der französischen und deutschen Sprache*. Berlin, München, Zürich 1970.
- Lensing, Leo A.: Cinema, Society, and Literature in Irmgard Keun's *Das kunstseidene Mädchen*. - In: *The Germanic Review* 60, 1985, S.129-134.
- Lochner, Stefan: *Das Weltgericht*. Wallraf-Richartz-Museum Köln (WRM 66. Sammlung Ferdinand Franz Wallraf).
- Loos, Anita: *Gentlemen prefer blondes. The illuminating diary of a professional lady*. London 1992.

Lorisika, Irene: *Frauendarstellungen bei Irmgard Keun und Anna Seghers*. Frankfurt/M. 1985.

Mann, Klaus: Deutsche Wirklichkeit. - In: *Die neue Weltbühne. Wochenschrift für Politik, Kunst, Wirtschaft* 17, 1937, S.526-528.

Marcuse, Herbert: Der Kampf gegen den Liberalismus in der totalitären Staatsauffassung. - In: *Faschismus und Kapitalismus. Theorien über die sozialen Ursprünge und die Funktion des Faschismus*. Hrsg. Wolfgang Abendroth. Frankfurt/M. 1967, S.39-74.

Marcuse, Ludwig: Fünf Blicke auf Deutschland. - In: *Das Wort*, 1937, Heft 7, S.81-89.

Mayer, Carl: *Sylvester. Ein Lichtspiel*. Potsdam 1924. (= Das Drehbuch. Eine Sammlung ausgewählter Film-Manuskripte 1. Hrsg. Ernst Angel)

Menke, Bettine: Verstellt - der Ort der Frau und die Stimme des Textes. - In: *Theorie - Geschlecht - Fiktion*. Hrsg. Nathalie Amstutz und Martina Kuoni. Basel, Frankfurt/M. 1994, S.185-204.

Methodendiskussion. Arbeitsbuch zur Literaturwissenschaft, Bd.2: Hermeneutik/Marxismus. Hrsg. Jürgen Hauff u.a. Frankfurt/M. 1972.

Metzler Literatur Lexikon. Begriffe und Definitionen. Hrsg. Günther und Irmgard Schweikle. Stuttgart 1990.

Meyer, Eva: Die Autobiographie der Schrift. Selbstthematisierung und Anti-Repräsentation. - In: *Bildersturm im Elfenbeinturm. Ansätze feministischer Literaturwissenschaft*. Hrsg. Karin Fischer, Eveline Kilian und Jutta Schönberg. Tübingen 1992, S.161-173. (= Attempto Studium Generale)

Monaco, James: *Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films*. Reinbek 1980.

Mulvey, Laura: Visuelle Kunst und narratives Kino. - In: *Frauen in der Kunst*, Bd.1. Hrsg. Gisliind Nabakowski, Helke Sander und Peter Gorsen. Frankfurt/M. 1980, S.30-46.

museum. Wallraf-Richartz-Museum Köln. Braunschweig 1991.

Oberembt, Gert: Leben als Romangestalt. - In: *die horen* 37, 1992, S.223-225.

Paech, Joachim: *Literatur und Film*. Stuttgart 1988. (= Sammlung Metzler 235)

Platon: *Der Staat. Über das Gerechte*. Übertragen von Rudolf Rufener. Zürich 1950.

Prokop, Ulrike: *Weiblicher Lebenszusammenhang. Von der Beschränktheit der Strategien und der Unangemessenheit der Wünsche*. Frankfurt/M. 1976.

Raff, Gudrun: Blick-Inszenierungen. Vicki Baums Roman *Menschen im Hotel*, der klassische Hollywoodfilm und ein fiktives Experiment. - In: *Literatur und Film. Lesen für Augenmenschen*. Hrsg. Adalbert-Stifter-Institut des Landes Oberösterreich. Linz 1996, S.55-61. (= Publikation zur Ausstellung in der "Galerie im Stifter-Haus", 22. März bis 18. April 1996)

Realismus zwischen Revolution und Machtergreifung 1919-1933. Ausstellungskatalog Württ. Kunstverein Stuttgart 25.9.-28.11.1971.

Reiche, Claudia: "Think pink and the world is rosy-red". Versuch einer Lektüre zwischen den Bildern des Films "Funny Face" von Stanley Donen. - In: *Ikonen des Begehrens. Bildsprachen der männlichen und weiblichen Homosexualität in Literatur und Kunst*. Hrsg. Gerhard Härle, Wolfgang Popp und Annette Runte. Stuttgart 1997, S.191-216.

Römhild, Dorothee: "...und alle Frauen schrien plötzlich wie aus einem gemeinsamen Mund." Einige Überlegungen zum Motiv weiblicher Mittäterschaft im Kontext der Faschismuskritik in Irmgard Keuns Roman "Nach Mitternacht" (1937). - In: *Frauen in der Literaturwissenschaft*. Rundbrief 35, Hamburg 1992, S.34-37.

