

Die Selbstinszenierung im Glanzlicht der Großstadt Zu Irmgard Keuns *Das kunstseidene Mädchen*

Chen Hongyan

(Shanghai)

Abstract: Irmgard Keuns *Das kunstseidene Mädchen* ist ein exemplarisches Beispiel für den Roman, der sich die Fähigkeiten des neuen Mediums, nämlich des Kinofilms, der in den zwanziger Jahren der Weimarer Republik einen großen Einfluß auf das gesellschaftlich-kulturelle Leben ausübt, auf literarischem Wege zu eigen macht. Dies bezieht sich vor allem auf die Gestaltung der Hauptfigur Doris, die mit dem Angestelltendasein unzufrieden ist und Anteil an der glamourösen Vergnügungsindustrie haben möchte. Sie identifiziert sich im Alltagsleben mit dem durch Kinofilme hervorgebrachten Filmstar und praktiziert bewußt das medial vermittelte Rollenmuster. Um ihrem Wunschtraum nahezukommen, fährt sie nach Berlin, wo sie ihre durch das Kino geprägte Sichtweise entfaltet und dem Leser filmische Aufzeichnungen über die Großstadt und über ihre vermeintliche Selbstverwirklichung liefert. Die Selbstinszenierung der Protagonistin im Glanz ist zwar zum Scheitern verurteilt, aber der Text als literarischer Glanz findet Anerkennung und Verbreitung.

1.

In den Goldenen Zwanzigern der Weimarer Republik erfreute sich das Kino mit seinem vielfältigen Filmangebot großer Popularität, die zu einem deutlichen Zuwachs von qualitätsvollen Filmproduktionen und prunkvollen Lichtspielhäusern führt.¹ Der unaufhaltsame Siegeszug des neuen Massenmediums leistete nicht nur einen wesentlichen Beitrag zur Veränderung des Lebensstils der jungen Generation, sondern forderte auch die zeitgenössischen Intellektuellen zu einer intensiven Auseinandersetzung auf. Siegfried Kracauer, Walter Benjamin und andere Schriftsteller, Kultur- und Literaturkritiker diskutierten in der Öffentlichkeit angeregt über das aufkommende Kulturphänomen. Auch die junge Autorin Irmgard Keun, die durch die Veröffentlichung von *Gilgi - eine von uns* (1931) und *Das kunstseidene Mäd-*

¹ Vgl. Anton Kaes, Film in der Weimarer Republik, in: Wolfgang Jacobsen, Anton Kaes und Hans Helmut Prinzler (Hg.), Geschichte des deutschen Films. Stuttgart, Weimar 1993, S. 39.

chen² (1932) über Nacht bekannt wurde, schloß sich der Diskussion an. Im Essay *Über Film als Unterhaltung* begründete sie die Erfolgsgeschichte des Kinofilms wie folgt:

Der Film hat das ganze unendliche Möglichkeitsgebiet zwischen Epik und Dramatik. Ein Buch, ein Drama verlangen ihre besondere Konzentration, beanspruchen beide selbständige Phantasie – und Gedankenarbeit des Menschen. Nichts vermag den Menschen die eigene Wirklichkeit schneller vergessen zu lassen als der Film in seiner Mischung von Buch und Schauspiel: ein handlungsbewegter dramatisierter Roman, der plastisch, sichtbar, sprechend und handelnd wurde – also das Bequemste an Kunstgattung und auch das Selbständigste, insofern es das Vorstellungsvermögen des bildersehenden Zuhörers am wenigsten in Anspruch nimmt, ihm am weitesten entgegenkommt.³

In der kunstvollen, dynamischen Visualität der Bildfolge sieht Irmgard Keun die Überlegenheit und Anziehungskraft des Kinofilms, der die Bedürfnisse des Zuschauers nach Entspannung und Unterhaltung erfüllt. Auffallend sind auch ihre Formulierungen über die neue Kunstgattung Film. Indem sie den Film als „handlungsbewegte[n] dramatisierte[n] Roman“ bezeichnet, wird eine verwandtschaftliche Beziehung zwischen Film und Roman hergestellt. Für sie als Zeugin und Vertreterin dieser Zeit bedeutet das wiederum, daß sie in ihrer schriftstellerischen Tätigkeit nicht um das neue Medium herumkommen kann. In ihrem Debütroman *Gilgi – eine von uns* schwebt die mediale Komposition bereits im Hintergrund, und im Folgeroman *Das kunstseidene Mädchen* werden dann das literarische Erzählen und die filmische Ästhetik exemplarisch auf das Engste zusammengeführt. Dies bezieht sich nicht nur auf die Figurenkonstellation, die erst durch medial vermittelte Realitäts- und Weiblichkeitsvorstellungen zu begreifen ist, sondern prägt auch die gesamte Erzählstruktur und den Schreibprozeß des Textes.

