

Wiebke Schuldt

Komik bei Irmgard Keun

Zur Beschaffenheit, Funktion und
Entwicklung im historischen und
werkgenetischen Verlauf

Wiebke Schuldt
Komik bei Irmgard Keun
Zur Beschaffenheit, Funktion und Entwicklung
im historischen und werkgenetischen Verlauf

This work is licensed under the
[Creative Commons](#) License 3.0 “by-nd”,
allowing you to download, distribute and print the
document in a few copies for private or educational
use, given that the document stays unchanged
and the creator is mentioned.
You are not allowed to sell copies of the free version.



Wiebke Schuldt

Komik bei Irmgard Keun

Zur Beschaffenheit, Funktion und Entwicklung
im historischen und werkgenetischen Verlauf

eScripta

Göttinger Schriftenreihe für studentische Germanistik

Band 5



Seminar für Deutsche Philologie
Georg-August-Universität Göttingen 2012

Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

Erschienen in der Reihe

eScripta. Göttinger Schriftenreihe für studentische Germanistik.

In der elektronischen Schriftenreihe eScripta werden herausragende Arbeiten von Studierenden des Göttinger Seminars für Deutsche Philologie publiziert.

ISSN: 2192-0559

<http://www.escripta.de>

Herausgeber der Reihe

Seminar für Deutsche Philologie der Georg-August-Universität Göttingen

Hartmut Bleumer, Andrea Bogner, Albert Busch, Hiltraud Casper-Hehne, Heinrich Detering, Anke Detken, Ruth Florack, Udo Friedrich, Anke Holler, Gerhard Kaiser, Ina Karg, Gerhard Lauer, Markus Steinbach, Claudia Stockinger, Simone Winko

Anschrift des Autors

Wiebke Schuldt

Wiebke.Schuldt@gmx.de

Abstract

Die vorliegende Arbeit befasst sich mit dem in der Forschung beharrlich angeführten, bislang jedoch nie systematisch rekonstruierten Aspekt der Komik in Romanen von Irmgard Keun. In Anlehnung an neuere komiktheoretische Forschungen und anhand dreier beispielhaft ausgewählter Romane werden Funktion, Beschaffenheit und Entwicklung der Komik im historischen und werkgenetischen Verlauf nachvollzogen. Hierbei stellt sich unter anderem heraus, dass zwischen einer »experimentellen« Komik in *Das kunstseidene Mädchen* (1932) zur Zeit der Weimarer Republik, einer »politisierten« Komik in dem im Exil veröffentlichten Roman *Nach Mitternacht* (1937) und einer »metapoetischen« Diskussion und Problematisierung der Komik in dem zur Nachkriegszeit erschienenen *Ferdinand, der Mann mit dem freundlichen Herzen* (1950) unterschieden werden kann.

Inhalt

1. Einleitung.....	1
2. Zur experimentellen Komik in <i>Das kunstseidene Mädchen</i>	3
2.1 Emanzipatorische Komik.....	4
2.2 Komische Täuschungen: Doris' unzuverlässiges Erzählen.....	10
2.3 »Sie irren sich ganz enorm in mir«: Komik und Identität I.....	13
3. Politisierung der Komik in <i>Nach Mitternacht</i>	17
3.1 Komik unter den Bedingungen des Nationalsozialismus.....	18
3.2 Komik und Ideologiekritik.....	22
3.3 Verkleidung versus Authentizität.....	24
4. Exkurs: »Der Hofnarr«.....	27
5. Aporie des Humors: <i>Ferdinand, der Mann mit dem freundlichen Herzen</i>	29
5.1 Komik und Identität II.....	30
5.2 Komik als Kipp-Phänomen.....	33
5.3 Kritik der »Unlust am klaren Gedanken«.....	35
6. Schluss.....	39
Literaturverzeichnis.....	44

1. Einleitung

»Eine schreibende Frau mit Humor, sieh mal an! Hurra!«¹, jubelt Kurt Tucholsky 1932 in seiner Rezension über Irmgard Keuns Erstlingsroman *Gilgi, eine von uns*. Nachdem die in den 1970er Jahren einsetzende feministische Forschung zu Keun die von Tucholsky initiierte Lesart zunächst zu dekonstruieren versuchte und vorrangig Frauenbilder analysierte sowie biographische Parallelen zu Keun aufzeigte,² schreiben neuere Beiträge den »festen Topos«³ der humoristischen Schriftstellerin durch Randbemerkungen weitgehend fort.⁴ Der Fokus der Keun-Forschung richtet sich derweilen auf den zeitgeschichtlichen Bezug der Romane. Keuns »Zeitromane mit gesellschaftskritischen Tendenzen«⁵ verfügten, so liest man vor allem in der jüngeren Forschung, über »einen hohen dokumentarischen Wert«⁶, sie seien von »eigenwilliger zeitdiagnostischer Prägnanz«⁷ und stellten gar ein »kulturhistorisches Archiv der ausgehenden Weimarer Republik«⁸ dar. Der zeitgeschichtliche Fokus, wie ihn etwa Lickhardt formuliert, hat sich für die Interpretation des Werks als äußerst fruchtbar erwiesen. Im Anschluss hieran kann eine differenziertere Betrachtung der Komik, die von den geschichtli-

¹ Kurt Tucholsky: [Rez.] »Irmgard Keun, ›Gilgi, eine von uns‹«, in: *Die Weltbühne* 28, 5 (1932), S. 177.

² Vgl. hierzu die (problematische) Biographie von Gabriele Kreis: ›Was man glaubt, gibt es.« Das Leben der Irmgard Keun. Zürich 1991; Katharina Viebrock: Von weiblicher Freiheit. Figuren bei Virginia Woolf, Irmgard Keun und Jean Rhys. Königstein 2002. Unfreiwillig schreiben viele dieser Autorinnen das gönnerhafte Bild zeitgenössischer Rezensenten von Keuns als »niedliche[m] Mädchen, dem aus Versehen Ungewöhnliches gelungen ist« (Hiltrud Häntzschel: Irmgard Keun. Reinbek bei Hamburg 2001, S. 138) fort, etwa indem sie sie als »Wahnsinnsfrau« (Joey Horsley: »›Auf dem Trittbrett eines rasenden Zuges‹. Irmgard Keun zwischen Wahn und Wirklichkeit«, in: Sibylle Duda/Luise F. Pusch: WahnsinnsFrauen. Frankfurt am Main 1992, S. 280-308) stilisieren.

³ Lickhardt, Maren: Irmgard Keuns Romane der Weimarer Republik als moderne Diskursromane. Heidelberg 2009, S. 7.

⁴ Vgl. etwa den Verweis auf die »komische Qualität« des Romans *D-Zug dritter Klasse* (Sebastian Marx: »Der lange Weg in den Kanon. Zur Rezeptionsgeschichte Irmgard Keuns«, in: *Text + Kritik* 183 (2009), S. 86-95, hier S. 90) und den Hinweis Rosensteins auf den »humoristische[n], häufig auch satirisch-ironische[n] Zugriff« als »unverwechselbare[s] Merkmal des Keunschen Erzählkonzepts« (Doris Rosenstein: »Mit der Wirklichkeit auf du und du? Zu Irmgard Keuns Romanen ›Gilgi, eine von uns‹ und ›Das kunstseidene Mädchen‹«, in: Sabina Becker/Christoph Weiß (Hg.): *Neue Sachlichkeit im Roman*. Stuttgart 1995, S. 273-290, hier S. 278).

⁵ Jana Mikota: [Art.] »Irmgard Keun«, in: *Kindlers Literatur-Lexikon*. Hg. von Heinz Ludwig Arnold. Band 9. Stuttgart 2009, S. 10-12, hier S. 11.

⁶ Bettina Hirschberg: [Art.] »Irmgard Keun«, in: *Reclams Romanlexikon*. Hg. von Frank Rainer Max. Stuttgart 2000, S. 614-616, hier S. 616.

⁷ Stefanie Arend/Ariane Martin: »Vorwort«, in: dies.: *Irmgard Keun 1905/2005. Deutungen und Dokumente*. Bielefeld 2005, S. 7-10, hier S. 7.

⁸ Claudia Stockinger: »›daß man mit ein bißchen Nachdenken sich vieles selber erklären kann‹. Irmgard Keuns Verfahren der reflektierten Naivität«, in: *Text + Kritik* 183 (2009), S. 3-14, hier S. 10.

chen Kontexten nicht unbeeinflusst geblieben ist, die Interpretation des keunschen Werks in wesentlichen Aspekten ergänzen.

Gegenstand der vorliegenden Arbeit ist die Komik im Werk Irmgard Keuns. Anhand dreier exemplarischer textzentrierter Analysen sollen Spielarten und Funktionen des Komischen beleuchtet und interpretiert werden, wobei die Analyse durch komiktheoretische Schriften Helmuth Plessners, Joachim Ritters und anderer ergänzt wird. Wenngleich das Korpus keinerlei Anspruch auf Vollständigkeit erheben kann, erlaubt es zumindest, drei hinsichtlich ihres Kontextes wichtige Romane des keunschen Œuvres zu berücksichtigen: *Das kunstseidene Mädchen* erschien 1932 gegen Ende der Weimarer Republik, *Nach Mitternacht* wurde 1937 im belgischen Exil veröffentlicht und setzt sich mit Nazideutschland auseinander. Mit *Ferdinand, der Mann mit dem freundlichen Herzen* meldet sich Keun 1950 zum letzten Mal als Romanautorin auf dem nachkriegsdeutschen Literaturmarkt zurück. Anhand der Einzeluntersuchungen soll die Komik bei Irmgard Keun schließlich im Werkzusammenhang⁹ betrachtet werden, wobei die Rede von der Komik differenziert werden muss. Keuns Romane entwickeln sich, so lässt sich die leitende These dieser Arbeit zusammenfassen, von der im *Kunstseidenen Mädchen* weitgehend experimentellen Komik zu einer ›politisierten‹, d.h. vor allem Inkongruenzen entlarvenden Komik in *Nach Mitternacht*. In *Ferdinand, der Mann mit dem freundlichen Herzen* wird das komische Erzählen schließlich metapoetisch diskutiert und problematisiert.

Die traditionsreiche Uneinigkeit der Forschung über eine Explikation der Komik kann im Rahmen dieser Arbeit nicht näher ausgeführt werden. Da im Folgenden weniger eine Fortführung der Komikforschung als vielmehr die Romananalyse im Mittelpunkt steht, muss hier auf eine Darstellung und Diskussion der komiktheoretischen Standpunkte verzichtet werden. In Anlehnung an die Typologie Tom Kindts¹⁰ wird Komik, anders als in den Re-

⁹ Hierzu zählen auch die von der Forschung weitgehend übergangenen Erzählungen (von denen eine Auswahl in dem Band *Wenn wir alle gut wären* [1954]. Hg. und mit einem Nachwort von Wilhelm Unger. Köln 1983, zugänglich ist), Rundfunkbeiträge, Gedichte und Briefe an Arnold Strauss (zugänglich in der [u.a. aufgrund der unbegründeten Auslassungen und fehlenden Datierungen problematischen] Edition von Gabriele Kreis und Marjory S. Strauss: Irmgard Keun: Ich leben in einem wilden Wirbel. Briefe an Arnold Strauss 1933 bis 1947. München 1990), an Hermann Kesten (»Briefe aus der inneren Emigration. An Hermann Kesten [New York]«, in: Keun: Wenn wir alle gut wären, S. 168-191) und Heinrich Mann (in: Arend/Martin: Irmgard Keun 1905/2005, S. 306-308), die in der vorliegenden Arbeit zumindest am Rande berücksichtigt werden.

¹⁰ Kindt unterscheidet zwischen der Komik der Darbietung und der Komik des Dargebotenen. Zur Komik der Darbietung zählt er Sprachkomik, die sich wiederum als Form- oder als Inhaltskomik manifestiert, sowie Vermittlungskomik, bei der zwischen Ebenenkomik und Darstellungskomik unterschieden wird. Die Komik des Dargebotenen untergliedert Kindt in Gegebenheitskomik (hierunter fallen Figuren-, Zustands- und Situationskomik) und Ereigniskomik (die er wiederum als Vorkommiskomik, Verhaltenskomik und Handlungskomik ausbuchstabiert). Vgl. zur Übersicht Tom Kindt: Literatur und Komik. Zur Theorie literarischer Komik und zur Komödie im 18. Jahrhundert. Berlin 2011, S. 153f.

zensionen Kurt Tucholskys, als Erzählstrategie betrachtet, die – von stilistisch-ästhetischen Funktionen bis hin zur Leserlenkung – verschiedene Funktionen einnehmen kann. Allgemein und im Sinne einer Heuristik zunächst bewusst weit gefasst, fallen in den Untersuchungsbereich »Gegenstände, Ereignisse, Sachverhalte und Äußerungen, die Lachen verursachen bzw. die Eigenschaft, die diese Wirkung erzeugt«¹¹. Nach Kindts Konzept der »textuellen Komik«¹² erfordert die Analyse der Wirkungsdisposition keinen Rekurs auf eine implizite Autorin,¹³ sondern lässt sich hinreichend als Komik der Darbietung und des Dargebotenen rekonstruieren.¹⁴ Ergänzend werden in der vorliegenden Arbeit (poetologische und im Ansatz komiktheoretische) Aussagen der empirischen Verfasserin Keun hinzugezogen, die zwar auch in werkpolitischer und feldstrategischer, in diesem Zusammenhang aber primär hinsichtlich des verfolgten hermeneutischen Interpretationsansatzes von Bedeutung sind.

2. Zur experimentellen Komik in *Das kunstseidene Mädchen*

Die mittlerweile relativ breite Forschung zu Keuns Romanen der Weimarer Republik, *Das kunstseidene Mädchen* und *Gilgi, eine von uns*, lässt sich entlang dreier Lesarten umreißen: Vor allem die älteren, in ihrer »Hypertrophierung der in den Romanen zweifelsohne vorliegenden Genderthematik«¹⁵ sowie der Etablierung einer vermeintlichen Gesinnungsgenossenschaft¹⁶ problematischen Beiträge versuchen, biographische Parallelen zwischen den

¹¹ Andreas Kablitz: [Art.] »Komik, Komisch«, in: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Band II. Hg. von Harald Fricke. Berlin/New York 2007, S. 289-294, hier S. 289; vgl. für einen Überblick auch Frank Zipfel: [Art.] »Theorien des Komischen«, in: Rüdiger Zymner (Hg.): Handbuch Gattungstheorie. Stuttgart 2010, S. 320-323.

¹² Vgl. Kindt: Literatur und Komik, bes. S. 29ff.

¹³ Vgl. Tom Kindt/Hans-Harald Müller: The implied author: concept and controversy. Berlin/New York 2006, S. 155-158.

¹⁴ Vgl. Kindt: Literatur und Komik, S. 148.

¹⁵ Lickhardt: Irmgard Keuns Romane der Weimarer Republik als moderne Diskursromane, S. 25; vgl. zu diesem Ansatz etwa Ingrid Marchlewitz: Irmgard Keun. Leben und Werk. Würzburg 1999, die im *Kunstseidenen Mädchen* die Entlarvung der »Doppelmoral patriarchaler Gesellschaftsstrukturen« und »ein Kaleidoskop des Geschlechterverhaltens« (S. 99) erkennt, sowie den Beitrag von Justine J. Malecki/Oliver Ruf: »Maskierte Städtebewohnerinnen. Weiblichkeitskonstruktionen im ‚Kunstseidenen Mädchen‘ Irmgard Keuns und in Magdalena Felixas ›Die Fremde‹«, in: Jahrbuch zur Kultur und Literatur der Weimarer Republik 11 (2007), S. 47-69.

¹⁶ Vgl. hierzu Marx: »Der lange Weg in den Kanon«, S. 93.

Protagonistinnen Gilgi bzw. Doris und Irmgard Keun nachzuweisen,¹⁷ andere betonen eher die zeitgeschichtlichen Bezüge, darunter besonders die Girl- und Angestelltenkultur.¹⁸ In beiden Fällen, so lautet auch die Kritik Blumes und Lickhardts, werden jedoch »die starke Stilisierung und das innerästhetische Spiel der Texte außer Acht gelassen«¹⁹. Ohne die biographischen und zeitgeschichtlichen Einflüsse zu leugnen, betonen diese und andere jüngere Beiträge verstärkt die artifizielle Gestaltung der Romane. Als »moderne Diskursromane«²⁰ stünden sie in der »Schnittstelle zwischen Zeitroman, Collagetexten sowie reflexivem und metafiktionalem Roman«²¹, wobei die Spezifika der Weimarer Massengesellschaft in »gewollte[r] Oberflächenästhetik«²² gleichsam ausgeleuchtet und ironisch gebrochen würden.

2.1 Emanzipatorische Komik

Lickhardts Betonung der »Oberflächenästhetik« ist auch hinsichtlich der Untersuchung der Komik anschlussfähig. Die in der fiktionalen Welt geschilderten Ereignisse sind zwar als tragisch wahrnehmbar – vor allem Doris' Freundin Therese hyperbolisiert Doris' Geschichte zu einer melodramatischen Katastrophe –;²³ durch den anti-psychologischen Tenor der Ich-Erzählung ebenso wie durch den tendenziell komischen Repräsentationsmodus wird diese Tragik jedoch konstant relativiert. Allein aufgrund dieser grund-

¹⁷ Angeführt sei hier exemplarisch der Beitrag Horsleys (»Irmgard Keun zwischen Wahn und Wirklichkeit«, S. 292), die die Autorin explizit mit ihren Figuren vermischt, vgl. die Rede von »Doris-Keun«; aber auch Viebrock: Von weiblicher Freiheit, die davon ausgeht, dass »[d]ie Autorin selbst mit ihrer Figur verwoben« sei (S. 63).

¹⁸ Vgl. zu diesem Ansatz etwa Christoph Deupmann: Die Angestellten, der Glanz und das Kino. Zu Irmgard Keuns Romanen ›Gilgi‹ und ›Das kunstseidene Mädchen‹, in: Text + Kritik 183 (2009), S. 15-25; vgl. in dieser Hinsicht auch den Abschnitt zu *Gilgi – eine von uns* in Thomas Hecken: Populäre Kultur. Mit einem Anhang ›Girl und Popkultur‹, Bochum 2006, S. 157-159; Rosenstein: »Mit der Wirklichkeit auf du und du?«, die eine problematische kritisch-moralisierende Intention nahelegt, wenn sie zu dem Schluss kommt, die dargestellte Welt werde »einer kritischen Sichtung« geöffnet, durch die die »begrenzte Reflexionsfähigkeit der Erzählfigur« (S. 281) kompensiert würde; sowie Dirk Niefanger: »Gilgi und Ginster. Irmgard Keuns Roman mit Kracauer gelesen«, in Arend/Martin: Irmgard Keun 1905/2005, S. 29-44.

¹⁹ Lickhardt: Irmgard Keuns Romane der Weimarer Republik, S. 25. Lickhardt schließt an die Stilanalyse von Volker Klotz an (»Forcierte Prosa. Stilbeobachtungen an Bildern und Romanen der Neuen Sachlichkeit«, in: Rainer Schönhaar (Hg.): Dialog. Literatur und Literaturwissenschaft im Zeichen deutsch-französischer Begegnung. Festschrift für Josef Kunz. Berlin 1973, S. 244-271.); ähnlich argumentiert auch Gesche Blume: Irmgard Keun. Schreiben im Spiel mit der Moderne. Dresden 2005.

²⁰ Lickhardt: Irmgard Keuns Romane der Weimarer Republik, S. 229ff.

²¹ Ebd., S. 10.

²² Maren Lickhardt: »Ikonen, Oberflächen, Kamerafahrten«, in: Dagmar von Hoff/Bernhard Spies (Hg.): Textprofile intermedial. München 2008, S. 325-337, hier S. 335.