Roloff, Gerd: Irmgard Keun - Vorläufiges zu Leben und Werk. - In: *Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik* 6, 1977, S.45-68. (= Zur deutschen Exilliteratur in den Niederlanden 1933-1940)

Rosenstein, Doris: *Irmgard Keun. Das Erzählwerk der dreißiger Jahre*. Frankfurt/M., Bern, New York, Paris 1991. (= Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte 28. Hrsg. Helmut Kreuzer und Karl Riha) Zugl. Siegen. Phil. Diss. 1989.

Rosenstein, Doris: Nebenbei bemerkt. Boheme-Gesten in Romanen Irmgard Keuns. - In: *Erkundungen. Beiträge zu einem erweiterten Literaturbegriff*. Helmut Kreuzer zum sechzigsten Geburtstag. Hrsg. Jens Malte Fischer, Karl Prümm und Helmut Scheuer. Göttingen 1987, S.207-229.

Sautermeister, Gert: Irmgard Keuns Exilroman "Nach Mitternacht". - In: *die horen* 125, 1982, S.48-60.

Schank, Gerd: "Das kunstseidene Mädchen" von Irmgard Keun. Skizze einer Frauensprache. - In: *Annäherungen. Studien zur deutschen Literatur und Literaturwissenschaft im Zwanzigsten Jahrhundert*. Hrsg. Hans Ester und Guillaume van Gemert. Amsterdam 1985, S.35-64. (= Amsterdamer Publikationen zur Sprache und Literatur 64. Hrsg. Cola Minis und Arend Quak)

Scheunemann, Dietrich: Ästhetische Modelle für den modernen Roman. Vom Austausch zwischen den Künsten. - In: Eberhard Lämmert und D. Scheunemann: *Regelkram und Grenzgänge. Von poetischen Gattungen*. München 1988, S.121-135. (= Literatur und andere Künste 1. Hrsg. E. Lämmert und Thomas Koebner)

Scheunemann, Dietrich: Die Schriftzeichen der Maler - die Stilleben der Dichter. Grenzverwehungen zwischen den Künsten um 1910. - In: *Laokoon und kein Ende: Der Wettstreit der Künste*. Hrsg. Thomas Koebner. München 1989, S.58-95.

Schlüpmann, Heide: Der Gang ins Kino - ein 'Ausgang aus selbstverschuldeter Unmündigkeit'. Zum Begriff des Publikums in Kracauers Essayistik der zwanziger Jahre. - In: *Frauen und Film* 47, 1989, S.61-77.

Schmidt, Arno: Eines Hähers: "TUÉ!" und 1014 fallend. - In: *Das Tagebuch und der moderne Autor*. Hrsg. Uwe Schultz. Frankfurt/M., Berlin, Wien 1982, S.110-126.

Schneider, Gisela und Klaus Laermann: Augen-Blicke. Über einige Vorurteile und Einschränkungen geschlechtsspezifischer Wahrnehmung. - In: *Kursbuch* 49, 1977, S.36-58.

Schreck, Irmtraud: Nacht ohne Hoffnung. Irmgard Keun: "Nach Mitternacht", Roman, Verlag der Nation, Berlin 1956. - In: *Neue deutsche Literatur. Monatsschrift für schöne Literatur und Kritik*, 1957, Heft 4, S.143-146.

Schuller, Marianne: Den "Übersichtigkeiten" das Wort geredet. Oder: 'Verrückte Rede'? Zu Kleists *Penthesilea*. - In: *Theorie - Geschlecht - Fiktion*. Hrsg. Nathalie Amstutz und Martina Kuoni. Basel, Frankfurt/M. 1994, S.61-73.

Schuller, Marianne: Dialogisches Schreiben. Zum literarischen Umfeld Rahel Levin Varnhagens. - In: Dies.: *Im Unterschied. Lesen/Korrespondieren/Adressieren*. Frankfurt/M. 1990, S.127-142.

Schuller, Marianne: "Es sind wunderliche Dinge, meine Briefe". Randbemerkungen zur Schreibweise Meta Klopstocks. - In: Ebda., S.111-125.

Schuller, Marianne: Zum Abschied. Versuch über eine politische Kategorie. - In: *Universitas - Zeitschrift für interdisziplinäre Wissenschaft*, 1994, Heft 12, S.1151-1163.

Schwind, Klaus: *Satire in funktionalen Kontexten. Theoretische Überlegungen zu einer semiotisch orientierten Textanalyse*. Tübingen 1988. (= Kodikas/Code Suppl.18. Hrsg. Achim Eschbach, Ernest W.B. Hess-Lüttich und Jürgen Trabant)

Serke, Jürgen: Irmgard Keun. "Heil Hitler - bei mir nicht!" - In: Ders.: *Die verbrannten Dichter. Berichte, Texte, Bilder einer Zeit*. Frankfurt/M. 1980, S.211-231.

Shafi, Monika: "Aber das ist es ja eben, ich habe ja keine Meinesgleichen". Identitätsprozeß und Zeitgeschichte in dem Roman *Das kunstseidene Mädchen* von Irmgard Keun. - In: *Colloquia Germanica* 21, 1988, Heft 4, S.314-325.

