

Die imaginierte Weiblichkeit Zur Thematik der ‚Neuen Frau‘ in Irmgard Keuns *Gilgi, eine von uns*

Chen Hongyan

(Shanghai)

Abstract: Die in den siebziger Jahren des letzten Jahrhunderts wiederentdeckte Autorin Irmgard Keun zählt zu den bedeutenden Schriftstellerinnen der Weimarer Republik. Mit ihrem innovativen Schreiben hat sie einen Beitrag zur Bereicherung der deutschen Literatur „um ganz neue Gestalten, Szenerien und Sprechweisen“ geleistet. Gegenstand einer näheren Betrachtung in der vorliegenden Abhandlung ist ihr Debütroman *Gilgi – eine von uns*, in dem ein kurzer Lebensabschnitt einer aufgeklärten, jungen Frau namens Gilgi aufgegriffen wird, womit die Autorin eng an den Diskurs der ‚Neuen Frau‘ anknüpft. Das im (neu)sachlichen Ton aufgeführte Lebenskonzept der Protagonistin wird aber durch die starke Bindung an ihren Geliebten gefährdet, die schließlich zur Selbstverweigerung, Selbstaufgabe und Selbstentfremdung führt. Dementsprechend wird die distanzierte auktoriale Erzählstimme, ergänzt durch die erlebte Rede, in eine zunehmend dialogisch organisierte Narration überführt. Mit ihrer *Gilgi*-Geschichte zeichnet Irmgard Keun einen neuen Weiblichkeitsentwurf, für den es kein Vorbild gibt und mit dessen offenem Schluß auch keine allgemeingültige Lösung geliefert wird.

1. Irmgard Keun: das Leben als schreibende Frau

Heutzutage ist Irmgard Keun nicht mehr wegzudenken, wenn über Literatur, insbesondere über die Frauenliteratur der ausgehenden Weimarer Republik, gesprochen wird. Mit ihrem Debütroman *Gilgi – eine von uns* (1931) und dem darauffolgenden, wohl auch erfolgreichsten und bekanntesten Roman *Das Kunstseidene Mädchen* (1932) wurde die 26-jährige Schriftstellerin zum aufsteigenden Star auf der literarischen Bühne der Weimarer Republik. Allerdings hat dieser neue Star nicht lange strahlen können, da die Nazis an die Macht kamen und ihre Bücher auf die Liste des schädlichen und unerwünschten Schrifttums setzten. Nach erfolglosen Bemühungen um Schreibgenehmigungen der Reichsschrifttumskammer sah sie sich gezwungen, ins Exil zu gehen, wo sie noch einige Bücher veröffentlichte, die jedoch nicht

mehr auf Resonanz stoßen konnten wie ihre einstigen Werke. Selbst die Schreibtätigkeit im Exil konnte nicht lange dauern, da ihr Name 1940 mit ihrer angeblichen Selbstmordanzeige im NS-Blatt *Die Neue Literatur* endgültig gestrichen wurde. Sie tauchte völlig unter, was ihr die Gelegenheit bot, unter einem falschen Namen zu ihren Eltern nach Deutschland zurückzukehren. Sie geriet in Vergessenheit, nahm erst nach 1945 die Schreibtätigkeit wieder auf, die sich „kaum mehr als ein Gelderwerb“¹ erwies. Zwar hatte sie Erfolg mit Skizzen, Satiren und kurzen Geschichten für Feuilletons in der Nachkriegszeit, aber die Alkoholabhängigkeit ruinierte ihre Umsetzungsfähigkeit und hinderte sie stets, das aufzuschreiben, was sie fabelhaft erzählen konnte.² Dazu kam, daß sie sich in der Wiederaufbau-Euphorie nicht zu recht fand und die schweren Kriegsjahre nicht vergessen konnte bzw. nicht vergessen wollte. Die Isolation und die Vereinsamung verdrängten sie aus dem gesellschaftlichen und öffentlichen Leben, bis sie 1972 durch Zufall von Gerd Roloff entdeckt wurde. Drei Jahre später machte sie ihre erste Lesung in Köln, und zwei Jahre später erhob Gerd Roloff in einem sorgfältig recherchierten Aufsatz die Autorin und ihre Werke in den Rang eines literaturwissenschaftlichen Gegenstandes.³ Leider konnte sie zu ihren Lebzeiten nur viel zu kurz ihren Erfolg miterleben: Am 5. Mai 1982 starb Irmgard Keun in ihrer Kölner Wohnung an einem Lungentumor. Die hier kurz skizzierte Lebensgeschichte Irmgard Keuns mag zeigen, daß sie es als schreibende Frau im Leben nicht leicht hatte. Daher ist es auch kein Wunder, daß ihr literarisches Schaffen ziemlich begrenzt ist: Sechs kurze Romane, eine Kurzgeschichtensammlung über eine Kindheit während des Ersten Weltkriegs, Erzählungen und Satiren aus der Nachkriegszeit sowie einige Gedichte, die im Exil entstanden sind. In den frühen sechziger Jahren erschien ein letzter Band mit Satiren zum Filmgeschäft.⁴ Ihr vergleichsweise kleiner Werkumfang hat aber die „deutsche Literatur um ganz neue Gestalten, Szenerien und Sprechweisen bereichert“,⁵ wie ihre Biographin Hiltrud Häntzschel feststellt. Redet man von „neuen Gestalten“, dann handelt es sich vor allem um den Diskurs der ‚Neuen Frau‘, die sich als Schlagwort zur Bezeichnung eines veränderten Weiblichkeitsentwurfs jenseits traditioneller Rollenzuschreibungen in den zwanziger und den frühen dreißiger Jahren in der Weimarer Republik etablierte. Viele Bücher zeitgenössischer Autorinnen setzen sich mit der Thematik der ‚Neuen Frau‘ auseinander und probieren

