Die Dummheit des kunstseidenen Mädchens

Konrad Harrer

▶ **To cite this version:**

Konrad Harrer. Die Dummheit des kunstseidenen Mädchens. Le texte et l'idée, 2009, 24, p. 91-111. hal-02934524

HAL Id: hal-02934524
https://hal.univ-lorraine.fr/hal-02934524

Submitted on 27 Oct 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Die Dummheit des kunstseidenen Mädchens

Die beiden ersten und – dies wird in der Kritik kaum bestritten – besten Romane Irmgard Keuns zeichnen sich nach allgemeinem Urteil durch ihren humoristischen Ton aus. Darin waren sich schon die ersten Rezensenten ihrer Werke einig. Einer der prominentesten unter ihnen, Kurt Tucholsky, kommentierte schon den Debütroman *Gilgi, eine von uns* mit dem Ausruf: „Eine schreibende Frau mit Humor, sieh mal an!“[1] In seinem Urteil zum zweiten Opus, *Das kunstseidene Mädchen*, schlug er noch enthusiastischere Töne an: „Man muss in der deutschen Literatur bis Georg Hermanns *Kubinke* zurückgehen, um auf eine gleiche Fülle von übersprudelndem Humor, sprühendem Witz und in Lachen und Weinen echter Volkstümlichkeit zu stoßen.“[2] Doch welche Formen nimmt dieser Humor an, was bezweckt er? In der Folge erwähnt Tucholsky verschiedene Schattierungen des Humors, darunter die Satire, ohne näher auf die Unterschiede der Begriffe einzugehen. Immerhin scheint der Kontext ein Deutungsangebot zu liefern: „Scherz, Satire, Ironie – die tiefere Bedeutung aber wird mit der zwangsläufigen Entwicklung dieses ‚kunstseidenen' Mädchens und ihres sogenannten Schicksals immer klarer und sinnfälliger, bis sich das scheinbar so harmlos-komische Buch schließlich zu einer erschütternden Anklage gegen die Gesellschaft auswächst [...].“[3] Sollte der Humor bei Keun in satirischer Weise gegen die Gesellschaft gerichtet sein, also als ein literarisches Mittel verstanden werden, das die „erschütternde Anklage“, die Tucholsky zufolge am Ende („schließlich“) sichtbar wird, indirekt vorwegnimmt oder grundiert? Die Satire als „offen oder versteckt *polemisches* Werk“[4] bzw. als „ästhetisch sozialisierte Aggression“[5] instrumentalisiert den Humor im Rahmen eines Kampfes gegen Missstände und jene, die von ihnen profitieren, sie fördern oder repräsentieren. Doch an der Frage, wer oder was nun Gegenstand dieser Aggression ist, über wen bzw. worüber gelacht wird, scheiden sich bis heute die Geister. Anders als Tucholsky identifiziert Ingrid Marchlewitz ein Lachen über die „dumme Heldin“ Doris, die dem „erlebenden Ich“ des fiktiven Tagebuchromans entspricht, und unterscheidet davon die „kluge Erzählerin“, das

[1] Kurt Tucholsky (unter dem Pseudonym Peter Panter) in der *Weltbühne* vom 2.2.1932, zit. in Stefanie Arend / Ariane Martin (Hgg.), *Irmgard Keun 1905 / 2005. Deutungen und Dokumente*, Bielefeld 2005, S. 66.
[2] Kurt Tucholsky in *Gewerkschafts-Archiv. Monatsschrift für Theorie und Praxis der gesamten Gewerkschaftsbewegung*, Juli 1932, zit. ebd. S. 78.
[3] Ebd. S. 79.
[4] Dimitri Tschizewskij, „Satire oder Groteske“, in Wolfgang Preisendanz / Rainer Warning (Hgg.), *Das Komische*, München 1976, S. 269 [Hervorhebung durch den Autor].
[5] Jürgen Brummack, „Zu Begriff und Theorie der Satire“, in *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, Sonderheft Mai 1971, S. 282.

„erzählende Ich“, auf dessen Konto die witzig-geistreichen Beobachtungen im Erzählverlauf gehen.[6]

Gegen diese Wahrnehmung einer „dummen“ Doris wurde in den letzten Jahren Sturm gelaufen: In der von feministisch-dekonstruktivistischen Ansätzen geprägten Kritik erscheint Doris als Repräsentantin einer Weiblichkeit, die gegen die traditionelle Rolle der Frau aufbegehrt, sich in ihrem Verhalten an das Modell der „Neuen Frau“ anlehnt, ohne sich mit diesem vollständig zu identifizieren und sich durch ein permanentes Rollenspiel jeder definitiven Identitätszuweisung verweigert: die Frau als „Trickster“[7], dessen „Produktion ‚eigener’ Identität auf die eigenwillige Aneignung ‚fremder’ Texte und Bilder angewiesen bleibt“. (Barndt 194) In dieser Konstruktion Doris’ als souveräner Trägerin modern dekonstruierter Rollenfragmente bleibt für die Dummheit wenig Platz. Diese wird ausschließlich den Repräsentanten der bürgerlich-patriarchalischen Gesellschaft zugesprochen, deren Joch auf den Protagonistinnen lastet. Satirisch karikiert erscheint so schon im ersten Roman der familiäre Rahmen, dem Gilgi zu entkommen sucht. Zur spießbürgerlichen Frühstücksszene gegen Anfang des Textes heißt es etwa bei Barndt: „[...] in knappen Sätzen entwirft Keun eine Szene, deren holzschnittartige Konturen den Alltag der Krons verfremden und grotesk[8] wirken lassen.“ (Barndt 124) Im *Kunstseidenen Mädchen* geißelt die Satire insbesondere die Borniertheit des männlichen Blicks – sei dieser nun auf die Frau oder – reflexiv – auf das blickende Subjekt selbst gerichtet. Doris, die ihre Tätigkeit als Bürokraft nicht befriedigt und die den Traum vom sozialen Aufstieg träumt, will sich der Dummheit der Männer bedienen, um sich finanziell unterstützen zu lassen und mit gut Glück zu Reichtum und Ansehen zu gelangen. Mit Zuversicht erfüllt sie dabei die Tatsache, dass Männer sich in ihrer Selbstherrlichkeit nicht in Frage zu stellen vermögen und sich gegen Spott und Manipulation gewappnet glauben: „Gott sei Dank sind ja Männer viel zu eingebildet, um auf die Dauer zu glauben, man könnte sie auslachen.“[9] Sie vertrauen auf ihre Schlauheit und die Macht ihrer Worte, die sie als Lockmittel einsetzen: „Es ist eine Krankheit von jedem, dass sie jedem Mädchen erzählen, sie wären Generaldirektor vom Film oder hätten wenigstens unerhörte Beziehungen. Ich frage mich nur, ob es noch Mädchen gibt, die darauf reinfallen?“ (KM 8 f.)

---

[6] Ingrid Marchlewitz, *Irmgard Keun: Leben und Werk*, Würzburg 1999, S. 97.

[7] Kerstin Barndt, *Sentiment und Sachlichkeit. Der Roman der Neuen Frau in der Weimarer Republik*, Köln u.a. 2003 S. 191. Im Folgenden zitiert mit dem Nachnamen und der Seitenzahl, welche direkt im Haupttext vermerkt werden.

[8] Die Angemessenheit dieses Adjektivs bleibe in diesem Zusammenhang dahingestellt. Wir werden auf den Begriff der Groteske zurückkommen.

[9] Irmgard Keun, *Das kunstseidene Mädchen*, Stuttgart 2007, S. 8. Zitate aus diesem Roman werden in der Folge mit der Sigle KM und der Seitennummer belegt.

