

Das Frauenbild in Irmgard Keuns Exilwerk – neu entdeckt

Fiona Pröll



Wissenschaftliche Beiträge
aus dem Tectum Verlag
Reihe Literaturwissenschaft

Wissenschaftliche Beiträge
aus dem Tectum Verlag

Reihe: Literaturwissenschaft
Band 44

Fiona Pröll

Das Frauenbild in Irmgard Keuns Exilwerk – neu entdeckt

Tectum Verlag

Fiona Pröll
Das Frauenbild in Irmgard Keuns Exilwerk – neu entdeckt

Wissenschaftliche Beiträge aus dem Tectum Verlag
Reihe: Literaturwissenschaft; Bd. 44
© Tectum Verlag Marburg, 2017
ISBN: 978-3-8288-6626-3
(Dieser Titel ist zugleich als gedrucktes Buch unter
der ISBN 978-3-8288-3874-1 im Tectum Verlag erschienen.)

Umschlagabbildung: Berlin, Am Dönhoffplatz, 1941; Bundesarchiv, Bild 183-B01618
Satz, Layout, Umschlaggestaltung: Mareike Gill | Tectum Verlag

Alle Rechte vorbehalten

Besuchen Sie uns im Internet
www.tectum-verlag.de

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek

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

„[...] als hätten wir Freikarten für einen Theaterplatz,
auf den wir eigentlich nicht gehören [...]“

Gerti, *Nach Mitternacht*

„Man darf da nicht bequem werden und die Augen schließen.“

Irmgard Keun, *Briefe an Arnold Strauss*

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung: Der weibliche Blick in Irmgard Keuns Exilromanen	11
2	Der weibliche Blick auf die faschistische Gesellschaft in Irmgard Keuns Exilromanen: Braucht es die Perspektive der Frauen, um die braune Lebenswirklichkeit zu durchblicken und aktiv zu bewältigen?	23
2.1	Die Geschlechterrollen – stereotype Weiblichkeit und Männlichkeit?	25
2.1.1	Von Frauen und Männern: Die Geschlechterrollen im Personal	27
2.1.2	Was ist von der Neuen Frau übriggeblieben?	39
2.1.3	Die sprachliche Darstellung als Mittel der Typisierung	44
2.1.4	Die Protagonistin und ihr Identifikationspotential	47
2.1.5	Die Geschlechterrollen im Spiegel der NS-Ideologie	49
2.2	Was den Blick geprägt hat: Sehen in der Neuen Sachlichkeit	56
2.2.1	Keuns Exilwerke als Weiterführung der Neuen Sachlichkeit	57
2.2.2	Neue Sachlichkeit als Literatur des unverstellten Blicks auf die Realität	60
2.2.3	Literatur wie Kino	62
2.3	Die Erzählerinstanz	65
2.3.1	Perspektive	65
2.3.2	Stimme	67
2.3.3	Erzähler oder Erzählerin?	68
2.4	Der Blick als Voraussetzung für Aktivität	70
2.4.1	Sehen und gesehen werden	70
2.4.2	Vom Objekt zum Subjekt	81
2.5	Arten des Sehens: Nur den eigenen Augen trauen?	92
2.5.1	Mit offenen Augen durch die Welt gehen	92
2.5.2	Das Beobachten	95
2.5.3	Der intellektuelle Zugewinn durch die Sicht eines Zweiten	97
2.6	Berichten von dem, was man gesehen hat	105

2.6.1	Die Protagonistin als Reporterin	106
2.6.2	Sprache und Stil	109
2.7	Der Autor, die Autorin und die Sekretärin.....	112
2.7.1	Das Modell des erfolglosen Autors	112
2.7.2	Legitimation für weibliches Schreiben.....	115
2.8	Die Sicht der Dinge – Ausdruck eines weiblichen Humors?	119
2.9	Der Blick als Voraussetzung für Erkenntnis: Der Durchblick	126
2.9.1	Der Überblick der Zeitspanne: Zurückblicken, sehen, voraussehen	127
2.9.2	Strategien der Erkenntnisgewinnung.....	129
2.9.2.1	Das Verfahren der reflektierten Naivität	130
2.9.2.2	Das Durchleuchten	134
2.9.3	Der Durchblick von Politik und konkreter Lebenswirklichkeit	136
2.10	Die Überwindung des weiblichen Zweifels	138
2.11	Das Bild, das sich dem Beobachter bietet: Das Leben im Nationalsozialismus	141
2.11.1	Die scheinbar oberflächlich dargestellte Gesellschaft	143
2.11.2	Faschistische Strukturen in der Gesellschaft.....	144
2.11.3	Einblicke in die politische Lage.....	149
2.12	Illusionen, Lügen und das große Schauspiel: Die Welt als Bühne	153
2.12.1	Das Dritte Reich als Täuschungsspiel.....	154
2.12.2	Der Alltag als Bühne	161
2.13	Das Gesehene: Subjektive Wahrnehmung, Wahrheit oder beides?.....	171
2.13.1	Das Ende des wahrheitsstiftenden Blicks?	171
2.13.2	Objektivierungs- und Verallgemeinerungsstrategien des Gesehenen	174
2.14	Der Blick als Voraussetzung zum Handeln	177
2.14.1	Die traditionelle Zuschreibung der Handlungsfähigkeit zu den Geschlechtern ...	177
2.14.2	Die Frau beginnt zu handeln	181
2.14.3	Genügt einzig der Blick, um zu handeln?	183
2.15	Die (Über-)Lebensstrategie	188
2.15.1	Das selbstverantwortliche Gestalten des eigenen Lebens	190
2.15.2	Das sich Stellen der Lebenswirklichkeit	194
2.15.3	Die starke Frau gibt sich schwach	196
2.16	Faschismus – ein männliches Problem?	199
2.16.1	Charakteristika der faschistischen Ideologie	200

2.16.2 Systemanhänger und Systemgegner204

2.16.3 Gründe für das Auftreten des Faschismus205

2.16.4 Strategien zur Überwindung: Hilft Weiblichkeit?209

**3 Resümee: Der weibliche Blick – Synonym für einen am Leben
 interessierten Blick 213**

Zusammenfassung der Ergebnisse 219

Literaturverzeichnis..... 221

Primärliteratur 221

Sekundärliteratur..... 222

1 Einleitung:

Der weibliche Blick in Irmgard Keuns Exilromanen

„Man darf da nicht bequem werden und die Augen schließen.“¹ Diesen Satz schrieb Irmgard Keun während ihres Exils an Arnold Strauss und er fasst wie kaum ein anderer zusammen, was Keuns gesamtes literarisches Werk ausmacht: das unbedingte Sehenwollen. Keun verstand es als ihre Aufgabe als Autorin, die Augen angesichts des Zeitgeschehens offenzuhalten. Mit einem wachen und „klare[n] Blick“² spürte sie soziale und politische Missstände auf, verfolgte sie und machte sie zum Gegenstand ihrer literarischen Auseinandersetzung. Keuns Metier war stets der Zeitroman,³ in dem sie die Auswüchse ihrer Epoche anprangerte, „schonungslos offen“⁴ Einblicke in die Psyche ihrer Mitmenschen gewährte⁵ und gegen die „mit Falschheit möblierte Enge dieser Welt“⁶ anscrieb. Den Ausgangspunkt aller ihrer Romane bilden aktuelle Beobachtungen.⁷ Dementsprechend liest sich ihr

- 1 Hüntzschel, Hiltrud: „Irmgard Keun. Dargestellt von Hiltrud Hüntzschel“. Reinbek bei Hamburg, 2001. S. 65, Z. 8 f.
- 2 Kreis, Gabriele und Majory S. Strauss (Hg.): Keun, Irmgard: „Ich lebe in einem wilden Wirbel. Briefe an Arnold Strauss. 1933 bis 1947. Herausgegeben von Gabriele Kreis und Majory S. Strauss“. Düsseldorf, 1988, S. 305, Z. 27.
- 3 Kreis, G. und M. S. Strauss (Hg.): Keun, I.: „Ich lebe in einem wilden Wirbel“. S. 18, Z. 19.
- 4 Antes, Klaus: „Ein Leben im Grandhotel Abgrund. Über Irmgard Keun“. In: Heigenmooser, Volker und Johann P. Tamm (Hg.): „Verlegen im Exil. Reden, Vorträge, Statements. Fakten & Fiktion. Lyrik und Prosa. Mit zahlreichen Photos. Dokumentation des Bremerhavener P.E.N.-Symposiums '97“. Bremerhaven, 1997. S. 55–60. S. 55, Z. 10.
- 5 Horsley, Ritta Jo: „Irmgard Keun. (1905–1982). Germany“. In: Fredriksen, Elke und Elizabeth Ametsbichler (Hg.): „Women Writers in German Speaking Countries: A Bio Bibliographical Critical Sourcebook“. Westport und London, 1998. S. 233–43. S. 234, Z. 31 f.
- 6 Antes, K.: „Ein Leben im Grandhotel Abgrund“. S. 55, Z. 7.
- 7 Horsley, Ritta Jo: „Witness, Critic, Victim: Irmgard Keun and the Years of National Socialism“. In Martin, Elaine (Hg.): „Gender Patriarchy and Fascism in the Third Reich: The Response of Women Writers“. Detroit, 1993. S. 65–117. S. 65, Z. 19 ff.

sieben Oeuvre umfassendes Romanwerk auch wie eine Chronik der deutschen Gesellschaft, angefangen bei der Weimarer Republik bis hin zur Nachkriegszeit.⁸

Trotz ihrer offenkundig politischen und sozialkritischen Haltung tragen Keuns Romane den Anschein, „mit leichter Hand geschrieben“⁹ worden zu sein. Sie sind humorvoll und erzählen vom Leben der sogenannten kleinen Leute, sodass sie, wie Doris Rosenstein bemerkt, auf den ersten Blick „keine tiefgreifende Substanz erwarten“¹⁰ lassen. Stuft man die Werke als Trivialliteratur ein, wie es besonders in der zeitgenössischen Rezeption der Fall war, und versucht sie als leichte Unterhaltung zu lesen, so wird man immer wieder auf Passagen stoßen, bei denen sich die triviale Lesart an der Erzählung reibt und sie als falsch ausweist. Es handelt sich eben um jene Stellen, die radikale Schicksalsschläge oder Grausamkeiten der Lebenswirklichkeit abbilden, oder auch um solche, die aufgrund der Aussagen einzelner Figuren auf eine intellektuelle Ebene umschwenken.¹¹ An diesen Stellen setzt die vorliegende Arbeit an. Sie wird versuchen zu zeigen, inwiefern sich die Werke auf einer höheren Sinnebene verstehen lassen – nicht zuletzt, da sie populäre Diskurse aufgreifen, explizite politische Aussagen enthalten und auch auf poetologischer Ebene entzifferbar sind, sodass sie einer literaturwissenschaftlichen Untersuchung zahlreiche Ansatzpunkte bieten.

Das hauptsächliche Interesse der Keun-Forschung galt meist ihren ersten beiden Romanen „Gilgi – eine von uns“ und „Das kunstseidene Mädchen“. Zur Zeit ihres Erscheinens Anfang der 30er Jahre wurde den Werken großes öffentliches Interesse zuteil, von Seiten sowohl eines großen Lesepublikums als auch der Literaturkritik. Namhafte Autoren wie etwa Kurt Tucholsky rezensierten die Neuerscheinungen. Ihre Position als eine der populärsten deutschsprachigen Autorinnen verlor Keun durch die Machtergreifung der Nationalsozialisten abrupt. Ihre Romane wurden auf die Verbotslisten gesetzt, während des Dritten Reichs konnte keine öffentliche Auseinandersetzung mit ihrer Literatur mehr stattfinden. Die Werke, welche sie in der Emigration verfasste, blieben von der deutschen Öffentlichkeit ungelesen.

8 Horsley, R. J.: „Irmgard Keun. (1905–1982)“. S. 234, Z. 29 f.

9 Rosenstein, Doris: „Zum Exilroman *Kind aller Länder* von Irmgard Keun“. In: Bialek, Edward und Detlef Haberland (Hg.): „Zwischen Verlust und Fülle. Studien zur Literatur und Kultur. Festschrift für Louis Ferdinand Helbig. Herausgegeben von Edward Bialek und Detlef Haberland“. Wrocław und Dresden, 2006, S. 105–122. S. 105, Z. 6 f.

10 Ebd. Z. 8.

11 Blume, Gesche: „Irmgard Keun. Schreiben im Spiel mit der Moderne“. Dresden, 2005. S. 181, Z. 7 ff.

Auch im Deutschland der Nachkriegszeit gelang es der Schriftstellerin nicht mehr, an frühere Erfolge anzuknüpfen. Sie geriet zunehmend in Vergessenheit. Dank der feministischen Bewegung der 60er und 70er Jahre sowie der wachsenden Bereitschaft der deutschen Öffentlichkeit, sich literarisch wieder mit der eigenen Vergangenheit auseinanderzusetzen, entdeckte in den 70er Jahren eine breite Leserschaft Keun neu. Dementsprechend nahm auch das Forschungsinteresse an der Autorin zu, wie zahlreiche Arbeiten aus jener Zeit belegen, wobei vor allem ihre beiden Erstlingswerke im Fokus der Aufmerksamkeit standen.

Um die Jahrtausendwende erfuhr die Keun-Forschung einen erneuten Schub, der sich sicherlich auch mit Keuns hundertstem Geburtstag im Jahr 2005 erklären lässt. Werke wie Stefanie Arends und Ariane Martins gemeinsam herausgegebenes Buch „Irmgard Keun 1905/2005“ bekräftigen diese Annahme. Kennzeichnend für die Keun-Forschung des neuen Jahrtausends ist vor allem, dass das Interesse nun zunehmend auch den Exilwerken gilt. Vergleichende Arbeiten zu den Werken aus dem Exil sind jedoch bis heute weiterhin kaum vorhanden. Sichtet man die Forschungsliteratur zu Keun, so lässt sich zusammenfassend sagen: Generell hat die Forschung Keuns Werke relativ spät für sich entdeckt, vielleicht auch, da ihren Romanen lange der Status von Trivalliteratur anhaftete.

Im Überblick über die vorhandene Sekundärliteratur zeigt sich die Tendenz, Keuns Werke vom Ansatz der Gender Studies zu untersuchen. Zweifelsfrei bildet die Genderthematik einen Schwerpunkt in Keuns Oeuvre. Mit Ausnahme von Keuns letztem Roman „Ferdinand, der Mann mit dem freundlichen Herzen“ steht in allen ihren Prosaerzählungen das Bewusstsein einer jungen Protagonistin im Mittelpunkt der Handlung.¹² Wie Rosenstein in „Irmgard Keun: Das Erzählwerk der dreißiger Jahre“ ausführlich erörtert, vertreten die Heldinnen in den Romanen der Weimarer Republik den Typus der Neuen Frau. Meist machen die Forschungsarbeiten die Darstellung der Geschlechterrollen im Allgemeinen und der Neuen Frau im Besonderen zum Gegenstand der wissenschaftlichen Auseinandersetzung. Doch auch in Keuns Werken, die zur Zeit des Dritten Reichs spielen, lassen sich – wie besonders Ritta Jo Horsley in „This Number is Not in Service“ detailliert nachzeichnet – noch Wesenszüge der Neuen Frau bei den Protagonistinnen erkennen. Sie können – ausformuliert in Barbara Dreschers „Junge ‚Girl‘-Autorinnen im Exil“ – als eine Weiterentwicklung des Typus verstanden werden. Die jungen Protagonistinnen verwirklichen „emanzipa-

12 Horsley, R. J.: „Witness, Critic, Victim“. S. 66, Z. 16 ff.

torisch fundierte Ideale¹³, obschon sich Keun selbst als auch ihre Werke stets von jeder Form eines radikalen Feminismus, der „irgendwie zu einer Sekte ausartet“¹⁴, distanzierte.

Die Ausgangsthese der vorliegenden Arbeit ist, dass die Zeit des Nationalsozialismus mit dem in den Werken aufgerufenen Bild von Weiblichkeit in Verbindung steht. Da davon ausgegangen werden soll, dass intertextuelle Referenzen zwischen den Exilwerken und den beiden Frühwerken bestehen, wird angenommen, dass der Leser dazu ermutigt wird, die Weiblichkeit in den ersten Romanen mit derjenigen in denen der Emigration zu vergleichen. Die männlichen Figuren sollen dabei als Abgleichsfläche zum Weiblichen dienen. Sie werden in der Argumentation angeführt, wenn sie als Kontrast dazu dienen, den weiblichen Standpunkt näher zu konturieren.

In enger Verknüpfung mit dem Sujet der Neuen Frau wird in zahlreichen Werken auch deren Blick untersucht, wie etwa in Anne Fleigs „Das Tagebuch als Glanz“. Keuns Protagonistinnen sind kein passives Sammelbecken der Sinneseindrücke, die auf sie einströmen. Sie sind visuelle Charaktere, ihr schärfster Sinn ist das Sehen. Sie gehen mit einem offenen Blick durch eine Zeit, in der viele die Augen verschließen. Die Heldinnen sehen genau hin und durchleuchten ihre Umwelt, wie Birgit Maier-Katkin in „Alterity, Alienation, and Exile in Irmgard Keun's *Nach Mitternacht*“ anhand des Romans exemplarisch nachweist. Das Gesehene arbeitet in ihnen weiter, wird überdacht, strukturiert und dient letztlich als Handlungsmotivation.

Die Sekundärliteratur behandelt zumeist ausschließlich den Blick in den beiden Romanen der Weimarer Republik. Nur wenige Untersuchungen, wie etwa Horsleys „Witness, Critic, Victim“ setzen sich bislang mit dem Konzept des Sehens in den Exilwerken auseinander. Eine wissenschaftliche Untersuchung der Darstellung des Blicks, der Arten zu sehen und zu begreifen sowie eine Analyse des Einflusses, der vom Gesehenen auf das Handeln der Protagonistinnen ausgeht, fehlt bislang völlig.

Diese Forschungslücke will die vorliegende Arbeit schließen. Sie beschäftigt sich mit dem weiblichen Blick auf die faschistische Gesellschaft in Irmgard Keuns Exilromanen. Keun greift mit dem Sehen, dem sogenannten „Augenmotiv“¹⁵ als Sujet ihrer Werke ein beliebtes Konstrukt der neueren

13 Schüller, Liane: „Vom Ernst der Zerstreuung. Schreibende Frauen am Ende der Weimarer Republik: Marieluise Fleißer, Irmgard Keun und Gabriele Tergit“. Bielefeld, 2005. S. 239, Z. 27.

14 Schüller, L.: „Vom Ernst der Zerstreuung“. S. 244, Z. 18 f.

15 Amm, Marita: „Schauen und Sehen, Beobachten und Erkennen: Das Augenmotiv in der Literatur“. In: „wiener klinische wochenschrift. The middle european journal of

deutschsprachigen Literatur auf. Hier hat sich die Vorstellung durchgesetzt, unter dem Begriff des Sehens zugleich zweierlei Vorgänge zu verstehen: Während das äußere Sehen die optische Wahrnehmung der Umwelt bezeichnet, steht das innere Sehen für den geistig stattfindenden Wahrnehmungs- und Erkenntnisprozess.¹⁶ Auch die vorliegende Arbeit begreift das Sehen in dieser Dichotomie.

Das Sehen gilt in der modernen abendländischen Kultur als die wichtigste Sinneswahrnehmung des Menschen¹⁷ und entsprechend zahlreich sind seit der Romantik die Versuche, sich ihm im Rahmen der Literatur zu nähern – sei es in Auseinandersetzung mit der Frage, inwiefern der Blick als das Ergebnis einer subjektiven Perspektive und Wahrnehmung¹⁸ durch persönliche Vorannahmen, Denk- und Wahrnehmungsgewohnheiten determiniert ist, wobei etwa Johann Wolfgang von Goethe in seinem Gedicht „Aug’ um Ohr“ mit den Worten „doch ein Blick am rechten Orte// Übrig läßt er keinen Wahn“¹⁹ für einen objektiven, die gesamte Umwelt erfassenden Blick plädiert, wohingegen sich zum Beispiel der Protagonist in Franz Kafkas „Der Process“ damit abfinden muss, dass er durch Guckkästen und Schlüssellocher immer nur Ausschnitte zu erkennen vermag, welche er „spekulativ zu einem stimmigen Gesamten“²⁰ zusammensetzen muss. Sei es im Ausloten der sozialen Funktion des Blicks, als einer „Wahrnehmung des Anderen“²¹ und von sich selbst in dem Gegenüber innerhalb eines eng gewobenen gesellschaftlichen Blickgeflechts, wie es etwa Valerio in Georg Büchners „Leonce und Lena“ mit der Bitte, „sehen Sie mich nicht so an, daß ich mich in ihren Augen spiegeln muß“²², thematisiert.

Dichtung, so Novalis, gestaltet sich als eine „Mahlerey für das innere Auge“²³. Sie fungiert als Mittel, in der Diegese beschriebene Bilder dem Leser zu vermitteln und sie in seiner Vorstellung zu erzeugen. Um diese untersu-

medicine 110/8 (1998)“. S. 303–307. S. 303, Sp. 2, T.4.

16 Amm, M.: „Schauen und Sehen, Beobachten und Erkennen“. S. 304, Sp. 1, Z. 49 ff.

17 Ebd. Sp. 1, Z. 12 f.

18 Amm, M.: „Schauen und Sehen, Beobachten und Erkennen“. S. 303, Sp. 2., Z. 32 f.

19 Amm, M.: „Schauen und Sehen, Beobachten und Erkennen“. S. 304, Sp. 1, Z. 25 f.

20 Mergenthaler, Volker: „Sehen schreiben – Schreiben sehen. Literatur und visuelle Wahrnehmung im Zusammenspiel“. Tübingen, 2002. S. 345, Z. 5.

21 Rossum, Walter van (Hg.): Sartre, Jean Paus: „Der Blick. Ein Kapitel aus Das Sein und das Nichts. In der Übersetzung von Traugott König und Hans Schöneberg. Herausgegeben mit einer Einführung und einem Nachwort von Walter van Rossum“. Mainz, 1994. S. 39, Z. 18.

22 Mergenthaler, V.: „Sehen schreiben – Schreiben sehen“. S. 109, Z. 8.

23 Mergenthaler, V.: „Sehen schreiben – Schreiben sehen“. S. 382, Z. 24.

chen zu können, müssen, Volker Mergenthaler zufolge, in der literaturwissenschaftlichen Analyse die Kategorien Literatur und Wahrnehmung strikt voneinander getrennt werden.²⁴ Es ist als Prämisse anzunehmen, dass die Sinneserfahrung von Bildern nur in der realen Welt stattfindet und literarische Werke diese dann als Thema aufgreifen. Mergenthaler spricht in diesem Zusammenhang von „illusionserzeugender Selbstverleugnung“²⁵ in Texten. Es gilt nachzuvollziehen, welcher Blick dem Leser durch die Erzählung vermittelt wird, und nicht, wie sich der Text selbst als Gegenstand der optischen Wahrnehmung des Lesers verhält.

Thematisieren literarische Werke das Sehen, verorten sie sich mit ihren Argumentationsstrukturen und Denkmustern innerhalb des interdisziplinären Blickdiskurses. Dementsprechend soll in der vorliegenden Arbeit das Konzept des Sehens in Keuns Romanen innerhalb des Diskurses gelesen werden. Dessen Ursprünge gehen bis auf die Antike zurück, mit Aristoteles' Überlegungen, der die Welt als Abbild einer höheren Vorstellung begriff, welche wiederum durch Literatur und Kunst transkribiert bzw. abgebildet werden könne.²⁶ Der moderne Blickdiskurs speist sich vor allem von Seiten der Philosophie, Psychoanalyse, der Theater- und Medienwissenschaft sowie aus Medizin, Wahrnehmungspsychologie und nicht zuletzt der Literaturwissenschaft. Wichtige Überblickswerke legen ihren Schwerpunkt auf das Aufzeigen von Parallelen und Anknüpfungsmöglichkeiten bezüglich der Ergebnisse der einzelnen zuarbeitenden Disziplinen. So verbindet etwa Jürgen Mantheys „Wenn Blicke zeugen könnten“ Befunde aus Literaturwissenschaft, Psychologie und Philosophie miteinander. Während zum Beispiel Mergenthalers „Sehen schreiben – Schreiben sehen“ das Zusammenwirken von physiologischen Erkenntnissen und Literatur darlegt. Auch einschlägige Forschungsarbeiten bedienen sich in ihrer Argumentation häufig der verschiedenen Wissenschaften, wie etwa Luce Irigarays Studien von Ansätzen aus Philosophie und Theaterwissenschaft geprägt sind.

In der vorliegenden Arbeit wird sich der Großteil der blicktheoretischen Argumente neben den eben angeführten Werken aus Jacques Lacans psychoanalytischen Arbeiten sowie Teresa de Lauretis cineastischer Blicktheorie, gerade aufgrund der in der Untersuchung nachzuweisenden Nähe der Romane zu den Konzepten von Kino und Theater, speisen. Ziel der in die Argumentation eingeflochtenen Blicktheorien ist es, das Blickmotiv in den

24 Mergenthaler, V.: „Sehen schreiben – Schreiben sehen“. S. 394, Z. 21 ff.

25 Ebd. Z. 15f.

26 Manthey, Jürgen: „Wenn Blicke zeugen könnten. Eine psychohistorische Studie über das Sehen in Literatur und Philosophie“. München und Wien, 1983. S. 167, Z. 26 ff.

Romanen im geistesgeschichtlichen Kontext der abendländischen Kultur anhand exemplarischer theoretischer Ansätze möglichst umfassend analysieren zu können.

In der vorliegenden Arbeit soll der Zusammenhang von Blicken, Verbalisieren, Durchblicken, Handeln und Bewältigen in den Romanen nachgezeichnet und die einzelnen Schritte im wechselseitigen Zusammenhang mit der faschistischen Lebenswirklichkeit, in der sich die Protagonistinnen bewegen, untersucht werden. Es wird zu einem Abgleich der einzelnen Protagonistinnen kommen. Die jungen Heldinnen sollen als Modelle verschiedener Überlebensstrategien vom Sehen bis zur Zielerreichung gelesen werden. Ihr Reüssieren oder Scheitern wird als wichtige Implikation für die Romanaussage verstanden. Da, wie bereits erwähnt, die Forschungslage zur Exilliteratur trotz des neueren Booms immer noch lückenhaft ist, stützt sich die vorliegende Arbeit teilweise auch auf Forschungswerke, welche sich auf die beiden Erstlingsromane beziehen. Ihnen werden Thesen und Argumente entliehen, um diese auf ihre Übertragbarkeit hin zu überprüfen.

Warum sollen nun die Exilwerke in Verbindung mit dem Blickmotiv das Thema der vorliegenden Arbeit sein? Keun schrieb mit den Werken aus der Emigration gegen das nationalsozialistische Regime an. Sie macht es zum Betrachtungsgegenstand der Protagonistin, sodass in den Romanen nicht nur der Vorgang des Sehens selbst von Bedeutung ist, sondern auch das Gesehene: die faschistische Gesellschaft. Es entsteht ein Spannungsverhältnis zwischen der Sehenden und dem Gesehenen, zumal der Akt des Sehens, indem er in der Zeit des Nationalsozialismus verortet wird, in einer gefährnsträchtigen Ausnahmesituation stattfindet. Es wird in der vorliegenden Arbeit angenommen, dass in dieser Lage dem Sehen ein besonderer Stellenwert im Überlebenskampf zugeschrieben wird.

Irmgard Keuns Verortung gegenüber dem faschistischen Regime wird in der Forschung kontrovers diskutiert. Tatsache ist, dass die Autorin einen Antrag auf Annahme in der Reichsschrifttumskammer stellte. Sie wollte auch unter dem NS-Regime weiter im deutschen Literaturbetrieb veröffentlichen. Tatsache ist aber auch, dass die Bewerbung 1934 endgültig abgelehnt wurde und damit ein Berufsverbot gegen sie erging. Bereits ein Jahr zuvor war „Das kunstseidene Mädchen“ auf die „Liste des schädlichen und unerwünschten Schrifttums“ gesetzt worden. 1935 wurde „Gilgi – eine von uns“ beschlagnahmt.²⁷ Die Nationalsozialisten stuften Keuns Romane als nicht

27 Kreis, G. und M. S. Strauss (Hg.): Keun, I.: „Ich lebe in einem wilden Wirbel“. S. 206, Z. 26 ff.

regimekonform ein – und das zurecht. Alle von Keuns Werken, besonders diejenigen nach der Machtergreifung durch die Nationalsozialisten, vertreten einen antifaschistischen Standpunkt. Über den Zugang des Blicks der Protagonistin soll in der vorliegenden Arbeit das antifaschistische Schreiben Keuns näher betrachtet werden. Irmgard Keun selbst sah ihre schriftstellerische Aufgabe „im Kampf gegen Nazitum“²⁸. Sie schrieb gegen die Landsleute an, die „von der Parkettloge“²⁹ aus das grausame Schauspiel der Nazis verfolgen. Keun verstand sich selbst als politische Autorin, „die anklagt“³⁰ und Dinge beim Namen nennt.

Die vorliegende Arbeit begreift Irmgard Keun in ihrer Funktion als Schriftstellerin der Emigration. Am 4. Mai 1936 emigrierte sie nach Ostende.³¹ In den Exilromanen beobachtet sie das Geschehen in Deutschland aus der Ferne. Sie blickt in den Werken „mit den fremden Augen“³² ihrer Zeitgenossen und macht so deren Denken und Handeln nachvollziehbar. Als Exilwerke werden diejenigen Romane verstanden, die nach Keuns Ausreise aus Deutschland bei Verlagen im Ausland ihre Erstveröffentlichung hatten. Schwerpunktmäßig bilden die vier Werke „Das Mädchen, mit dem die Kinder nicht verkehren durften“ (1936), „Nach Mitternacht“ (1937), „D-Zug dritter Klasse“ (1938) und „Kind aller Länder“ (1938) den Gegenstand der vorliegenden Untersuchung. Für ein umfassenderes Verständnis von Keuns Schaffen im Exil werden zudem die Sammlung „Bilder und Gedichte aus der Emigration“ (1947) und die publizierte Korrespondenz „Ich lebe in einem wilden Wirbel. Briefe an Arnold Strauss. 1933 bis 1947“ der Analyse hinzugezogen.

Die Entscheidung, „Das Mädchen, mit dem die Kinder nicht verkehren durften“, ein als fiktive Kindheitserinnerung verfasster Roman, der größtenteils noch vor der Emigration geschrieben wurde, als Exilwerk aufzufassen, begründet sich auf dem Abwägen mehrerer Gesichtspunkte. Seit Sommer 1933 plante Keun zu emigrieren. Zu jener Zeit begann sie die Arbeit an dem

28 Häntzschel, H.: „Irmgard Keun“. S. 64, Z. 36f.

29 Kreis, G. und M. S. Strauss (Hg.): Keun, I.: „Ich lebe in einem wilden Wirbel“. S. 169, Z. 9.

30 Koch, Imke: „Irmgard Keun. (1905–1982)“. In: Jürigs, Britta (Hg.): „Leider hab ich's Fliegen ganz verlernt. Portraits von Schriftstellerinnen und Künstlerinnen der Neuen Sachlichkeit. Herausgegeben von Britta Jürigs unter Mitarbeit Ingrid Herrmann“. Berlin, 2000. S. 109–123. S. III, Z. 20.

31 Kreis, G. und M. S. Strauss (Hg.): Keun, I.: „Ich lebe in einem wilden Wirbel“. S. 207, Z. 8f.

32 Antes, K.: „Leben im Grandhotel Abgrund“. S. 56, Z. 19.

Buch.³³ Sie befand sich schon in einer Form der inneren Emigration und distanzierte sich vom NS-Staat. Den Roman konnte sie in Deutschland nicht mehr veröffentlichen. Erst im Exil vollendete und publizierte sie ihn dann.

Zudem steht die Überlegung, wie sich Keuns Werk am sinnvollsten in Schaffensblöcke unterteilen lässt. Die vorliegende Arbeit plädiert für die drei Perioden: Werke der Weimarer Republik (1931 bis 1932), Werke der Emigration (1936 bis 1947) und Nachkriegswerk (1950 bis 1962). Geht man von Keuns Werken als Werken der Zeitkritik aus, so erscheint diese Dreiteilung anhand der gesellschaftlich-politischen Perioden in Deutschland gerechtfertigt.

In ihren ersten beiden Romanen „Gilgi – eine von uns“ (1931) und „Das kunstseidene Mädchen“ (1932) wird das Leben junger Frauen beschrieben, die in einer Gesellschaft, welche vom sich ankündigenden Ende der Weimarer Republik geprägt ist, aus ihrem Alltag ausbrechen,³⁴ um einen für sie passenden neuen Lebensentwurf zu finden. Hier geht es um den Zweifel, „det einer wieder hochkommt, der mal bei's Rutschen ist“³⁵, exemplarisch nachgezeichnet an den Protagonistinnen, denn „was zuerst fällt, so daß alle es sehen, das ist immer die Frau“³⁶. Die vorliegende Arbeit wird die beiden Romane innerhalb der Argumentation in denjenigen Aspekten aufgreifen, wo eine vergleichende Gegenüberstellung mit den Exilromanen lohnend erscheint.

In den Werken der Emigration rückt eine andere Thematik in den Mittelpunkt: das (Über-)Leben angesichts des NS-Regimes und dessen Bedrohungen für die Bevölkerung sowie für die politische Zukunft Deutschlands und Europas. Wie Sabine Rohlf anführt, lassen sich in „Nach Mitternacht“, „D-Zug dritter Klasse“ und „Kind aller Länder“ explizite politische Aussagen finden. In „Das Mädchen, mit dem die Kinder nicht verkehren durften“ sei im Gegensatz dazu „keine direkte politische Stellungnahme“³⁷ vorhanden. Die vorliegende Arbeit wird versuchen zu zeigen, dass auch hier antifaschistische Position bezogen und damit das NS-System angeprangert wird. Es lassen sich inhaltliche Parallelen zur faschistischen Gesellschaft, wie sie in den übrigen Exilromanen beschrieben wird, finden. Die Thematik der

33 Horsley, R. J.: „Witnes, Critic, Victim“. S. 73, Z. 30 ff.

34 Koch, I.: „Irmgard Keun“. S. 110, Z. 20 f.

35 Keun, Irmgard: „Das kunstseidene Mädchen. Roman. Mit zwei Beiträgen von Annette Keck und Anna Barbara Hagin“. Berlin, 20089. S. 130, Z. 20 f.

36 Keun, I.: „Das kunstseidene Mädchen“. S. 170, Z. 19 f.

37 Rohlf, Sabine: „Exil als Praxis – Heimatlosigkeit als Perspektive? Lektüre ausgewählter Exilromane von Frauen“. München 2002. S. 143, Z. 11.

beiden Erstlingsromane, das Leben in der Weimarer Republik, findet sich hier nicht mehr. Dementsprechend kann „Das Mädchen, mit dem die Kinder nicht verkehren durften“ sehr wohl als Keuns „Entree als Exilautorin“³⁸ verstanden werden.

Da sich die vorliegende Arbeit im Ansatz der Geschlechterforschung begreift, wird zum besseren Verständnis von Keuns Genderauffassung punktuell auch auf ihre satirischen Textsammlungen aus der Nachkriegszeit „Scherz-Artikel“ (1951), „Wenn wir alle gut wären“ (1954) und „Blühende Neurosen“ (1962) zurückgegriffen, sowie auf Keuns Nachkriegsroman „Ferdinand, der Mann mit dem freundlichen Herzen“ (1950), zumal hier eine erstaunlich feminin gezeichnete Hauptfigur auftritt.

Häufig stößt man in der Forschungsliteratur auf die Annahme einer engen Verflechtung von Keuns Biographie und den Inhalten ihrer Werke. In der vorliegenden Arbeit werden biographische Aspekte der Autorin ausgeklammert. Die Argumentation möchte die Werke unabhängig für sich analysieren. Bewusst soll dem früher weit verbreiteten Ansatz innerhalb der Gender Studies nicht entsprochen werden, der vor allem in den Werken von Schriftstellerinnen eine biographische Lesart wählte. Es mag ein Zitat aus Keuns Essay „Dienen lerne beizeiten das Weib...“ gelten: „Man soll nicht immer die Aussprüche seiner Figuren für die unumstößliche Meinung des Autors halten“³⁹.

Um all diesen Überlegungen gerecht zu werden, wird die vorliegende Arbeit zunächst zeigen, wie typenhaft Keun die Geschlechterrollen innerhalb des Figureninventars gestaltet, wodurch das Konzept eines explizit weiblichen Blicks erst ermöglicht wird. Dann soll betrachtet werden, welche Ästhetik die Darstellung des Blicks geprägt hat. Keuns erste beiden Romane gelten als Werke der Neuen Sachlichkeit. Zahlreiche Forschungsarbeiten, wie zum Beispiel Irene Lorisikas „Frauendarstellungen bei Irmgard Keun und Anna Seghers“ weisen diese Zuordnung detailliert nach. Dass jedoch auch noch die Exilromane vom Wesen der Neuen Sachlichkeit geprägt sind, demonstriert unter anderem Gesche Blume in „Irmgard Keun. Schreiben im Spiel mit der Moderne“. Zudem soll untersucht werden, aus welcher Perspektive, mit welcher Erzählerinstanz sich der geschilderte Blick dem Leser bietet. Dass in Keuns Romanen das Sehen der Protagonistinnen durchaus unterschiedliche Formen annimmt, wird daraufhin gezeigt werden.

38 Kreis, G. und M. S. Strauss: Keun, I.: „Ich lebe in einem wilden Wirbel“. S. 132, Z. 3.

39 Unger, Wilhelm (Hg.): Keun, Irmgard: „Wenn wir alle gut wären. Herausgegeben von Wilhelm Unger. Mit Quellenverzeichnis und Zeittafel von Gabriele Kreis“. München, 1993. S. 40, Z. 38 ff.

Nach dem Untersuchungsblock mit dem Sehen als Gegenstand der Auseinandersetzung steht anschließend dessen Verbalisierung im Fokus. Nachverfolgt wird, wie der Blick als Grundlage für das Berichten zu einer Legitimation für weibliche Autorschaft führt. Eng damit verbunden wird die Frage sein, inwiefern die dargestellte Sicht der Dinge als Ausdruck eines spezifisch weiblichen Humors verstanden werden kann. Dabei soll auf das Mittel der Satire, wie es Uwe Naumanns „Preisgeben, vorzüglich der Lächerlichkeit“ für Keuns Romane nachzeichnet, eingegangen werden.

Daraufhin wird der Übergang vom weiblichen Sehen hin zur weiblichen Erkenntnis, also vom Blick zum Durchblick, vollzogen. Es soll gezeigt werden, wie Sehen und Durchblicken das Zweifeln als Hemmschuh überwinden lassen. Danach wird sich die Arbeit dem Gesehenen, sprich dem Bild, welches sich Protagonistin und Leser bietet, zuwenden. Dass die Welt sich als Bühne für Illusionen präsentiert und das Verkleidungsmotiv bei Irmgard Keun eine wichtige Rolle spielt, soll der darauf folgende Punkt erläutern. Wenn die dargestellte Welt einer Bühne gleicht, kann dann das Gesehene überhaupt der Wahrheit entsprechen?

In einem weiteren Schritt soll der Blick als Voraussetzung um zu handeln näher bestimmt werden. Da die Exilwerke vom täglichen Kampf der Menschen für ein glückliches Leben trotz des unheilbringenden Regimes erzählen, soll die Frage nach einer erfolgreichen Überlebensstrategie gestellt werden, welche den Bogen vom weiblichen Sehen über das Verstehen hin zum Handeln und Bewältigen komplettiert. Doch warum nun lässt Keun ausschließlich weibliche Hauptfiguren auf das NS-System blicken und sich mit ihm auseinandersetzen? Klaus Theweleits These aus „Männerphantasien“, wonach es sich bei dem Faschismus um ein männlich generiertes Problem handelt, soll hierzu als Erklärungsansatz ausgetestet werden. Stehen die Protagonistinnen dem Regime aufgrund ihrer Geschlechterrolle außen vor? Lässt sich dieses vielleicht gerade nur durch Weiblichkeit überwinden?

2 Der weibliche Blick auf die faschistische Gesellschaft in Irmgard Keuns Exilromanen: Braucht es die Perspektive der Frauen, um die braune Lebenswirklichkeit zu durchblicken und aktiv zu bewältigen?

Boris Lawrenews Urteil zufolge lesen sich Irmgard Keuns „Bücher [...] wie eine Proklamation zum Kampf gegen den Nationalsozialismus“⁴⁰. Ihre Exilwerke weisen die Autorin als „klar blickende Antifaschistin“⁴¹ aus, die in ihren Romanen „das wahre Gesicht des faschistischen Alltags in Deutschland auf[deckt]“⁴². Laut Klaus Mann sind Keuns Werke mehr als schlichte literarische Erzählungen, sie sind eine „[ä]sthetische, der Wissenschaft vorausseilende Diagnose der Zeit“⁴³.

Im Mittelpunkt aller vier Exilromane steht das Bewusstsein und der Blick der jeweiligen Protagonistin: der namentlich nicht genannten Titeldi-
heldin aus „Das Mädchen, mit dem die Kinder nicht verkehren durften“, Sanna aus „Nach Mitternacht“, Lenchen aus „D-Zug dritter Klasse“ und Kully aus „Kind aller Länder“. Selbst wenn die Wahl von stets weiblichen Hauptfiguren keine bewusst reflektierte Entscheidung gewesen sein mag, so ist doch das Konzept von weiblichem Sehen in den Texten festgeschrieben, was es wiederum als Forschungsgegenstand einer literaturwissenschaftlichen Analyse rechtfertigt. Da Keun ausschließlich Heldinnen für ihre Romane, die zur Zeit des Nationalsozialismus spielen, entwirft, liegt die Frage nahe,

40 Arend, Stefanie und Ariane Martin (Hg.): „Dokumentation der Rezeption in den Zeitschriften Das Wort und internationale Literatur (1937–1939)“. In Arend, Stefanie und Ariane Martin (Hg.): „Irmgard Keun 1905/2005. Deutungen und Dokumente“. Bielefeld, 20082. S. 217–237. S. 227, Z. 15 f.

41 Arend, S. und A. Martin (Hg.): „Dokumentation der Rezeption in den Zeitschriften Das Wort und internationale Literatur“. S. 233, Z. 5 f.

42 Ackermann, Michael: „Schreiben über Deutschland im Exil. Irmgard Keun: Nach Mitternacht. Anna Seghers: Das siebte Kreuz“. Stuttgart, 1986. S. 27, Z. 41 f.

43 Marchlewitz, Ingrid: „Irmgard Keun. Leben und Werk“. Würzburg, 1999. S. 151, Z. 29 f.

ob die weibliche Perspektive nötig ist, um die braune Lebenswirklichkeit zu durchblicken und aktiv zu bewältigen. Stets entspinnt sich in den Protagonistinnen durch das Sehen der faschistischen Gesellschaft eine kognitive Auseinandersetzung mit dem Wahrgenommenen. Keun macht ihre Frauenfiguren in ihren „für Menschenwürde und Frauenwürde begeisterte[n] [...] Bücher[n]“⁴⁴ zu Subjekten. Sie lässt sie blicken, erzählen, denken und agieren. Damit löst sie diese aus ihrer traditionellen literarischen Funktionszuschreibung als Objekte der Handlung. Eben der Zusammenhang von weiblichem Sehen, Verbalisieren, Durchblicken, Handeln und Bewältigen soll im Folgenden nachgezeichnet und untersucht werden.

44 Arend, S. und A. Martin (Hg.): „Dokumentation der Rezeption in den Zeitschriften Das Wort und internationale Literatur“. S. 232, Z. 22 f.

2.1 Die Geschlechterrollen – stereotype Weiblichkeit und Männlichkeit?

Beziehungen zwischen den Geschlechtern und weibliche Identität⁴⁵ sind typische Themen für Keuns gesamtes Werk und somit auch für ihre Exilromane. Das Geschlechtermotiv dient in „D-Zug dritter Klasse“ als eines der wichtigsten Topoi und auch in „Das Mädchen, mit dem die Kinder nicht verkehren durften“, „Nach Mitternacht“⁴⁶ und „Kind aller Länder“⁴⁷ wird es immer wieder aufgegriffen.

Da sich die vorliegende Arbeit mit dem weiblichen Blick in den Romanen beschäftigt, soll zunächst nachgewiesen werden, dass Keun explizit die Kategorien von Weiblichkeit und Männlichkeit aufruft, sodass sich überhaupt von einem weiblichen Blick der Protagonistinnen sprechen lässt. Dabei soll Gender, sprich das soziale Geschlecht,⁴⁸ als zentrale Analysekategorie dienen.

Seit dem 18. Jahrhundert hat sich in der westlichen Gesellschaft die Vorstellung eines Geschlechterdimorphismus⁴⁹ durchgesetzt. Verstand man zuvor die Frau als defizitäre Spielform des Mannes, so ging man nun von zwei Geschlechterkategorien aus. Annahme sind zwei sich grundsätzlich ausschließende Größen, die sich nicht nur aufgrund ihrer Biologie sondern auch durch Wesen und sozialen Status voneinander abgrenzen. Bis heute hat die Vorstellung von „was männlich ist, ist nicht weiblich, und umgekehrt“ durch das gesellschaftliche Prinzip der Zweigeschlechtlichkeit Bestand.⁵⁰ Es soll nun nachgezeichnet werden, dass auch Keuns Figureninventar diesem Dimorphismus folgt, indem die dargestellten Frauen und Männer genaue Vorstellungen von Weiblichkeit und Männlichkeit repräsentieren und

45 Horsley, Ritta Jo: „‘This Number is Not in Service’: Destabilizing Identities in Irmgard Keun’s Novels from Weimar and Exile“. In: Frederiksen, Elke P. und Martha Kaarsberg Wallach (Hg.): „Facing fascism and confronting the past. German women writers from Weimar to the present“. New York, 2000. S. 37–60. S. 50, Z. 10.

46 Horsley, R. J.: „Irmgard Keun. (1905–1982)“. S. 238, Z. 8 ff.

47 Srebrianski Harwell, Xenia: „The Female Adolescent in the Exile Works by Irina Odoevtseva, Nina Berberova, Irmgard Keun und Ilse Tielsch“. New York, 2003. S. 74, Z. 21.

48 Scott, Joan W.: „Gender: Eine nützliche Kategorie der historischen Analyse“. In: Kimmich, Dorothee; Renner, Rolf Günter und Bernd Stiegler (Hg.): „Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart. Herausgegeben und kommentiert von Dorothee Kimmich, Rolf Günter Renner und Bernd Stiegler“. Stuttgart, 1996. S. 416–440. S. 416, Z. 24 f.

49 Kroll, Renate (Hg.): „Metzler Lexikon Gender Studies Geschlechterforschung. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Herausgegeben von Renate Kroll“. Stuttgart und Weimar, 2002. S. 159, Sp. 1, Z. 35 ff.

50 Frey Steffen, Therese: „Grundwissen Philosophie. Gender. Von Therese Frey Steffen“. Leipzig, 2006. S. 18, Z. 31 f.

dadurch in den Exilromanen, wie schon in Keuns früheren Werken, Aussagen wie „Wir Frauen! Ihr Männer!“⁵¹ innerhalb des Personals ermöglichen.

Um Weiblich- und Männlichkeit als Konzepte greifbar zu machen, ist es sinnvoll, sie innerhalb des sozialpsychologischen Begriffs der Geschlechterrollen zu definieren. Man versteht darunter die „Summe der von einem Individuum [von Seiten der Gesellschaft, F.P.] erwarteten Verhaltensweisen als Frau bzw. als Mann“⁵². Geschlechterrollen sind im kulturellen Kontext ständig präsent. Sie bestimmen Kleidungsstil und Verhalten ebenso wie Persönlichkeit und die Stellung, welche eine Person in der Gesellschaft innehat. Das Verständnis, was die Geschlechterrollen ausmacht, hat sich über die Zeit immer wieder verändert.⁵³ Doch sie sind als Konzept so verbreitet, dass im Allgemeinen ein Konsens über deren Kerngehalt besteht. Sieht man etwas Weibliches, kann man es in der Regel zweifelsfrei als solches einordnen.⁵⁴ Diese Tatsache macht sich Irmgard Keun zunutze. In ihren Werken führt sie dem Leser „sein erlerntes Geschlechterrollenverständnis [...] vor Augen“⁵⁵, indem sie die Rollen überdeutlich nachzeichnet, um sie dann von Figuren durchbrechen zu lassen.⁵⁶ Diese literarische Technik funktioniert, da die Romane mit Geschlechterstereotypen, verstanden als die Vorstellung vom idealen Vertreter der jeweiligen Geschlechterrolle,⁵⁷ spielen.

Judith Butler hat die Idee der sogenannten Performativität des sozialen Geschlechts populär gemacht. Butler nimmt an, dass eine Person ihre Geschlechterrolle ständig durch konkretes Handeln festschreibt.⁵⁸ Dabei zitiert die Person die eigene Idealvorstellung, wie eine typische Frau bzw. ein typischer Mann zu agieren hat, verhält sich dementsprechend und wird dadurch von anderen als Vertreter der jeweiligen Geschlechterrolle gelesen. Auch die vorliegende Arbeit will das Handeln der dargestellten Figuren zum Ausgangspunkt nehmen, um auf ihre Geschlechterrolle zu schließen

51 Keun, Irmgard: „Gilgi – eine von uns. Roman“. Berlin 20084. S. 162, Z. 14.

52 Kroll, R. (Hg.): „Metzler Lexikon Gender Studies Geschlechterforschung“. S. 158, Sp. 2, Z. 36 f.

53 Frey Steffen, T.: „Grundwissen Philosophie“. S. 27, Z. 30 ff.

54 Maccoby, Eleanor E.: „The Varied Meanings of “Masculine” and “Femine”“. In: Reinisch, June Marcover; Rosenblum, Leonard A. und Stephanie A. Sanders (Hg.): „Masculinity/Femininity. Basic Perspectives“. New York und Oxford, 1987, S. 227–239. S. 231, Z. 39 ff.

55 Blume, G.: „Irmgard Keun“, S. 197, Z. 27 f.

56 Ebd. Z. 26 ff.

57 Keller, Heidi: „Männlichkeit. Weiblichkeit“. Darmstadt, 1987. S. 10, Z. 35 f.

58 Frey Steffen, T.: „Grundwissen Philosophie“. S. 23, Z. 30 ff.

und sie als deren Repräsentanten zu begreifen. Insofern Keun, wie Anne Fleig feststellt, „die Performativität der Geschlechterbestimmung transparent macht“⁵⁹ – beispielsweise in Textpassagen, worin die „performances von Weiblichkeit [...] an die Männlichkeit des Gegenübers [appellieren, F.P.] [...], seiner Rolle gerecht zu werden“⁶⁰ – sollte dieser Ansatz fruchtbar sein. Da Keuns Werke „Männer als auch Frauen in ihrer jeweiligen Lebensrealität dar[...]stellen“⁶¹, folgt die Genderbestimmung in der vorliegenden Arbeit einem mimetisch-inhaltlichen Vorgehen. Die Figuren werden wie reale Menschen auf die Erfüllung ihrer Geschlechterrollen hin untersucht. Basierend auf qualitativen Kontrast- und Korrespondenzkorrelationen soll zwischen den dargestellten Frauen- und Männerfiguren das Bild von Weiblichkeit und Männlichkeit herausgearbeitet werden. Alice Schwarzer zufolge gestalten sich bei Keun die Frauenfiguren als „die wirklich Großen“⁶². Der Schwerpunkt der Analyse wird auf ihnen und ihrer Geschlechterrolle liegen.

2.1.1 Von Frauen und Männern: Die Geschlechterrollen im Personal

Für die nähere Bestimmung der dargestellten Geschlechterrollen ist eine einheitliche Definition des Konzepts mit festgelegten Kriterien sinnvoll. Die vorliegende Arbeit stützt sich auf den Ansatz von Kay Deaux und L. L. Lewis, welcher äußere Erscheinung, Persönlichkeit, soziales Rollenverhalten und gesellschaftliche Stellung als die vier Komponenten von Geschlechterrollen benennt.⁶³

Gemäß der Vorstellung von gendertypischer Erscheinung stellen sich Personen als Vertreter ihrer Geschlechterrolle dar.⁶⁴ Für das Bild von Weib-

59 Fleig, Anne: „Das Tagebuch als Glanz: Sehen und Schreiben in Irmgard Keuns Roman *Das kunstseidene Mädchen*“. In: Arend, Stefanie und Ariane Martin (Hg.): „Irmgard Keun 1905/2005. Deutungen und Dokumente“. Bielefeld, 20082. S. 45–60. S. 52, Z. 2 f.

60 Barndt, Kerstin: „„Engel oder Megäre“. Figuration einer ‚Neuen Frau‘ bei Marieluise Fleißer und Irmgard Keun“. In: Müller, Maria E. und Ulrike Vedder (Hg.): „Reflexive Naivität. Zum Werk Marieluise Fleißers. Herausgegeben von Maria E. Müller und Ulrike Vedder“. Berlin, 2000. S. 16–34. S. 27, Z. 28 ff.

61 Schüller, L.: „Vom Ernst der Zerstreuung“. S. 237, Z. 8 f.

62 Schüller, L.: „Vom Ernst der Zerstreuung“. S. 236, Z. 16.

63 Deaux, Kay: „Psychological Constructions of Masculinity and Femininity“. In: Reinisch, June Marcover; Rosenblum, Leonard A. und Stephanie A. Sanders (Hg.): „Masculinity/Femininity. Basic Perspectives“. New York und Oxford, 1987. S. 289–303. S. 290, Z. 32 ff.

64 Frey Steffen, T.: „Grundwissen Philosophie“. S. 23, Z. 15 ff.

lichkeit ist äußere Schönheit besonders wichtig.⁶⁵ Figur, Frisur und Kleidung gelten als wichtige Attribute der Frau.⁶⁶ Diese stereotype Vorstellung nimmt in den Exilromanen großen Raum ein. Meist sind es die männlichen Figuren, die normativ auf das Bild von weiblicher attraktiver Erscheinung pochen. Hat schon in „Gilgi – eine von uns“ Martin von der Protagonistin gewollt, dass sie sich hübsch zurechtmacht, so wird diese Forderung in den Exilromanen beispielsweise durch Kullys Vater gegenüber seiner Frau und Tochter, durch Karl gegenüber Lenchen und Algin gegenüber Liska beibehalten.

Im Abgleich zu dem dargestellten gesellschaftlichen Zwang zu weiblicher Schönheit fällt auf, dass die männlichen Figuren äußerlich kaum beschrieben werden. Wird eine ausführlichere Schilderung ihrer Erscheinung angeführt, dann meist, um sie als Ausnahme vom Standard zu kennzeichnen, die wenig schmeichelhaft erscheint. Wie das Mädchen bemerkt, eignet sich männliche Kleidung ohnehin nicht dazu, ihren Träger hübsch aussehen zu lassen.⁶⁷ Doch auch von Natur aus sind etwa sein Vater und Herr Kleinerz nicht schön. Dr. Breslauer, Herr Silias und Heini aus „Nach Mitternacht“ fallen durch Schuppen, speckige Erscheinung und mangelnde Körpergröße auf. Karl aus „D-Zug dritter Klasse“ wirkt nur „von hinten [...] nicht hässlich“⁶⁸ und Kully sieht einen Mann mit einem „Gesicht wie ein zusammengeknautschtes Blatt Papier“⁶⁹.

Die meisten der beschriebenen Frauenfiguren stehen mit ihrer äußeren Erscheinung für das stereotype Bild von weiblicher Schönheit. Sie „glitzer[n]“⁷⁰ „schön wie eine Prinzessin“⁷¹, während der Mann daneben „schwarz[...]“⁷² wirkt. Ihre Weiblichkeit ist eng an ihre „hinreißende[...]“ Erscheinung⁷³ gekoppelt. Sie definieren sich durch ein betont weibliches

65 Alfermann, Dorothee: „Geschlechterrollen und geschlechtstypisches Verhalten“. Stuttgart, 1996. S. 119, Z. 28 f.

66 Deaux, K.: „Psychological Constructions of Masculinity and Femininity“. S. 289, Z. 7 ff.

67 Keun, Irmgard: „Das Mädchen, mit dem die Kinder nicht verkehren durften“. Düsseldorf, 1980. S. 108, Z. 23 ff.

68 Keun, Irmgard: „D-Zug dritter Klasse. Roman“. Düsseldorf, 1983. S. 45, Z. 4.

69 Keun, Irmgard: „Kind aller Länder. Roman“. Berlin, 2004. S. 69, Z. 15 f.

70 Keun, I.: „Kind aller Länder“. S. 16, Z. 26.

71 Keun I.: „Kind aller Länder“. S. 71, Z. 15.

72 Ebd. Z. 27.

73 Keun, Irmgard: „Scherz-Artikel“. Einbeck, 1951. S. 14, Z. 7.

Äußeres, ähneln „Weihnachtspuppe[n]“⁷⁴ und präsentieren ihre „teutonische[n] Prachthüften“⁷⁵. Stets gut frisiert und mit femininer Figur verkörpert besonders Kullys Mutter dieses stereotype Bild, denn selbst als sie abzumauern droht, werden ihre Rundungen durch eine erneute Schwangerschaft gesichert.⁷⁶

Daneben gibt es Frauenfiguren, welche der gesellschaftlichen Forderung nach Schönheit nicht entsprechen, entweder da sie von Natur aus keine Veranlagung dazu haben oder da das Alter sie hat verwelken lassen. Bei ihnen scheint der negative, unfreundliche Charakter „Folge der fehlenden sexuellen Attraktivität“⁷⁷ zu sein, denn „[a]lle normalen Mädchen [und Frauen, F.P.] möchten den Männern gefallen“⁷⁸. Explizit formuliert Sanna den Zusammenhang in der Einschätzung ihrer Stiefmutter: „Und weil sie [...] nicht hübsch aussieht, wollte sie wenigstens alles beherrschen“⁷⁹. Weitere Beispiele sind die dicke Tante Millie, die „grau[e]“⁸⁰ Tante Adelheid und die „altertümliche“⁸¹ Betty Raff. Da bei ihnen das Nichtentsprechen des weiblichen Geschlechterstereotyps mit einer unmissverständlich negativen Charakterisierung gepaart ist, wird zugleich Schönheit als natürliche Komponente einer angenehmen Weiblichkeit bekräftigt.

Dabei eröffnet sich ein Spannungsfeld zwischen der scheinbar naturgegebenen weiblichen Geschlechterrollenkomponente Schönheit und der kenntlich gemachten künstlichen Ausstaffierung des weiblichen Äußeren. Die Mutter des Mädchens friert auf dem Balkon, um braun zu werden, während Tante Millie ein Haarteil trägt. Auch Liska versteht es nach Sannas Einschätzung, ihre Vorzüge ins rechte Licht zu rücken, Bertchen Silias wird von ihrer Mutter über Stunden frisiert und Kullys Mutter brennt sich regelmäßig die Haare in Form. Zwar wird die Erscheinung als künstlich ausstaffiert geschildert, zugleich dient sie jedoch der äußeren Spiegelung der Persönlichkeit. Das Innere, das weibliche Wesen, erschafft sich seine Entsprechung im

74 Keun, I.: „Nach Mitternacht“. S. 75, Z. 25.

75 Keun, I.: „Nach Mitternacht“. S. 117, Z. 11 f.

76 Rohlf, S.: „Exil als Praxis“. S. 154, Z. 6 ff.

77 Lorisika, Irene: „Frauendarstellungen bei Irmgard Keun und Anna Seghers“. Frankfurt am Main, 1985. S. 241, Z. 26.

78 Keun, I.: „Ferdinand, der Mann mit dem freundlichen Herzen“. S. 40, Z. 28.

79 Keun, I.: „Nach Mitternacht“. S. 12, Z. 9.

80 Keun, I.: „Nach Mitternacht“. S. 61, Z. 11.

81 Keun, I.: „Nach Mitternacht“. S. 145, Z. 14.

Äußeren, der betont weiblichen Erscheinung, sodass die scheinbar künstliche Schönheit als Ausdruck der natürlichen Weiblichkeit wirkt.⁸²

Aus dem Bild betonter weiblicher Schönheit fallen die Protagonistinnen zeitweilen heraus. Das Mädchen rechtfertigt sich, beim Spielen nicht immer ordentlich aussehen zu können.⁸³ Sanna fühlt sich unscheinbar wie unter einer Tarnkappe, da sie sich nicht zurechtzumachen versteht, ebenso wie Lenchen, die einen Rußfleck auf der Wange zu einer „etwas schmutzeligen weißen Seidenbluse“⁸⁴ trägt. Kully wäscht sich nur selten und freut sich, als sie auf der Schifffahrt ihr Kleid nicht wechseln oder sich nicht kämmen muss. Gesellschaftlich toleriert wird diese optische Abgrenzung bei Kully und dem Mädchen aufgrund ihres jungen Alters. Da sie noch nicht in der Pubertät sind, erwartet man noch nicht von ihnen, stets betont weiblich zurechtgemacht zu sein, ebenso wie zum Teil auch bei den jungen Frauen Sanna und Lenchen noch über ein Abweichen vom Bild klassischer Weiblichkeit hinweggesehen wird.

Es kennzeichnet die Protagonistinnen jedoch ebenso, dass sie immer wieder das Stereotyp von weiblicher Schönheit aufnehmen, sich selbst zurechtmachen, und es somit bejahen. Das Mädchen sieht „rührend“⁸⁵ aus, wenn es hergerichtet ist, womit es seinem eigenen Wunsch entspricht, so „wunderschön [zu, F.P.] sein wie eine Fee“⁸⁶. Schwankt es während seiner Kindheit zwischen der Freude, hübsch zurechtgemacht zu sein, und der Ablehnung, dafür ständige Anstrengung wie etwa ein Korsett in Kauf zu nehmen, scheint es sich als Pubertierende das betont weibliche Äußere, beispielsweise in Form bemalter Fußnägel, im Zuge ihres Erwachsenenwerdens auf natürliche Weise zu verinnerlichen. Nach erprobtem jungenhaften Äuße-

82 Um sich zu vergegenwärtigen, als wie naturgegeben die künstlichen äußeren Attribute verstanden werden, ist eine Textpassage aus „Gilgi – eine von uns“ hilfreich. Indem sich die Protagonistin zu Karneval mit Krawatte und Hemdbluse als Knabe verkleidet (Keun, I.: „Gilgi“. S. 86, Z. 1ff.) zeigt sie zwar auf den ersten Blick, wie potentiell auswechselbar die gendertypische Aufmachung ist. Auf den zweiten Blick jedoch wird der Scheincharakter der Verkleidung betont, da Gilgi weiterhin weibliche Attribute wie Make-up und hohe Absätze trägt. Die Konventionen der geschlechtsgebundenen äußeren Erscheinung werden auch hier nicht angegriffen. Vielmehr werden sie gerade durch die Tatsache zusätzlich bestärkt, dass das Weibliche auch im Kostüm als Mann unabstreifbar ist.

83 Keun, I.: „Das Mädchen, mit dem die Kinder nicht verkehren durften“. S. 142, Z. 9ff.

84 Keun, I.: „D-Zug dritter Klasse“. S. 32, Z. 2f.

85 Keun, I.: „Das Mädchen, mit dem die Kinder nicht verkehren durften“. S. 157, Z. 11.

86 Keun, I.: „Das Mädchen, mit dem die Kinder nicht verkehren durften“. S. 77, Z. 20.

ren kommt es auf der Schwelle zum Frausein zu einer umso affirmativeren Bejahung der Geschlechterrollenkomponente Schönheit. Ebenso freut sich Sanna, als sie zu Liskas Fest ein Kleid aus rosa Seide tragen kann, Lenchen ist von „wallenden Gewändern“⁸⁷ als Inbegriff von Weiblichkeit fasziniert und Kully wird in einem Trachtenkostüm von allen bestaunt.⁸⁸

Doch die Protagonistinnen werden auch ohne künstlich betonte Schönheit als hübsche Mädchen beschrieben. Lenchen etwa wird, obgleich sie nur ein schlichtes Kleid trägt, als „reizender [...] als ihre vielen [zurechtgemachten, F.P.] Cousinen“⁸⁹ geschildert. Die weibliche Geschlechterrollenkomponente Schönheit ist von Natur aus ein Bestandteil der Erscheinung der Protagonistinnen und verbürgt die in ihrem Wesen wohnende Weiblichkeit. Was sie auszeichnet, ist, neben ihrer naturgegebenen Schönheit und damit Weiblichkeit, die Tatsache, dass sie mehr als das sind. Sie verlassen die Grenzen der Geschlechterrollenkomponente des zurechtgemachten Äußeren immer wieder, um das von ihnen repräsentierte Bild von Weiblichkeit in seinem Spektrum zu erweitern.

Zusammenfassend ist festzuhalten, dass die Exilromane die Vorstellung der äußeren Erscheinung als Spiegel der Geschlechterrolle betonen. Die Figuren befinden sich im Einklang mit dem von ihnen präsentierten Erscheinungsbild. Was sich als weiblich darstellt, ist tatsächlich weiblich, was sich als männlich präsentiert, ist männlich.

Daneben stellt die gendertypische Persönlichkeit⁹⁰ eine zweite Geschlechterrollenkomponente dar. Es handelt sich dabei um verinnerlichte Wesensmerkmale, die als typisch für Frauen bzw. Männer gelten.

Stereotyp männliche Eigenschaften werden unter dem Begriff der Instrumentalität zusammengefasst. Eine instrumentelle Persönlichkeit zeichnet sich durch ein durchsetzungsfähiges, zum Teil aggressives, unabhängiges, kompetentes, unemotionales und rationales Wesen aus, das von Verstand und Vernunft geprägt ist. Keuns Männerfiguren lehnen sich an dieses instrumentelle Konzept an. Besonders entspricht Karl dem Katalog männlicher Eigenschaften. Er setzt seine Vorstellungen, Deutschland zu verlassen, durch, wird Lenchen gegenüber aggressiv, fühlt sich niemandem in Abhängigkeit verbunden, wird als gefühlskalt und Geber rationaler Ratschläge

87 Keun, I.: „D-Zug dritter Klasse“. S. 17, Z. 19.

88 Die Protagonistinnen ähneln damit den beiden Heldinnen in den Romanen der Weimarer Republik. Auch hier fühlen sich Doris und Gilgi besonders hübsch, wenn sie sich zurechtgemacht haben.

89 Keun, I.: „D-Zug dritter Klasse“. S. 19, Z. 21.

90 Frey Steffen, T.: „Grundwissen Philosophie“. S. 22, Z. 23 f.

geschildert. Er ist keine sympathische Figur, sein Charakter erscheint durch die Kombination tatsächlich aller instrumentellen Eigenschaften als fehlerhaft. Im Vergleich mit den anderen männlichen Figuren der Exilromane zeigt sich, dass Karl die einzige ausführlich geschilderte Figur unter den Gegnern des NS-Regimes ist, die alle Kriterien einer männlichen Persönlichkeit erfüllt. Der Vater des Mädchens etwa fügt sich zwar zum Großteil in das Bild instrumenteller Wesenszüge ein, wird zugleich von seiner Ehefrau jedoch auch als „rührender Mann“⁹¹ und damit als emotional und sanft beschrieben, was dem stereotypen Bild von männlicher Gefühlskälte zuwiderläuft. Sannas Freund Franz kann weder als unabhängig, durchsetzungsfähig noch kompetent gelten. Laut Irene Lorisika ist es vor allem seine Emotionalität, die einem stereotypen Bild von Männlichkeit widerspricht.⁹² Da den positiv dargestellten Männerfiguren jeweils Attribute einer stereotyp instrumentellen Persönlichkeit fehlen, ist ihr Wesen von Jungenhaftigkeit geprägt. Sie besitzen männliche Züge, die sie eindeutig der instrumentellen Geschlechterrolle zuordnen, füllen dabei jedoch nicht das Bild absoluter Männlichkeit aus. Das Jungenhafte wird innerhalb des Figureninventars als etwas Positiveres geschildert als das vollkommen Männliche.

Die stereotyp weiblichen Eigenschaften werden unter dem Begriff „Expressivität“ zusammengefasst.⁹³ Eine expressive Persönlichkeit zeichnet sich durch ihr sanftes, unterordnendes, abhängiges, intuitives, emotionales, verständnisvolles und mütterlich-sorgsames Wesen aus. Keuns Frauenfiguren wie zum Beispiel die Mütter von Kully und dem Mädchen entsprechen diesem Eigenschaftskatalog sehr genau. Sie äußern den „Wunsch nach Umsorgtwerden“⁹⁴, sie sind „empfindsam“⁹⁵, ihr Gemüt ist „warm, ihre Gedanken einfach und gut“⁹⁶. Die Protagonistinnen besitzen ebenfalls expressive Eigenschaften. Sie erfüllen die weibliche Geschlechterrolle voll-

91 Keun, I.: „Das Mädchen, mit dem die Kinder nicht verkehren durften“. S. 23, Z. 22 f.

92 Lorisika, I.: „Frauendarstellungen bei Irmgard Keun und Anna Seghers“. S. 194, Z. 2 ff.

93 Eckes, Thomas: „Geschlechterstereotype. Frau und Mann in sozialpsychologischer Sicht“. Pfaffenweiler, 1997. S. 59, Z. 4 f.

94 Rosenstein, Doris: „Irmgard Keun: Das Erzählwerk der dreißiger Jahre“. Frankfurt am Main, 1991. S. 184, Z. 34.

95 Keun, I.: „D-Zug dritter Klasse“. S. 82, Z. 14.

96 Keun, I.: „Nach Mitternacht“. S. 154, Z. 17 f.

ständig. Auch sie sind zuweilen „schüchtern“⁹⁷ und „anlehnungsbedürftig“⁹⁸, sorgen sich um andere und sind sich ihrer Gefühle bewusst.⁹⁹

Doch betrachtet man die Persönlichkeiten der Protagonistinnen in ihrem gesamten Spektrum, so fällt auf, dass einzig bei Lenchen die expressiven Eigenschaften das gesamte Wesen ausmachen. Für das Mädchen, Sanna und Kully hingegen gilt: Sie sind vollkommen weiblich, doch sie sind mehr als das. Alle drei verfügen neben den expressiven Eigenschaften auch über die instrumentellen Merkmale eines nüchternen Verstands, Durchsetzungsfähigkeit und Kompetenz. Auch wenn die Protagonistinnen über männliche Eigenschaften verfügen, bleiben sie Repräsentanten der Weiblichkeit – schließlich verkörpern sie vollständige Expressivität. Besonders deutlich wird dies im Abgleich mit den als negativ geschilderten Frauenfiguren, wie zum Beispiel Tante Adelheit oder Tante Millie. Diese haben sich im augenscheinlich unnatürlichen Übermaß instrumentelle Wesenszüge angeeignet, wodurch ihre expressiven Persönlichkeitsmerkmale verdrängt wurden. Beide lassen sich kaum als sanft, intuitiv, emotional, verständnisvoll oder sorgsam charakterisieren. Sie zeichnen sich vielmehr durch ihr unemotionales, aggressiv-durchsetzungsfähiges Wesen aus, passend zu Sannas Feststellung, niemand könne „so gemein und gehässig werden wie eine alte Frau“¹⁰⁰.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Zuweisung der expressiven Persönlichkeit zu den positiven Frauenfiguren und einem großteils durch instrumentelle Eigenschaften geprägten Persönlichkeitsmuster zu den Männerfiguren die Idee eines naturgegebenen, in den Figuren verankerten Geschlechterdimorphismus zusätzlich verstärkt. Auffällig erscheint, dass neben der Schilderung genderbezogener Persönlichkeitsmerkmale nur wenig über individuelle Vorlieben, Abneigungen, Stärken oder Schwächen gerade der Protagonistinnen bekannt ist. Sie sind wie zuvor Gilgi „ausdrück-

97 Keun, I.: „Nach Mitternacht“. S. 76, Z. 4.

98 Häntzschel, H.: „Irmgard Keun“. S. 100, Z. 10.

99 Damit treten sie die direkte Nachfolge von Gilgi und Doris an, welche beide, auch wenn sie versuchen ihre Gefühle unter Kontrolle ihres Verstandes zu bekommen, als emotional geschildert werden („Gilgi“. S. 129, Z. 12.f.) und gegenüber Mitmenschen ihr mütterlich-sorgendes Wesen zeigen. Weitergeführt wird die Kette expressiver Hauptfiguren in Keuns Nachkriegsroman auf ungewöhnliche Weise. Hier ist es Ferdinand, ein junger Kriegsheimkehrer, der die weiblich-expressiven Eigenschaften verkörpert, stets „bemüht [ist, F.P.] alle anderen zufrieden zu stellen“ (Bender, Stephanie: „Lebensentwürfe im Romanwerk Irmgard Keuns“. Taunusstein, 2000. S. 128, Z. 3.) und als sanftes, verständnisvolles Wesen durch die Romanhandlung geht.

100 Keun, I.: „Nach Mitternacht“, S. 97, Z. 19 f.

lich durchschnittlich¹⁰¹ und wirken wie „Modellfigur[en]“¹⁰² ihres Genders, sodass ihr Blick in der größtmöglichen Typenhaftigkeit ein weiblicher ist.

Als dritte Komponente des Genders gelten geschlechtertypische Regeln über soziale Interaktionen¹⁰³. Diese beruhen auf dem Stereotyp, dass für Frauen sozialer Umgang eine größere Bedeutung hat.¹⁰⁴ Laut Geschlechterrollenstereotyp ist weibliches Sozialverhalten von mütterlichem Denken und einer „Ethik der Fürsorge“¹⁰⁵ geprägt. Frauen handeln angeblich häufiger gemeinnützig und helfen anderen, indem sie sich um sie sorgen – wohingegen Männer zwar auch helfen, dies jedoch weniger durch aufopfernde Pflege als vielmehr rettendem Verhalten in Ausnahmesituationen. Keuns positive Frauenfiguren und damit auch die Protagonistinnen entsprechen dem Bild von umsorgender Weiblichkeit, sie handeln typisch weiblich. Das Mädchen kümmert sich um seinen kleinen Bruder, als er krank wird, Kully umsorgt ihre Haustiere, Sanna leistet der kränkelnden Liska Gesellschaft und Lenchen kümmert sich um ihre geistig verwirrte Tante Camilla. Kully ist der Meinung, man sollte ohnehin ganz selbstverständlich einander helfen.^{106 107}

Doch mit Ausnahme von Lenchen überschreiten die Protagonistinnen in ihrem Hilfeverhalten auch immer wieder das weibliche Stereotyp und helfen, indem sie andere durch große Taten retten, wie etwa das Mädchen ein kleines Kind, das zu nah am Wasser spielt, in Sicherheit bringen will.¹⁰⁸

101 Delabar, Walter: „Was tun? Romane am Ende der Weimarer Republik“. Opladen und Wiesbaden, 1999. S. 108, Z. 1.

102 Spies, Bernhard: „D-Zug dritter Klasse, oder: „[...]es ist das Recht des Unglücklichen, sich trösten zu lassen“. In Arend, Stefanie und Ariane Martin (Hg.): „Irmgard Keun 1905/2005. Deutungen und Dokumente“. Bielefeld, 2008². S. 183–204. S. 187, Z. 13 f.

103 Alfermann, D.: „Geschlechterrollen und geschlechtstypisches Verhalten“. S. 33, Z. 11 f.

104 Alfermann, D.: „Geschlechterrollen und geschlechtstypisches Verhalten“. S. 103, Z. 26.

105 Kroll, R. (Hg.): „Metzler Lexikon Gender Studies Geschlechterforschung“. S. 378, Sp. 1. Z. 36.

106 Keun, I.: „Kind aller Länder“. S. 44, Z. 16 ff.

107 Die Hauptfiguren der Exilromane knüpfen in ihrem stereotyp weiblichen Wesenszug, anderen wo immer möglich zu helfen, an das Verhalten beider Heldinnen aus Keuns Erstlingsromanen an. Diese verfolgen zunächst das Motto „jeder für sich“ (Keun, I.: „Gilgi“. S. 83, Z. 28.) und verhalten sich „lieblos“ (Keun, I.: „Gilgi“. S. 86, Z. 12), müssen es dann jedoch verwerfen, als sie erkennen, dass „jeder Mensch ein Ofen ist für [...] [das, F.P.] Herz“ (Keun, I.: „Das kunstseidene Mädchen“. S. 135, Z. 12 f.). In „Ferdinand, der Mann mit dem freundlichen Herzen“ führt der Protagonist dieses stereotyp weibliche Bild umsorgender Hilfe fort, indem er aus „Mitleid“ (Keun, I.: „Ferdinand, der Mann mit dem freundlichen Herzen“. S. 33, Z. 12 f.) seinen Mitmenschen immer wieder hilft.

108 Keun, I.: „Das Mädchen, mit dem die Kinder nicht verkehren durften“. S. 24, Z. 14.

Den geschlechtertypischen Regeln über soziale Interaktionen entsprechen auch Freundschaften innerhalb des eigenen Geschlechterkreises. In Übereinstimmung damit pflegen viele der männlichen Figuren Männerfreundschaften, wie etwa der Vater des Mädchens und Herr Kleinerz, Franz und Paul oder Karl und der Fruchtehändler. Auch Frauen schließen dem Stereotyp nach Freundschaften untereinander, doch verbindet sie dabei angeblich weniger Solidarität als vielmehr die Abgrenzung gegenüber dem anderen Geschlecht. Die Gegenüberstellung „Männerfreundschaft ist Männerfreundschaft – Frauenfreundschaft ist Männerfeindlichkeit“¹⁰⁹ gilt für die Exilromane nicht. Zwar behauptet der Vater des Mädchens, Frauen würden stets Hassgefühle gegenüber ihren Geschlechtsgenossinnen hegen, doch seine Tochter widerlegt dies an sich selbst, denn sie mag ihre Mutter und die Haushaltshilfe sehr. Sie ist mit verschiedenen Klassenkameradinnen befreundet, wie auch Sanna mit Gerti eine innige Freundschaft verbindet, Lenchen sich ihrer Mitbewohnerin verbunden fühlt und Kully so sehr an ihrer Mutter wie an keinem anderen hängt. Dass ihr Zusammenhalt dabei jedoch nicht auf Feindseligkeit gegenüber dem anderen Geschlecht beruht, belegt etwa die Freundschaft, die das Mädchen und Hänschen Sachs verbindet.

Die Geschlechterrollen in den Exilwerken werden entscheidend durch die vom Konzept der Familie ausgehenden Rollenzuweisungen geprägt.¹¹⁰ Die Familie ist zentraler Bestandteil des Lebens der Protagonistinnen. „Die Hauptsache [für sie ist, F.P.] [...], daß die Familie gesund und beisammen sei“¹¹¹. Sie entstammen intakten Elternhäusern, halten engen Kontakt zu Eltern, Geschwistern, Tanten und Onkeln. In diesem „Familien-Wir“¹¹² agieren sie selbst als Tochter, Schwester oder Nichte und damit innerhalb eng definierter weiblicher sozialer Rollen. Besonders auffällig ist dies bei den vorpubertären Figuren, dem Mädchen und Kully, da sie als Minderjährige noch zusammen mit Vater und Mutter leben. Doch auch bei Sanna und Lenchen fungiert die Familie als zentraler sozialer Handlungsraum, innerhalb dessen sie sich selbst verorten. Sanna zieht, nachdem sie das väterliche Haus verlassen hat, zunächst bei ihrer Tante ein, um später im Haushalt ihres deutlich älteren Bruders und seiner Ehefrau erneut eine Tochterposi-

109 Keun, I.: „D-Zug dritter Klasse“. S. 139, Z. 5f.

110 Für Gilgi und Doris ist die Familie für ihr eigenes Selbstverständnis nicht wichtig. So löst sich Gilgi von ihren Pflegeeltern, empfindet keine emotionale Verbundenheit mit ihrer leiblichen Mutter und zeigt kein Bedürfnis, ihren leiblichen Vater kennenzulernen. Ebenso ist auch Doris ihr leiblicher Vater unbekannt.

111 Keun, I.: „Das Mädchen, mit dem die Kinder nicht verkehren durften“. S. 122, Z. 16 ff.

112 Rosenstein, D.: „Irmgard Keun“. S. 122, Z. 16 ff.

tion einzunehmen. Eng verbunden mit der eigenen Familie zeigt sich auch Lenchen, die nur widerwillig den elterlichen Haushalt verlässt und gerne Zeit mit Verwandten, wie etwa Tante Camilla, verbringt. Die Familie wird als eine Schicksalsgemeinschaft verstanden. Familiäre Verpflichtungen und damit das Erfüllen der eigenen Rolle innerhalb der Familie werden selbst etwa durch die eheliche Untreue von Kullys Vater und Mutter oder die im NS-System bedrohliche Situation für Lenchen, eine scheinbar geistesranke Tante in der Verwandtschaft zu haben, nicht angetastet. Ohne das Organisationsprinzip Familie würde der einzelnen ein wichtiger Bezugspunkt zur Festlegung der eigenen sozialen Rolle fehlen.

Neben der Familie dient in den Exilromanen die partnerschaftliche heterosexuelle Beziehung als Bezugsgröße für die sozialen Geschlechterrollen. Die Protagonistinnen definieren sich ab dem Eintritt in das Erwachsenenalter durch die weibliche Rolle, welche sie in ihrer Liebesbeziehung zu einem Vertreter des anderen Geschlechts einnehmen – obgleich sie sich, wie Imke Koch bemerkt, dabei in ihrer Person nicht nur auf „die Frau an seiner Seite“¹¹³ reduzieren lassen. Sanna ist Franz' Freundin, Lenchen die Verlobte gleich dreier Männer und das Mädchen glaubt sich als die zukünftige Ehefrau seines Schwarms, einem Operntenor. Sie entsprechen damit der stereotypen Vorstellung, welche die beiden Geschlechter durch ihr Verhältnis zueinander definiert. In den Exilromanen braucht ein Mann eine Frau an seiner Seite, und auch die Frau „muß [...] einen Mann haben, der ihr richtig gehört [...], da hilft nichts“¹¹⁴. Wie streng gerade die weibliche Geschlechterrolle über ihre Partnerschaft definiert wird, zeigt die entsetzte Reaktion von Lenchens Mutter, als ihre Tochter erzählt, sie wolle Nonne werden.¹¹⁵

So wichtig die Beziehung zum anderen Geschlecht für die Rollendefinition in den Exilromanen ist, lässt sich zugleich eine Entsexualisierung der zwischengeschlechtlichen Beziehung im Abgleich mit Keuns ersten beiden Romanen beobachten. Spielte die Sexualität in „Gilgi“ und „Das kunstseidene Mädchen“ als Thema noch eine große Rolle, wird sie in den Exilwerken für unwichtiger erklärt. Kullys Eltern werden sich gegenseitig untreu, zugleich übersteht ihre Liebe diese Vertrauensbrüche unbeschadet, sodass von einer Entkoppelung von Liebe und Sexualität auszugehen ist. Das, was die Figuren und damit auch die Protagonisten antreibt, ist Liebe im Sinne von Agape, der liebevollen Zuneigung zueinander, und weniger sexuelles

113 Koch, I.: „Irmgard Keun“. S. 110, S. 34.

114 Keun, I.: „Das Mädchen, mit dem die Kinder nicht verkehren durften“. S. 16, Z. 5 ff.

115 Keun, I.: „D-Zug“. S. 21, Z. 6 ff.

Begehren, wie es noch etwa bei Gilgi der Fall war. Indem die Protagonistinnen mit Agape als Triebfeder agieren, richten sie ihr soziales Handeln auf alle Mitmenschen aus und sind darin nicht nur auf das andere Geschlecht fixiert.

Als vierte Komponente der Geschlechterrolle gilt die unterschiedliche gesellschaftliche Stellung, welche Männer und Frauen einnehmen. Diese gründet sich zum großen Teil auf der gendertypischen beruflichen und familiären Arbeitsteilung¹¹⁶, die dem Mann die Funktion als Familienoberhaupt und Geldverdiener zuschreibt und die Frau zu Haushaltsführung und Kindererziehung bestimmt. In dem so entstehenden „Machtgefälle“¹¹⁷ kommt es zu einer stereotypen Aufteilung des Raums zu den beiden Geschlechtern. Der Mann besetzt dabei den öffentlichen Raum, entsprechend auch die männlichen Figuren in den Exilromanen. Der Vater des Mädchens, Algin, Karl und Kullys Vater haben alle einen Beruf, sie sind Kaufmann, Arzt oder Autor. Dieser verschafft ihnen gesellschaftliches Ansehen, zugleich bindet er sie an ein Agieren in der Öffentlichkeit.

Den Frauen wird demgegenüber stereotyp der private Raum, sprich der familiäre Bereich zugewiesen. Keuns weibliche Figuren entsprechen diesem Bild. Die Mütter von Kully, Lenchen oder dem Mädchen sind Hausfrauen, sie kümmern sich um Wohnung und Familie und empfangen Gäste. Auch den Protagonistinnen wird von Seiten der Gesellschaft der private Raum zugeschrieben. Das Mädchen soll entsprechend einer weiblichen Erziehung seine Freizeit vor allem innerhalb der elterlichen Wohnung verbringen, Sanna als Hauswirtschafterin bei Algin und Liska für Ordnung sorgen, Kully mit ihrer Mutter im Hotelzimmer warten und Lenchen die Zugfahrt im Abteil bleiben.

Die Protagonistinnen brechen aus dieser stereotypen Raumzuteilung immer wieder in den öffentlichen Raum aus und sie begeben sich damit auf stereotyp männliches Terrain. Dann streift das Mädchen durch den Stadtwald, Sanna durch die Großstadt und Kully durch die Straßen ihres augenblicklichen Exilortes. Einzig Lenchen vermeidet Ausbrüche in den öffentlichen Raum, soweit es ihr möglich ist. Die Protagonistinnen leben in Verhältnissen, welche die geschlechtsgebundene Gesellschaft bejahen und damit strikt zwischen weiblichem und männlichem Raum unterscheiden.