¹ Ingrid Marchlewitz, Irmgard Keun – Leben und Werk. Würzburg 1999, S. 52.

² Vgl. Heike Beutel und Anna Barbara Hagin (Hg.), Irmgard Keun: Zeitzeugen, Bilder und Dokumente erzählen. Köln 1995. In mehreren Interviews wird darauf hingewiesen, daß Irmgard Keuns Alkoholismus einen wesentlichen Störfaktor darstellte, der das Zustandekommen ihrer Werke in den Nachkriegsjahren nicht ermöglichte.

³ Vgl. Hiltrud Häntzschel, Irmgard Keun. Reinbek bei Hamburg 2001, S. 136.

⁴ Irmgard Keun, Blühende Neurosen. Düsseldorf 1962. Zit. nach Gesche Blume, Irmgard Keun - Schreiben im Spiel mit der Moderne. Dresden 2005, S. 7.

⁵ Hiltrud Häntzschel, Irmgard Keun, a.a.O., S. 10.

unterschiedliche Möglichkeiten für die ‚Neue Frau‘ aus, die einem turbulenten Modernisierungs- und Demokratisierungsprozeß unterliegt. Auch Keun schließt sich diesem Diskurs an und zeichnet in ihrem Debüt die Widersprüchlichkeit einer neuen Identitätsbildung.

2. Gilgi als ‚Neue Frau‘

In *Gilgi – eine von uns* wird ein kurzer Abschnitt aus dem Leben der 21-jährigen selbstsicheren und strebsamen Stenotypistin Gisela, die sich selbst Gilgi nennt, aufgegriffen und uns vor Augen geführt. Mit ihrem faltenlosen, klaren Gesicht, dem kurzen Haarschnitt und der schlanken Figur identifiziert sie sich durchaus mit dem Schönheitsideal der ‚Neuen Frau‘, das sich vom sich auf dem Vormarsch befindenden ‚europäischen‘ oder ‚germanischen‘ Schönheitsbegriff unterscheidet, nach dem ‚wahre Schönheit‘ an Reinrassigkeit gebunden ist. Im Gegensatz dazu nimmt die ‚Neue Frau‘ das amerikanische Vorbild zum Maßstab, nach dem jeder Frau das Potential innewohne, schön zu sein.⁶ Die emanzipierte Schönheitsvorstellung gibt der Frau die enthobene Eigenverantwortung für ihren Körper zurück. Wer schön und attraktiv sein möchte, muß etwas auf eigene Verantwortung unternehmen. Darüber ist sich Gilgi ganz im klaren. Aus innerer Überzeugung – „Gepflegt ist mehr als hübsch, es ist eignes Verdienst“⁷ – pflegt sie morgens nicht nur ein mager gestrichenes Brötchen zu essen, sondern auch eine kalte Dusche zu nehmen und Frühsport zu treiben. Diese scheinbar unbedeutenden Alltäglichkeiten, die in Gilgis Augen aber eine völlig andere Dimension haben, werden unter dem Wort „System“ zusammengefaßt, das sie streng verfolgt: „Tagesplan einhalten. Nicht abweichen vom System. Nicht schlapp machen. In den kleinsten Kleinigkeiten nicht.“ (G, 6)