Shakespeare, William: *Macbeth*. Ed. Kenneth Muir. London, Cambridge 1962. The Arden Edition of the Works of William Shakespeare. Ed. Harold F. Brooks and Harold Jenkins.

Shakespeare, William: *Macbeth*. Tragödie. Übersetzt von Dorothea Tieck. Hrsg. Dietrich Klose. Stuttgart 1970.

Shakespeares Werke. Übersetzt von August Wilhelm v. Schlegel und Ludwig Tieck. Neue Prachtausgabe in zwei Bänden. Bd.2. Leipzig o.J. (1901)

Sick, Andrea: "Finden Sie den Platz des Himmlischen Friedens". Muster und Satellitenbilder. - In: *Frauen in der Literaturwissenschaft*. Rundbrief 48, Hamburg 1996, S.65-67.

Siegel, Eva-Maria: *Weibliche Jugend im Nationalsozialismus. Massenpsychologische Aspekte in Exilromanen von Hermynia Zur Mühlen, Irmgard Keun und Maria Leitner*. Berlin. Phil. Diss. 1991.

Soltau, Heide: *Trennungs-Spuren. Frauenliteratur der zwanziger Jahre*. Frankfurt/M. 1984.

Sontag, Susan: In Platos Höhle. - In: Dies.: *Über Fotografie*. Frankfurt/M. 1991, S.9-30.

Stanzel, Franz K.: *Typische Formen des Romans*. Göttingen 1969.

Stationen der Moderne. Die bedeutenden Kunstaussstellungen des 20. Jahrhunderts in Deutschland. Berlin (West) 1988. (Ausstellungskatalog der Berlinischen Galerie im Martin-Gropius-Bau)

Steinbach, Dietrich: Irmgard Keun. - In: *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, Bd.4. Hrsg. Heinz Ludwig Arnold. München o.J.

The concise Oxford Dictionary of English Etymology. Ed. T.F. Hoad. Oxford, New York 1986.

Theorie des bürgerlichen Realismus. Eine Textsammlung. Hrsg. Gerhard Plumpe. Stuttgart 1985.

Tillner, Georg und Siegfried Kaltenecker: Objekt Mann. Zur Kritik der heterosexuellen Männlichkeit in der englischsprachigen Filmtheorie. - In: *Frauen und Film* 56/57, 1995, S.115-131.

Tucholsky, Kurt (Ps. Peter Panter): Auf dem Nachttisch. - In: *Die Weltbühne* 28, 1932, I. Halbjahr, S.180.

Unger, Wilhelm: Nachwort. - In: Keun: *Wenn wir alle gut wären*, a.a.O., S.245-267.

Vinken, Barbara: *Mode nach der Mode. Kleid und Geist am Ende des 20. Jahrhunderts*. Frankfurt/M. 1993.

Völker, Klaus: Ihr Leben war kein Roman. Die Biographie des egozentrischen Wunderkinds Irmgard Keun. - In: *Der Tagesspiegel*, 21.7.1991.

Walberg, Ernst J.: "Mein Herz ist ein Klumpen Trauer". Irmgard Keuns Roman "Nach Mitternacht" endlich wieder erschienen. - In: *die horen* 4, 1980, S.225-227.

Walter, Hans-Albert: Das Bild Deutschlands im Exilroman. - In: *Neue Rundschau* 77, 1966, S.437-458.

Weinzierl, Ulrich: Gegen das dumpfe Böse. Irmgard Keuns Satiren aus der Nachkriegszeit. - In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 10.5.1983.

Weiskopf, F.C.: *Lissy oder die Versuchung*. Berlin (Ost) 1958.

Widmer, Peter: *Subversion des Begehrens. Jacques Lacan oder Die zweite Revolution der Psychoanalyse*. Frankfurt/M. 1990.

Winkler, Michael: Paradigmen der Epochendarstellung in Zeitromanen der jüngsten Generation Weimars. - In: *Weimars Ende. Prognosen und Diagnosen in der deutschen Literatur und politischen Publizistik 1930-1933*. Hrsg. Thomas Koebner. Frankfurt/M. 1982, S.360-375.

Wittmann, Livia Z.: Der Stein des Anstoßes. Zu einem Problemkomplex in berühmten und gerühmten Romanen der Neuen Sachlichkeit. - In: *Jahrbuch für Internationale Germanistik* 14, 1982, Heft 2, S.56-78.

Wittmann, Livia Z.: Erfolgchancen eines Gaukelspiels. Vergleichende Beobachtungen zu *Gentlemen Prefer Blondes* (Anita Loos) und *Das kunstseidene Mädchen* (Irmgard Keun). - In: *Carleton Germanic Papers* 11, 1983, S.35-49.

Wölfel, Kurt: Epische Welt und satirische Welt. Zur Technik des satirischen Erzählens. - In: *Satura. Ein Kompendium moderner Studien zur Satire*. Hrsg. Bernhard Fabian. Hildesheim 1975, S.294-307.