



«Was heisst prachtvoll gebautes Becken, Herr Doktor!

Ich will kein

Kind.»

Gilgi – eine von uns (1931)

Die mit dem Sektkorken an der Seele

«Das war gestern abend so um zwölf, da fühlte ich, dass etwas Grossartiges in mir vorging.» – Das war vor zwei Jahren, im letzten Zug von Zürich nach Basel – ich las diesen ersten Satz im ‹Kunstseidenen Mädchen› von Irmgard Keun – da fühlte ich, dass etwas Grossartiges in meinen Händen war. Und nach einer Seite war klar: Von nun an will auch ich ‹schreiben wie Film›, schreiben wie die 18-jährige Doris in ihr Taubenbuch, schreiben wie ihre Schöpferin Irmgard Keun. Ich zerriss einen ganzen ‹Blick am Abend›, um mit den Fetzen all diese grandiosen Stellen zu markieren, Sätze wie ‹Und jetzt sitze ich in meinem Zimmer im Nachthemd, das mir über meine anerkannte Schulter geruscht ist, und alles ist erstklassig an mir – nur mein linkes Bein ist dicker als mein rechtes› oder ‹mit Gustav Mooskopf war ich mal so müde, dass ich bei ihm geschlafen habe – nur weil’s so weit war bis nach Haus und er mir die Schuhe ausziehen könnte und so – und da denken die Männer immer, es wäre Liebe oder Sinnlichkeit oder beides – oder weil sie so wunderbar sind und ein kolossales Fluidum haben›. Die Lektüre war ein einziges Jauchzen; ich ging ganz einig mit Erika Mann, die damals über Keun geschrieben hatte: ‹Fast ist es, als übersetzte sie: das Leben in die Literatur› – und ganz und gar uneinig mit ihrem relativierenden Appendix ‹keine ungemein hohe Literatur›. Und wie mich diese wild verschraubten, höchst raffiniert zu einer Geschichte verflochtenen Sätze hochrissen – was für eine Entdeckung!

Tags darauf das Erstaunen: In Buchläden war nichts von Keun zu finden. In Antiquariaten kannte man ihren Namen, aber schüttelte den Kopf: Schon lange vergriffen. Im Internet wurde ich fündig, bestellte gierig, interessanterweise meist aus den USA, gebrauchte Ausgaben von allem, was von ihr zu kriegen war. In den mehrwöchigen Wartepausen, in denen die Bücher den langen Weg über den Ozean reisten, las ich über Keuns Leben. Besonders gern, wenn sie selbst darüber schrieb, während ihren Exiljahren, in den heimlichen Briefen an ihr ‹pekinesisches Pünktchen›, ihren jüdischen Geliebten, den rechtzeitig in die USA emigrierten Arzt Arnold Strauss. Aber von Anfang an:

1905 in Berlin geboren, in Köln aufgewachsen, besuchte Irmgard Keun die Schauspielschule, arbeitete als Stenotypistin und fing nach einigen Bühnengagements an zu schreiben. Mit ‹Gilgi – eine von uns› landete sie 1931 einen Hit. Der Roman handelt von einer jungen Sekretärin, deren wie eine ‹Rechenaufgabe› geplantes Leben ins Wanken gerät, als sie sich verliebt. Auch der im Jahr darauf erschienene Zweitling ‹Das kunstseidene Mädchen›, die Geschichte der 18-jährigen Doris die ‹ein Glanz› werden will, wurde zum Bestseller.

Irmgard Keun war ein Star – dann kamen die Nazis. Bereits 1933 verboten und beschlagnahmten sie ihre Bücher, deren sozialkritische Milieuschilderungen und selbstbewusste Frauenfiguren ihnen nicht geheuer waren. Die Autorin

Irmgard Keun, 1931, im Alter von 26 Jahren

Irmgard Keun, 1931, im Alter von 26 Jahren

Das Leben in der Hand halten. Irmgard Keuns «Gilgi – eine von uns»

Irmgard Keun, 1931, im Alter von 26 Jahren

«Aus dieser Frau kann einmal etwas werden», schreibt, deutlich paternalistisch, Kurt Tucholsky 1932 zur Veröffentlichung von Irmgard Keuns Debütroman ‹Gilgi – eine von uns›. Er findet Lob, allerdings nur für den ersten Teil des Romans, denn: ‹Wenn Frauen über die Liebe schreiben, geht das fast immer schief›. Das ist schade für Tucholsky, denn er hat unrecht und zwar auf doppelte Weise: Weder schreibt Keun über die Liebe – sie schreibt, man muss das so platt sagen, über das Leben selbst –, noch geht das derart schief, wie Tucholsky meint. Wenn etwas schief geht im Roman, dann ist das Gilgis Leben selbst, allerdings nicht auf Kosten von Keuns Roman, dem es ganz prächtig ergeht: Sechs Auflagen im Erscheinungsjahr, Übersetzungen in sieben Sprachen und eine von den LeserInnen leidenschaftlich geführte Diskussion im sozialdemokratischen ‹Vorwärts› (wo ‹Gilgi› zunächst in Serie erschien). Thema: Ist Gilgi nun ‹eine von uns›, wie das der Titel verspricht, oder eben nicht? Die Frage ist müssig zu beantworten und die innerlinks im Oktober 1932 geführte Diskussion wirkt heute fehl am Platz, werden doch nur wenige Monate später sowohl Keun und Tucholsky als auch der gesamte Vorwärts vom Nationalsozialismus stillgestellt.

Tucholskys positive Rezension blieb trotz alledem natürlich förderlich für Keun. Die anfängliche Protektion durch ihn (und auch durch Alfred Döblin), soll aber nicht darüber hinwegtäuschen, wieso Tucholskys gönnerhafter Ton so verfehlt ist. Die Legende besagt immerhin, dass Keun mit den Worten ‹Ich habe hier ein Manuskript von mir und wünsche bis spätestens übermorgen Antwort› ihr Buch bei ihrem Verleger ablieferte. Damit ‹aus dieser Frau› etwas wird, dafür brauchte sie weder Tucholskys Zustimmung noch seine Rezension. Keun, so könnte man mit einem Satz

Irmgard Keun, 1931, im Alter von 26 Jahren

Irmgard Keun, 1931, im Alter von 26 Jahren

liess sich nicht abschrecken, vor Gericht zu klagen und Ausfallsentschädigung zu verlangen – natürlich ohne Erfolg. Eine Zeitlang versuchte sie als ‹Schriftsteller-fabrik› zu überleben; schrieb massenhaft harmlose Geschichtlein – ‹neckische Scheisse›, wie sie es selber abtat – für Zeitungen, die sie immer seltener druckten.

1936 ging sie ins Exil, wo sie bald in namhafter Gesellschaft fast ausschliesslich männlicher geflüchteter Autoren weiterschrieb. Während ihre Kollegen an historischen Romanen schraubten, dokumentierte sie als Einzige aus dem Exil das Geschehen in Nazi-Deutschland und Europa. Mit überragendem Erfolg – die neuen Romane ‹Nach Mitternacht›, zu dessen Ende die Protagonistin aus Deutschland flieht, und die Group-Novel ‹D-Zug dritter Klasse›, wurden sofort in viele Sprachen übersetzt. So auch ‹Kind aller Länder›, in dem die zehnjährige Erzählerin Kully vom Exilleben berichtet. Kullys Eltern vergleicht man heute gern mit ihrer Erfinderin selbst und deren Leidensgenossen Joseph Roth. Die beiden verband zu der Zeit eine zerstörerische Liebe: Sie tranken (und schrieben) um die Wette, lebten in den teuersten Hotels und hatten Schulden bis zum Gehnichtmehr. In einem Brief an ihren Verlobten Arnold Strauss schrieb Keun damals aber nur, der entstehende Roman handle ‹von einem kleinen Mädchen, das mit seinen Eltern auswanderte, überall in den Hotels als Pfand zurückgelassen wird, usw. Du wirst ihn lieben.›

Als die Nazis 1940 in die Niederlande einfielen, nutzte Keun ihren fälschlicherweise gemeldeten Freitod – während sich viele ihrer Freunde in dieser verzweifelten Zeit tatsächlich umbrachten – und reiste unerkannt nach Deutschland zurück, wo sie sich Jahre im Keller des zerbombten Elternhauses in Köln versteckte. Auch nach dem Krieg schrieb sie weiter. Zum ersten Mal einen Roman aus der Sicht eines Mannes: ‹Ferdinand, der Mann mit dem freundlichen Herzen› wird nach dem Krieg von seiner Frau verlassen, mit der Begründung, er sei bloss einer gewesen ‹für unnormale Zeiten›. Dazu stand die Autorin in einem für die Öffentlichkeit bestimmten Briefwechsel mit dem einiges jüngeren Heinrich Böll – während dessen Frau Keuns Wäsche wusch.

In den 60er Jahren wurde Keun, die schon immer mit ihrer Alkoholsucht gekämpft hatte, wegen ‹Trunk- und Verschwendungssucht› Opfer des damaligen ‹Verwahrungsgesetzes› und als solches in eine Psychiatrie gesperrt. Anfang der 70er wurde sie entlassen, hörten tat man von ihr aber nichts mehr.

In den 80ern wurde ihre Literatur schliesslich wieder-entdeckt und Irmgard Keun erstrahlte noch einmal. Legendär ist ihr letzter Auftritt in einer Bibliothek in Köln: Eine Schauspielerin las aus dem ‹Kunstseidenen Mädchen›, als die betrunkene Autorin herein stolperte und verlangte, selber zu lesen – was sie ergreifend tat. Kurz darauf starb sie. Von ihrem lang versprochenen neuen Roman ‹Kein

Irmgard Keun, 1931, im Alter von 26 Jahren

Irmgard Keun, 1931, im Alter von 26 Jahren

Irmgard Keun, 1931, im Alter von 26 Jahren

Irmgard Keun, 1931, im Alter von 26 Jahren

Anschluss unter dieser Nummer) fehlt bis heute jede Spur. Und dann kam 2016 ‹Ostende›, Volker Weidemanns Buch über den belgischen Badoort im Sommer 1936, als sich dort die Exilliteraten versammelten: Stefan Zweig, Josef Roth, Egon Kisch, und eben auch – besonders hervorgehoben als Roths Geliebte – Irmgard Keun. In Zuge dessen erschien ihr ‹Kind aller Länder› in einer Neuauflage. Im selben Verlag folgte kurz darauf das Kinderbuch ‹Das Mädchen, mit dem die Kinder nicht verkehren durften›, (dessen Geschichten mir so bekannt vorkamen, dass ich merkte, dass ich schon als Kind begeistert Keun gelesen haben musste), und wenig später kehrten auch die zwei ersten ‹Mädchen›-Romane frisch in die Regale zurück. Schliesslich, letzten Herbst dann die frohe Botschaft: Die erste Irmgard Keun Gesamtausgabe erscheint 2017 bei Wallstein – als erste, wie es dort heisst, einer Reihe mit dem Ziel ‹verschüttete, zu Unrecht in Vergessenheit geratene, marginalisierte Autorinnen wiederzuentdecken›. Nun ist es soweit: Drei dicke Bände mit über zweitausend Seiten, allen vorhandenen Romanen, einem neuentdeckten Romanfragment und vielen bisher unauffindbaren Geschichten, Briefen, Gedichten und Artikeln sind da. Auch ein seltenes Interview mit der alten Frau Keun ist darin. Nur so viel sei verraten: ‹Woher haben Sie denn meine Bücher? – Aus Bibliotheken oder zusammengesucht in Antiquariaten. – Kann man sie da klauen?›

Diese Fabrikzeitung versammelt Texte über Keuns Literatur und Biografie, aber auch solche von zeitgenössischen Schriftstellerinnen, die entstanden sind in der Auseander-setzung mit Irmgard Keun. Die Ausgabe möchte somit einiges sein: Eine Einführung für alle, die Keun noch nicht kennen, und sie unbedingt lesen sollten. Eine Ergänzung für jene, die sich wie wild auf die Gesamtausgabe stürzen und noch mehr wollen. Aber vor allem die Zelebrierung einer Autorin, die im Schreiben furchtlos engagiert, präzis beobachtet, begeistert furios und stilistisch genial war – und der es gerade darum so schwer gemacht wurde. Heute heisst man sie wieder die ‹vielleicht aufregendste deutschsprachige Schriftstellerin des 20. Jahrhunderts›. Kein Wunder: Wichtig sind ihre Bücher gerade wieder in unsern Zeiten, die denen von Keuns Schilderungen schon gefährlich gleichen; Zeiten ‹voll berauschter Spießbürger, Berauscht, weil sie es sein sollten – berauscht, weil man ihnen Vernunftlosigkeit als Tugend pries und berauscht, weil sie Macht bekommen hatten.›

Auf dass wir sie nicht mehr vergessen!

Von Michelle Steinbeck

Irmgard Keun, 1931, im Alter von 26 Jahren

Irmgard Keun, 1931, im Alter von 26 Jahren

Irmgard Keun, 1931, im Alter von 26 Jahren

Irmgard Keun, 1931, im Alter von 26 Jahren

Irmgard Keun, 1931, im Alter von 26 Jahren

Irmgard Keun, 1931, im Alter von 26 Jahren

Irmgard Keun, 1931, im Alter von 26 Jahren

Irmgard Keun, 1931, im Alter von 26 Jahren

Irmgard Keun, 1931, im Alter von 26 Jahren

Irmgard Keun, 1931, im Alter von 26 Jahren

Irmgard Keun, 1931, im Alter von 26 Jahren

ersten Satz des Romans, in der Gilgi ihr Leben fest in der Hand hält, bis zur entscheidenden Fehlentscheidung Gilgis am Ende des Romans: ‹Meine Hände›, sagt Gilgi dort zu ihrem Freund Martin, ‹die brauche ich jetzt für dich›.

Man muss also genauer nachfragen: Was bedeutet es, das eigene Leben in der Hand zu halten? Für Gilgi heisst das zunächst, selbst über die eigenen Hände bestimmen zu dürfen. Verfolgt man diese Linie, wird klar, dass sie dabei mindestens zwei, deutlich getrennte Paar Hände besitzt. Das sind einerseits die Arbeitshände, die für die Stenotypistin Gilgi ihren Anspruch auf berufliche und finanzielle Selbständigkeit und Unabhängigkeit garantieren. Und andererseits die Hände, welche Gilgis Selbstverhältnis als Frau definieren und ihr Recht auf körperliche und sexuelle Selbstbestimmung einfordern.

