

Repression, Widerstand und Scheitern

- Über eine Motivkonstellation in Romanen der 1930er Jahre von Irmgard Keun

Magistra-Hausarbeit
im Fach
"Neuere deutsche Literatur"

des

Fachbereichs Germanistik und Kunstwissenschaften
der Philipps-Universität Marburg

vorgelegt von
Stefanie Achilles
aus Bremen

Marburg 2005

Inhalt

1 Einleitung	1
2 Die Darstellung von Repression	6
2.1 NS-Ideologie	6
2.1.1 Die Situation der SchriftstellerInnen	8
2.1.2 DenunziantInnen	10
2.1.3 Antisemitismus	15
2.1.4 Staatliche und militärische Strukturen	20
2.2 Die Unmöglichkeit weiblicher Lebensentwürfe	23
2.2.1 Repressive Familienstrukturen	25
2.2.2 Muster heterosexueller Beziehungen	29
2.2.3 Die "Absurdität", als Frau Bildung erlangen zu wollen	38
2.3 Finanzielle und Klassenhierarchien	42
3 Affirmation des Systems	45
3.1 MitläuferInnen	45
3.2 "Naive Frauenfiguren" als werkimmanentes Mittel der Kritik	47
3.2.1 Die Erzählperspektiven Keuns	49
3.2.2 Erzählebenen in den Werken Keuns	51
4 Auflehnung und Widerstand	58
4.1 Widerstand gegen faschistische Repression	58
4.2 Widerstand gegen patriarchale Strukturen	62
5 Flucht aus und vor Deutschland	67
5.1 Flucht ins Exil	67
5.2 Selbstmord	72
6 Das unabwendbare Scheitern der Figuren	75
6.1 Das Scheitern der klassenlosen Gesellschaft	78
6.2 Das Scheitern des feministischen Ideals der Gleichheit	81
6.3 Das Scheitern einer pluralistischen, antifaschistischen und philosemitischen Gesellschaft	85
7 Resumee	89
Literaturverzeichnis	94

1. Einleitung

Vor der Machtübergabe an die Nationalsozialisten werden in Deutschland zwei sehr erfolgreiche Romane von Irmgard Keun (1905-1982) veröffentlicht ("Gilgi"¹ und "Das kunstseidene Mädchen"²), deren Verkauf in Deutschland 1934 jedoch verboten wird (vgl. HÄNTZSCHEL 2001: 48). Im Exil veröffentlicht Keun zwischen 1936 bis 1938 vier weitere Romane und kehrt 1940 unter falschem Namen nach Deutschland zurück (vgl. HÄNTZSCHEL 2001: 113ff). Bereits von den NationalsozialistInnen als "Asphaltliteratin" verachtet, kann Irmgard Keun mit ihrer gradlinigen, "schnoddrigen" Gesellschaftskritik auch in der konservativen Nachkriegsära nicht mehr an ihre einstigen Erfolge anknüpfen.

Typischerweise wurden und werden die Werke von Irmgard Keun oft eng in Relation zu ihrer Biographie gesetzt. Meist deshalb, weil Parallelen zwischen Keun und ihren Protagonistinnen gesehen wurden; war etwa in einer biographischen Randnotiz erwähnt, dass Keun zeitweise als Sekretärin gearbeitet hat, wurden Doris aus "Das kunstseidene Mädchen" oder "Gilgi" zur deckungsgleichen Kopie Irmgard Keuns. Schrieb Keun aus der Sicht eines kleinen Mädchens über deren Bruder ("Das Mädchen, mit dem die Kinder nicht verkehren durften"), wurde wie selbstverständlich angenommen, dass sie damit in Wirklichkeit von sich und ihrem eigenen Bruder Gerd berichtete. Etwaige Abweichungen zwischen Fiktion und biographischer Wirklichkeit, die nicht ins autobiographische Muster passten, wurden als "Schwindel" der Autorin gewertet, ihr wurde folgeschwer jegliche Authentizität und Aufrichtigkeit abgesprochen, so dass sie samt literarischem Werk als "unauf richtig" galt.

In Gabriele Kreis' Erarbeitung "Was immer man glaubt, gibt es – Das Leben der Irmgard Keun" vermischt sich in eben dieser Weise Irmgard Keuns Biographie mit ihren Romanen. Absurderweise bezeichnet Kreis ihre Tat als "Biographie", während sie sich in Wirklichkeit einerseits an Keuns Werken orientiert um ihr Leben nachzuerzählen, auf der anderen Seite aus ihren Romanen (größtenteils nicht als solche gekennzeichnete) Zitate einwirft und darüber hinaus vermutet, andeutet, imaginiert. Mögen ihre Recherchen noch so gründlich gewesen sein,³ ist gerade bei Irmgard Keun die Rekonstruktion ihres Lebens schwierig, zu viele Lücken sind in ihrer Biographie zu finden, zu viel Widersprüchliches

¹ KEUN, IRMGARD: Gilgi – eine von uns. Erstveröffentlichung 1931. Düsseldorf: Ullstein 2002.

² KEUN, IRMGARD: Das kunstseidene Mädchen. Nach dem Erstdruck von 1932. Düsseldorf: Claassen 2005.

³ In den Quellennachweisen von Gabriele Kreis finden sich u.a. historische Archive und Sammlungen, Briefwechsel, Gedichte, Interviews mit Keun und mit Menschen, die sie zu Lebzeiten gekannt haben, Tagebücher, sowie die Nachlässe von Keun und Strauß (einer ihrer Lebensgefährten).

konnte bis heute nicht aufgelöst werden. Anstatt jedoch auf diese Lücken hinzuweisen oder diese Schwierigkeiten zu benennen und daraus entsprechende Konsequenzen zu ziehen, scheint Kreis diese Lücken lieber mit eigenen Vorstellungen und Projektionen zu füllen. So zeichnet sie immer wieder Gespräche oder fiktive Dialoge zwischen ihr und Keun nach, oder schildert detaillierte Szenen aus dem Leben Keuns, sowie deren dabei empfundene Emotionen. Nicht nur die Grenze zwischen Kreis und Keun verwischen in dieser Weise, vor allem die Grenzen zwischen Keun und ihren Protagonistinnen verschwimmen zu einer untrennbaren Masse gefährlicher Halbwahrheiten. Abweichungen zwischen Romanhandlung und "tatsächlicher" Biographie der Schriftstellerin scheinen Gabriele Kreis zu erzürnen und werden von ihr als Lüge und persönliche Beleidigung aufgefasst. So wirkt Keun wie eine trotzig und verwirrte Frau, der man die Details ihres Lebens mühsam entlocken muss und dann persönlich damit "bestraft" wird, von ihr angelogen zu werden.

Den Kopf in die Hand gestützt, schließt sie die Augen, versinkt: ...ist Irmgard ist Doris⁴ ist Irmgard... »Unsinn!« »Was ist Unsinn?« fragt Tralow. »Nichts«, antwortet sie und sieht ihn lächelnd an. (KREIS 1991: 93)

»Arnold Strauß hieß er.« Und nach kurzer Pause, verschmitzt und verträumt zugleich: »Der wollte mich auch heiraten.« »Irmgard«, sage ich streng, »nun spinnst du aber!« (KREIS 1991: 112)

Die herabwürdigende Behandlung der Autorin als sei sie ein unselbständiges, kleines Mädchen, die sich Lügengeschichten ausdenken muss, um sich interessant zu machen, ist symptomatisch für den literaturwissenschaftlichen Umgang mit Irmgard Keun. Auch häufige Anspielungen auf Irmgard Keuns Alkoholprobleme haben "Tradition" (vgl. KREIS 1991: 85). So fehlt auch in keiner Biographie über Keun ein entsprechendes Zitat von Egon Erwin Kisch, mithilfe dessen er seinen Bruder vor Irmgard Keun und Joseph Roth warnt.⁵

Auch über diese biographische Herangehensweise an Keuns Werke hinaus bleibt die Interpretation ihrer Romane oftmals plakativ: Entweder wird der Fokus auf die Darstellung der "neuen Frau" der 1930er Jahre gelegt und meist im selben Atemzug Irmgard Keun Weitblick und Reflektionsfähigkeit abgesprochen, da auch bei ihren Romanfiguren keines von beiden zu finden sei (vgl. LORISKA 1985: 233). Oder es wird ihre Darstellung der neuen, selbstbewussten Frau der 1920er Jahre gepriesen ohne auf die intellektuellen De-

⁴ Doris ist die Protagonistin von Irmgard Keuns Roman "Das kunstseidene Mädchen".

⁵ Wenn du sie kennenlernst, werde ich mich sehr freuen, aber besauf dich nicht dabei, die beiden saufen wie die Löcher. (KISCH 1978: 297)

fizite der Charaktere hinzuweisen, welche im Widerspruch zu deren Selbstbewusstsein zu stehen scheinen. Auch wurde Irmgard Keun zwar als satirische Autorin wahrgenommen, ihr jedoch zugleich unterstellt, das Ziel, "richtige" Satire zu schreiben, nie erreicht zu haben, da sie nicht gleichzeitig die Darstellung eines idealen Gegenentwurfs böte (vgl. JUNG 1999: 161). Letztlich schadete ihr, wie u.a. Irene Lorisika einwendet, die Kategorisierungen wie "Satirikerin" und Frau mit "Kleinmädchen-Ironie" (so von Kurt Tucholsky benannt), da dies die ernsthafte Auseinandersetzung der LeserInnen mit den Charakteren Keuns zusätzlich verhinderte (vgl. LORISIKA 1985: 234). Ob ein eben erwähnter "Gegenentwurf" überhaupt im Sinne von Irmgard Keun gewesen wäre, bleibt dahingestellt. Letztlich ist es mehr als fraglich, ob derartige Kriterien ausreichen würden, um etwa das Werk eines männlichen Schriftstellers in ähnlicher Situation in dieser Weise zu verurteilen.

Wenngleich etwa Hiltrud Häntzschel auch Biographie und Werke von Keun nebeneinander stellt, ist bei ihr eine weitaus geringere Vermischung beider Stränge zu beobachten als z.B. bei Gabriele Kreis. Vielmehr distanziert sich Hiltrud Häntzschel vom bisherigen Umgang mit dem Werk Irmgard Keuns:

Irmgard Keun hat zur Wahrheit ihrer Lebensumstände ein ganz spezielles Verhältnis: mal aufrichtig, mal leichtsinnig, mal erfinderisch aus Sehnsucht nach Erfolg, mal phantasievoll aus Lust, unehrlich aus Not, mal verschwiegen aus Schonung. Ob dieser Umgang mit der Wahrheit schon als krankhafter Zug und also als Pseudologie einzustufen ist, bleibt für die Würdigung ihres Werkes unerheblich. (HÄNTZSCHEL 2001: 7f)

Ob Keun tatsächlich aus den genannten Gründen "erfinderisch" oder "unehrlich" war, ist kaum zu belegen. Die wenigen "Fakten" aus Irmgard Keuns Leben stammen aus Amtsdokumenten, wie auch Häntzschel erwähnt (vgl. ebd.: 7), alles weitere schwankt zwischen (teilweise widersprüchlichen bzw. widersprüchlich interpretierten) Aussagen Keuns, Mutmaßungen, Fiktion, bis hin zu Verleumdungen. Doch stimme ich Häntzschel in einem Punkt ihrer Aussage zu: Für den Umgang mit Keuns Werk ist dies in der Tat unerheblich.

Entsprechend wird von Stefanie Arend und Ariane Martin im Jahre 2005 folgender Anspruch formuliert:

Der ausgeprägte Wirklichkeitsbezug und die Plastizität der Romane mag Interpreten dazu verführt haben, dieses literarische Werk mit allzu starrem Blick auf das Leben der Verfasserin zu lesen. Dieses Leben ist in wichtigen Punkten nicht exakt rekonstruiert. Es kursieren daher diverse Bilder von dieser Autorin, Fiktionen, welche eine biographische

Fixierung bei der Lektüre des Werks von vorneherein fragwürdig machen. (AREND und MARTIN 2005: 7)

Lange Zeit als pure Unterhaltungsliteratur rezipiert und erst in den 1970er Jahren von der neuen Frauenbewegung "wiederentdeckt", wurde das kritische Potenzial von Keuns Werken erst sehr spät untersucht.

Die Romane Irmgard Keuns der 1930er Jahre besitzen die Gemeinsamkeit, dass die dargestellten Charaktere Opfer von gesellschaftlicher und politischer Repression sind. "Gilgi" und "Das kunstseidene Mädchen" spielen zur Zeit der Weltwirtschaftskrise (1931 bzw. 1932), die Figuren erleben entsprechend finanzielle Not und Unsicherheiten hinsichtlich der Wandlung des politischen Systems in Deutschland. In "Nach Mitternacht"⁶ (1937) wird das Leben im Nationalsozialismus, in den Romanen "Kind aller Länder"⁷ (1938) und "D-Zug dritter Klasse"⁸ (1938) das Leben im Exil beschrieben, so dass hier der Schwerpunkt auf der Thematisierung faschistischer Repression liegt. Immer und besonders schwingt in Keuns Werken auch Kritik an patriarchalen Unterdrückungsmustern mit. So enthält ihr Roman "Das Mädchen, mit dem die Kinder nicht verkehren durften"⁹ (1936) Episoden aus dem Leben eines kleinen Mädchens während der Kaiserzeit, das sich gegen die ihr auferlegte, traditionelle Mädchen- und Frauenrolle wehrt und Widerstand gegen (elterliche) Autorität übt. In ihren Romanen thematisiert Keun den Widerstand gegen faschistische, sexistische und patriarchale Herrschaft und somit Unterdrückung, doch schwingt dabei kaum Hoffnung auf individuellen Erfolg mit. Sei es hinsichtlich des angestrebten Bemühens von Frauen um Selbständigkeit und finanzielle Unabhängigkeit, der Versuche von SchriftstellerInnen während der NS-Zeit, ihre Mitmenschen politisch "wachzurütteln" oder der dramatischen Überlebensversuche von EmigrantInnen. Nüchtern und realistisch gönnt Irmgard Keun ihren Charakteren keine großen Erfolge, denn ihr Ziel ist es nicht, bloße Einzelschicksale zu schildern, sondern diese immer im gesamtgesellschaftlichen Kontext zu betrachten, um Bilder politischer und soziokultureller Realitäten zu zeichnen – oder besser: *überzeichnen*, denn die satirische Überzeichnung ist Keuns wichtigstes Mittel zur Kritik.

⁶ KEUN, IRMGARD: Nach Mitternacht. Erstveröffentlichung 1937. Düsseldorf: Claassen 1980.

⁷ KEUN, IRMGARD: Kind aller Länder. Erstveröffentlichung 1938. Düsseldorf: Claassen 2004.

⁸ KEUN, IRMGARD: D-Zug dritter Klasse. Erstveröffentlichung 1938. Düsseldorf: Claassen 1983.

⁹ KEUN, IRMGARD: Das Mädchen, mit dem die Kinder nicht verkehren durften. Erstveröffentlichung 1936. Düsseldorf: Claassen 1980.

In dieser Arbeit werden exemplarisch die Romane "Das kunstseidene Mädchen" (KM), "Nach Mitternacht" (NM) und "Kind aller Länder" (KAL) untersucht:¹⁰

Doris, die Protagonistin in "Das kunstseidene Mädchen" flieht Anfang 1930er Jahre aus ihrem Geburtsort nach Berlin um berühmt und erfolgreich zu werden. Sie möchte sich aus patriarchaler und vor allem sozialer Unterdrückung befreien, stößt dabei jedoch immer wieder an (ihre) Grenzen.

In "Nach Mitternacht" flieht Sanna Mitte der 1930er Jahre nach Frankfurt, um dort im Freundeskreis ihres Bruders den Intrigen der dem NS-System zugetanen Tante zu entgehen.

In "Kind aller Länder" wird das Leben von Kully und ihren Eltern im Exil geschildert, die dort sowohl um Aufenthaltserlaubnisse als auch finanzielle Unterstützung kämpfen müssen.

Um die Motivkonstellation "Repression, Widerstand und Scheitern" genauer untersuchen zu können, werden im Folgenden zuerst die verschiedenen Formen der in Keuns Werken dargestellten Repression analysiert und anschließend nach Widerstandshandlungen der Figuren gesucht. Zuletzt wird das "Scheitern" in Relation zum jeweiligen Verhalten der Charaktere untersucht, um sich der Frage zu nähern, wann welche Figuren aufgrund welcher Handlung scheitern.

Zu fragen ist, welcher Form von Repression die dargestellten Figuren unterliegen (stets im Hinblick auf den sozialen, historischen und politischen Kontext) und ob die Figuren gegen die Unterdrückungsmechanismen rebellieren, passiv bleiben oder herrschaftsauffirmativ reagieren. Dieses Verhalten ist oft ambivalent und kann nicht anhand stumpfer Dualismen aufgelöst werden. Zuletzt ist die Frage nach dem "Scheitern" zwar anhand der jeweiligen Einzelcharaktere zu untersuchen, diese müssen jedoch wieder im gesamtgesellschaftlichen Kontext gesehen werden, um einer subjektiven Wertigkeit entgegen zu können.

Entsprechend wird sich das Kapitel "Repression" Keuns Schilderung des Nationalsozialismus (die Situation der SchriftstellerInnen, die Rolle von DenunziantInnen, Zeichen von Antisemitismus, sowie staatliche und militärische Strukturen) widmen, der Unmöglich-

¹⁰ "Gilgi" enthält zwar eine ähnliche inhaltlichen Schwerpunktlegung wie "Das kunstseidene Mädchen", jedoch werden in letzterem finanzielle und soziale Hierarchien stärker problematisiert, so dass hier wiederum ein besserer Anknüpfungspunkt zu "Kind aller Länder" zu finden ist. Dieser Anknüpfungspunkt ist bei dem Roman "D-Zug dritter Klasse", der ebenso die Flucht aus dem nationalsozialistischen Deutschland zum Thema hat, wiederum weniger virulent. Der Roman "Das Mädchen mit dem die Kinder nicht verkehren durften" erfüllt sich weitestgehend in der Rebellion gegen sexistische Familienstrukturen (auch zu finden bei "Kind aller Länder") und der Rebellion gegen das traditionelle Frauenbild (wie auch in "Das kunstseidene Mädchen").

keit weiblicher Lebensentwürfe (hinsichtlich repressiver Familienstrukturen, heterosexueller Beziehungsmuster und der Kampf von Frauen um Bildung und Selbständigkeit) und ihrer Darstellung von finanziellen und Klassenhierarchien. Das Kapitel "Affirmation des Systems" ist dem Kapitel "Auflehnung und Widerstand" entgegenzustellen. Ersteres widmet sich vorwiegend den Romanfiguren, die sich nicht für Widerstandshandlungen entscheiden und somit mindestens durch Passivität das (nationalsozialistische) System unterstützen. Ein besonderer Blick soll dabei auf Keuns "naive" Protagonistinnen geworfen werden, auch um herauszuarbeiten, wieso Keun gerade diese als abstrakte Erzählerinnen ausgewählt hat. Zuletzt werden im Kapitel "Flucht aus und vor Deutschland" die Romanfiguren untersucht, die sich gezwungen sahen, aus Deutschland zu fliehen, sowie deren Überlegungen hinsichtlich Selbstmord als letzten Ausweg. Im abschließenden Kapitel "Das unabwendbare Scheitern der Figuren Keuns" soll versucht werden, die jeweiligen Reaktionen der Figuren bezüglich politischer Repression in ein "Gesamtmuster" einzuordnen. Als dieses "Muster" betrachte ich Keuns Kritik an hierarchisierenden Gesellschaftsformen, welche Ungleichheiten zwischen "sozialen Schichten" hervorbringen und innerhalb derer u.a. faschistische, antisemitische und sexistische Strukturen produziert werden. Diese verschiedenen Formen gesellschaftlicher Unterdrückung sollen dabei nicht vergleichend nebeneinander stehen, sondern als verschiedene, nicht gegeneinander "abwägbare" Beispiele der Gesamtkritik Keuns genannt werden.

2. Die Darstellung von Repression

2.1 NS-Ideologie

Nach der Machtübergabe an die Nationalsozialisten verstärkte sich deren Kampf gegen ihre GegnerInnen – wie etwa KommunistInnen oder andere politisch Unerwünschte, "Asoziale", Homosexuelle, psychisch Kranke und Angehörige unerwünschter religiöser Gruppierungen. Gleichzeitig führte der moderne Antisemitismus¹¹ der Nationalsozialisten, dem-

¹¹ Zwar berief sich der nationalsozialistische Antisemitismus auf Theorien des 19. Jahrhunderts, erhielt nun jedoch eine weitaus stärkere rassistische Konnotation als es der eher religiös motivierte Judentum der Jahrhunderte zuvor beanspruchte.

zufolge jüdische Menschen als eigenständige "Rasse" deklariert wurden, zur verschärften Verfolgung von Jüdinnen und Juden.

Bereits seit der Weltwirtschaftskrise konnten antisemitische Bewegungen Zulauf verbuchen. Wenngleich bereits während der Weimarer Republik eine »antisemitische Unterströmung« wie es Hans Mommsen beschreibt, erhalten blieb, konnten antisemitische Konzepte erst wieder unter den Bedingungen der Wirtschaftskrise in größerer Form entfaltet werden (vgl. MOMMSEN 2002: 15). Die NSDAP kam vielmehr durch das Ausnutzen der Krise des Parlamentarischen Systems von Weimar an die Macht als durch ihre antisemitische Propaganda, da antijüdische und antisemitische Tendenzen zu der Zeit ohnehin weite Teile der öffentlichen Diskurse prägten. Auch wenn die antisemitische Propaganda unverzichtbar für ihren "Erfolg" war, gelang es der NSDAP vor allem, »sich als die säkulare Alternative zu dem bestehenden System überzeugend zu präsentieren und die vielfältigen und widersprüchlichen Hoffnungen der Deutschen auf einen nationalen Neuanfang zu bündeln.« (MOMMSEN 2002: 21) Soziale Spannungen sowie die politische Enttäuschung der Deutschen und die damit verbundene Ablehnung des parlamentarischen Systems gaben den national orientierten Parteien neuen Aufwind (vgl. MOMMSEN 2002: 12, 26f).

Die mit der Machtübergabe an die Nationalsozialisten verbundenen Repressionen waren vielfältig und sind kaum losgelöst voneinander zu betrachten: So führte die faschistische Familienpolitik und die damit verbundene untrennbare Knüpfung der Frauen an die Mutterrolle noch stärker als etwa in den Jahren zuvor zu patriarchaler Unterdrückung von Frauen. Die Herausbildung einer nationalen "Volksgemeinschaft" zog unter anderem die Verfolgung politisch unerwünschter Menschen, KünstlerInnen und SchriftstellerInnen und in außerordentlicher Weise die Misshandlung und Ermordung von Jüdinnen und Juden nach sich. Ferner sind unterdrückende staatliche und militärische Strukturen nicht getrennt von der Unterstützung von DenunziantInnen aus dem "Volk" zu sehen, ohne die sich der faschistische Staat nicht hätte entwickeln und halten können. Aspekte nationalsozialistischer Politik sind in den Werken "Nach Mitternacht" und "Kind aller Länder" zu untersuchen, da deren Handlungen in Deutschland Mitte bis Ende der 1930er Jahre statt finden. Doch zeichnen sich einige dieser Aspekte bereits in "Das kunstseidene Mädchen" ab, welches Anfang der 1930er Jahre spielt. Besonders patriarchale Repressionen, die Kritik an sexistischen Geschlechterrollen und die Darstellung von finanziellen Hierarchien sowie Klassenhierarchien werden auch hier thematisiert.

2.1.1 Die Situation der SchriftstellerInnen

In "Nach Mitternacht" und "Kind aller Länder" wird die Situation von SchriftstellerInnen im Nazideutschland der 1930er Jahre anhand der Figuren Algin Moder (NM) und des Vaters von Kully (KAL) geschildert. Zudem ist der Charakter Heini (NM) zu bedenken, der als Journalist ebenso repressiven Veröffentlichungsverboten unterliegt wie die beiden genannten Schriftsteller.

Algin Moder ist bis zur Machtübernahme der Nationalsozialisten ein erfolgreicher Schriftsteller, doch dann werden seine Bücher auf die »schwarze Liste« gesetzt, da diese als »zersetzend und sich an dem elementaren Aufbauwillen des Dritten Reichs [vergehend]« (NM: 13) gelten. Um dem entgegen zu wirken, veröffentlicht Algin widerwillig Texte, die der Ideologie der Nationalsozialisten entsprechen.¹² Als Sanna darüber nachdenkt, dass sie eine "unangemessene" Vorliebe für größere Städte hegt (vgl. NM: 8f), offenbart sich in ihrer Angst bei diesem Gedanken die phrasenhafte Verherrlichung der Natur innerhalb der faschistischen Ideologie Deutschlands, welche auch von den damaligen SchriftstellerInnen und KünstlerInnen aufgenommen wurde, bzw. werden sollte:

Es ist nicht gut und edel, eine Stadt lieber zu haben und schöner zu finden. Die Dichter schreiben jetzt auch alle, daß man nur die natürliche Heimat seiner Natur lieben muß.
(NM: 8f)

Als Algin erneut einen Brief von der Reichsschrifttumskammer erhält, die eine weitere "Säuberungsaktion" unter den SchriftstellerInnen ankündigt, der er vermutlich zum Opfer fallen wird, gilt seine Lage längst als ausweglos.¹³ Sein Freund, der Journalist Heini, kommentiert Algins Situation sehr scharf:

»Du hattest mal Talent, du hattest mal Erfolg. Jetzt ist dein Leben arm geworden, schmutzig auch. Deiner Frau zuliebe, deiner albernen Wohnung zuliebe, deinen Möbeln zuliebe hast du lächerliche Konzessionen gemacht, bist zusammengesessen mit Leuten, die dir minderwertig schienen, und hast gegen dein Gefühl, gegen dein Gewissen geschrieben. Ein armer Literat bist du. Einen historischen Roman willst du jetzt schreiben?« (NM: 86)

Hier zeigen sich gleich zwei Anklagepunkte Heinis. Zum einen verurteilt er die opportunistische Haltung Algins, entgegen seines besseren Wissens zu versuchen, nationalsozialis-

¹² Trotzdem er [Algin, d.V.] in seinen Geschichten jetzt tut, als müsse man jedes Häufchen Kuhmist an sein Herz drücken, um ein anständiger Mensch zu sein. (NM: 9)

¹³ Er [Algin, d.V.] darf auch nicht wagen, einen nationalsozialistischen Roman zu schreiben, weil ihm das nicht zukommt. Wenn er aber keinen nationalsozialistischen Roman schreibt, ist er unerwünscht. (NM: 86)

tische Literatur zu verfassen. Zum anderen spielt er jedoch auch auf dessen Versuch an, durch einen historischen Roman vor einer Auseinandersetzung mit der Gegenwart des faschistischen Deutschlands zu fliehen. Auch bei Exil-AutorInnen war es weit verbreitet, nicht direkt über das nationalsozialistische Deutschland zu schreiben, sondern historische Romane oder bestenfalls Werke mit symbolhafter Kritik am Faschismus zu veröffentlichen. »Der historische Roman hatte sich während der Zeit des Exils gegen den Vorwurf verteidigen müssen, daß er sich der wichtigen Aufgabe, die Realität in Deutschland darzustellen, entziehe.« (Ivo u.a. 1982: 4)

In "Kind aller Länder" beschreibt die neunjährige Kully die Situation ihres Vaters, der als antifaschistischer Schriftsteller ähnliche Probleme hat wie Algin:

Früher in Deutschland war ich in der Schule, und seitdem kann ich lesen und schreiben. Dann wollte mein Vater nicht mehr in Deutschland sein, weil eine Regierung Freunde von ihm eingesperrt hat und weil er nicht mehr sprechen und schreiben durfte, was er wollte. Warum lernen denn dann die Kinder in Deutschland eigentlich noch sprechen und schreiben? (KAL: 32)

Durch die kindliche Frage Kullys, wieso die Kinder in Deutschland überhaupt noch sprechen und schreiben lernen, äußert sich Keuns unmittelbare Kritik an der nationalsozialistischen Zensur, und dem damit verbundenen Verbot, frei sprechen und schreiben zu dürfen. Auch Heini äußert in "Nach Mitternacht" eine ähnliche Kritik:

»Ein Schriftsteller hat sich weder vor den eigenen Sätzen noch vor Gott und der Welt zu fürchten, wenn er schreibt. Ein Schriftsteller, der Angst hat, ist kein Schriftsteller. Aber abgesehen davon: Du bist überflüssig. Durch die Diktatur ist Deutschland ein vollkommenes Land geworden. Ein vollkommenes Land braucht keine Schriftsteller. Im Paradies gibt es keine Literatur. Ohne Unvollkommenheit gibt es keine Schriftsteller und keine Dichter. Der reinste Lyriker bedarf der Sehnsucht nach Vollkommenheit. Wo Vollkommenheit ist, hört die Dichtung auf. Wo keine Kritik mehr möglich ist, hast du zu schweigen.« (NM: 86f)

Wenn literarische Werke zensiert werden und SchriftstellerInnen nicht mehr frei schreiben dürfen, wird Literatur per se unmöglich, da diese erst durch das Äußern von Kritik überhaupt zu Literatur wird, so Heini. Seine zynischen Behauptungen, durch die Diktatur sei Deutschland »ein vollkommenes Land« geworden, und »wo Vollkommenheit ist, hört die Dichtung auf« zeigen die von den Nationalsozialisten erbittert verteidigte, starre Kultur und somit auch Literatur. Theodor W. Adorno zufolge »hat unbeirrte Negation ihren Ernst

daran, daß sie sich nicht zur Sanktionierung des Seienden hergibt.« (ADORNO 1975: 162) In einem statischen (da auf festgeschriebenen Werten und Normen beruhendem) System wie dem Faschismus jedoch, ist Kritik nicht erwünscht, da diese die ontologische Ordnung ins Wanken bringen würde. Kritik, wie sie von Heini gefordert wird, muss zeigen können und dürfen was "falsch" ist.

Durch konsequente Negation des Bestehenden kommt Adornos negativer Dialektik zufolge das "Richtige" zum Vorschein. Dies ist in einer Diktatur nicht möglich und so besiegelt Heinis Aussage »wo keine Kritik mehr möglich ist, hast du zu schweigen« das Todesurteil der systemkritischen SchriftstellerInnen. Doch geht Heini in seiner Anklage noch weiter und beschwört nicht nur die Unmöglichkeit des Schreibens im aktuellen Deutschland, sondern lässt dies auch für Exilländer gelten:

»Man kann weder hier noch im Ausland ein geistreicher und witziger Journalist sein, wenn einem ewig die Schreie aus den deutschen Konzentrationslagern in den Ohren gellen. Zuviel an Grausamkeit ist geschehen.« (NM: 126)

Jahre später ist ein ähnlicher Ansatz bezüglich der Unmöglichkeit von Literatur bei Adorno zu finden. Dieser stellt 1951 in seinem Aufsatz "Kulturkritik und Gesellschaft" die These auf, nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, sei "barbarisch" (vgl. ADORNO 1995). Diese Aussage wandelt er 1966 in seinem Werk "Negative Dialektik" wie folgt ab:

[Es] mag falsch gewesen sein, nach Auschwitz ließe kein Gedicht mehr sich schreiben. Nicht falsch aber ist die minder kulturelle Frage, ob nach Auschwitz noch sich leben lasse, ob vollends es dürfe, wer zufällig entrann und rechtens hätte umgebracht werden müssen. Sein Weiterleben bedarf schon der Kälte des Grundprinzips der bürgerlichen Subjektivität, ohne das Auschwitz nicht möglich gewesen wäre: drastische Schuld des Verschonten. (ADORNO 1975: 355f)

Auch diesem Widerspruch vom Leben "trotz Auschwitz" und "trotz Deutschland" unterliegt bereits Heini, wie in Kapitel 5.1 noch auszuführen sein wird.

2.1.2 DenunziantInnen

Ein wichtiger Aspekt in "Nach Mitternacht" ist die Unterstützung der nationalsozialistischen Politik durch das "Volk", die "normalen Deutschen", deren Hilfe zu der Entwicklung eines repressiven Netzwerks beiträgt, dem nicht zu entkommen ist. Die Methode der Denunziation wurde von Frauen und Männern gleichermaßen und jeweils gegen beide Geschlechter

genutzt (vgl. DÖRDELMANN 1997: 198). Speziell sollte jedoch auch die NS-Frauenschaft ihren Teil zur Verwirklichung der "gesunden deutschen Volksgemeinschaft" beitragen und jeden "Verstoß" dagegen anzeigen. Viele der überdurchschnittlich hohen Denunziationen während der nationalsozialistischen Diktatur waren dabei durch persönliche Probleme motiviert (vgl. FRAUEN MUSEUM / SEMINAR FÜR FRAUENGESCHICHTE 1991: 26). In "Nach Mitternacht" wird dies in erster Linie durch "Tant Adelheid" verdeutlicht: Mit sechzehn Jahren, einige Zeit nach dem Tod ihrer Mutter, zieht Sanna nach Köln zu Adelheid, ihrer Tante mütterlicherseits und der Mutter von Franz. Das Verhältnis von Adelheid und Sanna ist von Anfang an angespannt. Zum einen weil Adelheid sich genötigt sah, Sanna bei sich aufzunehmen: Adelheid und ihrer verstorbenen Schwester gehörte gemeinsam das Papierwarengeschäft, das Adelheid nun alleine leitet. Laut einer Abmachung der beiden muss aus dem daraus hervorgehenden Gewinn nun entweder ein monatlicher Anteil an Sanna gezahlt werden, oder diese soll kostenlos bei Adelheid und Franz leben dürfen. Zum anderen verliebt sich Franz bald zum Leidwesen Adelheids in Sanna.

Die Beziehung Adelheids zu ihrem Sohn ist bereits zuvor belastet: Als kleiner Junge legt Franz ein Feuer in der gemeinsamen Wohnung als seine Mutter gerade nicht zu Hause ist. Dabei kommt sein kleiner Bruder Sebastian ums Leben:

Franz wurde nicht mehr geliebt. Von den Leuten im Dorf nicht und von seiner Mutter nicht. Die wollte aus Verzweiflung nicht glauben, daß sie selbst Schuld hatte, wenn überhaupt jemand Schuld hatte. Warum ließ sie zwei kleine Kinder allein? Sie wollte daß einer Schuld hatte, der kleine Franz mußte sie haben. Immer wunderbarer fand die Tant Adelheid den toten kleinen Sebastian und weinte und betete an seinem Grab, immer und immer. Franz hätte sterben müssen, um nur ein ganz kleines bißchen auch geliebt zu werden. (NM: 45)

Seit dem Tod seines Bruders muss Franz jeden Sonntag Blumenschmuck an ein Foto von Sebastian stecken, während seine Mutter ihn dabei überwacht, streng zurechtweist wenn er Fehler beim Schmücken macht und ihn tyrannisiert.¹⁴ So beugt sie ihn und macht ihn zum gesellschaftlichen Außenseiter, der still und einsam bleiben muss. Zuerst mag Sanna Franz nicht, doch dann beginnt sie, ihn allein aus dem Grund zu mögen, dass ihn seine Mutter nicht mag (vgl. NM: 45).

¹⁴ »Es wundert mich, daß du essen kannst, aber es freut mich,« sagte sie manchmal mit langsam singender Stimme. Dann legte der Franz Messer und Gabel hin, in seinen Augen stand hoffnungslose Verzweiflung, seine Arme hingen lang und dünn herab. (NM: 45)

Einmal konnte ich es nicht mehr aushalten und hab die Tant Adelheid angeschrien, daß sie vor Schreck keine Antworten fand. Ich weiß nicht mehr alles, was ich geschrien habe, nur: daß sie Schuld hätte an dem Unglück, sie allein und niemals der Franz, der ein kleines Kind damals war ohne Wissen und Verstand. [...] Die Tant Adelheid hat mir das nie verziehen, aber der Franz bekam frohe Augen. (NM: 45)

Adelheid ist in Sannas Augen böse, ungebildet und besessen vom Wunsch, alles und jede/n zu kontrollieren. Dass die Versuchung zur Macht »bereits in der Kleinfamilie genährt und gehegt« wird, zeigt sich hier am »quälenden, tödlichen Machtwillen, dem die Tante mit Genuß die Zügel schießen läßt, im familialen wie im politischen Bereich.« (SAUTERMEISTER 1981: 22) So wird Adelheid innerhalb des faschistischen Systems ein gesellschaftlicher Aufstieg zuteil, zuletzt wird sie sogar "Hauswart".¹⁵ Erst durch den Einfluss der Nationalsozialisten wird sie politisch und tritt in die NS-Frauenschaft ein.¹⁶ Durch ihre Position als Hauswart führt sie regelmäßig Luftschutzübungen durch und zwingt alle BewohnerInnen des Hauses dazu, mitzumachen. Als bei einer dieser Übungen alle mit Gasmasken die Treppen hoch rennen müssen, stirbt ein älterer Mann dabei fast an Überlastung, da Adelheid ihm die Maske falsch aufgesetzt hat. In letzter Sekunde kann er jedoch gerettet werden.