Die 18-jährige Doris, Ich-Erzählerin und zugleich Protagonistin in *Das kunstseidene Mädchen*, ist eine kleine Stenotypistin in einem Kölner Rechtsanwaltsbüro. Sie ist unzufrieden mit ihrem Angestelltendasein und wünscht sich, am Glanz der Vergütungsindustrie teilzuhaben. Sie identifiziert sich im Alltagsleben mit dem durch Kinofilme hervorgebrachten Filmstar und praktiziert bewußt das medial vermittelte Rollenmuster. Offenbar dient ihr der Film als Projektionsfläche ihrer latenten Wunschträume und subjektiven Identitätsbildung. Darüber hinaus beeinflusst der Bezug auf den Film unmittelbar Doris' Wahrnehmungsstruktur der sie umgebenden politischen,

² Irmgard Keun, *Das kunstseidene Mädchen*. Berlin 2005, S. 8 (im Folgenden zitiert als DKM).

³ Irmgard Keun, [Über Film als Unterhaltung], in: *Der Film und seine Welt*. Reichsfilmbblatt-Almanach, 1933. Hier zitiert nach: Irmgard Keun, [Über Film als Unterhaltung], in: Ingrid Marchlewitz, Irmgard Keun – Leben und Werk. Würzburg 1999, S. 182.

sozialen und kulturellen Gegebenheiten und prägt somit die „szenische Schreibweise“⁴ des fingierten Tagebuchs, wobei ihr eigenes Körperbild stets im Vordergrund steht. Mittels Doris' programmatischer Deklaration – „schreiben wie Film“ (DkM 8) – ist ihr Schreiben als „inszenierte Lektüre“ zu verstehen, deren (Drehbuch-)Autorin gleichzeitig als Darstellerin und Rezipientin rangiert.⁵

2.

Begleitet von einem leisen Rauschen der Schlagermusik, erzeugt die mitternächtlige Dunkelheit, aus der ein heller Mondlichtstrahl wie ein hartes Spotlight schräg von oben auf das Bett gerichtet ist, eine besondere idyllische Atmosphäre für das Auftreten der Protagonistin. Eingebettet in dieser hochstilisierten Stimmung ist die junge Doris von einem Gefühl der Einzigartigkeit erfaßt.

Das war gestern abend so um zwölf, da fühlte ich, daß etwas Großartiges in mir vorging. Ich lag im Bett – eigentlich hatte ich mir noch die Füße waschen wollen, aber ich war zu müde wegen dem Abend vorher, [...]. Und dann lag ich so und schlief schon am ganzen Körper, nur meine Augen waren noch auf – der Mond schien mir ganz weiß auf den Kopf – ich dachte noch, das müßte sich gut machen auf meinem schwarzen Haar, und schade, daß Hubert mich nicht sehen kann, der doch schließlich und endlich der einzige ist, den ich wirklich geliebt habe. Da fühlt ich wie eine Vision Hubert um mich, und der Mond schien, und von nebenan drang ein Grammophon zu mir, und da ging etwas Großartiges in mir vor [...]. Ich hatte ein Gefühl ein Gedicht zu machen, aber dann hätte es sich womöglich reimen müssen, und dazu war ich zu müde. Aber ich erkannte, daß etwas Besonders in mir ist, was auch Hubert fand [...]. Und ich bin ganz verschieden von Therese und den anderen Mädchen auf dem Büro und so, in denen nie Großartiges vorgeht. (DkM 7f.)

An diesem Eingangstext, der in der Forschungsliteratur fast ausnahmslos zitiert wird, ist eine „Parallelität filmischer und literarischer Ästhetik“⁶ zu erkennen. Eingesetzt wird hier ein Schwarz-Weiß-Raumkonzept,⁷ mit dem

⁴ Kerstin Barndt, *Sentiment und Sachlichkeit. Der Roman der Neuen Frau in der Weimarer Republik*. Köln, Weimar, Wien 2003, S. 168.

⁵ Vgl. ebenda S. 169.

⁶ Gesche Blume, Irmgard Keun. *Schreiben im Spiel mit der Moderne*. Dresden 2005, S. 60.

⁷ Vgl. Anne Fleig, *Sehen und Schreiben in „Das kunstseidene Mädchen“*, in: Stefanie Arend und Ariane Martin (Hg.), *Irmgard Keun 1905/2005 – Deutungen und Dokumente*. Bielefeld 2008, S. 50. Vgl. auch Gesche Blume, *Irmgard Keun. Schreiben im Spiel mit der Moderne*, a.a.O., S. 60. Zur Lichtgestaltung im Film vgl. Werner Kamp und Manfred Rüssel,

das beengte soziale Milieu, aus dem Doris stammt, überschattet und nur die Persönlichkeit fokussiert wird. Während alles andere im dunklen Bereich liegt, rückt die Großaufnahme, die sich eindeutig an die zeitgenössische Film- und Photographietechnik anlehnt, die Titelheldin in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit. Zuerst wird der durch strapaziöse Bürotätigkeit und ausschweifende Nachtvergnügungen erschöpfte Körper hervorgehoben. Als dann der ruhende Körper in die Dunkelheit eintaucht, wird Doris' Kopf mit hellwachen Augen und schwarzen Haaren beleuchtet, durch den tausend Gedanken schießen.