²³ Vgl. Lickhardt, Maren: »Joe Lederer und Irmgard Keun – Glück als Ästhetik der Oberfläche und Vergnügen bei der Lektüre«, in: Anja Gerigk (Hg.): Glück paradox: moderne Literatur und Medienkultur – theoretisch gelesen. Bielefeld 2010, S. 153-182, hier S. 174.

legenden Doppelcodierung der Ereignisse ist eine Beschreibung des *Kunstseidenen Mädchens* als Unterhaltungsliteratur nicht hinreichend, da die Bedürfnisse nach Orientierung, Affektlösung und Bestätigung²⁴ doch nur auf den ersten Blick befriedigt werden. Stattdessen verfolgt der Roman eine Apologie der Populärkultur und steht damit, jenseits seiner Unterhaltungsfunktion, im Zeichen einer modernistischen Egalisierungsbestrebung, die die Grenzen zwischen Populär- und Hochkultur mittels der Komik zu überwinden bestrebt ist.²⁵ So wird im Zuge der Betrachtung der bildungsbürgerlichen Tradition mit dem »schiefen Blick« dessen Geniebegriff parodistisch als obsolet erklärt.²⁶ Beispielhaft deutlich wird dies, als Doris auf dem Nachttisch ihres Liebhabers Ernst einen Gedichtband Baudelaires entdeckt, in dem sie zufällig auf das Gedicht *Lesbos* stößt und kommentiert:

Lesbos, du Insel der heißen erschlaffenden Nächte... da weiß ich doch Bescheid, da geht mir doch was auf – ist doch glatt unanständig. Erschlaffende Nächte! Lesbos! Da ist man doch genug aufgeklärt von Männern und von Berlin auch.²⁷

Doris' Urteil der »Unanständigkeit« suspendiert die Frage nach der Bedeutung des Textes. Ihre lebensweltlichen Assoziationen stehen dem gelehrten Umgang mit poetischen Texten diametral entgegen: Doris denkt an konkrete »Lokale, da sitzen so Weiber mit steifem Kragen und Schlips und sind furchtbar stolz, daß sie pervers sind« (KM 162), sie erinnert sich an »so'n Ding« in der Marburger Straße, bevor sie im nächsten Moment wieder zu Problemen des eigenen Alltags übergeht, zum Beispiel zur Frage, ob sie eine Gans kochen sollte: »Die muß sich rentieren. Man muß rationell wirtschaften.« (ebd.) Komisch sind derartige Äußerungen vor allem aufgrund der Verkettung völlig unzusammenhängender Sachverhalte. Doris wird als Figur eingeführt, die ihre Unsicherheit in bildungsbürgerlichen Belangen durch eine pragmatische Lebensklugheit kompensiert und genau dadurch Wohlwollen erzeugt. Die Komik richtet sich also nicht *gegen* Doris.²⁸ Vielmehr handelt es sich um ein Lachen *mit* der sympathieerregenden Figur über eine

²⁴ Vgl. Peter Nusser: *Unterhaltung und Aufklärung*, Frankfurt am Main 2000, S. 40-44.

²⁵ Vgl. die Gender-Perspektive bei Anne Fleig: »Das Tagebuch als Glanz: Sehen und Schreiben in Irmgard Keuns Roman ›Das kunstseidene Mädchen‹«, in: Arend/Martin: *Irmgard Keun 1905/2005*, S. 45-60, hier S. 55.

²⁶ Vgl. Blume: *Irmgard Keun*, S. 75.

²⁷ Irmgard Keun: *Das kunstseidene Mädchen*. Roman. Nach dem Erstdruck von 1932, mit einem Nachwort und Materialien hg. von Stefanie Arend und Ariane Martin. Berlin 2005, S. 161f. Im Folgenden wird der Roman im Fließtext unter Angabe der Sigle KM und der Seitenzahl zitiert.

²⁸ Vgl. Viebrock: *Von weiblicher Freiheit*, S. 99f.: »Die burschikose Komik, mit der Doris ihr Leben zum Witz verreibt, gerät der Autorin zum Selbstverrat [...], indem sie ihre Doris den Lachern bloßstellt.«

als antiquiert dargestellte bildungsbürgerliche Tradition, die in weltfremder Manier eine Ästhetik des Hässlichen kultiviert und der, nach den Erfahrungen Doris', statt ehrfürchtiger Bewunderung eher eine komische Verfremdung zusteht. So behauptet sich Doris mit ihrem bodenständigen Ethos des »rationellen Wirtschaftens«, einer dem neusachlichen Diskurs verschriebenen Gegenkultur,²⁹ unter anderem gegenüber dem intellektuellen, Baudelaire lesenden Geliebten. Dieser unzeitgemäße Moralist³⁰ heißt bezeichnenderweise Ernst und figuriert das charakterliche Gegenteil von Doris – in ihrem Namen verbirgt sich indessen das lateinische Wort *risus* (dt. Lachen). Bei der zweiten Lektüre in dem »komischen Nachttischbuch«, der Lyriksammlung Baudelaires, konstatiert Doris: »das kann doch keiner verstehen, aber es reimt sich« (KM 167), wodurch sie implizit die eigenen ästhetischen Wertmaßstäbe herausstellt: Verständlichkeit und eine sich durch den Reim konstituierende (Oberflächen-)Ästhetik. Unmittelbar darauf notiert sie: »Ich habe es getan. Mein Buch gegeben.« (KM 167) Das Nebeneinander der beiden Ereignisse ist insofern signifikant, als das Tagebuch (»mein Buch«) in einem Atemzug mit der kanonischen Literatur Baudelaires genannt wird. Ernsts Lektüre der Hochliteratur wird mit Doris' Aufzeichnungen eine ebenbürtige Alternative entgegengestellt: »Ich hatte das Gefühl ein Gedicht zu machen«, notiert die Hochstaplerin³¹ Doris – nicht ohne Selbstironie –, »aber dann hätte es sich womöglich reimen müssen und dazu war ich zu müde.« (KM 10) Baudelaires Lyrik in puncto ästhetischer Gestaltung gleichzukommen, so wird hier suggeriert, scheidet lediglich an der momentanen Unpässlichkeit.

Doch ist Doris' Strategie mit der Komisierung der Hochkultur noch nicht hinreichend beschrieben. Bezeichnenderweise knüpft Doris an den »männlichen Großstadtdiskurs«³² an und transferiert ihn – wiederum in komischer Verfremdung – in die Gegenwart: sowohl in dem Satz »Mein Leben ist Berlin und ich bin Berlin« (KM 88) als auch in der wörtlich genommenen dandyesken Selbstbespiegelung³³ (»Und jetzt sitze ich in meinem Zimmer im Nachthemd, das mir über meine anerkannte Schulter gerutscht ist, und alles ist

²⁹ So stellen bereits Friedrich Wolf und Hermann von Wedderkop die Forderung nach »Klarheit« bzw. »Einfachheit« des Stils, zit. nach Sabina Becker: »Neue Sachlichkeit im Roman«, in: dies./Christoph Weiß (Hg.): Neue Sachlichkeit im Roman. Neue Interpretationen zum Roman der Weimarer Republik. Stuttgart/Weimar 1995, S. 7-27, hier S. 14 u. 25.

³⁰ Vgl. Blume: Irmgard Keun, S. 177.

³¹ Vgl. Stockinger: »Irmgard Keuns Verfahren der reflektierten Naivität«, S. 6, die den Roman in der »Traditionslinie der Hochstapler-Romane« verortet; vgl. auch Heinrich Detering: »Les Vagabondes. Le Retour des héroïnes picaresques dans le roman allemand«, in: Études littéraires 23, 3 (1994), S. 29-43, hier S. 33.

³² Urte Helduser: »Sachlich, seicht, sentimental. Gefühlsdiskurs und Populärkultur in Irmgard Keuns Romanen ›Gilgi, eine von uns‹ und ›Das kunstseidene Mädchen‹«, in: Arend/Martin: Irmgard Keun 1905/2005, S. 13-27, hier S. 25.

³³ Vgl. Blume: Irmgard Keun, S. 118.

erstklassig an mir – nur mein linkes Bein ist dicker als mein rechtes«, KM 11). In ihrem Projekt der »production of the self as an aesthetic artifact«³⁴ stellt Doris gar eine weibliche Variante des Dandy dar, zumindest indem sie in ihrer betonten Oberflächlichkeit eine »creature perfect in externals and careless of anything belong the surface«³⁵ figuriert. Bekannte sich die Sprecherinstanz in Baudelaires Gedicht »Spleen« noch dazu, »cimetière abhorré de la lune« und »vieux boudoir plein de roses fanées«³⁶ zu sein, so verkörpert Doris nun »Film« (KM 121), »Detektivroman« (KM 58), »Wochenschau« (KM 121) und »Bühne« (KM 119). Gemäß des neusachlichen Programms der »Rückkehr zur Gegenständlichkeit«³⁷ wird die Selbstfindung in die Sphäre der Öffentlichkeit verlagert und die Großstadterfahrung re-semantisiert, indem sie von einer abstrakten in eine körperliche Erfahrung gewandelt wird.

Insgesamt macht sich Doris mit einer ins Unterhaltsame gelenkten und damit ironischen Abwandlung der Ich-Dissoziation zum Programm, woran Baudelaire, aber auch die Protagonistin des Vorgängerromans *Gilgi – eine von uns* noch gelitten hatte.³⁸ Doris' Selbstbespiegelung »führt hier zu Lustgewinn, nicht zur Selbstreflexion.«³⁹ Während sich Gilgi nämlich mit dem Motto »Moderner Weltschmerz ist mir zum Brechen« gegen »Probleme, die furchtbar überflüssig sind«⁴⁰ aussprach, knüpft Doris spielerisch an melancholisch-männliche Topoi an, parodiert diese aber mit der Demonstration einer bewusst flexiblen Identitätskonstruktion. In diesem Sinne aktualisiert sie auch zum Klischee geratene melancholische Metaphern wie Baudelaires »J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans«⁴¹ durch die Variante »Ich bin ganz kaputt von Erinnerung« (KM 69). Hierunter fällt die groteske Erinnerung daran, wie sie von einer ehemaligen Nachbarin zum Mittagessen ihre Katze Rosalie serviert bekam – im Gegensatz zum Leiden Baudelaires ist der trivialisierte Schmerz Doris' auf Anrieb verständlich.

Die Funktion der »reflektiert-naive[n] Komik«⁴² ist – neben der unterhaltenden – auch eine emanzipatorische: Sie führt zu einer integrativen Wahrnehmung der Extreme, bei der der Wert des »Unterlegenen« im Sinne

³⁴ Rita Felski: *The Gender of Modernity*. Cambridge/London 1995, S. 96.

³⁵ Ellen Moers: *The Dandy*. Brummell to Beerbohm. Lincoln/London 1978, S. 13.

³⁶ Charles Baudelaire: »Spleen«, in: ders.: *Die Blumen des Bösen*. *Les Fleurs du Mal*. Vollständige zweisprachige Ausgabe. Aus dem Französischen übertragen, herausgegeben und kommentiert von Friedhelm Kemp. München 2007, S. 154.

³⁷ Vgl. Raoul Hausmann: »Rückkehr zur Gegenständlichkeit in der Kunst« [1920], in: ders.: *Texte bis 1933*. Band 2. München 1982, S. 114-117.

³⁸ Vgl. Blume: Irmgard Keun, S. 26.

³⁹ Ebd., S. 78.

⁴⁰ Irmgard Keun: *Gilgi – eine von uns*. Roman. Berlin 2008, S. 102.

⁴¹ Baudelaire: »Spleen«, in: ders.: *Die Blumen des Bösen*, S. 154.

⁴² Lickhardt: Irmgard Keuns Romane der Weimarer Republik, S. 232.

Joachim Ritters gewahrt bleibt, indem die »geheime Zugehörigkeit des Nichtigen zum Dasein«⁴³ vorgeführt wird. Disparates erweist sich »als gleichrangig und legierungsfähig«⁴⁴. Dies geschieht zwar vorrangig auf der Ebene der Rezeption. Innerhalb der fiktiven Welt vermag die Komik die Barrieren in der Beziehung zu Ernst nicht zu tilgen. Durch das übertrieben rührselige »Vater unser, der du bist im Himmel, mache doch mein Inneres so gut und fein, daß er mich lieben kann« (KM 190) lädt der Text uns allerdings ein, diesem Faktum mit Distanz zu begegnen.

Der Einsatz komischer Mittel bewirkt eine Entschärfung der potenziell als tragisch interpretierbaren Ereignisse. Neben sprechenden Namen (neben dem weltfremden Ernst sei exemplarisch auf den gedrunghenen Herrn Käse- mann, den gefühlskalten Arthur Grönland sowie den Prahler Jonny Klotz hingewiesen), ist auch auf die Figurenkomik hinzuweisen, die sich der Darstellung Doris' verdankt: Hubert beispielsweise vollzieht die Trennung laut Doris »so gesalbt, als wenn er eine ganze Dose Niveacreme ausgeleckt hätte« (KM 23). Die Figurenkomik rückt somit in die Nähe der ebenfalls vorhandenen Sprachkomik. Doris' falsche Verwendung von Fremdwörtern und Substantivierungen (»internationale Imponierung«, KM 128) ist eine weitere Quelle komischer Effekte. Dadurch, dass Doris einen bestimmten bildungs- bürgerlichen Habitus imitiert, wird gleichsam der Jargon der pseudointel- lektuellen Besucher des »Romanischen Cafés« parodiert, bei denen Doris durch den gekonnten Einsatz von Verkläusulierungen (»Und plötzlich presse ich meinen Mund ganz eng zusammen und dann leger auf, blase Rauch durch die Nase und werfe voll Gleichgültigkeit und eiskalt ein einzelnes Fremdwort in sie hinein.«, KM 100) auf Anerkennung stößt: »Wenn man es mit Sicherheit macht, schämt sich jeder, es nicht zu verstehen.« (KM 101)

Insgesamt funktionieren der Text und seine Hauptfigur Doris nach struk- turell ähnlichen Maßgaben: Die funktionale Komposition des Textes, die sich neben den komischen Effekten auch in Leitmotiven (z.B. Film, Glanz) mani- festiert, wird durch Doris' pragmatischen Sprachgebrauch (»sie ist dann ganz vertrocknet und 38 geworden«, KM 12) verdoppelt und durch die mit Baudelaire angestoßene Reflexion über Klarheit programmatisch unterlegt. Doris hebt nicht nur ihr eigenes, sondern auch andere Einzelschicksale auf eine abstrakte, anti-sentimentale Ebene. So stellt sie anhand der simplen Beobachtung, für wieviel Geld ein Mann in Begleitung einer Frau Zigaretten kauft, Typologien auf: »Das Schwein. Wenn einer welche zu acht bestellt, weiß man ja Bescheid, was für Absichten er hat. Und wenn einer wirklich

⁴³ Joachim Ritter: »Über das Lachen«, in: ders.: Subjektivität. Sechs Aufsätze. Frankfurt am Main 1976, S. 62-92, hier S. 76.

⁴⁴ Klotz: »Forcierte Prosa«, S. 269.

solide ist, raucht er zu sechs mit einer Dame, denn das ist anständig und nicht übertrieben, und der Umschwung später ist nicht so kraß.« (KM 13) In derartigen Überlegungen wird deutlich, dass das Dargelegte nicht den gesamten Wissenshorizont der Ich-Erzählerin erschöpft, dass diese vielmehr mit ihrer Naivität kokettiert: »Mir hat ein Alter mal welche zu zehn bestellt – was soll ich sagen, der war Sadist, und was er genau gewollt hat, ist mir peinlich niederzuschreiben.« (KM 13f.) Auf den satirischen Kern der »reflektierten Naivität«⁴⁵, die sie beispielsweise in Ablenkungsversuchen (»und machte ein Nasenflügelbeben wie ein belgisches Riesenkaninchen beim Kohlfressen«, KM 25) demonstriert, verweisen schließlich auch Aussagen wie »Gott sei Dank sind Männer ja viel zu eingebildet, um auf die Dauer zu glauben, man könnte sie auslachen« (KM 17).

Doris' je nach Anlass naiver oder hochstaplerischer Witz ist am Wirkungskonzept der Rhetorik geschult: Hier gilt Komik als ein Mittel, das Publikum für sich einzunehmen, den Gegner zu beschädigen und dessen »Ernst [...] durch Gelächter [...] zunichte [zu] machen«.⁴⁶ Zum einen übergeht Doris kulturelle Grenzen durch fingiertes Ignorieren derselben, wodurch sie bewirkt, dass sich ihr Gegenüber überlegen wähnt. Einfachheit und Klarheit überzeugen hingegen letztlich, zumal sie sich durch den selbstironischen Erzählgestus als äußerst reflektiert erweisen: »Ich denke nicht an Tagebuch – das ist lächerlich für ein Mädchen von achtzehn und auch sonst auf der Höhe. Aber ich will schreiben wie Film, denn so ist mein Leben und wird noch mehr so sein.« (KM 10) Während das Tagebuch gattungsgeschichtlich als »Teil der emanzipatorischen Literatur weiblichen Schreibens«⁴⁷ gilt, verlagert Doris ihre Emanzipation in die Öffentlichkeit und präsentiert sie nicht als intimes, sondern als bewusst oberflächliches Phänomen, als »Wechselspiel von Sehen und Gesehenwerden«⁴⁸, bei dem Doris die Deutungshoheit über die Ereignisse zu bewahren versucht. Die in der Tradition Rousseaus stehende »Poetik der Authentizität«⁴⁹ und dessen Projekt der radikal mimetischen Wahrheitssuche wird durch den naiven Sprachgebrauch, aber auch durch inhaltliche Parallelen aufgerufen.⁵⁰ Mit dem Satz »Und ich denke, daß es gut ist, wenn ich alles beschreibe, weil ich ein ungewöhnlicher Mensch bin.« (KM 8) stilisiert sich auch Doris zur Begründerin einer Schreibtradition, die authentisch und »nicht [...] so unnatürlich wie im Büro« (KM 9) sein

⁴⁵ Stockinger: »Irmgard Keuns Verfahren der reflektierten Naivität«, S. 4.

⁴⁶ Aristoteles: Rhetorik. Hg. und übers. von Gernot Krapinger. Stuttgart 1999, S. 200.

⁴⁷ Rüdiger Görner: [Art.] »Tagebuch«, in: Dieter Lamping (Hg.): Handbuch der literarischen Gattungen. Stuttgart 2009, S. 703-710, hier S. 709.

⁴⁸ Fleig: »Sehen und Schreiben in ›Das kunstseidene Mädchen‹«, S. 51.

⁴⁹ Bettina Gruber: [Art.] Rousseau, in: Monika Schmitz-Emans u.a. (Hg.): Poetiken. Autoren – Texte – Begriffe. Berlin 2009, S. 349-351, hier S. 349.

⁵⁰ Zur Parodie von Rousseaus Confessions vgl. Marchlewitz: Irmgard Keun, S. 100.

will. – Bei Rousseau heißt es entsprechend: »Je forme une entreprise qui n'eut jamais d'exemple et dont l'exécution n'aura point d'imitateur. Je veux montrer à mes semblables un homme dans toute la vérité de la nature; et cet homme sera moi.«⁵¹ Doris' Vorsatz gerät indes mit ihren Lügen in Konflikt. Die Authentizitätsbeglaubigung erweist sich als Phrase.

2.2 Komische Täuschungen: Doris' unzuverlässiges Erzählen

Beachtet man die Konzeption der Figur, deren ›Lust zur Lüge‹ von Beginn an im Text angelegt ist, erscheint eine anti-psychologische Interpretation trotz des tragischen Schlusses plausibel. Dass Doris' Äußerungen als unzuverlässig⁵² einzuschätzen sind, deutet sich bereits in der Spannung des Nicht-Nein-Sagen-Können und dem eigenen Selbstwertgefühl an, die sich in der Rekapitulation eines Flirts äußert: »Ich hab gesagt: ›Bis übermorgen.‹ Aber ich denke natürlich gar nicht daran.« (KM 9) Die Diskrepanz des Innenlebens mit der Fassade ist der Figur selbst bewusst: »Ich heule gleich los – und erzähle ulkige Sachen« (KM 112) Die Komik in diesem Roman ist somit auf zwei Ebenen zu verorten: Zunächst einmal dient sie der metonymischen Vermittlung von »Wahrheiten«.⁵³ Die zur Schau gestellte Harmlosigkeit, hinter der sich die Komik verbirgt, hat jedoch auch pragmatische Hintergründe. »Nur bei Witzen hören sie zu« (KM 32), weiß Doris aus dem Theater. Mit ihren naiv-komischen Äußerungen, die zum Teil zu Lügen anwachsen, schafft es Doris, sich »Achtung zu verschaffen« (KM 33) – dies zeigt sich beispielhaft, als sie ihre vermeintliche Liaison mit dem Theaterdirektor verbreitet und dadurch nicht nur Anerkennung, sondern auch eine Statistenrolle erlangt, aber auch, als sie sich bei Lippi Wiesel mit der Geschichte, ihr Vater sei Regierungsabgeordneter in Bulgarien, »internationale Imponierung« (KM 128) und mithin eine Unterkunft verschafft.

⁵¹ Les Confessions de J.-J. Rousseau. Tome I: Livres I à VI. Édition et introduction de Bernard Gagnebin. Paris 1998, S. 23. Zur Parodie von Rousseaus Confessions vgl. auch Marchlewitz: Irmgard Keun, S. 100.

⁵² Zum Begriff des unzuverlässigen Erzählens hier grundlegend: Tom Kindt: Unzuverlässiges Erzählen und literarische Moderne. Eine Untersuchung der Roman von Ernst Weiß. Tübingen 2008; Monika Fludernik: Einführung in die Erzähltheorie. Darmstadt 2006, S. 38f.; sowie dies.: »Defining (In)Sanity: The Narrator of ›The Yellow Wallpaper‹ and the Question of Unreliability«, in: Walter Grünzweig/Andreas Sollbach (Hg.): Grenzüberschreitungen. Narratologie im Kontext. Tübingen 1999, S. 75-95. Fludernik führt in Anlehnung an William Riggan den Begriff der »already semanticized classification of unreliable narrators« (S. 76) auf, der auch mit Deterings These des pikaresken Erzählens konvergiert.

