

Die Neue Frau als Herausforderung. Mela Hartwigs und Irmgard Keuns Subjekte der Neuen Sachlichkeit zwischen Anpassung und Irritation

Marijke Box

1. Die Neue Sachlichkeit, die Neue Frau und die Weimarer Republik

Die Weimarer Republik gilt heute, auch aufgrund zahlreicher populärer Darstellungen, als Phase des gesamtgesellschaftlichen Fortschritts.¹ So werden insbesondere die 1920er Jahre durch den kulturellen Mythos der Neuen Frau als emanzipatorische Aufbruchszeit idealisiert, und noch immer bewohnen junge, zielstrebige Angestellte die medialen Darstellungen der ‚Goldenen Zwanziger‘, deren vielfältige Freizeitkultur zum Sinnbild der Weimarer Modernität wurde. Doch die Schwachstellen des Fortschritts waren nicht zu übersehen. Tatsächlich war die Zeit der Weimarer Republik im Wesentlichen geprägt durch ein tiefgreifendes Gefühl der Desorientierung. Politische und gesellschaftliche Instabilität prägten das Zusammenleben: Zwar wurde das Kaiserreich abgelöst von der ersten demokratischen Republik und die politische Teilhabe (vor allem auch von Frauen) schien durch das neue Wahlrecht gesichert, zugleich aber hat eine tiefgreifende Unsicherheit die gesamte Gesellschaft erfasst. Mittlerweile wird die Zwischenkriegszeit dementsprechend viel treffender mit dem Bild vom ‚Tanz auf dem Vulkan‘ beschrieben.² Jenseits der Aufbruchseuphorie der progressiven kulturellen und politischen Lager gab es mächtige reaktionäre Kräfte, die gegen die Republik vorgingen. Zudem waren Arbeitslosigkeit und soziales Elend weit verbreitet. Ute Frevert beschreibt diese Diskrepanz folgendermaßen:

Die großen Städte mit ihren Boulevards, Verwaltungsneubauten und ihrer vielfältigen Freizeitkultur wurden in der Weimarer Republik zum Inbegriff modernen Lebens, aber auch zum Schauplatz sauber getrennter Lebenskreise: Auf der einen Seite blühte die Kultur der ‚Goldenen Zwanziger Jahre‘, entfalteten sich Reichtum, Kunst, Intellektualität und überschäumender Lebensgenuß – auf der anderen Seite und scheinbar unverbunden ballte sich soziales Elend, stieg die Selbstmord-, Kriminalitäts- und Abtreibungsrate.³

Skeptische Töne schlägt im Jahr 1932 auch die Psychologin und Frauenrechtlerin Alice Rühle-Gerstel an, wenn sie die Oberflächlichkeit des neuen Angestelltentypus beschreibt und insbesondere die Ambivalenzen hinsichtlich der Emanzipationshoffnungen betont:

1 Die folgenden Ausführungen basieren zum Teil auf meiner Dissertation, die ich im September 2020 an der Fakultät für Linguistik und Literaturwissenschaft der Universität Bielefeld eingereicht habe, und sind für diesen Beitrag überarbeitet worden.

2 Vgl. Hans Ulrich Gumbrecht: *Stimmungen lesen. Über eine verdeckte Wirklichkeit der Literatur*. 2. Aufl. München 2017. S. 165.

3 Ute Frevert: *Frauen-Geschichte. Zwischen Bürgerlicher Verbesserung und Neuer Weiblichkeit*. Frankfurt am Main 1986. S. 171.

Ein halbseidener Beruf, halbseiden wie die Strümpfe und Hemdchen der Ladenfräuleins, halbseiden wie ihr Gemüt und ihre Gedankenwelt. [...] [I]hrer wirtschaftlichen Situation gemäß Proletarierin, ihrer Ideologie nach bürgerlich, ihrem Arbeitsfeld zufolge männlich, ihrer Arbeitsgesinnung nach weiblich. Schillernde Gestalten, von schillerndem Reiz oft, ebenso oft von schillernder Fragwürdigkeit, auf alle Fälle von schillernder Sicherheit ihres sozialen und seelischen Daseins.⁴

Sowohl aus zeitgenössischer wie aus rückblickender Perspektive lässt sich die geläufige Vorstellung von der gleichermaßen erfolgreichen wie unabhängigen jungen Frau im Büro damit nicht vollständig aufrechterhalten. Und doch es ist etwas dran, denn tatsächlich drängten in diesen Jahren erstmals junge weibliche Angestellte in großer Anzahl auf den Arbeitsmarkt: „1925 gab es annähernd 1,5 Millionen weibliche Angestellte, dreimal mehr als 1907; ihr Anteil an allen erwerbstätigen Frauen stieg von 5% auf 12,6%“⁵. Die Neue Frau stürzt sich, meist als Stenotypistin mit Kurzhaarfrisur, zunächst „begeistert in die Arbeits- und Freizeitwelt des modernen städtischen Lebens“⁶, doch finanzielle Benachteiligung und schlechte Arbeitsbedingungen gehören ebenso dazu wie häufige sexuelle Übergriffe im Berufsleben.

An dieser Figur arbeiten sich nun auch die zeitgenössischen Autorinnen ab. Wie die mithin prekäre Existenz der Angestellten literarisch gestaltet wurde, lässt sich anhand der Romane und Erzählungen von Irmgard Keun und Mela Hartwig zeigen. Durch ihre Auseinandersetzungen mit den Erscheinungen der Weimarer Modernität schreiben sich die Autorinnen in die zeitgenössischen Weiblichkeitsdiskurse ein, die neben den neuen beruflichen Möglichkeiten auch die Schattenseiten des Aufbruchs reflektieren. Zentrales Element ihrer subjektzentrierten Texte ist die Darstellung alltäglicher weiblicher Lebenswelten vor dem sozialgeschichtlichen Hintergrund der 1920er und frühen 1930er Jahre. Die textlichen Inszenierungen neuer Formen von Weiblichkeit beleuchten dabei nicht nur die besondere Situation von Frauen in der Zwischenkriegszeit, sondern gesamtgesellschaftliche Umbruchprozesse, die sowohl geprägt sind von der Verunsicherung über den Verlust der alten Ordnung als auch von der Aufbruchseuphorie angesichts einer neu entstehenden Epoche.

Während Keun mittlerweile als kanonisierte Autorin des 20. Jahrhunderts, wenn nicht gar als die Vertreterin der Neuen Sachlichkeit schlechthin gilt, scheint Mela Hartwigs Platz in der Literaturgeschichtsschreibung noch lange nicht gesichert. Als vom NS-Regime verfolgte und schließlich exilierte Autorin konnte sie auch nach dem Ende des zweiten Weltkriegs nicht mehr an ihre früheren Erfolge anknüpfen. Ihr Name ist trotz einiger sporadischer Publikationen im Laufe der Jahre weitgehend in Vergessenheit geraten.⁷ Damit fügt sich dieser Beitrag nicht zuletzt auch in eine

4 Alice Rühle-Gerstel: Das Frauenproblem der Gegenwart. Eine psychologische Bilanz. Leipzig 1932. S. 299f.

5 Ute Frevert: Frauen-Geschichte. S. 172.

6 Hilke Veth: Literatur von Frauen. In: Literatur der Weimarer Republik 1918-1933. Hrsg. von Bernhard Weyergraf. München/Wien 1995. S. 446-482. Hier: S. 460.

7 Bei Betrachtung der Biografien von Mela Hartwig und Irmgard Keun zeigen sich zahlreiche Überschneidungen, aber auch große Unterschiede. Hartwig wird 1893 in Wien geboren, der Hauptstadt der Monarchie Österreich-Ungarn, Keun 1905 in Berlin, der Hauptstadt des Deutschen Kaiserreichs. Beide erleben die Republiken ab 1918, verfolgen zeitweise Karrieren als Schauspielerinnen und debütieren um 1930 als Schriftstellerinnen. So legt Hartwig 1928, mit 35 Jahren, ihren Novellenband *Ekstasen* vor, Keun 1931, im Alter von 26 Jahren, ihren Roman *Gilgi, eine von uns*. Sowohl Hartwig als auch Keun müssen schließlich, in der Zeit des Nationalsozialismus antisemitisch bzw. politisch bedroht und verfolgt, ins Exil gehen. Hartwig bleibt auch nach 1945 in London, kehrt nur für kürzere Aufenthalte nach Österreich zurück und wendet sich schließlich der

Reihe von (Re-)Kanonisierungsversuchen der vergangenen Jahre, durch die insbesondere an vergessene jüdisch-deutschsprachige Autorinnen aus der Zeit der Weimarer Republik erinnert wird und deren Texte (teilweise erstmals) eingehender untersucht worden sind. Die Auseinandersetzung mit den Hintergründen einer solchen „verweigerter‘ Rezeption“⁸ sind heute auch Teil der kulturpolitischen Erinnerungsdebatten nach 1945.

