

«da kniff mich eine Idee».
Anmerkungen zur getauschten Haut in
Irmgard Keuns *Das kunstseidene Mädchen* (1932)

J. A. Emmanuel DOERR
Universitat Autònoma de Barcelona
emmanuel.doerr@uab.cat

Recibido: enero de 2008
Aceptado: febrero de 2008

ZUSAMMENFASSUNG

Um des Auswegs aus der Misere der kleinen Angestellten willen etwas erscheinen müssen, nicht etwas exemplarisch verkörpern, Mode- oder Fremdbildern unterworfen sein, nicht für sich selbst stehen, darunter leiden und scheitern – Doris, die Heldin aus Irmgard Keuns Roman *Das kunstseidene Mädchen*, wird von einer Idee gekniffen, inszeniert ihre eigene Person zwischen den Selbst- und Fremdbildern des glamourösen Girls, als sie beschließt ihr Leben in einem Filmskript festzuhalten. Sie will schreiben wie Film, denn so will ihr das eigene Leben erscheinen und wird umso weniger so sein: Wie das Filmskript den Misserfolg ihrer Flucht chronometriert, so bezeichnet ein enteigneter Pelzmantel als Dingsymbol zugleich den Glanz eines Fremdbildes und einer Falle im Abseits der Weimarer Republik.

Schlüsselwörter: Weimarer Republik, Neue Frau und Girlkultur, Selbst- und Fremdbilder, Angestellte, Frauen auf dem Markt, der Begehrwert und sein Dingsymbol.

«I've had an idea».
Notes on the bartered skin in
Irmgard Keun's *The Artificial Silk Girl* (1932)

ABSTRACT

Fretting and failing because she wants an image that will enable her to escape from a drab office-girl's existence, because she is not what she would like to be, because she is a slave to fashion and other people's perceptions, because she is not her true self. Such is the plight of Doris: the protagonist of Irmgard Keun's novel, *The Artificial Silk Girl*, has had a bright idea: she will cast herself as a glamour girl, mid-way between her own self-perception and the way she is perceived by others. She decides to turn her life into a movie script. She will write it as if her life were a film, because that is how she sees it, although in fact her life turns out to be anything but that. Just as the script gives a blow by blow account of her failure to escape, a stolen fur coat comes to embody, like a *Dingsymbol*, the glamorous image of herself as perceived by others, and is, in its turn, a trap which ensnares her on the margins of society in the Weimar Republic.

Key words: Weimar Republic, New Woman and the Glamour Girl, self-perception and the self as perceived by others, white collar workers, women on the market, the value of desire and its *Dingsymbol*, or objective correlative.

RESUMEN

Sufrimiento y fracaso por querer aparentar algo que le permita escapar de las penurias de las pequeñas oficinistas, por no ser lo que le gustaría, por estar supeditada a las modas o percepciones ajenas, por no ser ella misma. Esto es lo que le ocurre a Doris. A la protagonista de la novela de Irmgard Keun, *La chica de seda*

artificial, se le ha antojado una idea: escenificarse como chica glamorosa, en un terreno que se encuentra entre su propia percepción y la ajena. Decide que va afijar su vida en un guión de cine. Quiere escribir como si su vida fuese una película, pero por más que quiera, sólo será un espejismo. De la misma manera que el guión cronometra el fracaso de su huida, un abrigo de piel expropiado encarna –como *símbolo objeto*–, el fulgor de una percepción ajena, y a su vez, una trampa que la remite a las márgenes de la sociedad de la República de Weimar.

Palabras clave: República de Weimar, la Nueva Mujer y la chica con glamour, percepción propia y ajena, oficinistas, mujeres en el mercado, el (oscuro) valor del deseo y su *símbolo objeto*.

INHALTSVERZEICHNIS: 1. Vorbemerkungen. 1.1 Das Girl aus der Provinz und das Bild von der Neuen Frau. 1.2 Filmkultur und Selbstinszenierung. 1.3 Mädchen auf dem Markt. 2. Abbild und Inszenierung. 2.1 Das Großartige und der Glanz. 2.2 Glanz mit Schatten... 2.3 ... und Augenaufschlag. 3. Die Neue Frau - Begriff, Selbst- und Fremdbild. 3.1 Vom Leiden unter falschen Ansprüchen... 3.2 ...und in welchen Sackgassen sie enden. 4. Verkaufte Haut: Das Feh als Dingsymbol.

1. Vorbemerkungen

War 1931 das literarische Debüt der Schriftstellerin und Schauspielerin Irmgard Keun (1905-1982) erschienen, der Roman *Gilgi – eine von uns*, so folgte schon 1932 ihr zweites Werk, *Das kunstseidene Mädchen*. Beide Romane erlebten Erfolge in Buchhandlungen und Leihbüchereien, der sozialdemokratische *Vorwärts* druckte *Gilgi* in 49 Folgen nach, während gleichzeitig eine Verfilmung entstand. *Das Kunstseidene Mädchen* seinerseits wurde als eines der meistverkauften Bücher des Jahres 1932 gefeiert, gelobt, verrissen.¹ Sowohl *Gilgi* als die kunstseidene Doris – der in diesem Artikel meine ganze Aufmerksamkeit gewidmet sein wird – sind kleine Angestellte, die jede auf andere Weise, aber auf jede erdenkliche, nach einem Lebensfunken außerhalb der bürgerlichen Frauenideale von Ehe und Mutterschaft streben, sich um manchen Preis durchs Leben schlagen. «[...] da kniff mich eine Idee» (Keun 1989: 50f), sagt Doris, indem sie sich einen Absatz abbricht und in ihre halbseidene Existenz stolpert: Keun hatte mit den Lebensgeschichten der quirligen Girls aus der Provinz scheinbar den Nerv der Zeit erwischt, aber auch ihr soziales Rückenmark.

1.1. Das Girl aus der Provinz und das Bild von der Neuen Frau

Denn das Idealbild der Weimarer Zeit bildeten – so lauten die historischen Stereotypen – *Girlkultur* und *Neue Frau*.² Proletarische und bürgerliche

¹ vgl.: AREND, S. / MARTIN, A. [Hgg.], *Irmgard Keun. 1905/2005. Deutungen und Dokumente*. Bielefeld: Aisthesis 2005, 79- 84. Anm.: Nur wenige Jahre indes (1931 bis Ende 1932) war Keun vom Erfolg gesegnet. Schon im Frühling 1933 wird ihr der Zutritt zur Reichsschrifttumskammer verwehrt und ihre Romane werden als 'Asphaltliteratur' geächtet. Nach Exil und Illegalität erlebt sie – wie die meisten Emigranten – ein gleichgültiges Nachkriegsdeutschland und erst wieder wenige Jahre vor ihrem Tod erneut Erfolg und Rampenlicht.

² Als Übersicht aus jener Zeit heraus mögen hier dienen: VV.AA, «The Rise of the New Woman». Kap. 8. In: KAES, A. / JAY, M. / DIMENBERG, E. [Hgg.]: *The Weimar Republic Source Book*. Berkeley and Los

Frauenemanzipation hatten nach dem 1. Weltkrieg und der Revolution von 1918 um ein neues Frauenbild in der Gesellschaft gerungen. Einem Frauenbild, bei dem zumindest angezweifelt werden darf, ob es unter dem Einfluss der stark anwachsenden Massenmedien von Film, Radio, den Werbeflyern, Zeitschriften, Groschenheften und Rotationsromanen nicht von einem ursprünglich viel weiter gedachten zu einem politisch zurechtgestutzten aber zugleich *trendigen* und kommerzialisierten Bild von der modernen Frau in der Weimarer Gesellschaft führte, von

junge[n] Angestellten, ökonomisch unabhängig und selbstsicher, die in der Öffentlichkeit rauchten, modische Frisuren trugen und ihre Beziehungen frei bestimmten. Dieses Bild entsprach aber nicht der Wirklichkeit von den schlecht bezahlten, mit Überstunden beladenen Sekretärinnen oder Verkäuferinnen, die häufig Opfer sexueller Belästigung am Arbeitsplatz waren. [...]