Doch entgegen dem Selbstbild des Mannes ist es in dieser als Jagd – und damit Kampf – konzipierten Beziehung, in der der Frau die Rolle der (leichten) Beute zugedacht ist, gerade sie, die die Entwicklung der Beziehung lenkt – mit einer Hellsicht und einem psychologischen Raffinement, dessen ihr Gegenüber nicht gewahr wird: „Und sie haben gar keine Ahnung, wie man sie mehr durchschaut als sie sich selber“ (KM 7), urteilt Doris herablassend. Sie hat die Zügel in der Hand – dies gilt nicht nur für ihre flüchtigen Männerbekanntschaften, sondern sogar für die Beziehung zu Hubert, die sie als ihre frühere „große Liebe“ beschreibt: „Und hab ihn dann richtig rumgekriegt. Aber er dachte, er hätte mich verführt [...].“ (KM 10)

Mit ihren Methoden, die Männer „rumzukriegen“, veranschaulicht Doris die Strategien des „Männerfangs“, welche Irmgard Keun in ihrem humoristischen Essay *System des Männerfangs* zusammenstellte. Dessen erste allgemeine Regel lautet: „[...] der Eitelkeit des Mannes Futter geben“[10]. Beispiele für solche Techniken finden sich im *Kunstseidenen Mädchen* zuhauf; so verweist Kerstin Barndt berechtigterweise auf die ausgefeilte und im Detail beschriebene Strategie, mit der sich Doris einem Herrn Grönland verweigert (und ihrem eigenen Verlangen im Voraus Einhalt gebietet), indem sie an ihrer Unterwäsche rostige Sicherheitsnadeln befestigt: „So bringt Doris Herrn Grönland durch die kunstvoll inszenierte Illusion ihrer Unschuld zum Geschenk einer Armbanduhr.“ (Barndt 109) Doris versteht es, auf die Erwartungshaltung und die Mentalität der Männer einzugehen und sie für ihre Zwecke zu nutzen; insofern hat sie tatsächlich „kommunikative Kompetenz“ (Barndt 189). Sie spielt jeweils die Rolle, welche von ihr erwartet wird oder von der sie sich den größten Profit erhofft. Vor allem diejenige der distinguierten Dame scheint ihr zuzusagen – wohl deshalb, weil sie damit nicht nur die Phantasmen der Männer, sondern auch ihre eigenen Träume befriedigt. Kerstin Barndt sieht diesen Aspekt in einer Episode besonders deutlich herausgearbeitet: „In ihren Dialogen mit dem Geschäftsmann Alexander, einem Mann ‚von Welt’, wird diese Mimikry satirisch auf die Spitze getrieben [...].“ (Barndt 191) Das Zitat, welches Barndt anführt, endet mit dem bewundernden Kommentar von Alexanders Freunden: „Alter Schäker, woher hast du die schöne Frau?“ (KM74) Barndt schließt daraus: „Doris wird die Rolle der ehrenwerten Dame abgenommen“, und bindet diese Feststellung ein in eine Lektüre des *Kunstseidenen Mädchens* nach dem Schema des Pikaro- und Hochstaplerromans,

[10] *System des Männerfangs* (1932), veröffentlicht in *Der Querschnitt* 12 (1932), Heft 4 (April), S. 259-261; Wiederabdruck u.a. in Arend / Martin (Hgg.), *Irmgard Keun*, a.a.O., S. 138-141; hier S. 138.

dem auch Robert Neumanns *Karriere*[11] angehört: „Sie [Doris und Erna, die Protagonistin von Robert Neumanns *Karriere*, K.H.] sind Selbstdarstellerinnen, die in der Lage sind, sich verschiedene soziale Typen anzueignen. So erarbeiten sie sich hochstapelnd ein Rollenrepertoire [...], das ihr Überleben sichert." (Barndt 183) Doris' Rollenspiel als souveräne Handhabung von Kommunikationstechniken scheint als Beweis dafür gelten zu können, dass sie keineswegs als dumm betrachtet werden darf. Sind Anzeichen von Dummheit ihrerseits zu erkennen, so müssen sie als absichtlich konstruiertes Verhalten zu strategischen Zwecken interpretiert werden, nach Doris' Motto: „Wenn man Glück bei Männern haben will, muss man sich für dumm halten lassen." (KM 41) Damit scheint Barndts Urteil eine feste Grundlage zu haben: „Doris [...] stellt sich auf kluge Weise dumm." (Barndt 191)[12] Opfer der Satire sind die Männer; die humoristischen Elemente, soweit sie Doris kennzeichnen, sind in dieser Hinsicht als Charakteristikum einer Schabernack treibenden Harlekin- bzw. Scapin-Figur zu lesen.

Ob mit diesem Befund das Thema der Dummheit im *Kunstseidenen Mädchen* erschöpfend behandelt und Doris' Intelligenz unwiderlegbar unter Beweis gestellt ist, darf jedoch bezweifelt werden. Es gilt nun, einen genaueren Blick auf den Roman zu werfen und die Formen von Dummheit zu untersuchen, zu denen Doris – und nicht die Männer, die sie an der Nase herumführt – in Beziehung gesetzt wird und die unterschieden werden müssen gerade auch in Hinsicht auf den Grad der Lächerlichkeit, der die Protagonistin dadurch preisgegeben wird. In der langen Geschichte der Satire wurde die Unwissenheit *(ignorantia, ignoratio)* als „die Quelle des Lächerlichen im Bereich des Geistes"[13] namhaft gemacht. Mit dem Terminus *ignorantia* lässt sich aufgrund seiner Vagheit ein Bedeutungsfeld abdecken, das verschiedene Aspekte von Unwissenheit umfasst, von denen hier drei hervorzuheben sind: die „Unbildung", um das im Roman selbst wiederholt verwendete Wort zu gebrauchen, die Naivität sowie die Dummheit im engeren und eigentlichen Sinne der geistigen Beschränktheit. Das Verdikt der Unbildung, lange Zeit als Instrument der Ausgrenzung benutzt (man denke an Molières Spötterei über den Bourgeois Gentilhomme, der „Prosa

[11] Die Nähe des *Kunstseidenen Mädchens* zu *Karriere* trug Keun einen (heute nicht nachvollziehbaren) Plagiatsvorwurf ein, dessen Berechtigung auch Tucholsky nicht bezweifelte. Siehe dazu u.a. Arend / Martin (Hgg.), *Irmgard Keun*, a.a.O., S. 76-78 und 131-136.

[12] Ähnliches liest man bei Gesche Blume (*Irmgard Keun. Schreiben im Spiel mit der Moderne*, Dresden 2005, S. 109): „Als ‚dumm' kann Doris nicht eigentlich bezeichnet werden [...]." (Auch bei Belegen aus dieser Studie werden im Folgenden Nachname und Seitennummer direkt in den Haupttext eingefügt.)

[13] Jürgen Brummack, „Zu Begriff und Theorie der Satire", a.a.O., S. 315.

spreche, ohne es zu wissen“[14]), verwandelt sich in der Moderne zu einem Mittel der sozialen Anklage. Dementsprechend wird aus der ‚Unbildung’, politically correct formuliert, in der Sekundärliteratur zum *Kunstseidenen Mädchen* häufig ein ‚Bildungsdefizit’, unter dem Doris als Unterschichtskind leide. Unter diesem Blickwinkel ist das Lachen des Lesers keineswegs unvereinbar mit großer Sympathie für Doris; er verzeiht ihr ihre Unkenntnis, für die sie „nichts kann“.