Hände sind für Gilgi demnach zunächst Arbeitsinstrumente, die in ihrem Beruf als Stenotypistin förmlich mit der zu bedienenden Schreibmaschine verwachsen: ‹Ihre braunen, kleinen Hände mit den braven, kurznäglig getippten Zeigefingern gehören zu der Maschine, und die Maschine gehört zu ihnen.› Gilgi glaubt von Anfang bis Ende des Romans ‹an die Verpflichtung junger, gesunder Hände›. Sie taucht immer als erste im Büro auf (auch mit 39,4 Fieber, wie sie an einer Stelle prahlt) und besucht danach noch auf eigene Faust Fremdsprachenkurse. Das Leben wird für Gilgi, in schön betriebswirtschaftlicher Sprache, zur ‹sauber gelösten Rechenaufgabe› – die Liebe zu Martin taucht entsprechend zunächst als ‹Betriebsstörung› auf. Gilgi hat sich dem System kapitalistischer Selbstausbeutung also komplett verschrieben. Ihr Verhältnis zu ihren Arbeitshänden ist entsprechend eines der körperlichen Disziplinierung und der wirtschaftlichen wie

zeitlichen Optimierung: Genauste Kalkulationen, bewusste Investments und penibel geführte Ein- und Ausgabenhefte bestimmen ihren Alltag. Gilgi wirkt so teilweise, als wäre sie aus Fritz Gieses ‹Handbuch psychotechnischer Eignungsprüfungen› (1925) herausgefallen. Die Psychotechnik, Arbeitswissenschaft oder ‹angewandte Psychologie›, die der Psychologe Fritz Giese in der Weimarer Republik mit zahlreichen Veröffentlichungen vorantrieb, unternahm unter anderem den Versuch, durch Optimierung von Arbeitsgerät und durch Disziplinierung ‹manueller Geschicklichkeit›, die Effizienz (auch stenotypistischer) Lohnarbeit zu maximieren. Für Giese war die Psychotechnik als ‹Psychologie in ihrer Anwendung aufs Leben› immer auch Kulturphilosophie, weswegen er sich berechtigt sah, neben Büchern über die ‹Psychologie der Arbeitshand› auch solche über ‹Girklkultur› oder den ‹Atmosphärenwert der Frau› zu verfassen. Dass sich die Protagonistin von Keuns durchaus sozialkritischem Roman diesem Programm fügt, lässt sie – und das zeigt die Diskussion im ‹Vorwärts› – marxistischen LeserInnen suspekt werden. Wenn Gilgi sagt, sie möchte ‹bloss keine Beleidigungstragödie à la ‹Schicksale hinter Schreibmaschinen!›», nimmt sie dabei wörtlich Bezug auf einen Erfolgsroman Christa Anita Brücks, deren desillusionierte Protagonistin ihrem Chef noch den kommanden ‹Umsturz› an den Hals wünschte. Gilgi liegt nichts ferner: ‹Faules Pack! Aufreizend zum Klassenhass. Leute, die nicht arbeiten und so idiotisch, albern, verschlafen durch die Tage trotten, kann Gilgi nicht leiden.›

Die konkrete Umsetzbarkeit dieses weiblichen Lebensentwurfs wird mit dem Beginn ihrer Affäre sabotiert – in der Sprache der Hände also sobald ‹Martin Brucks Finger Gilgis Hand streifen›. Geht Gilgi bis dahin äusserst nonchalant mit bisherigen Affären oder potentiellen Interessenten um, lässt Gilgi für Martin nicht nur ihr berufliches Optimierungsprogramm schleifen, für das der Lebemann Martin keinerlei Verständnis aufbringen kann. Sie gerät vor allem auch in ein toxisches Verhältnis körperlicher Abhängigkeit, in dem ‹die summende Sehnsucht in den Gliedern› Gilgis bisher so selbstbestimmtes Verhältnis zu ihrem Körper gefährdet: ‹Ich halte das nicht mehr aus, ich will tot sein – ich will das nicht mehr – ich will nicht – es eckelt mich an, dass ich so machtlos gegen meinen Körper bin.›

Gilgi – Wöchnerin von heute oder die Welt der Susanne Kuhn vom Amt für Sozialbeiträge Basel-Stadt

KARRIEREN	

1926 schrieb Irmgard Keun ihren Roman ‹Gilgi – eine von uns›. Zu Beginn des Buches ist Gilgi einundzwanzig Jahre alt und wohnt noch bei ihren Eltern. Sie ist gescheit, ehrgeizig und spart den Hauptteil ihres Stenotypistinnen-Lohnes für eine eigene Wohnung und einem, damit einhergehenden, selbstbestimmten Leben. Heute wäre sie wahrscheinlich Akademikerin, was für Frauen damals und noch lange Zeit danach bekannterweise Stenotypistin bedeutete. Gilgi ist in ihrem Beruf schwer unterfordert, weshalb sie sich ständig weiterbildet.

2017 schreibt Susanne Kuhn vom Amt für Sozialbeiträge Basel-Stadt einen Formbrief. In dem Formbrief teilt sie einer Person, nennen wir sie Frau Meier, mit, dass sie, da sie nun Mutter geworden sei, monatlich dreihundert Franken mehr für ihre Krankenkassenprämie bezahlen muss. Auf diesen Brief folgen mehrere Telefonate, in denen klar wird, dass Susanne Kuhn in ihrem Beruf auch nicht gerade glücklich ist. Sie scheint sich zu langweilen und hat es sich wohl zum Ziel gemacht, Fälle von Sozialmissbrauch aufzudecken. Es ist nicht bekannt, ob sie entsprechende Weiterbildungen besucht. Auf der Webseite steht einzig der Name ihres Vorgesetzten. Hoffen wir, dass Susanne Kuhn mit ihm nicht solche Probleme hat wie Gilgi mit ihrem Chef.

Gilgis Chef, dreissig Jahre älter sie, will nämlich mit ihr ein Verhältnis beginnen. Sein Vorgehen wird wohl dasselbe sein wie heute, wenn jemand mit Macht über eine andere Person dieser einzureden versucht, dass Geschlechtsverkehr miteinander unbedingt nötig und aus diversen Gründen wichtig für beide sei. Die Art, wie Gilgi das Problem mit dem Chef aus dem Weg räumt, geschieht allerdings auf eine dermassen leichtfüssige, ja leichtsinnige Art, wie sie unter der damaligen wirtschaftlichen Situation, die im Rest des Buches als sehr bedrohlich beschrieben wird, eigentlich nicht nachvollziehbar ist. Auch scheint für eine Einundzwanzigjährige ein derart cooler Umgang mit einer solchen Gefahrensituation erstaunlich. Vielleicht waren junge Frauen vor hundert Jahren abgebrühter, da solchen Situationen öfter ausgesetzt. Oder es ging Keun in diesem Abschnitt mehr darum, eine selbständig und gescheit agierende Frau zu zeigen, denn realistisch zu erzählen.

Tatsächlich wurden Keun und ihre Literatur damals unter dem Attribut ‹kess› vermarktet – ein Wort, das in der Verbindung mit ‹schlau› in etwa Gilgis Agieren gegenüber den Übergriffen/Avancen des Chefs beschreibt. Die Marketingstrategie war erfolgreich: ‹Gilgi – eine von uns›

Hier spielt sich die eigentliche Tragödie des Romans ab. Denn es ist das zweite der beiden Handpaare, das Gilgi bisher erlaubte, wortstark über den eigenen Körper und das eigene Leben zu bestimmen. Die Spannweite dieses Selbstverhältnisses beginnt bei der Mode.

Auch Gilgis Hände sind, als sie zum ersten Mal mit Martin verabredet ist, ‹säuberlich manikürt›. Sie entsprechen dem Idealbild der Modezeitschriften dieser Zeit: ‹Die Hand muss weich und weiss sein›, schreibt im Oktober 1931 die Illustrierte ‹Das Leben›. Sie rät dafür zu einer ‹Handschuhkur› mit ‹Gold-Crème› und dem nächtlichen Tragen von Lederhandschuhen (vorausgesetzt man könne sich ‹über den etwas sonderbaren Eindruck hinwegsetzen, den eine hübsche Frau im Bett mit rosa Crêpe-de-Chine-Hemd und dicken braunen Boxhandschuhen erweckt...›). Diese Produktion ‹schöner Hände› durch kosmetische Pflege hat nun für Gilgi zunächst den Vorteil, ihre Hände von den Arbeiterinnen-Händen etwa der Schneiderin Täschler abzugrenzen. Es sind nicht zufällig ‹die Hexenfinger› der verarmten Schneiderin, welche diese Zeitschriften ‹vor ihr ausbreiten›. Das spricht zwar weder für ein solidarischen Klassenbewusstsein der Angestellten Gilgi, noch handelt es sich um ein feministisches Vorzeigeprogramm. Dennoch steht der modisch bewusste Umgang mit der eigenen Hand am Anfang von Gilgis Eintreten für körperliche Selbstbestimmung. Das Ende stellt das Gespräch mit dem Gynäkologen dar, dessen paternalem Tänzchen rund um das Thema ‹Abtreibung› Gilgi sich verweigert: ‹Das entzieht sich ja nun doch wohl ein bisschen Ihrer Kenntnis, was da das beste ist, nicht wahr? Würde mir absolut nichts ausmachen, fünf gesunde uneheliche Kinder in die Welt zu setzen, wenn ich für sie sorgen könnte.›

Die körperliche Abhängigkeit von Martin entwickelt sich für Gilgi daher zur kompletten Selbstentfremdung. Die Grosskomplexe, für die die beiden Handpaare Gilgis ursprünglich standen – ihr Einfügen in ein kapitalistisches Programm der Selbstoptimierung sowie ihre körperliche und sexuelle Unabhängigkeit – sind damit gescheitert. Gilgi hält ihr Leben nicht mehr in der Hand. In einer zentralen Stelle in der Mitte des Romans wird dieses Scheitern der Hand explizit gemacht. Gilgi steht vor dem Spiegel, sieht ‹schlank und zerbrechlich und fremd aus. Ich gehöre mir ja nicht mehr. Das, was ich im Spiegel seh', hat ein andrer aus mir gemacht.› Und Gilgis Einsicht

‹Mein Körper ist mir fremd› entsprechend, sind ihr auch die Hände ‹untreu geworden›. Was ist passiert? ‹Weiche, müde Haut, spitzgefellte Nägel, glänzend von rosigem Lack. Vier zärtliche, verliebte Luxusfinger an jeder Hand – daneben die Zeigefinger mit den hartgetippten Kuppen – gewöhnliche robuste Arbeitsinstrumente.› In der über die Hand geführten Bespiegelung der beiden gescheiterten Seiten ihres Lebensentwurfs, verlässt sich Gilgi dann noch am ehesten auf ihre arbeitenden Zeigefinger. ‹Ihr hässlichen, stumpfnägigen, von allen meinen zehh Fingern seid ihr beiden mir immer noch die liebsten. – ‹Martin, meine zwei Zeigefinger sind alles, was du von mir gelassen hast.›› Den Anspruch auf berufliche Selbsterfüllung, ‹geschützt sein im gewöhnlichen Zwang erarbeiteter Tage, in dem gewollten Gesetz eigenen Schaffens›, lässt sich Gilgi also bis zum Ende nicht nehmen.

Gegenüber den Möglichkeiten weiblicher Selbstbestimmung in den letzten Jahren der Weimarer Republik bleibt Keuns Roman also äusserst skeptisch. Gilgi scheitert, weil sie gegenüber einer feindseligen Gesellschaft scheitern muss. Und dennoch beharrt sie darauf, von vorne anfangen zu dürfen und übt sich trotz oder gerade wegen der scheinbaren Unmöglichkeit ihres Lebensentwurfs in politischer Resilienz: ‹Mensch sein heisst für dich Mensch sein und Frau sein und Arbeiter sein und alles, alles sein. Viel verlangt?›

Keuns Roman bietet keine einfachen Lösungen an, er wartet nicht mit politischen Erweckungserlebnissen auf, gibt sich aber auch nicht mit Gilgis Scheitern zufrieden. Das Leben in der Hand zu halten, so vielleicht die wichtigste Lektion Gilgis, ist unabhängig von Geschlechter- und Klassenverhältnissen nicht zu denken. Das herauszuarbeiten, darin besteht die Komplexität und der Verdienst des Romans.

Von Anatol Heller

Anatol Heller promoviert an der Humboldt-Universität in Berlin. Er beschäftigt sich mit widerspenstigen Händen in der Literatur des frühen 20. Jahrhunderts.

«Verlegen und ungeschickt streichelt Gilgi dem kleinen Mädchen, das stumm und starr neben ihr steht, über das dünne silberblonde Haar – sie hat Kinder nie leiden können und kann nicht mit ihnen umgehen –, das Kind drückt den kleinen Kopf fester gegen die streichelnde Hand – die winzige zärtliche Tierchenbewegung treibt Gilgi beinahe Tränen in die Augen. (...) Immer schwerer und drückender wird die Atmosphäre im Raum – voll von gewusster und ungewusster Hoffnungslosigkeit.»	
Auch Hertha war einmal Stenotypistin gewesen; sie hatte ihre Stelle verloren, als sie schwanger wurde. Nach der ersten Geburt litt sie an Brustinfektionen, danach war sie bald wieder schwanger. Währendessen hatte auch Hans seine Stelle verloren. Und nun, erzählt Hertha, sei sie schon wieder schwanger, was für die sowieso schon hungernde Familie die totale Katastrophe bedeutet. Gilgi verspricht ihr, zu helfen und ist fortan hin- und hergerissen: Wenn sie ihr eigenes Kind nicht abtreibt, werden sie und ihr Freund womöglich wie Hertha und Hans enden; je mehr sie sich aber um Hertha und deren Familie kümmert, desto mehr kann man als Leserin ahnen, dass sie ihr Kind doch behalten wird.	

Einkommen berechnet. Dann nimmt man das hypothetische Einkommen. Das macht man so.»	
«Er muss sich jetzt halt bemühen Vollzeit zu arbeiten.»	
«Frau Meier, beim Mann werden immer achtzig Prozent berechnet. Egal, wie sehr er angeblich zum Kind schaut. Das macht man so.»	
(Denkpause Frau Kuhns)	
«Wenn ich so Ihre Finanzen anschau, also Frau Meier, wie bezahlen Sie denn Ihr Auto?»	
«Ach. Kein Auto.»	
Wie erwähnt, Frau Kuhn ist nicht zufrieden in ihrem Beruf. Bleibt zu hoffen, dass das nicht mit ihrem Chef zu tun hat. Falls doch, hätte sie heute wenigstens die Möglichkeit einer Anzeige. Allerdings ist bekannt, dass solche oft nicht erfolgreich sind, und die Situation von Betroffenen ist auch heute noch zum Kotzen.	
Es ist bereits jetzt zu vermuten, dass die Parallelen von Gilgi und Frau Kuhn bei der beruflichen Langeweile enden. Gilgi zeigt sich im Verlauf des Buches zum Beispiel übermässig loyal mit jungen Müttern, was sie schliesslich in grosse Bedrängnis führt. Wohingegen Frau Kuhn selbst junge Mütter in grosse Bedrängnis führt.	
«Frau Meier! Ich habe es genau gesehen! Sie haben noch ein anderes Konto! Das geht nicht, ich brauche einen Auszug davon! Ich brauche ALLE ihre finanziellen Angaben, Frau Meier!»	
«Erzählen Sie mir doch nicht sowas! ‹Mietkautionskonto› Das gibt es doch gar nicht! Das habe ich ja noch nie gehört! Das Konto lautet auf Sie!»	
«Das ist egal, Frau Meier! Sie sind jetzt eine Familie! Und dann wird beim Mann automatisch achtzig Prozent	

«Also das werde ich überprüfen, Frau Meier! Dass einem ein ‹Mietkautionskonto› bei Auszug aus der Wohnung ausgezahlt wird! Dem werde ich also nachgehen.»

(Denkpause)	
«Wie wohnen Sie denn jetzt? In einer Eigentumswohnung, nehme ich an?»	
«->»	

Gilgi, die mittlerweile bei ihrem Freund, dem Bohemien, wohnt, merkt nach einiger Zeit, dass sie schwanger ist. Für sie ist klar, dass sie das Kind nicht will. Dank ihrer Überredungskunst bekommt sie einen Termin, um eine, damals natürlich illegale, Abtreibung vornehmen zu lassen.

Wäre Frau Kuhn heute in derselben Situation, müsste sie in einem ärztlichen Gespräch erklären, warum sie die Schwangerschaft abbrechen will. Danach würde ein Ultraschall gemacht und der abschliessende Eingriff von der Krankenkasse bezahlt werden. Das ganze Prozedere ist für die betroffenen Frauen nichtsdestotrotz noch immer sehr belastend. Einerseits, im Ultraschall das potentiell zukünftige Kind zu sehen und andererseits, weil ein Schwangerschaftsabbruch emotional und körperlich immer eine grosse Belastung bedeutet. Hoffen wir, dass Frau Kuhn so etwas nie erleben muss.

Im Köln der zwanziger Jahre bekommt Gilgi ihren Schwangerschaftsabbruch selbstverständlich von keiner Krankenkasse bezahlt. Sie muss ihr gesamtes Ersparnes dafür aufbringen. Wenige Tage vor dem Termin trifft sie jedoch per Zufall einen Xrefreund Hans wieder. Der ist mittlerweile mit einer gemeinsamen Freundin von früher verheiratet und hat mit ihr zwei Kinder. Während seine Frau mit den Kindern zuhause sitzt und Hunger leidet, versucht er, etwas Geld mit Hausieren zu verdienen. Gilgi kauft ihm zwanzig Dosen Bohnerwachs ab und verspricht seine Frau Hertha, die Freundin von früher, besuchen zu gehen. Das Elend, das sie dort zu Gesicht bekommt, verstört selbst die abgebrühte Gilgi.

«Verlegen und ungeschickt streichelt Gilgi dem kleinen Mädchen, das stumm und starr neben ihr steht, über das dünne silberblonde Haar – sie hat Kinder nie leiden können und kann nicht mit ihnen umgehen –, das Kind drückt den kleinen Kopf fester gegen die streichelnde Hand – die winzige zärtliche Tierchenbewegung treibt Gilgi beinahe Tränen in die Augen. (...) Immer schwerer und drückender wird die Atmosphäre im Raum – voll von gewusster und ungewusster Hoffnungslosigkeit.»