⁵³ Vgl. Lickhardt: Irmgard Keuns Romane der Weimarer Republik, S. 232: »Roman und Figur weisen auf den ersten Blick eine reflektiert-naive Komik auf, die eine die dargestellte Gesellschaft transzendierende Haltung indiziert und entlarvend und kritisch wirkt.«

Doris' gezielt eingesetzte Naivität ist zu großen Teilen durch ihre Sozialisation in der Theaterschule bedingt: Bei der Aufnahmeprüfung scheitert ihre Rezitation des Erlkönigs, mit dem sie auch schon in der »Mittelschule« ihr Publikum »starr« (KM 10) werden ließ, weil sie den Text vergisst. Als sie »etwas Lustiges« vorführt, »wurde lange gemeinsam nachgedacht« und beim tanzenden Vorsingen eines Schlagers »haben sie gelacht« und Doris eine »ausgesprochen komische Begabung« (KM 43) attestiert. Dass die intendierte Komik nicht als solche erkannt wird, sondern für ernst gehalten und sogar zum Nachdenken anregt, kann als Merkmal einer »Poetologie der Aufmerksamkeitsdispersion«⁵⁴ gelesen werden, die nicht nur »den Leser vorführt, indem sie ihn permanent ablenkt«⁵⁵, sondern darüber hinaus auch die Rezeption des Romans antizipiert.⁵⁶ Das Changieren zwischen den vermeintlich distanziert-neusachlichen Tagebucheinträgen und dem dramatischen *stream of consciousness*⁵⁷ bewirkte bei der zeitgenössischen Kritik Irritationen. Klaus Mann glaubt zu wissen, dass das »Buch [...] ja schlampig, schwerfällig, holprig geschrieben sein [soll], weil es doch eine so primitive Person ist, die spricht.«⁵⁸ – »Ein drolliger Humor macht das Buch amüsant und kurzweilig«, heißt es entsprechend in der Verlagsvorschau, »aber es verbirgt nicht, wie traurig im Grunde dieses für unsere Zeit so charakteristische Schicksal ist«⁵⁹. Die Komik wird hier als vorgeschalteter »Trick[]«⁶⁰ betrachtet, der die »wahre« Tragik der Geschichte nur unzureichend und zugunsten einer Leserfreundlichkeit tarnt.

Übergangen wird hierbei, dass Komik und Tragik wechselseitig die »Fassade« der Geschichte bilden. Das *inszenierte* Leben der Doris bedarf einer tragikomischen und bisweilen melodramatischen *story*, um als »Film« einem Massenpublikum zuzusagen. Nicht nur die kaleidoskopartige Schreibweise gleicht der »Technik des Films«⁶¹, sondern auch der nach populären Mustern funktionierende Plot orientiert sich an filmisch-trivialen

⁵⁴ Stockinger: »Irmgard Keuns Verfahren der reflektierten Naivität«, S. 11.

⁵⁵ Ebd.

⁵⁶ Vgl. Lickhardt: Keuns Romane der Weimarer Republik, S. 169. In Bezug auf die metafiktionale Anlage der Nebenfiguren vgl. auch Lickhardt: »Glück als Ästhetik der Oberfläche«, S. 173.

⁵⁷ Vgl. Blume: Irmgard Keun, S. 107.

⁵⁸ Klaus Mann: »Deutsche Wirklichkeit« [1937], in: ders.: Das Wunder von Madrid, Aufsätze, Reden, Kritiken 1936-1938. Hg. von Uwe Naumann und Michael Töteberg. Reinbek bei Hamburg 1993, S. 139-141, hier S. 140.

⁵⁹ In: Die Bücher des Universitäts-Verlags-A.G. Frühjahr 1932, S. 9; erneut abgedruckt in: Stefanie Arend/Ariane Martin: »Dokumentation der Erstrezeption«, in: dies.: Irmgard Keun 1905/2005, S. 72.

⁶⁰ Klaus Mann: »Deutsche Wirklichkeit«, S. 140.

⁶¹ Dietrich Steinbach: [Art.] »Irmgard Keun«, in: Kritisches Lexikon der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Hg. von Heinz Ludwig Arnold. 71. Nlg., 6/02, S. 1-10, hier S. 4; Klotz: »Forcierte Prosa«, S. 261.

Vorbildern.⁶² »Ich will schreiben wie Film«, notiert Doris, »und mein Leben wird noch mehr so sein.« (KM 10) Wir haben es mit einer Geschichte über die Konstruktion von Identität zu tun, die auf einer Technik des Bluffs beruht und allein im Medium der Fiktion realisierbar ist: »Le film que lui refuse la vie, Doris se l'écrit dans son livre.«⁶³ Dass die Vorlage für den eigenen, als dezidiert sachlich eingeführten »Film« gerade die sentimentale Liebesromanze bildet, kann unter diesen Umständen wiederum als Ironie-Signal gedeutet werden, zumal Doris vorweg bekennt, »daß Theater mit dem Leben gar nichts zu tun hat« (KM 38).

Insgesamt ist die tragische Dimension des Erzählten ebenso konstitutiv für den Roman wie die komische. »Ich schreibe, weil meine Hand was tun will und mein Heft mit den weißen Seiten und Linien ein Bereitsein hat, meine Gedanken und mein Müdes aufzunehmen und ein Bett zu sein, in dem meine Buchstaben dann liegen, wodurch wenigstens etwas von mir ein Bett hat.« (KM 135) Der Ernst des Lebens ist allerdings in die Sphäre des Tagebuchs verlagert, das den Lesern – und dies ist der springende Punkt – unzugänglich bleibt.⁶⁴ Doris selbst offeriert die Deutung dieser Entscheidung, die poetologischen Stellenwert einnimmt: »Man kann ja wohl ruhig jeder für sich weinen, aber es ist das Herrlichste, wenn man mit einem zusammen über dasselbe lacht.« (KM 189) Durch Doris' kalkulierte Täuschung bedarf der Roman nicht nur auf der Ebene des Erzählten, sondern auch auf der des Erzählens einer Erläuterung. Der Leser kann sich an kaum einer Stelle sicher sein, auf welcher Ebene er sich gerade befindet, ob es sich beim Erzählten also gerade um tatsächliche Aufzeichnungen handelt oder lediglich um Reflexionen der Ich-Erzählerin, die keinen Eingang in das »schwarze Buch« finden. Auffällig ist, dass immer dann, wenn die Ich-Erzählerin *über* ihre Tätigkeit des Schreibens berichtet (»daß ich jetzt anfang, in mein Taubenbuch zu schreiben, macht ohne Zweifel einen sehr interessanten Eindruck«, KM 16; »Die Mädchen wundern sich und fragen, was ich schreibe. Ich sage: Briefe – da denken sie, das hat mit Liebe zu tun und das respektieren sie«,

⁶² Vgl. hierzu etwa den Bestseller von Anita Loos: *Gentlemen bevorzugen Blondinen* [*Gentlemen prefer blondes*, 1925]. Zürich 2010. Vor allem der naive Duktus der Ich-Erzählerin Lorelei und die Anlage als Tagebuch (»Und jetzt sitze ich und schreibe ein Buch, statt in einem zu lesen.«, S. 9) lassen einen Vergleich zu Keuns Roman fruchtbar erscheinen. Auf die intertextuellen Bezüge kann in diesem Zusammenhang nicht näher eingegangen werden; grob gesagt lässt sich eine Übernahme bestimmter Motive bei gleichzeitiger Erhöhung der Komplexität feststellen.

⁶³ Detering: »Les Vagabondes. Le Retour des héroïnes picaresques«, S. 36.

⁶⁴ Die Annahme Scherpes, Doris schreibe »alles auf [...], was sie sieht und fühlt: bei jeder Gelegenheit und an manchem Ort, am Abend oder im Büro« (Klaus R. Scherpe: »Doris' gesammeltes Sehen. Irmgard Keuns ›kunstseidenes Mädchen‹ unter den Städtebewohnern«, in: Irmela von der Lühe und Anita Runge (Hg.): *Wechsel der Orte. Studien zu Wandel des literarischen Bewußtseins*. Festschrift für Anke Bennholdt-Thomsen. Göttingen 1997, S. 312-321, hier S. 313) übergeht diesen Unterschied. Vgl. hierzu Marchlewitz: Irmgard Keun, S. 111.

KM 19), der Leser nichts darüber erfährt, *was* sie gerade schreibt. Umgekehrt erfahren wir von Plänen (»Heute abend werde ich alles der Reihe nach in mein Buch schreiben, denn es hat sich so viel aufgelagert in mir«, KM 67), nichts aber über das Resultat. Von einer »Simultaneität von Schrift und Gedanken«⁶⁵ kann in dieser Hinsicht keine Rede sein. Schreiben wird zwar als ein performativer Akt der Identitätsbildung, als »affirmation de soi dans l'acte du récit«⁶⁶ ausgewiesen: »Ich habe mir ein schwarzes, dickes Heft gekauft und ausgeschnittene weiße Tauben draufgeklebt und möchte einen Anfang schreiben: Ich heiße somit Doris und bin getauft und christlich und geboren. Morgen schreibe ich mehr.« (KM 12) Die hier konstruierte Identität wird nicht zuletzt durch die rhetorische Figur des *Hysteron Proteron* sogleich wieder ins Komische gewendet. Darüber hinaus erweisen sich alle beschriebenen Ereignisse als »Oberflächenphänomene« – der Kauf des Buches, die äußerliche Verschönerung desselben und die Willensbekundung zum Schreiben. Nicht das Schreiben selbst, sondern die Sichtbarkeit des Schreibens stellt einen elementaren Teil ihres »Films«, ihrer Selbstinszenierung dar. Aus dieser programmatischen Unzuverlässigkeit leitet Doris eine Überlegenheitsposition ab, die sich in einem »Schwur« (KM 89) verdichtet: »daß ich nicht eine sein will, die man auslacht, sondern die selber auslacht.« (KM 89) Die mimetische Unzuverlässigkeit der Ich-Erzählerin hat Folgen für die Interpretation des Romans: Mit Blick auf den Verlauf und das Ende des Romans ist es nicht plausibel, von einer Figur, die derart auf ihre Außenwirkung bedacht ist und die offen ihre (durch die Schauspielausbildung sogar professionalisierte) Affinität zu Verstellungen bzw. Lügen preisgibt, verlässliche Erlebnisberichte zu erwarten.

2.3 »Sie irren sich ganz enorm in mir«⁶⁷ – Komik und Identität I

Fassen wir die bisherigen Ergebnisse zusammen: Mit dem Film als ästhetischer Folie wird Doris als »Drehbuchautorin ihres eigenen Lebens«⁶⁸ verständlich. Geprägt wird der Roman bzw. der »Film« durch den humoristischen Stil der Ich-Erzählerin, der jedoch in einem nicht eindeutig auflösbaren Spannungsverhältnis zu dem an sich tragischen Plot steht. Die Ich-Erzählerin Doris fingiert einen authentischen Tagebuchbericht, tatsächlich aber konstruiert sie die *story* eines Mädchens, das, nach dem Diebstahl eines

⁶⁵ Blume: Irmgard Keun, S. 20.

⁶⁶ Detering: »Les Vagabondes. Le Retour des héroïnes picaresques«, S. 37.

⁶⁷ Irmgard Keun: Das kunstseidene Mädchen, S. 164.

⁶⁸ Helduser: »Gefühlsdiskurs und Populärkultur«, S. 25.

wertvollen Pelzmantels, auszog, »ein Glanz« (KM 86) zu werden, um schließlich aussichtslos und einsam in einer Bahnhofshalle zu enden. Ausgehend vom Topos der existenziellen Orientierungslosigkeit (»ich gehöre ja überhaupt nirgends hin«, KM 201) wird diese nach dem Muster einer pikaresken Entwicklungs- und einer potenziellen Erfolgsgeschichte in Szene gesetzt.⁶⁹

Der in seiner distanziert-humoristischen Art flexible bis uneinheitliche »Charakter«⁷⁰ der Ich-Erzählerin kann zwar als Schutzschild psychologisiert werden; plausibler erscheint allerdings, dass er dem offensiven Konterkarieren typisch »weiblicher« Verhaltens- und Schreibweisen dient. Geradezu selbstverständlich lässt sich Doris von ihrem Verehrer, bevor sie ihn verlässt, noch einen Fuchsschwanz schenken. Seinen Heiratsantrag lehnt sie ab, »[w]eil ich doch auf die Dauer zu schade bin für kleine Dicke, die noch dazu Käsemann heißen.« (KM 13) Die Komik, die sich in derartigen Kommentaren äußert, birgt ein Moment pikaresker Freiheit,⁷¹ das über die tatsächliche Abhängigkeit der Verehrer hinwegtäuscht. Die Tragik von Doris' Geschichte besteht darin, dass sie die Welt zwar humorvoll und autonom durchleuchtet – dadurch, dass sie sich aber auf nichts festlegt, bleibt sie allerdings als Person unverständlich. Die Identität der Ich-Erzählerin löst sich am Ende vollends auf, es gibt nur noch eine Palette verschiedener Möglichkeiten, die den eigenen Willen zwar beschwören, tatsächlich jedoch jeweils ein Abhängigkeitsverhältnis implizieren:

Ich will – will – ich weiß nicht – ich will zu Karl. [...] Wenn er mich nicht will – arbeiten tu ich nicht, dann geh ich lieber auf die Tauentzien und werde ein Glanz. Aber ich kann ja dann auch eine Hulla werden – und wenn ich ein Glanz werde, dann bin ich ja vielleicht noch schlechter als eine Hulla, die ja gut war. Auf den Glanz kommt es nämlich vielleicht gar nicht so furchtbar an.

ENDE (KM 205)

⁶⁹ Vgl. zum pikaresken Erzählen bei Keun Detering: »Les Vagabondes. Le Retour des héroïnes picaresques«, bes. S. 35.

⁷⁰ Vgl. Stockinger: »Irmgard Keuns Verfahren der reflektierten Naivität«, S. 3.

⁷¹ Vgl. Detering, 43; vgl. auch William Riggan: *Picaros, Madmen, Naifs, and Clowns. The Unreliable First-Person Narrator*. Norman 1981, der auf die Disposition des Typus des Pícaros für unzuverlässiges Erzählen hinweist: »His narrative situation is, then, a ready-made one for unreliable narration and narrative irony, with the pícaro himself as the likely unwitting butt of that irony.« (S. 43)

Angesichts Doris' Ziel, zu »schreiben wie Film«, erfüllt dieses melodramatische Ende die genrespezifischen Anforderungen.⁷² Mittels der inszenierten Naivität, die sich z.B. im betont mündlichen Erzählgestus manifestiert,⁷³ suggeriert die Ich-Erzählerin eine Authentizität des Geschriebenen, die durch die immer wieder in Erinnerung gerufenen filmischen Klischees unterminiert und ironisch gebrochen wird. Das Ende, das zudem durch den gleichlautenden Paratext verdoppelt wird, bleibt daher mehrdeutig: Indem es auf das buchstäbliche Ende der Ich-Erzählerin verweist, erlaubt es eine Lektüre, die die Geschichte als eine tragische, unabgeschlossene Leidensgeschichte interpretiert, die das Leben als einen unendlichen Kampf ausweist.⁷⁴ Im Euphemismus, sie könne notfalls noch »eine Hulla« werden, verdichtet sich das Wechselverhältnis von Komik und Tragik: Hulla ist der Name ihrer ehemaligen Nachbarin, die sich prostituiert hat und die bei ihrem Zuhälter lebte, der sie schließlich »halb tot gehauen hat« (KM 115). In einem symbolischen, slapstickartigen Akt der Befreiung zerschlägt sie dessen Aquarium und stürzt sich daraufhin aus Furcht vor Rache aus dem Fenster. Mit diesem Moment geht ein Bruch in der Erzählhaltung einher, ein Kontrollverlust, der die Komik zunehmend suspendiert: »Die Hulla ist tot. Das ist gar kein Kino, wirklich tot.« (KM 123) Erst an diesem Punkt, an dem der fiktionale Selbstentwurf, die *story* ins Wanken gerät, wird der durchweg behauptete dokumentarische Tagebuchreport tatsächlich eingelöst.

Gleichzeitig führt der letzte Absatz noch einmal die beiden Pole auf, zwischen denen sich Doris' Leben bewegt: Der Traum, ein Glanz auf der Tauentzien, der Prachtmeile der Weimarer Republik, zu werden, und die Entscheidung zu Prostitution und Freitod liegen dicht beieinander – ebenso wie Humor und Tragik, wie Inszenierung und Realität. Mit dem Tod Hullahs hält eine Ernsthaftigkeit Einzug in Doris' Leben, die die filmisch-distanzierte Perspektive überwindet. Fortan ist der Film nur noch als melancholische Reminiszenz an bessere Zeiten relevant. »Und möchte auch mal wieder so furchtbar gern ins Kino« (KM 145), heißt es, als Doris obdachlos durch die Stadt irrt. In einer alternativen, »neu-sachlichen« Lesart deutet der Schluss mittels des Paratextes »ENDE« (KM 205) noch einmal und nicht ohne Zynismus auf den Konstruktcharakter dieser Geschichte und die Typenhaftigkeit

⁷² Vgl. hierzu auch Kerstin Barndt: *Sentiment und Sachlichkeit. Der Roman der Neuen Frau in der Weimarer Republik*. Köln 2003, S. 142: Barndt spricht hier von einer melodramatischen Kodierung des Romans *Gilgi, eine von uns*; diese ließe sich – freilich jenseits der komisierend-distanzierenden Textebene – beim *kunstseidenen Mädchen* feststellen.

⁷³ Vgl. hierzu Lickhardt: »Glück als Ästhetik der Oberfläche«, S. 171. Diese Mündlichkeit werde vor allem durch den »stakkatoartige asyndetische und parataktisch-polysyndetische Reihungen, Ellipsen und Aposiopesen« erzeugt.

⁷⁴ Entsprechend der pikaresken Gattungskonvention erweist sich auch hier »life [...] as a struggle.« (Joseph Ricapito: *Towards a Definition of the Picaresque*, S. 635; zit. nach Rigan: *Pícaros, Madmen, Naïfs, and Clowns*, S. 44.)

Doris' als Opfer des sozialen Abstiegs hin. In seiner Drastik wäre dieser Schluss die ebenso adäquate wie konsequente »imitatio besagter Kinomuster«⁷⁵. Hier fände eine die gesamte Erzählung betreffende »komische Entstellung des Tragischen durch das Zitat«⁷⁶ statt.

Insgesamt ist Doris keine prototypische Figur der Neuen Sachlichkeit. Die Gattungskonventionen⁷⁷ werden durch die fingierte und unterlaufene »Hinwendung zur Faktizität«⁷⁸ nicht nur exemplifiziert, sondern zugleich auch parodiert. So überschreitet die Unzuverlässigkeit der Figur Doris die neusachliche Tatsachenpoetik wie auch den Reportage-Stil. Von einem Zeitroman ist insofern vor allem auf einer Metaebene zu sprechen, als statt einer Einlösung der »Orientierung an Zeitlichkeit und Faktizität«⁷⁹ die Bedingungen des Zeitromans selbst reflektiert werden. In dem Moment, wo Doris, die ja selbst durch und durch posenhaft ist, das Posenhafte verschiedener gesellschaftlicher Typen – des in sich ruhenden Genies, des Geschäftsmannes, des Intellektuellen – entlarvt, wird der neusachliche Anspruch dokumentarischer Wirklichkeitsabbildung ad absurdum geführt. Die Komik des Textes beruht letztlich auch darin, dass sie sich immer wieder selbst aufhebt und damit ein experimentelles⁸⁰ ästhetisches Verfahren betreibt, das sich mit Peter Sloterdijk als »Technik der Sinnstörung«⁸¹ beschreiben ließe, die »allem Glauben an Allgemeinbegriffe, Weltformeln und Totalisierungen den Boden entzieht«⁸².

Über die diskursive Auseinandersetzung mit Gemeinplätzen hinausgehend verweist der Roman auf einen ernsten und allgemeinen Sachverhalt: »Geschichten, wie sie durch Literatur, durch das Theater oder durch Film und Fernsehen vermittelt werden [...] vermitteln uns Erzählkonventionen, die auf unser lebensweltliches Selbstverständnis ebenso zurückwirken, wie sie von ihm abhängig sind.«⁸³ Auch Doris' Identität gründet sich auf der Nachahmung filmischer bzw. literarischer (»Ich lese jetzt auch wieder viel

⁷⁵ Klotz: »Forcierte Prosa«, S. 263.

⁷⁶ Blume: Irmgard Keun, S. 144.