Die Tant Adelheid sagte: »Pütz, Sie müssen mir dankbar sein, sehen Sie das ein? Ohne mich wären sie verloren gewesen in einem Augenblick ernster Gefahr.« »Laßt mich doch in meinem Bett sterben, laßt mich doch in meinem Bett sterben«, wimmerte der Pütz mit einer piepsigen Stimme wie eine Maus. »Pütz«, sagte die Tant Adelheid streng, »Sie haben das neue Deutschland nicht begriffen, Sie haben den Aufbauwillen des Führers nicht begriffen. Alte Leute wie Sie muß man zu ihrem Glück zwingen oder über sie hinwegschreiten.« (NM: 10f)

Absurderweise hält Adelheid Pütz vor, er sei ohne sie in »ernster Gefahr« verloren, obwohl sie an seinem Zusammenbruch bei der Schutzübung Schuld ist und ihn damit fast umgebracht hätte. Ohne auch nur einen Hauch von Mitgefühl oder sozialem Verhalten fährt sie fort, Pütz zu erklären, wenn er die Mitarbeit verweigere, müsse man über ihn »hinwegschreiten«. Doch wird deutlich, dass Adelheid die Politik der Nationalsozialisten und den »Aufbauwillen des Führers«, deren Verstehen sie unter anderem Pütz abspricht,

¹⁵ Das bedeutet, daß sie im Falle echter Fliegergefahr eine Schußwaffe bekommt und alle Leute im Haus ihrem Befehl unterstehen. Und sie hat das Recht, jeden zu erschießen, der sich ihrem Willen nicht fügt. (NM: 9)

¹⁶ Als der Führer kam, wurde die Tant Adelheid politisch und hing Bilder von ihm auf und kaufte Hakenkreuzfahnen und ging in die NS-Frauenschaft, wo sie auch mit besseren Damen zusammenkam als deutsche Frau und Mutter. (NM: 9f)

selber gar nicht begriffen hat. Nach einer Ansprache Hitlers, zu der Sanna gemeinsam mit ihrer Tante geht, kann sie nicht einmal deren Inhalt wiederholen.

Er [Adolf Hitler, d.V.] schrie wahnsinnig und war unerhört aufgeregt, ich konnte kein Wort mehr verstehen. Darum fragte ich später die Tant Adelheid, was er gesagt habe, und bat sie, mir doch die Rede zu erklären. Es stellte sich heraus, daß die Tant Adelheid überhaupt kein einziges Wort wußte, das der Führer gesprochen hatte, aber sie sagte zu mir, zitternd vor Begeisterung: »War es nicht herrlich, hast du so was schon mal erlebt? Hast du gehört, wie er kaum noch sprechen konnte und leichenblaß war und fast zusammenbrach? Dieser Mann gibt sich bis zum Letzten aus. Hast du gesehn, wie er in Schweiß gebadet war zum Schluß, und wie die SS ihn dann umringte?« (NM: 57f)

Als Sanna später dann Adelheid und ihrer Nachbarin Fricke gegenüber naiv aus dem Zusammenhang gerissen wiederholt, das Beste an Hitler sei, dass er schwitze (vgl. NM: 57ff), wird sie von den beiden wegen Beleidigung des "Führers" angezeigt. Ein paar Tage später erscheint die Gestapo unangemeldet in Sannas Zimmer zur Durchsuchung und um sie zum Verhör abzuholen.

Auch Franz wird zu einem späteren Zeitpunkt Opfer eines Denunzianten, als er und sein Freund Paul die Eröffnung eines Zigarettengeschäfts planen. Drei Tage vor der Eröffnung werden Franz und Paul von der Gestapo verhaftet, die ihnen vorwirft, sie hätten versucht, den deutschen Staat zu unterhöhlen. Zudem wurden bei ihnen angeblich Hetzschriften gegen das nationalsozialistische Regime gefunden.

Franz wußte nicht, wieso man ihn einsperrte. Und als man ihn nach drei Monaten freiließ, wußte er nicht, warum man ihn freigelassen hatte. Auf seine Fragen erhielt er keine Antwort. Man sprach Worte zu ihm, die er nicht verstand. In ihm brannte eine Flamme von Haß, die alle seine Gedanken zu Asche werden ließ. Er fühlte sein Herz nicht mehr schlagen und sein Hirn nicht mehr denken, er fühlte nur noch die heiße stechende Haßflamme. »Wo ist mein Freund?« fragte er. »Wo ist Paul?« Er fragte es dreißigmal, er fragte es hundertmal. Als er selbst aufgehört hatte zu fragen, fragte sein Mund immer noch weiter die Worte, die ihn die Angst seines Herzens gelehrt hatte: »Wo ist mein Freund?« Und er erfuhr, dass er über Paul nichts mehr erfahren würde. (NM: 115f)

Als Franz zu ihrem Zigarettenladen zurückkehrt, ist der Laden leer geräumt, die Wände sind mit faschistischen Parolen beschmiert. Ein benachbarter Antiquarier berichtet Franz, dass er und Paul von Willy Schleimann, einem SA-Mann und zugleich Besitzer eines konkurrierenden Zigarettenladens in der Nähe, bei der Gestapo angezeigt worden waren. Sofort macht sich Franz auf die Suche nach Schleimann und findet ihn schließlich in dessen

Schrebergarten. Nach einem kurzen Wortwechsel tötet Franz den SA-Mann. Im Anschluss flieht er zu Sanna und beichtet ihr die Tat:

So also war das. Leer und gestorben sitzt er neben mir. »Franz!« [...] Er fühlte keinen Schmerz und keine Freude, er ist ohne Reue und ohne Angst, und er fühlt auch keine Liebe zu mir. »Es ist gut, wenn du das Schwein umgebracht hast, Franz!« (NM: 122)

In "Nach Mitternacht" ist eine klare Dichotomie zwischen Opfern und DenunziantInnen zu erkennen. Das extremste Beispiel weiblicher Täterschaft, Adelheid, wird als besonders egoistisch, grausam und berechnend dargestellt. Bereits die erste Begegnung mit ihr beschreibt Sanna entsprechend verstört:

Lange schwarze Arme umklammerten mich plötzlich, und hartes Stroh zerkratzte mir das Gesicht. Das war die Tante Adelheid. Statt mich mit ihrem Mund zu küssen, zerkratzte sie mir das Gesicht mit ihrem Hut aus hartem Stroh. Ich fühlte, daß wir einander nicht lieben würden, und hatte ihr Gesicht noch nicht gesehen. Dann sah ich es. Spitz war es und grau, mit schmalen, glitzernden, dunklen Augen. Tante Adelheids Stimme war grell und scharf. Alles an ihr stach und schnitt. Ich wollte weinen. (NM: 41)

Auch in den weiteren Beschreibungen Adelheids erwähnt Sanna keinerlei Wärme oder Freundlichkeit. Adelheid tut alles, um Sanna das Leben schwer zu machen, zuletzt erstattet sie sogar Anzeige gegen sie und bringt sie damit beinahe um.

Die Historikerin Katrin Dördelmann weist hinsichtlich (Mit-)Täterschaft von Frauen darauf hin, dass die Schlagworte "Opfer" und "Täterin" die Lebensrealität vieler Frauen nicht hinreichend beschreiben können (vgl. DÖRDELMANN 1997: 190). Die Figur der Adelheid ist insofern "untypisch", als dass bis in die 1980er innerhalb der feministischen Diskussion Jahre Frauen der NS-Zeit nicht als Täterinnen gesehen wurden, sondern – aufgrund der patriarchalen Repression – ausschließlich als Opfer (vgl. ROMMELSPACHER 1995: 135ff). Innerhalb dieser Theorien traten Frauen nur in ihrer Beziehung zum Mann auf, während ihnen eigene Urteilskraft und Fähigkeit zur selbständigen Entscheidung abgesprochen wurde. Zum einen konnten Frauen innerhalb der feministischen Theorie nicht als Täterinnen aufgrund des Patriarchats gelten und zum anderen blieben Frauen als handelnde Subjekte in der Geschichtswissenschaft lange Zeit unbeachtet. Erst in jüngerer Vergangenheit kam in den Forschungen ein differenzierterer Ansatz auf, der davon ausgeht, dass nicht alle Frauen in gleicher Weise Opfer oder Täterin waren. Die Rassismus-Forscherin Birgit Rommelspacher formuliert in diesem Zusammenhang:

Frauen wurden dadurch entmachtet und aufgewertet zugleich, wenn, und das ist nun der entscheidende Punkt, sie der "arischen Rasse" angehörten, "erbgesund", "anständig" und heterosexuell waren. Für die meisten dieser Frauen war ihre Aufwertung als "Arierinnen" Kompensation genug für ihre Zurücksetzung als Frauen. (ROMMELSPACHER 1995: 132)

Die in dieser Weise "aufgewerteten" Frauen profitierten auch als patriarchal Unterdrückte vom faschistischen System. »Frauen der Mehrheitskultur sind sowohl von dominanten als auch von diskriminierten Aspekten geprägt«, so dass bei ihnen von einer »multiplen Identität« gesprochen werden muss (vgl. ROMMELSPACHER 1995: 136). Es gab viele deutsche Frauen, die gerade durch Antisemitismus ihre eigene Rolle stärken konnten und dies auch gewollt und gezielt verfolgten.¹⁷ So stärkt auch Adelheid ihre Position, indem sie Sanna ausspielt, oder auch ihren Konkurrenten Schauwecker, dem sie indirekt mit einer Anzeige droht, damit sie und nicht er "Hauswirt" wird (vgl. NM: 11).

Der (wenn überhaupt vorhandene) Widerstand von Frauen während des Nationalsozialismus richtete sich bestenfalls gegen patriarchale Vormundschaft und das »Führerprinzip in der Familie«, aber nicht gegen Rassismus und Antisemitismus (vgl. ROMMELSPACHER 1995: 132f). Es darf also nicht vom Widerstand gegen ihre eigene Unterdrückung darauf geschlossen werden, dass alle Frauen sich prinzipiell gegen jegliche Form von Herrschaft eingesetzt hätten, im Gegenteil.

2.1.3 Antisemitismus

Wenngleich Antisemitismus nicht, wie bereits einleitend angeführt, der ausschlaggebende Punkt für die Machtübernahme der Nationalsozialisten war, so war er doch für ihren "Erfolg" unabdingbar und wesentlichster Ansatz ihrer Politik. Seit 1933 trieben sie die "Lösung der Judenfrage" stetig voran. Dies bedeutete zuallererst die »Rücknahme der Emanzipation durch Ausgrenzung«, also das Zurückdrängen der Jüdinnen und Juden aus dem öffentlichen und kulturellen Leben, sowie ihre völlige finanzielle Enteignung und juristische Entrechtung (vgl. BENZ 2001: 50). Ab 1938 folgte immer weitgreifender die Deportationen von Jüdinnen und Juden. Zudem kam es nun zunehmend zu (in)direkten Aufrufen zu Gewalttaten gegen und Misshandlungen von Jüdinnen und Juden, sowie der Zerstörung und Plünderung ihres Eigentums.

¹⁷ Rommelspacher verweist in diesem Zusammenhang auf Volkskundlerinnen, die über die starke Frauenrolle innerhalb germanischer Völker und die Entwertung der Frau durch das »jüdische Patriarchat« schrieben, um darauf aufbauend die »Emanzipation der "arischen" Frau« zu fordern. (vgl. ROMMELSPACHER 1995: 133)

In "Kind aller Länder" findet das Thema Antisemitismus nicht viel Raum, es gibt diesbezüglich genau zwei Erwähnungen. Eine davon wird im Kapitel 5.1. weiter ausgearbeitet, die andere ist folgende:

Einmal ist ein Mann gekommen und hat gesagt: »Wie kommst du dazu, mit diesem Judenbengel zu spielen?« Da sind wir beide fortgelaufen in schrecklicher Angst obwohl wir nichts Böses getan hatten. [...] Darum habe ich es meinem Vater auch am Abend erzählt. Der hat zuerst mit den Zähnen geknirscht, und dann gesagt: »Bald reisen wir fort, Kully – spiele weiter, mit wem du willst.« (KAL: 47f)

Diese kurze Stelle genügt, um die antifaschistische und anti-antisemitische Einstellung des Vaters aufzuzeigen und wird darüber hinaus nicht mehr thematisiert. Auch in "Das kunstseidene Mädchen" kommen nur am Rande Verweise auf Antisemitismus vor. So etwa in Form des Schriftstellers, den Doris als "roter Mond"¹⁸ bezeichnet: »Er hat viele Romane geschrieben auf das deutsche Volk hin und jetzt wird Zersetzung geschrieben von kleinen Juden. Da macht er nicht mit.« (KM: 77) Doch wird auch hier bereits die Struktur des Antisemitismus lächerlich gemacht; die Formulierung "kleine Juden", die vom roten Mond ursprünglich als stumpfe Abwertung gemeint war, kann in Doris Wiedergabe jedoch der Behauptung entgegenarbeiten, Jüdinnen und Juden wären überhaupt in der Lage gewesen, das "Deutsche Reich" wie auch immer zu "zersetzen" – "klein" also im Sinne von machtlos. Antisemitische Diffamierung wird somit als absurd, sowie sinn- und zusammenhangslos bloßgestellt. Deutlich wird dies auch als Doris ihrem blinden Nachbarn Brenner von einem Mann berichtet, den sie den "rasierten Versicherten" nennt:

[E]r hat mal morgens um acht einem Bettler sein Brötchen gegeben [...] und wie er runterkommt, kleben die beiden Hälften unten an der Haustür – seitdem ist er anders und gegen die Juden[.] (KM: 102f)

Dass der Mann gegen Juden ist, weil ein "Bettler" sein Brötchen verschmätzt hat, mag auf den ersten Blick keinen Sinn ergeben. Die Gleichsetzung von JüdInnen und BettlerInnen muss hier jedoch als Teil der faschistischen Ideologie gesehen werden. Entsprechend schreibt auch Götz Aly, Journalist, Historiker und Sozialwissenschaftler, in seinem Buch "Hitlers Volksstaat. Raub, Rassenkrieg und nationaler Sozialismus.":

¹⁸ Die Figur der Doris hat für die meisten Menschen, die sie (flüchtig) kennenlernt, Spitznamen, die sich auf besondere körperliche oder andere Merkmale beziehen.

Bei aller Unduldsamkeit gegenüber Sozialisten, Juden und Abweichlern empfanden die Deutschen Hitler nicht – wie sich im Rückblick leicht vermuten ließe – als unerbittlichen Ausgrenzer, sondern als großen Integrator. (ALY 2005: 25)

Denn, so Aly weiter, »die NS-Ideologie betonte die Unterschiede nach außen und nivellierte sie nach innen.« (ALY 2005: 28) Die 95 Prozent der Deutschen, die laut Aly zu der als "rassisch einheitlich" definierten Gruppe zählten, schweißten sich im Sinne einer größtmöglichen Volksgemeinschaft verstärkend zusammen und trieben so die Abgrenzung nach dem konstruierten "Außen" weiter fort. So wie es zu einem verstärkten "Inneren" kommt, verschimmt auch das "Äußere" zu einer nicht weiter zu differenzierenden Masse. In diesem Zusammenhang ist auch die Gleichsetzung des Bettlers mit dem Juden in Keuns Werk zu sehen:

Erst die Blindheit des Antisemitismus, seine Intentionslosigkeit, verleiht der Erklärung, er sei ein Ventil, ihr Maß an Wahrheit. Die Wut entlädt sich auf den, der auffällt ohne Schutz. Und wie die Opfer untereinander auswechselbar sind, je nach Konstellation: Vagabunden, Juden, Protestanten, Katholiken, kann jedes von ihnen anstelle der Mörder treten, in derselben blinden Lust des Totschlags, sobald es als die Norm sich mächtig fühlt. [...] Zwischen Antisemitismus und Totalität bestand von Anbeginn der innigste Zusammenhang. Blindheit erfasst alles, weil sie nichts begreift. (HORKHEIMER und ADORNO 1969: 153f)

Dass Antisemitismus in "Das kunstseidene Mädchen" ansonsten kaum Erwähnung findet, so mag eingewendet werden, mag daran liegen, dass die Handlung vor der Machtergreifung Hitlers spielt, so dass die Judenverfolgung noch nicht die Brisanz hatte, wie es später der Fall wurde. Dem ist jedoch entgegenzuhalten, dass Gewalt gegen und Verfolgung von Jüdinnen und Juden längst keine Erfindung der Nationalsozialisten war. Bereits »die Kirche und der fromme Christ des Mittelalters erblickten im Juden den Teufel, der dann auch häufig mit jüdischen Merkmalen (sic!) gemalt wurde. Diese mittelalterliche Tradition verschwand nie vollständig« (DAVIDSON 1980: 26). Zeitschriften wie die "Tiroler Post" schrieben bereits Anfang des 20. Jahrhunderts regelmäßige Hetzschriften, in denen die jüdische Weltverschwörung propagiert und schwer diffamierende Berichte über Jüdinnen und Juden verbreitet wurden (vgl. DAVIDSON 1980: 26). Hitler nun bezog seine politischen Ansätze unter anderem aus den Theorien der Sektierer und Fanatiker, die bereits im 19. Jahrhundert den modernen Antisemitismus als Rassenideologie begründeten (vgl. BENZ 2001: 46). Auch die entsprechende nationalsozialistische Propaganda mit ihren herausste-

chenden antisemitischen Ansätzen muss 1932 bereits allgemein bekannt gewesen sein; der vollständige Ausschluss der Jüdinnen und Juden aus der "deutschen Volksgemeinschaft" konnte seit 1920 im Parteiprogramm der NSDAP nachgelesen werden (vgl. BENZ 2001: 46), konkrete Forderungen hinsichtlich der "Endlösung" erschienen spätestens 1924 mit dem ersten Band, 1925 mit dem zweiten Band von Hitlers Autobiographie "Mein Kampf". Bereits 1929 war Hitler »in ganz Deutschland bekannt, und immer mehr Menschen strömten in seine Wahlveranstaltungen« (HILBERGER 1992: 21). Dies kann keiner deutschen SchriftstellerIn entgangen sein, wenn auch 1938 die Judenverfolgung noch einmal ganz neue und prägnantere Dimensionen als zuvor – wie hier 1932 – annahm.

Auf sozialer oder politischer Basis lässt sich die Abwesenheit oder Reduktion von jüdischer Verfolgung in "Kind aller Länder" und "Das kunstseidene Mädchen" also nicht begründen. Vielmehr ist sie meiner Meinung nach durch die Konzentrierung auf eine "deutsche Sicht" des Nationalsozialismus zu erklären. Primäres Ziel von Exilliteratur war nicht die Analyse des Faschismus, sondern vielmehr die Selbstreflexion hinsichtlich MittäterInnenschaft, was jedoch in Kapitel 6 dieser Arbeit noch ausführlicher zu diskutieren ist.

Ferner sind die fiktiven Erzählerinnen stets durch naive, junge Frauen besetzt, denen der Blick für strukturelle Unterdrückungsmechanismen fehlt. So sind in "Kind aller Länder" und "Das kunstseidene Mädchen" nur am Rande Hinweise auf Antisemitismus zu finden. In "Nach Mitternacht", dessen Handlung direkt im nationalsozialistischen Deutschland Mitte der 1930er Jahre spielt, findet die Erwähnung von Antisemitismus mehr Raum als in den beiden anderen Romanen. Gerti, eine Freundin Sannas, ist mit Dieter Aaron, dem Sohn eines Juden und einer "Arierin", liiert. Sanna unterstützt die Beziehung der beiden, auch wenn sie große Angst vor einer Entdeckung hat:

Manchmal gehe ich mit, damit der Eindruck im Lokal: ungefährlicher ist. Gern tue ich das nicht und komme mir immer ganz blödsinnig vor. Ich möchte heulen vor Angst. Hübsch und nett sind die beiden, vielleicht müssen sie morgen ins Zuchthaus. Warum sind sie so wahnsinnig? Ich verstehe das nicht. Andere tanzen, sie dürfen nicht tanzen.
(NM: 18)

Sanna fungiert widerwillig als Alibi, um von der Affäre der beiden abzulenken. Auch wenn sie die nationalsozialistische Ideologie nicht versteht,¹⁹ weiß sie um die Gefahr der Entdeckung. Gleichzeitig fragt sie sich jedoch, warum die beiden »so wahnsinnig« sind, das

¹⁹ Ich habe Gerti schon oft gesagt: »Mach dich nicht unglücklich, Gerti, und den Dieter dazu.« Der ist nämlich so etwas wie ein Mischling erster Klasse oder dritter Klasse – ich kann nicht klug aus diesen Benennungen werden. Jedenfalls darf die Gerti nichts mit ihm zu tun haben, weil doch Rassengesetze sind. (NM: 16)

Risiko auf sich zu nehmen. Der darauf folgende Satz »Ich verstehe das nicht.« kann sich sowohl auf die Frage, warum sie so wahnsinnig sind, beziehen, als auch auf den folgenden Satz, welcher grundlegend danach fragt, wieso sie nicht wie andere Leute un-bekümmert tanzen dürfen. Während Sanna immer wieder über den Sinn und Unsinn der "Rassenideologie" nachgrübelt, scheint Gerti selber kaum Angst vor der Verfolgung zu haben und fordert Auseinandersetzungen mit NationalsozialistInnen geradezu heraus:

Immer hat sie [Gerti, d.V.] Lust, gemein zu werden und die Nazis zu quälen, darum sagt sie zu dem SS: Sie könne ihn nicht treffen, sie sei leider Jüdin. Das ist gar nicht wahr, nur aus Wut und Übermut und Besoffenheit sagt die Gerti das. Natürlich sofort kalter Haß bei dem SS – und: »Warum haben Sie das denn nicht gleich gesagt?« Dabei hatte er uns überhaupt nicht zu Wort kommen lassen. Gerti sagte, er solle sich an sein Blut wenden und sein Blut fragen, wieso es nicht gesprochen habe, wie es sich gehöre. (NM: 29f)

In Sannas naiver Bemerkung, Gerti habe oftmals Lust, »gemein« zu sein und die »Nazis zu quälen« schwingt Mitleid gegenüber dem SS-Mann mit. Die Beschreibung »Natürlich sofort kalter Haß« lässt ein naturgegebenes Verhalten der NationalsozialistInnen vermuten, als sei Antisemitismus keine freie Entscheidung, sondern ein natürlicher Reflex. Wieder reflektiert Sanna weder die nationalsozialistische Ideologie, noch das Verhalten ihrer VertreterInnen, während Gerti beides durchschaut und die "Blut-Metaphorik" explizit benutzt, um den SS-Mann zu reizen und seine Überzeugung lächerlich zu machen.

Interessant bezüglich antisemitischer Verfolgung ist auch eine Textstelle in "Nach Mitternacht", die sich Dieters Vater widmet:

Er will aber nicht, daß man behauptet, er sei Jude, und sagt: Er sei kein Jude, sondern Nicht-Arier. Manchmal bin ich mit dem Algin und der Liska eingeladen bei den Aarons, der Algin kriegt dann immer Krach mit dem Alten. Weil der Algin gegen die Nationalsozialisten ist und der alte Aaron nicht. Der findet: Die Nazis haben Ordnung geschaffen in deutschem Sinne und ihn vor den Kommunisten gerettet, die hätten ihm alles fortgenommen. [...] Es gebe sehr minderwertes Gesindel unter den Juden, er könne den Antisemitismus begreifen. (NM: 17)

Wolfgang Benz macht in diesem Kontext darauf aufmerksam, dass nicht wenig Jüdinnen und Juden mit einigen Zielen Hitlers, wie etwa die Zurücknahme des Versailler Vertrags und die Rückgewinnung "nationaler Größe", konform gingen (vgl. BENZ 2001: 65f). Gerade vorangegangene Versuche der Assimilation des Judentums, wie etwa zur Zeit der Weimarer Republik, ließen die primitive Rassenideologie der Nationalsozialisten absurd und un-

realistisch erscheinen. Die faschistische Gefahr wurde von Jüdinnen und Juden – sogar noch 1933, als Hitler zum Reichskanzler ernannt wurde – nicht ernst genommen.

Bald vernahmen die deutschen Juden jedoch mit ungläubigem Staunen, daß ihr Einsatz fürs Vaterland im Ersten Weltkrieg, daß ihre Liebe zu Deutschland, daß ihre Wurzeln in deutscher Kultur und Geistigkeit negiert wurden. Trotzdem glaubten die wenigsten den Drohungen, daß die "Judenfrage" von der Hitlerregierung mit Gewalt gelöst werden würde. (BENZ 2001: 66)

2.1.4 Staatliche und militärische Strukturen

Militärische oder polizeiliche Gewalt spielt in allen drei Werken Keuns, besonders in "Nach Mitternacht", eine wichtige Rolle. Jedoch ist diese Repression niemals ohne die Unterstützung der BürgerInnen zu betrachten, die schließlich die Ausführenden der staatlichen Macht sind.

Als Sanna in Köln von der Gestapo zum Verhör geführt wird, trifft sie auf Unmengen anderer Leute, die alle ihre Mitmenschen anzeigen oder aber selber Opfer von Anzeigen wurden. Alle anzeigenden Leute werden von den Beamten höflich behandelt und ernst genommen. Niemand zweifelt an der Aufrichtigkeit ihrer Anschuldigungen.

Unaufhörlich kommen Leute, die jemanden anzuzeigen haben. Man meint, dieses schäbige graue Gestapo-Zimmer hier sei der Sammelplatz für ganz Köln geworden. [...] Und immer mehr Menschen strömen herbei, das Gestapo-Zimmer scheint die reinste Wallfahrtstätte. Mütter zeigen ihre Schwiegertöchter an, Töchter ihre Schwiegerväter, Brüder ihre Schwestern, Schwestern ihre Brüder, Freunde ihre Freunde, Stammtischgenossen ihre Stammtischgenossen, Nachbarn ihre Nachbarn. Und die Schreibmaschinen klappern, klappern, klappern, alles wird zu Protokoll genommen[.] (NM: 60f)

Sanna ist schockiert bei dem Anblick all der Menschen, die aus den belanglosesten bzw. meist nicht einmal existenten Gründen ihre Verwandten und FreundInnen anzeigen. Adorno erklärt die Folgen der im Nazideutschland gezielt geschürten Paranoia als das »Symptom des Halbgebildeten« und der Angst (vgl. HORKHEIMER und ADORNO 1969: 175):

Nur Verfolgungswahnsinnige lassen sich die Verfolgung, in welche Herrschaft übergehen muß, gefallen, indem sie andere verfolgen dürfen. [...] In solcher Macht bleibt es dem von der Partei gelenkten Zufall überlassen, wohin die verzweifelte Selbsterhaltung die Schuld [...] projiziert. (HORKHEIMER und ADORNO 1969: 177f)

Die Menschen in Deutschland leben in ständiger Angst, ihre Nächste oder ihr Nächster könne sie denunzieren – deshalb versuchen alle, dem mit einer eigenen Anzeige zuvorzukommen. Keuns Beschreibung »die Schreibmaschinen klappern, klappern, klappern« zeigt dabei die kalte, bürokratische und routinierte Abhandlung der Anträge – durch die ausführenden Beamten, gefordert von den anzeigenden BürgerInnen – die über zahllose Menschenleben entscheiden.

Es wäre ein Leichtes, die Schuld für derartige repressive Praktiken auf die Bürokratie und die militärischen Strukturen zu schieben, vielmehr jedoch trug jede einzelne Bürgerin und jeder Bürger aktiv dazu bei, ihre Mitmenschen zu überwachen und zu verraten. Gert Sautermeister beschreibt diesen wichtigen Aspekt des faschistischen Systems folgendermaßen:

Freilich – der totale Staat wäre keiner ohne die Komplizenschaft seiner Bürger. Die politische Sehschärfe der Erzählerin [Keun, d.V.] erweist sich unter anderem darin, daß sie schon Mitte der dreißiger Jahre die tätige Mitschuld der Subjekte am objektiven Verhängnis unverstellt erblickte. [...] Die vielzitierte Unterdrückung seitens der Nationalsozialisten darf nicht vergessen machen, daß sie von den Unterdrückten mitgetragen wurde [...], daß nicht einmal der lautlos-passive Widerstand in repräsentativem Maße geübt wurde. (SAUTERMEISTER 1981: 21)

Und so lässt Irmgard Keun Heini treffend schildern, dass faktisch jede/r die Macht über jede und jeden anderen hat und dass dieser netzwerkähnlichen Macht kaum jemand widerstehen kann, bzw. dies nicht einmal möchte:

Die Erzählerin [Keun, d.V.] entblößt die "Volksgemeinschaft" als die Heimstätte der Konkurrenz im Stadium ihrer maximalen Entfaltung: von der Angst vor dem Nächsten umgetrieben, allorts Verrat witternd, zur Denunziation entschlossen, machen die Volksgenossen vom politischen Terror Gebrauch. (SAUTERMEISTER 1981: 23f)

Die "Volksgemeinschaft", die per Definition die Einzelne und den Einzelnen eigentlich beschützen sollte, wird hier zum Ausgangsort von feigem Konkurrenzverhalten. Eben diese hier beschriebene »Angst vor dem Nächsten« greift auch Heini in "Nach Mitternacht" auf, wenn er das verbrecherische Verhalten seiner Mitmenschen analysiert:

»Wir leben nun mal in der Zeit der großen deutschen Denunziantenbewegung. Jeder hat jeden zu bewachen, jeder hat Macht über jeden. Jeder kann jeden einsperren lassen. Der Versuchung, diese Macht auszuüben, können nur wenige widerstehen. Die edelsten Instinkte des deutschen Volkes sind geweckt und werden sorgsam gepflegt.« (NM: 88)

Die »edelsten Instinkte des deutschen Volkes« verweisen darauf, dass dieses Verhalten des ständigen Verrats seiner Mitmenschen geradezu in "Fleisch und Blut" übergegangen ist, wie ein natürlich angelegter Instinkt, der als Zwangshandlung unüberlegt ausgeführt wird. So wird dieses Verhalten von den Deutschen selber auch keinesfalls kritisiert oder auch nur hinterfragt, sondern schlimmer noch: »sorgsam gepflegt«.

Während polizeiliche Repression in "Das kunstseidene Mädchen" zwar vorkommt,²⁰ jedoch nur eine untergeordnete Rolle spielt, tritt in "Kind aller Länder" besonders militärische Repression in Form von Zollbehörden und Soldaten auf. Letzteres überwiegend insofern, als dass die Familie in ständiger Angst lebt, durch deutsche oder den Deutschen zugetane Soldaten entdeckt und verhaftet zu werden. Auch die Angst vor dem Kriegsausbruch wird in diesem Zusammenhang mehrmals thematisiert.²¹ Doch auch bereits in symbolhafter Form wird die ständige Angst vor den NationalsozialistInnen deutlich:

Unten auf der Straße pfiff ein Mann ein Lied. Meine Mutter zitterte: »Hast du es gehört? Hast du das Pfeifen gehört? Das war das Horst-Wessel-Lied, das eben jemand unten auf der Straße gepfiffen hat – hier in Amsterdam.« (KAL: 115)

In "Nach Mitternacht" wird darüber hinaus gezielt politische Repression – unter anderem am Beispiel von Gewalt gegen KommunistInnen – deutlich:

In Klingelpütz in Köln haben sie Kommunisten hingerichtet, die haben geschrien, ich habe es gehört. [...] Ein Mann nahm den Hut ab voll schwerer ehrfurchtsvoller Andacht, wie bei einem Begräbnis eines geliebten Menschen. Hastig, mit zuckender Hand setzte er den Hut wieder auf, da der SA-Mann ihn mit scharfem Mißtrauen ansah. (NM: 123)

Die Angst vor militärischer und/oder polizeilicher Gewalt ist in den Werken Irmgard Keuns unterschwellig permanent präsent, jedoch haben nicht alle Charaktere gleichermaßen Angst: Während Doris, Sanna und Kullys Mutter "Annchen" teilweise bis zur völligen Einschüchterung verängstigt sind, wird nicht berichtet, dass sich Heini, Gerti oder Dieter ängstigen würden, obwohl sie weitaus mehr Grund dazu hätten. So haben ausschließlich die Charaktere Angst, die sich entweder durch ihre Unwissenheit nicht zum Handeln fähig sehen (Sanna, teilweise Doris), oder die wie "Annchen" bereits so eingeschüchtert sind,

²⁰ Doris als "geflohene Diebin" passt ständig auf, nicht der Polizei gemeldet zu werden: »Nur angemeldet darf ich nicht werden. Ich kann nur sagen, für mein Teil habe ich von Polizei noch nicht viel Freude gehabt.« (KM: 126; vgl KM: 86)

²¹ Herr Krabbe sagt, wenn jetzt Krieg kommt, werden wir alle eingesperrt und totgeschossen. (KAL: 100)

Vielleicht sehen wir meinen Vater nie mehr, wenn Krieg kommt. Davor hat meine Mutter am meisten Angst. [...] Alle Menschen glauben, jetzt wird bald Krieg sein. Sie wollen nach Amerika fliehen oder nach Schweden, oder sie wollen gar nichts mehr, nur noch warten. (KAL: 103)

dass auch sie sich nicht trauen, aufzubegehren. Der Grad der Angst steht also in keinem entsprechenden Verhältnis zur individuellen Gefahrensituation der jeweiligen Figuren.

2.2 Die Unmöglichkeit weiblicher Lebensentwürfe

In "Das kunstseidene Mädchen" versucht Doris sich in Berlin ein eigenes Leben aufzubauen, welches jedoch zum einen an begrenzten finanziellen Mitteln scheitert, vor allem jedoch an der Ausweglosigkeit ihrer sozialen Situation: dem Widerspruch, von Männern unabhängig sein zu wollen, gleichzeitig jedoch als Frau nicht denselben gesellschaftlichen Aufstieg schaffen zu können wie ein Mann. Laut Simone de Beauvoir²² haben sich Frauen immer gesucht, zu verbünden, um eine »Gegenwelt« zu behaupten, diese aber immer in Abhängigkeit zur "Männerwelt" entworfen:

Daher das Paradox ihrer Situation: sie gehören zugleich der männlichen Welt und einer Sphäre an, in der diese Welt zurückgewiesen wird. In der zweiten gefangen und von der ersten besetzt, können sie sich nirgends ruhig niederlassen. Ihre Fügsamkeit geht immer einer Verweigerung, ihre Verweigerung immer mit einer Hinnahme einher. (DE BEAUVOIR 1992: 747f)

Frauen sind in einer patriarchalen Wirklichkeit, in welcher der Mann das Subjekt und die Frau "das Andere" (vgl. DE BEAUVOIR 1992: 12ff) ist, per Definition nicht zu aktivem und selbstbestimmtem Handeln befähigt, da ihr Handeln in einer androzentrischen Gesellschaft zwangsläufig fremdbestimmt bleiben muss (vgl. DE BEAUVOIR 1992: 748). In "Das Kunstseidene Mädchen" zeigt sich der Blick des Mannes als das "Absolute" jedoch gleichzeitig zwangsläufig Verfehlende:

Und da fragt er mich: wie siehst du aus? Das war mir ganz komisch, ich wollte mich selber sehen von außen und nicht wie ein Mann sonst mich beschreibt zu mir, was ja doch immer nur halb stimmt. (KM: 94)

Die Frau wird in patriarchalen Systemen oder Gesellschaften stets in Abhängigkeit des Mannes gedacht und als Objekt konstruiert. »Sie wird mit Bezug auf den Mann determiniert und differenziert. [...] Sie ist das Unwesentliche gegenüber dem Wesentlichen. Er ist das Subjekt, er ist das Absolute: sie ist das Andere.« (DE BEAUVOIR 1992: 12)

²² Simone de Beauvoir (1908-1986), existenzialistische Philosophin und Schriftstellerin, weist in ihrem Werk "Das andere Geschlecht" (fr. Erstveröffentlichung 1949) auf die Unterdrückung der Frau im Patriarchat hin. Sie entlarvt die Unterdrückung der Frau auf biologischer, psychoanalytischer und historischer Ebene als gesellschaftlich bedingt. Eine "naturegegebene" Essenz der Frau existiert für sie nicht.