Auch Hertha war einmal Stenotypistin gewesen; sie hatte ihre Stelle verloren, als sie schwanger wurde. Nach der ersten Geburt litt sie an Brustinfektionen, danach war sie bald wieder schwanger. Währendessen hatte auch Hans seine Stelle verloren. Und nun, erzählt Hertha, sei sie schon wieder schwanger, was für die sowieso schon hungernde Familie die totale Katastrophe bedeutet. Gilgi verspricht ihr, zu helfen und ist fortan hin- und hergerissen: Wenn sie ihr eigenes Kind nicht abtreibt, werden sie und ihr Freund womöglich wie Hertha und Hans enden; je mehr sie sich aber um Hertha und deren Familie kümmert, desto mehr kann man als Leserin ahnen, dass sie ihr Kind doch behalten wird.

Zu allem Übel bugsiert sich Hans in eine noch grössere Bedrängnis; er braucht dringend zwölfhundert Mark, sonst müsse er ins Gefängnis. Gilgi rennt los, zu Freunden und schliesslich sogar zu ihrer lieblichen Mutter, die sie eigentlich gar nie kennenlernen wollte, und schafft es, den nötigen Betrag zusammenzukriegen. Gegen Abend fällt ihr mit Schrecken ein, dass sie ihrem Freund gar nicht erzählt hat, dass sie tagsüber weg sein würde. Als sie die gemeinsame Wohnung betritt, ist ihr Bohemien bereits betrunken und schiebt eine ausgewachsene Krise, so dass Gilgi sich nicht getraut, ihm zu sagen wo sie war. Er weiss nichts von der Existenz Herthas und Hansens und deren Familie. Gilgi fürchtet, dass er eifersüchtig werden würde, wenn er erfährt, dass Hans ihr Xrefreund ist. Ihr mehr Ausflüchte sie macht, desto schlimmer wird es. Ihr Freund, mittlerweile wirklich betrunken, macht ihr Vorwürfe und droht, sie zu verlassen. Gilgi hat fürchterliche Angst, betrinkt sich ebenfalls und erzählt irgendwann doch die Wahrheit. Ihr Freund findet das alles nicht so schlimm und sie versöhnen sich. Gilgi beschliesst, das Geld für Hertha und Hans morgen früh vorzubringen. Als sie aufwacht, ist es jedoch bereits morgen Mittag, und als sie bei der Wohnung der beiden ankommt, ist es zu spät.

«Ein fremder Mann kommt aus dem Zimmer – Gilgi prallt fast mit ihm zusammen. Der Mann hat eine Mütze in der Hand – der Mann sieht Gilgi an – der Mann macht den Mund auf – schwarze Zahnlücken, aus denen Worte kriechen... ‹Wollen Sie zu denen da? Die sind tot. Vor einer halben Stunde hat man sie fortgebracht. Tod. Alle vier. Gas. Einen Brief hat der noch geschrieben – vorher —– der hat's satt gehabt. Ich hab's auch bald satt. Guten Morgen.›»

Sozusagen mit den Leben einer vierköpfigen Familie auf dem Gewissen, geht Gilgi nach Hause und beginnt ihre Sachen zu packen. Sie schreibt einen Abschiedsbrief an ihren Freund und fährt nach Berlin, wo sie bei ihrer Freundin Olga unterkommen will. Den Termin für die Abtreibung hat sie verstreichen lassen. Gilgi wird das Kind behalten. Gleichzeitig weiss sie, dass sie unmöglich bei ihrem Freund bleiben kann. Es würde bedeuten, von ihm abhängig zu bleiben: Von ihm, der zwar zweiundzwanzig Jahre älter, aber einiges unreifer als sie selber ist. Er würde es niemals schaffen, die Familie durchzubringen. Und Gilgi, die sich dazu in der Lage sieht, wäre dazu verdammt, zuhause zu sitzen und zuzuschauen wie sie alle zusammen in einer Spirale immer weiter abwärts treiben. So, wie bei Hertha.

FINANZEN	
«Jaja, Sie müssen mir keine Fallnummer sagen, ich weiss schon wer Sie sind, Frau Meieeeeerrrr!»	
«->»	
«Nein Frau Meier, alles, was Sie verdienen, wird zusätzlich zum hypothetischen Einkommen des Mannes dazugerechnet. Sie müssen ja nicht arbeiten. Bis das Kind sechzehn Jahre alt ist, müssen Sie nicht, Frau Meier. Das wird bloss zusätzlich aufgerechnet.»	
«->»	
«Ja, also Frau Meier, losed Sie, Sie können gern Rekurs einlegen, aber ich bin jetzt sowieso erstmal zwei Wochen in den Ferien, da können Sie jetzt halt auch nichts machen!»	

«In dem Fall wünsche ich Ihnen sehr schöne Ferien, Frau Kuhn.»

«Ja, also! Die habe ich mir verdient!! Adieu!»

Frau Meier ist froh, dass es fleissigen, selbständigen, arbeitstätigen Frauen wie Frau Kuhn heutzutage möglich ist, in die Ferien zu fahren. Sie selbst wird dank Frau Kuhns Verfügung vorerst keine mehr machen können. Sie muss nun jeden Monat von irgendwoher zusätzliche dreihundert Franken herkriegen. Ein geheimes Konto mit Erspartem, wie es Frau Kuhn vermutete, haben nämlich weder sie noch ihr Freund, mit dem sie weder verheiratet noch verkonkubisiert ist. Etwa ebenso fortschrittlich wie die Berechnung der Prämienverbilligung von arbeitenden Müttern und Vätern, die sich schändlicherweise um ihre Kinder kümmern, ist Wikipedias Beitrag über ‹Gilgi – eine von uns›:

«Der Erzählton ist erfrischend, direkt und manchmal angenehm zurückhaltend. Die Empfindnis Gilgis z.B. kann sich der Leser höchstens zusammenreimen und viel später kommt Gilgi ein wenig wehmütig kurz darauf zurück: Martin habe ihr ‹die Geschlossenheit ihrer Schenkel fortgekübt›. Solche kleinen Sentimentalitäten kann der Leser im Roman suchen wie die Stecknadel im Heuhaufen. Gelegentlich wird Gilgi so frech, dass der Leser ihr den Ton nicht recht glauben möchte – z.B. als sie den Gynäkologen anhorscht. Es könnte sich aber wieder um einen inneren Monolog handeln.»

oder:	
«Gilgi will ihr Kind unbedingt zur Welt bringen. Warum fährt die arbeitslose, schwangere Gilgi nach Berlin? Einreihen will sie sich wieder ‹in die Pflicht›. Gilgi will ‹wieder dazugehören.›»	

Um Längen fortschrittlicher war da Kurt Tucholsky, der 1931 über das Buch sagte: ‹Humor wie ein dicker Mann›. Ein tolles Kompliment, dass auch noch auf der Ausgabe von Ullstein aus dem Jahr 2016 in roten Lettern auf dem Buchrücken steht.

FAZIT	
Zum Schluss stellt sich die Frage: Würde Susanne Kuhn heute Irmgard Keun lesen? Und falls ja: Warum? Wahrscheinlich, wenn sie noch immer als Unterhaltungsliteratur für die kesse, fesche, manchmal schnippische Frau von heute verkauft würde, eine, wie Susanne Kuhn vielleicht eine ist. Wir wissen ja nicht, wie sie in ihrer Freizeit ist. Wir kennen einzig ihr Verhalten im beruflichen Umfeld. Und dort macht es den schmerzlichen Anschein, als hätte es eine Irmgard Keun nie gegeben.	
«Frau Meier, arbeitet Ihr Mann denn nun endlich mehr?»	

«->»	
«Seufz. Ach, ich frage nur aus persönlichem Interesse, Frau Meier.»	

Von Anaïs Müller

Und ich denke, dass es gut ist, wenn ich alles beschreibe, weil ich ein ungewöhnlicher Mensch bin.

Das kunstseidene Mädchen (1932)

Der Auszug der Stenotypistin. Irmgard Keuns Plagiat

Die Berichterstattung aus dem Literaturbetrieb kennt kaum etwas Erntemünderes als Plagiatsdebatten – und vermutlich Nichtermünderes als die Wiedervorlage von Plagiatsdebatten, die von allen Beteiligten seit einem halben Jahrhundert zu den Akten gelegt sind. Das gilt zumindest so lange, wie man als Ziel solcher Debatten die Sicherung literarischen Eigentums begreift, Urheber und Dieb identifizieren und voneinander absetzen will. Interessant werden solche Debatten eigentlich immer nur dann, wenn man sie als historische Erzählungen begreift, die mit den Texten in Verbindung stehen, um die sie sich ranken. Und so kann man auch ohne schlechtes Gewissen zu einer Episode zurückkehren, die sich zu Beginn der 1930er Jahre im deutschen Feuilleton und hinter seinen Kulissen abgespielt hat und in deren Zentrum Irmgard Keuns zweiter Roman ›Das kunstseidene Mädchen‹ steht. 1932, nur ein Jahr nach dem Debüt ›Gilgi – eine von uns‹ erschienen, stösst auch der Nachfolger auf grossen Zuspruch im Feuilleton, das freilich nun zugleich über die Dynamik des Literaturbetriebs nachzudenken beginnt. Natürlich sei es «keine Schande, Beststeller zu sein», konzidiert Martha-Maria Gehrke in ihrer Besprechung des Romans in der Vossischen Zeitung vom 26.6.1932, aber eben doch «ein etwas zweischneidiges Glück», das der Autorin in diesem Fall «etwas schlecht bekommen» wäre, «Rasch herausgeschleudert» worden sei der Zweitling, «mit letztem Modelokal und letztem Modeschlager» versehen – und somit letztlich Ausdruck einer Literatur, deren Antrieb vor allem anderen das kommerzielle Kalkül ist. Erkannt haben will die Rezensentin, dass hier jemand glaubt, an eine Erfolgsrezeptur geraten zu sein. Auf diese Rezeptur aber – und hier wendet sich die Kritik zur Inkriminierung – sei die Keun nicht selbst gekommen, sondern sie habe sie anderen abgelauscht. Gehrke will «diesen Stil und diesen Ton» nicht nur bereits in Anita Loos’ ›Gentlemen prefer blondes‹ «in Vollendung» gesehen haben. Vor allem ist es Robert Neumanns Roman ›Karriere‹, der dem ›Kunstseidenen Mädchen‹ als Muster gedient haben soll. Übereinkommen tun Neumanns und Keuns Texte in der Tat darin, dass sie jeweils eine weibliche Ich-Erzählerin aufweisen, deren Geschichte sich in einem umgangssprachlich gefärbten Stream of Consciousness entfaltet. Bei Neumann ist es die Tänzerin Erna, die – mit recht eindeutig jiddisierender Diktion und Syntax – ihren Weg aus dem Theater durch die Welt der falschen und echten Kavaliere schildert. Keuns Doris wiederum, stets bestrebt, «ein Glanz» zu werden, flieht aus ihrer Heimatstadt, um in Berlin Fuss zu fassen, fabuliert sich durch die ungewollten und gewollten Liebschaften hindurch, bis sie am Ende im Nichts landet, die Prostitution vor Augen.

Strukturelle Ähnlichkeiten: gewiss. Für Keuns Rezensentin indessen hinreichender Grund um zu fragen, ob «das Wort ›Stilgleichheit‹ nicht durch das deutlichere, leider auch den Inhalt betreffende ›Plagiat‹ zu ersetzen» wäre. Damit ist der Verdacht in der Welt und begleitet Keuns Buch fortan auf seinem weiteren Weg durch die Gazetten, ohne dass er sich wirklich konkretisieren lässt. Auch der vorgeblich bestohlene Neumann schliesst sich der Kampagne an und denunziert Keun, die seine ›Karriere‹ «glatt abgeschrieben haben», bei ihrem Verlag. Um dem Gerücht entgegenzutreten, wendet sich die Autorin im Juli 1932 an einen ihrer Fürsprecher: an Kurt Tucholsky. Sie habe sich Neumanns Roman nun kommen lassen und gelesen, könne die Vorwürfe aber nicht nachvollziehen. Deswegen solle Tucholsky, der ›Das kunstseidene Mädchen‹ positiv besprochen hatte, nun für Klarheit sorgen und ihr schreiben, «ob mein ›Kunstseidenes Mädchen‹ gefährliche Ähnlichkeit mit ›Karriere‹ hat».

Tucholskys Antwort lässt nicht lange auf sich warten – und überrascht durchaus. Nachdem auch er Neumanns Text vorgenommen hat, fällt sein Urteil eindeutig aus:

«Ich muss den Vorwurf für richtig ansehn. Liebe Frau Keun, was haben Sie da nur gemacht –! [...] Bei Neumann steht das alles wie bei Ihnen: die nicht beendeten Sätze, wenns die Dame so eilig hat; die merkwürdige Stellung von ›sagt er ... sage ich ... sagt er ...‹ ; genau dieselbe Technik, wie das Mädchen ihre Kokettiergeheimnisse enthüllt; einmal sogar das Motiv mit dem Mantel; das verquatschte Deutsch – und dann eben dieser Ton. Wie da alles Intime als bekannt vorausgesetzt wird, wie vierzehn Sachen mit einem Mal erzählt werden... alles, alles wie bei Neumann. Ich bin ganz entsetzt gewesen, als ich das gelesen habe.» Im weiteren Verlauf der Affäre wird Tucholsky Neumann darum bitten, sich in der Weltbühne zum Plagiatsvorwurf zu äussern; Neumann retourniert, er werde die Angelegenheit erst öffentlich beilegen, wenn Irmgard Keun ihr Plagiat ebenso öffentlich «ausser Streit» stelle (also: einräume). Sollte Keun dies nicht tun, so werde er die Angelegenheit einer verlagsrechtlichen Auseinandersetzung überlassen. Freilich geschieht nichts dergleichen. Der Skandal ebbt wieder ab, bevor er an Fahrt aufnehmen kann. In seinem Nachwort zur Neuauflage der ›Karriere‹ von 1966 will Neumann den Plagiatsvorwurf gegenüber Keun nie getätigt haben; in der Rückschau hält er schon alleine die Vorstellung des literarischen Diebstahls für «einen Unsinn».

Warum also noch einmal – in aller Kürze – darüber nachdenken? Es gilt ja niemanden mehr zu salivieren oder haftbar zu machen. Womöglich – Kerstin Barndt hat diese Überlegung vor einiger Zeit mit guten Argumenten gestützt – zeugen die Plagiatsvorwürfe gegen ›Das kunstseidene Mädchen‹ auch von einem grundsätzlichen Unverständnis gegenüber den Schreibweisen der Neuen Sachlichkeit. Allerdings könnte man sich dann auch umgekehrt fragen, ob Keuns Roman nicht viel mehr von der Welt weiss, die ihn zu einem Plagiat erklärt hat, als man annehmen mag. Gehört vielleicht das Plagiat als Erzählung nicht genau so zu diesem Buch wie sein ›verquatschtes Deutsch‹ und die ›Koketterie‹, wie seine übergriifigen Männer, die wie Romane reden und die rostigen Sicherheitsnadeln, die sich Doris zur Mahnung an die Unterwäsche steckt?

Da ist etwas dran. Wann immer davon die Rede ist, dass Keuns Texte die «Neue Frau» erschreiben, literarisch entstehen lassen, dann wird dabei ausgeblendet, dass dieser Vorgang auch etwas mit einer Neukonzeption der Frau als Ikone moderner Medialität zu tun hatte. Keuns Doris ist eine Figur, an der sich genau dieser Wandel vollzieht. Sie beginnt als Schreibmaschinistin, mithin als jener Typus von Frau, den die Medienpolitik Mitte des 19. Jahrhunderts geschaffen hatte, und der nach und nach zum Phantasma aller schreibenden Männer wird. Der Weg der Männer in die lesende Öffentlichkeit führt über diese Frauen. Das Begehren, das man ihnen entgegenbringt, betrifft sie eigentlich nur in zweiter Linie, interessant an ihnen ist vor allem ihre Fähigkeit, das private, intime, gesprochene oder gemalte Wort in institutionelle, gesellschaftliche, machtragende Kommunikation zu verwandeln. Frauen schreiben Männer.