⁷⁷ Zur Strömung der Neuen Sachlichkeit s. u.a. Johannes G. Pankau: Einführung in die Literatur der neuen Sachlichkeit. Darmstadt 2010.

⁷⁸ Ebd., S. 7.

⁷⁹ Zur neusachlichen Poetik vgl. Sabina Becker: »Neue Sachlichkeit im Roman«, S. 10.

⁸⁰ Auch in diesem experimentellen Ansatz unterscheidet sich der Roman von typischen Romanen der neuen Sachlichkeit, vgl. hierzu Pankau: Einführung in die Literatur der neuen Sachlichkeit, S. 48.

⁸¹ Peter Sloterdijk: Kritik der zynischen Vernunft. Frankfurt am Main 1983, S. 720. Das *kunstseidene Mädchen* funktioniert nach strukturhomologen Maßgaben wie der Dadaismus, den Sloterdijk hier im Blick hat.

⁸² Sloterdijk: Kritik der zynischen Vernunft, S. 721. Z.B. die Kulturkritik Siegfried Kracauers, die mit dem Begriff des Glanzes etwa den »Mangel an Gehalt«, eine »Scheinwelt« und »geistige Obdachlosigkeit« assoziiert. Vgl. hierzu auch Lickhardt: »Glück als Ästhetik der Oberfläche«, S. 179.

⁸³ Holmer Steinfath: Orientierung am Guten. Praktisches Überlegen und die Konstitution von Personen. Frankfurt am Main 2001, S. 341f.

Romane«, KM 120) Muster. Auf einer Metaebene führt das Mittel der Komik zur nötigen Distanz, um den Konstruktcharakter dieser erzählten Identität offenzulegen. Aufgerufen und in ihr Gegenteil verkehrt wird die zeitgenössische Poetologie einer »Literatur, die die Grenzen zwischen Realität und Fiktion, literarischer Gestaltung und Dokumentarmaterial aufhebt«⁸⁴; die strukturelle Komik des Textes resultiert aus dem mäandernden Kontrast von Naivität und Ernst, durch den gesellschaftliche Gemeinplätze, aber auch die Erwartungshaltung des Lesers vorgeführt werden. Die Unzuverlässigkeit des Erzählens strebt jedoch einer eindeutigen Deutung des Textes entgegen, sodass selbst das intrafiktionale Postulat der Klarheit wieder unterwandert wird. Die Komik liegt nicht allein im »Objekt« Doris, sondern auch auf der Ebene der Erzählung, wo mit Lektüreerwartungen und -konventionen gespielt wird. – Sloterdijk wirft den »Weimarer Kunstzyniker[n]« die Neigung vor, »die Herren der Lage zu spielen, während die Lage in Wahrheit eine ist, wo es drunter und drüber geht und keine Souveränität mehr möglich bleibt.«⁸⁵ Im *Kunstseidenen Mädchen* entzieht sich Keun dieser Haltung durch eine ebenso unterhaltsame wie sich selbst unterminierende Erzählweise.

3. Politisierung der Komik in *Nach Mitternacht*

Mit dem Exil, so die gängige Forschungsmeinung, schlägt Keuns Schreiben eine neue Richtung ein, die mit einem »deutlichen Stilbruch«⁸⁶ und einer »Stimmung von Trauer und Melancholie«⁸⁷ einhergehe. Der politische Kontext manifestiert sich besonders im Transfer der »soziologische[n] Bedingtheit«⁸⁸ des nationalsozialistischen Alltags ins Medium der Fiktion. Zu zeigen ist, dass die Komik von dieser neuen engagierten⁸⁹ Richtung einer-

⁸⁴ Becker: »Neue Sachlichkeit im Roman«, S. 11.

⁸⁵ Sloterdijk: Kritik der zynischen Vernunft, S. 703.

⁸⁶ Blume: Irmgard Keun, S. 40.

⁸⁷ Ebd., S. 98. Bereits Marcuse bezeichnet Sanna als »melancholische[s] Mädchen« (»Fünf Blicke auf Deutschland«, S. 83).

⁸⁸ Dorothee Römhild: »Weibliche Mittäterschaft und Faschismuskritik in Irmgard Keuns Roman ›Nach Mitternacht‹«, in: Diskussion Deutsch 135 (1994), S. 105-113, hier S. 107.

⁸⁹ In einem Gespräch mit Klaus Antes bekennt Keun beim Schreiben von *Nach Mitternacht* »stark engagiert« zu sein und »alles loswerden [zu können], was mich belastet hatte.« »»Einmal ist genug«. Irmgard Keun – über ihr Leben und ihr Werk«, in: Irmgard Keun: *Nach Mitternacht. Mit Materialien. Ausgewählt und eingeleitet von Dietrich Steinbach*, S. 140-162, hier S. 159.

seits zwar nicht ausgenommen ist und in der Erzählung selbst problematisiert wird. Andererseits werden Motive der Weimarer Zeit in modifizierter Form fortgeführt, sodass neben den Brüchen durchaus auch Kontinuität zu verzeichnen ist.

3.1 Komik unter den Bedingungen des Nationalsozialismus

In ihrer ebenso pragmatisch wie naiv anmutenden Grundeinstellung erinnert die Protagonistin Sanna an Doris. Ein wesentlicher Unterschied besteht in der erzählerischen Zuverlässigkeit der ebenfalls autodiegetisch berichtenden Figur. Während Doris ihr Leben als Film entwirft und vor allem Identitätswürfe im Mittelpunkt stehen, ist Sanna der realen Bedrohung ihrer denunziatorischen Umwelt ausgesetzt. Das in vielen Komiktheorien notwendige Moment der Harmlosigkeit⁹⁰ ist unter den Bedingungen des Nationalsozialismus nicht mehr gegeben, und so scheint eine »liebevoll-komische Darstellung«⁹¹ der Umwelt vor allem aus ethisch-moralischen Gründen von vornherein ausgeschlossen zu sein.

Darüber hinaus wird auch die Apologie der Populärkultur, der die Komik im *Kunstseidenen Mädchen* unter anderem verschrieben ist, unter den Bedingungen des Faschismus problematisch, da dieser die Populär- bzw. »Volks«-Kultur nun für eigene Propagandazwecke vereinnahmt. Schließlich tritt neben das empathisch-inkludierende Lachen das vor allem von den Machthabern instrumentalisierte bedrohlich-exkludierende Lachen, von dem auch Sanna sich nicht freisprechen kann: Der Schweigsamkeit ihres Freundes Franz begegnet sie mit Aggressivität, zumal ihre Bekannten »immer lauter vor Wut [lachten], als wollten sie ihn ersticken in ihrem Lachen«⁹². Sanna schämt sich zunächst für Franz und stimmt in das Gelächter mit ein, was sie jedoch später bereut (vgl. NM 78f.) und in der gemeinsamen Flucht (vgl. NM 198ff.) überwindet. Im NS-Alltag drohen die »karnevalsartige Umkehrung von oben und unten« und eine »totale Durchsetzung des Gelächters«⁹³ der Nationalsozialisten zur Normalität zu werden. Lachen und Auslachen richten sich somit nicht mehr gegen die Herrschenden, im Gegen-

⁹⁰ Vgl. grundlegend Aristoteles: »Das Lächerliche ist nämlich ein mit Häßlichkeit verbundener Fehler, der indes keinen Schmerz und kein Verderben verursacht.« (Aristoteles: Poetik. Griechisch/Deutsch. Übersetzt und herausgegeben von Manfred Fuhrmann. Stuttgart 1982, S. 17.)

⁹¹ Stockinger: »Irmgard Keuns Verfahren der reflektierten Naivität«, S. 13.

⁹² Irmgard Keun: *Nach Mitternacht*. Roman. Berlin 2009, S. 67. Im Folgenden wird der Roman im Fließtext unter Angabe der Sigle NM und der Seitenzahl zitiert.

⁹³ Anne D. Peiter: *Komik und Gewalt. Zur literarischen Verarbeitung der beiden Weltkriege und der Shoa*. Köln u.a. 2007, hier S. 14.

teil werden sie leicht zum Signum der Anpassung: »Nicht nur die Unterdrückten lachen – auch die Unterdrücker.«⁹⁴ Vor diesem Hintergrund habe »der Versuch der Literatur, unter Rückgriff auf Mittel der Komik die Gewaltanzuprangern«⁹⁵ es mit erschwerten Bedingungen zu tun, da Lachen potentiell als Mitlachen und als opportunistischer Akt umgedeutet werden kann.

Der hieraus resultierende »Kampf der Homonyme« führt zur Notwendigkeit einer deutlichen Abgrenzung vom Lachen der Faschisten. Das Distinktionskriterium findet sich zum einen in einer Programmatik der Klarheit, die im *Kunstseidenen Mädchen* angelegt ist. In dem 1938 erschienenen Roman *Nach Mitternacht* besteht die naive und gleichzeitig scharfsinnige Beobachtungsgabe, auf deren Basis Doris eine Gegenkultur entwickelte, fort. Wiederum erlaubt Komik »den Durchblick auf gesellschaftlich verquere Konstellationen«⁹⁶. Zum anderen wird der Begriff der Komik eingegrenzt. Dem vorherrschenden »lauten Gelache« (NM 7) stellt Keuns Ich-Erzählerin einen (wenn auch nicht ungebrochenen) naiven und harmlosen Humor gegenüber, der sich nicht als überlegen betrachtet und sich dadurch vom Macht demonstrierenden Gelächter der Nazis, aber auch von dem der Zyniker abgrenzt. Anne Peiter betont in ihrer Studie zu Komik und Gewalt zurecht die Schwierigkeit, »[i]m Kontext von Krieg und Massenmord nach dem Sinn von Komik zu fragen«⁹⁷. Bei Keun kommt der Komik – trotz und gerade wegen ihrer relativen Irrelevanz – die Bedeutung eines Bollwerks gegen das faschistische Gedankengut zu. Es geht keineswegs darum, im Akt des Lachens die Grausamkeit des NS-Alltags zu verdrängen – zumal dies angesichts der persönlichen Betroffenheit Sannas gar nicht möglich ist. Vielmehr ist die Komik darauf ausgerichtet, mit dem »Blick von unten auf die Banalitäten des Alltags im nationalsozialistischen Deutschland«⁹⁸ typische Mechanismen zu dechiffrieren und den eigenen Witz als »Geistesfähigkeit«⁹⁹ zu behaupten, die Inkongruenzen aufzudecken vermag.

Zwei Hauptarten der antifaschistischen Komik dominieren den Roman, der naive Humor Sannas und die politische Satire Heinis. Die kleinen Pointen Sannas sind vor allem aufgrund ihrer Nutzlosigkeit dem Lachen der Nazis diametral unterschieden. Anders als das Lachen der Faschisten, das auf eine Vernichtung des Schwachen zielt, richtet sich die Komik Sannas aus

⁹⁴ Kaempfe: »Die Funktion der sowjetischen Literaturtheorie«, S. 146.

⁹⁵ Peiter: Komik und Gewalt, S. 14.

⁹⁶ Stockinger: »Irmgard Keuns Verfahren der reflektierten Naivität«, S. 12.

⁹⁷ Peiter: Komik und Gewalt, S. 11; Peiters Analyse zu Romanen von Karl Kraus, Elias Canetti u.a. lässt sich in diesem Punkt auch auf Keun übertragen.

⁹⁸ Stockinger: »Irmgard Keuns Verfahren der reflektierten Naivität«, S. 12.

⁹⁹ Arthur Schopenhauer: Die Welt als Wille und Vorstellung. Zweiter Band. Zürich 1988, S. 113. Diese »Geistesfähigkeit« besteht in der Fähigkeit, »zu jedem vorkommenden Gegenstande einen Begriff zu finden, unter welchem er allerdings mitgedacht werden kann, jedoch allen andern dazugehörigen Gegenständen sehr heterogen ist.«

einer dezidierten Position der (ausgestellten) Schwäche gegen die übermächtige Diktatur. Ihre Grundeinstellung ist insofern dialektisch geprägt, als zunächst alle Ansichten ernst genommen werden. Die inhärente Lächerlichkeit kann so aus sich selbst heraus entwickelt werden. Dies zeigt sich beispielsweise, als ein Mann auf dem Weg zur Arbeit aus Schikane von SA-Männern aufgehalten und dann aufgrund eines Spruchs über Hitler abgeführt wird:

Das Fahrrad war auf den Boden gefallen, die Leute standen im Kreis drum herum und guckten es stumm und aufgeregt an, es glimmerte matt im Regen und sah staatsfeindlich aus, keiner wagte es anzufassen. Nur eine dicke Dame machte ein wildes Gesicht, warf ihren Arm straff in die Luft zum Heilgruß, rief »Pfui« und trat mit dem Fuß gegen das Rad. Da traten noch mehr Frauen dagegen. Dann öffnete sich die Kette wir konnten durch. (NM 31)

Auch hier kommt der Erzählung das rhetorisch-stilistische Mittel der Naivität im Sinne der *dissimulatio* zugute.¹⁰⁰ Die naiv-komisierende Beschreibung veranschaulicht die Ideologie der Nazis in ihrer Absurdität ebenso wie in der Brutalität, und dieser »Sieg der anschauenden Erkenntnis über das [abstrakte] Denken erfreut uns.«¹⁰¹ Wenngleich diese Freude aufgrund ihrer Ohnmacht gegenüber der Ungerechtigkeit eingeschränkt bleibt, impliziert die Klarheit der Beobachtung moralische Stärke, verhindert sie doch eine Vereinnahmung durch die Nazi-Ideologie.

Im Gegensatz zu Sanna, die »zum Lernen« »nicht so geeignet« (NM 11) sei, bringt der Journalist Heini Missstände in einer sarkastisch-zynischen Weise auf den Begriff, wobei er nicht zögert, allgemeine Theorien aufzustellen:¹⁰²

Der Heini hat mal gesagt: »Entweder sie kaufen ein Buch und lesen es nicht. Oder sie leihen ein Buch und geben es nicht wieder und lesen es auch nicht. Oder sie geben es wieder und haben es nicht gelesen. Aber sie haben so viel von dem Buch gehört und so viel Schwierigkeiten damit gehabt durch Gekaufhaben und Wiedergebenmüssen, daß ihnen das Buch wirklich fast so vertraut ist wie das Hemd, das sie tragen. Und sie kennen das Buch, ohne es gelesen zu haben.« Auf solche Weise hätten hunderttausend Deutsche Goethe und Nietzsche und andere

¹⁰⁰ Vgl. Gudrun Raff: »Wi(e)der-Schreiben. Ironie, Komik und Satire in Irmgard Keuns Roman ›Nach Mitternacht‹«, in: Susanne Gottlob (Hg.): ›Was ist Kritik?‹ Fragen an Literatur, Philosophie und digitales Schreiben. Münster u.a. 2000, S. 155-176, hier S. 158.

¹⁰¹ Schopenhauer: Die Welt als Wille und Vorstellung, S. 116.

¹⁰² Zur Betrachtung Heinis als Satiriker vgl. Stepan Braese: »...und wir sind dabeigewesen« – Irmgard Keuns Nach Mitternacht: Satire im Überschreiten der Grenze«, in: ders.: Das teure Experiment: Satire und NS-Faschismus. Opladen 1996, S. 126-153, hier S. 147.

Dichter und Philosophen gelesen, ohne sie gelesen zu haben. Und darin habe unser Führer etwas gemeinsam mit Goethe. (NM 33)

Obwohl er durchgängig seine intellektuelle Überlegenheit demonstriert, scheitert der scharfzüngige Heini, ein »geistreicher und witziger Journalist« (NM 189), der in *Habitus* und *Biographie* an Kurt Tucholsky erinnert.¹⁰³ Nachdem er sich »länger als ein Jahrzehnt [...] die Finger wundgeschrieben und den Kopf leergedacht [hat], um sie vor dem Wahnsinn der heranbrechenden Barbarei zu warnen«, muss er eingestehen, dass er »lächerlich und alt« sei und es »[i]n dieser Zeit der allgemeinen Wortinflation [...] nicht schade [ist], wenn einer sich besinnt und zu schweigen beginnt.« (NM 189) Dieses Schweigen, das mit seinem Selbstmord, bei dessen Schussgeräusch man zuerst dachte, »er macht einen blöden Spaß« (NM 194), seinen tragischen Höhepunkt erreicht, kann – gerade in der Gegenüberstellung mit der Naivität Sannas, der die Flucht ins Exil gelingt – als Kritik der Satire ebenso wie der inneren Emigration interpretiert werden. Das Scheitern deutet sich bereits darin an, dass Heini auf einem intellektuellen Niveau argumentiert, dem kein »idealer« Rezipient gegenübersteht. Da Heinis Argumentation und seine »Warnungen« von niemandem nachvollzogen werden, laufen sie ins Leere. Darüber hinaus verfehlt Heini in seiner kulturkritischen Haltung die Realität, in der längst andere Probleme als das Lesen von Büchern im Vordergrund stehen.¹⁰⁴ Sofern es niemanden gibt, der die satirische Aggressivität angemessen interpretiert, droht sie als Ungerechtigkeit stehenzubleiben und als Rohheit missverstanden zu werden. So beklagt Tucholsky in einem seiner frühen politischen Texte, die Deutschen wüssten noch nicht, »was das heißt: frei. [...] Sie verstehen keinen Spaß. Und sie verstehen keine Satire.«¹⁰⁵ Die Geschichte Heinis ließe sich als Exempel dessen lesen, was Adorno etwa zeitgleich als die Unmöglichkeit der Satire aufgrund des fehlenden »forma-

¹⁰³ Vgl. Häntschel: »Macht und Ohnmacht der Worte«, S. 247. Die Parallele zu Tucholsky lässt sich jedoch lediglich hinsichtlich der sarkastischen Haltung aufrecht halten. Darüber hinaus erinnert die Figur an Ansichten Keuns, die sie z.B. in der Korrespondenz mit Hermann Kesten äußert. In einem Brief greift sie Heinis Vorwurf der vorgetäuschten Lektüre wieder auf: »Die Leute, die ein Buch kaufen, kaufen's um zu kaufen und nicht um zu lesen.« (In: Keun: Wenn wir alle gut wären, S. 188.)

¹⁰⁴ Dies übergeht Leonie Marx, die in Heini das »intellektuelle Pendant« zu Sanna erkennt, der »die Verhältnisse nicht nur durchschaut, sondern auch offen und ohne Beschönigung charakterisiert« (»Schattenwürfe«, S. 193) – dass sich Heini »analytische« Vorgehensweise als unangebracht herausstellt, übergeht sie.

¹⁰⁵ Kurt Tucholsky: »Politische Satire« [1919], in: ders.: Gesamtausgabe. Hg. von Stefan Ahrens u.a. Band 3: Texte 1919. Reinbek bei Hamburg 1999, S. 326-329, hier S. 327.

le[n] Apriori der Ironie«¹⁰⁶, dem Einverständnis zwischen Schriftsteller und Publikum, bezeichnet.

3.2 Komik und Ideologiekritik

Dennoch fällt Heini nicht allein den Umständen zum Opfer. Ebenso ließe sich die Kritik Ernst Blochs auf ihn beziehen, der 1938 das »Unvermögen« der Schriftsteller beanstandet, »das Nazi-Verbrechen zu kennzeichnen, ihm sprachlich nahe- und nachzukommen«; in den gegenwärtigen Produktionen drohe die »antifaschistische Sprache« »zum Klischee zu werden«.¹⁰⁷ Um die unsäglichen Verbrechen darzustellen, erwiesen sich Satire oder Grotteske ob ihrer historischen Konnotation als ungeeignet. »Eher noch«, so Bloch,

scheint eigentliche Komik zuständig, um so mehr, da ihr Wesen in der Entlarvung des aufgedonnerten Nichts besteht. Die Kraft des Witzes ist es, Kümmerliches und Unechtes blitzartig hervortreten zu lassen; nun steht es so nackt wie lächerlich da.¹⁰⁸

Jedoch müsse die komische Darstellung »notwendigerweise das Grauen aus[lassen]«¹⁰⁹, wodurch sie »ungenau«¹¹⁰ werde. Bloch gelangt zu dem Schluss, dass die einzig adäquate Darstellung die deskriptive sei. Nur hier wirke das Unsägliche »durch sich selbst«¹¹¹, »den Reim macht sich der Leser selbst«¹¹².

Ein poetologischer Hinweis zur Verständlichkeit, der sich in einem Brief an Arno Strauss aus dem Jahr 1933 findet, liest sich wie eine Ergänzung zur Philosophie Blochs: »Das Unvollkommene hat Sinn und behält Sinn, weil es uns Grund zu leben ist – das Vollkommene ist unbegreifbar, selbst als höchst-

¹⁰⁶ Theodor W. Adorno: »Juvenals Irrtum«, in: ders.: Gesammelte Schriften. Hg. von Rolf Tiedemann. Band 4: Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben. Frankfurt am Main 1980, S. 237-239, hier S. 239. Vgl. hierzu auch Stephan Braese: »>...und wir sind dabei gewesen« – Irmgard Keuns Nach Mitternacht: Satire im Überschreiten der Grenze«, in: ders.: Das teure Experiment: Satire und NS-Faschismus. Opladen 1996, S. 126-153, hier S. 51.