Doris, die unbekümmert im Hier und Jetzt lebt, genießt in vollen Zügen den filmischen Effekt ihres Auftretens. Aber so sehr Doris ein Selbstgefallen an ihrem Bild findet, so schmerzlich ist ihre Sehnsucht nach ihrem Geliebten Hubert, der sie aus pragmatischen Gründen verläßt. Die emotionale Leere, das Verlustgefühl um ihre nachgetrauerte Liebe wird aber verblendet, indem sie sich als Trägerin des männlichen Blicks imaginiert, den ihr Geliebter in ihrer Vorstellung auf sie wirft,⁸ und somit eine „Vision“ aufsteigen läßt, als ob sie von ihrem Ex-Freund umgeben und demnach aus verschiedenen Perspektiven betrachtet würde. In diesem beinahe halluzinatorischen Zustand ist Doris' Begehren, als etwas Besonderes wahrgenommen zu werden, teilweise erfüllt. Und sie ist so stark von ihrer Schaulust bzw. von ihrer Lust am eigenen Gesehenwerden⁹ erfaßt, daß sie sich ans Werk macht, ihre Geschichten zu erzählen bzw. aufzuschreiben.

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 [...]. (DKM 8)

Mit Doris' ambitioniertem Vorhaben, wie Film zu schreiben, wird in erster Linie auf die weibliche Identitätssuche hingewiesen, die mit traditionellen Weiblichkeitsvorstellungen bricht und sich nach einem neuen Leitbild richtet. An Doris, die in dem Stummfilmstar Colleen Moore ihre Deckidentität¹⁰ sieht, läßt sich erkennen, daß die durch Filmindustrie erzeugte Filmdiva und

Vom Umgang mit Film. Berlin 1998, S. 31f.

⁸ Vgl. Anne Fleig, Sehen und Schreiben in „Das kunstseidene Mädchen“, a.a.O., S. 50.

⁹ Ebenda S. 50.

¹⁰ Vgl. Gesche Blume, Irmgard Keun. Schreiben im Spiel mit der Moderne, a.a.O., S. 62-68.

deren verkörpertes Rollenmuster im Prozeß der weiblichen Identitätsbildung eine bedeutende Rolle spielt. Darüber hinaus impliziert dieses Schreibkonzept eine veränderte Sichtweise und Wahrnehmungsstruktur, die das Schreibprogramm der Literatur direkt beeinflusst. Schon beim Schreiben sieht die junge Träumerin sich bewegen wie auf einer großen Kinoleinwand. In dieser synchronisierten Momentaufnahme wird die Erzählerfigur nicht nur als Hauptrolle in den Mittelpunkt gerückt, postiert und beleuchtet, sondern sie agiert gleichzeitig auch als Drehbuchautorin, Regisseurin und Kamerafrau,¹¹ die so vertraut mit ihrem eigenen Körperbild ist, daß bei der Selbstinszenierung und Aufnahme ein Höchstmaß am Schönen erreicht wird. Außerdem nimmt sie auch die Funktion als Rezipientin¹² ihres Tagebuchs wahr, die es nicht nötig hat, den Lese- und Sehvorgang weit hinauszuschieben, denn in diesem Augenblick sind das wirkliche Leben, das Spielen im Film und der Prozeß des Schreibens untrennbar in eins verschmolzen: Wie der Film das Leben repräsentiert, verwirklicht das Leben wiederum den Film; das Schreiben zeichnet aber authentische Bilder dieses Lebens auf und gibt sie filmisch wieder.¹³

In diesem exhibitionistischen Erzählgestus¹⁴ verfährt der Roman weiter. Zum Schreibinhalt werden Selbstinszenierungen, Selbstbeobachtungen sowie Selbstbeschreibungen über ihre vermeintliche Selbstverwirklichung des hochstehenden Ziels, „Glanz“ zu werden:

Ich will so ein Glanz werden, der oben ist. Mit weißem Auto und Badewasser, das nach Parfüm riecht, und alles wie Paris. Und die Leute achten mich hoch, weil ich ein Glanz bin, und werde es dann wunderbar finden, wenn ich nicht weiß, was eine Kapazität ist, und nicht runter lachen auf mich wie heute [...]. Ich werde ein Glanz, und was ich dann mache, ist richtig – nie mehr brauch ich mich in acht nehmen und nicht mehr meine Worte ausrechnen und meine Vorhabungen ausrechnen – einfach betrunken sein – nichts kann mir mehr passieren an Verlust und Verachtung, denn ich bin ein Glanz. (DkM 45)

Wie Siegfried Kracauer in seiner 1929 veröffentlichten soziologischen Arbeit *Die Angestellten* skizziert hat, will die Ich-Erzählerin als „Glanz“ wortwörtlich „mehr scheinen“¹⁵ als alle anderen, um ihr kleines ungeachtetes Dasein mit der ermüdenden, unmotivierten Tätigkeit in der Anonymität endlich loszuwerden. Als Pendant zur „Künstlerin“ am Theater zieht Doris nicht

¹¹ Vgl. Kerstin Barndt, *Sentiment und Sachlichkeit*, a.a.O., S. 169.

¹² Vgl. ebenda S. 169.

¹³ Christoph Deupmann, *Die Angestellten, der Glanz und das Kino*. Zu Irmgard Keuns Roman „Gilgi“ und „Das kunstseidene Mädchen“, in: Heinz Ludwig Arnold (Hg.), *Text + Kritik* 183. München 2009, S. 20.

¹⁴ Vgl. Maren Lickhardt, *Irmgard Keuns Romane der Weimarer Republik als moderne Diskursromane*. Heidelberg 2009, S. 155.