Das Hinaustreten der Frauen aus traditionellen Verhaltensmustern wie Passivität, Mütterlichkeit und Hausfrauendasein führt zu ihrer neuen Wahrnehmung als sinnliche, manipulative Geschöpfe, die sich in den Klischees *Femme fatale*, *Männerfresserin* oder *Vamp* kristallisieren. [...]. (Jarrilot Rodal 2006: 175f)

Inwiefern das Bild der Neuen Frau daselbst nur in Klischees steckenblieb, damit erwächst jedoch gleichwohl die Frage, inwieweit dieses neue Frauenbild ein tragfähiges sein konnte, für die Gesamtheit der Frauen in der Weimarer Republik und speziell für die halb kleinbürgerlichen oder halb proletarischen Tippmamsels aus Großstadt und Provinz. Eine Frage, die mithilfe einiger Ergebnisse der Frauenforschung der letzten Jahrzehnte zu beantworten sein wird.

1.2. Filmkultur und Selbstinszenierung

Unter den Medien ist es besonders der Film, der das Bewusstsein der Zeit auf die Leinwand und zurück im Kopfe doppelt widerspiegelt. Schon in *Gilgi*, aber besonders im *Kunstseidenen Mädchen* hat Irmgard Keun die Ambivalenz zwischen der offensichtlichen Lobpreisung des modernen Lebensgeschmacks und der unterschweligen Zementierung ideologischer Grundmuster so eindringen lassen, als hätte sie manchen Sätzen aus Kracaers umfassendem Essay *Die kleinen Ladenmädchen gehen ins Kino* (1928) eine narrative Form verleihen wollen, um gegen die ideologischen Verbrämungen der Zelluloidwelt anzuschreiben:

Sie [die Filme] werden aus den Mitteln von Konzernen bestritten, die zur Erzielung von Gewinnen den Geschmack des Publikums um jeden Preis treffen müssen. Das Publikum setzt sich gewiss auch aus Arbeitern und kleinen Leuten zusammen, die über die Zustände in den oberen Kreisen räsonieren, und das Geschäftsinteresse fordert, dass der Produzent die gesellschaftskritischen Bedürfnisse seiner Konsumenten befriedige. [...] Ja, die Filme für die niedere Bevölkerung sind noch bürgerlicher als die für das bessere Publikum; gerade weil es bei ihnen gilt, gefährliche Perspektiven anzudeuten, ohne sie zu

Angeles: University of California Press 1994, 195-219; sowie im gleichen Sammelband: KRACAUER, S., «Girls and Crisis». EA1931, 565

eröffnen, und die achtbare Gesinnung auf den Zehenspitzen einzuschmuggeln. [...] Kein Kitsch kann erfunden werden, den das Leben nicht überträfe. Die Dienstmädchen benutzen nicht die Liebesbriefsteller, sondern diese umgekehrt sind nach den Briefen der Dienstmädchen komponiert, und Jungfrauen gehen noch ins Wasser, wenn sie ihren Bräutigam untreu wöhnen. Filmkolportage und Leben entsprechen einander gewöhnlich, weil die Tippmamsells sich nach den Vorbildern auf der Leinwand modeln; vielleicht sind aber die verlogenen Vorbilder aus dem Leben gestohlen. (Kracauer 1977: 279f)

Wie trügerische Hochglanzbilder, sozialer Instinkt und flaue Vorahnung möglichen Scheiterns im Rasonieren über die Zustände in besseren Kreisen oder im Kalkül der eigenen Chancen zur Geltung gelangen und sich gegenseitig bedingen, wie die achtbare Gesinnung im Interieur neuer Sachlichkeit hervorlugt und gefährliche Perspektiven dennoch nicht abzuwenden vermag, darum wird es im ersten Abschnitt dieses Klärungsversuches gehen, der sich den Fremdbildern des glamourösen oder auch nur bescheidenen Glanzes der Mitte widmen wird.

1.3. Mädchen auf dem Markt

Sind vielleicht laut Kracauer die verlogenen Vorbilder aus dem Leben gestohlen, so sind manchmal die schnodderigsten der mimetischen Abbilder des Zelluloids im Roman zu entdecken. Nicht nur Keuns Sprache besticht durch dieselbe Art. Mal ironisch, sarkastisch, mal bitter, teils im respektlosen Ton der Göre vom Berliner Kiez und rheinischen Veedel, zusehends im Ton der Hoffnungslosigkeit, beschreibt sie, wie sich Doris durchs Leben beutelt, mogelt und hungert, um sich am Ende nur fast nicht unterkriegen zu lassen.

[...] – Ich könnte ja auch Bardame werden. Neulich war ich mit der Raupe in einer. Im Café des Westens klebte sich die krumme Latte an mich ran – gewürfelter Anzug und getupfte Krawatte, mehr Öl als Haar auf'm Kopf und zwei Cherry Brandy, und ich mit echt Straußlederschuh zu über vierzig! Hocken da die Mädchen auf ihren Hockern wie gerupfte Hühner auf der Stange, die erstmals eine Biomalzkur machen müssen, ehe dass sie wieder ein Ei legen können. Und davor so Kerle – wie sinnliche Hasen, die Männchen machen. Und reden! Das muss man gehört haben. Für drei Groschen Trinkgeld reden die acht Stunden vor einem Eierkognak – alles gelogen natürlich. Neckisch werden sie auch – und die Witze muss man sich anhören! Unter einer Mark würde ich nicht lachen, wenn ich Bardame wäre. (Keun 1989: 85)

Aus der provinziellen Enge der Kleinstadt nach Berlin entwichen, muss Doris am Ende feststellen, dass es einfacher und unter kapitalistisch-patriarchalischen Rahmenbedingungen beinahe sogar logischer geriete, sich auf den Markt zu werfen, Bardame oder Prostituierte zu werden, auch wenn der Roman Doris Zukunft scheinbar erst einmal offen lässt. Aber tut er das? Dem Kalkül mit dem Tauschwert erotischer Anziehung, in dem sexuelle Freizügigkeit und modernes Frauenbild der glamourösen Girlkultur oder der unabhängigen Neuen Frau die ideologische Schale abgeben, dem Scheitern der Hauptfigur bei ihrem Versuch in ein anderes Leben vermeintlich jenseits der patriarchalischen Werteordnung zu flüchten, an eben der pelzigen Tarnhaut, die sie sich für den ungleichen Konkurrenzkampf der

Großstadt als Schutz und Talisman erwählte, diesem immanenten Widerspruch ist das Schlusskapitel dieses Aufsatzes gewidmet.

2. Abbild und Inszenierung

2.1. Das Großartige und der Glanz

Im Herbst 1931 flieht Keuns Hauptfigur Doris, aus dem Rheinischen kommend, in die Hauptstadt. Sie hat noch vor der Flucht einen Entschluss gefasst. Etwas Großartigem in ihr soll der Durchbruch gelingen, in der erbeuteten Verhüllung eines edlen Pelzes will sie ihre alte Haut abstreifen, die niedere Existenz einer Stenotypistin im Büro eines pickeligen Rechtsanwaltes hinter und unter sich lassen, die unergiebigsten Mühen einer zeitweiligen Statistin am Provinztheater mit ebenso gelegentlichen Bekanntschaften zur «Großindustrie» an den Garderobennagel hängen, um endlich ein «Glanz» zu werden, ein glamouröses Girl oder gar eine elegante Dame in der Hauptstadt, und sei es auch um einen gewissen Preis. Nach einer ersten Umschau in Berlin sieht sie solche und notiert sie sehr überwältigt – aber nicht sonder Komik – in ihrem Tagebuch, ganz so als habe sie Bildersequenzen einer Montage aufgeschrieben:

Und es gibt Hermeline und Frauen mit Pariser Gedufte und Autos und Geschäfte mit Nachthemden von über hundert Mark und Theater mit Samt, da sitzen sie drin - und alles neigt sich, und sie atmen Kronen aus sich heraus. Verkäufer fallen hin vor Aufregung, wenn sie kommen und doch nichts kaufen. Und sie lächeln Fremdworte richtig, wenn sie welche falsch aussprechen. [...] Wenn sie mit einem Mann schlafen, atmen sie vornehm mit echten Orchideen auf den Kopfkissen, was übermäßige Blumen sind. Und werden angebetet von ausländischen Gesandten, und lassen sich manikürte Füße küssen mit Schwanepelzpantoffeln und sind nur halb bei der Sache, was ihnen niemand übel nimmt. [...]