Keuns Doris (und ebenso Keuns Gilgi, auch eine Stenotypistin) bricht genau diese Geschlechterstruktur langsam, aber sehr raffiniert auf. Die Szene, in der sie von ihrem pickelgesichtigen Chef in der Kanzlei zunächst bedrängt und dann gefeuert wird, könnte in jeder Medienkulturgeschichte des 20. Jahrhunderts stehen. Es beginnt mit dem bewussten Unterlaufen des Protokolls durch das Auslassen dessen, was nicht gesprochen wird: Doris schreibt keine Kommas – ihre Briefe taugen nun nichts mehr als Anwaltsbriefe. Der Mann reagiert auf diese Verweigerung, indem er an die Stelle des Textes den Sexus setzt, sich das weibliche Medium auf anderem Wege gefügig machen will. Doris haut ihm den zu schreibenden

Brief um die Ohren, das Beschäftigungsverhältnis wird beendet – und da beginnt nun ein neues Schreiben: «es wird mir eine Wohltat sein, mal für mich ohne Kommas zu schreiben und richtiges Deutsch – nicht alles so unnatürlich wie im Büro.»

Die «Neue Frau» wird dort sichtbar, wo sie in der ihr überantworteten Kontrolle über die Maschine ihre persönliche Macht entdeckt und für sich einsetzt. Ganz folgerichtig will Doris dann eben auch kein «Tagebuch» verfassen, sondern ganz beim technologisch zugerüsteten Erzählen bleiben. Sie will schreiben «wie Film». Damit überwindet sie just jenen kulturellen Zustand, in dem der Typus der Schreibmaschinistin noch in den 20ern eingefroren war. Um Kittler zu zitieren: «Ein und dieselbe Frau lebt tagsüber, im Realen der Arbeitszeit, im Symbolischen der Textverarbeitung, abends, im Imaginären der Freizeit, in einem technisierten Spiegelstadium.» Tagsüber Büro, abends Kino – und Doris ist just die Figur, die ihre Textverarbeitung aus dem Büro mit sich nimmt, um selbst nun «Film zu schreiben».

Liest man Keuns Roman aus dieser Perspektive noch einmal, dann wird deutlich, dass hier etwas sehr Interessantes sich ereignet: Da ist eine Frau, die sich das Schreibwerkzeug nimmt, von dem die Männer sich ihren eigenen Lustgewinn versprochen hatten. Sie kehrt sogar die Verhältnisse um: Wo man ihr einst diktierte, da versucht Doris, ihre eigene Karriere durch die Körper der Männer hindurch zu schreiben – und scheitert. An ihrer Schöpferin, der gelernten Stenotypistin Irmgard Keun hat man diese Geschichte just noch einmal nacherzählen wollen. «Plagiat», das stand damals, 1932, vor allem für eine Erzählung: Die Erzählung von einem schreibenden Frauenkörper, der bisher immer der Stimme der Männer gefolgt war und sich dieser Stimme nun bemächtigt, ihren Ursprung ausgelöscht hat. Es ist eine Sehnsucht nach Ordnung, die sich in dieser Erzählung ausspricht. Und es ist die Einsicht, dass die Zeit dieser Ordnung bereits abgelaufen gewesen war, die diese Erzählung rasch wieder hat verschwinden lassen.

Von Philipp Theisohn

Philipp Theison ist Literaturprofessor an der Universität Zürich. Eines seiner Spezialgebiete ist das Plagiat als literarhistorisches Phänomen.

weil ich ein Glanz werden will.

Das kunstseidene Mädchen (1932)

Er nimmt seine Haut vom Haken, legt einen Schein auf den Tisch. Beim Gehen ist er wieder Mensch geworden.

7

Ich werde nie weniger. Ich messe mich ab. Ich wiege jeden Teil von mir und zähle alle Punkte auf mir. Ich habe 57 Muttermale. Ich habe fünf Narben. Ich habe im Auge ein Fleck. Ich habe einen Leberfleck am Augenrand. Er ist verwässert und hellbraun. Ich habe Linien in den Handinnenflächen. Ich habe reine Haut. Ich habe eine weitere Brustwarze unter der linken Brust. Ich habe Haare, die mir ausfallen, die nachwachsen, das merkt man nicht.

Ich habe ihn in das Buch eingetragen. Die Echse.

8

Alter Mann, sage ich, ich bin es Ruth, ich wollte Sie nach der Liebe fragen. Seine grauen Glasaugen sind geschlossen. Wer sind Sie, fragt ein Herr. Ich bin Ruth, sage ich. Und was wollen Sie? Ich wollte ihn fragen, wie das mit der Liebe ist.

Sie können draussen warten, sagt der Herr. Ich setze mich in den Flur, schaue an die weissen Wände, rieche die Medizin, der Boden glänzt, die weichen Sohlen auf ihm. Ab und zu eine Dame mit sehr grossen Brüsten und barfuss im Flur und hinten ist ihr Kittel offen. Da ist ein faltiger Po zu sehen und ein Rücken, der nach unten läuft. Die Dame ist eine Kerze. Sie ist oben abgebrannt und unten läuft das Wachs hinab.

9

Eine Frau kommt herein, wird zum Fisch. Sie legt sich neben mich, ihre Fischhaut berührt meine Haut. Sie hat ein wunderbares Becken, ganz weit ist ihr Becken, man könnte darauf ein Picknick veranstalten, auf ihrem Becken. Es ist wunderbar. Sie bewegt sich in meinen Händen und ihre Haut ist feucht und glatt. Sie singt, wenn ich sie berühre, wenn ich sie zwischen den Beinen berühre, dann beginnt sie zu singen. Immer lauter, höher und schöner singt sie, bis sie schreit. Ihren Namen kenne ich nicht, aber ich kenne ihre Bewegungen in meinen Händen, das Glitzern ihrer Haut. Sie ist mein Fisch.

10

Sie liegt in meinem Bett. Sie hat meine Decke um ihren Körper gelegt, an der Seite schaut das Becken hervor, wie ein Felsen aus der Wolkendecke. Die Frau als Fisch hat weisses Haar, hellrosa Haut. Ihre grossen Füsse, die Flossen werden. Ich liebe deine Haut, sagt sie zu mir. Ruth, wie machst du das? Wie haben alle diese Menschen Platz in deinem Leben? Ich trage sie in mein Buch ein, sage ich. Du stehst darin auch. Ich habe eigentlich nichts ausser dir, sagt die Frau und wie sie das sagt, beginnt ihre Haut dunkler zu werden. Ich habe ein Haus am Rand der Stadt, eine Strasse, die dorthin führt. In diesem Moment spielt mein kleinstes Kind im Garten, meine Mutter schaut nach ihm. Es ist mitten in der Nacht, sage ich, das kann nicht sein, du bist mitten in der Nacht zu mir gekommen. Ihre Haut wird matt. Das Haus ist ein normales Haus, sagt sie, ganz normal. Es hat Wände, Türen, Fenster, ein Dach. Es ist ein Haus am Rand

1

Bist du aus Milch? Hat einer mich gefragt. Bist du wirklich, oder habe ich mir dich gewünscht? Erfunden? Sitze ich mit dem Wunsch?

Ich bin Ruth, sage ich, ich bin wirklich. Ich habe ein Buch, in dem die Menschen vermerkt sind, die etwas in mir getan haben. Es sind alle darin, die ich einmal mitgenommen habe in meine Wohnung und auch die, die ungefragt mitgekommen sind.

2

Ich habe tausend Fläschchen mit Öl und reibe mich jeden Tag ein. Ich konserviere mich.

Die Menschen kommen zu mir. Ich schliesse die Tür ab, aber sie sind doch alle da. Sie sitzen auf meinem Sessel, sitzen an meinem Tisch, stehen in meiner Küche, liegen mit mir im Bett. Sie sind alle da, mit ihren müden Gesichtern, den Kindern an ihren müden Händen, mit ihren Tüten und Akten und Koffern, den fahlen Gesichtern, den Augen, die nicht mehr sehen, die mich nicht sehen, wie kann man mich nicht sehen, wie krank und arm und voller Sorgen muss man sein, um mich nicht zu sehen.

3

Manchmal schaue ich den redenden Menschen zu, mein Blick geht durch sie hindurch, als wären sie ein offenes Fenster, vor dem Fenster eine Landschaft, und ich betrachte die Landschaft und denke, lieber Gott, ich möchte nie alt werden. Ich kann nicht alt werden, lieber Gott, ich habe nichts ausser meinem Mund, seine Sinnlichkeit, ohne ihn, wenn er trocken ist, dann bin ich nichts mehr, dann werde ich unsichtbar sein. Lieber Gott, ich will keine Wüste werden, nicht unsichtbar, keine Sandsteinhaut bekommen, ich möchte nicht verderben, nicht nach alten Keksen riechen. Lieber Gott, mach, dass ich in meinem Körper bleiben kann.

4

Ein alter Mann mit Augen aus grauem Glas. Er sitzt neben mir, Sonnenschirme rot, Stühle bequem, geflochtene Sitzflächen, Kellner weiss und schwarz, alles sehr elegant, auch ich, auch der Herr, der mich nach dem Geschmack des Kuchens fragt. Er schmecke den Kuchen nicht, sagt er, aber er habe Kuchen immer geliebt und auch seine Frau habe Kuchen geliebt, die sei gestorben und er schmecke jetzt nichts mehr, rein gar nicht mehr. Das sei kein lebenswertes Leben, so ein Leben ohne Geschmack, ohne Geschmack des Kuchens, ohne Geruch der Strasse. Es sei doch Mandelkuchen? Das stimme doch? Und ich sage, ja mein Herr, das stimmt. Er schmeckt nach Mandel, nach Honig, sage ich und streichle dem Mann den Kopf mit meinem Bleich.

Er habe seine Frau so geliebt, sagt er, dass er nie länger als einen Tag ohne sie hätte sein können. Sie jedoch habe kein Problem gehabt, von ihm weg zu sein, und das habe aber nicht bedeutet, dass sie ihn weniger geliebt habe, nein, es sei einfach eine andere Liebe gewesen, oder sie habe anders damit umgehen können. Und ich frage mich, was das mit dem Kuchen zu tun haben kann. Und ich versuche mich zu erinnern, was er gesagt

hat. Das bessere Leben findet in der Erinnerung statt. Das stimmt doch nicht, denke ich, das ist ein Blödsinn alter Mann. Das Leben ist jetzt.

Aber auch seine Liebe sei, sie habe das zumindest immer wieder deutlich gesagt, für seine Frau keine Bedrängung gewesen, sagt er. Sie habe immer, immer nach Rosenwasser gerochen. Seine Frau sei aus Rosenwasser gewesen und Sand, nach heissem Sand habe sie gerochen. Nun gehe er manchmal zum Spielplatz, lege sich mit dem Gesicht in den Sandkasten und dann weine er, er weine stundenlang. Sie sei jetzt immer bei ihm, sie sei nie weg. Sie sei mitten in ihm. Diese Bilder, die Geschichten, die Lebendigkeit, es sei alles viel intensiver und leichter, voller, lustvoller, als es damals gewesen sei, als sie noch da war. Manchmal sei es schwer gewesen, sagt er, als sie noch war, weil sie so still und trocken gewesen sei. Sie sei wie der Sand gewesen, nicht nur der Geruch, auch die Trockenheit, auch das Geräusch von Sand habe sie in sich gehabt, die Lebensfreude von Sand habe sie gehabt, und nun, wenn er an sie denke, dann sei es nicht mehr trocken und nicht mehr unangenehm, das Geräusch der Sandes, seiner Frau, dann sei es eine weiche liebevolle, lustvolle Erinnerung. Ob ich ein Stück Kuchen wolle, fragt er mich und, ob ich auch so lieben könne wie er. Er sei ein ausgezeichnete Liebender gewesen, oder immer noch, das könne er nicht sagen, das müsste er ausprobieren. Aber da er jetzt nicht mehr schmecken könne, werde vielleicht auch das mit dem Lieben schwieriger, er wisse es nicht, er lebe gerne in Erinnerungen, denn in der Erinnerung, da schmecke der Kuchen noch immer nach Nuss.

Lieber Herr, mein Name ist Ruth, sage ich und küsse seine Stirn. Er schaut mich an. Die Flecken küsse ich an seiner Stirn, lege meinen Oberkörper an ihn. Er riecht nach sehr altem Gebäck, nach den Keksen meiner Grossmutter. Seine Haare, die ihm aus dem Kopf wachsen, scheinen nach und nach zu fallen, davongetragen zu werden, vom Wind. Bis auch er irgendwann so leicht sein wird, denke ich, und fortgetragen. Ich küsse ihn und er streichelt meine Hüfte, dann laufe ich mit meinem Blick an meinem Körper davon.

5

Manchmal falle ich in mich hinein, als wäre ich kein Mensch, vielmehr ein Brunnen, bleibe unten im eigenen kniehohen Wasser liegen, auf mir ein kleines Stück vom Mondschein.

6

Ein junger Mann tritt ein, schliesst die Tür hinter sich und wird zur Echse. Er riecht nach Kies. Er hängt seinen Mantel an den goldenen Haken, als wäre der Mantel seine Haut, die er ablegen muss, um mit mir zu sein. Dann zieht er seine Socken aus, die Hose, das Hemd, die Unterhose, das Unterhemd. Die Schuhe liess er vor der Tür. Ich bin hier, sagt er und macht Echsenbewegungen an meinem Betrand. Ich liege unter der weissen Decke, ich berühre mich unter der weissen Decke. Er kommt zu mir in mein Bett, macht Echsenbewegungen unter der Decke. Bist du hier?, fragt er mich. Ich bin hier, sage ich, lege meine Hände auf seine schuppige, leicht feuchte Haut.

**Ich kann nicht gut
nein sagen,
wenn man mich um
etwas bittet.**

Ferdinand, der Mann mit dem freundlichen Herzen (1950)

der Stadt. Die Kinder lieben den Garten, sie lieben den Hund. Ich liebe die Kinder, sagt die Frau als Fisch in meinem Bett. Weissst du Kinder, es gibt nichts Schöneres, als diese Kinder, es gibt nichts Schöneres auf der Welt. Aber manchmal, manchmal bin ich allein.

Das bin ich auch, sage ich. Aber es ist ein anderes Alleinsein, wenn man nicht allein ist, wenn man nicht allein sein darf. Ich habe doch meine Kinder und einen Mann und ein Haus am Rand der Stadt. Ich habe doch einen Garten und Gemüse im Garten, ich habe doch eine Arbeit, die mir gefällt, die gut bezahlt ist, ich habe Freizeit, Urlaub, Hobbys. Ich habe Freundinnen, die ich treffen kann und mit denen ich reden kann, über meine Kinder und meinen Mann und die Arbeit, den Garten, den Urlaub, die Freizeit, die Hobbys. Ich habe ja alles, warum brauche ich dich und warum habe ich das Gefühl,

Das Erlebnishotel der berechtigterweise totgeborenen Wunschvorstellungen

Manche Menschen fühlen sich zu grossen Gefühlen berechtigt und im Stande, aber ihnen fehlen die Anlässe. Und wenn diese Art von Anlässen, von wichtigen und bedeutenden, einen selbst betreffenden Ereignissen ausbleibt, entsteht daraus bei manchen Menschen ein höchst unangenehmer Druck. Oder eine Leere, ein Ziehen im Kiefer, ein taubes Gefühl im unteren Teil der Mundhöhle und von dort ein Drückgefühl hinunter bis zum Brustbein. Man hat so viel grosse Gefühle im Fernsehen gesehen. Die Vorstellung, dass man nicht auf die eine oder andere Weise ein Star werden wird, kann nicht jeder aushalten. Wenn eine Person die Dinge, die ihr zustossen, weitaus dramatischer behandelt als angemessen, beispielsweise sehr lange weint, wegen einer eingebildeten Kränkung, dann will diese Person damit vielleicht einen Vorgeschmack oder einen Nachhall der grossen, wichtigen Gefühlsregungen erzeugen, zu denen sie sich verpflichtet und im Stande sieht und auf die sie wartet.