¹⁰⁷ Ernst Bloch: »Der Nazi und das Unsägliche«, in: Das Wort 9 (1938), S. 110-114, hier 110; vgl. hierzu auch Hiltrud Häntzschel: »Macht und Ohnmacht der Worte. Die Innenansicht des nationalsozialistischen Alltags im Exilroman Nach Mitternacht von Irmgard Keun«, in: Helga Schreckenberger (Hg.): Ästhetiken des Exils. Amsterdam/New York 2003, S. 235-249, S. 236.

¹⁰⁸ Bloch: »Der Nazi und das Unsägliche«, S. 111.

¹⁰⁹ Ebd., S. 112.

¹¹⁰ Ebd., S. 113.

¹¹¹ Ebd.

¹¹² Ebd., S. 114.

tes Ziel unvorstellbar.«¹¹³ In den Worten Heinis klingt dies so: »Das Vollkommene macht jedes Wort überflüssig. Man schreibt und spricht, um sich verständlich zu machen, sich untereinander zu verständigen.« (NM 131) – Da es unter der Diktatur nichts mehr zu kritisieren gäbe, sei der Schriftsteller »überflüssig« (NM 130), ihm bleibe nur der Suizid. Vor dieser Resignation bleibt Sanna dank ihrer Naivität gewahrt. Ihre naiv-komisierende Weltansicht ist in diesem Zusammenhang konstruktiv, da sie die Unvollkommenheit sichtbar macht und – wiederum im Sinne Blochs – zur Vervollkommnung anregt. Lässt der Mangel an Utopien Heini zum Zyniker werden, so will Sanna nicht nur die Barbarei der Nazis offenlegen, sondern zugleich Auswege finden. Insofern ist die These Häntzschels, Heini bilde ein »Korrektiv«¹¹⁴ Sannas, indem er ihre politischen Ansichten relativiert, zu hinterfragen: Mit dem Freitod gibt Heini den Kampf gegen den Faschismus auf, wohingegen Sanna den »rohen Scherzen« (NM 112) Heinis widersteht und ihren Lebenswillen behauptet. In ihrem poetologisch lesbaren autobiographischen Essay »Bilder aus der Emigration« des Bandes *Wenn wir alle gut wären* (1954) erklärt Keun dementsprechend den »Haß gegen das dumpfe und hoffnungslos Böse, gegen die häßliche Unlust am klaren Gedanken«¹¹⁵ zur Antriebskraft ihres Schaffens. Diese »Unlust am klaren Gedanken«, die sich schon bei der Baudelaire-Kritik im *Kunstseidenen Mädchen* figurierte, überträgt sie nun auf die durch den Nationalsozialismus indoktrinierte Gesellschaft.

Die Frage, ob wir es bei Sanna mit einer Variante des »weisen Narren«¹¹⁶ zu tun haben, ob die Naivität also gespielt ist und eine Art der inneren Emigration darstellt, oder ob sie auf ein kognitives Manko hinweist, ist hier weniger relevant als die zu konstatierende Wirkung der Distanzierung.¹¹⁷ Nationalsozialistisches Gedankengut lässt Sanna aufgrund seiner Unverständlichkeit abprallen, wobei sie indirekt Inkohärenzen, die der schwülstigen Rhetorik innewohnen, entlarvt. So bleibt es Sanna unverständlich, warum »Dieter Aaron ein verbotener Mischling ist«, da er doch »höflich, nett und jung mit runden sanften braunen Plüschaugen« (NM 24) sei, und auch bei den Reden Görings kann Sanna »gar nicht verstehe[n], was eigentlich los ist« (NM 85). Nach und nach wird jedoch deutlich, dass Sanna ihre Intelligenz aus strategischen Gründen herunterspielt, sowohl in privaten Kontext-

¹¹³ Keun: Briefe an Arnold Strauss (1933), S. 26.

¹¹⁴ Vgl. Häntzschel: »Macht und Ohnmacht der Worte«, S. 238.

¹¹⁵ Irmgard Keun: » Bilder aus der Emigration«, in: dies.: Wenn wir alle gut wären, S. 129-157, hier S. 131.

¹¹⁶ Vgl. Riggan: Pícaros, Madmen, Naïfs, and Clowns, S. 82.

¹¹⁷ So bemerkt auch Ludwig Marcuse, Keun habe »sehr großen Abstand genommen, was sie als Dichterin legitimiert. Sie sieht schärfer als all die Reporter, die am liebsten ihre Augen auf das Objekt legen.« (»Fünf Blicke auf Deutschland«, S. 83.)

ten (»Ich muß mich schwächer zeigen als ich bin, damit er [Franz] sich stark fühlen und mich lieben kann«, NM 198) als auch in politischen (»Ich habe nur allmählich raus, wo man sich in acht zu nehmen hat«, NM 85). Das Einverständnis mit der grotesken Verschwörungstheorie des »Stürmermannes«, der mit »tiefe[m] Forscherdrang« (NM 135) an der »Erforschung sämtlicher jüdischer Geheimnisse« arbeitet und herausfindet, »daß die Fünf- und Zehnpfennigstücke in einem furchtbaren Zusammenhang mit dem Judentum stehen und dadurch mit den Freimaurern«, vermeidet sie entsprechend mit dem kurzen Kommentar: »Ich verstehe nie, was der Stürmermann erklärt« (NM 135). Ein komischer Kontrast entsteht, wenn sie derartige Äußerungen im Einklang mit Heini als Dummheiten bezeichnet: »Wenn man ein bißchen nachdenkt, merkt man, daß die Menschen schrecklich viel Quatsch reden.« (NM 155)

Sannas naiver Humor bietet unter den gegebenen Bedingungen die Möglichkeit, sich dem NS-Diskurs zu entziehen. Der phrasenhafte Sprachgebrauch der Nazis wird als komische Kontrastfolie angeführt. So zitiert Sanna den Regierungsrat, der prahlt, wie er »am Grabe eines Hölderlin einen Hölderlin gelesen habe«, »nicht etwa nur einmal, sondern mehrmals« wobei dieses Erlebnis ihm »so heilig« sei, dass er »es überhaupt nicht erwähne. Und dann sprach er davon.« (NM 73) Stilistisch ähnelt Sannas Sprachgebrauch dem Doris' – doch steht er nun tatsächlich stellvertretend für Authentizität. Die kindliche Sprache stiftet eine intime Gemeinschaft: »Zu zweien lacht man über so vieles, über das man allein weinen würde.« (NM 82) Im Gegensatz zur zeitgenössischen Sprachkritik Victor Klemperers oder auch Blochs wird Komik in *Nach Mitternacht* in seiner umfassenden Widerstandskraft rehabilitiert. Während Klemperer den Witz als »das wohl subtilste Mittel [...], auf das Denken und das Gedächtnis der Menschen einzuwirken und, durch das gemeinschaftliche Lachen, ein Kollektiv zu erzeugen«¹¹⁸ und damit als gefährliches Propagandamittel beschreibt, erfährt das gemeinschaftsstiftende, freundliche Lachen auch unter den Bedingungen des Nationalsozialismus in *Nach Mitternacht* eine deutliche Aufwertung.

3.3 Verkleidung versus Authentizität

Das Motiv der Verkleidung, das Doris' Identität im *Kunstseidenen Mädchen* prägte und bereits hier in seiner emanzipatorischen Wirkung proble-

¹¹⁸ Jürgen Schiewe: *Die Macht der Sprache: eine Geschichte der Sprachkritik von der Antike bis zur Gegenwart*. München 1998, S. 215; vgl. auch Victor Klemperer: *LTI. Notizbuch eines Philologen*. Stuttgart 2010.

matisiert worden war, wird in *Nach Mitternacht* wieder aufgegriffen. Eine Variante ist die innere Emigration des Stiefbruders Algin.¹¹⁹ Dieser hält – ähnlich wie Doris – an dem Glauben fest, ein selbstbestimmtes Leben zu führen. Tatsächlich heiratet er Liska aber vor allem deshalb, »weil eine Frau zum Aufbau gehört wie eine Wohnung.« (NM 21) Sanna lehnt diese Theatralisierung des Lebens ab: »Diese Wohnung war für den Algin eine großartige Theatervorstellung, die er aufführte. Leute sollten da reingehen und klat-schen und wissen, daß der Algin eine Hauptrolle spielt.« (NM 21) Auch im Akt seiner Namensgebung täuscht Algin Autonomie vor und erinnert dabei wiederum an Doris: »Algin Moder ist mein Stiefbruder und ein berühmter Schriftsteller und siebzehn Jahre älter als ich. Eigentlich heißt er Alois, aber er hat seinen Namen selbständig umgearbeitet, weil Alois mehr ein Name für einen Humoristen sei, und das ist er nicht.« (NM 11) Sanna betont vor allem Algins unfreiwillige Komik, die aus seiner Selbstüberschätzung resultiert: Er erscheint keineswegs als »berühmter«, sondern vor allem als gescheiterter Schriftsteller, dessen eigene Familie es »bei keinem Buch [Algins] bis zum Ende« (NM 18) schaffte. Algin wird nicht nur in seinen Anpassungsbemühungen als lächerliche Erscheinung, sondern auch als Kontrastfigur zu Sanna entworfen. Ihre Äußerung: »Ich mache mir nicht so viel aus dem Lernen, mein Kopf ist nicht so geeignet dazu. Algins Kopf war geeignet dazu, und man sieht an ihm, daß jemand es durch Lernen weitergebracht hat als alle« (NM 11) darf vor dem Hintergrund dessen, dass Algin »jetzt immer so tut, als müsse man jedes Häufchen Kuhmist an sein Herz drücken, um ein anständiger Mensch zu sein« (NM 13), um dem NS-Regime nicht zu missfallen, weniger als Bekenntnis der intellektuellen Unterlegenheit, sondern eher als ironisches understatement verstanden werden.

Sannas Naivität, die zwar ebenfalls als Verkleidung interpretiert werden kann, ist von dieser Selbststilisierung deutlich zu unterscheiden. So bewirkt bereits die Einführung des eigenen Namens eine Abgrenzung zu Algins Verhalten: »Ich heiße Susanne. Susanne Moder. Man nennt mich Sanna. Ich bin froh, so verkürzt genannt zu werden, weil es doch ein Zeichen ist, daß Freundlichkeit um mich war.« (NM 10) In einer Gesellschaft, in der die Domäne des Spottes und des Ernstes von den herrschenden Mächten okkupiert ist, kann der kindliche Spitzname gerade aufgrund seiner tendenziellen Albernheit als Kennzeichen von Authentizität erachtet werden.

Eine weitere Variante der Verkleidung stellt die propagandistische Selbstinszenierung Hitlers dar, der sich auf der Straße »wie der Prinz Karneval im Karnevalszug« (NM 35) und »wie in der Loge von einem Theater« (NM 34)

¹¹⁹ Vgl. zur inneren Emigration auch Braese: »Satire im Überschreiten der Grenze«, S. 148.

präsentiert; dabei war er jedoch »nicht so lustig und fröhlich wie der Prinz Karneval und warf auch keine Bonbons und Sträußchen, sondern hob nur eine leere Hand.« (NM 35) Auch die Nationalsozialisten versuchen sich Verkleidungen zunutze zu machen und an die populäre Tradition des Karnevals anzuknüpfen. Doch dem scharfen Blick Sannas entgeht die unfreiwillige Komik und die Lächerlichkeit dieser Inszenierung, die doch nur über die »leere Hand«, die »Diskrepanz zwischen Wirklichkeit und Propaganda«¹²⁰ hinwegzutäuschen versucht, auch in diesem Fall nicht. Sanna verteidigt mithin die karnevaleske »systemimmanente öffentliche Lachopposition«¹²¹ als Posten der kritischen Beobachtung der politischen Situation. Die vielen Zuschauer seien kein Zeichen für die Beliebtheit Hitlers oder gar seiner Politik, sondern allein der »Freude, daß ihnen endlich was geboten wurde« (NM 35) zu verdanken – was, im Gegensatz zu den »Pressebällen und neuen Theaterstücken« (NM 29), nicht einmal Geld einbringt.

Dass komische Situationen unter den gegebenen Umständen zuweilen ins Groteske umschwenken, zeigt sich, als die kleine Berta bei der Darbietung eines Gedichts auf dem Kneipentisch, das ihr (jüdischer!) Vater zu Ehren Hitlers gedichtet hat, während »[a]lle lachen und [...] begeistert [sind]« (NM 55), plötzlich tot umfällt. Die Eltern hatten ihr an Fieber leidendes Kind, das zur »Reihendurchbrecherin« gewählt worden war, nicht im Bett lassen wollen, denn dies hätte bedeutet, »den Triumph« (NM 51) der Konkurrenz zu überlassen. Wenn Heini zynisch von einem »schönen Tod für ein norddeutsches Kind« spricht, von dem die Eltern »noch jahrelang zehren« (NM 111) werden, dann exemplifiziert sich auch hier seine problematische Weltsicht. Die Kälte und die »rohen Scherze[]« (NM 112), mit der er die »zum Kotzen senimental[e]« (NM 126) Art Breslauer kritisiert, bedrohen in ihrem Mangel an Empathie letztlich seine eigene Identität, zumal sein Gestus spöttischer Überlegenheit seine tatsächliche Ohnmacht verdrängt. Die zynische Weltsicht macht Heini wie Sanna zu Außenseitern der theatralisierten Gesellschaft. Bei deren Vorführung bleibt Heini im Gegensatz zu Sanna kein Raum mehr für Sinnstiftung. Theoretisch unterlegen ließe sich Heinis zynische Position mit Wolfgang Iser, der Komik als »Kipp-Phänomen« beschreibt, bei dem jede Position die andere kippen lässt. Die »Instabilität komischer Verhältnisse« sei der Tatsache geschuldet, dass »das Kollabieren der einen Position nicht notwendigerweise die andere triumphieren läßt,

¹²⁰ Häntzschel: »Macht und Ohnmacht der Worte«, S. 243.

¹²¹ Alexander Kaempfe: »Die Funktion der sowjetischen Literaturtheorie«, in: Michail M. Bachtin: Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur. Aus dem Russischen übersetzt und mit einem Nachwort von Alexander Kaempfe. Frankfurt am Main 1990, S. 133-148, hier S. 146.

sondern diese in die Kettenreaktion ständigen Umkippens einbezieht.«¹²² Anders als Heini gelingt es Sanna, auf der Basis der distanzierenden Naivität, ihre Integrität zu bewahren. Freilich müssen beide Positionen als defizitär bewertet werden.

4. Exkurs: »Der Hofnarr«

1947 berichtet Keun in einem Brief an Hermann Kesten von ihrer Sorge, als »so eine Art ›Sonnenstrahlchen‹ für die Hörer« rezipiert zu werden. Die »ganze Arbeit« bereite ihr »keinen Spaß mehr, weil [sie] der Gedanke quält, zur Aufheiterung von Nazis und Schiebern zu dienen«¹²³. Vor dem Hintergrund ihres »Widerstands gegen die Rolle der amüsanten Unterhalterin«¹²⁴ soll hier ein Gedicht Keuns aus dem selben Jahr, aus dem auch der Brief an Kesten stammt, zitiert werden. Die Problematik des komischen Erzählens, die in Keuns letztem Roman *Ferdinand, der Mann mit dem freundlichen Herzen* ausgebreitet wird, findet sich bereits ansatzweise in diesem Gedicht vorweggenommen. Gleichzeitig kann es als ergänzende Reflexion zu den Figuren Heini und Sanna aus *Nach Mitternacht* verstanden werden.

Der Hofnarr

Mitten im strengsten Dienst verlor ein Hofnarr sein Lachen.
Da gefroren die Tränen in seinen Augen zu Eis vor Schreck,
Und er konnte nicht mehr schlafen aus Angst zu erwachen.

Der König reichte ihm einen Scheck
Und sagte: nun geh, du bist langweilig geworden.

Der Narr nahm den Scheck nicht und bekam keinen Orden.
War er nun kein Narr mehr, oder war er erst jetzt einer geworden?¹²⁵

¹²² Wolfgang Iser: »Das Komische – ein Kipp-Phänomen«, in: Wolfgang Preisendanz/Rainer Warning (Hg.): *Das Komische*. München 1976, S. 398-402, hier S. 399.

¹²³ Irmgard Keun an Kesten. 16.4.1947, in: Keun: *Wenn wir alle gut wären*, S. 182.

¹²⁴ Braese: »Irmgard Keun im Nachkriegsdeutschland«, S. 51.

¹²⁵ Irmgard Keun: »Der Hofnarr«, in: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): *Draußen vor der Tür. Die deutsche Literatur 1945-1960*. München 1995, S. 310.

Auf mehreren Ebenen wird hier auf die Aporie der Komik angespielt: Zunächst lässt sich das Gedicht als kaum verschlüsselte Reflexion der eigenen Situation als Schriftstellerin verstehen, die »[m]itten im strengsten Dienst«, d.h. im Exil bzw. spätestens im Nachkriegsdeutschland, »ihr Lachen« verlor und deshalb für die deutschen Leser »langweilig geworden« war.¹²⁶ In unserem Zusammenhang interessant erscheint sowohl die Komponente der Selbstinszenierung als auch die Problematisierung des Lachens in »strengsten« Zeiten. Lachen bzw. sich zum Narren zu machen birgt ein Moment der Überlegenheit – die zur Schau gestellte Narrenhaftigkeit dient als Schutzmaske, die sowohl eine gewisse gesellschaftliche Anerkennung als auch finanzielle Sicherheit gewährleistet. Zum wahren Narren mache sich nur derjenige, so legt der sowohl auf poetologischer als auch auf lebensweltlicher Ebene lesbare Schluss des Gedichts nahe, der sein eigenes Lachen aufgibt, niemanden mehr zum Lachen bringen kann, aus Stolz die Bezahlung ablehnt und damit seinen Lebensunterhalt verliert. Vor dem Hintergrund dessen, dass Keun sich durch Auftragsarbeiten ihren Lebensunterhalt verdient und (vor allem satirische) Texte für den Rundfunk verfasste, kann das Gedicht als Versuch einer Rechtfertigung ihrer zunächst paradox anmutenden Schreibpraxis gelesen werden. Keun produziert ihrerseits auch im »strengsten [d.h. hier sowohl politisch als auch persönlich ernsten] Dienst«, in dem sie sich derzeit als Intellektuelle befindet, weiterhin komische Texte. Gerade die Tatsache, dass sich Komik vor allem in ernsten Zeiten »gut verkaufen« lässt, führt zu der moralischen Frage, inwieweit sich Autoren dem Wunsch nach Unterhaltung und Ablenkung beugen und damit der Trivialisierung und dem Missverständnis des eigenen Werks den Weg ebnen.

Diese biographische Lesart kann durch eine werkbiographische ergänzt werden: Die geschilderten Probleme ließen sich ebenfalls auf literarische Figuren, vor allem auf Heini, übertragen. Dieser entscheidet sich angesichts des fehlenden Publikums für den Freitod, statt den »Scheck« des Exils oder der inneren Emigration einzulösen. Diese Verzweiflungstat wird im Gedicht als närrisch, d.h. sinnlos gewertet. Eine Alternative, der (erfolglose) Versuch, sich in die Nachkriegsgesellschaft zu integrieren, findet sich in Keuns Roman *Ferdinand, der Mann mit dem freundlichen Herzen* dargestellt. Hier findet eine Ablösung von der Vorstellung statt, die Narrenkappe erlaube Abgrenzung oder gar Sicherheit. Das Konzept der Verkleidung, das im *Kunstseidenen Mädchen* zumindest ansatzweise positiv konnotiert war, erfährt eine pessimistische Umdeutung.

¹²⁶ Vgl. die biographischen Hinweise von Häntzschel: Irmgard Keun, S. 130ff.