Und da der Antrieb der «kleinen Leute» nun einmal ihr Unglück ist – denn das Gefühl ist alles, wenn alles andere fehlt – setzt sie sentimental hinzu:

Ach ich will so sehr, so sehr - - - nur wenn man unglücklich ist, kommt man weiter, darum bin ich so froh, dass ich unglücklich bin. (Keun 1989: 52f)

Ehe sie die große Glanzlichterstadt Berlin betreten wird, noch im Einerlei der mittleren Stadt, beurteilt sie ihre Chancen und schreibt am Filmskript ihres rastlos gedachten Aufstiegs:

[...] Und ich bin ganz verschieden von Therese und den anderen Mädchen auf dem Büro und so, in denen nie Großartiges vorgeht. Und dann spreche ich fast ohne Dialekt, was viel ausmacht und mir eine Note gibt, besonders da mein Vater und meine Mutter ein Dialekt sprechen, das mir geradezu beschämend ist.

Und ich denke, dass es gut ist, wenn ich alles beschreibe, weil ich ein ungewöhnlicher Mensch bin. 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. Und ich sehe aus wie Colleen Moore, wenn sie Dauerwellen hätte und die Nase mehr schick ein bisschen nach oben. Und wenn ich später lese, ist alles wie Kino – ich sehe mich in Bildern. Und jetzt sitze ich in meinem Zimmer im Nachthemd, das mir über meine anerkannte Schulter gerutscht ist, und alles ist erstklassig an mir – nur mein linkes Bein ist dicker als mein rechtes. (Keun 1989: 5f)

«Ich sehe mich in Bildern»: Es prägt das Kino die Vorstellungen von Schönheit, Glück und Erfolg, bestimmt gar – im gehabten Widerspruch der Gesellschaft – die Fluchtpunkte aus der Massenkultur der Weimarer Republik, erhebt den «Glanz» zur Vollendung eines Lebens wie es doch ganz eigentlich ist und umso mehr sein soll.

Nur kurz sei hier an die Wirkungsbreite des Kinos³ in den 20er und 30er Jahren erinnert:

Besonders das Kino entwickelte sich in den 20er Jahren zu einem wichtigen Instrument der der Geschmacks- und Meinungsbildung. Lichtspielhäuser schossen wie Pilze aus dem großstädtischen Boden und zogen allabendlich ein Massenpublikum an. Der Eintritt war preiswert, weshalb auch Angestellte ihn sich leisten konnten. Durch das Kino wurden auch erstmalig Stars als Identifikationsfiguren geboren. Asta Nielsen, Greta Garbo und Marlene Dietrich waren gefeierte, allzeit präsente Ideale und beeinflussten das Schönheitsideal und die Mode dieser Jahre am nachhaltigsten. Die Kinofilme reagierten auf die Bedürfnisse der Besucher: Storys über tüchtige und attraktive Sekretärinnen oder Verkäuferinnen, die sich mittels ihres Jobs den – wohlhabenden – Mann fürs Leben angelten, fanden begeisterte Zuschauerinnen. (Meyer-Büser 1995: 14)

2.2. Glanz mit Schatten...

Noch in der mittleren Stadt begegnet sie bereits den ersten Schatten und Reflexen, die hohe Lichter gewöhnlich werfen. Bei einem Kabarettbesuch und bereits auf dem Weg dorthin (Keun 1989:30f) hat sie Gelegenheit, sich im Kontrast dreier Frauen zu beleuchten:

Am Nebentisch saß eine wunderbare Dame mit ganz teuren Schultern und mit einem Rücken – ganz von selbst gerade, und so ein herrliches Kleid – ich möchte weinen – das Kleid war so schön, weil sie nicht nachdenken braucht, woher sie's bekommt, das sah man dem Kleid an. [...] – und ich sah neben ihr so schwer verdient aus. [...]

Es muss interessant sein für einen Mann, sie zu küssen, weil sie so eine Frau ist, bei der man vorher nicht wissen kann, wie sie ist. Bei mir weiß man es. [...]

Alles war voll rotem Sand, und eine hat getanzt unter Scheinwerfern, aber sie war auch schwer verdient und musste sich Mühe geben. Ob man wohl ein Glanz werden kann, wenn man es nicht von Geburt ist? [...]

³ Die Bedeutung des Kinos in Zahlen: Mitte der 20er Jahre gibt es in Deutschland 5200 Kinosäle, das entspricht 30 Kinopläätzen pro 1000 Einwohner. Quelle: DIEZ ESPINOSA, J. R., «La cultura de masas». In: ders. *El Laberinto Alemán*. Valladolid: SPIE Universidad de Valladolid 2002, 54. Andere Quellen schätzen die Anzahl der Filmtheater auf über 8000 (vgl. BEUTIN ⁵1994: 352f).

Zu dem Kabarett bin ich mit der Straßenbahn gefahren an den Friedhöfen vorbei – eine Frau ist eingestiegen, die ihren Mann begraben hat – sie hatte eine schwarze Wolke von Schleier und ganz schwarz und kein Geld für Auto, aber Handschuhe schwarz, und alle konnten ihr Gesicht sehen, die Augen kaputt und konnten nicht mehr weinen – und ganz schwarz und hatte ein knallrotes Stadtköffchen, ganz unmodern und klein und feuerrot – das machte mir einen Stich durch den Hals – auch die blonde Strahlenfrau. Ich fühle wieder etwas Großartiges in mir, aber es tut mir so komisch weh.

Trügerisches Hochglanzabziehbild, sozialer Instinkt und flauere Vorahnung möglichen Scheiterns liegen im Rasonieren über die Zustände in den oberen Kreisen und im Kalkül der eigenen Chancen kaum haardünn getrennt beieinander. Noch wird der vorerst ungebremste Glaube an ein helles Licht am Ende des sozialen Tunnels gespeist durch Vorspiegelung und Stereotypen des Zelluloids, durch die der unbekümmerten Magazine und Varietés der Zeit. Dass darin kleine Widersprüche und hie und da ein sentimentales Leid den Weg des Glücks pflastern, bleibt Filmpublikum und Hauptfigur nicht verborgen. Solches Unbill nimmt ihr Hoffen in Kauf, auch wenn sie sich ansonsten keine Illusionen zu machen glauben darüber, wie die Gesellschaft gemeinhin funktioniert.

Denn zuweilen scheint der Moment den Wunschgebilden ein Existenzrecht einzuräumen, Doris' Filmskript lässt es den Leser miterleben, als sie sich der Höhe ihres Hoffens angenähert glaubt, für kurze Zeit die Geliebte eines Hasardeurs ausfüllen darf. Dass dieser nur ihr männliches Gegenstück in der Freibeuterei ist, nur Kumpan von «Großindustrien» und keineswegs daselbst eine solche, verdeckt der klischeegemäße Überschwang des Triumphes:

Die Wohnung ist so fein, der Chauffeur ist so fein, alles ist so fabelhaft, ich wandle durch die Räume. [...]

Und dann tue ich etwas ganz Großes. In meinem Negligé, das meine Füße seidig umwallt und meine Knie streichelt, bewege ich mich vor und hebe ganz langsam meine beiden Arme, die von Spitzen überstürzt werden - und an meinen Füßen seidene Pantoffeln mit Pelz dran - und dann hebe ich meine Arme wie eine Bühne und schiebe die große Schiebetür auseinander und bin eine Bühne. [...] So ein Leben. (Keun 1989: 80; vgl. Keun 1989: 52f)

Welche Widersprüche – insbesondere auch in Hinblick auf die immanenten Rollen der Geschlechter – die Gesellschaft der Weimarer Republik selbst noch zur Zeit der Weltwirtschaftskrise in ihrem Bewusstsein zu vereinigen wusste, zeigen Kommentare der Zeit zum Leinwandleben. In seinem wahrscheinlich 1929 geschriebenen Text *Der glänzende Filmmensch* charakterisiert der Philosoph Ernst Bloch die realiter halbseidenen Leitbilder der vorherrschenden Angestelltenkultur der Neuen Sachlichkeit:

[...] Dem Ladenmädchen gelingt ohne weiteres die rosafarbige oder gebräunte Dame, dem männlichen Angestellten aber misslingt der Herr. Denn die Dame blüht auch auf dem erotischen Feld, nicht bloß auf dem sozialen, und gepflegtes Äußere [sic] kann hier manches ersetzen; doch der sogenannte Herrenmensch ist heute keiner als der Herr des Profits. Ja, nicht einmal die «Erscheinung» kann der Angestellte vom Chef übernehmen (weil dieser sie meist nicht hat); also bildet sich der neue Typ am Film, lässt den Sinn für Gesten zur bloßen Filmperson zusammenfließen. [...] Auf der Straße wird wahr, was