Dieser Beitrag nimmt zwei Erzähltexte von zwei Autorinnen in den Blick, die stark voneinander abweichende Zugänge zur Neuen Frau und Neuen Sachlichkeit entwickeln. Er zeigt die Schwierigkeiten und Hürden, die mit den Aufstiegsversprechen der 1920er Jahre einhergehen und die sich in den Gefühls- und Denkstrukturen der Figuren manifestieren. Während in Keuns Tagebuchroman *Das kunstseidene Mädchen* (1932) mit Doris eine Hauptfigur im Mittelpunkt steht, die zu Beginn durchaus an der Leichtigkeit der ‚Goldenen Zwanziger‘ teilhat und optimistisch ihren Ausbruch aus der kleinbürgerlichen Enge ihres Elternhauses plant, zeigt Hartwig in ihrer Ich-Erzählung *Aufzeichnungen einer Häßlichen* (1928) von Anfang an das Scheitern an den Losungen der Neuen Sachlichkeit. Das „männliche‘ Als-gegeben-Hinnehmen, die Wirklichkeit-,im Zusammenhänge‘-Akzeptieren“⁹ dieser Neuen Sachlichkeit, also die handlungspragmatische Devise, der sich auch die kunstseidene Doris verschreibt, wird hier zurückgewiesen.

Innerhalb der als weitgehend männlich gedachten Phase der Neuen Sachlichkeit mit ihren ‚Verhaltenslehren der Kälte‘ (Helmut Lethen) füllen Keun und Hartwig so eine Leerstelle mit weiblichen Selbstentwürfen. Lethen notiert über das Verhältnis von ‚weiblichem‘ Schreiben und ‚männlicher‘ Sachlichkeit: „Sachlichkeit‘ verbarg den Kampf der Geschlechter hinter einem Neutralitätstitel, gleichzeitig zwang sie die Frauen, ihre Formen der Befreiung dem männlichen Habitus anzupassen.“¹⁰ Der ‚männliche Habitus‘ bedeutet dabei die Abwendung vom Pathos des vorangegangenen Expressionismus und die Hinwendung zu dokumentarischen Textverfahren wie Beobachtung, Realismus, Antipsychologismus, Nüchternheit und Entindividualisierung.¹¹

Im Folgenden soll gezeigt werden, inwiefern die Autorinnen zum Teil tatsächlich den männlichen Verfahren verhaftet bleiben, wie sie jedoch zugleich eigene Formen einer neusachlichen Weiblichkeit entwickeln, die die männlichen Schreibweisen suspendieren und bisweilen auflösen. Wie also verhält sich eine textlich inszenierte Weiblichkeit zu den maskulinen Ordnungsmustern in den 1920er und 1930er Jahren? Welche Perspektive auf das Phänomen (und die damit einhergehenden Glücksversprechungen) der Neuen Frau entwickeln die Texte? Wie gestalten sich die Initiations- und

Malerei zu, Keun hingegen versteckt sich ab 1940 in Deutschland, geschützt durch eine Falschmeldung in der von Will Vesper herausgegebenen Zeitschrift *Die neue Literatur*, laut der sie in Amsterdam Suizid begangen haben soll. Vgl. Gabriele Kreis: „Was man glaubt, gibt es.“ Das Leben der Irmgard Keun. Zürich 1991. S. 235. Beide geraten, nicht zuletzt durch die Nachwirkungen der nationalsozialistischen Kulturpolitik, zunächst in Vergessenheit. Irmgard Keuns Werk jedoch erlebt in den 1970er Jahren eine nachhaltige Renaissance, während der Name Mela Hartwig weiterhin eher unbekannt geblieben ist. Hartwig stirbt 1967 an ihrem Exilort London, die zwölf Jahre jüngere Keun 1982 in ihrer Heimat Köln. Vgl. Hartmut Vollmer: Mela Hartwig. In: Metzler Lexikon der deutsch-jüdischen Literatur. Jüdische Autorinnen und Autoren deutscher Sprache von der Aufklärung bis zur Gegenwart. Hrsg. von Andreas B. Kilcher. 2. Aufl. Stuttgart/Weimar 2012. S. 191-192.

8 Kerstin Schoor: Vorwort. In: Zwischen Rassenhass und Identitätssuche. Deutsch-jüdische literarische Kultur im nationalsozialistischen Deutschland. Hrsg. von ders. Göttingen 2010. S. 10-15. Hier: S. 10.

9 Moritz Baßler: Deutsche Erzählprosa 1850-1950. Eine Geschichte literarischer Verfahren. Berlin 2015. S. 293.

10 Helmut Lethen: Der Habitus der Sachlichkeit in der Weimarer Republik. In: Literatur der Weimarer Republik 1918-1933. Hrsg. von Bernhard Weyergraf. München/Wien 1995. S. 371-445. Hier: S. 389.

11 Vgl. Sabina Becker: Neue Sachlichkeit. Bd. 1: Die Ästhetik der neusachlichen Literatur (1920-1933). Köln u.a. 2000.

Orientierungsversuche der Protagonistinnen im Hinblick auf genderspezifische Restriktionen im Alltag? Mit Blick auf die jeweiligen Schreib- und Erzählkonzepte im Zusammenhang mit inhaltlichen Fragen lässt sich zeigen, inwiefern die Texte den Nüchternheitsdevisen der Neuen Sachlichkeit folgen, aber auch, wie und wodurch sie sich abgrenzen.

In formaler Hinsicht erscheinen die Texte zunächst wie weitgehend realistisch angelegte Ich-Erzählungen, deren Protagonistinnen vor dem Hintergrund ihrer jeweiligen Erfahrungen ihre Sichtweisen auf die Welt und sich selbst beschreiben. Sie sind also grundsätzlich mimetisch orientiert. Zugleich aber führen die subjektzentrierten Selbstfindungsszenarien der weiblichen Hauptfiguren – insbesondere durch die teils ausführliche Demonstration innerer Vorgänge – zwangsläufig zu schonungslosen Auseinandersetzungen mit dem eigenen Selbst. Die Sprache, die Hartwig und Keun ihren Figuren dabei verleihen, lässt sich keineswegs als eine versachlichte oder gar verdinglichende beschreiben, sondern vielmehr als eine körperlich orientierte, die immer dem Anliegen geschuldet ist, den Dingen so präzise und adäquat wie möglich auf den Grund zu gehen und ihnen nachzuspüren. So rückt oftmals das innere Erleben der Protagonistinnen in den Blick, das wiederum überhaupt erst innerhalb von sozialen Ordnungen entsteht. Mit der Einsicht der neueren feministisch und phänomenologisch orientierten Diskussionen, „dass Gefühle zwar individuell erlebt werden, aber offenkundig nicht ausschließlich private Ereignisse sind“¹², lässt sich dabei zeigen, wie die literarischen Subjekte angesichts bestimmter sozialgeschichtlicher Situierungen gezeichnet werden. Die Prosa von Hartwig und Keun reflektiert durch die Fokussierung auf Körper und Leib und durch das Sichtbarmachen der inneren Vorgänge der Figuren die Schwierigkeiten, die sich mit der einseitigen Übernahme der paradigmatischen Schreibweisen aus der Zeit der Weimarer Republik ergeben – so die These.

2. „Ich war eine kurze Zeit in einer ganz traurigen Wolke“ – Irmgard Keuns *Das kunstseidene Mädchen* (1932)

Die weiter oben zitierte Alice Rühle-Gerstel bezieht sich mehr oder minder direkt auf den Titel von Keuns Roman *Das kunstseidene Mädchen*. Im Bild der halbseidenen Angestellten nämlich lässt sich unschwer Keuns Hauptfigur Doris identifizieren: Der Tagebuchroman handelt von einem kurzen Abschnitt aus dem Leben der 18-jährigen Doris, die in Berlin ein „Glanz“¹³ werden möchte, eine Karriere als Schauspielerin plant und phasenweise versucht, sich über Beziehungen zu wohlhabenderen Männern durchs Leben zu schlagen.