Interessanterweise wird in der eben angeführten Aussage Doris' (die von sich sagt: »ich will schreiben wie Film, denn so ist mein Leben« (KM: 10) und »ich sehe mich in Bildern« (KM: 11)) spätere feministische Medien- und Filmtheorien vorgegriffen. Die Filmtheoretikerin E. Ann Kaplan beschreibt in ihrem Aufsatz "Ist der Blick Männlich?" das Kino als Produkt des patriarchalen Unterbewussten, demzufolge auch der narrative Film auf einem phallogozentrischen Diskurs basiere. In einem Zusammenspiel von "Überhöhung" und gleichzeitiger "Verachtung" der Frau, sind Frauen in Filmen »nicht Signifikanten für ein Signifikat (eine richtige Frau), [...] sondern Signifikant und Signifikat sind zu einem Zeichen verschmolzen, eine Repräsentanz im männlichen Unbewußten.« (KAPLAN 1984: 45) Kaplan schlüsselt die Vorgänge beim "Blick" auf die Leinwand in »Voyeurismus« und »Fetischismus« auf: der Voyeurismus als Blick durch die Kamera sei dabei üblicherweise männlich konnotiert, während die Fetischisierung der Frau dazu dient, sie zu entmachten und ihre Bedrohung zu nehmen (vgl. KAPLAN 1984: 46f). Da die Frau also nicht als "wirkliche Frau" auf der Leinwand vorhanden ist, sie vielmehr unter dem männlichen Blick zum Fetisch und bloßen Signifikant verkommt, kann das, was der männliche Blick einfängt, niemals der "Realität" entsprechen.

Gegen das Ausgeliefertsein dem männlichen Blick gegenüber und die männliche Definitionsmacht und dem damit verbundenen Besitzanspruch an sie wehrt sich Doris. Auch wenn sie durchaus versucht, finanzielle Sicherheit durch Beziehungen mit Männern zu erlangen, lehnt sie es auf abstrakter Ebene stets ab, von anderen Menschen, speziell Männern, abhängig zu sein: »[N]ur allein auf Männer angewiesen zu sein, geht leicht schief.« (KM: 29) Auch wird ihre Angst vor Abhängigkeit deutlich als sie ihren blinden Nachbarn Brenner beschreibt: »Etwas in mir weicht in lauter Ruhe auf – ich halte seine Hand – und er hat ein Vertrauen, wenn ich ihn führe – so darf ich nicht werden, wie komme ich denn weiter?« (KM: 109) Anderen Menschen, speziell Männern, ausgeliefert und auf sie angewiesen zu sein, sieht Doris als Schwäche, der sie unbedingt entgehen möchte. Der blinde und ihr vertrauende Brenner stellt für Doris die personifizierte Abhängigkeit dar. Blindes Vertrauen wird von Doris jedoch als Hindernis betrachtet, welches sie am Weiterkommen hindert und ihr die eigenständige Handlungsfähigkeit nimmt. In "Kind aller Länder" ist der Endzustand der von Doris so gefürchteten androzentrischen Fremdbestimmung erreicht und zwar in Form von Kullys Mutter, die vollständig – wenngleich leidend, dennoch kritiklos – von ihrem Ehemann abhängig ist. Dass Doris sich dieser Gefahr bewusst ist, wird im folgenden Kapitel verdeutlicht.

2.2.1 Repressive Familienstrukturen

Besonders deutlich wird in "Kind aller Länder" die totale Abhängigkeit der Familie vom Vater bzw. Ehemann. Dies zeigt sich sowohl in finanzieller als auch in psychischer Hinsicht.

Alles Geld hat mein Vater mitgenommen auf die Reise nach Prag. »Eßt und trinkt, ihr habt hier Kredit, macht euch gar keine Gedanken – ich habe vorgesorgt«, hat er gesagt vor seiner Abreise auf dem Bahnsteig in Brüssel. (KAL: 6)

Kullys Vater verwaltet das Geld und reist oft allein durch verschiedene Länder Europas um Geld aufzutreiben und Verlage für seine Bücher zu finden. Er handelt völlig unabhängig von seiner Familie und erwartet, dass sie dort auf ihn wartet, wo er sie zurückgelassen hat. Auch schrauben Kully und ihre Mutter jeden emotionalen Anspruch an ihn zurück, so dass sie Zuneigungen seinerseits herbeisehnen, aber niemals fordern:

Mein Vater hat manchmal Liebe für uns, und manchmal hat er keine Liebe für uns. Da können wir gar nichts machen, meine Mutter und ich. [...] Wir müssen nur still sein und warten, dann ist alles gut. Uns bleibt auch nichts anderes übrig. (KAL: 24)

Der Vater wird für Kully und ihre Mutter unberechenbar, sie geben die Autonomie über ihr eigenes Leben verfügen zu können, auf. Sie reagieren nur und können in diesem Familiensystem nicht mehr agieren. Die Passivität der Mutter verwandelt sich bis hin zu völliger Apathie bei Abwesenheit ihres Ehemanns: »Ich glaube, es macht meine Mutter am traurigsten, wenn mein Vater nicht bei ihr ist. [...] Oft ist sie so fieberhaft, so tot. Nur wenn mein Vater kommt, ist sie lebendig.« (KAL: 103)

De Beauvoir geht davon aus, dass die Frau sich der »männlichen Logik« nicht bedienen kann, da es ihr unmöglich ist in der männlich konnotierten Welt tatsächlich zu "handeln". Sie beschränkt sich lediglich darauf, die männliche Autorität zu akzeptieren, ohne dabei »selbst zu kritisieren, zu prüfen und zu urteilen. In diesen Dingen verlässt sie sich auf die höhere Kaste. Darum erscheint ihr die Männerwelt als eine transzendente Realität, ein Absolutes.« (DE BEAUVOIR 1992: 750) So bezieht sich Kullys Aussage, »uns bleibt auch gar nichts anderes übrig« als auf den Vater zu warten, sowohl auf die finanzielle Mittellosigkeit der Frauen als auch auf das generelle Abhängigkeitsverhältnis der beiden vom Mann als Familienoberhaupt und Autorität, die wie ganz selbstverständlich alle wichtigen Entscheidungen alleine trifft. Dieses Abhängigkeitsverhältnis wirkt sich bis

in die kleinsten Details des alltäglichen Lebens aus²³ und geht gar soweit, dass die Abwesenheit des Vaters von Kully mit völligem körperlichen Versagen der restlichen Familie gleichgesetzt wird: »Jetzt weiß mein Vater, daß wir ohne ihn krank sind und sterben müssen.« (KAL: 90)

Entgegen der Konzentrierung von Frau und Kind auf den Mann bzw. Vater, lehnt er selber für sich jede Form von Abhängigkeit ab:

Mein Vater will aber fast nie, daß meine Mutter für ihn schreibt. Er hat zu meiner Mutter gesagt: »Wenn man mit einer Frau lebt, soll man sie nicht für sich arbeiten lassen. Sie glaubt ja doch immer, sie bringe ein Opfer.« [...] »Du bist ungerecht«, sagte meine Mutter. »Vielleicht«, sagte mein Vater, »aber ich mag keine treusorgenden Frauenhände.« (KAL: 21f)

Wenn seine Ehefrau etwas für ihn tut, empfindet er dies, wie im Prinzip auch das gesamte Familienleben an sich, als Belastung.²⁴ Auch beschreibt Kully, dass ihn ein geregeltes Leben abschreckt.²⁵ Immer wieder wird erwähnt, dass der Vater fliehen möchte, weg möchte, oder es an einem Ort schon nach ein paar Tagen nicht mehr länger aushält (vgl. NM: 54, 80, 124). Auf seine Familie nimmt er bei seinen Eskapaden keine Rücksicht, vergisst seine Tochter in Restaurants oder meldet sich über längere Zeiträume nicht, so dass niemand weiß, ob er überhaupt noch lebt. Als Kully der Mutter verloren geht und der Vater in der Stadt unterwegs ist, kommentiert Kully das Verhalten der Mutter entsprechend: »Sie weinte, weil ich ihr verloren gegangen war und weil mein Vater sie nicht angerufen hatte. Sie sagte, seine Lieblosigkeit grenzt an Rohheit.« (KAL: 19) Nur hin und wieder signalisiert der Vater, dass ihm seine Familie doch nicht völlig egal ist, wenngleich es sich dann meist um Ansprüche von ihm an seine Familie handelt.²⁶ Diese Zugehörigkeitsgefühle gehen jedoch auch so schnell wieder, wie sie gekommen sind, und ebenso schnell schlägt die Laune des Vaters auch immer wieder in den "Normalzustand" oder gar ins Überschwängliche um.²⁷

²³ Sogar ein Schuhkauf der Mutter wird entsprechend passiv beschrieben:
Danach wurden ihr Gummischuhe gekauft. (KAL: 73)

²⁴ Meine Mutter und ich sind meinem Vater eine Last, aber da er uns nun mal hat, will er uns auch behalten. (KAL: 8)

²⁵ Ein regelmäßiges Leben stört seine Arbeit und ekelt ihn an. (KAL: 10)

²⁶ »Wie ich euch liebe«, sagte er, »wie ich euch liebe.« Dann hat er mich ausgezogen und ins Bett gelegt. Meine Mutter hat er fortgeführt in sein Zimmer. (KAL: 30)

²⁷ Ich habe keine Angst [...] vor meinem Vater, wenn er auch mal böse ist. Er wird ja immer wieder gut. (KAL: 118)

Die Freiheiten, die Kullys Vater für sich ganz selbstverständlich beansprucht, spricht er seiner Familie jedoch völlig ab: Obwohl er meist unterwegs ist, dabei nicht viel Wert darauf legt, seine Familie über sein Verbleiben zu informieren, und seine Launen frei an ihnen auslebt, wenn er sich bei ihnen befindet, erwartet er andersherum bedingungslosen Gehorsam von ihnen und macht deutlich, dass er seine Frau als persönlichen Besitz betrachtet.

»Wenn du nur nicht so hoffnungslos blöd wärst, Annchen. Du weißt doch, daß du mir gehörst und niemandem sonst. [...] »Aber ich hab ja gar nichts getan«, sagt meine Mutter leise. »Ich liebe dich, ich war schrecklich allein.« »Ich weiß, daß du nichts getan hast, Annchen, sonst hätte ich dich schon aus dem Fenster geworfen.« Mein Vater hämmert seine Faust gegen die Wand, ich habe Angst und will mich verstecken. (KAL: 112)

Der Vater bezeichnet seine Frau als »hoffnungslos blöd« weil er fürchtet, dass sie seinen Besitzanspruch an ihr nicht widerstandslos anerkennt und ihn betrügt. Der Körper der Frau ist ein »käufliches Objekt,« (DE BEAUVOIR 1992: 622) kritisiert auch de Beauvoir, über welchen der Mann – durch den Akt der Eheschließung autorisiert – frei verfügen darf. Laut Rita Thalmann, Professorin für Sozial- und Kulturgeschichte in Paris, entspricht es der damaligen nationalsozialistischen Ideologie, dass die (Ehe-)Frau eine häusliche und fürsorgende Rolle spielen soll. »Der Mann wird Architekt des Makrokosmos sein, die Frau Schützerin des Mikrokosmos. [...] Denn ihre Welt ist ihr Mann, ihre Familie, ihre Kinder und ihr Haus.« (THALMANN 1987: 75f) So ist die Reaktion der Mutter auf den Ausbruch des Vaters auch nur ein leises Dementieren seiner Vorwürfe.

Selbst Kully bekommt mehr Stärke und einen höheren "Rang" in der Familienhierarchie eingeräumt als die Mutter, welche hingegen als völlig passives und hilfloses "Wesen" dargestellt wird, das alleine nicht zurecht kommen kann.

Und ich mußte auch immer an meine Mutter denken, die nie im Leben allein war, nur manchmal ohne meinen Vater. Aber jetzt hat sie noch nicht einmal mehr mich zum Beschützen. Ich habe mir vorgestellt, wie sie weint und aufgeregte Dinge tut. (KAL: 168)

Die Formulierung "wie sie weint und aufgeregte Dinge tut" spricht der Mutter dabei jegliche Rationalität oder Fähigkeiten zum überlegten und autonomen Handeln ab. Sie wird auf pure Emotionalität und Hysterie reduziert.

Sowohl in "Nach Mitternacht" als auch in "Das kunstseidene Mädchen" befreien sich die weiblichen Hauptfiguren früh aus ihren unterdrückenden Familienverhältnissen. Doris flieht aus ihrem Heimatort und somit auch vor ihrem cholерischen Vater:

Leider hat sie [Doris' Mutter, d.V.] meinen Vater geheiratet, was ich für einen Fehler halte, denn er ist ein vollkommen ungebildeter Mensch und faul wie eine jahrelange Leiche und brüllt nur manchmal von wegen männliches Organ zeigen – man kennt das. [...] Also ich halte nichts von dem Mann und habe nur mächtige Angst, weil meine Nerven es nicht vertragen, wenn er donnert – und wenn er mir von Moral spricht, kann ich nichts Richtiges gegen ihn unternehmen, weil er mein Vater ist. (NM: 28f)

Doris hält viel von ihrer Mutter, die sie als »Klassefrau« (KM: 29) bezeichnet, jedoch nichts von ihrem aufbrausenden Vater, den sie nur als unangenehmes "Hintergrundgeräusch" wahrnimmt, das ihre Nerven belastet. Auch Sanna entflieht ihrer Familie. Erst verlässt sie ihren Vater als dieser nach dem Tod ihrer Mutter eine neue Frau heiratet, später flieht sie dann gegen den Willen ihres Verlobten Franz vor ihrer dominanten Tante nachdem diese sie bei der Gestapo angezeigt hatte:

»Wo willst du denn hin?« fragte der Franz mich nur mit weißen zitternden Lippen, statt runterzurasen vor Wut und seine Mutter an die Wand zu klatschen, daß sie dran klebblieb. »Bleib doch hier«, sagte er, »bleib doch hier, nichts mehr wird dir geschehen, ich werd mit der Mutter reden.« »Mach, daß du rauskommst«, schrie ich ihn an. Was soll ich denn mit einem Idioten reden, der nichts kapiert. (NM: 63f)

Sanna ist enttäuscht von Franz, der die Brisanz der Situation völlig verkennt und glaubt, er könne das "Problem" lösen, indem er mit seiner Mutter redet. Entgegen seiner Bitte, dazubleiben, flieht Sanna nach Frankfurt.

Auch wenn die Mutter von Kully von ihrem Ehemann abhängig ist, während das Abhängigkeitsverhältnis bei Sanna und Doris zu ihrem gesetzlichen Vormund²⁸ besteht, kann man sagen, dass sich Letztere einem ähnlichem Schicksal entziehen, wie das, aus dem sich "Annchen" hingegen nicht befreien kann. Denn die Beziehung einer (heterosexuellen) Frau zu ihrem Vater ist eine ähnliche wie die zu ihrem Ehemann, da beide "traditionellerweise" lebenslängliche Besitzansprüche an ihrer Person innehaben.²⁹ Entsprechend ist auch die Beziehung von "Annchen" zu ihrem Mann zu deuten.

²⁸ Doris flieht vor ihrem Vater, Sanna flieht vor ihrem Vater und dann vor ihrer Tante.

²⁹ Zu Beginn des 19. Jahrhunderts erklärte Bonald, die Frau sei ihrem Ehemann, was das Kind der Mutter. (DE BEAUVOIR 1992: 520)

Ist auch die Situation im Exil (KAL) eine andere als im nationalsozialistischen Deutschland (NM) oder im Deutschland am Ende der Weimarer Republik (KM), werden im Verhalten von Doris und Sanna doch Gemeinsamkeiten zum Exil-Leben deutlich: Beide Frauen fliehen aus eigener Initiative zu Bekannten oder Verwandten in eine andere Stadt, um ihren Familien zu entkommen. Zwar wird auch in "Nach Mitternacht" das "Konzept" der passiven Frau aufgegriffen,³⁰ jedoch in weit abgeschwächter Form, da Sanna dort eine vom Mann unabhängiger Charaktere verkörpert als es Doris oder "Annchen" tun:

Seit vier Monaten nun hörte ich auf einmal nichts mehr vom Franz, das fiel mir wohl auf, und ich machte mir manchmal Gedanken darüber, aber nicht oft. Ich war immer so abgelenkt durch tausend Dinge. Einmal schrieb ich ihm, was denn los sei. Als ich keine Antwort bekam, war's mir auch recht. (NM: 66)

Kullys Mutter hingegen scheint nicht einmal den Wunsch zu haben, sich aus ihrer Abhängigkeit zu befreien. Sie lässt jeden Ausbruch ihres Mannes über sich ergehen und wartet stets geduldig auf seine Rückkehr. Selbst hin und wieder auftretende Eifersucht auf die Frauen, mit denen ihr Mann verkehrt, unterdrückt sie konsequent (vgl. KAL: 42f).

2.2.2 Muster heterosexueller Beziehungen

In "Das kunstseidene Mädchen" werden Beziehungen zwischen Frauen und Männern aus der Sicht von Doris dargestellt. Oft zeigt sich in ihren Aussagen eine abschätzende oder abgeklärte Sicht auf Männer,³¹ welche sich Doris Meinung nach auf geradezu pathologische Weise ständig selbst überschätzen und für zu wichtig nehmen:

»[U]nd da denken die Männer immer, es wäre Liebe oder Sinnlichkeit oder beides – oder weil sie so wunderbar sind und ein kolossales Fluidum haben, vor dem man schwach wird und wild in einem – und dabei gibt es Millionen Gründen, für ein Mädchen, bei einem Mann zu schlafen.« (KM: 19)

Es ist die Krankheit von jedem [Mann, d.V.], daß sie jedem Mädchen erzählen, sie wären Generaldirektor vom Film oder hätten wenigstens unerhörte Beziehungen. Ich frage mich nur, ob es noch Mädchen gibt, die darauf reinfallen? (KM: 18)

³⁰ Wir fahren durch die Nacht, alle Lichter fahren schwebend mit. Mein Kopf liegt in Franz' Schoß. Ich muß mich schwächer zeigen, als ich bin, damit er sich stärker fühlen und mich lieben kann. (NM: 132)

³¹ Gott sei dank sind ja Männer viel zu eingebildet, um auf die Dauer zu glauben, man könne sie auslachen. (KM: 17)

Einerseits durchschaut sie hier die Strategie der Männer, sich Frauen gegenüber selbst übertrieben positiv darzustellen, um Eindruck zu schinden. Gleichzeitig kritisiert sie jedoch auch die Frauen, die auf die Lügen der Männer hereinfliegen. So sieht sie eine totale Aufopferung der Frau zugunsten des Mannes durchaus kritisch:

»Etwas Liebe muß dabei sein, wo blieben sonst die Ideale?« Und Therese sagt, sie wäre auch ideal, weil sie so mit Seele und Schmerz mit einem Verheirateten, der nichts hat und an Scheidung nicht denkt und nach Goslar gezogen ist – und sie ist ganz vertrocknet und 38 geworden letzten Sonntag und sagt 30 – und 40 sieht man ihr an – und alles wegen dem Laumann. Und so ideal bin ich wieder nicht. Denn das sehe ich nicht ein. (KM: 12)

Die "ideale" Aufopferung Thereses für einen verheirateten Mann, der sich nicht von seiner Frau trennen möchte und Therese deshalb hält, zieht Doris für sich nicht in Betracht. Vielmehr ist die Strafe für Thereses völlige Aufopferung an einen Mann, dass sie mit 38 bereits keine Hoffnung mehr auf ein erfülltes Leben hat und »vertrocknet« ist. Aufgrund dieses abschreckenden Beispiels ist Doris stets darauf bedacht, diesen Fehler nicht zu machen. Die Schilderungen von Doris, sowie ihre Reaktionen auf die Aussagen anderer, verdeutlichen stets die repressive Geschlechterdichotomie:

[Der rote Mond] will die Kaisers wieder und schreibt Romane und ist bekannt von früher her. Er hätte auch Geist. Und Grundsätze: Männer dürfen und Frauen dürfen nicht. Nun frage ich mich nur, wie Männer ihr Dürfen ausleben können ohne Frauen? Idiot. (KM: 77)

Anhand der Frage, wie Männer ihre sexuelle Freiheit ausleben sollen, wenn Frauen eben dies verwehrt wird, entkräftet Doris die konservativen und sexistischen Ansprüche an Frauen. Besonders stark zeigt sich dies als sich Hubert von Doris trennt und ihr den Rat-schlag gibt, "anständig" zu werden und sich keinem Mann mehr hinzugeben bevor sie mit ihm verheiratet ist:

Was er noch sagen wollte, weiß ich nicht, denn es kam über mich, als er sich so aufspielte mit öligem Stimm und großer Moral und erschauerte vor sich selbst[.] [...] Und hätte mir sagen können als guter Freund, daß er eine will mit Geld und darum nicht mich. Aber tiefen vor Rührung über seine Fabelhaftigkeit, weil er mich nicht zu arm, sondern nicht anständig genug findet, weil ich mit ihm... also bei so was kann ich nicht mit, da setzt mein Verstand aus und es überkommt mich. (KM: 23)

Doris ist enttäuscht von Hubert, da dieser moralische Gründe als Ausrede dafür benutzt, sich aus eigentlich finanziellen Gründen von ihr zu trennen. Sein arrogantes Verhalten, sie als unanständig zu bezeichnen, weil sie mit ihm geschlafen hat, während für ihn diese Klassifizierung nicht gilt, empört Doris. Dass sie selber diesbezüglich bei Männern wie bei Frauen gleiche Maßstäbe anlegt, zeigt sich in folgender Textpassage:

Tilli sagt: Männer sind nichts als sinnlich und wollen nur das. Aber ich sage: Tilli, Frauen sind auch manchmal sinnlich und wollen auch manchmal nur das. Und das kommt dann auf eins raus. [...] Und es ist auch keine Schweinerei, wegen weil man ja gleiche Gefühle hatte, und jeder will dasselbe vom anderen. (KM: 96)

Während Tilli das Vorurteil bekräftigt, Männer hätten eine ausgeprägtere Libido als Frauen und wollten Frauen immer bloß verführen, widerspricht ihr Doris, indem sie darauf hinweist, dass Frauen derselbe Anspruch auf sexuelle Erfahrungen zusteht und dies nicht verurteilungswürdig ist, sofern beide dasselbe wollten. Trotz dieser Momente gleichheitsfeministischer Klarheit, wird dieser Anspruch innerhalb sexueller Beziehungen dennoch oft außer Kraft gesetzt, da hier Doris zufolge die Frau die alleinige Verantwortung trägt: »Und dann war ja alles meine Schuld. Wo doch ein anständiger Mann ein Kind ist, und eine Frau in der Liebe eine männliche Verantwortung trägt.« (KM: 197)

Urte Helduser geht aufgrund des Gegenentwurfs konventioneller Geschlechterstereotypen davon aus, dass Männer in "Das kunstseidene Mädchen" das "sentimentale" Geschlecht darstellen.

[Doris sieht] »seelische Geständnisse« (KM: 154) von Männern mit spöttischer Skepsis, für sie handelt es sich dabei in der Regel um Lügen (vgl. KM: 74f), Männer meinen mit Gefühlen im Zweifelsfall »Unanständiges« (KM: 215). [...] Ihre Gefühlsdeformationen machen Männer für Doris zu »Automaten« (KM: 125), eine Feststellung die für sie jedoch durchaus ambivalente Folgen hat, denn Doris »lieb[t] Automaten« (KM: 205). (HELDUSER 2005: 18)

Die Behauptung, Männern fehle die "Gefühlslogik" – woraus sich auch ihre übersteigerte Sentimentalität und die deplatzierten und/oder falschen Gefühlsausbrüche erklären – stellt die von Doris »betriebene Versachlichung und ihre Kritik der männlichen Sentimentalität zugleich die bestehende Geschlechterzuschreibung in Frage.« (HELDUSER 2005: 19) Die Aneignung "männlicher" Logik und die damit einhergehende Versachlichung des Emotionalen laufen subversiv zum damaligen Anspruch an die Werke der Neuen

Sachlichkeit, unsentimentale, "männliche Literatur" zu verkörpern.³² So nimmt Doris in Liebesangelegenheiten stets den abgeklärten Part ein, während sie ihren Partner aufgrund seiner Irrationalität nicht wirklich ernst nehmen kann. Sie glaubt, Männer seien nicht in der Lage, mit Gefühlen entsprechend umzugehen.

»Ihnen ist wohl noch nie richtig schlecht gegangen, was?« »Doch, auch schon«, sagt er. Na ich will nicht erst fragen, was er unter schlecht gehen versteht. Gibt welche, die weinen vor Mitleid Tränen über sich, wenn sie mal zufällig um drei noch kein warmes Mittagessen hatten. (KM: 163)

Emotionen – vor allem die der Männer – spielt Doris herunter und macht sich hier über Ernst lustig, der ihrer Meinung nach nicht einordnen kann was es bedeutet, wenn es einem »richtig schlecht« geht. Zwar zielt dieser Vorwurf von ihr darauf ab, dass Ernst wohlhabend ist und deshalb nie die Erfahrungen von Doris hinsichtlich Hunger und Armut machen musste. Doch kritisiert Doris in diesem Dialog vor allem, dass Ernst klagt, sein Leben sei ohne seine Ex-Frau leer und sinnlos, was Doris wiederum zu relativieren versucht, da ihr sein Lebensstandard dennoch traumhaft erscheint. Für sie ist es letztlich absurd, aufgrund von Liebeskummer deprimiert zu sein, da sie ihre Prioritäten völlig anders setzt. Entsprechend entsetzt ist sie auch, als sie mit Brenner durch Berlin läuft und Angst hat, sich von ihren Gefühlen überwältigen zu lassen: » [W]as ist denn in mir? – ich will das tot machen. Betrunken sein, mit Männern schlafen, viel Geld haben – das muß man wollen, nichts anderes denken[.]« (KM: 114) Aufgrund dieses ideellen Anspruchs, sich nicht durch Dinge wie Emotionen oder Liebe verwirren und angreifbar machen zu lassen, gesteht sich Doris auch ihre Gefühle für Männer immer erst sehr spät oder gar nicht ein, bis hin zur Selbstverleugnung:

»Es kann nämlich auch sein, daß ich ihn [Brenner, d.V.] doch etwas lieb gehabt habe – ich will ja nur nicht und wehre mich da immer wegen meiner Karriere und weil es nur Leid ist. Aber was will man machen, man merkt's immer zu spät, wenn im Bauch was anfängt, so blödsinnig wehzutun[.]« (KM: 113)

Entsprechend distanziert versucht sie auch, Liebe und sexuelle Beziehungen zwischen Männern und Frauen zu betrachten:

³² URTE HELDUSER verweist auf eben diesen Anspruch, der 1929 – also kurz vor dem Erscheinen von Keuns KM – durch Kurt Pinthus Werk „Männliche Literatur“ formuliert wurde. Damit bezog er sich, so HELDUSER, auf die »bis ins 18. Jahrhundert zurückreichende diskursive Verknüpfung des Sentimentalen mit dem Weiblichen.« (vgl. HELDUSER 2005: 13)

»[U]nd Liebe ist zufällig zusammen betrunken sein und aufeinander Lust haben und sonst Quatsch.« »Liebe ist mehr«, sagt Brenner. »Liebe ist allerhand und Verschiedenes«, sage ich. »Liebe ist kein Geschäft«, sagt er. »Hübsche Mädchen sind ein Geschäft«, sage ich, »was hat das mit Liebe zu tun« – ich weiß ja, ich weiß ja – Liebe – ja – aber ich will nichts wissen, ich will nicht. (KM: 106)

In ihrem Gespräch mit Brenner weicht Doris der Definition von "Liebe" aus und weigert sich, weiter darüber zu reflektieren. Emotionen zuzulassen würde für Doris bedeuten, dass ihre Pläne in Gefahr geraten könnten, und so ordnet sie weiter alles dem Wunsch unter, ganz nach oben zu kommen und unabhängig zu sein. Seit ihrer Kindheit hat sie sich geschworen, ein "Glanz" zu werden, damit sie nicht mehr von anderen ausgelacht wird (vgl. KM: 89). So macht sie sich auch immer wieder klar, wie sie sich ihr Leben nicht vorstellt:

Aber es ist gut, daß ich unglücklich bin, denn wenn man glücklich ist, kommt man nicht weiter. Das habe ich gesehen an Lorchen Grünlich, die heiratete den Buchhalter von Gebrüder Grobwind und ist glücklich mit ihm und schäbigen Pfeffer- und Salzmantel und Zweizimmerwohnung und Blumentöpfe mit Ablegern und Sonntags und Napfkuchen und ein gestempeltes Papier von deutschländischer Regierung, was ihr den Buchhaltrigen gestattet, für nachts mit ihm zu schlafen, und einen Ring. (KM: 78f)

Ihr Leben für einen Mann aufzugeben kommt für Doris nicht in Frage und so kritisiert sie Frauen, die sich mit einer bürgerlichen Ehe (symbolisiert durch »Blumentöpfe« und »Napfkuchen«) zufrieden geben. Der »Ring« und die Heiratsurkunde segnen die bürgerliche Ehe moralisch ab und erlauben es der Frau, mit ihrem Mann zu schlafen. Die »glückliche« Lorchen Grünlich ist jedoch in Doris Augen gescheitert, ihr Leben ist langweilig, da es sich lediglich um einen Mann herum aufbaut. Eine Besserung kann nicht eintreten, da die Bezeichnung ihrer Situation als "glücklich" deren Stillstand besiegelt. Doris möchte mehr als das. Doch scheitert sie immer wieder an der Umsetzung dieses Anspruchs. Ein weiteres Kippen gleichheitsfeministischer Ansprüche von Doris lässt sich zum Beispiel in der von ihr mehrfach getätigten Behauptung, Frauen müssten sich dem Mann dennoch absichtlich unterordnen, um von ihm akzeptiert zu werden, beobachten.³³

Sicherlich wirkt hier der von mir nun schon mehrfach verwandte Begriff des "Gleichheitsfeminismus"³⁴ anachronistisch, dominiert doch während der ersten Hälfte des

³³ Wenn man Glück bei Männern haben will, muß man sich für dumm halten lassen. (KM: 69)

³⁴ Gleichheitsfeministische Theorien gehen von der absoluten Gleichheit der Geschlechter aus und fordern konsequent die Anerkennung gleicher Fähigkeiten von Männern und Frauen. Biologistische Begründungen etwa, die auf angeborene Eigenheiten oder Eigenschaften der Geschlechter verweisen, werden kritisiert, so

20. Jahrhunderts innerhalb feministischer Ansätze bestenfalls noch die positive Aufwertung essenzieller Weiblichkeit und nicht etwa die stringente Forderung nach völliger Gleichheit der Geschlechter. Erst mit Simone de Beauvoir und ihrem Buch "Das andere Geschlecht" drang erstmalig eine radikale Theorie der Gleichheit in die feministische Theorie (vgl. HOLLAND-CUNZ 2003: 96f). So schreibt die Theoretikerin Helene Lange 1914, der Mann sei für »Erhaltung, Förderung und Verteidigung seines Landes« zuständig, während die Frau für »Behagen, Ordnung und Ausschmückung im Staate« (LANGE 1914: 113) zu sorgen habe. Das "Wesen" der Frau gilt als vom Mann grundlegend verschieden, soll jedoch eine ebenso große Wichtigkeit einnehmen. Die biologistische Zuschreibung an sich knüpft jedoch an die immer wieder formulierte Zuschreibung der Frau als Verkörperung der "Natur" an, wie sie durchgehend mindestens seit dem 12. Jahrhundert und nicht zuletzt noch bei dem Philosophen Otto Weininger gefunden werden kann: Die Frau "ist", während der Mann "handelt". »Am populärsten aber ist der Gedanke von der Seelenlosigkeit des Weibes [...] Die verbreitete Rede: »Das Weib hat keinen Charakter« meint im Grunde auch nichts anderes.« (WEININGER 1997: 241) Dies spiegelt sich in folgender Textpassage von "Das kunstseidene Mädchen" wieder: »Und man kann immer einem Mädchen anhören, was ihr letzter Freund war, denn sie sprechen dann die Sprache von seinem Beruf.« (KM: 136) Judith Butler, Vertreterin des dekonstruktiven Feminismus, geht davon aus, dass Subjekte durch Sprache erst entstehen. »Von Sprache konstituiert zu sein heißt hervorgebracht werden, und zwar innerhalb eines gegebenen Macht- und Diskursgeflechtes [...]. Die Fähigkeit der "Handlung" findet sich genau an solchen Schnittpunkten, wo der Diskurs sich erneuert.« (BUTLER 1993: 125) Bedenkt man dies nun hinsichtlich der Aussage von Doris, wird erst die Tragweite ihrer Aussage, dass Frauen immer die Sprache des Mannes sprechen, mit dem sie zuletzt liiert waren, deutlich: Das weibliche Subjekt erscheint lediglich als Projektion des Männlichen. Bis in die Sprache hinein dringt der "männliche Einfluss", die Entstehung eines weiblichen Subjekts ohne männliches Zutun ist nicht denkbar, denn nach Butler ist das Weibliche »niemals die Markierung eines Subjekts, da es nicht das "Attribut" einer Geschlechtsidentität sein kann. Das Weibliche steht vielmehr für einen Mangel, den das "Symbolische" bezeichnet: ein Ensemble von differenzierenden Sprachregeln, die die sexuelle Differenz erzeugen.« (BUTLER 1991: 53)

dass dieser Ansatz auf eine Politik der Partizipation und Gleichstellung von Frauen setzt. Jegliche etwaige Differenz beruht auf gesellschaftlicher Formung und nicht auf angeborenem "Schicksal". (vgl. HOLLAND-CUNZ 2003: 97ff)

Zwar erkennt Doris also einerseits die ungleichen Anforderungen an Frauen und Männer, mehrmals wird auch ihr Anspruch auf Solidarität zwischen Frauen deutlich,³⁵ doch wünscht sie sich immer wieder – meist in finanziellen Notlagen – einen "starken Mann", der für sie sorgt:

Ich hatte ganz heiße Sehnsucht nach Hubert als nach einem Mann mit einer kleinen Kuhle in der Schulter, wohin man den Kopf legt und den Mann weiter sein läßt als sich. Sowaß zu wollen, rächt sich. Ich ahnte es im voraus, aber mein Gefühl hatte keine Lust, es zu wissen. (KM: 59)

Hubert, der sich kurz zuvor noch so überheblich von Doris getrennt hat, wird für sie in einem Moment der Schwäche und Sehnsucht nun wieder attraktiv. Der Widerspruch zwischen dem eigentlichen Anerkennen der heterosexuellen Matrix (der »Sehnsucht nach Hubert« als Mann zum anlehnen, den Doris als »weiter«, also erhöht, empfindet) und dem gleichzeitigen Unbehagen damit (»ich ahnte es im voraus«), kann mit Simone de Beauvoir erklärt werden:

Obwohl die Frau die Überlegenheit der Männer insgesamt anerkennt, obwohl sie ihre Autorität akzeptiert und ihre Idole verehrt, neigt sie ganz allgemein dazu, die männliche Herrschaft Schritt für Schritt anzufechten. [...] Da die Frau keinen autonomen Bereich besitzt, verfügt sie über keine positiven Wahrheiten und Werte, die sie denen der Männer entgegensetzen könnte. Sie kann diese lediglich negieren. (DE BEAUVOIR 1992: 762)

So ist auch Doris klar, dass Hubert nicht das ist, was sie will, er ihr vielmehr schaden wird. Doch kollidiert dieser Versuch der Negation seiner Machtposition der Forderung an sie als Frau, die männliche Überlegenheit anzuerkennen und mehr noch zu verehren. Ein "Darüberstehen" durch das Erreichen einer eigenen "weiblichen" Autonomie ist in einer durch das männliche Subjekt geprägten Welt gar nicht erst möglich. Auch Butler verweist in diesem Zusammenhang der weiblichen Subjektbildung darauf, dass es kein Subjekt gibt, nicht geben kann, das "vor" dem patriarchal geprägten Gesetz steht. Die Annahme einer ontologischen Integrität eines "Subjekts vor dem Gesetz" muss lediglich als »Hypothese vom "Naturzustand" verstanden werden«, die als »performative Beschwörung« Herrschaftsverhältnisse legitimieren und naturalisieren soll (vgl. BUTLER 1991: 18). Eben dies wird in Doris Verhalten deutlich und äußert sich im Widerspruch, ein Teil der männlich ge-

³⁵ Und ich bin viel zu anständig und auf Frauenbewegung eingestellt, um dir deinen zweifelhaften Faltbootinhaber mit Glatze abspenstig zu machen. (KM: 16)

prägten Welt sein und deren "Regeln" aktiv spielen zu wollen, gleichzeitig jedoch zu wissen, dass dies gar nicht erst möglich ist.