Die gesellschaftliche Lebenswirklichkeit der Protagonistinnen ist geprägt vom Stereotyp des höheren sozialen Status von Männern.¹¹⁸ Frauen sehen

116 Alfermann, D.: „Geschlechterrollen und geschlechtstypisches Verhalten“. S. 33, Z. 15.

117 Eckes, T.: „Geschlechterstereotype“. S. 23, Z. 25.

118 Diese soziale Überlegenheit (Bescana Leirós, Carme: „Gender- und Machttransgression im Romanwerk Irmgard Keuns. Eine Untersuchung aus der Perspektive der Gen-

zu ihren Männern auf. Je höher deren individueller gesellschaftliche Status, desto attraktiver scheint eine Ehe mit ihnen, wie Sannas Geständnis, sie würde gerne Frau Regierungsrat werden,¹¹⁹ belegt. Das Mädchen glaubt, sein Vater müsse sehr viel Macht haben, immerhin habe er es auf die Welt gesetzt.¹²⁰ In der dargestellten Gesellschaft werden Söhne als etwas Höheres behandelt als Töchter, so freut sich der Vater des Mädchens ganz besonders über die Geburt dessen Bruders als Stammhalter. Die geschilderte Gesellschaft schreibt den Frauen einen stereotyp „inferioren Status“¹²¹ zu. Mädchen werden weiblich und damit nach anderen Prinzipien als Jungen erzogen. Sie bekommen ihre gesellschaftliche Unterlegenheit beigebracht, sodass etwa das Mädchen annimmt, weiblicher Nachwuchs würde in der Anschaffung weniger kosten.¹²²

Besonders von dem Mädchen wird dabei der höhere soziale Status des Mannes angezweifelt und widerlegt. Es kann sich nicht vorstellen, dass Jungen mehr wert sein sollen. Immerhin seien in der Natur gerade die weiblichen Tiere besonders wertvoll und nützlich, da sie die Jungtiere bekommen.¹²³ Das Mädchen führt an der eigenen Person den Beweis, dass der Statusunterschied gesellschaftlich gemacht und daher verhandelbar ist, insofern es selbst in die Führung einer Räuberbande aufsteigt und sich im Spiel von seinem Vater den Titel eines Häuptlings übertragen lässt.¹²⁴

der Studies“. St. Ingbert, 2007. S. 190, Z. 11.) der Männerfiguren in den Exilromanen knüpft dabei direkt an die gesellschaftliche Statusordnung an, welche schon in Keuns ersten beiden Romanen gezeichnet wurde, symbolisiert etwa in der Frühstücksszene, als Gilgis Vater im Gegensatz zur Ehefrau ein Ei als „Konzession an die männliche Überlegenheit“ (Keun, I.: „Gilgi“. S. 10, Z. 5f.) und „Monarchenattribut“ (Ebd. Z. 6f.) ist. Dieses Bild der gesellschaftlichen Ordnung wird bis „Ferdinand, der Mann mit dem freundlichen Herzen“ in Gestalt des Schwiegervaters als Diktator der Familie (Keun, I.: „Ferdinand, der Mann mit dem freundlichen Herzen“. S. 90, Z. 16.) Luises Überzeugung, sie könne „[n]iemals [...] einen unter [ihr, F.P.] [...] stehenden Mann heiraten“ (Keun, I.: „Ferdinand, der Mann mit dem freundlichen Herzen“. S. 118, Z. 2 ff.) beibehalten.

119 Keun, I.: „Nach Mitternacht“. S. 72, Z. 12 ff.

120 Keun, I.: „Das Mädchen, mit dem die Kinder nicht verkehren durften“. S. 7, Z. 8 ff.

121 Frey Steffen, T.: „Grundwissen Philosophie“, S. 74, Z. 4.

122 Keun, I.: „Das Mädchen, mit dem die Kinder nicht verkehren durften“. S. 20, Z. 20 ff.

123 Keun, I.: „Das Mädchen, mit dem die Kinder nicht verkehren durften“. S. 53, Z. 13 ff.

124 Keun, I.: „Das Mädchen, mit dem die Kinder nicht verkehren durften“. S. 123, Z. 3 f.

2.1.2 Was ist von der Neuen Frau übriggeblieben?

Da es sich bei den stereotypen Geschlechterrollen um Konstrukte handelt, die von der jeweiligen Gesellschaft festgelegt werden, haben sie sich über die Zeiten hinweg stets in einem Wandel befunden¹²⁵ und neue Ausgestaltungen angenommen. Ein spezieller Typ von Weiblichkeit bildete sich um die Wende von 1900 allmählich heraus: die Neue Frau. In Reaktion auf die zunehmende Frauenbewegung stellte sie das Ideal moderner Weiblichkeit als einer rationalen, gebildeten und sexuell selbstbestimmten Persönlichkeit dar. Die europäische Literatur griff das Modell der Neuen Frau auf und machte sie zum Gegenstand ihrer Texte. Bis zum Beginn der 30er Jahre war das Interesse an diesem Frauentyp fast wieder verklungen, als Autoren der Neuen Sachlichkeit wie Irmgard Keun Vertreterinnen der Neuen Frau zu Protagonistinnen ihrer Romane machten.¹²⁶ Die geschilderten Mädchenfiguren wurden in ihrem Typus so populär, dass man in der deutschsprachigen Literatur die Neue Frau nurmehr im Kontext der Neuen Sachlichkeit verstand.¹²⁷ Das von Seiten der Literaturgeschichte datierte Ende der neusachlichen Strömung zu Beginn des NS-Regimes begriff man daher als das Ende der Neuen Frau, zumal sie als Typ der durch den faschistischen Staat aufoktroyierten Vorstellung von Weiblichkeit völlig zuwiderlief.

Die Neue Frau vereint in sich die Eigenschaften und Funktion von Berufstätiger, Hausfrau und Mutter.¹²⁸ Sie ist um Selbstständigkeit bemüht, verfügt über die nötigen Kenntnisse, um den Alltag zu meistern, lässt sich nicht unterkriegen, ist selbstbewusst, schlagfertig, fleißig, verantwortungsbewusst, realistisch, lebenshungrig und achtet auf ihr Äußeres. Zugleich ist sie jedoch weiterhin emotional und finanziell abhängig. Wie die Fülle von Attributen nahelegt, ist das Modell der Neuen Frau nicht auf einen einzigen Frauentyp angelegt, sondern beherbergt als Oberbegriff verschiedene Untertypen, darunter das androgyn-nüchterne Girl und die verführerische Femme fatale. Was eine Neue Frau ausmacht, wurde in keinem einheitlichen Programm festgelegt, der neue Frauentyp entwickelte sich innerhalb der moder-

125 Frey Steffen, T.: „Grundwissen Philosophie“. S. 10, Z. 8 ff.

126 Kroll, R.: „Metzler Lexikon Gender Studies Geschlechterforschung“. S. 291, Sp. 1, Z. 18 ff.

127 Martin, Ariane: „Kultur der Oberfläche, Glanz der Moderne“. In: Luserke-Jaqui, Matthias (Hg.): „Deutschsprachige Romane der klassischen Moderne. Herausgegeben von Matthias Luserke-Jaqui unter Mitarbeit von Monika Lippke“. Berlin, 2008. S. 349–367. S. 355, Z. 5 f.

128 Horsley, R. J.: „This Number is Not in Service“. S. 37, Z. 17 f.

nen Gesellschaft sukzessive von selbst als Antwort auf die Anforderungen des alltäglichen Lebens heraus.¹²⁹

Keun entwirft in ihren ersten beiden Romanen die Protagonistinnen Gilgi und Doris als Vertreterinnen der Neuen Frau. Daher liegt die Vermutung nahe, dass es sich auch bei den Heldinnen ihrer Exilromane noch um Spielformen der Neuen Frau handelt. Zwischen den zwei Romanen der Weimarer Republik und dem ersten Exilwerk 1936 liegen nur drei Jahre. Es handelt sich bei den Protagonistinnen größtenteils noch um die gleiche Generation junger Frauen. Im Folgenden soll Ritta Jo Horsleys These aus „This Number is Not in Service“, die Heldinnen der Exilromane hätten mit ihren Vorgängerinnen kaum Gemeinsamkeiten,¹³⁰ kritisch untersucht werden.

Auch wenn die Protagonistinnen der ersten Romane und diejenigen der Exilwerke ihr Leben in unterschiedlichen Epochen der deutschen Geschichte meistern, ist ihnen gemein, dass sie ihren Alltag in jeweils sehr schwierigen Zeiten, nämlich der Gesellschaft nach der Weltwirtschaftskrise bzw. im NS-Regime, bestreiten müssen. Die Anforderungen, welche die gefahrenträchtige Lebenswirklichkeit an sie stellt, ähneln sich. Selbstständigkeit und damit einhergehend das Heraustreten aus der stereotyp weiblichen Geschlechterrolle sind gefragt. Im täglichen Überlebenskampf ist das Neue Frau-Sein das nötige Rüstzeug. Zu beiden Epochen sind die jeweiligen Protagonistinnen angesichts der Herausforderungen auf sich gestellt. Sie gehören einer als verloren betrachteten Generation an, über die sich die Frage stellt: „[W]as soll daraus werden?“¹³¹ Wie das Mädchen anmerkt, passt es „gar nicht in diese Zeit, wenn ein Kind ein verfeinerter Snob würde.“¹³² Es muss zur Neuen Frau heranwachsen, die als kraftvolle Lichtgestalt sich und anderen das Leben im bedrohlichen Alltag erhellt, handelt und sie dabei mitreißt.

Die Suche nach einer Identität zwischen den etablierten Rollenklischees¹³³ ist eines der markantesten Merkmale der Neuen Frauen. Sie loten

129 Rosenstein, D.: „Irmgard Keun“. S. 60, Z. 16 ff.

130 Horsley, R. J.: „This Number is Not in Service“. S. 40, Z. 36 ff.

131 Keun, I.: „Das Mädchen, mit dem die Kinder nicht verkehren durften“. S. 94, Z. 26 f.

132 Keun, I.: „Das Mädchen, mit dem die Kinder nicht verkehren durften“. S. 143, Z. 23 ff.

133 Lornsen, Karin: „Kleinmädchentheorie, Proletarierprotest, weibliche Stadterfahrung“ – Eine neopikareske Leseweise von Irmgard Keuns *Das kunstseidene Mädchen*. In: http://www.cenes.ubc.ca/fileadmin/template/main/magines/departement/cenes/research/GLM/bronnach/WSI_Paper_Lornsen.pdf. Aufgerufen am 22.10.2009. S. 13, Z. 18.

den „Spielraum“¹³⁴, der innerhalb „der sozialhistorischen Grenzen des Geschlechterdiskurses“¹³⁵ besteht, aus, um diesen für eine Erweiterung ihrer weiblichen Geschlechterrolle um traditionell männliche Aspekte zu nutzen. Sie begeben sich immer wieder auf stereotyp männliches „Terrain“¹³⁶. Dies geschieht nicht im Zuge einer einzigen großen Emanzipationsgeste, sondern in vielen kleinen Schritten. Ziel ist es, die in ihrem Wesen entstehenden Gegensätzlichkeiten harmonisch zu vereinen.¹³⁷

In diesem Bemühen um eine Erweiterung ihrer Geschlechterrolle ähneln Sanna, Kully und das Mädchen ihren Vorgängerinnen.¹³⁸ Sie besitzen stereotype Weiblichkeit und haben sich zudem typisch Männliches angeeignet. Sie zeichnen sich durch weibliche Schönheit aus, verzichten aber immer wieder auf deren äußere Betonung. Sie verfügen über alle weiblichen Persönlichkeitsmerkmale und zusätzlich über die männlichen Wesenszüge von Durchsetzungsfähigkeit, Rationalität und Kompetenz. Sie erfüllen die soziale Rolle der sorgenden Tochter oder Partnerin und zeigen doch auch männlich-rettendes Hilfeverhalten und freundschaftliche Verbundenheit mit beiden Geschlechtern. Sie leben in der ihnen zugewiesenen Position des privaten Raumes und erobern darüber hinaus den öffentlichen Bereich für sich. Da sie sich ihrem Status als Mädchen bzw. junge Frauen bewusst sind, können sie sich wie beispielsweise das Mädchen zuweilen als „mannhaft“¹³⁹ bezeichnen oder sich wie Kully in bestimmten Aspekten mit einem Mann vergleichen.¹⁴⁰ Da Sanna, Kully und das Mädchen ebenso wie ihre Vorgängerinnen eine Erweiterung ihrer Geschlechterrolle vornehmen, um den

134 Barndt, Kerstin: „„Engel oder Megäre“. Figurationen einer ‚Neuen Frau‘ bei Marie-Luise Fleißer und Irmgard Keun“. In: Müller, Maria E. und Ulrike Vedder (Hg.): „Reflexive Naivität. Zum Werk Marieluise Fleißers. Herausgegeben von Maria E. Müller und Ulrike Vedder“. Berlin, 2000. S. 28, Z. 21.

135 Ebd. Z. 21 f.

136 Capovilla, A.: „Fiktionalisierungen der „Neuen Frau“ im Kontext der Neuen Sachlichkeit“. S. 104, Z. 7 f.

137 Barndt, K.: „Engel oder Megäre“. S. 16, Z. 13 ff.

138 Drescher, Barbara: „Junge „Girl“-Autorinnen im Exil: Emanzipation oder Ende der „Neuen Frau“ aufgrund der antifaschistischen Literaturpolitik nach 1933?“. In: Schöll, Julia (Hg.): „Gender – Schreiben – Exil. Mit dem Vorwort von Guy Stern herausgegeben von Julia Schöll“. Würzburg, 2002. S. 129–145. S. 135, Z. 8 ff.

139 Keun, I.: „Das Mädchen, mit dem die Kinder nicht verkehren durften“. S. 31, Z. 9.

140 Keun, I.: „Kind aller Länder“. S. 26, Z. 27 ff.

141 Damit entsprechen die Protagonistinnen der Exilromane modernen Ansätzen der Gender Studies, welche Weiblichkeit und Männlichkeit als zwei voneinander unabhängige Konstrukte und nicht nur als Entweder-oder-Entscheidung auffassen, sodass eine individuelle Geschlechterrolle Aspekte beider Kategorien in sich vereinen kann

Anforderungen ihrer Lebenswirklichkeit zu entsprechen, dürfen sie weiterhin als Vertreterinnen des Typus der Neuen Frau gelten.

Wie die Untersuchung der männlichen Figuren und ihrer Geschlechterrollen gezeigt hat, zeichnen sich die als positiv geschilderten Männer in den Exilromanen ebenfalls durch eine Neugestaltung ihrer Geschlechterrolle aus. Beispielsweise Franz, Algin oder der junge Mann in „D-Zug dritter Klasse“ verfügen über eindeutig dem Männlichen zugeordnete Persönlichkeitsmerkmale. Sie wirken dabei jedoch jungenhaft, insofern sie den Katalog stereotyper Männlichkeit nicht vollständig erfüllen und sich typisch weibliche Wesenszüge, wie etwa emotionale Abhängigkeit, angeeignet haben. Die Geschlechterrollen von Neuer Frau auf der einen und Jungenhaftigkeit auf der anderen Seite führen zu einer Überschneidung der zuvor streng getrennten weiblichen und männlichen Geschlechterrollen.

Deutlich erscheinen die Züge des Neue Frau-Typus bei Sanna, dem Mädchen und Kully jeweils in Abgrenzung zur Elterngeneration. In der spezifischen Rollenzuweisung innerhalb ihrer Ehen sind die Eltern von Kully und dem Mädchen als typische Vertreter eines traditionellen Geschlechterrollenverständnisses angelegt: Mit der Mutter als betont weiblicher, sanfter Hausfrau und dem Vater als berufstätigem und dominantem Familienoberhaupt, was sich als Muster auch in der Ehe von Algin und Liska findet. „Meine Mutter wird weinen, weil ich so gefährlich auf dem Trittbrett eines rasenden Zuges lebe“¹⁴² prophezeit das Mädchen und tatsächlich scheinen die aus den unterschiedlichen Geschlechterrollen resultierenden Lebensentwürfe zwischen den Generationen sich in einem Wandel zu befinden. Die jungen Protagonistinnen verkörpern „wie traditionsgelöst so eine kleine Frau sein kann“.¹⁴³

Die vorpubertären Figuren Kully und das Mädchen sind als kindliche Vertreterinnen des Neue Frau-Typus angelegt. Wie die nähere Betrachtung ihrer Geschlechterrollen gezeigt hat, verfügen beide trotz ihres jungen Alters über alle stereotyp weiblichen Wesensmerkmale. Zugleich wird ihnen aufgrund ihres vorpubertären Status von Seiten der Gesellschaft ein Schwanke zwischen stereotypen Aspekten von Weiblichkeit und Männlichkeit gestattet. Ihr jugendliches Alter ist es augenscheinlich auch bei der jungen Erwachsenen Sanna, welches ihr gesellschaftlich zum Teil Abweichungen von der traditionell eng gefassten weiblichen Geschlechterrolle erlaubt. Sie

(Deaux, K.: „Psychological Constructions of Masculinity and Femininity“. S. 297, Z. 29 ff.).

142 Keun, I.: „Das Mädchen, mit dem die Kinder nicht verkehren durften“. S. 140, Z. 13 ff.

143 Keun, I.: „Gilgi“. S. 241, Z. 9.

hat sich noch nicht, wie etwa durch die Gründung einer eigenen Familie, fest in der Gesellschaft etabliert.

Als Vertreterinnen der unkonventionellen Geschlechterrolle einer Neuen Frau wissen Sanna, Kully und das Mädchen, dass sie ihr Wesen von den Geschlechtsgenossinnen unterscheidet. Beispielsweise stellt Sanna fest, dass sie früher noch wie andere Mädchen war, sich jetzt jedoch „großartig“¹⁴⁴ gegenüber ihnen vorkommt. Wie der Name eines Kapitels aus „Das Mädchen, mit dem die Kinder nicht verkehren durften“ nahelegt, sind sie im übertragenden Sinn „Bazillenträger“¹⁴⁵, deren Neue Frau-Sein auf ihre Umwelt und die weibliche Leserschaft ansteckend wirken soll. Sie sind „unerzogene[...] Kind[er, F.P.]“¹⁴⁶, „wilde[...] kleine[...] Knösplein“¹⁴⁷. Sie haben weder „das sanfte Behagen eines alteingesessenen Sofakissens [...] [noch, F.P.] die dämonische[...] Schwüle eines dunkelroten Plüschvorhangs.“¹⁴⁸ Sie müssen sich gegenüber ihrer Umwelt durchsetzen, zumal sie die „unendlichen Schwierigkeiten“¹⁴⁹ erfahren, „wenn man etwas an sich hat, was von der Norm abweicht“¹⁵⁰.

Dabei ist der von ihnen verkörperte Neue Frau-Typus keine exakte Kopie der Neuen Frau, wie sie noch Gilgi und Doris vertreten. Ihre Weiblichkeit unterscheidet sie von dem androgynen Girl und ihr mütterlich-entsexualisiertes Wesen von der Femme fatale, welche zum Abgleich durch die Künstlerin Jeanne Mothin „Kind aller Länder“ verkörpert wird. Die Neue Frau der Exilromane zeigt sich als eine Weiterentwicklung des Typus, welche die Bedrohung durch die faschistische Lebenswirklichkeit nötig gemacht hat: die vollständige Weiblichkeit mit der Erweiterung durch einzelne männliche Attribute. Wie wenig der ursprüngliche Typus einer Neuen Frau dagegen in diese Zeit passt, demonstriert die Figur der Tante Camilla auf karikaturreske Weise. Wie Horsley bemerkt, stellt Camilla eine inzwischen gealterte Neue Frau aus den 20er Jahren dar. Sie ist technisch begabt, verfügt über viele Amateurtalente, folgt ihren eigenen Vorstellungen. Sie kleidet und verhält sich nach eigenen Regeln, während sie nach wie vor finanziell von ihrer

144 Keun, I.: „Nach Mitternacht“. S. 76, Z. 6.

145 Keun, I.: „Das Mädchen, mit dem die Kinder nicht verkehren durften“. S. 87, Z. 1.

146 Keun, I.: „Das Mädchen, mit dem die Kinder nicht verkehren durften“. S. 54, Z. 1.

147 Keun, I.: „Kind aller Länder“. S. 41, Z. 26f.

148 Keun, I.: „Ferdinand, der Mann mit dem freundlichen Herzen“. S. 45, Z. 2ff.

149 Keun, I.: „Ferdinand, der Mann mit dem freundlichen Herzen“. S. 132, Z. 17.

150 Ebd. Z. 18f.

Familie abhängig ist.¹⁵¹ Sie wirkt in der neuen Zeit deplatziert. Ob sie verrückt oder normal ist, muss der Leser entscheiden.

Lenchen steht dem Modell der Neuen Frau, wie es Sanna, Kully und das Mädchen verkörpern, außen vor. Sie bildet das Gegenstück¹⁵² zu ihnen, indem sie ein Bild von traditioneller Weiblichkeit repräsentiert, welches bei Männern wieder den „Glauben“¹⁵³ an die Frauen zu „festigen“¹⁵⁴ vermag. Wie die anderen auch ist sie in eine Lebenswirklichkeit geworfen, die Selbstständigkeit von ihr verlangt. Doch Lenchen lehnt diese für sich ab. Sie kämpft nicht für ihre Ziele, glaubt nicht daran, dass sie ein glückliches Leben verdiene. Sie ist weder selbstbewusst noch schlagfertig. Die äußeren Voraussetzungen zum Neue Frau-Sein sind bei ihr vollständig gegeben: Sie hat einen Beruf, ihre Jugend und ein attraktives Aussehen. Doch es fehlt ihr an Entschlossenheit. Um zur Neuen Frau zu werden, so zeigt es Lenchens Beispiel, braucht es den Willen dazu. Dass Lenchen jedoch mit ihrem Dasein, so wie sie es führt, wenig zufrieden ist, verdeutlicht ihre Sehnsucht „nach einem anderen Frauenleben“¹⁵⁵, wahrscheinlich dem der Neuen Frau.

Die genaue Betrachtung der Geschlechterrollen der Protagonistinnen hat gezeigt, dass Sanna Kully und das Mädchen eine Weiterentwicklung des Neue Frau-Typus verkörpern. Was bedeutet das für ihren weiblichen Blick? Das Wesen der Neuen Frau beeinflusst das Sehen, Denken, Verstehen und Handeln der Figuren. Sie schöpfen Kraft aus ihrem Selbstbewusstsein, der Anspruch auf ein glückliches Leben ist ihre Triebfeder. Sie wollen selbstständig sein und müssen es auch, ihre erweiterte Geschlechterrolle hilft ihnen dabei. Ihre Schlagfertigkeit, ihr Realitätssinn und ihr Kampfgeist bestimmen ihr Denken und Handeln.

2.1.3 Die sprachliche Darstellung als Mittel der Typisierung

Soll vom weiblichen Blick in den Exilromanen gesprochen werden, muss die sehende Protagonistin nicht nur der weiblichen Geschlechterrolle angehören. Um von einem weiblichen Blick in generalisierterem Umfang sprechen zu können, muss sie zudem als typenhafte Repräsentantin ihres Geschlechts geschildert werden. Keun erschafft diesen Typenhaftigkeitseffekt unter

151 Horsley, R. J.: „This Number is Not in Service“. S. 51, Z. 35 ff.

152 Wilkes, Geoff: „On a Railroad to Nowhere: Irmgard Keun's D-Zug dritter Klasse“. In: „German Studies Review“ 28/3 (2005). S. 563–578. S. 572, Z. 10 f.

153 Keun, I.: „D-Zug dritter Klasse“. S. 25, Z. 21.

154 Ebd. Z. 22.

155 Keun, I.: „D-Zug dritter Klasse“. S. 22, Z. 16.

anderem durch sprachliche Mittel. Sie macht ihre Figuren zu verallgemeinerbaren Vertretern ihrer Geschlechterrollen.

Häufig werden in den Exilromanen nach umgangssprachlichem Vorbild direkte Artikel vor Eigennamen verwendet.¹⁵⁶ Sie betonen das jeweilige Geschlecht der Figur und verleihen dem individuellen Namen durch die Vorschaltung eines Artikels die Qualität einer allgemeingültigeren Bezeichnung, wie etwa bei „die Frau Meiser“¹⁵⁷, „der Algin“¹⁵⁸, „die Liska“¹⁵⁹ oder „[d]ie Marguerite“¹⁶⁰.

Das Figurenpersonal besteht aus verschiedenen Typen von Frauen und Männern, welche als Vertreter jeweils bestimmter Personengruppen fungieren. Geschlechtsspezifische soziale Rollen, wie etwa Mütter, Söhne, Schwestern oder Brüder werden aufgerufen.¹⁶¹ Besonders deutlich wird die Stellvertreterfunktion immer dann, wenn die Figuren Eigennamen führen, welche sie zugleich in ihrem Typ charakterisieren, wie beispielsweise Betty Raff eine „intrigante [...] Frau“¹⁶² darstellt.¹⁶³ Um die Stellvertreterfunktion der Figuren bezüglich ihrer jeweiligen sozialen Rolle zusätzlich zu betonen, wird diese stellenweise mit dem Eigennamen und dem bestimmten Artikel gekoppelt, sowie es zum Beispiel bei „die Tant Adelheid“¹⁶⁴ oder „der Mann Karl“¹⁶⁵ der Fall ist.¹⁶⁶

156 Pasche, Wolfgang: „Exilromane: Klaus Mann, Mephisto: Irmgard Keun, Nach Mitternacht: Anna Seghers, Das siebte Kreuz“. Stuttgart, 1993. S. 114, Z. 26 f.

157 Keun, I.: „Das Mädchen, mit dem die Kinder nicht verkehren durften“. S. 19, Z. 4.

158 Keun, I.: „Nach Mitternacht“. S. 22, Z. 8.

159 Ebd. Z. 1.

160 Keun, I.: „Kind aller Länder“. S. 25, Z. 6.

161 In scharfem Kontrast zu den Exilromanen lehnt Ferdinand in Keuns Nachkriegsroman sprachliche Verallgemeinerungstechniken ausdrücklich ab. So will er etwa nach dem Sieg über den Nationalsozialismus, der die Menschen auch durch die Ideologiesprache jeder Individualität beraubte, nicht länger von „man“ sprechen.

162 Pasche, W.: „Exilromane“. S. 117, Z. 36.

163 Diese Technik der sprechenden Namen wird in „Ferdinand, der Mann mit dem freundlichen Herzen“ beibehalten, etwa in der Gestalt Liebezahls, der diejenigen Menschen liebt, durch die er Geld verdient (Keun, I.: „Ferdinand, der Mann mit dem freundlichen Herzen“. S. 58, Z. 1.).

164 Keun, I.: „Nach Mitternacht“. S. 11, Z. 6.

165 Keun, I.: „D-Zug dritter Klasse“. S. 12, Z. 7.

166 Die Technik lässt sich auch in den beiden ersten Romanen finden, wie in den Formulierungen „[d]as Mädchen Gilgi“ (Keun, I.: „Gilgi“. S. 6, Z. 15.) oder „die kleine Dame Gilgi“ (Keun, I.: „Gilgi“. S. 81, Z. 15). Auch in Keuns Nachkriegsroman werden mit den Kapitelnamen „Meine Cousine Johanna“ (Keun, I.: „Ferdinand, der Mann mit dem freundlichen Herzen“. S. 44, Z. 1.), „Meine Braut Luise“ (Keun, I.: „Ferdi-

Die große Bedeutung, welche die soziale Rollenzuweisung für die Charakterisierung der Figuren besitzt, wird besonders in der Einleitung von „D-Zug dritter Klasse“ deutlich. Zunächst werden ausschließlich die Rollenbezeichnungen zur Vorstellung der Passagiere gebraucht. Es sitzen sich „ein dicker Herr“¹⁶⁷, „[e]in junger Mann“¹⁶⁸, „ein ältere[s] Fräulein“¹⁶⁹, „ein großer [...] Mann“¹⁷⁰, „eine behäbige Frau“¹⁷¹ und „ein [...] alt[er] [...] Herr“¹⁷² gegenüber. Namen erfährt der Leser erst später. Noch größere Typenhaftigkeit wird in „Das Mädchen, mit dem die Kinder nicht verkehren durften“ erreicht. Die sozialen Rollennamen innerhalb der Familie ersetzen hier Eigennamen vollständig. Es wird nur noch von der Mutter, dem Vater und der Tochter gesprochen.¹⁷³

Zwei der Exilromane betonen zudem anhand des Titels die Typenhaftigkeit der jeweiligen Protagonistin. „Das Mädchen, mit dem die Kinder nicht verkehren durften“ ruft die Kategorie „Mädchen“ auf, welche als genderaufgeladener Begriff der geschlechtsübergreifenden Kategorie „Kinder“ gegenübersteht und so zusätzlich die Weiblichkeit der jungen Protagonistin betont. „Kind aller Länder“ hingegen unterstreicht durch den neutralen Begriff „Kind“ im Titel das vorpubertäre Wesen der Protagonistin. Ihre Weiblichkeit wird erst im Roman aufgeschlüsselt. Zudem stellt die Nennung eines Kindes hier einen implizierten Hinweis auf die ebenfalls im Roman behandelten sozialen Rollen von „Mutter“ und „Vater“ dar.¹⁷⁴

„... und der Mann mit dem freundlichen Herzen“. S. 75, Z. 1.) und „Meine Mutter Laura“ (Keun, I.: „Ferdinand, der Mann mit dem freundlichen Herzen“. S. 123, Z. 1.) Figuren in ihrer jeweiligen sozialen Rolle betont.

167 Keun, I.: „D-Zug dritter Klasse“. S. 6, Z. 10.

168 Ebd. Z. 26.

169 Keun, I.: „D-Zug dritter Klasse“. S. 7, Z. 16.

170 Keun, I.: „D-Zug dritter Klasse“. S. 8, Z. 13.

171 Keun, I.: „D-Zug dritter Klasse“. S. 9, Z. 8.

172 Ebd. Z. 11.

173 Die gleiche Technik lässt sich in Keuns Gedichten aus der Emigration beobachten, wie die Titel „Gebet des Vaters“ (Keun, I.: „Bilder und Gedichte aus der Emigration“. S. 36, Z. 1.), „Gebet der Mutter“ (Keun, I.: „Bilder und Gedichte aus der Emigration“. S. 37, Z. 1.) oder „Mutter an Kind“ (Keun, I.: „Bilder und Gedichte aus der Emigration“. S. 38, Z. 1.) belegen.

174 Die beiden Exilromane knüpfen mit ihren typenhaften Bezeichnungen in den Titeln direkt an Keuns beide ersten Romane an. So ruft „Das kunstseidene Mädchen“ die Kategorie „Mädchen“ auf, grenzt es jedoch zugleich durch den bestimmten Artikel sowie das Adjektivattribut „kunstseiden“ als einen enger gesteckten Typus ein. „Gilgi – eine von uns“ beginnt zwar mit einem Eigennamen, die darauf folgende Apposition „eine von uns“ klassifiziert sie jedoch sofort in die Kategorie „weiblich“. Durch das In-

Wie die Betrachtung der verwendeten Sprache gezeigt hat, verstärkt diese den Effekt der Typenhaftigkeit der Figuren. Umso leichter kann vom Weiblichen an sich gesprochen werden, wenn es sich um die Protagonistinnen handelt. Die Idee eines weiblichen Sehens, Durchblickens und Handelns wird auf der sprachlichen Ebene betont. Zudem kann die so erzeugte Typenhaftigkeit der Figuren in den Romanen genutzt werden, den Blick des Lesers weg von den einzelnen Figuren hin auf die Handlungsebene und die abstrakten bzw. politischen Ideen zu lenken.

2.1.4 Die Protagonistin und ihr Identifikationspotential

Damit der Leser den Blick der Protagonistinnen zu seinem eigenen machen kann, ist es wichtig, dass diese über Identifikationspotential verfügen. Die Protagonistinnen sind typenhaft angelegt. Sie repräsentieren ihre jeweilige soziale und Geschlechterrolle und zeichnen sich durch keine übermäßigen Kanten oder Besonderheiten aus, die eine Identifikation mit ihnen für den Leser erschweren würden. Ihre Typenhaftigkeit lässt genügend Freiraum, um die Heldinnen nach eigener Vorstellung als Persönlichkeit zu vervollkommen. Sanna, Lenchen, das Mädchen und Kully sind Durchschnittsfrauen bzw. -mädchen. Sie heben sich weder durch ihre gesellschaftliche Stellung, noch ungewöhnlich hohe Bildung oder unverhoffte Glücksfälle in ihrer Biographie vom Grand der Bevölkerung ab. Sie scheinen mitten aus dem Volk herausgegriffen.¹⁷⁵ Ihr Erleben des NS-Regimes, wie zum Beispiel die Angst, sich falsch zu verhalten, sowie ihre vorübergehende Müdigkeit angesichts der ständigen Gefahr und einer ungewissen Zukunft spiegeln die „Gefühle [...]

definitpronomen wird Individualität angezweifelt. Sie ist eine wie viele, eine wie ihre Leserinnen, scheinbar aus der Masse herausgegriffen, um ihre Geschichte zu erzählen. Fortgesetzt wird der Kunstgriff der kategorieaufrufenden Namen im Nachkriegsroman „Ferdinand, der Mann mit dem freundlichen Herzen“. Wieder steht ein individueller Name am Anfang, wieder wird er durch eine folgende Apposition einer Kategorie zugeordnet. „Ferdinand“ und „der Mann“ scheinen zunächst gleichgesetzt, das Attribut „mit dem freundlichen Herzen“ ruft jedoch bereits das ungewöhnlich weibliche Wesen des Protagonisten auf.

- 175 Drescher, Barbara: „Wechsel in der Erzählperspektive als Ausdruck der kulturellen Entfremdung in der Nachkriegsprosa von Irmgard Keun, Dinah Nelken und Ruth Landshoff-York“. In Caemmerer, Christiane; Delabar, Walter, Ramm, Elke und Marion Schulz (Hg.): „Erfahrungen nach dem Krieg. Autorinnen im Literaturbetrieb. 1945–1950. BRD, DDR, Österreich, Schweiz. Herausgegeben von Christiane Caemmerer, Walter Delabar, Elke Ramm und Marion Schulz“. Frankfurt am Main, 2002. S. 127–138. S. 131, Z. 30 ff.

eines großen Teil[s] der [damaligen, F.P.] Bevölkerung¹⁷⁶ wider. Anhand ihres geschilderten alltäglichen Überlebenskampf belegen sie, dass die „eigenen Konflikte [...] [der Leser, F.P.] [keineswegs, F.P.] sehr einmalig“¹⁷⁷ sind.

Das, was sie aus der Masse heraustreten lässt, ist mit Ausnahme von Lenchen ihr Wesen als Neue Frau und ihr daraus resultierendes Handeln. Sie verhalten sich überdurchschnittlich, indem sie die Initiative ergreifen. Im Kontrast zu der finsternen Welt des NS-Regime, werden sie als positive, „gutmeinende[...]“¹⁷⁸ und damit sympathische Figuren umso deutlicher, denn „[w]o andere häßlich sind, ist es leicht schön zu scheinen.“¹⁷⁹

Zudem wird in Keuns Romanen Jugendlichkeit als hohes Gut geschildert. Diese besitzen die Protagonistinnen: Das Mädchen ist elf Jahre alt, Kully zehn, Sanna 19 und Lenchen 23.¹⁸⁰ „Wenn man älter wird, wird man dümmern“¹⁸¹, findet das Mädchen. Und tatsächlich sind es in den Exilromanen zumeist die älteren Figuren – dabei in Abgrenzung zu den jungen Heldinnen vor allem die älteren Frauen, wie beispielsweise Tante Millie oder Tante Adelheid – die als törichte bis boshafte Typen angelegt sind. Die Identifikation mit den jugendlichen-unverbrauchten Protagonistinnen wird durch ihr ansprechendes Äußeres zusätzlich gefördert. Alle vier Hauptfiguren besitzen eine hübsche Erscheinung¹⁸², jedoch nicht in einem Maße, das sie aus ihrer Umgebung besonders herausstechen ließe. Während das Äußere von Kully und dem Mädchen ohnehin von Kindlichkeit geprägt ist, sieht Sanna laut eigener Einschätzung „nicht übermäßig reizend“¹⁸³ aus und Lenchen wird zwar als hübsch aber „etwas zerzaust“¹⁸⁴ beschrieben.

Keuns junge, weibliche Hauptfiguren sprechen wohl vornehmlich eine ebenfalls junge weibliche Leserschaft an, die sich besonders stark mit ihnen

176 Bescana Leirós, Carme: „Gender- und Machttransgression im Romanwerk Irmgard Keuns“. S. 151, Z. 9 ff.

177 Keun, I.: „Gilgi“. S. 220, S. 15 f.

178 Spies, Bernhard: „D-Zug dritter Klasse, oder: [...] es ist das Recht des Unglücklichen, sich trösten zu lassen“. In: Arend, Stefanie und Ariane Martin (Hg.): „Irmgard Keun 1905/2005. Deutungen und Dokumente“. Bielefeld, 2008². S. 183–204. S. 199, Z. 22.

179 Keun, I.: „Ferdinand der Mann mit dem freundlichen Herzen“. S. 79, Z. 7 f.

180 Sie knüpfen damit an die ebenfalls jugendlich-erwachsenen Protagonistinnen Keuns erster beider Romane an, die 21-jährige Gilgi „Keun, I.: „Gilgi“, S. 30, Z. 3) und die 18-jährige Doris (Keun, I.: „Das kunstseidene Mädchen“. S. 8, Z. 19.) Auch im Nachkriegsroman spielt mit Ferdinand ein junger Erwachsener die Hauptrolle.

181 Keun, I.: „Das Mädchen mit dem die Kinder nicht verkehren durften“. S. 6, Z. 3.

182 Siehe 2.1.1.

183 Keun, I.: „Nach Mitternacht“. S. 76, Z. 1.

184 Keun, I.: „D-Zug dritter Klasse“. S. 7, Z. 9.

identifizieren kann. Anders als bei Werken mit männlicher Hauptfigur müssen die Leserinnen hier keinen sogenannten schielenden Blick anwenden, wie es der Fall ist, wenn sie sich mit einem männlichen Protagonisten zwar identifizieren, gleichzeitig aber wissen, dass sie sich nie hundertprozentig in dem Helden wiederfinden können, da sie dem Männlichen außen vor stehen. Mit einer weiblichen Hauptfigur ist für die Leserinnen eine vollständige Identifikation möglich. Sie können ihren weiblichen Blick ganz übernehmen. Und der männliche Leser? Da seine Geschlechterrolle ihn von ihr unterscheidet, scheint es für ihn schwieriger, sich mit der Hauptfigur absolut zu identifizieren. Dennoch kann die Attraktivität der Protagonistinnen ihn auf ihre Seite und damit in ihre Perspektive locken, sodass er schließlich die Erzählung mit ihren Augen erlebt. So einladend die Identifikation mit der Figur der Heldin für Leserinnen wie Leser in den Werken angelegt ist, laut Michael Ackermann muss sie im Verlauf der Romanhandlung an ihre Grenzen stoßen. Das persönliche Sich-in-der-Figur-Wiederfinden muss der Erkenntnis Raum lassen, dass die Protagonistin die Funktion der Vermittlerin eines Blicks erfüllt, welchen es sich anzueignen gilt.¹⁸⁵ In der Blickübernahme wird dem zeitgenössischen Leser klar, dass auch er selbst gegenüber dem NS-Regime handeln muss und ein Mitverfolgen des Agierens der Protagonistin als persönlicher, literarischer Stellvertreterin allein nicht ausreicht.

Sympathisiert die Leserschaft mit den Protagonistinnen, dann sieht sie mit ihren Augen und bekommt eine Überlebensstrategie angesichts der faschistischen Gesellschaft vorgelebt. Denn „man kann ja nichts verstehen von andern, wenn man nicht alles miterlebt und von demselben Fluidum umhaucht ist, das macht, daß man etwas tut [...]“¹⁸⁶. Ziel der Exilromane scheint es zu sein, den Leser selbst zur Aktivität aufzurufen. Er soll sich die Stärke, den Kampfgeist und den Anspruch auf ein glückliches Leben, zu eigen machen und selbst beginnen zu sehen und zu handeln.

2.1.5 Die Geschlechterrollen im Spiegel der NS-Ideologie

Dass die Geschlechterrollen der Protagonistinnen typenhaften Mustern entsprechen, haben die vorangegangenen Punkte belegt. Aber zeichnen die Exilromane ein stereotypes Bild von Weiblichkeit und Männlichkeit nur, um die Identifikation zu erleichtern und den weiblichen Blick als genuin weiblich auszuweisen? Eine Antwort liefert die Tatsache, dass Keun mit

¹⁸⁵ Ackermann, M.: „Schreiben über Deutschland im Exil“. S. 27, Z. 20 ff.

¹⁸⁶ Keun, I.: „Das kunstseidene Mädchen“. S. 61, Z. 10 ff.

ihren Exilromanen gegen die faschistische Ideologie, welche ebenfalls auf der Betonung von Geschlechterrollen basiert, anschieb, auf sie reagierte und antwortete. Die Romane machen den Nationalsozialismus zum Thema. Sie gehen auf das tägliche Leben im NS-Regime und das Verhalten der Menschen angesichts des Faschismus ein. Was die Figuren darstellen, ihr Denken und Handeln kann als Aussage gegenüber dem omnipräsenten Nationalsozialismus verstanden werden.

Dabei sind gerade die dargestellten Geschlechterrollen als Entwürfe einer Zu- oder Absage an das System zu werten. Die vorliegende Arbeit will zeigen, dass es in den Exilwerken nie ausschließlich darum geht, Weiblichkeit darzustellen. Es geht um die Darstellung des Weiblichen vor dem Hintergrund und in Auseinandersetzung mit dem Faschismus und damit auch um das weibliche Sehen, Denken und Handeln in jeweiliger Interaktion mit der NS- Gesellschaft.

Um die in den Exilromanen dargestellten Geschlechterrollen im Abgleich mit dem faschistischen Geschlechterrollenverständnis zu untersuchen, ist es sinnvoll, das NS-ideologische Bild von Männern und Frauen zu umreißen. Dabei gilt zu beachten, dass die faschistischen Geschlechterrollen stets positiver formuliert wurden, als es die menschenverachtende Ideologie tatsächlich vorsah. Sie stellten ein euphemistisch-verklärtes Idealbild für propagandistische Zwecke dar.

Die NS-Ideologie stützt sich auf die Annahme der unantastbaren Gegensätzlichkeit beider Geschlechter.¹⁸⁷ Es wird klar zwischen der männlichen und weiblichen Geschlechterrolle differenziert, die Welt der Frau und die des Mannes werden streng voneinander getrennt.¹⁸⁸ Dem Mann kommt eine mächtige Position zu, er ist der „Architekt des Makrokosmos“¹⁸⁹, ein politisch und kulturell Schaffender. Er soll den militärischen NS-Staat aktiv aufbauen, seine Familie versorgen und, wenn nötig, sein Heimatland verteidigen. Damit der Mann diesen Aufgaben gewachsen erscheint, betont die NS-Ideologie sein kriegerisches, entscheidungsfähiges und kräftiges Wesen. Gegenüber diesem kompetenzzuschreibenden Bild von Männlichkeit wird

187 Schmidt-Ott, Anja C.: „Young Love- Negotiations of the Self and Society in Selected German Novels of the 1930s (Hand Fallada, Aloys Schenzinger, Maria Leitner, Irmgard Keun, Luise Kaschnitz, Anna Gmeyner und Ödön von Horvath)“. Frankfurt am Main, 2002. S. 128, Z. 19 f.

188 Schmidt-Ott, A. C.: „Young Love“. S. 125, Z. 33 ff.

189 Achilles, Stefanie: „Repression, Widerstand und Scheitern – Über eine Motivkonstellation in Romane der 1930er Jahre von Irmgard Keun“. Marburg, 2005. S. 27, Z. 18.

die Frau auf ihre Körperlichkeit reduziert und mit der Natur gleichgesetzt.¹⁹⁰ Laut Propaganda ist sie keine geistig produktive Person. NS-ideologischen Vorstellungen nach zeichnet sie sich durch kognitive und körperliche Unterlegenheit aus. Sie hat sich dem Mann unterzuordnen und auf eigene Autonomie zu verzichten.¹⁹¹ Wie mehrfach in der Sekundärliteratur zu finden ist, entspricht in „D-Zug dritter Klasse“ die Beziehung zwischen Lenchen und Karl diesem Schema. Er dominiert, sie führt seine Weisungen aus.¹⁹² Laut NS-Ideologie ist die Welt der Frau die Kindererziehung, die Hausarbeit und die Unterstützung des Mannes, sprich der private, stereotyp-weibliche Raum. Zugleich macht der Faschismus diese Privatsphäre zum öffentlichen Platz, indem er die Mutterschaft zur staatsdienenden Aufgabe erklärt.¹⁹³ Die Pflicht der Frau ist es, gesunde Kinder zu gebären. Wie die Vogelfrau, so Goebbels Bild der Frau „brütet [sie, F.P.] die Eier aus“.¹⁹⁴ Die NS-Ideologie reduziert die Frau auf ihre reproduktive Fähigkeit. „[D]ie deutsche Frau“¹⁹⁵, „die holde Magd, die weibliche Frau“¹⁹⁶ soll sich durch ein treues, opferbereites, selbstloses und patriotisches Wesen auszeichnen. Wie eng und normativ die faschistische Ideologie damit die stereotyp weibliche Geschlechterrolle absteckt, zeigt sich in Keuns Exilromanen anhand der Frauenfiguren, welche sich nicht in dieses Bild fügen. Beispielsweise muss die der Neuen Frau der 20er Jahre ähnelnde Tante Camilla ein Leben am Rande der Gesellschaft, nurmehr unterstützt durch ihre Familie, führen.¹⁹⁷

Dem NS-ideologischen Bild von klar getrennten und eng definierten Geschlechterrollen tritt in Keuns Exilromanen eine ebenso starke Betonung stereotyper Geschlechterrollen entgegen. Keuns positive Frauenfiguren zeichnen sich durch eine alle stereotypen Aspekte erfüllende weibliche und ihre Männerfiguren durch eine männliche Geschlechterrolle aus.^{198/199} Doch die Protagonistinnen und die positiven Männerfiguren haben ihre

190 Schmidt-Ott, A. C.: „Young Love“. S. 168, Z. 20 ff.

191 Bescana Leirós, C.: „Gender- und Machttransgression im Romanwerk Irmgard Keuns“. S. 144, Z. 2 ff.

192 Bender, S.: „Lebensentwürfe im Romanwerk Irmgard Keuns“. S. 93, Z. 29 ff.

193 Drescher, B.: „Junge „Girl“-Autorinnen im Exil“. S. 136, Z. 22 ff.

194 Schmidt-Ott, A. C.: „Young Love“. S. 128, Z. 7.

195 Keun, I.: „Ferdinand, der Mann mit dem freundlichen Herzen“. S. 94, Z. 22 f.

196 Horsley, R. J.: „This Number is Not in Service“. S. 41, Z. 16 f.

197 Horsley, R. J.: „This Number is Not in Service“. S. 52, Z. 19 ff.

198 Siehe 2.1.1.

199 Konterkariert wird diese Gendervorstellung erst in Keuns Nachkriegsroman durch Ferdinand.

Geschlechterrollen unter Beibehaltung des weiblichen bzw. männlichen Charakters erweitert und damit zu einer Überschneidung geführt. Damit widersprechen sie der faschistischen Geschlechterauffassung und stellen ein Gegenmodell zum NS-propagierten Bild von Weiblich- und Männlichkeit dar. Keuns jungenhafte Männerfiguren stehen dem „uniformtrage[nden] [...] und siegreich[en] Helde[n]“²⁰⁰ als idealisiertem Bild von Männlichkeit gegenüber. Ihre Protagonistinnen grenzen sich als Vertreterinnen eines weiterentwickelten Typus der Neuen Frau²⁰¹ vom faschistischen Frauenbild ab. Zwar übernehmen Sanna, Kully und das Mädchen den ihnen zugewiesenen privaten Raum, doch sie brechen stellenweise daraus aus, er ist nicht ihr einziger Lebensinhalt. Zudem sind Keuns Heldinnen als Städterinnen charakterisiert. Sie leben in der Großstadt, sammeln dort ihre Eindrücke und laufen damit dem faschistischen Bild der naturnahen und -verbundenen Frau zuwider.

Zwar sind die Protagonistinnen emotional-sorgsam, wie es das faschistische Ideologiekonzept anführt, jedoch bilden für sie Emotionalität und Rationalität keinen Widerspruch: Wenn die Lage es erfordert, denken und handeln sie rational, doch gerade in ihrem Agieren werden sie von Liebe, Freundschaft und Hilfsbereitschaft angetrieben.

Die größte Reibungsfläche zwischen Neuer Frau und faschistischem Frauenbild bietet das Verständnis von Mütterlichkeit als zentralem Bestandteil von Weiblichkeit. Die NS-Propaganda zelebriert einen Mutterkult. Frausein wird mit Muttersein gleichgesetzt. Die Vorbereitung auf die Rolle als „kommende Mutter“²⁰² gilt als grundlegendes Ziel der weiblichen Erziehung. Wie Bertchen Silias werden die Mädchen von Kindheit an auf ein Leben als „künftiges deutsches Mütterlein“²⁰³ vorbereitet, denn „man soll als deutsche Frau [...] Kinder kriegen“²⁰⁴. Die Mutterschaft wird zum „Schlachtfeld“²⁰⁵ der Frau erklärt. Während die Männer die Grenzen verteidigen, soll sie als ebenfalls militärisch verstandene Aufgabe künftige Soldaten gebären. Wie Frau Aaron aus „Nach Mitternacht“ soll sie sich als „stolze

200 Siegel, Eva-Maria: „Weibliche Jugend im Nationalsozialismus. Massenpsychologische Aspekte in Exilromane von Hermynia zur Mühlen, Irmgard Keun und Maria Leichter“. Berlin, 1991. S. 64, Z. 3 f.

201 Die im Folgenden der Einfachheit halber als Neue Frau bezeichnet werden sollen.

202 Ebd.

203 Keun, I.: „Nach Mitternacht“. S. 20, Z. 2.

204 Keun, I.: „Nach Mitternacht“. S. 45, Z. 5.

205 Schmidt-Ott, A. C.: „Young Love“. S. 126, Z. 12.

Heldenmutter ihres Sohnes“²⁰⁶ fühlen. Keuns Exilromane widersprechen der Bedeutung von Mutterschaft für ein erfülltes Frauenleben nicht. Beispielsweise definieren sich die Mütter von Kully und dem Mädchen über ihre mütterliche Rolle. Kinderlose erwachsene Frauen wie Tante Millie oder Sannas Schwägerin Liska scheinen unausgeglichen und ihr Leben nicht vollkommen erfüllt zu sein.

Doch für die weibliche Geschlechterrolle kennzeichnender als der Status der Mutterschaft ist in den Exilromanen der Wesenszug der Mütterlichkeit. Mütterlichkeit und Mutterschaft werden als voneinander unabhängig verstanden. Kinder zu haben, macht allein keine Mütterlichkeit aus. Umgekehrt kann sich auch mütterlich verhalten, wer keine eigenen Kinder sondern andere Mitmenschen umsorgt. Die rein reproduktive Komponente wird zugunsten der mütterlichen Einstellung abgewertet, jedoch nicht aufgehoben. Die Protagonistinnen zeichnen sich durch ein sorgendes, mütterliches Wesen aus, obgleich sie selbst noch keine eigenen Kinder haben bzw. selbst noch Kinder sind. Anders hingegen die faschistische Auffassung, hier geht es um die Mutterschaft in ihrer biologischen, reproduktiven Funktion.²⁰⁷ Was eine Frau laut Propaganda vor allem ausmacht, ist die Tatsache, dass sie Kinder gebiert. In ihren negativen, da systemkonformen, älteren Frauenfiguren greift Keun dieses NS-ideologische Mutterbild auf. Es zeigt sich, wie sehr im faschistischen Verständnis die Bedeutung der reproduktiven Aufgaben die Wertschätzung des mütterlichen Wesens verdrängt. Dementsprechend repräsentieren Keuns negative Frauen die „denkbar schlechtesten Eigenschaften des Wortes Mütterlichkeit“²⁰⁸. Tante Adelheid, die sich „als deutsche Frau und Mutter“²⁰⁹ versteht, hat zwar zwei Söhne auf die Welt gebracht, doch ihre Mütterlichkeit ist Regimeergebenheit gewichen. Franz gegenüber abweisend und erniedrigend zeigt sie ihre eigene Nichte an, für die sie eigentlich sorgen soll. Sie stellt dar, wie unvereinbar das Befolgen nationalsozialistischer Vorgaben und natürliches mütterliches Empfinden bzw. Handeln sind. Sie erbringt den Beweis für die Perversität des NS-Systems, in dem selbst Mütter zu Verrätern ihrer eigenen Familie werden. Als anderes Beispiel des propaganda-konformen Verständnisses der Mutter dient Berta,

206 Keun, I.: „Nach Mitternacht“. S. 165, Z. 20 ff.

207 Schmidt-Ott, A. C.: „Young Love“. S. 127, Z. 6 ff.

208 Römheld, Dorothee: „Weibliche Mittäterschaft und Faschismuskritik in Irmgard Keuns Roman „Nach Mitternacht“. In: „Diskussion Deutsch 25/136 (1994)“. S. 105–113. S. 107, Z. 37 f.

209 Keun, I.: „Nach Mitternacht“. S. 14, Z. 8 f.

welche als „Coupemutter“²¹⁰ eine scheinbar „mütterliche Art [hat, F.P.], Essen und Trinken anzubieten“²¹¹. Doch auch hier schlägt das faschistische Mutterbild fehl. Die Passagiere essen ihren Proviant nicht, da sie von einer Systemanhängerin nichts annehmen wollen. Die ideologisch-konforme Mutter wird in den Exilromanen negiert, sie kann ihre Aufgabe, mütterlich zu sorgen, nicht erfüllen, da sie sich zwischen der Bindung zum Schützling und dem Befolgen des Nationalsozialismus entscheiden muss. Wahre Mütterlichkeit und damit erfüllte Weiblichkeit, so die Aussage der Exilwerke, kann es nur jenseits des Faschismus geben.

Gerade im Abgleich mit ideologiekonformer Weiblichkeit zeigen sich die Wesensmerkmale der Protagonistinnen als Vertreterinnen der Neuen Frau deutlich. Dem Leser wird die Unvereinbarkeit beider Modelle vor Augen geführt. Nicht zuletzt die Erkenntnis, dass sie als Neue Frau im faschistischen Deutschland kaum mehr junge Frauen ihrer Art findet, veranlasst Sanna zur Emigration.²¹² Es gilt, sich zwischen der Neuen Frau und dem faschistischen Weiblichkeitsbild zu entscheiden.

Wie der Abgleich von Keuns Exilromanen mit dem NS-ideologischen Geschlechterbild zeigt, stehen sich zwei Modelle von Geschlechterrollen gegenüber, welche beide die Bedeutung des Geschlechts für die soziale Rolle des einzelnen betonen und die Vorstellung eines Geschlechterdimorphismus bejahen. Doch warum baut Keun angesichts der strikten faschistischen Geschlechterstereotypie in den Romanen ein Bild ebenso typenhafter Geschlechterrollen – nicht zuletzt ist die Neue Frau auch ein Typus – auf?

Keuns typenhafte Geschlechterrollen können als Gegenentwurf zu dem NS-Verständnis von Männern und Frauen gelesen werden. Die Exilwerke greifen mit den dargestellten Geschlechterrollen das auf Vorurteile und Stereotype angelegte Weltbild der Faschisten als Sujet auf. Gerade in Bezug auf die Geschlechterrollen war das stereotype Menschenbild im Faschismus ständig präsent. Es forderte die Literatur geradezu auf, sich mit ihm auseinanderzusetzen. Vor dem Hintergrund der plakativen Schwarz-Weiß-Zuschreibung von Verhalten und Wesenszügen der Geschlechter schildert Keun eine alternative, ebenfalls typenhafte Zuschreibung. Sie holt den zeitgenössischen Leser ab, der durch die faschistische Ideologie und Gesellschaft an das Denken in stereotypen Kategorien gewohnt ist. Die sowohl in Keuns Exilromanen als auch in der faschistischen Ideologie vertretene Typenhaf-

210 Marchlewitz, I.: „Irmgard Keun“. S. 88, Z. 7.

211 Keun, I.: „D-Zug dritter Klasse“. S. 109, Z. 4.

212 Drescher, B.: „Junge „Girl“-Autorinnen im Exil“. S. 136, Z. 12 ff.

tigkeit der Geschlechterrollen lässt sich jedoch auch damit erklären, dass beide auf die stereotype Geschlechtervorstellung des Bürgertums eines Geschlechterdimorphismus' Bezug nehmen. Die vorliegende Arbeit plädiert für die Annahme, dass die Geschlechterrollen in den Exilromanen sowohl als Antwort auf das faschistische Geschlechterbild als auch in der Tradition des bürgerlichen Geschlechterdimorphismus entstanden.

2.2 Was den Blick geprägt hat: Sehen in der Neuen Sachlichkeit

Als Irmgard Keun „Gilgi – eine von uns“ und „Das kunstseidene Mädchen“ Anfang der 30er Jahre veröffentlichte, wurde sie von Seiten des deutschen Literaturbetriebs als Autorin der Neuen Sachlichkeit verstanden und ihre Werke dementsprechend rezipiert. Literaturgeschichtlich wird die neusachliche Strömung meist zwischen 1924 und 1932 datiert.²¹³ Mit der Machtergreifung durch die Nationalsozialisten im Jahr 1933, so die vorherrschende Meinung, kam die Neue Sachlichkeit zu einem abrupten Ende, da die Faschisten durch den raschen Aufbau totalitärer Strukturen den gesamten Literaturbetrieb für ihre Zwecke vereinnahmten, die literarische Opposition verfolgten und deren Werke auf Verbotslisten setzten. Doch Irmgard Keun schrieb weiter und veröffentlichte ihre Werke im Exil. Unterliegen diese nun nicht mehr der neusachlichen Ästhetik? Die vorliegende Arbeit will zeigen, dass auch die Exilwerke vom Ansatz der Neuen Sachlichkeit geprägt sind und damit von einer Strömung, die den Blick als Konzept wie kaum eine zweite in den Mittelpunkt rückt.

Als Literatur einer Zeit, in der durch die Erfindung des Kinos das Sehen als Informationsweg immer wichtiger und das „Sehen und Gesehen werden“²¹⁴ zum vorherrschenden sozialen Inhalt der modernen Großstadtkultur wurde, greift die Neue Sachlichkeit diese Entwicklung einer zunehmend „visualisiert[en] Kultur“²¹⁵ auf literarischer Ebene auf. Sie eignet sich visuelle Ästhetiken an und macht den Blick zum Gegenstand der Darstellung.

„Das Betrachten wird dabei zu einer ihrer wichtigsten Voraussetzungen“²¹⁶. Die Neue Sachlichkeit nimmt das Leben der sogenannten kleinen Leute in den Blick. Sie leitet ihre Erzählungen von Beobachtungen derer Probleme und deren täglichen Überlebenskampfes ab und schildert sie aus deren Perspektive. Sozialkritisch beschreibt sie die zeitgenössische Gesellschaft, mitalltäglichen Menschen als Figureninventar und deren Alltag als Handlungshintergrund.²¹⁷ Wie Klaus Mann urteilt, präsentiert sich dem Leser von Keuns Romanen auf diesem Weg ein „[s]chreckliches Bild von

213 Chédin, Renate: „« L'ordre froid » ou la « Neue Sachlichkeit » dans les premiers romans d'Irmgard Keun“. In: „Allemagne d'aujourd'hui 82 (1982)“. S. 90–108. S. 96, Z. 4.

214 Martin, A.: „Kultur der Oberfläche“. S. 358, Z. 23.

215 Ebd. Z. 22.

216 Fleig, A.: „Das Tagebuch als Glanz“. S. 62, Z. 16 ff.

217 Braese, Stephan: „Das teure Experiment. Satire und NS-Faschismus“. Opladen, 1996. S. 151, Z. 4 ff.

Deutschland – dessen Echtheit man spürt“.²¹⁸ Bei der Neuen Sachlichkeit geht es darum, genau hinzusehen, Probleme unter die Lupe zu nehmen und sie in den Fokus der literarischen Auseinandersetzung zu stellen. Neusachliche Literatur kann nie universalistische Meistererzählungen hervorzubringen. Es gibt keinen auktorialen Blick, der alles überschaut, sondern begrenzte Ausschnitte mit charakteristischen Problemen der zeitgenössischen Menschen, welche in nüchterner Haltung und Sprache häufig reporterhaft geschildert werden. Der Leser wird durch die dargestellten Betrachtungen dazu aufgerufen, selbst mit offenen Augen durch die Welt zu gehen und genau hinzusehen.

Die neusachliche Literatur versucht, die Wahrnehmung der Realität bestmöglich nachzuahmen. Sie schildert eine Vermischung von äußerer Handlung, Gedanken und Sinneseindrücken. Die wiedergegebenen Eindrücke ähneln Revuenummern. Typenhafte Figuren und Problemfokusse wechseln sich in raschen Schnitten ab, oft wirkt die Romanstruktur fragmentiert. Der Blick muss den schnellen Bilderfolgen schritthalten. Es gilt, während eine Flut von Eindrücken vorbeirauscht, sie einzufangen. In der Literatur der Neuen Sachlichkeit gibt es viel zu sehen, dazu braucht es einen sehenden Protagonisten und Leser.

2.2.1 Keuns Exilwerke als Weiterführung der Neuen Sachlichkeit

Irmgard Keun gilt als eine der bekanntesten neusachlichen Autorinnen. Dass ihre ersten beiden Romane zur Neuen Sachlichkeit zu zählen sind, hat die Forschung ausgiebig belegt, indem sie neusachliche Charakteristika aus ihnen herausarbeitete. Wie sieht es nun mit Keuns Exilromanen aus? Können sie noch zur Neuen Sachlichkeit gezählt werden? Sind sie vielleicht als eine Weiterentwicklung der Strömung einzustufen?

Geht man vom literaturgeschichtlich datierten Ende der Neuen Sachlichkeit zum Zeitpunkt der Machtergreifung durch die Nationalsozialisten aus, zeigt sich, dass Keun ihre vier Exilromane nur drei bis fünf Jahre nach dem angenommenen Auslaufen der Strömung schrieb. Gerade im Exil pflegte sie engen schriftstellerischen Austausch mit ihren Kollegen Egon Erwin Kisch, Hermann Kesten, Ernst Weiß, Ernst Toller und nicht zuletzt Joseph Roth,²¹⁹ die in der Weimarer Republik als Vertreter der Neuen Sachlichkeit galten. In

218 Braese, S.: „Das teure Experiment“. S. 150, Z. 21.

219 Chédin, R.: „L'ordre froid“. S. 91, Z. 22 ff.

ihrer schriftstellerischen Produktion blieb Keun auch zu dieser Zeit ihrem literarischen Stil, der Themenauswahl und dem Figureninventar treu.

Die Neue Sachlichkeit gilt als eine politisch links orientierte Strömung. Diese Stellung behalten Keuns Exilromane bei. Im NS-Staat dürfen sie von Anfang an nicht erscheinen, da Keun bereits auf der Verbotsliste steht und auch ihre Werke ab 1936 eindeutig in literarischer Opposition zum Regime verfasst sind.

Wie es das neusachliche Programm vorsieht, stellt die zeitgenössische Gegenwart²²⁰ in den Exilromanen das Sujet dar. Sie schildern die Zeit zwischen der Machtergreifung durch die Nazis, versinnbildlicht in der Remilitarisierung des Rheinlandes in „Nach Mitternacht“, und dem drohenden Beginn des Zweiten Weltkriegs, welcher von Kullys Vater am Ende von „Kind aller Länder“ prophezeit wird. Dargestellt werden charakteristische Entwicklungen in Gesellschaft, wie zum Beispiel der zunehmende Antisemitismus oder die Atmosphäre aus wachsender Angst und Misstrauen, ebenso wie politische Ereignisse, etwa der Einmarsch der Deutschen in Österreich. „Das Mädchen, mit dem die Kinder nicht verkehren durften“ hält dabei den Bezug zur zeitgenössischen Gegenwart, indem es den Erzählstandpunkt in der Gegenwart verortet und in den Rückblicken erste Merkmale der faschistischen Gesellschaft aufzeigt.

Die Exilromane richten ihren Fokus auf die sogenannten kleinen Leute und schildern aus ihrer Perspektive. Die Protagonistinnen sind einfache, durchschnittlich gebildete Mädchen und junge Frauen. Sie stammen aus dem kleineren Bürgertum und spiegeln einen großen Teil der damaligen Bevölkerung mit ihrer „konkrete[n] gesellschaftliche[n] Lebenswirklichkeit“²²¹, ihrem Alltag und ihren speziellen Problemen wider. Wie die früheren Romane der Neuen Sachlichkeit sind die Exilwerke von einem deutlich sozialkritischen Charakter geprägt. Reportageähnlich berichten sie vom täglichen Überlebenskampf der Protagonistinnen und ihrer Mitmenschen. Deren Nöte sind zum einen nach wie vor von Geldsorgen bestimmt. Figuren, die unter dem Existenzminimum leben, wie etwa Lappes Marjenn in „Das Mädchen, mit dem die Kinder nicht verkehren durften“, weisen auf die Untersten in der Gesellschaft hin, denn „[e]s gibt [...] auch ganz arme Leute, die überhaupt nichts haben“²²². Zum anderen wird in den Exilromanen der Nationalsozialismus als zweite Ursache für soziales Unheil angepran-

220 Chédin, R.: „« L'ordre froid »“. S. 97, Z. 18 f.

221 Braese, S.: „Das teure Experiment“. S. 139, Z. 15 f.

222 Keun, I.: „Kind aller Länder“. S. 201, Z. 8 f.

gert, so etwa für eine Gesellschaft, in der Denunziation als immer probateres Mittel, eigene Ziele durchzusetzen, akzeptiert wird. Die Romane stellen politische und soziale Mechanismen dar.²²³ Sie zeigen die Verhältnisse so wie sie sind. Dadurch machen sie den Leser auf Probleme aufmerksam, weisen ihn auf Möglichkeiten, sich anders zu verhalten und etwas am Status quo zu verändern, hin.²²⁴

Im Zeichen der Neuen Sachlichkeit geschieht das ohne großes emotionales Pathos. Die Exilromane zeichnen sich durch eine „[...]pragmatische Welthaltung“²²⁵ aus. Trotz der beängstigenden Situation im NS-Regime trüben keine Sentimentalitäten den Blick, der Erzählstil ist sachlich. Die Schilderungen folgen den neusachlichen Prinzipien von Rationalismus und Zweckmäßigkeit.²²⁶

Szenenhaft schildern die Exilromane die Handlung und wirken so trotz ihres ernsten Anliegens revuehaft. Unterschiedlich gestaltete Nebenfiguren treten abwechselnd auf. In den einzelnen Romanabschnitten werden unterschiedliche Themen aus der Lebenswelt der Protagonistinnen beleuchtet. Wie schon in den Werken der Weimarer Republik kommt es zu einer Verschmelzung von Sinneseindrücken, Gedanken und äußerer Handlung. Innerer Monolog und direkte Rede wechseln sich ab.²²⁷ Auch die Sinneseindrücke selbst vermischen sich. Sehen, Hören, Fühlen, Schmecken und Riechen werden zu einer gemeinsamen Wahrnehmung der Umwelt. So hat ein „Tischtuch [...] laut und weiß gegläntzt“²²⁸, trinkt man „heiße bunte Strahlen“²²⁹, hat Sanna „den Ton im Mund, [...] muß ihn herunterschlucken“²³⁰ und „Haar lacht[...] wie der Gesang eines Mannes“²³¹.

Keun befolgt in den Exilwerken das neusachliche Schreiben auch noch nachdem der Einbruch des Nationalsozialismus stattfand.²³² Was sich geän-

223 Chédin, R.: „« L'ordre froid »“. S. 97, Z. 38.

224 Lorisika, I.: „Frauendarstellungen bei Irmgard Keun und Anna Seghers“. S. 372, Z. 18 ff.

225 Siegel, Eva-Maria: „Jugend, Frauen, drittes Reich: Autorinnen im Exil. 1933–1945“. Pfaffenweiler, 1993. S. 63, Z. 33.

226 Ebd. Z. 18 ff.

227 Scheele, Karl Werner: „Aspekte der Neuen Sachlichkeit in ausgewählten Romanen von H. Fallada, E. Kästner, I. Keun, E. Reger und G. Tergit“. Vermont, 1993. S. 31, Z. 10 f.

228 Keun, I.: „Das Mädchen mit dem die Kinder nicht verkehren durften“. S. 125, Z. 27 f.

229 Keun, I.: „Nach Mitternacht“. S. 26, Z. 20 f.

230 Keun, I.: „Nach Mitternacht“. S. 153, Z. 2 f.

231 Keun, I.: „Kind aller Länder“. S. 143, Z. 17.

232 Braese, S.: „Das teure Experiment“. S. 129, Z. 30 ff.

dert hat, sind neben dem Standort der Autorin in der Emigration nur die gesellschaftlich-politischen Bedingungen, vor deren Hintergrund die Figuren ihren Überlebenskampf führen. In der vorliegenden Arbeit werden die Exilwerke unter dem Vorzeichen der Neuen Sachlichkeit untersucht. Dementsprechend wird die große Bedeutung des Blicks in der Neuen Sachlichkeit auch für die behandelten Exilromane angenommen. Es wird erwartet, dass die Eigenheiten des dargestellten Blicks und die Bilderfolgen neusachlichen Vorgaben entsprechen. Die Ausgestaltung der Protagonistinnen als Vertreterinnen der Neuen Frau fügt sich mit dem neusachlichen Wesen der Exilromane zu einem stimmigen Bild.

2.2.2 Neue Sachlichkeit als Literatur des unverstellten Blicks auf die Realität

Die Literatur der Neuen Sachlichkeit und damit auch Keuns Exilromane versuchen, die zeitgenössische Realität abzubilden. Ihr Ziel ist es, möglichst ungetrübt die Situation der Menschen wiederzugeben. Sie plädieren für eine neusachlich-realistische Erzählhaltung. Um eine authentische Schilderung der Zustände zu erreichen, bedient sich die neusachliche Literatur „journalistische[r] Darstellungsweisen“²³³. Wie in einer Reportage greift sie sich charakteristische Figuren und Situationen heraus und begleitet sie, sodass ein lebendiger Eindruck für das Lesepublikum entsteht.

Zunächst muss der neusachliche Autor den aus der zeitgenössischen Realität gewählten Darstellungsgegenstand in seine einzelnen Komponenten zerlegen, diese genau untersuchen, um ihn anschließend wieder zusammenzusetzen. Erst dann kann er ihn mit besonderem Augenmerk auf seine einzelnen Erscheinungen schildern.²³⁴ Neusachliche Literatur stellt das „über-genau Definierte“²³⁵ „mit scharf gestanzten Konturen“²³⁶ dar und zeigt die „cisierten Einzelheiten“²³⁷ von Phänomenen, welche für diese charakteris-

233 Schneider, Anita: „Neue Frau und Neue Sachlichkeit – weibliche Existenzproblematik am Ende der Weimarer Republik“. Halifax, 1999. S. 11, Z. 8.

234 Chédin, R.: „L'ordre froid“. S. 97, Z. 4 ff.

235 Klotz, Volker: „Forcierte Prosa. Stilbeobachtungen an Bildern und Romanen der Neuen Sachlichkeit“. In: Schönhaar, Rainer (Hg.): „Dialog. Literatur und Literaturwissenschaft im Zeichen deutsch-französischer Begegnung. Festgabe für Josef Kunz herausgegeben von Rainer Schönhaar“. Berlin, 1973. S. 244–271. S. 245, Z. 7.

236 Ebd. Z. 1.

237 Braese, S.: „Das teure Experiment“. S. 135, Z. 8.

tischer nicht sein könnten. Präsentiert werden die „wesentlich[en] Erscheinungsbild[er]“²³⁸ der zeitgenössischen Gesellschaft, welche neben den Menschen auch ihre Umwelt umfassen.

Doch in der neusachlichen Literatur und damit Keuns Exilromanen sind die „Stellen, in denen die Autorin die Realität *direkt* wie mit einem Scheinwerfer anleuchtet, [...] selten“.²³⁹ Die Figuren wie auch ihre Lebensgeschichte sind fingiert. Auch wenn beispielsweise „Das Mädchen, mit dem die Kinder nicht verkehren durften“ sich den Anschein autobiographischer Kindheitserinnerungen gibt, bleibt die Erzählung literarische Fiktion. Doch gerade durch ihre Typenhaftigkeit vermögen die Figuren als Repräsentanten der realen zeitgenössischen Gesellschaft zu fungieren. Sie sind so angelegt, dass ihre Biographie, Probleme und Erfahrungen diejenigen eines großen Teils der Bevölkerung widerspiegeln. Sie geben mehr von der zeitgenössischen Gegenwart wieder als es eine reale Biographie könnte, die ihrem Wesen nach immer mehr Einzelfall ist als eine auf Typenhaftigkeit angelegte fiktive Figur. Keuns Exilromane gestalten sich als „realistisch gezeichneter Bilderbogen“²⁴⁰. In „Augenblicksbilder[n], die sich [...] zu einem realistischen Gemälde“²⁴¹ zusammenfügen, zeigen sie, dass es „unter den Menschen [...] kolossale Sorgen gibt“²⁴².

Keuns Exilromane folgen Joseph Roths für die Neue Sachlichkeit programmatischer Forderung, wonach das Wichtigste das zu sein hat, was man sieht.²⁴³ Sie liefern dem Leser scheinbar „Beobachtungen von der Straße“²⁴⁴. Indem die neusachliche Literatur das Sehen zur wichtigsten Art der Wahrnehmung erklärt, greift sie auf den als am nüchternsten und objektivsten geltenden Sinn des Menschen zurück. Sehen ist als kognitiver Vorgang weniger mit Emotionen verbunden als etwa Riechen oder Fühlen. Die zeitgenössische Gesellschaft wird sachlich-deskriptiv betrachtet. Es findet eine nüchterne Wiedergabe von Handlungen und Gedanken statt. Emotionen werden zwar geschildert, jedoch ohne Sentimentalitäten bei ihrer Wiedergabe aufgenommen zu lassen. Neusachliche Romane beanspruchen ein unvoreinge-

238 Martin, A.: „Kultur der Oberfläche“. S. 350, Z. 3.

239 Arend, S. und A. Martin (Hg.): „Dokumentation der Rezeption in den Zeitschriften Das Wort und internationale Literatur“. S. 221, Z. 36.

240 Keun I.: „Bilder und Gedichte aus der Emigration“. S. 41, Z. 19.

241 Arend, S. und A. Martin (Hg.): „Dokumentation der Rezeption in den Zeitschriften Das Wort und internationale Literatur“. S. 223, Z. 4 f.

242 Keun, I.: „Das kunstseidene Mädchen“. S. 88, Z. 19.

243 Chédin, R.: „«L'ordre froid»“. S. 96, Z. 24.

244 Braese, S.: „Das teure Experiment“. S. 135, Z. 9.

nommenes und von Empfindungen ungetrübtes Sehen. Die Neue Sachlichkeit versteht sich als Literatur der „Ernüchterung und Entzauberung“²⁴⁵. Sie ist sachlich im Sinne von „objektiv [...] und unpathetisch“²⁴⁶.

In den Exilromanen sollen die Betrachtungen innerhalb der Diegese dem Leser möglichst ungefiltert vermittelt werden. In der Erzählung verschmelzen diese zusammen mit innerem Monolog, erlebter Rede und äußerer Handlung zu einer möglichst authentischen Erfahrung der Lebenswirklichkeit. Nach dem Motto „Hör auf, nicht so viel Lyrik“²⁴⁷ nennt sie in gesprochener Sprache die Dinge beim Namen, fingiert damit Mündlichkeit und kräftigt so den Eindruck einer direkten Weitergabe der wahrgenommenen Bilder zusätzlich.²⁴⁸

2.2.3 Literatur wie Kino

Die Neue Sachlichkeit und damit auch ihre Blickästhetik entstanden in den 20er Jahren, als das Kino zu einem wichtigen Massenmedium avancierte.²⁴⁹ War zuvor das statische Bild der Ausgangspunkt für das Blickverständnis gewesen, so waren es nun bewegte Bilder.²⁵⁰

Die neusachliche Literatur greift das Verständnis des Blicks als einer Bilderfolge auf. Sie entwirft auf literarischer Ebene kein statisches Gemälde der Situation, sondern einen collagenhaften Film, dessen einzelne Szenen sich zu einem Gesamten verbinden. Wie sich für die Protagonisten die einzelnen (Augen-)Blicke zu einem Erleben zusammensetzen, so verbinden sich diese auch zu einem Roman. Die Protagonistin nimmt wie eine „Kamera“²⁵¹ die einzelnen Szenen als „Bildmaterial“²⁵² auf, um sie in sinnvoll angeordneter, scheinbar geschnittener Form „vor den Augen des Lesers ab[zu]spul[en]“²⁵³.

245 Schneider, A.: „Neue Frau und Neue Sachlichkeit“. S. 6, Z. 12.

246 Capovilla, A.: „Fiktionalisierung der „Neuen Frau“ im Kontext der Neuen Sachlichkeit“. S. 97, Z. 35 f.

247 Keun, I.: „Gilgi“. S. 26, Z. 7.

248 Blume, G.: „Irmgard Keun“. S. 14, Z. 17.

249 Siehe 1.1.

250 Doerr, J. A. Emanuel: „«da kniff mich eine Idee». Anmerkungen zur getauschten Haut in Irmgard Keuns *Das kunstseidene Mädchen* (1932)“. In: „Revista de Filología Alemana 16 (2008)“. S. 111–129. S. 116, Z. 6 ff.

251 Ackermann, M.: „Schreiben über Deutschland im Exil“. S. 272, Z. 22.

252 Ankum, Katharina von: „Ich liebe Berlin mit einer Angst in den Knien“: Weibliche Stadterfahrung in Irmgard Keuns *Das Kunstseidene –Mädchen*“. In: „The German Quarterly 67/3 (1994)“. S. 369–388. S. 376, Sp. 1, Z. 9.

253 Ebd. Z. 10 ff.

Die filmische Technik des Schnitts erlaubt es den Romanen, Rückblenden in die Erzählung einzuweben, welche dazu genutzt werden, bisherige Entwicklungen zu erklären und Spannung aufzubauen.²⁵⁴ Dementsprechend wechseln in der Erzählsprache Präsens und Präteritum als Tempus ab.²⁵⁵ Die Protagonistin aus „Das Mädchen, mit dem die Kinder nicht verkehren durften“ erinnert sich an verschiedene Begebenheiten ihrer Kindheit, welche jeweils ein Kapitel des Romans bilden. „Nach Mitternacht“ beschreibt verschiedene schicksalhafte Ereignisse innerhalb eines Zeitraums von drei Tagen, in den Rückblicke auf Momente aus Sannas Leben der vergangenen drei Jahre eingestreut sind, während „Kind aller Länder“ von den verschiedenen Stationen aus Kullys Exil zusammen mit eingestreuten Erinnerungen an vorherige Exilorte erzählt. „D-Zug dritter Klasse“ ruft während der geschilderten Eisenbahnfahrt nacheinander die Kurzbiographien der Passagiere auf, welche sich wiederum aus charakteristischen Erlebnissen zusammensetzen.

Wie Daniel Lutz bemerkt, ist es das Ziel filmischer Darstellungsweisen, den „Eindruck des Artifiziiellen zu vermeiden“²⁵⁶ und stattdessen Unmittelbarkeit zu suggerieren. In Keuns Exilromanen geschieht das besonders durch das Schildern von Bewegung, welche sich scheinbar vor den Augen des Lesers abspielt. Die neusachliche Literatur überträgt „den visuellen Eindruck [einer Bewegung, F.P.] in einen literarischen“²⁵⁷, um so dem Film ähnliche Bilder zu kreieren. „D-Zug dritter Klasse“ etwa beginnt mit einer statisch wirkenden „Nahaufnahme der Reisenden und ihrer Requisiten“²⁵⁸, die begleitenden auktorialen Erzählkommentare fungieren wie eine Regieanweisung.²⁵⁹ Dann nehmen D-Zug, Handlung und damit auch die Bilder Fahrt auf. In allen Exilromanen werden Fahrtszenen geschildert. Stets sitzt die Protagonistin am Fenster und Bilder fliegen an ihr vorbei. Das Mädchen und Sanna fahren mit der Straßenbahn und Kully mit einem Autobus. Stets ähneln die Szenen Doris' Taxifahrten durch Berlin, jede „Reise hat [...] etwas von einem Kinobesuch“²⁶⁰. Verstärkt wird die Bilderflut zumeist durch die Kulisse der Großstadt, die zahlreiche Sinneseindrücke bereithält.

254 Horsley, R. J.: „Witness, Critic, Victim“. S. 79, Z. 33 ff.

255 Lutz, Daniel: „Alles ist schon da. Effekte der Präsenz bei Irmgard Keun“. In: Arnold, Heinz L. (Hg.): „Irmgard Keun. Text und Kritik 183“. München, 2009. S. 26–34. S. 27, Z. 17 f.

256 Ebd. Z. 31.

257 Schüller, L.: „Vom Ernst der Zerstreuung“. S. 185, Z. 24.

258 Blume, G.: „Irmgard Keun“. S. 144, Z. 38.

259 Blume, G.: „Irmgard Keun“. S. 140, Z. 8.

260 Keun, I.: „D-Zug dritter Klasse“. S. 74, Z. 16.

Durch „Kurz-Kommentare, Teilaussagen [...] und Reflexionen“²⁶¹ bleibt die Erzählung in ständiger Bewegung. Die Figuren werden in der Romanhandlung von der immer drängenderen Zeit vorangetrieben, sie müssen zunehmend Eindrücke einfangen.²⁶² Sanna stellt fest: „es rauscht an mir vorbei, und es rauscht um mich herum“²⁶³. Gerade in „Nach Mitternacht“ nehmen Brüche, Stil- und Perspektivwechsel innerhalb der Romanhandlung immer mehr zu,²⁶⁴ bis zur Katastrophe, die sich dem Leser als ein angehaltenes „bunt[es] greulich[es] Bild“²⁶⁵ präsentiert. Sanna kann sich „nicht mehr bewegen“²⁶⁶, sie ist durch die filmische Technik „auf ein Bild gemalt“²⁶⁷.

Durch die raschen Bilderfolgen, das revuehafte Auftreten von Nebenfiguren und die „Inszenierung von Oberflächenphänomenen“²⁶⁸ ähneln alle von Keuns Romanen dem Film. „Das kunstseidene Mädchen“ Doris hatte sich und ihr Leben mit einem Kino verglichen, mit einem selbstverfassten Drehbuch und sich selbst als Glanz in der Hauptrolle. Doch schon Doris bemerkt, dass Kinostücke „aus dem Leben gegriffen“²⁶⁹ sein müssen. Sie bezeichnet sich als einen „Film und eine Wochenschau“²⁷⁰. Diese Tendenz hält in den Exilromanen an. Die geschilderte Lebensgeschichte der Protagonistinnen ist vollends zur Mischung aus fiktivem Film und Wochenschau-Beitrag geworden. Mehr als in den Werken der Weimarer Republik tritt der Bezug zu realen politischen Ereignissen in den Vordergrund. In den filmischen Darstellungen ist der letzte Glamour verfliegen. Die Protagonistinnen befinden sich in einer fiktiven Reportage über die zeitgenössische Politik mit ihren Auswirkungen auf die Gesellschaft.

261 Waldow, Stephanie: „Kindlicher Sprachgestus als sprachreflexive Erzählform: Das Mädchen, mit dem die Kinder nicht verkehren durften gelesen mit Walter Benjamin“. In: Arend, Stefanie und Ariane Martin (Hg.): „Irmgard Keun 1905/2005. Deutungen und Dokumente“. Bielefeld, 2008². S. 145–160. S. 146, Z. 4 f.

262 Schüller, L.: „Vom Ernst der Zerstreuung“. S. 186, Z. 15 ff.

263 Keun, I.: „Nach Mitternacht“. S. 196, Z. 15.

264 Blume, G.: „Irmgard Keun“. S. 25, Z. 7 f.

265 Keun, I.: „Nach Mitternacht“. S. 193, Z. 12.

266 Keun, I.: „Nach Mitternacht“. S. 194, Z. 5.

267 Ebd. Z. 6.

268 Blume, G.: „Irmgard Keun“. S. 22, Z. 5.

269 Keun, I.: „Das kunstseidene Mädchen“. S. 171, Z. 14 f.

270 Keun, I.: „Das kunstseidene Mädchen“. S. 126, Z. 23.

2.3 Die Erzählerinstanz

Um das Konzept des Blicks in Keuns Exilromanen umfassend zu verstehen, ist es sinnvoll, den Blick in den Fokus zu nehmen, der sich dem Leser bietet: der Blick der Erzählerinstanz. Von welcher Perspektive geht er aus? Von wem wird er geschildert? Inwiefern gestaltet sich dieser Blick weiblich?

Abweichend von der übrigen Argumentation der vorliegenden Arbeit, welche sich auf die Handlungsebene der Romane bezieht, soll nun die Erzählerinstanz Gegenstand der Untersuchung sein. Ziel ist es, zu zeigen, dass der Blick auf der Ebene des Erzählers eng mit der Ausgestaltung der Protagonistinnen als Vertreterinnen der Neuen Frau verknüpft ist, wodurch dieser kurze Exkurs wiederum gerechtfertigt scheint. Für die Untersuchung der Erzählerinstanz wird die Narratologie von Gérard Genette verwendet. Diese unterscheidet zwischen Modus mit der Frage „Wer sieht?“ und Stimme mit der Frage „Wer spricht?“. Daher eignet sie sich für die Analyse der Erzählerinstanz in Zusammenhang mit dem Blick der Protagonistin und dessen Verbalisierung hervorragend.