Fritz Karga hatte nie eine Schwäche für dramatische Frauen gehabt. Er mochte es nicht, wenn Frauen weinten und die Vorstellung, auf die ständig wechselnden Launen seiner Partnerin eingehen zu müssen, stiess ihn ab. Nicht, dass Fritz Karga selbst aussergewöhnlich bodenständig gewesen wäre, und nie den Wunsch gehabt hätte, ein Star zu sein, oder sein Leben als eine Sequenz von aussergewöhnlichen und bemerkenswerten Ereignissen zu inszenieren; genaugenommen verfolgte er diesen Wunsch sogar mit grosser Dringlichkeit, er wollte sich nur nicht lächerlich machen. Fritz Karga hatte eine recht hohe Meinung von sich selbst, obwohl er diesen Umstand nicht zur Schau stellte und ihm nur gar selten Aussagen unterliefen, die darauf hindeuteten, und die ihm direkt danach unangenehm waren. Er brauchte vielleicht deshalb die Miniaturversion der grossen Gefühle nicht, weil er sich darauf verliess, dass er einmal Erfolg haben würde. Auf seinen Erfolg als Drehbuchautor nämlich arbeitete Fritz Karga unerermüdlich hin und verbrachte so viel Zeit wie möglich mit dem Lesen filmwissenschaftlicher Abhandlungen, dem Schauen grosser Filmklassiker und der Arbeit an seinem ersten Drehbuch für einen Langspielfilm. Obwohl Fritz Karga kein wirklich origineller Mensch war, so war er doch klug, höflich, belesen und ausdauernd und besass eine solide Menschenkenntnis, die es ihm erlaubte, mit fast jedem gut zurechtzukommen und Freunde zu haben, die er interessant fand – obwohl bei ihm in jeder Freundschaft eine Restdistanz blieb. Sein Wunsch, Drehbuchautor zu werden, würde sich vermutlich erfüllen, denn er gehörte zu der Sorte Mensch, denen ihre Vorhaben gelingen. Wenn Fritz Karga sich seine Traumfrau vorstellte, war sie blond, schlank, aber nicht zierlich, hatte ein symmetrisches Gesicht mit hellen Augen, wusste viel, hatte einen guten Geschmack und war auf ihre Art energisch. Seine Cousine Maya lebte in Amerika und er hatte bei einem Besuch in New York eine ihrer Freundinnen kennengelernt, die ihm ausserordentlich gut gefiel, obwohl sie brünett war. Sie hiess Jane, war Theaterkritikerin, trug gut geschnittene Wollmäntel und lachte viel, aber nie zu laut. Morgen würde Fritz Karga für einen Monat nach Amerika fahren, um seine Cousine zu besuchen, die ihm versprochen hatte, ihm einige ihrer Freunde vorzustellen, die im Filmgeschäft arbeiteten, und, um Jane wiederzusehen. Fritz Karga dachte oft an Jane, vor allem an seinem Arbeitsplatz, denn es gab dort wenig zu tun.

Es war Fritz Kargas Wunsch geschuldet, sein Leben als eine aussergewöhnliche Erzählung zu inszenieren, dass er einen der merkwürdigsten Berufe des gesamten interplanetaren Systems ausübte. Er arbeitete als Portier im «Erlebnishotel der berechtigterweise totgeborenen Wunschvorstellungen». Dieser Beruf umfasste nur wenige, sehr spezifische Tätigkeiten: Fritz Karga musste, in einer Portiersuniform aus billigem Kunststoff, am Hotелеingang stehen und den hereinkommenden Gästen den Inhalt einer Flasche Fensterreiniger in einem möglichst überraschenden Moment ins Gesicht spritzen. Dabei hatte er dringend sicherzustellen, dass jeder der Gäste zumindest einen kleinen Tropfen der Flüssigkeit in der

wenn ich bei dir bin, dann bin ich mehr, dann wird mehr aus mir. Hier bist du ein Fisch, sage ich. Der Fisch hat keine Kinder, keinen Garten, keine Arbeit, keinen Mann, keine Freundinnen, keinen Urlaub, keine Freizeit und keine Hobbys. Der Fisch schwimmt im Gewässer, mein Bett ist dein Gewässer, wenn du ein Fisch bist.

Die Frau als Fisch schliesst die Augen. Sie sagt, sie sei nachhause gekommen und da habe kein Licht gebrannt. Sie sei so spät gekommen, weil sie in der Arbeit ein Projekt hätte beenden müssen, sie hätten die Pläne für ein Haus abgeben müssen, sie hätten bis spät in die Nacht gearbeitet, aber auch gelacht, das hätten sie auch, sie möge dieses Arbeiten bis spät in die Nacht hinein. Sie sei dann nach einem Bier heim gefahren, die anderen seien noch geblieben, hätten sie gebeten auf noch ein Bier zu bleiben, man müsse das doch feiern, hätten

sie gesagt, sie hätte kurz gezögert, hätte dann aber an die Kinder gedacht und den morgigen Tag, die anderen hätten das verstanden und die Familie grüssen lassen, sie sei also heimgefahren, habe das Auto in der Auffahrt geparkt, sei ins Haus gekommen, das im Dunkeln lag, der Hund sei erwacht und sie habe ihn gestreichelt und beruhigt, wieder zurück in den Korb geschickt, sie habe kein Licht gemacht, sie sei die Treppen hoch gegangen, habe ihren Mann im Bett betrachtet, dann sei sie zu den Kindern gegangen, leise ins Kinderzimmer geschlichen, sie habe die Kinder im Bett liegen sehen und sie habe sich in dem Moment gedacht, wenn sie jetzt das Kissen auf diese Gesichter drücken würde, auf das der Kinder, dann wäre alles anders, dann wäre alles sofort anders als es vorher war, und sie sei so sehr erschrocken ab diesem Gedanken, dass sie hinaus gerannt sei, in die Nacht hinein und in den Wald hinein und sie sei gerannt und

gerannt und alles habe ihr sehr weh getan, die Steine, die Wurzeln, die Äste an den Armen und im Gesicht und den Flüssen, nun sei sie hier.

11

Die Frau als Fisch tanzt für mich. Die Frau als Fisch tanzt für mich. Sie ist weiss, ihre Haut schimmert rosa. Sie gleitet durch den Raum. Die Fischfrau zieht sich langsam an und weint, sie wird zur Frau, sie geht auf kaputten Füssen hinaus in die Dunkelheit.

Von Julia Weber

Julia Weber ist Mitbegründerin der Kunstaktionsgruppe «Literatur für das, was passiert». Im Frühjahr 2017 erschien ihr erster Roman «Immer ist alles schön» beim Limmat Verlag.

Tag, weshalb er unerlaubterweise die Hosenbeine seiner weissen Kunststoffuniform etwas hochgekrempelt hatte. In Gedanken versunken bemerkte er etwas zu spät, dass zwei Besucher hereingekommen waren. Er erwischte die beiden, eine schwammige Frau mittleren Alters, und ein blondes Mädchen, das zwar nicht schlecht aussah, ihm persönlich aber zu pummelig war, gerade noch mit dem grünen Sekret am Bein. Als das Mädchen merkte, dass er sie besprüht hatte, drehte sie sich erschrocken um und lachte ihn an, zwar nicht unangenehm, aber zu kindlich, ausserdem hatte sie schiefe Zähne.

Was Fritz Karga erst später, kurz vor Feierabend, bemerkte: dass ein wenig von dem dickflüssigen Sekret auf seinen Knöchel getropft war. Wann und wie das passiert war, hatte er vergessen. Er sah seinen Knöchel an. Der Park war schon fast leer. Er dachte daran, dass heute sein letzter Arbeitstag war. Er hörte das konstante Brummen des Erlebnissgenerators aus dem Inneren des Hotels. Obwohl Fritz Karga gern Achterbahn fuhr und kein ängstlicher Mensch war, hatte er nie eine der psychodynamischen Akktraktionen besucht. Er hielt seine Psyche nicht für eine Attraktion. Dann versperrte Fritz Karga den Hoteleingang mit einer roten Kordel, an der ein Schild hing, auf dem stand, dass der Portier kurz abwesend sei. Die Kordel war eigentlich für dringende Toilettengänge gedacht. Dann ging Fritz Karga durch die alberne, surreale Eingangshalle zum Aufzug. Dann fiel Fritz Karga in den Erlebnisschacht.

Fritz Karga fand sich auf dem «Kettenkarussel der aus den falschen Gründen aufrechterhaltenen Verhältnisse zu einer anderen Person» und in dem in der Luft baumelnden Stahlsitz neben ihm sass das pummelige, blonde Mädchen. Ausser ihnen beiden war niemand im Freizeitpark. Sie war seine Freundin, das wusste er, weil sie seinen blauen Pullover trug, unter dem wie zwei Streichhölzer ihre Beine hervorlugten. Die Fahr war gerade zu Ende. Paul Karga löste sich aus seinem Sitz und seine Freundin ebenfalls. Sie stellte sich vor ihn und sagte: «Mir ist kalt». Dabei schauten ihre Beine aus dem Pullover hervor, zu dünn für ihren von dem Pullover zusätzlich aufgeplusterten, breiten Oberkörper. Irgendjemand hätte das vielleicht süss finden können, aber Fritz Karga fand, dass sie unförmig aussah. «Tja, meine Hose geb ich dir nicht auch noch.» «Ich bin dir egal!» Sie weinte wirklich fast, als sie das sagte. Fritz Karga war jetzt schon genervt. Sie schien es zu spüren und sah ihn verführerisch an.

«Kommt mit», sagte Fritz Karga, nahm ihre Hand und ging mit ihr zu einer nahegelegenen Steinmauer. Er wollte versuchen, das Beste aus der Situation zu machen. Er küsste sie, sie erwiderte seinen Kuss und Fritz Karga beschloss, dass wenn er sich schon in einer Illusion befand, er sich auch ein wenig amüsieren konnte, und er versuchte, ihr den Finger in den Arsch zu schieben. Sie stiess ihn weg und sah ihn mit grossen, tränenfeuchten Augen an. «Warum bin ich dir egal?», fragte sie mit zitternder Stimme.

Dann war alles vorbei, Fritz Karga wurde aus dem Erlebnisschacht hinausgeschleudert, auf den Platz vor dem Hotel. An diesem Abend gab er seine Portiersuniform aus Kunststoff zurück. Die Begegnung mit dem Mädchen fand er zwar seltsam, sie beunruhigte ihn aber nicht übermässig, denn Fritz Karga war im Grunde ein heiterer Mensch. Morgen würde er nach Amerika fahren. In ihm blieb kein Unbehagen zurück, auch kein leichtes.

Von Lara Hajj Sleiman

Lara Hajj Sleiman studierte am Schweizerischen Literaturinstitut, lebt aktuell in Leipzig. Ausgangspunkt für die Geschichte war der Versuch, Echos des alten Westberlins und der von Sehnsüchten angetriebene Hauptfigur aus «Das kunstseidene Mädchen» in der Zukunft wiederzufinden.

Feinste Seide (Auszug)

Ich habe schon wieder einen neuen Job, believe it or not, am Theater. Mit einer ganz kleinen lockigen Person habe ich mich getroffen in einem Kafe und Bier getrunken und sie hat gesagt, du würdest gut passen. Und sie sah mich mit grossen wichtigen Augen an und ich sagte: ja ok. Habe ich dann ein wenig herumgefragt und das ist also ein ganz grosser Regisseur und ich bin seine Assistentin, also die Assistentin der kleinen lockigen Assistentin, aber das geht dann schnell. Und ich bin als Erste da und auf dem Weg gehe ich schon einkaufen, nämlich Kekse und so, sagte die kleine Lockige, für die hungrigen Schauspieler. Koche ich also Kaffee des frühen Morgens und bin mir das gar nicht gewöhnt, weil ja vormalig Nachtarbeiterin, in der Bar. Fülle ich eine grosse Thermoskanne und stelle die Keksschachteln schön pyramidig und salzige Kekse auch und daneben die leere Kaffeebüchse, in die die hungrigen Schauspieler mir mein Geld zurückgeben sollen. Macht aber keiner. Ehrlich, die kommen an, man muss es sagen, erschreckend unglamourös. Verfaulte Trainerhosen und Sweatshirts, die mal schwarz waren in den 90ern, verströmen einen Glanz wie der nasse Keller eines Skihotels. Na so stolpern sie des Morgens herein und lassen sich meinen Kaffee raus und ignorieren die Büchse, und mir sagen sie wenigstens hallo. Vor allem der eine, der löchrige Wollsocken trägt, aber ganz kantiges Gesicht und schlammige Augen, der schaut mich immer so an und ganz schüchtern. Danke, sagt er zu meinem salzigen Keks und beisst ein wenig ab. Der spürt mein Vibrieren, das kann ich sehen und verstehen, der Gescheiteste ist er auch. Das findet auch der Regisseur, der übrigens der unappetitlichste Mensch ist, den ich je kennengelernt hab. Der raucht und raucht und ohne Pause, sogar während er Mensamatsch in sich reinschauft, raucht er mit der anderen Hand. Und hat ganz verstopfte Nase vom ganzen Rauchen und schnaubt in jedem Satz so mittendrin kurz aus den verpöfpten Nasenlöchern und rülpst so kleine Rülpsler feuchte. Und trotz allem läuft mir das Wasser im Mund zusammen, wenn ich die braune Sosse über sein Kinn rinnen seh, weil ich komme nicht zum Essen, Pause hab ich nicht. Wenn die anderen pausieren, muss ich kopieren und es ist ein sehr grosses Haus mit langen Gängen. Dort sind die Kostümfrauen und die Schreireihallen für die Bühnenbilder, darin Männer mit Baustellensradios auf Leitern und manchmal würd ich gern bei ihnen dazugehören, aber ich bin allein auf dem Weg zum Kopierraum und kopiere hundert Seiten jeden Tag. Ich kopiere das ganze Buch von einem Philosophen, das die Schauspieler lesen müssen. Ich tue so, als hätte ich es auch gelesen, dabei immer nur den Klappentext beim Kopieren. Es ist ein Materialist, der sagt: Innen ist nichts, alles, was es gibt, ist aussen, nämlich der Körper. Und die Liebe ist aussen und alles ist aussen und gibt es. Und der Regisseur erzählt, wie er eine Operation hatte, unter Vollnarkose, aber hallo, es sind nur die Drähte lahmgelegt, die dem Hirn den ängstlicher Mensch war, hatte er der Schmerz ist trotzdem da und die Narben bleiben und tun weh. Das sagen sie bei Greys Anatomy auch immer: Surgery is trauma for the body. Und ich denke, dass ich auch Materialistin bin: Ich will nur schreiben, was ich höre und sehe, nicht was ich fühle, das ist langweilig.

Wenn es nichts mehr zu kopieren gibt, hole ich für den Regisseur Kaffee aus der Mensamaschine, weil er meinen nicht mag, das nehme ich ihm aber nicht übel. Er bittet befiehlt mich ganz höflich. Danke Schatz, sagt er, wenn ich hochgerannt bin auf seinen Regieposten und ihm die handwarmen Münzen abnehme. Den Rest kannst du behalten, sagt er und dann schreit er schon wieder auf die Bühne runter. Auf dem Weg zähle ich das Geld, dafür hätte ich mir in der Bar kein Lächeln abgerungen, aber was solls, ich sehe genau seine Dankbarkeit und wie er mich schätzt, das ist wichtiger bei so einem einflussreichen Künstlermensch, als dass er einen anständig bezahlt. Einmal wollte mir ein Schauspieler, nicht der mit den Socken, das würde der nie, wollte also einer von denen mit schmierigem Lächeln einen Kaffee für sich dazubestellen. Das hat der Regisseur gehört und auf uns runtergebrüllt, dass ich das auf keinen Fall tun solle und was ihm eigentlich einfallt, er soll gefälligst den Mascha-Kaffee von hier trinken, ob er sich eigentlich zu gut wäre. Da war ich ihm dankbar, umgekehrt.

Sonst reden wir viel am Theater und rauchen, um den Regisseur zu beeindrucken. Also die Schauspieler, ich schreibe auf, was alle sagen, mein schönes Leopardenbuch ist schon voll von ihrem sinnlosen Geschwafel. Am Abend nach dem Aufräumen gehen die kleine Lockige und ich ins Büro und tippen alles ab und schicken es dem Regisseur. Der sitzt zu dieser Zeit allein in seinem Hotelzimmer, trinkt eine Flasche Wiski und scrollt sich durch meine schönen Protokolle, die er mir am nächsten Tag wieder schickt, damit ich sie ausdrucken kann. Wir verbrauchen 10 Regenwälder in einer Woche. Das mit dem Wiski weiss ich, weil ich ihn gesehen habe, wie er mit einer durchsichtigen Tüte vom Supermarkt kam. Mir ist es ja gleich, es scheint mir nur so ungesund neben dem ganzen Rauchen und dem gestressten Fressen, aber er hat eine andere Generation. Er spricht die ganze Zeit vom Rauchen, und wie es immer heisst, die Leute früher hätten nur so viel geraucht, weil sie nicht wussten, wie schädlich es ist. Aber das stimmt eben nicht, meint er, man raucht doch gerade weil es gefährlich ist und einen langsam tötet, wer will das denn nicht? Und die Schauspieler nicken einmütig und zünden sich alle schleunig Zigaretten an, und ich würde auch, aber ich darf auf der Probebühne nicht rauchen. Das darf niemand, sagt die kleine Lockige, aber dem Regisseur kann sie es nicht verbieten, weil er im Rang oben an ihr steht und die Schauspieler werden von ihm gezwungen. Die kommen dann schon noch dran von der Leitung, so sagt die kleine Lockige mit warnenden Augen.