Tatsächlich hat [die Frau] die Techniken, die ihr eine Beherrschung der Materie erlauben würden, nicht gelernt. Sie schlägt sich aber auch nicht mit der Materie, sondern mit dem Leben herum, und das Leben ist nicht mit Werkzeugen zu meistern: man kann seine geheimen Gesetze nur über sich ergehen lassen. (DE BEAUVOIR 1992: 748)

Dieses Unvermögen und der damit zwangsläufig zum Scheitern verurteilte Versuch, ihr Leben und ihre Beziehungen selbst in die Hand zu nehmen, reflektiert Doris, denn ihre Aussage »sowas zu wollen, rächt sich« verweist auf das darauf folgende Scheitern, als sie mit ihrer ehemaligen Affäre Hubert mitgeht.

Und habe mit einer Photographie geschlafen. Es war sehr kalt. Und er fragte nach meiner Gage und wollte Hilfe. Ich habe doch nichts. [...] Und machte einen Versuch und sagte: »Hubert, du hast nichts, ich habe nichts, das ist genug – wir wollen zusammen aus nichts etwas machen.« Da kroch eine Enttäuschung über ihn und machte, daß er mir widerlich zum Brechen war. [...] Mit einem Fremden schlafen, der einen nichts angeht, ganz umsonst, macht eine Frau schlecht. Man muß wissen, wofür. Um Geld oder aus Liebe. Und ging fort. (KM: 61f)

Die aus dieser Erfahrung resultierende Entscheidung von Doris, ausschließlich entweder gegen Geld oder aus Liebe mit einem Mann zu schlafen, zieht sich durch das gesamte restliche Buch. Laut de Beauvoir kann es nicht zu einer völligen Ablehnung heterosexueller Beziehungen kommen, da »die Frau auch ein Bedürfnis [hat], das männliche Universum zu achten, denn sobald sie es in seiner Gesamtheit anficht, fühlt sie sich in Gefahr, ohne ein Dach über dem Kopf.« (DE BEAUVOIR 1992: 757) Zerstöre die Frau also die männliche Ordnung, zerstöre sie auch sich selbst, da sie dem Mann ihr – wenngleich unterdrücktes – Bestehen erst verdanke. So hält Doris die Norm der heterosexuellen Ordnung³⁶ weiter aufrecht. Hin und wieder erliegt sie Ausbrüchen von Widerstand und Aufbegehren, je-

³⁶ Die heterosexuelle Ordnung wird von Judith Butler (geb. 1956) als "Zwangsheterosexualität" oder auch "Heteronormativität" bezeichnet. Butler setzt sich dekonstruktivistisch mit den Machtbeziehungen zwischen den Geschlechtern auseinander und definiert die Identitäten "Mann" und "Frau" als hierarchisch strukturiert. Weiter noch entlarvt sie die Annahme von Zweigeschlechtlichkeit selber (also "Heteronormativität") als eigentliche Grundlage für die Hierarchisierung zwischen Männern und Frauen, da in jeder Zweipoligkeit immer eine Kategorie als Norm gesetzt und die andere defizitär davon abgeleitet wird. Somit geht ihre "queer theory" über den herkömmlichen Feminismus hinaus: Sie trennt nicht mehr auf die Art zwischen "sex" (das biologische Geschlecht) und "gender" (das soziale Geschlecht) wie es vorherige feministische Ansätze getan haben, denn sie betrachtet "sex" nicht als naturgegeben. Laut Butler sind beide Kategorien politisch und soziokulturell geprägt und somit Konstrukte. (vgl. BUTLER 1991: 22ff)

doch folgen diesen stets der Wunsch nach Glück, Liebe und finanzieller Sicherheit, welche sie ihrer Meinung nach nur durch die Beziehung zu einem Mann erlangen kann.

Dieser zwangsheterosexuellen Logik folgend muss sie sich auch mehrmals von homoeerotischen Zusammenhängen distanzieren:

Da gibt es Lokale, da sitzen so Weiber mit steifem Kragen und Schlips und sind furchtbar stolz, daß sie pervers sind, als wenn sowas nicht eine Gabe wäre, für die keiner was kann. Ich habe immer zu Therese gesagt: es freut mich, daß ich so geschnittene große Augen habe mit Blick, aber das ist mir gegeben, und darum bilde ich mir nichts darauf ein. Die Perversen bilden sich aber was ein. In der Marburger Straße ist auch so'n Ding. Manche Männer mögen das ja. Ist er so? Ich nicht. (KM: 162)

Es wird in Doris Äußerungen keinerlei Verständnis für die Diskriminierung oder auch nur die Lebensrealitäten homosexueller Menschen deutlich. So setzt sie die Erscheinung lesbischer Frauen gleich mit ihren naturgegebenen »großen Augen mit Blick«, als hätte beides auch nur einen annähernd ähnlichen gesellschaftlichen Stellenwert. Für Doris ist das Vorhandensein von Homosexualität eine Bedrohung für ihre eigene Identität.

Ich hätte ihr furchtbar gern gesagt, daß ich sie so schön und so wie eine gesungene Nacht finde, aber dann hätte sie vielleicht gedacht, ich bin schwul, und das wäre falsch gewesen. (KM: 47)

Doris würde der Frau gerne sagen, dass sie ihre Schönheit bewundert, jedoch kann sie sich das nicht erlauben, da dies der heteronormativen Matrix widersprechen würde, in der Begehren lediglich zwischen Männern und Frauen auftauchen darf. »Lesbisch oder schwul sein, bedeutet nach Wittig³⁷, nicht mehr zu wissen, was das eigene Geschlecht ist, d.h. an einer Verwirrung und Vervielfältigung der Kategorien teilzunehmen, die das "Geschlecht" zu einer unmöglichen Identitätskategorie macht.« (BUTLER 1991: 181) Entsprechend würde es Doris Geschlechterordnung substantziell gefährden, wenn sie sich auch nur einen Schritt homosexuellem Begehren nähern würde.

Zu einem späteren Zeitpunkt revidiert sie zwar ihre Abscheu gegenüber homosexuellen Neigungen als sie im Kino den Film "Mädchen in Uniform sieht",³⁸ doch trägt dies keine subversiven Folgen. Auf theoretischer Ebene mag Doris in Bezug auf Geschlech-

³⁷ Monique Wittig, feministische Theoretikerin und Schriftstellerin, war bis zu ihrem Tod 2003 Professorin an der University of Arizona. Sie lieferte u.a. bis Anfang der 1990er Jahre unentbehrliche Vorarbeiten für Judith Butlers Werk "Gender Trouble".

³⁸ Wir haben zusammen im Kino gesessen, es war ein Film von Mädchen in Uniform. [...] Man hat wen lieb – das ist gar nicht zu verstehen, ist ja furchtbar egal ob einen Mann oder Frau oder lieben Gott. (KM: 180)

terbeziehungen und sexueller Vorlieben tendenziell eine tolerantere Einstellung haben, doch zeigt sich in der praktischen Umsetzung doch wieder ihre oberflächliche und konservative Einstellung.

2.2.3 Die "Absurdität", als Frau Bildung erlangen zu wollen

Die Möglichkeit weiblicher Autonomie bleibt in "Kind aller Länder" völlig unversucht, so sehr dass die Frau bzw. Mutter sich in einem geradezu lethargischen Abhängigkeitsverhältnis befindet, als Endresultat misogynen Unterdrückungsmechanismen. In "Das kunstseidene Mädchen" wird offensive Kritik an patriarchaler Repression und der Unmöglichkeit weiblicher Lebensentwürfe früher formuliert, in den Momenten der Unterdrückung selber. Doris Streben danach, ein "Glanz" zu sein, um den Aufstieg zu etwas besserem zu schaffen, zieht sich wie ein roter Faden durch das ganze Buch.

Ich will so ein Glanz werden, der oben ist. Mit weißem Auto und Badewasser, das nach Parfüm riecht, und alles wie Paris. Und die Leute achten mich hoch, weil ich ein Glanz bin und werden es dann wunderbar finden, wenn ich nicht weiß, was eine Kapazität ist und nicht runter lachen auf mich wie heute. (KM: 44f)

Sie möchte "Achtung" erlangen und sich nicht mehr unzureichend fühlen und ausgelacht werden weil ihr keine höhere Bildung zuteil wurde. Als "Glanz" braucht Doris ihrer Meinung nach keine Bildung, da sie durch ihre höhere gesellschaftliche Position genügend geachtet wird, so dass die Frage nach ihrem Wissen und ihrer Intelligenz zur Nebensächlichkeit wird. Zwar wünscht sich Doris immer wieder auch das tatsächliche Erlangen von Bildung, jedoch macht sie sich dahingehend keine Illusionen:

Kommt denn unsereins durch Arbeit weiter, wo ich doch keine Bildung habe und keine fremden Sprachen außer olala und keine höhere Schule und nichts. Und kein Verstehen um ausländische Gelder und Wissen von Opern und alles, was zugehört. Und Examen auch nicht. Und gar keine Aussicht für über 120 zu gelangen auf eine reelle Art – und immer Tippen, Akten und Akten, ganz langweilig, ohne inneres Wollen und gar kein Risiko von Gewinnen und Verlieren. Und nur wieder so Krampf mit Kommas und Fremdworten und alles. [...] Man kann niemand fragen und Lehrer kosten ein Geld. [...] [B]raucht man doch wieder die Großindustrien, und da kann man ja auch gleich auf den Strich gehen. (KM: 171)

Ohne Bildung kann Doris keinen hochwertigen Arbeitsplatz erhalten, durch einen niederen Arbeitsplatz wiederum werden weder ihre Chancen auf eine bessere Bildung steigen, noch wird sich ihre finanzielle Situation bessern. Ohne Geld jedoch kann sie ihren Bildungsstand nicht verbessern. Die Frage »Kommt denn unsereins durch Arbeit weiter?« bezieht sich sowohl auf ihre Position als Frau in einer männerdominierten Welt als auch auf ihren sozialen Stand als ungelernete Sekretärin. Diskriminierung qua Geschlecht, niedriges Bildungsniveau und nicht vorhandene berufliche und gesellschaftliche Aufstiegsmöglichkeiten sind untrennbar miteinander verknüpft, denn, so de Beauvoir: »Persönliche Leistungen sind in der Menschengruppe, die kollektiv in einer unterlegenen Lage gehalten werden, fast unmöglich zu erreichen.« (DE BEAUVOIR 1992: 184) So kann Doris in ihrem Leben kein »Risiko« sehen, empfindet ihrer Arbeit gegenüber kein »inneres Wollen« oder Vorwärtkommen, sondern erfährt jeden Tag aufs neue bloß einen ständigen »Krampf«, den fremdbestimmten Ansprüchen zu genügen, an denen sie immer wieder erneut scheitert.

In den seltenen Fällen, in denen sie sich traut, Menschen direkt zu fragen und zu bitten, ihr Zusammenhänge zu erklären, wird sie abgewiesen. Auch die Versuche, von ihren Männerbekanntschaften "politisches Wissen" zu erlangen, scheitern jedes Mal aufs Neue.

[I]n mir war der Wunsch nach politischer Aufklärung, Ich fragte den dunkelblauen Verheirateten, warum die Staatsmänner gekommen sind? Darauf erzählt er mir: seine Frau wäre fünf Jahre älter als er. [...] Und ich hatte etwas Angst vor meiner Dummheit und fragte vorsichtig, warum wohl die französischen Politischen uns eben vom Balkon runter so erschüttert haben, und ob man sich wohl einig ist, wenn solche Begeisterung hin und her geht und ob nun bestimmt nie wieder Krieg kommt? Da antwortet mir der dunkelblaue Verheiratete, daß er Norddeutscher ist und darum so furchtbar verschlossen. [...] Und ich machte noch einen Versuch und fragte, ob Franzosen und Juden dasselbe wären und warum sie Rassen sind und von den Nationalen nicht gemocht werden wegen dem Blut – und ob es ein Risiko wäre von mir, davon zu sprechen – und wo unter Umständen die politische Ermordung einsetzt. Erzählt er mir, daß er seiner Mutter vergangene Weihnachten einen Teppich geschenkt hat[.] (KM: 71f)

Während Doris versucht, Informationen von ihrem Gegenüber zu erhalten, ist dieser nicht an einem derartigen Gespräch mit ihr interessiert und geht in keiner Weise auf ihre Fragen ein – sei es, weil er selbst die Antworten auf Doris Fragen nicht kennt, oder weil er sie als Frau nicht als intellektuellen, geistvollen Gegenüber wahrnimmt. Zudem schiebt er

ihr die Zuständigkeit für "Beziehungsarbeit" zu, die sich im Reden über sein Familienleben ausdrückt. Doris ist sowohl wütend als auch enttäuscht über diese Abkanzelung. Dieser Effekt der Herabsetzung oder auch Nichtwahrnehmung des weiblichen Intellekts ähnelt der Stilisierung der Mutter in "Kind aller Länder". Jedoch ist Doris längst nicht in der Rolle der passiven Frau angekommen, sondern glaubt, nachdem sie resigniert festgestellt hat, dass sie alleine weder zu Bildung noch zu beruflichem Aufstieg gelangen wird, sie könne stattdessen durch einen Mann glücklich gemacht werden, der ihr Erfolg, Bildung und Ansehen beschaffen würde. Arbeiten möchte Doris jedoch nicht:

»Soll ich etwa sonst gehn als Köchin, als Mädchen [...] gnädige Frau, ist angerichtet – gnädige Frau – Gottogott, man könnte entlassen werden, man muß hinter ihr her kriechen, darum muß man sie hassen – alle, die einen entlassen können, muß man hassen und wenn sie auch gut sind und weil man ja für sie arbeitet und nicht mit ihnen zusammen.«
(KM: 174)

Doris möchte nicht in Furcht vor ihren ArbeitgeberInnen leben und ist davon überzeugt, sie aufgrund der Macht, die sie über sie hätten, hassen zu müssen. Die damit verknüpfte Hierarchie wäre stets präsent, so dass kein entspanntes Verhältnis entstehen kann. Aus dieser Furcht vor dem Abhängigkeitsverhältnis kommt Doris zu dem Entschluss: »Ich will ja alles tun, alles tun, alles, aber arbeiten will ich nicht.« (KM: 176)

De Beauvoir erklärt die Unattraktivität von Arbeit bei vielen Frauen wie folgt: »[D]er mangelnde berufliche Erfolg verstärkt ihren Wunsch nach einem Ehemann. Die Kehrseite jedes Nutzens ist ein Nachteil, wenn aber die Nachteile zu schwerwiegend sind, erscheint der Nutzen nur noch eine Belastung.« Die Arbeit wird für Frauen dabei nicht einmal, wie es etwa bei Männern der Fall ist durch »den konkreten Gewinn sozialer Würde, freizügiger Sitten oder wirtschaftlicher Unabhängigkeiten kompensiert. Daher ist es natürlich, daß viele Arbeiterinnen und Angestellte in dem Recht auf Arbeit nur eine Pflicht sehen, von der die Ehe sie befreien würde.« (DE BEAUVOIR 1992: 188f) Doris glaubt, Bildung und vor allem Sicherheit nur durch (reiche) Männer erlangen zu können. Ihrem Anspruch, nur entweder aus finanziellen oder aus romantischen Gründen mit einem Mann zusammen zu sein, wird sie jedoch nicht gerecht. Sie verliebt sich in den wohlhabenden Geschäftsmann Ernst, der für Doris die erste annähernd realistische Chance auf finanzielle Sicherheit darstellt: »Ich könnte ja ein Glanz werden, aber wenn ich das nur erst für ihn [Ernst, d.V.] mal würde. Das ist ja furchtbar schwer alles. Vielleicht macht er mir auch eine Bildung dann.« (KM: 184) Die Formulierung »vielleicht macht er mir auch eine Bildung« zeigt, wie

sehr sich Doris auf dieser Ebene in die passive Rolle begibt. Sich selber Wissen anzueignen wird nicht als reelle Chance angesehen. Letztlich ist Doris klar, dass sie aufgrund ihrer nicht vorhandenen Bildung unterlegen bleiben und unterdrückt werden wird.³⁹

Auch Sanna leidet in "Nach Mitternacht" unter mangelnder Bildung und der damit verbundenen Unfähigkeit, politische Zusammenhänge zu erkennen, jedoch versucht sie nicht erst wie Doris, dies zu ändern. Seit ihrem "Faux Pas" mit Adelheid ist ihre Strategie vielmehr die des Schweigens, da sie auf diese Weise nichts Falsches sagen und sich blamieren kann. So wird sie nach ihrer Ankunft in Frankfurt zur meist stillen Beobachterin, die zwar die Dialoge von Heini, Breslauer und Algin, sowie die von Gerti, Liska und Betty aufnimmt, wiedergibt und aus ihrer Sprechposition kommentiert – doch an Gesprächen mit den Menschen in ihrer Umgebung beteiligt sie sich nicht aktiv. Doris hingegen geht in „Das kunstseidene Mädchen“ meist in die Offensive, um ihre Schwächen zu kaschieren. So auch als die neu zum Ensemble dazugekommene Schauspielerin Mila von Trapper ein kleines Stück vorträgt, das Doris nicht (er)kennt:

Und weil ich doch nichts Fachmännisches zu sagen wußte und sie sich doch so furchtbar angestrengt hatte und richtig schnaufte, wollte ich auch etwas Freundliches von mir geben und sagte, wie sie mir fragende Blicke warf: »Nehmen Sie sich jetzt nur vor Zugluft in acht, denn Sie haben sich enorm heiß geschrien und man weiß, wie die Grippe grasiert.« Zieht die doch ihre Mundwinkel bis zur Erde, daß es mich kalt überläuft und sagt: »Das Kunstwerk hat Ihnen wohl keinen Eindruck gemacht und vielleicht wissen sie noch nicht mal, von wem die Judith ist – möglich ist ja alles.« Natürlich ist es möglich, denn wie sollte ich wissen, wer Judith ist, vielleicht heißt das Stück so, das sie gebrüllt hat. (KM: 40)

Da Doris das Stück nicht erkennt und auch den Namen »Judith« nicht einordnen kann, versucht sie zumindest, etwas Nettes zu sagen und macht ihre Kollegin darauf aufmerksam, sich nicht zu erkälten. Auf Mila wirkt dies unhöflich und ihrem Vortrag keinesfalls angemessen, so dass sie pikiert auf die Bildungslücke von Doris anspielt. Als diese daraufhin merkt, dass sie sich mit ihrem Kommentar in eine ausweglose Lage hineinmanövriert hat, ist sie traurig und kann sich erst wieder trösten, als auch Mila vom Gerücht erfährt, Doris habe eine Affäre mit dem Theaterbesitzer Leo. Daraufhin "achtet" auch Mila sie wieder, und Doris kann sich ihren Fehltritt bezüglich der "Judith" verzeihen. Als sich Doris

³⁹ [Ich] hatte eine Hemmung, meine Unkenntnis zu zeigen, was man ja auch nie soll. Denn dann wird man nur unterdrückt. (KM: 35f)

innerhalb des Künstlermilieus Berlins bewegt,⁴⁰ entwickelt sie eine sicherere Taktik, ihren Bildungsmangel zu kaschieren:

Und habe mir eine Liste gemacht mit Fremdworten, daneben schrieb ich, was sie heißen, ich mußte mir die Erklärung manchmal selber suchen. Die Worte machen sich gut, wenn man sie anwendet. [...] Und plötzlich presse ich meinen Mund ganz eng zusammen und dann leger auf, blase Rauch durch die Nase und werfe voll Gleichgültigkeit und eiskalt ein einzelnes Fremdwort in sie [die Künstlergruppe, d.V.] hinein. Weil nämlich alle einzelnen Fremdworte in Gespräche geworfen ein Symbol sind, und ein Symbol ist das, was immer paßt. Wenn man es mit Sicherheit macht, schämt sich jeder, es nicht zu verstehen. (KM: 100f)

Doris erkennt, dass auch andere Menschen nicht so hoch gebildet sind wie es den Anschein hat. Sie benutzt Fremdworte als Symbole, um sich mit der literarischen "Elite" auf eine Stufe zu stellen. Jedoch wird ihr dies schnell langweilig und sie merkt, dass dies nicht die gehaltvolle Bildung ist, die sie erlangen möchte.⁴¹ Sie entlarvt die "Elite" als substanzlose Scheinwelt,⁴² die sich selbst für weit wichtiger hält als es angemessen wäre, und wendet sich von ihr ab.

2.3 Finanzielle und Klassenhierarchien

In "Das kunstseidene Mädchen" und in "Kind aller Länder" wird die extreme Armut der Figuren immer wieder thematisiert. "Das kunstseidene Mädchen" spielt zur Zeit der Weltwirtschaftskrise, ist also geprägt durch eine hohe Arbeitslosigkeit sowie soziale und politische Unsicherheit. Immer wieder erwähnt Doris die finanzielle und soziale Not der Menschen um sie herum:

Die Zeiten sind furchtbar, keiner hat Geld, und es herrscht ein unsittliches Fluidum – denkt man bei einem, den kannst du anpumpen – pumpt er einem im Augenblick schon selber an. (KM: 29)

»Ich habe gesehen – ein Mann mit einem Plakat um den Hals: »Ich nehme jede Arbeit – und »jede« dreimal rot unterstrichen[.]« (KM: 97)

⁴⁰ Ich bildete mich ungeheuer, und es war, als wenn ich eine fremde Sprache lerne. (KM: 99)

⁴¹ Aber ich habe sie dann nachher sehr über bekommen. (KM: 101)

⁴² [U]nd die literarische Elite ist ungeheuer fleißig mit Kaffee und Schach und Reden und noch so Geist, weil daß sie vor sich selbst nicht anmerken lassen will, daß sie faul ist. [...] Und die meisten sind wild drauf, gedruckt zu werden. Und schimpfen alle auf alles. (KM: 100)

Doris selbst ist noch in besonderer Weise Opfer dieser weit verbreiteten Armut, sie könnte selbst wenn sie einen Arbeitsplatz finden würde, nicht offiziell arbeiten, weil sie sich illegal in Berlin aufhält.

Berlin verursacht mir Müdigkeit. Wir haben gar kein Geld, Tilli und ich. Wir liegen im Bett wegen Hunger. Und ich habe Verpflichtungen an Therese. Und arbeiten kann ich nicht, weil ich ja keine Papiere habe und darf auf keiner Polizei gemeldet werden, denn ich bin doch auf der Flucht. Und man wird schlecht behandelt und ganz billig, wenn man sich anmerken läßt, daß es einem schlecht geht. (KM: 86)

Weder Tilli noch Doris selber besitzen Geld, vielmehr hat Doris zudem Schulden bei Therese, von der sie sich das Geld für ihre Flucht nach Berlin geliehen hat. Doris erlebt, dass eine finanzielle Notlage auch über das gesellschaftliches Ansehen bestimmt. Immer wieder beobachtet sie, wie Menschen in ihrem direkten Umfeld Opfer sozialer Abstiege werden.

[D]as ist doch eine Kollegin, das ist eine vom Büro – wie? Wohlfahrt. Wohlfahrt. Alle Menschen sind Wohlfahrt – eine Kollegin, die blaß ist wie schmutzige Handtücher – kaufense Stecknadeln, ein Päckchen Nähadeln. (KM: 187)

Eine Kollegin die Doris aus dem Büro kennt, kann sich nicht mehr selber finanzieren, eine andere Kollegin verkauft Stecknadeln, um ihren Lebensunterhalt zu verdienen. Solche Begegnungen erschrecken Doris, und spornen sie einerseits noch mehr dazu an, ihre finanzielle Situation zu verbessern, auf der anderen Seite sind sie jedoch auch Grund für ihre Verbitterung und Resignation:

Herbert heißt er, ich kenne ihn, vor drei Jahren war er auch noch eine Elite. Und setzt dann ein ganz kleines idiotisches Hütchen auf und schneidet Fratzen. »Geben Sie ihm eine Mark«, sage ich dem Schmiß. »Ein Groschen tut's auch«, sagt er und wirft dem Herbert einen Sechser zu. »Wie unangenehm, daß Sie's nicht kleiner hatten«, sage ich. (KM: 138f)

»Der Schmiß«, ein junger Mann mit "Schmissen" im Gesicht, hat Doris auf der Straße zuerst für eine Prostituierte gehalten. Als die beiden an einem kleinen Auftritt von SchauspielerInnen vorbeikommen, erkennt Doris ihren ehemaligen Bekannten Herbert, der nun nicht mehr im Theater auftritt, sondern als billige Abendunterhaltung in einer Bar. Als Doris ihren Begleiter bittet, Herbert eine Mark zu geben, dieser ihm jedoch aus purem Geiz nur einen Groschen gibt, ist Doris verärgert und reagiert mit der sarkastischen Be-

merkung, wie schade es sei, dass er nicht noch weniger habe geben können. Als sie später durch ihre Beziehung zu Ernst in einer finanziell besser gestellten Lage ist, ist sie hingegen stets großzügig und versucht das Geld, das sie von Ernst bekommt, an ärmere Menschen weiterzugeben (vgl. KM: 166).

In "Kind aller Länder" lebt die emigrierte Familie in ähnlich armen Verhältnissen. Die Mutter und Kully sind finanziell vom Vater abhängig und bewegen sich auch nicht ohne seine Anordnung aus dem Hotel fort. Aus Geldmangel teilen sich Kully und ihre Mutter ein gemeinsames Frühstück, welches die einzige Mahlzeit des Tages bildet, während der Vater unterwegs ist, um Geld zu organisieren oder um Manuskripte an Verlage zu verkaufen.

Wir bestellen immer nur ein Frühstück für uns zusammen, damit die Rechnung nicht noch höher wird. Sonst essen wir nichts den ganzen Tag. Wir wagen uns auch nicht mehr ins Restaurant. (KAL: 31)

Durch die finanziell schlechte Situation ergeben sich auch Beschränkungen hinsichtlich der Mobilität der Familie. Oft bleiben Kully und ihre Mutter den ganzen Tag in ihrem Hotelzimmer, trauen sich nicht ins Restaurant, weil sie dort und im Hotel Schulden haben und können ohne Geld auch sonst nichts unternehmen, geschweige denn gemeinsam mit dem Vater woanders hinzureisen:

Es ist warm, und wir haben Hunger. Wir können nicht abreisen, weil wir das Hotel nicht bezahlen können. Wir können in kein anderes Land, aber wir dürfen auch nicht mehr hierbleiben. (KAL: 100)

Wie Frau und Kind vom Vater abhängig sind, ist dieser von den ausländischen Verlegern abhängig. Ohne Geld sind sie an ihren jeweiligen Aufenthaltsort gefesselt und können in kein anderes Land weiterziehen. Sobald ihr aktuelles Visum wieder abgelaufen ist, dürfen sie jedoch offiziell auch nicht mehr im jeweiligen Land bleiben. Ihre einzige Hoffnung ist also, dass der Vater von irgendwem wieder Geld erhält, welches dann natürlich wieder viel zu schnell aufgebraucht sein wird. Ausschließlich die finanzielle Situation entscheidet über das Schicksal der "staatenlosen" EmigrantInnen, ebenso wie es über das Schicksal der illegal untergetauchten Doris entscheidet.

3. Affirmation des Systems

3.1 MitläuferInnen

Eine abgeschwächte Form der DenunziantInnen ist die der MitläuferInnen, die anderen Menschen zwar nicht aktiv schaden, jedoch aufgrund ihres angepassten oder lediglich passiven Verhaltens das System weiter funktionieren lassen. So werden in "Nach Mitternacht" mehrfach Situationen geschildert, in denen Menschen "am Rande" Opfer von nicht hinterfragter militärischer Repression werden. So etwa ein Mann, dessen Weg zur Arbeit durch den Aufmarsch Hitlers blockiert wird:

Es schimpfte ein dünner grauer Mann mit einem Fahrrad, daß man ihn nicht durchlasse. [...] »Meckern Sie nicht, sein Sie dem Führer dankbar, der so große Ideale hat.« »Ja, der Führer hat die Ideale und wir haben 's Nachsehen.« Die Stimme des grauen Mannes zitterte, man merkte, daß er mit den Nerven runter war. Die Leute, die ihn gehört hatten, wurden stumm vor Schreck, der SA-Mann wurde rot und konnte nicht atmen. Der graue Mann sah wie mit einem Schlag ausgelöscht und in sich zerbrochen aus. Die drei SA-Männer führten ihn fort, er wehrte sich nicht. (NM: 21)

Auf derartige militärische Repression wird in den Werken Irmgard Keuns von nicht-militärisch eingebundenen Menschen niemals durch aktiven Widerstand reagiert, sondern stets durch Affirmation. Selbst der Mann selber, der von der SA abgeführt wird, wehrt sich nicht, ebenso bleiben die Menschen um ihn herum »stumm vor Schreck«. Gert Sautermeister schreibt, dass die Faschismus-Forschung erst in den 1970er Jahren diesen Blickwinkel angenommen hat:

[B]is dahin galt das Interesse oft Ausschließlich den objektiven Triebkräften des Faschismus, namentlich dem Großkapital, dem politischen Terror und der "von oben" demagogisch eingesetzten Ideologie. So unverzichtbar diese "objektive" Perspektive ist – ohne den "subjektiven" Faschismus bliebe sie einseitig. (SAUTERMEISTER 1981: 21)

In extremer Weise wurde die "Mithilfe" der Bevölkerung bereits im Zusammenhang mit Sannas Denunziation durch ihre Tante deutlich. Nachdem Sanna vor ihrer Tante geflohen ist, reflektiert sie (zu spät): »Antun müßte man ihr etwas, warum habe ich es nicht getan?« (NM: 8) Dennoch übt sie keine direkte Kritik an der Politik, die es z.B. ihrer Freundin Gerti verbietet, mit dem jüdischen Aaron zusammen zu sein. Zwar hilft Sanna den beiden, indem sie mit ihnen mitgeht, damit sie unauffälliger wirken, und auch indem

sie immer wieder zusammen ein neues Lokal zu suchen, wenn Parteimitglieder auftauchen, doch geht ihr Handeln niemals über ein bloßes Reagieren hinaus. (vgl. NM: 15ff)

Erst recht ist außerhalb von familiären und freundschaftlichen Strukturen kein Widerstand gegen repressives Verhalten zu beobachten, im Gegenteil. So auch hier am Beispiel des Mannes, der von der SA abgeführt wird:

Das Fahrrad war auf den Boden gefallen, die Leute standen im Kreis drum herum und guckten es stumm und aufgeregt an, es glimmerte matt im Regen und sah staatsfeindlich aus, keiner wagte es anzufassen. Nur eine dicke Dame machte ein wildes Gesicht, warf ihren Arm straff in die Luft zum Heilgruß, rief »Pfui« und trat mit dem Fuß gegen das Rad. Da traten noch mehr Frauen dagegen. (NM: 21)

Durch die übereifrige Dame mit dem »wildem Gesicht« samt der Aussage, das Fahrrad sehe »staatsfeindlich« aus, wird hier die übertriebene Anpassungsbereitschaft der Deutschen eindringlich aufgezeigt, zugleich aber auch ins Lächerliche gezogen. Oft arbeitet Irmgard Keun mit derartigen überspitzten Begrifflichkeiten oder Darstellungen und/oder naiven Aussagen ihrer Figuren, um die nationalsozialistische Ideologie ad absurdum zu führen. Von der Zivilbevölkerung Deutschlands selber ist weder Kritik noch Widerstand zu erwarten. Der Amerikaner Saul K. Padover führte zum Ende des zweiten Weltkriegs Interviews mit Deutschen verschiedenster sozialer Schichten über ihre jeweiligen Taten durchgeführt hat, beschreibt dieses Verhalten als »Weigerung (oder psychologische[r] Unfähigkeit), sich gegen das NS-Regime zu wenden, gar Sabotageakte zu verüben.« Erwachsene Deutsche, so Padover, wirken wie »geduckte Menschen, die zu selbständigem Handeln ebenso unfähig sind wie zu couragiertem Widerstand.« (PADOVER 1999: 91)

Viele der Befragten weisen erklärend darauf hin, dass Deutsche einfach »anders« und »keine Revolutionäre« seien (vgl. PADOVER 1999: 91f). Götz Aly macht hingegen darauf aufmerksam, dass es einen derartigen, essentialistisch begründeten "deutschen Sonderweg" nicht gibt: Die Deutschen waren in den Jahrzehnten vor der Machtergreifung Hitlers nicht ressentimentbeladener als die übrigen EuropäerInnen, der These vom schon früh entwickelten exterminatorischen Antisemitismus fehle also jede Basis (vgl. ALY 2005: 35f). Vielmehr sei die weitere Entwicklung Deutschlands vor und im Faschismus direkt ab der Zeit nach 1914 zu sehen. Die Antwort auf die Frage, wie es zur Entwicklung hin zum nationalsozialistischen Deutschland kommen konnte, beschreibt Aly mit dem Begriff der »Gefälligkeitsdiktatur«, deren Ziel die Zufriedenheit der Mehrheit der Deutschen war, deren »öffentliche[r] Zuspruch oder wenigstens die Gleichgültigkeit jeden Tag neu [erkaufte]».

Auf der Basis von Geben und Nehmen errichteten sie eine jederzeit mehrheitsfähige Zustimmungsdiktatur«, (ALY 2005: 36) deren Inhalte sich an der Analyse des Zusammenbruchs am Ende des Ersten Weltkriegs orientierten. Durch die Zufriedenstellung der "Massen", der Enteignung der Juden und der Marginalisierung unerwünschter "Minderheiten" erfuhr die Mehrheit der Deutschen im nationalen Sozialismus perverserweise ein Gefühl von "Gleichheit" und "Fürsorge" durch das Regime. Laut Aly erklärt sich das Ausbleiben von Widerstand gegen den Faschismus aus eben diesem alles beruhigenden Gefühl des "Volkswohls". Der Soziologe und Politologe Daniel Jonah Goldhagen schreibt hinsichtlich dieses Aspektes, dass ohne Hitler und die militärischen Strukturen der Holocaust zwar niemals möglich gewesen wäre, doch bleibt zu bedenken:

[G]enauso wesentlich war aber die große Bereitschaft der meisten gewöhnlichen Deutschen, die rabiate Verfolgung der Juden in den dreißiger Jahren zunächst zu tolerieren, zu unterstützen, oft sogar tätig daran mitzuwirken und sich schließlich – das galt zumindest für diejenigen, die dazu abkommandiert wurden – auch an der Ermordung der Juden zu beteiligen. [...] Die Machtergreifung der Nationalsozialisten und die Bereitschaft der Deutschen, dem Staatspolitik gewordenen Antisemitismus zu folgen, waren beide in gleichem Maße notwendige Voraussetzung des Holocaust. Und nur in Deutschland waren diese zwei Prämissen erfüllt. (GOLDHAGEN 1996: 9)

Während sich MitläuferInnen entweder Vorteile durch ihr unterlassenes Handeln erhofften oder zumindest glaubten, sich damit selber am wenigsten zu schaden, sind Sanna und Doris differenzierter zu betrachten: Zwar versucht Doris, Dinge in Frage zu stellen, kommt jedoch über kurzzeitige Empörung und folgenloses Wundern nicht hinweg. Sanna wiederum versucht kaum mehr, das Geschehen um sie herum zu analysieren oder zu begreifen, sondern verbleibt beim bloßen Reagieren, statt ein tatsächliches Agieren auch nur in Betracht zu ziehen. Durch ihr naives Verhalten sind Sanna und Doris deshalb genauer zu untersuchen, da sie aufgrund ihrer Ignoranz nicht ohne weiteres in die Gruppe der "MitläuferInnen" hineinpassen.