5. Aporie des Humors: *Ferdinand, der Mann mit dem freundlichen Herzen*

5.1 Komik und Identität II

Trotz der sowohl persönlichen als auch politisch ernsten Lage – seit 1940 illegal wieder in Deutschland lebend, kann Keun an ihre ehemaligen Erfolge nicht mehr anschließen – behält auch Keuns letzter Roman *Ferdinand, der Mann mit dem freundlichen Herzen* den typisch humoristischen Stil bei. Im Vergleich zu den anderen Romanen wurde dieser meist als inhaltlich und ästhetisch schwächer beurteilt; entsprechend gering ist die Anzahl der Forschungsbeiträge.¹²⁷ Den Roman bilden eine Reihe von Erzählungen, die vor allem durch den Ich-Erzähler Ferdinand zusammengehalten werden – die Anlage des Romans gleicht der Figur selbst, die ihrerseits keine Kohärenz aufweist und die Realität entsprechend »episodisch wahr[nimmt]«¹²⁸. Indessen finden sich vermehrt metapoetische Kommentare wie »Damals war ich komisch, weil ich mußte. Nicht, weil ich wollte.«¹²⁹ (F 87), die insofern in Bezug auf Keuns eigenes Werk gelesen werden können, als durch sie das Programm der Vorkriegszeit aufgerufen und gebrochen wird. Der Einsatz von Ich-Erzähler(innen) ging bislang mit der Problematisierung von Identität einher. Besonders im Falle von Doris' autobiographischem Projekt wird die »illusion of self-determination«¹³⁰ thematisiert: Der Glaube, die eigene Geschichte autonom schreiben und mithin das eigene Selbst neu definieren zu können, wird enttäuscht. Dieser Faden der problematischen Verwechslung von Literatur bzw. Film und Leben wird bei Ferdinand wieder aufgenommen und dezidiert ins Zynische gewendet. Der motivische Vergleich der

¹²⁷ Marx historisiert den Misserfolg und zeichnet die Tendenz der zeitgenössischen Rezeption nach, in der die »moralische Ernsthaftigkeit« der Romane und Erzählungen von Schriftstellern wie Heinrichs Böll »auf größere Resonanz als der profunde Unernst von Keuns ›Ferdinand‹ stießen. (Marx: »Der lange Weg in den Kanon«, S. 91. So beurteilt Marchlewitz den Roman abwertend als »fiktional nur wenig einfallsreiche[n] Zusammenschnitt aus kabarettistischen Glossen und der aus den existentiellen und emotionalen Lebensbedingungen resultierenden Gemütsverfassung der Autorin in der Nachkriegszeit« (Marchlewitz: Irmgard Keun, S. 176).

¹²⁸ Gerhart Pickerodt: »›Ferdinand, der Mann mit dem freundlichen Herzen‹ oder von der Schwierigkeit einen Roman zu schreiben«, in: Arend/Martin: Irmgard Keun 1905/2005, S. 259-271, hier S. 264.

¹²⁹ Irmgard Keun: *Ferdinand, der Mann mit dem freundlichen Herzen*. Roman. Düsseldorf 1981, S. 87. Im Folgenden wird der Roman im Fließtext unter Angabe der Sigle F und der Seitenzahl zitiert.

¹³⁰ Paul John Eakin: *Living autobiographically. How we create identity in narrative*. Ithaka/London 2008, S. 43: »Because autobiography promotes an illusion of self-determination: I write my stories, I say who I am, I create my self.«

Romane eröffnet eine Vielzahl von Parallelen zum *Kunstseidenen Mädchen*, die jedoch ironisiert und umgedeutet werden. Die zweifellos vorhandene Komik der Erzählung – Kesten bespricht den Roman als »einen der besten komischen Romane aus dem geschlagenen Deutschland«¹³¹ – wird damit auf eine Metaebene verlagert und konstituiert sich hier im intertextuellen Spiel mit dem eigenen Werk.

Bereits die erste Kapitelüberschrift »Ich schreibe eine Geschichte« erinnert an den Doris' Vorsatz, ihr Leben in eine *story* zu verwandeln, und auch der erste Satz »Es wundert mich, daß es Menschen gibt, die Geld bei mir vermuten« (F 5) ruft die Diskrepanz von Fremd- und Selbstwahrnehmung auf, die auch im *Kunstseidenen Mädchen* von Bedeutung war. Anders als es bei Doris der Fall war, fällt es Ferdinand allerdings schwer, sein Leben in Szene zu setzen. Der »Heimkehrer« (F 29) Ferdinand hat, allgemein gesagt, Schwierigkeiten mit seiner Identität, damit, nach seiner Gefangenschaft wieder eine »Privatperson« (F 29) zu werden. Die Motivation zum Fabulieren ist – anders als bei Doris – keine intrinsische, sondern der prekären finanziellen Lage (Ferdinand kann »fünfzig Mark Vorschuss« (F 5) für sein Buchprojekt ausschlagen) und dem schwachen Charakter (»ich kann nicht gut ›nein‹ sagen«, F 5) geschuldet, keinesfalls aber befördert sie die Konstitution eines Selbstbewusstseins. Die Romanhandlung wird nun von der Frage »Was soll ich schreiben?« (F 5) durchzogen, wobei Ferdinands Auftragsarbeit von der Vorgabe erschwert wird, »keinen Anstoß« (F 23) zu erregen. Die Bereitschaft zum konformistischen Schreiben erinnert wiederum an die Figur Algin aus *Nach Mitternacht*; doch während die Selbstzensur zu Zeiten der NS-Diktatur angesichts der realen Bedrohung zumindest verständlich war, besteht sie nun ohne Not und als Ausdruck einer, wie Hannah Ahrendt in Bezug auf die politische Situation in Deutschland nach 1945 konstatiert, »Flucht vor der Verantwortung«¹³² fort. Schließlich »leiht« sich Ferdinand, wie Doris, einen Mantel, der nun allerdings »nach Moder, Schweiß und Motenpulver« (F 39) und nicht mehr nach »mir [Doris] und Chypre« (KM 62) riecht. Auch Ferdinand gibt den Mantel nicht zurück, sondern arbeitet ihn zu einem »Wämschen« (F 40) um. Dass es sich um einen alten Damenmantel handelt, lässt zum einen die traditionelle Männlichkeit der Travestie zum Opfer fallen,¹³³ zum anderen wird damit aber auch der Plot des *Kunstseidenen Mädchens* parodiert. Die Parodie findet somit sowohl auf intra- als auch

¹³¹ Hermann Kesten: »Irmgard Keun« [Vorwort zur Erstausgabe]; zit. nach Braese: »Irmgard Keun im Nachkriegsdeutschland«, S. 73.

¹³² Hannah Ahrendt: Besuch in Deutschland. Aus dem Amerikanischen von Eike Geisel. Mit einem Vorwort von Henryk M. Broder und einem Portrait von Ingeborg Nordmann. Berlin 1993, S. 26.

¹³³ Vgl. Blume: Irmgard Keun, S. 199.

intertextueller Ebene statt. Überspitzt wird diese Selbstironisierung durch die Personifizierung des Mantels, die sich in der Überlegung ausdrückt, »die Geschichte meines Wämschen« (F 29) zu schreiben.

Die »verborgene Persiflage auf ihr [Keuns eigenes] Schreibverfahren«¹³⁴, die Blume bereits im Exilroman *D-Zug dritter Klasse* nachgewiesen hat, findet somit auch im letzten Roman statt. So transzendieren die Figur und der Roman Ferdinand die Aporie der satirisch-zynischen Komik, die sich bereits bei Heini in *Nach Mitternacht* andeutet. Sein »Mut zur Lächerlichkeit« (F 51) geht einher mit seinem Scheitern, Person zu werden. Die Betrachtung des eigenen Ich als komisches Ereignis führt zu gleichsam modernistischem Selbstverlust:

Aber wer beweist mir, daß ich das bin, was ich in mir sehe? Von tausend Menschen, mit denen man zusammenkommt, sieht einen jeder anders, und man selbst ist der tausendunderste. Es ist verwirrend darüber nachzudenken, wie vielfältig und verschiedenartig man existiert. Wenn ich mir vorstelle, wie oft es mich gibt, kommen mir Zweifel, ob ich wirklich vorhanden bin. (F 111f.)

Ferdinands »provisorische Existenz« (F 246) beginnt mit seiner Geburt. Als Ferdinands Vater beim Standesamt seinen Sohn melden will – die Geburt ereignete sich »mitten auf dem Bodensee« (F 155) –, kann er sich nicht mehr an den Namensvorschlag seiner Frau erinnern. Den Namen, den der Standesbeamten vorschlägt, nimmt der Vater dankbar an, vergisst ihn jedoch sogleich wieder, sodass Wochen vergehen, »ehe sich jemand zu Nachforschungen entschloß und die Familie erfuhr, wie ihr jüngstes Mitglied hieß.« (F 132) Nach einer Kindheit »in drei verschiedenen Ländern und zehn verschiedenen Städten« (F 155) folgen ein »paar Semester« Germanistikstudium, die »den Kohl wirklich nicht fett« (F 120) machen. Vor dem Krieg und der Gefangenschaft, übte Ferdinand diverse Berufe aus: »Unter anderem war ich Koch in einem mittleren Gasthof, Schneidergeselle, Autoschlosser, Schauspieler und Souffleur bei einer Wanderbühne, Schwimmlehrer, Eisverkäufer, Fernfahrer, Gärtnergehilfe. [...] Es ist erstaunlich, wieviele Fähigkeiten man bei sich entdeckt, wenn man nur genügend nachdenkt.« (F 141) Ferdinand kennzeichnet das Scheitern, eine »starke Persönlichkeit« (F 148) zu bilden, die Flucht ist die einzige Handlung, die er konsequent durchzuführen weiß; suizidäre Absichten weist er indessen von sich: »Ich habe weder Hosenträger [um sich daran aufzuhängen] noch Lust zu sterben.« (F 37)

¹³⁴ Blume: Irmgard Keun, S. 26.

Wenngleich dieses Leben tendenziell als tragisch bewertet wird, wird es vom Ich-Erzähler selbst (in ähnlicher Weise wie von Doris) im Modus des Komischen präsentiert. Geht man aufgrund der satirischen Tendenz des Romans davon aus, dass das Verhalten Ferdinands kritisiert wird, so muss der komische Darstellungsmodus als weiterer Beleg für Ferdinands durchgängige Verkennung der Wirklichkeit gelten. Philosophisch lässt sich diese Verdrängungsstrategie mit der Theorie Holmer Steinfaths darlegen:

Für Menschen, die sich nicht mehr einem einzigen, inhaltlich mehr oder minder deutlich konturierten Ziel oder Ideal verschreiben können, sind von Ironie oder Humor bestimmte Grundeinstellungen vermutlich am naheliegendsten. Sie führen zu Metamaximen wie denen, Spannungen zwischen verschiedenen Zielen und Idealen zuzulassen und mit Ambivalenzen zu leben zu versuchen. William James hat in diesem Zusammenhang vom (Meta-)Ideal der »tolerance of ambiguity« gesprochen. Es manifestiert sich in der Fähigkeit, einmal aufgestellte und befolgte Regeln zu brechen, sobald sie für den aktuellen Fall zu starr geworden sind. Die Souveränität, die darin liegt, kann allerdings auch eine dunklere Note haben und Niederschlag einer eher fatalistischen Grundeinstellung sein. [...] Zudem bleibt zu bedenken, daß jede Distanzierung von den eigenen Zielen und Idealen die Gefahr mit sich bringt, so von ihnen entfremdet zu werden, daß sie nicht mehr sinnstiftend wirken können. Der Ironiker wird leicht zum Zyniker.¹³⁵

Ferdinand kann als ein Musterbeispiel einer solchen Entfremdung von Zielen und damit von der eigenen Identität interpretiert werden. Während es zunächst der Souveränität dienlich war, den nachkriegsdeutschen Zuständen mit Humor und Ironie zu begegnen und kasuistisch Entscheidungen zu treffen, so entwickelt sich dieser Relativismus zu einem zynischen Fatalismus. Darüber hinaus konvergiert dieser Humor allzu sehr mit der Sehnsucht der Nachkriegsgesellschaft nach Versöhnung und Harmonie. So droht die zunächst ironische Wiederholung nationalsozialistischen Vokabulars (»Ich fand, Propaganda könne nicht schaden«, F 63) normalisiert zu werden, sofern ein kritisches Publikum fehlt. Insgesamt ist Ferdinand keine Figur, die zur Identifikation einlädt; vielmehr demonstriert sie in ihrer Überzeichnung die Gefahren einer clownesken Selbstinszenierung, die an frühere Texte anschließt.

¹³⁵ Steinfath: Orientierung am Guten, S. 339f.

5.2 Komik als Kipp-Phänomen

Ferdinands kaleidoskopische Wahrnehmung einer entsprechend zersplitterten Welt kann nicht mehr zu einem Narrativ zusammengefügt werden. Disparate und zuweilen ins Groteske überzeichnete Ereignisse werden mittels der Komik zwar noch verbunden und zuweilen »in ihr komisches Gegenteil verkehrt«¹³⁶, doch das resultierende Lachen ist kein integrierendes mehr, sondern ein zynisches, das auf die »Vernichtung erhabener Augenblicke«¹³⁷ hinzielt. In der »humorvollen Objektivierung seiner eigenen Vernichtung«, bei der »die Lage hoffnungslos [...], aber nicht ernst«¹³⁸ wird, deutet sich wiederholt die Aporie der satirischen Kritik an, bei der die Möglichkeit eines Auswegs von vornherein ausgeschlossen und die Kapitulation vor den Umständen als einzige Möglichkeit erscheint. So beschreibt Ferdinand das Zimmer, das er im Haus einer Witwe bewohnt, als »schlauchartig in die Länge gezogener Sarg« und als »Durchgangszimmer ohne Türen« (F 6). Darüber hinaus nutzen die grotesk gezeichnete Vermieterin Frau Stabhorn und ihre Freundin, Lydia Krake, Ferdinand als Versuchsobjekt, um die Bekömmlichkeit ominösen Fleisches (»Vielleicht war's das Fleisch exotischer Tiere, die in einem zoologischen Garten gestorben waren. Hoffentlich war's kein Menschenfleisch«, F 7) zu testen – Ferdinand lässt dies stoisch über sich ergehen. In seiner Selbstaufgabe wird die Ambivalenz seines Humors deutlich. Zum einen richtet er sich zwar, im Sinne einer allgemeinen Aufklärungsbestrebung, gegen Verklärungen der Gastfreundschaft und gegen Mythenbildungen. Zugleich kehrt er sich jedoch auch gegen Ferdinand selbst, da die implizite nihilistische Weltsicht auch die eigene Persönlichkeitsentwicklung blockiert.

Die Schwierigkeit der Selbstfindung wird metonymisch in die Schwierigkeit der Ideenfindung, die Ferdinand im Laufe seines Schreibprojekts erfährt, verlagert: Eine »tiefschürfende Betrachtung oder eine surrealistische Elegie über die Marmelade« würde daran scheitern, dass »die Leser so etwas Niederdrückendes nicht wollen«. Eine Alternative bestünde darin, »etwas in der Art des späten Hölderlin oder des frühen Rilke« zu schreiben, denn »Unverständliches wird vom Leser immer respektiert. Er bildet sich ein, er verstehe es, und das hebt sein Selbstwertgefühl.« (F 10). Auch die Idee, eine Starbiographie zu schreiben, wird verhindert durch die Tatsache, dass »augenblicklich [...] der natürliche Star mit solidem Familienbetrieb moralische

¹³⁶ Blume: Irmgard Keun, S. 143.

¹³⁷ Blume: Irmgard Keun, S. 143.

¹³⁸ Helmuth Plessner: Lachen und Weinen. Eine Untersuchung nach den Grenzen menschlichen Verhaltens. Bern 1963, S. 189.

Mode« (F 24) ist und Ferdinand sich dieser »Diktatur der Leserschaft« (F 25) nicht zu beugen gewillt ist. Tiergeschichten stellen sich als ebenso wenig geeignet heraus, da »ihr Seelenleben« Ferdinand mit Ausnahme der Wanzen »fremd« (F 25) ist und gerade deren »intimere Kenntnis« einem »feine[n] Mann« (F 26) nicht angemessen erscheint. Schließlich kommt auch eine Liebesgeschichte nicht in Frage, da diese, berücksichtigt man die Erwartungen der Leserschaft, »vom literarischen Standpunkt aus gesehen, etwas dürftig« (F 26) erscheine. Scheunen beispielsweise seien in Wirklichkeit nicht das, wofür sie in konventionellen Liebesgeschichten verkauft würden. Statt Romantik müsse man damit rechnen, dass »rostige Gießkannen und Spitzhacken [...] einem auf den Kopf [fallen]« (F 27). Ebenso wenig Vergnügen versprechen Waldböden, denn »[j]eden Augenblick muß man mit dem Auftauchen von Förstern, Jagdgehilfen, Vagabunden, lyrischen Dichtern, beerensuchenden Kindern rechnen.« (F 28)

Ferdinands Fähigkeit, Klischees zu entlarven, muss zunächst als Verdienst gewertet werden. Seine klamaukhafte Reflexion über ein Schreibprojekt wird allerdings zum komischen Zirkelschluss, wenn er seine Argumentation auf dem Bild des lyrischen im Wald wandernden Dichters aufbaut, das er zuvor noch kritisiert hatte. Aus dem komischen »Kipp-Phänomen«, bei dem nach Iser »die negierende Position [...] ihren Gehalt« verliert und »ihrerseits zu kippen«¹³⁹ beginnt, resultiert eine Art Nonsens-Komik, bei der Inkongruenzen nicht mehr aufgelöst werden und durch welche die »scheinbar triumphierende [Position] ebenfalls zum Kippen gebracht wird«¹⁴⁰. Mit der resümierenden Erkenntnis: »Die Ausbeute meiner angestrengten Arbeit besteht aus vierzehn Geschichten, von denen keine über die ersten drei Sätze hinaus gediehen ist.« (F 42) fügt Ferdinand noch eine weitere Inkongruenz hinzu, denn der Leser kann insgesamt nur zehn Geschichten¹⁴¹ rekonstruieren. Wie Doris ist auch Ferdinand ein unzuverlässiger Ich-Erzähler, dessen Aussagen über die Welt nicht vorbehaltlos zu trauen ist und dessen Wertmaßstäbe, wie er selbst verlauten lässt, »schwer erkennbar bleiben« (F 43). Seiner Aussage »Ich jedenfalls weiß, was ich an mir habe« (F 43) ist mit Vorsicht zu genießen, fühlt er sich angesichts dessen, dass man ihn »für bestehenswert« (F 16) und einen »literarisch bewährten« (F 43) Autor hält, doch durchaus »geschmeichelt«.

¹³⁹ Iser: »Das Komische«, S. 399.

¹⁴⁰ Ebd., S. 400.

¹⁴¹ Nämlich die Geschichte über Marmelade (F 10), über die Nachtigall (F 15), über Magnesium (F 19), die Prinzessinnen Elisabeth bzw. Margaret Rose (F 23), die Filmschauspielerin (F 24), die Tiergeschichte (F 25), die Liebesgeschichte (F 26), die Geschichte vom »Wämschen« (F 29) sowie über Lilly, das »Opfer schöner Füße« (F 40).

Im Unterschied zu Doris ist Ferdinands Selbstinszenierung von vornherein kaum lustbetont. Das Lügengewebe, das er gegenüber seiner Braut Luise, seiner Familie und auch gegenüber Heinrich aufrecht erhält, unterläuft seinen Versuch, »ein ganz neutrales, normales Privatwesen« (F 30) zu werden. Das falsche Bild, das seine Umwelt von ihm konstruiert, wird nicht korrigiert, sondern durch das eigene Verhalten, besonders durch seinen fatalistischen Galgenhumor, der in melancholisch-stoischer Manier die eigene Krise kultiviert, noch untermauert. Ferdinands Zynismus ist zwar Objekt scharfer Kritik; nichtsdestotrotz bleibt er aber als eine »Krisenantwort«¹⁴² auf die Nachkriegsgesellschaft verständlich. In einem Kontext, in dem die Einstufung zur Mitläuferschaft Grund zum Feiern ist (vgl. F 100), wird eine als spielerisch-humoristisch zu beschreibende Praxis des »confident sharing of expectations«¹⁴³ unmöglich. Die zeitgeschichtliche Forschung stellte jüngst heraus, dass den Nazis ab 1938 die »positive Aussage«¹⁴⁴ humoristischer Texte als nützlich galt und fortan anstelle der »destruktiven« Satire der »Deutsche Humor« propagandistisch eingesetzt wurde; folgt man den Beschreibungen des Romans, so blieb dieser bis in die Nachkriegszeit wirksam. Anders als in *Nach Mitternacht* erlaubt die tendenzielle Harmlosigkeit des Humors keine Abgrenzung mehr, vielmehr befördert dessen versöhnliche Ausrichtung Verdrängungsprozesse. Mit dem Zynismus macht sich Ferdinand nun das Feindbild der Nachkriegsgesellschaft zum Programm. Mit spöttisch-zersetzender Kritik versucht er, deren Verlangen nach Positivität zu zersetzen.

5.3 Kritik der »Unlust am klaren Gedanken«

In seinem Vorwort betont Hermann Kesten die gesellschaftskritische Ausrichtung des Romans, dessen Komik sich aus der Nachahmung der Menschen selbst ergibt: »Sie [Keun] zeigt: Man muß die Leute nur reden lassen, wie sie reden, und die Leute werden komisch.«¹⁴⁵ Objekt der satirischen Komik ist jedoch nicht allein die Nachkriegsgesellschaft als solche, sondern insbesondere die in der autobiographischen Schrift *Bilder aus der Emigrati-*

¹⁴² Iser: »Das Komische«, S. 401; vgl. auch Plessner: Lachen und Weinen, S. 203f.