Gleich zu Beginn erklärt die aus kleinbürgerlichen Verhältnissen stammende Büroangestellte selbstbewusst: „Und jetzt sitze ich in meinem Zimmer im Nachthemd, das mir über meine anerkannte Schulter gerutscht ist, und alles ist erstklassig an mir“ (NM, 233). Zunächst entspricht

12 Hilge Landweer: Gefühle: Von der Geschlechter- und der Emotionsforschung zu den Affect Studies. In: Handbuch Interdisziplinäre Geschlechterforschung. Hrsg. von Beate Kortendiek, Birgit Riegraf und Katja Sabisch. Wiesbaden 2019. S. 1083-1092. Hier: S. 1087.

13 Zitiert wird, unter Angabe der Seitenzahl, aus: Irmgard Keun: *Das kunstseidene Mädchen*. In: Dies.: *Das Werk*. Hrsg. von Heinrich Detering und Beate Kennedy. Bd. 1: Texte aus der Weimarer Republik 1931-1933. 2. Aufl. Göttingen 2018. S. 232-387. Hier: S. 260. Im Folgenden abgekürzt als *KM*.

Doris also tatsächlich, insbesondere äußerlich, dem Bild der Neuen Frau: Sie entwirft ein leuchtendes Bild ihrer Zukunft, stürzt sich optimistisch in den Alltag der Großstadt, genießt das Nachtleben und die Gesellschaft der sie umgebenden Figuren. Schließlich aber endet ihre Geschichte mit dem tiefgreifenden Gefühl der Resignation im Wartesaal des Bahnhofs Zoo und Doris erkennt: „Auf den Glanz kommt es nämlich vielleicht gar nicht so furchtbar an“ (NM, 387).

In ihren Schilderungen schwankt sie zwischen dem oberflächlichen Begehren nach Status- und Kapitalgewinn und dem genauen Ergründen der Ereignisse, die ihr widerfahren. Dass sie dabei nicht völlig unbeteiligt reagieren kann, liegt auf der Hand: So setzt sie sich kontinuierlich mit den Einschränkungen auseinander, denen sie als unterprivilegierte junge Frau begegnet und die sie verunsichern, sich jedoch oftmals ihrem Verständnis entziehen. Nachfolgend soll es darum gehen, wie der Text Momente der Befremdung der Erzählerin inszeniert, auf welche Textverfahren er also zurückgreift, um ihr Unbehagen narrativ und stilistisch zu arrangieren. Diese Momente, die zunächst durch äußere Ereignisse evoziert werden, werden als körperlich spürbare Irritationen arrangiert. Durch ihre oftmals brüchige Sprache, also ihre ganz eigene Prosodie, werden die sozialen Erlebnisse, die Doris innerhalb der zeitgenössischen Ordnung macht, als körperlich eingeschriebenes Erfahrungswissen erkennbar. Dieser Übergang vor allem von vorbewussten, sich anbahnenden Erkenntnissen, die über den Körper spürbar werden, wird immer wieder in einer spezifischen Leibgebundenheit inszeniert, etwa wenn es direkt zu Beginn heißt: „Das war gestern abend so um zwölf, da fühlte ich, daß etwas Großartiges in mir vorging“ (KM, 232).

Neben den körperlichen Einschreibungen ihrer Erlebnisse zeigt sich an Doris jedoch ebenso die Fähigkeit, ihr gesammeltes Erfahrungswissen in analytische Kategorien zu überführen. An solchen Stellen artikuliert sie sich ohne Umschweife als erzählendes Ich, teilweise satirisch und entsprechend selbstbewusst, und demonstriert so eine gewisse Überlegenheit auch gegenüber ihrem (zuvor) erlebenden Ich. Diese Diskrepanzen zwischen Gefühl und Wissen, die unterschiedlich stark ausgeprägt sein können, werden immer wieder genau inspiziert und ausgeleuchtet. Anhand ihrer eigenen emotionalen oder affektiven Beteiligung lassen sich so unterschiedliche Ebenen des körperlich-leiblichen Erlebens erkennen.

Das Bekenntnis zur eigenen Gefühlswelt indes ist angesichts der um sich greifenden Kälte alles andere als selbstverständlich. Prägend für das Zusammenleben in der Zeit der Weimarer Republik, so hat es Helmut Lethen beschrieben, ist die Aufforderung zur Distanz. Die ‚kalte Gesellschaft‘ wird der ‚warmen Gemeinschaft‘ in diesem Polaritätsdenken vorgezogen, was sich wiederum auch in den literarischen Texten der Zeit niederschlägt. So ist in der Artikulation authentischer Gefühle Zurückhaltung angezeigt. Daraus folgt: In der Schamkultur „sind die inneren Zeichen an den Körper zurückgebunden, Gefühle äußern sich in motorischen Gebärden“¹⁴, werden aber nicht unmittelbar kommuniziert. Dies zeigt sich auf charakteristische wie eigentümliche Weise auch an Doris, die am Ende des Romans resigniert ihre Karriereträume und ihre große Liebe aufgeben muss:

Ist ja alles nicht so wichtig – ich bin etwas betrunken – vielleicht geh ich auch nicht zu Wartesaal Zoo – und in eine schicke und dunkle Bar, wo man nicht sieht, daß meine Augen totgeweint sind – und lasse mich einladen von einem und nichts sonst – und tanze und trinke und tanze – ich hab’ so Lust – tanze –

14 Helmut Lethen: Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen. Frankfurt am Main 1994. S. 34.

das ist die Liebe der Matrosen – wir sind ja doch nur gut aus Liebe und böse oder gar nichts aus Unliebe – und wir verdienen auch keine Liebe, aber wir haben ja sonst gar kein Zuhause. (KM, 386)

Diese kurze *Stream-of-Consciousness*-Passage bewegt sich stark an der Grenze zum Sentimentalen. Die Satzabbrüche signalisieren die Skrupel, das tatsächliche Gefühl, den Schmerz, zu benennen. Stattdessen ist von verweinten Augen die Rede, also einem äußeren Zeichen von Trauer, wobei sich das Make-Up wiederum als Indiz für die vorherige Maskierung auflöst. Und auch das Tanzen sorgt nur für eine kurzzeitige Entlastung von der emotionalen Last der Einsamkeit, die in einem nächsten Schritt mit dem abrupten Wechsel von der Ich-Perspektive zu einem imaginierten Wir in gewisser Weise geglättet wird. Genau in solchen Textbewegungen, wenn sich die Maskerade einer Figur aufzulösen beginnt, besteht nach Lethen der Wiedererkennungswert der Neuen Sachlichkeit.¹⁵

Der Tagebuchroman zeigt so die genderspezifischen Erfahrungen einer jungen Frau, die sich im teilweisen beängstigenden Berlin zu behaupten versucht. Sie wird dabei permanent beeinflusst von den Ereignissen, die sie beobachtet, und offenbart einen überaus empfindlichen Sensor für die feinen Unterscheide im täglichen Zusammenleben. Als erlebendes Ich präsentiert Doris das, was ihr widerfährt, unmittelbar, indem sie mit ausgeprägter emotionaler Beteiligung spricht. Besonders schmerzhaft für diese Figur ist der Eindruck, über keine ausreichende Bildung zu verfügen:

Ich war eine kurze Zeit in einer ganz traurigen Wolke, denn immerzu sind in meinem Leben Dinge, die ich nicht weiß, und immer muß ich tun als ob und bin manchmal richtig müde vor lauter Aufpassen, und immer soll ich mich schämen müssen, wenn Worte und so Sachen sind, die ich nicht kenne, und nie sind Leute gut und so, daß ich Mut hätte zu ihnen, um zu sagen: ich weiß ja, daß ich dumm bin, aber ich habe ein Gedächtnis, und wenn man mir was erklärt, gebe ich mir Mühe, es zu behalten (KM, 256).