2.3.1 Perspektive

Genettes Konstrukt der Fokalisierung beantwortet die Frage „Wer sieht?“. In „Das Mädchen, mit dem die Kinder nicht verkehren durften“, „Nach Mitternacht“ und „Kind aller Länder“ herrscht eine interne Fokalisierung. Der Erzähler weiß exakt soviel wie die jeweilige Protagonistin. Das Mädchen, Sanna, und Kully sind als sogenanntes erlebendes Ich angelegt. Ihre Wahrnehmung der Handlung stellt sich dem Leser direkt dar. Die Romane werden aus ihrer Perspektive erzählt. „D-Zug dritter Klasse“ ist der einzige Exilroman von Keun mit einer anderen Erzählperspektive. Hier erlebt der Leser die Handlung nicht direkt durch die Augen der Protagonistin. Stattdessen zeichnet sich der Roman durch eine Nullfokalisierung aus. Der Erzähler weiß mehr als eine einzelne Figur, er ist keiner der sieben Passagiere im Abteil. Dabei gestaltet sich sein Blick als ein uneingeschränkter. Immer wieder ändert er die Perspektive und schlüpft in die Köpfe der einzelnen Charaktere.²⁷¹ Im Verlauf des Romans nimmt er auch immer wieder Lenchens Perspektive ein. Doch der Blickwinkel der Protagonistin bleibt letztlich nur einer von mehreren.²⁷²

²⁷¹ Horsley, R. J. „Irmgard Keun. (1905–1982)“. S. 239, Z. 7 ff.

²⁷² Spies, B.: „D-Zug dritter Klasse, oder“. S. 196, Z. 21 f.

In den drei Exilwerken mit interner Fokalisierung ist es die jeweilige Protagonistin, welche die dargestellten Bilder bestimmt. Sie tritt als fiktionale Gestalterin des Romans auf. Schon auf der Ebene der Erzählerinstanz wird damit ihr aktives Sehen verwirklicht. Die Protagonistin fungiert als eine Mischung aus „Erfahrungsinstanz“²⁷³ und aktueller Beobachterin. Dabei muss sie, dem neusachlichen Programm folgend, immer wenn sie von sich selbst berichtet, bewusste Distanz zu sich selbst schaffen,²⁷⁴ um der nüchternen Betrachtungsweise der Neuen Sachlichkeit gerecht zu werden.

Anders in „D-Zug dritter Klasse“: Lenchen wird die Kompetenz, den Blick für den Leser bereitzustellen, nicht zugestanden. Diese Unmündigkeitserklärung auf der Erzählebene hebt Lenchen von den anderen Protagonistinnen ab. Der Leser wird veranlasst, an Lenchens Fähigkeit, selbstständig die Umwelt wahrzunehmen und daraus Schlüsse zu ziehen, zu zweifeln.

Die als erlebendes Ich aufgerufenen Protagonistinnen können nur Selbstwahrgenommenes oder Vorgänge, über die sie aus anderer Quelle informiert werden, erfahren. Zudem ist ihnen eine scheinbar naive Perspektive zu eigen.²⁷⁵ Kully und das Mädchen sind Kinder, Sanna besitzt ein kindliches Gemüt. Über eine höhere Bildung verfügen sie nicht. Der ohnehin bei jedem erlebenden Ich eingeschränkte Blickwinkel scheint somit noch enger. Dem erwachsenen Leser wird gegenüber der Protagonistin ein Wissensvorsprung gewährt. Er soll diesen dazu nutzen, im Text Leerstellen zu füllen, in Form fehlender Informationen, nicht erwähnter Zusammenhänge oder der Einordnung in einen größeren Kontext.²⁷⁶

Indem „Das Mädchen, mit dem die Kinder nicht verkehren durften“, „Nach Mitternacht“ und „Kind aller Länder“ eine interne Fokalisierung aufweisen, siedeln sie sich auf einer konkreten, alltagsbezogenen Ebene an. Die Romanhandlung wird aus dem Erleben der Protagonistin heraus geschildert und ist darauf bezogen. Doch auch bei der Nullfokalisierung in „D-Zug dritter Klasse“ bleibt die Erzählung auf der Alltagsebene. Zwar ist das Blickfeld

273 Siegel, E.-M.: „Weibliche Jugend im Nationalsozialismus“. S. 49, Z. 6.

274 Chédin, R.: „L'ordre froid“. S. 100, Z. 25 f.

275 Jung, Bettina: „Heimatlos in Deutschland. Irmgard Keuns Satiren gegen die Restauration der deutschen Nachkriegszeit“. In: Krohn, Claus-Dieter; Rotermund, Erwin; Winckler, Lutz und Wulf Koepke (Hg.): „Sprache, Identität, Kultur: Frauen im Exil. Herausgegeben im Auftrag der Gesellschaft für Exilforschung/Society for Exile Studies von Claus-Dieter Krohn, Erwin Rotermund, Lutz Winckler und Wulf Koepke unter Mitarbeit von Sonja Hilzinger“. München, 1999. S. 152–163. S. 153, Z. 28.

276 Thurner, Christina: „Der andere Ort des Erzählens. Exil und Utopie in der Literatur deutscher Emigrantinnen und Emigranten. 1933–1945“. Köln, Weimar und Wien, 2003. S. 109, Z. 18 f.

nicht eingeschränkt, dennoch verzichtet der Erzähler auf Einschübe oder Kommentierungen. Berichtet wird von den Erfahrungen und der konkreten Lebenswirklichkeit der Passagiere aus dem Geschehen heraus.

Keuns Romane, die sie im Exil veröffentlichte, lassen die Protagonistin von innen heraus auf die faschistische Lebenswirklichkeit blicken. Damit erbringt Keun den Beweis, dass sich auch die Autoren der äußeren Emigration in die Situation der Bevölkerung im faschistischen Deutschland hineinversetzen können. Trotz Keuns Positionierung im Ausland, sehen ihre Werke vom Standpunkt der Heimat aus. Dennoch nimmt diese Perspektive aus der deutschen Lebenswirklichkeit heraus über die Exilwerke und damit über Keuns Emigration hinweg ab. Leben das Mädchen und Sanna noch in Deutschland, so wird die Handlung in „D-Zug dritter Klasse“ bereits in ein Zugabteil auf dem Weg ins Ausland verlagert, bis sie in „Kind aller Länder“ schließlich vollständig im Exil spielt. Gleich bleibt jedoch der Gegenstand des Blicks der Protagonistinnen und ihrer Reflexionen: die faschistische Gesellschaft in Deutschland.

2.3.2 Stimme

Genettes Kategorie der Stimme bzw. des Erzählers beantwortet die Frage „Wer spricht?“ in einem Text. In „Das Mädchen, mit dem die Kinder nicht verkehren durften“, „Nach Mitternacht“ und „Kind aller Länder“ übernimmt das die Protagonistin. Es gibt hier einen autodiegetischen Erzähler. Die jeweilige Hauptfigur als Teil der Diegese erzählt ihre Geschichte selbst. In „D-Zug dritter Klasse“ hingegen ist der Sprecher nicht mit der Protagonistin und auch mit keinem der sieben geschilderten Passagiere identisch. Der Erzähler gehört nicht zur Diegese, er ist heterodiegetisch.

Wie bei der Wahl der Perspektive wird bei der Stimme unter den Exilromanen denselben drei Protagonistinnen Kompetenz zuerkannt – in diesem Fall die Kompetenz, ihre Geschichte selbst zu schildern. Sanna, Kully und das Mädchen fungieren als Erzählerfigur. Ihr Sehen verbindet sich direkt mit ihrem Sprechen. Sie haben etwas zu sagen, ihr Gesehenes veranlasst sie dazu. Sie können und wollen sich mitteilen, darum erzählen sie. Einzig Lenchen wird ein heterodiegetischer Erzähler vorangestellt. Nur sie erhebt ihre Stimme nicht, bleibt im Vergleich zu den anderen Protagonistinnen stumm. Scheinbar ist ihre Stimme, die „kinderzart“²⁷⁷ klingt, nicht in der Lage, die Aufgabe zu übernehmen.

²⁷⁷ Keun, I.: „D-Zug dritter Klasse“. S. 9, Z. 9.

In ihrer Funktion als autodiegetischer Erzähler verwenden das Mädchen, Sanna und Kully die erste Person Singular, das „Ich“. Das „Ich“ betont dabei ihren Status als Subjekt. Sie fungieren als Agens, also aktive Handlungsträger, wie sie der Typus der Neuen Frau beinhaltet. Der heterodiegetische Erzähler in „D-Zug dritter Klasse“ hingegen spricht von Lenchen in der dritten Person Singular. So weist er ihr auf der Ebene der Erzählerinstanz den Status eines Objekts zu und damit eine Rolle, die durch Passivität gekennzeichnet ist.

2.3.3 Erzähler oder Erzählerin?

Normalerweise spricht man von dem Erzähler eines Textes ohne diesem ein bestimmtes Geschlecht zuzuschreiben. Doch die Betrachtung der Erzählerinstanz in Keuns Exilwerken hat gezeigt, dass in „Das Mädchen, mit dem die Kinder nicht verkehren durften“, „Nach Mitternacht“ und „Kind aller Länder“ die Perspektive des Erzählers mit derjenigen der Protagonistin identisch ist. Diese sieht, ihr Blick wird geschildert. Sanna, Kully und das Mädchen erzählen aus ihrer weiblichen Perspektive.²⁷⁸ Ihr Blickwinkel ist alltagsbezogen. Sie stehen und stellen ihren Blick mitten im Geschehen an. Die Protagonistinnen nehmen unmittelbar wahr. Sie verfügen über Nahsicht und sind in der Lage, ihren Fokus auf einzelne alltägliche Versatzstücke ihrer Lebenswirklichkeit zu richten, so wie es der neusachlichen Ästhetik entspricht. Ihre Perspektive ist das Engagement ganz im Gegenteil zur traditionell männlichen Perspektive, die von Distanz und einem intellektuell-erhöhten Standpunkt geprägt ist.

Zugleich übernehmen Sanna, Kully und das Mädchen die Aufgabe eines Sprechers und erzählen ihre Geschichte selbst. Da sie beide Bereiche der Erzählerinstanz, Perspektive und Stimme, erfüllen, lässt sich in diesen drei Romanen sehr wohl von einer Erzählerin sprechen. Der weibliche Blick ist hier schon auf der Ebene der Erzählerinstanz verwirklicht. Die Bilder, welche dem Leser vor Augen geführt werden, gehen von einer als weiblich definierten Instanz aus.

In „D-Zug dritter Klasse“ hingegen nimmt der Erzähler nur zeitweise den Standpunkt der Protagonistin ein. Ihr Blick wird immer nur vorübergehend zu dem der Erzählung, zudem tritt sie nicht als die Sprecherin auf. Lenchen ist nicht mit dem Erzähler identisch, was im Umkehrschluss bedeu-

²⁷⁸ Drescher, B.: „Wechsel der Erzählperspektive als Ausdruck der kulturellen Entfremdung in der Nachkriegsprosa von Irmgard Keun“. S. 127, Z. 11 f.

tet, dass die Erzählerinstanz nicht durch Lenchens Übernahme der Funktion automatisch weiblich konnotiert wird.

Warum wird „D-Zug dritter Klasse“ dennoch in der vorliegenden Arbeit über den weiblichen Blick untersucht? Zwar ist in dem Roman weibliches Sehen nicht auf der Erzähl- aber dafür auf der Handlungsebene verwirklicht. „D-Zug dritter Klasse“ ist auf mehreren Ebenen als Abgleichsfolie zu den anderen Exilromanen angelegt. Einzig hier ist die Protagonistin nicht die Erzählerin, sie vertritt nicht den Typus der Neuen Frau und geht mit dem selbst Gesesehenen deutlich anders als die übrigen Hauptfiguren um. Die vorliegende Arbeit versucht nachzuweisen, dass diese drei Punkte in engem Zusammenhang miteinander stehen, sich wechselseitig bedingen.

Und was bedeutet die Feststellung einer Erzählerin für die anderen drei Romane? Wer die Erzählposition besetzt, ist entscheidend für alle in den Texten aufgerufenen Ideen von Geschlecht. Der Erzähler gilt gemeinhin als die „maßgebliche ästhetische Instanz“²⁷⁹ eines Werkes. Ist der Erzähler als Repräsentant eines bestimmten Geschlechts gestaltet, so unterteilt er das Figurenpersonal automatisch in Peers des eigenen Geschlechts und Vertreter des anderen. In der westlichen Kultur gilt das Weibliche traditionell als das Andere,²⁸⁰ der Standpunkt wird als männlich vorausgesetzt. Das Weibliche muss etwas Fremdes sein, oder wie es „D-Zug dritter Klasse“ heißt: „Wahrscheinlich ging in weiblichen Wesen irgend etwas vor, das in Männern nicht vorging, etwas, das unverständlich bleibt [...]“²⁸¹. Indem Keun Erzählerinnen kreierte, liegt der Erzählerinstanz in den Exilromanen per se das Weibliche näher, ist vertrauter und wird nicht als Mysterium behandelt. Es kann als Konstrukt sofort eindringlicher untersucht werden. Die Erzählerin erlaubt damit den Sprung aus stereotypen Weiblichkeitsvorstellungen hin zum noch unbekannten Konzept des Neue Frau-Typus.

279 Sautermeister, Gert: „Irmgard Keuns Exilroman Nach Mitternacht“. In: Fritsch, Christian und Lutz Winckler (Hg.): „Faschismuskritik und Deutschlandbild im Exilroman. Herausgegeben von Christian Fritsch und Lutz Winckler, Mit Beiträgen von Herbert Claas, Christian Fritsch, Gertrud Gutzmann, Jost Hermand, Wolf Kaiser, Uwe Naumann, Helmut Peitsch, Gert Sautermeister, Jürgen Schutte, Lutz Winckler, Rainer Zimmer“. Berlin, 1981. S. 15–35. S. 17, Z. 9.

280 Silverman, Kaja: „The Acoustic Mirror. The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema“. Bloomington and Indianapolis, 1988. S. 14, Z. 18.

281 Keun, I.: „D-Zug dritter Klasse“. S. 23, Z. 11 ff.

2.4 Der Blick als Voraussetzung für Aktivität

Der Blick und Aktivität sind eng miteinander verbunden. Wer sieht, ist Subjekt und somit Handlungsträger. Ihm wird aufgrund seines Blicks die Kompetenz zugeschrieben, sich ein eigenes Bild zu machen. Verschiedene blicktheoretische Arbeiten, wie von Jacques Lacan, Jean-Paul Sartre, Luce Irigaray und Teresa de Lauretis begründen diesen Zusammenhang. Dementsprechend wird die Argumentation im folgenden Abschnitt hauptsächlich aus den einzelnen Modellen der Blicktheorie abgeleitet. Dass diese theoretischen Überlegungen in Keuns Exilromanen greifen, sollen Beispiele aus den Werken belegen. Zunächst werden aus den herangezogenen Blicktheorien die für die vorliegende Arbeit entscheidenden Befunde extrahiert, nebeneinandergestellt und zu theoretischen Implikationen für die Untersuchung des weiblichen Blick und weiblichen Agierens in Keuns Exilromanen zusammengefasst, um dann mit ihrer Hilfe die Zuschreibung der Frau als sehendes Subjekt in den Werken nachzuweisen.

Der Aktivität generierende Blick ist ein kulturelles Konstrukt, in dessen Diskurs Keuns Protagonistinnen auftreten – unabhängig davon, ob die Autorin einzelne Schriften zur Blicktheorie rezipiert hat. Ihre Werke stehen im Kontext der westlichen Kultur, welche die Verbindung von Blick und Aktivität diskursiv behandelt. Sie thematisieren durch Sehen und Handeln der Protagonistinnen den Zusammenhang von Blick und Aktivität. Literatur schreibt sich stets in Kultur ein und schreibt diese weiter. Daher werden in der vorliegenden Arbeit die Romane ihrem eigenen Anspruch nach als Auseinandersetzung mit dem diskursiven Thema gelesen.

2.4.1 Sehen und gesehen werden

Jeder Mensch, so Jacques Lacan, ist von dem Drang zu sehen geprägt.²⁸² Folgt man Aristoteles, speist sich dieser Trieb aus zwei Faktoren. Zum einen veranlasst die sogenannte Skopophilie,²⁸³ die Freude an der Sinneswahrnehmung, das Sehen. Zum anderen wird es durch die Notwendigkeit, es als Informationsquelle zu nutzen, bestimmt.²⁸⁴ Verwendet man den Begriff des Blicks, impliziert das laut Lacan automatisch die soziale Komponente des Sehens

282 Manthey, J.: „Wenn Blicke zeugen könnten“. S. 114, Z. 4 f.

283 Mulvey, Laura: „Visual and Other Pleasures“. Houndmills, Basingstoke, Hamshire and London, 1989. S. 177, Z. 26.

284 Manthey, J.: „Wenn Blicke zeugen könnten“. S. 149, Z. 29 ff.

oder anders formuliert, die Anwesenheit eines anderen.²⁸⁵ Blicke finden zwischen Menschen, zwischen einem Menschen und seinem Spiegelbild²⁸⁶ oder zwischen Menschen und gesellschaftlichen Gefügen statt. Man will, dass andere in der eigenen Umgebung zu sehen sind,²⁸⁷ um Fremdes an ihnen zu entdecken und zugleich Ähnlichkeiten mit sich selbst herauszustellen.²⁸⁸ Diesem Wunsch kann innerhalb einer Gesellschaft ständig nachgegangen werden, insofern andere in der alltäglichen Realität stets vorhanden sind.²⁸⁹ Jeder Mensch dient als ein lebendes Medium im doppelten Sinn. Er nimmt Bilder wahr und fungiert zugleich als Bildträger.²⁹⁰ Die Gesellschaft gestaltet sich als ein eng gewobenes Netz aus Blicken oder wie Lacan es formuliert: „Wir sind im Schauspiel der Welt erblickte Wesen. Der Blick ist [...] überall gegenwärtig“. ²⁹¹ Jean-Paul Sartre zufolge kreiert dabei jeder Mensch mit seinem Blick für sich ein Universum, welches, indem andere mit ihren eigenen Universen darin auftauchen, um diese erweitert wird,²⁹² sodass sich das Blickgeflecht immer weiter verdichtet. Das Sehen-und-gesehen-Werden als Grundlage des gesellschaftlichen Zusammenlebens bestimmt auch die Lebenswirklichkeit von Keuns Protagonistinnen. Wie Sanna bemerkt, geht es auch ihnen darum, „mal auszugehen und sich zu zeigen und andere zu sehen.“²⁹³

Für das Verständnis des Blicks der Protagonistinnen entscheidend ist die dargestellte Blickkonstellation. Diese soll als Ausgangspunkt für die weitere Analyse der weiblichen Sehenden in den Exilromanen dienen. Wer sieht? Und wer wird gesehen? Geht man von möglichen Blickkonstellationen, die

-
- 285 Silverman, Kaja: „The Threshold of the Visible World“. New York und London, 1996. S. 132, Z. 7.
- 286 Haas, Norbert (Hg.): Lacan, Jacques: „Schriften I. Ausgewählt und herausgegeben von Norbert Haas“. Olten, 1973. S. 65, Z. 13.
- 287 Manthey, J.: „Wenn Blicke zeugen könnten“. S. 114, Z. 5 f.
- 288 Mulvey, L.: „Visual and Other Pleasures“. S. 172, Z. 28 ff.
- 289 Rossum, W.v. (Hg): Sartre, J.-P.: „Der Blick“. S. 41, Z. 18 f.
- 290 Belting, Hans: „Blickwechsel mit Bildern. Die Bildfrage als Körperfrage“. In: Belting, Hans (Hg.): „Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch“. München, 2007. S. 49–76. S. 70, Z. 23 ff.
- 291 Viniciguerra, Rose-Paule: „Das Gemälde, der Blick und das Phantasma. Aus dem Französischen von Hans-Hagen Hildebrandt“. In: Blümle, Claudia und Anne von der Heiden (Hg.): „Blickzähmung und Augentäuschung. Zu Jacques Lacans Bildtheorie. Herausgegeben von Claudia Blümle und Anne von der Heiden“. Zürich und Berlin, 2005. S. 47, Z. 24 f.
- 292 Rossum, W.v. (Hg.): Sartre, J.-P.: „Der Blick“. S. 44, Z. 30.
- 293 Keun, I.: „Nach Mitternacht“. S. 23, Z. 9 f.

der Einfachheit halber zwischen zwei Personen stattfinden können, aus, ist entweder einer der Sehende und der andere der Gesehene oder beide sehen und werden zugleich vom anderen gesehen. Welche Blickkonstellation findet sich in den Exilromanen? Und welche Rückschlüsse erlaubt dies für die Charakterisierung der Protagonistinnen? Traditionelle Blickkonstellationen gehen von einer klaren Rollenverteilung zwischen Männern und Frauen aus.²⁹⁴ Hat diese in Keuns Werken der Emigration noch Bestand?

Das traditionelle Bild der Weiblichkeit weist der Frau die Rolle des Blickfängers zu. Da sie in der westlichen Kultur mit der Natur, dem Materiell-Körperlichen, der Räumlichkeit und somit der Bildhaftigkeit gleichgesetzt wird, ist ihr laut Lacan die Funktion eines Guckkastens für männliche Betrachter zugedacht. Die Frau liefert die Bühne für traditionelle Blick- und Wahrnehmungskonstellationen. Sie ist das distanzierte Andere, das in der Ferne zum Anblick steht.²⁹⁵

Das traditionelle Blickmodell, das diskursiv in Philosophie, Psychologie, Kunst, Theater und Literatur behandelt wird, geht nur von einem, immer gleich gerichteten Blick aus: Der Mann sieht die Frau an.²⁹⁶ Auf der einen Seite steht der männliche Betrachter als Genießer seines durch den Blick selbst erstellten Bildes, auf der anderen Seite die weibliche Gestalt, die sich positioniert, um als Anblick zu dienen.²⁹⁷

In jeder Gesellschaft sind natürlich sowohl Männer als auch Frauen sichtbar und sehen ihre Mitmenschen. Doch der Blick der Frau wird als kulturell nicht bedeutend eingestuft, sodass ihm auch nicht die Position als Ausgangspunkt kultureller Blickkonstellationen zuerkannt wird. Diese Kompetenzverweigerung der Urheberschaft eigener Blicke wird damit begründet, dass der Frau der Phallus als Symbol des Männlichen und Kulturschaffenden fehlt. Ihr Blick, so die traditionelle Annahme, müsse daher ausschließlich von ihrem emotionalen, wenig rationalen Wesen bestimmt sein, der einen klar nachverfolgbaren, zielgerichteten Blick von vorneherein für sie unmöglich macht.²⁹⁸ So sind die Frauen in Keuns Romanen scheinbar dazu „[v]erdammt, einen zu finden, der sie [...] bewundert“²⁹⁹ da sie ohne Män-

294 Mulvey, L.: „Visual and Other Pleasures“. S. 14, Z. 10 ff.

295 Rohlf, S.: „Exil als Praxis“. S. 64, Z. 10 f.

296 Mulvey, L.: „Visual and Other Pleasures“. S. 19, Z. 9 f.

297 Bronfen, Elisabeth: „Weibliches Antlitz, weibliche Figur, weiblicher Blick. Christian Schaders Frauenportraits“. In: Richter, Günther A. (Hg.): „Christian Schad“. Rotach-Egern, 2004. S. 112–129. S. 122, Z. 17 ff.

298 Silverman, K.: „The Acoustic Mirror“. S. 31, Z. 22 ff.

299 Unger, W. (Hg.): Keun, I.: „Wenn wir alle gut wären“. S. 83, Z. 19.

ner „[g]espenssterhaft [...] ins Leere“³⁰⁰ blicken würden. Als einziger Blick wird ihnen von kultureller Seite die Beobachtung ihrer selbst als Gesehene, „eingehüllt[...] in feurige Männerblicke“,³⁰¹ zuerkannt. Und die Männer? Laut traditioneller Blickkonstellation können sie nie zum Objekt des Blicks anderer werden, da es männlichen Betrachtern widerstrebt, sich gegenseitig anzusehen, nicht zuletzt, da sie ihresgleichen und damit sich selbst nicht zum Objekt eines anderen degradieren wollen.³⁰² Dadurch befindet sich nach traditioneller Vorstellung der Mann, mit Lacan gesprochen, auf einer transzendentalen, unsichtbaren Position, von wo aus er seiner Aufgabe als Urheber von Blicken nachkommt.³⁰³

Nicht nur in der realen Gesellschaft, auch in Film, Theater, Malerei und Literatur schreibt der traditionelle Blickdiskurs der Frau die Position der Gesehenen zu.³⁰⁴ Insofern sich die Kunst als Betrachtung des Schönen versteht, macht sie die Frau zum Gegenstand des Blicks.³⁰⁵ Da traditionell das Weibliche mit dem Materiellen-Körperhaften gleichgestellt wird, versteht sich die Kunst in der Aufgabe, den weiblichen Körper als etwas Vergängliches festzuhalten.³⁰⁶ Die Frau wird in Bildern festgezeichnet. Sie ist auf ihren Anblick, sowie ihn der männliche Betrachter in dem Augenblick sieht, reduziert. Ihr inneres Wesen wird kulturell ausgeblendet.³⁰⁷ In Fiktion, die traditionellen Konstellationen folgt, kommt der Frau die Rolle des „Objekt[s] des Blicks“³⁰⁸ des männlichen Helden zu. Laut Laura Mulvey identifiziert sich der Betrachter im Publikum mit dem männlichen Protagonisten und übernimmt dessen Blick.³⁰⁹ Dementsprechend kann es auch im Publikum ausschließlich den männlichen Blick geben, da es stets dem sehenden männ-

300 Unger, W. (Hg.): Keun, I.: „Wenn wir alle gut wären“. S. 73, Z. 6.

301 Keun, I.: „Scherz-Artikel“. S. 19, Z. 1f.

302 Mulvey, L.: „Visual and Other Pleasures“. S. 20, Z. 11ff.

303 Silverman, K.: „The Threshold of the Visible World“. S. 132, Z. 19f.

304 Lauretis, Teresa de: „Alice Doesn't. Feminism, Semiotics, Cinema“. Bloomington, 1984. S. 28, Z. 18ff.

305 Bronfen, Elisabeth: „Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik. Deutsch von Thomas Lindquist“. Würzburg, 2004. S. 92, Z. 5ff.

306 Bronfen, E.: „Weibliches Antlitz, weibliche Figur, weiblicher Blick“. S. 14, Z. 30ff.

307 Irigaray, Luce: „Speculum. Spiegel des anderen Geschlechts. Aus dem Französischen übersetzt von Xenia Rajwsky, Gabriele, Rieke, Gerburg Treutsch, Dieter und Regine Othmer“. Frankfurt am Main, 1980. S. 184, Z. 28ff.

308 Raff, Gudrun: „Leben: Szenen eines Täuschungsspiels. Zu literarischen Techniken Irmgard Keuns“. Hamburg, 2000. S. 54, Z. 4.

309 Mulvey, L.: „Visual and Other Pleasures“. S. 20, Z. 16f.

lichen Protagonisten folgt.³¹⁰ Verstärkt wird der Effekt zudem, da sich der Zuschauer, ähnlich dem männlichen Betrachter in der Diegese, im dunklen, scheinbar transzendentalen Raum verortet.³¹¹ Er selbst kann nicht gesehen werden. Die in der Kunst dargestellte Frau fungiert als Guckkastenbühne für gleich zwei Blicke: den der männlichen Figuren in der Diegese und den des Publikums.

Keuns Exilromane greifen dieses traditionelle Bild von Weiblichkeit in der gesellschaftlichen Bildkonstellation, die sie schildern, auf. „Nach Mitternacht“ beginnt beispielsweise mit Franz’ Ankündigung, er möchte Sanna „noch einmal sehen“³¹². Alle vier Protagonistinnen leben in einer Gesellschaft, in der sich männliche Blicke auf die Frau richten. Immer wieder nimmt Kullys Vater seine Gattin in Augenschein, wird Liska von Algin schön gefunden und Gerti von Soldaten bewundert. Auch das Mädchen, Sanna, Lenchen und Kully werden ständig angesehen, ob von Klassenkameraden, Erwachsenen, fremden Männern oder den Mitpassagieren. Wie das Portrait des Mädchens, das in der Wohnung der Eltern hängt, werden sie in der Gesellschaft als Anblick verstanden. Der Zweck von Frauen scheint es zu sein, angesehen zu werden – überspitzt aufgegriffen in der Schilderung der pornographischen Bilder, die der Fruchthändler in „D-Zug dritter Klasse“ bei sich trägt.

Die Gleichsetzung von Männern mit dem Sehenden und Frauen mit dem Gesehenen lässt sich auf das Ende des 18. Jahrhunderts zurückführen. In der aufgeklärten Gesellschaft vollzog sich damals ein Wechsel im männlichen Kleidungsstil. Waren die Gewänder der Männer zuvor opulent gearbeitet und darauf entworfen gewesen, ihren Träger zu schmücken, wählte das männliche Bürgertum nun einen puristischen Kleidungsstil. Seither ist männliche Kleidung darauf hin angelegt, den männlichen Körper zu negieren, ihn quasi unsichtbar zu machen und ihn den Blicken zu entziehen.³¹³ Der Mann wird traditionell von seinem Inneren her verstanden. Verstand, Geist und Persönlichkeit gelten als charakteristisch für ihn als sein Äußeres. Diesem Schema entsprechen auch Keuns Männerfiguren sowie deren literarische Darstellung. Sie werden kaum äußerlich beschrieben, und wenn, dann meist nur, um sie in ihrer optischen Farblosigkeit zu schildern, so wie etwa der Vater des Mädchens „nicht gern was Auffallendes trägt“³¹⁴.

310 Raff, G.: „Leben“. S. 72, Z. 20 ff.

311 Mulvey, L.: „Visual and Other Pleasures“. S. 17, Z. 16 ff.

312 Keun, I.: „Nach Mitternacht“. S. 5, Z. 4.

313 Silverman, K.: „The Acoustic Mirror“. S. 24, Z. 28 ff.

314 Keun, I.: „Das Mädchen, mit dem die Kinder nicht verkehren durften“. S. 54, Z. 12.

Als der Mann Ende des 18. Jahrhunderts sein Privileg auf Schönheit aufgab, vermachte er es an die Frau. Da er nun selbst kein Blickfang mehr war, wuchs in ihm die Skopophilie, er wollte die schöne Frau sehen.³¹⁵ Lacan zufolge muss es im visuellen Feld „leuchtende Flecken“³¹⁶ geben, an denen sich die „Lichtfülle des Blicks bricht“³¹⁷. Diese Funktion eines Glanzes – in Keuns Protagonistin Doris und deren Wunsch, ein Glanz zu sein, hervorgehoben – nehmen schön zurechtgemachte Frauen ein, deren Erscheinung auf visuelle Effekte hin angelegt ist.³¹⁸ Wie Keun darstellt, behaupten sie zwar, es zu hassen, aufzufallen. Doch tun sie alles dafür, beachtet zu werden.³¹⁹ Sie wollen „in Schönheit und Glanz gesehen“³²⁰ werden. Weibliche Schönheit fungiert als Machtmittel,³²¹ dessen Bann sich Männer nicht entziehen können. Innerhalb des Figureninventars der Exilromane treten immer wieder „Mädchen [...] wie ein Pfauenauge“³²² auf, die bewusst ihre optischen Reize betonen, da laut Heini „Weiberfleisch [...] geschickt beleuchtet werden“³²³ muss.

Auf den ersten Blick fügen sich die Protagonistinnen in diese in den Exilromanen geschilderte traditionelle Blickkonstellation. Lenchen bemüht sich beispielsweise, nicht auf die pornographischen Bilder zu blicken.³²⁴ Die Protagonistinnen bekommen private Räume zugewiesen, die nur wenig zu sehen erlauben. So kann Lenchen aus dem Fenster ihrer Wohnung nur auf die gegenüberliegende Hauswand blicken, während es Kully ganz verboten ist, im Hotelzimmer ans Fenster zu gehen.

Und selbst wenn sie blicken, kommt es zuweilen wie bei Sanna vor, dass sie „verschwommen, zerronnen, zerrinnend“³²⁵ sehen, so, als ob der fehlende Phallus ihnen tatsächlich einen klaren, zielgerichteten Blick vorenthalte.

315 Silverman, K.: „The Acoustic Mirror“. S. 26, Z. 30 ff.

316 Meyer-Kalkus, R.: „Blick und Stimme bei Jacques Lacan“. S. 228, Z. 28.

317 Ebd. Z. 29.

318 Mulvey, L.: „Visual and Other Pleasures“. S. 19, Z. 10 ff.

319 Keun, Irmgard: „Blühende Neurosen. Flimmerkisten-Blüten“. Düsseldorf, 1962. S. 9, Z. 10 ff.

320 Keun, I.: „Scherz-Artikel“, S. 17, Z. 19.

321 Bescana Leirós, C.: „Gender- und Machttransgression im Romanwerk Irmgard Keuns“. S. 226, Z. 22 f.

322 Keun, I.: „Nach Mitternacht“. S. 131, Z. 21 f.

323 Keun, I.: „Nach Mitternacht“. S. 151, Z. 16 ff.

324 Horsley, R. J.: „Witness, Critic, Victim“, S. 91, Z. 31 ff.

325 Keun, I.: „Nach Mitternacht“. S. 61, Z. 20.

Wie Lenchen wollen die Protagonistinnen „einen Mann nicht schön finden“³²⁶, sondern selbst angesehen werden. Andere sollen „sie schön finden und lieben“³²⁷. Sanna wünscht sich, „das Fenster auf[zu]machen und alle Männer [...] [zu, F.P.] rufen, damit sie [...] sich wundern, wie schön“³²⁸ sie ist. Die Protagonistinnen akzeptieren ihre weibliche Rolle als Blickfänger. Doch es steckt mehr in ihnen. Sie wollen gesehen werden, jedoch nicht nur in ihrer hübschen Weiblichkeit, sondern auch in der Person, die sie sind. Indem sie immer wiederauf ein zurechtgemachtes Äußeres verzichten, lehnen sie eine ausschließliche Festschreibung als Blickfänger ab. Die Vorstellung, dass ihnen ein „Auge [...] überall nachläuft“³²⁹, missfällt ihnen.

Keun greift mit ihren Protagonistinnen das traditionelle Rollenbild der Frau auf, um sie im Verlauf der Handlung darüber hinauswachsen zu lassen. Der Leser ist gezwungen, sich ein neues Bild von der Rolle der Frau in der Blickkonstellation zu machen: dasjenige der Neuen Frau, die ihren eigenen Blick dem auf sie gerichteten entgegenhält.

Gesteht die traditionelle Blicktheorie der Frau einen eigenen Blick zu, dann nur den, der den Blick des Mannes auf sie spiegelt.³³⁰ Wird laut Lacan auf eine Frau ein Blick, auf Englisch ‚glance‘, geworfen, macht sie das zu einem Glanz. Annette Keck zufolge ist dieser synonym zur Glans als Teil des Phallus zu verstehen. Indem die Frau angesehen wird, bekommt sie vorübergehend selbst das Phallisch-Kulturschaffende in Form des Blicks übertragen.³³¹ „Das kunstseidene Mädchen“ Doris möchte unbedingt ein Glanz

326 Keun, I.: „D-Zug dritter Klasse“. S. 28, Z. 5 f.

327 Keun, I.: „Das Mädchen, mit dem die Kinder nicht verkehren durften“. S. 58, Z. 1.

328 Keun, I.: „Nach Mitternacht“. S. 8, Z. 14 ff.

329 Keun, I.: „Das Mädchen, mit dem die Kinder nicht verkehren durften“. S. 41, Z. 23.

330 Zwar sind die Theorien zum Blickwechsel wesentlich jünger als Keuns Exilromane, so dass diese keine literarische Antwort auf sie darstellen können. Dennoch entsprechen sich die theoretischen Überlegungen und das dargestellte Sehen der Protagonistinnen erstaunlich genau, sodass das Heranziehen der theoretischen Schriften für die Analyse in der vorliegenden Arbeit gerechtfertigt ist. Keuns Werke wie die moderne Blicktheorie scheinen sich auf die gleiche Beobachtung zu stützen, nämlich die sich verändernden sozialen Umstände einhergehend mit der Emanzipation der Frau, die sich ihr eigenes Bild machen will. Diesem Grundsatz folgen auch die Protagonistinnen in Keuns Romanen der Weimarer Republik.

331 Keck, Annette: „...und bin eine Bühne“. Imaginäres zwischen Keun und Lacan“. In: Kleinschmidt, Erich und Nicolas Pethes (Hg.): „Lektüren des Imaginären. Bildfunktionen in der Literatur und Kultur herausgegeben von Erich Kleinschmidt und Nicolas Pethes“. Köln, Weimar und Wien, 1999. S. 109–127. S. III, Z. 6 ff.

werden. Dementsprechend verfolgt sie ständige Blickwechsel.³³² Sie wirft die auf sie gerichteten männlichen Blicke zurück. Und auch Gilgi benötigt diese „Blicke, die [sie] aufschließen“³³³, ihr also vorübergehend das Phallische übertragen. Oberflächlich betrachtet scheint dieses Verständnis vom weiblichen Blick als ein zurückgeworfener männlicher auch in den Exilromanen vertreten. Lenchen sieht Karl als Reaktion auf einen lächelnden Blick des jungen Mannes im Abteil an³³⁴ und Jeanne Moth wirft ihrem Verehrer als Antwort auf seinen Blick ihren zu.³³⁵ Keck zufolge müssen die weiblichen Augen, damit sie als Spiegel des männlichen Blicks fungieren und glänzen können, selbst blind sein.³³⁶ Ihr zufolge ist das bei Doris der Fall. Keun nimmt dieses kulturelle Stereotyp in den Exilromanen auf, indem sie beispielsweise Sannas Augen als grau³³⁷ und damit spiegelähnlich beschreibt. Doch zugleich bekommen Sannas Augen ein weiteres Attribut verliehen. Sie werden als geheimnisvoll geschildert.³³⁸ Anscheinend steckt mehr in ihnen als eine einfache Spiegelfunktion.³³⁹

Die Protagonistinnen der Exilromane benötigen nicht zuerst einen auf sie gerichteten männlichen Blick, um einen eigenen generieren zu können. Sie zeigen, dass es einen weiblichen Blick per se gibt und zugleich die Frau weiterhin als Blickfänger fungieren kann; sie „[s]ammelt [...] Blicke mit offenen Augen“³⁴⁰. Finden Blickwechsel in den Romanen statt, gehen sie ebenso häufig von Seiten der Protagonistinnen aus, wie etwa Kully mit ihren

332 Scherpe, Klaus R.: „Doris' gesammeltes Sehen. Irmgard Keuns kunstseidenes Mädchen unter den Städtebewohnern“. In: Lühse, Irmela von der und Anita Runge (Hg.): „Wechsel der Orte. Studien zum Wandel des literarischen Geschichtsbewusstseins“. Festschrift für Anke Bennholt-Thomsen. Herausgegeben von Irmela von der Lühse und Anita Runge. Unter der Mitarbeit von Regina Nörtemann, Cettina Rapisarda und Herta Schwarz“. Göttingen, 1997. S. 312–321. S. 314, Z. 4 f.

333 Keun, I.: „Gilgi“. S. 230, Z. 26 f.

334 Keun, I.: „D-Zug dritter Klasse“. S. 104, Z. 6 f.

335 Keun, I.: „Kind aller Länder“. S. 132, Z. 22 ff.

336 Keck, A.: „...und bin eine Bühne“. S. 117, Z. 20 ff.

337 Blume, G.: „Irmgard Keun“. S. 130, Z. 3.

338 Ebd.

339 Schon in „Das kunstseidene Mädchen“ lässt Doris die Annahme, selbst nur als Spiegelung sehen zu können, vom Leser anzweifeln. Sie sieht bei einem Rundgang durch Berlin für ihren blinden Bekannten. Eine Spiegelung seines Blicks kann hier nicht stattfinden. Doris sieht selbst aus sich heraus und kann sich in seinen blinden Augen spiegeln.

340 Unger, W. (Hg.): Keun, I.: „Wenn wir alle gut wären“. S. 83, Z. 24.

Augen einem Polizisten zuwinkt, bevor er zurücklächelt³⁴¹, oder Lenchen Karl zuerst ansieht, bevor er zurückblickt.³⁴²

Wie die traditionelle Blickkonstellation der Frau die Spiegelfunktion des männlichen Blicks zuweist, schreibt sie ihr auch das Sich-selbst-Betrachten im Spiegel vor. Auf diesem Weg soll die Frau sich selbst als Anblick verorten.³⁴³³⁴⁴ Der Blick, den sie durch den Spiegel auf sich selbst wirft, findet von der männlichen Perspektive aus statt, sodass er nicht als genuin weiblicher bezeichnet werden kann. Anders in Keuns Exilromanen: Zu Beginn von „Nach Mitternacht“ betrachtet Sanna sich selbst, jedoch nicht durch den Spiegel. Sie sieht sich ihre Hand stattdessen durch ein Vergrößerungsglas an.³⁴⁵ Sie verlässt damit ihre persönliche, weibliche Perspektive nicht – immerhin leitet das Vergrößerungsglas den Blick nur weiter, ohne ihn zu reflektieren – und schafft es dennoch, sich selbst zu sehen. Ihr Blick wird durch keinen männlichen zuvor initiiert, er ist in keiner Weise gespiegelt, sondern geht schlicht von ihr selbst als Sehender aus.

Keuns Protagonistinnen der Exilromane durchbrechen die traditionelle Blickkonstellation. Sie sehen selbst, und dies mittels genuin weiblicher, da nur von ihnen selbst initiierteter Blicke. Der weibliche Blick wird neben dem männlichen als eine von zwei Blickarten geschildert. Da die Protagonistinnen eigenständige Blicke erzeugen, gehen sie mit der Vorstellung konform, dass jedes Auge sowohl passiv aufnehmen als auch bewusst in die Welt

341 Keun, I.: „Kind aller Länder“. S. 40, Z. 4f.

342 Keun, I.: „D-Zug dritter Klasse“. S. 135, Z. 20f.

343 Berger, John: „Sehen. Das Bild der Welt in der Bilderwelt. Deutsch von Axel Schenck“. Reinbek bei Hamburg, 1974. S. 48, Z. 7ff.

344 Die Protagonistinnen aus Keuns Romanen der Weimarer Republik entsprechen diesem Konzept. Sie sind zugleich Betrachtete und Betrachtende ihres eigenen Anblicks, dem Grundsatz folgend „ich sehe *mich*, weil *man* mich sieht“ (Rossum, W. v. [Hg.]: Sartre, J.-P.: „Der Blick“. S. 57, Z. 4.). Wie etwa Doris' Zitat: „Ich sehe mich in Spiegeln [...], und dann gucke ich die Männer an, und die gucken auch“ (Keun, I.: „Das kunstseidene Mädchen“. S. 103, Z. 2ff.) veranschaulicht, ist in diesen Fällen der eigene Anblick der Initiationsmoment für einen eigenen Blick. Betrachten sich Doris oder Gilgi im Spiegel, sehen sie sich selbst als Gesehene. Zugleich nehmen sie, indem sie sich selbst als Gegenstand des männlichen Blicks sehen, die männliche Position des Betrachters ein, mit sich selbst als Bild des eigenen Blicks (Fleig, A.: „Das Tagebuch als Glanz“. S. 50, Z. 4ff.). Sieht die Frau in den Spiegel, ist sie, wie bei Doris, die einen Polizisten solange mit den Augen anglitzert, bis er blind gegenüber ihrem Vergehen ist (Keun, I.: „Das kunstseidene Mädchen“. S. 72, Z. 15ff), Keuns ersten beiden Romanen zufolge selbst in der Lage, anschließend Blicke zu streuen.

345 Keun, I.: „Nach Mitternacht“. S. 10, Z. 17ff.

schauen kann.³⁴⁶ Indem sie immer wieder zwischen den Funktionen der Gesehenen und Sehenden wechseln, machen sie zudem die Performativität der Geschlechterrollen ebenso wie die verhandelbaren Regeln der traditionellen Blickkonstellation offensichtlich.³⁴⁷ Was unter „weiblich“ zu verstehen ist und wer die Kompetenz zu sehen zugeschrieben bekommt, wird als kulturell wandelbar herausgestellt. Doch obgleich die Protagonistinnen die Blickkonstellation verändern, entsprechen sie als Blickfänger weiterhin männlichen Erwartungen. Sie werden zu Urheberinnen eines Blicks, ohne dabei für ihre Mitmenschen die soziale Interaktion zwischen den Geschlechtern zu deutlich aus den Angeln zu heben.

Da die Protagonistinnen zugleich Blickfang als auch eigenständig Sehende sind, müssen sie Kraft in den Augen haben, um den ständig auf sie geworfenen Blicken standzuhalten. Eben diese Stärke scheinen Sanna, Kully und das Mädchen aus ihrem Wesen als Vertreterinnen der Neuen Frau zu beziehen. Es gehört zu ihrem Selbstverständnis, sich ein eigenes Bild zu machen. Sie hegen den Anspruch auf ein glückliches Leben und übernehmen selbst Verantwortung für ihr Schicksal. Zudem macht es der tägliche Überlebenskampf im Faschismus notwendig, mit offenen Augen durch den Alltag zu gehen und genau hinzusehen. Ihr eigenständiger Blick grenzt sie von NS-ideologischen Vorstellungen weiblicher Passivität ab, wonach Frauenaugen nur in geschlossener Form Weiblichkeit ausstrahlen.³⁴⁸

Was macht nun den weiblichen Blick in Keuns Exilromanen aus? Während die beschriebenen männlichen Figuren ihren Blick nur auf Frauen werfen, wie beispielsweise Kullys Vater allen schönen Frauen hinterhersieht und Karl gewöhnlich Lenchen beobachtet, gestaltet sich bei den weiblichen Sehenden der Kreis der Gegenstände ihres Blicks umfassender. Da die Männerfiguren als farblos beschrieben werden, ziehen sie anscheinend nicht sämtliche der weiblichen Blicke auf sich. Die Protagonistinnen nehmen alle Mitmenschen, Männer wie Frauen und auch sich selbst, in den Blick. Das Mädchen blickt auf die Erwachsenen, Sanna auf Familie und Freundeskreis, Lenchen auf die Mitreisenden im Abteil und Kully auf beide Elternteile. Die Protagonistinnen betrachten sich selbst³⁴⁹ und andere Frauen. Sie erkennen eigene Wesenszüge in den Geschlechtsgenossinnen wieder und werden sich

346 Theweleit, Klaus: „Männerphantasien. 2. Band. Männerkörper. Zur Psychoanalyse des Weißen Terrors“. Frankfurt am Main, 1978. S. 156, Z. 12 ff.

347 Fleig, A.: „Das Tagebuch als Glanz“. S. 52, Z. 1 ff.

348 Theweleit, K.: „Männerphantasien“. S. 163, Z. 26 ff.

349 Chédin, R.: „«L'ordre froid»“. S. 100, Z. 38 f.

so ihrer selbst ihrer Funktion einer Sehenden noch mehr bewusst.³⁵⁰ Indem sie ihren Blick nutzen, stellen sie heraus, dass die vormalig durch die Blicktheorie als unsichtbar ausgewiesenen Männer „frei und ungeschützt“³⁵¹ innerhalb der Gesellschaft von ihnen gesehen werden können. Zwar treten diese unverändert in unscheinbar äußerer Aufmachung auf, doch bekommen sie, wenn sie von einem liebenden weiblichen Blick erfasst werden, durch diesen ihnen anhaftenden Blick den Status der Attraktivität zugeschrieben.³⁵²

Indem die Protagonistinnen den Blick auf ihre Mitmenschen richten, nehmen sie wahr, dass sie nicht die einzigen weiblichen Sehenden innerhalb ihrer Lebenswirklichkeit sind. Zwar stellen nur die Vertreterinnen des Typus der Neue Frau Urheberinnen eines andauernden weiblichen Blicks dar, doch blicken andere Frauenfiguren ebenso, wenn auch nur zaghaft und vorübergehend. Mal sieht sich beispielsweise Liska kurz Heini an, Frau Breitwehr Gerti oder Lenchens Mutter ihre Tochter. Selbst Tante Camilla, die laut Lenchens Einschätzung „so ganz ohne Blick“³⁵³ ist, sieht sich während der Zugfahrt immer wieder um. Die Gesellschaft, wie sie die Romane zeigen, ist von weit mehr weiblichen Blicken als nur denen der Protagonistinnen durchzogen. Alle befinden sich in der gleichen Situation, müssen sich angesichts der bedrohlichen faschistischen Gesellschaft ein eigenes Bild der Lage machen, auch wenn ihnen, so wie Lenchen, das Selbstverständnis der Neuen Frau für einen dauerhaften Blick fehlt. Neben den männlichen Blicken verdichten die weiblichen Blicke das dargestellte Blickgeflecht in der Gesellschaft zusätzlich. Die Protagonistinnen leben tatsächlich in einem ständigen Sehen-und-gesehen-Werden. Das Sehen ist als Konzept in ihrer Lebenswirklichkeit omnipräsent.

Der weibliche Blick wird in den Exilromanen über seine Urheberin definiert. Sie und ihre Geschlechterrolle machen den Blick zu einem weiblichen. Insofern sich die Protagonistin durch vollständige Weiblichkeit auszeichnen, muss auch ihr Blick vollkommen weiblich sein. Der Idee von Performativität zufolge drückt sich eine Geschlechterrolle durch Handeln aus. Sieht die Frau, dann auf eine weibliche Art. Wie die bisherige Argumentation gezeigt hat, ist der weibliche Blick durch eine alltagsgebundene Perspektive, ein einfaches Bildungsniveau und Mütterlichkeit geprägt.

Da der dargestellte Blick der Frau weder durch intellektuelle Vorbildung noch durch aktualisierte blicktheoretische Vorgaben beeinflusst wird, gelingt

350 Bescana Leirós, C.: „Gender- und Machttransgression“. S. 30, Z. 24 ff.

351 Unger, W. (Hg.): Keun, I.: „Wenn wir alle gut wären“. S. 74, Z. 35.

352 Bescana Leirós, C.: „Gender- und Machttransgression“. S. 159, Z. 23 f.

353 Keun, I.: „D-Zug dritter Klasse“. S. 120, Z. 15 f.

es ihm, nüchtern und unbestechlich zu sehen,³⁵⁴ so wie es die neusachliche Ästhetik verlangt. Der weibliche Blick ist ein kritischer, da die Frau durch ihre Erziehung zum ständigen Prüfen ihrer selbst und ihrer Umwelt angehalten ist.³⁵⁵ Die Blicke der Protagonistinnen urteilen ständig, sowohl über sich selbst als auch über andere.³⁵⁶ Zwar wünscht sich Sanna, sie könne wie der Trinker Heini zuweilen silbrig glänzende Augen bekommen, doch sie betont zugleich, dass ihre Augen nie so verschwommen werden könnten³⁵⁷ – sie sieht immer nüchtern. Zugleich ist dieser sachliche Blick mit dem auf Gefühle hörenden weiblichen Wesen der Protagonistinnen verbunden. Doch die Emotionalität verklärt die rationale Wahrnehmung nicht, sondern komplettiert sie. Sanna kann bereits bei der ersten Umarmung mit Tante Adelheid spüren, dass es zwischen ihnen zu Problemen kommen wird, erst „[d]ann sah [sie, F.P.] [...] es“³⁵⁸. Eben diese Qualität des weiblichen Blicks rüstet sie aus, um die faschistische Gesellschaft bestmöglich wahrzunehmen.

2.4.2 Vom Objekt zum Subjekt

Was den einzelnen bestimmt, so Lacan, ist der Blick.³⁵⁹ Fände dieser nicht statt, wäre man weder Subjekt noch Objekt, da weder Sehender noch Gesehener. Definiert wird der einzelne durch den sozialen Mechanismus des Blicks und seinen Standpunkt, den er dabei einnimmt.³⁶⁰ Die Blicktheorie setzt den Blick mit Aktivität und den Gesehenen mit Passivität gleich. Von wem der Blick ausgeht, wird zum identitätsstiftenden und hierarchieerzeugenden Kriterium, umso mehr als der Blick in einer Gesellschaft als „Vehikel zur Etablierung und Kontrolle von [...] Macht“³⁶¹ dient.

Der Gesehene fungiert als Wahrnehmungsgegenstand des anderen. Ihm kommt die passive Rolle einer sichtbaren, äußeren Hülle zu. Hat der andere ihn erblickt, kann der Gesehene die so gewonnene Wahrnehmung des ande-

354 Pasche, W.: „Exilromane“. S. 115, Z. 5 ff.

355 Berger, J.: „Sehen“. S. 45, Z. 28 ff.

356 Maier-Katkin, Birgit: „Alterity, Alienation, and Exile in Irmgard Keun's *Nach Mitternacht*“. In: „Seminar 39/4 (2003)“. S. 298–315. S. 301, Z. 35 ff.

357 Keun, I.: „*Nach Mitternacht*“. S. 102, Z. 14 ff.

358 Keun, I.: „*Nach Mitternacht*“. S. 61, Z. 11.

359 Silverman, K.: „The Threshold of the Visible World“. S. 131, Z. 38 ff.

360 Silverman, K.: „The Threshold of the Visible World“. S. 133, Z. 5 ff.

361 Kroll, R.: „Metzler Lexikon Gender Studies Geschlechterforschung“. S. 42, Sp. 1, Z. 37 f.

ren nicht mehr rückgängig machen, er ist „*nicht mehr Herr der Situation*“³⁶². Diesen Zustand, für den anderen als Anblick zu dienen, nennt Jean-Paul Sartre den Status eines Gefallenen.³⁶³

Zugleich wird der Sehende, indem er den anderen als das Objekt seines Blicks erkennt, zum Subjekt.³⁶⁴ Lacan zufolge hat er als Sehender die Macht, durch seine persönliche Vorstellung das Bild, das sich ihm bietet, zu gestalten und damit auch über das Objekt zu entscheiden.³⁶⁵ Dieser „Platz in der symbolischen Welt“³⁶⁶ zeichnet das Subjekt aus. Der Moment, ab dem er erblickt, ist für ihn der Augenblick seiner Identitätsbildung. Die Emanzipation zum Sehenden stellt die Emanzipation zum Subjekt dar.

Der Blick setzt Geist voraus. Er ist eine kognitive Fähigkeit und verlangt Bewusstsein und Verstand, die als Kompetenzmerkmale wiederum das Subjekt ausmachen. Das Subjekt trifft Entscheidungen, sowohl in seiner Wahrnehmung als auch in seinem Handeln. Der Subjektstatus impliziert Unabhängigkeit und die Rolle als Handlungsträger. Der Sehende wird zum Agierenden, da ihn das Gesehene dazu motiviert. Er tritt in eine ständige „Interaktion mit der [...] politischen [...] und sozialen Ordnung“,³⁶⁷ in der er sich befindet.

Wird der Aufstieg vom Objekt zum Subjekt vollzogen, so muss das neu gewordene Subjekt beweisen, wodurch es seinen Status verdient: Es muss die modifizierte Blickkonstellation und seinen eigenen Lebensentwurf als erfolgreich herausstellen.³⁶⁸ Laut Judith Butler ist das Subjekt gezwungen, sich in performativen Handlungen ständig selbst herzustellen.³⁶⁹ Hört es auf zu blicken, kann es seinen Status wieder verlieren. Befindet es sich also in Blicksituationen, worin es entweder nur sieht oder sowohl sieht als auch gesehen wird, behauptet es sich als Subjekt. Wird es nur gesehen, fällt es

362 Rossum, W. v. (Hg.): Sartre, J.-P.: „Der Blick“. S. 68, Z. 25.

363 Silverman, K.: „The Threshold of the Visible World“. S. 165, Z. 8.

364 Rossum, W. v. (Hg.): Sartre, J.-P.: „Der Blick“. S. 48, Z. 15 ff.

365 Leikert, Sebastian: „Lacan und die Oberfläche. Zu einem Spiegelstadium ohne Spiegel“. In: Blümle, Claudia und Anne von der Heiden (Hg.): „Blickzäune und Augentäuschung. Zu Jacques Lacans Bildtheorie, Herausgegeben von Claudia Blümle und Anne von der Heiden“. Zürich und Berlin, 2005. S. 91–101. S. 99, Z. 4 ff.

366 Ebd. Z. 18.

367 Bescana Leirós, C.: „Gender- und Machttransgression im Romanwerk Irmgard Keuns“. S. 29, Z. 20 f.

368 Wartmann, Brigitte: „Schreiben als Angriff auf das Patriarchat“. In: „Literaturmagazin 11 (1979)“. S. 108–132. S. 109, Z. 21 f.

369 Bescana Leirós, C.: „Gender- und Machttransgression im Romanwerk Irmgard Keuns“. S. 582, Z. 24.

die Rolle eines Objekts zurück. Doch, wie Sartre argumentiert, kann bereits diese Erkenntnis der Ausgangspunkt der Subjektwerdung³⁷⁰ und damit der Funktion als Sehendem sein.

Indem die traditionelle Blickkonstellation dem Mann die Rolle des Sehenden und der Frau die der Gesehenen zuschreibt, weist sie ihn als Subjekt und sie als Objekt aus. Das Männliche wird mit Aktivität und das Weibliche mit Passivität gleichgesetzt. Innerhalb eben dieser traditionellen Rollenzuschreibung werden Keuns Protagonistinnen geschildert.³⁷¹

Lacan zufolge muss ein Mensch, um Subjekt werden und andere erblicken zu können, sich im sogenannten Spiegelstadium als Kleinkind selbst betrachten.³⁷² In einem Augenblick, den Lacan das Aha-Erlebnis nennt, sieht das Kind sein eigenes Ideal-Ich im Spiegel: einen Menschen, der Kulturschaffender sein kann.³⁷³ Es erblickt sich als Subjekt³⁷⁴ und wird somit zu einem. Doch das Kind sieht seinen Körper nur in den einzelnen Organen, die es in der Vorstellung so zusammensetzt, wie es künftig versuchen wird zu sein.³⁷⁵ Obwohl Lacan die Subjektwerdung als menschliche Entwicklungsstufe psychoanalytisch nachverfolgt, billigt er der Frau den Subjektstatus systematisch nicht zu.³⁷⁶ Vielleicht deshalb, weil eine Frau, die sich in dem Spiegel sieht, sich stets als vom Mann Gesehene erblickt und so bei der Betrachtung nur eine männliche und damit eine nicht ihr eigene Perspektive einnehmen kann. Der männliche Sehende hingegen stellt laut Lacan im Spiegelstadium eine „Beziehung zwischen dem Organismus und seiner Realität“³⁷⁷, die ihn umgibt, her. Ab diesem Punkt verortet er sich bewusst innerhalb der gesellschaftlichen Blickkonstellation.³⁷⁸ Der Mann beginnt in Heideggers Terminologie zu existieren, indem er sich mit der Welt auseinandersetzt, mit ihr umgeht und als Kulturschaffender tätig ist – vor allem dadurch, dass er sieht

370 Rossum, W.v. (Hg.): Sartre, J.-P.: „Der Blick“. S. 83, Z. 4 ff.

371 Die Blicktheorien, welche die Zuteilung von Subjekt- und Objektstatus zu den Geschlechtern nachverfolgen und diskutieren, sind jünger als Keuns Exilromane. Dennoch ist es sinnvoll, die Theorien zum besseren Verständnis der Romane heranzuziehen, nicht zuletzt, da sich große Übereinstimmungen zwischen beiden feststellen lassen.

372 Haas, N. (Hg.): Lacan, J.: „Schriften I.“. S. 63, Z. 1 ff.

373 Haas, N. (Hg.): Lacan, J.: „Schriften I.“. S. 64, Z. 3 ff.

374 Achilles, S.: „Repression, Widerstand und Scheitern“. S. 23, Z. 16.

375 Haas, N. (Hg.): Lacan, J.: „Schriften I.“. S. 67, Z. 8 ff.

376 Kroll, R. (Hg.): „Metzler Lexikon Gender Studies Geschlechterforschung“. S. 37, Sp. 1, Z. 1 ff.

377 Haas, N. (Hg.): Lacan, J.: „Schriften I.“. S. 66, Z. 24 f.

378 Haas, N. (Hg.): Lacan, J.: „Schriften I.“. S. 68, Z. 20 f.

–, während die Frau nach Lacans Vorstellung als Objekt weiterhin existiert, insofern sie zwar zur Welt gehört, sich jedoch nicht mit dieser auseinandersetzt.³⁷⁹

Da der Mann sieht, so die traditionelle Blickkonstellation, ist er in der Lage zu handeln.³⁸⁰ Angetrieben von seiner Skopophilie, der Freude am Sehen, richtet er seinen Blick auf die Frau.³⁸¹ Indem er sie sieht, lässt er sie zu einem „Gegenst[and] erstarren“³⁸². Wird die Frau und damit ein passives Objekt erblickt, friert der Blick für den Moment der Betrachtung ein.³⁸³ Sieht der Mann die Frau an, gibt es laut psychoanalytischer Blicktheorie zwei Formen, die der Blick annehmen kann. Beide dienen zur Betonung des weiblichen Objektstatus'. Zum einen kann der Blick voyeuristisch geprägt sein und die Frau als das Gesehene in seinem Wert herabsetzen. Sie wird so lange genau untersucht, bis es nichts mehr zu sehen gibt und der Betrachter sein Begehren erfüllt hat, wie es zum Beispiel bei den pornographischen Bildern des Fruchthändlers in „D-Zug dritter Klasse“ der Fall ist. Zum anderen ist ein fetischistischer Blick möglich, der die schöne Hülle der weiblichen äußeren Erscheinung als Selbstzweck begreift³⁸⁴ und nur Teile der Frau in den Fokus nimmt, über die er dann Kontrolle hat,³⁸⁵ so wie beispielsweise Martin nach Gilgis Einschätzung nur ihre Beine liebt.³⁸⁶

Lacan zufolge kann die Frau den Blicken, die auf sie gerichtet sind, nichts bieten, da sie keinen Phallus besitzt, der vor allem als Metapher für den Subjektstatus steht.³⁸⁷ Den traditionellen Blicktheorien nach ist der Phallus die Voraussetzung, um die Rolle eines Kulturschaffenden zu übernehmen und in die symbolische Ordnung einzutreten.³⁸⁸ Ohne das Phallische muss die Frau als Symbol des Mangels fungieren.³⁸⁹ Sie scheint als Person innerhalb der Kultur nicht vorhanden zu sein. Die Frau existiert nur in ihrer Hülle, in

379 Keck, A.: „...und bin eine Bühne“ . S. 114, Z. 26 ff.

380 Mulvey, L.: „Visual and Other Pleasures“. S. 20, Z. 9 f.

381 Mulvey, L.: „Visual and Other Pleasures“. S. 16, Z. 30 ff.

382 Rossum, W. v. (Hg.): Sartre, J.-P.: „Der Blick“. S. 70, Z. 25.

383 Mulvey, L.: „Visual and Other Pleasures“. S. 19, Z. 19 ff.

384 Mulvey, L.: „Visual and Other Pleasures“. S. 21, Z. 33 ff.

385 Kroll, R. (Hg.): „Metzler Lexikon Gender Studies Geschlechterforschung“. S. 42, Sp. 2, Z. 32 f.

386 Keun, I.: „Gilgi“. S. 129, Z. 9 f.

387 Irigaray, L.: „Speculum“. S. 57, Z. 32 ff.

388 Mulvey, L.: „Visual and Other Pleasures“. S. 21, Z. 28.

389 Silverman, K.: „The Acoustic Mirror“. S. 7, Z. 34 f.

ihrer Schönheit als Wunschobjekt des Mannes.³⁹⁰ Dementsprechend behandelt Kullys Vater sie und ihre Mutter wie ein Eigentum, das er mit sich führt, da er es einmal erworben hat.³⁹¹³⁹²

Sartre zufolge benötigt das Subjekt einen anderen, den es erfahren kann. Denn nur mit dessen Hilfe kann es sich über sich selbst Gedanken machen.³⁹³ Was in dem Gesehenen vorgeht, ist irrelevant, es zählt die Vorstellung des sehenden Subjekts.³⁹⁴ Indem die westliche Kultur traditionell vom männlichen Blick geprägt ist, sieht sie die Frau immer als das Andere und Fremde, wenn sie den Blick auf sie richtet.³⁹⁵ Die Frau stellt dar, was der Mann nicht ist,³⁹⁶ und verkörpert, was der Mann in ihr sieht.³⁹⁷ Da der weibliche Körper als kulturelle Abwesenheit der Frau verstanden wird, kann der Mann, indem er sie betrachtet, eigene Vorstellungen in sie hineinimaginieren,³⁹⁸ sich selbst in ihr spiegeln und kulturell produktiv werden, indem er sie zur Leinwand für seine Überlegungen macht. Keun greift in ihren Romanen die Vorstellung von der Frau als Fläche und Produkt männlicher Imaginationen auf. Lenchen versucht, das zu sein, was Karl in ihr sieht, selbst wenn das bedeutet, dass sie sich selbst als Lügnerin und schlechter Mensch verstehen muss. Keuns Frauenfiguren werden in der Gesellschaft, in der sie leben, von den Männern mit stereotyp männlicher Geschlechterrolle, als „Zufallsobjekt, eine Einbildung“³⁹⁹ wahrgenommen. Sie dürfen „nicht sein – sondern reflektieren. Spiegelbild seines jeweiligen Wunsches“⁴⁰⁰. Keuns Männerfiguren brauchen, wenn sie künstlerisch-intellektuell tätig sein wollen, eine Frau als Projektionsfläche ihrer Vorstellung, die sich selbst zurücknimmt und nicht als selbstidentische Größe auftritt, sodass er an ihr seine Ideen erproben kann. Sannas Schwägerin Liska scheint ihrem Ehemann Algin, einem Schriftsteller, als passive Projektionsfläche zu dienen, wenn sie ihm beim

390 Bronfen, E.: „Nur über ihre Leiche“. S. 97, Z. 6.

391 Keun, I.: „Kind aller Länder“. S. 8, Z. 19.

392 Wie auch schon Martin mit Gilgi wie mit einer Puppe umgeht (Keun, I.: „Gilgi“. S. 128, Z. 32 f.).

393 Rossum, W.v. (Hg.): Sartre J.-P.: „Der Blick“. S. 82, Z. 11 ff.

394 Irigaray, L.: „Speculum“. S. 258, Z. 16 ff.

395 Kroll, R. (Hg.): „Metzler Lexikon Gender Studies Geschlechterforschung“. S. 295, Sp. 1, Z. 35.

396 Keck, A.: „...und bin eine Bühne“. S. 110, Z. 25.

397 Frey Steffen, T.: „Grundwissen Philosophie“. S. 68, Z. 16 f.

398 Lauretis, T. d.: „Alice Doesn't“. S. 13, Z. 2 ff.

399 Keun, I.: „Gilgi“. S. 24, Z. 24.

400 Unger, W. (Hg.): Keun, I.: „Wenn wir alle gut wären“. S. 77, Z. 35 f.

Vorlesen seiner Texte zuhört, ebenso wie Kullys Mutter ihrem Vater, der ebenfalls Autor ist.

Keuns Frauenfiguren wie Kullys Mutter, die der traditionellen weiblichen Geschlechterrolle entsprechen, scheinen ihr Bewusstsein nicht zu nutzen. Sie sind als Person vorhanden, doch sie nehmen sich und ihre Ansprüche vollkommen zurück. Sie verzichten darauf, sich selbst ein eigenes Bild zu machen und Handlungskonsequenzen daraus zu ziehen, und bleiben passiv. Passivität soll dabei nicht als vollkommene Nichtexistenz verstanden werden, sondern vielmehr als das Nichtnutzen des eigenen Geistes und damit der Rolle als Kulturschaffender.

Der Überlegung folgend, dass nur Tote ständig Objekte seien⁴⁰¹ und damit auch als ständige Reflexionsfläche dienen können, muss laut Edgar Allan Poe „der Tod einer schönen Frau [...] [als, F.P.] das poetischste Thema“⁴⁰² gesehen werden. Die tote oder kränklich-bettlägerige Frau wird in der traditionellen Blickkonstellation zum „Inbild tugendhafter Weiblichkeit“⁴⁰³ stilisiert. Keun greift diesen Topos auf. Sie zeichnet ihre Frauenfiguren, die dem traditionellen Bild von Weiblichkeit entsprechen, immer wieder in ihrer Bettlägerigkeit mit dem Nachthemd als Symbol für den Verzicht auf Vitalität und auf den Anspruch, als Subjekt mit eigenem Bewusstsein als Kulturträger aufzutreten. Die Mutter des Mädchens wird als schön wie ein Christkind in ihrem Nachthemd beschrieben.⁴⁰⁴ Der pensionierte Beamte aus „D-Zug dritter Klasse“ verliebt sich nur deshalb in seine zukünftige Frau, da sie in einem Krankenhausbett liegt.⁴⁰⁵ Kullys Mutter äußert zeitweilen den Wunsch, zu sterben.⁴⁰⁶ Sannas Schwägerin Liska zelebriert ihr Dasein als „Haremsfrau“⁴⁰⁷, indem sie sich regelmäßig auf ihr kränkliches Wesen beruft, um den Tag hübsch zurechtgemacht im Bett zu verbringen. Selbst das Mädchen übt das „Ohnmächtigwerden“⁴⁰⁸, um auf diese Weise weiblich zu wirken. Doch wird bei ihm zugleich der fingierte Charakter der Darstellung weiblicher Bettlägerigkeit deutlich. Anders verhält es sich bei Lenchen. Sie ist die einzige der Protagonistinnen aus den Exilromanen, die sich tatsächlich in das Bild der passiv-bettlägerigen Frau fügt. Von Kindheit

401 Rossum W.v. (Hg.): Sartre, J.-P.: „Der Blick“. S. 141, Z. 2.

402 Bronfen, E.: „Nur über ihre Leiche“. S. III, Z. 7 f.

403 Bronfen, E.: „Nur über ihre Leiche“. S. 89, Z. 22.

404 Keun, I.: „Das Mädchen, mit dem die Kinder nicht verkehren durften“. S. 49, Z. 19 ff.

405 Keun, I.: „D-Zug dritter Klasse“. S. 137, Z. 22.

406 Keun, I.: „Kind aller Länder“. S. 86, Z. 1.

407 Keun, I.: „Nach Mitternacht“. S. 120, Z. 28.

408 Keun, I.: „Das Mädchen, mit dem die Kinder nicht verkehren durften“. S. 73, Z. 3.

an will sie „ihr Leben in weißen, wallenden Gewändern [...] verbringen.“⁴⁰⁹ In den Nachthemden ihrer Mutter übt sie das Händefalten⁴¹⁰ als Symbol der eigenen Passivität. Auch als junge Erwachsene versucht sie, „still, [...] leblos und [...] unvorhanden zu sein“⁴¹¹, fühlt sich in Karls Gegenwart ständig müde⁴¹² und wird von ihm in ein Abteil geschickt, das wie ein „Zimmer mit [...] Schneewittchenbetten“⁴¹³ wirkt. Mit dieser Passivität widerspricht sie dem Typus der Neuen Frau vollkommen. Deren Vertreterinnen wie das Mädchen lehnen sich gegen die Einschränkung ihrer Aktivität auf, symbolisiert im Roman durch den sogenannten Geradehalter, der als Eisenkorsett für eine bessere Körperhaltung sorgen soll.

Das Mädchen, Sanna und Kully nutzen ihren Blick um sich als Subjekte im Sinne aktiver Kulturschaffender in ihrem Umfeld zu verorten.⁴¹⁴ Erkennt der voyeuristische Beobachter, dass er von seinem Beobachtungsgegenstand gesehen wird, so Sartre, muss er feststellen, dass er die Blicksituation nicht beherrscht. Der vormals Gesehene erblickt den voyeuristischen Beobachter und weiß zugleich, dass er von diesem beobachtet wurde, sodass ihn der nun ihm eigene Blick und das Bewusstsein, selbst gesehen zu werden, zum Subjekt erheben. Sartre zufolge bekommt der vormals Gesehene die Macht, über seinen Beobachter zu urteilen. Er kann die Situation beherrschen.⁴¹⁵ Ebenso etablieren sich Keuns Protagonistinnen, die dem Typus der Neuen Frau entsprechen, innerhalb der Blickkonstellation. Sie blicken und sehen dabei diejenigen, von denen sie angeblickt werden. Sie sind sich ihrer Doppelfunktion als Sehende und Gesehene bewusst und emanzipieren sich so zu Kulturschaffenden.

Sobald eine Frau ihr Bewusstsein und ihre Vorstellungskraft benutzt, kann sie kein Objekt mehr sein.⁴¹⁶ Sie verliert die passive Rolle als Spiegelfläche für männliche Imaginationen, wenn sie verkörpert, dass sie mit dem traditionellen Bild von Weiblichkeit, so wie es sich der männliche Betrach-

409 Keun, I.: „D-Zug dritter Klasse“. S. 17, Z. 18 f.

410 Keun, I.: „D-Zug dritter Klasse“. S. 18, Z. 11 ff.

411 Keun, I.: „D-Zug dritter Klasse“. S. 39, Z. 2.

412 Keun, I.: „D-Zug dritter Klasse“. S. 55, Z. 18.

413 Keun, I.: „D-Zug dritter Klasse“. S. 112, Z. 9.

414 Marx, Leonie: „Schattenwürfe: Zu Irmgard Keuns Inszenierungskunst in Nach Mitternacht“. In: Bartl, Andrea und Antonia Magen (Hg.): „Auf den Schultern des Anderen. Festschrift für Helmut Koopmann zum 75. Geburtstag“. Paderborn, 2005. S. 177–201. S. 184, Z. 21 ff.

415 Silverman, K.: „The Threshold of the Visible World“. S. 165, Z. 20 ff.

416 Irigaray, L.: „Speculum“. S. 169, Z. 11 ff.

ter vorstellt, nicht übereinstimmt.⁴¹⁷ Keuns Protagonistinnen nehmen genau dies vor, wenn sie als Vertreterinnen des Typus der Neuen Frau ihre weibliche Geschlechterrolle um als männlich geltende Züge erweitern.⁴¹⁸ Schlagen sie ihre Augen auf, können sie von ihrem Betrachter als die Person, die sie sind, gesehen werden.⁴¹⁹ Sie liefern kein „fremdes Bild“⁴²⁰ ihrer selbst. Als Subjekte behalten sie ihre Weiblichkeit bei, werden also nicht den männlichen Subjekten identisch.⁴²¹ Dabei müssen sie sich, wie Elisabeth Bronfen anführt, in ihrer kulturschaffenden Tätigkeit selbst zur Projektionsfläche bzw. Muse werden.⁴²²

Die Protagonistinnen müssen als Subjekte agieren. Die widrigen Lebensumstände in der gefahrenträchtigen faschistischen Gesellschaft zwingen sie, sich selbst ein Bild zu machen. Um nicht unterzugehen, müssen sie Entscheidungen fällen und handeln. Ihr Blick offenbart ihnen die Notlage, in der sie und ihre Mitmenschen sich befinden, und fungiert zugleich als Handlungsmotivation und -anleitung. Das Mädchen sieht, wo es im Leben der Erwachsenen Probleme gibt, und versucht, diese zu lösen, indem es vermeintliche Streiche spielt. Seiner Überzeugung nach tritt es jedoch „für das Gute und Edle“⁴²³ ein. Sanna gibt ihre passive Rolle auf, als sie bemerkt, dass ihre gemeinsame Zukunft mit Franz zu scheitern droht.⁴²⁴ Kully versucht ihren Beitrag zu leisten, um zum Überleben der Familie beizutragen, etwa indem sie mit zu Treffen mit potentiellen Geldgebern geht, nachdem sie sieht, in welcher Notlage sich ihre Familie befindet. Demgegenüber ist Lenchen die einzige der Protagonistinnen, die zwar ihre Notlage sieht, daraus jedoch keine Konsequenzen zieht. So nimmt sie zwar wahr, dass ihr eine unglückliche Zukunft mit einem ungeliebten Beruf und einer von Gewalt geprägten Beziehung bevorsteht, dennoch verharret sie in ihrer Passivität.

Da Sanna, Kully und das Mädchen als Subjekte blicken, treten sie in eine Kette aktiven Agierens aus Wahrnehmen, Nachdenken, Durchblicken und Handeln ein. Als Vertreterinnen des Typus Neue Frau distanzieren sie sich durch ihre Vitalität, ihren Lebenswillen und den Wunsch zu handeln vom Bild der weiblichen Leiche bzw. dem der kränklich-bettlägerigen Frau.

417 Lauretis, T. d.: „Alice Doesn't“. S. 36, Z. 9 ff.

418 Siehe 2.1.2.

419 Keun, I.: „Scherz-Artikel“. S. 15, Z. 1 f.

420 Rossum, W. v. (Hg.): Sartre, J.-P.: „Der Blick“. S. 58, Z. 19 f.

421 Wartmann, B.: „Schreiben als Angriff auf das Patriarchat“. S. 112, Z. 28 ff.

422 Bronfen, E.: „Nur über ihre Leiche“. S. 69, Z. 17 ff.

423 Keun, I.: „Das Mädchen, mit dem die Kinder nicht verkehren durften“. S. 28, Z. 11.

424 Bender, S.: „Lebensentwürfe im Romanwerk Irmgard Keuns“. S. 77, Z. 17 ff.

So wie in „D-Zug dritter Klasse“ das Nachthemd als Symbol weiblicher Passivität zu dem Bild von „Germanenjungfrauen“, die „mit weißen, wallenden Gewändern in die Schlacht⁴²⁵ ziehen, verkehrt wird, um die Frau als agierendes Subjekt zu betonen, so stehen auch die Protagonistinnen für ein Bild der Frau ein, die zu ihrer weiblichen Geschlechterrolle auch Aktivität für sich beansprucht. Dieser Wille, sich aktiv mit der eigenen Lebenswirklichkeit auseinanderzusetzen, grenzt beispielsweise Sanna von Liska und Kully von ihrer Mutter ab.⁴²⁶ Kully betont, dass sie noch nicht sterben will,⁴²⁷ und Sanna findet jeden Lebensentwurf besser „als sich totzulageweilen“⁴²⁸. Gerade indem sie immer wieder auf betonte äußerliche Schönheit verzichten, machen sie deutlich, dass sie sich vom Objekt zum Subjekt emanzipiert haben.⁴²⁹ Nur Lenchen lässt sich, obwohl sie sieht, von Karl auf die Bank eines Zugabteils betten.⁴³⁰ Anscheinend fehlt ihr die Vitalität der Neuen Frau, um sich von der passiven Rolle der bettlägerigen Frau zu lösen.

Sanna, Kully und das Mädchen verstehen sich selbst als Wahrnehmungsträger. Indem sie sich sowohl selbst sehen als auch wahrnehmen, dass sie von anderen gesehen werden, so Birgit Maier-Katkin, entsteht in ihnen ein Bewusstsein von Andersheit.⁴³¹ Sie nehmen neben diesem doppelten Bild von sich selbst auch ihre Mitmenschen wahr, sodass sie sich selbst als Person von ihrem individuellen Standpunkt aus in Abgrenzung zu ihrer Umwelt begreifen. Dabei erfahren sie sich als Individuum gerade durch ihre Andersheit zum Umfeld. Sie nehmen den Platz des Anderen ein, so wie sie ihn ohnehin aufgrund ihrer Weiblichkeit in der Kultur innehaben. Dieser Effekt wird durch ihre spezielle Position als Außenseiter in ihrer Lebenswirklichkeit noch verstärkt. Alle von Keuns Protagonistinnen grenzen sich von dem sozialen Umfeld, in dem sie leben, ab. Aufgrund ihres jungen Alters, ihrer einfachen Bildung⁴³² und nicht zuletzt ihres Geschlechts haben sie nur wenig

425 Keun, I.: „D-Zug dritter Klasse“. S. 18, Z. 2.

426 Schreckenberger, Helga: „Aimless Travels: Deromanticizing Exile in Irmgard Keun's *Kind aller Länder* (1938)“. In: Evelein, Johannes (Hg.): „Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik. Exiles Traveling Exploring Displacement, Johannes F. Evelein“. Amsterdam, 2009. S. 313–327. S. 326, Z. 19f.

427 Keun, I.: „Kind aller Länder“. S. 86, Z. 4.

428 Keun, I.: „Nach Mitternacht“. S. 13, Z. 13.

429 Rohlf, S.: „Exil als Praxis“. S. 75, Z. 21ff.

430 Keun, I.: „D-Zug dritter Klasse“. S. 119, Z. 25ff.

431 Maier-Katkin, B.: „Alterity, Alienation, and Exile in Irmgard Keun's *Nach Mitternacht*“. S. 301, Z. 7ff.

432 Horsley, R. J.: „Witness, Critic, Victim“. S. 66, Z. 19f.

gesellschaftlichen Einfluss oder Ansehen. In „Das Mädchen, mit dem die Kinder nicht verkehren durften“ wird die Ausgrenzung der Protagonistin schon im Titel betont.⁴³³ Das Mädchen unterscheidet sich von den Spielkameraden durch sein unkonventionelles freches Wesen, welches von den Merkmalen der Neuen Frau geprägt ist. Und auch der Welt der Erwachsenen, vor allem die innerhalb seiner Familie, bestehend aus Mutter, Vater und Tante, steht es außen vor. Ebenso wie auch Kully sich von den Erwachsenen und ihren Eltern abgrenzt. Die Erwachsenen, so scheint es dem Mädchen, halten gegen die Kinder zusammen.⁴³⁴ Eine Ausgrenzung zu ihrem sozialen Umfeld erfährt auch Sanna, und das auf zweifache Weise. Sie ist zum einen wesentlich jünger als der Freundeskreis um ihren Halbbruder Algin, in dessen Haushalt sie lebt und in dessen Bekanntenkreis sie verkehrt. Zum anderen kann sie aufgrund ihrer einfachen Bildung kein homogener Teil dieses intellektuellen, bohèmehaften Kreises sein. Durch ihn hat sie „ganz anderen Umgang bekommen[...], [...] verkehr[t] hier mit feinen und reifen und intelligenten Leuten“⁴³⁵. Keuns Protagonistinnen sind paradoxerweise zu tief und gleichzeitig zu wenig in der Gesellschaft verankert. Einerseits sind sie in den Alltag fest eingebunden. Sie stehen mitten in der Lebenswirklichkeit und blicken aus einer alltagsbezogenen Perspektive. Andererseits verorten sie sich innerhalb dieser Lebenswirklichkeit als Ausgegrenzte. Diesen Zwiespalt können sie nur überwinden, indem sie sich eine eigene Ordnung schaffen.⁴³⁶ Sie kreieren sich ein eigenes Terrain,⁴³⁷ insofern sie einem Lebensentwurf folgen, der nicht vom traditionellen Geschlechterrollenbild geprägt ist, um „nicht so allein [zu, F.P.] sein, wie [...] [sie, F.P.] mit denen [in ihrem sozialen Umfeld, F.P.] gewesen wäre[n]“⁴³⁸. Dieser Schritt in die bewusste Abgrenzung von der Umwelt ist das Ergebnis ihrer wahrgenommenen Andersheit und der ohnehin gegebenen Position als Außenseiter. Im Gegensatz zu den anderen Protagonistinnen nimmt Lenchen zwar wahr, verortet sich dabei aber nicht als Subjekt. Sie strebt keine bewusste Abgrenzung von ihrem

433 Frank, Gustav: „Populärkultur, Girlkultur und neues Wissen in der Zwischenkriegszeit“ In: Arnold, Heinz L. (Hg.): „Irmgard Keun, Text und Kritik 183“. München, 2009. S. 35–46. S. 44, Z. 21 ff.

434 Keun, I.: „Das Mädchen, mit dem die Kinder nicht verkehren durften“. S. 16, Z. 23 f.

435 Keun, I.: „Nach Mitternacht“. S. 22, Z. 23 ff.

436 Frank, G.: „Populärkultur, Girlkultur und neues Wissen in der Zwischenkriegszeit“. S. 44, Z. 33 ff.

437 Horsley, R. J.: „This Number is Not in Service“³⁴. S. 48, Z. 36 ff.

438 Keun, I.: „Nach Mitternacht“. S. 59, Z. 26 f.

Umfeld an. Sie möchte im Gegenteil so sein, wie es die anderen, etwa Karl oder ihre Mutter, von ihr verlangen.

Indem sich die anderen Protagonistinnen über die Abgrenzung gegenüber dem sozialen Umfeld als Subjekte definieren, verorten sie sich zugleich als Individuen gegenüber der faschistischen Gesellschaft. Ihre Außenseiterposition ermöglicht es ihnen, den Alltag im NS-System kritisch zu betrachten, um eine passende Überlebensstrategie daraus abzuleiten. Die Position als Außenseiterin ist damit die Voraussetzung für ihren nüchternen Blick, so wie ihn die neusachliche Ästhetik verfolgt. Wie schon Gilgi und Doris betrachten sie die Gesellschaft vom Rand aus, befinden sich quasi in einer Art Exil inmitten der faschistischen Lebenswirklichkeit.⁴³⁹ Doch gerade das begründet ihren Subjektstatus, denn „Mensch sein – [...] da gibt’s kein Unterkriechen in der Gesamtheit mehr – da heißt’s allein sein“⁴⁴⁰.

439 Horsley, R. J.: „Witness, Critic, Victim“. S. 71, Z. 2 f.

440 Keun, I.: „Gilgi“. S. 217, Z. 28 ff.

2.5 Arten des Sehens: Nur den eigenen Augen trauen?

Das Mädchen, Sanna und Kully wollen ihre Umwelt wahrnehmen, sie sind getrieben von der Frage, „Wann werde ich das sehen?“⁴⁴¹. Doch wie sehen sie? Wie läuft ihre Wahrnehmung ab? Es gilt, sich einen Überblick über die in den Exilromanen dargestellten Arten des Sehens zu verschaffen.

Dabei muss anhand der Texte festgelegt werden, was in Keuns Werken überhaupt unter dem Konzept Sehen zu verstehen ist. Einen Beleg dafür, dass das Sehen darin nicht nur auf optische Sinneserfahrungen beschränkt ist, liefern Stellen, in denen es als Metapher für die generelle Wahrnehmung der Umwelt fungiert. Wenn beispielsweise das Mädchen feststellt, seine „Finger haben Augen“⁴⁴², wird der Tastsinn als Art zu sehen begriffen. Wie in der neusachlichen Ästhetik gefordert, verbinden sich die unterschiedlichen Sinneseindrücke zu einer Wahrnehmung: dem Blick auf die Welt.

Wird das Sehen als Oberbegriff für verschiedene Prozesse des Informations- und Wissenserwerbs verstanden, lässt es sich in einem weiteren Schritt auch auf das Sehen durch den geschilderten Blick eines anderen ausdehnen. In den Exilromanen treten Keuns Protagonistinnen als Augenzeuginnen des Zeitgeschehens auf. Sie gewährleisten, dass die Ereignisse tatsächlich so stattfinden. Was aber geschieht, wenn sie sich auf das Gesehene eines anderen stützen?