Ernst Blaß einmal sang: Die Herren kommen wie aus Operetten. [...] Kommt doch so mancher Held nicht minder aus kleiner Gegend, um ihr desto schöner zu entsteigen: freie Bahn, wenn nicht dem Tüchtigen, so dem Glücklichen. [...] Selbst die kolportagehaften Wege, welche von der Hütte in den Salon führen, bleiben Spiel. Schöne Gesten, nackte Schultern, rasch wachsende und glückliche Pilze, doch sie reizen noch umsonst. (Bloch EA1935/1979: 36)

2.3. ... und Augenaufschlag

Mit ihren Reizen spekuliert auch Doris: «meine anerkannte Schulter [...], und alles ist erstklassig an mir – nur mein linkes Bein ist dicker als mein rechtes» (Keun 1989:6). Es ist ein Kalkül mit dem Tauschwert erotischer Anziehung. In *Die kleinen Ladenmädchen gehen ins Kino* gibt der Begründer der deutschen Filmsoziologie Siegfried Kracauer Auskunft über die Mechanismen, die an einigen Stellen des Keunschen Werkes die Taktik der Hauptfigur zu begünstigen scheinen, wenn sie versucht, mit Feh, Augenaufschlag und schnodderigem Witz die «Großindustrie» um ein wenig Kapital zu erleichtern. Filme seien der Spiegel der Gesellschaft, betont Kracauer, um gleichzeitig die ihnen eigene ideologische Zerrung herauszustellen:

Dennoch soll nicht bestritten werden, dass es in den meisten Gegenwartsfilmen unwahrscheinlich hergeht. Sie färben die schwärzesten Einrichtungen rosa und überschmieren die Röte. Darum hören sie nicht auf, die Gesellschaft zu spiegeln. Vielmehr: je unrichtiger sie die Oberfläche darstellen, desto richtiger werden sie, desto deutlicher scheint in ihnen der geheime Mechanismus der Gesellschaft wider. Es mag in Wirklichkeit nicht leicht geschehen, dass ein Scheuermädchen einen Rolls-Royce-Besitzer heiratet; indessen, ist es nicht der Traum der Rolls-Royce-Besitzer, dass die Scheuermädchen davon träumen, zu ihnen emporzusteigen? Die blödsinnigen und irrealen Filmphantasien sind die *Tagträume der Gesellschaft*, in denen ihre eigentliche Realität zum Vorschein kommt, ihre sonst unterdrückten Wünsche sich gestalten. (Kracauer 1977: 280; Kursiva i. O.)

Nun, dass Rolls-Royce-Besitzer davon träumen, dass kleine Ladenmädchen davon träumen, zu Rolls-Royce-Besitzern aufzusteigen, das wiederum wissen kleine Ladenmädchen auszunützen. Die psychischen Lücken in der Logik des Warenverkehrs zu nutzen, sei es in Geschäften oder in Herren, gehört zum Instrumentarium der gewitzten Picara, welche es auf ihr Häppchen vom herumliegenden Mehrwert abgesehen hat:

[...] Er [Arthur Grönland, ein Verehrer in einer Bar] war bildschön und hatte Kommant. Aber ich sagte mir: Doris, sei stark – gerade so einem mit Kommant imponiert letzten Endes was Solides, und ich brauche eine Armbanduhr, und besser ist, es wenigstens drei Abende zu nichts kommen zu lassen. [...] Ich also an Büstenhalter und Hemd insgesamt sieben rostige Sicherheitsnadeln gesteckt. [...] Und ich habe ihm mächtig imponiert. Er war natürlich wütend, aber dann sagte er mir als edel empfindender Mensch: das gefällt ihm – ein Mädchen, das sich auch im Schwips so fest in der Hand hat. Und er achtete meine hohe Moral.

Ich sagte nur ganz schlicht: «Das ist meine Natur, Herr Grönland». (Keun 1989: 8f)

Braucht es in Privatgeschäften zur Preisbildung manchmal sieben rostiger Sicherheitsnadeln, um moralisch das Surplus zu heben, ist bei gegebener Kompensation sekundärer Defekte das Angebot auch ohne den Umweg über das Beiwerk sittlicher Tünche zu realisieren, sofern die Äquivalenzen sich rechnen:

[...] Da war ich zuerst auf dem Kurfürstendamm, da stand ich vor einem Schuhgeschäft, da sah ich so süße Schuhe, da kniff mich eine Idee – ich tat Sicherheit von ganz großer Dame in mich, wozu mir der Feh half – und riss mir einen Absatz vom Schuh und hinkte in das Geschäft. Und legte den Absatz dem schwarzen Rayon in die Hände.

Sagt er zu mir: «Gnädige Frau.»

Sag ich: «So ein Unglück, wo ich tanzen wollte und hab nicht mehr Zeit für nach Haus und nicht genug Geld bei mir.»

Ging ich aus dem Laden mit Eidechsenkappen und abends mit dem schwarzen Rayon in ein Kabarett. Ich sagte ihm, ich wäre eine neue Künstlerin von Reinhardt, und wir haben uns beide furchtbar angelogen und uns aus Gefälligkeit alles geglaubt. Dumm ist er nicht, aber Kavalier. Er hat eine steife Kniescheibe und verliebt sich in Frauen aus Unsicherheit darüber. (Keun 1989: 50f)

Bei aller gewitzter Kenntnis des Allzumännlichen und selbst am höchsten Punkt der Karriere gelingt der Protagonistin lediglich der Aufstieg in gehobene Sphären des Halbseidenen; anders als im Film wird das Glück, das Großartige, nie ein etabliertes, denn bestenfalls ist die gelungene Halbseidene eine Randexistenz mit der Tendenz, nur umso tiefer wieder hinabzustürzen. Und sieht es dennoch einmal seriöser aus, sodass es einen gediegenen «Ernst» zu erobern gelingen sollte, ist es höchstens ein besserer Angestellter im Werbefach und scheint die gütliche Rettung obendrein nur aus Mitleid für die Gefallene gedacht, ist somit ein schnell vergängliches Gefühl in der neuen, sachlichen Welt (vgl. Keun 1989: 98-137). Doris' Blick durch die ganz im Stil der Neuen Sachlichkeit eingerichtete Angestelltenwohnung, der im Keraschwenk nahtlos durch ein Fenster hinunter auf den Straßenstrich fällt, lässt den Leser in das Verhältnis hineinschauen. Und banal erscheint nur auf den ersten Blick der sich anschließende Dialog:

«Müde, kleines Mädchen – müde, arme kleine Frau, Schweres erlebt, ja? Nicht mehr traurig sein jetzt – wollen Sie mir erzählen? Wie alt sind Sie?»

«Achtzehn.» Erzählen? Nein, ich will nicht erzählen. (Keun 1989: 100)

Unglücksgeschichten nur um des Bedauerns willen, dazu ist sie nicht aufgelegt, aber im Verhältnis zwischen der Angestelltensphäre und der Randgesellschaft unterliegt Doris, als sie schließlich dort eingetroffen, in ihrem Filmskript vortrefflich dem ideologischen Zement der Filmwirklichkeit:

Die Arbeiter in den nach dem Leben fotografierten Filmen sind gediegene Bahnunterbeamte und patriarchalische Werkmeister; oder sie haben, wenn sie schon unzufrieden sein sollen, ein privates Unglück erlitten, damit das öffentliche sich desto leichter vergisst. Als Gegenstand der Rührung wird das Lumpenproletariat bevorzugt, das politisch hilflos ist und anrühige Elemente enthält, die ihr Schicksal zu verdienen scheinen. Die Gesellschaft umkleidet die Elendsstätten mit Romantik, um sie zu verwewigen, und schlägt an ihnen ihr Mitleid ab, weil es hier keinen Pfennig kostet. Sie ist sehr mitleidig, die Gesellschaft, und möchte sich zur Beruhigung ihres Gewissens des

Gefühlsüberschusses entledigen; vorausgesetzt, dass sie bleiben kann, wie sie ist. Aus Mitgefühl reicht sie dem einen oder dem anderen der Versinkenden die Hand und rettet ihn zu ihrer Höhe, die sie für eine Höhe hält. So verschafft sie sich die moralische Rückendeckung, ohne dass die Unterklasse aufhörte, unten zu bleiben, und die Gesellschaft Gesellschaft. [...] Den kleinen Ladenmädchen eröffnen sich ungeahnte Einblicke in das Elend der Menschen und die Güte von oben. (Kracauer 1977: 283f)

Über fast ein Drittel des Buches hinweg lässt Keun den Leser im Glauben an eine verhalten sachlich-romantische Lösung im Angestelltenmilieu, lässt ihn hoffen darauf, das Mitgefühl möge die Halbversunkene eines besseren Weges belehren und den Mitfühlenden von seinem Privatpech heilen. Doch ein falscher Vorname im Bett macht alles zunichte – das sind Malheurs, vor denen das Publikum sich fürchtet, im Kino und im Leben.