3.2 "Naive Frauenfiguren" als werkimmanentes Mittel der Kritik

Die Germanistin und Soziologin Irene Lorisika schreibt in Ihrem Buch "Frauendarstellungen bei Irmgard Keun und Anna Seghers" über ältere, meist verbitterte Frauengestalten bei Irmgard Keun, die als »abschreckendes Beispiel für resignierte Weiblichkeit« fungieren, wie z.B. die Mutter von Doris, die Frau ihres Nachbarn Brenners, Sannas Tante

Adelheid, die Großmutter von Kully und Fräulein Brower (vgl. LORISIKA 1985: 240). Durch das Verblässen ihrer Attraktivität werden sie zu herrschsüchtigen Frauen, die ihre Macht besonders innerhalb ihrer Familie ausleben. Ferner nennt Lorisika jüngere Frauen, die frustriert und vom Leben enttäuscht sind und ihre Attraktivität eingebüßt haben. Diesen »negativen Frauen« stellt Lorisika die »positiven Frauen« entgegen, wie etwa Doris und Sanna (vgl. LORISIKA 1985: 245). Diese »können mit beidem umgehen: mit der Begierde der Männer und mit ihren eigenen Wünschen und Bedürfnissen. Sie benutzen die Begierde der Männer um zu ihrem Recht zu kommen.« (LORISIKA 1985: 245) Leid und situatives Scheitern kann sie dabei nicht zerstören, letztlich finden sie immer einen Weg, zu überleben. Zudem können Sanna, Doris und Kully »dadurch, daß man sie nicht wirklich ernst nimmt, daß sie Objekte der Verhältnisse werden und diese Verhältnisse als quasi Außenstehende betrachten, erstaunte, unbefangene Bilder der Wirklichkeit wiedergeben. Sie sind Frauen oder Kinder,⁴³ von denen man ein "objektives", ein engagiertes Bild nicht erwartet.« (LORISIKA 1985: 231) Der Widerspruch, dass die Frauen einerseits "unbefangene Bilder" schildern, von ihnen andererseits jedoch trotzdem keine objektive Berichterstattung erwartet werden kann, ist dahingehend auflösbar, dass die unbefangenen Bilder der "natürlichen" Impulsivität der Frauen geschuldet sind und nicht etwa einer vernunftbasierten Reflexion. In dieser Weise büßt die fiktive Erzählerin nichts an "Authentizität" und Glaubwürdigkeit ein, ihr wird jedoch der Mangel an Abstraktion und kritischem Denken nachgesehen. Dies halte ich für einen Hauptgrund dafür, dass Irmgard Keun sich für "naive Frauen" als fiktive Erzählerinnen entschieden hat.

Einerseits ist dies meiner Meinung nach durchaus kritikwürdig, da Keun somit das Klischee der nicht reflektierenden Frau untermauert, die nichts hinterfragt und wenn doch, gleichwohl nicht hinter gesellschaftliche Strukturen blicken kann, so dass ihr Hinterfragen, sofern es überhaupt zu diesem kommt, niemals Konsequenzen hat. Andererseits ist die Naivität der Frauen von Keun derartig "stumpf" und überzeichnet, dass sie dennoch auch als Kritik am damaligen Frauenbild gelesen werden muss.

Im folgenden soll im ersten Schritt die Erzählperspektive untersucht werden, um die Rolle der fiktiven Autorin genauer zu analysieren. Der zweite Schritt ist, die dadurch ent-

⁴³ Lorisikas Gleichsetzung von Frauen und Kindern ist einerseits problematisch, wenngleich es andererseits in gewisser Weise natürlich "Tradition" hat, dass in Frauen oftmals nicht die dem Mann Gleichberechtigten zu sehen, und sie so in ihrer Gleichsetzung mit einem Kind die Rollenzuweisung als dem Mann Unterlegenen erfahren. (vgl. DE BEAUVOIR 1992: 246) Im Folgenden ist also zu bedenken, dass die Naivität von Kully einer anderen Ebene entspringt als die von Doris und Sanna, wenn auch die Wirkung der "naiven Erzählerin" in den drei Werken vergleichbar ist.

stehende Erzählperspektive zu beleuchten, um zu untersuchen, wieso Irmgard Keun sich für die "naiven Frauen" als Erzählerinnen entschieden hat.

3.2.1 Die Erzählperspektiven Keuns

Alle drei hier behandelten Werke Irmgard Keuns sind in der ersten Person geschrieben: "Das kunstseidene Mädchen" wird aus der Perspektive von Doris erzählt, "Nach Mitternacht" aus der Perspektive von Sanna und "Kind aller Länder" aus der von Kully. Auch die Relation zwischen (fiktiver) Erzählerin und Figuren ähnelt sich in den drei Romanen: Doris berichtet in "Das kunstseidene Mädchen" zu Beginn von zeitnahen Ereignissen, vor allem von ihrer Entlassung aus ihrem Job und der Trennung von Hubert und zuletzt davon, dass sie sich ein Buch gekauft hat, in das sie von nun an schreiben möchte, was in ihrem Leben passiert (vgl. KM: 12). Von diesem Punkt an nimmt auch der Stil der abstrakten Autorin die Form von Tagebucheinträgen an, in denen Doris zeitnah ihre täglichen Erlebnisse berichtet, so dass überwiegend eine zeitliche Linearität entsteht. Von ihrer Flucht aus ihrem Heimatort berichtet sie ebenso zeitnah wie von allen Geschehnissen in Berlin. Auch Kully berichtet in "Kind aller Länder" überwiegend, was direkt geschieht und bezieht sich nur punktuell auf vergangene Ereignisse, die sie zum aktuellen Geschehen in Bezug setzt. Die zeitliche wie auch räumliche Distanzierung ist in diesen Werken also sehr gering, die LeserInnen glauben durch die direkte Vermittlung am Geschehen unmittelbar teilzuhaben.

In "Nach Mitternacht" jedoch ist dies nicht gegeben: Sanna berichtet, während sie sich in Frankfurt aufhält, zum einen zwar auch über die aktuell um sie herum stattfindenden Ereignisse, zum anderen aber auch über vergangene Geschehnisse, die bis zurück in ihre Jugend in Köln reichen. Die erzählte Zeit beträgt dabei nicht einmal zwei Tage – angefangen am Morgen, an dem Sanna den Brief von Franz bekommt und endend am Abend des nächsten Tages mit der Feier ihrer Freundin Liska, auf der sich Heini umbringt und Sanna und Franz aus Deutschland fliehen. In diesen zwei Tagen entfaltet sich jedoch wiederum auf der Ebene der fiktiven Erzählerin Sanna eine erzählte Zeit von über fünf Jahren (möglicherweise sogar weit mehr, da die zeitlich früheste Erwähnung aus Sannas Leben der frühe Tod ihrer Mutter ist (vgl. NM: 8), welcher nicht genauer datiert wird). Die zeitliche Distanzierung zwischen der Erzählung der fiktiven Autorin und dem Handeln der fiktiven Figuren springt also ständig zwischen eben dieser zeitlichen Distanz von etlichen Jahren bis zu absoluter Zeitgleichheit hin und her. Die Schauplätze ihrer Erzählungen er-

strecken sich von Frankfurt – Sannas momentaner Aufenthaltsort, von dem aus sie ihre gesamte Erzählung aufbaut – bis nach Köln, wo sie ihre Jugend verbracht hat, und Lappesheim, dem Ort ihrer Geburt. Auch zwischen diesen Entfernungen springt die räumliche Distanzierung stets hin und her. Jedoch überwiegt bei "Nach Mitternacht", wie auch bei den anderen beiden Romanen Irmgard Keuns, die geringe zeitliche und auch räumliche Distanzierung (wenngleich in "Nach Mitternacht" weit häufiger Unterbrechungen durch Rückblenden von Sanna auftreten).

Diese Distanzlosigkeit zwischen den fiktiven Erzählerinnen und den fiktiven Figuren nutzt Irmgard Keun zum einen, um ihre Erzählung stets in größtmöglicher Spannung zu halten, zum anderen um ihre Romane so authentisch wie möglich werden zu lassen. Das zeitnahe Geschehen ist stets im Präsens verfasst, so dass die Zukunft von den fiktiven Autorinnen nicht vorhergesehen werden kann und jederzeit etwas Unerwartetes geschehen kann. Zu Authentizität gelangt diese Form der Erzählung durch den spontanen Plauderton, den besonders Sanna und Doris an den Tag zu legen scheinen. Deutlich wird dies bereits beim Blick auf die jeweils ersten ein bis zwei Sätze der drei Romane:

Das war gestern Abend so um zwölf, da fühlte ich, daß etwas Großartiges in mir vorging.
(KM: 9)

Einen Briefumschlag macht man auf und zieht etwas heraus, das beißt oder sticht, obwohl es kein Tier ist. Heute kam so ein Brief von Franz. (NM: 4)

In den Hotels bin ich auch nicht gern gesehen, aber das ist nicht die Schuld von meiner Ungezogenheit, sondern die Schuld von meinem Vater, von dem jeder sagt: dieser Mann hätte nie heiraten dürfen. (KAL: 5)

In "Das kunstseidene Mädchen" beginnt Doris zugleich von ihren innersten Gefühlen und von »etwas Großartige[m]« zu berichten, in "Nach Mitternacht" berichtet Sanna von dem Erhalt eines aufwühlenden Briefes von einem Franz, den die LeserInnen zu dem Zeitpunkt nicht einmal kennen, und Kully beginnt sogleich von ihrer Unbeliebtheit in Hotels zu berichten, sowie von ihrem Vater und seiner Beziehungsunfähigkeit. Dieser offenherzig wirkende "Plauderton", der bis ins "Schnoddrige" abdriftet, hat zum Ziel, das Vertrauen der LeserInnen zu gewinnen, um so der Handlung die gewünschte Überzeugungskraft zu verleihen, als würde es von einer Bekannten erzählt. Zudem tragen stilistische Eigenheiten, wie etwa die unübliche Verwendung von mehrmaligen Verknüpfungen mit "und" innerhalb eines Satzes, zur spontan und intuitiv wirkenden Erzählweise bei: »Ich heiße so-

mit Doris und bin getauft und christlich und geboren. Morgen schreibe ich mehr.« (KM: 12) Auch beginnen besonders in "Das kunstseidene Mädchen" übermäßig viele Sätze mit »und«, werden lange Sätze mit Gedankenstrichen verbunden oder enden plötzlich und unvollendet mit ihnen, so dass der Erzählfluss an Geschwindigkeit zu gewinnen scheint:

Und es wird mir eine Wohltat sein, mal für mich ohne Kommas zu schreiben und richtiges Deutsch – nicht alles so unnatürlich wie im Büro. (KM: 11)

Der Erzählfluss wirkt aus diesen Gründen, als würde "Doris" erzählen, ohne Luft zu holen oder als handle es sich weniger um ein Buch als vielmehr um einen Film der "abgespult" wird:

Aber ich will schreiben wie Film, denn so ist mein Leben und wird noch mehr so sein.
[...] Und wenn ich später lese, ist alles wie Kino – ich sehe mich in Bildern. (KM: 10)

3.2.2 Erzählebenen in Keuns Werken

Eine besondere Form der weltanschaulichen Distanzierung findet in den Werken Keuns durch die Benutzung von "naiven Frauencharakteren" als fiktive Erzählerinnen statt. Wenn auch Kullys Naivität darauf zurückzuführen ist, dass sie erst neun Jahre alt ist, so ist hinsichtlich Doris und Sanna das Fehlen von (Allgemein-)Bildung auffällig.

Ich mache mir nicht viel aus dem Lernen, mein Kopf ist nicht so geeignet dazu. (NM: 8)

[I]ch weiß ja, daß ich dumm bin. (KM: 40)

Sanna gesteht sich offen und kritiklos ein, dass ihr Kopf »nicht so geeignet« zum Lernen ist, als wäre dies eine feststehende Tatsache, die nicht geändert werden kann, selbst wenn sie es wollte. Auch Doris fehlt es an Bildung, wenngleich sie im Gegensatz zu Sanna versucht, dies zu ändern, auch wenn ihre – in Kapitel 2.2.3. bereits ausgeführten – Versuche, ihren Bildungsstand zu verbessern, stets aufs Neue scheitern. Sich selbst gegenüber gestehen sich beide ihr "Nichtwissen" zwar offen und unsentimental ein, jedoch versuchen sie, dies anderen gegenüber stets zu verbergen und sind umso trauriger wann immer ihnen ihre eigene Unzulänglichkeit erneut durch ihre Mitmenschen bewusst gemacht wird:

Und nun möchte ich weinen, denn ich verstehe wirklich nichts, und ich glaube auch nicht, daß ich was verstehe, wenn ich alt werde. (NM: 92)

Ich war eine kurze Zeit in einer ganz traurigen Wolke, denn immerzu sind in meinem Leben Dinge, die ich nicht weiß und immer muß ich so tun als ob und bin manchmal richtig müde vor lauter Aufpassen, und immer soll ich mich schämen müssen, wenn Worte und so Sachen sind, die ich nicht kenne, und nie sind Leute gut und so, daß ich Mut hätte zu ihnen, um zu sagen: [...] ich habe ein Gedächtnis, und wenn man mir was erklärt, gebe ich mir Mühe, es zu behalten. (KM: 40)

Besonders hinsichtlich politischer Geschehnisse sind beide völlig ahnungslos. Obwohl sich beide oft in politischen und hochkulturellen Zusammenhängen bewegen, werden ihnen die entsprechenden Zusammenhänge nicht deutlich:

Das ist ein jüdisch-proletarisch-kommunistischer Klub. [...] Sie reden zusammen und ich verstehe von nichts, von nichts. Es sind ungeheure Ereignisse auf der Welt, ich verstehe von gar nichts. So dumm. Aber ihre Stimmen geben mir ein schläfriges Summen [...] und ich denke, ich muß sagen, daß ich nicht jüdisch bin – man muß immer was sein. Und immer auf die Politik hin. Und immer was anderes. (KM: 144)

Doris befindet sich zwar in einem antifaschistischen "Klub" inmitten einer Diskussion über das Weltgeschehen, doch kann sie durch das fehlende Wissen um die weiteren Zusammenhänge inhaltlich nichts verstehen. Sie weiß nicht, worüber ihre kommunistisch orientierten FreundInnen reden und ist letztlich so verwirrt, dass sie sagen möchte, sie sei nicht jüdisch. Ohne zu wissen, warum sie glaubt, dies zugeben zu müssen, hat sie lediglich die vage Ahnung, immer »was sein zu müssen«. Ohne es genau definieren zu können, beschreibt sie so die Konstruktion oder zumindest das Vorhandensein von per Definition repressiven "Identitäten", die jeder Mensch je nach Situation immer wieder annehmen "muss". Diese bilden stets Ausgangspunkte für Unterdrückungen, da Identitäten normative "Ideale" und somit Teil einer regulierenden Praxis sind (vgl. BUTLER 1991: 38ff).

Die besseren Juden bleiben ja überhaupt meistens in ihren Wohnungen. Um mal auszugehen und sich zu zeigen und andere zu sehen, haben sie noch drei Cafés in Frankfurt. Es sind die schönsten Cafés, und es ist traurig für die Arier, daß sie Angst haben müssen, auch dort zu sitzen. (NM: 16)

Sanna beschreibt zwar das Verbot der Jüdinnen und Juden, in alle öffentlichen Lokale gehen zu dürfen, jedoch dreht sie es "ahnungslos" so herum, dass es in ihre Schilderung den "ArierInnen" verwehrt bleibt, in die paar jüdischen Cafes zu gehen, in denen sich Jüdinnen und Juden noch aufhalten dürfen, die Verbote also besonders für die nicht-jüdischen Menschen »traurig« sind und sie »Angst haben müssen, auch dort zu sitzen«. Der fiktiven Autorin ist diese zynische Verdrehung der Tatsachen nicht bewusst. Sowohl Sanna als auch Doris sind durch aktuelle gesellschaftliche und politische Vorgänge kaum mehr als verwirrt. Vor allem bei Doris führt dies zu dem, dass sie es völlig ablehnt, sich mit Politik zu beschäftigen⁴⁴ und zum anderen, dass sie alles was sie nicht versteht überspielt oder zu verdrängen versucht. Sowohl Doris als auch Sanna fällt es schwer, größere Zusammenhänge herzustellen, da ihnen das Wissen dazu schlicht fehlt. Deutlich wird dies meist, wie bereits angedeutet, am Beispiel von nationalsozialistischer Propaganda und antisemitischer Äußerungen anderer Personen:

Und langsam fuhr ein Auto vorbei, darin stand der Führer wie der Prinz Karneval im Karnevalszug. Aber er war nicht so lustig und fröhlich wie der Prinz Karneval und warf auch keine Bonbons und Sträußchen, sondern hob nur die leere Hand. (NM: 24)

Sanna beobachtet wie Adolf Hitler und seine Anhänger durch die Straßen ziehen und vergleicht das Szenario mit einem Karnevalsumzug. Der einzige Unterschied, der ihr auffällt, ist der, dass Hitler nicht die Hand hebt um »Bonbons und Sträußchen« zu werfen und auch nicht so fröhlich ist. Auch Doris kann Zusammenhänge nationalsozialistischer Politik nicht korrekt einordnen:

Fragt mich die Großindustrie, ob ich auch ein Jude bin. Gott, ich bin's nicht – aber ich dachte: wenn er das gern will, tu ihm den Gefallen – und sag: »Natürlich – erst vorige Woche hat sich mein Vater in der Synagoge den Fuß verstaucht.« Sagt er, er hätt es sich ja denken können bei meinem krausen Haar. Dabei sind es Dauerwellen und von Natur aalglatt. Und er wird eisig mit mir und stellt sich heraus als Nationaler und hatte eine Rasse – und Rasse ist eine Frage – und wurde darauf feindlich – das ist alles sehr kompliziert. Ich hatte es genau gerade falsch gemacht. Aber es war mir zu dumm, nu wieder alles zurückzunehmen, und ein Mann muß doch vorher wissen, ob ihm eine Frau gefällt oder nicht. So was Idiotisches. Machen sie erst vollfette Komplimente und reißen sich

⁴⁴ Und zogen dann durch die Straßen und sangen Lieder ohne Politik, was ich wünschte. "Das Wandern ist des Müllers Lust" und "Kommt ein Vogel geflogen", was so harmlos ist, daß Zweifel in mir sind, ob nicht heimlich doch ein gemeiner Sinn darin steckt. (KM: 56)

Aber mir war die Lust vergangen, denn wenn er nüchtern wird, fängt auch die Politik wieder an – das ist mir unheimlich, und man kann nie wissen, ob man nicht politisch ermordet wird, wenn man sich da reinmisch. (KM: 46)

Arme und Beine und was weiß ich noch alles aus – sagt man auf einmal: ich bin eine Kastanie! – Sperren sie das Maul auf: ach, du bist eine Kastanie – pfui, das wußte ich nicht. Dabei ist man noch dasselbe wie vorher, aber durch ein Wort soll man verändert sein. (KM: 45f)

Hier wird deutlich, dass Doris, wenngleich sie das System nicht durchblickt, es dennoch geradezu "aus versehen" kritisiert indem sie sagt, ein Mensch könne durch eine Bezeichnung wie "Jüdin" und "Jude" doch nicht zu etwas Anderem werden als er oder sie vorher, noch ohne die Bezeichnung, war. Und doch wird bloß aufgrund dieses belanglosen "Begriffs" – mehr als das kann Doris darin nicht erkennen – bei ihrem Gegenüber Zuneigung zu Ablehnung und Hass, so dass sich Doris nur wundernd fragt, wie man denn nur »durch ein Wort« verändert sein soll. Auch Sanna versteht durchaus, dass das nationalsozialistische System Menschen schadet, jedoch durchblickt auch sie nicht, auf welcher Grundlage es dies tut. Sie erkennt die Symptome, lernt mit der Zeit, was man tun darf und was nicht, doch verstehen und wirklich begreifen kann sie es nicht.

Aus diesem Unvermögen heraus mystifiziert sie faschistische "Eigenheiten", bezeichnet die Autos des Umzugs Hitlers und der Reichswehr als »Zauberautos« (NM: 27) und Hitler als »Prinz Karneval« (NM: 24). Der auf dem Opernplatz stattfindende NS-Umzug ist für Sanna tatsächlich mehr eine inszenierte Theateraufführung als eine politisch geprägte Veranstaltung und so vergleicht sie den Führer entsprechend mit Film-Diven, da sich sowohl die NS-Führung als auch FilmschauspielerInnen ständig fotografieren lassen und auf ihr Äußeres achten müssen:

Berühmtheit fordert immer Opfer, das habe ich mal in einem Artikel über Marlene Dietrich gelesen. Es heißt ja immer, der Führer würde nur Radieschen essen und Schwarzbrot mit Klatschkäse. Das ist auch ein Opfer für den Ruhm. Die Filmschauspielerinnen in Hollywood essen manchmal noch viel weniger, weil sie nicht dick werden dürfen. (NM: 25)

Ausgerechnet am Beispiel eines Artikels über Marlene Dietrich (vgl. NM: 25) zieht Sanna die Verbindung zwischen dem "Führer" und berühmten Schauspielerinnen. In ähnlich ignoranten Weise durchblickt sie auch die Rituale der Reichswehr und der NS-Frauenschaft nicht:

Ich habe in einem Kulturfilm mal Kriegstänze von Negern gesehen, die waren etwas lebhafter, aber der Tanz der Reichswehr hat mir auch sehr gut gefallen. (NM: 26)

Außerdem mußten beide sich auch gegenseitig helfen, weil sie beide in der NS-Frauenschaft sind. Da müssen sie kämpfen und an das Gemeinwohl denken und sich auf deutsche Art verbunden fühlen und das beweisen mit Taten und Volkstänzen. (NM: 33)

So vergleicht Sanna »Kriegstänze von Negern« völlig unreflektiert mit dem »Tanz der Reichswehr«, die dadurch eine überhöhte, geradezu exotistische Komponente erhält, und erklärt, ihre Tante und ihre Nachbarin müssten sich mit »Taten und Volkstänzen« rituell ihre Verbundenheit auf »deutsche Art« beweisen. Was tatsächlich in der NS-Frauenschaft geschieht oder wofür diese steht, erschließt sich ihr nicht. Sie glaubt lediglich, dort werde gekämpft, an das »Gemeinwohl« gedacht und sich »verbunden« gefühlt.

Die nationalsozialistische Ideologie wird durch die naive und phrasenhafte Wiedergabe von Sanna und Doris als das plakative Gebilde entlarvt, das sie tatsächlich ist. Doch ist lediglich durch die abstrakte Autorin diese antifaschistische Kritik intendiert, welche sie ihren ahnungslosen und naiven fiktiven Erzählerinnen Doris, Sanna und auch Kully in den Mund legt – wenn sich auch Kullys Naivität auf das "Dahinplappern" kindlicher Kommentare beschränkt, ohne deren tiefere Bedeutung zu reflektieren.⁴⁵

Abgesehen von der Mutter Kullys handelt es sich jedoch bei den Frauenfiguren um – von der Naivität einmal abgesehen – starke Charaktere, die sich gegen ihre Unterdrückung zu wehren versuchen. Diese extrem überspitzte Naivität der beiden Frauen spiegelt Keuns Kritik an mangelnder Bildung von Frauen innerhalb von patriarchalen Systemen wider, und kann als Kritik an der naiven und vermeintlich "unpolitischen" Haltung der Frauen betrachtet werden.

”Meinungslosigkeit“ [...] je nach Geschlecht, Bildungskapital und sozialer Klasse, im großen ganzen also je nach der Wahrscheinlichkeit variiert, in einem wie immer gearteten Feld über Macht zu verfügen, beweist hinlänglich, daß politische Kompetenz im Sinne gesellschaftlich anerkannter Eignung zu jenen Fähigkeiten gehört, die man nur in dem Maße besitzt, wie man berechtigt oder verpflichtet ist, sie zu besitzen[.] (BOURDIEU 1982: 641)

Dass die fiktiven Erzählerinnen in Keuns Werken also keine politische Bildung besitzen, zeigt vor allem die bildungspolitischen Machtstrukturen auf, denen sie als Frauen und zugleich Mitglied unterer Klassen unterliegen (müssen). Ihr Schweigen ist Zeichen ihrer »durch Status zugewiesenen Inkompetenz«, welche wiederum die »damit anerkannte Enteignung der Minderfähigen zugunsten der Fähigen« nach sich zieht (vgl. BOURDIEU

⁴⁵ Wie etwa: Meine Mutter ist viel schöner als ich, aber ich weine weniger. (KAL: 9) Dass dies tatsächlich bedeutet, dass die Mutter ständig unglücklich und verzweifelt ist, erkennt Kully nicht.

1982: 647), also die Entrechtung der Frauen. Keun arbeitet hier mit dem Bild der ungebildeten und daher schweigenden Frau, die nichts Wichtiges, schon gar nichts Politisches beizutragen hat: zum Teil aufgrund realer Unterdrückungsmechanismen, die sie daran hindern, sich (politisch) zu bilden, jedoch auch, wie eingangs erwähnt, weil sich Keuns Frauen mit ihrer Unmündigkeit abfinden.

Während die Weimarer Republik unter feministischen Aspekten betrachtet verhältnismäßig liberal war und Frauen sich erstmalig eine breitere Öffentlichkeit erobern konnten, begann spätestens 1930 der »Generalangriff auf die Rechte der Frauen« (vgl. ARENDT u.a. 1995: 67). Bereits in der zweiten Hälfte der 1920er Jahre ist vermehrt die Ablehnung der Emanzipation der Frau und eine Rückbesinnung auf patriarchale Werte zu beobachten, Anfang der 1930er Jahre ging dies in einen Prozess der Frauenentrechtung über (vgl. ARENDT u.a. 1995: 67f). Das damit verknüpfte "Ideal der deutschen Frau" sollte »vor allem die "Erhalterin der Rasse" verkörpern und sich völlig der Staatsräson unterordnen. [...] Weibliche Selbstverwirklichung stand nicht zur Debatte.« (ARENDT u.a. 1995: 69) Im Gegenteil erforderte die »Zurichtung von Frauen auf ihre "Natur und Naturaufgabe" [...] einen radikalen und repressiven Umformungsprozeß des weiblichen Sozialcharakters« (SCHMIDT-WALDHERR 1990: 172), welcher sich vor allem durch die Reduktion der Frau auf Naturhaftigkeit und Mütterlichkeit auszeichnete. »Bürgerlich-patriarchaler Antifeminismus«, NSDAP und NS-Staat arbeiteten dabei beständig an einer erneuten Enteignung der Frau (vgl. SCHMIDT-WALDHERR 1990: 174).

Damit trugen sie [die NS-Frauen, d.V.] nicht nur dazu bei, vieles von dem zu zerstören, was in jahrzehntelanger Arbeit für Gleichberechtigung von Frau und Mann erreicht worden war, sondern halfen auch mit, ein System zu etablieren, das Millionen Menschen die Würde und das Leben raubte und die Erwartungen an den zivilisatorischen Fortschritt und humanitäre Grundwerte aufs tiefste erschütterte hat. (ARENDT u.a. 1995: 70)

Die naiven und passiven Frauenfiguren, in denen sich die zunehmende Entrechtung und Stilisierung der Frau der 1930er Jahre widerspiegelt, werden von Keun dazu benutzt, ihre Kritik immanent durch ihre Werke zu äußern. Warum sie dafür ausgerechnet weibliche Figuren der Arbeiterschicht (Sanna), des Kleinbürgertums (Doris) und der künstlerischen "Elite" (Kully und ihre Mutter) benutzt, um an ihnen exemplarisch ihre Kritik zu üben, kann zumindest partiell mit Hilfe von Gert Sautermeister begründet werden, der bezüglich antifaschistischer Werke von Exil-AutorInnen des Zweiten Weltkriegs schreibt, ihre Faschismuskritik sei »nicht allein oder gar vorrangig anzusehen als Mittel literarischer Auf-

klärung deutscher und ausländischer Leserschaften, sondern erst einmal zu begreifen als Medium intellektueller Selbstprüfung und Kritik.« (SAUTERMEISTER 1981: 7) So wie AutorInnen generell stets nur das Schreiben als Mittel der Kritik bleibt, blieb Keun als Exil-Autorin nicht mehr als das, um Kritik am faschistischen System zu üben:

Das politische Exil verstand sich als eine Form des Widerstands im Kampf für ein besseres Deutschland nach Hitler. Andere als publizistische Waffen standen kaum zur Verfügung, die Zahl der Periodika, die in den Orten des deutschsprachigen politischen Exils veröffentlicht wurden, die die Meinung des Auslands beeinflussen und auch in Deutschland Wirkung haben sollten, waren aber beträchtlich. (BENZ 2001: 45)

Ferner wurden laut Sautermeister VertreterInnen bürgerlicher Schichten nicht aus dem Grund ins Zentrum der Romane gestellt, dass die Exil-AutorInnen etwa speziell diese Menschen als die gesellschaftliche Trägerschichten des Faschismus entlarven wollten; vielmehr meinten sich die SchriftstellerInnen »im Verhalten ihrer bürgerlichen Figuren betreffen wieder zu erkennen. Nach Sautermeister lag das Interesse der Exil-SchriftstellerInnen in eben dieser »selbstkritische[n] Frage nach dem eigenen Anteil Verantwortung und Schuld am deutschen Faschismus« und weniger im »analytische[n] Interesse« an der Darstellung dessen gesellschaftlicher Ursachen (vgl. SAUTERMEISTER 1981: 8).

Dies kann jedoch noch nicht erklären, wieso Irmgard Keun ausgerechnet Frauen für ihre Kritik benutzt, soll die Erklärung über bloße Biologismen hinausgehen. Eingehend wurde bereits die These aufgestellt, dass sich Keuns Frauenfiguren einerseits durch ihren impulsiven Erzählstil ihre Glaubwürdigkeit bewahren können, ihnen qua Geschlecht jedoch zugleich der Mangel an Abstraktion und kritischem Denken nachgesehen wird. Die groteske Überzeichnung der Frauen, die unpolitisch, unkritisch und unreflektiert faschistische Zustände beschreiben, nehme ich als Anhaltspunkt dafür, die Figuren der "naiven Frauen" als immanente Kritik von Irmgard Keun zu lesen. Kritik zum einen am damaligen Frauenbild, zum anderen als allgemeine Kritik daran, sich nicht über politische und gesellschaftliche Geschehnisse zu informieren und dies als Entschuldigung zu benutzen, sich nicht tiefgreifend mit ihnen auseinandersetzen zu müssen.

Irmgard Keun benutzt also das Klischee der naiven Frau, um ihre Romane glaubwürdiger und authentischer wirken zu lassen und um satirische Elemente einfacher in Szene setzen zu können. Dadurch jedoch, dass die fiktiven Erzählerinnen strukturell bedingte Repression (z.B. sexistischer oder antisemitischer Art) kaum hinterblicken, scheint sich ihr Unvermögen für sie selber auf individueller Ebene abzuspielen und kann nicht

über den Status der "eigenen Verschuldung" hinauskommen. Abgesehen von sehr kurzen Momenten gesellschaftskritischer Erkenntnis von Doris, erlaubt Keun ihren Protagonistinnen nicht, sich und ihre Umgebung in größere Zusammenhänge einordnen zu können. Größere Erkenntnisgewinne müssen ihnen demnach verwehrt bleiben.

4. Auflehnung und Widerstand

4.1 Widerstand gegen faschistische Repression

Auch wenn rückblickend gesagt werden kann, »daß die Sympathien der Mehrheit der Deutschen nicht unbedingt auf der Seite der Juden waren, auch wenn sie den judenfeindlichen Krawall der Hitlergefolgschaft nicht mochten«, (BENZ 2001: 50) ist dies lediglich eine Verharmlosung der bestenfalls passiven Haltung der meisten Deutschen. Diese Haltung war nicht nur hinsichtlich antisemitischer Gewalt zu beobachten, sondern gilt generell bei der Unterdrückung marginalisierter Menschen. Besonders in "Nach Mitternacht" werden die Facetten des Verhaltens der Deutschen deutlich: von aktiver Mithilfe an repressiver nationalsozialistischer Politik (wie etwa Adelheid) über MitläuferInnen (Algin) oder ablehnender aber dennoch passiver Haltung (Sanna) bis hin zum Widerstand gegen das System (Heini und Gerti).

Auch Paul, der später von der Gestapo abgeholt wird und nicht mehr zurückkehrt, zeigt Aspekte von Systemkritik, indem er die plakative Ideologie der NationalsozialistInnen bloßstellt:

Eine Zeitung holte der Paul, worin der auffallende Unterschied zwischen Nationalsozialisten und Verbrechern dargestellt war. Links waren Köpfe von Gauleitern, Gruppenführern und anderen hohen Nationalsozialisten und rechts Köpfe von Taschendieben, Raubmördern und Lustmördern und solchen Leuten. Der Paul verdeckte die Unterschriften und ließ die beiden Frauen raten, wer Nationalsozialist, wer Verbrecher sei. Tatsächlich rieten sie dreimal hintereinander falsch, was Paul größte Freude und die Frauen wütend machte. Paul sagte, es spreche nicht sehr für ihr gesundes deutsches Gefühl, einen Nationalsozialisten für einen Verbrecher zu halten und umgekehrt. (NM: 56)

Adelheid und ihre Nachbarin versagen darin, die Fotos der Nationalsozialisten von denen der Verbrecher und Mörder zu unterscheiden, und sind wütend – jedoch nicht auf sich oder ihr Unvermögen, sondern auf Paul, dem sie die Bloßstellung zu verdanken haben. Dieser jedoch amüsiert sich darüber und bezeichnet ihr »gesundes deutsches Gefühl« als fehlgeleitet. Solche einzelnen Widerstandsversuche gegen die NS-Ideologie werden in "Nach Mitternacht" immer wieder am Rande erwähnt:

Und da hat er [Segebrecht, d.V.] in besoffenem Zustand mal auf den Boden von seinem Klosett ein Hakenkreuz gemalt. Und als ihn in der Gaststube der Lamberts Pitter fragte, was das bedeuten soll, hat er geantwortet, brüllend und laut: »Dat die Arschlöcher sehn, wat sie jewählt haben.« Sowas kann natürlich nicht gutgehen. (NM: 14)

Segebrecht, ein Nachbar von Sanna, traut sich lediglich in betrunkenem Zustand, sich zu seiner subversiven Aktion zu bekennen. Dies bewertet Sanna jedoch insgesamt kritisch, indem sie zu bedenken gibt, dass »sowas natürlich nicht gutgehen« könne. Ebenso reagiert sie auf das Verhalten ihrer Freundin Gerti, die gezielt militärische Personen in ihrer Nähe provoziert:

Ich trete Gerti unterm Tisch, trotzdem gibt sie keine Ruhe. Sie sagt, der Führer habe doch mal erklärt, daß die Juden alle nach Knoblauch riechen. Sie möchte nun bloß mal wissen, an wievielen Juden der Führer schon gerochen habe. Wenn einem Menschen widerlich seien, gehe man doch nicht dauernd ganz nah an sie heran, um an ihnen zu riechen. Die Juden, die sie kenne, würden jedenfalls nicht riechen, und was Knoblauch anbelangte, so esse sie den sehr gern. Daraufhin Pielmann entsetzlich aufgeregt: Wenn Gerti so sprechen könne, sei sie rassistisch verseucht. Kulmbach versucht, Pielmann zu beruhigen, und sagt, er habe auch mal einen anständigen Juden kennengelernt, und bestellt daraufhin noch eine Runde Kirsch. (NM: 28f)

Sanna versucht Gerti von ihren Provokationen abzuhalten, jedoch erfolglos. Während Sanna tatsächlich eine naive Beziehung zu den aktuellen politischen Geschehnissen an den Tag legt, spielt Gerti dies nur, um scheinbar ahnungslos danach zu fragen, wie der "Führer" so viel über Jüdinnen und Juden wissen könne, wenn er sie doch nicht möge und sich dementsprechend doch eher freiwillig von ihnen fernhalten würde, als sich ständig mit ihnen zu befassen. Die Behauptung, Gerti sei »rassistisch verseucht«, wird von Sanna nicht kritisiert, vielmehr ist sie über die friedensstiftende Bemerkung des Wirts erleichtert, jedoch nur, weil dadurch die gefährliche Diskussion von Pielmann und Gerti beendet ist.