¹⁵ Siegfried Kracauer, *Die Angestellten*. Frankfurt/M. 1971, S. 94.

zufälligerweise den filmischen Glanz in Erwägung, denn der Film ist im Vergleich zum Theater eine antihierarchische und demokratische Institution, in der ungeachtet Herkunft, Hintergrund und Bildungsniveau eine Chancengleichheit für jeden existiert.¹⁶ Sollte Doris dann folgerichtig ihre Chance und ihr Glück im Film suchen, muß sie nach Berlin, zum damaligen deutschen Hollywood gehen. Der Diebstahl des Pelzmantels aus der Theatergarderobe gibt ihr den entscheidenden Anstoß und verleiht ihrem Entschluß nach Berlin zu fliehen, wo ein neues Leben auf sie wartet, romantische Konnotation.

3.

Mit 90 Mark und dem Pelzmantel kommt Doris an einem Frühmorgen in der Hauptstadt an, aber was sie so anzieht, sind Nachtszenarien mit dem gigantischen Lichtspiel, die den Auftakt ihrer Berlinimpressionen bilden: „Der Westen ist vor allem mit hochprozentigem Licht – wie fabelhafte Steine ganz teuer und mit so gestempelter Einfassung. Wir haben hier ganz übermäßige Lichtreklame. Um mich war ein Gefunkel. Und ich mit dem Feh.“ (DkM 67) Hingezogen von der mondänen Glitzerwelt, stürzt Doris mit großer Begeisterung in das Großstadtleben. Sie begibt sich in verschiedene Cafés, Bars, Kneipen und Nachtclubs wie z.B. Haus Vaterland, Café des Westens, Rix Diele, das Romantische Café usw., um eine Realisierungschance für ihren Glanz-Traum zu entdecken. Dabei verwandeln sich ihre offenen Augen, die in der Eingangsszene besonders hervorgehoben sind, zur kinematischen Kamera,¹⁷ die ihre Körperbewegungen in der Großstadt Berlin detailliert registriert, wobei sich ihr Blick der Pracht des allgegenwärtigen, vielgestaltigen Lichtspiels nicht entziehen kann.

Während sie die neue Außenwelt mit der variantenreichen, verführerischen Lichtflut bewundert, vergißt Doris nie, ihren ekstatischen Körpergefühlen im Pelzmantel Ausdruck zu verleihen. Formulierungen wie „Und ich mit dem Feh“ (DkM 67) und „Ich habe den Feh an und wirke“ (DkM 68) entsprechen der Wunschvorstellung zu glänzen. Fraglich bleibt nur, wie sie als „strahlender Körper“ von außen wahrgenommen wird, wenn die eilenden Leute vor der Kulisse der allmächtigen Lichtflut wie nichtsbedeutender „rasender Staub“ (DkM 68) vorkommen. Indem die städtische Masse zu nichts degradiert wird, kommt die Fragilität von Doris' Frauenkörper zum Vorschein.

Tatsächlich verursachen die aufeinander abrollenden Berlinbilder, die die Dynamik des großstädtischen Lebens nachahmen, in ihrer Intensität bald bei Doris eine Art von „Müdigkeit“ (DkM 89). Das Gefühl des Lebensüber-

¹⁶ Vgl. Gesche Blume, Irmgard Keun. Schreiben im Spiel mit der Moderne, a.a.O., S. 66.

¹⁷ Vgl. ebenda S. 69.

drusses, den Doris in ihrem bisherigen Leben noch nicht kennt, hängt einerseits mit dem Gefühl der überkommenen Nicht-Zugehörigkeit zusammen, ist andererseits auf die Nichterfüllung des Bestrebens nach Visualität als Glanz zurückzuführen. Den Wendepunkt bildet die Begegnung mit dem im Krieg blind gewordenen Brenner, der auf andere Augen angewiesen ist und in gutem Glauben Doris andächtig zuhört. Auf seine dicht aufeinander folgenden Fragen wie „Was hast du gesehen?“, „Was siehst du noch, was siehst du noch?“ und „was noch? Was noch?“ (DkM 101ff.) versucht Doris, ihre durchs Kino geprägte Sichtweise¹⁸ zur vollen Geltung zu bringen, um ein Panoramabild von ihrem schönen, attraktiven und zauberhaften Berlin zu liefern. Die Imitation der sich rasch bewegenden Kamera-Augen, die scheinbar wahllos aufnehmen und wiedergeben, zielt darauf, einen ungefilterten filmischen Effekt hervorzurufen. Gleichzeitig gibt Doris zu verstehen, daß sie nicht ihren Wahrnehmungen in der Großstadt ausgeliefert ist, sondern sie weiß diese zu ihrem Nutzen zu manipulieren,¹⁹ wenn es ihr darum geht, ihre Stadt zu zeigen, wobei das spezifische Wechselverhältnis zwischen dem Betrachtungsobjekt und dem betrachtenden Subjekt wieder im Spiel ist:

Ich sehe - gequirlte Lichter, das sind Birnen dicht nebeneinander - Frauen haben kleine Schleier und Haar absichtlich ins Gesicht geweht. Das ist die moderne Frisur - nämlich: Windstoß - und haben Mundwinkel wie Schauspielerinnen vor großen Rollen und schwarze Pelze und drunter Gewalle - und Schimmer in den Augen - und sind ein schwarzes Theater oder ein blondes Kino. Kinos sind ja doch hauptsächlich blond - ich rase da mit und in meinem Feh, der ist grau und weich - und ganz rasende Füße, meine Haut wird rosa, die Luft ist kalt und heiße Lichter - [...]. Ich sehe - mich in Spiegeln von Fenstern, und dann finde ich mich hübsch, und dann gucke ich die Männer an, und die gucken auch - [...]. (DkM 102f.)