Der Regisseur will auch darüber schreiben, dass alles überall verboten wird, und dass man im Theater nur noch gefährliche Sachen mit Sicherung machen darf, und die Sicherung macht alles unästhetisch und langweilig. Und er erzählt vom Schrecken des Kapitalismus, und dass der Kulturbetrieb seine Praktikanten ausbeutet, und dass die Welt von männlichen weissen Heten regiert wird, und alle anderen sind diskriminierte Minderheiten. Ich höre auf zu notieren und hebe die Hand. Entschuldigung, sage ich, aber ich bin auch Praktikantin für gratis und diskriminierte Minderheit und verdiene kein Geld. Wie, sagt der Regisseur, gar kein Geld? Nein, sage ich, null. Und morgen hab ich auch kein Geld mehr für die Kaffee-utensilien und die salzigen Kekse, also wenn jemand etwas in die Büchse klimpern würde, wäre das jetzt richtig geiles Timing.

Sehr gut, lacht der Regisseur, das ist sehr gut, schreib das auf. Und ich notiere meine eigenen Worte und die Schauspieler zücken ihre verflochten Geldbörsen und sagen beschämt: Wieviel brauchst du? Und ich sage: Los

Wenn sie meinen, ein Kind hätte keine Sorgen, dann ist das dumm von ihnen.

Das Mädchen, mit dem die Kinder nicht verkehren durften (1936)

los nur rein damit, es hat noch Platz für Nötchen. Und der Regisseur beauftragt die kleine Lockige, mir einen Geldvertrag zu machen, und er lässt über Nacht auch meine Worte stehen und mit meinem Namen und so spiele ich plötzlich eine Rolle.

Wenn man aufhört die Liebe zu spielen, ist sie weg, sagt der Regisseur, wenn man aufhört zu spielen ist alles weg. Ich schreibe es auf und am nächsten Tag sagt das der Schauspieler mit den Wollsocken, und er sagt es direkt zu mir ins Herz. Was soll die Scheisse, schreit der Regisseur und schnaubt durch die verklebte Nase, warum erkenn ich meine Schauspieler nicht mehr?

Der Sockige hat nämlich zur Probe einen Schnauzer aufgeklebt gekriegt.

Was sollen die beschnissenen Bärte, was habt ihr mit meinen Schauspielern gemacht?

Und die Maskendamen müssen auf die Bühne eilen und dem Schauspieler den Schnauz vom Gesicht reissen und dem tuts weh und die Maskendamen verziehen mitfühlend das Gesicht und flüstern: Entschuldigung entschuldigung. Ich bin aber auch froh wegen den Bärten, der Sockige gefiel mir damit ganz und gar nicht. Ich beschliesse, auch einmal so zu werden, dass ich die Leute mit meiner Meinung anschreien darf, ohne dass sich einer beschwert, und wenn dann nur angstvoll hinter meinem Rücken.

Bei der Arbeit in der Bar möchte ich unbedingt die Gäste anschreien. Schon wenn sie reinkommen, die ekelhaft gebürsteten Schnösel, ihre rosigen Fleischgesichter, die durch den Raum schnuppern, ob sie jemand Wichtiges erspähen; wegschreien will ich sie, aber jetzt bin ich ja im Theater und werde respektiert...

Es ist heute Gutes passiert, ich bin noch ganz aufgeregt. Und zwar waren wir Fondue essen, eingeladen vom Regisseur, denn morgen kommen die Statisten und dann beginnen die Proben wirklich, und wir sind nicht mehr allein in der eingeschworenen Gruppe, die wir jetzt sind. Es gab auch viel Wein und mutig von dem stecke ich draussen beim Rauchen dem entzückenden Sockigen, dass ich lieber meine Rolle Praktikantin Mascha behalten und selber spielen würde, als die einem dahergelaufenen Statisten zu geben. Sowas kann ich wohl noch selbst, sage ich. Und der Sockige fängt an zu strahlen und posaut es drinnen den verkrusteten Fondueöpfen brühwarm weiter. Und der Regisseur strahlt auch und sagt, meine Liebe, das ist zauberhaft, das machen wir. Und die kleine Lockige schaut besorgt, weil sie denkt, vielleicht helfe ich ihr dann nicht mehr mit abtippen, aber ich sage kamillenhaft, dass ich locker beides schaffe und mich nicht als was Besseres verhalten werde. Da lächelt sie und freut sich auch auf mich und meine Rolle Praktikantin Mascha auf der Bühne, und ich werd ihnen schon beweisen, wie speditiv ich bin. Die steck ich alle in den Sack, rufe ich und die heissen Kirschköpfe lachen.

Von Margaret Killer

Sehr gut, lacht der Regisseur, das ist sehr gut, schreib das auf. Und ich notiere meine eigenen Worte und die Schauspieler zücken ihre verflochten Geldbörsen und sagen beschämt: Wieviel brauchst du? Und ich sage: Los

Portrait des Künstlers als junge Frau

Sie knüpft ein hellgelbes Seidentuch in einer Schleife um den Hals, rollt mit flinken Fingern eine Zigarette. Die dünnen Beine stecken in Anzugshosen, ein weisses Hemd darüber. Vorsichtig lässt sie das schwarze Federscape vom Kleiderbügel gleiten und schlingt es um ihren Körper, betrachtet sich prüfend im Spiegel. Die Federn machen ein Leuchten an ihr, eine Ausstrahlung von Besonderem. Auf den Wangen klebt ein Bart aus Wollfilz, der für ein breiteres Gesicht gefertigt wurde, überlange Schnauzhaare hängen von der Oberlippe und landen mit der Zigarettenspitze im Mund. Die Zunge rollt sie hin und her, manche werden mit spitzen Fingern herausgezupft, andere landen mit dem Wein im Magen. Sie muss sich Mut antrinken, um mit dem Bart die Strassen bis zum Fest zu laufen, mit breiten Schultern und sicherem Gang, um der Rolle gerecht zu sein. Zum Trotz zeigt ein Ziehen in ihrem Bauch die verschwendete monatliche Vorbereitung ihres Körpers an, grollt «du frau du, du kinder machen». Vor dem Fenster schüttet es aufs graue Vordach herab, im Wohnungsflur laufen kleine Rinnsale von der Decke auf die bereitgelegten Putzlappen. Auf Zehenspitzen steigt sie darüber in ihr Zimmer und legt eine Platte auf. Die Nadel kratzt und hüpf und schleift eine komisch verzerrte Musik durch den Raum.

Die Neonlampen auf der Strasse blinzeln ihr freundlich zu, sie senkt das Kinn und hebt es wieder, um sich in Geschäften zu spiegeln. Sie lacht, und das Gesicht lacht zurück und sieht schön und echt aus. Eine Autotür öffnet sich und eine Stimme sagt «schöner Mann» aus dem Innern. Sie fühlt sich beschwingt und beschämt zugleich. Gegenüber flaniert eine Gruppe junger Männer, riesige Ballons mit Kurz drauf in der Hand. Sie wünscht sich Dartpfeile, um die Ballons zu zerplatzen und mit ihnen die Wahlen und Kurz’ Gesicht, dessen Gelhaare und Ohren von jeder Ecke leuchten und sagen: Du darfst ja eh nicht mitmachen, deine Stimme zählt da, wo die Berge und die Banken sind, wo man schon gar nicht mehr redet, über rechte Parteien in der Regierung, weil das zur Zauberformel gehört, und meine Zauberformel lautet: Wenn du kein Geld hast, geh zum Bankautomaten. Aber der Bankautomat will ihr kein Geld geben, um sich ein Haus zu kaufen und im Alter nicht arm zu werden, sie hat nur diese Nacht in diesem kratzigen Bart und dieses Herz, das in der kleinen Brust stolpert auf dem Weg zum Fest, wo der Prinz wartet und sie schön finden muss und lustig und kreativ, damit sie sich traut. Am Morgen werden die jungen Männer Kurz zum König krönen und er wird sie zurück in die Berge schicken, mit den anderen ungewollten Eindringlingen. In Gedanken faltet sie bereits zarte Seidenblusen in ihren Koffer, schaut, dass die Kragen nicht knittern, zählt, wie viele Schuhe daneben Platz finden.

Sie nennen sich Prinz und Künstler. Zwei unfertige Wesen, die sich an den Knöcheln halten und wie ein eckiges Rad über den staubigen Boden kugeln, kleine Zähne strahlen aus runden Kindergesichtern. Ihre Hände sind rau und schälen sich. Sie erinnert sich, wie sie den Prinzen mit dem Unterarm die Haare streichelt, die Hände voller Kreide, und der Prinz schnurrt zufrieden. Die Haare weich und golden in einem Topfschnitt. Der Prinz hat einen sanften, grosszügigen Körper und sie einen kleinen, harten, an dem

man die Muskelstränge sieht, wenn sie über das Tor klettert, um den Prinzen zu besuchen. Jetzt klopft es an das Tor, aus dem ihr Musik und Fröhlichkeit entgegen schwappt, betritt einen Rausch aus Menschen mit aufgeblasenen Gummilippen und Giraffenhälsen, Alufolienhüte mit Sendemasten und Hasenohren auf den Köpfen, darüber baumeln sanft blinkende bunte Lichterketten. Rauch und Alkoholdunst zeichnen die Gesichter weich und gut.

In der Toilette steht der Prinz. Sie will schön sein, damit der Künstler sie schön findet. Sie sieht blass und zerknittert aus. Sie kneift sich in die Wangen, damit sie rot und gesund aussehen, dann überpudert sie sie mit sehr blassem Puder und pinselt Rouge darüber.

Draussen lacht der Künstler mit den anderen, bis der sorgsam geklebte Bart sich von den weingeröteten Wangen löst. Sie lässt sich Weltverschwörungstheorien erklären von den Sendehüten, grinst über die geflüsterten Witze über die neue Schwarz-Blaue Koalition und Kurz’ Ohren, tanzt auf einem hölzernen Podest. Die Hand umklammert fest die leere Weinflasche. Das Telefon in der Hosentasche bleibt still. Sie hüpf und singt mit den anderen, flüstert «ich muss euch heute ein Geheimnis erzählen» in tausende Ohren, entzieht sich den fragenden und festhaltenden Armen und wirft sich in neue. Die Lichter tanzen vor ihren Augen. Ein junger Mann hält ihre Hand und redet Komplimente auf sie ein. Ein Fisch, denkt sie, dabei sieht der Mann einem Fisch nicht einmal ähnlich, und sie lacht. Der junge Mann denkt, sie lacht über den Witz, den er gerade erzählt hat, und grinst zufrieden. Er nähert ihr seine feucht geschwollenen Lippen und sie lässt sich küssen. Er schmeckt nach Rotwein und Bratwurst. Ein Teil des Barts bleibt an seinem Gesicht kleben, als sie sich löst und mit beiden Beinen wieder in den Strom aus tanzenden Menschen wirft.

Dann tritt der Prinz zu ihr aufs Podest und strahlt. Es ist ein Zauber um den Prinzen wie von tausend Leuchtröhren. Sie sieht müde aus und auf ihren Wangen sind komische rote Flecken. Sie trägt ein grosses weisses T-Shirt, das dem Künstler gehört. Auf dem Nacken ist ein kleiner Fleck von Bulgursalat. Der Prinz streicht dem Künstler sanft über die verbliebenen Barthaare. In dem Rausch und den Menschen und dem Leuchten und der Musik ist ein kleiner Moment von Glück.

Da sirrt es in der Hosentasche vom Künstler. Es geht ein Ruck durch die Menge. Erste Stimmen rufen «Kurz ist König!» und «Strache ist Vize!» und «Schwarz-Blau!» Breitschultrige Polizisten drängen durch das Tor in die Menge, lassen die Musik verstummen und die Menschen sich ins Haus zurückziehen. Unbemerkt zieht sich der Künstler die restlichen Haare von den Wangen. In einem Ruck, wie ein Pflaster.

Von Sophie Steinbeck

Sophie Steinbeck studiert Sprachkunst in Wien.

Langsam fuhr ein Auto vorbei, darin stand der Führer wie der Prinz Karneval.

Nach Mitternacht (1937)

Gender und Macht in Irmgard Keuns Nachkriegsroman

Irmgard Keun zeigt im Laufe ihres literarischen Schaffens ein ständiges Engagement mit der zeitgenössischen Realität Deutschlands. Zeichen dessen ist die Platzierung der Romanfiktion in dieser unmittelbaren historischen Zeit, welche aus einer kritischen Perspektive heraus betrachtet wird, zwecks des Abbaus von Herrschafts-systemen.

Bereits die ersten Romane ‹Gilgi – eine von uns› (1931) und ‹Das kunstseidene Mädchen› (1932), in denen der Kampf eines jungen Mädchens um seine Selbstverwirklichung geschildert wird, brachten Keun einen ausgezeichneten Ruhm. In beiden Werken überwiegt das Gender als Faktor für die Bestimmung des Lebens und der Entwicklung sowie der Möglichkeiten und der Ohnmacht der Figuren.

Hitlers Machtergreifung bringt einen Orientierungswechsel in Keuns literarischer Arbeit. So tritt in ‹Nach Mitternacht› (1937), in dem der Alltag der deutschen Gesellschaft mit ihren Anpassungs- oder Rebellionsstrategien unter der NS-Herrschaft dargestellt wird, der politische bzw. ideologische Aspekt in den Vordergrund. Das Gender behält sein Gewicht, aber wird dem vorher genannten Faktor untergeordnet, um den Lebensgang der Figuren zu entscheiden. Einen komplexeren Blick bietet der Roman über das Leben im Exil, ‹Kind aller Länder› (1938), denn er enthält und verbindet mehrere Kriterien als Bedingungs-faktoren für die menschliche Existenz. Hier gewinnt der Genderspekt die erste Rolle wieder und wird mit dem politischen und zum ersten Mal auch mit dem generationellen Parameter kombiniert, für die Aufstellung hierarchischer Strukturen in der Gesellschaft. Schliesslich thematisiert der letzte (erhaltene) Roman Keuns ‹Ferdinand, der Mann mit dem freundlichen Herzen› (1950), der uns im Folgenden beschäftigen wird, das Leben im Nachkriegsdeutschland. Dieser wird von mancher Kritik als ein Spätwerk betrachtet, in dem sich die Bitterkeit und die Enttäuschung der Autorin in dieser Phase ihres Lebens widerspiegeln soll.

In dem vorliegenden Artikel wollen wir drei Schlüsselfragen des Romans nachgehen, um das kritische Potential des Werkes bzw. Keuns Engagement mit der historischen Realität zu überprüfen. Dadurch soll ebenfalls das oben erwähnte negative Urteil revidiert werden. Diese drei Aspekte sind folgende: Erstens die Herausbildung und Entwicklung der Haupt- und Erzählfigur, Ferdinand Timpe, und insbesondere ihre Geschlechtscharakterisierung. Zweitens wird der Blick ausgeweitet, um einige der restlichen Personen zu untersuchen, gleichfalls mit besonderer Rücksicht auf die Gendermuster, die sie darstellen. Und drittens soll kurz beobachtet werden, wie die Genderklassifizierungen sich in der Machtorganisation der Gesellschaft auswirken.