Ist es notwendig, den Mangel an Bildung an Beispielen aufzuzeigen? Er spricht aus beinahe jedem Satz des Romans, denn neben der Unkenntnis bürgerlichen „Kulturguts“ (Theater, klassische Musik), auf die wir zurückkommen werden, ist es die mangelnde Beherrschung der deutschen Sprache, die ins Auge sticht. Doris schreibt Umgangssprache und überanstrengt sich, sobald sie höhere Töne anschlagen will. Deshalb ist es neben der Verwendung von saloppen und dialektalen Ausdrücken („meschugge“ KM 17) eine Verballhornung oder Verwechslung von Fremdwörtern (z.B. „aus Pietismus“ statt „aus Pietät“ KM 11) charakteristisch. Sehr oft jedoch gehen die Fehler über das Normwidrige des Umgangssprachlichen hinaus. Man mag das Fehlen des Artikels in „Tasse Kaffee kann ich mir heute auf eigne Faust leisten“ (KM 5) noch als Transkription des Mündlichen ansehen, bei dem das „eine“ bzw. das „’ne“ verschluckt wird. Aber schon bei diesem Beispiel ist fraglich, ob man Doris’ Sprache damit gerecht wird. Und wie steht es mit der oft zitierten, aber sprachlich nie kommentierten poetologischen Aussage: „Aber ich will schreiben wie Film [...]“ (KM 4)? Soll hier das Komprimierte, Übergangslose filmischer Schnitttechnik durch die artikellose Formulierung ausgedrückt werden? Im Munde Doris’ klingt es eher wie sprachliche Unbeholfenheit; der Gedanke müsste im Deutschen anders formuliert werden. Fehlende Wörter zuhauf – es kann auch das Verb sein: „Und Therese sagte, sie wäre auch ideal, weil sie so mit Seele und Schmerz mit einem Verheirateten, der nichts hat und an Scheidung nicht denkt.“ (KM 5) Handelt es sich um – deplazierte – Prüderie? In der Tat kann in diesem Roman „verbergendes Sagen“ stellenweise als Erklärung herangezogen werden; dies ist aber bei weitem nicht immer der Fall, vieles muss wohl unter dem Stichwort „sprachliche Deformation“ subsumiert werden. Ebenso steht es mit den falsch eingesetzten oder zusammengestellten Redewendungen, wie sie auch in den gerade angeführten Zitaten enthalten sind („auf eigne Faust“, „mit Seele und Schmerz“). Besonders deutlich sichtbar – und amüsant – ist dies in folgender Formulierung über den Beginn eines lebhaften Gesprächs: „So gibt ein andres Wort das eine.“ (KM 127)

[14] Molière, *Le Bourgeois Gentilhomme*, in *Œuvres complètes*, Bd. 2, Paris 1991, S. 730 : « Par ma foi ! il y a plus de quarante ans que je dis de la prose sans que j’en susse rien […]. »

Diese Unbildung wird nicht nur indirekt, über Fehler und Wissensdefizite, für den Leser ersichtlich. Doris selbst thematisiert und beklagt sie – und zeigt sich damit als durchaus luzides Wesen. Reflexionen darüber konzentrieren sich in Episoden, die die Schwierigkeiten sozialen Aufstiegs für Doris veranschaulichen, wie etwa in der Geschichte ihres Versuchs, eine Karriere am Theater zu beginnen. Dem Konkurrenzkampf zwischen den Schauspielerinnen ist sie, die weder die Namen der Autoren der Stücke kennt, geschweige denn den Sinn der jeweiligen Handlung versteht, nicht gewachsen, so dass sie (gerade im Theater!) auf Verstellung und Rollenspielerei angewiesen ist, um sich zu behaupten: „[Ich hatte] eine Hemmung, meine Unkenntnis zu zeigen, was man ja auch nie soll. Denn dann wird man nur unterdrückt." (KM 20) Kurz darauf klagt sie über die entfremdende Selbstverleugnung, zu der sie gezwungen ist: „[...] immerzu sind in meinem Leben Dinge, die ich nicht weiß, und immer muss ich tun als ob und bin manchmal richtig müde vor lauter Aufpassen [...]." (KM 23) Zu ihrem Höhepunkt gelangen diese Klagen, als sie – im letzten Drittel des Romans – sich in den bürgerlich gebildeten Ernst verliebt und gleichzeitig erkennt, wie groß die Kluft zwischen ihnen ist: „Vater unser, mach mir noch mit einem Wunder eine feine Bildung [...]." (KM 120)

Als zweite Spielart der *ignorantia* ist eine Naivität zu beobachten, deren vielfältiges Vorkommen schon Hermann Kesten unterstrichen hat: „Irmgard Keun hat alle Arten von Naivität, die echte und die gespielte und die doppelbödige [...]."[15] Unter Naivität ist zunächst eine kindliche Unbefangenheit zu verstehen, die auf einen Mangel an Erfahrung zurückzuführen ist und im *Kunstseidenen Mädchen* insbesondere in Form von Unverbildetheit und Direktheit zutage tritt: Doris' naiver Blick, ihr im Grunde treuherziges Wesen sehen sich einer Welt konfrontiert, deren Heuchelei und ideologische Verbohrtheit durch das Nicht-Verstehen Doris' entlarvt werden. So wirft Doris ihrem ehemaligen Freund Hubert vor, mit moralisch hochtrabenden Phrasen die materielle Motivation seiner Entscheidung, sich von ihr zu trennen, verschleiern zu wollen: „Und hätte mir sagen können als guter Freund, dass er eine will mit Geld und darum mich nicht. Aber triefen vor Rührung über seine Fabelhaftigkeit, weil er mich nicht zu arm, sondern nicht anständig genug findet, weil ich mit ihm ... also bei so was kann ich nicht mit, da setzt mein Verstand aus [...]." (KM 12) Diese Form der *ignorantia* wird von Keun gern zur Bloßstellung und Desavouierung völkischer Ideologie eingesetzt. Doris hat von politischen Dingen keine Ahnung; dies zeigt sich etwa, als sie Zeugin eines Überfalls nationalsozialistischer Schläger auf einen „proletarischen Klub"

[15] Hermann Kesten, „Irmgard Keun", in Irmgard Keun, *Ferdinand, der Mann mit dem freundlichen Herzen*, Düsseldorf 1950, S. 15.

wird. Die Beschreibung der Szene schließt mit der Frage: „Was bedeutet es alles?“ (KM 90) Entsprechend naiv reagiert sie auf die verfängliche Frage eines Mannes „aus der Großindustrie“, mit dem sie eben angebändelt hat: „Fragt mich die Großindustrie, ob ich [...] ein Jude bin. Gott, ich bin’s nicht – aber ich dachte: Wenn er das gern will, tu ihm den Gefallen – und sag: ‚Natürlich – erst vorige Woche hat sich mein Vater in der Synagoge den Fuß verstaucht.’ Sagt er, er hätt es sich ja denken können bei meinem krausen Haar. Dabei sind es Dauerwellen und von Natur aalglatt.“ (KM 27)[16]

Ist Doris also naiv? Ein anderer Aspekt ihrer Persönlichkeit, der mit dem eben genannten nicht unbedingt vereinbar ist (was, wie wir sehen werden, Rückschlüsse auf die Textgattung aufdrängt) besteht darin, dass stellenweise geradezu ein Gegensatz zwischen Bildung und Lebenserfahrung konstruiert wird: Die ungebildete Doris besitzt nicht nur „ein erstaunliches Maß von Mutterwitz“, wie ihr Tucholsky in der eingangs genannten Rezension bescheinigt[17], sondern eine durchaus unkindliche Lebenserfahrung, die – so gibt der Text zu verstehen – nicht zuletzt durch ihren sozialen Ursprung gefördert wurde : „Mit zehn Jahren hatte ich mal eine Freundin auf drei Tage und hieß Hertha mit th, die durfte nicht mehr mit mir verkehren, weil ich auf die Volksschule ging und gewusst habe, woher die Kinder kommen.“ (KM 126) In beiden Fällen scheint Doris trotz ihres niedrigen Bildungsniveaus einen klaren Blick für die Realität und eine unbestechliche Urteilsfähigkeit zu besitzen. Darauf kommt es hier an, und insofern trifft zu, was in einer zeitgenössischen Rezension als Absicht Irmgard Keuns unterstellt wird: „[Keun] weist den Leser darauf hin: sieh, wie klug ist dieses Geschöpf in seiner Dummheit [...].“[18]