Doris, die sich zu Anfang ihrer filmischen Aufzeichnungen noch ziemlich fern von ihrem dargebotenen Berlinbild hält, rückt sich mittels der sprunghaften und assoziativen Erzählweise immer wieder unauffällig vor die Filmkulisse, die aus glitzernden Lichtreklamen besteht. Als Teil ihrer Berlininszenierung möchte sie sich nicht nur hinter der Kamera verbergen, sondern sie engagiert sich auch mit vollem Einsatz in ihrem Film - mit ihrem Feh wirkt sie mit und lenkt den männlichen Blick auf sich, als sie in narzißtischer Selbstbeobachtung ihr Spiegelbild betrachtet. Es liegt nahe, daß es ihr in dieser Berlin-Episode zwar darum geht, mit ihren Augen das Umfeld festzuhalten, aber sie ihrem Hauptanliegen, gesehen zu werden, treu bleibt.

¹⁸ Vgl. Anne Fleig, Sehen und Schreiben in „Das kunstseidene Mädchen“, a.a.O., S. 46.

¹⁹ Vgl. Kerstin Barndt, Sentiment und Sachlichkeit, a.a.O., S. 196f.

Durch eine absichtliche Verschönerung der teilweise neu strukturierten Eindrücke und Bilder werden in Doris' Berlinbericht das Erzählen, das Sehen und Gesehenwerden vereinbar gemacht. Kurz darauf muß Doris aber ihre Präsentationen revidieren, als sie Brenner begleitet, einen Spaziergang durch Berliner Straßen zu machen. Dabei wird Doris eher in die Position einer Zuschauerin gesetzt, und die Großstadtillusionen müssen einem realistischen Blick weichen, der Hektik, Elend und Jammer in dem alltäglichen Straßenbild aufnimmt, die durch das helle Lichtspiel illuminiert werden:

Die Menschen sind alle so eilig – manchmal sind alle blaß im Licht, dann sehen die Kleider von den Mädchen nicht bezahlt aus, und die Männer können sich den Wein eigentlich nicht leisten – ob denn keiner glücklich ist? [...] Ich könnte heulen. Gehen wir – alles sieht anders aus – und vorm Vaterland schlägt einer ein elendes Mädchen – die schreit – und es kommt ein Schutzmann – viele stehen und wissen nicht wohin, und es ist kein Glanz und keine Menschen – lauter gestorbene Grabsteine gehen [...]. (DkM 115f.)

Das Nebeneinander von Glanz und Schatten, Reichtum und Elend, Verlockungen und Verzweiflungen auf Berliner Straßen macht Doris' Wunsch, ein schönes Berlin zu zeigen, kaputt. Nach dem gemeinsamen Spaziergang kommt der blinde Brenner zu einer vernünftigen Einsicht: „Die Stadt ist nicht gut, und die Stadt ist nicht froh, und die Stadt ist krank“ (DkM 118), während Doris immer noch, wenn auch an sich selbst verzweifelnd, ihrer übermäßigen Großstadtillusion verhaftet bleibt. „Er soll nur mein Berlin schön finden“ (DkM 118), so heißt es im Text. Ihr Berlin hat es nicht verfehlt, ihr noch eine aussichtsvolle Chance zu bieten, auch wenn sie von kurzer Dauer ist.

Durch die Bekanntschaft mit einem Großindustriellen namens Alexander verfügt die Ich-Erzählerin Doris auf einmal über luxuriöse Güter aller Arten, wie z.B. teure, elegante Toiletten, prächtige Wohnungen mit Dienstmädchen und einen Mercedes mit Chauffeur. In der überwältigenden Zuversicht, daß sie bald Filmdiva wird, sehnt sich Doris nach ihrer Mutter und ihrer besten Freundin Therese, die ihr entzückendes Lebensgefühl teilen und ihr bequemes Dasein als provisorische Glanzverwirklichung „sehen“ (DkM 123) sollen. Die Abwesenheit des sehnlich erwarteten Publikums wird aber verschmerzt, indem sich Doris zum Bühnenbild inszeniert, wobei sie sich beobachtet fühlt:

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 rosa seidene Pantoffeln mit Pelz dran – und dann hebe ich meine Arme wie eine Bühne und schiebe die große Schiebetür auseinander und bin eine Bühne. Ich glaube, daß eine Schiebetür das äußerste an Vornehmheit ist. Und schiebe sie wieder

zusammen und gehe zurück und tue es nochmal – und bin eine Bühne mindestens zehnmal jeden Vormittag. (DkM 125)