Thematisiert wird hier die Überforderung im Umgang mit anderen Figuren, die einen höheren Bildungsstand haben und denen sie sich unterlegen fühlt. Der Habitus dieser Figuren schüchtert sie derart sein, dass sie sich stellenweise einen kindlich-umgangssprachlichen Duktus aneignet, der ihre schwache Stellung und ihre Hilflosigkeit markiert. Über die Wolkenmetapher wird sowohl ihre Verletzbarkeit, aber auch eine räumlich-mentale Abgrenzung von der Situation angezeigt. Zugleich wird das innere, körperliche Erleben in den Blick genommen, wenn Traurigkeit, Müdigkeit und Scham benannt werden, also Gefühle und Zustände, die eben körperlich fundiert sind.

Zum Tragen kommt dieses Bewusstsein für die unterschiedlichen sozialen Positionen auch im Kontakt zu Ernst, einem Bekannten, bei dem sie zwischenzeitlich wohnt und in den sie sich schließlich auch verliebt. Ernst wiederum, ein 37-jähriger Werbezeichner, betrauert die Trennung von seiner Frau, lässt Doris jedoch einige Wochen bei sich wohnen. Sie wiederum spürt die soziale Kluft zwischen den jeweiligen sozialen Umgebungen: „[E]r hält mich wirklich für eine Unschuldige und bessere Familie“ (KM, 346f.). Schließlich erklärt sie, sich mit der abwesenden Konkurrentin vergleichend: „Ich spreche ja doch auch wenig und gebildet. ‚Ich bin müde‘, sag ich – welche Gebildete sagt dieses anders? ‚Danke‘ sag ich, ‚bitte‘ sag ich – welche Gebildete macht einen Unterschied von mir in diesen Worten?“ (KM, 347).

¹⁵ Vgl. ebd. S. 91.

Doris' Sprachgebrauch, den Kurt Tucholsky (durchaus anerkennend) als „verquatschte[s] Deutsch“¹⁶ bezeichnet hat, verfügt insgesamt über eine individualisierende Funktion, durch die die Hauptfigur in ihrer Handschrift (und der Text damit in seiner Poetologie) unverkennbar wird. Da die Diegese perspektivisch durchgängig an die Ich-Erzählerin gebunden ist, ist sie teilweise unzuverlässig. Sämtliche Ereignisse werden durch Doris' autodiegetischen Filter vermittelt, Dialoge nur gelegentlich als direkte Rede wiedergegeben. Irritierend ist in dieser Hinsicht eine Stelle, an der Ernst von seiner Ehefrau erzählt: „Können Sie sich denken, Fräulein Doris“, fragt er,

daß sie einen Verstand hatte, der wie ein richtiger fester Frauenkörper war? Sie war so ehrlich – und das war, als wenn sie sich auszog und man mußte sie liebhaben dann. Und ihre Lügen, das waren so ganz leichte bunte Stoffe, den Körper sah man durch – ihre Lügen waren auch ehrlich, man mußte ihre Lügen lieb haben – (KM, 347).

Der Vergleich, die Metapher sowie die Satzstellung – etwa das nachgeschobene Temporaladjektiv „dann“ – deuten hier im Grunde nicht auf Ernst als Urheber dieser Aussage hin, sondern vielmehr auf Doris selbst und ihren genuinen Sprachgebrauch. Noch merkwürdiger erscheint ihre Einordnung seiner Worte, wenn sie überlegt: „Warum hat denn das Schwein kein Hemd angezogen unter den leichten Stoffen, denke ich mir – und überhaupt redet er wie die Romane von den Eliten, und das ist eigentlich vollkommen dasselbe, ob ein Mann nun Romane schreibt oder verliebt ist“ (KM, 347). Ausgerechnet Doris, die selbst immer wieder prononcierte sprachliche Bilder und Vergleiche bemüht, um ihre Wahrnehmungen zu beschreiben, nimmt die Metapher von Ernst wörtlich und gibt vor, diese nicht zu verstehen. Daraufhin geht sie noch einen Schritt weiter, indem sie seine Ausdrucksweise mit „Romane[n] von den Eliten“ gleichsetzt, sich also auf Hochliteratur bezieht, wo sie doch im Grunde über ihre eigenen Darstellungsformen spricht. Selbstreferentiell ordnet die Ich-Erzählerin in dieser paradoxen Erzählsituation somit ihren Tagebuchroman, der überhaupt erst durch seine metaphorischen Ausdrücke formalästhetisch so originell wird, unter der Hand einer (männlich geprägten) Hochkultur zu, die sie unterdessen abwertet. Einige Seiten zuvor nämlich referiert sie noch über altmodische Kleidung, die sie mit „ein[em] gestorbene[n] Mittelalter wie so Romane“ (KM, 332) vergleicht.

Zugleich aber will sie ihren Text ausdrücklich auch nicht als Tagebuch verstanden wissen, denn „das ist lächerlich für ein Mädchen von achtzehn und auch sonst auf der Höhe.“ (KM, 233) Stattdessen lautet ihre Devise: „schreiben wie Film“ (KM, 233). Damit ordnet sie sich selbst den modernen Medien zu und wendet sich vom traditionellen Kanon ab. Der Film gehört zur neuen Zeit und zu ihrer Lebenswelt, in der sie sich nicht überfordert fühlt, Romane hingegen assoziiert sie mit einer Bildungstradition, die sie einschüchtert – obgleich sie im selben Moment einen schreibt.

Ohnehin begegnet Doris, die selbst über wenig kulturelles Kapital verfügt, Akademikern und Bildungsbürgern fast durchgängig mit spöttischer Distanz, so etwa dem „roten Mond“ (KM, 284), einem monarchistisch gesinnten Romanautor, den sie in der Berliner Künstlerkneipe Jockey begegnet:

16 Brief von Kurt Tucholsky an Irmgard Keun (16. Juli 1932). Kurt Tucholsky: Briefe 1928-1932. In: Ders.: Gesamtausgabe. Texte und Briefe. Hrsg. von Antje Bonitz, Dirk Grathoff, Michael Hepp und Gerhard Kraiker. Bd. 19. Hrsg. von Sabina Becker. Reinbek bei Hamburg 2005. S. 375.

Er war nur aus Zufall im Jockey, weil er unmodern ist und die neue Zeit ihn ekelt wegen Unmoral und der Politik. Er will die Kaisers wieder und schreibt Romane und ist bekannt von früher her. Er hätte auch Geist. Und Grundsätze: Männer dürfen und Frauen dürfen nicht. Nun frage ich mich nur, wie Männer ihr Dürfen ausüben können ohne Frauen? Idiot. / Er sagte mir: Kleine – und blähte seinen Bauch in Überlegenheit. Wie er fünfzig war, haben alle Zeitungen sich vor ihm gebeugt. Und er hat einen Leserkreis. Aber er hat auch studiert und Grundlagen von Kultur. Und er gilt. Und im Jockey macht er Studien. An mir auch. Er hat viele Romane geschrieben auf das deutsche Volk hin und jetzt wird Zersetzung geschrieben von kleinen Juden. Da macht er nicht mit. / Und der rote Mond hat einen Roman: „Die Wiese im Mai“, der hat sich hunderttausendmal aufgelegt und schreibt immer weiter, und es heißt jetzt: „Der blonde Offizier“ (KM, 284).

In ihrer ironisch-distanzierten Darstellung dieser Dichterfigur kommt Doris beinahe ohne Konjunktive und Kommentierungen aus. Vielmehr reiht sie stichwortartig die für seine Selbstdarstellung relevanten Attribute aneinander, ohne dabei auf die Chronologie des Werdegangs oder die Gewichtung der Eigenschaften Rücksicht zu nehmen („Er will die Kaisers wieder und schreibt Romane und ist bekannt von früher her“). Auch hier findet sich abermals die Abwertung des Kanons, die sie gar nicht mehr weiter ausführen muss. Der Clou liegt somit in den Anspielungen, die durch das Aufrufen gewisser Codes (Unmoral, Geist, Kultur, Studien, deutsches Volk etc.) eine subtile Voreingenommenheit aktiviert, ohne dass Doris ihre Ablehnung überhaupt noch explizit ausdrücken müsste.¹⁷ Zudem suggeriert der Indikativ die Glaubwürdigkeit der wiedergegebenen Selbstauskünfte des Autors, wobei Doris als Erzählerin auch an dieser Stelle über die privilegierte Position verfügt, dass andere Stimmen nur durch ihren monoperspektivischen Filter und durch die (durchaus überzeichnete) Inszenierung ihrer Naivität zur Sprache kommen.