Dieser Kommentar des Schriftstellers Fritz Walter bleibt jedoch – ob beabsichtigt oder nicht – widersprüchlich insofern, als sich in dieser Formulierung die Dummheit gerade *nicht* in Klugheit auflöst, wie so manche(r) Interpret(in) es gerne hätte: der Figur Doris’ mangelt es an Kohärenz. Und tatsächlich scheint es kaum möglich, die Augen zu verschließen vor Textpassagen, in denen eine Form von Dummheit zutage tritt, die keineswegs gespielt ist – schon Tucholsky qualifizierte Doris’ Geschichte als stellenweise „*unfreiwillig* komisch […]

[16] Diese Art von Naivität kommt insbesondere in den satirischen Passagen ihres folgenden Romans, *Nach Mitternacht*, zum Tragen. An mehreren Stellen wird das Inszeniert-Theaterhafte nationalsozialistischer Selbstdarstellung aufs Korn genommen. So heißt es zu einem Besuch Hitlers in Köln: „Und langsam fuhr ein Auto vorbei, darin stand der Führer wie der Prinz Karneval im Karnevalszug. Aber er war nicht so lustig und fröhlich wie der Prinz Karneval und warf auch keine Bonbons und Sträußchen, sondern hob nur eine leere Hand.“ (Irmgard Keun, *Nach Mitternacht*, Düsseldorf 1981, S. 35).
[17] Kurt Tucholsky in Arend / Martin (Hgg.), *Irmgard Keun*, a.a.O., S. 78.
[18] Fritz Walter in *Berliner Börsen-Courier*, Nr. 269, 12. Juni 1932, S. 11, abgedruckt in Arend / Martin (Hgg.), *Irmgard Keun*, a.a.O., S. 73.

[Hervorhebung von mir, K.H.]“[19] –, die aber auch kaum durch Doris’ Unerfahrenheit und Unbildung zu erklären ist. So mangelt es etwa einem Menschen, der ungebildet, aber klug ist, nicht an dem, was man als „situationsadäquate Bescheidenheit“ bezeichnen könnte. Er gesteht sich ein, in gewissen Bereichen inkompetent zu sein und sieht davon ab, Deutungen vorzunehmen oder Urteile zu fällen. Doris verfolgt im öffentlichen Bereich zuweilen dieses Prinzip (siehe oben), doch nur aus strategischen Gründen, so scheint es, nicht aus Einsicht. Stellenweise zeigt sie ein Vertrauen in ihre Intelligenz, dessen Kontrast mit der Realität groteske Wirkungen zeitigt, so etwa, als sie auf ihre Theater-„Karriere“ zu sprechen kommt und über die Bedeutung des Wortes „Marketenderin“ sinniert: „Und weil die zwei Weiber, die Marketenderin heißen [in Schillers Stück *Wallensteins Lager*, K.H.], doch so ein Odeur haben, denke ich mir – es kommt von Marke. Und Tender ist doch was mit Zügen – also herumziehende Marke. Und so sehe ich wieder, dass man mit ein bisschen Nachdenken sich vieles selber erklären kann und gar nicht fragen braucht.“ (KM 20)

Von falschem Vertrauen in ihre Intelligenz, aber ganz einfach auch von Verkennung der Realität zeugt in diesem Zusammenhang schon die den Abschnitt einleitende Bemerkung „[...] ich bin jetzt Künstlerin“[20] (KM 17): Es handelt sich, auf der Ebene der Textstrategie, um ein humoristisches Spiel mit der Erwartungshaltung des Lesers, der kurz darauf erfährt: „[...] jetzt mache ich Statisterie“. (Ebd.) Typisch humoristisch ist auch der Zusammenprall der stereotyp-pathetischen Heraufbeschwörung einer Kunst-Religion und Doris’ bescheidener Tätigkeit am Theater: „Es ist etwas Hohes mit der Kunst“ (KM 20), klingt in Doris’ Mund komisch. Die Komik steigert sich, wenn sie hinzusetzt „ich leide um sie“ und sich in der Folge zeigt, dass damit auf die Intrige Bezug genommen wird, mit der sie versucht, für sich eine Rolle zu ergattern, in der sie *einen* Satz (nämlich den einer Marketenderin) sprechen darf: „Und um diesen Satz war eine Aufregung wie bei Hungersnot um ein Brot.“ (KM 21) Ebenso grotesk muten ihre Illusionen hinsichtlich ihrer Französischkenntnisse an. Auch diese Elemente scheinen ganz auf das Lachen des Lesers abzuzielen und mit dem Verweis auf eine kindliche Naivität, die mit Intelligenz zu vereinbaren wäre, kaum zu rechtfertigen. „[...] ich bilde mich geistig und sage manchmal, c’est ça olala“ (KM 73), erklärt Doris stolz und geht kurz danach noch einen Schritt weiter in ihrer Selbstsicherheit: Sie zweifelt nicht an der Wirkung ihrer zur Schau gestellten Bildung, kombiniert mit vestimentärer Eleganz: „Ich habe

[19] Kurt Tucholsky in ebd. S. 79.
[20] Ähnlich etwas später, als sie, in Berlin angekommen, in einem Künstlercafé verkehrt: „Da saßen wir als Künstler unter sich [...]“ (KM 62). Man beachte den grotesken Gegensatz zwischen Inhalt und (fehlerhafter) Form – ein Paradebeispiel Keunschen Humors.

weiße Seidenschuhe von Pinet zu vierzig Mark und kann olala-c'est ça, dass jeder denkt, ich spreche perfekt Französisch." (KM 75)

Gerade in der Frage der Wirkung Doris' lässt sich die Analyse des *Kunstseidenen Mädchens* noch ein Stück vertiefen. Kommen wir auf Kerstin Barndts Diktum zurück: „Doris wird die Rolle der ehrenwerten Dame abgenommen." (Barndt 191) Ob dem tatsächlich so ist, kann bezweifelt werden; zumindest dürften manche Stellen in dieser Hinsicht als zweideutig zu werten sein. Denn die Freunde führen keineswegs das Adjektiv „ehrenwert" im Munde ; die Hochschätzung Doris' scheint auf anderen Maßstäben zu beruhen. Der salopp-anzügliche Ton („alter Schäker") deutet in diese Richtung, ebenso wie das „woher hast du..." (KM 74), das auf die Konzeption der Frau als Ware oder Beute (siehe oben!) verweist. Insofern muss auch Barndt Feststellung relativiert werden, dass Doris' vorübergehender Geliebter, die „Großindustrie" Alexander, im Vergleich zur mit Fremdwörtern um sich werfenden Doris sich als sprachlich unbeholfen und „beinahe dumm" (Barndt 191) ausnimmt. Gewiss, dieses Urteil ist gerechtfertigt – in dem Fall, dass er Doris wirklich nicht durchschaut: Die sprachlichen Inadäquatheiten und Verballhornungen sind in der Regel aber so frappant, dass Keun den Leser gewissermaßen nicht nur über die Männer, sondern auch über Doris lachen lässt: Alexanders Dummheit kennzeichnet sich also dadurch, dass er Doris' Dummheit nicht erkennt. Doris ist – wer könnte ihr das „olala" abnehmen! – eben eine schlechte Schauspielerin – mangels Bildung, aber auch mangels Intelligenz im Sinne eines klaren Bewusstseins ihrer (beschränkten) Fähigkeiten.