Doris, die so versessen darauf ist, gesehen zu werden, genießt in vollen Zügen ihren theatralischen Auftritt. Sie scheut sich keine Mühe und mag am Vormittag schon zehnmal auftreten. Aber gerade aus dieser leidenschaftlichen Repetition ist eine Art von Selbstbetrug zu entnehmen, der sich mit dem Gefühl der Selbstgenügsamkeit vermischt, denn es bringt sie nicht weiter, wenn die Bühne nicht bewundert wird. In dieser Hinsicht ist Anne Fleig zuzustimmen, daß diese selbstbezogene Wiederholung ein eitles Mühlen ist und im Grunde zur Parodie dieser Selbstinszenierung werden muß.²⁰

Daß dieses rauschhafte Leben vergänglich ist wie flüchtige Wolken, die sich bald in nichts auflösen, sieht Doris wohl auch ein. Sie bezeichnet ihr eigenes Dasein als Traum, was den zeitgenössischen Leser an den Tonfilm *Ein blonder Traum* mit Lilian Harvey²¹ in der Hauptrolle erinnert. Der zur Wirklichkeit gewordene Traum spricht Tausende von Zuschauerinnen an, die sich an der utopischen Glücksversprechung der Großstadt festhalten. Aber das persönliche Glück und der berufliche Erfolg werden nicht ohne weiteres auf das reale Leben übertragen. Doris, die ihr Leitbild aus dem Film schöpft, muß schließlich einen Traum „machen“, weil der Traum nicht auf sie zukommt: „Ich machte mir einen Traum und fuhr in einem Taxi eine hundertstundenslange Stunde hintereinander immerzu – ganz allein und durch lange Berliner Straßen. Da war ich ein Film und eine Wochenschau.“ (DkM 126) In ihrem gewollten Film über die Taxifahrt durch die Metropole, in dem die Scheinwelt mit der realen Welt so eng verschmolzen zu sein scheint, gibt uns Doris zu erkennen, daß sie wirklich von dem Berlin-Publikum wahrgenommen wird:

Und bin heute allein Taxi gefahren wie reiche Leute – so zurückgelehnt und den Blick meines Auges zum Fenster raus – immer an Ecken Zigarrengeschäfte – und Kinos – der Kongreß tanzt – Lilian Harvey, die ist blond – Brotläden – und Nummern von Häusern mit Licht und ohne – und Schienen – gelbe Straßenbahnen glitten an mir vorbei, die Leute drin wußten, ich bin ein Glanz – ich sitze ganz hinten im Polster und [...] blaue Lichter, rote Lichter, viele Millionen Lichter – Schau Fenster – Kleider [...]. (DkM 127)

Doris' geschulte Kameraaugen aus dem fahrenden Auto registrieren ungefiltert die vorbeisausenden Straßenszenen, wobei das große Plakat vom erfolgreichen Musikfilm *Der Kongreß tanzt* mit Lilian Harvey ihren Blick auf

²⁰ Vgl. Anne Fleig, Sehen und Schreiben in „Das kunstseidene Mädchen“, a.a.O., S. 60.

²¹ Über Lilian Harvey vgl. Uwe Sörensen, Lilian Harvey, in: <http://www.famous-people.de/lilian-harvey.htm>, Zugriff am 14.11.2012.

sich lenkt. Wenn man Doris' Selbstbeschreibungen Glauben schenkt, so müsste Doris eine gewisse Ähnlichkeit mit Lilian Harvey haben. Aber wie ihr Vergleich mit dem amerikanischen Stummfilmstar Colleen Moore am Texteingang schließlich auf die Haarfarbe hinausläuft, so wird hier der Unterschied wieder auf die Haarfarbe fokussiert: Doris hat schwarze Dauerwellen, während Lilian Harvey blond ist. Dieser eigentlich unbedeutende, dennoch ins Auge fallende Unterschied stellt Doris in den Schatten und impliziert wohl auch keinen erfreulichen Ausklang des von ihr angestrebten Aufstiegswunsches. Aber vorläufig blendet sie die Zukunft, und sie konzentriert sich auf den jetzigen Genuß, daß sich Berlin als großes Lichtspiel und sie selbst als inszenierter Film endlich vereinigt haben.

Das ekstatische Erlebnis, das urplötzlich mit der Rückkehr der Frau und der Verhaftung des Großindustriellen endet, stellt den Höhepunkt ihrer Wunschkarriere dar. Gleichzeitig nähert sich Doris in diesem verführerisch-luxuriösen Ausgehaltenwerden dem trostlosen Straßenhurendasein.²² Eigentlich ist sie gleich nach der Ankunft in Berlin mit der Problematik der Prostitution als Teil der populären Bilder²³ konfrontiert, aber zu Anfang versucht sie noch, nur von fern ihren Blick auf die Oberflächlichkeit des Bildes zu werfen: „Auf dem Kurfürstendamm sind viele Frauen. Die gehen nur. Sie haben gleiche Gesichter und viel Maulwurfpelze – also nicht ganz erste Klasse – aber doch schick – so mit hochmütigen Beinen und viel Hauch um sich“ (DkM 67). Eine direkte Berührung ist auf jeden Fall zu vermeiden, selbst die Aussprache des Wortes ist ihr unheimlich. Trotzdem kommt sie durch Hulla, eine Prostituierte, die im selben Haus wohnt, unvermeidlich damit in Berührung. Insbesondere als sie verlassen, mutterseelenallein, mittellos und ohne jegliche Aussicht auf der Berliner Straße steht, gerät das Bild der Prostituierten zwingend ins Blickfeld:

Überall abends stehen Huren – am Alex so viele, so viele – auf dem Kurfürstendamm und Joachimsthaler und am Friedrichbahnhof und überall. Und sehen gar nicht immer aus wie welche, sie machen so einen unentschlossenen Gang – das ist gar nicht immer das Gesicht, was eine Hure so ausmacht – ich sehe in meinen Spiegel – das ist eine Art von Gehen, wie wenn einem das Herz eingeschlafen ist. (DkM 144)

Die allgegenwärtige Präsenz der Prostituierten stellt nicht nur ein bedeutendes soziales Problem der späten Weimarer Republik dar, sondern ist auch Teil der weiblichen Stadterfahrung,²⁴ wobei sich eine Frau allein auf der Straße grundsätzlich nicht vor der Verwechslung mit einer Prostituierten

²² Vgl. Urte Helduser, *Sachlich, seicht, sentimental. Gefühlsdiskurs und Populärkultur in Irmgard Keuns Romanen Gilgi, eine von uns und Das kunstseidene Mädchen*, in: Stefanie Arend und Ariane Martin (Hg.), *Irmgard Keun 1905/2005*, a.a.O., S. 25.

²³ Ebenda S. 25.

²⁴ Anne Fleig, *Sehen und Schreiben in „Das kunstseidene Mädchen“*, a.a.O., S. 48.

schützen kann.²⁵ Tatsächlich wird Doris von einem Mann angesprochen und „für was“ gehalten, was sie zuerst energisch ablehnt und sie dann doch zwingt, sich mit der Existenz der Prostituierten auseinanderzusetzen. Dabei fokussiert ihr (Kamera-)Blick immer mehr auf ihren eigenen Körper, der willenslos die maschinenhafte Bewegung der Prostituierten nachahmt:

Ging ich langsam an der Gedächtniskirche vorbei, Tauentzienstraße runter, immer so weiter und mit Gleichgültigkeit in meinen Kniekehlen, und da war somit mein Gehen ein Stehenbleiben zwischen einem Weitergehenwollen und einem Zurückgehenwollen, indem ich zu keinem von beiden Lust hatte. Und dann machte an Ecken mein Körper einen Aufenthalt, denn Ecken machen dem Rücken so eine Sehnsucht nach einer Anlehnung an die scharfe Kante, die Ecke heißt, und man möchte sich mal dranlehnen und sie sehr fühlen. Und man läßt sich von dem Licht, was aus mehreren Straßen kommt, ein Gesicht scheinen und sieht auf andere Gesichter und wartet auf einen, das ist wie ein Sport und eine Spannung. 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. (DkM 144f.)

Wie die Grenze zwischen Gehen und Stehenbleiben nicht mehr zu definieren ist, ist die vermeintlich gewährte Distanz zwischen ihr und den Straßenmädchen verschwommen. Die starke Willenskraft, die sie stets auszeichnet, ist zerflossen. Ihre körperliche Überlegenheit und Beherrschbarkeit, die sie im Vergleich zu Hulla besitzt, droht zu verschwinden. Der Körper, der sich selbsttätig bewegt, scheint dem Kontrollmechanismus zu entgleiten. Dementsprechend tritt an die Stelle des Ichs das neutrale, unpersönliche Pronomen „man“, mittels dessen Doris erst die Kontrolle über ihren Körper zurückgewinnt²⁶ und „ein Gesicht scheinen“ läßt. Aus der transitiven Verwendung des intransitiven Verbs „scheinen“ zieht Kerstin Barndt die Schlußfolgerung, daß Doris nicht ganz von der Passivität befallen wird, sondern als Regisseurin und Erzählerin vor und hinter der Kamera aktiv mitwirkt, sich selbst zu inszenieren und die Blicke von anderen auf sich zu ziehen.²⁷ Nur werden in diesem Augenblick des Gesehenwerdens keine Verheißung des Glücks oder Erfolgs geborgen, sondern latent vorhandene Gefahren und Bedrohungen werden sichtbar, denen Doris im Überlebenskampf in der Großstadt nicht ausweichen kann.

²⁵ Vgl. Kerstin Barndt, *Sentiment und Sachlichkeit*, a.a.O., S. 192, Anmerkung 70.

²⁶ Vgl. ebenda S. 204.

²⁷ Vgl. ebenda.