Die (teils kindliche) Naivität wie auch die immer wieder treffenden Einwände, mithin die Derbheit ihres Vokabulars, sagen einiges über die Wissensbestände von Doris insgesamt: Hier artikuliert sich eine Figur durch kalkulierten Nonkonformismus und mit einer moralischen Intuition, die auf spezifisch weibliche, unterprivilegierte Erfahrungen rekurriert, wiederkehrend die entsprechenden Schieflagen adressiert, und damit oftmals ins Schwarze trifft. Ist Doris jedoch selbst unmittelbar von Herablassung oder Missachtung betroffen, gerät sie ins Stocken. Dann setzt zunächst die Sprachnot ein, zugleich entstehen jedoch produktive Metaphern, die Ausdrucksmöglichkeiten erweitern, wo es ihr scheinbar die Sprache verschlägt.

Weit davon abweichend ist Mela Hartwigs Ich-Erzählung *Aufzeichnungen einer Hässlichen* gestaltet. Hier demonstriert sich ein Subjekt, das bereits zu Beginn als völlig desillusioniert markiert ist. Zwar nimmt auch diese Protagonistin am öffentlichen Leben teil, doch schon ihre Berufswahl entspricht nicht dem weit verbreiteten Bild der unabhängigen Angestellten: Als Krankenschwester im pflegerischen Bereich tätig, sind Gefühlsarbeit und Dienstleifer die Voraussetzungen für diese Geschichte, die fernab von jeglicher Idealisierung der Neuen Frau von einer kurzen Lebensphase einer Außenseiterin schlechthin handelt. Und auch diese Hauptfigur agiert vor der literarhistorischen

17 Der Autor wird damit nicht zuletzt jenem antiemanzipatorischen, antidemokratischen, modernitätsfeindlichen und damit kulturpessimistischen kulturellen Lager zugeordnet, das Shulamit Volkov einschlägig für die Zeit des Kaiserreichs beschrieben und das sich während der Weimarer Republik weiter verbreitet hat. Vgl. Shulamit Volkov: Antisemitismus als kultureller Code. In: Dies.: Jüdisches Leben und Antisemitismus im 19. und 20. Jahrhundert. Zehn Essays. München 1990. S. 13-36. Hier: S. 18f.

Folie der Neuen Sachlichkeit: Sie und ihr Antagonist, der Assistenzarzt Dr. B., zitieren die zeitgenössischen neusachlichen Register und setzen sich zu ihnen ins Verhältnis – Dr. B. wird dabei als überzeugter Vertreter der pragmatisch orientierten Neuen Sachlichkeit konturiert, während die Krankenpflegerin in ihrer Darstellungsweise zunehmend auf Träume, Illusionen und Phantasien zurückgreift, sich also eher der emphatischen Moderne zuordnen lässt.

3. „Erst im Traum fand ich mich einigermaßen zurecht“ – Mela Hartwigs *Aufzeichnungen einer Häßlichen* (1928)

1931 beschreibt Erika Mann zentrale Eigenschaften und erfolgsversprechende Voraussetzungen für von Autorinnen verfasste Literatur:

Seit kurzem gibt es einen neuen Typ Schriftstellerin, der mir für den Augenblick der aussichtsreichste scheint: Die Frau, die Reportage macht, in Aufsätzen, Theaterstücken, Romanen. Sie bekennt nicht, sie schreibt sich nicht die Seele aus dem Leib, [...] die Frau berichtet, anstatt zu beichten.¹⁸

Dass Hartwigs Protagonistin sich jedoch keineswegs an Manns Programmatik orientiert, indem sie etwa Formen der introspektiven Beichte durch nüchternes Berichten ersetzt, ist konstitutives Merkmal dieser Ich-Erzählung, die die Beichte vielmehr als Form der möglichst präzisen und adäquaten Selbsterforschung nutzt. In schonungslosen Bekenntnisszenen präsentiert die Krankenpflegerin ihr inneres Erleben in Form eines schmerzhaften, zugleich aber die eigene Geschichte als erzählenswert würdigenden Erkenntnisprozesses.

Teils noch recht nüchtern notiert Hartwigs Ich-Erzählerin: „Wenn es mir mein Äußeres gestattet hätte, wäre ich vielleicht Schauspielerin geworden. Ich sage mit Absicht vielleicht, weil es mehr als fraglich ist, denn wäre ich schön, so hätte ich es ja nicht notwendig gehabt.“¹⁹ So beiläufig weist sie den populären Lebensentwurf von zahlreichen weiblichen Hauptfiguren der 1920er Jahre (wie etwa Keuns Doris) zurück. Derartige Aufstiegswünsche liegen dieser Figur fern, das Ideal der Neuen Frau ist für sie so unerreichbar wie trügerisch. Ihr Ringen um Anerkennung erfolgt überwiegend im Privaten, doch in Fragen der Liebe ist sie chancenlos. Zunächst versucht sie noch, sich zumindest äußerlich den Modeidealen der Zeit anzunähern, indem sie sich selbst einen Bubikopf zulegt, muss aber schnell feststellen: „Ich kann nicht sagen, daß ich viel mehr damit erreichte als eine Veränderung meines Aussehens, und ich glaube nicht, daß sie mir zum Vorteil gereichte“ (*AeH*, 136). Was hier noch nach Nebensächlichkeiten klingt, verweist tatsächlich auf eine tiefgreifende Krise.

So beginnt sie ihre Geschichte mit radikalem Defätismus: „Ich bin häßlich. Dieses eine Wort ist meine kleine, lächerliche Geschichte“ (*AeH*, 131). Die Dymorphophobie, erstmals 1891 von Enrico Morselli

18 Erika Mann: Frau und Buch. In: Dies.: Blitze überm Ozean. Aufsätze, Reden, Reportagen. Hrsg. von Irmela von der Lühe und Uwe Naumann. Reinbek bei Hamburg 2000. S. 84-85. Hier: S. 85.

19 Zitiert wird, unter Angabe der Seitenzahl, aus: Mela Hartwig: Aufzeichnungen einer Häßlichen. In: Dies.: Das Verbrechen. Novellen und Erzählungen. Graz/Wien 2004. S. 131-202. Hier: S. 145. Im Folgenden abgekürzt als *AeH*.

beschrieben,²⁰ wird damit zum Ausgangspunkt dieser Erzählung. Negativität dominiert die Schilderungen der Krankenpflegerin von den ersten Zeilen an. Die Erzählsituation ist dabei einigermaßen bemerkenswert, denn obgleich die Narration zwischen gleichzeitigem und nachträglichem Erzählen changiert, wobei die nachträglich erzählten Teile überwiegen, findet sie ihren Ausdruck in einer beklemmenden Unmittelbarkeit. Diese wird durch oftmals über mehrere Seiten präsentierte Anteile dramatischer Gedankenrede und -zitate erreicht, die, obwohl sie in der Vergangenheit situiert sind, in ihrer Brisanz eine ausgeprägte Präsenz evozieren. Die Autodiegese, die durch den Titel ausdrücklich als eine Art schriftliches Erinnerungsprotokoll markiert ist, kreist um die existenzielle Frage nach der eigenen Relevanz, zugleich präsentiert sich die Ich-Erzählerin von Beginn an als Zentrum des Textgefüges.

Die Handlung, die sich nun entspinnt, könnte auf den ersten Blick kaum trivialer sein: Die Krankenpflegerin verliebt sich hoffnungslos in den Assistenzarzt Dr. B., der gerade eine neue Stelle am Krankenhaus angetreten hat. Doch was zunächst nach Schemaliteratur aussieht, wandelt den gängigen Plot des Genres entscheidend ab und entwickelt sich zu einem hochkomplexen Geflecht aus amouröser Obsession und Verzweiflung, das gerade nicht die heile Welt zelebriert, sondern letztlich die Sinnangebote der neusachlich-kalten Gesellschaft auslotet.