In den Exilromanen werden die verschiedenen Arten des Sehens miteinander zu einer einheitlichen Erzählung über die Wahrnehmung der faschistischen Gesellschaft verflochten. Sie sind die Versatzstücke dessen, was als Blick der Protagonistinnen den Gegenstand der vorliegenden Arbeit ausmacht.

2.5.1 Mit offenen Augen durch die Welt gehen

Was das Mädchen, Sanna und Kully in ihrem Blick eint, ist das unbedingte Sehenwollen. Sie können es „gar nicht erwarten“⁴⁴³. Die Protagonistinnen blicken der Lebenswirklichkeit „mit offenen Augen ins Gesicht“⁴⁴⁴. Ihr Sehen gestaltet sich nicht als ein kurzer, abgeschlossener Prozess. Empfänglich für äußere Eindrücke zu sein, macht einen Teil ihrer Lebenseinstellung

441 Keun, I.: „Kind aller Länder“. S. 185, Z. 17f.

442 Keun, I.: „Das Mädchen, mit dem die Kinder nicht verkehren durften“. S. 51, Z. 14.

443 Keun, I.: „Kind aller Länder“. S. 81, Z. 3f.

444 Fleig, A.: „Das Tagebuch als Glanz“. S. 51, Z. 27.

aus. Sie verorten sich bewusst als Wahrnehmende in ihrer Umwelt. Von ihrer Alltagsperspektive aus gelangen sie zu einer Vielzahl von Eindrücken.

Mit ihrer Einstellung, die Augen vor allen Dingen grundsätzlich zunächst nicht zu verschließen, laufen die Protagonistinnen dem faschistischen System zuwider. Denn dieses strebt, dem Prinzip jeder Diktatur folgend, eine Verblendung der Menschen an, um kritische Fragen und ein Erkennen des dem Regime innewohnenden menschenverachtenden Charakters in der Bevölkerung zu vermeiden. Keun ruft ihre Zeitgenossen dazu auf, es den Protagonistinnen gleichzutun und nicht die Augen vor dem, was um sie geschieht, zu verschließen. Sie sollen mit Verstand die eigene Umwelt wahrnehmen, um die Falschheit des Regimes zu erkennen.

Mit offenen Augen durch die Welt zu gehen verlangt von den Protagonistinnen einen wachen Verstand und Offenheit sowohl für positive als auch für negative Erfahrungen. Kann sich beispielsweise das Mädchen über einen Regenbogen⁴⁴⁵ und Kully über die hübsch geschmückten Badeorte freuen, muss etwa Sanna den grausigen Anblick einer NS-Propaganda-Ausstellung ertragen, die vermeintlich durch Rassenmischung hervorgerufene körperliche Deformationen zeigt.⁴⁴⁶

Die Taktik, mit offenen Augen durch die Welt zu gehen, ermöglicht den Protagonistinnen einen Überblick über die sie umgebende Gesellschaft. Das Mädchen gewinnt eine Übersicht über seine Kindheit und die Gesellschaft Ende des Ersten Weltkriegs in bürgerlichen Kreisen, Sanna über die Gesellschaft nach der Machtergreifung durch die Nationalsozialisten und das Milieu der jungen oppositionellen Bohème, während Kully das Leben im Exil überblickt.

Da die Protagonistinnen ständig wahrnehmungsbereit sind, stürmt eine Flut von Bildern auf sie ein. Sanna fällt selbst der Staub auf den Akten im Büro der Gestapo auf⁴⁴⁷ und das Mädchen findet häufig Dinge auf der Straße, da es sich stets den Weg ansieht.⁴⁴⁸ Die Protagonistinnen erleben private, gesellschaftliche und politische Situationen.⁴⁴⁹ Häufig begeben sie sich auf Spaziergänge und sammeln so Eindrücke ihrer Umwelt.⁴⁵⁰ Sanna geht

445 Keun, I.: „Das Mädchen, mit dem die Kinder nicht verkehren durften“. S. 37, Z. 12 f.

446 Keun, I.: „Nach Mitternacht“. S. 69, Z. 5 ff.

447 Keun, I.: „Nach Mitternacht“. S. 94, Z. 1.

448 Keun, I.: „Das Mädchen, mit dem die Kinder nicht verkehren durften“. S. 34, Z. 15 f.

449 Maier-Katkin, B.: „Alterity, Alienation, and Exile in Irmgard Keun's Nach Mitternacht“. S. 299, Z. 19 ff.

450 Arend, S. und A. Martin (Hg.): „Dokumentation der Rezeption in den Zeitschriften Das Wort und internationale Literatur“. S. 223, Z. 33.

durch die Straßen von Frankfurt und Kully durch die Exilstädte. Wohingegen das Mädchen vor allem beim Spielen in seiner Siedlung Eindrücke sammelt. Diese reihen sich als eine Bilderkette aneinander, wie es der an den Film angelehnten neusachlichen Ästhetik entspricht. Die Protagonistin fungiert darin als Fixpunkt.⁴⁵¹ Ihr gesunder Menschenverstand sagt ihr, welche Eindrücke für sie von Bedeutung sind. Meist handelt es sich dabei um Probleme ihrer Mitmenschen, Bedrohungen der eigenen Zukunft oder um durch das Regime hervorgerufene Veränderungen der Gesellschaft hin zum Schlechten. Die Eindrücke dienen als Impuls, in einem zweiten Schritt genauer hinzusehen und den jeweiligen Sachverhalt zu beobachten.

In Keuns Romanen der Weimarer Republik ist der Blick von Gilgi und Doris noch von der ständigen Suche nach etwas getrieben. Beide wollen ihr Glück finden. Doris möchte ein Glanz werden, Gilgi ein selbstständiges Leben führen und ihre ehrgeizigen Ziele erreichen. Die Protagonistinnen der Exilromane müssen ihr persönliches Glück nicht mehr suchen, denn sie haben es bereits – in Kullys Fall und dem des Mädchens in Form einer glücklichen Kindheit im Kreis der Familie trotz der politischen Lage und in Sannas Fall in Form ihrer Beziehung mit Franz. Bei ihnen gilt es, trotz der lebenswidrigen Umstände in der faschistischen Gesellschaft an ihrem persönlichen Glück festzuhalten, dafür zu kämpfen und es in eine bessere Zukunft hinüberzuretten. Ihr Blick sucht nicht mehr. Stattdessen ist er wachsam, um mögliche Bedrohungen des Glücks schnellstmöglich zu erkennen. Findet sich in den Exilromanen der suchende Blick, dann nur als vorübergehendes Mittel, um etwas Konkretes bzw. eine bestimmte Person zu finden, wie etwa bei Sannas Suche nach Algin, als er verschwunden ist, oder Kullys Suche nach dem Hotel und dem Vater in New York.

Im Vergleich zu Sanna, Kully und dem Mädchen zeigt sich Lenchen gegenüber ihrer Umwelt ignorant.⁴⁵² Zwar sieht sie sehr wohl Begebenheiten in ihrem Umfeld. Beispielsweise fällt ihr durch das Zugfenster ein Vogel auf, der draußen fliegt.⁴⁵³ Doch sie möchte eigentlich nicht sehen. Immer wieder versenkt sie ihren Blick in ihre Handtasche oder den Mantel, um möglichst wenig von dem, was um sie geschieht, wahrzunehmen. Während die anderen Protagonistinnen den offenen Blick zur Lebenseinstellung machen, wählt sie es, die Augen zu verschließen und den Blick abzuwenden. Lenchens Versäumnisse zu sehen werden deutlich, da der Erzähler in „D-Zug

451 Chédin, R.: „L'ordre froid“. S. 103, Z. 1f.

452 Wilkes, G.: „On a Railroad to Nowhere“. S. 72, Z. 31.

453 Keun, I.: „D-Zug dritter Klasse“. S. 17, Z. 7f.

dritter Klasse“ von dem potentiell Erfahrbarem um sie herum berichtet. Er schildert dem Leser, was Lenchens Blick entgeht.

2.5.2 Das Beobachten

Da das Mädchen, Sanna und Kully mit offenen Augen durch die Welt gehen, sind sie in der Lage, in ihrer Umwelt Beobachtungen anzustellen. Sie verfolgen über die Zeit hinweg Entwicklungen und damit Bilderfolgen, wie sie die an das Kino angelehnte neusachliche Ästhetik beinhaltet. Sowohl ihre Mitmenschen, mit deren Verhalten von Tag zu Tag innerhalb des Regimes⁴⁵⁴ als auch die Ausbreitung des Faschismus in der Gesellschaft selbst sind Gegenstand ihrer Beobachtungen. Die Protagonistinnen verfolgen dynamische Prozesse, sehen Zusammenhänge und sammeln Informationen zu den Objekten ihrer Beobachtung. Das Mädchen verfolgt etwa anhand der wachsenden Lebensmittelknappheit, wie der Krieg die Menschen und die Gesellschaft verändert. Es beobachtet das Verhalten der Erwachsenen, um besser zu verstehen, nach welchen Prinzipien sie handeln. Sanna sieht, wie sich der Nationalsozialismus in der Gesellschaft stetig ausbreitet und beispielsweise immer mehr Cafés Juden den Eintritt verweigern. Wohingegen Kully verfolgt, wie die Welt langsam von der faschistischen Bedrohung vereinnahmt wird und zugleich wie ihre Eltern für das Überleben der Familie zu sorgen versucht. Durch ihre Beobachtungen kennt Kully ihre Eltern so gut, dass sie weiß, was deren Verhalten zu bedeuten hat. Als etwa ihr Vater morgens nach einem Trinkgelage würgt, braucht sie „da schon gar nicht mehr zu fragen“⁴⁵⁵.

Lenchen weicht von dem Blickmuster ab. Zwar sieht sie während der Zugfahrt ihre Mitpassagiere immer wieder an. Sie versäumt es jedoch, Entwicklungen in ihrem Umfeld ausfindig zu machen. Beispielsweise sieht sie Camillas wachsende Unruhe, bis diese letztlich mit dem Geld flieht, nicht. Über längere Zeit betrachtet Lenchen hauptsächlich nur sich selbst. Doch selbst diese Beobachtungen offenbaren ihr keine dynamischen Prozesse. Stattdessen betonen sie ihr statisches, passives Wesen, das letztlich nicht wie die Neue Frau über sich selbst hinauszuwachsen vermag.

Indem Sanna, Kully und das Mädchen Entwicklungen verfolgen, erkennen sie, dass die Zeit zu handeln drängt. Zum Beobachten müssen sie sich jedoch auch Zeit nehmen und im alltäglichen Überlebenskampf innehalten, um neue Eindrücke in bisherige Beobachtungszusammenhänge einzuord-

⁴⁵⁴ Horsley, R. J.: „Witness, Critic, Victim“. S. 78, Z. 38.

⁴⁵⁵ Keun, I.: „Kind aller Länder“. S. 189, Z. 13 f.

nen. Die Beobachtung einer Entwicklung stellt das Ergebnis derer bewussten Fokussierung dar. Beobachtet wird, was für das eigene Verständnis der Lebenswirklichkeit und damit ihr Meistern nützlich scheint. Gerade in dieser Haltung zeigt sich das realistische, pragmatische und selbstbewusste Denken der Vertreterinnen der Neuen Frau. Ihr gesunder Menschverstand und ihr Gefühl helfen ihnen,⁴⁵⁶ diejenigen Sachverhalte zu erkennen, deren Beobachtung für sie relevant ist. Verfolgen können sie nur, womit sie in ihrem Alltag häufig konfrontiert sind.

Die „scharfe[...]“⁴⁵⁷, „verblüffende[...] Beobachtungsgabe“⁴⁵⁸ der Protagonistinnen ist vor allem der Effekt der spezifischen Position,⁴⁵⁹ die sie dabei einnehmen. Oft beobachten sie im Stillen.⁴⁶⁰ Sie sehen inmitten der Gesellschaft bzw. ihrem sozialen Umfeld und bleiben dennoch, da sie sich durch ihr unkonventionelles Wesen von anderen abgrenzen, auf ihrer Außenseiterposition. Die so entstehende Mischung aus Nähe und Distanz zum Beobachtungsgegenstand erlaubt ihnen, selbst betroffen und zugleich nüchtern Entwicklungen zu verfolgen, sodass sie zu „tiefe[n] und [...] treffende[n] Beobachtungen“⁴⁶¹ gelangen.

Die so gewonnenen Beobachtungen bilden die Schlüsselentwicklungen in den Exilromanen. Sie machen in ihrer Abfolge die Schwerpunkte der Handlung aus. Einzelne Beobachtungen erstrecken sich zum Teil über die gesamte Romanlänge und sind für die Aussage der Romane entscheidend, indem sie vor allem vor den gesellschaftlichen und politischen Entwicklungen durch den Faschismus warnen.

456 Pasche, W.: „Exilromane“. S. 116, Z. 2.

457 Kramer, Gisela: „Ohne Unvollkommenheit gibt es keine Schriftsteller“. Irmgard Keun (1905–1982), Schriftstellerin“. In: Köster, Magdalena und Susanne Härtel (Hg.): „Sei mutig und hab Spaß dabei“. Acht Künstlerinnen und ihre Lebensgeschichte“. Weinheim und Basel, 1998. S. 229–264. S. 231, Z. 8.

458 Stockinger, Claudia: „daß man mit ein bißchen Nachdenken vieles selber erklären kann“. Irmgard Keuns Verfahren der reflektierten Naivität“. In: Arnold, Heinz L. (Hg.): „Irmgard Keun. Text und Kritik 183“. München, 2009. S. 3–14. S. 4, Z. 20.

459 Siegel, Eva-Maria: „In der Zeit der großen Denunziantenbewegungen. Trennungen und Trennungssängste im Werk von Irmgard Keun“. In: Hertling, Viktoria (Hg.): „Mit den Augen eines Kindes. Children in the Holocaust – children in exile – children under fascism“. Amsterdam und Atlanta, 1998. S. 252–271. S. 261, Z. 3.

460 Achilles, S.: „Repression, Widerstand und Scheitern“. S. 41, Z. 8.

461 Arend, S. und A. Martin (Hg.): „Dokumentation der Rezeption in den Zeitschriften Das Wort und internationale Literatur“. S. 231, Z. 34f.

2.5.3 Der intellektuelle Zugewinn durch die Sicht eines Zweiten

Bei den beiden eben untersuchten Arten zu sehen blicken die Protagonistinnen, indem sie selbst optisch wahrnehmen. Zudem nutzen sie noch eine weitere Art zu sehen: den Blick durch die Sicht eines Zweiten. Birgit Maier-Katkin zufolge sucht Sanna nur selten den Austausch mit anderen, um mit ihnen ihre Eindrücke und Gedanken zu besprechen.⁴⁶² Doch nicht alle Protagonistinnen meiden es, sich anderen mitzuteilen. Immer wieder treten in den Exilromanen Verbündete auf, die im gedanklichen Austausch mit den weiblichen Hauptfiguren stehen. Ungeachtet dessen, ob sie selbst das Gespräch suchen, sind alle vier Protagonistinnen für die Schilderungen anderer empfänglich. Sie machen sich die Wahrnehmung Zweiter zueigen, ziehen deren Perspektive ihrer eigenen hinzu und sehen so quasi mit den Augen des jeweiligen anderen.

Der andere sieht, macht Beobachtungen, die von Bedeutung sind, und schildert sie der Protagonistin. Dabei vermittelt er keine pittoresken Schilderungen bzw. genaue Bildbeschreibungen einer Situation. Vielmehr erzählt er von beobachteten Sachverhalten und seinen Erkenntnissen, die er daraus zieht. Er bietet der Protagonistin seinen „scharfsinnig analysierenden [...] Blick“⁴⁶³ zur Übernahme an. Macht diese sich seine Beobachtungen zueigen, kommt es zu einer Verflechtung ihres Selbstgesehenen mit dem des anderen. Ein umfassendes Bild der wahrgenommenen faschistischen Gesellschaft entsteht.

Keuns Protagonistinnen sehen selbst. Mit Ausnahme von Lenchen gehen sie mit offenen Augen durch die Welt und beobachten. Warum also sollten sie von der Sicht eines anderen Gebrauch machen? Dies ist nur dann sinnvoll, wenn der andere über eine Perspektive, Wissen und Bildung verfügt, die ihnen fehlen. Sein Blick muss komplementär zu ihrem eigenen sein, um ihn so zu erweitern.

In ihrer satirischen Essaysammlung „Wenn wir alle gut wären“ greift Keun das Thema des anderen, dessen Sicht als Ergänzung herangezogen wird, auf und legt dar, unter welchen Bedingungen eine Blickübernahme sinnvoll ist. Die Erzählerin schildert, sie „lasse [...] sich gerne von [...] klugen Leuten belehren“⁴⁶⁴. Doch berichteten ihr zehn verschiedene Leute deren jeweilige Sicht der Dinge, verwirre sie das so sehr, dass sie daraus keinerlei Nutzen ziehen könne. Wird der Blick übernommen, dann nur von

462 Maier-Katkin, B.: „Alterity, Alienation, and Exile in Irmgard Keun's *Nach Mitternacht*“. S. 305, Z. 31f.

463 Siegel, E.-M.: „Weibliche Jugend im Nationalsozialismus“. S. 58, Z. 3 ff.

464 Unger, W. (Hg.): Keun, I.: „Wenn wir alle gut wären“. S. 43, Z. 7f.

ein oder zwei anderen. Sie erteilt zudem unqualifizierten Beobachtern eine Absage. Sie lehnt Männer ab, die ihr immer wieder politische Prognosen als Tatsachen vermitteln wollen und sich zugleich immer wieder herausstellt, dass sie falsch liegen. Es habe „keinen Sinn ihnen andächtig zu lauschen“⁴⁶⁵, auch wenn sie sich verhielten, „als wären sie als einzige in die Geheimnisse der Weltgeschichte eingeweiht.“⁴⁶⁶ Um eine „intellektuelle Bereicherung“⁴⁶⁷ liefern zu können, muss sich der andere Beobachter als qualifiziert ausweisen. Er muss gebildet sein, in mehr oder minder intellektuellen Kreisen verkehren, eine reife Persönlichkeit besitzen und vom Weltgeschehen unterrichtet sein, um Gesehenes in eine weite Spannbreite von bisherigem Wissen einordnen und es damit in Verbindung setzen zu können. Es ist vor allem der spezielle Standpunkt eines qualifizierten anderen, der ihn mit seinen Beobachtungen zu einer hilfreichen Zwischeninstanz macht. Er besetzt eine Perspektive, vor der die Protagonistin aufgrund ihrer Herkunft, ihres Alters und ihrer Bildung ausgeschlossen ist.

Wie schon Gilgi in ihrem Freund Pit diesen qualifizierten Beobachter gefunden hat,⁴⁶⁸ wendet sich das Mädchen an seinen Nachbarn Kleinerz, „der mindestens 40 Jahre alt ist“⁴⁶⁹. Anders als in Maier-Katkins Einschätzung Sannas sucht das Mädchen bewusst den Austausch mit ihm. Es bespricht sich mit ihm, denn es weiß, dass er es versteht.⁴⁷⁰ Er ist sein „heimliche[r] Verbündete[r]“⁴⁷¹, wenn es darum geht, die Welt der Erwachsenen in den Blick zu nehmen.

Demgegenüber sucht zwar Sanna nicht bewusst den Austausch mit einem anderen Beobachter. Doch sie ist wie das Mädchen bereit, den Blick eines anderen ihrem eigenen hinzuzuziehen. Zum Teil übernimmt ihr Stiefbruder Algin, der ein berühmter Schriftsteller und 17 Jahre älter als sie ist, diese Rolle des qualifizierten Beobachters. Sannas Meinung nach erscheint „Algins Kopf [...] geeignet dazu“⁴⁷², kluge Beobachtungen anzustellen. Ebenso dient Franz' bester Freund Paul ihr durch seine Beobachtungen als

465 Ebd. Z. 13.

466 Ebd. Z. 15f.

467 Bescana Leirós, C.: „Gender- und Machttransgression im Romanwerk Irmgard Keuns“. S. 164, Z. 10f.

468 Barndt, Kerstin: „Sentiment und Sachlichkeit. Der Roman der neuen Frau in der Weimarer Republik“. Köln, 2003. S. 131, Z. 33ff.

469 Keun, I.: „Das Mädchen, mit dem die Kinder nicht verkehren durften“, S. 7, Z. 4f.

470 Marchlewitz, I.: „Irmgard Keun“. S. 126, Z. 25f.

471 Ebd. Z. 27f.

472 Keun, I.: „Nach Mitternacht“. S. 11, Z. 20f.

hilfreiche Quelle. Meist ist es jedoch Heini, der Sanna „alles mal auseinander [...] setzt“⁴⁷³. Der 40-Jährige war früher ein bekannter Journalist. Schon durch seinen Beruf eignet er sich als Beobachter gesellschaftlicher und politischer Entwicklungen.⁴⁷⁴

Kully kann ihren Blick durch zwei Beobachter speisen. Ihre Mutter macht sie zur Vertrauten. Sie vermittelt ihr lebenspraktische Beobachtungen, die sie gesammelt hat. Doch fragt Kully gezielt bei der Mutter nach, ist diese nicht immer bereit, dem Kind ihre tatsächliche Sicht der Dinge mitzuteilen, so etwa nach dem Selbstmord des Onkels.⁴⁷⁵ Häufig fragt Kully bei ihrem Vater, einem Schriftsteller, nach. Er legt ihr seinen intellektuellen Blick dar.

Lenchen wendet sich an Karl als zusätzlichen Beobachter. Er ist Arzt, 41 Jahre alt und im Ausland aufgewachsen, weshalb Lenchen ihn für sehr klug hält.⁴⁷⁶ Doch der geistige Austausch bleibt einseitig. Karl belehrt sie, während Lenchen selbst nicht mit ihm sprechen kann. Während der Zugfahrt bieten sich ihr zwei weitere Blicklieferanten an, zum einen in Gestalt des pensionierten Beamten, der gerne noch mehr vom NS-System erzählen würde, dem jedoch kein Gehör mehr geschenkt wird, und zum anderen der des jungen Mannes. Lenchens Einschätzung nach ist er „der einzige, mit dem sie sprechen kann“⁴⁷⁷.

Bis auf Kullys Mutter, die aufgrund ihrer einfachen Bildung keine intellektuelle Sicht der Dinge beizusteuern imstande ist, sind alle in den Exilromanen dargestellten Blicklieferanten männlich. Ihrer traditionellen Geschlechterrolle entsprechend treten sie als Bildungsträger auf. Während – der Idee der komplementären Ergänzung der beiden Geschlechter folgend – sich im weiblichen Blick der Protagonistinnen Alltagswissen versammelt.

Aufgabe des qualifizierten Blicklieferanten ist es, der Protagonistin, basierend auf seinem weltmännischen Wissen, vor allem Beobachtungen aus dem Weltgeschehen zu vermitteln. Er schildert intellektuelle Reflexion sowie Beobachtungen aus der Welt der Erwachsenen und intellektu-

473 Keun, I.: „Nach Mitternacht“. S. 12, Z. 28.

474 Rosenstein, Doris: „Bilder und Szenen aus dem ‚Dritten Reich‘. Zum Erzählkonzept des Romans Nach Mitternacht von Irmgard Keun“. In: Arend Stefanie und Ariane Martin (Hg.): „Irmgard Keun 1905/2005. Deutungen und Dokumente“. Bielefeld, 2008. S. 161–182. S. 168, Z. 20.

475 Keun, I.: „Kind aller Länder“. S. 46, Z. 2 f.

476 Keun, I.: „D-Zug dritter Klasse“. S. 47, Z. 19.

477 Keun, I.: „D-Zug dritter Klasse“. S. 104, Z. 4.

eller Bohème-Kreise. Mit seinem Überblick über Entwicklungen in großen Zusammenhängen und seiner Perspektive eines intellektuell-distanzierten Beobachters steuert der qualifizierte Blicklieferant, wenn die Protagonistin seine Sicht ihrer eigenen hinzufügt, ihrer handlungs- und alltagsgebundenen Perspektive ein auktoriales Moment bei. Hört die Protagonistin den Schilderungen des qualifizierten Beobachters zu, dann häufig mit dem Ziel, „[s]ich politisch aufklären [zu, F. P.] lassen“⁴⁷⁸. Wie schon in Gilgis Aussage über Pit finden die Blicklieferanten in den Exilromanen „manchmal ein Wort, das alles hell macht“⁴⁷⁹ für die Protagonistinnen. Denn sie formulieren die „zeitgenössischen Zustände [...] ungeschminkt“⁴⁸⁰. Sie liefern kritische Beobachtungen zur faschistischen Gesellschaft und dem Regime, die „explizit und überlegt“⁴⁸¹ sind.

Herr Kleinerz schildert dem Mädchen vom Krieg, aus dem er selbst als Invalide zurückgekehrt ist. Beispielsweise erzählt er, dass es dort „noch viel Schlimmeres“⁴⁸² gebe als seine Kriegsverletzung. Sanna bekommt von ihren Blicklieferanten Beobachtungen über politische Zusammenhänge vermittelt. Paul erklärt ihr etwa, dass in anderen Ländern im Gegensatz zu Deutschland Freiheit herrsche.⁴⁸³ Kullys Vater gibt ihr seinen Blick auf die Weltpolitik weiter. Auch Karl teilt Lenchen seine Beobachtungen zur NS-Ideologie mit. Doch meist nutzt er seinen „welterfahrenen [...] Eindruck“⁴⁸⁴, den er auf sie macht, um ihr seinen Blick auf sie als einer Lügnerin und lieblosen Person zu vermitteln.

Mit dieser Ausnahme scheint es die Aufgabe der qualifizierten Beobachter zu sein, „kritische und [...] aufklärerische Botschaft[en]“⁴⁸⁵ zu vermitteln. Ihr Blick liefert eine politische Ebene, von der die Protagonistinnen als junge Menschen ohne politische Vorbildung nichts wissen. Die Beobachter bekennen sich zur Opposition gegenüber dem NS-System. Sie sind gegen das Terrorregime und den Krieg. Durch Sachwissen und Fachbegriffe können sie die Dinge unmissverständlich beim Namen nennen. Es ist ihre

478 Unger, W. (Hg.): Keun, I.: „Wenn wir alle gut wären“. S. 77, Z. 23.

479 Barndt, K.: „Sentiment und Sachlichkeit“. S. 131, Z. 36.

480 Bender, S.: „Lebensentwürfe im Romanwerk Irmgard Keuns“. S. 80, Z. 17.

481 Bescana Leirós, C.: „Gender- und Machttransgression im Romanwerk Irmgard Keuns“. S. 153, Z. 24.

482 Keun, I.: „Das Mädchen, mit dem die Kinder nicht verkehren durften“. S. 77, Z. 28.

483 Keun, I.: „Nach Mitternacht“. S. 94, Z. 5ff.

484 Keun, I.: „D-Zug dritter Klasse“. S. 43, Z. 15f.

485 Bescana Leirós, C.: „Gender- und Machttransgression im Romanwerk Irmgard Keuns“. S. 224, Z. 16f.

Aufgabe, den Protagonistinnen mit ihrer Sicht eine Variante der öffentlichen Meinung⁴⁸⁶ und eine „Ahnung von der ‚Verstehbarkeit‘ und Transparenz der sie umgebenden Welt“⁴⁸⁷ zu vermitteln. Ein „Erzieherwerk“⁴⁸⁸, wie es noch Martin an Gilgi vollbringen wollte, sollen sie an ihnen nicht leisten.

Die qualifizierten Beobachter dienen durch ihre „reflexive Perspektive“⁴⁸⁹ als Garanten dafür, dass die Exilromane nicht naiv gelesen werden können. Wo ihre Beobachtungen einsetzen, wird vom Leser ein ähnlicher Bildungsstand verlangt, um ihnen folgen zu können. Stellten die Protagonistinnen von sich aus diese Beobachtungen an, wäre ihre Darstellung als einfache junge Frauen bzw. Mädchen unglaublich. Keun bedient sich somit eines Kunstgriffs, indem sie einen anderen Beobachter als Zwischeninstanz schaltet, welcher der Argumentation ein höheres Niveau verleiht. Die Kopplung von Protagonistin und qualifiziertem Beobachter ist für die Figuren von gegenseitigem Nutzen. Denn während sie durch ihn intellektuelle Einsichten erfährt, beglaubigt sie durch ihre Sympathie ihm gegenüber seine moralische Integrität als Systemkritiker.

Die Protagonistinnen fungieren durch ihr eigenes Sehen als Augenzeuginnen ihrer Lebenswirklichkeit. Doch wenn sie den Ausführungen des qualifizierten Beobachters zuhören, schlüpfen sie zeitweilig in die Rolle einer „Ohrenzeugin“⁴⁹⁰. Mit Ausnahme von Lenchen, die als einzige nicht als Erzählstimme auftritt, sprechen sie die Beobachtungen des Blicklieferanten in ihrer Schilderung der Ereignisse nach. Indem sie die Sicht des anderen in Worte fassen, überprüfen sie zugleich deren Plausibilität und machen sie sich zueigen. Zitate, oft in monologischer Form, aber auch einzelne Fremdwörter und Fachbegriffe des anderen mischen sich mit nachgesprochenen Sachverhalten, welche die Protagonistinnen in eigenen Worten ausdrücken, da sie diese selbstständig begreifen. Das Nachsprechen gestaltet sich als ein konfirmativer Akt. Indem die weiblichen Hauptfiguren die Sicht des anderen noch einmal aussprechen, vertreten sie diese. Was „Vater sagt“⁴⁹¹, „Herr Kleinerz [...] gesagt“⁴⁹² oder „Heini [...] mal gesagt“⁴⁹³ hat, findet Einzug in

486 Marx, L.: „Schattenwürfe“. S. 193, Z. 13 f.

487 Siegel, E.-M.: „Weibliche Jugend im Nationalsozialismus“. S. 58, Z. 6 f.

488 Schüller, L.: „Vom Ernst der Zerstreuung“. S. 127, Z. 27.

489 Bescana Leirós, C.: „Gender- und Machttransgression im Romanwerk Irmgard Keuns“. S. 153, Z. 24.

490 Rosenstein, D.: „Bilder und Szenen aus dem ‚Dritten Reich‘“. S. 168, Z. 28.

491 Keun, I.: „Kind aller Länder“. S. 5, Z. 17.

492 Keun, I.: „Das Mädchen, mit dem die Kinder nicht verkehren durften“. S. 8, Z. 4 f.

493 Keun, I.: „Nach Mitternacht“. S. 32, Z. 2 f.

die Blickschilderungen der Protagonistinnen, die somit zu deren „Sprachrohr“⁴⁹⁴ werden.

Die qualifizierten Beobachter sind als „eine Art zweite Erzählstimme“⁴⁹⁵ in den Romanen angesiedelt. Ihre Beobachtungen werden nicht nur zu denen der Protagonistinnen, sondern auch zu denen des Lesers. Indem sie den weiblichen Hauptfiguren ihr Gesehenes schildern, machen sie das Weiterreichen von Beobachtungen zum literarischen Thema. Auf einer poetologischen Ebene wird damit auch die Blickvermittlung der Protagonistin auf den Leser widergespiegelt.

Greifen die Protagonistinnen die Schilderungen des Beobachters auf, geht es nicht darum, dass „[d]ie Worte [...] sich gut [machen, F.P.], wenn man sie anwendet“⁴⁹⁶. Vielmehr können die von Sachwissen geprägten, mit korrekten Fachbegriffen gespickten Erläuterungen der qualifizierten Beobachter Sachverhalte oft einfacher und pointierter wiedergeben⁴⁹⁷ als es die Erklärungen der Protagonistinnen vermöchten.

Anders als bei den Reden der Systemanhänger, deren Aussagen den Protagonistinnen unzugänglich bleiben, sind die weiblichen Hauptfiguren bei den qualifizierten Beobachtern zeitweilen in der Lage, sie zu verstehen. Gemäß dem Leitspruch „[e]ntweder versteht das Kind, was [...] [er, F.P.] sagt oder es versteht es nicht – dann kann’s ihm im schlimmsten Fall nichts nutzen“⁴⁹⁸. Sie können die Sicht der qualifizierten Beobachter oftmals nachvollziehen, da sie ihrem gesunden Menschenverstand logisch erscheinen, auch wenn ihnen die Bildung für eine theoretisch-abstrakte Auseinandersetzung und zum Teil der verwendete Wortschatz fehlt.

Auch wenn sich die Sicht der jeweiligen weiblichen Hauptfigur teilweise aus dem Gesehenen anderer Beobachter speist, verfügt sie letztlich doch über nur einen Blick, der ihr als Grundlage für Erkennen und Handeln dient. Damit ein einheitlicher Blick entsteht, muss eine Verflechtung der Blick Ebenen stattfinden. Die Protagonistin verknüpft Kenntnisse aus Gesprächen mit eigenen Erinnerungen und aktuellen Beobachtungen.⁴⁹⁹ Sie vermischt

494 Stockinger, C.: „daß man sich mit ein bißchen Nachdenken vieles selbst erklären kann“. S. 12, Z. 33.

495 Ebd. Z. 31.

496 Keun, I.: „Das kunstseidene Mädchen“. S. 104, Z. 21.

497 Bescana Leirós, C.: „Gender- und Machttransgression im Romanwerk Irmgard Keuns“. S. 224, Z. 17.

498 Keun, I.: „Kind aller Länder“. S. 112, Z. 23 ff.

499 Rosenstein, D.: „Irmgard Keun“. S. 193, Z. 23 ff.

Kommentare⁵⁰⁰ und Aussagen des anderen mit eigenen Vorstellungen.⁵⁰¹ Zwei unterschiedliche Perspektiven mit jeweils daraus gewonnenen Beobachtungen vermengen sich zu einem Blick mit einer erweiterten Perspektive und einer Vielzahl von Beobachtungen.⁵⁰² Aus ihrem eingegrenzten pragmatisch-alltagsbezogenen Blick wird einer, der zudem abstrakte, intellektuelle Elemente beinhaltet. Indem die Protagonistin die Sicht des anderen ihrer eigenen hinzufügt, erfährt ihr Blick einen intellektuellen Zugewinn. Sie selbst ist nicht intellektuell, dementsprechend ist es auch ihr Blick nicht. Durch die Sicht des anderen bekommt er einen stärkeren Grad an Reflektiertheit und damit an Intellekt. Zum einen da er das Produkt des Sehens von zwei Personen darstellt. Zum anderen durch den kognitiven Vorgang der Blickmontage. Denn die Protagonistin muss überdenken, wie sich die beiden Blicke zusammenfügen lassen. Und schließlich, da der andere über intellektuelle Eigenschaften verfügt, damit ihn die Protagonistin überhaupt als Blicklieferanten wählt. Hat sich die Protagonistin die Sicht des anderen zueigen gemacht, dienen ihr die einzelnen Beobachtungen als gleichwertige Versatzstücke ihres Blicks.

Ohnehin gelangen die Protagonistin mit ihrem gesunden Menschenverstand und der qualifizierte Beobachter mit seinem Wissen letztlich zur gleichen Beobachtung, die alle anderen umfasst: nämlich die, dass der Nationalsozialismus falsch ist.⁵⁰³ Die Sicht, wie sie die Protagonistin hegt, wird durch die Beobachtungen des anderen vollkommen bestätigt.⁵⁰⁴ So unterschiedlich ihre Perspektiven sind, sie ergeben letztlich das gleiche Bild. Ging es in „Gilgi – eine von uns“ noch um das Unverständnis zwischen alltagsbezogener und intellektueller Perspektive, dargestellt in der „fehlgeschlagenen Kommunikation“⁵⁰⁵ zwischen Gilgi und Martin, gelangen die Protagonistinnen in den Exilromanen zu dem Schluss, dass die Beobachtungen des anderen richtig sind.

Einzig zwischen Lenchen und Karl gestaltet sich die Blickübernahme nicht konstruktiv. Karls Ausführungen zu seinen Beobachtungen „ver-

500 Marx, L.: „Schattenwürfe“. S. 196, Z. 17.

501 Thurner, C.: „Der andere Ort des Erzählens“. S. 120, Z. 16 ff.

502 Schüller, L.: „Vom Ernst der Zerstreuung“. S. 126, Z. 8.

503 Bescana Leirós, C.: „Gender- und Machttransgression im Romanwerk Irmgard Keuns“. S. 164, Z. 11 ff.

504 Stockinger, C.: „daß man sich mit ein bißchen Nachdenken vieles selber erklären kann“. S. 12, Z. 30.

505 Horsley, R. J.: „Irmgard Keun. (1905–1982)“. S. 236, Z. 12.

nebel[n] ihr Hirn“⁵⁰⁶, lassen sie „verstört“⁵⁰⁷, „allein und [...] verwirrt“⁵⁰⁸ zurück. Folglich ist Lenchen nicht in der Lage, mit den von Karl eingespeisten Schilderungen einen einheitlichen, in sich logischen Blick zu konstruieren.

Glückt die Blickübernahme, wie bei dem Mädchen, Sanna und Kully, bleibt die Montage des Blicks trotz erfolgreicher Vermengung dennoch sprachlich markiert. Der Leser kann weiterhin nachvollziehen, von wem die Versatzstücke des dargestellten Blicks ursprünglich stammen. Dass Sehen auch mit den Augen eines anderen möglich ist, wird damit betont. Erkennen lassen sich die von dem qualifizierten Blicklieferanten herrührenden Beobachtungen durch die Nennung von Fremdwörtern und Fachbegriffen sowie durch deutlich gemachte Zitate. Stellenweise werden diese als direkte Rede wiedergegeben. Eingeleitet etwa durch „[p]lötzlich fielen mir die Worte von Paul ein“⁵⁰⁹ oder „[i]ch habe mich mit dem Herrn Kleinerz [...] besprochen, der sagte“⁵¹⁰ können diese auch in indirekter Rede erscheinen. Oder sie werden von der Protagonistin innerhalb der geschilderten Handlung selbst zitiert, beispielsweise nach der Einleitung „[d]a habe ich an Herrn Kleinerz gedacht und [...] gesagt“⁵¹¹. Ebenso werden teilweise von der Protagonistin selbst angestellte Beobachtungen wiedergegeben, mit dem Nachtrag, dass diese auch denen des Blicklieferanten entsprechen.⁵¹²

506 Keun, I.: „D-Zug dritter Klasse“. S. 38, Z. 21.

507 Keun, I.: „D-Zug dritter Klasse“. S. 72, Z. 24.

508 Keun, I.: „D-Zug dritter Klasse“. S. 38, Z. 22 f.

509 Keun, I.: „Nach Mitternacht“. S. 94, Z. 3.

510 Keun, I.: „Das Mädchen, mit dem die Kinder nicht verkehren durften“. S. 35, Z. 9 f.

511 Keun, I.: „Das Mädchen, mit dem die Kinder nicht verkehren durften“. S. 15, Z. 5 f.

512 Keun, I.: „Das Mädchen, mit dem die Kinder nicht verkehren durften“. S. 118, Z. 6 f.

2.6 Berichten von dem, was man gesehen hat

Ausgehend von den Überlegungen der traditionellen Blicktheorie gilt das Sprechen als stereotyp männliche Kompetenz. Das Benutzen von Sprache wird als gleichbedeutend mit dem Eintritt in die symbolische Ordnung verstanden.⁵¹³ Es ist für die Subjektwerdung unerlässlich.⁵¹⁴ Der Sprecher fungiert dabei als Kulturschaffender auf zweifache Weise. Zum einen modifiziert er die Sprache, indem er sie benutzt. Zum anderen lässt er mit ihrer Hilfe kulturelle Konstrukte in Form von Texten entstehen.⁵¹⁵ Die traditionelle Blicktheorie schließt die Frau vom Subjektstatus aus, da ihr das Phallische fehlt. Stattdessen schreibt sie ihr die Rolle einer passiven Repräsentationsfläche zu, in die Text hineingelegt wird,⁵¹⁶ wenn ein männlicher Betrachter sie beschreibt. Ist die Frau nur ein Bild dessen, was der Mann in ihr sieht, so die Blicktheorie, kann auch ihre Sprache nur ein Bild der Welt jenseits der kulturellen Realität entwerfen.⁵¹⁷ Weibliches kulturelles Sprechen scheint damit unmöglich.

In Keuns erstem Roman findet Gilgi tatsächlich noch „keine Worte um sich verständlich zu machen“⁵¹⁸. Doch die Protagonistinnen in den Exilromanen erzählen, mit Ausnahme von Lenchen, ihre Geschichte selbst. Sie treten als Erzählstimme auf und berichten von dem, was sie gesehen haben. Der Grund dafür ist nicht, „dass sie als Frau nicht gut schweigen“⁵¹⁹ können. Vielmehr hat ihr Blick etwas wahrgenommen, wovon sie nun anderen berichten müssen, da es ihnen wichtig erscheint. Das traditionelle weibliche Blickobjekt ist durch seine eigene Sicht zum Subjekt geworden und beginnt zu sprechen.⁵²⁰ Wer etwas sieht, kann auch davon erzählen. Das Erringen der einen Kompetenz stellt zugleich das der anderen dar. Gerade, weil Lenchen ihrem Blick nicht traut, gelangt sie zu keinem eigenen Eindruck und kann folglich auch nicht in die Erzählerrolle schlüpfen. Als Vertreterinnen des Typus der Neuen Frau verfügen Sanna, Kully und das Mädchen über genug Selbstbewusstsein, sich die Kompetenz zuzutrauen. Wie schon Gilgi haben

513 Meyer-Kalkus, R.: „Blick und Stimme bei Jacques Lacan“. S. 222, Z. 27.

514 Lauretis, T. de: „Alice Doesn't“. S. 22, Z. 24.

515 Lauretis, T. de: „Alice Doesn't“. S. 35, Z. 20 f.

516 Lauretis, T. de: „Alice Doesn't“. S. 13, Z. 32 f.

517 Bronfen, E.: „Nur über ihre Leiche“. S. 104, Z. 10 ff.

518 Keun, I.: „Gilgi“. S. 86, Z. 20.

519 Keun, I.: „Scherz-Artikel“. S. 7, Z. 1.

520 McCormick, Richard W.: „Gender and Sexuality in Weimar modernity: Film, Literature and New Objectivity“. New York und Hampshire, 2001. S. 134, Z. 28.

sie „Augen, die sprechen, [...] die schreien“⁵²¹ wollen. Doch anders als diese finden sie Worte, um sich mitzuteilen. Und sie müssen es auch, da Sprache für sie die einzige unmissverständliche Ausdrucksweise gegenüber anderen ist.⁵²²

In dieser Erzählerfunktion werden sie zu Kulturschaffenden. Indem sie das Wort als kulturelles Werkzeug ergreifen, bedienen sie sich eines Konstrukts, das traditionell von Männern geprägt wurde. Jeder Sprecher modifiziert beim Benutzen der Sprache diese zugleich. Doch die Protagonistinnen müssen zudem das Sprachmaterial so gestalten, dass für sie als weibliche Erzähler eine mit ihrem Wesen übereinstimmende Ausdrucksweise in Wortwahl und Stilistik ergibt. Ihr Gesprochenes charakterisiert sie als Sprecher,⁵²³ da es ihre „sozialgeschlechtliche Identität“⁵²⁴ betont. Die Protagonistinnen übersetzen ihre visuellen Eindrücke beim Erzählen in Sprache. Dabei tun sich ihnen mehrere Ansatzpunkte, sich in die Gestaltung der Übersetzung einzubringen, auf. Es liegt an ihnen, welche Worte und Formulierungen sie verwenden, welche Aspekte des Gesehenen sie schildern und worauf sie näher eingehen. Der weibliche Blick bleibt damit auch in dessen Verbalisierung präsent.

2.6.1 Die Protagonistin als Reporterin

Das Mädchen, Sanna und Kully fungieren als „Reporterin[nen] [ihrer, F.P.] Gegenwart“⁵²⁵. Kully stellt fest: „Mein Unglück war, daß ich gerade am Fenster saß“⁵²⁶. Sie sind in eine Zeit hineingeboren, die eine gefährliche Lebenswirklichkeit für sie bereithält. Diese erfahren sie mit eigenen Augen. Denkt „Das kunstseidene Mädchen“ Doris noch, sie müsse ihre Geschichte erzählen, weil sie „ein ungewöhnlicher Mensch“⁵²⁷ ist, ergreifen die Protagonistinnen der Exilromane das Wort, da sie zu einer ungewöhnlichen Zeit ihre Jugend verbringen. Sie erleben die von Militarismus und Faschismus

521 Keun, I.: „Gilgi“. S. 213, Z. 25 f.

522 Maier-Katkin, B.: „Alterity, Alienation, and Exile in Irmgard Keun's Nach Mitternacht“. S. 306, Z. 22.

523 Maier-Katkin, B.: „Alterity, Alienation, and Exile in Irmgard Keun's Nach Mitternacht“. S. 309, Z. 20.

524 Scott, J. W.: „Gender“. S. 426, Z. 19 f.

525 Blume, G.: „Irmgard Keun“. S. 179, Z. 35.

526 Keun, I.: „Kind aller Länder“. S. 84, Z. 15 f.

527 Keun, I.: „Das kunstseidene Mädchen“. S. 58, Z. 17.

geprägte Gesellschaft mit⁵²⁸ und durchleben sie exemplarisch. Sie sammeln „Erfahrungsmaterial“⁵²⁹ in Form von Eindrücken, das sie nutzen, um sich bei dessen Schilderung vom Leser begleiten zu lassen.

Ihre Perspektive ist diejenige einer direkt Involvierten mit einem bestimmten, begrenzten Blickfeld. Sie berichten als Augenzeugen von dem, was direkt um sie geschieht.⁵³⁰ Ihr weiblicher Blick wird zu dem des Lesers. Sie sehen für ihn stellvertretend mit. Indem dieser das Gesehene mitverfolgt, wird er in das Geschehen hineingezogen und erlebt den Alltag in der dargestellten Gesellschaft selbst.

Das Mädchen durchlebt exemplarisch eine Kindheit Ende des Ersten Weltkriegs. Es lässt den Leser in dem als Kindheitserinnerungen angelegten Roman daran teilhaben und zeigt ihm seine persönlichen Eindrücke von den Erwachsenen und deren Verhalten. Der Kampf um das eigene Überleben im einsetzenden NS-System ist Sannas Reportagegegenstand. Sie durchlebt stellvertretend die direkte Auseinandersetzung mit dem Regime, etwa indem sie selbst denunziert wird und ihre Freunde in Schutzhaft kommen. Sie vermittelt ihren Eindruck von der faschistischen Gesellschaft und dem Verhalten der Menschen. Kully wiederum schildert eine Kindheit im Exil. Sie berichtet von ihrem Eindruck vom Kampf der Eltern um das Überleben der Familie und von der Stimmung in der Emigration. Als einzige der Protagonistinnen übernimmt demgegenüber Lenchen keine Reporterfunktion. Sie verlässt sich nicht auf ihren Blick und erzählt nicht selbst von den Ereignissen um sie.

Das Mädchen, Sanna und Kully hingegen scheinen sich ihrer Aufgabe als Reporterinnen bewusst zu sein. Stellenweise nehmen ihre Schilderungen den Tonfall eines „Botenberichts“⁵³¹ an. Die Schilderungen gestalten sich als Montagen von äußerer Handlung bzw. Zeitgeschehnissen und ihrem persönlichen Eindruck davon. Die Protagonistinnen erfüllen zugleich „die Rolle als Erfahrungsinstanz und als [...] Kommentatorin“⁵³² der Ereignisse.

Als Reporterinnen berichten sie direkt vom Ort des Geschehens, mitten aus der Gesellschaft heraus. Das Mädchen erzählt aus dem Bürgertum, Kully aus dem Exil und Sanna zugleich aus dem einfachen Bürgertum als auch aus Bohème-Kreisen. Dabei schildern sie die Ereignisse in ihrer Abfolge und wer-

528 Erpenbeck, Fritz: „Eine Frau tritt an die Front. Zu Irmgard Keuns Roman „Nach Mitternacht““. In: „Internationale Literatur 7/6 (1937)“. S. 139–142.

529 Siegel, E.-M.: „Weibliche Jugend im Nationalsozialismus“. S. 76, Z. 30 f.

530 Rosenstein, D.: „Irmgard Keun“. S. 174, Z. 26.

531 Häntzschel, H.: „Irmgard Keun“. S. 82, Z. 35.

532 Siegel, E.-M.: „Jugend, Frauen, Drittes Reich“. S. 55, Z. 13 f.

den so zur „Chronik-Schreiberin“⁵³³. Sie liefern einen „Zeitzeugenbericht“⁵³⁴ einer begrenzten Zeitspanne. Das Mädchen berichtet von seiner Kindheit bis zum Beginn der Pubertät und damit von den Ereignissen zwischen 1918 bis 1920, Sanna von der Zeit von 1933 bis 1936, also von der Machtergreifung durch die Nationalsozialisten bis zu ihrer persönlichen Flucht ins Exil, und Kullys Bericht deckt den Zeitraum von 1936 bis 1937 ab und zeigt die Ereignisse auf, die sich auf den Stationen des Exils währenddessen ereignen. In „Nach Mitternacht“ wird dabei die tatsächliche Romanhandlung auf drei Tage beschränkt. Doch auch auf räumlicher Ebene sind die Reportagen der Protagonistinnen begrenzt. Die geschilderten Ereignisse finden an einem festgelegten Ort statt. So spielt sich „Das Mädchen, mit dem die Kinder nicht verkehren durften“ in der Familie und Nachbarschaft der Protagonistin und „Nach Mitternacht“ zunächst kurzzeitig bei der Tante und dann bei dem Bruder in Frankfurt ab. Zwar wird in „Kind aller Länder“ diese räumliche Begrenzung aufgehoben, da auf der Flucht kein einheitlicher Ort möglich ist. Dennoch vermitteln die spezielle Exilstimmung und nicht zuletzt die einander stets gleichenden Hotelzimmer zumindest atmosphärisch auch hier den Eindruck eines begrenzten Raums.

Außer in „D-Zug dritter Klasse“ wird in den Exilromanen die dargestellte gesellschaftliche und politische „Katastrophe [...] durch den Blick“⁵³⁵ der jeweiligen Protagonistin beschrieben. Sie dient quasi als „Kamera“⁵³⁶ für die Berichterstattung. Sie kann nur das zeigen, „was sie kennt und was sie sieht und was sie hört“⁵³⁷. Zudem entscheidet sie als Reporterin, welche für die Situation charakteristischen Ausschnitte sie in ihren Schilderungen wiedergibt. Das Mädchen wählt entscheidende Szenen seiner Kindheit, wie etwa das Kriegsende oder seine erste Liebe. Sanna gibt krisenhafte Momente in ihrem Überlebenskampf im NS-Regime wieder, so zum Beispiel Heinis Selbstmord und ihre Flucht ins Ausland. Kully berichtet von den verschiedenen Stationen des Exils. Dabei lassen die Protagonistinnen zum Teil die Ereignisse für sich selbst sprechen.

533 Louven, Erhard (Hg.): Thelen, Albert Vigoleis: „Die Literatur in der Fremde. Literaturkritiken. Herausgegeben, aus dem Niederländischen übersetzt und mit einem Vorwort von Erhard Louven“. Bonn, 1996. S. 228, Z. 6.

534 Blume, G.: „Irmgard Keun“. S. 127, Z. 24.

535 Bescana Leirós, C.: „Gender- und Machttransgression im Romanwerk Irmgard Keuns“. S. 214, Z. 2.

536 Siegel, E.-M.: „Jugend, Frauen, Drittes Reich“. S. 55, Z. 16.

537 Kreis, Gabriele: „Frauen im Exil. Dichtung und Wirklichkeit“. Darmstadt, 1988. S. 205, Z. 22 f.

Indem sie ihre eigene Geschichte erzählen, betonen sie ihren Status als exemplarisch herausgegriffenen Fall, der für die allgemeine Situation, die sie schildern wollen, typisch ist. Sie berichten von einer Kindheit gegen Ende des ersten Weltkriegs bzw. einer im Exil oder von einem exemplarischen Leben einer jungen Frau im NS-Staat.

Ferdinand, der Protagonist aus Keuns Nachkriegsroman, erzählt, ihm seien „Erlebnisberichte [...] langweilig, weil sie meistens gelogen sind [...]“. ⁵³⁸ Tatsächlich handelt es sich bei den Exilwerken um fingierte Reportagen. Macht sie das weniger aussagekräftig bezüglich des Gegenstands, von dem sie berichten? Die Romane erzählen von Personen, wie sie in der zeitgenössischen Gesellschaft vertreten waren, und von Ereignissen, die so oder in ähnlicher Form vielfach stattfanden. Der Gegenstand der Reportagen, der Faschismus und seine bedrohlichen Folgen für die Bevölkerung, ist somit real existent. Nur wird von ihm, anders als in journalistischen Reportagen, in literarischer Form anhand fiktiver Beispiele berichtet.

2.6.2 Sprache und Stil

Die Sprache, die das Mädchen, Sanna und Kully für ihre Blickschilderungen verwenden, ist „Sprache im – nicht Sprache des Nationalsozialismus“ ⁵³⁹. Die Protagonistinnen ziehen sich von der öffentlichen NS-Sprache in ihre ganz persönliche zurück. ⁵⁴⁰ Indem sie als einzelne Personen die Sprache für sich individuell gestalten, bringen sie das totalitär aufoktroyierte Ideologiesprachengerüst von der Basis aus ins Wanken. ⁵⁴¹ Ihr Gesprochenes wirkt „unzensuriert“ ⁵⁴². Damit prangert es die offizielle Sprache im faschistischen Deutschland an, die sich nicht nur im NS-Verwaltungsapparat, sondern auch innerhalb der Bevölkerung nach der Machtergreifung durch die Faschisten ausbreitet. Selbst die Alltagssprache scheint im braunen Deutschland ideologiebehaftet zu sein. Da es also gilt, jedweder innerhalb der faschistischen Gesellschaft bestehenden Form von Sprache zu misstrauen, ⁵⁴³ konstruieren

⁵³⁸ Keun, I.: „Ferdinand, der Mann mit dem freundlichen Herzen“. S. 112, Z. 28 f.

⁵³⁹ Siegel, E.-M.: „Weibliche Jugend im Nationalsozialismus“. S. 78, Z. 3.

⁵⁴⁰ Maier-Katkin, B.: „Alterity, Alienation, and Exile in Irmgard Keun's Nach Mitternacht“. S. 310, Z. 2 f.

⁵⁴¹ Maier-Katkin, B.: „Alterity, Alienation, and Exile in Irmgard Keun's Nach Mitternacht“. S. 307, Z. 34 ff.

⁵⁴² Viebrock, Katharina: „Von weiblicher Freiheit. Figuren bei Virginia Woolf, Irmgard Keun, Jean Rhys“. Königstein, 2002. S. 65, Z. 17.

⁵⁴³ Pasche, W.: „Exilromane“. S. 115, Z. 35.

sich die Protagonistinnen eine neue. Beim Eintritt in die männlich dominante symbolische Ordnung müssen sie es als weibliche Sprecher ohnehin, wenn auch in weniger krasser Abgrenzung. Aus ihrem „bunte[n] sausen-de[n] Wortknäuel von Gedanken“⁵⁴⁴ beginnen sie eigene „Worte [zu, F.P.] stricken“⁵⁴⁵.

Wie die Protagonistinnen aus den Werken der Weimarer Republik verwenden Sanna, Kully und das Mädchen dafür „Alltagsworte“⁵⁴⁶ aber auch Dialektbegriffe in „hauptsächlich Kölsch“⁵⁴⁷, Abkürzungen sowie von den qualifizierten Beobachtern zitierte politische Begriffe. Sie scheinen wie ihre literarischen Vorgängerinnen Gilgi und Doris „überfüttert [von, F.P.] fetten Worten und [...] ewige[m] Gequatsche“⁵⁴⁸. Stattdessen gebrauchen sie eine pointierte, nüchterne und „unpräventiös[e]“⁵⁴⁹ Sprache, wie sie der Ästhetik der Neuen Sachlichkeit entspricht. Statt komplizierter Formulierungen und Satzstrukturen, wählen sie „ein schnelles Hintereinander“⁵⁵⁰ in ihren Schilderungen. Aufgrund des breiten Spektrums ihrer Wortwahl, der so entstehenden Melange verschiedener Sprachebenen sowie dem Aneinanderreihen von Eindrücken geschuldeten raschen Tempo ihres Erzählens gelingt es dem Mädchen, Sanna und Kully, sich sprachlich größtmöglich dem Gesehenen anzunähern und es treffend wiederzugeben.⁵⁵¹

In der Haltung, das Sprachmaterial zu verwenden, das jeweils am besten den Sinneseindruck wiedergibt, zeigt sich das pragmatische Denken der Neuen Frau. Erzählt wird in einem „spritzig kindlich[...] [wirkenden, F.P.] Plauderton“⁵⁵², der durch immer wieder auftretende Grammatikfehler bzw. Abweichungen von der Standardsprache und die „häufig[e] Verwendung der Konjunktion ‚und‘“⁵⁵³ geprägt ist. Die Schilderungen scheinen als erzählten die Protagonistinnen „ein bißchen wirr [...] vielleicht, ein bißchen hastig und durcheinander“⁵⁵⁴. Keun hängt den Stil ihrer Exilromane vordergründig

544 Keun, I.: „Nach Mitternacht“. S. 46, Z. 5.

545 Ebd. Z. 6.

546 Keun, I.: „Gilgi“. S. 148, Z. 10.

547 Keun, I.: „Kind aller Länder“. S. 8, Z. 6.

548 Keun, I.: „Gilgi“. S. 103, Z. 15 f.

549 Jordan, Christa: „Zwischen Zerstreuung und Berausung. Die Angestellten in der Erzählprosa am Ende der Weimarer Republik“. Frankfurt am Main, 1988. S. 64, Z. 30.

550 Rosenstein, D.: „Irmgard Keun“. S. 186, Z. 33.

551 Marchlewitz, I.: „Irmgard Keun“. S. 154, Z. 13 ff.

552 Rosenstein, D.: „Irmgard Keun“. S. 157, Z. 23 f.

553 Pasche, W.: „Exilromane“. S. 114, Z. 25 f.

554 Keun, I.: „Nach Mitternacht“. S. 96, Z. 1 ff.

tief. Zum einen bildet sie damit das junge Alter und das niedrige Bildungsniveau ihrer Frauenfiguren, gerade in Abgrenzung zum gebildeten sprachlich qualifizierten männlichen Blicklieferanten, ab. Zum anderen scheint dieser Stil ein bewusst inszeniertes Gegenmodell zum NS-Überlegenheitsdenken, seinen schwülstigen Formulierungen und dem faschistischen Floskeltum darzustellen.

Denn tatsächlich verbirgt sich hinter dieser vordergründig einfachen Stilistik eine kunstvoll kreierte. Das Mädchen, Sanna und Kully wissen, wie sich Erwachsene⁵⁵⁵ und gebildete Leute ausdrücken. An einzelnen Stellen erscheint daher ihre „Sprache ungewöhnlich reif für sie.“⁵⁵⁶ Wie ausgefeilt ihre Stilistik ist, zeigt sich besonders bei „assoziative[n] [...] Mitteil[ungen]“⁵⁵⁷ der Protagonistinnen. Kunstvoll verknüpfen sie die Übergänge von gegenwärtigen Beobachtungen zu früheren Eindrücken innerhalb des Erzählstrangs.⁵⁵⁸ Was die Protagonistinnen schildern, ist das Ergebnis kluger und ernst zu nehmender Beobachtungen.

555 Keun, I.: „Das Mädchen, mit die Kinder nicht verkehren durften“. S. 39, Z. 12.

556 Srebrianski Harwell, X.: „The Female Adolescent in Exile Works by Irina Odoevtseva, Nina Berberova, Irmgard Keun and Ilse Tielsch“. S. 62, Z. 30 f.

557 Rosenstein D.: „Irmgard Keun“. S. 186, Z. 33.

558 Siegel, E.-M.: „Jugend, Frauen, Drittes Reich“. S. 54, Z. 15 f.

2.7 Der Autor, die Autorin und die Sekretärin

Autorschaft, so Elisabeth Bronfen, setzt eine bestimmte „Position in der Kultur“⁵⁵⁹ voraus: die des in der symbolischen Ordnung etablierten Subjekts. Insofern die traditionelle Blicktheorie Frauen den Subjektstatus verbunden mit der Fähigkeit, selbst künstlerisch zu agieren, abspricht,⁵⁶⁰ scheint eine weibliche schriftstellerische Tätigkeit ausgeschlossen. Doch das Mädchen, Sanna und Kully haben sich innerhalb der gesellschaftlichen Blickkonstellation einen Subjektstatus errungen. Sie sehen und beschreiben das Gesehene. Damit übernehmen sie Aufgaben und Kompetenzen ähnlich denen eines Autors.

In den Exilromanen wird nie direkt von Autorinnen gesprochen. Dafür gibt es in Keuns Figureninventar eine andere feste Größe, die schriftstellerische Tätigkeit unmittelbar als Thema aufgreift: der erfolglose männliche Autor. Keuns Werke vertreten die Auffassung, „daß ein Schriftsteller sich [...] mühen soll, wahr zu sein.“⁵⁶¹ Dieser Aufgabe kann er gegenüber dem Lesepublikum nicht mehr nachkommen. Verkörpert durch die Protagonistinnen tritt daher an seine Stelle eine andere Form von Urheberschaft. Die Abkehr von dem einen Autorschaftsmodell hin zu dem anderen wird jedoch nicht als direkter Übergang gezeichnet. Es erscheint ein Bindeglied zwischen beiden, das zum einen an traditionelle Vorstellungen von ausschließlich männlicher Autorschaft anknüpft und zum anderen der weiblichen Autorschaft der Protagonistinnen den Weg bereitet: die Sekretärin.

2.7.1 Das Modell des erfolglosen Autors

In Keuns Romanen treten innerhalb des Figureninventars verschiedene Autoren auf, die sich durch berufliche Erfolglosigkeit auszeichnen. Wie Keun in ihrem Essay „System des Männerfangs“ feststellt, sind dabei die Grenzen von Journalisten zu Schriftstellern fließend.⁵⁶² Letztlich zählen beide Gruppen zur Kategorie der Autoren. Stets vertreten sie den Typus des Bohémiens,⁵⁶³ des Schriftsteller-Intellektuellen,⁵⁶⁴ der einen gebildeten Standpunkt einnimmt, sich jedoch bezüglich der Anforderungen, die das

559 Bronfen, E.: „Nur über ihre Leiche“. S. 578, Z. 26.

560 Lauretis, T.de: „Alice Doesn't“. S. 13, Z. 34.

561 Unger, W. (Hg.): Keun, I.: „Wenn wir alle gut wären“. S. 35, Z. 16f.

562 Unger, W. (Hg.): Keun, I.: „Wenn wir alle gut wären“. S. 79, Z. 20f.

563 Rohlf, S.: „Exil als Praxis“. S. 163, Z. 7.

564 Horsley, R. J.: „Witness, Critic, Victim“. S. 81, Z. 30.

reale Leben an ihn stellt, als wenig flexibel erweist. Die Notwendigkeit, mit ihrer Arbeit für das materielle Überleben zu sorgen, wird häufig nicht von ihnen erkannt.

Sannas Bruder Algin wird als vormaliger berühmter Schriftsteller eingeführt, eines seiner Werke wurde sogar verfilmt. Er verkehrt zwar wie noch zu seinen erfolgreichen Zeiten in gehobenen Kreisen und führt ein luxuriöses Leben in einer noblen Wohnung. Doch ihm droht, dieses zu verlieren. Sein Freund, der Journalist Heini, feierte früher ebenfalls große Erfolge und ist nun auf die finanzielle Unterstützung seines Bekanntenkreises angewiesen. Von seinem Einkommen kaum leben kann auch Lenchens Verlobter, der Redakteur Alfred Lieder, der sich überdies vergebens als Literat versucht. Und auch Kullys Vater Peter, ein bekannter Autor, der Deutschland verlassen hat, um dem repressiven NS-Literaturapparat zu entgehen, verkauft kaum noch Bücher und muss sich daher ständig um neue Einnahmequellen bemühen. Das Spannungsverhältnis zwischen schriftstellerischer kulturelschaffender Tätigkeit auf der einen und der Autorschaft als Broterwerb auf der anderen Seite wird von allen Autorfiguren nicht gemeistert.

In den Exilromanen werden zwei verschiedene Kategorien von Gründen angeführt, die ihre Autorschaft fehlschlagen lassen. Zum einen blockiert das NS-System ihre literarische Produktion und die Möglichkeit zu veröffentlichen. Die Ausnahmesituation des faschistischen Regimes macht die von ihnen angestrebte Form von öffentlicher Autorschaft unmöglich. Wie Keun in „Bilder und Gedichte aus der Emigration“ und auch ihre Figur Heini feststellt, gilt der NS-Staat dem Propagandabild zufolge „als vollkommen, und wo die Vollkommenheit anfängt, hört die Dichtung auf“⁵⁶⁵. Nur die Literatur darf veröffentlicht werden, die mit dem System konformgeht. Autoren wie Algin stehen unter ständiger Beobachtung des NS-Apparates. Werke wie zum Beispiel Algins frühere Bücher, die den faschistischen Vorstellungen zuwiderlaufen, werden auf die „schwarze Liste gesetzt“⁵⁶⁶, verboten und verbrannt. Algin und die anderen Autoren müssen stets damit rechnen, bei einer der nächsten Säuberungsaktionen ausgesiebt zu werden und damit jedwede Veröffentlichungsmöglichkeit zu verlieren, so wie etwa Heini, der „aus politische[n] Gründe[n]“⁵⁶⁷ nicht mehr schreiben darf, nachdem er versucht hat, wie eine Maus „durch Piepsen eine Lawine aufzuhalten“⁵⁶⁸. Das „Elend

565 Keun, I.: „Bilder und Gedichte aus der Emigration“. S. 24, Z. 21 f.

566 Keun, I.: „Nach Mitternacht“. S. 19, Z. 27.

567 Keun, I.: „Nach Mitternacht“. S. 102, Z. 6.

568 Keun, I.: „Nach Mitternacht“. S. 189, Z. 11 f.

mit den geistigen Berufen heutzutage“⁵⁶⁹, wie es die NS-Anhängerin Berta sarkastisch bezeichnet, setzt sich selbst nach der Flucht aus Deutschland fort, wie das Beispiel von Kullys Vater zeigt. Als deutschsprachiger Autor fehlt ihm im Exil die Leserschaft. Zudem muss er trotz seiner kulturellen „Entwurzelung“⁵⁷⁰ weiterhin literarisch produktiv sein. Wenn der Krieg eintritt, verliert er jede Existenzgrundlage, da dann die Verlage im Ausland „keine [deutschen, F.P.] Bücher mehr erscheinen lassen“⁵⁷¹.

Zum anderen ist es gerade bei Algin sein Verständnis von Literatur angesichts des NS-Staats, das ihn als Autor scheitern lässt. Wie schon Doris' Schriftstellerbekanntschaft, genannt „der rote Mond“, der über „Rebenhügel, wodurch ein Mädchen den Berg runtertanzte“⁵⁷², schreibt, flüchtet sich auch Algin in die „deutschtümeln-de Heimatromantik“⁵⁷³, wie sie die NS-Führung lesen will, da diese Art der Literatur jede Form von kritischen Gedanken von vornherein ausschließt. Algin, so Sannas Urteil, tut in seinen Geschichten so, „als müsse man jedes Häufchen Kuhmist an sein Herz drücken“⁵⁷⁴. Wie andere Dichter im NS-Apparat schreibt er über die Liebe zur „natürlichen Heimat“⁵⁷⁵ und gefällt sich allmählich in diesem Metier. Zudem plant er einen historischen Roman zu schreiben, der die eskapistische Tendenz seines literarischen Schaffens noch steigern würde. Er hat sich in literarische Bereiche geflüchtet, „denen keine Krisensymptome abzulesen sind“⁵⁷⁶. Zeitgenössische, sozialkritische Themen vermeidet Algin. Seine Augen sind „ohne Blick nach außen“⁵⁷⁷. Hatte sein früherer Roman noch von dem alltäglichen Überlebenskampf einer einfachen Frau gehandelt und damit ein typisch neusachliches Thema aufgegriffen, bringt seine gegenwärt-

569 Keun, I.: „D-Zug dritter Klasse“. S. 74, Z. 1f.

570 Unger, Thorsten: „Erinnerungsarbeit. Irmgard Keuns Bilder und Gesichte aus der Emigration“. In: Arend, Stefanie und Ariane Martin (Hg.): „Irmgard Keun 1905/2005. Deutungen und Dokumente“. Bielefeld 2008². S. 241–258. S. 250, Z. 3.

571 Keun, I.: „Kind aller Länder“. S. 110, Z. 11f.

572 Keun, I.: „Das kunstseidene Mädchen“. S. 84, Z. 18.

573 Bender, S.: „Lebensentwürfe im Romanwerk Irmgard Keuns“. S. 79, Z. 10f.

574 Keun, I.: „Nach Mitternacht“. S. 137, Z. 15ff.

575 Keun, I.: „Nach Mitternacht“. S. 12, Z. 19.

576 Rosenstein, Doris: „Nebenbei bemerkt. Boheme-Gesten in Romanen Irmgard Keuns“. In: Fischer, Jens Malte; Prümm, Karl und Helmut Scheuer (Hg.): „Erkundungen. Beiträge zu einem erweiterten Literaturbegriff. Helmut Kreuzer zum sechzigsten Geburtstag. Herausgegeben von Jens Malte Fischer, Karl Prümm und Helmut Scheuer“. Göttingen, 1987. S. 205–229. S. 217, Z. 9f.

577 Keun, I.: „Nach Mitternacht“. S. 136, Z. 26f.

tige Literatur keine „Kraft zum Kampf“⁵⁷⁸ gegen die gesellschaftlichen und politischen Missstände mehr auf. Seinen Auftrag als wahrer Autor hat er damit verwirkt, so Heinis Einschätzung. Algins Zukunft als „künftig[er] Nazidichter“⁵⁷⁹ sei absehbar, umso mehr, als er schon „direkte Annäherung an die Partei“⁵⁸⁰ in Form eines NS-Romans in Betracht gezogen hat.

Die öffentlich auftretenden Autoren sind gezwungen, wollen sie weiterhin im NS-System veröffentlichen, an der Realität vorbeizuschreiben. Den Bedürfnissen der zeitgenössischen Gesellschaft vermögen sie so nicht gerecht zu werden, sie „verraten“⁵⁸¹ die Literatur. Ihre Aufgabe als antifaschistische Kulturträger können die öffentlich auftretenden Autoren nicht mehr erfüllen.

2.7.2 Legitimation für weibliches Schreiben

Die dargestellten männlichen öffentlich auftretenden Autoren machen durch ihr Scheitern eine Leerstelle auf, die gefüllt werden muss, um antifaschistisches Schreiben sicherzustellen. Keuns Romane führen an dieser Stelle ein Modell weiblicher Autorschaft ins Blickfeld. Die Protagonistinnen erhalten die Chance, sich in der Autorfunktion zu beweisen. Es liegt an ihnen, ein neues Verständnis von Autorschaft zu kreieren, welches sowohl der repressiven Einflussnahme des NS-Literaturapparates gegenüber öffentlich auftretenden Autoren zu entgehen als auch die Gesellschaft abzubilden vermag. Durch ihren eigenständigen Blick sind sie in der Lage zu erzählen. Sie tun es auch deshalb, da sie als Vertreterinnen des Typus der Neuen Frau so pragmatisch denken, dass sie erkennen, dass die Aufgabe, von der zeitgenössischen Gesellschaft zu erzählen, erfüllt werden muss und sie über die nötigen Kompetenzen dazu verfügen.

„Alle Menschen schreiben Romane“⁵⁸², so die Einschätzung des Verlegers Krabbe in einem Gespräch mit Kully. Doch hätten die meisten Menschen, gerade Kinder, nicht die Fähigkeit dazu. Das Mädchen, Sanna und Kully beweisen demgegenüber, dass sie der Autorschaft sehr wohl gewachsen sind – obschon sie diese in spezieller Form ausüben. Sie übernehmen auf der Erzählebene die traditionell männliche Aufgabe eines Autors und prägen

⁵⁷⁸ Keun, I.: „Nach Mitternacht“. S. 143, Z. 30.

⁵⁷⁹ Keun, I.: „Nach Mitternacht“. S. 140, Z. 26 f.

⁵⁸⁰ Sautermeister, G.: „Irmgard Keuns Exilroman Nach Mitternacht“. S. 30, Z. 3 f.

⁵⁸¹ Häntzschel, H.: „Irmgard Keun“. S. 88, Z. 8.

⁵⁸² Keun, I.: „Kind aller Länder“. S. 64, Z. 21.

diese durch ihre Geschlechterrolle. „[W]eibliche[s] Schreiben“⁵⁸³ gestaltet sich bei ihnen als ein Erzählen von ihrem weiblichen, alltagsbezogenen Standpunkt mitten aus der Lebenswirklichkeit. Sie versuchen, „Eindrücke, die sonst verloren gehen würden, festzuhalten und in einem Text zu komprimieren“⁵⁸⁴. Sie beschreiben, was sie „in der Sekunde [...] angeht“⁵⁸⁵. Die Beobachtungen, die sie gewinnen, zeigen sich „romanfüllend“⁵⁸⁶. Indem das Mädchen, Sanna und Kully in einer Form von Autorschaft auftreten, haben sie endgültig den Objektstatus verlassen.⁵⁸⁷

Gilgi und Doris, Keuns Protagonistinnen aus den Romanen der Weimarer Republik, sind ausgebildete Sekretärinnen. Weiblichkeit und Sekretärin-Sein scheinen in Keuns Werken eng miteinander verknüpft. Das Bild von der Frau als Sekretärin fügt sich auf den ersten Blick der traditionellen Vorstellung vom Mann als Autor. Die Frau „biete[t] sich an, ihm das Manuskript abzuschreiben“⁵⁸⁸. Sie fungiert damit als reine Übertragungsinstanz des von ihm als Kulturschaffenden kreierte Textes. Keun greift diese Konstellation bei der Schilderung von Kullys Eltern auf. Kullys Vater, der Schriftsteller, bittet seine Frau, seine Manuskripte abzutippen. Sie kommt dieser Aufgabe gerne nach. Kullys Mutter verkörpert das Rollenbild der Frau, wie es von den blicktheoretischen Überlegungen entworfen wird. Demnach ist Weiblichkeit in ihrem Sprechen, Erzählen und Textproduzieren auf die Funktion einer Sekretärin festgelegt,⁵⁸⁹ die selbst nicht als aktiver Teil der symbolischen Ordnung auftritt.

Doch für Keuns Protagonistinnen ist das Agieren der Sekretärin im Gegenteil ein „existenziell[er] Vorgang“⁵⁹⁰, der sie zu Subjekten macht. Sich als Subjekt in der Lebenswirklichkeit zu bewegen, heißt für sie, diese in Texten, in Form ihres Erzählens festzuhalten.⁵⁹¹ Darin liegt ihr kulturschaffender Beitrag. Die Protagonistinnen erdenken sich nichts, sie führen keine kreative Tätigkeit aus. Ohne etwas hinzuzufügen oder zu verändern, erfassen sie wie

583 Martin, A.: „Kultur der Oberfläche, Glanz der Moderne“. 355, Z. 18.

584 Wartmann, B.: „Schreiben als Angriff auf das Patriarchat“. S. 110, Z. 10 ff.

585 Kreis, G. und M.S. Strauss (Hg.): Keun, I.: „Ich lebe in einem wilden Wirbel“. S. 17, Z. 26.

586 Scherpe, K.R.: „Doris' gesammeltes Sehen“. S. 313, Z. 16.

587 Lornsen, K.: „Kleinmädchentheorie, Proletarierprotest, weibliche Stadterfahrung“. S. 15, Z. 21 ff.

588 Unger, W. (Hg.): Keun, I.: „Wenn wir alle gut wären“. S. 79, Z. 9 f.

589 Bronfen, E.: „Nur über ihre Leiche“. S. 578, Z. 13.

590 Schüller, L.: „Vom Ernst der Zerstreuung“. S. 298, Z. 21.

591 Schüller, L.: „Vom Ernst der Zerstreuung“. S. 297, Z. 14 ff.

eine Sekretärin zunächst schlicht die Tatsachen, die ihr nüchterner Blick der Neuen Frau wahrnimmt. Ähnlich einem Diktiergerät⁵⁹² sammeln sie Eindrücke und Informationen, um sie vor Flüchtigkeit zu bewahren.

Der nüchterne, zunächst schlicht aufzeichnende Blick wird in Keuns Werken als typisch weibliches Wesensmerkmal festgeschrieben. Er ist so eng an Weiblichkeit geknüpft, dass ihn die Sekretärinnenfiguren der Werke der Weimarer Republik ihren Nachfolgerinnen in den Exilromanen vererben. Auch wenn diese nicht mehr explizit in dem Beruf auftreten, tragen sie aufgrund ihrer Geschlechterrolle Anleihen an die Sekretärin in Form ihrer registrierenden Wahrnehmung der Umwelt. Das Mädchen hält Regelmäßigkeiten im Verhalten der Erwachsenen fest. Sanna macht eine Bestandsaufnahme der Veränderungen in der Gesellschaft durch den Nationalsozialismus. In Kullys zeigt bereits ihr Name, der sich an das Schreibgerät anlehnt,⁵⁹³ wie existenziell das Aufzeichnen für sie ist. Sie übt das Tippen mit der Schreibmaschine und sammelt Fakten zur politischen Lage in Europa. Einzig Lenchen knüpft nicht an das Bild der Frau als Sekretärin an. Anstatt selbst Eindrücke und Informationen aufzunehmen und festzuhalten, verlässt sie sich auf das Gesehene anderer.

Das Sekretärinnen-Sein von Sanna, Kully und dem Mädchen bildet die Grundlage ihrer Form von Autorschaft. Ihre Urheberschaft verfolgt keinen künstlerisch-gestalterischen Anspruch. Das Mädchen erzählt, es wolle kein Künstler sein, da auf diese „kein Verlaß“⁵⁹⁴ sei. Wie ihre Vorgängerin Gilgi maßen sich die Protagonistinnen nicht an, Bücher zu schreiben, da sie sich für „allgemeine[n] Durchschnitt“⁵⁹⁵ halten.

Von ihrem nüchternen, sekretärinnenhaften Standpunkt aus entwickeln sie eine private Form von Autorschaft. Anders als die scheiternden männlichen Autoren treten sie in ihrer Aufgabe nicht öffentlich auf, zumal Kully und das Mädchen ohnehin noch zu jung für einen Beruf sind. Angesichts des totalitären faschistischen Systems, indem man „unter gar keinen Umständen in Prosa aufgelöst schreiben darf“⁵⁹⁶, was sich tatsächlich in der Gesellschaft ereignet, bildet das reine Erzählen ihrer Eindrücke ihre Form von Autorschaft. Herr Puckbaum warnt das Mädchen, „alle Kunst hätte was furchtbar

592 Schon Gilgi scheint mit ihrer Schreibmaschine zu verschmelzen (Schüller, L.: „Vom Ernst der Zerstreuung“. S. 296, Z. 15).

593 Rohlf, S.: „Exil als Praxis“. S. 181, Z. 6f.

594 Keun, I.: „Das Mädchen, mit dem die Kinder nicht verkehren durften“. S. 57, Z. 6f.

595 Keun, I.: „Gilgi“. S. 71, Z. 10.

596 Keun, I.: „Ferdinand, der Mann mit dem freundlichen Herzen“. S. 29, Z. 9f.

Gefährliches an sich, da sollte[...] [...] [es sich, F.P.] fern von halten“⁵⁹⁷. Im faschistischen Deutschland wird jede Art von öffentlicher Autorschaft zum Risiko für die eigene Existenz. Auf den privaten Bereich beschränkte Urheberschaft birgt dagegen die Hoffnung, dem Repressionssystem zu entkommen.⁵⁹⁸ Das Mädchen, Sanna und Kully erzählen von ihrer Alltagsperspektive aus von den Missständen und Sorgen im menschenverachtenden Regime. Damit tragen sie die antifaschistische Erzählkultur, zu der die scheiternden männlichen Autorenfiguren nicht mehr in der Lage sind, weiter. Das Sehen bildet die Grundlage ihres Erzählens. In der weiblichen Sekretärinnentradition sehen sie „exakt“⁵⁹⁹, sie verfügen über eine „unbestechliche [...] Art des Beobachtens“⁶⁰⁰. Anders als die Autoren, die Ferdinand in Keuns Nachkriegsroman dafür anprangert, über Eindrücke zu sprechen, die sie selbst nie gemacht haben,⁶⁰¹ geben die Protagonistinnen ihre eigenen Sinneswahrnehmungen wieder. Sanna, Kully und das Mädchen treten als fingierte Autorinnen ihrer eigenen Geschichte innerhalb der Exilromane auf.

Dabei wird die enge Verbindung von Sehen und Schreiben deutlich. Die Protagonistinnen wollen ihren Blick schriftlich festhalten. Wie schon Doris schreibt, damit ihre Gedanken „ein Bett“⁶⁰² haben, finden auch die weiblichen Hauptfiguren der Exilromane im Schreiben eine Beheimatung für ihre Eindrücke. Das Mädchen verfasst einen Brief an den Kaiser, um ihm seine Sicht der Dinge mitzuteilen. Kully möchte, um dem Vater zu helfen, am liebsten selbst dessen Roman fertigstellen.

Das Niederschreiben ist für das Modell weiblicher Autorschaft, wie es Sanna, Kully und das Mädchen vertreten, jedoch nicht zwingend. Ihre Urheberschaft ist von Mündlichkeit geprägt. Die Protagonistinnen vermitteln ihr Bild von der Gesellschaft, indem sie davon sprechen. Dabei treten sie als Autorinnen hinter ihrer Geschichte zurück. Da sie diese anderen erzählen, verlieren sie den alleinigen Besitz daran und geben sie so für ein mögliches Weitererzählen frei. Auf der Figurenebene wird in den Exilromanen damit ein Modell von antifaschistischer Autorschaft kreiert, die vom NS-System nur schwer unterdrückt oder beeinflusst werden kann.

597 Keun, I.: „Das Mädchen, mit dem die Kinder nicht verkehren durften“. S. 196, Z. 8 f.

598 Dabei bleibt dieses Modell von Autorschaft in den Exilromanen letztlich jedoch ein fingiertes, insofern Keun von der Emigration aus als Autorin öffentlich auftritt und nur ihre Protagonistinnen als private Kulturschaffende anlegt.

599 Lorisika, I.: „Frauendarstellungen bei Irmgard Keun und Anna Seghers“. S. 179, Z. 16.

600 Siegel, E.-M.: „Weibliche Jugend im Nationalsozialismus“. S. 49, Z. 21 ff.

601 Keun, I.: „Ferdinand, der Mann mit dem freundlichen Herzen“. S. 15, Z. 3 ff.

602 Keun, I.: „Das kunstseidene Mädchen“. S. 143, Z. 18.

2.8 Die Sicht der Dinge – Ausdruck eines weiblichen Humors?

Keuns Werke der Weimarer Republik gelten als „unterhaltende[...] Bücher mit gesellschaftskritischer Tendenz“⁶⁰³. Kurt Tucholsky und Alfred Döblin bezeichneten Keun als eine humoristische Autorin⁶⁰⁴ und bescheinigten ihr damit ein Metier, das als ungewöhnlich für Schriftstellerinnen galt.⁶⁰⁵ Humor findet sich auch in ihren Exilromanen. Doch angesichts des faschistischen Regimes ist dieser „von erbarmungsloser Heiterkeit“⁶⁰⁶ getragen. Sannas Überzeugung folgend, man lache „[z]u zweien [...] über so vieles, über das man alleine weinen würde“⁶⁰⁷, machen Sanna, Kully und das Mädchen den Leser zum Mitwisser ihrer humorvollen Gedanken. Sie blicken zwar nüchtern auf ihre Lebenswirklichkeit. Dies bedeutet jedoch nicht, dass sie nicht zugleich empfänglich für humorvolle Begebenheiten sind. Ihr Humor ist kein Selbstzweck. Er spiegelt die Einstellung der Protagonistinnen wider, die der Überlegung folgt, „Wie soll ich denn [...] nur leben, wenn ich mich über gar nichts mehr freue?“⁶⁰⁸.

Voraussetzung für den Humor von Sanna, Kully und dem Mädchen ist ihr Blick. Da sie ihre Lebenswirklichkeit wahrnehmen und kennen, können sie über diese lachen. Erst genaueres Hinsehen ermöglicht es ihnen, den Witz hinter Gegebenheiten und dem Verhalten ihrer Mitmenschen herauszufiltern. Der Blick der Protagonistinnen ist von ihrer Geschlechterrolle geprägt. Ist es auch ihr Humor?

Das Mädchen, Sanna und Kully sind humorvolle Personen. Sie vertreten den „goldene[n], rheinische[n] Humor“⁶⁰⁹ als Lebenseinstellung. Für sie ist es „das Herrlichste, wenn man mit einem zusammen über dasselbe lacht“⁶¹⁰. So wie ihr eigenes Wesen von der Mischung aus kindlich-jugendlicher Perspektive und wachem Geist geprägt ist, zeichnet sich auch ihr Humor durch ein Zusammenspiel von „Naivität und Logik“⁶¹¹ aus. Schlichte Wiedergaben komischer Begebenheiten wechseln sich mit scharfen Beobachtungen ab,

603 Lorisika, I.: „Frauendarstellungen bei Irmgard Keun und Anna Seghers“. S. 123, Z. 21 f.

604 Chédin, R.: „«L'ordre froid»“. S. 90, Z. 17 f.

605 Viebrock, K.: „Von weiblicher Freiheit“. S. 100, Z. 13 f.

606 Keun, I.: „D-Zug dritter Klasse“. S. 150, Z. 16 f.

607 Keun, I.: „Nach Mitternacht“. S. 82, Z. 17 f.

608 Keun, I.: „Das Mädchen, mit dem die Kinder nicht verkehren durften“. S. 133, Z. 7.

609 Keun, I.: „Gilgi“. S. 39, Z. 12.

610 Keun, I.: „Das kunstseidene Mädchen“. S. 201, Z. 6 f.

611 Rosenstein, D.: „Zum Exilroman Kind aller Länder von Irmgard Keun“. S. 109, Z. 28.

sodass eine „unterschwellige[...] Komik“⁶¹² die Handlung aller Exilromane durchzieht.