Sind die Männer wirklich so dumm, wie Alexander es angeblich ist? Ohne hier einen Ausschließlichkeitsanspruch geltend machen zu wollen, sei zusätzlich zu den Bemerkungen von Alexanders Freunden auf Episoden verwiesen, in denen das männliche Verhalten zweideutig genug ist, um anders, als es in der Sekundärliteratur meist der Fall ist, interpretiert zu werden: Männer scheinen nicht immer auf Doris' Rollenspiel hereinzufallen, sondern im Gegenteil *mitzuspielen* – eine Haltung, die gerade voraussetzt, dass der Spielcharakter von Doris' Verhalten verstanden wurde. So lässt sich etwa die von Keun breit ausgeführte Geschichte um Herrn Grönland erklären, von dem Doris durch Vorspiegelung eines ehrenhaften Lebenswandels eine Armbanduhr ergaunert – in Kerstin Barndts Augen ein schlagender Beweis für Doris' kommunikative Geschicklichkeit (siehe oben). Blickt man nun auf den Text, so fällt auf, dass Grönland Doris', wie wir jetzt ahnen, sicher überzeichnetes und kaum glaubwürdiges Rollenspiel mit einer Reaktion quittiert, die nicht weniger überzeichnet und klischiert wirkt. Doris selbst kommentiert: „Und er achtete meine hohe Moral" (KM 6). Was hier eventuell noch als Reformulierung seitens Doris' aufgefasst werden

kann, zu deren „Sprachmaske[n]“ ein „bemühtes Pathos“ (Blume 179) zählt, erweist sich als einer Diskursform zugehörig, der sich auch Grönland bedient: „Du reines, unschuldiges Geschöpf [...]“ (KM 7), so altväterisch-salbungsvoll tönt es aus seinem Munde. Später wird er wohl zu anderen Worten greifen – denn die sexuelle Beziehung kommt tatsächlich zustande, nachdem Doris ihre Armbanduhr erhalten hat: „Später habe ich sie [die rostigen Sicherheitsnadeln, K.H.] weggelassen.“ (KM 7) So wie hier findet auch an anderen Stellen eher ein Katz-und-Maus-Spiel statt, in dem Mann und Frau sich beriechen, sich mustern und gegenseitiges Verlangen seine Überredungs- und Verführungskünste einsetzt. Liebe, in dieser Form, scheint sich nur über Lüge und Täuschung vollziehen zu können. Frappierend etwa, wie sich die Beziehung zu einem hübschen Schuhverkäufer in Berlin anbahnt: „Ich sagte ihm, ich wäre eine neue Künstlerin von Reinhardt [d.h. aus Max Reinhardts Theatertruppe, K.H.] und wir haben uns beide furchtbar angelogen und uns aus Gefälligkeit gegenseitig alles geglaubt.“ (KM 46)

Damit sind jedoch die Spielarten von Doris’ Dummheit noch nicht erschöpft. Hinzugefügt werden müssen Aspekte, die die Lektüre des Romans als Satire bestärken – als Satire einer gesellschaftlichen Gruppe, als deren Vertreterin Doris aufgefasst werden kann. Dumm sein heißt für Doris nicht zuletzt auch, gegen seine eigenen Interessen handeln, gerade im Rahmen der Männerbeziehungen und der Strategie, durch sie zu einer sozialen oder zumindest materiell gehobenen Position zu gelangen sucht. Berechnung und sinnliches Verlangen können hier im Widerstreit liegen, wie folgende Stelle zeigt: „Da kam der Schöne. [...] Ja, ja, ja, ich war so dumm. [...] Ich ging mit dem Schönen.“ (KM 51) Doris’ Gefühle sind zwiespältig; einerseits empfindet sie Freude an der offen erotischen Beziehung, die kein „Geschäft“ ist: „Ich habe ihn dankbar geküsst, weil ich mich nicht schämen brauchte, ihn nackt zu sehen.“ (KM 51) Aber nachdem der „Schöne“ ihr Abenteuer verraten und Doris damit ihre Existenzgrundlage entzogen hat – der Mann, von dem sie unterhalten wird, wirft sie hinaus – kommt sie zu dem bitteren Schluss: „Und ich ging allein und hatte in meinem Herzen die Brillanten von geküsster Dummheit, die ich nicht essen konnte.“ (KM 51) Doris’ Begriff der Dummheit verweist auf eine Perzeption der Wirklichkeit, die tief geprägt ist von Berechnung und damit von Voreingenommenheit. Auch an die Perzeption anderer Menschen und deren Verhalten legt Doris ihren eigenen Maßstab an. Der humoristische Effekt frappiert den Leser schon zu Beginn des Romans, als die Protagonistin ein Rendezvous am Nebentisch im Café mitverfolgt: „Jetzt muss ich mich aber bass wundern: die Schildkröte [so nennt Doris die Frau abschätzig, K.H.] isst Camembert. Nun frage ich mich – ist sie so unschuldig oder

will sie nicht?“ (KM 6) Jede Handlung wird auf ihre strategische Wirkung befragt, Spontaneität insofern im Keim erwürgt (oder gegebenenfalls bereut). So führen Verstellung und Rollenspiel zu einer Selbstentfremdung, deren negative Aspekte oft humoristisch überspielt werden: „Ich [...] bin so vornehm, ich könnte Sie zu mir sagen.“ (KM 74) Diese Verstellung frisst sich ein ins Innerste des Menschen, prägt Denken und Fühlen und hebt jede Distanz zwischen Psyche und Verhalten auf. Dies wird unter anderem durch Doris' anfänglichen Spott über Ernst veranschaulicht. „Vernünftig“ ist die Sprache der List, der Verführung, des Geldes; Ernst, diese „alberne Pflanze“ (KM 97), erscheint in seiner Sensibilität als unglaubwürdig: „Mich widert das an geradezu, immer so leise gehen und sanft reden und nie vernünftig.“ (KM 96) Hier wird das Unterste zuoberst gekehrt: die Tiefgründigkeit wird als abgeschmackter Tand abgetan, so wie, als Pendant dazu, die Oberflächlichkeit in Doris' Phantasmen als seligmachender Glanz gefeiert wird.

Dass Doris ein „Glanz werden“ (KM 26 passim) will, ist eines der in der Forschung durchgehend thematisierten und kommentierten Leitmotive des Romans. Meist, wenn nicht stets, wird dabei – zu Recht – der Einfluss Siegfried Kracauers betont.[21] Wir können uns also kurz fassen: Die Stenotypistin – sie ist es noch am Anfang des Romans – Doris gehört zu den als „geistig obdachlos“ eingestuften Angestellten, deren substanzlose Existenz ganz auf den von der Kulturindustrie geschaffenen Starkult und die Traumwelt von Kino und Schlager fixiert ist: „Nichts kennzeichnet so sehr dieses Leben, das nur in eingeschränktem Sinne Leben heißen darf, als die Art und Weise, in der ihm das Höhere erscheint. Es ist ihm nicht Gehalt, sondern Glanz. Es ergibt sich ihm nicht durch Sammlung, sondern in der Zerstreuung.“[22] Durchsetzt mit Schlagerzitaten und Filmverweisen beschwört der Text in repetitiver Manier das Authentisch- Erlebnishafte[23], das die Protagonistin zu durchleben teils vorgibt, teils erhofft, und das die Entfremdung ihres tristen Alltags aufheben soll, diese jedoch zuletzt, als von der Konsumgesellschaft erzeugte Illusion, nur zementiert[24]. So wie Doris nicht

[21] Siehe z.B. 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 (Hgg.), *Neue Sachlichkeit im Roman. Neue Interpretationen zum Roman der Weimarer Republik*, Stuttgart / Weimar 1995, S. 273-290.

[22] Siegfried Kracauer, *Die Angestellten*, Fankfurt am Main 1971, S. 91.

[23] Neben Kino und Schlager (beides kombiniert im eben erfundenen Tonfilm) ist das Thema des Abenteuers prägend, gerade am Anfang des Romans, bevor am Ende die große Desillusion kommt. Doris spricht von ihrem „Schicksal“ (KM 10), von „fabelhaften Erlebnissen“ (KM 10), von „Sensationen“ (KM 15), „Maßlosem“ (KM 39), usw.