Zwar gibt es durchaus Momente, in denen Sanna kritisch und scheinbar zynisch kommentiert:

Es soll ja Liebe geben, und man soll als deutsche Frau auch Kinder kriegen, aber dazu ist doch immer ein Vorgang mit Gefühl nötig. Und bei diesem Vorgang dürfen gesetzlich keine Fehler gemacht werden. Das Sicherste ist vielleicht doch: Man liebt überhaupt nicht. Solange das gestattet ist. (NM: 31)

Jedoch ist es fraglich, ob ihr der Zynismus ihrer Aussage »so lange das gestattet ist« und die sarkastische Beschreibung darüber, dass bei der Liebe und der Reproduktion »gesetzlich keine Fehler gemacht werden« dürfen, bewusst ist, oder ob dies nur in ihrer tatsächlichen Naivität begründet liegt.

Jede Form des Widerstandes einzelner Personen bleibt letztlich folgenlos, da sie als Einzelform – und gebündelter oder organisierter Widerstand wird in "Nach Mitternacht" nicht geschildert – nichts gegen den alles öffentliche Leben durchdringenden Faschismus ausrichten kann. Zu sehen ist dies vor allem an der Figur Heini, die immer wieder zynisch Kritik am NS-Regime und dem faschistischen Staat äußert:

»Ich versteh übrigens nicht, was sie immer gegen die Rassengesetze haben, Breslauer. Unerhört human sind diese Gesetze. Stellen Sie sich mal vor, die Juden würden gesetzlich gezwungen, wöchentlich dreimal mit Mitgliedern der NS-Frauenschaft zu schlafen.« (NM: 74)

Indem er in seiner Bemerkung den Rassengesetzen eine Schutzfunktion für die Jüdinnen und Juden zuspricht, versucht er den menschenverachtenden Gesetzen die Schärfe zu nehmen. Durch seinen Zynismus versucht Heini mit der repressiven Situation in Deutschland umzugehen, stets im Bewusstsein über die tatsächliche Gefährlichkeit der FaschistInnen:

»Ich wußte es, Breslauer«, sagte Heini – »Ich wußte, daß Ihnen nicht zu helfen ist. Alle Menschen sind für sie rührend. Der Stürmermann ist rührend, sie selbst sind rührend, ich bin rührend, [...] der künftige Nazidichter Algin Moder ist rührend. Schade, daß all diese rührenden Menschen einander umbringen wollen.« (NM: 93)

In "Nach Mitternacht" ist der vorhandene Widerstand also auf rein sprachlicher Ebene vorhanden und führt nicht zu militanten Aktionen. Durch das Hinterfragen und Lächerlichmachen der NS-Ideologie wird versucht, deren Macht zu untergraben. In "Kind aller Länder" hingegen ist die Flucht ins Exil bereits als Widerstandsform zu werten. Dennoch wird auch

hier immer wieder der deutsche Staat und seine Politik kritisiert, meist ausgesprochen durch den Vater:

»Aber lieber soll mein Kind Streichholzschachteln oder Likörgläser anbeten, als Angst vor Gott haben. Alles Unheil der Welt beginnt mit der Angst. [...] Der ganze Dreck in Deutschland konnte nur entstehen, weil man die Menschen dort seit ewigen Zeiten in Angst gehalten hat. [...] Schließlich ist ein Volk so versklavt und verkrüppelt durch Angst, daß es sich eine Regierung wählt, unter der es in Angst dienen kann. Und nicht genug damit: wenn es dann andere Völker sieht, die nicht darauf versessen sind, in Angst zu leben, ärgert es sich und sucht nun seinerseits, ihnen Angst zu machen. Zuerst haben Sie Gott zu einer Art Diktator gemacht, jetzt brauchen sie ihn nicht mehr, weil sie einen besseren Diktator haben.« (KAL: 117f)

Kullys Vater sieht die faschistische Entwicklung Deutschlands in der Verbreitung von Angst begründet und spricht sich ebenso gegen den autoritären Charakter eines Diktators wie den eines Gottes aus. Eine besondere Form der Kritik zeigt sich in diesem Werk vor allem in den kindlichen Äußerungen Kullys, die Zusammenhänge beschreibt, ohne sie wirklich verstehen zu können. So schildert sie beispielsweise eine Radioansprache Hitlers:

Es kam schreckliches Brüllen aus dem Apparat, ich höre es nicht gern. Es war eine Rede aus Deutschland über den Krieg. Der Mann am Radio hieß Hitler. Er wollte ein neues Land haben, die Tschechoslowakei. (KAL: 105)

Hier wird Hitler als cholerischer Kriegsführer bloßgestellt, dessen »schreckliches Brüllen« man nicht ertragen kann oder auch nur hören möchte. Kullys Aussage, »er wollte ein neues Land haben« bleibt ohne Kausalzusammenhang als kindliches Verhalten Hitlers stehen, einfach etwas »haben« zu wollen. Auch zeigt sich in Kullys Vergleichen die Machtlosigkeit der EmigrantInnen:

Meine Mutter hat einmal gesagt, man müsse immer alles mit gleicher Waffe schlagen. Das geht aber nicht immer. Als mich in Italien die Moskitos stachen, konnte ich nicht zurückstechen. Ich konnte die Tiere nur totschiessen. (KAL: 105f)

Die Erkenntnis, man könne nun mal nicht immer alles »mit gleicher Waffe schlagen« ist auf die Situation der SystemgegnerInnen zu übertragen, die machtlos die Überfälle und Angriffe der NationalsozialistInnen beobachten müssen, ohne auf ähnliche Waffen zurückgreifen zu können, um sich und andere zu verteidigen. Die damit einhergehende Ohn-

macht äußert sich zuletzt im Wunsch, die AngreiferInnen einfach »nur totschiagen« zu wollen.

4.2 Widerstand gegen patriarchale Strukturen

In "Das kunstseidene Mädchen", in welchem es noch nicht um die faschistische Diktatur gehen kann, sind andere Unterdrückungsformen virulent. Allen voran die patriarchale Repression. Auch in "Kind aller Länder" wird das Thema patriarchaler Unterdrückung thematisiert, hier kommt es jedoch zu keinerlei Widerstand, da Kullys Mutter in einem Zustand völliger Passivität angelangt ist, aus dem sie sich nicht mehr zu befreien versucht. In "Das kunstseidene Mädchen" hingegen lehnt sich Doris – wie in Kapitel 2.2. bereits ausgeführt wurde – gegen männliche Herrschaft auf und sagt immer wieder deutlich, dass sie nicht von Männern abhängig sein, noch diese zu ihrem einzigen Lebensinhalt machen möchte.

Als sich Doris dann in Ernst verliebt, erzählt ihr dieser immer wieder von seiner Ex-Frau Hanne, die ihn verlassen hat. Während Doris zu dem Zeitpunkt zu der Überzeugung gelangt ist, ihr Glück nur durch einen Mann und dessen finanzielle Absicherung zu erlangen, zeigt sich in der Figur der Hanne, dass auch so ein Leben Probleme aufweist:

Wie er seine Frau kennen lernte, erzählt er und daß sie so furchtbaren Ehrgeiz hat und eine ganz große Welt wollte und ihre Kunst, von Tag zu Tag ist sie unruhiger geworden und verrückter und wahnsinnige Angst, älter zu werden und dann nichts gewesen zu sein als Frau von einem Mann und einer kleinen Wohnung. Und keine Selbständigkeit und kein Schaffen. (KM: 163)

Obwohl Hanne durch Ernst finanziell abgesichert war, fühlte sie sich in ihrem Leben aufgrund der fehlenden Selbständigkeit nicht ausgefüllt. Sie sah sich lediglich als »Frau von einem Mann«, anstatt sich eine eigenständige Existenz schaffen zu können. Den Grund für Hannes Unzufriedenheit sieht Doris im Verhalten von Ernst:

Er hat sie immer geschont, sagt er. Gibt es eine Frau, die Schonung mitmacht, monatelang? Uebel wird einem von – »und ich wär' Ihnen auch fortgelaufen«, sag ich. (KM: 157)

Hanne hat Ernst verlassen, weil sie in der Beziehung mit ihm kein eigenständiges Leben führen konnte, weil ihr die eigene Arbeit und ihre Kunst gefehlt haben. Durch die Erzählung von Ernst sieht Doris das Problem der beiden darin, dass Ernst seine Frau zu sehr »geschont« hat, ihr also nichts zugetraut und ihr stattdessen alles abgenommen hat. In

einem derart erleichterten und abgeschwächten Leben kann sich folglich keine substanzreiche Existenz entwickeln, wie es sich Hanne gewünscht hätte. In dem vor allen Gefahren abgeschirmten Leben mit Ernst hat sich Hanne gelangweilt und davor gefürchtet, ihr Leben habe keinen weiteren Sinn als das Dasein als Ehefrau. So schreibt sie auch nach ihrer Flucht vor Ernst in einem Brief an ihn:

Und das vierte Jahr – Ernstel, ich bin bald wahnsinnig geworden, ich habe mich krank gesehnt nach meinem dünnen Tee und den trockenen Brötchen, nach all der Hoffnung und Erwartung und dem Schaffenkönnen aus sich selbst heraus. Und eine Angst, daß es nur noch diese ruhigen ereignislosen Tage für mich geben würde – bis an mein Lebensende. Und Angst vor dem Älterwerden, dem Etwas-versäumt-haben und dem Zu-spät. (KM: 179)

Die große Angst vor »ruhigen ereignislosen Tage[n]« und die Angst, durch die Ehe etwas wichtiges versäumt zu haben, und eines Tages rückblickend bereuen zu müssen, nichts daran geändert zu haben, treiben Hanne dazu, Ernst zu verlassen.

Als Doris den Brief von Hanne eine Weile vor Ernst versteckt hat, entscheidet sie sich jedoch, die beiden wieder zusammenzubringen. Sie macht sich auf den Weg zu Hanne und sagt ihr, ohne dies mit Ernst abgesprochen zu haben, sie müsse dringend zurück zu ihrem Mann, da dieser ohne sie nicht leben könne (vgl. KM: 198ff). Hanne ist ihr dankbar und berichtet ihr wiederum davon, welche Schwierigkeiten es mit sich bringt, auf sich allein gestellt zu sein:

»Ich kann so nicht weiterleben – und ein Mann mit einer gesicherten Existenz, der einen liebt und den man selber nicht zu sehr liebt, macht einem das Leben noch immer am wenigsten schwer, und es ist ja auch schön, mit sich Freude machen zu können.« Aber ich habe ihn nicht – nicht zu sehr geliebt. Und konnte ihm keine Freude machen mit mir. Aber der Korkteppichen gegenüber habe ich mir keinen kleinsten Schmerz anmerken lassen. Und sie sagt dann: »Es ist nämlich so schwer draußen.« Das kann man wohl sagen. (KM: 200)

Inzwischen bereut Hanne ihre damalige Entscheidung, sich von Ernst zu trennen, da sie erkennen musste, dass es als Frau alleine nicht einfach ist, zurechtzukommen. Doris ist zwar traurig darüber, Ernst aufzugeben, glaubt jedoch, dass er sie niemals so geliebt hätte, wie er Hanne liebt. Um sich entsprechend abzugrenzen, sieht sie mitleidig auf Hanne herab, die im Gegensatz zu Doris offenbar nicht im alltäglichen Leben bestehen kann und erleichtert ist, zu Ernst zurückkehren zu können:

[U]nd dann macht sie so erschreckte Augen wie die Tilli und will gleich heulen. Gott, diese Mädchen, man kann sie wirklich nicht ernst nehmen, sie sind solche Kinder – besonders wenn sie blond sind. (KM: 199)

Nachdem sich Hanne auf den Weg zu Ernst gemacht hat, begegnet Doris ein Junge, der ihr zum Vorwurf macht, sich in einen gesellschaftlich höher gestellten Mann verliebt zu haben, da dies zwangsläufig scheitern müsse (vgl. KM: 201ff). Doris ist jedoch verunsichert: Sie glaubt nicht, sich mit einem Mann ihres eigenen "Standes" begnügen zu können, da sie nach wie vor Bildung erlangen möchte und dies ihrer Überzeugung nach nur durch die Unterstützung eines Mannes erreichen kann. Deshalb wünscht sie sich einen reichen und gebildeten Mann, der ihr das Erlangen von Bildung ermöglichen soll. Zugleich ist sie jedoch sicher, dass sie einem reichen gebildeten Mann niemals genügen würde (vgl. KM: 204f). Sie zieht in Erwägung, sich auf die Suche nach Karl zu machen, der ihrer eigenen gesellschaftlichen Schicht entspricht, um ihn zu bitten, mit ihm zusammen leben zu dürfen. Sollte er sie nicht mehr wollen, werde sie doch wieder versuchen, ein "Glanz" zu werden, auch wenn sie dies eigentlich gar nicht mehr möchte, denn »wenn ich ein Glanz werde, dann bin ich ja vielleicht noch schlechter als eine Hulla, die ja gut war. Auf den Glanz kommt es nämlich vielleicht gar nicht so furchtbar an.« (KM: 205) Doris gibt den Versuch auf, aus ihrer gesellschaftlichen Schicht auszubrechen, um ein "Glanz" zu werden, da sie nun nicht mehr glaubt, dass dies das Wichtigste im Leben sei. Sie schätzt Hulla – eine der Frauen, die für Doris' Nachbarn Rannowsky arbeiten und von ihm misshandelt werden – höher ein als einen "Glanz", da Hulla versucht hat, sich gegen ihren "Zuhälter" Rannowsky aufzulehnen, auch wenn sie dabei selber ums Leben gekommen ist. Für Doris ist es inzwischen wichtiger geworden, sich nicht unterdrücken zu lassen und authentisch zu bleiben, als um jeden Preis von anderen Menschen verehrt zu werden und dem Ideal, ein "Glanz" zu sein, hinterherzulaufen.

Bereits zuvor setzt sich Doris eingehend mit dem Thema "Prostitution" auseinander. So wohnt in Doris Nachbarschaft der eben bereits erwähnte Zuhälter Rannowsky mit einigen "seiner" Frauen.

Ich habe eine Angst, ich könnte wie dem Rannowsky seine Weiber werden. (KM: 86)

Zwar hat sie Angst davor, jedoch wägt Doris oft aufs Neue ab, ob die Prostitution eine realistische Finanzierungsmöglichkeit darstellen könnte. Als sie auf der Straße an einer Reihe von Prostituierten vorbeigeht, war ihr »Gehen ein Stehenbleiben zwischen einem

Weitergehenwollen und einem Zurückgehenwollen, indem ich zu keinen von beiden Lust hatte.« (KM: 137) Weder möchte sie in ihrer hoffnungslosen Situation der Armut und Bildungslosigkeit verharren, noch möchte sie wirklich eine Prostituierte werden:

Und gestern war ich mit einem Mann, was mich ansprach und für was hielt, was ich doch nicht bin. Ich bin es doch noch nicht. Aber überall abends stehn Huren – am Alex so viele, so viele – auf dem Kurfürstendamm und Joachimsthaler und am Friedrichsbahnhof und überall. Und sehn gar nicht immer aus wie welche, sie machen so einen unentschlossnen Gang – das ist gar nicht immer das Gesicht, was eine Hure so ausmacht – ich sehe in meinen Spiegel – das ist eine Art von Gang, wie wenn einem das Herz eingeschlafen ist.

(KM: 136)

Doris vergleicht sich mit den Prostituierten und erkennt ihren eigenen »unentschlossnen Gang« an ihnen wieder. Ihr wird klar, wie schmal der Grat zwischen ihr und den Frauen ist, der "Übergang" kommt ihr erschreckend einfach vor, auch wenn sie sich immer wieder sagt »ich bin es doch noch nicht«, auch wenn das »noch« zeigt, dass sie diese Entwicklung nicht für unmöglich hält. Prostitution ist für Doris »wie wenn einem das Herz eingeschlafen ist«, sie erkennt, dass dieses "Geschäft" nichts mit Romantik zu tun hat, sondern vielmehr die Ausschaltung jeglicher Empfindsamkeit fordert.

Immer ging ich weiter, die Huren stehen an den Ecken und machen ihren Spott, und in mir war so eine Maschinenart, die genau ihr Gehen und Stehenbleiben machten. Und dann sprach mich einer an, der war so ein besserer, ich sagte: »Ich bin nicht "mein Kind" für Sie, ich bin eine Dame.« (KM: 137)

Das Auslöschen der Empfindsamkeit führt zu der von Doris beschriebenen »Maschinenart«, die kaum noch menschliche Züge trägt.

Nicht ihre moralische und psychologische Situation macht die Existenz der Prostituierten so schwierig, sondern ihre meist beklagenswerte materielle Lage. [...] Die niedere Prostitution ist ein mühsames Gewerbe, bei dem die Frau – sexuell und ökonomisch unterdrückt, der polizeilichen Willkür, [...] Krankheit und Elend ausgesetzt – wirklich zu einer Sache herabgewürdigt wird. (DE BEAUVOIR 1992: 713)

Diese Entmachtung der "niedereren" Prostituierten wird an der Figur der Hulla deutlich. Als Doris Rannowsky vor ihrer Wohnung begegnet, stellt sie ihn aufgrund seiner brutalen Ausbrüche gegenüber Hulla zur Rede:

»Lassen Sie mich los, Herr Rannowsky, ich ersuche Sie.« Heult er und sagt: »Ich bin verloren, aber ich habe keinen – nur meine Goldfische.« Sag ich: »Sie sollten sich was schämen, warum schlagen Sie die untersten Mädchen, die ihnen Geld geben?« »Das ist die Kraft«, sagt er, »und ich hasse sie, daß sie mir Geld geben, sie sind solche Schweine.« Sag ich: »Sie müssen arbeiten.« Aber natürlich war das Quatsch. Spuckt er mir auf meinen linken Wildlederpumps und sagt, Weiber ekelten ihn. Aber er hat vier Goldfische, der großartigste heißt Lolo, die haben Augen, mit denen erwarten sie Futter von ihm und sind überhaupt gut und anständig. Aber ich sage mir, die können ja gar nicht anders. (KM: 86)

Rannowsky beschreibt sein Frauenideal indirekt als ein von ihm abhängigen Goldfisch, da diese Tiere »gut und anständig« seien. Dies hält Doris für völlig absurd, da Fische nicht frei darüber entscheiden könnten, ob sie von einem Menschen abhängig sein wollen oder nicht. Hulla wird zwar nicht "direkt" dazu gezwungen, sich zu prostituieren, jedoch ist in diesem Kontext Simone de Beauvoir anzuführen, die den klaren Zusammenhang zwischen sozialer Armut und der Entscheidung zur Prostitution deutlich macht: »Bekanntlich erlebt die Prostitution auch in Zeiten des Krieges und während den darauf folgenden Krisen einen Aufschwung.« (DE BEAUVOIR 1992: 706; vgl. auch DE BEAUVOIR 1992: 702ff)

Die Äußerung Rannowskys, er hasse die Prostituierten, weil sie ihm Geld geben, so als sei er der Abhängige in diesem Verhältnis, hält Doris für absurd. Vielmehr erkennt Doris den Zusammenhang zwischen Patriarchat und Prostitution: die Nachfrage der Männer schafft erst das Angebot. Ihre Aussage, Hulla und die anderen Frauen »müssen arbeiten«, gefolgt von der Einlenkung »Aber natürlich war das Quatsch.« zeigt eben dies. Denn: »Die Prostitution kann erst abgeschafft werden, wenn die Bedürfnisse abgeschafft sind, denen sie entspricht.« (DE BEAUVOIR 1992: 714)

Und wenn es keine Männer gibt, die bezahlen, dann gibt es doch auch keine Hullahs – kein Mann darf schlechtes über Hulla sagen. (KM: 129)

Als Hullahs "Zuhälter" für ein paar Tage ins Gefängnis kommt, weil er sie zusammengeschlagen hat, projiziert Hulla ihre Wut und Verbitterung aufgrund ihres für immer entstellten Gesichts auf Rannowskys Goldfische: Ausgelöst durch einen ihrer Kunden, der Hulla wegen ihres vernarbten Gesichts nur wenig Geld bezahlt, nimmt sie, da sie sich nicht direkt an Rannowsky rächen kann, dessen Lieblingsgoldfisch aus dem Wasser und legt ihn auf den Boden. Als ihr klar wird, was sie getan hat, wirft sie den Fisch zurück ins Aquarium.

um, doch es ist bereits zu spät und der Fisch ist gestorben. Als Rannowsky kurz darauf nach Hause kommt, springt Hulla in Panik aus dem Fenster in den Tod.

5. Flucht aus und vor Deutschland

5.1 Flucht ins Exil

Wir sind aus Deutschland fortgefahren, weil mein Vater es nicht mehr ausgehalten hat, denn er schreibt Bücher und für Zeitungen. Wir sind in die allgemeine Freiheit gewandert. Nach Deutschland gehen wir nie mehr zurück. Das brauchen wir auch nicht, denn die Welt ist sehr groß. (KAL: 8)

Der von Kully in dieser Textstelle so leicht und unkompliziert beschriebene Gang ins Exil gestaltete sich in Wirklichkeit weit schwerer und mühsamer. Einerseits aufgrund von körperlichen Anstrengungen und Nahrungsmangel,⁴⁶ andererseits zehrten auch Geldsorgen und die damit verbundenen Anstrengungen, ständig neues Geld besorgen zu müssen, welches dann doch wieder zu schnell aufgebraucht war, an den Kräften der SchriftstellerInnen im Exil. Schließlich konnten sie sich nicht mehr, wie in Deutschland, durch das Schreiben alleine finanzieren, da es für deutschsprachige Literatur im Ausland kaum InteressentInnen gab und das Schreiben in einer anderen als der Muttersprache für die wenigsten in Frage kam. Zudem war es auch nicht zwingend gegeben, dass der Bekanntheitsgrad der jeweiligen SchriftstellerInnen im Exil mit dem in Deutschlands vergleichbar war. Durch zeitliche begrenzte Visa war es jedoch schwer bis unmöglich, durch andere Beschäftigungen als dem Schreiben Geld zu verdienen.

Mein Vater bekommt hauptsächlich Geld für seine Bücher aus Holland, aber das hat wenig Sinn, weil das Geld von ihm schon ausgegeben ist, bevor es ankommt. Darum sagt mein Vater, es müssen andere Verbindungen und Quellen gesucht werden. (KAL: 8)

Diese »andere[n] Verbindungen und Quellen« findet der Vater jedoch nicht und so versucht er weiter, sich und seine Familie durch die Schriftstellerei zu finanzieren. Da er hier-

⁴⁶ Wir hatten ja tagelang fast gar nichts mehr essen und trinken können, und mein Vater war manchmal so durstig, daß er am liebsten unser letztes Benzin aus dem Auto getrunken hätte. (KAL: 194)

durch jedoch viel zu wenig Geld verdient, ist auch sein Aufenthaltsstatus ständig in Gefahr.

Ein Telegramm ist von meinem Vater gekommen, er ist fast schon in Holland. Er ist in Belgien. Die Holländer lassen ihn nicht rein, weil er keine hohen Geldsummen vorzeigen kann. Überhaupt wollen sie keine geflüchteten Leute mehr haben. Meine Mutter und ich dürfen auch nicht mehr hier sein. Wir können aber auch nicht nach Belgien zu meinem Vater, weil wir kein belgisches Visum haben. (KAL: 99)

Die Behauptung Kullys »überhaupt wollen sie keine geflüchteten Leute mehr haben« zeigt die bereits in Kapitel 2 angesprochene Haltung anderer Staaten bezüglich EmigrantInnen aus Deutschland. Nur wenige der EmigrantInnen, so Hilberg, »bezeichneten sich lange als "Flüchtling". Dieser Begriff galt nicht als Auszeichnung oder Ehre: Man spürte bis ins Innere, daß er einen herabsetzte, sobald man in ein fremdes Land kam oder ein Schiff verließ.« (HILBERG 1999: 137) Es galt als nicht positiv hervorhebenswert, dem nationalsozialistischen System entflohen zu sein, da Flüchtlinge dem neuen Land, in das sie kamen, eine (vor allem finanzielle) Last waren. Diese Beschreibung bezieht sich jedoch nur auf finanzschwache EmigrantInnen, wie auch Kullys Analyse, ihr Vater käme nicht nach Holland »weil er keine hohen Geldsummen vorzeigen kann« zeigt. Auch in "Nach Mitternacht" wird der Besitz von genügend Kapital als entscheidender Faktor für die Auswanderung genannt. Doch geht Heini Kritik noch darüber hinaus:

»Natürlich ist mein Leben hier eine Hölle«, sagt Heini, ernst und ruhig, »aber was soll ich draußen? Ohne Geld, ohne die Möglichkeit, Geld zu verdienen. Ohne Glaube an Gott, ohne Glaube an die Menschen, ohne Glaube an Kommunismus und Sozialismus, ohne Glaube an Änderung und Besserung in den nächsten Jahrzehnten. Ich habe die Menschen geliebt, länger als ein Jahrzehnt habe ich mir die Finger wund geschrieben und den Kopf leergedacht, um sie vor dem Wahnsinn der heranbrechenden Barbarei zu warnen. Eine Maus, die durch Piepsen eine Lawine aufhalten will.« (NM: 125)

Zur Schwierigkeit, sich im Ausland als Journalist finanzieren zu können, kommt hinzu, dass Heini keine Hoffnung mehr hat, dass sich der Zustand in Deutschland wieder bessern könnte. Es ist ihm nicht möglich, mit der Hoffnung zu emigrieren, dass er ein paar Jahre später zurückkehren kann. Sein Lebensinhalt, gesellschaftliche Zustände kritisch zu hinterfragen und Missstände zu benennen, scheint ihm nunmehr sinnlos, besonders da sein Bemühen auch in der Vergangenheit keine Veränderung erwirken konnte. In einem Brief Irmgard Keuns an Hermann Kesten im Jahre 1949 wird der ideelle Auftrag an Schrift-

stellerInnen und ihre Resignation aufgrund der Unbelehrbarkeit der Menschen ähnlich deutlich:

Wie schrecklich ist schon allein das Wort "Volksgemeinschaft"... Die anderen wollen vergessen und sich wieder einordnen. Ich will und kann nicht vergessen solange ich lebe, und ich will mich hier auch nirgends einordnen... Die anderen hier wollen "wiederaufbauen"... morgen geht es doch wieder kaputt, und ich bin keine Ameise. Ich will auch das Volk nicht erziehen. Wen Bomben, Todesnot und Hunger nicht klüger gemacht haben, dem kann auch ich nichts beibringen. (KESTEN 1975: 279)

Hier kritisiert Irmgard Keun den Wunsch nach "Wiederaufbau" ohne das Vergangene aufarbeiten zu wollen, vergleichbar mit Heini, der es in "Nach Mitternacht" für unmöglich hält, nach den Erfahrungen in Deutschland in einem anderen Land einfach "weiterleben" zu können. Im Roman "Nach Mitternacht" schätzt Heini die finanzielle Lage für andere Berufsgruppen im Exil wieder völlig anders ein, so auch die Situation des Arztes Breslauer:

»Sie, Breslauer, fühlen sich mißhandelt, bemitleidenswert und bereits jetzt als deutscher Emigrant. Das soll Ihnen auch gegönnt sein, nur Mitleid dürfen Sie nicht von mir verlangen. Mein Mitleid brauche ich für Ihre tausend Mitemigranten, die arm sind. Mögen es Arier oder Juden sein, Straßenarbeiter oder Gelehrte, ihre Armut bereitet ihnen ein gleiches Schicksal, das mit dem Ihren, Breslauer, nichts gemein hat, nichts gemein haben wird.« (NM: 75)

Heini sagt den EmigrantInnen aufgrund ihrer jeweiligen finanziellen Mittel unterschiedliche Zukünfte im Exil voraus. Es gilt demnach, zwischen einerseits wohlhabenden und andererseits finanzschwachen EmigrantInnen zu unterscheiden, sowie ferner zu differenzieren, ob die EmigrantInnen beruflich mehr oder weniger stark auf die deutsche Sprache angewiesen sind.

Gegenüber den Ärzten und Mathematikern konnten Anwälte ihren Beruf ohne eine langwierige Umschulung gar nicht mehr ausüben, es sei denn, sie übernahmen nach dem Krieg in Deutschland Restitutions- und Entschädigungsfälle. Dichter und Schriftsteller waren stark der deutschen Sprache verhaftet. Wenige erreichten ein neues Publikum. (HILBERG 1992: 142f)

In "Kind aller Länder" wird noch weiter innerhalb der Gruppe der EmigrantInnen differenziert. Meist scheinen hier zwar auch lediglich finanzielle Möglichkeiten über Erfolg oder

Misserfolg der Flucht zu entscheiden, eine andere Sicht jedoch wird während der Ausreise Kullys und des Vaters nach Amerika deutlich:

Einmal sagte mir ein älterer Junge: »Du bist ja gar keine richtige Emigrantin, ihr seid ja nicht mal Juden, ihr seid Luxus-Emigranten.« (KAL: 171)

Die Unterscheidung der "richtigen EmigrantInnen" von "Luxus-EmigrantInnen", verweist auf die unterschiedliche Situation der Gruppen zum einen innerhalb Deutschlands: Jüdinnen und Juden war es z.B. nicht wie anderen/politisch Verfolgten möglich, in die innere Immigration zu gehen. Sie wurden aufgrund ihrer (ihnen auferlegten) jüdischen Identität, die unmöglich abzuschütteln oder zu verleugnen war, verfolgt. Als Beispiele antisemitischer Repression in Deutschland ab 1933 sind hier stellvertretend Boykotte jüdischer Geschäfte, Ärzte und Anwälte zu nennen, diverse Formen von Berufsverboten, sowie der so genannte "Arierparagraph", der in allen Lebensbereichen als Ausschlussgrund für die Juden galt (vgl. BENZ 2001: 53ff). Zwar wurde formal kein Zwang zu dessen Umsetzung ausgeübt, jedoch hielten sich nahezu alle Deutschen widerstandslos daran. Ferner kamen unzählige Formen von Diskriminierungen und Schikanen auf lokaler Ebene vor, wie Aufschriften namens "Juden sind hier unerwünscht" oder "nur für Arier" auf Parkbänken, an Ortseingängen oder öffentlichen Einrichtungen. Die vielfältigen, flächengreifenden Diffamierungen gegen Jüdinnen und Juden sind hier kaum aufzuzählen.

Doch auch Länder, in denen EmigrantInnen Zuflucht suchten, brachten ihnen meist keine große Hilfsbereitschaft entgegen. So verfügten die Vereinigten Staaten bereits 1933 über ein »ausgeklügeltes System für die Zulassung von Immigranten, das auf Quoten für die einzelnen Herkunftsländer basierte.« Außerdem hatte Herbert Clark Hoover, der damalige amerikanische Präsident, während der Wirtschaftskrise angeordnet, nur Visa an Personen zu vergeben, die nicht »der öffentlichen Hand zur Last fielen« (vgl. HILBERG 1992: 277f). Über die restriktiven Einwanderungsbestimmungen vieler Länder hinaus stellten sich besonders jüdischen Flüchtlingen weitere finanzielle Hürden, wie Fluchtsteuern oder das Einfrieren des eigenen Kapitals bei einer Emigration, in den Weg. Ganz zu schweigen von der antisemitischen Haltung anderer Staaten: die Schweiz einigte sich zum Beispiel mit Deutschland auf den so genannten "J-Stempel", der die Ausweise jüdischer Flüchtlinge kennzeichnete, so dass sie leichter "aussortiert" werden konnten (vgl. BENZ 2001: 55). Die Gründe für Verfolgungen waren vielfältig: Bedroht waren Menschen unter anderem aufgrund "sozialer Auffälligkeit" oder "abweichender" sexueller Gewohnheiten. So genannte "Asoziale" und Homosexuelle wie auch Kriminelle, unerwünsch-

te religiöse Gruppierungen oder generell politisch Abweichende wurden in Konzentrationslager gebracht. Die grausamste und zielstrebigste Verfolgung übte der NS-Staat jedoch auf der Basis seiner Rassenideologie gegen Minderheiten aus, vor allem gegen Jüdinnen und Juden (vgl. BENZ 2001: 45f).

Doch auch wenn es einige EmigrantInnen im Exil "leichter" hatten als andere, war der Gang ins Exil für niemanden eine einfache Entscheidung, sondern stets mit der Aufgabe von Alltäglichkeiten verbunden, die bis dato als selbstverständlich galten:

»Armer Emigrant. Glatt und hart umschalt wie eine Kastanie wird jedes Land für dich sein. Dir selbst wirst du zur Qual werden und anderen Menschen zur Last. Die Dächer, die du siehst, sind nicht für dich gebaut. Das Brot, das du riechst, ist nicht für dich gebacken. Und die Sprache, die du hörst, wird nicht für dich gesprochen.« (NM: 126)

Sowohl in "Nach Mitternacht" als auch in "Kind aller Länder" werden Landesgrenzen als künstliche Gebilde, Visa und Pässe als Konstrukte entlarvt. (National-)Staaten sind zwangsläufig repressiv, erscheinen dabei jedoch als Repräsentanten einer abstrakten Allgemeinheit deren entsprechend "homogene" Interessen zu wahren sind. Bereits vor dem Ersten Weltkrieg wurden entsprechende Analysen getätigt: »Luxemburg's most powerful argument, rather, was that nation means dictatorship and is thus profoundly incompatible with any attempt at democratic organization.« (HARDT/NEGRI 2001: 97) Der Irrglaube, die Mehrheit habe recht, führt entsprechend zu Unterdrückung von "Minderheiten" und marginalisierten Gruppen, da der Staat vielmehr ein repressives und regulierendes Hilfsmittel der Herrschenden darstellt, als dass er in welcher Weise auch immer imaginierte "Volksinteressen" vertreten könne.

Wenn man ein Visum hat, lassen die Beamten einen im Zug sitzen, man darf weiterfahren. [...] Ein Visum ist ein Stempel, der in den Paß gestempelt wird. [...] Ein Visum ist auch etwas, das abläuft. Zuerst freuen wir uns immer schrecklich, wenn wir ein Visum bekommen haben und in ein anderes Land können. Aber dann fängt das Visum auch schon an, abzulaufen, jeden Tag läuft es ab – und auf einmal ist es ganz abgelaufen, und dann müssen wir aus dem Land wieder 'raus. (KAL: 37)

Ist die Grenze ein Strich, was ist sie? Ich verstehe es nicht. Ein Zug hört auf zu fahren, das ist die Grenze. Männer kommen, machen Koffer auf, suchen und wühlen – Grenze heißt Angst haben. (NM: 132)

Sobald das Visum seine Gültigkeit verliert muss Kully mit ihren Eltern aus dem Land, in dem sie sich gerade befinden, fliehen, und sobald Sanna und Franz an eine Grenze kommen, müssen sie Angst haben. Blickt man hinter die sich hierin widerspiegelnde Asylpolitik und ihre repressiven Machtpraktiken, so ist zu erkennen, dass Grenzen nichts natürlich gewachsenes, sondern Ausdruck nationalstaatlicher Politik sind.

Grenzen waren natürlich und schon von jeher ein Mythos: überdeterminiert, immer untrennbar mit Überschreitung, Überwindung und Hinter-sich-zurücklassen verbunden. [...] Grenzen schlossen ein, was auf andere Art und Weise nicht herstellbar oder definierbar war. (CROSS THE BORDER 1999: 93)

Der sich erst ab Ende des 18. Jahrhunderts zur heutigen Form entwickelnde Nationalismus führte dazu, dass nicht mehr das aufklärerische Ideal des Individuums maßgebend, sondern das höchste Gut die »Nation in ihrer Totalität« war (vgl. KRISTEVA 1990: 188ff). So sind Landesgrenzen nichts naturgegebenes, sondern konstruierte und vor allem politisch gewollte Gebilde, die das "Innere" vor dem "Fremden" beschützen sollen. Diese Künstlichkeit wird in Keuns Werken entlarvt, indem das Visum auf den simplen »Stempel« und die Grenze auf den geistlosen »Strich« reduziert werden, die sie in Wirklichkeit sind.