Kurt Tucholsky zufolge tragen Keuns Werke einen „Humor wie ein dicker Mann“⁶¹³. Die joviale Selbstsicherheit, mit der die Protagonistinnen ihre Erzählung vortragen, scheint der traditionellen weiblichen Geschlechterrolle zu widersprechen. Umso mehr passt die selbstsichere Haltung jedoch zum Wesen der Neuen Frau.

Walter Benjamin stellt fest, „daß es fürs Denken gar keinen besseren Start gibt als das Lachen“⁶¹⁴. Von ihrer weiblichen alltagsgebundenen Perspektive aus erkennen die Protagonistinnen den Humor in Begebenheiten ihrer Lebenswirklichkeit. Sie filtern die komischen Beobachtungen heraus und geben sie weiter. Beispielsweise berichtet Kully vom Leben ihrer Familie in den Hotels, wobei sie stets solange von den Hoteliers hofiert werden, bis ihre Zahlungsunfähigkeit auffliegt und ihnen der Rauswurf droht. Immer wieder erleben die Protagonistin Situationskomik. Das Mädchen etwa kann von einem missglückten Streich berichten, als jedes Kind in seiner Räuberbande nach dem Fluten einer leerstehenden Wohnung dachte, ein anderes von ihnen hätte den Wasserhahn wieder zuge dreht – ohne zu bedenken, dass diejenigen, von denen letztlich angenommen wurde, sie hätten es übernommen, überhaupt nicht selbstständig denken.⁶¹⁵

Das Mädchen, Sanna und Kully erfassen mit ihrem weiblichen, an den anderen interessierten Blick die Schwächen ihrer Mitmenschen, die sie pointiert beschreiben.⁶¹⁶ Gemeinsam mit dem Leser können sie über die Zeitgenossen lachen. Sie zeigen Unstimmigkeiten in deren Reden oder zwischen dem Reden und dem tatsächlichen Handeln der Menschen auf. Damit folgen sie Hermann Kestens Überzeugung, man müsse „die Leute nur reden lassen, wie sie reden, und die Leute werden komisch“⁶¹⁷. So erzählt der Regierungsrat Sanna, das deutsche Bildungsgut sei ihm so heilig, dass er nicht davon sprechen könne, um gleich darauf eben davon zu reden.⁶¹⁸

612 Rosenstein, D.: „Zum Exilroman Kind aller Länder von Irmgard Keun“. S. 107, Z. 23.

613 Pasche, W.: „Exilromane“. S. 114, Z. 2.

614 Braese, S.: „Das teure Experiment“. S. 3, Z. 1 ff.

615 Keun, I.: „Das Mädchen, mit dem die Kinder nicht verkehren durften“. S. 67, Z. 20 ff.

616 Martin, A.: „Kultur der Oberfläche, Glanz der Moderne“. S. 352, Z. 28.

617 Braese, Stephan: „Die anderen hier wollen ‚wiederaufbauen‘“ – Irmgard Keun im Nachkriegs-Deutschland“. In: Braese, Stephan (Hg.): „In der Sprache der Täter. Neue Lektüren deutschsprachiger Nachkriegs- und Gegenwartsliteratur“. Opladen und Wiesbaden, 1998. S. 43–78. S. 73, Z. 4 f.

618 Keun, I.: „Nach Mitternacht“. S. 73, Z. 3 ff.

Ausgestattet mit dem Selbstbewusstsein der Neuen Frau und in deutlicher Abgrenzung zum NS-Überlegenheitsdenken können Sanna, Kully und das Mädchen auch über sich selbst lachen. Dies verleiht ihrem Humor Souveränität. Durch ihre Einstellung, sich selbst nicht zu ernst zu nehmen, schaffen sich die Protagonistinnen Freiheit innerhalb des totalitären Regimes, die nötig ist, damit Humor überhaupt erst entstehen kann.⁶¹⁹ Schlagfertig spielen sie mit Worten und Begriffen der Ideologiesprache, wobei sie deren Floskelhaftigkeit aufdecken. Sanna macht sich über die im Faschismus inflationär gebrauchte Amtssprache sowie „Rang- und Ämterbezeichnungen“⁶²⁰ lustig. Sie berichtet beispielsweise von einer Straße, die beim Führerbesuch eine „dienstliche Kette von SA-Leuten“⁶²¹ darstellt.

Trotz des gefährlichen Gegenstandes ihrer Betrachtungen, der faschistischen Gesellschaft und Politik, hegen Sanna, Kully und das Mädchen keinen Galgenhumor, denn sie geben sich demgegenüber nicht geschlagen. Sie wissen als Vertreterinnen des Typus der Neuen Frau, dass es darauf ankommt, stark zu sein. In ihrer tapferen Haltung unterscheiden sie sich von dem nurmehr verzweifelte Humor in „D-Zug dritter Klasse“.⁶²² Er ist der Exilroman mit der bedrückendsten Stimmung und zeichnet die düstere Atmosphäre im fortgeschrittenen NS-Staat nach.

Kennzeichnend für Keuns übrige Exilromane ist die ironische Haltung, mit der Sanna, Kully und das Mädchen von ihren Eindrücken erzählen. Von ihrem unschuldigen Standpunkt aus zeigen die Protagonistinnen ironische Zusammenhänge auf. Da sie sich auf ihre eigenen Beobachtungen stützen, verleihen sie diesen einen kindlich-naiven Anschein. Die vorgeführte Ironie wirkt so noch entlarvender.⁶²³ Die Protagonistinnen wissen diese effektiv einzusetzen. Sie nutzen den versteckten feinen Spott, um ihren Erzählungen einen raffinierten Humor zu verleihen. Der Leser wird gezwungen, ebenfalls genau hinzusehen, um zum Mitwisser ihres Spotts zu werden.

Die Protagonistinnen berichten von ironischen Gegebenheiten ihrer Lebenswirklichkeit. Das Mädchen schildert, wie es gleich den Erwachsenen handelt, jedoch von ihnen dafür bestraft wird. Als Reaktion auf die

619 Antes, K.: „Ein Leben im Grandhotel Abgrund“. S. 55, Z. 27 f.

620 Heberger, Alexandra: „Faschismuskritik und Deutschlandbild in den Romanen von Irmgard Keun Nach Mitternacht und Edgar Hilsenrath Der Nazi und der Friseur. Ein Vergleich“. Osnabrück, 2002. S. 49, Z. 17.

621 Keun, I.: „Nach Mitternacht“. S. 29, Z. 26.

622 Horsley, R. J.: „Witness, Critic, Victim“. S. 87, Z. 22.

623 Waldow, S.: „Kindlicher Sprachgestus als sprachreflexive Erzählform“. S. 147, Z. 12 ff.

Nachricht vom Tod der Direktorin fragt es, woran diese gestorben sei,⁶²⁴ ebenso, wie es später seine Mutter und Tante tun. Doch da es als Kind die Frage stellt, wird sein Verhalten von den Erwachsenen nicht geduldet. Ironischerweise weiß das Mädchen vieles besser als die Erwachsenen, es ist ihnen jedoch untergeordnet und muss auf sie hören.

Durch das Mittel der Ironie distanzieren sich die Protagonistinnen vom Gegenstand ihres Spottes, sie stehen über ihm. Kann gegenüber persönlichen Schwächen der Zeitgenossen, wenn sie nicht ihre politische Überzeugung betreffen, oft eine „verständnis[...]volle Ironie“⁶²⁵ aufgebracht werden, wird demgegenüber der NS-Politik und -gesellschaft eine deutliche Absage erteilt. Mit „ätzende[r] Ironie“⁶²⁶ wird das faschistische System geschildert. Sanna zeigt, dass, je ernsthafter sich das Regime zu geben versucht, es umso absurder wirkt. So ähnelt Hitler bei der Parade zum Führerbesuch dem „Prinz Karneval“⁶²⁷. Protagonistin und Leser erfahren durch die geschilderte Ironie, die im Regime liegt, das „befreiende[...] Erlebnis“⁶²⁸, darüber lachen zu können. Die Romane nutzen die Ironie als Möglichkeit einer mehr oder minder verkleideten Kritik, die zwar kraftvoll ist, da sie bei wissenden Lesern ihre Wirkung erzielt, jedoch weniger angreifbar bleibt als eine unverhohlene kritische Äußerung. Damit antworten sie auf den totalitären Verbotsstaat, in dem jede öffentliche systemkritische Bemerkung lebensgefährlich ist.

Ironie gilt nicht als typisch weiblich. Die Rationalität, die Beobachtungsgabe und der Intellekt, den sie voraussetzt, sind traditionell männlich konnotiert. Zugleich entspricht Ironie damit jedoch dem Wesen der Neuen Frau.

Mit Hilfe der Ironie wird in den Exilromanen eine satirische Darstellung realisiert. Durch „Komik, Groteske, Verfremdung“⁶²⁹ bringen die Erzählungen der Protagonistinnen Kritik an den Menschen und den Zuständen hervor. Den Gegenstand ihres Spottes stellen sie in „übertriebener, verzerrter Form“⁶³⁰ dar. In „boshaf-naiven Bemerkungen“⁶³¹ decken die Protagonistinnen Widersprüche der Lebenswirklichkeit auf, um dort die Kritik anset-

624 Keun, I.: „Das Mädchen, mit dem die Kinder nicht verkehren durften“. S. 9, Z. 24 ff.

625 Unger, T.: „Erinnerungsarbeit“. S. 246, Z. 18.

626 Lorisika, I.: „Frauendarstellungen bei Irmgard Keun und Anna Seghers“. S. 179, Z. 18.

627 Keun, I.: „Nach Mitternacht“. S. 35, Z. 19.

628 Ackermann, M.: „Schreiben über Deutschland im Exil“. S. 37, Z. 33.

629 Turner, C.: „Der andere Ort des Erzählens“. S. 116, Z. 12 f.

630 Ebd. Z. 18.

631 Erpenbeck, F.: „Eine Frau tritt an die Front“. S. 140, Z. 12.

zen zu lassen. Sie äußern sich in satirischer Form über die zeitgenössischen Zustände.⁶³²

Ziel der satirischen Kritik sind das faschistische Regime sowie die Gesellschaft, die den Faschismus ermöglichte und sich nun unter ihm einrichtet. Die Protagonistinnen liefern in ihren Bemerkungen eine „satirische[...] Abrechnung mit der sie umgebenden [...] Welt“⁶³³. Sie bringen deren „Menschenverachtende[s] grell zum Vorschein“⁶³⁴. Damit fügen sich Keuns Romane in die Tradition gesellschaftlich-politischer Satiren des 19. und 20. Jahrhunderts. Die Äußerungen der Protagonistinnen verurteilen den Faschismus entschieden. Die zeitgenössischen Leser sollen angesichts des menschenverachtenden NS-Staats wachgerüttelt werden. Die satirische Darstellungsform dient als *Ultima ratio*, gegen das Gesehene im Faschismus anzuschreiben.

In Keuns Exilromanen findet sich das Satirische in unterschiedlich starker Ausprägung. „Das Mädchen, mit dem die Kinder nicht verkehren durften“ und „Kind aller Länder“ können zwar als Satire auf die Welt der Erwachsenen bzw. auf das Leben im Exil gelesen werden. Doch in beiden Romanen tritt der boshaft-bissige Tonfall nur gemäßigt auf. Demgegenüber gestalten sich „D-Zug dritter Klasse“ und „Nach Mitternacht“ in ihren Schilderungen der faschistischen Gesellschaft satirischer. Die Bemerkungen des Satirikers Heini übertragen sich auf Sannas Blick. Sie schildert, man könne es sich sparen, auf das Haus ihrer Tante Bomben zu werfen, um dessen Bewohner zu vernichten, denn „das besorgt vorher schon die Tant Adelheid“⁶³⁵.

Die satirische Darstellungsweise schwankt zwischen Komik und Ernsthaftigkeit. Die Schilderungen der Protagonistinnen machen klar, dass es sich beim Faschismus um einen todernsten, da lebensbedrohlichen Gegenstand handelt. Zwar scheinen die satirischen Bemerkungen unterhaltsame „Erlösung“⁶³⁶ vor den gegebenen Grausamkeiten zu gewährleisten. Doch der erleichternde Effekt hält nur kurzzeitig an. Denn das Schreckliche besteht

632 Naumann, Uwe: „Preisgegeben, vorzüglich der Lächerlichkeit“. Zum Zusammenhang von Satire und Faschismus in der Exilkunst“. In: Fritsch, Christian und Lutz Winckler (Hg.): „Faschismuskritik und Deutschlandbild im Exilroman. Herausgegeben von Christian Fritsch und Lutz Winckler. Mit Beiträgen von Herbert Claas, Christian Fritsch, Gertrud Gutzmann, Jost Hermand, Wolf Kaiser, Uwe Naumann, Helmut Peitsch, Gert Sautermeister, Jürgen Schütte, Lutz Winckler, Rainer Zimmer“. Berlin, 1981. S. 103–118. S. 107, Z. 34.

633 Braese, S.: „Das teure Experiment“. S. 140, Z. 1f.

634 Häntzschel, H.: „Irmgard Keun“. S. 79, Z. 29 f.

635 Keun, I.: „Nach Mitternacht“. S. 16, Z. 6.

636 Braese, S.: „Das teure Experiment“. S. 142, Z. 26.

auch, nachdem es belacht wurde, fort. Der satirische Humor der Protagonistinnen ist „bitterernst“⁶³⁷. Das Satirische erscheint als letzte Möglichkeit für Humor, bevor der Gegenstand es nicht mehr zulässt.⁶³⁸ Das Lachen droht im Halse stecken zu bleiben, wenn in den Exilromanen über die Gesellschaft festgestellt werden muss, „daß alle diese rührenden Menschen einander umbringen wollen“⁶³⁹.

Mit ihrem bissigem Witz sowie der notwendigen genauen Kenntnis der gesellschaftlichen und politischen Lage gilt die Satire traditionell als männliches Metier, das Keun mit ihren Werken betritt. Die Satire verlangt von ihrem Urheber, genau hinzusehen und zu beobachten. Sie läuft einer traditionellen Auffassung von Weiblichkeit, die sich auf ein versöhnliches, mildes Wesen ohne eigenen Blick stützt, zuwider. Doch mit ihrer Klarsicht und der Überzeugung, mit der sie vorgetragen wird, entspricht die Sicht der Dinge dem Wesen der Neuen Frau.

Für Keuns Protagonistinnen stellt der Humor ein Mittel zur Verarbeitung des Gesehenen dar. Angesichts der faschistischen Gesellschaft bieten sich ihnen zwei Reaktionsmöglichkeiten: Sie können entweder darüber lachen oder weinen. In den meisten Situationen entscheiden sie sich dafür, die Dinge mit Humor zu sehen. Ihre humorvolle Einstellung erweist sich als erfolgreiche Methode, sich mit dem Gesehenen auseinanderzusetzen. Beschreibt Doris noch, wie das Lachen dazu dient, „den ganzen Ärger von gestern und morgen in den Mund zurück[zustopfen, F.P.]“⁶⁴⁰, hilft es Sanna, Kully und dem Mädchen beim Verstehen dessen, was sie sehen. Es bricht den natürlichen Widerwillen, sich mit dem Schrecken der faschistischen Gesellschaft auseinanderzusetzen und erleichtert es, den Blick aufrechtzuhalten, sodass ein längeres Betrachten möglich wird.

Ihre humorvolle Einstellung als Zeichen von Menschlich- und Herzlichkeit grenzt die weiblichen Hauptfiguren vom kalten NS-System ab. Humor verbreitet eine Atmosphäre, welche die Schrecken der alltäglichen Lebenswirklichkeit erträglicher macht. Doch er verharmlost sie nicht. Wie Albert Vigoleis Thelen bemerkt, zeugt Humor vom „Glauben an eine bessere Zukunft, die jetzt [in der Zeit des NS-Regimes, F.P.] fragiler als je

637 Keun, I.: „Nach Mitternacht“. S. 112, Z. 6.

638 So wie es Keun in ihrem Exilgedicht „Der Hofnarr“ beschreibt, in dem der Spaßmacher „[m]itten im Dienst [...] sein Lachen“ (Horsley, R.J.: „Witness, Critic, Victim“. S. 96, Z. 11 f.) verliert.

639 Keun, I.: „Nach Mitternacht“. S. 140, Z. 27 ff.

640 Keun, I.: „Das kunstseidene Mädchen“. S. 118, Z. 22 f.

erscheint“⁶⁴¹. Die humorvollen Betrachtungen in den Exilromanen sollen bei der „Überwindung der als defizitär erkannten Realität“⁶⁴² helfen. Sanna, Kully und das Mädchen machen den Mutterwitz zu ihrer Überlebensstrategie, denn wie schon in „Gilgi – eine von uns“ festgestellt wird, rennen sich Gegner an „Humor und dem Festhalten ererbter kölscher Art [...] den Schädel ein“⁶⁴³. Humor dient als Mittel, einen klaren Kopf zu bewahren, um weiterhin nüchtern sehen zu können. Er hilft, die Angst angesichts des NS-Regimes unter Kontrolle halten und nicht in Angststarre zu verfallen.

Lenchen dagegen sieht die Dinge nicht mit Humor und blickt einer Zukunft gefangen in einer unglücklichen Beziehung, in einem ungeliebten Beruf und mittellos entgegen. Wie sie scheinen die humorlosen Figuren kaum überlebensfähig. So begeht etwa Heini, der sich letztlich in bitterem Sarkasmus ergibt, Suizid.

Doch angesichts der bedrohlichen Lebenswirklichkeit vergeht selbst Sanna, Kully und dem Mädchen zeitweilig der Humor völlig, wenn sie etwa die Todesschreie von inhaftierten Systemgegnern, das Horst-Wessel-Lied oder von den Schrecken des Krieges hören. In diesen Augenblicken gibt es nichts mehr zu lachen.

641 Louven, E. (Hg.): Thelen, A. V.: „Die Literatur in der Fremde“. S. 228, Z. 12 f.

642 Jung, Betina: „Heimatlos in Deutschland“. S. 153, Z. 21 f.

643 Keun, I.: „Gilgi“. S. 39, Z. 10 f.

2.9 Der Blick als Voraussetzung für Erkenntnis: Der Durchblick

Die Protagonistinnen der Exilromane blicken auf ihre Umwelt. Doch die so gewonnenen Sinneseindrücke wären an sich wertlos, wenn sie nicht dazu genutzt werden würden, Erkenntnisse daraus zu ziehen. Um das Gesehene als Information nutzbar zu machen, muss es überdacht, in Zusammenhänge gebracht, mit anderen Eindrücken abgeglichen sowie Ursachen und Erklärungen für das Gesehene gefunden werden. Ziel ist es, dem Wesen der Mitmenschen, der Gesellschaft und des Faschismus auf den Grund zu gehen. Die Protagonistinnen suchen den Durchblick angesichts der „viele[n] Gefahren, [obgleich, F. P.] das alles [...] so schwer zu verstehen“⁶⁴⁴ ist.

Wie eng Blick und Durchblick in Keuns Werken miteinander verbunden sind, zeigt die Tatsache, dass der Blick zum Teil als Synonym für den Durchblick verwendet wird. Stellt etwa Doris fest, sie habe in einer Situation „den richtigen Blick“⁶⁴⁵ gehabt, drückt sie damit ihr Durchblicken der Lage aus. Der Durchblick gestaltet sich in den Exilromanen als ein Sehen und Verstehen der Lebenswirklichkeit, als ein Durch-die-Dinge-Hindurchblicken, um deren Wesen und Strukturen zu verstehen. Erzählt das Mädchen, „[a]lles ist ein Geheimnis, aber [es, F. P.] werde bestimmt noch mal dahinter kommen“⁶⁴⁶, dann spricht es das Konzept des Durchblicks an. Das Mädchen, Kully und Sanna sind von dem „Begehren, zu sehen und zu wissen“⁶⁴⁷, angetrieben. Ist Gilgi häufig noch „zu müde [...]“, um nach einem Warum zu suchen“⁶⁴⁸, wollen die Protagonistinnen der Exilromane angesichts der faschistischen Gesellschaft „wissen, wie das alles [...] gekommen ist“⁶⁴⁹. Sie sehen sich selbst in der Verantwortung, dafür zu sorgen, „daß man alles auf der Welt allein ’rausfindet“⁶⁵⁰. Ziel ist ihr persönlicher Durchblick, um letztlich sagen zu können: „ich weiß jetzt wirklich Bescheid“⁶⁵¹.

Voraussetzung dafür, dass der Blick zum Durchblick führt, ist der Verstand der Protagonistinnen. Als Vertreterinnen des Typus der Neuen Frau verfügen sie über einen wachen Geist, nähern sich dem Leben als eigenständig denkende Personen und sind in der Lage, selbst logische Schlüsse zu zie-

644 Keun, I.: „Kind aller Länder“. S. 35, Z. 16 f.

645 Keun, I.: „Das kunstseidene Mädchen“. S. 11, Z. 17 f.

646 Keun, I.: „Das Mädchen, mit dem die Kinder nicht verkehren durften“. S. 53, Z. 14 ff.

647 Bronfen, E.: „Weibliches Antlitz, weibliche Figur, weiblicher Blick“. S. 126, Z. 12.

648 Keun, I.: „Gilgi“. S. 245, Z. 1 f.

649 Keun, I.: „Das Mädchen, mit dem die Kinder nicht verkehren durften“. S. 27, Z. 10 f.

650 Keun, I.: „Kind aller Länder“. S. 174, Z. 11 f.

651 Keun, I.: „Das Mädchen, mit dem die Kinder nicht verkehren durften“. S. 208, Z. 24.

hen. Dabei zeigt der so gewonnene Durchblick seine weibliche Ausprägung vor allem in Bezug auf die Sachverhalte und Gegenstände, die durchblickt werden, und die Informationswege, über die dies geschieht.

Keuns Hauptfiguren machen sich ihre Erkenntnisgewinnung als Prozess klar und schaffen sich damit die Voraussetzung, das so gewonnene Bild der Lebenswirklichkeit akzeptieren zu können.⁶⁵² Wie schon Gilgi feststellt, „Tatsachen ängstigen mich nicht, mit Tatsachen werd’ ich fertig“⁶⁵³, ziehen sie selbst erschreckende Fakten der Ungewissheit vor. Haben die Protagonistinnen ihre Mitmenschen, die Gesellschaft und die Politik begriffen, sind sie in der Lage, dem Leser ihren Durchblick als Erkenntnisbotschaft zu vermitteln.

2.9.1 Der Überblick der Zeitspanne: Zurückblicken, sehen, voraussehen

Um zu einem Durchblick über die Lebenswirklichkeit zu gelangen, bedienen sich die Protagonistinnen ihres Sehens auf allen Zeitebenen. Rückblick, Blick und Ausblick machen ihr Bild der Umwelt aus: Sie vergleichen zu verschiedenen Zeiten gewonnene Eindrücke und stellen Parallelen bzw. Unterschiede fest. Sie haben „das schmale Grenzband [...] überschritten, das die Nur-Gegenwartsverhafteten von den Vergangenheits- und Zukunfts-Verbundenen trennt“⁶⁵⁴.

Die Literatur der Neuen Sachlichkeit zeichnet sich durch eine eng gesteckte erzählte Zeit aus.⁶⁵⁵ Der Zeitrahmen der dargestellten Gegenwart kann jedoch durch Rückblenden unterbrochen und damit erweitert werden.⁶⁵⁶ Dieser Technik bedienen sich Keuns Exilromane. Der Blick der Protagonistinnen gestaltet sich als ein Kaleidoskop aus Erinnerungen und gegenwärtigen Eindrücken⁶⁵⁷, die Erzählbewegung läuft in einem „Vor-und-zurück, einem Hin-und-her“⁶⁵⁸.

Die Erinnerungen der Protagonistinnen werden durch Analepsen in die Romanhandlung eingeflochten, um die aktuelle Situation zu erhellen.⁶⁵⁹

652 Bescana Leirós, C.: „Gender- und Machttransgression im Romanwerk Irmgard Keuns“. S. 263, Z. 16.

653 Keun, I.: „Gilgi“. S. 169, Z. 28 f.

654 Keun, I.: „Gilgi“. S. 217, Z. 23 ff.

655 Chédin, R.: „«L'ordre froid»“. S. 98, Z. 7 f.

656 Horsley, R. J.: „Witness, Critic, Victim“. S. 88, Z. 9 f.

657 Horsley, R. J.: „Irmgard Keun (1905–1982)“. S. 239, Z. 16 ff.

658 Rosenstein, D.: „Zum Exilroman Kind aller Länder von Irmgard Keun“. S. 112, Z. 32.

659 Sautermeister, G.: „Irmgard Keuns Exilroman Nach Mitternacht“. S. 19, Z. 19 f.

Sie zeigen Ursachen für gegenwärtige Phänomene auf und zeichnen Entwicklungen aus der Vergangenheit bis zum momentanen Zeitpunkt nach.⁶⁶⁰ Immer wieder machen sich die weiblichen Hauptfiguren ihre Vergangenheit bewusst und versuchen mit Hilfe der Retrospektive die Gegenwart zu verstehen. Erfahrungen und Betrachtungen, die sie früher gemacht haben, prägen den Blick, den sie in der Gegenwart haben. So erinnert sich Sanna in „Nach Mitternacht“ während der auf drei Tage begrenzten erzählten Romanhandlung an Begebenheiten der vergangenen drei Jahre, sodass sich ihr gegenwärtig Gesehenes mit früher gewonnenen Eindrücken vermischt. Ebenso blickt Kully in „Kind aller Länder“ während aktueller Erlebnisse ihres Exils immer wieder assoziativ auf ehemalige Stationen und Ereignisse ihrer Emigration. „Das Mädchen, mit dem die Kinder nicht verkehren durften“ ist in der gesamten Romanhandlung als Rückblick der Protagonistin auf ihre Kindheit angelegt. Sie erzählt von ihrem gegenwärtigen Standpunkt aus von Betrachtungen, die sie als Kind Ende des Ersten Weltkrieges gesammelt hat. Innerhalb dieser erzählten Kindheit stellt das Mädchen zudem Erinnerungen an frühere Erlebnisse an, wenn augenblicklich Gesehenes es an frühere Eindrücke denken lässt. Beispielsweise erinnert sich das Mädchen an zurückliegende Weihnachtsfeste, als es die frühere Wohnung der Familie betritt.⁶⁶¹

In „D-Zug dritter Klasse“ blickt der Erzähler während der geschilderten Zugfahrt in Kurzbiographien der Reisenden auf deren bisheriges Leben zurück. Gemeinsam mit ihm blickt so auch Lenchen auf ihre Vergangenheit. Momentan Geschehenes erinnert sie an Früheres, so wie etwa ein vor dem Zug fliegender Vogel an ihre Rolle als Weihnachtsengel in einem Theaterstück, bei dem sie an Seilen über dem Saal schwebte.⁶⁶²

Zudem werfen Keuns Protagonistinnen gegen Ende der jeweiligen Romanhandlung einen Blick in die Zukunft. Blickt das Mädchen als Pubertierende humorvoll⁶⁶³ in seine scheinbar unerreichbare Zukunft als Erwachsene, muss Sanna während der Fahrt ins Exil in eine ungewisse Zukunft blicken, vor der sie jedoch weiß, dass sie diese mit Franz verbringen will, ebenso wie Kully, die sich die Zukunft nur zusammen mit ihren Eltern vorstellen kann. Als einzige der Protagonistinnen sieht Lenchen beim Blick in die Zukunft ihren eigenen Tod voraus.⁶⁶⁴

660 Horsley, R. J.: „Witness, Critic, Victim“. S. 79, Z. 3 ff.

661 Keun, I.: „Das Mädchen, mit dem die Kinder nicht verkehren durften“. S. 40, Z. 23 f.

662 Keun, I.: „D-Zug dritter Klasse“. S. 17, Z. 7 ff.

663 Da ja vom Standpunkt der späteren Erwachsenen angestellt.

664 Keun, I.: „D-Zug dritter Klasse“. S. 148, Z. 17.

Die Protagonistinnen ziehen Konsequenzen aus dem früher und gegenwärtig Gesehenen, um darauf gestützt ein Bild für die Zukunft zu entwerfen. Humorvoll aufgegriffen wird das Sehen in die Zukunft vom Mädchen, als es die Rolle des Orakels von Delphi spielt.⁶⁶⁵ Dem Grundsatz aus Keuns Exilgedicht „Trost“ folgend „Siehe, was war geschieht wieder.// Und es wird wieder geschehen“⁶⁶⁶ ziehen sie Parallelen für die Zukunft. So weiß Kully etwa, dass ihr Vater sie nicht im Café vergessen wird, da er sie auch früher abgeholt hat.⁶⁶⁷ Die Protagonistinnen erkennen Entwicklungen, die sie zu Prognosen für die Zukunft weiterspinnen.

Anders als die übrigen Protagonistinnen blickt Lenchen zwar ebenso immer wieder in ihre Vergangenheit. Doch sie nutzt ihre Erinnerungen nicht, um daraus für die Zukunft zu lernen, sich etwa von Karl zu trennen, nachdem er sie bereits körperlich angegriffen hat. Lenchen ist nur in der Gegenwart verhaftet, einem „graue[n] Mittag, kein Morgen schien ihn geboren zu haben und ein grauer Abend [...] schien ihm bereit“⁶⁶⁸.

Gesehene Sachverhalte der Gegenwart ermöglichen Sanna, Kully und dem Mädchen einen Weitblick für kommende Konsequenzen⁶⁶⁹, gerade indem sie ihnen als optische Hinweissignale für assoziative Zukunftsprognosen dienen. Sanna erkennt, als sie den blutroten Schal um Franz' Hals sieht, dass er für den Mord an seinem Denunzianten von den Nationalsozialisten geköpft werden wird, ebenso wie Systemgegner hingerichtet werden, deren Todesschreie Sanna während einer Straßenbahnfahrt am Gefängnis vorbei einmal gehört hat.⁶⁷⁰

2.9.2 Strategien der Erkenntnisgewinnung

Um zu einem „Verstehen von Warum und Wozu“⁶⁷¹ zu gelangen, bedienen sich die Protagonistinnen der Exilromane zweier Strategien der Erkenntnisgewinnung: dem Verfahren der reflektierten Naivität sowie dem Durchleuchten. Die beiden Strategien machen das Gesehene zur Grundlage der Überlegungen. Sie unterscheiden sich jedoch in ihrem Vorgehen sowie den geistigen Anforderungen, die sie an die Protagonistinnen stellen. Die Ver-

665 Keun, I.: „Das Mädchen, mit dem die Kinder nicht verkehren durften“. S. 181, Z. 9.

666 Keun, I.: „Bilder und Gedichte aus der Emigration“. S. 32, Z. 11.

667 Keun, I.: „Kind aller Länder“. S. 7, Z. 17 ff.

668 Keun, I.: „D-Zug dritter Klasse“. S. 55, Z. 13 ff.

669 Marx, L.: „Schattenwürfe“. S. 198, Z. 16 f.

670 Keun, I.: „Nach Mitternacht“. S. 184, Z. 7 ff.

671 Keun, I.: „Gilgi“. S. 157, Z. 22.

fahren eignen sich für die Analyse unterschiedlicher Sachverhalte, sie ergänzen sich daher gegenseitig. So wie schon Gilgis Vorstellungskraft „mal etwas weiter“⁶⁷² läuft und gewohnte eng gesteckte Bahnen verlassen muss, um zu einem Durchblick zu gelangen, müssen auch die Protagonistinnen der Exilromane kreativ und assoziativ denken. Sie suchen Erkenntnis⁶⁷³ und lassen den Leser an ihren Überlegungen und Schlussforderungen teilhaben. Die Weiterverarbeitung vom Blick hin zum Durchblick wird für ihn nachvollziehbar dargestellt. Im alltäglichen Überlebenskampf angesichts der faschistischen Gesellschaft müssen die Protagonistinnen die Bilder, die sich ihnen bieten, durchblicken, um Gefahren erkennen zu können. Keuns Hauptfiguren kommen dabei zu Erkenntnissen, die „Schlag auf Schlag ins Gesicht des Hitlerfaschismus“⁶⁷⁴ treffen.

2.9.2.1 Das Verfahren der reflektierten Naivität

Als eine Strategie, sich das Gesehene in der faschistischen Gesellschaft zu erklären, dient das Verfahren der reflektierten Naivität.⁶⁷⁵ Keuns Protagonistinnen blicken von ihrem kindlichen bis jugendlichen Standpunkt auf ihre Lebenswirklichkeit. Eine höhere Bildung besitzen sie nicht. Ihre Perspektive wird damit zwar als naiv markiert, aber nicht als einfältig. Die Protagonistinnen verfügen über eine „natürliche Lebensklugheit“⁶⁷⁶, gerade in Bezug auf praktische Sachverhalte des Alltags, und einen wachen Verstand. Diesen nutzen sie, um eigenständig über Gesehenes nachzudenken, bis sie zu einem schlüssigen Ergebnis kommen. Sie gehen mit den Bildern, die sie eingefangen haben, souverän um. Sie grübeln darüber nach und überdenken sie. Die Protagonistinnen kombinieren ihre Beobachtungen mit früheren Erfahrungen, um zu Schlussfolgerungen zu gelangen.⁶⁷⁷ Damit streifen sie ihre Naivität bereits während des Erkenntnisprozesses ab.⁶⁷⁸ Da sie sich selbst einen Durchblick verschaffen, machen sie sich von anderen unabhängig und

672 Keun, I.: „Gilgi“. S. 77, 11 ff.

673 Jung, B.: „Heimatlos in Deutschland“. S. 155, Z. 31.

674 Arend, S. und A. Martin (Hg.): „Dokumentation der Rezeption in den Zeitschriften Das Wort und internationale Literatur“. S. 233, Z. 18 f.

675 Stockinger, C.: „daß man sich mit ein bißchen Nachdenken vieles selbst erklären kann“. S. 3, Z. 4.

676 Lorisika, I.: „Frauendarstellungen bei Irmgard Keun und Anna Seghers“. S. 185, Z. 3 f.

677 Rosenstein, D.: „Zum Exilroman Kind aller Länder von Irmgard Keun“. S. 109, Z. 31.

678 Stockinger, C.: „daß man sich mit ein bißchen Nachdenken vieles selbst erklären kann“. S. 4, Z. 42.

fallen auf Täuschungen nicht mehr herein.⁶⁷⁹ Sie nutzen das selbstständige Grübeln als „entlarvende Aktivität“⁶⁸⁰, mit der sie „schon viel herausgefunden“⁶⁸¹ haben.

Durch das Verfahren der reflektierten Naivität erklären die Protagonistinnen sich und dem Leser die wahrgenommene Welt. Sie greifen sich Phänomene der faschistischen Gesellschaft, die ihnen unklar sind, heraus, überdenken sie und betonen sie damit. Gerade da diese Phänomene zunächst unverständlich scheinen, ziehen sie auch das Interesse des Lesers auf sich, sodass er zu einer engeren kritischen Auseinandersetzung mit den beobachteten Gegebenheiten motiviert wird. Indem die Protagonistinnen den Leser an ihrer Erkenntnisgewinnung teilhaben lassen, machen ihre Schlussfolgerungen transparent und damit deren Stimmigkeit überprüfbar.

In den Exilromanen findet sich die reflektierte Naivität immer dann, wenn den Protagonistinnen die Gründe für beobachtete Phänomene ihrer konkreten Lebenswirklichkeit unklar sind. Sie nutzen das Grübeln, um sich das Verhalten der Mitmenschen angesichts der faschistischen Gesellschaft selbst zu erklären. Ihr Ziel ist es, Sinn in der Welt, die sie sehen, zu finden.⁶⁸² Den Ausgangspunkt ihrer Überlegungen bildet stets ein konkreter Vorfall, der sie vor Rätsel stellt,⁶⁸³ da er auf den ersten Blick nicht schlüssig erscheint. Wie schon Doris sind die Protagonistinnen „ein Mensch, der über alles nachdenken muß. Also denke[n]“⁶⁸⁴ sie. Sie nehmen sich einen Augenblick Zeit, um zu überlegen, und untersuchen das eben Gesehene auf mögliche Ursachen und Wirkungen.⁶⁸⁵ Die Protagonistinnen vergleichen es mit bisher Erlebten, kombinieren sachlich und logisch. Einzig Kully nutzt bei diesem Grübeln neben nüchternen Überlegungen auch ihre kindliche Phantasie. So bietet sie immer wieder „magische[...] Deutungskonzepte“⁶⁸⁶ für Gesehenes an, indem sie versucht, reale Sachverhalte mit mythologischen Vorstellungen zu erklären. In ihren Augen ist etwa das Verhalten eines Polizisten, der sie, nachdem sie einfach über die Straße läuft, anschreit, das eines brüllenden

679 Häntzschel, H.: „Irmgard Keun“. S. 62, Z. 26.

680 Thurner, C.: „Der andere Ort des Erzählens“. S. 103, Z. 26.

681 Keun, I.: „Kind aller Länder“. S. 174, Z. 12 f.

682 Horsley, R. J.: „Irmgard Keun (1905–1982)“. S. 234, Z. 35.

683 Ackermann, M.: „Schreiben über Deutschland im Exil“. S. 28, Z. 30 f.

684 Keun, I.: „Das kunstseidene Mädchen“. S. 12, Z. 5 f.

685 Maier-Katkin, B.: „Alterity, Alienation, and Exile in Irmgard Keun's Nach Mitternacht“. S. 305, Z. 14.

686 Thurner, C.: „Der andere Ort des Erzählens“. S. 106, Z. 15.

Löwen, der beruhigt werden will.⁶⁸⁷ Auch wenn sich Kullys Überlegen zuweilen Tieren und Figuren der Phantasiewelt bedient, lässt es sie doch in ihren Schlussfolgerungen für die reale Welt zu korrekten Einsichten gelangen.

Keuns Protagonistinnen belegen, „daß man mit ein bißchen Nachdenken sich vieles selber erklären kann und gar nicht fragen braucht“⁶⁸⁸. Wie das Mädchen, dessen Fragen die Erwachsenen zu jeder Tageszeit mit der passenden Ausrede ausweichen,⁶⁸⁹ sind auch die anderen Protagonistinnen häufig darauf angewiesen, sich die Welt selbst zu erschließen, indem sie „ganz genau denken“⁶⁹⁰. Als Vertreterinnen des Typus der Neuen Frau beweisen sie damit ihre Selbstständigkeit. Sie führen vor, dass auch scheinbar komplizierte Phänomene des Alltags mit etwas Nachdenken zu verstehen sind, zumal man, „[w]enn man ein bißchen nachdenkt, merkt [...], daß die Menschen schrecklich viel Quatsch reden“⁶⁹¹.

Häufig erklärt sich das Mädchen das Verhalten der Erwachsenen und die Regeln der Erwachsenenwelt eigenständig. Als die Lehrerin ihm anbietet, ihm zu verzeihen, damit es mit den anderen Schülern zur Beerdigung der Direktorin gehen kann, merkt es sehr schnell, dass es der Lehrerin nur darauf ankommt, wieder eine gerade Anzahl von Schülern bei dem Trauerzug zu haben, damit die Kinder paarweise laufen können.⁶⁹² Das Verhalten der Menschen angesichts des sich in der Gesellschaft immer stärker ausbreitenden Faschismus ist zumeist Gegenstand von Sannas Überlegungen. In dem Moment, da sie von der Gestapo aufgegriffen wird, ist ihr rasch klar, dass ihre Tante sie denunziert hat. Sanna erschließt sich, dass die Tante sie so loswerden wollte, da sie für die Nichte sorgen musste und deren Einfluss auf ihren Sohn Franz fürchtete.⁶⁹³ Kully hingegen versucht sich vor allem das Verhalten ihrer Eltern zu erschließen. Sie erkennt durch eigenes Schlussfolgern, dass ihre Mutter beim Warten auf den Verleger ein angestrenktes Gesicht macht, da sie ihm das Manuskript ihres Vaters noch nicht geben kann und nun überlegt, wie sie dies dem Verleger erklären soll.⁶⁹⁴

In „D-Zug dritter Klasse“ herrscht mehr als in den übrigen Exilromanen eine dem Faschismus geschuldete, einschüchternde Atmosphäre aus gegen-

687 Thurner, C.: „Der andere Ort des Erzählen“. S. 106, Z. 14 ff.

688 Keun, I.: „Das kunstseidene Mädchen“. S. 35, Z. 26 ff.

689 Keun, I.: „Das Mädchen, mit dem die Kinder nicht verkehren durften“. S. 55, Z. 21 ff.

690 Keun, I.: „Gilgi“. S. 248, Z. 27.

691 Keun, I.: „Nach Mitternacht“. S. 155, Z. 4 ff.

692 Keun, I.: „Das Mädchen, mit dem die Kinder nicht verkehren durften“. S. 14, Z. 18 ff.

693 Keun, I.: „Nach Mitternacht“. S. 96, Z. 18 ff.

694 Keun, I.: „Kind aller Länder“. S. 62, Z. 11 ff.

seitigem Misstrauen, in der es den Figuren schwerfällt, eigene Gedanken zu äußern. Doch auch im Stillen denkt Lenchen laut den Schilderungen des Erzählers „nicht viel“⁶⁹⁵ nach. Zumeist findet sie sich damit ab, dass „so vieles auf der Welt [...] unverständlich [ist, F.P.], fast alle Menschen [...] [sind, F.P.] unverständlich. Man muß [...] sie hinnehmen“⁶⁹⁶. Sie hat es akzeptiert, „keine Ahnung von der Welt“⁶⁹⁷ zu haben. Erkenntnisinteresse und der Drang, sich Dinge selbst zu erklären, sind bei ihr kaum vorhanden. Doch mehrmals wird beschrieben, wie auch Lenchen nachdenkt und dabei meist zu korrekten Schlussfolgerungen gelangt. So leitet sie etwa vom Gepäck des jungen Mannes, bestehend aus einem Heckenrosenstrauß und einer Kiste Äpfel, ab, dass von ihm keine große Gefahr, möglicherweise ein systemtreuer Denunziant zu sein, ausgeht.⁶⁹⁸ Doch anders als die übrigen Protagonistinnen nutzt Lenchen ihre so gewonnenen Erkenntnisse nicht, um aus ihnen Handlungskonsequenzen zu ziehen.

„[I]mmerzu sind in meinem Leben Dinge, die ich nicht weiß“⁶⁹⁹, stellt Doris fest. Wie sie sind auch die Protagonistinnen der Exilromane auf ihren gesunden Menschenverstand angewiesen, wenn sie sich Sachverhalte erschließen wollen. Zwar liefern ihnen die qualifizierten Beobachter stellenweise Erklärungen für Gesehenes. Diese zusätzlichen Informationen können jedoch nicht als Ersatz für eigenständiges Nachdenken dienen. Die Protagonistinnen müssen ihr „bißchen Verstand für [s]ich“⁷⁰⁰ nutzen. Dabei zeigen sie, dass logisches Denken ausreicht, um zu einem Durchblick zu gelangen. Klagt Doris noch, sie sei dazu angehalten, sich dafür zu schämen, wenn sie Dinge nicht kennt,⁷⁰¹ ist es in den Exilromanen gerade diese von Bildung unbeeinflusste Perspektive der Protagonistinnen, die als Garant einer unbefangenen Klarsicht⁷⁰² auf die faschistische Gesellschaft dient, denn „Experten sind Irrtümer unterworfen. Ihr Wissen macht sie befangen [...]“⁷⁰³. Die Protagonistinnen stellen heraus, dass der Faschismus ihrem gesunden Menschenverstand widerspricht. Er lenkt das Verhalten der Menschen und lässt sie unlogisch, entgegen üblicher Konventionen handeln. Der Leser wird

695 Keun, I.: „D-Zug dritter Klasse“. S. 68, Z. 25.

696 Keun, I.: „D-Zug dritter Klasse“. S. 69, Z. 1 ff.

697 Keun, I.: „D-Zug dritter Klasse“. S. 48, Z. 22 f.

698 Keun, I.: „D-Zug dritter Klasse“. S. 91, Z. 2 ff.

699 Keun, I.: „Das kunstseidene Mädchen“. S. 40, Z. 14 f.

700 Keun, I.: „Gilgi“. S. 58, Z. 28 f.

701 Keun, I.: „Das kunstseidene Mädchen“. S. 40, Z. 17 f.

702 Horsley, R. J.: „Witness, Critic, Victim“. S. 78, Z. 26.

703 Keun, I.: „Scherz-Artikel“. S. 6, Z. 30 ff.

durch das Beispiel der weiblichen Hauptfiguren dazu aufgerufen, ebenso seinen eigenen Verstand angesichts des NS-Regimes zu gebrauchen. Selbstständiges Denken wird in den Exilromanen zur Waffe im Kampf gegen den Nationalsozialismus, der sich wie jede andere Diktatur nur dann hält, wenn die Masse der Menschen aufoktroyierte Vorgaben gedankenlos hinnimmt.

2.9.2.2 Das Durchleuchten

Die Protagonistinnen der Exilromane stehen einer Lebenswirklichkeit gegenüber, die von einer komplizierten politischen Lage geprägt ist.⁷⁰⁴ Wollen sie diese begreifen, haben sie in deren „Materie zu dringen“⁷⁰⁵. Durch die qualifizierten Beobachter gelangen sie zwar zu einer Informationsgrundlage zum politischen Geschehen. Doch um es in Gänze zu begreifen, müssen sie es sich selbst erschließen.

Die Protagonistinnen durchleuchten Politik, faschistische Ideologie und das Weltgeschehen anhand deren Auswirkungen auf ihr eigenes Leben, die sie im Alltag erfahren. Mit einem Blick von unten aus ihrer konkreten Lebenswirklichkeit heraus nehmen sie eine durchdringende Perspektive ein.⁷⁰⁶ Sie gelangen damit zu einem Verstehen komplexer Zusammenhänge, deren Komponenten, Symptome und Mechanismen sie offenlegen. Sie beginnen, das große Ganze zu durchblicken. Damit belegen sie, dass die Welt verstehbar und die Politik des Faschismus durchschaubar ist. Wie beim Röntgen blicken sie in Sachverhalte hinein und sehen sich darin solange um, bis alles klar vor ihren Augen liegt. Schicht für Schicht sammeln sie symptomatische Bilder, beleuchten den Gegenstand von allen Seiten und setzen die Aufnahmen dann zu einem vollständigen Bild zusammen, das den Kern des Gegenstandes samt seiner Auswirkungen sichtbar macht. Einmal durchleuchtet verliert der Gegenstand den Schrecken des Ungreifbaren und es kann adäquat darauf reagiert werden.

In „Das Mädchen, mit dem die Kinder nicht verkehren durften“ durchleuchtet die Protagonistin Militarismus und Krieg. Sie beobachtet Arbeiter auf deren Heimweg von einer Munitionsfabrik und schildert, dass alle Kupfertöpfe der Familie zu Kanonenkugeln eingeschmolzen worden sind. Die wirtschaftliche Priorität des Landes scheint auf der Rüstung zu liegen. Der Nachbar des Mädchens ist ein Kriegsinvalider, in der Nähe arbeitet ein

704 Horsley, R. J.: „Witness, Critic, Victim“. S. 70, Z. 9.

705 Keun, I.: „Das kunstseidene Mädchen“. S. 104, Z. 17.

706 Horsley, R. J.: „Irmgard Keun (1905–1982)“. S. 237, Z. 3 f.

Kriegsgefangener mit traurigem Gesicht und alle Brüder der Mutter sind im Kampf ums Leben gekommen. Welche Gefahren und Schrecken die Front bereithält, macht ihm auch das Verhalten mehrerer Soldaten auf Heimaturlaub klar. Lieber wollen sie sich bei seinem kleinen Bruder mit einer gefährlichen Krankheit anstecken als zurück in den Kampf zu müssen.

Die faschistische Ideologie und das politische Vorgehen der Nationalsozialisten innerhalb der Gesellschaft werden von Sanna durchleuchtet. Sie beobachtet soziopolitische Ereignisse und dringt so allmählich in die politische Sphäre ein.⁷⁰⁷ Vor Cafés erblickt sie an Juden gerichtete Verbotsschilder und ihre Freundin Gerti muss wegen der Rassengesetze ihre Beziehung zu einem „Halbjuden“ verheimlichen. Der Antisemitismus wächst sich vor Sannas Augen zunehmend aus. Sie erfährt auch, dass Menschen in Konzentrationslager gebracht werden, und sie hört vor einem Gefängnis Schreie von Kommunisten, die hingerichtet werden. Sanna sieht, wie grausam das Regime gegen Andersdenkende vorgeht.

Das Durchleuchten des Exilantenmädchens Kully gilt demgegenüber vor allem der Politik und dem Weltgeschehen. Ihre Familie hat Deutschland wegen des repressiven NS-Regimes verlassen. Ihre Großmutter, die noch dort lebt, ist von Angst gezeichnet.⁷⁰⁸ Der Ursprung des Terrorsystems lässt sich damit für Kully in der früheren Heimat verorten. Aufgrund der aggressiven Expansionspolitik lebt die junge Protagonistin mit ihren Eltern auf ständiger Flucht.

Im Gegensatz zu den anderen Protagonistinnen bemüht sich Lenchen nicht, die Welt, in der sie lebt, zu durchleuchten. Sie stellt kaum Fragen und versucht nur selten zu verstehen. Erst durch Karl hat Lenchen überhaupt erfahren, „daß Deutschland eine politische Auffassung hat“⁷⁰⁹. Ein Eindrückesammeln, um das politische Geschehen für sich tatsächlich greifbar zu machen, bleibt bei ihr aus.

Im Laufe von „Nach Mitternacht“ merkt Sanna immer mehr, dass die Faschisten „die Macht haben, die Menschen, die sie durchschauen, zu zerstören“⁷¹⁰. Und dennoch lassen sich Keuns Protagonistinnen – mit der Ausnahme von Lenchen – nicht von ihrem Vorhaben abbringen, das politische Geschehen zu ergründen. Schrittweise kommen sie zu einem Verständnis, das nicht nur ihnen, sondern auch dem Leser die Weltpolitik erschließt.

707 Maier-Katkin, B.: „Alterity, Alienation, and Exile in Irmgard Keun's Nach Mitternacht“. S. 300, Z. 8.

708 Keun, I.: „Kind aller Länder“. S. 147, Z. 16 ff.

709 Keun, I.: „D-Zug dritter Klasse“. S. 61, Z. 16 f.

710 Ackermann, M.: „Schreiben über Deutschland im Exil“. S. 39, Z. 26 f.

2.9.3 Der Durchblick von Politik und konkreter Lebenswirklichkeit

Das faschistische Umfeld, in dem die Protagonistinnen leben, ist durch eine starke Verschmelzung von Politik und Gesellschaft gekennzeichnet. Einerseits greift das Vorgehen der Nationalsozialisten tief in die gesellschaftliche Lebenswirklichkeit der Bevölkerung ein. Es unterwirft den Alltag der Menschen seinen Reglementierungen und regelt etwa durch die Rassengesetze ihre Liebesbeziehungen. Private Probleme, so die Aussage der Exilromane, sind häufig auf politische Ursachen zurückzuführen,⁷¹¹ beispielsweise die unglückliche Liebe zwischen Sannas Freundin Gerti und dem „Halbjuden“ Dieter Aaron. Andererseits ist es die Gesellschaft, welche die Politik des Faschismus erst ermöglicht. Der totalitäre Staat wird von der „Komplizenschaft seiner Bürger“⁷¹² getragen.

Aufgrund dieser Verschränktheit sind Gesellschaft und Politik ohne das jeweils andere kaum zu verstehen. Die Protagonistinnen müssen beides durchblicken, um sich ihre Lebenswirklichkeit tatsächlich erschließen zu können. Ihre alltagsbezogene Perspektive hilft ihnen, die Gesellschaft zu durchblicken. Und um die Politik zu verstehen, nutzen sie sowohl die Sicht des qualifizierten Beobachters als auch das Vorgehen, Auswirkungen der Politik in ihrer konkreten Lebenswirklichkeit zu betrachten, um so auf deren Kern zu schließen. Muss Gilgi noch feststellen, „[i]ch versteh' nichts von Politik, ich seh' da nicht durch“⁷¹³, gelingt den Protagonistinnen der Exilromane auch dieser Durchblick. Glaubt der Leser, „daß nur ganz besondere Menschen“⁷¹⁴ die Politik und deren Agitatoren durchschauen können, wird er in dieser Annahme durch Sanna, Kully und das Mädchen widerlegt. Sie nutzen gezielt das Durchleuchten, um komplexe Zusammenhänge der Politik zu begreifen, und das Verfahren der reflektierten Naivität, um sich alltägliche Phänomene der Gesellschaft zu erschließen. Die Anwendung beider Erkenntnisstrategien lässt sie zu einem umfassenden Durchblick ihrer Lebenswirklichkeit gelangen, der ihnen die Wechselwirkungen zwischen Politik und Gesellschaft offenlegt.

So durchblickt das Mädchen zugleich das Verhalten der Erwachsenen und das Wesen des militärisch-totalitären Staates. Es erkennt beispielsweise, dass seine Mutter eine gesellschaftlich angepasste Tochter wünscht, wenn sie das Kind beim Kaffeekränzchen mit ihren Bekannten hübsch zurechtge-

711 Lorisika, I.: „Frauendarstellungen bei Irmgard Keun und Anna Seghers“. S. 176, Z. 12.

712 Sautermeister, G.: „Irmgard Keuns Exilroman Nach Mitternacht“. S. 21, Z. 7 f.

713 Keun, I.: „Gilgi“. S. 36, Z. 2 f.

714 Arend, S. und A. Martin (Hg.): „Dokumentation der Rezeption in den Zeitschriften Das Wort und internationale Literatur“. S. 235, Z. 10 f.

macht vorzeigt.⁷¹⁵ Ebenso sieht es, dass die Regierung rigoros gegen kritische Stimmen vorgeht, als sein Vater nach dem Abfangen des Briefs der Tochter an den Kaiser verhört wird.⁷¹⁶ Das auf Anpasstheit ausgerichtete Verhalten der Bevölkerung und das totalitäre Wesen des Staates scheinen sich wechselseitig zu bedingen. Sanna durchblickt sowohl das Verhalten der Menschen angesichts des Faschismus als auch Vorgehen und Ideologie des NS-Regimes. Sie erkennt, wie sich die totalitäre Terrorherrschaft der Nationalsozialisten und die Bereitwilligkeit, mit der etwa ihre Tante und der Konkurrent im Zigarettenverkauf andere denunzieren, gegenseitig erst ermöglichen. Kullys Durchblick erschließt ihr demgegenüber sowohl das Verhalten der Exilanten angesichts der Ausbreitung des Faschismus als auch das Weltgeschehen. Der Suizid ihres Onkels nach der Besetzung Österreichs als Symbol aufgegebenen Widerstands sowie die aggressive Expansionspolitik der Faschisten erschließen sich Kully in ihrem Zusammenhang. In „D-Zug dritter Klasse“ hingegen strebt Lenchen weder in Bezug auf die Gesellschaft noch auf die Politik einen Durchblick an.⁷¹⁷ Dafür wird dieser durch den Erzähler für den Leser hergestellt. Im Roman zeigt sich, wie das eingeschüchterte Verhalten Lenchens, ihr Verzicht auf einen eigenständigen (Durch-)Blick wie auch die Atmosphäre aus Angst und Misstrauen im gesamten Zugabteil und die totalitäre Terrorherrschaft der Faschisten sich wechselseitig bedingen.

715 Keun, I.: „Das Mädchen, mit dem die Kinder nicht verkehren durften“. S. 37, Z. 15 ff.

716 Keun, I.: „Das Mädchen, mit dem die Kinder nicht verkehren durften“. S. 82, Z. 14 ff.

717 Wilkes, G.: „On a Railroad to Nowhere“. S. 572, Z. 27 f.

2.10 Die Überwindung des weiblichen Zweifels

Die Exilromane zeigen, wie der Subjektstatus einen eigenständigen Blick hervorbringt, der Bilder einfängt, die zur Grundlage von Überlegungen werden und so wiederum einen Durchblick ermöglichen, der als Handlungsmotivation und -anleitung dient. Dabei, so die Aussage der Romane, funktioniert diese Kette nur, wenn sie nicht abreißt. Grund für eine mögliche Unterbrechung kann der weibliche Zweifel sein.

Laut traditionellem Geschlechterrollenverständnis gelten Selbstbewusstsein und Durchsetzungsfähigkeit als stereotyp männliche Eigenschaften. Sie stehen dem Bild von Weiblichkeit außen vor, das traditionell von mildem Wesen, Nachgiebigkeit und Abhängigkeit gekennzeichnet ist. Aufgrund ihrer fehlenden Entschlossenheit zweifelt die stereotype Frau. Das Hadern wird ihr zum Hemmschuh beim Agieren und bestärkt damit die blicktheoretische Annahme von weiblicher Passivität zusätzlich. Das Zweifeln der Frau lässt sie vor Handlungsschritten innehalten und eigene Entschlüsse sowie die eigene Kompetenz in Frage stellen. Keun greift in ihren Exilromanen das Modell des weiblichen Zweifels auf. Kullys Mutter etwa verkörpert dieses Hadern. Eine verstummte, hoffnungslose Traurigkeit lässt sie häufig in Zweifel verfallen.⁷¹⁸ Sie stellt immer wieder die Liebe ihres Mannes zu ihr in Frage und bezweifelt während seiner Reisen, dass er zur Familie zurückkehren wird.⁷¹⁹

Die größte Zweiflerin innerhalb des Figureninventars der Exilromane ist jedoch Lenchen. Ständig stellt sie sich selbst, ihre Zukunft und die eigene Handlungsfähigkeit in Frage, wenn sie etwa feststellt, „ihre Hände konnten ihr nicht helfen“⁷²⁰. Lenchens Nachgiebigkeit hat sie durch den Einfluss der Mutter einen ungeliebten Beruf ergreifen und durch Karls Steuerung an einer unglücklichen Beziehung festhalten lassen. Die junge Frau besitzt kein klares Bild von sich selbst und weiß nicht genau, wer sie ist, da sie stets nur verkörpert, was andere in ihr sehen. Lenchen muss an sich zweifeln, da sie noch keine Subjektposition in ihrem Umfeld errungen hat. Sie ist ihrer Ängstlichkeit ausgeliefert,⁷²¹ denn sie hat ihren Zweifeln nichts entgegenzusetzen. Sie verlässt sich nicht auf ihren Blick, als sie etwa Karls Alkoholismus beobachtet, und traut ihren eigenen Überlegungen und Schlussfolgerungen nicht, wie etwa jener, ihre Beziehung als gescheitert zu betrachten.

718 Horsley, R. J.: „Witness, Critic, Victim“. S. 94, Z. 29 f.

719 Keun, I.: „Kind aller Länder“. S. 87, Z. 24 f.

720 Keun, I.: „D-Zug dritter Klasse“. S. 77, Z. 21 f.

721 Horsley, R. J.: „This Number is Not in Service“. S. 51, Z. 5 f.

Schließlich wagt es Lenchen auch nicht, eigene Pläne zu verfolgen, indem sie etwa eine Zukunft ohne Karl plant.

Auch die anderen Protagonistinnen sind Zweifeln unterworfen. Doch zweifeln Sanna, Kully und das Mädchen anders als Lenchen nicht an ihrer Kompetenz oder stellen sich selbst in Frage, da sie als selbstbewusste Vertreterinnen des Typus der Neuen Frau sich selbst vertrauen und sich ihres Subjektstatus gewiss sind. Zweifeln sie, so meistens angesichts der bedrohlichen Lebenswirklichkeit, deren Gefahren sie ausgeliefert sind, und angesichts der Frage, ob sie sich ihr gegenüber adäquat verhalten. So muss das Mädchen immer wieder am Ausgang seiner Streiche zweifeln, wenn zu befürchten steht, die Erwachsenen könnten dahinterkommen.⁷²² Ebenso ist sich Kully vorübergehend nicht gewiss, dass ihr Vater sie als hinterlegtes Pfand bald auslösen wird, wenn ihm etwas anderes dazwischen kommt. Angesichts der faschistischen Gesellschaft muss auch Sanna zweifeln, zumal sie ihr aufgrund zunehmender Erschöpfung immer weniger energisch entgegenzutreten vermag. „Angst kriecht an [...] [ihr, F.P.] hoch wie steigendes Wasser“⁷²³ und lässt sie einen positiven Ausgang in Frage stellen, als sie beispielsweise von der Gestapo verhört wird und nicht weiß, was sie antworten soll.⁷²⁴

Anders als Lenchen gelingt es jedoch Sanna, Kully und dem Mädchen, ihre immer wieder auftauchenden Zweifel stets vollständig zu überwinden, sodass sie durch diese letztlich nicht vom Blicken, Überlegen, Schlussfolgern und Handeln abgehalten werden. Als Vertreterinnen des Typus der Neuen Frau verfügen Sanna, Kully und das Mädchen über das Selbstbewusstsein, die Stärke und das Durchsetzungsvermögen, ihre Zweifel zu vertreiben. Wie schon die beiden Protagonistinnen der Romane der Weimarer Republik lassen sie sich von ihrem Hadern nicht „kleinkriegen“⁷²⁵, denn sie empfinden „die Pflicht [...] nicht den Mut zu verlieren“⁷²⁶. Sie wissen, „das allergeringste Überlegen [...] macht die Hände zittern, unfähig [...] zu halten“⁷²⁷, daher überwinden sie es schnellstmöglich. Zudem zwingt sie die gefahrenträchtige Lebenswirklichkeit, ihr Hadern einzustellen. Die Ausnahmesituation der faschistischen Gesellschaft gestaltet sich als so akut lebensbedrohlich, dass sie keine Zweifel mehr zulässt. Entscheidungen müssen sofort getroffen werden. Ihr Wesen als Neue Frau und ihre Wahrnehmung der bedrohlichen Lage

722 Keun, I.: „Das Mädchen, mit dem die Kinder nicht verkehren durften“. S. 118, Z. 15 ff.

723 Keun, I.: „Nach Mitternacht“. S. 60, Z. 7 f.

724 Keun, I.: „Nach Mitternacht“. S. 94, Z. 13 ff.

725 Keun, I.: „Gilgi“. S. 165, Z. 11.

726 Keun, I.: „Gilgi“. S. 193, Z. 6 f.

727 Keun, I.: „Gilgi“. S. 250, Z. 18 ff.

sind bei Sanna, Kully und dem Mädchen stärker als die Zweifel. Als etwa Sanna vor dem Schnellrichter vorübergehend nicht mehr weiß, ob sie richtig oder falsch gehandelt hat, helfen ihr zugleich ihr innerer Antrieb in Form ihres Überlebenswillens und des Wunschs nach einer glücklichen Zukunft mit Franz als auch der äußere Antrieb durch eine drohende erneute Verhaftung, sich wieder zu fangen. So eilt Sanna nach dem Gestapoverhör nach Hause, da sie weiß, dass sie sofort den Haushalt der Tante verlassen muss.⁷²⁸

Haben die Protagonistinnen ihre Zweifel überwunden, gehen sie stets gestärkt, mit „eine[r] neue[n] Energie“⁷²⁹ und noch „klarer die Augen“⁷³⁰ daraus hervor, um ihren alltäglichen Überlebenskampf fortzusetzen.

728 Keun, I.: „Nach Mitternacht“. S. 95, Z. 21 ff.

729 Keun, I.: „Das kunstseidene Mädchen“. S. 132, Z. 6.

730 Keun, I.: „Gilgi“. S. 258, Z. 22 f.

2.11 Das Bild, das sich dem Beobachter bietet: Das Leben im Nationalsozialismus

Keuns Exilromane schildern stets eine Lebenswirklichkeit, die vom Faschismus geprägt ist. „Nach Mitternacht“ erzählt vom Alltagsleben in Deutschland nach der Machtergreifung durch die Nationalsozialisten. Es berichtet von einer Gesellschaft, die aus den Fugen geraten ist, in der es zu befürchten gilt, „daß die Welt einstürzt“⁷³¹. Auch in „D-Zug dritter Klasse“ bewegen sich die Figuren innerhalb des NS-Gefüges. Ab dem Beziehen des Abteils schicken sie sich an, „auf ihren Plätzen zu wohnen“⁷³². Die Passagiere lassen die faschistische Gesellschaft in das Zugabteil einziehen, indem sie diese im Kleinen widerspiegeln.

„Kind aller Länder“ spielt nicht im Deutschland der NS-Zeit, die Heimat der Emigrantenfamilie ist ganz Europa. Doch auch im Exil werden Kully und ihre Eltern immer wieder von dem sich aggressiv ausbreitenden Hitler-Regime eingeholt, „[d]ie Angst ist auch hier“⁷³³ bei ihnen angekommen. Der Faschismus, seine Ideologie, seine Politik und die Gesellschaft, die er von Deutschland aus hervorbringt und immer weiter ausstreut, bestimmen das Leben von Kullys Familie.

„Das Mädchen, mit dem die Kinder nicht verkehren durften“ ist der einzige der Exilromane, dessen Handlung nicht während des Dritten Reichs stattfindet. Die Kindheitserinnerungen der Protagonistin spielen gegen Ende des Ersten Weltkriegs. Die Gesellschaft, die sie beschreiben, ähnelt jedoch stark der des NS-Regimes. Symptome des Dritten Reichs werden aufgegriffen und kritisiert, wie etwa beispielsweise der von der Propaganda ständig heraufbeschworene Durchhaltewille durch die dargestellte Bereitschaft der Soldaten, sich lieber mit Scharlach anzustecken, widerlegt wird.⁷³⁴ Wenn auch nicht explizit, erzählt der Roman doch von der faschistischen Lebenswirklichkeit.

Die Protagonistinnen fungieren als Augenzeugen ihrer Zeit. Sie blicken auf die faschistische Gesellschaft, es herrscht „vor [ihrem, F.P.] [...] Fenster wildes Getobe“⁷³⁵. Von ihrer sozialen Außenseiterposition⁷³⁶ sehen sie der

⁷³¹ Keun, I.: „Nach Mitternacht“. S. 160, Z. 5 f.

⁷³² Keun, I.: „D-Zug dritter Klasse“. S. 5, Z. 17.

⁷³³ Keun, I.: „Kind aller Länder“. S. 99, Z. 20.

⁷³⁴ Marchelewitz, I.: „Irmgard Keun“. S. 128, Z. 4 ff.

⁷³⁵ Kreis, G. und M. S. Strauss (Hg.): Keun, I.: „Ich lebe in einem wilden Wirbel“. S. 267, Z. 2 f.

⁷³⁶ Maier-Katkin, B.: „Alterity, Alienation, and Exile in Irmgard Keun's Nach Mitternacht“. S. 300, Z. 28 ff.

nationalsozialistischen Gegenwart ins feindliche Auge und begreifen sich in bewusster Gegnerschaft zu ihr. Was die Protagonistinnen erblicken, führen sie dem Leser vor Augen. Er soll es ebenso sehen, um darüber nachdenken und Schlussfolgerungen ziehen zu können.

Das Bild vom Leben im Faschismus nimmt in den Romanschilderungen großen Raum ein.⁷³⁷ Die Exilwerke stellen dar, wie sich die Einstellungen der Menschen, ihr Verhalten und auch die Gesellschaft unter dem Faschismus allmählich transformieren.⁷³⁸ Sie erzählen von einer Bevölkerung aus „verführten Kleinbürger[n] [...], jungen Männer-Nullen, denen die Uniform plötzlich Bedeutung gibt“⁷³⁹. Die faschistische Gesellschaft offenbart sich zunehmend in ihrem lebenswidrigen Wesen. Als scheinbar übermächtiger Gegner der Protagonistinnen bildet sie den Ausgangspunkt für Bedrohungen und Gefahren. Der NS-Staat zeigt sich den weiblichen Hauptfiguren in seiner Mischung aus Brutalität, moralischem Verfall und Lächerlichkeit.⁷⁴⁰ Die Faschisten kreieren als „Schänder Deutschlands“⁷⁴¹ vor den Augen der Protagonistinnen eine „zerstörte Welt“⁷⁴², in der „alles Furchtbare möglich“⁷⁴³ scheint, „denn es gibt Regen und Krieg“⁷⁴⁴. Durch die Schilderungen der faschistischen Gesellschaft in ihrer Hässlichkeit soll auch der Hass des Lesers ihrgegenüber geschürt werden.⁷⁴⁵ Keun nutzt ihre Exilwerke als „Instrument der politischen Aufklärung“⁷⁴⁶. Zwar handelt es sich bei ihren

737 Hüntzschel, Hiltrud: „Macht und Ohnmacht der Wörter. Die Innenansicht des nationalsozialistischen Alltags im Exilroman *Nach Mitternacht* von Irmgard Keun“. In: Schreckenberger, Helga (Hg.): „Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik. Ästhetiken des Exils. Herausgegeben von Helga Schreckenberger“. Amsterdam, 2003. S. 235–249. S. 236, Z. 16.

738 Maier-Katkin, B.: „Alterity, Alienation, and Exile in Irmgard Keun's *Nach Mitternacht*“. S. 305, Z. 11 f.

739 Drewitz, I.: „Die zerstörte Kontinuität“. S. 76, Z. 10 ff.

740 Podewski, Madleen: „Die Unterhaltungsseite als Kontext. Irmgard Keuns Zeitungs- und Zeitschriftenpublikationen“. In: Arnold, Heinz L. (Hg.): „Irmgard Keun. Text und Kritik 183“. München, 2009. S. 47–57. S. 54, Z. 5.

741 Arend S. und A. Martin (Hg.): „Dokumentation der Rezeption in den Zeitschriften *Das Wort und internationale Literatur*“. S. 231, Z. 13 f.

742 Keun, I.: „Bilder und Gedichte aus der Emigration“. S. 41, Z. 16 f.

743 Keun, I.: „Kind aller Länder“. S. 52, Z. 1.

744 Keun, I.: „Kind aller Länder“. S. 86, Z. 9 f.

745 Arend, S. und A. Martin (Hg.): „Dokumentation der Rezeption in den Zeitschriften *Das Wort und internationale Literatur*“. S. 231, Z. 14.

746 Berglund, Gisela: „Deutsche Opposition gegen Hitler in Presse und Roman des Exils. Eine Darstellung und ein Vergleich mit der historischen Wirklichkeit“. Stockholm, 1972. S. 7, Z. 40.

Büchern um keine Tatsachenromane, dennoch macht sie die reale zeitgenössische faschistische Politik und Gesellschaft zum literarischen Sujet, um so Kritik an ihnen zu üben.

2.11.1 Die scheinbar oberflächlich dargestellte Gesellschaft

In Keuns Romanen der Weimarer Republik ist die Lebenswirklichkeit der Protagonistinnen von oberflächlichem Glanz geprägt. Die Großstadt mit ihren Unterhaltungsmöglichkeiten, das Streben nach materiellen Glück, „flüchtige[...] Sensationen [...] und [...] glänzende[...] Erscheinung[en]“⁷⁴⁷ bestimmen das Bild der Gesellschaft, in der Doris und Gilgi leben. Bezeichnet Pit seine Freundin als oberflächlich,⁷⁴⁸ so weist er sie damit als Kind ihrer Zeit aus. Die auf Glamour bedachte Oberflächlichkeit der Gesellschaft weicht in den Exilromanen einer vom faschistischen Regime geförderten Oberflächlichkeit innerhalb der Bevölkerung. Gezeigt wird ein „Deutschland [...] breit behäbiger Gleichgültigkeit und lauer Zufriedenheit“⁷⁴⁹, in dem, wie das Mädchen schildert, größere Aufregung um ein verschwundenes Klassenbuch entsteht als bei Fliegergefahr oder einem Krieg.⁷⁵⁰ Kritischen Überlegungen seitens der Bevölkerung wird vorgebeugt, indem die Gesellschaft in einem Dämmer Schlaf gehalten wird, mit Parolen wie „[n]ur Zuversicht, alles andere macht der Führer“⁷⁵¹, er ist „der Schutz der Schwachen auf Erden“⁷⁵². Fragen werden nicht beantwortet,⁷⁵³ das gesellschaftliche Leben soll an der Oberfläche stattfinden. Die Menschen „guck[...]en auf alles wie im Schlaf und träum[...]en es“⁷⁵⁴ scheinbar, was um sie geschieht. Sie denken nicht nach und fühlen nicht, so Ferdinands Erinnerung an die NS-Zeit.⁷⁵⁵ Die Gesellschaft ist zum oberflächlichen und damit verstandlosen, passiven Sehen verführt worden und verortet sich nun in einer trügerischen Lebenswirklichkeit.⁷⁵⁶

747 Fleig, A.: „Das Tagebuch als Glanz“. S. 46, Z. 13 ff.

748 Keun, I.: „Gilgi“. S. 59, Z. 19.

749 Keun, I.: „Bilder und Gedichte aus der Emigration“. S. 4, Z. 28 ff.

750 Keun, I.: „Das Mädchen, mit dem die Kinder nicht verkehren durften“. S. 113, Z. 3 f.

751 Keun, I.: „Nach Mitternacht“. S. 83, Z. 21 f.

752 Keun, I.: „Das Mädchen, mit dem die Kinder nicht verkehren durften“. S. 72, Z. 17 f.

753 Keun, I.: „Nach Mitternacht“. S. 174, Z. 10 f.

754 Keun, I.: „Das Mädchen, mit dem die Kinder nicht verkehren durften“. S. 76, Z. 21 f.

755 Keun, I.: „Ferdinand, der Mann mit dem freundlichen Herzen“. S. 86, Z. 21 ff.

756 Siehe 2.12.

Keuns Exilromane zeigen, wie in dieser Gesellschaft der einzelne in der Masse untergeht. Wie bei dem in „Nach Mitternacht“ geschilderten Aufmarsch zum Führerbesuch unterbinden die faschistischen Massenveranstaltungen die Individualität der Menschen, lassen sie zu einem unbedeutenden Teil werden und verorten damit alle an der Oberfläche des Spektakels. Auch die Schilderungen der Exilsituation in „Kind aller Länder“ greifen das Moment des Untergehens in der Masse auf. Die Emigration wird als Erfahrung von Monotonie gezeichnet. Ein Hotel scheint dem anderen zu gleichen und auch in der Masse der anderen Emigranten wirken die Menschen einander ähnlich. Die faschistische Gesellschaft und diejenige, die sie in der Gesellschaft erzwingt, stellen sich als kalt und unpersönlich dar. Die Lebenswirklichkeit, in der sich die Protagonistinnen bewegen, ist von Anonymität geprägt, mit Wachtmeistern als Handlangern des Systems, von denen sie „immer nur den Helm, nie [das individuelle, F.P.] [...] Gesicht“⁷⁵⁷ sehen. Ebenso erschafft das Exilantenleben in den Hotels eine unpersönliche Umgebung. Und auch unter den Passagieren in „D-Zug dritter Klasse“ herrscht Anonymität. Sie kennen einander größtenteils nicht und begegnen sich zunächst an der Oberfläche, an der es „nett und sommerlich zu[geht, F.P.]“⁷⁵⁸, da sich persönliche Abgründe noch nicht gezeigt haben.

In der als oberflächlich dargestellten Gesellschaft ist der Durchblick essenziell. Um das wahre Wesen der faschistischen Gesellschaft zu sehen, muss von Protagonistin und Leser hinter die Fassade geblickt werden. Die Exilromane greifen die Oberflächlichkeit der NS-Gesellschaft in ihrer literarischen Darstellung auf, um ein genaues Hinsehen bzw. einen scharfen Blick auf die Umwelt zu erzwingen. Diesen liefern die Protagonistinnen durch ihre tiefgründigen Betrachtungen, die „Einblicke in die Alltagsrealität“⁷⁵⁹ unter der gesellschaftlichen Oberflächlichkeit gewährleisten und deren Schrecken offenlegen.

2.11.2 Faschistische Strukturen in der Gesellschaft

Die Lebenswirklichkeit der Protagonistinnen wird durch und durch von faschistischen Strukturen durchzogen. Blicken die weiblichen Hauptfiguren auf die sie umgebende Gesellschaft, handelt es sich also stets um eine faschistische Gesellschaft, die sie sehen. Im NS-Staat ist „immer [...] was mit der

757 Keun, I.: „Nach Mitternacht“. S. 95, Z. 3 f.

758 Keun, I.: „D-Zug dritter Klasse“. S. 6, Z. 7.

759 Rosenstein, D.: „Zum Exilroman Kind aller Länder von Irmgard Keun“. S. 105, Z. 17 f.

Politik los“⁷⁶⁰. Die faschistische Weltanschauung erscheint als Thema allgegenwärtig, überall kann der Kampf der Nationalsozialisten um die Durchsetzung ihrer Ideologie beobachtet werden.

Der Faschismus greift in das Privatleben der Bürger ein und bestimmt es. Er will die Menschen zu ihrem angeblichen „Heil zwingen“⁷⁶¹. Widersetzen sich diese, heißt die Order, über sie „hinweg[zu]schreiten“⁷⁶². Entsprechen die Menschen nicht den NS-ideologischen Vorstellungen, werden Berufsverbote, so wie gegen den jüdischen Arzt Breslauer, verhängt.⁷⁶³ Durch Pflichtveranstaltungen wie zum Beispiel Luftschutzübungen ist die Freizeit reglementiert.⁷⁶⁴ Die Rassengesetze verbieten Beziehungen zwischen Ariern und Nichtariern und lassen bereits ein Händchenhalten, wie etwa zwischen Gerti und dem „Halbjuden“ Dieter Aaron, zur verbotenen Handlung werden.⁷⁶⁵ Es herrschen, so Sannas Schilderung, „Bestimmungen für die Liebe“⁷⁶⁶, bei denen „keine gesetzlichen Fehler gemacht werden“⁷⁶⁷ dürfen. Und selbst das Spiel von Kindern ist den faschistischen Vorgaben unterworfen, wie Kully feststellt. Ihr wird es verboten, mit einem jüdischen Jungen zu spielen.⁷⁶⁸

Propagandistische Radioansprachen sollen die Bevölkerung ständig gerade in ihrem privaten Raum erreichen⁷⁶⁹ und in den Schulen werden politische Lieder gesungen, wie es schon das Mädchen aus seiner Kindheit erzählt.⁷⁷⁰ Dabei sind es nicht nur die Inhalte, sondern vor allem auch die Sprache mit Ideologiebegriffen wie „Verordnen, Befehlen, Verboten, Verraten“⁷⁷¹, welche die ständig präsente faschistische Weltanschauung betonen. Als ultimates Zeichen für den Niedergang der Privatsphäre ist, so Sannas

760 Keun, I.: „Nach Mitternacht“. S. 99, Z. 9 f.

761 Keun, I.: „Nach Mitternacht“. S. 15, Z. 21.

762 Ebd. Z. 21 f.

763 Keun, I.: „Nach Mitternacht“. S. 113, Z. 11 f.

764 Keun, I.: „Nach Mitternacht“. S. 14, Z. 21.

765 Keun, I.: „Nach Mitternacht“. S. 24, Z. 8 ff.

766 Keun, I.: „Nach Mitternacht“. S. 45, Z. 21 f.

767 Ebd. Z. 28.

768 Keun, I.: „Kind aller Länder“. S. 47, Z. 19 f.

769 Keun, I.: „Nach Mitternacht“. S. 84, Z. 19.

770 Keun, I.: „Das Mädchen, mit dem die Kinder nicht verkehren durften“. S. 71, Z. 19.

771 Häntzschel, Hiltrud: „«Ist Gilgi eine von uns?»“. Irmgard Keuns Zickzackkurs durch die NS-Zensurbarrieren“. In: Wild, Reiner, (Hg.): „Dennoch leben sie. Verfemte Bücher, verfolgte Autorinnen und Autoren. Zu den Auswirkungen nationalsozialistischer Literaturpolitik. Herausgegeben von Reiner Wild in Zusammenarbeit mit Sabina Becker, Matthias Luserke Jaqui und Reiner Marx“. München, 2003. S. 183–192. S. 189, Z. 28 f.

Beobachtung, die NS-Politik schon bis auf die Toilette vorgedrungen. Auch hier besteht die Gefahr, bei Gesprächen bespitzelt zu werden, und im Zweifelsfall muss selbst der Toilettenfrau mit dem Hitlergruß entgegengetreten werden.⁷⁷² Der Mensch ist in der Lebenswirklichkeit der Protagonistinnen zum „öffentliche[n] Wesen“⁷⁷³ gemacht worden. Das vorgegebene Ideal der Faschisten ist ein Leben für den NS-Staat. Dass ein solches Lebenskonzept zum Scheitern verurteilt ist, zeigt der Tod der kleinen Reihendurchbrecherin Bertchen Silias in „Nach Mitternacht“, die nach Tagen des Drills, um Hitler einen Blumenstrauß zu überreichen, an einer verschleppten Erkältung stirbt.⁷⁷⁴

Wie ein Netz durchziehen totalitäre Strukturen die „gleichgeschaltete[...] Gesellschaft“⁷⁷⁵. „Abweichung[en] vom [ideologisch definierten, F.P.] [...] Normalsein“⁷⁷⁶ werden diffamiert. So ist etwa eine Anzeige gegen Lenchens Tante Camilla wegen deren Wahnsinns zu befürchten.⁷⁷⁷ Die Denunziation dient als mächtiges Kontrollmittel,⁷⁷⁸ wobei die Menschen untereinander versuchen, sich jeweils gegenseitig zuvorkommen.⁷⁷⁹ Statt sich wie früher „mit Regenschirmen auf den Kopf“⁷⁸⁰ zu schlagen oder „nette anonyme Briefe“⁷⁸¹ zu schreiben, so Kullys Vater, arbeiten nun besonders Frauen mit „politischen Repressalien“⁷⁸². Es genügt „ein Gang zur Gestapo[,] um sämtliche Stammtischgenossen [...] ein bißchen unter Verfolgung zu setzen“⁷⁸³. Man kann „keine[m] Menschen trauen“⁷⁸⁴. Ständig stellen sich die Fragen: „Ob er was gesehen hat? Ob er gefährlich ist?“⁷⁸⁵, „[H]atte er sie angezeigt“⁷⁸⁶? Personen wie die NS-Anhängerin Berta in „D-Zug dritter Klasse“ erscheinen „wie eine Art Standesamt“⁷⁸⁷, vor dem „Bekanntnisse

772 Keun, I.: „Nach Mitternacht“. S. 45, Z. 8 ff.

773 Sautermeister, G.: „Irmgard Keuns Exilroman Nach Mitternacht“. S. 20, Z. 27.

774 Keun, I.: „Nach Mitternacht“. S. 56, Z. 4 f.

775 Rosenstein, D.: „Nebenbei bemerkt“. S. 228, Z. 14.

776 Ebd. Z. 14 f.

777 Keun, I.: „D-Zug dritter Klasse“. S. 69, Z. 21.

778 Horsley, R. J.: „Witness, Critic, Victim“. S. 80, Z. 35 f.

779 Achilles, S.: „Repression, Widerstand und Scheitern“. S. 21, Z. 2 f.

780 Keun, I.: „Kind aller Länder“. S. 130, Z. 14.

781 Ebd. Z. 15.

782 Ebd. Z. 16 f.

783 Keun, I.: „Bilder und Gedichte aus der Emigration“. S. 4, Z. 26 ff.

784 Keun, I.: „D-Zug dritter Klasse“. S. 91, Z. 1 f.

785 Keun, I.: „D-Zug dritter Klasse“. S. 107, Z. 11.

786 Keun, I.: „D-Zug dritter Klasse“. S. 113, Z. 5.

787 Keun, I.: „D-Zug dritter Klasse“. S. 75, Z. 4 f.

abzulegen“⁷⁸⁸ sind. Wie Heini feststellt, herrscht die „Zeit der großen [...] Denunziantenbewegung. Jeder hat jeden zu bewachen, jeder hat Macht über jeden“⁷⁸⁹. So zeigen „Mütter [...] ihre Schwiegertöchter an, Töchter ihre Schwiegerväter, Brüder ihre Schwestern, Schwestern ihre Brüder, Freunde ihre Freunde“⁷⁹⁰. Das Motiv von Terror und Bespitzelung wird auch in „Das Mädchen, mit dem die Kinder nicht verkehren durften“ aufgegriffen und in das Milieu der Protagonistin übertragen. Hier ist es vor allem die Nachbarin Meiser, von der es ständig zu befürchten gilt, dass sie das Mädchen für seine Taten bei den Eltern anschwärzt.⁷⁹¹ Ohnehin lebt die junge Protagonistin in einer von totalitären Machtstrukturen durchzogenen Gesellschaft. Ihr Brief an den Kaiser wird abgefangen und ein Untersuchungsverfahren gegen ihren Vater als vermeintlichen Kritiker des Staates eingeleitet,⁷⁹² denn wie im NS-Regime darf man nicht schreiben und sprechen, was man will.⁷⁹³

Die Lebenswirklichkeit der Protagonistinnen ist geprägt von hierarchischen Strukturen. Ränge und Parteifunktionen begründen gesellschaftliches Prestige und Macht, die dann zur Durchsetzung eigener egoistischer Ziele missbraucht wird, so wie etwa Sannas Tante ihre Position als Hauswart nutzt, um über andere zu bestimmen.⁷⁹⁴ Die Menschen im faschistischen Staat versuchen sich durch Anpassung vorwärts zu bringen. Dies widerstrebt jedoch den Protagonistinnen Sanna, Kully und dem Mädchen als Vertreterinnen des Typus der Neuen Frau. Sie denken eigenständig und nehmen ihr Leben selbst in die Hand, anstatt widerstandslos der Masse zu folgen. Keuns weibliche Hauptfiguren grenzen sich vom NS-Unrechtsstaat, dem „verpesteten Käfig[...]“⁷⁹⁵ ab, in dem unmoralisches Handeln wie Denunziation und Machtmissbrauch gebilligt und belohnt wird, und in dem es daher keine Verlässlichkeit gibt.