Die theoretische Ausgangsposition für diese Forschungsfragen besteht aus drei Thesen, die hier stichpunktartig dargelegt werden: a) Die Entwicklung der Hauptfigur wird von dem Standpunkt aus beobachtet, dass die menschliche Identität ein soziales und kulturelles, und daher wechselhaftes Konstrukt ist. b) Das Gendermuster kann nicht auf eine Polarität von zwei einzelnen Gendermöglichkeiten reduziert werden. In der Tat bewirkt die Interaktion im Roman der Genderkategorie mit anderen wie der ideologischen Stellungnahme eine Vervielfältigung der Möglichkeiten, indem eher gleichdenkende als gleichgeschlechtliche Individuen sich identifiziert fühlen. Das Gendermuster, das in jeder ideologischen Gruppe vertreten wird, ist jeweils ein anderes. Und schliesslich: c) Die Genderzuschreibung eines Individuums bestimmt dessen Autorität in der sozialen Sphäre. Es soll demnach untersucht werden, ob die Einführung von Elementen einer alternativen Ordnung Veränderungen in dieser Herrschaftsstruktur, die konventionell auf Genderbestimmungen basiert, mit sich bringt.

Wie schon erwähnt, findet die Romanhandlung in der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg in Deutschland statt. Die Frustration und die Niedergeschlagenheit sowie das materielle und moralische Elend aufgrund der Niederlage im Krieg gehen in eine Periode intensiven Wiederaufbaus über, die nach der Währungsreform 1948 und der Gründung der zwei deutschen Staaten 1949 ansetzt. Besonderes Kennzeichen dieser Phase ist die Verbindung von konservativen Elementen im ideologischen und moralischen Bereich mit liberalen im politischen und ökonomischen. Paradoxerweise wird im moralischen Aspekt zur Rückkehr zu den traditionellen Werten aufgerufen, deren Autorität von den Klassikern festgelegt wird. Diese rückschrittliche Tendenz im Ideologischen findet ihren Niederschlag in den Verhaltensmustern der Gesellschaft, und insbesondere die Männlichkeits- und Weiblichkeitsideale werden von diesem konventionellen Kanon betroffen. Dieser Restaurationsphase oder sogenannten Adenauer-Ära geht eine Zeit voraus, die sich durch den Mangel an institutionellen Strukturen kennzeichnete. Wegen der damaligen Abwesenheit der Männer, die entweder an der Front gefallen oder in der Gefangenschaft waren, übernahmen die Frauen die Aufgabe des Wiederaufbaus, den Kampf um das Überleben und die Enttrümmerung der Städte. Die Rückkehr der männlichen Bevölkerung ruft jedoch einen sozialen Konflikt mit den Gendermodellen hervor, die von den neuen Machtinstanzen gefördert werden. Denn diese Frauen, die die maximale Entfaltung ihres Kampfpotentials und ihrer Organisationsfähigkeiten erlebt hatten, werden nun aufgefordert, sich zurück in den domestischen Bereich einzusperren. All diese

Zeitmerkmale finden ihren literarischen Niederschlag im Roman Keuns. Die Hauptfigur Ferdinand Timpe, zurückgekehrt aus der Kriegsgefangenschaft, erzählt von einer Welt, in der es von Menschen wimmelt, die früher auf dem Schwarzmarkt ihr Brot verdienten und sich jetzt in einem fieberhaften Bereicherungsprozess befinden, auf nicht ganz legalen Wegen. Auch begegnet man da häufig ehemaligen Nazis, die eine leichte Entnazifizierung über sich ergehen lassen, die aber weiterhin auf ihre Beteiligung im vorigen Regime stolz sind. Der Erzähler beschreibt eine Gesellschaft, die eine Wiederaufstellung der patriarchalischen Struktur und der traditionellen bürgerlichen Werte sowie eine Wiederaufwertung der Familie als höchsten Exponenten dieses Wertsystems erlebt; und alles mit einer besessenen Verteidigung der Moral verziert. Jedoch dient dieses ethische System, auf das sich die Figuren berufen, eigentlich zur Verdeckung vom unmoralischen Handeln dieser selben Figuren.

1. DER PROTAGONIST, GENDERMERKMALE UND ENTWICKLUNG

Ferdinand ist die erste männliche Hauptfigur Keuns. Trotzdem bleibt er wie die Erzählerinnen der vorigen Romane gleichfalls ein Aussenseiter. Auch wenn er in diesem Fall nicht wegen seines Geschlechts am Rande bleibt, so doch wegen seiner Transgression des etablierten Männlichkeitsideals. Ferdinand ist empfindlich, schwach und ängstlich, mit einem Sinn für das Gute und Böse, der sich unabhängig von der gängigen Doppelmoral erweist. Ganz im Gegenteil, diese wird von ihm kräftig kritisiert. Im Einklang mit seiner persönlichen Einstellung ist die Erzählperspektive auch die eines Aussenseiters. Trotzdem kann diese Figur, wie bei Keun üblich, auch nicht als ein harmonisches und in allen Bereichen kohärentes Wesen betrachtet werden. Tatsächlich zeigt Ferdinand seine Bedingtheit durch externe Einflüsse, indem er mehrmals ein Verhalten aufweist, das auf den traditionellen androkratischen Kanon zurückgeht. Dies ist zum Beispiel der Fall, als er sich auf die Frauen bezieht aus einer Position angeblicher geistiger Überlegenheit, die eigentlich nur als Machtinstrument dient: «Ich kam mir etwas schäbig vor. Es ist so leicht, die lebendigen quellenden Gedanken einer Frau mit wirkungsvollen Fremdworten und genormten philosophischen Begriffen totzuschlagen.» Ausser diesen Rückfällen in die Besserwisserei ist Ferdinands allgemeine Einstellung diejenige eines Unangepassten, der den Materialismus und die Heuchelei der ihn umgebenden Gesellschaft ablehnt.

2. NACHKRIEGSZEIT UND RESTAURATION IN DER GESELLSCHAFT DES ROMANS: ORTHODOXIE UND HETERODOXIE

Luise beschreibt ihren Verlobten Ferdinand als einen «Mann für unnormale Zeiten», was sie moralisch berechtigt, ihn zu verlassen, da sie sich nun wieder in einer normalen Zeit befindet. Ferdinand, mit seinem Mangel an Aggressivität und Strebertum sowie mit seiner Ablehnung der restaurativen Mentalität Luises, ist tatsächlich als eine Figur einzuordnen, die ins herrschende System nicht passt. Ihm gegenüber befinden sich die Menschen, die diese Ordnung unterstützen und von ihr profitieren, insbesondere skrupellose Geschäftsmänner und entnazifizierte Faschisten. Die weiblichen Anhänger dieses traditionellen Ideologiekansons, wie die Verlobte Ferdinands, übernehmen das Weiblichkeitsmodell, dessen Lebensfunktionen sich auf die Mutterschaft und die Familienpflege beschränken. Sie streben aber gleichzeitig nach sozialen und materiellen Zielen, die von dem Familienoberhaupt erreicht werden sollen. Im Roman finden sich auch Beispiele der problembeladenen Rückkehr zum traditionellen Modell von Seiten der Frauen, die in der frühen Nachkriegszeit ums Überleben gekämpft haben. Das ist der Fall von Luises Mutter, der unterwürfigen Ehefrau, die die perfekte Hausfrau werden möchte, die aber in aufständischen Augenblicken ihre früheren und nun unterdrückten Kräfte durchblicken lässt. Der Widerspruch in dieser Figur wird vom Erzähler kommentiert: «Eine halb verwelkte Anemone in Kinderhand ist ein Tiger im Vergleich zu meiner Schwiegermutter in der Hand des Alltagslebens. Doch ich sehe wieder, dass in der zerdrückten, zarten Frau Kräfte schlummern, die durch Ausnahmezustände und Bowlencocktails zu prächtigem Erwachen gebracht werden können.»

Der radikalste Kontrapunkt zu diesen weiblichen Figuren ist Johanna, angebliche Cousine des Protagonisten und die rebellischste und unkonventionellste Person des Werks. Genauso wie andere junge Frauen lebt sie selbständig von ihrem Job und besitzt eine intellektuelle Bildung, die sie mit dem Niveau jedes Mannes gleichsetzt. So finden wir in diesem Fall nicht mehr den Unterschied zwischen Geschlechtern und auch nicht das Wissen als exklusives Privileg der Männer, die die früheren Romane Keuns schildern. Die Hauptfunktion der Figur von Johanna ist, im Laufe des Romans die härteste und kohärenteste Kritik an der bürgerlichen Doppelmoral zu üben. Solche Kritik giftelt gegen Romanende in einer Darlegung der bestehenden Kluft zwischen der erwähnten Moral und dem objektiven Konzept vom Guten und Bösen. Es handelt sich um die Szene, in der Luise die Verlobung mit Ferdinand bricht mit der Entscheidung der Rückkehr zu normalen Zeiten. Das Mädchen ersetzt dann den Protagonisten durch einen Mann, der sich als treu zu den restaurativen Prinzipien von Strebertum und Ehrgeiz erweist. Als Antagonistin des Archetyps, die Luise verkörpert, lehnt Johanna diese moralische Begründung ab und bemerkt in

Bezug auf Luises neuen Freund: «Normale Zeiten gibt’s doch nicht (...) aber ich kenne ihn von früher her, er hat mir mal Kachein besorgt und mich ganz gemein reingelegt.» Die Verkörperung des gemäss dem herrschenden Kanon neuen Männlichkeitsideals enthüllt sich also in reinen ethischen Massstäben als eine bösartige Person. Johannas Deautorisierung der neuen Norm erfolgt aus der Gegenüberstellung dieser Doppelmoral mit einer Auffassung von Gutem und Bösem, die auf konkreten Fällen fusst. Auf diese Art und Weise wird der Scheincharakter dieser Moral blossgestellt, welche eigentlich materielle oder soziale Interessen verdeckt.

Johannas Treue zu den oben erwähnten Prinzipien kontrastiert mit den augenblicklichen Rückfällen Ferdinands in die Versuchungen der androkratischen Norm. Als Beispiel dafür haben wir bereits dargelegt, wie der Protagonist zur Strategie der linguistischen Raffinesse greift, um seine Ansprechpartnerin zum Schweigen zu bringen, aber diese lässt sich nicht von ihm beeindrucken. Ferdinands Versuch, eine Herrschaftsstruktur aufzustellen, scheidet an der Haltung Johannas. Ihre Bildung würde ihr erlauben, das gleiche argumentative Niveau des Freundes zu halten, aber ihre Redlichkeit und ihren Anspruch auf eine Wahrheit ohne Verzerrungen verursachen, dass sie diese Art Diskurs abweist.

Laura, die Mutter Ferdinands, die, den Frieden und die Heimat verkörpert, stellt ausserdem die höchste Passivität dar. Jedes Mal, dass ihr die Realität problematisch oder unangenehm wird, schläft sie ein. Trotzdem wird diese Neigung zur Flucht nicht negativ als ein Zeichen von Verantwortungslosigkeit dargestellt, sondern eher als ein wirkungsvoller Weg, um mit den Schwierigkeiten umzugehen. So entstehen und vergehen diese von selbst vor der Gleichgültigkeit Lauras. Das erweckt den Eindruck, dass solche Schwierigkeiten eigentlich Ergebnis der heftigen Hetzerei der Nachkriegsgesellschaft sind, und ihnen gegenüber gewährt diese Frauenfigur die Ruhe, die draussen fehlt. Trotz einer so weiblichen Passivität fungiert auch Laura als eine Figur, die den Genderkanon völlig transgrediert. So ist ihre Mutterschaft eigentlich das Ergebnis ihrer Faulheit, um etwas gegen ihre wiederholten Schwangerschaftszustände zu unternehmen, nicht das Resultat einer natürlichen Bestimmung. Gleichfalls spielt sie ihre Rolle der Ehefrau ganz gegen die Konvention: Sie erlebt reglos die Wutanfälle ihres Ehemannes und nimmt dessen Liebhaberinnen bei ihr zu Hause auf, welche am Ende zu Freundinnen der ganzen Familie werden. Die Untreue ihres Partners ist für sie ein Segen, denn, wie sie behauptet, den Mann zu ertragen bedeute zuviel Arbeit für eine einzige Frau.

3. GENDER UND MACHT

Die hier ausgewählten und analysierten Figuren sind alle Frauen, da bei ihnen die Unterschiede zwischen dem traditionellen und dem liberalen Kanon viel anschaulicher sind, und auch, weil sie als Figuren in der Romanhandlung viel mehr Gewicht tragen. Trotzdem lassen sich im Allgemeinen die Elemente, die ihre Identität sowohl im ideologischen als auch im generischen Aspekt bestimmen, auf die männlichen Personen übertragen.

Das Auftreten von Personen beider Geschlechter, die zu moralischen oder materiellen Opfern der restaurativen Norm werden, bestätigt unsere Interpretation des Romans als eine Kritik am herrschenden System, die andererseits durch den Romanschluss nochmals unterstützt wird. Am Ende seines Prozesses des Akzeptierens der Realität und der Verantwortung ihr gegenüber entfernt sich Ferdinand von Luise, die den Kanon von Materialismus und Lüge verkörpert. Dagegen findet er Unterstützung und Ruhe bei drei weiblichen Figuren, die zur Widerstands- oder Heterodoxiegruppe gehören. So geniesst er die Solidarität und die interesselose Freundschaft bei zwei Freundinnen und den bedingungslosen und ruhigen Empfang Lauras. Die Lebenseneinstellung des Protagonisten entwickelt sich also hin zu einer humanistischen und engagierten. Wie anhand dieser und anderer Merkmale im Werk festgestellt werden kann, weist Keun in ihrem letzten Roman die ethischen und ideologischen Normen zurück, die auch nach dem Krieg die Freiheit der Personen und ganz besonders der Frauen weiterhin einschränken, und verteidigt immer noch die Wahrheit und die ehrliche Zuneigung als Grundlage für jede menschliche Beziehung. Gerade ein soziales Porträt so reich an Figuren, die das restaurative System transgredieren, wie es hier der Fall ist, zeigt, dass Keuns Engagement so stark wie früher weiterbesteht, und dass trotz ihrer biographischen Schwierigkeiten in ihrer literarischen Botschaft die rebellische Haltung immer noch während ist. Deshalb können wir die Interpretation eines enttäuschten und frustrierten Tons im Roman nicht akzeptieren. Die Übertragung biographischer Elemente auf Keuns Werk, häufig festgestellt in Studien, die sich mit diesem auseinandersetzen, finden wir unpassend, denn sie verhindert eine strenge Analyse des Textes an sich, die die formale Qualität und den inhaltlichen Reichtum rein wissenschaftlich untersucht.

Von Carme Bescansa

Carme Bescansa ist Dozentin der Germanistik an der Universität des Baskenlandes. Sie promovierte zum Thema «Gender- und Machttransgression im Romanwerk Irmgard Keuns». Dieser Artikel erschien 2003 in einer längeren Version in der Revista de Filologia Alemana 11.

«Die Romanschule». Eine Satire über das Schreiben in finsternen Zeiten.

Erst 2016 tauchte sie auf: Eine verschollene Geschichte, betitelt «Die Romanschule. Unerhört spannender Kriminal-Roman von: Irmgard Keun». Keun hatte einen Auszug davon 1935 an Arnold Strauss, ihren wenig später in die USA emigrierten Geliebten geschickt. Aus dessen Nachlass sind die Seiten offenbar in das Archiv der Dominion Library in Norfolk gelangt, um dort viele Jahre unentdeckt zu ruhen – bis sie letzten Herbst durch Zufall in die Hände der Herausgeber der ersten Keun-Gesamt-ausgabe gerieten. Nur der Titel der Geschichte war der Forschung durch Äusserungen in Briefen, die Keun an Strauss geschickt hatte, bekannt; Briefe, die hin und wieder auch frische Manuskripte der Autorin enthielten. So schreibt Keun am 19. April 1935 an Strauss: «Von der Romanschule hab ich bis jetzt ungefähr 45 Seiten fertig. Die 23 abgeschriebenen Seiten schick ich Dir mal mit.» Ob es mehr Seiten gab, ob es vollendet wurde – darüber kann heute nichts ausgesagt werden. Dieses Fragment von 23 Seiten ist nun in Band 2 der gerade erschienenen Werkausgabe erstmals abgedruckt. Es fügt sich in verblüf-fender Weise in den Reigen der bekannten Geschichten der Autorin ein. Einerseits lassen sich Fortführung und Wiederaufnahme von Themen und Motiven der frühen, also der Weimarer Texte, finden, andererseits auch Vorwegnahmen von Strukturen späterer Texte des Exils und der Nachkriegszeit. Vor allem aber lässt sich der geborgene Schatz als eine Analyse des Schreibens unter den Auspizien der NS-Kulturpolitik lesen, als eine Kritik an deren literarischen Kriterien. Damit zählt «Die Romanschule» zu Keuns doppelbödigem Satiren aus der Zeit von 1933 bis vor ihrer Emigration 1936, die indirekt auf politische Verhältnisse zielen. Sie spielt aber so offensichtlich auf die Situation von SchriftstellerInnen in NS-Deutschland an, dass sie im Unterschied zu den in Tageszeitungen und Monatsblättern erschienenen Glossen der Autorin wohl keine Aussicht auf Veröffentlichung gehabt hätte.