5.2 Selbstmord

In "Nach Mitternacht" kritisiert Heini Algin, da dieser (wenn auch widerstrebend) versucht, Bücher und Gedichte zu verfassen die den damaligen Ansprüchen an "deutsche" Literatur entsprechen. Die vorwurfsvolle Rede Heinis (vgl. NM: 86f), in der er Algin die Überflüssigkeit von SchriftstellerInnen innerhalb eines faschistischen Systems erläutert, endet mit den Worten:

»Wo's nichts mehr zu kritisieren gibt, hat der Schriftsteller sein Brot verloren. Bring dich um oder lern Harfe spielen und mach Sphärenmusik.« (NM: 87)

Im Anschluss daran beschließt Algin, sich aus seiner auswegslosen Lage tatsächlich per Selbstmord zu befreien. Jedoch glaubt er, dies erst tun zu können, nachdem er einen anderen Menschen umgebracht hat:

Der Algin wollte irgendeinen Menschen umbringen, der schlechter sei als er selbst, dümmer oder minderwertiger. Er sagt, er habe nach diesem Menschen gesucht, ihn aber nicht gefunden. Wer entschlossen ist, zu sterben, hat große Macht, und Algin lebte stundenlang

berauscht von dem Gefühl dieser Macht und nebenbei berauscht von Wein auf leerem Magen. Umhergeirrt war der Algin in den Stunden des Tages, keinen Mensch fand er zum Umbringen. Keinen Menschen fand er, der etwas Böses, Ekliges, Lächerliches, Schmerzendes tat, dessen er nicht auch fähig gewesen wäre. (NM: 103f)

Seit dem Schreibverbot der Nationalsozialisten fühlt sich Algin ohnmächtig und handlungsunfähig. Seine Bücher dürfen nicht mehr gelesen werden und er wird nicht mehr wie noch ein paar Jahre zuvor als erfolgreicher Schriftsteller gefeiert. Jemand anderes umzubringen, so glaubt er, bringe ihn wieder in eine machtvolle Position. Nachdem er sich stundenlang durch diese Macht berauscht hat, kommt er jedoch wieder von seinen Mordplänen ab. Seine Erkenntnis, er habe keinen Menschen gefunden, der niedere Dinge getan hätte, zu denen er nicht auch selber fähig sei, scheint absurd in Anbetracht all der menschenverachtenden Taten der Deutschen. Daher kann diese Aussage Algins eher als "Ausrede" dafür gewertet werden, dass er doch nicht den Mut aufbringen kann, sich umzubringen, da er zuvor sagt, er müsse erst einen anderen Menschen umbringen, nun aber behauptet, diesen Menschen nicht gefunden zu haben. Auch wäre eine mögliche Erklärung, dass Algin sich seiner deutschen Identität bewusst wird und somit, dass er nicht besser ist als alle anderen (bestenfalls passiven) Deutschen. Keine dieser beiden Thesen kann jedoch am Roman selber festgemacht werden. So oder so fällt Algin schließlich zurück in seinen vorigen Zustand der Lethargie:

»Schön sind die Worte der Bibel«, sagt Algin, »und tröstlich für Menschen, die noch zu trösten sind. Ich bin nicht mehr zu trösten. Ich sterbe kalt, langsam, einsam, verzweifelt. Mein Herz ist ohne Haß und ohne Liebe. Ich habe weder Lust zum Töten noch zum Küssen, ich bin schon tot.« (NM: 101)

Und auch in "Kind aller Länder" wird der Selbstmord als Ausweg thematisiert:

Viele Emigranten wollen sterben, und mein Vater sagt oft, es sei das beste und einzig Wahre, aber sie sind alle etwas unschlüssig und wissen nicht recht, wie sie es anfangen sollen, denn es genügt nicht, daß man einfach betet: lieber Gott, laß mich bitte morgen tot sein. (KAL: 136)

Die Aussage Kullys, die EmigrantInnen wissen nicht recht, wie sie es anfangen sollten, meint hier nicht etwa, dass sie nicht wissen oder sich nicht entscheiden können, wie sie sich umbringen sollen, sondern dass auch sie, wie Algin, eigentlich nicht sterben "möch-

ten“, sie jedoch ihre Situation – sei es im Exil oder in Deutschland – für hoffnungslos halten. Auch am Beispiel von Kullys Vater wird dies deutlich:

»Weine nicht, Annchen«, sagt mein Vater, »alles wird gut. Die Zeiten sind gräßlicher denn je, ich weiß. Eigentlich sollte ich erst dich und Kully und dann mich selbst umbringen. Aber du weißt ja, daß mir jedes Verantwortungsgefühl fehlt. Wenn der Krieg kommt, haben wir überhaupt keine Aussichten mehr, weil dann die deutschen Verleger hier keine Bücher mehr erscheinen lassen.« (KAL: 110)

Für Heini hingegen kommt es, wie bereits erläutert, nicht einmal in Frage, ins Exil zu gehen. Doch erträgt er auch Deutschland und dessen Politik nicht mehr, besonders weil er seinen Beruf hier nicht mehr ausüben kann. Eine Anpassung an das System lehnt er in gleicher Weise ab, so dass er zuletzt handlungsunfähig ist, ohne Hoffnung auf Besserung. »In der polaren Konstellation Algin-Heini fängt die Erzählerin die Ohnmacht der dissoziierten bürgerlichen Intelligenz im Dritten Reich und ihre konträren Reaktionsweisen auf das nationalsozialistische Denk- und Kritikverbot ein.« (SAUTERMEISTER 1981: 30) Während Algin sich weiterhin in stiller Verzweiflung anpasst, bringt sich Heini während Liskas Feier am Abend um:

»Ich hab's satt«, hat er gesagt und – »die Herrschaften entschuldigen, wenn ich das Fest etwas störe, aber ich bin grad in Stimmung, es zu tun – nicht einen Augenblick kann ich mehr warten. Schluß für heute und gute Nacht.« (NM: 128)

Alle sind durch Heinis plötzlichen Suizid entsetzt, jedoch unfähig, sich zu bewegen und erstarren »zu einem bunten greulichen Bild«, (NM: 128) statisch und leblos:

Eine Kerze ist vom Tisch gefallen und brennt auf dem Teppich weiter, man müßte sie austreten, man – ich kann mich nicht bewegen. Weint jemand? Breslauer kniet auf welken Rosen neben Heini, Tränen fließen aus seinen Augen, und ich möchte lachen vor Haß. Ich bin verrückt geworden, das ist es. Ich werde tanzen, lachen und singen bis ins Irrenhaus hinein. Wo liegt das Frankfurter Irrenhaus? Daß man nie das Wichtigste weiß! (NM: 128)

Um dem Gefühl der Unwirklichkeit zu entkommen, konzentriert sich Sanna auf ihren fehlplazierten Ärger darüber, nicht zu wissen, wo das Frankfurter "Irrenhaus" liegt. Wenige Stunden später fliehen Sanna und Franz, ebenso wie der Arzt Breslauer, aus Deutschland.

Bei den von Keun dargestellten Schriftstellern zeigen sich also sehr verschiedene Umgangsweisen mit ihren Schreibverboten, von der Inneren Emigration bei Algin über die

Flucht ins Exil bei Kullys Vater bis zum Selbstmord Heinis. Gemeinsam ist ihnen lediglich die Verzweiflung aufgrund ihrer Machtlosigkeit im nationalsozialistischen Deutschland.

6. Das unabwendbare Scheitern der Figuren

Ob und wenn ja welche Figuren in den Werken Irmgard Keuns "scheitern", ist nicht ohne Weiteres beantwortbar. Zuerst müsste definiert werden: Was ist Scheitern und wer oder was bestimmt, wann von einem Scheitern zu sprechen ist? Verständlicherweise kann es hier zu keiner eindeutigen Antwort kommen, da individuelles Scheitern stets subjektiven Werturteilen unterliegt. Der Soziologe Klaus Feldmann geht beispielsweise davon aus, dass Scheitern in jedem Fall die Verfehlung zentraler Werte oder Ziele zugrunde liegen muss (vgl. FELDMANN 2004: 49f), Bewertet werden kann dies entweder Anhand einer »Selbstdiagnose«, d.h. das Individuum hat selbst gesteckte Ziele verfehlt, oder aber anhand einer »Fremddiagnose«, welche jedoch die Frage nach dem Scheitern noch mehr zu einem Deutungsfall werden lässt. Auf der These Adornos aufbauend, es gäbe kein richtiges Leben im falschen (vgl. ADORNO 1951: 59), muss diese Trennung zwischen »Selbstdiagnose« und »Fremddiagnose« jedoch unzureichend, gar artifiziell sein, da in dieser Weise die Wechselwirkungen zwischen individueller und gesellschaftlicher Ebene verwischt würden. Tatsächlich kann es keine Selbstdiagnose geben, die nicht mehr oder weniger stark von Fremddiagnosen geprägt ist, sei es im negativen oder positiven Sinne. Nach Adorno gibt es demzufolge »keine Emanzipation ohne die der Gesellschaft« (ADORNO 1951: 326), da Individuum und Gesellschaft untrennbar miteinander verknüpft seien. So ist das Scheitern in Keuns Werken auch nicht auf ausschließlich individueller Ebene betrachtbar, ihre Figuren scheitern stets im gesellschaftlichen Kontext, welches dann lediglich auf individueller Ebene zum Ausdruck kommt.

Ähnlich dieses Zusammenhangs von Individuum und Gesellschaft geht der Philosoph Michel Foucault in seinem Konzept der "Gouvernementalität" von Machstrukturen aus, die durch das paradox wirkende Zusammenspiel von Freiheit und Zwang oder auch der »Fremdregulierung« und der »Selbstregulierung« zur Einbettung des Subjekts in eine »durch die Sicherheitsdispositive kontrollierte[n] Gesellschaft« führt (vgl. FOUCAULT 2000: 66). Zwar mag eingewendet werden, dass die Strukturen der Gouvernementalität bezüglich des Faschismus als Staatsform im Ausnahmezustand nicht greifen würden, doch sieht

Foucault im Faschismus keinen politisch-historischen Bruch, sondern vielmehr ein Extrem der politischen Rationalität liberaler Demokratien, »eine pathologische Form«, die »in großem Ausmaße die Idee und Verfahrensweisen unserer politischen Rationalität benutzt« (FOUCAULT 1987: 244).

Um ein repressives System angreifen zu können oder auch nur in ihm bestehen zu wollen, müssten die "Regeln" des Systems (zumindest bis zu einem gewissen Punkt) genutzt werden, da nichts außerhalb der Gesellschaft existieren könne. Kaum einer Figur Keuns gelingt das erfolgreiche Agieren innerhalb des Systems, zeitweise intendieren sie es nicht einmal oder aber ihre Versuche verfehlen meist ihr Ziel. Sie alle sind Opfer mehr oder weniger subtiler Unterdrückungsmechanismen, ihr Umgang hinsichtlich Repression lässt sich in folgende bereits ausgeführte Reaktionsweisen unterteilen: offener Widerstand, Flucht (innere Emigration, der Gang ins Exil oder gar Selbstmord) und Anpassung (aus Überzeugung oder aus Angst). Lediglich denjenigen, die sich aus Überzeugung dem System unterwerfen, gelingt es problemlos weiter zu existieren – und dies tun bei Keun die Wenigsten.

Die verschiedenen repressiven Machtmechanismen sind wiederum zusammenhängend und nicht losgelöst zu betrachten, da die Gesellschaft stets als "Ganzes" widersprüchlich ist. Oder mit Adorno gesprochen: »Das Ganze ist das Unwahre.« (ADORNO 1951: 80) Entsprechend muss die Gesellschaft auch als Ganzes negiert werden, da diese erst in ihrer Ganzheit ihre strukturelle "Macht" und damit verbundene Dynamik entfaltet.

Während in "Das kunstseidene Mädchen" hauptsächlich patriarchale und kapitalistische Repression thematisiert werden, sind diese bei "Nach Mitternacht" und "Kind aller Länder" noch um Faschismus als besonders extreme Form der Unterdrückung erweitert, da dieser jede Form der individuellen Selbstverwirklichung verhindert. Adorno zufolge wäre eine emanzipierte Gesellschaft »kein Einheitsstaat, sondern die Verwirklichung des Allgemeinen in der Versöhnung der Differenz« (ADORNO 1951: 184). Ebenso trägt in Keuns Werken der Wille zur Angleichung und der Bekämpfung des "Abweichenden" zum Erhalt des jeweiligen Systems bei. In seiner extremsten Form mündet dieser Wille zur Normierung durch die Gewalt der Gleichschaltung im Faschismus. Dieses Prinzip der Freiheit für Wenige wurde u.a. bereits von Rosa Luxemburg als hierarchisch und faschistoid kritisiert, da

Freiheit immer nur Freiheit des anders Denkenden [ist]. Nicht wegen des Fanatismus der "Gerechtigkeit", sondern weil all das Belehrende, Heilsame und Reinigende der poli-

tischen Freiheit an diesem Wesen hängt und seine Wirkung versagt, wenn die "Freiheit" zum Privilegium wird. (LUXEMBURG 1971: 134)

In kapitalistischen, patriarchalen und/oder nationalistischen Gesellschaften – letztlich in allen Gesellschaftsformen, die ein "Innen" durch ein "Außen" und somit Hierarchien konstituieren – kann die Freiheit für alle jedoch niemals eingelöst werden, das Ideal einer pluralistischen Gesellschaft muss scheitern.

Das Scheitern der Figuren Keuns werde ich im Folgenden an folgende Entwürfen oder Ideologien festmachen:

Der Anspruch auf Gleichheit anhand einer klassenlosen Gesellschaft,

Das feministische Ideal der gleichberechtigten politischen und gesellschaftlichen Partizipation von Frauen,

Der Entwurf einer pluralistischen, antifaschistischen, philosemitischen Gesellschaft

Diese Dreiteilung entlehnt die Kategorien "race", "class" und "gender", die innerhalb feministischer Theorien benannt wurden, um verschiedene soziale und kulturelle Differenzierungen zu verschachteln und so zweidimensionale Machtanalysen zu vermeiden. Die Konzepte "race", "class" und "gender" sind relational, d.h. durch sie werden Dichotomien entworfen (Mann-Frau, Schwarz-Weiß, Hoch(wertig)-Niedrig, etc.). Zu berücksichtigen ist dabei jedoch, dass Diskurse wie Rassismus, Nationalismus und Sexismus mit zahlreichen "Spaltungen" innerhalb benannter Kategorien einhergehen und –gehen müssen: »Schwarze Feministinnen haben die Interdependenz und gegenseitige Potenzierung der Unterdrückungsmechanismen herausgearbeitet, die sich entlang von Kategorien "Rasse", Klasse, Geschlecht, Kultur, Religion, etc. formieren.« (FUCHS und HABINGER 1996: 8) Es wäre demnach also verkürzt, etwa Frauen stets als Opfer und Männer als "Gewinner" zu sehen, losgelöst von ihrer jeweiligen Ethnie, Religion oder Kultur. Die von mir getätigte Dreiteilung ist eine entsprechende Abwandlung der Kategorien "race", "class" und "gender", um mittels dieser Konstrukte Machtstrukturen analysieren zu können, anhand derer sich auch Keuns Kritik entsprechend ablesen lässt.

Ich gehe davon aus, dass Irmgard Keun die Ideale der klassenlosen Gesellschaft, der Gleichheit der Geschlechter und der pluralistischen, antifaschistischen, philosemitischen Gesellschaft fordert und deren Scheitern innerhalb ihrer Werke problematisiert, wie im Folgenden noch zu zeigen sein wird.

6.1 Das Scheitern der klassenlosen Gesellschaft

In „Kind aller Länder“ sind finanzielle und Klassenhierarchien in besonderer Weise thematisiert, da das Leben der Familie im Exil von ihrer Zahlungskräftigkeit abhängt. Entsprechend verärgert ist der Vater als Kully (aus Angst vor Entführungen) in Amerika direkt nach ihrer Ankunft berichtet, ihr Vater habe überhaupt kein Geld (vgl. KAL: 77). Diese Reaktion kann Kully jedoch nicht verstehen, auch hat sie ein entsprechend kindlich-naives Bild der „Geldverteilung“:

Ich verstehe ja, daß man anderen Menschen nichts fortnehmen darf, aber ich verstehe gar nicht, warum man andere Menschen nicht um Geld bitten soll, wenn sie 'was haben. Es ärgert mich, wenn Leute kein Geld hergeben, obwohl sie was haben und obwohl man das Geld doch braucht. Sonst würde man sie ja gar nicht darum bitten. Wenn mein Vater Geld hat, gibt er immer anderen Leuten 'was davon, wenn sie 'was haben wollen. (KAL: 44)

Soziale Schichten werden durch finanzielle Unterschiede definiert. Kully beschreibt verwundert, wieso die meisten Menschen kein Geld „abgeben“, wenn sie genug davon haben und sehen, dass andere Leute Geld dringend benötigen. Hier offenbart sich die Idee, alle Menschen wären glücklich wenn das Geld und damit auch Besitz generell auf der Welt gleichmäßig verteilt wären. Irmgard Keun führt Kapitalismus somit als Grund für Armut und soziale Ungleichheiten vor.

Der Kapitalismus basiert auf dem Prinzip des ungleichen Tauschs, welcher sich wiederum an bloßer Verwertungslogik des Kapitals orientiert. Durch Konkurrenz- und Besitzdenken der Individuen werden Hierarchien gebildet, so das mit Fernand Braudel gesagt werden kann, dass sich der Kapitalismus an der »obersten Spitze der Gesellschaft« entfaltet und der Kapitalismus ein »Privileg von wenigen ist« (vgl. BRAUDEL 1986: 58ff). Besitzdenken, Habgier und Leistungsdenken werden also mindestens indirekt durch den Kapitalismus formuliert. Die kindliche Forderung Kullys, wer zuviel Geld habe, solle es denjenigen geben, die keins haben, widerspräche dem kapitalistischen Ideal der Hierarchiebildung aufs Extremste.

Eine ähnliche Forderung nach Gleichheit zeigt die „naive“ Einstellung zu Klassenhierarchien von Doris in „Das kunstseidene Mädchen“. All ihre Bemühungen spiegeln sich letztlich in ihrer folgenden, früh gemachten Aussage wieder: »Und da ich nun mal dabei bin, dachte ich: bei den Tiefsten bleibe ich nicht.« (KM: 35) Sie erkennt die verschiedenen

sozialen Schichten, und auch, dass sie den Untersten angehört. Ihr ständiges Ziel ist es, dies zu ändern, doch hinterfragt sie zugleich, ob überhaupt die Möglichkeit existiere, aus einer sozialen Schicht auszubrechen: »Ob man wohl ein Glanz werden kann, wenn man es nicht von Geburt ist?« (KM: 47) Nachdem sie aus ihrer Anstellung als Sekretärin entlassen wird weil sie ihren sexuell zudringlichen Chef zurückgewiesen hat, stiehlt sie ein paar Tage später einen Pelzmantel und flieht nach Berlin. Am Wert, den sie dem Pelzmantel zumisst zeigt sich dessen Funktion als »Gradmesser des sozialen Aufstiegs« (vgl. ROSENSTEIN 1991: 25):

Da sah ich an einem Haken einen Mantel hängen – so süßer, weicher Pelz. So zart und grau und schüchtern, ich hätte das Fell küssen können, so eine Liebe hatte ich dazu. Es sah nach Trost aus und Allerheiligen und nach hoher Sicherheit wie ein Himmel. (KM: 60)

Doris projiziert ihren Wunsch, ihre gesellschaftliche Position zu verbessern, auf den Besitz des Pelzmantels. Simone de Beauvoir beschreibt innerhalb ihres Werks "Das andere Geschlecht" die Reaktion von Doris als »sinnliches Begehren« (vgl. DE BEAUVOIR 1992: 674), den Pelzmantel als Möglichkeit sich selbst aufwerten zu können und aus ihrer finanziell und sozial niederen Position zu befreien: »Da die Frau ein Objekt ist, versteht es sich auch, daß die Art, wie sie sich schmückt und kleidet, ihren eigentlichen Wert beeinflusst.« (DE BEAUVOIR 1992: 674) Die Germanistin und Kunsthistorikerin Doris Rosenstein verweist darüber hinaus darauf, dass der Pelzmantel den Zwang symbolisiert, »sich in der äußeren Verpackung den männlichen Vorstellungen anzugleichen« (vgl. ROSENSTEIN 1991: 25). Betont werden sollte hier jedoch meiner Meinung nach, dass Doris zwar durchaus (auch) von Männern bewundert werden möchte, sie jedoch vielmehr von einem universalen Aufstieg träumt, so dass Männer wie auch Frauen zu ihr aufsehen. Deutlich wird dies etwa anhand von Erinnerungen an ihre Jugend:

[...] und haben mich alle ausgelacht. Jetzt der Feh und ich in Berlin! Und ich sie mit Steinen geworfen und habe mir einen Schwur gemacht – nämlich, daß ich nicht eine sein will, die man auslacht, sondern die selber auslacht. (KM: 89)

Es darf also nicht vergessen werden, dass das eigentliche Ziel von Doris der soziale Aufstieg ist, und nicht die Anbiederung an einen Mann. Dass sie diesen Aufstieg letztlich doch wieder an männlichen Werturteilen ausrichtet, begründet sich dadurch, dass die Gesellschaft, in der Doris lebt, auf patriarchalen Werten und Normen aufgebaut ist, Doris also

entsprechend systemimmanent agieren "muss", um ihr Ziel zu erreichen. Dieses Ziel ist, ein "Glanz" werden zu wollen. Dabei definiert sie zu keiner Zeit, was sie mit der Bezeichnung "Glanz" eigentlich genau meint. Sie macht lediglich deutlich, dass als "Glanz" all ihre Probleme gelöst wären, sie gesellschaftliches Ansehen genieße, ihre mangelnde Bildung keine Rolle spiele und sie keine finanzielle Not mehr leiden müsse:

Ich werde ein Glanz, und was ich dann mache, ist richtig – nie mehr brauche ich mich in acht nehmen und nicht mehr meine Worte ausrechnen und meine Vorhabungen ausrechnen – einfach betrunken sein – nichts kann mir mehr passieren an Verlust und Verachtung, denn ich bin ein Glanz. (KM: 54)

Doris erreicht ihr Ziel nicht, aus ihrer sozialen Schicht auszubrechen. Sie betrachtet ihre Klassenzugehörigkeit letzten Endes als determiniert: »[D]as ist doch ein Unterschied zwischen uns. Ich bin ja immer das Mädchen vom Wartesaal.« (KM: 198) Andererseits hält sie es nach ihrer Beziehung mit Ernst jedoch für unmöglich, wieder mit einem Mann ihrer eigenen sozialen Schicht glücklich sein zu können: »Ach, ich werde mich ja nie mehr gewöhnen an einen ohne Bildung, zu dem ich eigentlich doch gehöre – und einer mit Bildung wird sich an mich nicht gewöhnen.« (KM: 204) Sie ist gefangen zwischen Anspruch und Wirklichkeit.

Wenngleich das Frauenbild in der Weimarer Republik im Vergleich zur Vergangenheit und auch zur folgenden NS-Zeit fortschrittlich und tendenziell emanzipiert war, wäre es weitaus übertrieben, von tiefgreifenden Veränderungen zu sprechen (vgl. ROSENSTEIN 1991: 52f). Entwürfe für das Konzept der "Neuen Frau" waren (wenn überhaupt) nur in den Großstädten zu beobachten und selbst dort gestaltete sich die Umsetzung eines emanzipierten Frauenbildes schwierig:

Die ökonomische Situation bot der Frau kaum die Möglichkeit, sich durch einen Beruf die Grundlage für eine Verselbständigung zu schaffen. [...] Sie lieferte sich falschen Interpretationen aus, wenn sie ihren Anspruch auf sexuelle Selbstbestimmung gegen die offizielle Konvention durchzusetzen versuchte. [...] Traditionelle Ideologien vom Wesen der Frau lebten unerschüttert weiter. (ROSENSTEIN 1991: 52f)

Nur wenige Frauen konnten ökonomische Selbständigkeit erreichen, letztlich scheiterten sie am Kapitalismus, vor allem aber an durch patriarchalen Strukturen auferlegten Grenzen, die ihnen selbstbestimmte Lebensentwürfe versagten. Den NationalsozialistInnen war

es daraufhin ein leichtes, diese Resignation mit Hilfe ihres traditionellen und reaktionären Frauenbilds aufzufangen.

So wie es Doris nicht gelingt, aus ihrer sozialen Schicht auszubrechen, stößt auch Kullys Familie immer wieder an die durch (ihre nicht vorhandene) Liquidität gesetzten Grenzen. Die Grenzen die durch Kapital und soziale Hierarchien gesteckt sind, können in Keuns Werken nicht gebeugt werden.

6.2 Das Scheitern des feministischen Ideals der Gleichheit

Wie bereits angedeutet, ist Unterdrückung qua Geschlecht nicht losgelöst von kapitalistischen Strukturen zu betrachten. Doris macht immer wieder den Warencharakter ihres Körpers deutlich. Doris Rosenstein geht gar davon aus, dass sich der »"marktwirtschaftliche" Einsatz von Erotik und Sexualität« (ROSENSTEIN 1991: 25) durch den gesamten Roman zieht.

Doris setzt ihre Erotik und Sexualität ein zur Aufbesserung ihrer Garderobe und ihres Erscheinungsbildes, sie versucht sie als Vehikel ihres Aufstiegs zu benutzen, jongliert mit erotischen Mitteln, um Ziele zu erreichen, um Intrigen zu spinnen, vermarktet ihren Körper, weil sie über kein anderes Kapital verfügt, das sie bei ihrem Aufstiegskampf einsetzen könnte. (ROSENSTEIN 1991: 25)

Für Männer und Frauen gelten hinsichtlich Sexualität und Moralvorstellungen prinzipiell andere Gesetze. Als Hubert sich von Doris trennt, weil er eine jungfräuliche Ehefrau möchte, wird deutlich, dass der Mann diese Normen frei setzen darf, denen sich die Frau zu fügen hat:

Mein gutes Kind, ich hoffe, daß ein anständiges Mädchen aus dir wird, und als Mann rate ich dir, dich keinem Mann hinzugeben, bevor du nicht verheiratet bist mit ihm. (KM: 23)

Diese Doppelmoral greift jedoch nicht nur auf Geschlechterebene, es wird deutlich, dass Doris diese Differenzierung ebenso auf sozialer und finanzieller Ebene beobachtet:

Wenn eine junge Frau mit Geld einen alten Mann heiratet wegen Geld und nichts sonst und schläft mit ihm stundenlang und guckt fromm, dann ist sie eine Heilige und deutsche Mutter von Kindern und eine anständige Frau. Wenn eine junge Frau ohne Geld mit einem schläft ohne Geld, weil er glatte Haut hat und ihr gefällt, dann ist sie eine Hure und ein Schwein. Liebe Mutter, du hast ein schönes Gesicht gehabt, du hast Augen, die gucken, wie sie Lust haben, du bist arm gewesen, wie ich arm bin, du hast mit Männern ge-

schlafen, weil du sie mochtest, oder weil du Geld brauchtest – das tue ich auch. Wenn man mich schimpft, schimpft man dich... ich hasse alle, ich hasse alle – schlag doch die Welt tot, Mutter, schlag doch die Welt tot. (KM: 83)

Hier verknüpfen sich die Ebenen von Kapital und Geschlecht: Wohlhabende Frauen können sich die gesellschaftliche Anerkennung erkaufen, während arme Frauen dies nicht können. Die soziale Schicht, aber auch der Stand ("verheiratet" oder "ledig") entscheiden darüber, ob etwas moralisch ist oder nicht. Selbstbestimmte weibliche Sexualität ist unmöglich. Zudem müssen sich Männer im Vergleich zu Frauen diese Anerkennung gar nicht erst erkaufen, da die Definitionsmacht patriarchalen Gesetzen folgt.⁴⁷ Doris betrachtet die Ehe sehr kritisch, wie etwa an ihrer Beschreibung von Lorchen Grünlichs Leben (vgl. KM: 78f) und dem ihrer Mutter, die laut Doris »früher ein Leben gehabt hat« (KM: 89), bevor sie zur Ehefrau wurde, zu sehen ist.

Der Grund von Doris Scheitern setzt sich aus ihrer Klassenzugehörigkeit sowie ihrer Geschlechtszugehörigkeit und der damit verbundenen Schwierigkeit bis Unmöglichkeit des beruflichen und sozialen Aufstiegs zusammen. Ein ähnlich begründetes Scheitern ist an der Prostituierten Hulla zu beobachten, die an ihrem Zuhälter zugrunde geht, oder auch an Therese, die sich und ihre Jugend an ihren verheirateten Liebhaber verschwendete. Letztlich scheitert auch Hanne, die nach dem Versuch, sich ein eigenständiges Leben aufzubauen, doch wieder zu Ernst und der damit verbundenen finanziellen und sozialen Sicherheit zurückkehrt.

Fünf Jahre nach Veröffentlichung von "Das kunstseidenen Mädchen" ist in "Nach Mitternacht" nicht einmal mehr der Versuch weiblicher Selbstverwirklichung zu beobachten. Sanna, die ebenso unter ihrer mangelnden Bildung leidet wie Doris, wünscht sich keinen sozialen Aufstieg, keine gesellschaftliche Anerkennung. Zwar bewundert sie die Schönheit ihrer Freundin Gerti, erwähnt, dass sie manchmal gerne mehr Anerkennung für ihre natürliche Schönheit hätte und stimmt Gerti und Liska halbherzig zu, dass sie mehr aus sich machen solle (vgl. NM: 5f), doch hat sie eigentlich ganz andere Probleme. Sanna wird nicht so sehr von männlich vorgegebenen Werten beschränkt, sondern von gesetzlichen und faschistisch geprägten Verboten (wenngleich diese natürlich letztlich auch wieder patriarchal konnotiert sind). Dementsprechend kann Sanna lediglich versuchen, keine Fehler zu machen, die sie im schlimmsten Falle das Leben kosten könnten:

⁴⁷ Das Recht und die Möglichkeit, Worte und ihre Bedeutung zu definieren, besitzen in patriarchal strukturierten Gesellschaften in der Mehrheit Männer, so dass die so entstehenden Definitionen entsprechend androzentrisch ausfallen.

Nach dem, was ich mir so an Gehörtem und Gelesenem zusammengestellt habe, kann es bedeuten: daß ich entweder verbrecherisch bin oder geistig erbkrank. Keins von beidem darf herauskommen, sonst bin ich verloren. Wenn ich verbrecherisch bin, komme ich ins Gefängnis, und wenn ich erbkrank bin, werde ich operiert, daß ich nicht mehr heiraten und keine Kinder mehr kriegen kann. (NM: 56)

Raum für Aufbegehren und alternative Strategien bleiben ihr nicht. Auch darüber hinaus sind in "Nach Mitternacht" keine Frauenfiguren auszumachen, die patriarchale Muster reflektieren. Liska, die in Heini verliebt ist, verwertet jede seiner noch so kleinen Bemerkungen, um seinem Frauenideal zu entsprechen (vgl. NM: 77ff). Betty Raff intrigiert gegen Liska und unterstützt sie in ihrer Schwärmerei für Heini, da sie selber in Liskas Mann Algin verliebt ist. Die einzige Frau, die in "Nach Mitternacht" überhaupt Widerstand leistet, ist Gerti.

In "Kind aller Länder" reflektiert Kullys Mutter nicht, dass sie sich in einem totalitären Abhängigkeitsverhältnis zu ihrem Ehemann befindet. Teilweise resultiert dies aus der speziellen Situation des Exils, welches auf die Mutter einschränkend wirkt:

Meine Mutter will ein Zimmermädchen sein und arbeiten, dann bekommt sie Geld. Aber die Länder erlauben ihr nicht, daß sie ein Zimmermädchen ist. (KAL: 86)

Doch dieser Unmündigkeit unterliegen auch der Vater Kullys und Kully selber. Die einzige, die dabei einem geschlechtlich bedingten Abhängigkeitsverhältnis unterliegt, ist die Mutter. Lediglich wenn sie sich um Kully sorgt oder aber sich Sorgen um ihre Ehe macht, kommen Gefühlsregungen bei ihr zu Tage:

Es gibt auf der ganzen Welt keine Frau, zu der mein Vater nicht furchtbar nett ist. Darum schwirren uns oft Frauen nach, die meine Mutter und ich allein nicht verscheuchen können, und mein Vater lockt sie nur an. [...] Meine Mutter kann sowas nicht leiden. (KAL: 42f)

"Annchen" entspricht dem "perfekten" Ideal der treusorgenden Ehefrau und Mutter, das auch von den NationalsozialistInnen propagiert wurde.

Emanzipation war für Hitler "ein nur vom jüdischen Intellekt erfundenes Wort". [...] In fast einfältiger Erwartungshaltung des NS-Männerregimes gegenüber dem weiblichen Geschlecht sollten Frauen schlicht in der überkommenen Weise "funktionieren". (SCHNEIDER 2001: 14)

Diesem Ideal entsprechend "funktioniert" auch Kullys Mutter als unmündige Frau, in deren Leben kein Platz ist für eigene Wünsche und Bedürfnisse, da sie ihre gesamte Aufmerksamkeit ihrer Familie schenkt. Dies wird von der Charaktere der Madame Rostand kritisiert, indem sie in einem Gespräch mit "Annchen" sagt:

»Nur die schlechten Ehemänner sind gut. Monsieur ist leichtsinnig und charmant, nur solche Männer sind immer wieder liebevoll und treu – es gibt Ehemänner, die treu sind, weil sie überhaupt keine Frau lieben, auch ihre eigene nicht. Ich, Madame, habe lieber einen Mann, der liebt und lieben kann – auch wenn ich nicht immer die bin, die er liebt.« (KAL: 50f)

Hier zeigt sich indirekt Keuns Kritik an der aufopfernden Ehefrau, sogar am Prinzip der monogamen Zweierbeziehung. Während "Annchen" sich ständig Gedanken um ihren Mann und dessen Treue macht, legt ihr Madame Rostand nahe, sich damit zufrieden zu geben, überhaupt geliebt zu werden, und dafür nicht die einzig verehrte Frau im Leben ihres Mannes zu sein.⁴⁸ Den Entwurf einer Beziehung ohne Besitzansprüche möchte Kullys Mutter nicht unterstützen, sie denkt nicht einmal darüber nach ob sie es könnte, und verbleibt in ihrem familienzentrierten und somit sehr beschränkten Leben.

Anstatt die Frauenfrage zu lösen, hat die männliche Gesellschaft ihr eigenes Prinzip so ausgedehnt, daß die Opfer die Frage gar nicht mehr zu fragen vermögen. Sofern ihnen nur eine gewisse Fülle von Waren gewährt wird, stimmen sie in ihr Los begeistert ein, überlassen das Denken den Männern, diffamieren jegliche Reflexion als Verstoß gegen das von der Kulturindustrie propagierte weibliche Ideal und lassen es sich wohl sein in der Unfreiheit, die sie für die Erfüllung ihres Geschlechts halten. (ADORNO 1951: 162f)

So schafft es keine von Keuns Frauenfiguren, patriarchale Unterjochung zu überwinden, sofern sie es überhaupt versuchen. Sie entwerfen keine alternativen Lebensentwürfe, die mit den vorgegebenen Mustern wirklich brechen könnten. Lorisika wirft gar Keun selber einen begrenzten und unreflektierten Horizont vor:

[D]a sie [Keun, d.V.] sich immer nur im gegebenen Rahmen bewegt und weder sich noch ihren Figuren den Rahmen sprengende Gedanken, utopische Entwürfe gestattet, können ihre Figuren nicht siegen, sondern lediglich überleben. Die Grenzen waren die gesellschaftlich vorgegebenen: wie ein Mann zu sein hat, was ihn attraktiv macht – wie eine Frau auch sein kann, ohne daß sich die Männer verändern müssen. (LORISIKA 1985: 233)

⁴⁸ Es gibt leider keinen Hinweis darauf, ob Madame Rostand umgekehrt auch Kullys Mutter diese Freiheit einräumen würde, oder ob sie die sexuelle Freiheit als männliches Privileg betrachtet. (vgl. KAL: 50f)

An diesen nicht zu hinterfragenden Leitbildern und Identitätsvorstellungen müssen die Frauenfiguren bei Irmgard Keun, so Lorisika, »in letzter Instanz scheitern« (vgl. LORISIKA 1985: 233).