Die faschistischen Strukturen der Gesellschaft spiegeln sich in den Exilromanen deutlich in der Atmosphäre wider. Es herrscht eine Stimmung aus „Angst, gegenseitigem Misstrauen“⁷⁹⁶ und Bedrückung. Sie schnürt die Luft zum Atmen ab. Besonders in „D-Zug dritter Klasse“ ist die bedrückende

788 Ebd. Z. 5.

789 Keun, I.: „Nach Mitternacht“. S. 133, Z. 12 ff.

790 Keun, I.: „Nach Mitternacht“. S. 91, Z. 25 ff.

791 Keun, I.: „Das Mädchen, mit dem die Kinder nicht verkehren durften“. S. 25, Z. 6 ff.

792 Keun, I.: „Das Mädchen, mit dem die Kinder nicht verkehren durften“. S. 82, Z. 15 ff.

793 Keun, I.: „Kind aller Länder“. S. 32, Z. 10 f.

794 Keun, I.: „Nach Mitternacht“. S. 17, Z. 7 ff.

795 Keun, I.: „Bilder und Gedichte aus der Emigration“. S. 25, Z. 28.

796 Ackermann, M.: „Schreiben über Deutschland im Exil“. S. 34, Z. 3.

Atmosphäre omnipräsent, da sich fast nur Fremde und damit potentielle Denunzianten gegenüberstehen. Keun nutzt in den Exilwerken die Darstellung der atmosphärischen Präsenz des Faschismus, um dem Leser das Leben in der NS-Gesellschaft fühlbar zu machen. So baut sich etwa vor Sannas Augen in der Küche ein „dunkles Heer von Weinflaschen“⁷⁹⁷ auf, die wirken, als könnten sie losmarschieren.⁷⁹⁸ Autoscheinwerfer geben sich in Gestalt „feindlich suchende[r] Riesenaugen“⁷⁹⁹. Kully sieht „kriegerische Pflanzen“⁸⁰⁰, die „Geschosse[n]“⁸⁰¹ ähneln. Scheinbar leuchten sogar die Sterne über dem NS-Staat hakenkreuzförmig und bräunlich.⁸⁰² Der Faschismus wächst sich atmosphärisch soweit aus, dass er auch von dem Wesen der Menschen Besitz ergreift und sie zu seinen Verkörperungen macht. Zeitgleich mit der immer akuter werdenden Kriegsgefahr erscheint auch Kullys Mutter „wie Krieg und eine Bombe“⁸⁰³ und auch Kully selbst hat dies scheinbar verinnerlicht, als sie andere Kinder beim Spielen mit einem Messer bedroht.⁸⁰⁴ Die Machtmechanismen des NS-Systems werden in der Beziehung von Lenchen und Karl widergespiegelt. Er fragt sie nach Namen, Alter und bisherigem Leben aus, worauf sie mit Gehorsam antwortet.⁸⁰⁵ Lenchen verortet sich Karl gegenüber wie die Bevölkerung gegenüber dem System in ständiger Furcht, etwas Verbotenes könnte aus einem „heraus[ge]lesen“⁸⁰⁶ werden.

Durch die faschistischen Strukturen geht von der Gesellschaft große Bedrohung aus. Zwar folgen viele Zeitgenossen der Protagonistinnen der Auffassung, „[w]ir müssen uns fügen, wir wollen ja leben“⁸⁰⁷, doch da die „zivilisierten Verhaltensstandards außer Kraft gesetzt“⁸⁰⁸ sind, ist es „vollkommen unmöglich für einen Menschen in Deutschland zu wissen: was

797 Keun, I.: „Nach Mitternacht“. S. 147, Z. 6.

798 Ebd. Z. 6ff.

799 Keun, I.: „Nach Mitternacht“. S. 175, Z. 25f.

800 Keun, I.: „Kind aller Länder“. S. 150, Z. 15f.

801 Ebd. Z. 22.

802 Keun, I.: „Bilder und Gedichte aus der Emigration“. S. 5, Z. 7.

803 Keun, I.: „Kind aller Länder“. S. 91, Z. 7.

804 Keun, I.: „Kind aller Länder“. S. 104, Z. 27f.

805 Keun, I.: „D-Zug dritter Klasse“. S. 43, Z. 18f.

806 Keun, I.: „D-Zug dritter Klasse“. S. 44, Z. 22.

807 Keun, I.: „Nach Mitternacht“. S. 177, Z. 3f.

808 Delabar, Walter: „Überleben in der kleinsten Größe, Einüben ins Weltbürgertum. Zur Perpetuierung des Exils in Irmgard Keuns Roman *Kind aller Länder*“. In: Arend Stefanie und Ariane Martin (Hg.): „Irmgard Keun 1905/2005. Deutungen und Dokumente“. Bielefeld, 2008². S. 205–216. S. 210, Z. 14f.

er sein soll“⁸⁰⁹. „[D]at ganze Volk sitzt [...] im Konzentrationslager, nur die Regierung läuft frei“⁸¹⁰ herum. Der einzige Schutzraum vor den Nationalsozialisten, so Sannas Schlussfolgerung ist das Exil,⁸¹¹ zumal „Heimat [...] da [ist, F. P.] wo man gut behandelt wird“⁸¹².

2.11.3 Einblicke in die politische Lage

Keuns Exilromane vermitteln Einblicke in die politische Lage. Sie geben diese innerhalb der Romanhandlung wieder und machen sie so zum literarischen Sujet. Die Protagonistinnen leben vor dem Hintergrund politischer Ereignisse, welche ihre konkrete Lebenswirklichkeit einschneidend prägen. Was sich politisch um sie ereignet, wird von Sanna, Kully und dem Mädchen wahrgenommen.⁸¹³ Dass sie als einfache, junge Mädchen über das Geschehen informiert sind, weist das Sichberufen auf angebliche Unwissenheit vieler ihrer Zeitgenossen als vorgeschobene Ausrede aus. So weiß etwa das Mädchen, dass der Krieg 1918 bereits knapp vier Jahre,⁸¹⁴ eine viel zu lange Zeit⁸¹⁵ dauert, wobei Frieden ohnehin „viel schöner“⁸¹⁶ sei. Dies schreibt es auch in seinem Brief an den Kaiser. Aus Extrablättern erfährt es vom Waffenstillstand⁸¹⁷ und kurz darauf vom Frieden.⁸¹⁸

Erwähnt Sanna den „Nürnberger Parteitag im vergangenen Jahr“⁸¹⁹, spricht sie damit zugleich das dort am 15. September 1935 beschlossene „Gesetz zum Schutz des deutschen Blutes und der deutschen Ehre“⁸²⁰ an, welches Eheschließungen und Beziehungen zwischen Ariern und Nichtariern unter Strafe stellte. Das Verbot sogenannter Rassenmischung greift auch die pseudowissenschaftliche Ausstellung von „Kraft durch Freude“ auf, die Sanna besucht und in der angebliche Erbdeformationen gezeigt werden. Künftig sollen im NS-System nur noch Arier sich fortpflanzen dürfen. „D-Zug drit-

809 Keun, I.: „Nach Mitternacht“. S. 174, Z. 5 f.

810 Keun, I.: „Nach Mitternacht“. S. 99, Z. 4 ff.

811 Erpenbeck, F.: „Eine Frau tritt an die Front“. S. 140, Sp. 1, Z. 9 f.

812 Keun, I.: „Nach Mitternacht“. S. 114, Z. 27 f.

813 Siehe 2.9.3.

814 Keun, I.: „Das Mädchen, mit dem die Kinder nicht verkehren durften“. S. 72, Z. 21.

815 Keun, I.: „Das Mädchen, mit dem die Kinder nicht verkehren durften“. S. 71, Z. 10.

816 Ebd. Z. 9.

817 Keun, I.: „Das Mädchen, mit dem die Kinder nicht verkehren durften“. S. 117, Z. 18 f.

818 Keun, I.: „Das Mädchen, mit dem die Kinder nicht verkehren durften“. S. 119, Z. 4.

819 Keun, I.: „Nach Mitternacht“. S. 40, Z. 19 f.

820 Rosenstein, D.: „Bilder und Szenen aus dem ‚Dritten Reich‘“. S. 164, Z. 21 f.

ter Klasse“ spielt dann in der „Blüte der Rassen- und Vererbungstheorie“⁸²¹. Für Lenchen und ihre Familie stellt es eine Gefahr dar, mit der scheinbar wahnsinnigen Camilla verwandt zu sein, da man so auch bei ihnen ein ideologisch als schlecht betrachtetes Erbgut vermuten könnte.⁸²²

Sannas Erinnerungen in „Nach Mitternacht“ decken die Zeitspanne von 1933 bis 1936 und damit eben die Phase des NS-Regimes, in der die Bevölkerung „ideologisch, politisch und sozialpsychisch formiert[...]“⁸²³ wurde, ab. „Juden, Sozialdemokraten, Russen, Kommunisten und Franzosen und solche Leute“⁸²⁴ werden vom System zum Feind erklärt. Berta, einer der Passagiere in „D-Zug dritter Klasse“, erzählt, das Regime gehe hart gegen sogenannte „Volksschädlinge[...] [...] und Volksverräter[...]“⁸²⁵ vor. Zahlreiche Menschen, so schildert Heini, sind in die Emigration getrieben worden und leben dort in großer Not.⁸²⁶ Als Sanna mit der Straßenbahn am Kölner Gefängnis Klingelpütz vorbeifährt und von dort Schreie hört, erklärt ein SA-Mann, man richte dort gerade Kommunisten hin.⁸²⁷ Keun greift in dieser Szene die tatsächlich dort am 30. November 1933 stattgefunden habende Hinrichtung von sechs Kommunisten auf.⁸²⁸ Sanna erzählt von den Reden und Radioansprachen von Göring und anderen Ministern, die ankündigen, man werde diejenigen, die nicht wissen, worum es beim Nationalsozialismus geht, „treffen“⁸²⁹. Doch worum es ihnen nun geht, sagen sie nicht. Die NS-Idee weist sich damit selbst als ein wirres Konzept aus, das durch seinen Mangel an Logik denkenden Menschen wie Sanna letztlich unbegreiflich bleiben muss.⁸³⁰

Die Remilitarisierung des Rheinlands am 7. März 1936⁸³¹ betrifft Sannas Lebenswirklichkeit unmittelbar. Ein SS-Mann erzählt ihrer Freundin Gerti, das Militär sei in großer Alarmbereitschaft gewesen, da man auf die Provoka-

821 Keun, I.: „D-Zug dritter Klasse“. S. 65, Z. 10 f.

822 Ebd. Z. 11 ff.

823 Sautermeister, G.: „Irmgard Keuns Exilroman Nach Mitternacht“. S. 20, Z. 6.

824 Keun, I.: „Nach Mitternacht“. S. 9, Z. 8 f.

825 Keun, I.: „D-Zug dritter Klasse“. S. 110, Z. 19 f.

826 Keun, I.: „Nach Mitternacht“. S. 113, Z. 20 ff.

827 Keun, I.: „Nach Mitternacht“. S. 184, Z. 20 ff.

828 Reid, J. H.: „Die verspätete Nachwelt. Irmgard Keun, Heinrich Böll und ihre fingierten Briefe“. In: Arnold, Heinz L. (Hg.): „Irmgard Keun. Text und Kritik 183“. München, 2009. S. 77–85. S. 77, Z. 19 f.

829 Keun, I.: „Nach Mitternacht“. S. 85, Z. 17.

830 Ebd. Z. 14 ff.

831 Rosenstein, D.: „Bilder und Szenen aus dem ‚Dritten Reich‘“. S. 164, Z. 6.

tion ein Eingreifen der Franzosen erwartet habe. Die Bevölkerung habe „fast ohne Ahnung in der größten Gefahr“⁸³² geschwebt und ein Angriff könne immer noch erfolgen.⁸³³ Die Remilitarisierung wird mit einem Führerbesuch in Frankfurt am 16. März 1936 gefeiert,⁸³⁴ bei dem ein „Zapfenstreich[...] [der, F.P.] wiedereingeführten Soldaten“⁸³⁵ abgehalten wird. Sanna befindet sich unter den Zuschauern.

In „D-Zug dritter Klasse“ reist der Fruchthändler nach Paris um dort die Weltausstellung zu besuchen. Sie eröffnete am 26. Mai 1937 und war die „erste internationale Veranstaltung“⁸³⁶, in der das NS-Regime vertreten war. Der Nationalsozialismus beginnt schnell mit einer aggressiven Außenpolitik, die Keuns Protagonistinnen mitverfolgen. Sie sehen, „[d]er Führer riskiert alles. Durch ein Wort kann er Krieg machen [...] und [...] alle tot“⁸³⁷. Kully ist in dem letzten von Keuns Exilromanen schließlich Zeuge, wie „das kochende Übel des Nationalsozialismus unaufhaltsam über die Grenzen Deutschlands qu[illt]“⁸³⁸. Den Anschluss Österreichs am 13. März 1938⁸³⁹ schildert sie mit den Einsichten, „die deutsche Regierung [hat, F.P.] alles besetzt“⁸⁴⁰ und „fing[...] [...] an, Österreich zu nehmen“⁸⁴¹. Die Erwachsenen sprechen über Mussolini, Hitler und Chamberlain⁸⁴² und Kully versteht, dass die Regimes in Deutschland und Italien kooperieren und daher beide gefährlich sind.⁸⁴³ In die Niederlande ist das NS-System noch nicht vorgedrungen, noch sind Kully und ihre Mutter dort sicher.⁸⁴⁴ Kully hört eine Radioansprache, in der Hitler sagt, er wolle die Tschechoslowakei.⁸⁴⁵

832 Keun, I.: „Nach Mitternacht“. S. 42, Z. 26 f.

833 Ebd. Z. 18 ff.

834 Rosenstein, D.: „Bilder und Szenen aus dem ‚Dritten Reich‘“. S. 164, Z. 10.

835 Keun, I.: „Nach Mitternacht“. S. 6, Z. 20 f.

836 Marchlewitz, I.: „Irmgard Keun“. S. 86, Z. 31.

837 Keun, I.: „Nach Mitternacht“. S. 43, Z. 2 f.

838 Keun, I.: „Bilder und Gedichte aus der Emigration“. S. 14, Z. 5 f.

839 Rosenstein, D.: „Zum Exilroman Kind aller Länder von Irmgard Keun“. S. 114, Z. 20 f.

840 Keun, I.: „Kind aller Länder“. S. 46, Z. 10.

841 Keun, I.: „Kind aller Länder“. S. 154, Z. 7 f.

842 Keun, I.: „Kind aller Länder“. S. 103, Z. 1 f.

843 Keun, I.: „Kind aller Länder“. S. 136, Z. 12 f.

844 Keun, I.: „Kind aller Länder“. S. 85, Z. 11 f.

845 Keun, I.: „Kind aller Länder“. S. 105, Z. 6 f.

1938 schwillt der Konflikt um die dort deutsch besiedelten Gebiete⁸⁴⁶ in der sogenannten Sudetenkrise⁸⁴⁷ an.

„[W]as [...] in Deutschland begann“⁸⁴⁸, so Heinis Prognose, „scheint hoffnungslos ohne Ende“⁸⁴⁹. Er sagt eine „grausame Rache“⁸⁵⁰ für die NS-Politik voraus, die wiederum Vergeltung nach sich ziehen werde. Kullys Vater ist überzeugt, Europa stehe kurz vor dem Untergang.⁸⁵¹ Für die kommenden Jahrzehnte, so Heini weiter, sei Deutschland in einem „bluttriefende[n] Riesenrad“⁸⁵² gefangen, das sich immer weiterdrehen werde. „Der Zug wird entgleisen“⁸⁵³, kündigt der junge Mann in „D-Zug dritter Klasse“ an und meint damit ausdrücklich nicht die Eisenbahn, mit der er gerade fährt.⁸⁵⁴ Vielmehr, so scheint es, gilt seine Prognose Deutschland.

846 Kreis, G. und M. S. Strauss (Hg.): Keun, I.: „Ich lebe in einem wilden Wirbel“. S. 256, Z. 2 f.

847 Bender, S.: „Lebensentwürfe im Romanwerk Irmgard Keuns“. S. 109, Z. 33.

848 Keun, I.: „Nach Mitternacht“. S. 190, Z. 4.

849 Ebd. Z. 9.

850 Ebd. Z. 2.

851 Keun, I.: „Kind aller Länder“. S. 161, Z. 28.

852 Keun, I.: „Nach Mitternacht“. S. 190, Z. 5 f.

853 Keun, I.: „D-Zug dritter Klasse“. S. 6, Z. 19.

854 Keun, I.: „D-Zug dritter Klasse“. S. 12, Z. 15.

2.12 Illusionen, Lügen und das große Schauspiel: Die Welt als Bühne

Keuns Protagonistinnen stehen einer absurden Lebenswirklichkeit gegenüber,⁸⁵⁵ in der die Dinge oft nicht das sind, was sie zu sein scheinen. Illusionen werden aufgebaut und aufrechterhalten, Lügen werden verbreitet und gelebt, Trugbilder bestimmen die Gesellschaft. Schopenhauers Frage „Aber ist denn die Welt ein Guckkasten?“⁸⁵⁶ muss in den Exilromanen bejaht werden.⁸⁵⁷ Vor der Kulisse des Weltgeschehens gestalten sich alltägliche Handlungen und das NS-System als ein großes inszeniertes Schauspiel.⁸⁵⁸ Die Zuschauerposition nehmen sowohl der Leser als auch die literarischen Figuren ein, die dem Schauspiel quasi „von der Parkettloge“⁸⁵⁹ aus beiwohnen. Zugleich sind die Figuren selbst jedoch auch Mimen bzw. Statisten in der sie in der Diegese ständig umgebenden Inszenierung. Die omniprésente Aufführung gaukelt ihrem Betrachter ein Bild vor, das nicht der Wahrheit entspricht. Das Schauspiel verschleiert und behindert ein klares, eindringliches Sehen. Der nüchterne Blick muss die Inszenierung als Hürde nehmen; somit ist Sehen in Keuns Werken immer auch ein Entlarven. Es wird als Herausforderung an den Betrachter verstanden und darf – trotz der Gräuel, die sich hinter der Verschleierung oftmals verbergen – für die Protagonistin und den Leser unterhaltsam sein.⁸⁶⁰ Da Nachahmen und Entlarven nach blicktheoretischen Vorstellungen ohnehin traditionell weibliche Gesten darstellen,⁸⁶¹ sind die Protagonistinnen in der Lage, mit diesem sie ständig umgebenden Schauspiel souverän umzugehen.

855 Horsley, R. J.: „Witness, Cric, Victim“. S. 78, Z. 37.

856 Manthey, J.: „Wenn Blicke zeugen könnten“. S. 5, Z. 8.

857 Damit gestalten sich die Exilwerke in der Tradition von Keuns Romanen der Weimarer Republik, in denen sich die Diegese als Bühne für revuehafte Eindrücke und alltägliches Schauspiel präsentiert.

858 Das Hinzuziehen theatraler Blicktheorien zum besseren Verständnis der Werke wird hierdurch umso gerechtfertigter.

859 Marchlewitz, I.: „Irmgard Keun“. S. 152, Z. 36.

860 Ackermann, M.: „Schreiben über Deutschland im Exil“. S. 41, Z. 22.

861 Bronfen, E.: „Nur über ihre Leiche“. S. 582, Z. 16.

2.12.1 Das Dritte Reich als Täuschungsspiel

Die Exilromane zeigen, wie die faschistische Führung das Dritte Reich als ein großes Schauspiel inszeniert, das sich wie „Schimmel“⁸⁶² auf die Lebenswirklichkeit der Menschen legt. Es wird von der Parteiführung und -funktionären sowie den Systemanhängern, den „Tausend Bataillon[en] kleiner, grauer deutscher Pilze“⁸⁶³, aufgeführt. Die Bevölkerung dient zugleich als Statisterie und Publikum. Auf die Befriedigung ihrer „Schaulust“⁸⁶⁴ ist die „Alltagsästhetik“⁸⁶⁵ des sich ständig präsentierenden NS-Systems ausgerichtet. Indem sie an den propagandistischen Massenveranstaltungen scheinbar aktiv teilnehmen, sitzen sie der Illusion auf, im faschistischen Staat einen Subjektstatus innezuhaben. Tatsächlich jedoch macht das NS-Regime durch seine Inszenierungen die Menschen zu Objekten der Veranstaltungen, die sie letztlich passiv über sich zu ergehen lassen haben.⁸⁶⁶ Keuns Protagonistinnen widersprechen als Vertreterinnen des Typus der Neuen Frau, die Subjektstatus errungen hat, dieser passiven Rolle, die das Schauspiel der Nationalsozialisten der Bevölkerung zuweist, nicht zuletzt, indem sie ihre Urheberschaft eines eigenen Blicks auf die Ereignisse beibehalten.

Die „Selbstinszenierung“⁸⁶⁷ des NS-Regimes ist darauf angelegt, die Menschen durch eine freundliche Maskerade für sich zu gewinnen, sie durch schönen Schein zu blenden, mit bunten Bildern abzulenken und so in die Irre zu führen. Es ist ein realitätsfernes Bild von sich selbst, das die „Selbstdarstellung“⁸⁶⁸ des Hitlerfaschismus aufführt. „Lügen und Verstellung“⁸⁶⁹, so zeigen es Keuns Exilromane, fungieren als „Teil der faschistischen Herrschaftspraxis“⁸⁷⁰. Das Schauspiel des NS-Staates dient als eine bewusst verschleiernde Inszenierung in trügerischer Absicht. An der Oberfläche gibt es vor, etwas zu sein, was es nicht ist, nämlich ein heiteres und unterhaltsames Spektakel für die Massen.

862 Marcuse, Ludwig: „Fünf Blicke auf Deutschland“. In: „Das Wort (1937)“. S. 81–89. S. 84, Z. 12.

863 Ebd. Z. 13f.

864 Sautermeister, G.: „Irmgard Keuns Exilroman Nach Mitternacht“. S. 27, Z. 27.

865 Ebd. Z. 32f.

866 Bossinade, Johanna: „Haus und Front. Bilder des Faschismus in der Literatur von Exil- und Gegenwartsautorinnen. Am Beispiel von Anna Seghers, Irmgard Keun, Christa Wolf und Gerlind Reinshagen“. In: „Neophilologus 70/1 (1986)“. S. 92–118. S. 96, 14ff.

867 Rosenstein, D.: „Irmgard Keun“. S. 162, Z. 10f.

868 Marx, L.: „Schattenwürfe“. S. 183, Z. 26.

869 Naumann, U.: „Preisgeben, vorzüglich der Lächerlichkeit“. S. III, Z. 18.

870 Ebd. Z. 19.

Keuns Protagonistinnen leben in einer Gesellschaft, in der die Gefahr, auf diese Täuschung hereinzufallen und sich in vermeintlicher Sicherheit zu wiegen, fatal sein kann, wenn auf diese Weise Bedrohungen des „nationalsozialistische[n] Spuk[s]“⁸⁷¹ nicht erkannt werden. Doch als Trägerinnen eines nüchternen Blicks sind die Protagonistinnen in der Lage, das Täuschungsspiel zu entlarven. Da Keuns Hauptfiguren die propagandistische Inszenierung als solche erkennen, können sie dem Leser in ihren Schilderungen bereits die Illusion als solche präsentieren und dabei ihre eigene entlarvende Perspektive anbieten, die er übernehmen kann. Die Exilwerke zeigen: Gerade, dass der Faschismus sich als Inszenierung gestaltet, ist Grund zur Hoffnung, denn eine Täuschung kann auffliegen.

Die „scheußliche Komödie des Faschismus“⁸⁷², der die Protagonistinnen beiwohnen, gestaltet sich als ein von der Führung inszeniertes Spektakel. Bunte, grelle Bilder sollen über die menschenverachtende NS-Ideologie hinwegtäuschen. In dieser propagandistischen Inszenierung wird in einem ebenfalls von oben aufoktroierten Drehbuch der angebliche Kampf von Gut gegen Böse nachgestellt, mit Hitler als vermeintlicher Heilsfigur. Ziel der Faschisten ist es, Begeisterung in der Bevölkerung zu schüren, „Wunschträume“⁸⁷³ zu evozieren und sie zu manipulieren,⁸⁷⁴ damit die Menschen etwa an die Vorstellung eines „edlen Kriegsspiel[s]“⁸⁷⁵ glauben. Wie Kullys Vergleich einer kommunistischen Versammlung mit dem Zustand von „Karneval“⁸⁷⁶ belegt, kommt in Keuns Werken jede Form propagandistisch vorgetragener Politik einem großen Schauspiel gleich, so etwa auch der Militarismus in „Das Mädchen, mit dem die Kinder nicht verkehren durften“, der in seiner Beschreibung somit immer zugleich auch als Metapher für die Inszenierung der Nationalsozialisten gelesen werden kann.

Faschistische Symbole prägen die Gesellschaft, in der sich die Protagonistinnen bewegen. Menschen hängen Hakenkreuzfahnen aus ihrem Fenster und begegnen sich mit dem Hitlergruß. „[U]nfrohe[...] rohe[...] Gesänge[...]“⁸⁷⁷ wie das Deutschland- und das Horst-Wessel-Lied, das Kully

871 Keun, I.: „Bilder und Gedichte aus der Emigration“. S. 10, Z. 32.

872 Arend, S. und A. Martin (Hg.): „Dokumentation der Rezeption in den Zeitschriften Das Wort und internationale Literatur“. S. 226, Z. 22 f.

873 Marx, L.: „Schattenwürfe“. S. 187, Z. 13.

874 Horsley, R. J.: „Irmgard Keun (1905–1981). Germany“. S. 238, Z. 25 f.

875 Keun, I.: „Das Mädchen, mit dem die Kinder nicht verkehren durften“. S. 77, Z. 20 f.

876 Keun, I.: „Kind aller Länder“. S. 194, Z. 3 f.

877 Keun, I.: „Bilder und Gedichte aus der Emigration“. S. 4, Z. 20.

sogar in Amsterdam hört,⁸⁷⁸ werden als Ersatz für ein aggressives Heraus-schreien der Ideologie angestimmt.⁸⁷⁹ „Leute mit Pg.-Abzeichen“⁸⁸⁰, uniformierte Soldaten, die laut Ferdinand komisch-karnevalistisch aussehen, weil sie es müssen,⁸⁸¹ mischen sich unter anderem in Gaststätten unter die Zivilbevölkerung und bestimmen so das Bild der Gesellschaft mit.

Wie das Mädchen schildert, beginnt die politische Inszenierung bereits in der Schule. Politische Lieder werden gesungen, um die „Herrlichkeit“⁸⁸² der Führung zu preisen, Propagandabilder mit Parolen wie „Gold gab ich für Eisen“⁸⁸³ sind aufgehängt und man vermittelt den Kindern ein Bild vom Soldatentum, das vor allem auf dem Singen von Liedern, dem Verdienst von Orden und der Aufgabe, „stolze Festungen [zu, F.P.] stürmen“⁸⁸⁴, beruht. Auch in den privaten Alltag der Systemanhänger zieht die faschistische Inszenierung ein. So isst etwa in „Nach Mitternacht“ Herr Silias zum Abendbrot stets Lachsschinken und trinkt Würzburger Flaschenbier, „um sich als [...] Mitglied der Bewegung zu fühlen“⁸⁸⁵, und Tante Adelheids Bekannte Fricke hat bei sich zu Hause ein „Altärchen“⁸⁸⁶ für den Führer errichtet.

Das faschistische Täuschungsspiel versucht, eine „hierarchische[...] Sym-biose von ‚Führer‘ und ‚Volk‘“⁸⁸⁷ darzustellen. Die Parteiführung spielt einen „Dienst am Volke“⁸⁸⁸. So sieht Sanna in Göring einen stets gut gekleideten Schauspieler, der ständig darauf bedacht ist „dem Publikum das Äußerste an Mode und Glanz zu bieten“⁸⁸⁹. Während Hitler augenscheinlich die meiste Zeit damit verbringt, sich für das Volk – gerne auch gemeinsam mit Kindern – fotografieren zu lassen, in Wochenschauen oder Reichsparteitagsfilmen zu erscheinen oder „in langen Wagneroperen“⁸⁹⁰ zu sitzen. Seinen Anhängern wie Tante Adelheid geht es nicht um den Inhalt seiner Reden, zumal seine Worte durch sein Schreien ohnehin nicht verstanden werden können. Sie

878 Keun, I.: „Kind aller Länder“. S. 115, Z. 6.

879 Theweleit, K.: „Männerphantasien“. S. 236, Z. 35.

880 Keun, I.: „Nach Mitternacht“. S. 26, Z. 26 f.

881 Keun, I.: „Ferdinand, der Mann mit dem freundlichen Herzen“. S. 87, Z. 20 ff.

882 Keun, I.: „Das Mädchen, mit dem die Kinder nicht verkehren durften“. S. 71, Z. 20.

883 Ebd. Z. 25.

884 Keun, I.: „Das Mädchen, mit dem die Kinder nicht verkehren durften“. S. 98, Z. 5.

885 Keun, I.: „Nach Mitternacht“. S. 48, Z. 9 f.

886 Keun, I.: „Nach Mitternacht“. S. 83, Z. 24.

887 Theweleit, K.: „Männerphantasien“. S. 151, Z. 6 f.

888 Siegel, E.-M.: „Jugend, Frauen, drittes Reich“. S. 57, Z. 28.

889 Keun, I.: „Nach Mitternacht“. S. 37, Z. 6 f.

890 Keun, I.: „Nach Mitternacht“. S. 37, Z. 18 f.

wollen ihn in inszenierter Verausgabung sehen, so wie Adelheid, auf die das Schwitzen des Führers während seiner Rede bei einer Veranstaltung, die sie besucht, den nachhaltigsten Eindruck macht.⁸⁹¹

Das am ausführlichsten in Keuns Exilromanen dargestellte Beispiel von nationalsozialistischer Inszenierung ist Sannas Schilderung des Führerbesuchs in Frankfurt. Typisch für eine kulturelle Aufführung ist die Veranstaltung durch ein organisiertes Programm, eine festgelegte Aufführungsdauer, eine Gruppe von Aufführenden sowie einen expliziten Anlass geprägt.⁸⁹² Schon die Vorbereitungen wirken auf Sanna, als wolle man für eine große „Weihnachtsbescherung“⁸⁹³ mit „Hakenkreuzfahnen und Tannenguirlanden“⁸⁹⁴ schmücken. Die Passanten drängeln sich wie auf einem „nährischen Volksfest“⁸⁹⁵, um einen Platz mit guter Sicht zu bekommen, auch wenn sie zum Teil gar nicht wissen, was es zu sehen gibt. Ort der Propagandaveranstaltung ist der Opernplatz, an sich bereits Symbol für eine Spielstätte.

Sanna und Gerti bekommen zufällig Sitzplätze auf dem Balkon eines gegenüberliegenden Cafés, auf dem die anderen Zuschauer eine Haltung wie in einer Theaterloge angenommen haben.⁸⁹⁶ Gerti kommt es vor, „als hätten [...] [sie, F.P.] Freikarten für einen Theaterplatz, auf den [...] [sie, F.P.] eigentlich nicht gehören“⁸⁹⁷. Sie sehen, wie Hitler wie ein „Prinz Karneval“⁸⁹⁸ im Auto durch die Menge auf der Straße „als Bühne der Machtdemonstration“⁸⁹⁹ fährt. In einem weiteren „theatralischen Moment[...]“⁹⁰⁰ stellen sich die berühmten Männer feierlich auf dem Balkon des Opernhauses auf, um sich von der Menge ansehen zu lassen. Ihr größter Unterhaltungswert liegt für die Bevölkerung in ihrem Wiedererkennen aus den Medien.⁹⁰¹

Begleitet werden soll das Schauspiel der NS-Führung von einem zweiten, kleineren: Die Blockwartstochter Bertchen Silias hat den Auftrag, scheinbar spontan mit einem Fliederstrauß durch die Reihen vor ihr zu Hitler durch-

891 Keun, I.: „Nach Mitternacht“. S. 87, Z. 5 ff.

892 Marx, L.: „Schattenwürfe“. S. 184, Z. 29 ff.

893 Keun, I.: „Nach Mitternacht“. S. 27, Z. 27.

894 Ebd. Z. 25.

895 Römheld, D.: „Weibliche Mittäterschaft und Faschismuskritik in Irmgard Keuns Roman „Nach Mitternacht““. S. 107, Sp. 1, Z. 9.

896 Keun, I.: „Nach Mitternacht“. S. 34, Z. 6 f.

897 Ebd. Z. 8 f.

898 Keun I.: „Nach Mitternacht“. S. 35, Z. 19.

899 Rosenstein, D.: „Bilder und Szenen aus dem ‚Dritten Reich‘“. S. 170, Z. 4 f.

900 Siegel, E.-M.: „Jugend, Frauen, drittes Reich“. S. 57, Z. 22.

901 Marx, L.: „Schattenwürfe“. S. 187, Z. 29 f.

zubrechen, um ihm die Blumen zu überreichen und ein Gedicht auf den Führer aufzusagen. Tatsächlich wurde das Kind schon vorher als Reihendurchbrecherin bestimmt, der Flieder wurde von seiner Mutter teuer gekauft und der Vater hat das Gedicht geschrieben, das die Tochter einstudieren musste.⁹⁰²

Den Abschluss der Inszenierung um den Führerbesuch bildet ein Zapfenstreich der wieder eingeführten Soldaten. Seine Aufführung soll an die deutsche Militärtradition anknüpfen⁹⁰³ und der Bevölkerung dabei den vermeintlichen „Zauber des Militarismus“⁹⁰⁴ vor Augen führen. Im Scheinwerferlicht tanzen die Soldaten „zu militärischen Musikklingen eine Art Ballett“⁹⁰⁵, das laut Sanna „sehr hübsch“⁹⁰⁶ aussieht.

Doch auch sonst ist die faschistische Lebenswirklichkeit der Protagonistinnen von ständiger nationalsozialistischer Selbstinszenierung geprägt. Durch Ansprachen über den Volksempfänger ist die Bevölkerung für ideologische Botschaften stets erreichbar. Das Propagandasystem lässt durch Zeitungen, Aufmärsche und Stadtbild die Menschen unausweichlich mitten in der Inszenierung leben. Die Bilderflut, welche die Menschen überrollt, lässt ihnen kaum Freiraum, über Inhalte nachzudenken. Der Faschismus ist in der in den Exilromanen beschriebenen Gesellschaft ständig sichtbar; der Blick muss zwangsläufig auf ihn fallen. Zugleich will der Nationalsozialismus jedoch in seinem wahren Wesen nicht erkannt werden. Darum macht er die Menschen „besoffen von den Sondermeldungen und Fanfaren“⁹⁰⁷. Er lässt eine Gesellschaft „berauschter Spießbürger“⁹⁰⁸ entstehen, die sich in einer „künstlichen Dauer-Ekstase von Aufmärschen, Partei-Tagen, Heil-Jubeln“⁹⁰⁹ befinden. Laut Sanna sind die Menschen es bereits so gewöhnt, „daß immer was los ist [...] mit fieberhaften Feiern“⁹¹⁰, dass sie schon nicht mehr nach dem Grund dafür fragen. Sie sind „hypnotisiert[...]“⁹¹¹ und gerade dies gewährleistet ihre „Bindung [...] ans System“⁹¹².

902 Keun, I.: „Nach Mitternacht“. S. 49, Z. 25 ff.

903 Marx, L.: „Schattenwürfe“. S. 185, Z. 13 f.

904 Schütz, E.: „Romane der Weimarer Republik“. S. 164, Z. 14.

905 Keun, I.: „Nach Mitternacht“. S. 38, Z. 18 f.

906 Ebd. Z. 21.

907 Unger, W. (Hg.): Keun, I.: „Wenn wir alle gut wären“. S. 139, Z. 5 f.

908 Keun, I.: „Bilder und Gesichte aus der Emigration“. S. 4, Z. 22 f.

909 Ebd. Z. 21 f.

910 Keun, I.: „Nach Mitternacht“. S. 28, Z. 2 f.

911 Keun, I.: „Ferdinand, der Mann mit dem freundlichen Herzen“. S. 81, Z. 20.

912 Schnell, Ralf: „Dichtung in finsternen Zeiten. Deutsche Literatur und Faschismus“. Reinbeck bei Hamburg, 1998. S. 73, Z. 4 f.

Keuns Protagonistinnen entlarven den Faschismus, da sie sich nicht durch seine Fassade täuschen lassen und ihre Erkenntnisstrategien auch ihm gegenüber anwenden. Sie sehen die als historisch propagierten NS-Veranstaltungen in ihrer tatsächlichen Trivialität⁹¹³ und entmystifizieren sie auf diesem Weg. So zerschlägt Sanna die Vorstellung, die Massen kämen zu Hitlers Besuch in Frankfurt aus Liebe zu ihm zusammengeströmt. Sie erkennt, dass es den Besuchern viel mehr um den Wettbewerb geht, einen möglichst guten Platz zu ergattern und sagen zu können, sie seien dabei gewesen. Ohnehin ziehe jede kostenlose Veranstaltung die Menschen an. Im Vergleich kämen zum Karneval noch mehr Besucher.⁹¹⁴ Es wird klar, dass es der Bevölkerung nur wenig bringt, sich die hohen Parteifunktionäre bei der Parade anzusehen. Doch umgekehrt haben diese „sicher viel mehr davon, wenn sie von [...] allen angesehen würden“⁹¹⁵. Die scheinbar gegenseitige Abhängigkeit von Systemführung und Bevölkerung wird als einseitig entlarvt. Der Nationalsozialismus offenbart sich als ein „gesellschaftlicher Bluff“⁹¹⁶, mit einer Führerschaft, die anstatt zu regieren schauspielert.⁹¹⁷ Hitler als Prinz Karneval hat keine Bonbons in die Menge zu werfen, denn seine Hand ist leer.⁹¹⁸ Es gibt nichts, das er den Menschen geben könnte. Sanna durchschaut diese „Politik der Showeffekte ohne wirkliche Programmatik“⁹¹⁹. Sie enttarnt Hitler als reines „Produkt der Medien“⁹²⁰ und damit die Tatsache, dass der Nationalsozialismus seinen Durchbruch nur einer populärkulturellen Strömung verdankt.⁹²¹ Deutlich macht Sanna dies anhand des Beispiels ihrer Tante. Deren Begeisterung für den Führer trägt die gleichen Züge wie ihre Schwärmerei für einen bestimmten Schauspieler. Bei beiden ist es das starke Schwitzen auf der Bühne, das auf sie großen Eindruck macht. Sie hat die Bilder beider Männer bei sich im Schlafzimmer aufgehängt.⁹²² Hitlers Gebaren in der Öffentlichkeit wird als „Imagepflege“⁹²³ erkannt, die auf künstlichen Effekten beruht. Der Flieger etwa, den die kleine Reihendurchbrecherin

913 Marx, L.: „Schattenwürfe“. S. 191, Z. 12.

914 Keun, I.: „Nach Mitternacht“. S. 29, Z. 9 ff.

915 Keun, I.: „Nach Mitternacht“. S. 36, Z. 17 f.

916 Ackermann, M.: „Schreiben über Deutschland im Exil“. S. 30, Z. 13.

917 Ebd. Z. 13 f.

918 Keun, I.: „Nach Mitternacht“. S. 35, Z. 21 f.

919 Marchlewitz, I.: „Irmgard Keun“. S. 159, Z. 3.

920 Frank, G.: „Populärkultur, Girlkultur und neues Wissen in der Zwischenkriegszeit“. S. 39, Z. 17.

921 Ebd. Z. 20 ff.

922 Keun, I.: „Nach Mitternacht“. S. 87, Z. 13 ff.

923 Marchlewitz, I.: „Irmgard Keun“. S. 159, Z. 11.

Bertchen Silias mit den Worten „und bringe dir, o Führer mein// aus deutschen Gauen Blümelein“⁹²⁴ überreichen soll, ist aus Nizza importiert.⁹²⁵

Die Erkenntnisse der Protagonistinnen werfen einen „Schatten auf das glanzvoll präsentierte Bild“⁹²⁶ des NS-Regimes. Anstatt zu glauben, „Wo man singt, da laß dich [...] nieder – böse Menschen haben keine Lieder“⁹²⁷, wird Kully von ihrem Vater ermahnt, eben dies nie tun. Jeder Krieg beginne mit Gesang, wo also gesungen würde, bestehe Lebensgefahr. Die im NS-System omnipräsenten politischen Lieder werden in ihrer Funktion als aggressives Propagandamittel deutlich. Wie später auch Ferdinand feststellt, wird klar: Zur Fröhlichkeit gezwungen zu werden, bedeutet, nicht frei zu sein.⁹²⁸ Das vermeintlich heitere karnevalistische Treiben wird durch Kully als eine Form von Krieg entlarvt. Die Menschen werfen einander Konfetti möglichst fest ins Gesicht, um sich gegenseitig zu verletzen. Ein während der „Blumenschlacht“⁹²⁹ geworfener Strauß trifft ihre Mutter ins Auge.

Die Protagonistinnen machen in ihren Schilderungen die „Wirrnis und Ahnungslosigkeit“⁹³⁰ der vermeintlichen Logik der Faschisten deutlich. Hitlers Behauptung, alle Juden würden nach Knoblauch riechen, wird durch die Einsicht widerlegt, dass er nicht an allen Juden gerochen haben könne, um seine These zu verifizieren.⁹³¹ Sanna beobachtet, wie der selbsternannte Judenfänger Stürmermann dem jüdischen Arzt Breslauer seine Konfession nicht anmerkt. Stattdessen glaubt er, aufgrund des gemeinsamen Sternzeichens einen Bruder in ihm zu finden.⁹³² Ebenso wird Sanna Zeuge, wie Paul Tante Adelheid und einer Bekannten Bilder von Männern aus Zeitungen zeigt und sie raten lässt, ob sie hohe Parteifunktionäre oder Verbrecher sind, und die beiden Frauen mit ihrer Vermutung häufig falsch liegen.⁹³³

In Übereinstimmung mit der Klage eines aufgebrachtten Mannes, „der Führer hat die Ideale, und wir haben's Nachsehen“⁹³⁴ erkennen die Protagonistinnen, dass „das Streben nach politischer Macht [...] nicht Liebe zum

924 Keun, I.: „Nach Mitternacht“. S. 54, Z. 2 f.

925 Keun, I.: „Nach Mitternacht“. S. 49, Z. 23.

926 Marx, L.: „Schattenwürfe“. S. 190, Z. 34.

927 Keun, I.: „Kind aller Länder“. S. 121, Z. 21 f.

928 Keun, I.: „Ferdinand, der Mann mit dem freundlichen Herzen“. S. 234, Z. 3 f.

929 Keun, I.: „Kind aller Länder“. S. 154, Z. 11.

930 Keun, I.: „Nach Mitternacht“. S. 165, Z. 27 f.

931 Keun, I.: „Nach Mitternacht“. S. 41, Z. 23 ff.

932 Keun, I.: „Nach Mitternacht“. S. 136, Z. 6 ff.

933 Keun, I.: „Nach Mitternacht“. S. 84, Z. 1 ff.

934 Keun, I.: „Nach Mitternacht“. S. 30, Z. 23 f.

Volk⁹³⁵ bedeutet. Indem sie das Täuschungsspiel des NS-Systems offenlegen, zeigen sie das wahre Gesicht des menschenverachtenden Regimes. Es wird deutlich: Wer hinter die Maske des Spektakels blickt und das wahre Wesen des Faschismus erkennt, muss ihn von Grund auf ablehnen. Die NS-Ideologie ist auf das Schauspiel angewiesen, denn als das, was sie tatsächlich ist, gewönne sie die Menschenmassen nicht für sich. Die Menschen bleiben verwirrt in dem System zurück, in dem die „heiligen zehn Gebote, in denen gut gut und böse böse ist“⁹³⁶, nicht gelten. „Glauben kann man überhaupt nichts mehr“⁹³⁷, wie das Mädchen über die politische Erziehung seiner Zeit feststellt.

Neben dem Durchblicken des Nationalsozialismus durch die Protagonistinnen entlarvt sich dieser in Keuns Exilwerken zunehmend selbst. Je mehr sich der Faschismus auswächst und Staat und Gesellschaft durchzieht, desto weniger reicht seine Maskerade aus, um sein wahres Gesicht zu verbergen. Das tatsächliche Wesen des Faschismus wird immer offensichtlicher, denn es gelangt an immer mehr Stellen an die Oberfläche. Umso unangestregter kann er gesehen werden. Dementsprechend nimmt auch die Schilderung der Selbstinszenierung des Nationalsozialismus in Keuns späteren Exilromanen ab. Erreicht das faschistische Täuschungsspiel in „Nach Mitternacht“ seinen Höhepunkt, so gibt es in „D-Zug dritter Klasse“ und „Kind aller Länder“ kaum mehr etwas zu entlarven, da das NS-System sein wahres Antlitz bereits gezeigt hat. „Das einst [...] klare Gesicht des Heimatlandes [...] ist zu [...] unverständlicher Häßlichkeit entstellt“⁹³⁸. Es präsentiert sich offen als ein Regime, in dem Scharfrichter von den Systemanhängern bewundert werden und in dem man Andersdenkende nicht toleriert. Alles ist „heiß und eisig, hart und glatt“⁹³⁹, nur noch vereinzelt finden sich Fragmente der Maskerade wie etwa das Horst-Wessel-Lied.

2.12.2 Der Alltag als Bühne

Damit sie in dieser widrigen Lebenswirklichkeit der faschistischen Gesellschaft bestehen können, sind die Menschen gezwungen, wiederum selbst als Schauspieler aufzutreten.⁹⁴⁰ Sie nehmen in ihrem Alltag Rollen an und

935 Keun, I.: „Ferdinand, der Mann mit dem freundlichen Herzen“. S. 149, Z. 10 f.

936 Keun, I.: „Nach Mitternacht“. S. 94, Z. 15 f.

937 Keun, I.: „Das Mädchen, mit dem die Kinder nicht verkehren durften“. S. 135, Z. 11.

938 Keun, I.: „Bilder und Gedichte aus der Emigration“. S. 14, Z. 13 f.

939 Keun, I.: „Kind aller Länder“. S. 151, Z. 23.

940 Ackermann, M.: „Schreiben über Deutschland im Exil“. S. 36, Z. 29 f.

verkleiden sich, um sich an ihnen festhalten zu können. Sie versuchen, ein besser an die Umstände angepasstes Bild von sich selbst darzustellen, das den Anforderungen der bedrohlichen Umwelt gerecht wird. Mit dem Themenkomplex von Schauspiel, Maskerade und Verkleidung als Überlebensstrategie angesichts des Faschismus greifen Keuns Romane damit ein typisches Motiv der Exilliteratur auf.⁹⁴¹ Denn während sich der Nationalsozialismus in heimtückischer Absicht des Schauspiels als bewusste, boshafte Irreführung zum Zwecke seiner Machtdurchsetzung bedient, ist das Sichverstellen für die Romanfiguren in dieser Situation die einzige Möglichkeit, nicht unterzugehen.

Die Exilwerke greifen die blicktheoretische Vorstellung eines „Schauspiel[s] der Welt“⁹⁴² auf. Gesellschaftliches Zusammenleben gestaltet sich als ständiges Sehen-und-Gesehen-Werden.⁹⁴³ Alle befinden sich auf einer Bühne und fungieren als Schauspieler. Mit Maskeraden schützen sie sich vor dem „Blitzlicht des Blicks“⁹⁴⁴, denn sie wollen von den anderen nicht in ihrem wahren Wesen gesehen werden. Doris' Überlegung, „daß Theater mit dem Leben gar nicht zu tun hat“⁹⁴⁵, wird als Illusion widerlegt. Der faschistische Alltag erscheint als ein großer Karneval, als ein „Spiel[...] mit Täuschung und Wahrheit“⁹⁴⁶. In den Exilromanen wird der private Raum zur Bühne.⁹⁴⁷ Wie schon in Keuns früheren Werken liegt „Karneval [...] in der Luft“⁹⁴⁸, Liskas Fest gestaltet sich als „Liskas Karneval“⁹⁴⁹, obgleich keine Karnevalszeit ist. Kullys Vater lebt nach dem Motto des Karnevalsschlägers „Et hätt noch immer, immer jutjejangen“⁹⁵⁰ und der Früchtehändler in „D-Zug dritter Klasse“ versucht seine Mitpassagiere in „karnevalistische Stimmung zu bringen“⁹⁵¹. Wohnungen verkleiden sich als Restaurants⁹⁵² und Schiffe als Schlösser.⁹⁵³

941 Naumann, U.: „Preisgeben, vorzüglich der Lächerlichkeit“. S. 105, Z. 28 ff.

942 Meyer-Kalkus, R.: „Blick und Stimme bei Jacques Lacan“. S. 225, Z. 30.

943 Ebd. Z. 31 f.

944 Meyer-Kalkus, R.: „Blick und Stimme bei Jacques Lacan“. S. 227, Z. 1.

945 Keun, I.: „Das kunstseidene Mädchen“. S. 37, Z. 27.

946 Barndt, K.: „Sentiment und Sachlichkeit“. S. 187, Z. 3.

947 Marx, L.: „Schattenwürfe“. S. 105, Z. 25 f.

948 Keun, I.: „Gilgi“. S. 38, Z. 5.

949 Keun, I.: „Nach Mitternacht“. S. 143, Z. 10.

950 Keun, I.: „Kind aller Länder“. S. 27, Z. 24 f.

951 Keun, I.: „D-Zug dritter Klasse“. S. 13, Z. 6.

952 Keun, I.: „Nach Mitternacht“. S. 150, Z. 7.

953 Keun, I.: „Kind aller Länder“. S. 165, Z. 14 f.

Dabei sind die Formen von gespielter „Selbstinszenierung[...]“⁹⁵⁴ nicht die einzigen Illusionen, die den Alltag in der dargestellten Gesellschaft prägen. Neben der Verkörperung einer Rolle bestimmen auch das Sich-selbst-etwas-Vorspielen und Wunschvorstellungen die soziale Lebenswirklichkeit, in der sich die Protagonistinnen bewegen. Dabei verschwimmen die Grenzen zwischen den für sich selbst aufgebauten Illusionen und den nach außen inszenierten oftmals.

Die traditionelle Blicktheorie geht davon aus, dass jede Art des öffentlichen Auftretens bedeutet, eine Rolle zu spielen.⁹⁵⁵ Man beginnt, so Roland Barthes, zu posieren, sobald man sich beobachtet fühlt.⁹⁵⁶ Während der Mann im täglichen gesellschaftlichen Schauspiel von seinem Subjektstatus ausgehend in die Rolle eines anderen Subjekts schlüpft, um sein wahres Wesen vor anderen zu schützen, ist das durch das Schauspiel dargestellte Subjekt nach traditionellen blicktheoretischen Überlegungen für die Frau dagegen die einzige Möglichkeit, überhaupt als Subjekt in der Blickkonstellation aufzutreten. Da der Frau das Phallische bzw. der kulturschaffende Status fehlt, ist sie als Person im kulturellen Kontext weder sichtbar noch existent. Bestehen kann sie nur in einer Maskerade, sie muss vorspielen, ein Subjekt zu sein. Weiblichkeit präsentiert sich demnach nicht unter einer Maskerade, sie kann vielmehr nur in Form der Maskerade bestehen.⁹⁵⁷ Frau-sein bedeutet in der traditionellen Blicktheorie stets ein „selbst inszenierendes Schauspiel“⁹⁵⁸. Als Repräsentationsfläche zitiert die Frau, was männliche Blicke in ihr sehen.⁹⁵⁹ Dabei kann sie als eine „Simultanspielerin[...]“⁹⁶⁰ mehrere Rollen zugleich übernehmen.

Keun greift in ihren Werken die blicktheoretische Vorstellung vom Schauspiel als weiblicher Tätigkeit,⁹⁶¹ sich selbst zu definieren, auf. Schon „Das kunstseidene Mädchen“ Doris will als berühmte Schauspielerin ein

954 Keck, A.: „...und bin eine Bühne“. S. 224, Z. 13 f.

955 Rossum, W. v. (Hg.): Sartre, J.-P.: „Der Blick“. S. 105, Z. 29 ff.

956 Silverman, K.: „The Threshold of the Visible World“. S. 150, Z. 7 ff.

957 Weissberg, Liliane: „Gedanken zur «Weiblichkeit». Eine Einführung“. In: Weissberg, Liliane (Hg.): „Weiblichkeit als Maskerade. Herausgegeben von Liliane Weissberg“. Frankfurt am Main, 1994. S. 7–33. S. 12, Z. 33 f.

958 Weissberg, L.: „Gedanken zur «Weiblichkeit»“. S. 26, Z. 27 f.

959 Keck, Annette: „Vater unser, mach mir doch mit einem Wunder eine feine Bildung – das übrige kann ich ja selbst machen mit Schminke“. In: Keun, Irmgard: „Das kunstseidene Mädchen: Roman. Mit zwei Beiträgen von Annette Keck und Anna Barbara Hagin“. Berlin, 20089. S. 221–228. S. 223, Z. 22.

960 McCormick, R. W.: „Gender and Sexuality in Weimar Modernity“. S. 131, Z. 22.

961 Unger, W. (Hg.): Keun, I.: „Wenn wir alle gut wären“. S. 78, Z. 8.

Glanz und damit eine Subjektgröße in der Gesellschaft werden.⁹⁶² Keuns Frauenfiguren erscheinen als „eine Bühne“⁹⁶³, als „ein schwarzes Theater oder ein blondes Kino“⁹⁶⁴. Sie wirken als Schauspielerinnen wie „geheimnisvolle Wunderwesen“⁹⁶⁵, die sich je nach den vom männlichen Blick in sie hineingelesenen Merkmalen verändern können. So versucht „Das kunstseidene Mädchen“ Doris, wie schon das Attribut „kunstseiden“ betont, den Anschein von etwas zu repräsentieren, dass sie eigentlich nicht bieten kann. Unter den Protagonistinnen der Exilromane ist Lenchen, die einzige ohne errungenen Subjektstatus, auch die einzige, die ebenfalls Kunstseide trägt.⁹⁶⁶ Keuns Frauenfiguren schlüpfen in die Rollen, die von ihnen erwartet werden. Sanna beschreibt ausführlich, wie Liska stets versucht, genau den Typus Frau darzustellen, von dem sie glaubt, er entspreche Heinis Wünschen. „[C]hamäleonartig“⁹⁶⁷ setzt sie sich immer wieder „auf andere Art zusammen wie ein kunstvolles Mosaik“⁹⁶⁸, wechselt zwischen den Rollen der Kränkelnden, Lasterhaften und Mütterlichen und ist dabei immer „eine vollkommene andere Frau“⁹⁶⁹. Keuns Frauenfiguren haben ihr Täuschungsspiel „künstlerisch entwickelt“⁹⁷⁰, das jedoch nicht mit Falschheit gleichgesetzt wird, wie sie etwa in den arglistigen Täuschungen der petzenden Trautchen Meiser oder der intriganten Betty Raff vertreten ist.

Auch die Protagonistinnen schauspielern. Sie schlüpfen in eine Rolle, die sie stärker und souveräner wirken lässt, als sie es tatsächlich sind, um als „Retterin“⁹⁷¹ bzw. Stütze für andere, die schwächer sind, zu fungieren, so wie es das Mädchen gegenüber den anderen Kindern seiner Räuberbande, Sanna gegenüber Franz und Kully vor allem gegenüber ihrer Mutter verkörpert. Lenchen übernimmt diese Rolle nicht. Zwar ist sie von Beruf Schauspielerin, jedoch eine schlechte. Wie es die traditionelle Blicktheorie beschreibt, schauspielert sie, da sie keinen Subjektstatus errungen hat und daher kein

962 Keun, I.: „Das kunstseidene Mädchen“. S. 45, Z. 11 f.

963 Keun, I.: „Das kunstseidene Mädchen“. S. 125, Z. 12.

964 Keun, I.: „Das kunstseidene Mädchen“. S. 102, Z. 17 f.

965 Keun, I.: „Blühende Neurosen“. S. 101, Z. 20 f.

966 Keun, I.: „D-Zug dritter Klasse“. S. 32, Z. 23 f.

967 Pasche, W.: „Exilromane“. S. 95, Z. 4.

968 Keun, I.: „Nach Mitternacht“. S. 117, Z. 1 f.

969 Ebd. Z. 4.

970 Keun, I.: „Das kunstseidene Mädchen“. S. 174, Z. 5 f.

971 Bescana Leirós, C.: „Gender- und Machttransgression im Romanwerk Irmgard Keuns“. S. 157, Z. 4.

tatsächliches Bild von sich verkörpern kann.⁹⁷² Ihr Leben ist ein „wirres, riesenhaftes Knäuel von Lügen“⁹⁷³, denn sie ist ständig bemüht, für Karl das Bild zu sein, das er in ihr sieht.⁹⁷⁴

Sanna, Kully und das Mädchen hingegen schauspielern nicht, um sich den Anschein eines Subjekts zu geben, denn sie besitzen den Subjektstatus bereits. Sie verstellen sich, um in der Rolle einer besser an die widrigen Umstände angepassten Figur für den Überlebenskampf gewappnet zu sein.⁹⁷⁵ So muss etwa das Mädchen den Eltern immer wieder ein artiges Kind vorspielen, um einer Bestrafung zu entgehen. In der übermächtigen Situation des faschistischen Regimes unterliegen sie zum eigenen Schutz dem allgemeinen „Verstellungszwang“⁹⁷⁶, der etwa, wie Sanna beobachtet, Juden helles Bier trinken lässt, nur um „arisch“ zu wirken.⁹⁷⁷ Kullys Mutter muss dem Verleger ein bereits vollendetes Manuskript ihres Mannes vorgaukeln, damit die finanzielle Versorgung der Familie sichergestellt ist.⁹⁷⁸ Sanna ist gezwungen, bei Liskas Feier die Rolle des ausgelassenen Gastes zu spielen, obwohl sie bereits von Franz' Mord an seinem Denunzianten erfahren hat, um bis zur späteren Flucht am Abend keinen Verdacht zu erwecken und Franz so womöglich in Lebensgefahr zu bringen.⁹⁷⁹ Gegenüber den Vertretern des Regimes hingegen gilt es, die Rolle einer möglichst simplen jungen Frau zu spielen, damit sie nicht anecken.⁹⁸⁰ So spricht etwa Sanna bewusst devot mit einem SS-Mann, um diesen milde hinsichtlich Gertis ablehnendem Verhalten ihm gegenüber zu stimmen.⁹⁸¹

In dieser übermächtigen, bedrohlichen Lebenswirklichkeit ist es auch der Versuch, durch eine Rolle Anpasstheit zu erzielen, der das männliche Schauspielern bestimmt. Algin inszeniert seine Wohnung als „eine große Theatervorstellung“⁹⁸² mit sich selbst in der Hauptrolle eines künftig linientreuen Naturlyrikers. Kullys Vater gibt, auch wenn er kaum mehr Einnahmen hat, den souveränen Ernährer der Familie, um diese nicht zu beunru-

972 Horsley, R. J.: „Witness, Critic, Victim“. S. 103, Z. 32 ff.

973 Keun, I.: „D-Zug dritter Klasse“. S. 44, Z. 6 f.

974 Horsley, R. J.: „This Number is Not in Service“. S. 51, Z. 29.

975 Thurner, C.: „Der andere Ort des Erzählens“. S. 110, Z. 18.

976 Bossinade, J.: „Haus und Front“. S. 106, Z. 27.

977 Keun, I.: „Nach Mitternacht“. S. 23, Z. 19 ff.

978 Keun, I.: „Kind aller Länder“. S. 59, Z. 9 ff.

979 Keun, I.: „Nach Mitternacht“. S. 186, Z. 5 f.

980 Bossinade, J.: „Haus und Front“. S. 110, Z. 22 f.

981 Keun, I.: „Nach Mitternacht“. S. 28, Z. 20 f.

982 Ebd. S. 21, Z. 26 f.

higen. Zudem täuscht er seinen eigenen Tod vor, um von Verwandten Geld für eine angebliche Beerdigung zu bekommen.⁹⁸³

In den Exilromanen unterscheidet sich das durch die faschistische Lebenswirklichkeit erzwungene Schauspiel jedoch in einem Punkt zwischen Männern und Frauen. Weibliches Täuschungsspiel wird im Gegensatz zu männlichem häufig an Verkleidung geknüpft. Keuns Protagonistinnen wie auch die anderen Frauenfiguren scheinen ihre Inszenierung stärker zu zelebrieren, indem sie oftmals Make-up und zur Rolle passende Kleidung wählen. Tatsächlich scheint die Schauspielerei mehr in ihrem Wesen als in dem der Männer zu liegen. So verkleidet sich etwa das pubertierende Mädchen mit Pelz und einem zu großen Kleid als erwachsene Dame, als es zu seinem Schwarm geht, um ihm seine Liebe zu erklären.⁹⁸⁴ Ebenso richtet sich Kullys Mutter mondän her, um den solventen Hotelgast zu spielen⁹⁸⁵, und Liska hofft, in Abendgarderobe die Frau darzustellen, die Heini gefällt.⁹⁸⁶

In dem alltäglichen Schauspiel innerhalb der faschistischen Gesellschaft spielen die Figuren zum Teil auch sich selbst etwas vor. Zum Beispiel hält sich die verbitterte Tante Millie für eine warmherzige und attraktive Partie,⁹⁸⁷ glaubt Algin, sich als Naturlyriker entfalten zu können, und nimmt Kullys Vater an, trotz fehlender Sprachkenntnisse und Kontakte in den USA erfolgreich werden zu können. Sanna, Kully und das Mädchen hegen keine solchen persönlichen Illusionen. Diese widersprechen ihrem Realitätssinn als Vertreterinnen des Typus der Neuen Frau. Einzig Lenchen redet sich ein, in ihrer angstbestimmten Beziehung glücklich zu sein.

Mit Hilfe ihres nüchternen Blicks durchschauen Sanna, Kully und das Mädchen das alltägliche Schauspiel ihrer Mitmenschen. Sie haben ihre „Märchenbücher [...] längst zerrissen“⁹⁸⁸, sie glauben nicht an Illusionen, denn sie sind zu misstrauisch, um auf sie hereinzufallen. Ihr desillusionierender Blick⁹⁸⁹ trifft auf die sie umgebende Gesellschaft, die von Heuchelei der Menschen⁹⁹⁰ anderen und sich selbst gegenüber geprägt ist, und demaskiert sie. Da sie das wahre Wesen hinter der Maskerade erkennen, können Sanna,

983 Keun, I.: „Kind aller Länder“. S. 205, Z. 12 f.

984 Keun, I.: „Das Mädchen, mit dem die Kinder nicht verkehren durften“. S. 202, Z. 26 ff.

985 Keun, I.: „Kind aller Länder“. S. 45, Z. 11 ff.

986 Keun, I.: „Nach Mitternacht“. S. 103, Z. 6 ff.

987 Keun, I.: „Das Mädchen, mit dem die Kinder nicht verkehren durften“. S. 168, Z. 11 ff.

988 Keun, I.: „Bilder und Gedichte aus der Emigration“. S. 34, Z. 8.

989 Horsley, R. J.: „Irmgard Keun(1905–1982). Germany“. S. 234, Z. 37.

990 Horsley, R. J.: „Witness, Critic, Victim“. S. 66, Z. 21 f.

Kully und das Mädchen ihre Mitmenschen korrekt einschätzen und somit richtig auf sie reagieren.

Ihre nüchterne Sicht der Dinge ermöglicht es den drei Protagonistinnen, die Umwelt nuanciert zu betrachten.⁹⁹¹ Sie kennen die Notwendigkeiten des alltäglichen Lebens, wissen, welche Rollen der Situation am dienlichsten sind, sehen die Menschen agieren und setzen das beobachtete Verhalten zu den äußeren Begebenheiten in Bezug. Zugleich nehmen sie das Paradoxe im Verhalten ihrer Mitmenschen wahr und entlarven dadurch deren Schauspiel.⁹⁹² Zum Beispiel stellt Sanna fest, dass Betty Raff zwar den uneigennützigsten Gutmensch spielt und vorgibt, die Menschen untereinander versöhnen zu wollen, sie tatsächlich jedoch stets gegeneinander ausspielt.⁹⁹³

Sanna, Kully und das Mädchen, die wie schon Gilgi auf Selbsttäuschungen verzichten,⁹⁹⁴ sind dank ihres Realitätssinns in der Lage, diese bei ihren Mitmenschen zu erkennen und analysieren.⁹⁹⁵ Anscheinend durchschauen sie die Leute besser als diese sich selbst. Indem die Protagonistinnen die Menschen durchblicken, stoßen sie auf deren illusionäre Vorstellungen, die sie mit den tatsächlichen Gegebenheiten vergleichen und dabei als Luftschlösser herausstellen. Als etwa Liska glaubt, „etwas [...] Geheimnisvolles“⁹⁹⁶ schwebt zwischen ihr und Heini, kann sich Sanna auf ihre Beobachtung stützen, obwohl sie genau aufgepasst hat, nichts Geheimnisvolles festgestellt zu haben. Ebenso weist sie Algins Selbsttäuschung, allmählich die Qualität einer unkritischen naturlyrischen Literatur zu erkennen, mit dem qualitativen Abstieg seiner Werke nach.⁹⁹⁷

Anders als die drei Protagonistinnen ist Lenchen in eigenen Illusionen gefangen. Sie glaubt, was sie lügt, während sie lügt, wie etwa in ihren Äußerungen ihren mehreren Verlobten gegenüber. Sie hält sich zugleich für „wahr“⁹⁹⁸ und lügt, „wie sie noch nie in ihrem Leben gelogen hat[...]“⁹⁹⁹. Die Grenzen zwischen wahr und gelogen verschwimmen für sie. Ohne die Fähigkeit, nüchtern auf die Dinge, so wie sie sind, zu blicken, gelingt es ihr

991 Blume, G.: „Irmgard Keun“. S. 129, Z. 15.

992 Horsley, R. J.: „Witness, Critic, Victim“. S. 94, Z. 17 f.

993 Keun, I.: „Nach Mitternacht“. S. 104, Z. 11 ff.

994 Keun, I.: „Gilgi“. S. 172, Z. 24 ff.

995 Horsley, R. J.: „Witness, Critic, Victim“. S. 104, Z. 10 f.

996 Keun, I.: „Nach Mitternacht“. S. 109, Z. 14.

997 Keun, I.: „Nach Mitternacht“. S. 125, Z. 20 ff.

998 Keun, I.: „D-Zug dritter Klasse“. S. 44, Z. 10.

999 Ebd. Z. 13 ff.

kaum, Täuschungen bei sich selbst oder anderen als solche entschlossen zu bestimmen.

Die Exilromane stellen dar, wie die Selbsttäuschung einzelner Figuren sie an der bedrohlichen faschistischen Lebenswirklichkeit scheitern lässt. Indem sich diese selbst etwas vorspielen, vermeiden sie es, sich mit den Gegebenheiten ihrer Umwelt auseinanderzusetzen. Doch die Lebenswirklichkeit der NS-Gesellschaft muss mit nüchternem Blick wahrgenommen und die eigene Person korrekt eingeschätzt werden, um adäquat agieren und auf die Umgebung reagieren zu können. Die Illusion von Kullys Vater, in den USA eine Karriere zu beginnen, hält ihn davon ab, nach anderen Einkommensmöglichkeiten zu suchen. Ebenso hindert Algins Selbsttäuschung, als Naturlyriker seine Bestimmung gefunden zu haben, ihn daran, sich persönlich weiter kritisch mit dem Unrechtsregime auseinanderzusetzen. Keuns Ablehnung der Selbsttäuschung wird in einer Szene aus „Das Mädchen, mit dem die Kinder nicht verkehren durften“ besonders deutlich. Als das Mädchen verschiedene Masken vor dem Spiegel anprobiert, macht es sich dabei selbst so große Angst, dass es sich nicht weiter zu betrachten wagt. Nie wieder will die Protagonistin sich daraufhin in dieser verkleideten Gestalt sehen, sie möchte die Masken nur noch dafür verwenden, die Verkleidung anderen vorzuführen.¹⁰⁰⁰ Etwas vorgespielt soll nur anderen werden, jedoch nicht sich selbst.

Das Täuschungsspiel gegenüber den Mitmenschen scheint gerechtfertigt, wo es nötig ist, um die Lebenswirklichkeit besser zu bewältigen. Auf die Frage „Warum darf man eigentlich nicht lügen?“¹⁰⁰¹ findet das Mädchen keine Antwort. In der faschistischen Gesellschaft dient die Täuschung als Teil des „überlebensnotwendigen Verhaltensarsenal[s]“¹⁰⁰². Es gilt, ein Bild von sich nach außen zu entwerfen, das die besten Chancen im alltäglichen Überlebenskampf bietet. So richtet sich etwa Kullys Mutter als solventer Gast her, um auf potentielle Geldgeber vertrauenswürdig zu wirken. Gerade die Frauenfiguren täuschen, wie etwa Sanna es zugibt, aus Angst.¹⁰⁰³ Kully berichtet, dass ihre Mutter die Großmutter manchmal aus Furcht vor ihr belügt.¹⁰⁰⁴ In Übereinstimmung damit schildert der junge Mann in „D-Zug dritter Klasse“, wie seine Mutter dem Vater einmal aus Angst vor seiner Reaktion den Kauf teurer Birnen für die Kinder verheimlichte.¹⁰⁰⁵ Auch bei

1000 Keun, I.: „Das Mädchen, mit dem die Kinder nicht verkehren durften“. S. 101, Z. 2 ff.

1001 Keun, I.: „Das Mädchen, mit dem die Kinder nicht verkehren durften“. S. 138, Z. 24.

1002 Nauman, U.: „Preisgeben, vorzüglich der Lächerlichkeit“. S. III, Z. 30 f.

1003 Keun, I.: „Nach Mitternacht“. S. 68, Z. 8.

1004 Keun, I.: „Kind aller Länder“. S. 149, Z. 24 f.

1005 Keun, I.: „D-Zug dritter Klasse“. S. 101, Z. 2.

Lenchen ist es die Furcht vor Karl, die sie ihm etwas vorspielen lässt. Die Maskerade dient den Figuren als Schutz vor Angriffen. Sie können dahinter sich und ihre Geheimnisse verbergen, ein Bild von sich entwerfen, das gesellschaftlichen Anklang findet, sich an der Rolle festhalten und Sicherheit angesichts der bedrohlichen Lebenswirklichkeit darin finden. So hält sich etwa Kullys Vater an der Rolle des souveränen Ernährers fest, die ihn wiederum dazu antreibt, immer wieder nach neuen Geldgebern und Veröffentlichungsmöglichkeiten zu suchen. Die Protagonistinnen leben in einer Gesellschaft, die „glaubhaft belogen werden [will, F.P.], den jeweiligen Erwartungen gemäß“¹⁰⁰⁶. Das Mädchen stellt fest: „Der liebe Gott versteht alles, und man darf ihm alles sagen. Aber den Menschen soll man noch längst nicht alles sagen“¹⁰⁰⁷. Oft, so seine Beobachtung der Eltern, akzeptierten sie plausible Lügen eher als die Wahrheit und reagierten auf diese entgegenkommend.¹⁰⁰⁸

In den Exilromanen nutzen Figuren immer wieder das Schlüpfen in eine Rolle, um auf diesem Weg Falschheit in der sie umgebenden Gesellschaft zu enthüllen. Ihr Schauspielern erfährt damit einen besonderen Rechtfertigungsgrund, da es hilft, versteckte Gefahren der faschistischen Lebenswirklichkeit offenzulegen oder Mitmenschen von lähmenden Selbsttäuschungen zu befreien. Die Maskerade gibt ihnen Mut und versetzt sie in eine gesellschaftlich tolerierte Position innerhalb des repressiven NS-Regimes, von der aus es möglich ist, offen vom wahren Wesen der Sachverhalte hinter der Täuschung zu sprechen bzw. ihre Mitmenschen darauf zu stoßen.¹⁰⁰⁹ Dabei stellt die Maskerade ihren nüchternen Blick nicht. Als eine Tante mit ihrer Tochter vorübergehend bei der Familie des Mädchens einzieht, spielen die Gäste ihre Verwandten untereinander aus. Das Mädchen erfährt, dass dem Sprichwort nach Kinder und Betrunkene die Wahrheit sagen. Es spielt die Betrunkene bei einer Feier, um die Wahrheit über die hinterlistigen Sticheleien der Tante und der Cousine aussprechen zu können. Ihm wird geglaubt und das Täuschungsspiel der Gäste fliegt auf.¹⁰¹⁰ Sanna erzählt, wie ihr Bruder Alois sich zunächst in Algin umbenannte¹⁰¹¹, bevor er in seinen Frühwerken

1006 Kramer, G.: „Ohne Unvollkommenheit gibt es keine Schriftsteller“. S. 232, Z. 17 f.

1007 Keun, I.: „Das Mädchen, mit dem die Kinder nicht verkehren durften“. S. 43, Z. 7 ff.

1008 Keun, I.: „Das Mädchen, mit dem die Kinder nicht verkehren durften“. S. 137, Z. 19 ff.

1009 Ebenso bedient sich auch die Autorin Keun der Maskerade ihrer scheinbar kindlich-nativen Protagonistinnen, um von den beobachteten Schrecklichkeiten des NS-Staates zu berichten.

1010 Keun, I.: „Das Mädchen, mit dem die Kinder nicht verkehren durften“. S. 162, Z. 4 ff.

1011 Keun, I.: „Nach Mitternacht“. S. II, Z. 25 f.

sozialkritisch gegen das Trugspiel der Gesellschaft anschieb, und wie Heini sich vor den Augen der anderen betrinkt, um im anscheinenden Rausch den Bekannten den Spiegel vorzuhalten und ihre Selbsttäuschungen anzuprangern. Vor diesem Hintergrund liegt auch die Lesart nahe, das Verhalten von Tante Camilla in „D-Zug dritter Klasse“ als ein Rollenspiel, um Illusionen zu zerstören, zu verstehen. Zwar gibt sie sich den Anschein, verrückt zu sein, doch wird beschrieben, wie sie „still und listig vor sich hin[lächelt, F.P.], als wisse sie manches, das andre nicht“¹⁰¹² wissen. Durch ihr unberechenbares, scheinbar dem Wahnsinn zuzuschreibendes Verhalten und ihr Aussteigen aus dem Zug mitsamt dem Geld reißt sie Lenchen aus der Illusion einer glücklichen Zukunft mit Karl, die ohnehin von Mistrauen und Gewalt geprägt wäre, indem sie ihnen die finanzielle Grundlage dafür entzieht.

1012 Keun, I.: „D-Zug dritter Klasse“. S. 7, Z. 18 f.

2.13 Das Gesehene: Subjektive Wahrnehmung, Wahrheit oder beides?

Die Protagonistinnen leben also in einer Gesellschaft, die von Schauspiel, Illusionen und Täuschungen geprägt ist. Sowie etwa für Sanna, als sie in die Hände der Gestapo gerät, kommt ihnen ihre Umwelt zeitweilig „ganz unwirklich vor“¹⁰¹³. Zugleich erheben die Exilromane jedoch einen Wahrheitsanspruch, insofern sie für sich vereinnahmen, dass ihre Aussagen richtig sind, gemäß der Maxime, Literatur solle „sich unablässig mühen [...], wahr zu sein“¹⁰¹⁴. Um dies zu gewährleisten, muss sichergestellt werden, dass es in dieser als Bühne dargestellten Welt Wahrheit gibt, die gesehen werden kann. Geht man von einer konzeptuellen Abgrenzung von Wahrheit und Wirklichkeit aus, so erfahren die Protagonistinnen mit ihrem Blick stets Wirklichkeiten, da Wirklichkeit per se die aus einem subjektiven Bewusstsein heraus angestellte Wahrnehmung der Umwelt ist. Jede Art von Illusion und auch das Schauspiel des NS-Regimes sind damit wirklich. Wahr dagegen können nur die Aussagen sein, die als Gesetzmäßigkeiten stets gültig sind. Wollen die Protagonistinnen also Wahrheit erfahren, müssen sie die Personen bzw. das Wesen des NS-Regimes hinter dem Schauspiel erkennen, sie in Friedrich Nietzsches Terminologie „entbergen“¹⁰¹⁵. Dabei kann der Faschismus ohnehin nie wahr sein, da seine Thesen nicht der Wirklichkeit entsprechen.

2.13.1 Das Ende des wahrheitsstiftenden Blicks?

Seit der Antike gibt es in der westlichen Philosophie die Vorstellung, dass der Blick seinem Betrachter das Wahre offenbart. Es wird angenommen, dass er eine wahrheitsstiftende Qualität besitzt, insofern er das Gesehene – eben da er es sieht – zur Aussage macht und ihm damit den Status, wahr zu sein, zuschreibt.¹⁰¹⁶ So beansprucht etwa Karl in „D-Zug dritter Klasse“ für sich eine wahrheitsstiftende Sicht der Dinge, als er dem Fruchthändler schwört, die Prostituierte, die er aus dem Fenster geworfen zu haben glaubt, sei nicht tot.¹⁰¹⁷ Tatsächlich kann Karl nicht wissen, ob die Frau umgekommen ist, dennoch schreibt er seinem urteilenden Blick die Fähigkeit zu, die Wahrheit

¹⁰¹³ Keun, I.: „Nach Mitternacht“. S. 88, Z. 23.

¹⁰¹⁴ Keun, I.: „Ferdinand, der Mann mit dem freundlichen Herzen“. S. 26, Z. 25.

¹⁰¹⁵ Manthey, J.: „Wenn Blicke zeugen könnten“. S. 125, Z. 13.

¹⁰¹⁶ Vinciguerra, R.-P.: „Das Gemälde, der Blick und das Phantasma“. S. 45, Z. 4 ff.

¹⁰¹⁷ Keun, I.: „D-Zug dritter Klasse“. S. 119, Z. 7 ff.

zu sehen.¹⁰¹⁸ Doch schon innerhalb des Diskurses um den wahrheitsstiftenden Blick gibt es wie etwa von Sartre hervorgebrachte Zweifel, ob Wahrheit durch einfaches Erblicken überhaupt gesehen werden kann.¹⁰¹⁹

In den Exilromanen ist die Welt, in der die Protagonistinnen leben, von ständigen Illusions- und Täuschungsspielen bestimmt. Das auf den ersten Blick an der Oberfläche Sichtbare entspricht häufig nicht dem tatsächlichen Wesen der Dinge. Vorgegaukeltes kann nicht wahr sein, da die Aussagen, die es trifft, nicht zutreffen. Gesehen wird eine Wirklichkeit, die eine Maskerade einer tieferen Wirklichkeit ist, die sich zu verstecken versucht. Die Sicherheit, mit dem Blick das als Fassade Sichtbare zur Wahrheit zu erklären, wird damit negiert. Was in den Exilromanen zu sehen ist, muss nicht mit der Wahrheit übereinstimmen. So ist etwa in „Kind aller Länder“ das Ausland mit fremder Sprache und Kultur als Fremde zu sehen. Tatsächlich entspricht dies jedoch nicht der Wahrheit.¹⁰²⁰ Ebenso wie zum Beispiel das am Ende von „Das Mädchen, mit dem die Kinder nicht verkehren durften“ dargestellte Zerbrechen der Protagonistin an einer unglücklichen Liebe nicht die Wahrheit ist, da diese ja als spätere Erwachsene die Erzählfunktion inne hat und damit verbürgt, dass es für das Mädchen auch nach dem Liebeskummer noch eine Zukunft gibt.¹⁰²¹

Soll Wahrheit innerhalb der illusionsgeprägten Umwelt erfahren werden, muss der wahrheitsstiftende Blick durch einen wahrheitsstiftenden Durchblick abgelöst werden. In „Das kunstseidene Mädchen“ erzählt Doris dem blinden Herrn Brenner beim Spaziergang durch das nächtliche Berlin, dass die Sterne scheinen, obwohl kein Licht von ihnen zu den beiden strahlt.¹⁰²² Doris durchblickt, dass die Sterne „doch wohl hinterm Himmel“¹⁰²³ vorhanden sind und dort funkeln, dass sie nur für die Augen durch die Wolken verschleiert sind. Auch die Protagonistinnen der Exilromane blicken durch Maskierungen und Fassaden hindurch auf das tatsächliche Wesen der Dinge, erfahren sie als Wirklichkeiten und da deren Aussagen stimmen und generelle Gültigkeit besitzen, auch als Wahrheit. Wahrheit ist dabei ohnehin unabhängig von einem eventuellen Betrachter vorhanden und kann nur-

1018 Ähnlich argumentiert Gilgi als sie annimmt, in einer armen Näherin ihre leibliche Mutter gefunden zu haben: „Weil ich's geglaubt habe, ist sie's gewesen“ (Keun, I.: „Gilgi“. S. 78, Z. 25 f.).

1019 Rossum W. v. (Hg.): Sartre, J.-P.: „Der Blick“. S. 40, Z. 18 ff.

1020 Keun, I.: „Kind aller Länder“. S. 211, Z. 3 ff.

1021 Keun, I.: „Das Mädchen, mit dem die Kinder nicht verkehren durften“. S. 208, Z. 19.

1022 Keun, I.: „Das kunstseidene Mädchen“. S. 114, Z. 15 f.

1023 Ebd. Z. 17.

mehr aufgenommen, jedoch nicht produziert werden.¹⁰²⁴ John Fiske zufolge ist diese geschilderte Wahrheit in den Romanen an sich jedoch nur eine „Wahr-Scheinbarkeit“¹⁰²⁵. Erst indem der Leser sie auf seine Wirklichkeit bezieht, Keuns zeitgenössischer Leser sie also auf die reale NS-Gesellschaft bezieht, kann sie zur Wahrheit werden.¹⁰²⁶

Die Protagonistinnen der Exilromane decken die Dinge, so wie sie an der Oberfläche sind, auf. In „Das Mädchen, mit dem die Kinder nicht verkehren durften“ und „Kind aller Länder“ findet sich je eine Szene, in der die jeweilige Protagonistin im Park Steine hochhebt, um zu sehen, was sich darunter befindet. Es ist eine mit Macht verbundene Handlung, wie Kully bemerkt, da sie dabei alles wie ein „gewaltige[r] [...] Ritter [...] befreit[...]“¹⁰²⁷. Zugleich ist das Aufdecken, so schildert es das Mädchen, mit Angst und der Unsicherheit verbunden, nicht zu wissen, was sich unter der Oberfläche verbirgt und was nach dessen Enthüllung geschehen wird.¹⁰²⁸ Zum Vorschein kommt das wahre Wesen dessen, was sich zuvor unter dem Stein versteckt hat.

Wie in der Szene verdeutlicht, stellen die Protagonistinnen mit ihrem Durchblick die Welt bloß.¹⁰²⁹ Sie demaskieren Illusionen und bringen Wahrheit an die Oberfläche.¹⁰³⁰ Die Exilromane gehen also davon aus, dass es Wahrheit gibt und sie erkannt werden kann. Die in den Werken dargestellten Wahrheiten stehen dabei der großen Lüge der Nationalsozialisten gegenüber. Sie erscheinen in Form von allgemeingültigen Erkenntnissen bzw. Regeln, welche die Protagonistinnen offenlegen. Sanna etwa findet Wahrheit in den „heiligen zehn Geboten, in den gut gut und böse böse ist“¹⁰³¹. Sie erkennen ebenso, dass nicht jede Tat „mit gleicher Waffe [ge]schlagen“¹⁰³² werden soll und es in der faschistischen Gesellschaft viel bedeutet, „wenn ein zu allem entschlossener Mensch [...] darauf verzichtet, den anderen zu töten“¹⁰³³. Auch an den Romanenden stehen Wahrheiten, die als Botschaften an den Leser fungieren. Sie vermitteln, dass das Leben trotz Unbilden

1024 Silverman, K.: „The Threshold of the Visible World“. S. 175, Z. 9 f.

1025 Barndt, K.: „Sentiment und Sachlichkeit“. S. 146, Z. 13.

1026 Ebd. Z. 14 ff.

1027 Keun, I.: „Kind aller Länder“. S. 47, Z. 17 f.

1028 Keun, I.: „Das Mädchen, mit dem die Kinder nicht verkehren durften“. S. 88, Z. 11 ff.

1029 Lorisika, I.: „Frauendarstellungen bei Irmgard Keun und Anna Seghers“. S. 142, Z. 23.

1030 Marchlewitz, I.: „Irmgard Keun“. S. 135, Z. 10.

1031 Keun, I.: „Nach Mitternacht“. S. 94, Z. 15 f.

1032 Keun, I.: „Kind aller Länder“. S. 105, Z. 21.

1033 Keun, I.: „Nach Mitternacht“. S. 158, Z. 14 ff.

weitergeht, ein auf Wahrheit basierendes Leben nur im Exil, nicht jedoch im NS-Regime möglich ist und nicht ein bestimmtes Land, sondern die Familie die Heimat ausmacht. Diese Wahrheiten scheinen wie ein Gesetz jeweils über der in dem Roman zuvor dargestellten Handlung zu schweben. Sie lassen sich nicht vom Faschismus zerstören und bestehen auch nach der Auseinandersetzung mit ihm fort.

2.13.2 Objektivierungs- und Verallgemeinerungsstrategien des Gesehenen

Der Blick der Protagonistinnen auf die faschistische Gesellschaft ist an sich ein subjektiver. Er wird vom jeweiligen Wesen der Betrachterin bestimmt, von ihrem Verstand und ihrer Wahrnehmung. Damit jedoch dem Blick nicht nur die Kompetenz, die Wirklichkeit der Protagonistin wiederzugeben, zukommt, sondern auch die, Wahrheit zu schildern, muss er objektiviert, sprich von etwaiger individueller Beeinflusstheit freigesprochen werden. Denn nur, wenn das in den Romanen Beschriebene der Wahrheit entspricht, kann es vom Leser auf seine eigene Wirklichkeit übertragen werden. Die Exilwerke bedienen sich mehrerer Strategien, um dem Blick der Protagonistinnen Objektivität zuzuschreiben.