¹⁴³ Brian Boyd: »Laughter and Literature. A Play Theory of Humor«, in: *Philosophy and Literature* 28,1 (2004), S. 1-22, hier S. 10.

¹⁴⁴ Patrick Merziger: *Nationalsozialistische Satire und »Deutscher Humor«*. Politische Bedeutung und Öffentlichkeit populärer Unterhaltung 1931-1945. Stuttgart 2010, S. 211.

¹⁴⁵ Kesten: »Irmgard Keun« [Vorwort zur Erstausgabe]; zit. nach Braese: »Irmgard Keun im Nachkriegsdeutschland«, S. 73.

on kritisierte »häßliche Unlust am klaren Gedanken«¹⁴⁶, die auch Ferdinand befällt: »Sobald in einer Gesellschaft über Unklärbares gesprochen wird«, so konstatiert auch dieser, »kann man wetten, daß jemand es, resignierter Weisheit voll, in die angeregte Debatte pflegt und die anderen daran hindert, den Dingen weiter auf den Astralleib zu rücken.« (F 107) Dargestellt findet sich, mit Ernst Weiss zu sprechen, der auch für die Nachkriegsgesellschaft charakteristische »Wille zur Nacht«, dem in Selbstgefälligkeit verkleidetem Siegeszug der »Dummheit«¹⁴⁷. »Kann man eigentlich Unverständliches schön finden?« (F 34), fragt Ferdinand, der sich für die Auflösung nebulös-»priesterlich[er]« (F 38) Diskurse ausspricht:

Die Tatsache, daß man etwas nicht erklären kann, genügt mir nicht. [...] Das Unvereinbare will ich. Ich will erleben, daß ich nicht mehr erleben will und kann – ich will genießen, daß es keinen Genuß mehr für mich gibt. Ich will den ewigen Bestand in der vollkommenen Auflösung. [...] Das Udenkbare ist das Wunder. (F 201)

Trotz des kritischen Impetus dieser Passage kommt auch Ferdinand nicht umhin, auf phrasenhaften Wendungen wie »Das Udenkbare ist das Wunder« zurückzugreifen und somit von genau derselben »Wollust der Dunkelheit« ergriffen zu werden, die er gerade noch kritisiert hatte. Ferdinand gelingt es ebenso wenig wie seiner Umwelt, den klaren Gedanken in Umlauf zu bringen. Vielmehr führt auch er, wenngleich ironisch gebrochen, die »Sprache der Täter« fort, was »teils ihre unverminderte, ein-sinnige Gegenwart im Alltag, teils ihre sprechende Anpassungsbereitschaft an die neuesten ideologischen Erfordernisse«¹⁴⁸ widerspiegelt. Anders als in der literarischen Avantgardetradition erfährt semantische Dunkelheit nun keinerlei Aufwertung mehr. Wie bereits im *Kunstseidenen Mädchen* dient die Moderne auch hier primär als Negativfolie. Als deren Vertreter wird diesmal indirekt Hugo von Hofmannsthal aufgerufen, der den Sprachverlust im *Brief des Lord Chandos* wie folgt beschreibt:

Mein Fall ist, in Kürze, dieser: es ist mir völlig die Fähigkeit abhanden gekommen, über irgend etwas zusammenhängend zu denken oder zu sprechen. [...] die abstrakten Worte, deren sich doch die Zunge natur-

¹⁴⁶ Keun: »Bilder aus der Emigration«, in: dies.: Wenn wir alle gut wären, S. 131.

¹⁴⁷ Ernst Weiss: »Von der Wollust der Dunkelheit«, in: ders.: Werke. Band 16: Die Kunst des Erzählens. Essais, Aufsätze, Schriften zur Literatur. Hg. von Peter Engel. Frankfurt am Main 1982, S. 129-133, hier S. 132f.

¹⁴⁸ Braese: »Irmgard Keun im Nachkriegsdeutschland«, S. 66.

gemäß bedienen muß, um irgend welches Urteil an den Tag zu geben, zerfielen mir im Munde wie modrige Pilze.¹⁴⁹

Zwar macht Ferdinand eine ganz ähnliche Erfahrung, wenn ihm »dämmerte, daß ich nie etwas wahrhaft Redenswertes von mir gegeben, daß ich geredet hatte, um zu reden, und daß ich mit der Sprache nur blanken Unfug getrieben hatte.« (F 150) Begleitet wird die Sprachkritik vom modernistischen Unsagbarkeitstopos: »Ich erkannte, daß die Worte des Hirns sehr viel anders sein können als die Worte des Mundes. Wie unreifes Fallobst waren mir meine Gedanken über die Lippen gepurzelt.« Im anti-avantgardistischen, neusachlichen Gesamtkontext betrachtet, erfährt das an sich Tragische hier eine programmatische komische Distanzierung. An Stellen wie diesen finden sich Einwände gegen Gerhart Pickerochts Behauptung, Ferdinand werde »[k]aum [...] ironisiert wie etwa Thomas Manns Serenus Zeitblom«¹⁵⁰. Mit dem Eingeständnis, sich durch Sprechen nicht verständlich machen zu können, bricht sowohl sein Schreibprojekt als auch seine gesamte Legitimation als Schriftsteller in sich zusammen. Der Glaube, »alles erfassen und überschauen« (F 149) zu können, erweist sich als größenwahnsinnige Illusion: »Allmählich wurde mein Redestrom zum Redefluß, mein Redefluß zum Redebach, mein Redebach zum Rederinnsal. Und eines guten Abends versiegte auch mein Rederinnsal.« (F 150) Die Erzählung kippt ins Groteske, wenn Ferdinand trotz dieser Erkenntnis, als »freudige[r] Ratgeber« (F 161) in das Geschäft seines Freundes Liebezahl, der »nichts und somit alles« (F 60) kann, einsteigt und große (finanzielle und therapeutische) Erfolge verbucht, gleichzeitig aber feststellt, »daß die Menschen neuerdings alle an Schrumpfhirnen leiden.« (F 167) Durch Aussagen wie »Leiden sind doch zumindest noch ein Beweis für Lebendigsein« (F 177) stellt Ferdinand die Sinnhaftigkeit seiner Tätigkeit in Frage, gleichzeitig drückt sich in ihnen das Leiden an der eigenen Gleichgültigkeit aus.

Weil das »Lachen angesichts der Katastrophe [...] dem Avantgardebestreben als kongenial angesehen werden darf«¹⁵¹, verselbständigt sich die parodistische Ablehnung modernistischer Schreibweisen. Ferdinand setzt an ihre Stelle Selbstaflösung und melancholische Reflexionen (»Zur Fröhlichkeit gezwungen zu werden, macht mich schwermütig.«, F 234), mit denen er den Topos der modernen Melancholie auf den ersten Blick wieder reproduziert. Mit dem Entschluss zum Schweigen wird er allerdings konsequent um-

¹⁴⁹ Hugo von Hofmannsthal: Der Brief des Lord Chandos. Schriften zur Literatur, Kultur und Geschichte. Hg. von Mathias Mayer. Stuttgart 2006, S. 50f.

¹⁵⁰ Pickerocht: »Ferdinand, der Mann mit dem freundlichen Herzen«, S. 268.

¹⁵¹ Ludger Scherer/Rolf Lohse: »Einleitung«, in: dies.: (Hg.): Avantgarde und Komik. Amsterdam/New York 2004, S. 7-36, hier S. 19.

gesetzt. Mit *Ferdinand* zieht sich auch Keun als Schriftstellerin zurück; im Anschluss an den Roman veröffentlicht sie ausschließlich Auftragsarbeiten für den Rundfunk. Hierin ist schließlich eine biographische Parallele des (soldatischen wie exilierten) Heimkehrerdaseins erkennbar, die uns wieder zu Keuns Gedicht zurückführt. Der Versuch, sich mittels komischer Distanzierungen wieder in die Gesellschaft zu integrieren, scheitert. Während die die »mental distance«¹⁵² befördernde Komik bei Doris und vor allem bei Sanna noch Schutz vor ideologischen Vereinnahmungen bot, führt die distanzierte Perspektive bei Ferdinand zu einer Oberflächlichkeit, die die (geistige wie sprachliche) Autonomie, das Ich bedroht. In *Nach Mitternacht* stellte Sanna noch ein Gegengewicht zum Zynismus Heinis dar. Wenngleich auch bei Ferdinand die »überzeugende Lügnerin« (F 21) Johanna ein solches »Korrektiv« darstellt, so bleibt sie doch eine Randfigur, sodass der Zynismus nun – freilich in Verbindung mit einer metapoetischen Reflexion – den Roman dominiert. In figurenpsychologischer Hinsicht ist Ferdinand kaum mehr interessant. Der *narrative point* des Romans verlagert sich in eine komikreflexive Darstellung, die das eigene Werk einer kritischen Revision unterzieht und zuweilen zynisch dementiert. Damit hält Keun jedoch auch am vermeintlichen »Tiefpunkt« ihres Schaffens an ihrem Ideal fest, Klischees zu dekonstruieren und »satirische Heimatdichtung«¹⁵³ zu verfassen. Unter dieser Voraussetzung erfährt Ferdinand, gerade aufgrund seiner Konturlosigkeit, schließlich auch eine Aufwertung. Ferdinands Versuch, Spannungen zwischen verschiedenen Zielen zuzulassen (z.B. zwischen seinem Beruf als professioneller Ratgeber und seiner gleichzeitigen Abneigung gegenüber allgemeinen Ratschlägen), wird auf der Ebene der Erzählung verdoppelt. In einem Brief an Kesten erläutert Keun ihren »Ekel« vor Ideologien:

Ich hab so einen unüberwindlichen Ekel vor diesen eiligen weltanschaulichen Zusammenrottungen und vor dem Wort Weltanschauung überhaupt, und daß sie schon wieder alle als etwas Abgestempeltes rumlaufen wollen und auch schon wieder verlangen, daß man selbst was ist. Diskussionen mit den Weltanschaulern sind unergiebig und langweilig.¹⁵⁴

Die Nähe zu Hannah Ahrendts Bemerkungen in *Besuch in Deutschland* ist an dieser Stelle bemerkenswert. Auch Ahrendt beklagt die »Realitäts-

¹⁵² John Morreall: *Humor Works*. Amherst 2007, S. 37ff.

¹⁵³ Kesten: »Irmgard Keun« [Vorwort zur Erstausgabe], zit. nach Braese: »Irmgard Keun im Nachkriegsdeutschland«, S. 76.

¹⁵⁴ Irmgard Keun an Hermann Kesten. 23.8.47, in: Keun: *Wenn wir alle gut wären*, S. 183.

flucht«, die sich besonders in der »Haltung, mit Tatsachen so umzugehen, als handele es sich um bloße Meinungen«¹⁵⁵ ausdrücke. Wurde die »pragmatische Flexibilität«¹⁵⁶ bei Doris noch positiv dargestellt, so wird sie bei *Ferdinand*, vor allem im Zusammenhang der Entnazifizierung zum Gegenstand scharfer Kritik. Ferdinand sind der »ganze Klatsch aus dem Dritten Reich« und »Erlebnisberichte« zuwider, da sie »meistens gelogen sind zugunsten des Berichtenden« (F 112f.). In einem weiteren Brief an Kesten berichtet Keun, die Lust von ihrer »guten politischen Vergangenheit« zu sprechen sei ihr vergangen, »weil nämlich sämtliche Leute in Deutschland plötzlich anfangen zu erzählen, wie sehr sie unter den Nazis gelitten hatten und was für großartige Gegner sie von Anfang an gewesen wären.«¹⁵⁷ Im Gegensatz zu jenen Deutschen, die sich kurz nach dem Zusammenbruch der Nazi-Ideologie sogleich einer neuen verschreiben, wirken Ferdinands grundsätzliche Meinungslosigkeit, sein mangelnder Enthusiasmus und seine Skepsis paradoxerweise geradezu vorbildhaft. Gleichwohl ist die Tendenz des Romans durch den Selbstverlust Ferdinands, der nicht zuletzt durch seine Pointensucht verursacht wird, eine melancholische. In *Ferdinand* ist damit auch der Versuch erkennbar, die Spannung von Komik und Melancholie produktiv werden zu lassen und dabei das Kipp-Phänomen der Komik, den »Zynismus als Form der Trauerarbeit«¹⁵⁸ und das Phänomen des »großen Schweigens« zu einem literarischen und zuweilen essayistischen Bild des nachkriegsdeutschen Alltags zu verdichten, das, wie Keun 1947 an Heinrich Mann schreibt, »Groteskes, Komisches, Ernstes«¹⁵⁹ kennzeichnet.

6. Schluss

Bei der Analyse der Komik in den drei Romanen Irmgard Keuns lässt sich zwar eine Entwicklung von einer Solidaritätskomik hin zu einer in eine Aporie führenden gesellschaftskritischen Komik der Herabsetzung feststellen; gleichzeitig muss das emanzipatorische Potential der Komik bereits im *Kunstseidenen Mädchen* sowie in den folgenden Romanen relativiert werden. Vor allem in ihrer zynischen Ausprägung erweist sich die Komik als ambivalent. Die Ermahnung Blumes, »das gängige Rezeptionsmuster«

¹⁵⁵ Ahrendt: Besuch in Deutschland, S. 29.

¹⁵⁶ Braese: »Irmgard Keun im Nachkriegsdeutschland«, S. 49.

¹⁵⁷ Irmgard Keun an Hermann Kesten. 10.10.1946, in: Keun: Wenn wir alle gut wären, S. 171.

¹⁵⁸ Sloterdijk: Kritik der zynischen Vernunft, S. 869.

¹⁵⁹ Irmgard Keun an Heinrich Mann, 23.11.1947, in: Arend/Martin: Irmgard Keun 1905/2005, S. 305.

Keuns als Humoristin »verstell[e] den Blick auf die ästhetische Seite, den Kunstcharakter der Texte«¹⁶⁰ trifft vor allem hinsichtlich der experimentellen Komik im *Kunstseidenen Mädchen* zu. In Bezug auf die folgenden Romane greift Blumes These jedoch noch zu kurz: Erstens sind, wie bereits mit einer kursorischen Lektüre gezeigt werden konnte,¹⁶¹ auch Humor und Komik Teil einer ästhetischen Strategie, der in zweierlei Hinsicht eine zentrale Rolle zukommt. Die Komik eignet sich zum einen zur Beschreibung der rhetorisch-stilistischen Anlage der Romane.¹⁶² Wir haben es sowohl mit der Komik der Darbietung als auch mit Komik des Dargebotenen zu tun, wobei eine Kombination von Sprach- und Figurenkomik maßgebend ist. Sie entsteht durch scheinbar naive Kommentare, wobei allerdings nicht die Naivität selbst Objekt des Komischen ist; jene ist vielmehr das Medium, durch das Inkongruenzen der vermeintlich ernsthaften Umgebung aufgedeckt werden. Das zum Teil deutlich werdende Unverständnis, das sich in der Naivität zeigt, erweist sich bei den Protagonistinnen Doris und Sanna zudem als durchaus adäquate Reaktion auf die Gegebenheiten und bietet eine Grundlage für pragmatische Entscheidungen. Den Gegenpol zu Doris' und Sannas Naivität bildet Heinis und Ferdinands zynische Einstellung, die jedoch nicht zu »situativer Souveränität«¹⁶³ führt, sondern die eigene Identität untergräbt.

Zweitens wird das komische Erzählen in den Romanen selbst immer wieder zum Gegenstand von Reflexionen: Während in *Nach Mitternacht* die zynische Tendenz der Komik problematisiert wird, sieht sich in *Ferdinand* die komisierende Erzählung mit ihrer Selbstauflösung konfrontiert. Im Anschluss an die Figur Heini aus *Nach Mitternacht* wird die Komik des Dargestellten nun zusätzlich auf einer Metaebene verhandelt. Da der Roman selbst ein Schreibprojekt zum Inhalt hat, ist die Annahme begründet, von einem metapoetischen Roman zu sprechen, in dem das komische Erzählen selbst diskutiert wird. Die Voraussetzungen hierfür finden sich bereits, wenn auch nur implizit, im *Kunstseidenen Mädchen* und in *Nach Mitternacht*. Die in ihrem Zynismus problematische Weltsicht Heinis gewinnt bei Ferdinand Überhand und führt mithin zum – intratextuell reflektierten – Scheitern eines Romans. In Anlehnung an Joachim Ritters Komik-Theorie stellt auch Preisendanz fest, »daß sich in [der Komik] eine zweite Ebene bietet, sofern

¹⁶⁰ Blume: Irmgard Keun, S. 163.

¹⁶¹ Die in diesem Zusammenhang ebenso interessanteren Romane *Gilgi – eine von uns*, *Kind aller Länder* und *D-Zug dritter Klasse* konnten hier nicht einbezogen werden. Im Rahmen einer größeren Arbeit wäre der Roman *Kind aller Länder* vor allem unter dem Gesichtspunkt des unzuverlässigen Erzählens und der Exilthematik, *D-Zug dritter Klasse* hinsichtlich der Parodierung des eigenen Werks zu analysieren.

¹⁶² Lickardt: Irmgard Keuns Romane der Weimarer Republik, S. 8.

¹⁶³ Hilke Veth: »Literatur von Frauen«, in: Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur. Band 8: Literatur der Weimarer Republik 1918-1933. Hg. von Bernhard Weyergraf. München/Wien 1995, S. 446-482, hier S. 481.

sich mit dieser Komik zugleich die Problematik der im Lachen liegenden Affirmation mitteilt und mithin im Komischen die Norm des Komischen selbst relativiert wird«¹⁶⁴ – diese Selbstrelativierung des Komischen finden wir verstärkt im letzten Roman Keuns. Damit befördert die Komik der Romane nicht allein den Unterhaltungswert der Romane, sondern birgt auch dialektisches Potenzial: So wird zum einen die Kontrastfolie der Tragik aufgerufen, zum anderen wird aber auch, im Sinne Ritters, die Zugehörigkeit des ›Kleinen zum Großen‹ behauptet. Der mentalen Naivität der Ich-Erzählerinnen Doris und Sanna entspricht keine ästhetische Naivität auf der Ebene der durchkomponierten Erzählung.

Spielarten und Funktionen des Komischen, die in engem thematischen Bezug zu ihrem geschichtlichen Entstehungskontext stehen, lassen sich entlang der drei Phasen (Weimarer Republik, Nazideutschland und Nachkriegszeit) beschreiben. Die Analyse der Komik konvergiert nicht nur mit der Forschungsmeinung, dass sich Keuns Romane durch ihren Zeitbezug auszeichnen, sie erlaubt auch eine Ausdifferenzierung dieser These: Die Komik steht zwar unter dem Einfluss der geschichtlichen Umstände. Das Zusammentreffen von stilistisch eingesetzter Komik mit einer Reflexion über dessen Grenzen, die vor allem in *Ferdinand* hervortritt, zeugt allerdings von der Absicht, die Komik zu transzendieren, sie jenseits der Unterhaltung auch eines programmatischen Unterbaus zu verpflichten bzw. sie zu problematisieren. Bei allen feststellbaren thematischen Brüchen bildet die Affinität zur ambivalenten Komik und zur »melancholisch-groteske[n] Schreibweise«¹⁶⁵ eine Kontinuität im Werk Keuns.

Eine poetologische Annäherung an Keuns Komik-Programm erlaubt abschließend und ergänzend ein Zitat aus Strindbergs Drama *Nach Damaskus*, auf das Keun 1935 in einem Brief an Arnold Strauss verweist. Das Stück sei »jahrelang« ihr »liebstes Buch« gewesen: »Jedes Wort, das der Unbekannte da im Anfang sagt, empfinde ich genauso.«¹⁶⁶ Die Passage, auf die Keun anspielt und von der aus sich eine umfassendere Untersuchung der intertextuellen Relationen zu Strindberg wie zu anderen Autoren der literarischen Moderne anschließen ließe, lautet an besagter Stelle:

Der Unbekannte: Wie ich mit dem Leben spiele – ich war ja Dichter.
Trotz meiner angeborenen Schwermut habe ich niemals etwas recht

¹⁶⁴ Wolfgang Preisendanz: »Zum Vorrang des Komischen bei der Darstellung von Geschichtserfahrung in deutschen Romanen unserer Zeit«, in: ders./Rainer Warning (Hg.): *Das Komische*. München 1976, S. 153-164, hier S. 161.

¹⁶⁵ Blume: Irmgard Keun, S. 40. Diese ist allerdings kein Novum der Exilwerke Keuns, sondern bereits im *Kunstseidenen Mädchen* angelegt.