Schön zu sein und zu bleiben, ist eine dauerhafte, schwierige Aufgabe. Um der Aufgabe gewachsen zu sein, muß man einen starken Willen haben und strenge Disziplin halten wie die junge Frau Gilgi. Ihre Diszipliniertheit, die bereits zur Gewohnheit geworden ist, resultiert allerdings nicht aus reinem Schönheitswahn, d.h. sie macht sich schön, nicht um der Schönheit selbst willen, sondern aus dem inneren Drang nach Selbständigkeit und Unabhängigkeit, die ihrer Ansicht nach durch hartes Arbeiten erlangt werden können. Ihrer besten Freundin Olga gegenüber schildert sie klar und unbeirrbar ihr Lebenskonzept:

⁶ Vgl. Liane Schüller, *Vom Ernst der Zerstreung – Schreibende Frauen am Ende der Weimarer Republik: Marieluise Fleißer, Irmgard Keun und Gabriele Tergit*. Bielefeld 2005, S. 116.

⁷ Irmgard Keun, *Gilgi – eine von uns*. Berlin 2006, S. 6 (im folgenden zitiert als G).

Ich will arbeiten, will weiter, will selbständig sein – ich muß das alles Schritt für Schritt erreichen. Jetzt lern' ich meine Sprachen – ich spar' Geld – vielleicht werd' ich in ein paar Jahren eine eigene Wohnung haben, und vielleicht bring' ich's mal zu einem eigenen Geschäft. [...] Es macht mir Freude, was zu schaffen. [...] Es macht mir Freude, aus eigener Kraft weiterzukommen. [...] ich freue [mich], wenn alles so ordentlich und geregelt in meinem Leben ist. [...] es ist doch schön, sein Leben wie eine sauber gelöste Rechenaufgabe vor sich zu haben! (G, 70f.)

In diesem Gespräch dreht sich alles ausdrücklich ums Arbeiten und Weiterkommen. Die Wunschvorstellung finanzieller Unabhängigkeit und damit der Eigen- und Selbständigkeit veranlaßt die ehrgeizige und zielbewußte Gilgi, der Arbeit einen besonderen Stellenwert einzuräumen. Wie schon angedeutet wurde, hat sie sich bis zum 21. Lebensjahr vieles eigenhändig erarbeitet: Als kleine Büroangestellte hat sie wie die meisten weiblichen Berufstätigen in der Weimarer Republik eine unterbezahlte Arbeitsstelle, dennoch hat sie durch Fleiß und Sparsamkeit bereits 1200 Mark als zukünftiges Startkapital zurückgelegt. Sie ist zwar noch nicht in der Lage, sich eine Eigentumswohnung zu leisten, hat aber schon ein Zimmer gemietet, das sie nach ihrem Geschmack einrichtet und in dem sie sich auf ihre Arbeit konzentrieren kann.

Hier ist sie zu Hause. Dieses Zimmerchen hat sie gemietet, um ungestört arbeiten zu können. Sie bezahlt es, und es gehört ihr. Die Wände hat sie mit braunem Rupfen bespannen lassen. Die Möbel: Diwan, Schreibtisch, Schrank, Stuhl hat sie allmählich Stück für Stück angeschafft. Alles ist eigenst erworbener Besitz. Die kleine Erika-Schreibmaschine und das Grammophon sind mit Überstunden verdient worden. (G, 21)

Das Zimmer, das zweckmäßig mit Schreibtisch, Schrank und Stuhl ausgestattet ist, spiegelt den Geschmack der Neuen Frau Gilgi wider. Nichts Überflüssiges, Sinnloses findet sich im Zimmer. Außerdem ist alles mit eigenem Geld erworben worden. Das Gefühl, daß etwas ihr gehört, steigert ihr Lebensgefühl und motiviert sie, sich eifrig der Arbeit zu widmen. Darüber hinaus dient das kleine Arbeitszimmer, das mit dem Diwan und dem Grammophon ganz gemütlich wirkt, auch als Fluchttort vor der Realität. Ungestört ist sie in Gedanken über ihr Leben und ihre Zukunft versunken.

[Sie] überlegt ein bißchen: zwölfhundert Mark hat sie bis jetzt gespart. Noch ein Jahr weiter, und sie wird auf drei Monate nach Paris fahren, drei Monate nach London und drei Monate nach Granada. [...] Wenn man drei fremde Sprachen perfekt kann, ist man gegenstellungslosigkeit wohl so ziemlich gesichert. [...] Hat ein Talent, Kleider zu entwerfen und zu nähen wie bald keine. [...] sie ist noch jung, und außer

Ehe, Filmschauspielerin und Schönheitskönigin zieht sie jede Existenzmöglichkeit in Betracht. (G, 22)

Sie schaut ganz zuversichtlich in die Zukunft, da als realistisch denkende Frau ihre „Ansprüche nie höher sind als die Möglichkeit, sie zu erreichen“ (G, 71). Zwar ist die angestrebte Selbstverwirklichung noch Zukunftsmusik, aber da sie mit Tüchtigkeit und Ehrgeiz ausgestattet ist, ist für Gilgi wirklich nichts unmöglich, solange sie ihrem festgelegten Ziel folgt und nicht von ihrem jetzigen Weg abweicht, denn schließlich hält sie es doch „fest in der Hand, ihr kleines Leben“ (G, 5).