Alle vier Hauptfiguren zeichnen sich durch ein kindliches Gemüt aus. Während Kully und das Mädchen ohnehin noch vorpubertäre Figuren sind, erscheinen auch Sanna und Lenchen vielmehr als Kindfrauen denn als Erwachsene. Sie sind noch nicht voll in die Erwachsenenwelt eingetreten, haben noch keinen festen Platz in ihr. So wird Lenchen etwa für jünger geschätzt als sie es tatsächlich ist.¹⁰³⁴ Durch ihre Kindlichkeit verkörpern die Protagonistinnen eine unschuldige „Erstlingshaltung“¹⁰³⁵ gegenüber der Welt. Anders als Erwachsene haben sie nur wenig Vorwissen. Sie entsprechen damit dem „Mythos der unschuldigen Augen“¹⁰³⁶, der dem Kind einen von Erfahrungen und Tradition unbeeinflussten Blick zuschreibt.¹⁰³⁷ Als Kinder, „[d]ie eines Menschen Fuß noch nicht getreten hat“¹⁰³⁸, kennen sie „Kummer zunächst kaum“¹⁰³⁹. Aufgrund ihrer Unvoreingenommenheit der Welt gegenüber kann ihr „Kindermund[...]“¹⁰⁴⁰ ähnlich wie in Hans Chris-

1034 Keun, I.: „D-Zug dritter Klasse“. S. 74, Z. 23.

1035 Waldow, S.: „Kindlicher Sprachgestus als sprachreflexive Erzählform“. S. 147, Z. 23.

1036 Thurner, C.: „Der andere Ort des Erzählens“. S. 103, Z. 20.

1037 Ebd. Z. 21 f.

1038 Keun, I.: „Bilder und Gedichte aus der Emigration“. S. 31, Z. 9.

1039 Keun, I.: „Kind aller Länder“. S. 2, Z. 2.

1040 Siegel, E.-M.: „In der Zeit der großen Denunziantenbewegungen“. S. 258, Z. 23.

tian Andersens „Des Kaisers neue Kleider“ die Wahrheit aussprechen.¹⁰⁴¹ Durch ihr junges Alter sind die Protagonistinnen noch weitgehend „unpolitisch“¹⁰⁴². Sie besitzen keine politische Vorbildung, wurden noch durch kein ideologisches Weltbild geprägt. Ihr Blick ist damit nicht der einer speziellen Strömung oder Partei, so zeigen es die Exilromane.

Ebenso hilft den weiblichen Hauptfiguren ihr Standpunkt in der Gesellschaft, diese objektiv zu sehen. Die Protagonistinnen nehmen keine intellektuelle Perspektive ein. Stattdessen geben sie von ihrem alltagsgebundenen und handlungsbezogenen Standpunkt aus als Berichterstatte das Agieren ihrer Zeitgenossen und somit greifbares Geschehen wieder. Da sie als Kinder bzw. Kindfrauen dem gesellschaftlichen Geschehen der Erwachsenen noch außen vor stehen, können sie distanziert darauf blicken. Sie nehmen eine Betrachterposition ein, die ihrem Blick mehr Objektivität ermöglicht, als wenn sie vollständig integriert wären. An der Verarbeitung des so gewonnenen Gesehenen lassen die Protagonistinnen den Leser teilhaben. Sie erzählen von ihren Betrachtungen, leiten Überlegungen davon ab und schildern, zu welchen Schlussfolgerungen sie gelangen. Durch die Transparenz wird die Blickauswertung nachvollziehbar. Letztlich gibt Sanna, Kully und dem Mädchen auch ihr Erfolg im Umgang mit der Umwelt Recht, dass sie diese richtig wahrnehmen. Ihr von dem Gesehenen abgeleitetes Verhalten lässt sie durch das Leben im faschistischen Regime, das Exil bzw. die Kindheit während des Kriegs kommen.

Damit dieser objektivierte Blick der Protagonistinnen jedoch Wahrheit vermitteln kann, muss er auf die Wirklichkeit des Lesers übertragbar sein. Zwar sehen die weiblichen Hauptfiguren von ihrem speziellen Blickwinkel auf ihre Umgebung und erzählen ihre individuelle Geschichte. Zugleich wenden die Exilromane jedoch mehrere Techniken an, um die so gewonnenen Betrachtungen generalisierbar zu machen.¹⁰⁴³ Es wird vermittelt, dass das Gesehene ebenso gut von einem anderen hätte wahrgenommen werden können. Denn je allgemeingültiger die geschilderte Wirklichkeit ist, desto mehr nähert sie sich der Wahrheit an.

Durch den Kunstgriff, die Sicht eines qualifizierten Beobachters derjenigen der Protagonistin zuzuschalten, erweitert sich deren Perspektive und wird damit auf mehr Personen übertragbar. Obwohl die Protagonistin und der jeweilige zusätzliche Beobachter unabhängig voneinander ihre Betrach-

1041 Ebd. Z. 19 ff.

1042 Pickerodt, G.: „Ferdinand, der Mann mit dem freundlichen Herzen oder von der Schwierigkeit, einen Roman zu schreiben“. S. 262, Z. 4.

1043 Cédin, R.: „L'ordre froid“. S. 101, Z. 15.

tungen anstellen, widersprechen sich diese nicht. Sie kommen zu den gleichen Schlussfolgerungen und tragen mit ihrem persönlichen Gesehenen zu einem großen, in sich stimmigen Bild der faschistischen Gesellschaft bei. Der geschilderte Blick erscheint von zwei Sehenden beglaubigt.

Zudem legt Keun ihre Protagonistinnen typenhaft an, insofern sie jung, weiblich und Repräsentanten des Typus der Neuen Frau sind. Sie nehmen damit eine Stellvertreterfunktion für viele andere, die so sind wie sie, ein. Ihr Blick, so scheint es, könnte auch deren Blick sein. Auch das übrige Figurenpersonal der Exilromane zeichnet sich durch Typenhaftigkeit aus. Sie fungieren als Träger bestimmter Merkmale, als Repräsentanten ihrer Geschlechterrolle, ihres Berufes, ihrer Generation oder ihrer sozialen Herkunft. So erzählen die Romane von Müttern, Vätern, Großmüttern, altjüngferlichen Tanten, von Bohemiens, Arbeitern, Beamten, Hoteliers und Exilanten. Die Nebenfiguren besitzen kein komplex betont individuelles Wesen, sie wirken, als hätte man ihnen einen „Serienstempel aufgedrückt“¹⁰⁴⁴. Dadurch können sie jeweils als Platzhalter für viele Menschen ihres Typs stehen, wie sie in der Lebenswirklichkeit des Lesers vorkommen. Nur schemenhaft umrissen und damit typenhaft sind auch die Orte, an denen die Protagonistinnen ihre Betrachtungen anstellen. Sie sehen auf den Straßen der Großstadt, in Cafés, Wohnungen, Hotelzimmern, in einem Zugabteil oder der Schule. Die Szenarien, geprägt von alltäglichen Begebenheiten innerhalb der faschistischen Gesellschaft, wie etwa Denunziationen oder die Flucht ins Ausland, scheinen dabei „so alltäglich, daß man's noch nicht mal mehr alltäglich in der Zeitung [liest, F.P.]“¹⁰⁴⁵, da sie Wahrheiten sind.

1044 Keun, I.: „Gilgi“. S. 14, Z. 3.

1045 Keun, I.: „D-Zug dritter Klasse“. S. 84, Z. 16f.

2.14 Der Blick als Voraussetzung zum Handeln

Keuns Protagonistinnen blicken auf die faschistische Gesellschaft und denken über das Gesehene nach, bis sie es durchblicken. Dabei dient ihnen das so erworbene Wissen als Handlungsmotivation und -anleitung. Sie stimmen ihr Handeln auf die aus dem Blick gewonnenen Informationen ab¹⁰⁴⁶ und gelangen so zu einem zielgerichteten Agieren. Erst durch ihr Handeln bekommt der Blick einen Sinn und rechtfertigt sich sein Aufwand.

Angesichts des NS-Regimes ist es für die Protagonistinnen lebenswichtig, zu handeln, um nicht unterzugehen. In dieser lebensbedrohlichen Umgebung kann „Nichtstun kein Genuß [mehr, F. P.] sein“¹⁰⁴⁷, Passivität gefährdet das eigene Überleben. Die weiblichen Hauptfiguren müssen gegen die Einflüsse von außen auf ihr persönliches Leben ankämpfen. So handelt Sanna, indem sie sich durch eine vom NS-System berauschte bürgerliche Gesellschaft schlägt, Kully, indem sie, soweit es ihr möglich ist, einen Beitrag zum finanziellen Auskommen der Familie im Exil beisteuert, ebenso wie auch das Mädchen durch scheinbare Unartigkeiten versucht, Lebensmittel für die Familie zu besorgen sowie die Welt der Erwachsenen in seinem Umfeld zu verbessern. Einzig Lenchen handelt nicht. Es ist die Konsequenz daraus, dass sie sich nicht auf ihren eigenen Blick und ihren eigenen Verstand verlässt. Anders als die anderen weiblichen Hauptfiguren setzt sie sich nicht für eine eigene glückliche Zukunft, die dem gefährlichen Einfluss des faschistischen Systems entzogen ist, ein.

Irmgard Keun stellt Sanna, Kully und das Mädchen als Vorbilder für den Leser dar, es ihnen gleichzutun und etwas gegen die Beeinträchtigungen des eigenen Lebens durch den Faschismus zu unternehmen.

2.14.1 Die traditionelle Zuschreibung der Handlungsfähigkeit zu den Geschlechtern

Zu blicken und handlungsfähig zu sein hängen eng zusammen. Zum einen dient Gesehenes als Handlungsmotivation, wenn wahrgenommen wird, dass ein Agieren in einer bestimmten Situation nötig bzw. sinnvoll ist. Zum anderen fungiert es als Handlungsanleitung, insofern das Gesehene vermittelt, was zu tun ist. Die traditionelle Blicktheorie, die ausschließlich von Män-

¹⁰⁴⁶ Amm, M.: „Schauen und Sehen, Beobachten und Erkennen“. S. 303, Sp. 2, Z. 47.

¹⁰⁴⁷ Keun, I.: „Gilgi“. S. 98, Z. 23 f.

nern als Urheber von Blicken ausgeht, erkennt dementsprechend auch nur Männern volle Handlungsfähigkeit zu. Keuns Exilromane unterscheiden jedoch zwischen Handlungsfähigkeit und tatsächlichem Handeln. Denn allein die durch die traditionelle Blickkonstellation und die gesellschaftliche Stellung zuerkannte Möglichkeit zu handeln bedeutet nicht zwangsläufig, diese auch zu nutzen.

Laut traditioneller Blicktheorie wird Frauen die Handlungsfähigkeit aufgrund eines fehlenden eigenen Blicks zu großen Teilen abgesprochen. Keun greift in den Exilromanen diese traditionelle Zuschreibung der Handlungsfähigkeit zu den Geschlechtern auf. Ein Symbol dieser dem Weiblichen vorenthaltene Fähigkeit zu handeln ist der sogenannte Geradehalter, den das Mädchen tragen muss. Es handelt sich dabei um eine Metallkorsage, die vordergründig eine gesunde Körperhaltung erzwingen soll, vor allem jedoch das Mädchen daran hindert, sich frei zu bewegen. Kullys Vater repräsentiert die ablehnende Einstellung gegenüber weiblicher Handlungsfähigkeit deutlich. Er will seine Frau nicht arbeiten lassen, lehnt „treusorgende Frauenhände“¹⁰⁴⁸ ab. Kullys Mutter hat dieses Bild weiblicher Handlungsunfähigkeit internalisiert. Ihre Tochter beobachtet, wie sie einmal versucht, „die Luft anzufassen, doch die Hand [...] ihr wieder schwer in den Schoß“¹⁰⁴⁹ fällt. Für sie gestaltet sich der Alltag im Exil als ein andauerndes Warten auf ihren Ehemann, ohne selbst etwas zu unternehmen. Das Vorenthalten von echter Handlungsfähigkeit gegenüber den Frauen ist dabei gleichbedeutend mit dem Absprechen von Kompetenz. Handlungsunfähig wird die Frau einem Kind gleichgestellt, so wie etwa Kullys Vater oft seine Ehefrau und seine Tochter gleich behandelt. Dementsprechend bleibt Kullys Mutter auch als Erwachsene im Diminutiv Ännchen¹⁰⁵⁰, ähnlich Lenchen in „D-Zug dritter Klasse“.

Keun zeigt anhand ihrer männlichen Figuren, wie sehr es die Gesellschaft den Männern zugesteht, autonom zu handeln.¹⁰⁵¹ So fühlt sich etwa Kullys Vater nicht in der Pflicht, durch ihn allein angetretene Reisen oder neue Pläne, wie er an Geld kommen kann, zuvor mit seiner Frau und der

1048 Keun, I.: „Kind aller Länder“. S. 22, Z. 9.

1049 Keun, I.: „Kind aller Länder“. S. 23, Z. 2 f.

1050 Horsley, R. J.: „Irmgard Keun (1905–1982) Germany“. S. 239, Z. 39 f.

1051 Gegenüber der tatsächlichen zeitgenössischen Realität des NS-Regimes und seinen restriktiven Verhaltensvorschriften für die Menschen scheinen Keuns dargestellte männliche Figuren unrealistisch große Handlungsfreiheiten zu besitzen. Es liegt nahe anzunehmen, dass es Keun darum geht zu zeigen, dass die Entscheidung zu handeln auch noch in einem totalitären System getroffen werden kann.

Tochter abzusprechen. Er handelt ohne Rücksicht auf die beiden¹⁰⁵² allein nach eigenem Dafürhalten. Ähnlich wie auch Karl allein im Ausland eine neue Existenz gemeinsam mit Lenchen aufzubauen versucht, ohne sie nach ihrer Zustimmung zu fragen. Dass Keuns männliche Figuren selbstbestimmt handeln, zeigt sich besonders in den Szenen deutlich, in denen ihr autonomes Entscheiden ihnen auch ermöglicht, aus Handlungsmustern auszubrechen, etwa wenn der Vater des Mädchens, entgegen der sonst strengen Erziehung des Mädchens, mit ihm Wasserbomben wirft¹⁰⁵³ oder Algin plötzlich verschwindet, ohne jemanden Bescheid zu sagen.¹⁰⁵⁴

Keuns Frauenfiguren, die für ein traditionelles Bild von Weiblichkeit stehen, entsprechen dabei der Vorstellung einer kaum vorhandenen weiblichen Handlungsfähigkeit. Sie handeln weitestgehend fremdbestimmt, meist unter dem Einfluss ihres Mannes, und wählen ihr Agieren nicht selbst.¹⁰⁵⁵ Tippt etwa Kullys Mutter Manuskripte ab oder geht zu Verlegern, um sie zu trösten oder um Geld zu bitten, dann ist sie zuvor von ihrem Ehemann damit beauftragt worden.¹⁰⁵⁶ Ebenso führt Lenchen Karls Anweisungen aus, er „befiehl[t] ihr [...] ruhig zu sein“¹⁰⁵⁷ oder „erlaubt es ihr auf den Gang zu gehen“¹⁰⁵⁸. Lenchen wurde als Frauenfigur durch das sie umgebende Patriarchat geprägt, ihr ist Machtlosigkeit anezogen worden.¹⁰⁵⁹ Ähnlich wird auch Kully nicht erlaubt zu schreien, wenn ihr danach ist,¹⁰⁶⁰ und das Mädchen wird im Zuge seiner mädchenhaften Erziehung an der Hand durch den Stadtwald spazieren geführt,¹⁰⁶¹ um so die eigene eingeschränkte Handlungsfähigkeit zu erfahren.

Traditionell wird dem Mann der öffentliche Bereich als großer Handlungsraum zugeschrieben.¹⁰⁶² Schon Gilgi muss sich die Frage gefallen lassen, als Martin ohne sie unterwegs ist: „Warum soll ein Mann nicht mal allein

1052 Horsley, R. J.: „Witness, Critic, Victim“. S. 94, Z. 4.

1053 Keun, I.: „Das Mädchen, mit dem die Kinder nicht verkehren durften“. S. 61, Z. 14.

1054 Keun, I.: „Nach Mitternacht“. S. 144, Z. 27 ff.

1055 Achilles, S.: „Repression, Widerstand und Scheitern“. S. 23, Z. 18 f.

1056 Keun, I.: „Kind aller Länder“. S. 110, Z. 20 ff.

1057 Keun, I.: „D-Zug dritter Klasse“. S. 92, Z. 27 f.

1058 Keun, I.: „D-Zug dritter Klasse“. S. 14, Z. 14.

1059 Horsley, R. J.: „Witness, Critic, Victim“. S. 88, Z. 25 ff.

1060 Keun, I.: „Kind aller Länder“. S. 144, Z. 17 f.

1061 Keun, I.: „Das Mädchen, mit dem die Kinder nicht verkehren durften“. S. 46, Z. 8 ff.

1062 Frey Steffen, T.: „Grundwissen Philosophie“. S. 74, Z. 7.

fortgehen?“¹⁰⁶³ So fühlt sich Kullys Vater in Wohnungen eingesperrt,¹⁰⁶⁴ er sucht die Öffentlichkeit, verbringt seine Zeit in Cafés und reist häufig alleine umher, um potentielle Geldgeber zu treffen. Auf die Zugszenerie in „D-Zug dritter Klasse“ übertragen ist es dementsprechend auch Karl, der den geschlossenen Raum des Zuges verlässt, um an einer Haltestelle Zeitungen zu kaufen¹⁰⁶⁵ oder ihn ganz zu verlassen, als er nach Tante Camillas Ausstieg mit einem anderen Zug zurückfahren will, um sie zu finden.¹⁰⁶⁶

Der Frau wird demgegenüber traditionell der private Raum als ein eng gesteckter Ort des Handelns zugeteilt.¹⁰⁶⁷ Bei Liska etwa oder der Mutter des Mädchens stellt die Wohnung den Lebensmittelpunkt dar. Wie Keun schildert, möchten manche Frauen „gemütlich am warmen Herd stehen, [...] während der Mann [...] im Morgengrauen [...] zum Geldverdienen fahren soll“¹⁰⁶⁸. Der Neid auf den Mann, „daß er etwas tun und unternehmen kann, während [sie, F.P.] [...] still und tatenlos sitzen muß“¹⁰⁶⁹, findet sich bei diesen Vertreterinnen einer traditionellen weiblichen Geschlechterrolle noch kaum. So ist Lenchen in ihrem Leben am glücklichsten, als sie kein Schauspielengagement hat und ihre einzigen Aufgaben darin bestehen, sich um ihre Wohnung und ihre alte Mitbewohnerin zu kümmern.¹⁰⁷⁰ Sie genießt es, das Zimmer nicht verlassen zu müssen, empfindet es wie „eine verschwiegene Kapsel ihrer Wünsche“¹⁰⁷¹. Doch dabei bleibt es „ein Zimmer, in dem man eingesperrt war“¹⁰⁷². Parallel dazu scheint die Erziehungsmaßnahme zu stehen, die eine Nachbarin den Eltern des Mädchens anrät, um es vom Wildfang zu einer artigen Tochter zu machen. Sie schlägt vor, das Kind täglich mehrere Stunden in ein dunkles Zimmer zu sperren.¹⁰⁷³ Dem ähnlich bilden Hotelzimmer und -betten, in denen sie ihre Zeit wie in einem Kokon

1063 Keun, I.: „Gilgi“. S. 149, Z. 22 f.

1064 Keun, I.: „Kind aller Länder“. S. 121, Z. 15.

1065 Keun, I.: „D-Zug dritter Klasse“. S. 107, Z. 1f.

1066 Keun, I.: „D-Zug dritter Klasse“. S. 144, Z. 27 ff.

1067 Rohlf, S.: „Exil als Praxis“. S. 157, Z. 19 ff.

1068 Unger, W. (Hg.): Keun, I.: „Wenn wir alle gut wären“. S. 58, Z. 36 ff.

1069 Keun, I.: „Gilgi“. S. 207, Z. 11 ff.

1070 Keun, I.: „D-Zug dritter Klasse“. S. 31, Z. 13 ff.

1071 Keun, I.: „D-Zug dritter Klasse“. S. 34, Z. 18.

1072 Ebd. Z. 22 f.

1073 Keun, I.: „Das Mädchen, mit dem die Kinder nicht verkehren durften“. S. 55, Z. 2 ff.

verbringt,¹⁰⁷⁴ die „abgeschlossene [...] Lebenswelt“¹⁰⁷⁵ von Kullys Mutter. Wie in Keuns Exilgedicht „Mutter zu Kind“ „Möchtest Du nicht mal verreisen mein Kind?// [...] Nimm meine Hände,// wir wandern zum Fenster“¹⁰⁷⁶ erschöpft sich auch der Handlungsspielraum von Kullys Mutter beim Warten mit der Tochter am offenen Fenster.¹⁰⁷⁷ Dabei scheint der private Raum jedoch durchaus mit dem Selbstverständnis der Mutter übereinzustimmen. Sie blüht auf, als sich die Familie eine eigene Wohnung nimmt und sesshaft zu werden scheint und sie den Haushalt führen kann. Als ihr der Ehemann dieses Glück wieder entreißt und die Wohnung aufgibt, um in die USA zu reisen, reagiert sie darauf mit Bettlägerigkeit¹⁰⁷⁸ als einziger Möglichkeit eines traditionell weiblichen, handlungsunfähigen Protests.

2.14.2 Die Frau beginnt zu handeln

Die Protagonistinnen brechen aus dieser traditionellen Zuteilung der Handlungsfähigkeit zu den Geschlechtern aus. Sie sind selbst Urheber eines Blicks. Ihr Gesehenes motiviert und lenkt sie dazu, zu agieren, da es ihnen die Frage beantwortet „Was soll ich tun?“¹⁰⁷⁹. Das Mädchen sieht, wo sich sein Leben und das der Erwachsenen um es verbessern ließe, und daher spielt es Streiche, um die Dinge zum Positiven zu verändern. Sanna nimmt die Gefahren, die von der faschistischen Gesellschaft ausgehen, wahr und organisiert deshalb die Flucht für Franz und sich ins Exil. Kully versucht, einen kleinen Beitrag zum Überleben der Familie zu leisten, indem sie etwa mit dem Verleger ihres Vaters spricht, da sie sieht, dass das finanzielle Auskommen ungewiss ist. Damit zeigen die Protagonistinnen, dass auch im totalitären und repressiven faschistischen System ein Handeln möglich ist, dass es „doch auch [im zeitgenössischen, F.P.] [H]eute noch Taten geben“¹⁰⁸⁰ kann.

Da sich die weiblichen Hauptfiguren durch ihren eigenen Blick auf die Lebenswirklichkeit selbst zum Handeln motivieren und es steuern, agieren sie tatsächlich selbst und nicht fremdgesteuert als Handlungsausführende eines anderen, wie es die traditionelle Blicktheorie für das Weibliche vor-

1074 Srebrianski Harwell, X.: „The Female Adolescent in the Exile Works by Irina Odoevseva, Nina Berberova, Irmgard Keun and Ilse Tielsch“. S. 72, Z. 27 f.

1075 Schreckenberger, H.: „Aimless Travels“. S. 320, Z. 28.

1076 Keun, I.: „Bilder und Gedichte aus der Emigration“. S. 38, Z. 11 ff.

1077 Keun, I.: „Kind aller Länder“. S. 29, Z. 11 ff.

1078 Keun, I.: „Kind aller Länder“. S. 164, Z. 17 ff.

1079 Keun, I.: „Nach Mitternacht“. S. 147, Z. 12.

1080 Keun, I.: „Gilgi“. S. 215, Z. 10.

sieht. Sie wissen, dass sie „klug sein“¹⁰⁸¹ und „es tun“¹⁰⁸² müssen, zumal sie ungeachtet ihres jungen Alters die Fähigkeit besitzen, ihr Handeln „verantwortungsbewusst“¹⁰⁸³ zu steuern. Als Vertreterinnen des Typus der Neuen Frau verfügen sie über die dafür notwendigen Eigenschaften von Verstand, Realitätssinn und den ethischen Grundsätzen, zwischen gut und schlecht zu unterscheiden, sowie das Selbstbewusstsein, die Schlagfertigkeit und die Durchsetzungsfähigkeit dazu. Sind es bei ihnen diese Wesenszüge in Zusammenspiel mit dem eigenen Blick, die ihnen echte Handlungsfähigkeit ermöglichen, so kann Lenchen diese nicht erreichen. Sie verlässt sich nicht auf ihre Sicht der Dinge und verkörpert ein traditionelles Bild von Weiblichkeit, dem die positiven Eigenschaften der Neuen Frau fehlen. Damit bleibt Lenchens Handeln letztlich fremdgesteuert. Obgleich sie immer wieder ansetzt, eigene Entscheidungen zu fällen, wie zum Beispiel Karl zu verlassen, kehrt sie doch stets nach diesen kurzen Ausbrüchen in ihre Rolle als eine fremdbestimmt Handelnde zurück.

Wie Lenchen, welche die Zugfahrt nach Karls Anweisung im Abteil zu verbringen hat, wird auch den anderen Protagonistinnen ein abgeschlossener, privater Raum als typisch weiblicher Handlungsort zugewiesen. Das Mädchen soll sich zumeist in der elterlichen Wohnung, Kully auf dem Hotelzimmer und Sanna in Algins Haushalt, dessen Führung sie bei dem Bruder übernommen hat, aufhalten. Doch als voll Handlungsfähige dehnen die Protagonistinnen ihr Agieren auf den öffentlichen Raum aus, sodass sie sich in der gesamten sie umgebenden faschistischen Lebenswirklichkeit bewegen. Das Mädchen geht häufig nach draußen, um in der Nachbarschaft, im Wald oder an anderen interessanten Orten wie etwa einer Baustelle zu spielen. Sanna läuft durch die Straßen der Stadt, sie sucht Cafés und Gaststätten auf, wie etwa, als sie den verschwundenen Algin sucht.¹⁰⁸⁴ Und Kully verlässt das Hotelzimmer, um Freunde oder Geldgeber ihres Vaters zu treffen, Lebensmittel zu besorgen, ein Telegramm aufzugeben¹⁰⁸⁵ oder sich einfach den Exilort anzusehen. Nachdem sich die drei Protagonistinnen in einer ersten Grenzüberschreitung als Vertreterinnen des Typus der Neuen Frau aus ihrer traditionell eng gefassten weiblichen Geschlechterrolle herausgelöst haben, wird mit dem Tritt aus dem privaten in den öffentlichen Raum die zweite Grenzüberschreitung vollzogen. Nun ist auch die Öffentlichkeit ihre Woh-

1081 Keun, I.: „Nach Mitternacht“. S. 196, Z. 2.

1082 Ebd. Z. 1.

1083 Marx, L.: „Schattenwürfe“. S. 199, Z. 36.

1084 Keun, I.: „Nach Mitternacht“. S. 149, Z. 4f.

1085 Keun, I.: „Kind aller Länder“. S. 89, Z. 3.

nung.¹⁰⁸⁶ Dabei kann der erweiterte Handlungsraum als Folge sowohl ihrer erweiterten Geschlechterrolle, insofern sie stereotyp männliche Wesenszüge wie Selbstbewusstsein und Eigenständigkeit für sich beanspruchen, die zu einem Heraustreten in die Öffentlichkeit antreiben, als auch des selbstständigen Blicks verstanden werden, wenn das Gesehene als Handlungsmotivation und -anleitung zu einem Agieren im öffentlichen Raum veranlasst. Auch Lenchen vollzieht Grenzüberschreitungen in die Öffentlichkeit, zum Beispiel, als sie als Schauspielerin ein Engagement bekommt. Doch vollzieht sie den Schritt nicht aus eigenem Antrieb heraus. Ihre Mutter hat entschieden, dass sie Aktrice werden soll, hat sie zur Schauspielschule gebracht und trotz eigenen Widerwillens bekam Lenchen Engagements.¹⁰⁸⁷ Deutlich wird ihre Angst vor dem Heraustreten aus dem geschlossenen Bereich, als sie Karl im Speisewagen aufsuchen will, um ihre Beziehung zu beenden. „Aus Furcht vor d[...]en Übergängen“¹⁰⁸⁸ hat sie es noch nie gewagt, während einer Fahrt aus einem Zugabteil in ein anderes weiterzugehen. Lenchen überwindet sich zwar und hat nach dem Schritt das Gefühl, ein neues Leben zu beginnen,¹⁰⁸⁹ doch schon bald verlässt sie der Antrieb wieder, selbst über ihr Handeln zu bestimmen. Sie unterlässt es, Karl gegenüber die Trennung auszusprechen, und wird stattdessen später von ihm in ein Abteil als geschlossenen Raum verwiesen.

2.14.3 Genügt einzig der Blick, um zu handeln?

Die Exilromane zeigen, wie der Blick Handlungsfähigkeit verleiht, da das Gesehene Agieren veranlasst und lenkt. Die Protagonistinnen sind nicht die einzigen Urheber eines Blicks in ihrer Lebenswirklichkeit, aber sie gehören zu nur wenigen tatsächlich Handelnden. Nicht bei allen Figuren führt also das Sehen und die so erworbene Handlungsfähigkeit zu einem Agieren. Genügt nicht der Blick allein, um daraus Handlungskonsequenzen zu ziehen? Ihre Betrachtungen der sie umgebenden Gesellschaft bringen Sanna, Kully und das Mädchen dazu, aktiv zu werden und die Flucht ins Exil zu organisieren, zum wirtschaftlichen Auskommen der Familie beitragen zu wollen und zu versuchen, das eigene Leben und das der Mitmenschen zum Besseren zu lenken.

¹⁰⁸⁶ Keun, I.: „Nach Mitternacht“. S. 57, Z. 2 f.

¹⁰⁸⁷ Keun, I.: „D-Zug dritter Klasse“. S. 23, Z. 15 ff.

¹⁰⁸⁸ Keun, I.: „D-Zug dritter Klasse“. S. 77, Z. 4.

¹⁰⁸⁹ Ebd. Z. 4 ff.

Neben ihnen werden vor allem die qualifizierten Beobachter in ihrer Funktion als Urheber eines Blicks beschrieben. Doch anders als bei den weiblichen Hauptfiguren bleibt bei diesen trotz ihrer Handlungsfähigkeit letztlich ein konsequentes, zielgerichtetes Handeln aus. Zwar sieht Kullys Vater, dass das finanzielle Auskommen der Familie ungewiss ist und sie dringend Geld benötigen; dennoch handelt er nur sporadisch nach sich zufällig ergebenden Gelegenheiten oder eigenen spontanen, undurchdachten Ideen. Es gelingt ihm nicht, durch Arbeit regelmäßigen Lohn zu beziehen und seine Familie finanziell abzusichern. Wie Sanna nehmen auch Algin und Heini das Übel des Faschismus wahr; dennoch handeln sie letztlich nicht. Algin flüchtet sich in eine Existenz als unpolitischer Autor, anstatt sich weiter gegen das NS-Regime zu engagieren und Heini hat seinen Kampf gegen dieses aufgegeben, flüchtet sich in Sarkasmus und schließlich den Selbstmord. Und auch der Nachbar des Mädchens, Herr Kleinerz, agiert nicht. Zwar erkennt er ebenso wie die Protagonistin die Probleme und Unstimmigkeiten im Leben der Erwachsenen, er wird selbst jedoch nicht tätig, um etwas daran zu ändern. Die qualifizierten Beobachter sehen sich selbst in einer aktiven Vorreiterrolle, doch sie erfüllen diese nicht. Was fehlt ihnen, um zu handeln? Was hält sie davon ab? Oder anders gefragt: Was bringt im Gegensatz zu ihnen die Protagonistinnen dazu, den Blick in ein Handeln münden zu lassen?

Die weiblichen Hauptfiguren stehen in der gesellschaftlichen Hierarchie unten. Sanna ist eine unscheinbare Haushaltshilfe, Kully die Tochter einer immer nur geduldeten Exilantenfamilie und das Mädchen ein in der Nachbarschaft berüchtigtes Problemkind. Sie haben sich noch nicht in der Welt der Erwachsenen etabliert und genießen – auch aufgrund ihres Geschlechts – kaum soziales Ansehen. Sie verfügen über keinen Besitz oder finanzielle Mittel in einer ohnehin von „patriarchalen ökonomischen Strukturen“¹⁰⁹⁰ durchzogenen Gesellschaft. Doch eben dieser Status liefert ihnen die Freiheit zu handeln.¹⁰⁹¹ Von ihrer weder komfortablen noch abgesicherten Lage haben sie, sollte ihr Handeln scheitern, eine geringe Fallhöhe zu befürchten. Sie können nur wenig verlieren, darum nutzen sie, indem sie die Initiative ergreifen, die Chance auf eine bessere Zukunft. Keuns Romane zeigen, „wenn man glücklich ist, kommt man nicht weiter“¹⁰⁹². Die qualifizierten Beobachter hält zum Teil ihre gesättigte Lage davon ab, etwas zu

1090 Ankum, K. v.: „Ich liebe Berlin mit einer Angst in den Knien“. S. 375, Sp. 2, Z. 5f.

1091 Bescana Leirós, C.: „Gender- und Machttransgression im Romanwerk Irmgard Keuns“. S. 190, Z. 11 ff.

1092 Keun, I.: „Das kunstseidene Mädchen“. S. 81, Z. 13f.

unternehmen. Algin ist ein angesehener und bekannter Autor, er hat Erfolge gefeiert und lebt gutsituiert in gehobenen-intellektuellen Kreisen. Wie Heini feststellt, hat er seiner „Wohnung zuliebe, d[...]en Möbeln zuliebe [...] lächerliche Konzessionen gemacht“¹⁰⁹³. Um sein komfortables Leben nicht aufgeben zu müssen, hat er begonnen, systemkonform zu schreiben. Ebenso schätzt auch Kullys Vater ein Leben im Luxus, in teuren Hotels und Restaurants. Anstatt nach Arbeitsmöglichkeiten zu suchen, genießt er, wann immer möglich, das schöne Leben und vertrödelt dabei Zeit und Geld, die für das Überleben der Familie nötig wären. Da er nicht auf Luxus verzichten will, zieht er ein Leben in kostengünstigeren und damit gesicherteren Kreisen nicht in Betracht.

Zudem sehen die Protagonistinnen anders als die qualifizierten Beobachter von einem handlungs- und alltagsbezogenen Standpunkt aus. Ihre Betrachtungen beziehen sich auf das Agieren ihrer Mitmenschen. Die Protagonistinnen reagieren auf die wahrgenommenen Handlungen selbst wiederum als direkte Reaktion mit Handeln. Will der qualifizierte Beobachter von seiner theoretischen Perspektive aus Handlungskonsequenzen ziehen, muss er als zusätzlichen Schritt von den theoretischen Überlegungen konkrete Handlungen ableiten. Mit ihrem Vorteil einer alltagsbezogenen Perspektive gegenüber einer intellektuell-theoretischen zeigen die Protagonistinnen, „[m]an braucht gar nicht alles zu wissen, man muß es nur können“¹⁰⁹⁴.

Aufgrund ihres jungen Alters verfügen das Mädchen, Sanna und Kully über jugendlichen Elan, Taten- und Wissensdrang, von denen sie in ihrem Handeln angetrieben werden. Sanna stellt fest: „Wenn man erwachsen wird, läßt man sich viel mehr gefallen und wird schlapp“¹⁰⁹⁵. Dementsprechend fehlt den qualifizierten Beobachtern, die alle deutlich älter als die Protagonistinnen sind, großenteils die Energie, etwas unternehmen zu wollen. Heini bezeichnet sich etwa selbst als „lächerlich und alt, ohne Kraft und Lust, noch einmal von vorn zu beginnen“¹⁰⁹⁶, wie auch Algin „[z]u schwach [geworden ist, F.P.], sich gegen irgend etwas zu wehren“¹⁰⁹⁷. Obwohl sie eine junge Frau ist, fühlt sich auch Lenchen „sehr alt geworden“¹⁰⁹⁸. Anders als die anderen Protagonistinnen spürt sie daher auch keinen jugendlichen Elan, aktiv zu werden.

1093 Keun, I.: „Nach Mitternacht“. S. 130, Z. 5 ff.

1094 Keun, I.: „Das Mädchen, mit dem die Kinder nicht verkehren durften“. S. 139, Z. 27 f.

1095 Keun, I.: „Nach Mitternacht“. S. 11, Z. 10 f.

1096 Keun, I.: „Nach Mitternacht“. S. 189, Z. 13 ff.

1097 Keun, I.: „Nach Mitternacht“. S. 150, Z. 15.

1098 Keun, I.: „D-Zug dritter Klasse“. S. 17, Z. 5.

Nicht zuletzt heben ihre für die Neue Frau typischen Züge der Liebe als Haupttriebfeder und des Anspruchs auf ein glückliches Leben die Protagonistinnen von den qualifizierten Beobachtern ab. Sanna, Kully und das Mädchen haben eine weitgehend „optimistische Grundhaltung“¹⁰⁹⁹ gegenüber ihren persönlichen Zukunftsaussichten. Trotz der bedrohlichen faschistischen Lebenswirklichkeit fordern sie für sich und die ihnen nahestehenden Menschen eine glückliche Existenz, die dem Einfluss des totalitären NS-Regimes entzogen ist, ein. Das Mädchen will sein Leben und das der Erwachsenen um es zum Guten verändern und dieses zum Beispiel von Falschheit befreien. Sanna will eine sichere gemeinsame Zukunft mit Franz und Kully ein glückliches Leben mit ihren Eltern. Die qualifizierten Beobachter scheinen diese Hoffnungen größtenteils aufgegeben zu haben. Sie wollen zumeist nichts an ihrem Leben ändern und sehen keine neuen, höheren Ziele. Dementsprechend ergeht sich Heini in Verzweiflung und Kullys Vater wirkt so in der für ihn romantisch scheinenden Vorstellung eines Exilschriftstellerlebens gefangen,¹¹⁰⁰ dass er das Ziel einer tatsächlich besseren Existenz nicht in Betracht zieht. Deutlich erkennen lässt sich der fehlende Anspruch auf eine glückliche Zukunft auch bei Lenchen. Sie ist „für sich selbst [...] nicht ehrgeizig“¹¹⁰¹ und lässt „sich Zeit mit der Verwirklichung ihrer Wünsche“¹¹⁰², die ohnehin nicht die Verbesserung ihrer sozialen oder familiär-moralischen Lage zum Inhalt haben.¹¹⁰³ Sie hat es sich „bebaglich zum Weinen“¹¹⁰⁴ gemacht, anstatt sich für eine bessere Existenz einzusetzen. Tatsächlich schätzt sie sogar „dieses arme Leben mit den glitzernden Wünschen, die sich mit des gütigen Gottes Hilfe nie erfüllen würden“¹¹⁰⁵. Anstatt „Liebe [...], für die man kämpfen soll bis zum Letzten“¹¹⁰⁶, bestimmen Angst und Hass ihre Gefühle gegenüber Karl.¹¹⁰⁷ Wie Lenchen mangelt es augenscheinlich auch den qualifizierten Beobachtern an der Liebe als mächtiger Triebfeder. Algin stellt fest: „Ich bin nicht mehr zu trösten. [...] Mein Herz ist [...] ohne Liebe“¹¹⁰⁸. Ganz im Gegensatz dazu tragen Sanna, Kully und

1099 Rosenstein, D.: „Irmgard Keun“. S. 165, Z. 25 f.

1100 Schreckenberger, H.: „Aimless Travels“. S. 323, Z. 3 ff.

1101 Keun, I.: „D-Zug dritter Klasse“. S. 28, Z. 2 f.

1102 Keun, I.: „D-Zug dritter Klasse“. S. 18, Z. 22 f.

1103 Spies, B.: „D-Zug dritter Klasse, oder“. S. 186, Z. 33 f.

1104 Keun, I.: „D-Zug dritter Klasse“. S. 8, Z. 29 f.

1105 Keun, I.: „D-Zug dritter Klasse“. S. 34, Z. 15 ff.

1106 Keun, I.: „Das Mädchen, mit dem die Kinder nicht verkehren durften“. S. 203, Z. 27 f.

1107 Keun, I.: „D-Zug dritter Klasse“. S. 44, Z. 20.

1108 Keun, I.: „Nach Mitternacht“. S. 152, Z. 14 ff.

das Mädchen Liebe in sich, die ihre Quelle von Stärke ist.¹¹⁰⁹ Sanna wird durch ihre Liebe zu Franz, Kully zu ihren Eltern und das Mädchen zu seiner Familie im Handeln vorangetrieben. Sie können „nicht müde sein, weil [ihr, F.P.] [...] Herz klopft“¹¹¹⁰, aus liebender Verantwortung müssen sie handeln. Die emotionale Abhängigkeit von anderen, die in den Werken der Weimarer Republik noch zum Teil als Hemmschuh der Neuen Frau wirkte, ist nun angesichts des NS-Regimes der entscheidende Antrieb, für das Überleben zu kämpfen.

¹¹⁰⁹ Schmidt-Ott, A. C.: „Young Love“. S. 168, Z. 3.

¹¹¹⁰ Keun, I.: „Kind aller Länder“. S. 52, Z. 7f.

2.15 Die (Über-)Lebensstrategie

Die Protagonistinnen stehen einer komplexen Welt gegenüber, die bedrohlich ist.^{III1} Sie leben im Faschismus; „[d]ie Zeiten sind gräßlicher denn je“^{III2}. Sanna befindet sich in einer Gesellschaft, die zunehmend vom NS-System durchzogen wird und die bei Lenchen bereits ihre totalitären Strukturen voll entfaltet hat. Kully und ihre Eltern wurden vom Nationalsozialismus ins Exil vertrieben und das Mädchen muss eine Kriegszeit durchstehen, die ihm eine „sorgenlose Kindheit“^{III3} verwehrt. Der Alltag der Protagonistinnen ist „aufregend und anstrengend“^{III4}. Ständig droht die Gefahr, denunziert zu werden bzw. parallel dazu in „Das Mädchen, mit dem die Kinder nicht verkehren durften“ von Klassenkameradinnen oder der Nachbarin bei den Eltern angeschwärzt zu werden. Jede kritische Äußerung gegen das System bzw. die politische Führung kann eine Verfolgung als Regimekritiker nach sich ziehen, wie es Sanna und das Mädchen erleben. Es wächst die ständige Bedrohung durch einen Kriegsausbruch bzw. die bereits eingetretenen Kriegszustände. Existentielle Probleme wie finanzielle Nöte, die Pfändung von Besitz, nur mehr verdorbene Lebensmittel und Hunger bestimmen das Leben. Das Emigrantenkind Kully wird zudem mit den Schwierigkeiten eines Exilantenlebens wie der ständigen Flucht, dem zu befürchtenden Verlust der Unterkunft, dem Immer-nur-geduldet-, jedoch nie -erwünscht-Sein^{III5} sowie der Gefahr, sich in der Familie untereinander zu verlieren, zumal die Ehe ihrer Eltern ohnehin zu zerbrechen droht, konfrontiert.

Das totalitäre faschistische Regime hat die Wirklichkeit der Protagonistinnen dramatisch geprägt. Doch Sanna, Kully und das Mädchen „enden nicht in Hoffnungslosigkeit“^{III6}; sie wollen überleben. Dabei bedeutet Überleben für sie, nicht im System unterzugehen, sondern als sie selbst zu überleben und sich ein Dasein zu erkämpfen, das sich den negativen Einflüssen des Faschismus entzogen hat, um ihn so auf individueller Ebene zu überwinden. Ihr Ziel ist es, einen Lebensentwurf nach ihren eigenen Vorstellungen durch die Zeit des Faschismus in eine persönlich glücklichere Zukunft hinüberzu retten.

III1 Frank, G.: „Populärkultur, Girlkultur und neues Wissen in der Zwischenkriegszeit“. S. 34, Z. 26 ff.

III2 Keun, I.: „Kind aller Länder“. S. 110, Z. 6.

III3 Keun, I.: „Das Mädchen, mit dem die Kinder nicht verkehren durften“. S. 105, Z. 4.

III4 Keun, I.: „Nach Mitternacht“. S. 5, Z. 17 f.

III5 Keun, I.: „Kind aller Länder“. S. 136, Z. 14 ff.

III6 Schüller, L.: „Vom Ernst der Zerstreuung“. S. 240, Z. 17.

Angesichts der lebensgefährlichen Umstände gilt es, bewusst und planvoll zu handeln,¹¹¹⁷ damit die wie ein „dunkles, verworrenes Knäul“¹¹¹⁸ wirkende Zukunft von Ungewissheit befreit und erreicht werden kann. In ihrem planvollen Handeln unterscheiden sich Sanna, Kully und das Mädchen etwa von Kullys Vater, der zwar ebenfalls agiert, indem er versucht, Geschäfte zu machen und Geldgeber zu treffen, dabei jedoch dem Prinzip folgt, sich zufällig bietenden Gelegenheiten und spontanen Ideen nachzugehen. Die Protagonistinnen wissen, dass sie für ihre Zukunft kämpfen müssen,¹¹¹⁹ und treten der bedrohlichen Lebenswirklichkeit mit „unterschiedliche[n] Strategien der Bewältigung“¹¹²⁰ gegenüber.

Sie lenken ihr Leben und zum Teil auch das von anderen, die ihre Hilfe benötigen, da diese selbst nicht dazu in der Lage sind. Für die Protagonistinnen steht fest, „daß man helfen muß“¹¹²¹, um gemeinsam durch die schwierige Zeit zu kommen. Das Mädchen lenkt zeitweilig das Leben der Erwachsenen um es, Sanna das ihres Freundes Franz und Kully das beider Elternteile. Wie Sanna sind auch die anderen beiden überzeugt, „[a]lles wird gut wenn man sich liebt und zusammenhält“¹¹²². Nur Lenchen wagt sich nicht an die Aufgabe, ihr eigenes Leben oder gar das anderer zu lenken. Es ist Karl, von dem sie sich fremdsteuern lässt, und statt wie die anderen Protagonistinnen Stärke zu zeigen und ihn mitzureißen, glaubt sie vielmehr, ihm Gutes zu tun und ihm ihre Liebe zu beweisen, indem sie sich für ihn in ihrer Passivität „opfer[t]“¹¹²³.

Sanna, Kully und das Mädchen wachsen angesichts der Herausforderung,¹¹²⁴ es gelingt ihnen während der gesamten Romanhandlung, nicht unterzugehen und am Ende eine persönlich positive Zukunftsaussicht eines Lebens, das sich den negativen Einflüssen des Faschismus entzieht, zu erringen. Sanna rettet die gemeinsame Zukunft mit Franz durch die Flucht ins Ausland, Kully und ihre Eltern finden wieder zusammen und wollen weiterhin gemeinsam als Familie das Exil bestreiten und das Mädchen übersteht die Kriegszeit und nicht zuletzt die eigene turbulente Kindheit. Am Ende steht

1117 Marx, L.: „Schattenwürfe“. S. 181, Z. 1.

1118 Keun, I.: „Gilgi“. S. 132, Z. 15.

1119 Erpenbeck, F.: „Eine Frau tritt an die Front“. S. 142, Sp. 2, Z. 6f.

1120 Frank, G.: „Populärkultur, Girlkultur und neues Wissen in der Zwischenkriegszeit“. S. 43, Z. 28f.

1121 Keun, I.: „Gilgi“. S. 210, Z. 23.

1122 Keun, I.: „Nach Mitternacht“. S. 191, Z. 9f.

1123 Keun, I.: „D-Zug dritter Klasse“. S. 57, Z. 14.

1124 Schreckenberger, H.: „Aimless Travels“. S. 325, Z. 26.

die Aussicht: „Aber wir werden leben“¹¹²⁵. Nur Lenchens Hoffnung auf „ein niedliches kleines Kind [...] und ein braves, ordentliches Leben“¹¹²⁶ wirkt am Romanende mehr als ungewiss. Der Plan einer gemeinsamen Zukunft mit Karl im Ausland, finanziert von den geschmuggelten Devisen, scheint kaum mehr in Erfüllung zu gehen. Lenchen bekommt das Gefühl, sie könne das gleiche Schicksal wie die Prostituierte des Früchtehändler ereilen und „in Paris aus dem Fenster geworfen werden“¹¹²⁷.

2.15.1 Das selbstverantwortliche Gestalten des eigenen Lebens

Sanna, Kully und das Mädchen akzeptieren den vom totalitären Regime vorgegebenen Lebensentwurf nicht. Sie widersetzen sich dem NS-Bild von typischer Weiblichkeit, lehnen die faschistische Ideologie ab, machen die propagierten politischen Ziele nicht zu ihren eigenen und stellen ihr Dasein auch nicht in den Dienst des Systems. Die Protagonistinnen gestalten und lenken ihr Leben stattdessen selbst.¹¹²⁸ Wie schon Gilgi halten sie „es fest in der Hand“¹¹²⁹. Obwohl der Faschismus in seinen Strukturen Gesellschaft und Leben der Menschen zunehmend durchzieht, belegen sie, dass der Vormachtsanspruch des Regimes auf das individuelle Leben nicht unanfechtbar ist. Sanna, Kully und das Mädchen werden dem zeitgenössischen Leser als Vorbilder vorgestellt, damit auch dieser sein Leben in die eigenen Hände nimmt. Lenchen tritt dazu als kompletter Gegenentwurf auf. Über die Handlung hinweg bleibt sie eine abhängige und unselbstständige Figur,¹¹³⁰ widergespiegelt in ihrem Wunsch, wieder ein Kind zu sein und vom Vater getragen zu werden.¹¹³¹ An ihr lassen sich lediglich die Versäumnisse, das eigene Leben selbstverantwortlich zu gestalten, feststellen.

Sanna, Kully und das Mädchen stecken sich ihre Ziele selbst. Sie wollen der faschistischen Gesellschaft entkommen, sich eine Zukunft mit den Menschen, die ihnen wichtig sind, sichern und ihr Leben sowie das der anderen zum Guten verändern. Lenchen dagegen verfolgt keine eigenen Ziele. Sie

¹¹²⁵ Keun, I.: „Nach Mitternacht“. S. 196, Z. 8.

¹¹²⁶ Keun, I.: „D-Zug dritter Klasse“. S. 16, Z. 17 ff.

¹¹²⁷ Keun, I.: „D-Zug dritter Klasse“. S. 89, Z. 17.

¹¹²⁸ Wittmann, Livia Z.: „Irmgard Keun. A German Deviation“. In: Kessler-Harris, Alice und William McBrien (Hg.): „Faith of a (Woman) Writer“. New York, Westport und London, 1988. S. 95–103. S. 99, Z. 1.

¹¹²⁹ Keun, I.: „Gilgi“. S. 5, Z. 1.

¹¹³⁰ Spies, B.: „D-Zug dritter Klasse, oder“. S. 193, Z. 14.

¹¹³¹ Keun, I.: „D-Zug dritter Klasse“. S. 15, Z. 18 ff.

zieht es nicht „ernsthaft in Betracht, sich [eines, F.P.] [...] vorzunehmen und sich um dessen Realisierung zu kümmern“¹¹³². „[S]ie hat[...] Sehnsucht und w[eiß] nicht wonach“¹¹³³. Lenchen möchte sich eine andere Existenz aufbauen aber sie weiß nicht, „welcher Art das neu zu beginnende Leben sein sollte“¹¹³⁴. So macht sie Karls Plan, sich von dem geschmuggelten Geld ein gemeinsames Leben in der Schweiz aufzubauen, zu ihrem eigenen.

Die anderen Protagonistinnen treffen ihre Entscheidungen selbst. Sie beanspruchen für sich zu wissen, wie sie sich in der gefährlichen Lebenswirklichkeit „durchbringe[n]“¹¹³⁵. Scheinbar besitzen sie eine innere Stimme, wie Doris sie sich gewünscht hat,¹¹³⁶ die ihnen mit Bestimmtheit sagt, was zu tun ist. Das Mädchen trifft stets bewusst die Entscheidung, sich nicht an die von den Erwachsenen aufgestellten Regeln zu halten, wenn die vermeintlichen Unartigkeiten helfen, die Lebenswirklichkeit zu verbessern. Es stiehlt zum Beispiel vom Güterbahnhof Rüben, damit die Familie nicht hungern muss,¹¹³⁷ spielt die Betrunkene, um ungeliebte Verwandte zur Abreise zu bewegen und schreibt einen Brief an den Kaiser, in dem es ihn für den Frieden zu gewinnen versucht. Sannas Entscheidungen sind demgegenüber stets von dem Motiv geprägt, sich trotz des einengenden Systems frei zu bewegen und selbst ihre Heimat zu bestimmen. Sie verlässt den väterlichen Haushalt, da ihr das Landleben widerstrebt und sie die Ablehnung der Stiefmutter spürt, um später aus der Wohnung von Tante Adelheid zu ihrem Bruder in Frankfurt zu flüchten, nachdem sie von ihr denunziert worden ist. Kullys Entscheidungen tragen stets Züge davon, die Familie zusammenzuhalten, etwa wenn sie sich aus dem Hotelzimmer schleicht, um ihrem Vater zu telegrafieren, er solle zur kranken Mutter zurückkehren.¹¹³⁸ Zudem verfolgt sie die Wunschvorstellung, selbst einen Beitrag zum finanziellen Auskommen zu leisten, und möchte unter anderem eine Meerschweinchenzucht gründen,¹¹³⁹ gebastelte Lesezeichen verkaufen¹¹⁴⁰ und den Roman des Vaters selbst zuende schreiben. Demgegenüber vermeidet es Lenchen, selbst Entscheidungen zu

1132 Spies, B.: „D-Zug dritter Klasse, oder“. S. 187, Z. 17 ff.

1133 Keun, I.: „D-Zug dritter Klasse“. S. 19, Z. 19.

1134 Keun, I.: „D-Zug dritter Klasse“. S. 76, Z. 16 f.

1135 Keun, I.: „Gilgi“. S. 114, Z. 26.

1136 Keun, I.: „Das kunstseidene Mädchen“. S. 136, Z. 18 ff.

1137 Keun, I.: „Das Mädchen, mit dem die Kinder nicht verkehren durften“. S. 93, Z. 19 f.

1138 Keun, I.: „Kind aller Länder“. S. 90, Z. 13.

1139 Rosenstein, D.: „Irmgard Keun“. S. 183, Z. 30 f.

1140 Keun, I.: „Kind aller Länder“. S. 106, Z. 14 ff.

treffen. Sie hält an ihrer Unmündigkeit fest.¹¹⁴¹ Sie wird Schauspielerin, da ihre Mutter es für sie beschlossen hat, und macht sich mit Karl auf die Reise in die Schweiz, da er es bestimmt. Lenchen fügt sich seinen Entscheidungen. Doch Karl ist selbst kaum in der Lage, sein eigenes Leben zu lenken, es „zerfloß“¹¹⁴² ihm. Seine Karriere stagniert, er ist ein Trinker und wird von seiner Familie gemieden. Der Aufgabe, mit Lenchen ein zweites Leben zusätzlich zu dem eigenen durch die Zeit des Faschismus hinüberzuretten, vermag er nicht gerecht zu werden. Wirkt Lenchen durch Entscheidungen an ihrem eigenen Leben mit, dann nur, insofern sie die gewählte Passivität und Unmündigkeit in ihrem unglücklichen Dasein verharren lässt.¹¹⁴³

Den anderen Protagonistinnen ist gemein, dass sie für ihr Handeln, ihre Entscheidungen und damit für ihr Leben selbst Verantwortung übernehmen.¹¹⁴⁴ Sie dienen dem Leser als Vorbild, selbst die Verantwortung für die Gestaltung des eigenen Lebens zu übernehmen. Die drei Hauptfiguren müssen für ihr Agieren vor einer Instanz Rechenschaft ablegen, seien es die eigenen Eltern oder das willkürlich anklagende System. Zudem haben sie ihr Tun vor sich selbst zu rechtfertigen. Sanna, Kully und das Mädchen nehmen die Selbstverantwortlichkeit bereitwillig an und bejahen sie. Gilgis Leitspruch „helf dir selbst“¹¹⁴⁵ folgend, lehnen sie es ab, die Verantwortung für ihr Leben anderen oder gar dem Regime, das „den Menschen [...] jedes Verantwortungsgefühl genommen hat“¹¹⁴⁶, zu übertragen. Keun veranschaulicht anhand ihrer Protagonistinnen: Wer selbst über sein Leben bestimmen kann, darf es nicht aus Bequemlichkeit oder, wie in Lenchens Fall, aus Unsicherheit von anderen übernehmen lassen. Die Exilromane betonen jedoch auch, dass anderen, die in einer bestimmten Situation selbst nicht dazu in der Lage sind, geholfen werden muss. Sanna, Kully und das Mädchen übernehmen gegenüber Schwächeren eine „rettende Rolle“¹¹⁴⁷. Sie treffen für diese vorübergehend Entscheidungen und greifen mütterlich-schützend in deren Leben ein.¹¹⁴⁸ Das Mädchen bringt etwa Soldaten hochansteckende

1141 Spies, B.: „D-Zug dritter Klasse, oder“. S. 197, Z. 24.

1142 Keun, I.: „D-Zug dritter Klasse“. S. 58, Z. 8.

1143 Speis, B.: „D-Zug dritter Klasse, oder“. S. 193, Z. 20 f.

1144 Delabar, W.: „Was tun?“. S. 11, Z. 8 f.

1145 Keun, I.: „Gilgi“. S. 36, Z. 20.

1146 Keun, I.: „Gilgi“. S. 114, Z. 24 f.

1147 Bescana Leirós, C.: „Gender- und Machttransgression im Romanwerk Irmgard Keuns“. S. 191, Z. 32.

1148 Schmidt-Ott, A. C.: „Young Love“. S. 167, Z. 14 ff.

Bettwäsche, damit diese an Scharlach erkranken und nicht zurück an die Front müssen, und es lässt die Tante bei einem Rendezvous mit einem Adelstitel ausrufen, damit sie für ihren Verehrer an Reiz gewinnt und so doch noch einen Ehemann findet.¹¹⁴⁹ Kully passt während der USA-Reise besonders auf ihren Vater auf, damit dieser in dem ihm fremden Land, dessen Sprache er nicht beherrscht, nicht untergeht oder „auf einmal heiratet“¹¹⁵⁰. Die Hilfe anderen gegenüber gestaltet sich jedoch nie als ein Dauerzustand. Sie beschränkt sich auf konkrete Situationen und entlässt danach diejenigen, denen geholfen wurde, wieder in die Selbstverantwortlichkeit.

In ihrem eigenverantwortlichen Gestalten des eigenen Lebens reifen Sanna, Kully und das Mädchen während der Romanhandlung. Jeweils kurz vor Ende der Erzählung stehen sie dann vor einer entscheidenden Handlung, bei der es gilt, die bisher erfahrene Kompetenz souverän zu gebrauchen, um die Situation zu meistern. Hat Sanna bereits zweimal zuvor aufbrechen müssen, um für sich Heimat neu zu definieren, tritt sie mit der Flucht ins Ausland die ultimative Handlung an, um die faschistische Gesellschaft zu verlassen. Bei der Organisation der Flucht geht sie mit „äußerster Präzision“¹¹⁵¹ vor, versteckt Franz zunächst im Keller, packt die Koffer mit Überlebenswichtigem und verschwindet unbemerkt von Liskas Fest, um kein Aufsehen zu erregen.¹¹⁵² Kully, die auch früher immer wieder ihre Familie zusammengehalten hat, tritt alleine eine Schifffreise an, um ihre Mutter von Europa abzuholen und sie zum Vater in die USA zu bringen.¹¹⁵³ Es gelingt ihr, die Familie wieder zu vereinen und damit die Ausgangslage zu schaffen, damit sie das weitere Exil gemeinsam verbringen können. Das Mädchen nutzt am Romanende seine Erfahrungen mit den Regeln der Erwachsenenwelt, um selbst mit dem Initiationsmoment des ersten pubertären Verliebtseins in diese einzutreten. In der Rolle der erwachsenen Liebenden sucht es die Wohnung seines Schwarms auf, um ihm seine Gefühle zu gestehen.¹¹⁵⁴ Bei Lenchen hingegen muss eine entscheidende Handlung ausbleiben, nachdem sie auch zuvor ihr Leben nicht selbstverantwortlich gestaltet hat. Sie lässt die

1149 Keun, I.: „Das Mädchen, mit dem die Kinder nicht verkehren durften“. S. 174, Z. 22 ff.

1150 Keun, I.: „Kind aller Länder“. S. 180, Z. 28.

1151 Siegel, E.-M.: „Weibliche Jugend im Nationalsozialismus“. S. 72, Z. 6.

1152 Keun, I.: „Nach Mitternacht“. S. 198, Z. 9 f.

1153 Keun, I.: „Kind aller Länder“. S. 209, Z. 23 ff.

1154 Keun, I.: „Das Mädchen, mit dem die Kinder nicht verkehren durften“. S. 202, Z. 22 ff.

Chance, noch vor der Grenze auszusteigen und zu ihrer Familie zurückzukehren, verstreichen¹¹⁵⁵ und verpasst es, als sie vorübergehend den Mut dazu hat, sich von Karl zu trennen, um ein glücklicheres Leben zu beginnen.

2.15.2 Das sich Stellen der Lebenswirklichkeit

Die Exilromane beschreiben innerhalb des Figureninventars an verschiedenen Stellen eine Flucht vor der Lebenswirklichkeit. Kullys Vater sucht die Scheinwelt einer besseren Gesellschaft auf, Heini ergeht sich in Zynismus, Algin verschreibt sich der unpolitischen Naturlyrik und Karl widmet sich der Idee, als Privatier im Ausland zu leben. Im Gegensatz zu ihnen entscheiden sich Sanna, Kully und das Mädchen bewusst dazu, sich der Lebenswirklichkeit zu stellen.¹¹⁵⁶ Sie lehnen ein Dasein im „Elfenbeinturm“¹¹⁵⁷ ab und wollen die Realität spüren, ausgedrückt etwa in Kullys Wunsch, einmal direkt auf der Erde zu schlafen.¹¹⁵⁸

Die bedrohliche faschistische Lebenswirklichkeit gibt Grund, sich vor ihr zu verstecken. Doch eben dies tun Sanna, Kully und das Mädchen nicht.¹¹⁵⁹ Sie treten ihrer Umwelt entgegen, sehen ihr und damit der Gefahr ins Auge. Dabei machen sie sich angreifbar.¹¹⁶⁰ Symbolisch aufgegriffen wird dies in einer Szene, die das Mädchen schildert: Da es hört, dass Bienen gefährlich sind, nimmt es eine in die Hand und wartet, bis es von ihr gestochen wird. Die Hand schwillt an, doch das Mädchen empfindet es nicht als besonders schlimm. Es hatte zuvor „gedacht, die Welt würde sich verändern durch das Stechen einer Biene“¹¹⁶¹. Sanna, Kully und das Mädchen wissen, dass sie nur, wenn sie die Konfrontation mit der Lebenswelt suchen, Erfahrungen mit ihr sammeln und in ihr agieren können.¹¹⁶² Dazu müssen sie sich bewusst Risiken, „täglichen kleinen Gefahren“¹¹⁶³, aussetzen.

1155 Keun, I.: „D-Zug dritter Klasse“. S. 115, Z. 1 f.

1156 Aufgrund ihres jungen Alters vertieft sich Kully zwar zeitweilig in ihr kindliches Spiel (Srebrianski Harwell, X.: „The Female Adolescent in the Exile Works by Irina Odoevtseva, Nina Berberova, Irmgard Keun and Ilse Tielsch“. S. 63, Z. 31 f.), doch wo immer es ihr möglich ist sucht auch sie die Konfrontation mit der Lebenswirklichkeit.

1157 Bender, S.: „Lebensentwürfe im Romanwerk Irmgard Keuns“. S. 84, Z. 3.

1158 Keun, I.: „Kind aller Länder“. S. 87, Z. 5 f.

1159 Delabar, W.: „Was tun?“. S. 113, Z. 17 f.

1160 Silverman, K.: „The Threshold of the Visible World“. S. 140, Z. 17 f.

1161 Ebd. Z. 14 ff.

1162 Frank, G.: „Populärkultur, Girlkultur und neues Wissen der Zwischenkriegszeit“. S. 38, Z. 26 ff.

1163 Marx, I.: „Schattenwürfe“. S. 192, Z. 7.

Ohnehin hat der Faschismus bereits in ihren Alltag „recht qualvoll entscheidend eingegriffen“¹¹⁶⁴. Die bedrohliche faschistische Wirklichkeit dringt zunehmend in ihr Privatleben ein und konfrontiert die Protagonistinnen unausweichlich mit ihm. Verwandte werden zu den eigenen Denunzianten, das eigene Überleben und das der ihnen Nahestehenden wird ungewiss. Der Wunsch nach einer „dunkle[n] Kammer“¹¹⁶⁵, wie ihn Breslauer in einem Lied in „Nach Mitternacht“ ausdrückt, um dort in Ruhe den „Jammer“¹¹⁶⁶ stillen zu können, stellt sich als illusorisch heraus. Selbst in der privaten Sphäre hat sich die totalitäre faschistische Lebenswirklichkeit bereits entfaltet. Sanna, Kully und das Mädchen erkennen, dass sie noch viel mehr die Auseinandersetzung mit dieser Lebenswirklichkeit suchen müssen, um sie zu begreifen, richtig zu handeln und damit den Faschismus in seinen negativen Auswirkungen aus ihrem privaten Leben zu vertreiben. Wollen sie die faschistische Lebenswirklichkeit überwinden, müssen sie sich ihr zunächst stellen. Eben dazu setzen sie sich den Gefahren der Öffentlichkeit aus, die stets weitere Denunziationen oder die Trennung von nahestehenden Personen hervorrufen könnte.

Lenchen dagegen vermeidet die Konfrontation mit der Lebenswirklichkeit; passend dazu ist ihre Erklärung, ins Kloster gehen zu wollen.¹¹⁶⁷ Immer wieder malt sie sich aus, der bedrohlichen Realität zu entgehen, sei es durch ein Leben in Brasilien, das sie sich wie ein „Kindermärchenbuch“¹¹⁶⁸ vorstellt, oder durch die Flucht auf die Zugtoilette, in der sie gerne „bei abgeriegelter Tür den Rest ihres Lebens [...] verbringen“¹¹⁶⁹ würde. In ihrem Eskapismus sieht Lenchen nicht, wie tief die faschistische Lebenswirklichkeit bereits in ihr persönliches Leben vorgedrungen ist und wie sehr ihre Beziehung zu Karl auf eben dem Muster von blinder Hörigkeit und brutaler Machtausübung, das auch dem Regime zugrundeliegt, beruht. Da sie sich der Lebenswirklichkeit nicht stellt, werden die an sie herantretenden Gefahren zunehmend bedrohlicher, bis sie ihr über den Kopf zu wachsen drohen. Ein verarmtes, unglückliches Dasein fern ihrer Familie scheint immer mehr die Konsequenz daraus.

1164 Koch, I.: „Irmgard Keun“. S. 118, Z. 10.

1165 Keun, I.: „Nach Mitternacht“. S. 110, Z. 27.

1166 Ebd. Z. 29.

1167 Keun, I.: „D-Zug dritter Klasse“. S. 21, Z. 6f.

1168 Keun, I.: „D-Zug dritter Klasse“. S. 26, Z. 18.

1169 Keun, I.: „D-Zug dritter Klasse“. S. 90, Z. 10f.

2.15.3 Die starke Frau gibt sich schwach

Indem Sanna, Kully und das Mädchen ihr Leben selbstverantwortlich gestalten und sich der faschistischen Wirklichkeit stellen, beweisen sie Stärke. Jeweils am Ende der Romane, wenn die akute Bedrohung, die von der politischen Realität auf ihr persönliches Leben ausgeht, zumindest vorübergehend gebannt ist, zeigen sie sich jedoch schwach. Sie erkennen, dass die größte Gefahr überstanden ist und daher Stärke in diesem Augenblick nicht überlebensnotwendig ist. Als eine selbstbestimmte Handlung treten sie von ihrer Position als energetisch Agierende zurück. Nachdem sie für ihren Freund und sich selbst die Flucht ins Ausland organisiert hat und beide im Zug sitzen, legt Sanna als Zeichen ihrer Anlehnungsbedürftigkeit ihren Kopf in Franz' Schoß.¹¹⁷⁰ Kully kann, als die Familie schließlich wieder vereint ist, in die schutzbedürftige Rolle des Kindes zurückkehren, da ihr Vater nun wieder die Aufgabe des Familienoberhaupts ausfüllt, und das Mädchen stellt sich nach überstandener Kriegszeit und der eigenen turbulenten Kindheit vor, wie es künftig als eine erwachsene, liebende Frau von seinem Schwarm beschützt wird, indem er seine Hand auf dessen Kopf legt, es zu sich heraufzieht und tröstet.¹¹⁷¹

Sanna, Kully und das Mädchen kehren damit augenscheinlich in das stereotype Bild von schwacher Weiblichkeit zurück. Scheinbar fügen sie sich in die ihnen gesellschaftlich zugewiesene weiblich-passive Geschlechterrolle. Die Protagonistinnen leben in einer Gesellschaft, die auf dem traditionellen Verständnis des Geschlechterdimorphismus beruht. Wollen sie in dieser sozialen Umwelt überleben, sind sie auf deren Wohlwollen angewiesen und müssen von ihr akzeptiert werden. Dazu gilt es, als junge Frauen bzw. junge Mädchen dem verbreiteten Bild von Weiblichkeit möglichst gut zu entsprechen.¹¹⁷² Die Protagonistinnen wissen, welche Rolle sie anzunehmen haben¹¹⁷³ und so schlüpfen sie in die „passende[...] Identität“¹¹⁷⁴. Sie dürfen sich nicht anmerken lassen, dass sie ihr Leben und zum Teil das anderer

¹¹⁷⁰ Keun, I.: „Nach Mitternacht“. S. 198, Z. 22.

¹¹⁷¹ Keun, I.: „Das Mädchen, mit dem die Kinder nicht verkehren durften“. S. 200, Z. 15 ff.

¹¹⁷² Lorisika, I.: „Frauendarstellungen bei Irmgard Keun und Anna Seghers“. S. 256, Z. 26 ff.

¹¹⁷³ Pasche, W.: „Exilromane“. S. 113, Z. 6 ff.

¹¹⁷⁴ Becana Leirós, C.: „Gender- und Machttransgression im Romanwerk Irmgard Keuns“. S. 157, Z. 6.

erfolgreich selbst zu lenken imstande sind.¹¹⁷⁵ Also verkörpern sie die Figur der schwachen Frau.

Indem sie sich schwach geben, übertragen sie zugleich Stärke vor allem an ihr männliches Umfeld. Haben sie zuvor für die ihnen nahestehenden, hilfebedürftigen Menschen durch ihr energisches Agieren die Ausgangslage geschaffen,¹¹⁷⁶ damit diese ihr Leben wieder selbst lenken können, geben sie ihnen nun die Möglichkeit dazu. Zum einen scheinen die Protagonistinnen damit ihrem eigenen Bedürfnis, sich anlehnen zu können an einer „Schulter, wohin[...] man den Kopf legt und den Mann weiter sein läßt als sich“¹¹⁷⁷, nachzukommen. Zum anderen kann das Sich-schwach-Geben auch als „rationale[s] Kalkül, wie Männer üblicherweise [für sich, F.P.] zu gewinnen sind“¹¹⁷⁸ verstanden werden. In ihrem Essay „System des Männerfangs“ stellt Keun die Regel auf, „der Eitelkeit des Mannes Futter zu geben. Sein Selbstgefühl stärken, ihn stolz sein lassen auf sich“¹¹⁷⁹. Die Frau müsse ihn, scheinbar „erschüttert von der eigenen Machtlosigkeit“¹¹⁸⁰, um Hilfe bitten, woraufhin er sich ihrer annehmen werde, um ihr über ihre „Unvollkommenheit liebeich hinweg[zu]helfen“¹¹⁸¹. Gilgis Beobachtungen zufolge mögen es Männer, „wenn Frauen unsicher sind“¹¹⁸². Darum gilt es für die Frau, „an Beschützerinstinkt zu appellieren, im richtigen Augenblick solides Selbstbewußtsein durch kleidsame Hilflosigkeit zu ersetzen“¹¹⁸³. So erkennt etwa Sanna: „Ich muß mich schwächer zeigen als ich bin, damit er sich stark fühlen und mich lieben kann.“¹¹⁸⁴

Wie Keuns andere Werke konstatieren die Exilromane, dass man „viel besser mit einem Mann aus[kommt], wenn man ihm sagt, daß man ihn bewundere“¹¹⁸⁵. Demzufolge funktionieren „Beziehungen zwischen den

1175 Marx, L.: „Schattenwürfe“. S. 200, Z. 12 f.

1176 Schmidt-Ott, Anja C.: „Ich muss mich schwächer zeigen, als ich bin, damit er sich stark fühlen und mich lieben kann.“ Männer und Frauen in Exilromanen von Ödön Horváth, Maria Leitner, Anna Gmeyner und Irmgard Keun“. In: Schöll, Julia (Hg.): „Gender – Schreiben – Exil. Mit einem Vorwort von Guy Stern Herausgegeben von Julia Schöll“. Würzburg, 2002. S. 109–126. S. 120, Z. 22 f.

1177 Keun, I.: „Das kunstseidene Mädchen“. S. 60, Z. 26 ff.

1178 Pasche, W.: „Exilromane“. S. 109, Z. 3 f.

1179 Unger, W. (Hg.): Keun, I.: „Wenn wir alle gutwären“. S. 77, Z. 2 ff.

1180 Ebd. Z. 11 f.

1181 Ebd. Z. 13 f.

1182 Keun, I.: „Gilgi“. S. 95, Z. 7.

1183 Keun, I.: „Gilgi“. S. 83, Z. 5 ff.

1184 Keun, I.: „Nach Mitternacht“. S. 198, Z. 23 ff.

1185 Unger, W. (Hg.): Keun, I.: „Wenn wir alle gut wären“. S. 30, Z. 31 ff.

Geschlechtern [...] auf[grund, F.P.] der Selbstdarstellung der Frau als [...] schutzbedürftiges Wesen“¹¹⁸⁶. Entspricht es Lenchens tatsächlichem Charakter, nicht an die eigene Stärke zu glauben, sich Karl „Bornwasser nicht gewachsen“¹¹⁸⁷ zu fühlen, und ihre Überzeugung, „daß kein Pelzkragen so wärmend und schmückend sein könnte, wie ein Männerarm“¹¹⁸⁸, so gestaltet sich die Rolle einer schwachen Weiblichkeit bei den anderen drei Protagonistinnen als Schauspiel, das zum „Verdecken ihres praktischen Sinnes bzw. ihrer Entscheidungs- und Handlungstüchtigkeit“¹¹⁸⁹ dient.

Denn auch nach überwundener akuter Bedrohung bleibt die starke Persönlichkeit von Sanna, Kully und dem Mädchen die gleiche. Sie sind weiterhin Vertreterinnen des Typus der Neuen Frau. Sie vollziehen am Romanende den Wechsel in die passiv scheinende Rolle freiwillig. Wenn nötig, können sie jedoch jederzeit wieder ihre Stärke zeigen. Sie gehören zu dem Typ „der zarten Frau[, in der, F.P.] Kräfte schlummern, die durch Ausnahmestände [...] zu prächtigem Erwachen gebracht werden können“¹¹⁹⁰. Die Protagonistinnen schätzen die Männer, sei es der Vater oder der Freund, in ihrem Umfeld.¹¹⁹¹ Sie sind, wie schon Doris, aber auch der Meinung, dass „ein anständiger Mann ein Kind ist, und eine Frau, in der Liebe eine männliche Verantwortung trägt“¹¹⁹². So urteilt etwa Sanna über Franz, er habe „in sich Kraft, aber keine Kraft, die weiterbringt im normalen Leben“¹¹⁹³, und Madame Rostand über Kullys Vater, er sei „leichtsinnig“¹¹⁹⁴. Den Exilromanen zufolge ist es die Aufgabe der Frau, „einen [...] Mann [zu, F.P.] hüten mit strenger Güte [...] wie halbwüchsige Kinder“¹¹⁹⁵. Darum müssen die Protagonistinnen auch nach dem Zurückschlüpfen in scheinbare Schwäche stets in der Lage sein, wieder Stärke zu zeigen, um in Gefahren ihr eigenes Leben und das des Mannes an ihrer Seite lenken zu können.

1186 Bescana Leirós, C.: „Gender- und Machttransgression im Romanwerk Irmgard Keuns“. S. 156, Z. 20 ff.

1187 Keun, I.: „D-Zug dritter Klasse“. S. 51, Z. 10.

1188 Keun, I.: „D-Zug dritter Klasse“. S. 148, Z. 10 ff.

1189 Bescana Leirós, C.: „Gender- und Machttransgression im Romanwerk Irmgard Keuns“. S. 156, Z. 16 f.

1190 Keun, I.: „Ferdinand, der Mann mit dem freundlichen Herzen“. S. 106, Z. 25 ff.

1191 Keun, I.: „Nach Mitternacht“. S. 197, Z. 1 ff.

1192 Keun, I.: „Das kunstseidene Mädchen“. S. 209, Z. 21 ff.

1193 Keun, I.: „Nach Mitternacht“. S. 62, Z. 9 ff.

1194 Keun, I.: „Kind aller Länder“. S. 50, Z. 25.

1195 Keun, I.: „D-Zug dritter Klasse“. S. 83, Z. 27 ff.

2.16 Faschismus – ein männliches Problem?

In Irmgard Keuns *Exilromanen* ist es stets eine weibliche Figur, die mit ihrem Blick auf den Faschismus trifft. Dieser gilt in der Philosophie wiederum zumeist als ein männlich konnotiertes Konstrukt. Klaus Theweleit sieht im „Typus des soldatischen Mannes“¹¹⁹⁶ zugleich das Symbol als auch die Ursache des Faschismus. Ihm zufolge gestaltet sich die Beziehung des Mannes zur Welt als ein „Machtverhältnis“¹¹⁹⁷, worin dieser seinen Subjektstatus ausnutzt, um sich jene zu unterwerfen. Der Krieg wird damit zu etwas Männlichem. Er scheint, mit Carola Meier-Seethaler gesprochen, als eine „Fehlentwicklung [aus, F.P.] der menschlich-männlichen Kultur“¹¹⁹⁸ hervorzugehen. Die faschistisch-militaristische Gesellschaft muss demnach eine patriarchale sein.¹¹⁹⁹

Das Weibliche nimmt gegenüber dieser Lebenswirklichkeit die Opposition ein. Pierre F. Bourdieu zufolge zeichnet sich männliche Herrschaft durch das Spielen um Ansehen und Macht aus. Frauen sind von diesen Spielen ausgeschlossen, doch ermöglicht dies ihnen einen „luziden Blick“¹²⁰⁰ auf die Gesellschaft. Denn anders als die Männer, die innerhalb des Herrschaftssystems gefangen sind, sind sie von ihrer Außenseiterperspektive aus in der Lage, die Unstimmigkeiten des Spiels zu durchschauen. Die Frau bezieht eine kritisch-distanzierte Betrachterposition zum NS-Regime¹²⁰¹ und kann es so durchblicken.

Die Exilromane machen den Faschismus zum Gegenstand der Betrachtung. Sie stellen ihn dar, beschreiben ihn und versuchen ihn zu erklären. Doch weisen sie ihn auch als männlich aus? Um dies zu klären, gilt es, das in den Romanen dargestellte Wesen der Ideologie auf männliche Merkmale hin zu untersuchen, zu prüfen, ob seine Anhänger in der Mehrzahl männlich sind, und zu verfolgen, inwiefern die in den Werken angeführten Gründe

1196 Bossinade, J.: „Haus und Front“. S. 96, Z. 27.

1197 Theweleit, K.: „Männerphantasien“. S. 482, Z. 22.

1198 Schmölzer, Hilde: „Der Krieg ist männlich. Ist der Friede weiblich?“. Wien, 1996. S. 39, Z. 12 f.

1199 Maier-Katkin, B.: „Alterity, Alienation, and Exile in Irmgard Keuns's *Nach Mitternacht*“. S. 298, Z. 6.

1200 Steinrücke, Margareta: „Was ist weiblich – was ist männlich? In jeder Klasse etwas anderes!“. In: Vogel, Ulrike (Hg.): „Was ist weiblich – was ist männlich? Aktuelles zur Geschlechterforschung in den Sozialwissenschaften“. Bielefeld, 2005. S. 152–173. S. 158, Z. 13.

1201 Maier-Katkin, B.: „Alterity, Alienation, and Exile in Irmgard Keuns's *Nach Mitternacht*“. S. 309, Z. 27 ff.

für seine Entstehung von männlichen Motiven geprägt sind. Die Protagonistinnen fühlen sich gegenüber der sie umgebenden Gesellschaft fremd.¹²⁰² Als Vertreterinnen des Typus der Neuen Frau stehen die jungen Mädchen mit ihren modernen, zeitgemäßen Überzeugungen dem archaisch geprägten Faschismus¹²⁰³ gegenüber. Sie erkennen ihn als das Übel ihrer Lebenswirklichkeit und lehnen ihn ab. Auch da er ihrer Geschlechterrolle widerspricht?

2.16.1 Charakteristika der faschistischen Ideologie

Die Exilromane machen den Faschismus zum Gegenstand der literarischen Betrachtung, indem sie ihn in seinem Auftreten innerhalb des gesellschaftlichen Lebens darstellen. Dabei liefern sie eine Studie über die Wesensmerkmale des NS-Regimes.¹²⁰⁴

Die Protagonistinnen erleben den Faschismus in seiner patriarchalen Ausgestaltung. Es regiert der Mann, insofern nur Männer ranghohe Positionen im Regime besetzen können. An der Spitze des als patriarchale Familie mitsamt „Onkels von der SS“¹²⁰⁵ inszenierten NS-Systems steht Hitler als eine von der Propaganda stilisierte Vaterfigur, die sich gerne mit Kindern fotografieren lässt.¹²⁰⁶ Das patriarchale System ist von Hierarchiedenken durchzogen. Es lässt sich ein klar gegliederter Regimeapparat finden, mit exakten Rangbezeichnungen, in dem „Befehls- und Strafgewalt nach unten, Gehorsampflicht nach oben“¹²⁰⁷ herrschen. Tante Adelheid hat sich bereits bis zum Hauswart „durchgekämpft“¹²⁰⁸, zugleich ist sie jedoch weiterhin Blockwart Siliass untergeben. Sanna erkennt diese strikt hierarchischen Strukturen ebenso innerhalb des Militärs. Sie stellt fest, dass die Mitglieder der SA unter der Überlegenheit der SS leiden, die wiederum unter der Reichswehr steht,¹²⁰⁹ die das „Allerfeinste“¹²¹⁰ ist. Mit der Vormacht des Stärkeren weist das NS-System damit ein traditionell männlich konnotiertes Muster auf.¹²¹¹

1202 Maier-Katkin, B.: „Alterity, Alienation, and Exile in Irmgard Keuns's *Nach Mitternacht*“. S. 299, Z. 40 f.

1203 Maier-Katkin, B.: „Alterity, Alienation, and Exile in Irmgard Keuns's *Nach Mitternacht*“. S. 304, Z. 40 ff.

1204 Siegel, E.-M.: „In der Zeit der großen Denunziantenbewegungen“. S. 260, Z. 11 f.

1205 Keun, I.: „*Nach Mitternacht*“. S. 53, Z. 15.

1206 Keun, I.: „*Nach Mitternacht*“. S. 35, Z. 27.

1207 Theweleit, K.: „*Männerphantasien*“. S. 167, Z. 29 f.

1208 Keun, I.: „*Nach Mitternacht*“. S. 15, Z. 23.

1209 Keun, I.: „*Nach Mitternacht*“. S. 44, Z. 8 ff.

1210 Ebd. Z. 10.

1211 Scott, J. W.: „*Gender*“. S. 437, Z. 23 f.

Gemäß dem männlichen Autoritätsanspruch müssen Entscheidungen von oben bedingungslos akzeptiert werden.¹²¹² Kritik an der Führung wird nicht toleriert. Sanna wird für ihre Bemerkung über Hitlers starkes Schwitzen festgenommen,¹²¹³ Kullys Vater und Algin dürfen als Schriftsteller nicht mehr systemkritisch schreiben und es kommt zu einem Untersuchungsverfahren gegenüber dem Vater des Mädchens, als es einen kritischen Brief an den Kaiser sendet und dieser von Beamten abgefangen wird. Die Menschen müssen im NS-Regime gehorchen.¹²¹⁴ Sie gelten weniger als alle über ihnen Stehenden und werden erniedrigt.¹²¹⁵

In Unterordnung unter den übermächtigen Patriarchen verschwindet der einzelne; er geht in der Masse unter. Das Individuum zählt wenig, dafür ist das Volk alles. Keun bezeichnet es als das „Bienen- und Ameisenideal [...] [als, F.P.] nationalsozialistische[s] Ideal“¹²¹⁶. Sie sieht darin die „Erstarrung [...] in [...] Mittelmäßigkeit, [...] Gleichmachung“¹²¹⁷. Die Menschen werden zwangsweise zu einer „Einheit verbunden“¹²¹⁸. Das vermeintliche „Gemeinwohl“¹²¹⁹ soll das Streben der Menschen bestimmen. Wer aus dieser Masse austritt, wie etwa der Mann, den Sanna dabei beobachtet, wie er mit seinem Fahrrad eine für die Parade zum Führerbesuch abgesperrte Straße überqueren will und sich über das System beschwert, wird abgeführt.¹²²⁰ Kreiert wird ein unpersönliches „Apparatgesicht“¹²²¹, „möglichst ohne einmal ‚Ich‘ zu sagen“¹²²².

Angst bestimmt das Leben der faschistischen Gesellschaft.¹²²³ Kully sieht, dass „[a]lle Kraft in den Augen [...] [ihrer, F.P.] Großmutter [...] vernichtet“¹²²⁴ ist. Als archaisch männliches Mittel des Machterhalts wird eine Furcht der Niederen vor den Höheren sowie der Menschen untereinander gefördert.

1212 Römhild, D.: „Weibliche Mittäterschaft und Faschismuskritik in Irmgard Keuns Roman „Nach Mitternacht““. S. 107, Sp. 2, Z. 42 f.