3. Die Neue Frau - Begriff, Selbst- und Fremdbild

3.1. Vom Leiden unter falschen Ansprüchen...

Die ersten zehn Seiten vom Irmgard Keuns Roman heben an mit der Schilderung des Alltags einer kleinen Angestellten, schildern den vermeintlichen Gegensatz zwischen ihr «und den anderen Mädchen auf dem Büro und so, in denen nie Großartiges vorgeht» (Keun 1989: 5f), rasonieren zwischen dem Gefühl im entfremdeten Bürodasein und den beschränkten Möglichkeiten des eigentlichen Lebens nach Dienstschluss, im Einerlei der Provinzstadt, fehl am Platz zu sein. Die aufgrund des Pelzraubes notwendige Flucht eröffnet ihr zugleich die Chance, nun ein anderes Leben in der Hauptstadt anzugehen. Scheint am Anfang des Werkes noch das Unbehagen an der engen, beschränkten Welt im Vordergrund zu stehen, so findet sich dagegen zum Ende der Erzählung hin die deutliche Charakterisierung ihres sozialen Dilemmas als Frau aus der unterqualifizierten Sphäre des Proletariats; denn im beginnenden Mittelstandsdanken der Angestelltenkultur gehört sie deutlich zur sogenannten Unterschicht:

Ich denke gar nicht daran [an Arbeitsuche]. Kommt denn unsereins durch Arbeit weiter, wo ich keine Bildung habe und keine fremden Sprachen außer olala und keine höhere Schule und nichts. Und kein Verstehen um ausländische Gelder und Wissen von Opern und alles, was zugehört. Und Examens auch nicht. Und keine Aussicht für über 120 zu gelangen auf reelle Art – [...] Man ist ja nicht mehr wert, aber man wird kaum satt von trotzdem. Und will auch bisschen nette Kleider, weil man ja sonst noch mehr ein Garnichts ist. Und will auch mal ein Kaffee mit Musik und ein vornehmes Pfirsich Melba in hocheleganten Bechern – und das geht doch nicht alles von allein, braucht man wieder die Großindustrien, und da kann man ja auch gleich auf den Strich gehen. Ohne Achtstundentag. (Keun 1989: 116)

Pfirsich Melba in hocheleganten Bechern, solches gibt es nur um den Preis der «Großindustrie»... Gleichzeitig drückt sich in ihrer Klage der Abstand aus, den sie gegenüber den Anforderungen und Ressourcen erkennt, die an jene weiblichen Angestellten ergehen, welche bis wenige Jahre nach dem Crash von 1929 das

Idealbild der Zeit bildeten, den Neuen Frauen. Proletarische und bürgerliche Frauenemanzipation hatten nach dem 1. Weltkrieg und der Revolution von 1918 um ein neues Frauenbild in der Gesellschaft gestritten, das jedoch unter dem Einfluss der stark anwachsenden Massenmedien⁴ zur Entstehung von Konzepten wie der Girlkultur oder einem (ursprünglich viel weiter gedachten, aber flugs zurechtgestutzten) Bild von der Neuen Frau führte.

Gemeint waren mit diesem politisch verstümmelten Desiderat zuvorderst junge weibliche Angestellte und Freiberuflerinnen, die ökonomisch unabhängig und selbstsicher auftraten, in der Öffentlichkeit rauchten, modische Bubikopffrisuren trugen und ihre privaten und sexuellen Beziehungen frei bestimmten. Die Frauenforschung der 90er Jahre schlägt jedoch in der Retroperspektive einen kritischeren und differenzierteren Blick auf die gegebenen Realitäten in der zweiten Hälfte der Weimarer Republik vor:

Die Vision Alexandra Kollontais von den neuen Frauen, die ledig und berufstätig, emanzipiert und selbstbewusst, politisch aktiv und unbeugsam, über den Gesellschaftsschichten stehend für ihr Geschlecht kämpften, blieb ein Traum. [...] Selbst das Image der Neuen Frau, die mit Bubikopf, Zigarette und kurzem Rock oberflächlich und auf Konsum fixiert ab Mitte der zwanziger Jahre das Straßenbild der Großstädte prägte, war mehr als ein <Zerrbild weiblicher Modernität>, das [...] der <Projektion männlicher Zeitgenossen> entsprang. (Bock 1995: 15)

und betont den ideologischen Charakter dieses zumindest partiell notwendig falschen Bewusstseins von der weiblichen Wirklichkeit und seine Bindung an den Zeitgeist der sogenannten Goldenen Zwanziger:

Es war ein sozialer Habitus, der immer nur die Interpretation der Wahrnehmung einer bestimmten Wirklichkeit ist. Es wurde geprägt und geformt von Fremd- und Selbstwahrnehmungen, von Realität und Wunschbildern und verkörperte ein Lebensgefühl, das den spezifischen Erfahrungen der Moderne aus der Sicht von Frauen einer bestimmten [um 1900 geborenen] Generation entsprach. Das Image als sozialer Habitus bietet Identifikations- und Abgrenzungsmöglichkeiten in Lebenssituationen, die sich in einer modernen Gesellschaft rasch wandeln. [...] Das Image der Neuen Frau trat seinen Siegeszug in den <goldenen> Jahren der Weimarer Republik an und begann mit der Weltwirtschaftskrise ab 1929 allmählich zu verebben. (Bock 1995: 15f).

Hervorgehoben wird in dieser kritischen Rückschau immer wieder, wie unzureichend das neue Bild von der Frau auch sozial verankert war, in welcher kurzen Halbwertszeit die Nimben des modernen Zeitgeistes verfielen, vor allem unter jenen weiblichen, kleinen Angestellten in den Großstädten, deren realer Lage das *trendige* Image gleich papierenen Matern nur überstülpt worden war:

Die Zeitgenossen sahen diese Art der Neuen Frauen in den durchschnittlichen Angestellten, den <Tippmamsells> verkörpert. Wie flach dieses Image verankert war,

⁴ die sich überdies zu großen Teilen unter Geschäftskontrolle des konservativ-deutschnationalen Hugenberg-Konzerns (und Teil der hitlerfreundlichen 'Harzburger Front') befanden. Dazu gehörte auch die größte deutsche Filmgesellschaft Ufa (vgl. Díez ESPINOSA 2002: 54f, 72, 79 *et passim*).

zeigt die Schnelligkeit, mit der sich die Masse der jungen Frauen mit Beginn der dreißiger Jahre wieder drehte. (Bock 1995: 22f)

Doch schon unter Zeitgenossen grassierte gelegentlich eine gewisse Skepsis über die Übereinstimmung des neuen Typus mit aller Wirklichkeit jenseits medialer Creation. In einem mehr oder minder ausgewogenen Verriss des *Kunstseidenen Mädchens* vermutet 1932 der Literaturkritiker Fritz Walter, Irmgard Keun habe «offenbar die Abzeichnung eines Zeittypus, im Zuge einer heute beliebten Betrachtungsweise» geplant, die «den einzelnen Menschen unbedingt und immer einer Typenreihe einordnen will», die verschiedenen Typen des «jungen Mädchens von heute», seien jedoch «immer schon mehr eine Erfindung der Magazine [...] als der Lebensstatsachen» gewesen. Im Vorwurf des Kritikers Walter gegen die Autorin Keun geht es dabei jedoch eher um ein angeblich uneinheitlich und wenig glaubhaft angelegtes oder geschlossenes Charakter- und Menschenbild, vor allem um «Widersprüche in der Natur» ... der Protagonistin und nicht etwa um solche in der gesellschaftlichen Breite und Realisierung des Topos.⁵

3.2. ...und in welchen Sackgassen sie enden

Die Gründe für diesen Abstand zwischen dem medial produzierten und außerdem nur zeitweilig geduldeten Frauenbild – denn bald wurde das Symbol des Bubikopfes durch den Gretchenzopf der neuen «deutschen» Frau ersetzt – und der tatsächlichen Realität der Hauptmasse der weiblichen Angestellten⁶ wurzelt vor allem in der spezifischen Abwertung der weiblichen Arbeitskraft:

Die neuen Arbeitsgebiete eröffneten den Frauen jedoch nur bedingt einen besseren gesellschaftlichen Status. Zumeist waren es einfache, schematische Arbeiten, die sie als Tippfräulein in Großraumbüros oder im Kaufhaus als Verkäuferin zu leisten hatten. Dazu brauchten die Frauen keine spezielle Ausbildung, Grundkenntnisse, z. B. im Maschineschreiben, reichten aus. Die qualifizierteren Berufe waren weiterhin Männern vorbehalten, die häufiger eine bessere Schulbildung und dazu eine mehrjährige Lehre absolviert hatten. Entsprechend wenig verdienten die lediglich angelernten Frauen in ihren neuen Stellen. Dennoch liebten sie die schlecht bezahlten Büroarbeiten durchaus, denn es waren saubere Tätigkeiten, deren Image weitaus besser zum unterkühlten Lebensgefühl der Neuen Sachlichkeit passte als das der traditionellen Frauenberufe.⁷

⁵ vgl.: WALTER, Fritz, «Zwei Bücher über die Liebe», *Berliner Börsen-Courier*, Nr. 269, 12. Juni 1932. Zit. n.: AREND 2005: 73.