[24] Den Traum vom Glanz als Traum vom unentfremdeten Leben zu interpretieren, wie Gerd Sautermeister dies tut, ist zwar nicht völlig abwegig. Allerdings müsste unter diesem Blickwinkel noch dem kitschigsten Schlager eine „utopische Energie“ (Gerd Sauermeister, „Liebesarten in Irmgard Keuns *Das kunstseidene Mädchen*“, a.a.O., S. 205) zugesprochen werden. Übersehen wird dabei nicht zuletzt auch, dass gerade dieser „utopische“ Traum von der Unterhaltungsindustrie entfremdet und den eigenen Zwecken der Entschärfung gesellschaftlicher Spannung dienstbar gemacht wird.

nur eine Angestellte, sondern eine *schlechte* Angestellte, eine unfähige Stenotypistin[25] ist, wird sie in Keuns Roman auch zu einem besonders naiven, gutgläubigen Opfer der Kulturindustrie, das dieser den vielfältig in Szene gesetzten Traum des sozialen Aufstiegs zum „Star" als machbar und beinahe unaufhaltsam abnimmt: Doris' Dummheit dient insofern der Satire der Angestelltenideologie im Kracauerschen Sinne.

Gegen diese Analyse kann natürlich eingewendet werden, dass Doris sich im Laufe des Romans wandelt. Aus dem oberflächlichen, den Glanz als höchstes Ziel verfolgenden Dummchen entwickelt sich nach dem Zusammentreffen mit Ernst eine, so scheint es, ehrlich und innig Liebende. Liebe als Weg zur Eigentlichkeit? Nicht jede seelisch-körperliche Regung, die im Roman diesen Namen trägt, ist hier gemeint. Denn es gibt mindestens drei „Liebesarten" – um Gerd Sautermeisters Formel zu verwenden – im *Kunstseidenen Mädchen*[26]: In Abwandlung des Kracauerschen Diktums „Der Freund ist eine erotische und materielle Notwendigkeit zugleich"[27], mit der die Situation der unverheirateten weiblichen Angestellten der (späten) Weimarer Republik charakterisiert wird, reiht Doris unentwegt solche Freunde aneinander, wobei bald die erotische Anziehung, bald der materielle Gewinn als Motivation ausschlaggebend sind. Diese beiden „Liebesarten" dürfen jedoch nicht verwechselt werden mit der „großen Liebe", die sie schon einmal in ihrem Leben erfahren hat und die sie mit Ernst noch einmal zu erfahren glaubt. Hier tritt nicht nur das Sinnlich-Impulsive zurück – „dabei ist er nicht einmal mein Typ" (KM 115), heißt es über Ernst – ; auch das Berechnete, Strategisch-Interessierte anderer Männerfängerei verschwindet und weicht einer rein gebenden Haltung, die in Selbstaufopferung gipfelt: Doris verzichtet auf Ernst und führt diesen wieder mit der geliebten Frau zusammen, welche nach ihrer Flucht reumütig ins eheliche Heim zurückkehrt. Ja, ein schon relativ früh im Text auftauchendes Indiz legt nahe, dass Doris' Streben nach Glanz und zahlreiche den Typus, den sie hier zu vertreten scheint, konstituierende Merkmale ihr nicht so stark anhaften, wie man auf den ersten Blick meinen könnte, sondern nur als Epiphänomene enttäuschter Liebe zu werten sind: ihr „Schicksal", die abenteuerlichen Erlebnisse im Laufe ihrer „Karriere" – „alles wegen Hubert" (KM 35). Hätte sich diese Liebe bewährt, Doris hätte auf Glanz, Reichtum und Luxus verzichtet: „Trotzdem mir damals olle vergammelte Ölsardinen mit Hubert auf seiner Bruchbude besser geschmeckt haben als todschickes Schnitzel toll garniert mit Käsemann in

[25] Doris versucht, diese Unfähigkeit dem Arbeitgeber gegenüber mit Erotik wettzumachen: „[...] bei jedem Komma, was fehlt, schmeiß ich ihm einen sinnlichen Blick." (KM 4)
[26] Vgl. Gerd Sautermeister, „Liebesarten in Irmgard Keuns *Das kunstseidene Mädchen*", a.a.O.
[27] Siegfried Kracauer, „Mädchen im Beruf", in *Der Querschnitt* 12 (1932), Wiederabdruck in Siegfried Kracauer, *Schriften* Bd. 5,3 (*Aufsätze 1932*-1965), Frankfurt am Main 1990, S. 62.

ausgesprochen feudalen Restaurants. Von mir aus hätte es auch bei Ölsardinen bleiben können.“ (KM 11)

Sollte es sich also um eine, wenn man so will, moderne Ausformung des Bildungsromans handeln? Manches mag darauf hindeuten, nicht zuletzt das oft zitierte, lehrhaft anmutende Schlusswort Doris’, ein Fazit, das Keun durch das beigefügte „vielleicht“ vor dem allzu Sentenzhaften zu retten versucht: „Auf den Glanz kommt es nämlich vielleicht gar nicht so furchtbar an.“ (KM 130) Wer so argumentiert, betont zwar zu Recht einen wichtigen Aspekt in Doris’ Charakterisierung: die Entdeckung eines Menschseins jenseits von Lüge und Kalkül und die dadurch ausgelöste Liebe, die sich nicht mehr auf Lüge und Kalkül stützt, sondern sich aus einem neu entdeckten Gefühl des Vertrauens entwickelt: „‚Sie sind ein anständiger Mensch, Fräulein Doris.’ Hat er gesagt. Ich kann ja wohl auch mal glauben, was ein Mann sagt, ja?“ (KM 110) Doch verändert sich Doris nicht von Grund auf, oder, nicht psychologisch betrachtet, sondern auf die darstellerische Technik bezogen: Doris vereint in sich diese eben genannten Merkmale mit jenen, die unseren Ausführungen gemäß in Beziehung zur nicht positiv kodierten „Dummheit“ gesetzt werden müssen. Denn auch im Kontext der Beziehung zu Ernst bleibt Doris’ Fühlen und Denken stark von den durch die Kulturindustrie vermittelten Schemata geprägt.[28] So tauchen etwa in der Beschreibung ihrer Gefühle die den Roman von Beginn an durchziehenden Refrains aus Schlagermelodien auf, wie das rekurrente *Das ist die Liebe der Matrosen*. Selbst manche Szene, in der diese Torsi zeitgenössischer Populärkultur eingebettet sind, wirkt ihrerseits wie ein Stereotyp dieser Kultur; so der gemeinsame Kinobesuch, in dem größere Intimität realisierbar wird und der selbst wie ein Filmzitat anmutet: „Es war ganz dunkel – nimmt er nicht meine Hand? [...] Bin ich ein Kino oder eine Liebe. Das ist die Liebe der Matrosen... [...].“ (KM 114) „Bin ich ein Kino oder eine Liebe“ – so verflochten ist ihr Ich mit der Populärkultur, dass diese ihrer Existenz ihr Siegel aufdrückt. Insofern mag auch bezweifelt werden, ob es wirklich die Intensität ihres Gefühls ist, die als Grund dafür angeführt werden kann, dass sie, über ihre Beziehung zu Ernst sprechend, das Wort „Liebe“ so oft und gern im Munde führt[29] – und ob hier nicht eher der triviale Liebesfilm Pate gestanden hat. Zu fragen ist also – ohne dass hier ein eindeutiges (und damit dem uneindeutigen Text Gewalt zufügendes) Urteil erreicht

[28] Es ließe sich natürlich entgegnen, dass hier ein Weg zur Authentizität beschrieben wird, auf dem populärkulturelle Klischees noch benutzt werden, gerade weil die Sprache einer Ungebildeten keine anderen Worte zur Verfügung hat, dass sie jedoch dieses Sprachmaterial (zumindest teilweise) durch eigene Zusätze und Sprechweisen so verändert und damit übersteigt, dass sie nicht mehr als Opfer einer eingetrichterten, verfremdenden Kultur aufzufassen ist. Damit ist die Frage der Diskursheterogenität angesprochen, auf die wir in Kürze näher eingehen werden.