Die Erzählung stellt sowohl stilistisch als auch inhaltlich die „spröde Wirklichkeit“ (*AeH*, 146) einer Tatsachenwelt und die „schlafwandlerische Sicherheit“ (*AeH*, 146) einer Traumwelt in Opposition zueinander. So entsteht, gewissermaßen durch das Aufeinandertreffen von ‚männlichem‘ ‚Antiillusionismus‘²¹ und ‚weiblicher‘ Exaltiertheit, ein Schwanken zwischen gesellschaftlichem Anpassungsdruck und den eigenen Bedürfnissen. Auch die Ursache für den handlungsmotivierenden Konflikt besteht in einer unverträglichen Antithese: Die Hauptfigur hält sich selbst für unsäglich hässlich und bekennt in Bezug auf Dr. B.: „Ich liebte ihn, weil er schön war“ (*AeH*, 147). Diese unmögliche Liebe wird von Anfang an durch das asymmetrische Verhältnis der beiden Figuren geprägt, setzt sich fort und intensiviert sich bis zum Suizidversuch der Krankenpflegerin, den sie jedoch plötzlich abbricht. Als eher pragmatisch gezeichnete Wissenschaftlerfigur steht Dr. B. der Krankenpflegerin mit ihrer Gefühlsbetontheit diametral entgegen. Die vollständig misslingende Kommunikation der beiden Figuren deutet sich bereits an, als die Krankenpflegerin ihm von ihren massiven Selbstzweifeln erzählt:

Er stand auf, ging im Zimmer auf und ab. Er schien bewegt. Endlich blieb er vor mir stehen: ‚Ich weiß nicht, ob es recht von mir ist, daß ich Sie in Ihrem Vertrauen zu mir ermutige, weil ich nicht weiß, ob ich Ihr Vertrauen verdiene. Ich kann sehr gut verstehen, daß Sie sprechen müssen, aber vielleicht wäre es eher meine Pflicht, Sie daran zu hindern, als Sie dazu zu ermutigen. Es gibt Dinge, die man auch einem Kameraden, dem besten Kameraden, ja nicht einmal dem Freund anvertraut. Daß Sie sich über Ihr Gesicht so sehr grämen, ist meiner Ansicht nach kindisch. Es läßt sich doch nicht ändern. Sie müssen damit doch als mit einer gegebenen Tatsache rechnen. Sie müssen eben den Schwerpunkt Ihres Lebens verlegen. Sie müssen Ihre Bedürfnisse vergeistigen. [...] Übrigens würde ich Ihnen ernstlich raten, Sport zu betreiben.‘ (*AeH*, 163).

20 Vgl. Massimo Cuzzolaro und Umberto Nizzoli: Enrico Morselli and the Invention of Dysmorphophobia. In: *Body Image, Eating and Weight. A Guide to Assessment, Treatment, and Prevention*. Hrsg. von Massimo Cuzzolaro und Secondo Fassino. Cham 2018. S. 85-95. Hier: S. 86.

21 Vgl. Kurt Pinthus: Männliche Literatur. In: *Das Tagebuch 10 (1929) H. 1*. S. 903-911. Hier: S. 904.

Im Verlauf der sich im Rückblick entfaltenden Handlung wird die anfängliche Liebe zur Besessenheit, führt zu wiederkehrenden Szenen der Distanzlosigkeit und Bedrängung und auch zur Selbsterniedrigung der Protagonistin. Nachdem sie sich ein Kind von Dr. B. gewünscht und dieser sie brüsk zurückgewiesen hat, steht die endgültige Entzweiung der beiden fest.

In der Retrospektive entsteht nun eine (ihr Verhalten letztlich legitimierende) Verbindung zwischen den Bereichen des Rechts und des Affekts. Anhand ihrer Ideale, Träume und Phantasien dokumentiert sich zugleich die zeitweise Entgrenzung ihres Bewusstseins, das durch scheinbare Rationalisierungsstrategien bezüglich ihrer legitimen Rechte und Ansprüche wieder eingehegt wird. Die Kollisionen von Wunsch und Wirklichkeit, Liebe und Recht, die bemüht werden, prägen die *Aufzeichnungen* bis zum Schluss. So gesteht die Krankenpflegerin in der finalen Konfrontation mit Dr. B., den asymmetrischen Konnex ihrer Gefühls- und Rechtsvorstellungen verdeutlichend:

[I]ch klage mich selbst an. Ich habe mich betrogen. [...] Ich habe über meine Kräfte, über meine Grenzen, über meine Rechte hinaus gelebt. Ich habe eine andere, eine phantastische, wollüstige, zweideutige Wirklichkeit des Herzens gelebt, die über Sie hinaus wuchs, die mein Gehirn mit Wollust überschwemmte und zum Paroxysmus der Selbstsucht wurde. (*AeH*, 198).

An dieser Stelle wird das zugrundeliegende semantisch-dramaturgische Spannungsverhältnis der Ich-Erzählung sehr deutlich: Das vormals verstiegene, distanzlose Verhalten der Krankenpflegerin wird eingestanden und beklagt, also in einem sprachlich-performativen Akt verurteilt. Dabei wird der Kontrast zwischen den enthemmten Verhaltensweisen und dem nachträglichen nüchternen Schuldspruch, der sich auch klinischer Symptomatik bedient, auch sprachlich eingeholt, bleibt durch die metaphorische Wendung von der „phantastische[n], wollüstige[n], zweideutige[n] Wirklichkeit des Herzens“ allerdings eher diffus. Das Fehlverhalten wird somit zwar grundsätzlich verurteilt, jedoch nicht durch eine etwaige Benennung der ‚Tatbestände‘ konkret ausgeführt. Vielmehr zeigt sich hier ein für Mela Hartwig spezifisches Verfahren, durch das die Protagonistin ihr (inneres) Erleben beschreibt, für das ihr anscheinend die Worte fehlen – entweder, da sie ihr nicht zur Verfügung stehen oder da sie schlechterdings nicht existieren. Diese Textkonfiguration, durch die das realistische Gefüge der Erzählung immer wieder abgelöst wird, arrangiert auf der Ebene der Darstellung immer auch die inhaltlich vermittelten Brüche der Selbstwahrnehmung und -thematisierung der Ich-Erzählerin, die nicht restlos zugänglich zu sein scheinen. Verstärkt werden die Entrückungen dieser Figur zusätzlich in einigen Spiegelszenen, die den nüchtern-sachlichen Duktus des Textes insgesamt aufheben.

Der Spiegel fungiert im Text als zentrales Symbol der sich zuspitzenden Krisenerscheinungen der Ich-Erzählerin. Während sie zunächst über ihren eigenen Anblick noch halbwegs gemäßigt schreibt, sie sehe im Spiegel ein Gesicht, „das [ihr] vertraut war und dessen Fehler [sie] zu beschönigen gewohnt war“ (*AeH*, 131), führen die späteren Auseinandersetzungen mit ihrem Spiegelbild zu ernsthaften Auseinandersetzungen mit sich selbst:

Abends, wenn ich mich in mein Zimmer einschloß, kniete ich vor meinen Spiegel hin und bettelte um Nachsicht. Es war ein Kampf um Leben und Tod. Um meine Augen bildeten sich dunkle Ringe, und ich beredete mich, daß sie meine Augen glänzender erscheinen ließen. Aber das war ja so wenig, ich haderte mit meinem Spiegel um jeden Zug. (*AeH*, 147).