⁶ Nach den Ergebnissen der Volkszählung von 1925 arbeiteten 11,5 Millionen Frauen für den Lebensunterhalt, das waren 35,8% der Bevölkerung (1907: 33,8%), davon waren 1,5 Millionen weibliche Angestellte, was einer Angestellten-Quote von 13% an der Gesamtsumme weiblicher Arbeitnehmerinnen bedeutet. Quelle: KOCH, A., «Die weiblichen Angestellten in der Weimarer Republik», in: GOLD, H. / KOCH, A., *Fräulein vom Amt*. Ausstellungskatalog des Deutschen Postmuseum. Frankfurt. München: Prestel 1993, 163-175.

⁷ Keine Angaben im Text. Wahrscheinlich sind hier jedoch, soweit nicht auf Hausarbeit beschränkt wird, typische Frauentätigkeiten wie Textilarbeiterin, Landarbeiterin, Arbeiterin in Konservenfabriken, Hilfskräfte in Buchbindereien sowie Heimarbeiterin gemeint; vgl.: EMMERICH, W. [Hg.], *Proletarische Lebensläufe*. Bd. 2. 1914-1945. Hamburg: Rowohlt 1975, passim.

Bilder der adretten Sekretärin und der perfekt frisierten Verkäuferin fanden sich allenthalben in den Medien und setzten sich in den Köpfen der jungen Mädchen fest. Die Realität löste das Versprechen solcher Bilder kaum ein: Der Großteil der arbeitenden Frauen lebte am Rande des Existenzminimums und konnte sich kaum ein möbliertes Zimmer⁸ leisten. (Meyer-Büser 1995: 15).

Doris' Erfahrungen der spezifischen Ausbeutung weiblicher Arbeitnehmerinnen, insbesondere wenn frau wie sie unter die Masse der ungelerten Bürokräfte fällt und am unteren Ende der Existenz- und Gehaltsskala⁹ gehalten wird, lassen ihr erscheinen, dass es aus der gesellschaftlich bestimmten Lage ein Garnichts zu sein, keinen anderen Ausweg gäbe, als den, dem System im Fehmantel des filmischen Glanzes ein Schnippchen zu schlagen. Es ist ein Kalkül mit dem Tauschwert erotischer Anziehung, in dem sexuelle Freizügigkeit und modernes Frauenbild der glamourösen Girlkultur oder der sozial unabhängigen Neuen Frau die ideologische Folie abgeben. Es ist ein trügerisches Kalkül, weil diese Ikonen des Zeitgeistes – zumindest in der Realität derjenigen Frauen, die nicht diesen selekten Modellen entsprechen – stets auf die tradierten Grundbilder und deren Grundverhältnis zurückgeworfen werden. Soziale begrenzte Gültigkeit des Fremdbildes und gegen Ende stets verzweifeltere Konfrontation mit der eigenen Kondition als «Frau von unten» finden sich mehrfach im Werk. Da sieht sie sich einerseits vermeintlicher Klassengenetik und leicht zugefallener Couture der großen Welt gegenüber,

Am Nebentisch saß eine wunderbare Dame mit ganz teuren Schultern und mit einem Rücken – ganz von selbst gerade, und so ein herrliches Kleid – ich möchte weinen – das Kleid war so schön, weil sie nicht nachdenken braucht, woher sie's bekommt, das sah man dem Kleid an. [...] – und ich sah neben ihr so schwer verdient aus. [...] Ob man wohl ein Glanz werden kann, wenn man es nicht von Geburt ist? [...] (Keun 1989: 31)

sieht sich andererseits ins ehrene moralische Korsett gepresst, welches alle Doren angelegt bekommen, die nicht aus der Mitgift leichter Hand die Courtage an der Heiratsbörse entrichten können,

⁸ Alleinstehende Frauen waren überdies als Mieterinnen unerwünscht, denn «die Vermieter gingen davon aus, dass Frauen die Räume stärker verwohnt als Männer, indem sie kochten und ihre Wäsche selbst wuschen. [...] Nicht zuletzt aus diesem Grund blieb auch für die berufstätigen Frauen die Heirat das erste Ziel. Bis dahin lebten sie weiterhin bei den Eltern und besaßen dort häufig nicht einmal ein eigenes Bett» (Frevort 1986: 178; zit n. MEYER-BÜSER 1995: 15).

⁹ Kracauer gibt in seinem Werk *Die Angestellten* (EA 1930/1971: 13) für den Vergleichszeitraum ein Durchschnittsgehalt von 150 Mark für die Gruppe der *ausgelerten* Angestellten an, wobei das Einkommen weiblicher Angestellter gleicher Qualifikation schon 10 bis 15% niedriger liege, also bei ca. 127 Mark. Wenn die Hauptfigur also darüber klagt, sie habe keine Aussicht auf legale Art über 120 zu gelangen ... und werde trotzdem kaum satt, so hat Keun sich hier sogar wahrscheinlich am Durchschnittssalär von Fachkräften orientiert, nicht aber an dem der ungelerten. Ein gehobener Angestellter der Geschäftsleitung kommt im Vergleichszeitraum dagegen auf ca. 500 Mark.

Wenn eine junge Frau mit Geld einen alten Mann heiratet wegen Geld und nichts sonst und schläft mit ihm stundenlang und guckt fromm, dann ist sie eine deutsche Mutter von Kindern und eine anständige Frau. Wenn eine junge Frau ohne Geld mit einem schläft ohne Geld, weil er glatte Haut hat und ihr gefällt, dann ist sie eine Hure und ein Schwein. (Keun 1989: 55)

und in diesem flitternden Anlagegeschäft darauf gestoßen werden, nicht nur jeder Glanz habe über sich noch einen höheren (vgl. Keun 1989: 78), sondern bei Strafe mangelnden Kapitals auch einen trüberen:

Lieber Ernst, meine Gedanken schenken dir einen blauen Himmel, ich hab dich lieb. ich will – will – ich weiß nicht – ich will zu Karl. Ich will alles mit ihm zusammen tun. Wenn er mich nicht will – arbeiten tu ich nicht, dann geh ich lieber auf die Tauentzien [d. i. ein Straßenstrich] und werde ein Glanz (Keun 1989:140).

Besonders die im Roman häufig vorkommenden Beschreibungen der Prostitution und der fließenden Übergänge zwischen dieser und der Wahrnehmung des eigenen Flanierens und Inszenierens lassen einerseits die Gradwanderung der Figur zwischen Selbsttäuschung und Desillusionierung bemerken, lassen sie ihre Schiefelage erkennen, andererseits die soziale Realität vieler Frauen der Krisenjahre¹⁰ gewahr werden, und nicht zuletzt das besondere Verhältnis durchschauen, in welches sich die Hauptfigur im Pelzgewand begibt:

Und gestern war ich mit einem Mann, was mich ansprach und für was hielt, was ich doch nicht bin. Ich bin es doch noch nicht. Aber überall stehen Huren [...] Und sehn gar nicht immer aus wie welche, sie machen so einen unentschlossenen Gang – das ist gar nicht immer das Gesicht, was eine Hure ausmacht – ich sehe in meinen Spiegel – das ist eine Art von Gehen, wie wenn einem das Herz eingeschlafen ist.

[...]