[29] Z.B. KM 110: „Ich liebe ihn.“ KM 115: „[...] zu gehen durch das Schlafzimmer eines Mannes, welchen ich liebe.“

werden könnte und sollte –, ob es sich bei Doris' Liebe eher um ein unreifes, adoleszentes Verliebtsein handelt, den oft gesehenen Liebesfilmen nachempfunden und ohne persönliche Substanz. Naheliegend ist dies nicht zuletzt aufgrund der Kluft, die sich zwischen Doris und Ernst auftut und die nicht nur eine soziale ist: verschiedene Bildung und, daraus folgend, unterschiedliche Interessen, ein grundverschiedener Geschmack[30] und Weltbezug[31] trennen sie. Es gibt kaum etwas, worauf sich eine Liebesbeziehung aufbauen könnte. Auch daraus schlägt Keun humoristische Funken: Doris' Ungebildetheit tritt in einer Unterhaltung mit Ernst besonders krass zutage: „‚Meine Frau liebte Tschaikowsky', sagt er. ‚So – ich kannte mal einen, der hieß Rannowsky [ein Zuhälter, K.H.], wissen Sie, es hat einen Haken, wo kowsky aufhören – da war eine Hulla – " (KM 100).[32] Und – so dürfte aus diesem Beispiel zu schließen sein – nicht nur Bildungsunterschiede bilden eine Barriere zwischen Ernst und Doris, sondern auch Unterschiede in Intelligenz und Feingefühl. Denn die genannte Stelle veranschaulicht eben *nicht nur* ein Bildungsdefizit Doris', sondern eben *auch* ein Defizit an situationsadäquater Reaktivität – Tschaikowsky nicht kennen ist eines, den von Ernst und dessen entflohener Frau, die er immer noch liebt, hochgeschätzten Komponisten (dies müsste Doris fähig sein, aus dem Kontext zu erschließen) in Zusammenhang zu einem gewalttätigen Zuhälter zu bringen, ein anderes.

Als Fazit dieser Untersuchung lässt sich also festhalten, dass die verschiedenen von uns herausgearbeiteten Aspekte der Dummheit sich nach realistischen Maßstäben nur schlecht in einer Person vereinen lassen, die Gestalt der Doris sich also als stark inkohärent erweist. Dies wurde schon von der zeitgenössischen Kritik herausgestrichen; der schon weiter oben zitierte Fritz Walter bringt es am deutlichsten auf den Punkt: „[...] die Widersprüche in der Natur dieses Mädchens, an sich schon nicht überzeugend gemacht, schließen sich auch zu keinem einheitlich glaubhaften Charakter- und Menschenbild zusammen."[33] Heterogen ist, als Spiegel des Geistes, schon die von Doris benutzte Sprache; es ist kaum überzeugend, hier noch ein soziales bzw. geschlechtsspezifisches Idiom ausfindig machen zu wollen, wie es der Gerd Schank versucht. Für ihn benutzt Doris eine „Standardsprache, in die hin und wieder

[30] „Wir finden ja eben gar nicht dasselbe schön." (KM 119)
[31] „Dumme Kleine", urteilt Ernst einmal. (KM 118) Und: „‚Was wissen Sie vom Leben', sagt er." (KM 100)
[32] Hulla ist der Name einer Prostituierten, die von Rannowsky umgebracht wird; die Erinnerung an sie und ihr Ende hält Doris davon ab, selbst in die Prostitution abzugleiten.
[33] Fritz Walter in Arend / Martin (Hgg.), *Irmgard Keun*, a.a.O., S. 73.

Dialektismen eingestreut sind“[34]. Er identifiziert Doris’ Sprache als “Sprache einer unterdrückten Minderheit“[35], und zwar der der unterprivilegierten Frauen, die vergeblich um eine authentische Ausdrucksmöglichkeit ringen. Die Analyse des Textes als Manifestation einer weiblichen Sprachlosigkeit steht jedoch in Widerspruch zu den „unrealistischen“ Aspekten von Doris’ Sprachverwendung, die auch schon zur Zeit der Erstpublikation von Lesern als unangemessen diagnostiziert wurden und der Autorin zum Vorwurf gemacht wurden: „Verehrtes Fräulein Keun, so geht es wirklich nicht. Die bei Ihnen auf jeder dritten Seite wiederkehrende Konstruktion ‚Eine Frau, *was* sich die Haare gelb färbt’, ist ein geheiligtes Privileg der Nachfolgestaaten. Von rheinischen und Berliner Mädchen ward dergleichen niemals vernommen, auch nicht Wendungen wie ‚gestempeltes Papier von deutschländischer Regierung’, und die Fremdwörter verballhornen unsere Kinder des Volkes ganz anders als die an der Theiß. Und glauben Sie wirklich, dass ein Mädchen, das ein Jahr lang Anwaltsbriefe getippt hat, die seinen mit ‚Ich behochachte Sie’ unterzeichnet?! Das ist wie schlecht kostümierter Apachenball, und das hätte Irmgard Keun nicht nötig gehabt.“[36] Schon Schank räumt ein, dass es sich im *Kunstseidenen Mädchen* um eine „Mischung aus verschiedenen Dialekten“[37] handelt, erklärt dies jedoch aus der Hilflosigkeit und Sprachnot der Protagonistin und glaubt, das Problem mit der Feststellung ad acta legen zu können: „Ob Doris’ Mischung von Dialekt und Standardsprache irgendwo so wirklich auftritt, ist dabei nur von sekundärer Bedeutung.“[38]

Was Schank als Zeichen von Doris’ Entfremdung interpretiert, wird – angesichts des bunt Zusammengewürfelten in ihrer Sprache – heute kaum mehr in ein realistisch-soziolinguistisches Prokrustesbett gezwängt. Damit ist auch den negativen Wertungen in der zeitgenössischen Kritik der Boden entzogen: Mangel an Kohärenz kann nur Texten vorgeworfen werden, die auf Kohärenz zielen. Für die feministisch orientierte Literaturwissenschaft ist Doris’ Sprache ein „Konstrukt“ (Blume 119 und 205), das sich als „Schnittpunkt populärer zeitgenössischer Diskurse“ (Blume 106) gestaltet. In der Mischung

[34] Gerd Schank, „*Das kunstseidene Mädchen* von Irmgard Keun. Skizze einer Frauensprache“, in Hans Ester / Guillaume van Gemert (Hgg.), *Annäherungen. Studien zur deutschen Literatur und Literaturwissenschaft im zwanzigsten Jahrhundert*, Amsterdam 1984, S. 35.
[35] Ebd. S. 60.
[36] Martha Maria Gehrke in der *Vossischen Zeitung* vom 26. Juni 1932, Morgenausgabe, zit. in Martin / Arend (Hgg.), *Irmgard Keun*, a.a.O., S. 78. Die Rezensentin spielt mit dem Verweis auf die ‚Nachfolgestaaten’ (der Donaumonarchie) auf Robert Neumanns *Karriere* an, zu dem der Autor rückblickend feststellte: „Das Milieu, das Idiom ist das grenzdeutsch-jüdisch-provinzielle, das ich 1917 bei jenem karpatischen Verwandtenbesuch kennenlernte.“ (Robert Neumann, *Vielleicht das Heitere. Tagebuch aus einem anderen Jahr*, München / Wien / Basel 1968, zit. in Arend / Martin (Hgg.), *Irmgard Keun*, a.a.O., S. 136)
[37] Gerd Schank, „*Das kunstseidene Mädchen* von Irmgard Keun“, a.a.O., S. 53.
[38] Ebd. S. 58.