3. Gilgi als liebende Frau

In der ersten Romanhälfte scheint Gilgi in ihrer Normalität den Idealtyp einer Weimarer Neuen Frau zu spiegeln.⁸ Dazu zählt auch die Fähigkeit, „das Streben nach Beruf und Liebe [zu] vereinbaren“.⁹ Sie hat bereits ein paar Liebesgeschichten hinter sich, die nicht auf eine Eheschließung hinauslaufen sollen. Diese Liebesauffassung bricht grundsätzlich mit der traditionellen Wertvorstellung, nach der Ehe und Mutterschaft zur eigentlichen Bestimmung der Frau erklärt werden.¹⁰ Damit hat sie aber überhaupt keine Probleme. Sie reflektiert im nachhinein:

Du weißt, ich hab' Freunde gehabt – zwei – drei... man hat sich gefallen gegenseitig, man hatte Freude zusammen, und die Haut sagte ja zueinander. Das war natürlich und übersehbar, es hat mir absolut keine Gewissensbisse gemacht und mich nicht beunruhigt. Ich fühlte mich immer sauber und klar, ich war meiner sicher und hatte meinen Willen und eine selbstgezogene Grenze, die so selbstverständlich war, daß man nicht drüber nachzudenken brauchte. (G, 170)

Im Grunde genommen paßt die Liebe in das neusachliche Lebenskonzept der Neuen Frau, soweit sich die Frau nicht von ihren Gefühlen bestimmen läßt und die Grenzen der Möglichkeiten kennt. In diesem Sinne bringen die paar Liebesverhältnisse nicht nur Vergnügung mit sich, sondern sie sind auch eine wertvolle Bereicherung des Lebens, damit sie als „erfahrenes Mädchen“ (G, 17) nicht aus dem Takt gebracht wird, als der Chef eine intime

⁸ Kerstin Barndt, Irmgard Keuns Leserinnen und das Melodramatische, in: Walter Fähnders und Helga Karrenbrock (Hg.), *Autorinnen der Weimarer Republik*. Bielefeld 2003, S. 140.

⁹ Barbara Drescher, Die „Neue Frau“, in: Walter Fähnders und Helga Karrenbrock (Hg.), *Autorinnen der Weimarer Republik*, a.a.O., S. 163.

¹⁰ Susanne Balmer, Töchter aus guter Familie. Weibliche Individualität und bürgerliche Familie um 1900, in: Thomas Martinec und Claudia Nitschke (Hg.), *Familie und Identität in der deutschen Literatur*. Frankfurt a. M. 2009, S. 178.

Beziehung mit ihr anfangen möchte. Geschickt weicht sie der sexuellen Belästigung am Arbeitsplatz aus, ohne jedoch ein Unbehagen bei ihrem männlichen Vorgesetzten hervorzurufen.

Das klar strukturierte Leben, das Gilgi fest im Griff hat, verliert sein Gleichgewicht, als sie ihrer großen Liebe, Martin Bruck, dem bohemienhaften Schriftsteller, begegnet. Der kühl erdachte Selbstentwurf wird entzaubert, der imaginierten Selbstbehauptung werden die Möglichkeiten entzogen. Die Liebe, die Gilgi nun immer mehr zur Selbstaufgabe, Selbstverzweiflung und Selbstentfremdung treibt, macht den Weg zur Selbstverwirklichung zu einer Gratwanderung.

Die Beziehung zwischen Gilgi und Martin zeichnet sich schon von Anfang an durch „Asymmetrie“¹¹ aus. Dies wird nicht nur durch den Altersunterschied bestimmt, sondern ist auch auf die jeweilige soziale Herkunft, den unterschiedlichen Bildungsweg und die verschiedene Lebenseinstellung zurückzuführen. Diese Diskrepanz kann Gilgi nicht übersehen, jedoch wird sie von Martins Redegewandtheit überwältigt. Im Gegensatz zu ihren „kleinen, grauen Worte[n]“ (G, 77) ist Martin imstande, so bunt zu sprechen wie noch kein anderer in ihrem Leben. Durch die ergiebigen, bunten Worte wird einerseits der Horizont erweitert, andererseits sind sie verlockend, ja sogar gefährlich für eine junge Frau wie Gilgi, die bis jetzt wie „ein artiges Kind“ (G, 77) ihrer Phantasie nachgegangen ist. Von der Magie der Worte fasziniert, begibt sich Gilgi in ein unbekanntes, neues Leben.