1213 Keun, I.: „Nach Mitternacht“. S. 93, Z. 10.

1214 Keun, I.: „Bilder und Gedichte aus der Emigration“. S. 4, Z. 25.

1215 Keun, I.: „Ferdinand, der Mann mit dem freundlichen Herzen“. S. 83, Z. 18 ff.

1216 Kreis, G. und M. S. Strauss (Hg.): Keun, I.: „Ich lebe in einem wilden Wirbel“. S. 26, Z. 1 f.

1217 Ebd. Z. 2 f.

1218 Siegel, E.-M.: „In der Zeit der großen Denunziantenbewegungen“. S. 260, Z. 25.

1219 Keun, I.: „Nach Mitternacht“. S. 48, Z. 26.

1220 Keun, I.: „Nach Mitternacht“. S. 30, Z. 9 ff.

1221 Keun, I.: „Ferdinand, der Mann mit dem freundlichen Herzen“. S. 84, Z. 3.

1222 Theweleit, K.: „Männerphantasien“. S. 236, Z. 18 f.

1223 Keun, I.: „Bilder und Gedichte aus der Emigration“. S. 4, Z. 25.

1224 Keun, I.: „Kind aller Länder“. S. 151, Z. 24 f.

Sanna merkt, dass der Schnellrichter erst dann zufrieden ist, als sie scheinbar aus Angst vor ihm zu weinen beginnt.¹²²⁵ Als „Mechanism[us] der Überwachung“¹²²⁶ und der gegenseitigen Einschüchterung wird Denunziation als vermeintlicher Akt von „Staatsstreue“¹²²⁷ unterstützt. Keiner der Passagiere des D-Zugs wagt es, etwas Systemkritisches zu äußern, aus Furcht, Berta, die Schwester eines Richters, könnte es melden. Die Exilromane entlarven das Denunziantentum als Möglichkeit des Anzeigenden, seine eigenen Interessen durchzusetzen.¹²²⁸ Frau Silias etwa benutzt Informationen über Frau Breitwehr als Druckmittel ihr gegenüber, damit diese ihre Tochter von der Bewerbung um die Rolle als Reihendurchbrecherin zurückzieht.¹²²⁹

Machtstreben, ein typisch männliches Motiv,¹²³⁰ prägt das faschistische Denken. Verfügungsgewalt soll auf- und ausgebaut werden. Tante Adelheid ist als Hauswart dazu berechtigt, bei Fliegergefahr „jeden zu erschießen, der sich ihrem Willen nicht fügt“¹²³¹. Kully verfolgt vom Exil aus, wie der männliche Wunsch nach „triumphierende[m] Rivalentum“¹²³² in der aggressiven Expansionspolitik des NS-Staates seinen Ausdruck findet. Der „Rausch durch Macht“¹²³³ bestimmt die Diktatur, deren Herrschaftsanspruch sich auf ihre militärische Gewalt stützt. Von der Systemführung wird vermittelt, „daß militärische Disziplin notwendig sei zur Erhaltung eines Staatswesens“¹²³⁴. Soldaten prägen das Stadtbild, indem sie sich unter die Zivilbevölkerung mischen, wie Sanna es schildert.¹²³⁵ Militarismus und aggressives Gebaren gelten als stereotyp männlich,¹²³⁶ der Krieg erscheint, wie es Keun in ihrem Essay „Nur noch Frauen“ schildert, als das große Interesse des Mannes.¹²³⁷ Ihr zufolge ist auch Nationalgefühl etwas typisch Männliches. Frauen allein würden weder Fahnen hissen noch flammend über ihre Heimat sprechen

1225 Keun, I.: „Nach Mitternacht“. S. 94, Z. 20 ff.

1226 Siegel, E.-M.: „In der Zeit der großen Denunziantenbewegungen“. S. 260, Z. 26.

1227 Ebd. Z. 16.

1228 Sautermeister, G.: „Irmgard Keuns Exilroman Nach Mitternacht“. S. 24, Z. 13 ff.

1229 Keun, I.: „Nach Mitternacht“. S. 50, Z. 22 ff.

1230 Frey Steffen, T.: „Grundwissen Philosophie“. S. 89, Z. 29.

1231 Keun, I.: „Nach Mitternacht“. S. 15, Z. 27 f.

1232 Unger, W. (Hg.): Keun, I.: „Wenn wir alle gut wären“. S. 77, Z. 35 f.

1233 Keun, I.: „Ferdinand, der Mann mit dem freundlichen Herzen“. S. 90, Z. 20.

1234 Keun, I.: „Ferdinand, der Mann mit dem freundlichen Herzen“. S. 83, Z. 11 f.

1235 Keun, I.: „Nach Mitternacht“. S. 42, Z. 9.

1236 Eckes, T.: „Geschlechterstereotype“. S. 42, Z. 11 f.

1237 Unger, W. (Hg.): Keun, I.: „Wenn wir alle gut wären“. S. 76, Z. 21 f.

oder für das Vaterland sterben wollen.¹²³⁸ Der Faschismus hat sich das vermeintliche Ideal vom Arier als „eiskalten Übermenschen“¹²³⁹ auferlegt, dessen Herrschaft er gewaltsam durchsetzen will. Als Sinnbild von Größe und körperlicher Stärke verkörpert der Arier dabei stereotyp männliche Eigenschaften.

Die Exilromane beschreiben das NS-System in seiner Kälte, Brutalität und Gefühllosigkeit.¹²⁴⁰ Es herrscht ein Sozialdarwinismus,¹²⁴¹ der nur den an das Regime Angepassten ein Überleben ermöglicht. Personifiziert wird der Faschismus in der Figur des Soldaten als vermeintlichem „Vertreter deutscher Heldenhaftigkeit“¹²⁴² und Versinnbildlichung eines gehorsamen, wehrhaften, starken, durchsetzungsfähigen und patriotischen Mannes.

Die Exilromane weisen den Faschismus tatsächlich als eine Weltauffassung aus,¹²⁴³ deren Eigenschaften dem „männlichen Tugendkanon[...] zugeordnet“¹²⁴⁴ sind und zur Sicherung einer männlichen Vorherrschaft dienen. Sie entlarven die NS-Gesellschaft als das „Ausleben eines potenzierten Männlichkeitskultes“¹²⁴⁵. Theodor W. Adorno zufolge erkennt man eine moderne, emanzipierte Gesellschaft daran, dass man in ihr ohne Angst verschieden sein kann.¹²⁴⁶ Der Faschismus weist sich damit als etwas Archaisches aus. Ohnehin generieren die NS-Vorstellungen vom Kriegerischen und dem Recht des Stärkeren ein archaisches Bild von Männlichkeit, das in die zeitgenössische Gesellschaft wie ein Fremdkörper einfällt. Als Vertreterinnen des Typus der Neuen Frau stehen die Protagonistinnen dem archaischen System gegenüber. Sie grenzen sich nicht nur durch ihre Ablehnung der faschistischen Politik und durch ihre Geschlechterrolle vom Nationalsozialismus ab, sondern auch durch ihre Modernität. Ihr Blick auf den Faschismus ist damit ein in dreierlei Hinsicht distanzierter.

1238 Unger, W. (Hg.): Keun, I.: „Wenn wir alle gut wären“. S. 70, Z. 28 ff.

1239 Schmölzer, H.: „Der Krieg ist männlich“. S. 187, Z. 27 f.

1240 Schmidt-Ott, A. C.: „Young Love“. S. 170, Z. 12.

1241 Ackermann, M.: „Schreiben über Deutschland im Exil“. S. 30, Z. 3.

1242 Keun, I.: „Gilgi“. S. 9, Z. 12.

1243 Schmölzer, H.: „Der Krieg ist männlich“. S. 191, Z. 17 f.

1244 Siegel, E.-M.: „In der Zeit der großen Denunziantenbewegungen“. S. 260, Z. 18.

1245 Schüller, L.: „Vom Ernst der Zerstreuung“. S. 243, Z. 6 f.

1246 Bossinade, J.: „Haus und Front“. S. 99, Z. 34 f.

2.16.2 Systemanhänger und Systemgegner

Die Exilromane schildernden Faschismus als ein männlich konnotiertes Konstrukt. Doch weisen sie ihn auch als eine Bewegung von Männern aus? Keun zeichnet in ihren Werken eine NS-Gesellschaft nach, in der sowohl Frauen als auch Männer das Regime unverhohlen ablehnen. Neben Kully und Sanna, die den Nationalsozialismus aufgrund seiner negativen Einflüsse auf ihre Lebenswirklichkeit entschieden verurteilen, oder etwa Sannas Freundin Gerti, die über die faschistische Gesellschaft spottet, zählen auch einige Männerfiguren, wie etwa der Journalist Heini, Franz, der mit seinem roten Schal ein Zeichen des linken Widerstandes trägt,¹²⁴⁷ sein Freund Paul, mit dem zusammen er wegen angeblicher Regimekritik inhaftiert wird, aber auch Kullys Vater, der Deutschland verlassen hat, da er nicht mehr systemkritisch schreiben durfte, oder etwa der pensionierte Beamte aus „D-Zug dritter Klasse“, der aufgrund seiner oppositionellen Ansichten aus dem NS-Verwaltungsapparat entlassen wurde,¹²⁴⁸ zu den Systemgegnern. Indem Keun die Systemkritik in ihrer weiblichen und männlichen Anhängerschaft darstellt, zeigt sie, dass die Erkenntnis einer Ablehnung des Faschismus an kein bestimmtes Geschlecht gebunden ist. Trotz seiner Verkörperung des Männlichen gelingt es dem Faschismus nicht, die gesamte männliche Bevölkerung von sich zu überzeugen.

Auf der anderen Seite lassen die Exilromane zugleich „ein Deutschland der Nationalsozialisten lebendig werden“¹²⁴⁹. Männliche Systemanhänger wie der Kneipenwirt Kulmbach, Gertis Verehrer Kurt Pielmann und Franz' Denunziant Schleimann, die alle zur SA gehören bzw. dazu gehören wollen, der rangniedrige Nationalsozialist Manderscheid, der für die Winterhilfe sammelt, oder etwa der Vater von Gertis Freund Dieter Aaron, ein jüdischer Exporteur, finden sich in allen Schichten der dargestellten Gesellschaft. Doch gibt es auch weibliche Anhänger, wie Dieter Aarons Mutter, die ihrem jüdischen Sohn den Umgang mit einer Arierin verbietet,¹²⁵⁰ Berta aus „D-Zug dritter Klasse“, die das Vorgehen des Regimes gegen Andersdenkende befürwortet,¹²⁵¹ und Tante Adelheid sowie ganze Familien wie etwa Siliasens und Breitwehrs, die allesamt von den faschistischen Vorstellungen überzeugt sind und ihre persönlichen Vorteile aus dem Regime ziehen.¹²⁵²

1247 Keun, I.: „Nach Mitternacht“. S. 61, Z. 21 f.

1248 Keun, I.: „D-Zug dritter Klasse“. S. 11, Z. 9 ff.

1249 Keun, I.: „Bilder und Gedichte aus der Emigration“. S. 4, Z. 15 f.

1250 Keun, I.: „Nach Mitternacht“. S. 166, Z. 12 ff.

1251 Keun, I.: „D-Zug dritter Klasse“. S. 110, Z. 14 ff.

1252 Marchlewitz, I.: „Irmgard Keun“. S. 163, Z. 31 f.

Die übrige Bevölkerung, so zeigen es die Exilromane, befindet sich in der grauen Masse der Mitläufer, die kindlich hinter vorgehaltener Hand über die Führung schimpfen¹²⁵³ und zugleich durch ihr „passive[s] Verhalten[...] das System weiter funktionieren lassen“¹²⁵⁴.

Die Exilromane schildern eine Gesellschaft, in der Männer wie Frauen auf die „Tricks von Hitler rein[...]fallen“¹²⁵⁵. Keun stellt die NS-Anhängerschaft nicht als „homogene Masse“¹²⁵⁶ dar, sondern als eine Menge unterschiedlicher durchschnittlicher Bürger aus der Mittelschicht.¹²⁵⁷ Sie thematisiert ausdrücklich „Mitläuferinnen und Täterinnen“¹²⁵⁸. Die Vorstellung, beim Faschismus handle es sich um eine Bewegung von Männern, wird zerschlagen. Vielmehr geht der Vorwurf an beide Geschlechter, sich für den Nationalsozialismus mobilisieren zu lassen.¹²⁵⁹

Indem Keun den Faschismus als männlich konnotiertes Konstrukt ausweist und zugleich Frauenfiguren schildert, die der NS-Ideologie anhängen, deckt sie ein Spannungsfeld auf. Nach der weiblichen Emanzipation der 20er Jahre wählen Frauen durch ihre Regime-Bejahung die eigene gesellschaftliche Abwertung. Sie stärken ein System, das nicht ihre weiblichen Interessen vertritt¹²⁶⁰ und stattdessen ein rückständiges Bild von Weiblichkeit entwirft. Die Systemanhängerinnen grenzen sich somit noch mehr vom Ideal der Neuen Frau ab. Die Exilromane verdeutlichen, wie das reaktionäre Festhalten an der Vorherrschaft einer männlich geprägten Lebenswirklichkeit durch Anhänger beider Geschlechter wiederum zur Rückschrittlichkeit des Faschismus und dessen archaischem Wesen beiträgt.

2.16.3 Gründe für das Auftreten des Faschismus

Doch warum tritt der Faschismus überhaupt auf? Keun thematisiert die Gründe für sein Aufkommen auf der Ebene ihrer literarischen Figuren. Es sind die dargestellten Systemanhänger, die mit ihren jeweiligen Motiven, sich dem Regime anzuschließen, in den Werken Erklärungsversuche für die Existenz des NS-Staates liefern.

1253 Keun, I.: „Nach Mitternacht“. S. 168, Z. 5 ff.

1254 Achilles, S.: „Repression, Widerstand und Scheitern“. S. 45, Z. 5.

1255 Keun, I.: „Ferdinand, der Mann mit dem freundlichen Herzen“. S. 106, Z. 19.

1256 Bender, S.: „Lebensentwürfe im Romanwerk Irmgard Keuns“. S. 85, Z. 10.

1257 Horsley, R. J.: „Witness, Critic, Victim“. S. 85, Z. 16.

1258 Jung, B.: „Heimatlos in Deutschland“. S. 156, Z. 1.

1259 Ackermann, M.: „Schreiben über Deutschland im Exil“. S. 28, Z. 17 ff.

1260 Schmölzer, H.: „Der Krieg ist männlich“. S. 183, Z. 16 f.

Die Exilromane zeigen, wie unreflektiert die NS-Ideologie häufig von den Menschen übernommen wird. Sie treten dem System bei, da sie ihren Verstand nicht benutzen. Kinder wie etwa Bertchen Silias werden von klein auf im Sinne der Propaganda erzogen, noch bevor sie überhaupt in der Lage sind, die politischen Vorstellungen zu verstehen. Und Erwachsene, so schildert es Ferdinand in Keuns Nachkriegsroman rückblickend, verlieren ihre Denkfähigkeit angesichts des Schreckensregimes¹²⁶¹ mit dem Ergebnis der „bedingungslose[n] Gefolgschaft des deutschen Volks“¹²⁶².

Zugleich verortet Keun in der deutschen Affinität zu Männerbünden eine wichtige Ausgangslage, die den Hitler-Faschismus erst ermöglicht habe. Seit dem Ende des Ersten Weltkriegs war vermehrt die Leitidee der sogenannten Frontkameradschaft aufgetreten. In bewusster Ablehnung eines pluralistischen Gesellschaftsmodells sowie der durch die Emanzipation der Frau zunehmenden Feminisierung der Lebenswirklichkeit gewann die Idee einer auf soldatischer Kameradschaft basierenden Volksgemeinschaft an Anhängern.¹²⁶³ Sanna weiß von vielen Männern, die stolz darauf sind, geheime Klopffzeichen zu kennen, mit denen sie erst in Lokale eingelassen werden.¹²⁶⁴ Sie ist sich sicher: Es gibt Männer, „die sich nur wegen solch geheimer Klopffzeichen mit der Politik befassen“¹²⁶⁵. Es geht um den männlichen Hang, elitären Gemeinschaften anzugehören, die sich vor allem durch den Ausschluss anderer definieren. Innerhalb dieser Gemeinschaft fügen sich die rein männlichen Mitglieder „nahezu widerspruchslös, wenn andere Männer über sie bestimmen“¹²⁶⁶. Zugleich wollen sie „was Besonderes sein und was Besonderes tun“¹²⁶⁷. Aufzusteigen im NS-Hierarchiesystem wird von den Systemanhängern als „eine Ehre und ein Genuß“¹²⁶⁸ empfunden, so wie etwa von Herrn Silias, als er die Stufe des Blockwarts erklimmt. Die Möglichkeit, soziales Ansehen zu gewinnen,¹²⁶⁹ das ihnen durch eigene Leistung unerreichbar wäre, lockt die Menschen in den Regimeapparat. Der Aufstieg von Bertas Bruder in „D-Zug dritter Klasse“ hin zum Nachrich-

1261 Keun, I.: „Ferdinand, der Mann mit dem freundlichen Herzen“. S. 86, Z. 22 f.

1262 Pasche, W.: „Exilromane“. S. 101, Z. 25.

1263 Schmidt-Ott, A. C.: „Young Love“. S. 163, Z. 32 ff.

1264 Keun, I.: „Nach Mitternacht“. S. 59, Z. 15 ff.

1265 Ebd. Z. 18 ff.

1266 Unger, W. (Hg.): Keun, I.: „Wenn wir alle gut wären“. S. 65, Z. 5 f.

1267 Keun, I.: „Gilgi“. S. 59, Z. 10 f.

1268 Keun, I.: „Nach Mitternacht“. S. 48, Z. 2.

1269 Horsley, R. J.: „Irmgard Keun (1905–1982). Germany“. S. 238, Z. 34 f.

ter ist dafür ein Beispiel. Das Streben nach einem Platz weit oben in der NS-Hackordnung bestimmt den Ehrgeiz der Regimeanhänger.

Durch aktive Teilnahme am System erhoffen sie, Macht zu bekommen. Tante Adelheid zeigt, wie der „Versuchung zur Macht“¹²⁷⁰ bereits innerhalb der Familie nachgegeben wird. So tyrannisiert und unterdrückt sie ihren Sohn Franz, da sie als Mutter die wirtschaftlichen und moralischen Mittel dazu hat. Das NS-System bietet die Möglichkeit, den persönlichen Hang zur Machtausübung auch im gesellschaftlich-politischen Kontext auszuleben.¹²⁷¹ Indem das Parteimitglied ein Stück Macht über seine Mitmenschen bekommt, darf es sich selbst wie ein „kleiner Hitler“¹²⁷² fühlen. Tante Adelheid lebt ihre Machtposition als Hauswart etwa bei Luftschutzübungen, zu denen sie die Nachbarn zwingt, bis hin zur Inkaufnahme von Toten während der Simulationen, aus.¹²⁷³ Das NS-Regime biedert sich den Menschen als eine „Gefälligkeitsdiktatur“¹²⁷⁴ an. Es erkaufte sich den gesellschaftlichen Zuspruch, indem es sich als den Menschen persönlich nützlich darstellt. Es erweist sich als zu ihrem persönlichen Vorteil, sei es durch den eigenen Machtgewinn, die Möglichkeit, unliebsame Konkurrenten durch Denunziation auszuschalten, wie es etwa Franz und Paul durch Schleimann widerfährt,¹²⁷⁵ oder etwa durch scheinbaren wirtschaftlichen Nutzen, wie ihn sich der Exporteur Aaron erhofft.¹²⁷⁶

Es macht bereits Gilgi nachdenklich, dass man anscheinend kaum mehr echte „Freundschaft von Männern untereinander [...] findet“¹²⁷⁷. Es gebe „nur noch [...] Parteigenossen“¹²⁷⁸, jedoch kein wahres Verbundenheitsgefühl mehr untereinander. Innerhalb des NS-Regimes wird keine echte Solidarität, sondern die männliche Freude am „Tragen kriegereischer Orden“¹²⁷⁹ sowie der „Lust der Männer, einander auszurotten“¹²⁸⁰ zur Triebfeder des Handelns. Kullys Vater zufolge beginnt „[a]lles Unheil der Welt [...] mit

1270 Sautermeister, G.: „Irmgard Keuns Exilroman Nach Mitternacht“. S. 22, Z. 18.

1271 Ebd. Z. 18 ff.

1272 Pasche, W.: „Exilromane“. S. 101, Z. 35.

1273 Keun, I.: „Nach Mitternacht“. S. 14, Z. 15 ff.

1274 Achilles, S.: „Repression, Widerstand und Scheitern“. S. 46, Z. 31 f.

1275 Keun, I.: „Nach Mitternacht“. S. 178, Z. 16 ff.

1276 Keun, I.: „Nach Mitternacht“. S. 25, Z. 6.

1277 Keun, I.: „Gilgi“. S. 200, Z. 23 f.

1278 Ebd. 26 f.

1279 Unger, W. (Hg.): Keun, I.: „Wenn wir alle gut wären“. S. 39, Z. 9.

1280 Ebd. Z. 2 f.

der Angst¹²⁸¹. Das faschistische System konnte seiner Ansicht nach nur entstehen, da man die Menschen in Deutschland über lange Zeit durch eine Erziehung zur furchtsamen Obrigkeitshörigkeit in Angst gehalten hat. Das Volk sei dadurch so „verküppelt“¹²⁸² worden, dass es sich freiwillig „eine Regierung wählt, unter der es in Angst dienen kann“¹²⁸³. Laut Ferdinand beugen sich die Menschen einem Diktator wie vor einer Naturgewalt. Sie sehnen sich nach einer greifbaren, klar zu verortenden Macht,¹²⁸⁴ „[s]ie wollen Gott zu einem Körper machen und ihn auf Erden wandeln lassen“¹²⁸⁵. Der Faschismus bedient mit seiner Selbstinszenierung den Wunsch nach einer pseudoreligiösen Heilsfigur in Gestalt des Führers. Im Kleinen wollen die Männer, wie Gilgi feststellt, wiederum selbst Heldenfiguren werden. Doch um heldenhaft zu sein, benötigen sie etwas, wogegen sie kämpfen können, und müssen es sich im Zweifelsfall erst erschaffen.¹²⁸⁶ „Frauen lieben Helden“¹²⁸⁷, sie wollen „zu einem Mann aufsehen können“¹²⁸⁸; so findet etwa Frau Silias ihren Mann in der Rolle des Hauswarts „heldenhaft“¹²⁸⁹. Die faschistische Führung weiß, „[m]an kann Frauen nicht für den Krieg gewinnen, ohne sie für Helden und Kämpfer zu begeistern“¹²⁹⁰.

Wie die Weltauffassung des Faschismus und die NS-Bewegung gestalten sich damit auch die Gründe für ihr Auftreten männlich-archaisch. Die Kombination aus Machtstreben und dem Festhaltenwollen an rigider Hierarchie weisen das Auftreten des Nationalsozialismus als Ausdruck veralteter, traditionell männlich konnotierter Motive aus. Der Wunsch der Systemanhänger nach einer faschistischen Gesellschaft scheint zugleich der nach einer rückschrittlichen, ausschließlich männlich beherrschten zu sein.

1281 Keun, I.: „Kind aller Länder“. S. 117, Z. 17.

1282 Keun, I.: „Kind aller Länder“. S. 118, Z. 6.

1283 Ebd. Z. 7.

1284 Keun, I.: „Ferdinand, der Mann mit dem freundlichen Herzen“. S. 90, Z. 23 ff.

1285 Ebd. Z. 27 f.

1286 Keun, I.: „Gilgi“. S. 59, Z. 12 ff.

1287 Unger, W. (Hg.): Keun, I.: „Wenn wir alle gut wären“. S. 76, Z. 25 f.

1288 Jung, B.: „Heimatlos in Deutschland“. S. 158, Z. 12 f.

1289 Keun, I.: „Nach Mitternacht“. S. 48, Z. 17.

1290 Keun, I.: „Ferdinand, der Mann mit dem freundlichen Herzen“. S. 95, Z. 26 ff.

2.16.4 Strategien zur Überwindung: Hilft Weiblichkeit?

Keuns Exilromane schildern die Weltauffassung des Faschismus, sie nennen Gründe für sein Auftreten und beschreiben seine Anhängerschaft. Doch welchen Wert hat ein so gebündeltes Wissen um das Wesen des NS-Regimes? Im Idealfall den, daraus Strategien zu seiner Überwindung abzuleiten.

Mit Ausnahme von Lenchen gelingt es den Protagonistinnen, den Faschismus auf persönlicher Ebene zu überwinden. Dabei besiegen sie den Nationalsozialismus nicht, denn „man kann als einzelner nicht gegen [...] [die politische Führung und die berauschte Bevölkerung, F.P.] an“¹²⁹¹. Ihre Bewältigung besteht darin, dass sie sich ein Leben erkämpfen, auf welches das NS-System weitestgehend keinen Einfluss mehr hat. Anhand ihrer Hauptfiguren behauptet Keun, dass eine Überwindung des Faschismus auf persönlicher Ebene möglich ist. Zugleich fordert sie den Leser dazu auf, Übertragungsarbeit von den vorgestellten individuellen Bewältigungsstrategien auf einen gesellschaftlich-politischen Kontext zu leisten. Damit wird impliziert, dass ein Ende des NS-Regimes durch einen gesamtgesellschaftlichen Wandel möglich ist.

Dass es den Protagonistinnen gelingt, den Faschismus auf persönlicher Ebene zu überwinden, verdanken sie Bewältigungsstrategien, die eng mit ihrem Wesen als Neue Frau verknüpft sind. Sie blicken selbst auf die sie umgebende Lebenswirklichkeit und machen sich ihre eigenen Gedanken. Damit erweisen sie sich als mündige Individuen, die Macht über ihr eignes Leben gewinnen. Verfügungsgewalt über andere, nur um Macht zu erfahren, wie sie das NS-Regime verspricht, wird somit unwichtig. Durch ihren Blick erlangen die Protagonistinnen Souveränität und größere Handlungsfreiheit, sodass die Hierarchiestrukturen der faschistischen Bewegung eher als Hindernis für die eigene Mündigkeit denn als Aufstiegschance erscheinen. Zugleich liefert ihnen ihr Blick Informationen und Wissen. Eine unreflektierte Akzeptanz des Regimes wird unmöglich. Im Gegenteil: Gerade das Wissen um den Faschismus und seine Auswirkungen auf die Lebenswirklichkeit begründen seine konsequente Ablehnung. Eine Gesellschaft aus selbst blickenden und damit mündigen Menschen entzöge dem NS-System die Basis seiner Machtstrukturen.

Die Romane zeigen, dass nur die weibliche „kritiklose Akzeptanz des männlichen Tuns“¹²⁹² eine rein maskulin gestaltete Lebenswirklichkeit ermöglicht. Keun zufolge ist es der Wunsch, „zu einem Mann aufsehen [zu,

1291 Keun, I.: „Nach Mitternacht“. S. 177, Z. 5.

1292 Schmölzer, H.: „Der Krieg ist männlich“. S. 181, Z. 38.

F.P.] können“¹²⁹³, der einen „harmlosen Mann größtenwahnsinnig“¹²⁹⁴ werden lässt. Ihm zuliebe betet die Frau „goldene [...] Kälber der Männer“¹²⁹⁵ an, wie etwa den Militarismus, obwohl dieser nicht in ihrem Wesen und traditionellen Interessensbereich liegt. Es entstehen Weltauffassungen wie der Faschismus, die nurmehr das Männliche berücksichtigen. Vor allem mit ihren Hauptfiguren stellt Keun dazu einen Gegenentwurf vor. Sie lässt die Geschlechter einander ebenbürtig gegenübertreten und entwirft sie als einander gleichwertige Partner,¹²⁹⁶ die sich schätzen, da sie sich mit ihren an die jeweiligen Geschlechterrollen gebundenen Qualitäten gegenseitig brauchen. Das Weibliche wird dabei zum komplementären Gegenstück zum Männlichen aufgewertet, jedoch nicht darüber gestellt. Für die Frau ist der Mann an ihrer Seite unentbehrlich, gerade angesichts der Gefahren der faschistischen Lebenswirklichkeit. So stellt etwa Küppers gegenüber Sanna fest: „Haben Sie einen Mann [...]? Dann danken Sie Gott, halten Sie zu ihm und sein Sie ihm treu“¹²⁹⁷. Einander komplementär ergänzende Paare lassen sich in Sanna und Franz, da sie ihm die Flucht ermöglicht und er ihr Beständigkeit vermittelt, oder dem Mädchen und Hänschen Lachs, die gemeinsam versuchen die Welt der Erwachsenen durch Streiche zu verbessern, wobei das Mädchen häufig die Ideen und er das nötige humanistische Wissen beisteuert, erkennen. Anders gestaltet sich die Beziehung von Lenchen und Karl, die sich von Anfang an in einem Ungleichgewicht befindet. Lenchen fürchtet sich vor Karl, sie ordnet sich ihm unter und folgt seinen Anweisungen. Ihre Beziehung wird damit, ähnlich dem Faschismus, rein männlich bestimmt. Die Übermacht der männlichen Seite lässt ihren Lebensentwurf letztlich scheitern. Karl verlässt den Zug, um dem Geld nachzujagen, und Lenchen bleibt, hilflos und in der Hoffnung, dass er wiederkommt, allein zurück.

Hilft nun also laut den Exilromanen das Weibliche, wie es die Protagonistinnen verkörpern, beim Überwinden des Faschismus? Keuns Werke zeigen, dass nicht das Weibliche allein ein Gegenmodell zum NS-System darstellen kann. Überwunden werden kann es nur durch ein Mehr an Weiblichkeit, mit dem Ergebnis eines Geschlechtergleichgewichts, im Sinne eines ebenso weiblich wie männlich geprägten Lebens in Staat und Gesellschaft.

1293 Unger, W. (Hg.): Keun, I.: „Wenn wir alle gut wären“. S. 41, Z. 29 f.

1294 Ebd. Z. 30 f.

1295 Schmölzer, H.: „Der Krieg ist männlich“. S. 188, Z. 24.

1296 Bescana Leirós, C.: „Gender- und Machttransgression im Romanwerk Irmgard Keuns“. S. 157, Z. 1 ff.

1297 Bescana Leirós, C.: „Gender- und Machttransgression im Romanwerk Irmgard Keuns“. S. 158, Z. 4 ff.

Es geht den Exilromanen darum, mit Aristoteles' Vorstellung vom Mann als „Maß des Menschen“¹²⁹⁸ zu brechen, „dem allgemeinen Bild des Menschen wieder mehr weibliche Züge einzuprägen“¹²⁹⁹ und Menschen sowohl in traditionell maskulinen als auch femininen Eigenschaften zu begreifen, so wie auch die Protagonistinnen als Vertreterinnen der Neuen Frau neben ihrer vollständig erfüllten weiblichen Geschlechterrolle auch stereotyp männliche Eigenschaften wie etwa Rationalität und Durchsetzungsfähigkeit besitzen. Dementsprechend entwirft das Mädchen die Utopie einer besseren Welt, in der die Menschen alle „sanfte[...] Gewänder“¹³⁰⁰ tragen, die Männer nicht länger männlich militärisch gekleidet sind und sich stattdessen, symbolisiert durch das Kleid, eine Stück Weiblichkeit aneignen. Für die gesellschaftliche Aufwertung der Frau einzutreten bedeutet damit zugleich, gegen den Faschismus, der allein das Männliche zelebriert, zu kämpfen und umgekehrt.¹³⁰¹ Als traditionell weibliche Stärke¹³⁰² bildet dabei die Liebe das entscheidende Moment, um die zeitgenössische männlich dominierte Welt zu erweitern und zu verbessern.¹³⁰³ So ist es gerade bei Sanna und Franz die Liebe, die von der Protagonistin ausgeht, die dem Leben beider erst Sinn verleiht. Es scheint, als könnten selbst die negativen Frauenfiguren wie Tante Adelheid, die sich durch ein unnatürliches Übermaß an Männlichkeit auszeichnen, zu angenehmeren Charakteren werden, erfahren sie Liebe.¹³⁰⁴ Dabei macht das Erfahren von Liebe ein Bejahren des hasserfüllten Faschismus unmöglich.

1298 Frey, Steffen, T.: „Grundwissen Philosophie“. S. 8, Z. 29.

1299 Schäffer-Hegel, Barbara: „Widersprüchliches zum Thema Weiblichkeit“. In: Erhard Friedrich Verlag (Hg.): „Feminin – Maskulin. Konventionen. Kontroversen. Korrespondenzen“. Seelze, 1989. S. 14–15. S. 15, Sp. 3, Z. 17 ff.

1300 Keun, I.: „Das Mädchen, mit dem die Kinder nicht verkehren durften“. S. 108, Z. 25 f.

1301 Bossinade, J.: „Haus und Front“. S. 101, Z. 9 ff.

1302 Schmidt-Ott, A. C.: „Young Love“. S. 173, Z. 10 f.

1303 Schmidt-Ott, A. C.: „Young Love“. S. 166, Z. 25 ff.

1304 Schmidt-Ott, A. C.: „Young Love“. S. 170, Z. 29 ff.

3 Resümee: Der weibliche Blick – Synonym für einen am Leben interessierten Blick

Die Protagonistinnen – Sanna, Kully und das Mädchen – leben in den Exilromanen den Zusammenhang von Blick, Durchblick und Agieren vor. Sie sehen, denken über das Wahrgenommene nach und gelangen so zu Erkenntnissen, die ihnen als Handlungsmotivation und -anleitung dienen. Alle drei Hauptfiguren sind als Vertreterinnen des Typus der Neuen Frau angelegt. Sie verfügen über genügend Selbstständigkeit, um ihre eigene Sicht der faschistischen Gesellschaft anzustellen und über genügend Selbstvertrauen, um sich auf diese auch zu verlassen. Lenchen fungiert als ein Gegenmodell zu den drei Protagonistinnen. Sie trägt keine Wesenszüge einer Neuen Frau. Anders als Sanna, Kully und das Mädchen verlässt sie sich nicht auf ihren eigenen Blick und handelt daher fremdgesteuert.

Lenchen führt ihre Probleme auf die Männer in ihrem Leben, ihre zwei Verlobten und Karl, zurück. Sie findet, „sie hätte sich mit überhaupt keinem Mann einlassen dürfen“¹³⁰⁵. Im Unterschied zu den anderen Protagonistinnen begreift sie die beiden Geschlechter nicht als einander ebenbürtig. Für Lenchen ist das Männliche eine Übermacht, der sie zu dienen hat. Keun kritisiert in ihren Werken Frauen, die den Wunsch hegen, „zu einem Mann aufsehen [zu, F.P.] können“¹³⁰⁶. Deren sich freiwillig unterordnendes Verhalten sei es, das Männer „größenwahnsinnig“¹³⁰⁷ werden lasse. Das Aufkommen rein männlich geprägter Systeme wie des Faschismus scheint die Folge daraus zu sein. Die Exilromane zeigen, wie im NS-Regime die Welt aus den Fugen gerät, da nunmehr das Männliche die Gesellschaft bestimmt. Sie zeigen jedoch auf der Figurenebene auch, wie diese durch ein Mehr an Weiblichkeit und damit durch ein Geschlechtergleichgewicht wieder ins Lot gebracht werden kann,¹³⁰⁸ wie es etwa die Beziehung von Sanna und Franz, die einander ergänzen, wertschätzen und brauchen, widerspiegelt. Damit

1305 Keun, I.: „D-Zug dritter Klasse“. S. 24, Z. 18 f.

1306 Unger, W. (Hg.): Keun, I.: „Wenn wir alle gut wären“. S. 41, Z. 29 f.

1307 Ebd. Z. 31.

1308 Schäffer-Hegel, B.: „Widersprüchliches zum Thema Weiblichkeit“. S. 15, Sp. 3, Z. 17 ff.

greift Keun in ihren Exilromanen dem vorweg, was Simone de Beauvoir 1949 in „Das andere Geschlecht“ ausführlich darstellen wird: ein Verhältnis zwischen den Geschlechtern, das von gegenseitiger Anerkennung des anderen als komplementärem Teil der eigenen Person geprägt ist.¹³⁰⁹ Besonders deutlich wird diese Vorstellung in Küppers Rat an Sanna: „Haben Sie einen Mann, haben Sie einen Freund? Haben Sie einen Menschen? Dann danken Sie Gott, halten Sie zu ihm und sein Sie ihm treu“¹³¹⁰. Sanna, Kully und das Mädchen verkörpern die „Kindfrau, die sich [...] ihrer Weiblichkeit vollkommen sicher [ist. F.P.] und deshalb in den Männern den anderen“¹³¹¹ liebt und respektiert. Nur vor dem Hintergrund dieses ausbalancierten Geschlechterverhältnisses scheinen „die Wahrheit und die ehrliche Zuneigung als Grundlage für jede menschliche Beziehung“¹³¹² erst möglich.

Sanna, Kully und das Mädchen vertreten als Repräsentantinnen des Typus der Neuen Frau eine erweiterte weibliche Geschlechterrolle. Sie verfügen über als stereotyp feminin geltende Eigenschaften und zudem über traditionell als männlich begriffene Wesenszüge wie Realitätssinn, Nüchternheit und Durchsetzungsfähigkeit. Damit stellen sie ein modernes Bild von Weiblichkeit dar, das in krassen Kontrast zum Faschismus steht, der als archaisch angelegte Bewegung die Lebenswirklichkeit der Protagonistinnen zunehmend durchzieht. Sanna, Kully und das Mädchen widersprechen dem NS-Bild der Frau, doch eben dies macht sie im alltäglichen Überlebenskampf erfolgreich. Entsprächen sie wie Lenchen der von der Ideologie propagierten Vorstellung einer passiven, fremdgesteuerten, auf den häuslichen Bereich beschränkten Weiblichkeit, wären sie nicht in der Lage, ihr eignes Leben und das von Schwächeren zu lenken und nicht im NS-System unterzugehen. Im Umkehrschluss wird damit in Keuns Exilromanen deutlich, dass der Faschismus ein Frauenbild propagiert, das dafür prädestiniert ist, innerhalb seiner selbst unterzugehen. Wollen die Frauenfiguren im NS-System überleben, müssen sie aus seinen ideologischen Vorgaben ausbrechen.

Das faschistische System evoziert einen Blick auf die Welt, der nur wenig am Leben interessiert ist. Um die gefährliche und menschenverachtende Lebenswirklichkeit weitestgehend zu verschleiern, werden die Menschen von bunten Bildern der ständigen Selbstinszenierung des NS-Systems überflutet. Sie werden solange durch das Spektakel berauscht, bis sich ihr Blick

1309 Frey Steffen, T.: „Grundwissen Philosophie“. S. 43, Z. 19 ff.

1310 Keun, I.: „Nach Mitternacht“. S. 197, Z. 1 ff.

1311 Lorisika, I.: „Frauendarstellungen bei Irmgard Keun und Anna Seghers“. S. 247, Z. 11 ff.

1312 Bescana, C.: „Ferdinand, der Mann mit dem freundlichen Herzen“. S. 164, Z. 35 f.

abstumpft und nicht mehr das tatsächliche Leben zu sehen versucht. Auf dieses Die-Augen-vor-der-Realität-Verschließen trifft in den Exilromanen der Blick von Sanna, Kully und dem Mädchen. Durch ihre Augen werden die Exilromane geschildert und ihr Blick ist im Gegensatz zu dem vieler ihrer Mitmenschen ein am Leben interessierter. Ausgestattet mit ihrer alltagsbezogenen Perspektive, gehen sie mit offenen Augen durch die Welt. Sie nehmen auf, was in der faschistischen Gesellschaft geschieht. Das Sehenwollen und die ständige Bereitschaft dazu gehören zu ihrer Lebenseinstellung. Sie sind aufgeschlossen und interessieren sich für die Ereignisse um sie. Neugier und Wissensdurst treiben sie aufgrund ihres jungen Alters an. Zudem drängt sie als Vertreterinnen der Neuen Frau ihr Realitätssinn dazu, zu erfahren, wie die Welt aussieht. Diese Qualität ihres Blicks unterscheidet sie von Lenchen. Diese „fürchtet[...] sich vor der Welt und w[ill] nichts mehr sehen“¹³¹³. Ebenso ist etwa auch bei Algin, dessen „Augen [...] ohne Blick nach außen“¹³¹⁴ sind, Heini, der „[o]hne Glaube an Gott, ohne Glaube an die Menschen“¹³¹⁵ auf die Welt sieht, oder Herrn Küppers, der „sich nicht mehr um Politik, [...] nicht mehr um die Familie, [...] nicht mehr um sich selbst“¹³¹⁶ kümmert, ein am Leben interessierter Blick verloren gegangen.

Sanna, Kully und das Mädchen hegen einen starken Überlebenswillen, der sie ihre Handlungsfähigkeit nutzen lässt. Sie sehen ihr Leben und das ihrer Mitmenschen als wertvolles Gut, das es vor den gefährlichen Einflüssen des Faschismus zu schützen gilt. Es ist nicht zuletzt die liebende Verantwortung anderen gegenüber, die sie so eng an das Leben bindet. Kully „will ewig leben“¹³¹⁷. Sie und die anderen zwei Protagonistinnen zeigen, trotz Zweifeln und zeitweiliger Ermüdung, durch ihren immer wieder neu erwachenden Elan und Kampfgeist, „daß man das Leben nie so satt hat wie man [vorübergehend vielleicht, F.P.] denkt“¹³¹⁸. Sie schlagen sich durch die faschistische Lebenswirklichkeit, um schließlich sagen zu können: „[A]lles wird gut, ich bin glücklich, [...] wir werden leben“^{1319, 1320}. Der Blick der Protagonistinnen

1313 Keun, I.: „D-Zug dritter Klasse“. S. 119, Z. 24f.

1314 Keun, I.: „Nach Mitternacht“. S. 136, Z. 24f.

1315 Keun, I.: „Nach Mitternacht“. S. 189, Z. 4f.

1316 Keun, I.: „Nach Mitternacht“. S. 155, Z. 25ff.

1317 Keun, I.: „Kind aller Länder“. S. 30, Z. 11.

1318 Keun, I.: „Ferdinand, der Mann mit dem freundlichen Herzen“. S. 86, Z. 3f.

1319 Keun, I.: „Nach Mitternacht“. S. 199, Z. 15f.

1320 In krassem Kontrast dazu erscheint in Keuns Nachkriegsroman Ferdinands Wunsch: „Ich möchte überhaupt nichts mehr sein [...]. Ich will erleben, daß ich nicht erleben will und kann“ (Keun, I.: „Ferdinand, der Mann mit dem freundlichen Her-

greift damit das Konzept der Neuen Sachlichkeit als einer am Leben der Menschen interessierten Literatur auf. Sanna, Kully und das Mädchen müssen ihre Augen auf die Lebenswirklichkeit richten, denn nur so können sie den Faschismus überstehen. Dies ist die Botschaft der Exilromane an ihre zeitgenössischen Leser.

Der weibliche Blick von Sanna, Kully und dem Mädchen wird als ein am Leben interessierter dargestellt. Aber muss der am Leben interessierte Blick, folgt man den Exilromanen, unbedingt ein weiblicher sein? Die Sicht der Protagonistinnen wird durch ihre Alltagsperspektive, ihre ständige Bereitschaft zu sehen, ihren Realitätssinn sowie durch ihr Interesse an der Lebenswirklichkeit, den Mitmenschen und dem Zeitgeschehen bestimmt. Die meisten der Kriterien sind nicht fest mit der traditionellen weiblichen Geschlechterrolle verbunden. Nur die Alltagsperspektive und die ausgeprägte soziale Eingebundenheit gelten als typisch weiblich. Beide sind jedoch entscheidende Voraussetzungen für einen am Leben interessierten Blick und nicht zuletzt grundlegende Motive der neusachlichen Literatur. Geht man von traditionell eng definierten, klar voneinander abgrenzbaren Geschlechterrollen aus, kann es tatsächlich nur innerhalb des Weiblichen einen derartigen Blick geben. Doch schon Keuns Protagonistinnen zeigen als Vertreterinnen des Typus der Neuen Frau, dass eine Erweiterung der traditionellen Geschlechterrolle möglich ist. Um zu einem am Leben interessierten Blick zu gelangen, muss also auch der Mann seine Geschlechterrolle weiterfassen und die Alltagsperspektive sowie die starke soziale Eingebundenheit ebenfalls übernehmen. In seiner neu definierten, weiter verstandenen Geschlechterrolle erteilt er damit zusätzlich dem archaischen, eng abgesteckten Bild von Männlichkeit, das der Faschismus propagiert, eine Absage und entzieht ihm seine Grundlage.

Ausgangspunkt der Untersuchung der Exilwerke in der vorliegenden Arbeit war die Frage, ob die weibliche Perspektive nötig ist, um die braune Lebenswirklichkeit zu durchblicken und aktiv zu bewältigen. Sanna, Kully und das Mädchen durchblicken den Faschismus von ihrer weiblichen Position aus. Aufgrund ihrer Geschlechterrolle stehen sie dem männlich geprägten NS-System außen vor, sodass sie es distanziert betrachten und zu einer nüchternen Sicht des Faschismus gelangen können. Zugleich hilft ihnen ihr

zen“. S. 201, Z. 19 ff.). Der junge Kriegsheimkehrer hat den am Leben interessierten Blick verloren. Doch schließlich erkennt auch er wieder die Notwendigkeit einer sozialen Existenz. Nur ein Leben mit anderen und damit die Verbindung zur Realität gibt seinem Erzählen überhaupt einen Sinn (Keun, I.: „Ferdinand, der Mann mit dem freundlichen Herzen“. S. 231, Z. 9 ff.).

am Leben interessierter Blick, nicht am ständigen Spektakel des NS-Regimes abzustumpfen, und motiviert sie stetig, für eine persönlich glückliche Zukunft zu handeln. Übernimmt der Mann den am Leben interessierten Blick, steht auch er durch seine erweiterte Geschlechterrolle dem archaisch männlich gestalteten Faschismus außen vor und kann ihn distanzierter betrachten. Der so gewonnene Durchblick wird ihn trotz eventuell größerer zu befürchtender sozialer Fallhöhe als bei der Protagonistin dazu antreiben, zu handeln, um den Nationalsozialismus zu überwinden.

Ein lebensbejahendes Agieren gegen den totalitären Faschismus scheint möglich und, wie Sanna, Kully und das Mädchen darlegen, erfolgversprechend, sodass Fritz Erpenbecks Fazit zu „Kind aller Länder“ wohl für alle von Keuns Exilromanen zu gelten vermag: „Und schliesslich legt man es, aufgelockert und gestärkt, recht nachdenklich aus der Hand.“¹³²¹

¹³²¹ Thurner, C.: „Der andere Ort des Erzählens“. S. 126, Z. 8 ff.

Zusammenfassung der Ergebnisse

Irmgard Keuns Exilwerke schildern durch die Augen der Protagonistinnen Sanna, Kully und das Mädchen die faschistische Gesellschaft. Lenchen ist die einzige der Hauptfiguren, deren Blick nicht die Romanhandlung ausmacht. Die jungen Frauen und Mädchen leben in einer Umwelt mit traditioneller Blickkonstellation: Ein kulturschaffender Blick wird nur Männern zuerkannt, Frauen dienen als Repräsentationsfläche dessen, was der männliche Blick in sie hineinlegt. Sanna, Kully und das Mädchen brechen aus dieser Konstellation aus. Sie machen sich ein eigenes Bild ihrer Lebenswirklichkeit. Sie gehen mit offenen Augen durch die Welt, beobachten Entwicklungen und erweitern ihren Blick um die Sicht, die qualifizierte Beobachter ihnen liefern. Indem sie dem Leser von ihren Betrachtungen berichten, erlangen sie den Status von Kulturträgern. Sie fungieren als Reporter ihrer Lebenswirklichkeit, deren Berichte auf Augenzeugentum fußen. Mehrfach tritt der Typus des erfolglosen Autors auf. Sein Scheitern lässt nach einer anderen Form von Autorschaft fragen. Diese liefern Sanna, Kully und das Mädchen, indem sie ein privates, mündlich geprägtes Erzählen verkörpern. Keuns Exilromane setzen die Tradition der Neuen Sachlichkeit fort. Beansprucht wird die Darstellung eines unverstellten Blicks auf die Realität. Nüchtern zu sehen ist für die Protagonistinnen im Überlebenskampf entscheidend. Ihr Blick ermöglicht das Durchblicken der Lebenswelt. Sie erklären sich mit ihrer reflektierten Naivität den Alltag und durchleuchten das Weltgeschehen. Sie erkennen, sie müssen agieren, um nicht unterzugehen. Sanna, Kully und das Mädchen steuern ihr Handeln und weiten es vom privaten auf den öffentlichen Raum aus. Sie erringen ein Leben, das sich den Einflüssen der faschistischen Gesellschaft weitestgehend entzieht. Die Kette vom Sehen, Durchblicken bis zum Handeln reißt bei Lenchen durch ständiges Hadern ab, was sie im Gegensatz zu den anderen Protagonistinnen bei der persönlichen Überwindung des Faschismus scheitern lässt. Sanna, Kully und das Mädchen besiegen ihre Zweifel, nicht zuletzt durch ihr Wesen als Vertreterinnen der Neuen Frau. Sie erweitern ihre weibliche Geschlechterrolle um männliche, pragmatische Eigenschaften und grenzen sich vom NS-Frauen-

bild einer passiven Weiblichkeit ab. Sanna, Kully und das Mädchen durchblicken den Faschismus. Sie sehen, dass er sich der Täuschung bedient und die Menschen schauspielern müssen, um zu überleben. Der Faschismus offenbart sich als männliches Konstrukt. Da die Protagonistinnen durch ihre Weiblichkeit dem System außen vor stehen, können sie es distanziert betrachten. Einzig Lenchen nutzt die Möglichkeit nicht. So gelingt es ihr als einzige der weiblichen Hauptfiguren auch nicht, Wahrheiten, die sich vom Faschismus nicht verdrängen lassen, zu erkennen.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Keun, Irmgard: „Bilder und Gedichte aus der Emigration“. Köln, 1947.
- Keun, Irmgard: „Blühende Neurosen. Flimmerkisten-Blüten“. Düsseldorf, 1962.
- Keun, Irmgard: „Das kunstseidene Mädchen. Roman. Mit zwei Beiträgen von Annette Keck und Anna Barbara Hagin“. Berlin, 2008⁹.
- Keun, Irmgard: „Das Mädchen, mit dem die Kinder nicht verkehren durften“. Düsseldorf, 1980.
- Keun, Irmgard: „D-Zug dritter Klasse. Roman“. Düsseldorf, 1983.
- Keun, Irmgard: „Ferdinand, der Mann mit dem freundlichen Herzen. Roman“. Düsseldorf, 1981.
- Keun, Irmgard: „Gilgi – eine von uns. Roman“. Berlin, 2008⁴.
- Keun, Irmgard: „Kind aller Länder. Roman“. Berlin, 2004.
- Keun, Irmgard: „Nach Mitternacht. Roman“. Berlin, 2004².
- Keun, Irmgard: „Scherz-Artikel“. Einbeck, 1951.
- Kreis, Gabriele und Marjory S. Strauss (Hg.): Keun, Irmgard: „Ich lebe in einem wilden Wirbel. Briefe an Arnold Strauss. 1933 bis 1947. Herausgegeben von Gabriele Kreis und Marjory S. Strauss“. Düsseldorf, 1988.
- Unger, Wilhelm (Hg.): Keun, Irmgard: „Wenn wir alle gut wären. Herausgegeben von Wilhelm Unger. Mit Quellenverzeichnis und Zeittafel von Gabriele Kreis“. München, 1993.

Sekundärliteratur

- Achilles, Stefanie: „Repression, Widerstand und Scheitern – Über eine Motivkonstellation in Romanen der 1930er Jahre von Irmgard Keun“. Marburg, 2005.
- Ackermann, Michael: „Schreiben über Deutschland im Exil. Irmgard Keun: Nach Mitternacht. Anna Seghers: Das siebte Kreuz“. Stuttgart, 1986.
- Alfermann, Dorothee: „Geschlechterrollen und geschlechtstypisches Verhalten“. Stuttgart, 1996.
- Amm, Marita: „Schauen und Sehen, Beobachten und Erkennen: Das Augenmotiv in der Literatur“. In: „wiener klinische wochenschrift. The middle european journal of medicine 110/8 (1998)“. S. 303–307.
- Ankum, Katharina von: „Ich liebe Berlin mit einer Angst in den Knien‘: Weibliche Stadterfahrung in Irmgard Keuns Das kunstseidene Mädchen“. In: „The German Quarterly 67/3 (1994)“. S. 369–388.
- Antes, Klaus: „Ein Leben im Grandhotel Abgrund. Über Irmgard Keun“. In: Heigenmooser, Volker und Johann P. Tammen (Hg.): „Verlegen im Exil. Reden, Vorträge, Statements. Fakten & Fiktion. Lyrik und Prosa. Mit zahlreichen Photos. Dokumentation des Bremerhavener P.E.N.-Symposiums ’97“. Bremerhaven, 1997. S. 55–60.
- Arend, Stefanie und Ariane Martin (Hg.): „Dokumentation der Rezeption in den Zeitschriften Das Wort und internationale Literatur (1937–1939)“. In: Arend, Stefanie und Ariane Martin (Hg.): „Irmgard Keun 1905/2005. Deutungen und Dokumente“. Bielefeld, 2008². S. 217–237.
- Barndt, Kerstin: „Engel oder Megäre‘. Figurationen einer ‚Neuen Frau‘ bei Marieluise Fleißer und Irmgard Keun“. In: Müller, Maria E. und Ulrike Vedder (Hg.): „Reflexive Naivität. Zum Werk Marieluise Fleißers. Herausgegeben von Maria E. Müller und Ulrike Vedder“. Berlin, 2000. S. 16–34.
- Barndt, Kerstin: „Sentiment und Sachlichkeit. Der Roman der Neuen Frau in der Weimarer Republik“. Köln, 2003.
- Belting, Hans: „Blickwechsel mit Bildern. Die Bildfrage als Körperfrage“. In: Belting, Hans (Hg.): „Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch“. München, 2007. S. 49–76.

- Bender, Stephanie: „Lebensentwürfe im Romanwerk Irmgard Keuns“. Taunusstein, 2000.
- Berger, John: „Sehen. Das Bild der Welt in der Bilderwelt. Deutsch von Axel Schenck“. Reinbek bei Hamburg, 1974.
- Berglund, Gisela: „Deutsche Opposition gegen Hitler in Presse und Roman des Exils. Eine Darstellung und ein Vergleich mit der historischen Wirklichkeit“. Stockholm, 1972.
- Bescana, Carme: „Ferdinand, der Mann mit dem freundlichen Herzen. Gender und Macht in Irmgard Keuns Nachkriegsroman“. In: „Revista de Filología Alemana II (2003)“. S. 157–165.
- Bescana Leirós, Carme: „Gender- und Machttransgression im Romanwerk Irmgard Keuns. Eine Untersuchung aus der Perspektive der Gender Studies“. St. Ingbert, 2007.
- Blume, Gesche: „Irmgard Keun. Schreiben im Spiel mit der Moderne“. Dresden, 2005.
- Bossinade, Johanna: „Haus und Front. Bilder des Faschismus in der Literatur von Exil- und Gegenwartsautorinnen. Am Beispiel Anna Seghers, Irmgard Keun, Christa Wolf und Gerlind Reinshagen“. In: „Neophilologus 70/1 (1986)“. S. 92–118.
- Braese, Stephan: „Die anderen hier wollen „wiederaufbauen“ – Irmgard Keun im Nachkriegs-Deutschland“. In: Braese, Stephan (Hg.): „In der Sprache der Täter. Neue Lektüren deutschsprachiger Nachkriegs- und Gegenwartsliteratur“. Opladen und Wiesbaden, 1998. S. 43–78.
- Braese, Stephan: „Das teure Experiment. Satire und NS-Faschismus“. Opladen, 1996.
- Bronfen, Elisabeth: „Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik. Deutsch von Thomas Lindquist“. Würzburg, 2004.
- Bronfen, Elisabeth: „Weibliches Antlitz, weibliche Figur, weiblicher Blick. Christian Schaders Frauenportraits“. In: Richter, Günter A. (Hg.): „Christian Schad“. Rottach-Egern, 2004. S. 112–129.
- Capovilla, Andrea: „Fiktionalisierungen der „Neuen Frau“ im Kontext der Neuen Sachlichkeit. Frieda Geier, Helene Willfüer, das „kunst-seidene Mädchen“. In: Aspetsberger, Friedbert und Konstanze Fliedl (Hg.): „Geschlechter. Essays zur Gegenwartsliteratur. Herausgegeben von Friedbert Aspetsberger und Konstanze Fliedl“. Innsbruck, Wien, München und Bozen, 2001. S. 96–113.

- Chédin, Renate: „«L'ordre froid» ou la «Neue Sachlichkeit» dans les premiers romans d'Irmgard Keun“. In: „*Allemagne d'aujourd'hui* 82 (1982)“. S. 90–108.
- Deaux, Kay: „Psychological Constructions of Masculinity and Femininity“. In: Reinisch, June Marcover; Rosenblum, Leonard A. und Stephanie A. Sanders (Hg.): „*Masculinity/Femininity. Basic Perspectives*“. New York und Oxford, 1987. S. 289–303.
- Delabar, Walter: „Überleben in der kleinsten Größe, Einüben ins Weltbürgertum. Zur Perpetuierung des Exils in Irmgard Keuns Roman *Kind aller Länder*“. In: Arend, Stefanie und Ariane Martin (Hg.): „*Irmgard Keun 1905/2005. Deutungen und Dokumente*“. Bielefeld, 2008². S. 205–216.
- Delabar, Walter: „Was tun? Romane am Ende der Weimarer Republik“. Opladen und Wiesbaden, 1999.
- Deupmann, Christoph: „Die Angestellten, der Glanz und das Kino. Zu Irmgard Keuns Romanen «Gilgi» und «Das kunstseidene Mädchen»“. In: Arnold, Heinz L. (Hg.): „*Irmgard Keun. Text und Kritik 183*“. München, 2009. S. 15–25.
- Doerr, J.A. Emanuel: „«da kniff mich eine Idee». Anmerkungen zur getauschten Haut in Irmgard Keuns *Das kunstseidene Mädchen* (1932)“. In: „*Revista de Filología Alemana* 16 (2008)“. S. III–129.
- Drescher, Barbara: „Junge „Girl“-Autorinnen im Exil: Emanzipation oder Ende der „Neuen Frau“ aufgrund der antifaschistischen Literaturpolitik nach 1933?“. In: Schöll, Julia (Hg.): „*Gender – Schreiben – Exil. Mit einem Vorwort von Guy Stern herausgegeben von Julia Schöll*“. Würzburg, 2002. S. 129–145.
- Drescher, Barbara: „Wechsel in der Erzählperspektive als Ausdruck der kulturellen Entfremdung in der Nachkriegsprosa von Irmgard Keun, Dinah Nelken und Ruth Landshoff-York“. In: Caemmerer, Christiane; Delabar, Walter; Ramm, Elke und Marion Schulz (Hg.): „*Erfahrung nach dem Krieg. Autorinnen im Literaturbetrieb. 1945–1950. BRD, DDR, Österreich, Schweiz. Herausgegeben von Christiane Caemmerer, Walter Delabar, Elke Ramm und Marion Schulz*“. Frankfurt am Main, 2002. S. 127–138.
- Drewitz, Ingeborg: „Die zerstörte Kontinuität. Exilliteratur und Literatur des Widerstandes“. Wien, München und Zürich, 1981.

- Eckes, Thomas: „Geschlechterstereotype. Frau und Mann in sozialpsychologischer Sicht“. Pffaffenweiler, 1997.
- Erpenbeck, Fritz: „Eine Frau tritt an die Front. Zu Irmgard Keuns Roman „Nach Mitternacht““. In: „Internationale Literatur 7/6 (1937)“. S. 139–142.
- Falk, Sabine: „Aufbruch und Stagnation. Zum Frauenbild der 20er und 30er Jahre und seiner literarischen Bearbeitung durch Irmgard Keun“. In: Arbeitsgruppe Volkskundliche Frauenforschung Freiburg (Hg.): „Frauenalltag – Frauenforschung. Beiträge zur 2. Tagung der Kommission Frauenforschung in der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde, Freiburg, 22.–25. Mai 1986. Herausgegeben von der Arbeitsgruppe Volkskundliche Frauenforschung Freiburg“. Frankfurt am Main, 1988. S. 165–170.
- Fleig, Anne: „Das Tagebuch als Glanz: Sehen und Schreiben in Irmgard Keuns Roman Das kunstseidene Mädchen“. In: Arend, Stefanie und Ariane Martin (Hg.): „Irmgard Keun 1905/2005. Deutungen und Dokumente“. Bielefeld, 2008². S. 45–60.
- Fließ, Elisabeth: „Mädchen auf der Suche“. In: „Die Frau 40 (1932)“. S. 172–178.
- Frank, Gustav: „Populärkultur, Girlkultur und neues Wissen in der Zwischenkriegszeit“. In: Arnold, Heinz L. (Hg.): „Irmgard Keun. Text und Kritik 183“. München, 2009. S. 35–46.
- Frey Steffen, Therese: „Grundwissen Philosophie. Gender. Von Therese Frey Steffen“. Leipzig, 2006.
- Fritsch, Christian und Lutz Winckler: „Kunstkrise, Gesellschaftskrise. Zum Stellenwert der Deutschlandthematik und Faschismuskritik im Exilroman“. In: Fritsch, Christian und Lutz Winckler (Hg.): „Faschismuskritik und Deutschlandbild im Exilroman. Herausgegeben von Christian Frisch und Lutz Winckler. Mit Beiträgen von Herbert Claas, Christian Fritsch, Gertrud Gutzmann, Jost Hermand, Wolf Kaiser, Uwe Naumann, Helmut Peitsch, Gert Sautermeister, Jürgen Schutte, Lutz Winckler, Rainer Zimmer“. Berlin, 1981. S. 3–15.
- Haas, Norbert (Hg): Lacan, Jacques: „Schriften I. Ausgewählt und herausgegeben von Norbert Haas“. Olten, 1973.
- Häntzschel, Hiltrud: „Irmgard Keun. Dargestellt von Hiltrud Häntzschel“. Reinbek bei Hamburg, 2001.

- Häntzschel, Hiltrud: „«Ist Gilgi eine von uns?»: Irmgard Keuns Zickzackkurs durch die NS-Zensurbarrieren“. In: Wild, Reiner (Hg.): „Dennoch leben sie. Verfemte Bücher, verfolgte Autorinnen und Autoren. Zu den Auswirkungen nationalsozialistischer Literaturpolitik. Herausgegeben von Rainer Wild in Zusammenarbeit mit Sabina Becker, Matthias Luserke-Jaqui und Reiner Marx“. München, 2003. S. 183–192.
- Häntzschel, Hiltrud: „Macht und Ohnmacht der Wörter. Die Innenansicht des nationalsozialistischen Alltags im Exilroman *Nach Mitternacht* von Irmgard Keun“. In: Schreckenberger, Helga (Hg.): „Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik. Ästhetiken des Exils. Herausgegeben von Helga Schreckenberger“. Amsterdam, 2003. S. 235–249.
- Haunhorst, Kerstin: „Das Bild der Neuen Frau im Frühwerk Irmgard Keuns. Entwürfe von Weiblichkeit am Ende der Weimarer Republik“. Hamburg, 2008.
- Heberger, Alexandra: „Faschismuskritik und Deutschlandbild in den Romanen von Irmgard Keun *Nach Mitternacht* und Edgar Hilsenrath *Der Nazi und der Friseur*. Ein Vergleich“. Osnabrück, 2002.
- Horsley, Joey: „Irmgard Keun (1905–1982): «Auf dem Trittbrett eines rasenden Zuges». Irmgard Keun zwischen Wahn und Wirklichkeit“. In: Duda, Sibylle und Luise F. Pusch (Hg.): „WahnsinnsFrauen“. Frankfurt am Main, 1992. S. 280–308.
- Horsley, Ritta Jo: „Irmgard Keun (1905–1982). Germany“. In: Fredriksen, Elke und Elizabeth Ametsbichler (Hg.): „Women Writers in German Speaking Countries: A Bio Bibliographical Critical Sourcebook“. Westport und London, 1998. S. 233–243.
- Horsley, Ritta Jo: „“This Number is Not in Service:” Destabilizing Identities in Irmgard Keun’s Novels from Weimar and Exile“. In: Frederiksen, Elke P. und Martha Kaarsberg Wallach (Hg.): „Facing fascism and confronting the past. German women writers from Weimar to the present“. New York, 2000. S. 37–60.
- Horsley, Ritta Jo: „Witness, Critic, Victim: Irmgard Keun and the Years of National Socialism“. In: Martin, Elaine (Hg.): „Gender Patriarchy and Fascism in the Third Reich: The Response of Women Writers“. Detroit, 1993. S. 65–117.

- Irigaray, Luce: „Speculum. Spiegel des anderen Geschlechts. Aus dem Französischen übersetzt von Xenia Rajwsky, Gabriele Ricke, Gerburg Treutsch-Dieter und Regine Othmer“. Frankfurt am Main, 1980.
- Jordan, Christa: „Zwischen Zerstreuung und Berausung. Die Angestellten in der Erzählprosa am Ende der Weimarer Republik“. Frankfurt am Main, 1988.
- Jung, Bettina: „Heimatlos in Deutschland. Irmgard Keuns Satiren gegen die Restauration der deutschen Nachkriegszeit“. In: Krohn, Claus-Dieter; Rotermund, Erwin; Winckler, Lutz und Wulf Koepke (Hg.): „Sprache, Identität, Kultur: Frauen im Exil. Herausgegeben im Auftrag der Gesellschaft für Exilforschung / Society for Exile Studies von Claus-Dieter Krohn, Erwin Rotermund, Lutz Winckler und Wulf Koepke unter Mitarbeit von Sonja Hilzinger“. München, 1999. S. 152–163.
- Keck, Annette: „... und bin eine Bühne“. Imaginäres zwischen Keun und Lacan“. In: Kleinschmidt, Erich und Nicolas Pethes (Hg.): „Lektüren des Imaginären. Bildfunktionen in der Literatur und Kultur herausgegeben von Erich Kleinschmidt und Nicolas Pethes“. Köln, Weimar und Wien, 1999. S. 109–127.
- Keck, Annette: „«Vater unser, mach mir doch mit einem Wunder eine feine Bildung – das übrige kann ich ja selbst machen mit Schminke»“. In: Keun, Irmgard: „Das kunstseidene Mädchen. Roman. Mit zwei Beiträgen von Annette Keck und Anna Barbara Hagin“. Berlin, 2008⁹. S. 221–228.
- Keller, Heidi: „Männlichkeit. Weiblichkeit“. Darmstadt, 1978.
- Klotz, Volker: „Forcierte Prosa. Stilbeobachtungen an Bildern und Romanen der neuen Sachlichkeit“. In: Schönhaar, Rainer (Hg.): „Dialog. Literatur und Literaturwissenschaft im Zeichen deutsch-französischer Begegnung. Festgabe für Josef Kunz herausgegeben von Rainer Schönhaar“. Berlin, 1973. S. 244–271.
- Koch, Imke: „Irmgard Keun (1905–1982)“. In: Jürgs, Britta (Hg.): „Leider hab ich's Fliegen ganz verlernt. Portraits von Künstlerinnen und Schriftstellerinnen der Neuen Sachlichkeit. Herausgegeben von Britta Jürgs unter Mitarbeit von Ingrid Herrmann“. Berlin, 2000. S. 109–123.

- Kramer, Gisela: „«Ohne Unvollkommenheit gibt es keine Schriftsteller». Irmgard Keun (1905–1982), Schriftstellerin“. In: Köster, Magdalena und Susanne Härtel (Hg.): „Seimutig und hab Spaß dabei«. Acht Künstlerinnen und ihre Lebensgeschichte“. Weinheim und Basel, 1998. S. 229–264.
- Kreis, Gabriele: „Frauen im Exil. Dichtung und Wirklichkeit“. Darmstadt, 1988.
- Kreis, Gabriele: „Irmgard Keun. «Was man glaubt, gibt es»“. München, 1993.
- Kroll, Renate (Hg.): „Metzler Lexikon Gender Studies Geschlechterforschung. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Herausgegeben von Renate Kroll“. Stuttgart und Weimar, 2002.
- Lauretis, Teresade: „Alice Doesn't. Feminism, Semiotics, Cinema“. Bloomington, 1984.
- Leikert, Sebastian: „Lacan und die Oberfläche. Zu einem Spiegelstadium ohne Spiegel“. In: Blümle, Claudia und Anne von der Heiden (Hg.): „Blickzähmung und Augentäuschung. Zu Jacques Lacans Bildtheorie. Herausgegeben von Claudia Blümle und Anne von der Heiden“. Zürich und Berlin, 2005. S. 91–101.
- Lorisika, Irene: „Frauendarstellungen bei Irmgard Keun und Anna Seghers“. Frankfurt am Main, 1985.
- Lornsen, Karin: „Kleinmädchentheorie, Proletarierprotest, weibliche Stadterfahrung“ – Eine neopikareske Leseweise von Irmgard Keuns *Das Kunstseidene Mädchen*“. In: http://www.cenes.ubc.ca/fileadmin/template/main/images/departments/cenes/research/GLM/bronnbach/WSI_Paper_Lornsen.pdf. Aufgerufen am 22.10.2009.
- Louven, Erhard (Hg.): Thelen, Albert Vigoleis: „Die Literatur in der Fremde. Literaturkritiken. Herausgegeben, aus dem Niederländischen übersetzt und mit einem Vorwort von Erhard Louven“. Bonn, 1996.
- Lutz, Daniel: „Alles ist schon da. Effekte der Präsenz bei Irmgard Keun“. In: Arnold, Heinz L. (Hg.): „Irmgard Keun. Text und Kritik 183“. München, 2009. S. 26–34.
- Maccoby, Eleanor E.: „The Varied Meanings of “Masculine” and “Feminine”“. In: Reinisch, June Marcover; Rosenblum, Leonard A. und Stephanie A. Sanders (Hg.): „Masculinity/Femininity. Basic Perspectives“. New York und Oxford, 1987. S. 227–239.

- Maier-Katkin, Birgit: „Alterity, Alienation, and Exile in Irmgard Keun's Nach Mitternacht“. In: „Seminar 39/4 (2003)“. S. 298–315.
- Manthey, Jürgen: „Wenn Blicke zeugen könnten. Eine psychohistorische Studie über das Sehen in Literatur und Philosophie“. München und Wien, 1983.
- Marchlewitz, Ingrid: „Irmgard Keun. Leben und Werk“. Würzburg, 1999.
- Marcuse, Ludwig: „Fünf Blicke auf Deutschland“. In: „Das Wort (1937)“. S. 81–89.
- Martin, Ariane: „Kultur der Oberfläche, Glanz der Moderne“. In: Luserke-Jaqui, Matthias (Hg.): „Deutschsprachige Romane der klassischen Moderne. Herausgegeben von Matthias Luserke-Jaqui unter Mitarbeit von Monika Lippke“. Berlin, 2008. S. 349–367.
- Marx, Leonie: „Schattenwürfe: Zu Irmgard Keuns Inszenierungskunst in Nach Mitternacht“. In: Bartl, Andrea und Antonie Magen (Hg.): „Auf den Schultern des Anderen. Festschrift für Helmut Koopmann zum 75. Geburtstag“. Paderborn, 2005. S. 177–201.
- Marx, Sebastian: „Der lange Weg in den Kanon. Zur Rezeptionsgeschichte Irmgard Keuns“. In: Arnold, Heinz L. (Hg.): „Irmgard Keun. Text und Kritik 183“. München, 2009. S. 86–95.
- McCormick, Richard W.: „Gender and Sexuality in Weimar Modernity: Film, Literature and “New Objectivity”“. New York und Hampshire, 2001.
- Mergenthaler, Volker: „Sehen schreiben – Schreiben sehen. Literatur und visuelle Wahrnehmung im Zusammenspiel“. Tübingen, 2002.
- Meyer-Kalkus, Reinhart: „Blick und Stimme bei Jacques Lacan“. In: Belting, Hans (Hg.): „Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch“. München, 2007. S. 217–235.
- Mitchell, W.J.T.: „Pictorial Turn. Eine Antwort“. In: Belting, Hans (Hg.): „Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch“. München, 2007. S. 37–46.
- Müller, Bukhard: „Kein Jude ist Löwe – und helfen kann man höchstens ein bisschen. Irmgard Keuns «Nach Mitternacht»“. In: Arnold, Heinz L. (Hg.): „Irmgard Keun. Text und Kritik 183“. München, 2009. S. 58–64.
- Mulvey, Laura: „Visual and Other Pleasures“. Houndmills, Basingstoke, Hampshire and London, 1989.

- Naumann, Uwe: „Preisgeben, vorzüglich der Lächerlichkeit“. Zum Zusammenhang von Satire und Faschismus in der Exilkunst“. In: Fritsch, Christian und Lutz Winckler (Hg.): „Faschismuskritik und Deutschlandbild im Exilroman. Herausgegeben von Christian Fritsch und Lutz Winckler. Mit Beiträgen von Herbert Claas, Christian Fritsch, Gertrud Gutzmann, Jost Hermand, Wolf Kaiser, Uwe Naumann, Helmut Peitsch, Gert Sautermeister, Jürgen Schutte, Lutz Winckler, Rainer Zimmer“. Berlin, 1981. S. 103–118.
- Noth, Ernst Erich: „Die Sowjetpresse über Irmgard Keuns Roman ‚Nach Mitternacht‘“. In: „Internationale Literatur 9/3 (1939)“. S. 143.
- Pasche, Wolfgang: „Exilromane: Klaus Mann: Mephisto. Irmgard Keun: Nach Mitternacht. Anna Seghers: Das siebte Kreuz“. Stuttgart, 1993.
- Pickerodt, Gerhart: „Ferdinand, der Mann mit dem freundlichen Herzen oder von der Schwierigkeit, einen Roman zu schreiben“. In: Arend, Stefanie und Ariane Martin (Hg.): „Irmgard Keun 1905/2005. Deutungen und Dokumente“. Bielefeld, 2008². S. 259–271.
- Podewski, Madleen: „Die Unterhaltungsseite als Kontext. Irmgard Keuns Zeitungs- und Zeitschriftenpublikationen“. In: Arnold, Heinz L. (Hg.): „Irmgard Keun. Text und Kritik 183“. München, 2009. S. 47–57.
- Raff, Gudrun: „Leben: Szenen eines Täuschungsspiels. Zu literarischen Techniken Irmgard Keuns“. Hamburg, 2000.
- Reid, J. H.: „Die verspätete Nachwelt. Irmgard Keun, Heinrich Böll und ihre fingierten Briefe“. In: Arnold, Heinz L. (Hg.): „Irmgard Keun. Text und Kritik 183“. München, 2009. S. 77–85.
- Rohlf, Sabine: „Exil als Praxis – Heimatlosigkeit als Perspektive? Lektüre ausgewählter Exilromane von Frauen“. München, 2002.
- Römhild, Dorothee: „Weibliche Mittäterschaft und Faschismuskritik in Irmgard Keuns Roman ‚Nach Mitternacht‘“. In: „Diskussion Deutsch 25/136 (1994)“. S. 105–113.
- Rosenstein, Doris: „Bilder und Szenen aus dem ‚Dritten Reich‘. Zum Erzählkonzept des Romans Nach Mitternacht von Irmgard Keun“. In: Arend, Stefanie und Ariane Martin (Hg.): „Irmgard Keun 1905/2005. Deutungen und Dokumente“. Bielefeld, 2008². S. 161–182.

- Rosenstein, Doris: „«Die neue Frau»-«Die große Stadt». Schlüsselbilder des kulturellen Umbruchs am Anfang der 30er Jahre in Romanen von Irmgard Keun und Heinz Steguweit“. In: Breuer, Dieter und Gertrude Cepl-Kaufmann (Hg.): „Moderne und Nationalsozialismus im Rheinland. Vorträge des Interdisziplinären Arbeitskreises zur Erforschung der Moderne im Rheinland. Herausgegeben von Dieter Breuer und Gertrude Cepl-Kaufmann“. Paderborn, 1997. S. 163–177.
- Rosenstein, Doris: „Irmgard Keun: Das Erzählwerk der dreißiger Jahre“. Frankfurt am Main, 1991.
- Rosenstein, Doris: „Nebenbei bemerkt. Boheme-Gesten in Romanen Irmgard Keuns“. In: Fischer, Jens Malte; Prümm, Karl und Helmut Scheuer (Hg.): „Erkundungen. Beiträge zu einem erweiterten Literaturbegriff. Helmut Kreuzer zum sechzigsten Geburtstag. Herausgegeben von Jens Malte Fischer, Karl Prümm und Helmut Scheuer“. Göttingen, 1987. S. 205–229.
- Rosenstein, Doris: „Zum Exilroman Kind aller Länder von Irmgard Keun“. In: Bialek, Edward und Detlef Haberland (Hg.): „Zwischen Verlust und Fülle. Studien zur Literatur und Kultur. Festschrift für Louis Ferdinand Helbig. Herausgegeben von Edward Bialek und Detlef Haberland“. Wrocław und Dresden, 2006. S. 105–122.
- Rossum, Walter van (Hg.): Sartre, Jean-Paul: „Der Blick. Ein Kapitel aus Das Sein und das Nichts. In der Übersetzung von Traugott König und Hans Schöneberg. Herausgegeben, mit einer Einführung und einem Nachwort von Walter van Rossum“. Mainz, 1994.
- Sautermeister, Gert: „Irmgard Keuns Exilroman Nach Mitternacht“. In: Fritsch, Christian und Lutz Winckler (Hg.): „Faschismuskritik und Deutschlandbild im Exilroman. Herausgegeben von Christian Frisch und Lutz Winckler. Mit Beiträgen von Herbert Claas, Christian Fritsch, Gertrud Gutzmann, Jost Hermand, Wolf Kaiser, Uwe Naumann, Helmut Peitsch, Gert Sautermeister, Jürgen Schutte, Lutz Winckler, Rainer Zimmer“. Berlin, 1981. S. 15–35.
- Schaeffer-Hegel, Barbara: „Widersprüchliches zum Thema Weiblichkeit“. In: Erhard Friedrich Verlag (Hg.): „Feminin – Maskulin. Konventionen. Kontroversen. Korrespondenzen“. Seelze, 1989. S. 14–15.
- Scheele, Karl Werner: „Aspekte der Neuen Sachlichkeit in ausgewählten Romanen von H. Fallada, E. Kästner, I. Keun, E. Reger und G. Tergit“. Vermont, 1993.

- Scherpe, Klaus R.: „Doris’ gesammeltes Sehen. Irmgard Keuns kunstseidenes Mädchen unter den Städtebewohnern“. In: Lühse, Irmela von der und Anita Runge (Hg.): „Wechsel der Orte. Studien zum Wandel des literarischen Geschichtsbewusstseins. Festschrift für Anke Bennholt-Thomsen. Herausgegeben von Irmela von der Lühse und Anita Runge. Unter der Mitarbeit von Regina Nörtemann, Cettina Rapisarda und Herta Schwarz“. Göttingen, 1997. S. 312–321.
- Scheunemann, Carla: „Die weiblichen Angestellten in der Literatur der Weimarer Republik am Beispiel von Irmgard Keuns *Gilgi* – eine von uns und Martin Kessels *Herrn Bechers Fiasko*“. Saarbrücken, 2008.
- Schmidt-Ott, Anja C.: „Ich muss mich schwächer zeigen, als ich bin, damit er sich stark fühlen und mich lieben kann.“ Männer und Frauen in Exilromanen von Ödön Horváth, Maria Leitner, Anna Gmeyner und Irmgard Keun“. In: Schöll, Julia (Hg.): „Gender – Schreiben – Exil. Mit einem Vorwort von Guy Stern herausgegeben von Julia Schöll“. Würzburg, 2002. S. 109–126.
- Schmidt-Ott, Anja C.: „Young Love – Negotiations of the Self and Society in Selected German Novels of the 1930s (Hans Fallada, Aloys Schenzinger, Maria Leitner, Irmgard Keun, Marie Luise Kaschnitz, Anna Gmeyner and Ödön von Horváth)“. Frankfurt am Main, 2002.
- Schmölzer, Hilde: „Der Krieg ist männlich. Ist der Friede weiblich?“. Wien, 1996.
- Schneider, Anita: „Neue Frau und Neue Sachlichkeit – Weibliche Existenzproblematik am Ende der Weimarer Republik“. Halifax, 1999.
- Schnell, Ralf: „Dichtung in finsternen Zeiten. Deutsche Literatur und Faschismus“. Reinbek bei Hamburg, 1998.
- Schreckenberger, Helga: „Aimless Travels: Deromanticizing Exile in Irmgard Keun’s *Kind aller Länder* (1938)“. In: Evelein, Johannes F. (Hg.): „Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik. Exiles Traveling Exploring Displacement, Johannes F. Evelein“. Amsterdam, 2009. S. 313–327.
- Schüller, Liane: „Vom Ernst der Zerstreuung. Schreibende Frauen am Ende der Weimarer Republik: Marieluise Fleißer, Irmgard Keun und Gabriele Tergit“. Bielefeld, 2005.
- Schütz, Erhard: „Romane der Weimarer Republik“. München, 1986.

- Scott, Joan W.: „Gender: Eine nützliche Kategorie der historischen Analyse“. In: Kimmich, Dorothee; Renner, Rolf Günter und Bernd Stiegler (Hg.): „Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart. Herausgegeben und kommentiert von Dorothee Kimmich, Rolf Günter Renner und Bernd Stiegler“. Stuttgart, 1996. S. 416–440.
- Serke, Jürgen: „Die verbannten Dichter. Mit Fotos von Wilfried Bauer. Berichte. Texte. Bilder einer Zeit“. Frankfurt am Main, 1978³.
- Siegel, Eva-Maria: „In der Zeit der großen Denunziantenbewegungen. Trennungen und Trennungsängste im Werk von Irmgard Keun“. In: Hertling, Viktoria (Hg.): „Mit den Augen eines Kindes. Children in the Holocaust – children in exile – children under fascism“. Amsterdam und Atlanta, 1998. S. 252–271.
- Siegel, Eva-Maria: „Jugend, Frauen, drittes Reich: Autorinnen im Exil. 1933–1945“. Pfaffenweiler, 1993.
- Siegel, Eva-Maria: „Weibliche Jugend im Nationalsozialismus. Massenpsychologische Aspekte in Exilromanen von Hermynia zur Mühlen, Irmgard Keun und Maria Leitner“. Berlin, 1991.
- Silverman, Kaja: „The Acoustic Mirror. The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema“. Bloomington und Indianapolis, 1988.
- Silverman, Kaja: „The Threshold of the Visible World“. New York und London, 1996.
- Soltau, Heide: „Die Anstrengungen des Aufbruchs. Romanautorinnen und ihre Heldinnen in der Weimarer Zeit“. In: „Brinker-Gabler, Gisela (Hg.): „Deutsche Literatur von Frauen. Zweiter Band. 19. und 20. Jahrhundert. Herausgegeben von Gisela Brinker-Gabler“. München, 1988. S. 220–235.
- Spies, Bernhard: „D-Zug dritter Klasse, oder: „[...] es ist das Recht des Unglücklichen, sich trösten zu lassen“. In: Arend, Stefanie und Ariane Martin (Hg.): „Irmgard Keun 1905/2005. Deutungen und Dokumente“. Bielefeld, 2008². S. 183–204.
- Srebrjanski Harwell, Xenia: „The Female Adolescent in the Exile Works by Irina Odoevtseva, Nina Berberova, Irmgard Keun and Ilse Tielsch“. New York, 2003.

- Steinrücke, Margareta: „Was ist weiblich, was ist männlich? In jeder Klasse etwas anderes!“. In: Vogel, Ulrike (Hg.): „Was ist weiblich – was ist männlich? Aktuelles zur Geschlechterforschung in den Sozialwissenschaften“. Bielefeld, 2005. S. 152–173.
- Stockinger, Claudia: „daß man sich mit ein bißchen Nachdenken vieles selber erklären kann“. Irmgard Keuns Verfahren der reflektierten Naivität“. In: Arnold, Heinz L. (Hg.): „Irmgard Keun. Text und Kritik 183“. München, 2009. S. 3–14.
- Tamaru, Risa: „Die Möglichkeiten, ein Mädchen zu sein. Weibliche Angestellte als Mädchen bei Irmgard Keun“. In: „Doitsu-bungaku 95 (1995)“. S. 108–115.
- Tamaru, Risa: „Mädchen als Bewegung. Weibliche Angestellte als Mädchen bei Irmgard Keun“. In: Japanische Gesellschaft für Germanistik (Hg.): „Kritische Revisionen – Gender und Mythos im literarischen Diskurs. Beiträge der Tateshima-Symposien 1996 und 1997. Herausgegeben von der Japanischen Gesellschaft für Germanistik“. München, 1998. S. III–121.
- Theweleit, Klaus: „Männerphantasien. 2. Band. Männerkörper. Zur Psychoanalyse des Weißen Terrors“. Frankfurt am Main, 1978.
- Turner, Christina: „Der andere Ort des Erzählens. Exil und Utopie in der Literatur deutscher Emigrantinnen und Emigranten. 1933–1945“. Köln, Weimar und Wien, 2003.
- Unger, Thorsten: „Erinnerungsarbeit. Irmgard Keuns Bilder und Gedichte aus der Emigration“. In: Arend, Stefanie und Ariane Martin (Hg.): „Irmgard Keun 1905/2005. Deutungen und Dokumente“. Bielefeld, 2008². S. 241–258.
- Viebrock, Katharina: „Von weiblicher Freiheit. Figuren bei Virginia Woolf, Irmgard Keun, Jean Rhys“. Königstein, 2002.
- Vinciguerra, Rose-Paule: „Das Gemälde, der Blick und das Phantasma. Aus dem Französischen von Hans-Hagen Hildebrandt“. In: Blümle, Claudia und Anne von der Heiden (Hg.): „Blickzähmung und Augentäuschung. Zu Jacques Lacans Bildtheorie. Herausgegeben von Claudia Blümle und Anne von der Heiden“. Zürich und Berlin, 2005. S. 45–49.

- Waldow, Stephanie: „Kindlicher Sprachgestus als sprachreflexive Erzählform: Das Mädchen, mit dem die Kinder nicht verkehren durften gelesen mit Walter Benjamin“. In: Arend, Stefanie und Ariane Martin (Hg.): „Irmgard Keun 1905/2005. Deutungen und Dokumente“. Bielefeld, 2008². S. 145–160.
- Wartmann, Brigitte: „Schreiben als Angriff auf das Patriarchat“. In: „Literaturmagazin 11(1979)“. S. 108–132.
- Weidermann, Volker: „Das Buch der verbrannten Bücher“. Köln, 2008⁴.
- Weissberg, Liliane: „Gedanken zur «Weiblichkeit». Eine Einführung“. In: Weissberg, Liliane (Hg.): „Weiblichkeit als Maskerade. Herausgegeben von Liliane Weissberg“. Frankfurt am Main, 1994. S. 7–33.
- Wilkes, Geoff: „On a Railroad to Nowhere: Irmgard Keun's D-Zug dritter Klasse“. In: „German Studies Review 28/3 (2005)“. S. 563–578.
- Wittmann, Livia Z.: „Irmgard Keun. A German Deviation“. In: Kessler-Harris, Alice und William McBrien (Hg.): „Faith of a (Woman) Writer“. New York, Westport und London, 1988. S. 95–103.