der Diskurse werde, so Gesche Blume, die „Hybridität der Figur und der Erzählweisen“ (Blume 108) fassbar. Tatsächlich ist neben den hier schon eingangs erwähnten Sprachfehlern, die nur begrenzt als umgangssprachlich oder dialektal beschrieben werden können, ein Rückgriff auf ganz andere Sprachebenen zu beobachten. Mögen etwa Textpassagen, die die Merkmale expressionistischen Pathos tragen, noch als zusätzliche Aspekte stereotypen Sprechens qualifiziert werden und damit dem Spielen mit „populären zeitgenössischen Diskursen“ zugerechnet werden können, wie dies Blume tut (Blume 36), so lassen andere Passagen mit geglückten poetischen Metaphern („so wie eine gesungene Nacht“, KM 28, „mein Herz ist ein Grammophon“, KM 34, usw.) auf eine Sensibilität und ein sprachlich-psychologisches Gespür schließen, die im Gegensatz zu den oben geschilderten Phänomenen der Dummheit stehen. Gerade die Mischung heterogener Elemente ist es, die Doris’ Sprache ausmacht und die nicht auf eine kohärente Psyche projiziert werden kann. So ist es allerdings auch bedenklich, Doris zur souveränen Beherrscherin all dieser Diskursformen zu stilisieren, wie dies – gewissermaßen als Kontrapunkt zu Schanks These – Karin Lornsen in einem Paper versucht. Die „eigentümliche Sprachcollage“ sei „ein machtvolles Mittel [...], um ihre oppositionelle Abwehrhaltung gegen die etablierten Normen zu unterstreichen durch eine bewusste Abweichung von der normierten Standart[sic]sprache.“[39]

Überhaupt ist es problematisch, die Widersprüche in Doris’ Gestalt als eine gespaltene, dekonstruierte Identität zu humanisieren und in eine realistisch gestaltete Psyche zu projizieren. Auch hier begegnet man in der feministischen Analyse der Tendenz, das Heterogene als von der Romanperson gewollte und bewusst inszenierte Haltung darzustellen. So sind etwa Gesche Blumes Worte von der „‚gemachte[n]’ [...] Identität“ (Blume 26) in ihrer Untersuchung tendenziell zweideutig. Je nach Kontext wird die Frage, ob es sich dabei um eine von Doris – als souveräne Selbstdarstellerin – fabrizierte Identität handelt oder ob der Text bzw. die Autorin Keun als Urheber dieser problematischen Identität auszumachen sind, anders behandelt – wie überhaupt in der Forschungsliteratur eine bedenkliche Verwechslung von Doris und Irmgard Keun grassiert. Das Sprachlich-Artifizielle an Doris’ Figur wird gerade auch von feministischen Interpretinnen, die das Konstruierte hervorheben, verleugnet, sobald es um den für sie modellhaften Charakter der Protagonistin als Repräsentantin moderner Weiblichkeit geht: „‚Dumme’ Leute vermeiden das Schreiben zudem in der Regel, weil es zu hohe geistige Anstrengung abverlangt und obendrein Zeugnis von ihrer

39 Karin Lornsen, „Kleinmädchenironie, Proletarierprotest, weibliche Stadterfahrung“ – eine neopikareske Leseweise von Irmgard Keuns *Das Kunstseidene Mädchen*“, http://www.cenes.ubc.ca/fileadmin/template/main/images/departments/cenes/research/GLM/bronnbach/WS1_Paper_Lornsen.doc, Zugriff 23.6.2009.

mangelhaften Bildung ablegen würde.“ (Blume 109) Gesche Blume, die in ihrer Arbeit die Künstlichkeit des Romans als Konstrukt von Diskursen herausstreicht, argumentiert hier, als sei Doris ein traditionell realistisches Abbild der Wirklichkeit – und übersieht die jahrhundertealte komisch-groteske Tradition, aus der Keun eben *auch* schöpft. In diesem Sinn ist das Keunsche Sprachspiel ein Spiel mit Genres, eine Verschränkung insbesondere eines neusachlichen Zeitromans, einer Satire der Angestelltenkultur und eines grotesken Abenteuerromans mit pikaresken Zügen.[40]

Das Groteske konstituiert sich unter anderem auch durch Klamaukszenen wie jene, in der die Möchtegern-Schauspielerin Doris eine Konkurrentin in der Toilette einsperrt (KM 24), aber auch durch Übertreibungen wie die Feststellung, das Publikum der Theaterpremiere, bei der Doris einen Satz sprechen darf, habe sich nur aus ihren ehemaligen Geliebten zusammengesetzt (KM 31). Rein sprachliche Groteske liegt vor, wenn Doris gewisse Begriffe in einem der gewöhnlichen Bedeutung zuwiderlaufenden Sinn verwendet – und damit das Lachen des Lesers auslöst. Das gilt wohl schon für den Missbrauch des Wortes „Liebe“, wenn es erotische Anziehung meint wie in der Bemerkung „Etwas Liebe muss schon dabei sein, wo blieben sonst die Ideale?“ (KM 5), deren Formulierung auf ein traditionelleres Liebesverständnis verweist, als es im Kontext der Fall ist. Noch deutlicher ist es in der eigenwilligen Verwendung des Wortes „Moral“ in der schon beschriebenen „Grönland-Episode“. Dort heißt es : „Aber letzten Endes habe ich viel zuviel Moral, um einen Mann erleben zu lassen, dass ich Wäsche mit sieben rostigen Sicherheitsnadeln trage.“ (KM 7) Der folgende Satz „Später habe ich sie fortgelassen“ zeigt, dass es sich hier nicht um sittliche Bedenken handelt, sondern dass Moral hier für ein Selbstwertgefühl steht, das durch „die rostigen Sicherheitsnadeln“ verletzt würde. Die „Reduzierung des Hohen aufs Gemeine“[41], die schon von der Satire als rhetorisches Mittel eingesetzt wird, tendiert im *Kunstseidenen Mädchen* zum Selbstzweck zu werden und sich über die Kritik der Angestelltenkultur hinaus zum Abnorm-Grotesken weiterzuentwickeln. Doris’ Reaktions- und Verhaltenweisen entfernen sich zum Teil so weit von der Realität und von der die Realität angemessen beurteilenden und auf sie reagierenden Verhaltensweisen, dass hier die auf das Unverhältnismäßige zweier Welten abhebende Definition von Dimitri Tschizewskij zuzutreffen scheint: „Das Groteske liegt zunächst auf einem Gebiet, wo zwei verschiedene

[40] Dieser Aspekt verbindet *Das kunstseidene Mädchen* insbesondere mit Robert Neumanns *Karriere*. Zu pikaresken Elementen vgl. das eben genannte Paper von Karen Lornsen sowie die Studie von Kerstin Barndt (S. 184-186). Vgl. auch Heinrich Detering, „Les vagabondes. Le retour des héroïnes picaresques dans le roman allemand“, in *Etudes Littéraires* 26, 1993-1994, Heft 3, S. 30-43.

[41] Jürgen Brummack, „Zu Begriff und Theorie der Satire“, a.a.O., S. 363 (mit Bezug auf Alvin B. Kernan, *The Plot of Satire*, New Haven / London 1965).

Kreise sich kreuzen oder einander decken, und der Eindruck ist um so stärker, je weniger die beiden sich kreuzenden Gebiete miteinander zu tun haben.“[42]

Dieses Abnorm-Groteske der Gestalt darf nicht verhüllt werden, auch wenn es – und gerade weil es – in Widerspruch zu anderen Aspekten der Figur (Intelligenz, Feingefühl) steht, die hier nicht entwickelt werden konnten, jedoch nicht in Abrede gestellt werden sollen und können. Hervorzuheben ist im Gegenteil die Tatsache, dass der Roman eine Art Reibungsfläche der verschiedenen Aspekte darstellt. Insofern ging es hier mehr darum, Fragen aufzuwerfen bzw. schon gegebene Antworten neu zu hinterfragen. An weiterführenden Untersuchungen, insbesondere was die Verzahnung von Ernst und Unernst in diesem Roman betrifft, besteht weiterhin Bedarf. Wer zu einem ausgewogenen Urteil gelangen will, muss auf jeden Fall beide Aspekte berücksichtigen.

Konrad HARRER

[42] Dimitri Tschizewskij, „Satire oder Groteske”, a.a.O., S. 274.