Der Gefahr kann Doris vorläufig entrinnen, indem sie von Ernst, der von seiner Frau allein gelassen wird, aus Liebeskummer und Einsamkeit mit nach Hause gebracht wird. Im Laufe des Zusammenseins unter einem Dach macht Doris unterschiedliche Gefühlszustände durch: von Skepsis und Mißtrauen über Verachtung und Abneigung bis zur Entwicklung des zärtlichsten Gefühls, das sie für einen Mann jemals empfindet. In der Verliebtheit hegt sie heimlich den Wunsch, nicht nur als Einrichtungsgegenstand bzw. als ZuhörerIn von Geschichten über Ernst und seine Frau, sondern als „Glanz“ wahrgenommen zu werden: „Ich könnte ja ein Glanz werden, aber wenn ich das nur erst für ihn würde“ (DkM 196). Selbstverständlich unterscheidet sich das Glanz-Bild in einer gutbürgerlichen Familie von dem der vielversprechenden Filmindustrie, aber das Ziel läuft auf dasselbe hinaus: Doris möchte sich Respekt verschaffen. Sie möchte als Persönlichkeit wahrgenommen und ernstgenommen werden. Darum schlüpft sie in das Rollenkonstrukt der tüchtigen Hausfrau: Sie führt ihm zuliebe den Haushalt, geht Lebensmittel einkaufen, kocht für ihn, spart Geld für nette Überraschungen und ist sogar bereit, nur den allerbilligsten Mantel zu kaufen anstatt etwas Teures. All diese Bemühungen zielen darauf, sich sichtbar zu machen, denn Doris möchte nicht im Schatten einer anderen Frau leben und stets die Rolle als Ersatz, wie der Romantitel andeutet, als kunstseidenes Mädchen spielen.

Die illusionäre Inszenierung in der bildungsbürgerlichen Kultur muß jedoch scheitern, denn wie sich Doris auch bemühen mag, bleibt sie ein Garnichts, das nicht geliebt werden kann.²⁸ Vor allem bilden ihre Herkunft und ihr Mangel an einer adäquaten Bildung die unüberbrückbare Kluft zu Ernst. Wie sie Tschaikowsky mit Renowsky, dem Zuhälter verwechselt, wird ihr Bildungsmangel als Defekt offensichtlich. Schließlich muß sie zur Einsicht kommen, daß sie ohne Wissen von Schubert, Tschaikowsky oder Baudelaire, ohne jegliche feine Bildung stets nur die „Dumme Kleine“ (DkM 198) bleibt, die nicht auf gleicher Augenhöhe mit Ernst und seiner Frau stehen kann. Damit ist die Voraussetzung für ein eventuelles Liebesverhältnis unterminiert.

Neben dem Bildungsgefälle wird Doris moralisch verurteilt. Mit der Absicht, daß sie nicht als reine Einbildung des Mannes, sondern als wahre Person begriffen wird, gibt sie Ernst ihr Tagebuch zum Lesen:

Ich möchte ihm mein Buch geben – ich will ein richtiger Mensch sein –
er soll mein Buch lesen – ich arbeite ihm, ich koche ihm, ich bin doch

²⁸ Vgl. Annette Keck: „Vater unser, mach mir doch mit einem Wunder eine feine Bildung – das übrige kann ich ja selbst machen mit Schminken“, in: Irmgard Keun, Das kunstseidene Mädchen, a.a.O., S. 226.

Doris – Doris ist doch kein Dreck. Ich will gar keine Unschuldige sein, ich will richtig als Doris hier sein und nicht als so alberne zivilisierte Einbildung vom grünen Moos. (DkM 175f.)

Das Tagebuch, das den Rahmen der Handlung bildet,²⁹ dient als geschlossener Ort für Doris' natürliche, ungenierte Gedanken, Wünsche und Träume und bietet ihr eine Schutzzone, in die ihre Individualität sich fallen lassen kann, sobald sie von außen gefährdet ist.³⁰ Obwohl es suggeriert wird, daß der Leser den ganzen Schreibprozeß des Tagebuchs begleitet und sich in die Position des Voyeurs versetzt sieht, bleibt der Inhalt des Tagebuchs ihm eigentlich verhüllt.³¹ Als einziger Leser wird Ernst ausgewählt, dem die wahren, geheimen Gedanken und Gefühle der Protagonistin anvertraut werden sollen. Aber das Lesen führt nicht zu einem besseren Verständnis, vielmehr wird die Tagebuchschreiberin wegen des entliehenen bzw. gestohlenen Pelzmantels als „Diebin“ (DkM 198) verurteilt. Ernst, der bildungsbürgerliche Leser, erweist sich hier als falscher Adressat ihres Tagebuchs bzw. ihres Filmbuchs, das sie von sich entworfen hat, und der Moment der Intimität, den Doris hier inszeniert, muß dementsprechend auch fehlschlagen.³² Daraufhin muß sie die Trennung vollziehen und gelangt als „Mädchen vom Wartesaal“ (DkM 210) dorthin, von wo sie so hoffnungsvoll aufgebrochen ist.

Unter der Schlußbemerkung „Auf den Glanz kommt es nämlich vielleicht gar nicht so furchtbar an“ (DkM 219) ist wohl eine etwas ernüchternde Einsicht der Ich-Erzählerin zu verstehen, die immer zwischen dem eigenen Ich und verschiedenen Kunstrollen changiert und das besondere Körpergefühl szenisch darlegt. Aber gerade der Glanz, der durch die vertextete Inszenierung des zur Schau gestellten Körperbildes heraufbeschworen wird, schimmert bis heute durch einzelne Zeilen und erweckt großes Interesse bei der Leserschaft und im Kreis der Forscher.

²⁹ Ingrid Marchlewitz, Irmgard Keun – Leben und Werk, a.a.O., S. 111.

³⁰ Vgl. Gesche Blume, Irmgard Keun. Schreiben im Spiel mit der Moderne, a.a.O., S. 110.

³¹ Vgl. ebenda S. 106.

³² Kerstin Barndt, Sentiment und Sachlichkeit, a.a.O., S. 194.