Insbesondere in der intimen spiegelbildlichen Selbstbegegnung mit sich selbst verstärkt sich die Fixierung auf das Defizitäre, die sich später zu Suizidgedanken auswachsen wird. Eine Intensivierung der Darstellung der ohnehin schon drastisch vermittelten Bewusstseinsinhalte der Erzählerin zeigt sich anhand der zahlreichen Traumsequenzen. Vor allem durch das Mittel des erzählten Traums verliert der Text die bruchlose Anschlussfähigkeit an die Neue Sachlichkeit. Die Wahrnehmung (und bisweilen auch Vorausdeutung) der fiktionalen Realität wird erzähltechnisch erweitert durch Träume, die (im eher surrealistischen oder expressionistischen Register) unmittelbar auf die konkrete Handlung Bezug nehmen und so das Unbewusste und Unverarbeitete der Erzählerin versinnbildlichen. Nach dem Tod eines Patienten legt sich die Krankenpflegerin übermüdet schlafen:

Erst im Traum fand ich mich einigermaßen zurecht. Die Frau des Toten wollte sich durchaus zum Fenster hinunterstürzen. Da sprang der Tote aus dem Bett, packte sie und hielt sie zurück. Dr. B. sah mich vorwurfsvoll an und sagte: ‚Das ist Verantwortlichkeit.‘ ‚Aber es war gar kein Fenster, es war ja nur ein Spiegel‘, verteidigte ich mich schluchzend. Der Tote grinste, daß es mir durch Mark und Bein ging. ‚Eine traurige Lebensweisheit‘, höhnte Dr. B. Dann hielt mir mit einem Male irgend jemand einen Spiegel vors Gesicht, wie um sich über mich lustig zu machen, aber er bereitete mir nur eine namenlose Genugtuung damit, denn der Spiegel, den er mir vorhielt, war blind. Aber dann war es gar kein Spiegel mehr, sondern eine handgroße Lupe, und Dr. B. suchte Zoll für Zoll mein Gesicht ab und schüttelte ununterbrochen mißbilligend den Kopf, bis ich sie ihm aus den Händen riß und mit Füßen und Fäusten zu einem Brei aus Splittern und Blut zerstampfte. Daraufhin ließ er mir die Zwangsjacke anlegen, und ich wurde in eine Irrenzelle gebracht, deren Wände, Fußboden und Decke aus Spiegelglas waren. Da begann ich zu tanzen, was blieb mir denn anderes übrig, tanzte an allen Ecken und Enden der Zelle zugleich, vervielfältigt, nickte meinen stummen, gespenstisch bewegten Gefährtinnen in der Zwangsjacke grauenhaft lächelnd zu, bis ich zu gewohnter Stunde, wie gerädert, erwachte. (AeH, 159).

Zuvor, kurz vor dem Tod des Patienten und nach einer Begegnung mit Dr. B., schaut sie in den Spiegel: „In diesem einzigen Augenblick des Lebens ergriff mich Raserei. Ich spie das Glas an, riß den Spiegel von der Wand, stieß ihn zu Boden, zerstampfte ihn mit Füßen und Fäusten zu einem Brei aus Splittern und Blut“ (AeH, 158).

Der Traum übernimmt hier verschiedene Funktionen: Zum einen fasst er in komprimiert-verfremdender Form ihre zentralen, hier fragmentierten, Erlebnisse mit Dr. B. zusammen: So hat sie bei der ersten Begegnung mit ihm durch ein plötzlichen Kontrollverlust tatsächlich unfreiwillig getanzt. Zum anderen stellt die Traumsequenz ihre existenziellen Befürchtungen aus und simuliert dabei über die assoziativen, schnellen, grotesk anmutenden Bilderfolgen die formale Struktur von Träumen. Darüber hinaus lässt sich eine proleptische Funktion hinsichtlich des Endes der Erzählung erkennen, als sie, wiewohl nicht als Patientin, sondern weiterhin als Pflegerin, in die Psychiatrie wechselt. Dieser Traum generiert somit den Blick auf die Erzählerin als eine Gefangene ihrer eigenen Bewusstseinszustände, die sich in einem mentalen Bereich zwischen Traum und Realität verortet und dementsprechend artikuliert.

So entsteht im Modus der monoperspektivischen Erinnerungen, zu denen sich die Ich-Erzählerin teils nachträglich erzählend, teils unmittelbar (nach-)erlebend, ins Verhältnis setzt, ein geradezu onirisches Erzählmodell mit komplexen Elementen aus Träumen, Illusionen, Phantasien, Imaginationen, (Selbst-)Anklagen und späten Erkenntnissen. Auch sprachlich-stilistisch entstehen Verschränkungen, die zwischen den neusachlichen und expressionistischen, teils auch

surrealistischen, Verfahrensweisen changieren: Die dramatischen Bilderwelten stellen in einer emotional aufgeladenen Sprache Stimmungen und Gefühle dar, die zugleich mit einer beinahe fotografischen Präzision eingefangen werden. Paradox zur geschilderten Drastik des Traums verhält sich so auch die einleitende Bemerkung „[e]rst im Traum fand ich mich einigermaßen zurecht“, die wiederum auf den hohen Stellenwert von Träumen für die Erzählerin rekurriert, die bereits zuvor auf die Vorzüge einer „schlafwandlerische[n] Sicherheit“ (AeH, 146) hingewiesen hat und damit insgesamt das programmatische Verhältnis von Traum und Handlung anzeigt.

In der Exposition erst, so lässt sich abschließend festhalten, konstituiert sich dieses Subjekt: Hier findet es einen Weg, sich adäquat zu artikulieren. Inhalt und Form, die zahlreichen Geständnisszenen und die Drastik der Schilderungen, mithin die (rhetorische) Gnadenlosigkeit im Umgang mit sich selbst bleiben dabei immerzu aufeinander verwiesen. Die Ich-Erzählerin reagiert mit einer ausgeprägten körperlichen Exaltiertheit auf die Glücksversprechungen der 1920er Jahre, die ihr verwehrt bleiben, was sich immer wieder auf die Darstellungsebene auswirkt. Mit der Niederschrift der eigenen Geschichte verfestigt sich somit nicht zuletzt das Anliegen, die eigene Perspektive nicht nur auszustellen, sondern auch als relevant zu würdigen. Für die Darstellung ihrer Geschichte indes wählt sie eine Darstellungsweise, die die männlich konzipierte Neue Sachlichkeit wiederkehrend aushebelt, indem sie nicht etwa auf die Mittel des Berichtens und Dokumentierens setzt, sondern vielmehr auf das Gestehen, das hier auch explizit immer wieder mit Semantiken aus dem Bereich des Rechts – also wiederum der Sachlichkeit und Neutralität – verknüpft wird. In diesen wiederkehrenden Wechselbewegungen besteht das Spiel mit den neusachlichen Sinnansprüchen und Verfahren, die auf die Probe gestellt werden. Durch den Einsatz des erzählten Traums und die Ausgestaltung von Phantasien und Phantasmen markiert der Text schließlich die Unzulänglichkeit ausschließlich realistisch orientierter Verfahren.

4. Schluss

Bei abschließender Betrachtung zeigt sich, dass sich die Protagonistinnen von Hartwig und Keun durch den gesellschaftlichen Wandel mit den Lebensentwürfen der sie umgebenden Figuren konfrontiert sehen, die sie wiederum mit ihren eigenen Existenzweisen abgleichen, zum Teil übernehmen, aber auch kritisieren und bisweilen weiterentwickeln. Ihnen gemein ist die genaue Beobachtung der Gesellschaft aus der individuelle Orientierungsversuche erfolgen; so etwa im urbanen Umfeld, im Umgang mit anderen Figuren und auch mit der Liebe. Durch solche Selbstfindungsszenarien suchen sie nach Möglichkeiten, im neusachlichen Gefüge der Zwischenkriegszeit ihren Platz zu finden. Das Diktat der Kälte und der Nüchternheit führt dabei zu den individuellen Grenzerfahrungen, die wiederum durch die hervorgehobenen Schwächen der Figuren, im Fall von Doris der Mangel an Bildung und hinsichtlich der Krankenpflegerin die vermeintliche Hässlichkeit, in den Blick genommen werden. Während also die Neue Sachlichkeit mit ihren Losungen und Devisen im Hintergrund wirkt und reflektiert wird, entwickeln die Texte unterschiedliche Zugänge zu den jeweiligen Notlagen, was sich in inhaltlicher und stilistischer Hinsicht wie auch in den Gefühls- und Denkstrukturen der Protagonistinnen zeigt.

Insofern als Keuns Doris sich dem mondänen Nimbus der Neuen Frau zumindest zeitweise annähert, ist sie in die neue, moderne Gesellschaft zwar integriert, durch ihre Augen und ihre Darstellungsweise wird diese aber zugleich als problematisch beobachtbar. Bei Keun zeigt sich das Problem der Neuen Sachlichkeit und der Neuen Frau also nur teilweise über Figur und Inhalt, wesentlich brisanter aber auf der Darstellungsebene, durch eine spezifische Prosodie, die wiederkehrend das Unbehagen, mithin die Sprachnot der Protagonistin illustriert. Zugleich aber legt sie eine Beredsamkeit an den Tag, mit der sie ihre eigene unterprivilegierte Stellung innerhalb der sozialen Ordnung treffend analysiert und auch entsprechend zum Ausdruck bringt. Durch ihre Anpassungsfähigkeit, ihr intuitives Handeln und ihren überlegt eingesetzten Nonkonformismus eignet sich Keuns Sympathieträgerin eher zur Popularisierung, was schließlich wohl auch Keuns prominente Position im Kanon des 20. Jahrhunderts begünstigt hat.