In der «Romanschule» fällt einer Ich-Erzählerin, die sich als erfolglose Schriftstellerin charakterisiert, auf, dass das Kriterium der Spannung als allgegenwärtiger und allein gültiger Massstab für den Erfolg eines Buches gehandelt wird. Für einen Selbstversuch besorgt sie sich Mengen von Spannungsliteratur und liest sie im Bett, um zweierlei festzustellen: erstens sind die Texte unterhaltsam, zweitens vorhersehbar, folgen sie doch der immergleichen Struktur («Kennt man einen, so kennt man eigentlich alle»).

Dass es von Irmgard Keun keine poetologischen Essays oder Reden gibt, darf nicht darüber hinwegtäuschen, dass sie sich von Anbeginn ihrer schriftstellerischen Tätigkeit mit dem Anspruch von Literatur auseinandergesetzt hat. Ihre Untersuchungen zu Inhalten und Formen des Schreibens finden zumeist in ihren literarischen Veröffentlichungen, das heisst in fiktionaler Verkleidung, statt. Der Text «An die Filmwelt», veröffentlicht im «Reichs-filmblatt-Almanach» vom Januar 1933, bildet eine seltene Ausnahme. Unter der Rubrik «Das Schrifttum an die Filmwelt» äussert sich die Autorin zum Kino und zur Filmproduktion und insbesondere um deren Bemühen um Unterhaltung. Diese erkennt Keun als legitimes Ziel an, da sie einem Bedürfnis entgegenkomme. Bloss stellt sich ihr dabei die Frage: «Was aber verlangt ein Volk als Unterhaltung?» Davon ausgehend formuliert sie, die 28-jährige Erfolgsautorin zweier Romane, deren Erstling «Gilgi – eine von uns» gerade verfilmt wird, das Credo ihres eigenen Schaffens:

«Unterhaltung ist ein dehnbarer Begriff. Unterhaltung kann Sinn und Unsinn, Kunst und Kitsch sein. Mir scheint, der Film verliert sich in seinem fanatischen Anlehnungsbedürfnis an den allgemeinen Publikums-geschmack, und mir scheint, er geht fast soweit, den allgemeinen Publikumsgeschmack zu unterschätzen. […] Schablone hat stets an sich, früher oder später in Langeweile auszuarten. […] Was möchte man denn als Unterhaltung? […] Ehrlich verarbeitete Wirklichkeit unserer Tage und unseres Lebens. Was interessiert, unterhält auch.»

Die Kritik am Schematischen, die Forderung nach interessanter, auf authentischer Wirklichkeitsverarbeitung basierender Literatur: All dies steckt in der zwei Jahre später, nun unter den Bedingungen der national-sozialistischen Gewaltherrschaft entstandenen «Roman-schule». Die Ich-Erzählerin, die sich mit Spannungsliteratur und einigen alkoholischen Stimulanzen ins Bett zurückgezogen hat, erkennt schnell die «Schablone». Vor lauter Langeweile schläft sie ein und träumt einen Traum – der nicht enden wird, denn die Erzählung bleibt Fragment. Mit dem Traum setzt eine Geschichte in der Geschichte ein: Die Ich-Erzählerin betritt ein Gebäude, das von aussen als «Romanschule» gekennzeichnet ist und innen alle Zeichen einer Lehranstalt aufweist (Klassenräume, einen Pedell, eine Direktorin). Sie stellt sich der Direktorin vor und bittet um Aufnahme, die ihr gewährt wird. Sie erhält eine Einführung in das Angebot der Schule und in ihre Pflichten als Schülerin; schnell wird klar, dass sie Bedingungen erfüllen muss, die in krassem Gegensatz zu den ihr bislang bekannten Gepflogenheiten des Literaturbetriebs und dem für sie verpflichtenden Ethos des Schriftstellers stehen:

«[...] Sie können in diesen sieben Wochen [bis zum nächsten Schuljahr] in sämtlichen Klassen hospitieren und sich dann für eine Spezialklasse entscheiden. Einseitigkeit ist in jedem Fall von Nutzen. Kurz vor Ostern müssten Sie noch eine Eignungsprüfung durchmachen. Wir haben die Klasse

für spannenden Kriminalroman, spannenden Liebesroman, spannenden Abenteuerroman. Angegliedert haben wir neuerdings noch Klassen für ewig gleich bleibenden Bauernroman, Wintersportroman, mondänen Gesell-schaftsroman und gängige Kurzgeschichte, sowie die Kritikerschulung. Töten Sie Ihre Phantasie ab. Vermeiden Sie unter allen Umständen, jemals selbständig zu denken. Gleichen Sie sich restlos Ihren lieben Mitschülern an. Auch der reiche Schatz der Schulbibliothek, zum Teil aus meinen eignen bescheidenen Werken bestehend, steht Ihnen gegen geringes Entgelt zur Verfügung. Ausser dem traditionell spannenden Roman vermeiden Sie jegliche Lektüre – vor allem die sogenannte gute Literatur. Sie ist in höchstem Grade schädlich, weil sie in vereinzelt Fällen doch immer wieder von der Regel abweicht und zwar selten, aber doch hier und da versucht, auf die sogenannte Wirklichkeit einzugehen. Hier in der Romanschule haben wir nichts mit der Wirklichkeit zu tun – wir arbeiten nach Jahrhunderte alten Gesetzen.»

Die Satire funktioniert mit den Mitteln der Übertreibung und Paradoxie und präsentiert eine «Umwertung aller Werte»: Einseitigkeit statt Phantasie, Anpassung statt Originalität, Reduktion statt Belesenheit, Archaismus statt Innovation. Angriffspunkt ist ohne Zweifel die Kulturpolitik in NS-Deutschland und dabei insbesondere die Arbeit der Reichsschrifttumskammer. Bis ins Detail – das heisst: bis in die Wortwahl – werden die Aufgaben dieser Einrichtung in der Rede der Direktorin der fiktiven «Romanschule» ausgeführt. So etwa die Feststellung der «Eignung» der sich um Aufnahme bemühenden Schrift-steller und dann deren Aufnahme; sowie die Kontrolle der Literaturproduktion, die einhergeht mit einer Auswei-sung von «schädlicher» und umgekehrt einer genauen Bestimmung von erwünschter Literatur. Die Gleich-schaltung als Strukturprinzip der Literatur und des Literaturschaffens: diese Denkfigur spielt Keun nun in ihren Facetten in diesem Text durch.

Dabei positioniert sie eine dem Realismus verpflichtete Literatur in Opposition zu einer wirklichkeitsfremden Trivilliteratur, deren irrationales Moment sie wiederum in einen Gegensatz zu einer aufgeklärten, auf Wissen basierten Literatur stellt. Die lange Rede der Direktorin in diesem Text funktioniert, der satirischen Paradoxie entsprechend, natürlich genau umgekehrt – und weist mit dieser Abkehr von allen Regeln auf die Absurdität (und auch Isolation innerhalb der Weltliteratur) der im «Neuen Reich» gültigen Massstäbe hin:

«[...] Unter keinen Umständen dürfen Sie im Lexikon nachlesen, da es Ihnen Wissen vermitteln könnte. Wissen kann die furchtbarsten Verheerungen anrichten. Es verleitet unter anderem zu logischem Denken, Gründlichkeit und stilistischen Abwegigkeiten. […] Das Lexikon hat seine Gesetze, und der spannende Roman hat auch seine Gesetze. Wo kämen wir hin, wenn wir uns nur im geringsten an die Wirklichkeit halten würden?»

Dass NS-Literatur nach dieser Lesart trivial ist, zeigen die Abschnitte in der Geschichte, in der die Ich-Erzählerin dem Unterricht in einer der Schreibklassen beiwohnt und die Rückgabe einer «Klassenarbeit» erlebt. Diejenigen Schüler, die stilistisch einwandfrei schreiben, erhalten die schlechtesten Noten, während diejenigen, die eine klischeehafte Darstellung geben, gelobt werden:

««Die schlechteste Arbeit schrieb – Ottokar Wagemut. […] Sie lassen immer mehr nach, Bruno Killer. Ihr Stil ist trocken. Ich bitte die anderen, mir zu sagen, wo der Fehler steckt. Passen Sie auf: ein Baron, ein Weltmann, liebt eine Fürstin – kein herbes junges Mädchen wohlgemerkt, sondern eine reife Frau. Bruno Killer schreibt: ‚er liebt die junge Frau. Wie muss es heissen?« Es meldet sich ein leicht schielender pickliger junger Mann. «Bitte sehr, Bill Fox?» Der junge Mann spricht mit völlig ausdrucksloser, leirnder Stimme: «Es muss heissen: er liebet das vollerblühte, hinreissend schöne Weib mit aller Glut des Herzens und der Sinne.» «Sehr gut, Setzen.» Bruno Killer nagt an seiner Unterlippe. «Warum», fragt er, «wieso Glut der Sinne? Ist doch selbstverständlich, wenn er sie liebt – ich brauch doch nicht extra betonen, dass der Mann kein Eunuch ist.» Die Direktorin wird rot wie eine Karotte, ihre Watehändchen fliegen in die Luft, ihre Stimme kreischt: «Wer unterrichtet hier – Sie oder ich? Wenn Sie frech und aufässig werden, fliegen Sie raus.»».

Die sprechenden Namen der Schüler, das Verhalten der Direktorin – Abweichung ist nicht erwünscht, Kritik wird gehandet. Die Literatur dient der Befriedigung der Publikuserwartungen und sichert den Broterwerb des Schriftstellers; weitere Aufgaben werden ihr abgesprochen:

«Mit Wissen kommen Sie nicht weiter, es macht befangen. Sie wollen doch später nicht länger als eine Woche an einem spannenden Roman schreiben. Sie wollen doch Geld verdienen – ja, und dazu brauchen Sie immer gleich bleibende Regeln und keine Sachkenntnisse, die nur aufhalten und hemmen. Auch unsere lieben Leser, vor allem aber unsere Heben Leserinnen wünschen, dass man ihnen den Glauben an Altvertrautes, Liebgewordenes lässt.»

Mit der Betonung der «Leserinnen» nimmt Keun schon hier eine Kritik vorweg, die sie in den bald darauf im Exil entstandenen Romanen (und später in ihren Texten der Nachkriegszeit) noch deutlicher formuliert. Es ist die Kritik an einer bestimmten Gruppe von Frauen, denen sie

aufgrund ihrer reaktionären und irrationalen Einstellungen und Verhaltensweisen eine Mitverantwortung an dem Erfolg des NS gibt. Im folgenden Abschnitt der Rede der Direktorin wird dies mit der Floskel des «gesunden Empfindens» und dem Appell zur Rückwendung der NS markiert:

«Oh, unsere Frauen hängen an ihrem Glauben und empfinden auch viel zu gesund, um ihn sich durch übelwollende sogenannte Wissenschaftler je zerstören zu lassen. […] Kehren wir zurück zum Glauben unserer Ahnen, lassen wir uns nicht von rohen Wirklichkeits-menschen, zynischen Aufklärern ärmer und ärmer machen.»

Im Unterschied zur «Romanschule», die eine Sprache der (notdürftigen) Verhüllung pflegt, ist schon der erste Exiltext Keuns hinsichtlich seiner Auseinandersetzung mit NS-Deutschland explizit. Was geschieht, wenn man sich der Anpassung an die herrschende Literaturdoktrin verweigert, erfährt der Schriftsteller Algin in Keuns 1937 in Holland erschienenen Roman «Nach Mitternacht».

«Weil die neue Regierung ein Buch vom Algin verboten hat, muss er sich jetzt einwandfrei benchmen beim Schreiben und verdient nicht mehr viel.» Und: «Wieder hat er einen Brief von der Reichsschrifttumskammer bekommen. Eine neue Säuberungsaktion unter den Schriftstellern solle stattfinden, bei der man Algin vermutlich aussieben würde. Vielleicht könnte es ihn retten, wenn er jetzt ein längeres Gedicht auf den Führer machte, was ihm bisher immer noch widerstrebt. Aber auch das könnte ihm gefährlich werden. Denn dann werden die nationalsozialistischen Schriftsteller böse, dass er es wagt auf den Führer zu schreiben, ohne ein alter Kämpfer zu sein. Er darf auch nicht wagen, einen nationalsozialistischen Roman zu schreiben, weil ihm das nicht zukommt. Wenn er aber keinen nationalsozialistischen Roman schreibt, ist er unerwünscht. Er wird ja auch noch immer gern gelesen und gedruckt; das soll nicht sein.»

Die Aussichtslosigkeit, in NS-Deutschland zu schreiben, lässt Algin in einer Szene in «Nach Mitternacht», in der er mit Heini, dem arbeitslosen Journalisten, im Wirtshaus zusammensitzt, von Selbstmord sprechen. Heini analysiert Algins Situation mitleidslos: Er habe «ein paar lächerliche Konzessionen gemacht», sei «zusammengesessen mit Leuten, die [ihm] minderwertig schienen». «Du hast gegen dein Gefühl, gegen dein Gewissen geschrieben. Ein armer Literat bist du». Dies klingt, als rechne Keun hier über die Figur des Heini mit ihrem eigenen Schreiben in NS-Deutschland ab, für das sie in ihren Briefen an ihren lang-jährigen Korrespondenzpartner Strauss meist Verachtung hegte, von «neckischer Scheisse» sprach, die ihr «lustlose Mühen» bescherte. Die Lage, in der Algin sich befindet, der Traum, den ihre Ich-Erzählerin in der «Romanschule» träumt, könnte Keuns eigener Alptraum gewesen sein – der Alptraum einer Schriftstellerin, die ihren Namen 1933 auf der schwarzen Liste wiederfindet, veröffentlicht vom «Börsenblatt für den deutschen Buchhandel» unter der Überschrift «Prinzipielles zur Säuberung der öffentlichen Büchereien», in der Rubrik der zur Vernichtung vorge-sehene Werke. Darauf verschwinden ihre erfolgsg-krönten Werke «Gilgi – eine von uns» und «Das kunst-seidene Mädchen» sukzessive, werden aus Bibliotheken und Buchhandlungen beschlagnahmt und vernichtet. Ab Dezember 1933 kann Keun, ohne die Mitgliedschaft in der Reichsschrifttumskammer, nur noch kürzere Texte und zunehmend unter Schwierigkeiten in Zeitungen und Zeitschriften veröffentlichen, und ihren Lebensunterhalt, selbst als «Schriftstellerfabrik», kaum noch bestreiten. Sie beginnt unter Verfolgungsangst und Depressionen zu leiden und kämpft dagegen an: Auf ungläubliche Weise setzt sie sich für ihre literarische Existenz ein, als sie am 29. Oktober 1935 eine Schadenersatzklage wegen der Beschlagnahmung ihrer Bücher anstrengt, unter Verweis auf ihren Verdienstaustfall. Ihre Klage wird abgewiesen; dafür wird über Keun eine Ordnungsstrafe wegen der unerlaubten Publikation ihrer Texte verhängt. Begehrt die Ich-Erzählerin in ihrem Traum Eintritt in die Roman-schule im gleichnamigen Text, so beantragt Keun am 9. Januar 1936 ihre Aufnahme in die Reichsschrifttums-kammer. Wir wissen nicht, wie der Traum in der Geschichte ausgeht – für Keun endet der Alptraum Anfang April 1936, als ihr Antrag abgelehnt wird. Am 11. April schliesst sie einen Vertrag mit der deutschsprachigen Abteilung des Verlags Allert de Lange in Amsterdam zur Veröffentlichung von drei Werken ab, darunter auch die «Romanschule». Darauf gebigt sie sich auf die Reise nach Ostende, wo am 4. Mai ihre Exilzeit beginnt.

Von Beate Kennedy

Beate Kennedy ist Herausgeberin der kürzlich im Wallstein Verlag erschienenen Irmgard Keun Gesamtausgabe.

Sie hätte

gern so ein

niedliches

kleines Kind

gehabt und

ein braves,

ordentliches

Leben.

D-Zug dritter Klasse (1938)