Immer ging ich weiter, die Huren stehen an den Ecken und machen ihren Sport, und in mir war eine Maschinenart, die genau ihr Gehen und Stehenbleiben machte. Und dann sprach mich einer an, das war so ein Besserer, ich sagte: «Ich bin nicht <mein Kind> für Sie, ich bin eine Dame». (Keun 1989: 91f)

Und wo die Maschinenart im Gange mechanisches Gleichmaß, das Auf und Ab der Zirkulation beschreibt, da sind auch Illusion über Lohn und verzinsliches Kapital nicht fern:

[...] Bars klappt nicht. Ich werde in Lokale gehn, Blumen verkaufen – morgen. Ein Kapital muss ich haben, um Blumen erst zu kaufen. Bitte, ich werde mich einmal anspre-

¹⁰ «[...] Was die sexuelle Freizügigkeit der so genannten “goldenen Zwanziger Jahre” betrifft, war sie häufig nicht eine freie Entscheidung, sondern Folge der prekären wirtschaftlichen Lage. Viele Frauen sahen sich zur Prostitution gezwungen, die eine relativ sichere Einnahmequelle darstellte» (JARILLOT RODAL 2006: 175f). Hintergrund dieser spezifischen Notlage ist das kapitalistische Prinzip der weiblichen Arbeitskraft als industrielle Reserve, welches ab 1929 wieder verstärkt angewandt wird. Vom raschen Anstieg der Arbeitslosigkeit (07/1929: 1,3 Millionen; 01/1931: 4,9; 01/1932: 6,1) sind weibliche Arbeitnehmer besonders betroffen (vgl. HERBIG, 1976: 190ff).

chen lassen mit allem was zugehört und bezahlen. Einmal und nicht wieder. Und möchte auch mal wieder so furchtbar gern ins Kino (Keun 1989: 98).

4. Verkaufte Haut: Das Feh als Dingsymbol

Da [in der Theatergarderobe] sah ich an einem Haken einen Mantel hängen – so süßer weicher Pelz. So zart und grau und schüchtern, ich hätte das Fell küssen können, so eine Liebe hatte ich dazu. Es sah nach Trost aus und Allerheiligen und nach hoher Sicherheit wie im Himmel. Es war echt Feh. (Keun 1989: 40)

Das von der Protagonistin angebetete russische Pelzwerk bezeichnet das Schicksal der Protagonistin. In seiner edlen Verhüllung will sie ihre alte soziale Haut abstreifen, es soll Anzeichen und Signal des neuen Glanzes einer Dame sein:

Und der Pelz war für meine Haut wie ein Magnet, und sie liebte ihn, und was man liebt, gibt man nicht mehr her, wenn man es einmal hat. Aber ich log das alles fort und glaubte wirklich, ich wollte wiederkommen. (Keun 1989: 41)

Keun lässt im Wechsel von der ersten zur dritten Person sogar im Unklaren, ob mit «sie liebte ihn, und was man liebt, gibt man nicht mehr her» der rechtmäßigen Eignerin, einer ideellen Gesamtfrau oder allein Doris bzw. ihrer luxusverliebten Haut gedacht wird. Eine Seite später wird es jedenfalls heißen, «Der Mantel will mich, ich will ihn, wir haben uns» (Keun 1989: 42), so haben Figur und Dingsymbol einander und trennen sich nimmer mehr, es gibt keinen Stolperschritt zurück.

Mit der individuellen Expropriation dieses Symbols des Luxus und der Moden, eines Statuszeichens großbürgerlicher Gattinnen, stellt sich die Hauptfigur jedoch nicht allein außerhalb einer Gesellschaft, der nichts heiliger ist als das Eigentum, sondern sie hüllt sich damit zugleich in eine Haut, die ihr auf den ersten Blick einen Glanz mit «Geruch von Schecks und Deutscher Bank» verheißt (Keun 1989: 41) und die im nüchternen zweiten schon einen Widerspruch enthält. Denn wenn sie von einer Dame, die ein veritabler Glanz scheint, sagt, es müsse wohl «interessant sein für einen Mann, sie zu küssen, weil sie so eine Frau ist, bei der man vorher nicht wissen kann, wie sie ist», begreift sie doch von sich: Bei mir weiß man es; und dem Körper sieht man an, woher die Kleider kommen (vgl. Keun 1989: 31). Was der Pelz jedoch verhüllen soll, das gibt er gerade preis, und was bei einer etablierten Pelzträgerin die Auszeichnung ihres gesellschaftlichen Wertes ergibt, das mutiert und verkommt bei Doris zu einer Etikettierung ihres tatsächlichen Daseins als frei verfügbares Objekt männlicher Begierden, es dient dazu sie einzuschätzen und zu taxieren, womit das Feh vom Blickfang vermeintlichen Glanzes zu einem Warensymbol gerät.

Seit Marx' Schriften zur Kritik der Politischen Ökonomie mag es als eine Binsenwahrheit erscheinen, dass es in der Gesellschaft des Kapitals die offenbare Käuflichkeit von allem und jedem gebe, dass dem Geld die Kraft innezuwohnen scheint, auch Person und allgemeines Gut in Tauschgeschäfte – oder wie Marx es

ausdrückt, in die die Zirkulationssphäre zu bringen¹¹–, schlechthin alles, was bis dorthin noch keine Ware darstellte; denn Geld ist Abstraktion in Aktion, das Medium, in dem sich die Gleichsetzung des Verschiedenen praktisch vollzieht. Die Verdinglichung der Verhältnisse zwischen den Geschlechtern ist auch seit Luce Irigarays Essay *Women on the Market* (1985:170-191) Gegenstand der Frauenforschung und insbesondere der Gender-Studies. Irigaray analysiert in teilweise recht freier Anlehnung an die Marx'schen Kategorien des Wertgesetzes¹² den Warencharakter der erotischen Austauschverhältnisse und hebt dabei den sexistischen Gebrauchswert der Frau hervor. In dem Moment, in dem der Körper einer Frau in den Vergleich, will heißen, in die offenbare Konkurrenz zu anderen trete, werde diesem, in zusätzlicher Verhüllung, ein Begehrwert als symbolischer Mehrwert zugewiesen, der ihre Austauschbarkeit als den einer Ware markiere. An diese Analogie zum Wertgesetz anschließend dürfen nun auch Figur und Dingsymbol, Selbst- und Fremdbild, einander zugeordnet werden:

With the theft of the fur coat, with which she positions herself outside bourgeois society and from which she is unable to separate herself throughout the entire course of her adventure in Berlin, Keun situates her heroine in this discourse that postulates the exchangeability of the female body as a prominent marker of modernity. Doris creates for herself a «second skin», a costly but impenetrable shell that heightens her exchange value and also makes her outwardly recognizable as a commodity. [...] Returning to the quote with which I began: at the moment at which the man, by accosting her, makes Doris aware of her sexual availability, her own self-perception, her image of herself, is adapted to the man's image of her. The metropolis threatens her female identity in that it gives her to understand that the institutionalized models for women – either mother/madonna or whore - are stronger than her own claim to emancipation [...]. (Ankum 1997: 162f)

Die weiter oben geschilderte Szene im Schuhgeschäft, die Betrachtungen zum Hurengang (vgl. Keun 1989:91f) aber auch etliche andere im Roman geschilderte Szenen von der Straße, aus Café, Revue und Kabarett lassen unschwer erkennen, dass die Verehrer und Freier in dem kessen Kind aus der Provinz kaum eine veritable Dame im Pelz bemerken, und es wird gerade überdeutlich in Doris eigenem Verweis gegen einen unverhofften Freier: «Ich bin nicht <mein Kind> für Sie, ich bin eine Dame» (ebd.).

Auch der gescheiterte oder unmögliche Versuch ins bürgerliche Leben zurückzukehren ist gezeichnet vom Symbol dieses Pelzes. Die Beziehung zu dem arri- vierten Angestellten Ernst ist geprägt von der Frage nach der Rückgabe des Feh, der Wiederherstellung der rechtmäßigen Eigentumsverhältnisse und der Entfernung des Sinnbild des Anstoßes, sie soll Doris in ein legales Mädchen zurückverwandeln. Die Rückgabe soll ein Liebesopfer an des Mittelbürgers liebste Göttin Sankta Moralia werden. Als Ernst ihr einen neuen Mantel kaufen will, hat

¹¹ vgl. MARX, K., *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie*. Bd. 3. MEW, 25. Berlin (Ost): Dietz 1975, passim.