Hartwig wiederum verbindet verfahrenstechnisch wie auch inhaltlich den Expressionismus der emphatischen Moderne mit den realistischen Verfahren der Neuen Sachlichkeit. Bereits der Titel *Aufzeichnungen einer Häßlichen* signalisiert eine weitaus weniger affirmative Haltung gegenüber der Aufbruchsstimmung der ‚Goldenen Zwanziger‘. Die Erzählung zeigt vielmehr, wie sehr ihre weibliche Hauptfigur angesichts neuer Modeerscheinungen und Massenkultur überfordert ist: Die schematische Typologie des hedonistischen Flapper-Girls wird hier aufgehoben. Der Krankenpflegerin fehlt die Unbeschwertheit und Leichtigkeit, mit der Keuns Zeitgeistheldin Doris die neusachlichen Settings der 1920er Jahre erprobt, völlig. Sie berichtet und beichtet von ihren Erlebnissen in der neusachlichen Ordnung der Moderne. Mit der Kombination aus beinahe pathetischer Verzweiflung und Ernüchterungsrhetorik wird die Desillusionierung bei Hartwigs beschädigter Figur so von Anfang an angezeigt. Der Text erzählt die Geschichte einer weitgehend bindungslosen Frau, die an ihrer vermeintlichen Unzulänglichkeit verzweifelt. So missrät Hartwigs Ich-Erzählerin hier nicht bloß ein Bubikopf, vielmehr wird dieser vermeintlich nebensächliche Lapsus mit Blick auf ihre missglückende Lebensführung zum Zeichen für ihr Scheitern: Da, wo sie auf die Lösungen der Neuen Sachlichkeit setzt, die bestimmte Lösungsvorschläge für konkrete Probleme bereithält, sei es in Form einer äußerlichen Annäherung an die modischen Ideale der Zeit oder durch pragmatische Entscheidungen, versagt sie. Einen Ausweg aus ihrer Misere kann Hartwigs Text diesem schwierigen Subjekt zwar nicht weisen, doch findet dieses im Aufschreiben ihrer eigenen Geschichte einen Zugang zu sich selbst, der eigene Darstellungsweisen jenseits männlich-neusachlicher Verfahren ermöglicht.

Damit lässt sich insgesamt festhalten, dass beide Autorinnen in ihren Texten Verfahren entwickeln, die der Ordnung der kalten Sachlichkeit die Prinzipien von Körperlichkeit, Innerlichkeit und Expressivität entgegensetzen. Der Körper und das innere Erleben stellen so die zentralen Instanzen dar, die sich als unhintergebar für ihre Erkenntnisse und Einsichten erweisen. Während im Fall von Keuns Doris vor allem über die spezifische Prosodie der Ich-Erzählerin die leiblichen Dimensionen der Wahrnehmung in den Blick rücken, sind es bei Hartwig die phantastischen Traumsequenzen, durch die das drastische Erleben arrangiert wird. In der intensiven Konzentration auf das innere Erleben zeigt sich damit eine Weiblichkeit der Neuen Sachlichkeit, die die vorwiegend männliche, realistisch orientierte Sachlichkeit kritisch reflektiert.

Mit der Inszenierung des inneren Erlebens der Figuren entsteht so insgesamt ein Eigensinn des Erzählens, der ein spezifisch weibliches Selbst- und Weltverhältnis zum Ausdruck bringt. Keun und Hartwig formulieren mit ihren Verfahren eine Alternative weiblichen Schreibens und Erzählens, das auch Augenblicke der Sprachnot aufnimmt und immer wieder die Irritationen in den Blick nimmt, die die Figuren erleben. Im Ausstellen des Inneren nämlich zeigen sich das Unbehagen oder das Unglück nicht nur als individuelle Widerfahrnisse, sondern auch in einer gesellschaftlichen Dimension.

Literatur

- Baßler, Moritz: Deutsche Erzählprosa 1850-1950. Eine Geschichte literarischer Verfahren. Berlin 2015. S. 293.
- Becker, Sabina: Neue Sachlichkeit. Bd. 1: Die Ästhetik der neusachlichen Literatur (1920-1933). Köln/Weimar/Wien 2000.
- Cuzzolaro, Massimo und Umberto Nizzoli: Enrico Morselli and the Invention of Dysmorphophobia. In: Body Image, Eating and Weight. A Guide to Assessment, Treatment, and Prevention. Hrsg. von Massimo Cuzzolaro & Secondo Fassino. Cham 2018. S. 85-95.
- Frevert, Ute: Frauen-Geschichte. Zwischen Bürgerlicher Verbesserung und Neuer Weiblichkeit. Frankfurt am Main 1986.
- Gumbrecht, Hans Ulrich: Stimmungen lesen. Über eine verdeckte Wirklichkeit der Literatur. 2. Aufl. München 2017.
- Hartwig, Mela: Aufzeichnungen einer Häßlichen. In: Dies.: Das Verbrechen. Novellen und Erzählungen. Graz/Wien 2004. S. 131-202.
- Keun, Irmgard: Das kunstseidene Mädchen. In: Dies.: Das Werk. Hrsg. von Heinrich Detering und Beate Kennedy. Bd. 1: Texte aus der Weimarer Republik 1931-1933. 2. Aufl. Göttingen 2018. S. 232-387.
- Gabriele Kreis: „Was man glaubt, gibt es.“ Das Leben der Irmgard Keun. Zürich 1991.
- Landweer, Hilge: Gefühle: Von der Geschlechter- und der Emotionsforschung zu den Affect Studies. In: Handbuch Interdisziplinäre Geschlechterforschung. Hrsg. von Beate Kortendiek, Birgit Riegraf und Katja Sabisch. Wiesbaden 2019. S. 1083-1092.
- Lethen, Helmut: Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen. Frankfurt am Main 1994.
- Lethen, Helmut: Der Habitus der Sachlichkeit in der Weimarer Republik. In: Literatur der Weimarer Republik 1918-1933. Hrsg. von Bernhard Weyergraf. München/Wien 1995. S. 371-445.
- Mann, Erika: Frau und Buch. In: Dies.: Blitze überm Ozean. Aufsätze, Reden, Reportagen. Hrsg. von Irmela von der Lühe und Uwe Naumann. Reinbek bei Hamburg 2000. S. 84-85.
- Pinthus, Kurt: Männliche Literatur. In: Das Tagebuch 10 (1929) H. 1. S. 903-911.
- Rühle-Gerstel, Alice: Das Frauenproblem der Gegenwart. Eine psychologische Bilanz. Leipzig 1932.
- Schoor, Kerstin: Vorwort. In: Zwischen Rassenhass und Identitätssuche. Deutsch-jüdische literarische Kultur im nationalsozialistischen Deutschland. Hrsg. von ders. Göttingen 2010. S. 10-15.
- Tucholsky, Kurt: Brief an Irmgard Keun (16. Juli 1932). Kurt Tucholsky: Briefe 1928-1932. In: Ders.: Gesamtausgabe. Texte und Briefe. Hrsg. von Antje Bonitz, Dirk Grathoff, Michael Hepp und Gerhard Kraiker. Bd. 19. Hrsg. von Sabina Becker. Reinbek bei Hamburg 2005. S. 375.

Volkov, Shulamit: Antisemitismus als kultureller Code. In: Dies.: Jüdisches Leben und Antisemitismus im 19. und 20. Jahrhundert. Zehn Essays. München 1990. S. 13-36.

Vollmer, Hartmut: Mela Hartwig: In: Metzler Lexikon der deutsch-jüdischen Literatur. Jüdische Autorinnen und Autoren deutscher Sprache von der Aufklärung bis zur Gegenwart. Hrsg. von Andreas B. Kilcher. 2. Aufl. Stuttgart/Weimar 2012. S. 191-192.

Dr. Marijke Box

Interdisziplinäres Zentrum für Geschlechterforschung (IZG)

Universität Bielefeld

marijke.box@uni-bielefeld.de