¹⁶⁶ Keun: Briefe an Strauss. 10.8.1935, S. 126.

ernst nehmen können, nicht einmal meine eigenen großen Sorgen, und es gibt Augenblicke, wo ich bezweifle, daß das Leben mehr Wirklichkeit hat als meine Dichtungen.¹⁶⁷

Drei Parallelen lassen sich zwischen der Figurenrede und der Poetik Keuns feststellen: Richtungsweisend ist zunächst die Lust am Spiel, die Boyd als Grundbedingung der Komik beschreibt.¹⁶⁸ Sie manifestiert sich vor allem in der experimentellen Anlage des *Kunstseidenen Mädchens*, in dem Keun mit Lektüreerwartungen und der Technik des unzuverlässigen Erzählens spielt. Der Hang zur Schwermut und zur Melancholie bildet indessen die Basis aller Romane Keuns. Die Unfähigkeit, Dinge »ernst« zu nehmen geht mit dem Versuch einher, die entstehenden Ambivalenzen des Lebens durch die Komik auf Distanz zu bringen, Spannungen aufzulösen,¹⁶⁹ sie verständlich und überwindbar zu machen, äußert sich doch im Lachen immer »eine Form von Enthobensein und Gehobensein«¹⁷⁰. »Man kann nicht immer Angst haben, jahrelang. Das geht nicht«, bekennt Keun dementsprechend in einem Gespräch mit Klaus Antes. »Man lacht auch manchmal. Natürlich war es ein bitteres Lachen.«¹⁷¹

Ein verbreiteter Vorbehalt gegenüber Keuns Romanen gründet auf der Ansicht, dass diese »nicht zeitlos, vielmehr durch und durch zeitverhaftet«¹⁷² seien. Abstrahiert man von den zeitgeschichtlichen Inhalten, so wird auf der Ebene der Darstellung, insbesondere bei der Betrachtung der Komik, durchaus auch eine zeitlose Ausrichtung sichtbar: Die Komik bei Keun erschöpft sich nicht in ihrer Unterhaltungsfunktion, sie ist insofern von poetologischer Bedeutung, als sie zum einen für Verständlichkeit, Klarheit und eine Betonung der prinzipiellen Unabgeschlossenheit des Dargestellten und zum anderen für ein anti-pathetisches, pragmatisches Schreiben einsteht.¹⁷³ Keuns Komik, die im Anschluss an diese Arbeit noch genauer hinsichtlich ihrer stilistischen Eigenarten untersucht werden könnte, führt somit nicht zu einer Verharmlosung des Dargestellten, sondern, im Gegenteil, zur Schärfung der Wahrnehmung und zu einer sinnlich-körperlichen statt nur abstrakten Erfahrung der geschichtlichen Gegenwart. Wenngleich das Lachen dabei ein

¹⁶⁷ August Strindberg: *Nach Damaskus*. Deutsche Gesamtausgabe unter Mitwirkung von Emil Schering als Übersetzer vom Dichter selbst veranstaltet. Dramen Band 5. München 1912, S. 6.

¹⁶⁸ Vgl. hierzu Boyd: »Laughter and Literature«, bes. S. 6ff.

¹⁶⁹ Vgl. zu dieser Position Immanuel Kant: *Kritik der Urteilskraft*. Hg. von Wilhelm Weischedel., Frankfurt am Main 1974, S. 273: »Das Lachen ist ein Affekt aus der plötzlichen Verwandlung einer gespannten Erwartung in nichts.«

¹⁷⁰ Plessner: *Lachen und Weinen*, S. 64.

¹⁷¹ Irmgard Keun/Klaus Antes: »»Einmal ist genug««, S. 154.

¹⁷² Dietrich Steinbach: [Art.] »Irmgard Keun«, S. 2.

¹⁷³ Vgl. Braese: »Irmgard Keun im Nachkriegsdeutschland«, S. 58.

zunehmend bitteres ist, das nicht nur durch Komik, sondern auch durch Verzweiflung ausgelöst wird, verbürgt die »Ausdrucksform« des (melancholischen) Lachens, die nach Plessner immer in »Situationen [auftritt], auf die es keine andere Antwort gibt«¹⁷⁴, dort, wo die Sprache unzuverlässig und unverständlich wird, Authentizität.

¹⁷⁴ Plessner: Lachen und Weinen, S. 186.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- BAUDELAIRE, Charles: Die Blumen des Bösen. Les Fleurs du Mal. Vollständige zweisprachige Ausgabe. Aus dem Französischen übertr., hg. und kommentiert von Friedhelm Kemp. München 2007.
- HOFMANNSTHAL, Hugo von: Der Brief des Lord Chandos. Schriften zur Literatur, Kultur und Geschichte. Hg. von Mathias Mayer. Stuttgart 2006.
- KEUN, Irmgard: Gilgi – eine von uns. Roman. Berlin 2008.
- KEUN, Irmgard: Das kunstseidene Mädchen. Roman. Nach dem Erstdruck von 1932, mit einem Nachwort und Materialien hg. von Stefanie Arend und Ariane Martin. Berlin 2005.
- KEUN, Irmgard: Nach Mitternacht. Roman. Berlin 2009.
- KEUN, Irmgard: Ferdinand, der Mann mit dem freundlichen Herzen. Roman. Düsseldorf 1981.
- KEUN, Irmgard: Ich lebe in einem wilden Wirbel. Briefe an Arnold Strauss 1933 bis 1947. Hg. von Gabriele Kreis und Marjory S. Strauss. München 1990.
- KEUN, Irmgard: Wenn wir alle gut wären. Hg. und mit einem Nachwort von Wilhelm Unger. Köln 1983.
- KEUN, Irmgard/Klaus Antes: »Einmal ist genug«. Irmgard Keun – über ihr Leben und ihr Werk«, in: Keun, Irmgard: Nach Mitternacht. Mit Materialien. Ausgewählt und eingeleitet von Dietrich Steinbach, S. 140-162.
- KLEMPERER, Victor: LTI. Notizbuch eines Philologen. Stuttgart 2010.
- LOOS, Anita: Gentlemen bevorzugen Blondinen [Gentlemen prefer blondes, 1925]. Zürich 2010.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques: Les Confessions. Tome I: Livres I à VI. Édition et introduction de Bernard Gagnebin. Paris 1998.
- STRINDBERG, August: Nach Damaskus. Deutsche Gesamtausgabe unter Mitwirkung von Emil Schering als Übersetzer vom Dichter selbst veranstaltet. Dramen Band 5. München 1912.

Sekundärliteratur

- ADORNO, Theodor W.: »Juvenals Irrtum«, in: ders.: Gesammelte Schriften. Hg. von Rolf Tiedemann. Band 4: Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben. Frankfurt am Main 1980, S. 237-240.
- AHRENDT, Hannah: Besuch in Deutschland. Aus dem Amerikanischen von Eike Geisel. Mit einem Vorwort von Henryk M. Broder und einem Portrait von Ingeborg Nordmann. Berlin 1993.
- ARISTOTELES: Poetik. Griechisch/Deutsch. Übers. und hg. von Manfred Fuhrmann. Stuttgart 1982.
- ARISTOTELES: Rhetorik. Übers. und hg. von Gernot Krapinger. Stuttgart 1999.
- AREND, Stefanie/Ariane Martin: »Vorwort«, in: dies.: Irmgard Keun 1905/2005. Deutungen und Dokumente. Bielefeld 2005, S. 7-10.
- BARNDT, Kerstin: Sentiment und Sachlichkeit. Der Roman der Neuen Frau in der Weimarer Republik. Köln 2003.
- BECKER, Sabina: »Neue Sachlichkeit im Roman«, in: dies./Christoph Weiß (Hg.): Neue Sachlichkeit im Roman. Neue Interpretationen zum Roman der Weimarer Republik. Stuttgart/Weimar 1995, S. 7-27.
- BLOCH, Ernst: »Der Nazi und das Unsägliche«, in: Das Wort 9 (1938), S. 110-114.
- BLUME, Gesche: Irmgard Keun. Schreiben im Spiel mit der Moderne. Dresden 2005.
- BOYD, Brian: »Laughter and Literature. A Play Theory of Humor«, in: Philosophy and Literature 28,1 (2004), S. 1-22.
- BRAESE, Stephan: »»...und wir sind dabeigewesen« – Irmgard Keuns Nach Mitternacht: Satire im Überschreiten der Grenze«, in: ders.: Das teure Experiment: Satire und NS-Faschismus. Opladen 1996, S. 126-153.
- BRAESE, Stephan: »»Die anderen hier wollen wiederaufbauen« – Irmgard Keun im Nachkriegs-Deutschland«, in: ders. (Hg.): In der Sprache der Täter. Neue Lektüren deutschsprachiger Nachkriegs- und Gegenwartsliteratur. Opladen 1998, S. 43-78.
- DETERING, Heinrich: »Les Vagabondes. Le Retour des héroïnes picaresques dans le roman allemand«, in: Études littéraires 23, 3 (1994), S. 29-43.

- DEUPMANN, Christoph: Die Angestellten, der Glanz und das Kino. Zu Irmgard Keuns Romanen ›Gilgi‹ und ›Das kunstseidene Mädchen‹, in: Text + Kritik 183 (2009), S. 15-25.
- FELSKI, Rita: The Gender of Modernity. Cambridge/London 1995.
- EAKIN, Paul John: Living autobiographically. How we create identity in narrative. Ithaka/London 2008.
- FLEIG, Anne: »Das Tagebuch als Glanz: Sehen und Schreiben in Irmgard Keuns Roman ›Das kunstseidene Mädchen‹«, in: Arend/Martin: Irmgard Keun 1905/2005. Bielefeld 2005, S. 45-60.
- FLUDERNIK, Monika: Einführung in die Erzähltheorie. Darmstadt 2006.
- GRUBER, Bettina: [Art.] Rousseau, in: Monika Schmitz-Emans u.a. (Hg.): Poetiken. Autoren – Texte – Begriffe. Berlin 2009, S. 349-351.
- HÄNTZSCHEL, Hiltrud: Irmgard Keun. Reinbek bei Hamburg 2001.
- HÄNTZSCHEL, Hiltrud: »Macht und Ohnmacht der Worte. Die Innenansicht des nationalsozialistischen Alltags im Exilroman Nach Mitternacht von Irmgard Keun«, in: Helga Schreckenberger (Hg.): Ästhetiken des Exils. Amsterdam/New York 2003, S. 235-249.
- HAUSMANN, Raoul: »Rückkehr zur Gegenständlichkeit in der Kunst« [1920], in: ders.: Texte bis 1933. Band 2. München 1982, S. 114-117.
- HECKEN, Thomas: Populäre Kultur. Mit einem Anhang »Girl und Popkultur«. Bochum 2006.
- HELDUSER, Urte: »Sachlich, seicht, sentimental. Gefühlsdiskurs und Populärkultur in Irmgard Keuns Romanen ›Gilgi, eine von uns‹ und ›Das kunstseidene Mädchen‹«, in: Arend/Martin: Irmgard Keun 1905/2005, S. 13-27.
- HIRSCHBERG, Bettina: [Art.] »Irmgard Keun«, in: Reclams Romanlexikon. Hg. von Frank Rainer Max. Stuttgart 2000, S. 614-616.
- HORSLEY, Joey: »›Auf dem Trittbrett eines rasenden Zuges‹. Irmgard Keun zwischen Wahn und Wirklichkeit«, in: Sibylle Duda/Luise F. Pusch: WahnsinnsFrauen. Frankfurt am Main 1992, S. 280-308.
- ISER, Wolfgang: »Das Komische – ein Kipp-Phänomen«, in: Wolfgang Preisendanz/Rainer Warning (Hg.): Das Komische. München 1976, S. 398-402.

- KABLITZ, Andreas: [Art.] »Komik, Komisch«, in: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Band II. Hg. von Harald Fricke. Berlin/New York 2007, S. 289-294.
- KAEMPFE, Alexander: »Die Funktion der sowjetischen Literaturtheorie«, in: Michail M. Bachtin: Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur. Aus dem Russischen übersetzt und mit einem Nachwort von Alexander Kaempfe. Frankfurt am Main 1990.
- KANT, Immanuel: Kritik der Urteilskraft. Hg. von Wilhelm Weischedel. Frankfurt am Main 1974.
- KINDT, Tom/Hans-Harald MÜLLER: The implied author: concept and controversy. Berlin/New York 2006.
- KINDT, Tom: Unzuverlässiges Erzählen und literarische Moderne. Eine Untersuchung der Roman von Ernst Weiß. Tübingen 2008.
- KINDT, Tom: Literatur und Komik. Zur Theorie literarischer Komik und zur Komödie im 18. Jahrhundert. Berlin 2011.
- KLOTZ, Volker: »Forcierte Prosa. Stilbeobachtungen an Bildern und Romanen der Neuen Sachlichkeit«, in: Rainer Schönhaar (Hg.): Dialog. Literatur und Literaturwissenschaft im Zeichen deutsch-französischer Begegnung. Festschrift für Josef Kunz. Berlin 1973.
- KREIS, Gabriele: »Was man glaubt, gibt es«. Das Leben der Irmgard Keun. Zürich 1991.
- LICKHARDT, Maren: »Ikonen, Oberflächen, Kamerafahrten«, in: Dagmar von Hoff/Bernhard Spies (Hg.): Textprofile intermedial. München 2008, S. 325-337.
- LICKHARDT, Maren: Irmgard Keuns Romane der Weimarer Republik als moderne Diskursromane. Heidelberg 2009.
- LICKHARDT, Maren: »Joe Lederer und Irmgard Keun – Glück als Ästhetik der Oberfläche und Vergnügen bei der Lektüre«, in: Anja GERIGK (Hg.): Glück paradox: moderne Literatur und Medienkultur – theoretisch gelesen. Bielefeld 2010, S. 153-182.
- MANN, Klaus: »Deutsche Wirklichkeit« [1937], in: ders.: Das Wunder von Madrid, Aufsätze, Reden, Kritiken 1936-1938. Hg. von Uwe Naumann und Michael Töteberg. Reinbek bei Hamburg 1993, S. 139-141.
- MARCUSE, Ludwig: »Fünf Blicke auf Deutschland«, in: Das Wort 7 (1937), S. 81-89.

- MORREALL, John: Humor Works. Amherst 2007.
- MALECKI, Justine J./Oliver RUF: »Maskierte Städtebewohnerinnen. Weiblichkeitskonstruktionen im ›Kunstseidenen Mädchen‹ Irmgard Keuns und in Magdalena Felixas ›Die Fremde‹«, in: Jahrbuch zur Kultur und Literatur der Weimarer Republik 11 (2007), S. 47-69.
- MARCHLEWITZ, Ingrid: Irmgard Keun. Leben und Werk. Würzburg 1999.
- MARX, Leonie: »Schattenwürfe: Zu Irmgard Keuns Inszenierungskunst in *Nach Mitternacht*«, in: Andrea Bartl/Antonie Magen (Hg.): Auf den Schultern des Anderen. Festschrift für Helmut Koopmann zum 75. Geburtstag. Paderborn 2008, S. 177-201.
- MARX, Sebastian: »Der lange Weg in den Kanon. Zur Rezeptionsgeschichte Irmgard Keuns«, in: Text + Kritik 183 (2009), S. 86-95.
- MERZINGER, Patrick: Nationalsozialistische Satire und »Deutscher Humor«. Politische Bedeutung und Öffentlichkeit populärer Unterhaltung 1931-1945. Stuttgart 2010.
- MIKOTA, Jana: [Art.] »Irmgard Keun«, in: Kindlers Literatur-Lexikon. Hg. von Heinz Ludwig Arnold. Band 9. Stuttgart 2009, S. 10-12.
- MOERS, Ellen: The Dandy. Brummell to Beerbohm. Lincoln/London 1978.
- NIEFANGER, Dirk: »Gilgi und Ginster. Irmgard Keuns Roman mit Kracauer gelesen«, in: Arend/Martin: Irmgard Keun 1905/2005, S. 29-44.
- NUSSER, Peter: Unterhaltung und Aufklärung. Frankfurt am Main 2000.
- PANKAU, Pohannes G.: Einführung in die Literatur der neuen Sachlichkeit. Darmstadt 2010.
- PEITER, Anne D.: Komik und Gewalt. Zur literarischen Verarbeitung der beiden Weltkriege und der Shoa. Köln u.a. 2007.
- PICKERODT, Gerhart: »›Ferdinand, der Mann mit dem freundlichen Herzen‹ oder von der Schwierigkeit einen Roman zu schreiben«, in: Arend/Martin: Irmgard Keun 1905/2005. Bielefeld 2005, S. 259-271.
- PLESSNER, Helmuth: Lachen und Weinen. Eine Untersuchung nach den Grenzen menschlichen Verhaltens. Bern 1963.
- PREISENDANZ, Wolfgang: »Zum Vorrang des Komischen bei der Darstellung von Geschichtserfahrung in deutschen Romanen unserer Zeit«, in: ders./Rainer Warning (Hg.): Das Komische. München 1976, S. 153-164.

- RAFF, Gudrun: »Wi(e)der-Schreiben. Ironie, Komik und Satire in Irmgard Keuns Roman ›Nach Mitternacht‹«, in: Susanne Gottlob (Hg.): ›Was ist Kritik?‹ Fragen an Literatur, Philosophie und digitales Schreiben. Münster u.a. 2000, S. 155-176.
- RÖMHILD, Dorothee: »Weibliche Mittäterschaft und Faschismuskritik in Irmgard Keuns Roman ›Nach Mitternacht‹«, in: Diskussion Deutsch 135 (1994), S. 105-113.
- ROSENSTEIN, Doris: ›Mit der Wirklichkeit auf du und du?‹ Zu Irmgard Keuns Romanen ›Gilgi, eine von uns‹ und ›Das kunstseidene Mädchen‹«, in: Sabina Becker/Christoph Weiß (Hg.): Neue Sachlichkeit im Roman. Stuttgart 1995, S. 273-290.
- RIGGAN, William: Pícaros, Madmen, Naïfs, and Clowns. The Unreliable Forst-Person Narrator. Norman 1981.
- RITTER, Joachim: »Über das Lachen«, in: ders.: *Subjektivität. Sechs Aufsätze*. Frankfurt am Main 1976, S. 62-92.
- SCHERER, Ludger/Rolf LOHSE (Hg.): Avantgarde und Komik. Amsterdam/New York 2004.
- SCHERPE, Klaus R.: »Doris' gesammeltes Sehen. Irmgard Keuns ›kunstseidenes Mädchen‹ unter den Städtebewohnern«, in: Irmela von der Lühe und Anita Runge (Hg.): Wechsel der Orte. Studien zu, Wandel des literarischen Bewußtseins. Festschrift für Anke Bennholdt-Thomsen. Göttingen 1997, S. 312-321.
- SCHIEWE, Jürgen: Die Macht der Sprache: eine Geschichte der Sprachkritik von der Antike bis zur Gegenwart. München 1998.
- SCHOPENHAUER, Arthur: Die Welt als Wille und Vorstellung. Zweiter Band. Zürich 1988.
- SLOTERDIJK, Peter: Kritik der zynischen Vernunft. Frankfurt am Main 1983.
- STEINBACH, Dietrich: [Art.] »Irmgard Keun«, in: Kritisches Lexikon der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Hg. von Heinz Ludwig Arnold. München. 71. Nlg., 6/02, S. 1-10.
- STEINFATH, Holmer: Orientierung am Guten. Praktisches Überlegen und die Konstitution von Personen. Frankfurt am Main 2001.
- STOCKINGER, Claudia: »›daß man mit ein bißchen Nachdenken sich vieles selber erklären kann‹. Irmgard Keuns Verfahren der reflektierten Naivität«, in: Text + Kritik 183 (2009), S. 3-14.

- TUCHOLSKY, Kurt: »Politische Satire«, in: ders.: Gesamtausgabe. Hg. von Stefan Ahrens u.a. Band 3: Texte 1919. Reinbek bei Hamburg 1999, S. 326-329.
- TUCHOLSKY, Kurt: [Rez.] »Irmgard Keun, ›Gilgi, eine von uns‹«, in: *Die Weltbühne* 28, 5 (1932), S. 177.
- TUCHOLSKY, Kurt: »An Irmgard Keun. Tarasp 16.7.1932«, in: ders.: Gesamtausgabe. Hg. von Sabina Becker. Band 19: Briefe 1928-1932. Reinbek bei Hamburg 2005.
- VETH, Hilke: »Literatur von Frauen«, in: Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur. Band 8: Literatur der Weimarer Republik 1918-1933. Hg. von Bernhard Weyergraf. München/Wien 1995, S. 446-482.
- VIEBROCK, Katharina: Von weiblicher Freiheit. Figuren bei Virginia Woolf, Irmgard Keun und Jean Rhys. Königstein 2002.
- WEISS, Ernst: »Von der Wollust der Dunkelheit«, in: ders.: Werke. Band 16: Die Kunst des Erzählens. Essais, Aufsätze, Schriften zur Literatur. Hg. von Peter Engel. Frankfurt am Main 1982, S. 129-133.
- ZIPFEL, Frank: [Art.] »Theorien des Komischen«, in: Rüdiger Zymner (Hg.): Handbuch Gattungstheorie. Stuttgart 2010, S. 320-323.