¹² vgl. hierzu: MARX, K., *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie*. Bd.1. MEW, 23. Berlin (Ost): Dietz 1972, 49-160.

sie vor, sich einen billigen zu wählen, einen, der sie nicht mehr verhüllt, sie nicht mehr verbirgt aber auch einen, der nicht mehr Beute ist:

[...] Ich dachte manchmal, er ekelte sich vor mir. Wir hatten lauter Kerzen - und dann der Pelzbrieff. Da sagte er:

«Doris, tun sie das etwa meinetwegen mit dem Feh?»

Da wurde ich Wut. «Ja, weswegen denn sonst - etwa wegen der ollen Dickmadam?»

[...](Keun 1989: 132)

Frühling. Es ist mir furchtbar unangenehm, am 15. will er mir einen Mantel kaufen. Ich nehme den allerbilligsten. Bis dahin behalte ich noch meinen Feh. Ich kann sonst nicht auf die Straße. Es ist immer noch ziemlich kalt. Er hat mir von Ländern erzählt, da sind jetzt schon Blumen. (Keun 1989: 133)

Wenige Zeit später wird sie Ernst verlassen und dorthin zurückkehren, wo er sie herausholte, in die Wartesäle der Bahnhöfe Friedrichstraße und Zoo, Ankunftsort und Endstation ihrer Berliner Existenz. Ihr letzter Eintrag ins Filmskript lautet:

Aber ich kann ja dann auch eine Hulla [d. i. eine Prostituierte] werden - und wenn ich ein Glanz werde, dann bin ich vielleicht noch schlechter als eine Hulla, die ja gut war. Auf den Glanz kommt es nämlich vielleicht gar nicht so furchtbar an. (Keun 1989: 140; Ende)

Keuns Hauptfigur scheitert bei ihrem Versuch in ein anderes Leben jenseits der patriarchalischen Werteordnung im kapitalistischen Bürobetrieb zu flüchten an eben der Tarnhaut, die sie sich für den Konkurrenzkampf als Schutz und Talisman erwählte. Schon hundert Jahre zuvor, in Balzacs *Peau de Chagrin* (1831) öffnet solch schrumpfender Talisman vermeintlich die Türen zu Erfolg und Reichtum, verkürzt jedoch zugleich das verbleibende Leben. Und auch hier im Kunstseidenen wird die falsche Oberhaut zunehmend fadenscheiniger und vermag am Ende nichts mehr zu bemänteln. Gleich wie jener eselslederne Fetisch in Balzacs Novelle die Macht besitzt, alles in eine ökonomische Äquivalenz zu verwandeln, ist der plüschige Pelz Symbol und Ausdruck eines ideologischen Tauschzynismus, der den Mehrwert demjenigen sichert, der die Regeln des Tausches bestimmt – und es sind die Regeln hier nicht bloß ökonomische, sondern auch streng patriarchalische. Oder anders ausgedrückt: In dem Maße wie Keuns Hauptfigur vorerst noch glaubt, den allgemeinen Verwertungsgesetzen menschlicher Arbeitskraft und den verschärften Verwertungsgesetzen der weiblichen entrinnen zu können, wenn sie sich nur diesem Ausbeutungsverhältnis und seiner Entfremdung entziehe, begibt sie sich umgehend in eines, in dem die patriarchalisch definierten Konditionen der Geschlechter gerade desto maßgebender und umso unerbittlicher zum Ausdruck kommen:

Liebe Mutter, du hast ein schönes Gesicht gehabt, du hast Augen, die gucken, wie sie Lust haben, du bist arm gewesen, wie ich arm bin, du hast mit Männern geschlafen, weil du sie mochtest, oder weil du Geld brauchtest – das tue ich auch. Wenn man mich schimpft, schimpft man dich... ich hasse alle – schlag doch die Welt tot, Mutter, schlag doch die Welt tot. (Keun 1989:55)

Literaturverzeichnis

- ANKUM, K. von, «Gendered Urban Spaces in Irmgard Keun's *Das Kunstseidene Mädchen*», in: ANKUM, K. von (Hg.), *Women in the Metropolis. Gender and Modernity in Weimar Culture*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press 1997, 162-184.
- AREND, S. / MARTIN, A. (Hgg.), *Irmgard Keun. 1905/2005. Deutungen und Dokumente*. Bielefeld: Aisthesis 2005.
- BEUTIN, W. et al., *Deutsche Literaturgeschichte*. Stuttgart/Weimar: Poeschel/Metzler 1994; 352f.
- BLOCH, E. ^{EA}1935, «Der glänzende Filmmensch», in: BLOCH, E., *Erbschaft dieser Zeit. Erster Teil: Angestellte und Zerstreuung*. Frankfurt/M.: Bibliothek Suhrkamp 1979, 35f.
- BOCK, P., «Zwischen den Zeiten – Neue Frauen und die Weimarer Republik», in: BOCK, P. / KOBLITZ, K. (Hgg.), *Neue Frauen zwischen den Welten*. Berlin: Hentisch 1995, 14-37.
- CEPL-KAUFMANN, G., «Der flanierte weibliche Blick in der Literatur», in: AUGUST-MACKE-HAUS (Hg.), *Femme Flaneur. Erkundungen zwischen Boulevard und Sperrbezirk*. Schriftenreihe Verein August-Macke-Haus, 47. Bonn: August-Macke-Haus 2004.
- DÍEZ ESPINOSA, J. R., «La cultura de masas», in: DÍEZ ESPINOSA, J. R., *El Laberinto Alemán*. Valladolid: SPIE Universidad de Valladolid 2002, 54-57.
- EMMERICH, W. (Hg.), *Proletarische Lebensläufe*. Bd. 2. 1914-1945. Hamburg: Rowohlt 1975.
- HERBIG, R., *Notizen aus der Sozial-, Wirtschafts- und Gewerkschaftsgeschichte vom 14. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Leinfelden: RMG 1976.
- IRIGARAY, L., «Women on the Market», in: IRIGARAY, L., *This Sex Which Is Not One*. Ithaca: Cornell University Press 1985, 170-191.
- JARRILOT RODAL, C., «Das spricht Bände: Konsum, Sexuelle Identität und Politik im Berliner Kabarett der Weimarer Republik», in: RIUTORT, M. / JANÉ, J., *Literatura i Compromis*. Miscel.lania en Honor del Prof. Dr. Knut Forssman. Revista Forum. Tarragona: Arola Editors 2006, 169-184.
- KEUN, I., *Das kunstseidene Mädchen. Roman*. München: dtv 1989.
- KOCH, A., «Die weiblichen Angestellten in der Weimarer Republik», in: GOLD, H. / KOCH, A. (Hgg.), *Fräulein vom Amt*. Ausstellungskatalog des Deutschen Postmuseum. Frankfurt. München: Prestel 1993; S. 163-175.
- KRACAUER, S., «Die kleinen Ladenmädchen gehen ins Kino», in: KRACAUER, S., *Das Ornament der Masse*. Essays. Frankfurt/Main 1977, 279-294.
- , *Die Angestellten. Aus dem neuesten Deutschland*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1971.
- , «Girls and Crisis», in: KAES, A. / JAY, M. / DIMENBERG, E. (Hgg.), *The Weimar Republic Source Book*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press 1994, 565.
- MARX, K., *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie*. Bd.1. MEW, 23. Berlin (Ost): Dietz 1972, 49-160. / Bd.3. MEW, 25. Berlin (Ost): Dietz 1975.
- MEYER-BÜSER, S., *Bubikopf und Gretchenzopf. Die Frau der zwanziger Jahre*. Ausstellungskatalog. Hamburg: Museum für Kunst und Gewerbe 1995, 14-18.

- SCHÜLLER, L., *Vom Ernst der Zerstreung. Schreibende Frauen am Ende der Weimarer Republik: Marieluise Fleißer, Irmgard Keun und Gabriele Tergit*. Bielefeld: Aisthesis 2005.
- VV.AA, «The Rise of the New Woman». Kap. 8. In: KAES, A. / JAY, M. / DIMENDBERG, E. (Hgg.), *The Weimar Republic Source Book*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press 1994, 195-219 [13 zeitgenössische Texte zur Neuen Frau, 1919-1933].
- WALTER, F., «Zwei Bücher über die Liebe», in: *Berliner Börsen-Courier*, Nr. 269, 12. Juni 1932. Zit. n.: AREND, S. / MARTIN, A. (Hgg.), *Irmgard Keun. 1905/2005. Deutungen und Dokumente*. Bielefeld: Aisthesis 2005, 73.