Dass Keun denselben Grenzen unterliegt wie ihre Figuren, muss meiner Meinung nach jedoch bestritten werden. Lediglich setzt Keun ihren Charakteren die Grenzen, die ihnen auch in der "Realität" gesetzt wären. Allein die Naivität der Protagonistinnen stellt Keun überspitzt dar, um ihre Kritik an eben diesen beschränkenden Verhältnissen ausdrücken zu können.

6.3. Das Scheitern einer pluralistischen, antifaschistischen und philo-semitischen Gesellschaft

Dass emanzipierte Lebensentwürfe von Frauen innerhalb des faschistischen Systems zwangsläufig scheitern müssen, wurde bereits ausgeführt. Doch scheitern in "Nach Mitternacht" und "Kind aller Länder" ferner alle Menschen, die kritisch denken oder nicht in das normierende Raster der Nationalsozialisten passen. Keun zeigt auf, dass der Faschismus jeglichem Ideal einer pluralistischen Gesellschaft entgegenwirkt. So scheitern in ihren Werken entsprechend auch alle Figuren, die stellvertretend für dieses Ideal stehen: Heini, Algin Moder und Kullys Vater dürfen nicht mehr publizieren, ihr Leben ändert sich einschneidend durch (innere) Emigration. Im Fall von Heini mündet die innere Emigration und Resignation ob des gesellschaftlichen Systems in Deutschland im Selbstmord. Ferner ist Dieter Aaron als Jude und Liebhaber einer Deutschen hochgradig gefährdet, Paul wiederum wird aufgrund seiner Systemkritik (vgl. NM: 56) oder auch nur aufgrund purer Denunziation Opfer des faschistischen Systems.

Der Soziologe Matthias Junge differenziert zwischen »graduellem« und »absolutem« Scheitern und beruft sich in diesem Kontext auf Zygmunt Bauman, der sich mit dem Zusammenhang zwischen der Kultur der "Moderne" und dem "Totalitarismus" (vor allem hinsichtlich des deutschen Nationalsozialismus und dem Holocaust) auseinandergesetzt hat. Dieser unterscheidet laut Junge hinsichtlich des Scheiterns zwischen »Verführung« und »Zwang«:

Die Verführung steht denjenigen offen, die noch zwischen Optionen wählen können und demgemäß auch erfolgsorientiert handeln können, weil sie kontingente Chancen nutzen können. Der Zwang hingegen wird genutzt als Instrument der Disziplinierung unter den Bedingungen, dass keine Optionen mehr genutzt werden können. (JUNGE 2004: 27)

Die Gesellschaft, die eigentlich ein Programm der »Scheiternsvermeidung« ist bzw. sein sollte, bestärkt in diesem Fall die Situation absoluten Scheiterns. Ihr Ziel ist es laut Junge sodann, dass Menschen, die in die Lage des »absoluten Scheiterns« geraten, sich nicht mehr ohne Weiteres in die Gesellschaft eingliedern können sollen. Dieses Phänomen schreibt Junge Konsumgesellschaften zu, in denen mit Hilfe von »Konsum gesellschaftliche Partizipation und Inklusion hergestellt wird« (vgl. JUNGE 2004: 27). Das faschistische Deutschland ist durchaus als Abart einer Konsumgesellschaft zu sehen. In Kapitel 3.1. wurde bereits die These Götz Alys erwähnt, derzufolge das damalige Deutschland als »Gefälligkeitsdiktatur« zu betrachten ist, die auf »öffentlichen Zuspruch« und »Zufriedenheit der Massen« aufgebaut ist. Insofern wirkt(e) das faschistische System tatsächlich auf das »absolute Scheitern« hin, da ohne derartige Extrema die Konstruktion vom scharf voneinander abgegrenzten "Außen" und "Innen" nicht hätte funktionieren können.

Die normierende Gewalt des Faschismus trifft bei Keun allerdings nicht nur "tatsächliche" politische GegnerInnen des Systems, es wird vielmehr jeder "Verdacht" auf abweichendes Verhalten oder Denken notfalls gewalttätig bekämpft, wie am Beispiel von Sanna und ihrem Verhör durch die Gestapo zu sehen ist:

Als ich nach vielen Stunden endlich vernommen wurde, war in meinem Kopf nur noch ein Taumeln von Gedanken, in meinen Ohren ein ewiges Klappern, Fragen, Reden, Rauschen. Ich war so müde, dass ich mir fast gleichgültig war. Ich hatte keine Angst und war noch nicht mal neugierig, was mit mir geschehen werde. (NM: 61)

Das hier beschriebene Ziel des Nationalsozialismus ist es, kritisch denkende Menschen zu "brechen", so dass von ihnen keine Gefahr für den "Einheitsstaat" ausgeht. Die in diesem Fall tatsächlich "ungefährliche" (weil in keinsten Weise subversive) Sanna ist daraufhin so eingeschüchtert, dass sie aus dem Haus ihrer Tante und nach Frankfurt flieht. Nachdem Franz den SA-Mann umbringt, fliehen beide erneut. Sowohl Sanna als auch Franz sind völlig unpolitisch und haben zu keinem Zeitpunkt eine Gefahr für den NS-Staat dargestellt. Besonders drastisch wird die "übergründliche" Tilgung des Potenzials etwaigem Widerstand durch die Nationalsozialisten von Frau Grautisch, der Nachbarin von Sanna, geschildert:

»Wenn ich jetzt nach Hause komm, Sannchen, dann sitzt mein Miebes da im Zimmer und grummelt: ›Elvira, dat is ja als wie im Konzentrationslager.‹ ›Dat de dat noch nit jemerkt hast‹, sag ich ihm dann - ›dat ganze Volk sitzt als im Konzentrationslager, nur die Regierung läuft frei erum.« (NM: 65)

Das ganze Volk gilt als verdächtig, während nur der Regierung ihre Freiheit gelassen wird. Ob tatsächlich ein "Grund" für die Verfolgung jeweiliger BürgerInnen besteht, wird zur Nebensächlichkeit. Dass jedoch nicht nur die Regierung, sondern generell pro-faschistisch eingestellte BürgerInnen frei waren, während die tatsächlich Verfolgten die Minderheit der kritisch eingestellten Menschen sowie die Opfer faschistischer Politik waren, wird an dieser Stelle nicht reflektiert. Faschistische Repression wird unreflektiert durch Frau Grautisch als Gewalt gegen alle Deutschen (abgesehen von den Regierenden) dargestellt und verkennt die unterstützende Kraft der BürgerInnen, die zur Aufrechterhaltung des Systems beitrugen.

Die Judenverfolgung steht als extremstes Beispiel irrationaler Verfolgungswut der Nationalsozialisten im Mittelpunkt faschistischer Repression. Diese ist ebenso wie der Faschismus als Ganzes generell nicht losgelöst von kapitalistischer Ideologie zu betrachten. Ingolf Seidel schreibt in seinem Aufsatz über "Antisemitismus aus kritisch-theoretischer Sicht":

Die Existenz des Antisemitismus und seine Gewalt, die in der Vernichtung der europäischen Judenheit durch die Deutschen kulminierte, ist nicht zu verstehen ohne die gesellschaftlich-ökonomischen Grundlagen zu benennen, welche das antisemitische Individuum produzieren. Die Totalisierung des kapitalistischen Tauschverhältnisses, eines blinden Zwangs der Mehrwertproduktion verfügbar zu sein und sich dieser unterzuordnen, bringt Individuen mit autoritätsgebundenen Charakterstrukturen hervor. Diese besitzen ausgeprägte Affinitäten zum Vorurteil. (SEIDEL 2005)⁴⁹

Laut Seidel entsteht das antisemitische Subjekt durch extremste kapitalistische Ideologie, welche vourteilsbelastete und zwangsautoritäre Charaktere hervorbringt. Zwar gibt es laut Georg Fülberth Unterschiede zwischen dem Faschismus und der kapitalistischen Demokratie, gemeinsam haben sie jedoch »eine enge Verbindung wirtschaftlicher und staatlicher Potentiale«. Als politischer Zweck kann sowohl beim Kapitalismus als auch beim Faschismus »Machterwerb und –sicherung von Personen und Parteien, deren Stellung als Regierung oder Opposition durch regelmäßige Wahlen definiert wird« gelten (vgl. FÜLBERTH 2005: 224). Wie bereits vor 1914 begonnen, nahmen im Faschismus und in den kapitalistischen Demokratien die ökonomischen Staatsfunktionen immer stärker zu: »Der Staat war ein Wirtschaftsfaktor.« (FÜLBERTH 2005: 224) Kapitalistische Systeme ziehen zwangsläufig (finanziell legitimierte) Klassenhierarchien nach sich, da das Mehrwertprinzip zur Ak-

⁴⁹ SEIDEL 2005: <http://www.antisemitismus.net/kritische-theorie/02.htm>

kumulation von Kapital in den Händen weniger Menschen und zur gleichzeitigen relativen Verelendung der "unteren Schichten" führt.⁵⁰

Die von Ingolf Seidel beschriebene Autoritätsgebundenheit ist besonders in "Nach Mitternacht" zu beobachten. Hier wagt es Heini nahezu als einzige Charaktere fundierte Kritik am Faschismus zu leisten. Alle anderen Figuren sind entweder unpolitisch oder so sehr mit ihrem eigenen Privatleben beschäftigt, dass ihnen nicht klar zu sein scheint oder es sie auch gar nicht interessiert, was in Deutschland auf politischer Ebene geschieht. Zugleich ist Heini nicht nur der einzig durchweg Widerständige des Romans, er ist auch der einzige, dessen Kampf und Verzweiflung im Selbstmord endet.

Eine besonders drastische Form menschlichen Scheiterns zeigt sich in der Charaktere des kleinen Mädchens Bertchen, die von ihren Eltern dazu gedrängt wird, trotz Erkältung und Fieber als Reihendurchbrecherin die Parade der nationalsozialistischen Führungselite zu begleiten. Die Mutter von Bertchen erpresst zuerst die Mutter einer weiteren Mitbewerberin und zwingt sie so, ihre Tochter "freiwillig" verzichten zu lassen. Als dann Bertchen krank wird, wollen die Eltern von Bertchen dennoch weder auf die "Ehre" ihres Auftritts verzichten, noch der Mitbewerberin ihren "Triumph" gönnen. Am Abend der Parade feiern die Eltern den Auftritt mit ihrem Kind und allen NachbarInnen in einem Lokal. Nachdem Bertchen das extra einstudierte Lobgedicht auf den "Führer" vorträgt, bricht sie tot zusammen. Abgesehen von einem schrillen und langen Schrei ihrer Mutter, ist niemand der Anwesenden zu einer emotionalen Reaktion fähig, auch der vom Kellner herbeigerufene Arzt zuckt bloß mit den Schultern und diagnostiziert dann entsprechend: »Exitus«, sagt er leise. »Tot«, sagt er lauter.« (NM: 38) Als Heini am nächsten Tag von dem Vorfall erfährt, kommentiert er zynisch:

»Ganz schön«, sagt Heini, »Reihendurchbrecherin sieben ist gefallen auf dem Feld der Ehre. Ein schöner Tod für ein neudeutsches Kind, die Eltern werden noch jahrelang davon zehren.« (NM: 73)

Heini kritisiert zum einen das extreme Konkurrenzdenken der Eltern, welches letztlich zum Tod ihres Kindes geführt hat, zum anderen aber auch das faschistische Ideal von Ehre und Ruhm und dem "Sterben fürs Vaterland". Dies ist tiefster Bestandteil der faschistischen Ideologie, die, wie es Reinhard Kühnl ausdrückt, in dem Satz der FaschistInnen kulminiert: »Du bist nichts, dein Volk ist alles.« (vgl. KÜHNL 1990: 19) Kühnl geht ferner

⁵⁰ "Relative Verelendung" meint, dass der Lebensstandard der unteren Klassen zwar steigt, jedoch langsamer als der der oberen Klassen, so dass die Ärmeren im Vergleich zu den Reichen unverhältnismäßig und ständig ärmer werden. (vgl. GRASWURZEL REVOLUTION 2003: 33)

zum einen davon aus, dass diese Ideologie deckungsgleich mit den Interessen der besitzenden und herrschenden Klassen sei, ferner jedoch auch, dass weite Teile der bürgerlichen Kräfte ein mit dem Faschismus vergleichbares politisches Wesen besitzen (vgl. KÜHNEL 1990: 29f). Anders ist es für Kühnl kaum erklärbar, dass große Teile des Bürgertums dem Faschismus zugearbeitet, wenn nicht gar mit ihm zusammengearbeitet haben:

Maßgebliche bürgerliche Kräfte erkannten durchaus realistisch, daß mit Hilfe des Faschismus das Prinzip von Befehl und Gehorsam in Staat und Wirtschaft besonders konsequent durchgesetzt, daß der soziale Gegner, die organisierte Klasse der abhängig arbeitenden, damit besonders energisch bekämpft und daß die Konzentration aller Kräfte der Nation auf die Expansion nach außen, auf den Eroberungskrieg, damit besonders wirksam vollzogen werden konnten. (KÜHNEL 1990: 30)

Entsprechend haben auch die Eltern von Bertchen das faschistische Ideal der "Ehre" verinnerlicht. Die Ideologie der NationalsozialistInnen durchdringt alle Bevölkerungsschichten, Widerstand ist entsprechend schwer zu denken.

Der Nationalismus behauptet die Existenz einer nationalen Gemeinschaft, die einheitliche Interessen habe und deshalb geschlossen auftreten müsse. So konnten Klassenspaltung und soziale Interessenunterschiede zugedeckt werden, und die Kritiker solcher Machtpolitik konnten als "Staatsfeinde" und "Volksfeinde" diffamiert werden. (KÜHNEL 1990: 19)

Das alles überwältigende "Wir" nivelliert jede Form von Individualität, die Freiheit des Subjekts ist die größte Feindin des faschistischen "Einheitsstaats".

7. Resumee

Irmgard Keun zeichnet in ihren Romanen "Das kunstseidene Mädchen", "Nach Mitternacht" und "Kind aller Länder" verschiedene Formen repressiver Politik nach: Soziale Schichten und die Geschlechterdichotomie werden von ihr als determiniert dargestellt. Frauen ist es ebenso wenig wie Menschen aus niederen sozialen Schichten möglich, über die ihnen auferlegten Grenzen hinaus gesellschaftlich "aufzusteigen". Der Zugang zu Bildung und Kapital bleibt ihnen prinzipiell verwehrt. Innerhalb des nationalsozialistischen Systems beschreibt Irmgard Keun Antisemitismus, Denunziation aus dem "Volk" und ver-

stärkte militärische bzw. staatliche Repression. Auch schwächt die konservative Familienideologie zusätzlich die ohnehin nicht große Selbständigkeit von Frauen. Entsprechend ist an den Frauenrollen von Doris über Sanna bis zu "Annchen" eine Abwärtsentwicklung bezüglich emanzipatorischer Bestrebungen und autonomer Möglichkeiten der Frauen zu sehen.

Widerstand gegen patriarchale Unterdrückung wird vor allem durch Doris verdeutlicht. Anderen Menschen, speziell Männern, ausgeliefert und auf sie angewiesen zu sein, sieht Doris als Schwäche, der sie unbedingt entgehen möchte. Deshalb arbeitet sie an ihrem gesellschaftlichen Aufstieg und versucht, zu mehr Bildung zu gelangen. Beides bleibt ihr aufgrund sozial niedriger Position und ihres Geschlechts verwehrt. Doris, die ungleiche Anforderungen an Frauen und Männer zwar erkennt und gegen finanzielle, bildungspolitische wie auch geschlechterhierarchische Grenzen immer wieder rebelliert, wünscht sich dennoch oft einen "starken Mann", der für sie sorgt. Sanna, die ebenso wie Doris unter mangelnder Bildung und der damit verbundenen Unfähigkeit, politische Zusammenhänge zu erkennen, leidet, versucht nicht einmal mehr, zu rebellieren, sondern reagiert nur noch auf die sie umgebenden Gefahren des faschistischen Deutschlands. Annchen ist im Zustand totaler Passivität angelangt, scheinbar unfähig, für sich selber Entscheidungen treffen zu können.

Gegen das faschistische System wird vor allem durch Heini, aber auch durch Gerti, Algin und Kullys Vater Widerstand geübt. Doch alle Versuche, gesellschaftliche Zustände oder individuelle Lebensumstände zu verbessern, müssen bei Irmgard Keun scheitern. Lediglich die Flucht vor dem nationalsozialistischen Deutschland, also der Gang ins Exil, scheint erfolgreich zu sein. Doch stellen sich hier neue Probleme hauptsächlich bezüglich Staatenlosigkeit und menschenfeindlicher Aufnahmekriterien. Vor allem die finanzielle Situation entscheidet über das Schicksal der "staatenlosen" EmigrantInnen und ebenso bleiben für Frauen im Exil sexistische Rollenzuschreibungen virulent, im Falle des Charakters "Annchen" spitzt sich dies sogar in der völligen Abhängigkeit von ihrem Mann zu. Doris als auch Sanna befreien sich beide früh aus ihren unterdrückenden Familienverhältnissen und fliehen aus eigener Initiative in eine andere Stadt, um ihren Familien zu entkommen. Die Figur "Annchen" kann jedoch den unterdrückenden Familien- und Ehestrukturen nicht entkommen, da sie mit ihrem Mann und ihrer Tochter zusammen ins Exil geht. So stellt sie auch den am wenigsten selbständigen Charakter dar.

Die zeitliche Distanzlosigkeit zwischen den fiktiven Erzählerinnen und den fiktiven Figuren nutzt Irmgard Keun zum einen, um ihre Erzählung stets in größtmöglicher

Spannung zu halten, zum anderen um ihre Romane so authentisch wie möglich werden zu lassen. Auch die "naiven Frauenfiguren" werden von Keun dazu verwendet, um ihre Erzählung "glaubwürdiger" werden zu lassen, da Frauen (und Kindern) "traditionell" eine unreflektierte und subjektive Wahrnehmung unterstellt wird, die sich nah am Geschehen abspielt. Zudem dienen die "naiven Frauen" auch als satirisches Element, um faschistische Propaganda und sexistische Kurzsichtigkeit bloßzustellen. Ambivalent ist dieses Mittel Keuns, da durch ihre Frauenfiguren die Gefahr besteht, biologistische Erklärungsmuster weiblicher Defizienz zu bedienen. Jedoch ist durch die weltanschauliche Distanziertheit zwischen Keun und ihren Erzählerinnen und die übertriebene Darstellung der Frauenfiguren davon auszugehen, dass sie von Irmgard Keun in dieser Weise verwendet werden, um Kritik am damaligen Frauenbild zu üben, sowie daran, Desinteresse an politische und gesellschaftlichen Geschehnissen als Entschuldigung zu verwenden, sich nicht tiefgreifender damit auseinandersetzen zu müssen.

Ein wichtiger Anklagepunkt Keuns ist die (Mit-)Hilfe der Bevölkerung am repressiven, faschistischen System. Die Faschismus-Forschung hat diesen Blickwinkel des "subjektiven Faschismus" erst in den 1970er Jahren angenommen. In Keuns Romanen zeigt sich diese Perspektive bereits an den vielen beschriebenen Denunziationen wie auch am größtenteils systemzustimmenden Verhalten der Bevölkerung in "Nach Mitternacht". Besonders interessant ist dabei, dass die Menschen in Deutschland zwar in ständiger Angst zu leben scheinen, ihre Nächste oder ihr Nächster könne sie denunzieren (so dass dies als Begründung dafür fungiert, selber Mitmenschen anzuzeigen, um ihnen zuvorzukommen), jedoch haben nicht alle Charaktere gleichermaßen Angst. Während Doris, Sanna und "Annchen" teilweise bis zur völligen Einschüchterung verängstigt sind, wird nicht berichtet, dass sich Heini, Gerti oder Dieter ängstigen würden, obwohl sie weitaus mehr Grund dazu hätten. Ausschließlich die Figuren haben Angst, die sich entweder durch ihre Unwissenheit nicht zum Handeln fähig sehen (wie z.B. Sanna), oder die wie "Annchen" bereits so eingeschüchtert sind, dass auch sie sich nicht trauen, aufzubegehren. Der Grad der Angst steht also in keinem entsprechenden Verhältnis zur individuellen Gefahrensituation der jeweiligen Figuren.

Letztlich ist es nebensächlich, ob die Figuren in Keuns Romanen Widerstand ausüben, passiv bleiben oder fliehen, in letzter Instanz müssen sie doch scheitern. Der widerständigste Charakter, Heini, ist darüber hinaus zugleich der Einzige, der in Keuns Romanen Selbstmord begeht. Er ist verzweifelt, weil er in Deutschland nicht mehr als kritischer Journalist tätig sein kann. Er ist davon überzeugt, Literatur werde per se unmöglich

sobald literarische Werke zensiert würden und SchriftstellerInnen nicht mehr frei schreiben dürfen. Aufgrund der politischen Geschehnisse in Deutschland kann er sich jedoch ebenso wenig einen "unbelasteten" Neuanfang in einem anderen Land vorstellen. Auch kritisiert er die opportunistische Haltung Algins, entgegen seines besseren Wissens zu versuchen, nationalsozialistische Literatur zu verfassen.

Lediglich die Charakteren, die bewusst systemaffirmativ handeln, können "erfolgreich" sein. In besonderer Weise ist hier Sannas Tante Adelheid zu nennen, an deren Verhalten ihrem Sohn und ihrer Schwiegertochter gegenüber deutlich wird, dass Konkurrenzverhalten und Skrupellosigkeit im Nationalsozialismus bereits in der Kleinfamilie gepflegt wird. Die "Volksgemeinschaft", die per Definition die Einzelne und den Einzelnen eigentlich beschützen sollte, wird hier zum Ausgangsort von feigem Konkurrenzverhalten. Die Zufriedenstellung der "Massen" führte dazu, dass die Mehrheit der Deutschen im Nationalsozialismus perverserweise ein Gefühl von "Gleichheit" und "Fürsorge" durch das Regime erfahren. So wird auch Adelheid innerhalb des faschistischen Systems ein gesellschaftlicher Aufstieg zuteil. Der Charakter Adelheid ist dabei insofern "untypisch", als dass Frauen der NS-Zeit innerhalb aktueller feministischer Diskussion noch nicht lange als Täterinnen gesehen werden. Zum einen galten Frauen innerhalb der feministischen Theorie bis in die 1980er Jahre immer als Opfer, da sie Opfer des Patriarchats waren, zum anderen blieben sie jedoch auch generell als handelnde Subjekte in der Geschichtswissenschaft lange Zeit unbeachtet. Es entlarvt sich als Trugschluss, aufgrund des (wenn überhaupt vorhandenen) Widerstands gegen die eigene Unterdrückung darauf zu schließen, Frauen würden sich prinzipiell gegen jegliche Form von Herrschaft einsetzen.

Das Scheitern der Figuren ist also nicht so sehr auf ihr individuelles Handeln zurückzuführen. Es ist vielmehr durch den gesellschaftlichen Gesamtzusammenhang begründbar: innerhalb von Gesellschaften, in denen soziale Schichten, finanzielle Ungleichheiten, hierarchische Geschlechterverhältnisse, Antisemitismus, faschistische Strukturen etc. vorhanden sind, kann Widerstand von Einzelpersonen keinen Erfolg mit sich bringen. Entsprechend Adornos Negativer Dialektik, derzufolge stets das "Ganze" das "Falsche" ist, also auch das "Ganze" negiert werden muss, können emanzipatorische Bestrebungen nicht ohne die Emanzipation der Gesellschaft als "Ganzes" funktionieren. Keun zeigt dies, indem sie Doris in ihrem Bestreben nach Unabhängigkeit scheitern lässt, wie auch Therese, Hulla und Hanne patriarchale Unterdrückung nicht besiegen können. Annchen erwägt nicht einmal, Widerstand gegen ihre Unterdrückung zu leisten. Algin resigniert und Heini scheitert am Schreibverbot der NationalsozialistInnen, Gerti provoziert, kann jedoch

weder ihre noch Dieters Situation verbessern. Sanna, Franz und Kullys Vater sehen sich gezwungen, aus Deutschland zu fliehen, weil ihnen das Leben dort weiterzuführen unmöglich erscheint. So scheitern in Keuns Werken alle Figuren, die sich nicht explizit für das System entscheiden. Unorganisierter Widerstand der oder des Einzelnen kann nicht erfolgreich sein.

Die Motivkonstellation "Repression, Widerstand und Scheitern" folgt bei Irmgard Keun also einer klaren, linearen Abfolge: alle Charaktere sind verschiedenen Formen von Repression unterworfen. Gegen die jeweilige Unterdrückung reagieren sie entweder mit Widerstand oder unterlassen dies (bewusst oder auch unbewusst). Letztlich ist diese Entscheidung für ihr Leben jedoch irrelevant, da sie – sofern sie sich nicht bewusst affirmativ "dem System" unterordnen – scheitern müssen.

Literaturverzeichnis

Primärtexte:

KEUN, IRMGARD: Das kunstseidene Mädchen. Nach dem Erstdruck von 1932. Düsseldorf: Claassen 2005.

KEUN, IRMGARD: Kind aller Länder. Erstveröffentlichung 1938. Düsseldorf: Claassen 2004.

KEUN, IRMGARD: Nach Mitternacht. Erstveröffentlichung 1937. Düsseldorf: Claassen 1980.

Forschungsliteratur:

ADORNO, THEODOR W.: Kulturkritik und Gesellschaft. In: Lyrik nach Auschwitz? Adorno und die Dichter. Hg. v. Petra Kiedaisch. Stuttgart: Reclam 1995. S. 27-48.

ADORNO, THEODOR W.: Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben. Frankfurt/M: Suhrkamp 1951.

ADORNO, THEODOR W.: Negative Dialektik. Frankfurt/M: Suhrkamp 1975.

ALY, GÖTZ: Hitlers Volksstaat. Raub, Rassenkrieg und nationaler Sozialismus. Frankfurt/M: S. Fischer 2005⁴.

ARENDET, HANS-JÜRGEN U.A.: Nationalsozialistische Frauenpolitik vor 1933. Dokumentation. Frankfurt/M: dipa 1995.

BENZ, WOLFGANG: Flucht aus Deutschland. Zum Exil im 20. Jahrhundert. München: Deutscher Taschenbuchverlag 2001.

BOURDIEU, PIERRE: Die feinen Unterschiede. Kritik der Gesellschaftlichen Urteilskraft. Frankfurt/M: Suhrkamp 1982.

BRAUDEL, FERNAND: Die Dynamik des Kapitalismus. Stuttgart: Klett-Cotta 1986.

BUTLER, JUDITH: Das Unbehagen der Geschlechter. Frankfurt/M: Suhrkamp 1991.

BUTLER, JUDITH: Für ein sorgfältiges Lesen. In: Der Streit um Differenz. Feminismus und Postmoderne in der Gegenwart. Hg. v. Seyla Benhabib, Judith Butler, Drucilla Cornell, Nancy Frasier. Frankfurt/M: Fischer 1993. S. 122-132.

CROSS THE BORDER (Hg.): Kein Mensch ist Illegal. Ein Handbuch zu einer Kampagne. Siegen: Winddruck 1999.

DAVIDSON, EUGENE: Wie war Hitler möglich? Düsseldorf und Wien: Econ 1980.

DE BEAUVOIR, SIMONE: Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau. Neuübersetzung. Reinbek: Rowohlt 1992.

DÖRDELMANN, KATRIN: "Aus einer gewissen Empörung hierüber habe ich nun Anzeige erstattet". Verhalten und Motive von Denunziantinnen. In: Zwischen Karriere und Verfolgung. Handlungsräume von Frauen im nationalsozialistischen Deutschland. Hg. v. Kirsten Heinsohn, Barbara Vogel, Ulrike Weckel. Frankfurt/M: Campus 1997. S. 189-205.

FELDMANN, KLAUS: Sterben – Scheitern oder Sieg? In: Scheitern. Aspekte eines sozialen Phänomens. Hg. v. Matthias Junge und Götz Lechner. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2004. S. 49-62.

FOUCAULT, MICHEL: Das Subjekt und die Macht. In: Michel Foucault: Jenseits von Strukturalismus und Hermeneutik. Hg. v. Hubert L. Dreyfus und Paul Rabinowitz. Frankfurt/M: Athenäum 1987. S. 243-261.

FOUCAULT, MICHEL: Die "Gouvernementalität". In: Gouvernementalität der Gegenwart. Hg. v. Ulrich Bröckling, Susanne Krasmann, Thomas Lemke. Frankfurt/M: Suhrkamp 2000. S. 41-67.

FRAUEN MUSEUM und SEMINAR FÜR FRAUENGESCHICHTE (Hg.): Frauenleben im NS Alltag. Bonn 1933-1945. Bonn: Verlag Frauenmuseum 1991.

FUCHS, BRIGITTE und GABRIELE HABINGER (Hg.): Rassismen & Feminismen. Differenzen, Machtverhältnisse und Solidarität zwischen Frauen. Wien: Promedia 1996.

FÜLBERTH, GEORG: G Strich – Kleine Geschichte des Kapitalismus. Köln: PappyRossa 2005.

GOLDHAGEN, DANIEL JONAH: Hitlers willige Vollstrecker. Ganz gewöhnliche Deutsche und der Holocaust. Berlin: Wolf Jobst Siedler Verlag 1998.

HÄNTZSCHEL, HILTRUD: Irmgard Keun. Reinbek: Rowohlt 2001.

HARDT, MICHAEL und ANTONIO NEGRI: Empire. Cambridge (Massachusetts), United States of America: First Harvard University Press 2001.

HELDUSER, URTE: Sachlich, seicht, sentimental. Gefühlsdiskurs und Populärkultur in Irmgard Keuns Romanen "Gilgi, eine von uns" und "Das kunstseidene Mädchen". In: Irmgard Keun 1905 / 2005. Deutungen und Dokumente. Hg. v. Stefanie Arend und Ariane Martin. Bielefeld: Aisthesis 2005. S. 13-28.

HILBERG, RAUL: Täter, Opfer, Zuschauer. Frankfurt/M: S. Fischer 1999.

HOLLAND-CUNZ, BARBARA: Die alte neue Frauenfrage. Frankfurt/M: Suhrkamp 2003.

HORKHEIMER, MAX und THEODOR W. ADORNO: Dialektik der Aufklärung. Frankfurt/M: S. Fischer 1969.

IVO, HUBERT u.a. (Hg.): Deutsche Exilliteratur 1933-1945. Frankfurt/M: Moritz Diesterweg 1982.

JUNG, BETTINA: Heimatlos in Deutschland. Irmgard Keuns Satiren gegen die Restauration der deutschen Nachkriegszeit. In: Sprache – Identität – Kultur: Frauen im Exil. Hg. v. der Gesellschaft für Exilforschung. München: edition text + kritik 1999. (= Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch Bd. 17). S. 152-163.

JUNGE, MATTHIAS: Scheitern. Ein unausgearbeitetes Konzept soziologischer Theoriebildung und ein Vorschlag zu seiner Konzeptualisierung. In: Scheitern. Aspekte eines sozialen Phänomens. Hg. v. Junge, Matthias und Götz Lechner. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2004. S. 15-32.

KAPLAN, E. ANN: Ist der Blick männlich? In: Frauen und Film 36. Berlin: Rotbuch 1984. S. 45-60.

KESTEN, HERMANN: Deutsche Literatur im Exil. Briefe europäischer Autoren 1933-1949. Frankfurt/M: Fischer 1973.

KISCH, EGON ERWIN: Briefe an den Bruder Paul und die Mutter 1905-1936. Berlin: Aufbau-Verlag 1978.

KREIS, GABRIELE: "Was man glaubt, gibt es". Das Leben der Irmgard Keun. Zürich: Arche 1991.

KRISTEVA, JULIA: Fremde sind wir uns selbst. Aus dem Französischen von Xenia Rajewsky. Frankfurt/M: Suhrkamp 1990.

KÜHNL, REINHARD: Gefahr von rechts. Vergangenheit und Gegenwart der extremen Rechten. Heilbronn: Distel 1990.

LANGE, HELENE: Die Frauenbewegung in ihren modernen Problemen. Zweite umgearbeitete Auflage. Leipzig: Quelle + Meyer 1914.

LORISKA, IRENE: Frauendarstellungen bei Irmgard Keun und Anna Seghers. Frankfurt/M: Haag + Herchen 1985.

LUXEMBURG, ROSA: Die Russische Revolution. In: Rosa Luxemburg. Politische Schriften III. Hg. v. Wolfgang Abendroth, Ossip K. Flechtheim und Iring Fetscher. Frankfurt/M: Europäische Verlagsanstalt: 1971³. S. 106-141.

MOMMSEN, HANS: Auschwitz, 17. Juli 1942. Der Weg zur europäischen "Endlösung der Judenfrage". München: Deutscher Taschenbuch Verlag 2002.

PADOVER, SAUL K.: Lügendetektor. Vernehmungen im besiegten Deutschland 1944/45. Frankfurt/M: Eichborn 1999².

ROMMELSPACHER, BIRGIT: Schuldlos-Schuldig?. Wie sich junge Frauen mit Antisemitismus auseinandersetzten. Hamburg: Konkret 1995.

ROSENSTEIN, DORIS: Irmgard Keun. Das Erzählwerk der dreißiger Jahre. Frankfurt/M: Peter Lang 1991.

SAUTERMEISTER, GERT: Irmgard Keuns Exilroman "Nach Mitternacht". In: Faschismuskritik und Deutschlandbild im Exilroman. Hg. v. Christian Fritsch und Lutz Winkler. Berlin: Argument 1981. S. 15-35.

SCHMIDT-WALDHERR, HILTRAUD: Konflikte um die "Neue Frau" zwischen liberal-bürgerlichen Frauen und den Nationalsozialisten. In: Töchter-Fragen. NS-Frauen-Geschichte. Hg. v. Lerne Gravenhorst und Carmen Tatschmurat. Freiburg: Traute Hensch 1990. S. 167-182.

SCHNEIDER, WOLFGANG: Frauen unterm Hakenkreuz. München: Knaur 2003.

SEIDEL, INGOLF: Antisemitismus aus kritisch-theoretischer Sicht. Möglichkeiten und Grenzen der politischen Bildungsarbeit in einem gesellschaftlichen Problemfeld. (<http://www.antisemitismus.net/kritische-theorie>: 2004, zuletzt verifiziert am 07.08.2005)

THALMANN, RITA: Frausein im Dritten Reich. Frankfurt/M/Berlin: Ullstein 1987.

WEININGER, OTTO: Geschlecht und Charakter. Nach dem Erstdruck von 1903. München: Matthes & Seitz Verlag 1997.

Erklärung

Hierdurch erkläre ich, dass ich meine Hausarbeit zur Erlangung des Magistra-Grades (M.A.)

”Repression, Widerstand und Scheitern - Über eine Motivkonstellation in Romanen
der 1930er Jahre von Irmgard Keun“

selbständig und ohne unerlaubte Hilfe verfasst, ganz oder in Teilen noch nicht als Prüfungsleistung vorgelegt und keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel benutzt habe. Die Stellen der Arbeit, die anderen Quellen im Wortlaut oder dem Sinn nach entnommen wurden, sind durch Angabe der Herkunft kenntlich gemacht.

Marburg, 9. September 2005

.....

(Stefanie Achilles)

Mein besonderer Dank für jeweilige Unterstützung & Inspiration geht an

**Rosa Zaccaro, Katrin Reimann, Tine Pfeifer, Hedda Plecher, Katharina Kurz
und Oliver Geuß,**

sowie an das

Feministische Archiv Marburg

und

Anke Lindemann-Stark.