Zu Anfang der Beziehung versucht Gilgi trotz Martins offensichtlicher Überlegenheit, souverän und selbstsicher aufzutreten, um als gleichberechtigter Gegenpart ernstgenommen zu werden: „Wie sicher der ist, wie genau der weiß... Ist der sicher, werd' ich noch sicherer sein,“ (G, 94) sagt Gilgi zu sich selbst. Nachdem sie mit ihrer kleinbürgerlichen Familie endgültig gebrochen hat und bei Martin eingezogen ist, unternimmt sie noch einen Versuch, ihr bewährtes sachliches Lebenskonzept auf das Partnerleben zu übertragen, was aber zum Krach zwischen ihr und Martin führt. Martin ist nicht bereit, sich zu verändern und duldet auch nicht, daß eine andere Person in seine Lebensweise eingreift. Gilgis Bemühungen, Martins Leben in ihr eigenes Leben zu integrieren, sind zum Scheitern verurteilt. Insofern bleibt ihr nichts anderes übrig, als sich in das konventionelle Geschlechterbild und Rollenmuster zu fügen, nämlich ihren Freund Martin zu idealisieren und sich seiner Person und seinem Lebensstil zu unterwerfen,¹² um einigermaßen ein Fundament zu einem dauerhaften Miteinander zu legen. Allmählich vollzieht sich ein Veränderungsprozeß in Gilgi. Ihre Fähigkeit, Arbeit, Liebe und Familie zu vereinbaren, ist entronnen, und sie kann sich nicht mehr auf

¹¹ Liane Schüller, Vom Ernst der Zerstreung, a.a.O., S. 127.

¹² Vgl. Gesche Blume, Irmgard Keun. Schreiben im Spiel mit der Moderne, a.a.O., S. 151. Sie verweist hier auf die Konventionen der Liebesgeschichte, die für den weiblichen Part typischerweise Fremdidealisation und Selbstabwertung impliziert.

das vermeintliche Wesentliche konzentrieren, denn die Liebe bemächtigt sich eines gleichwertigen Platzes in ihrem Lebenssystem:

Es ist wohl nichts Neues, daß eine vor lauter Liebe ganz anders wird. Schlimm ist nur, daß man zur einen Hälfte verändert ist, zur anderen nicht, und jetzt besteht man aus zwei Hälften, die ganz und gar nicht zusammen passen, immer im Streit miteinander liegen, und keine will um Haaresbreite nachgeben [...]. Vielleicht will man zuviel. Man will sein ganzes bisheriges Leben behalten, mit seiner Freude am Weiterkommen, seiner gut geöhlten Arbeitsmethode, mit seiner harten Zeiteinteilung, seinem prachtvoll funktionierenden System. Und man will noch ein anderes Leben dazu, ein Leben mit Martin, ein weiches, zerflossenes, bedenkenloses Leben. Und das erste Leben will man nicht, das zweite kann man nicht aufgeben. (G, 120f.)

Gilgi weiß weder ein noch aus. Zwar spürt sie, daß die bedingungslose Liebe zu Martin eine Gefährdung ihres Lebenskonzepts ist, aber sie ist nicht in der Lage, Kräfte aufzubringen, sich dagegen zu wehren. Vielmehr ist sie bereit, ihr eigenes Ich aufzugeben und sich selbst zum „Erzieherwerk“ (G, 118) von Martin zu degradieren. In der Rolle des gelehrigen Schülers „sucht [sie] verbissen alles das schön zu finden, was er schön findet. Gibt sich ganz unmenschliche Mühe, schön zu finden, was früher gleichgültig war, will sich zwingen mit zusammengebissenen Zähnen.“ (G, 131) Als gravierendste Umstellung gilt die Annahme von Martins Arbeitsmoral, die mit Gilgis Arbeitseifer nichts gemein hat:

Nichts Verächtlicheres gab's früher für sie als einen Mann, der nichts tut. Und Gilgi würde lieber alle erbärmlichen, elenden Eigenschaften der Welt an sich selber feststellen, als an Martin den geringsten Fehler entdecken. Es ist ihm gelungen, sie halbwegs zu überzeugen, daß Nichtstun nicht unbedingt minderwertig zu sein braucht, noch mehr: wenn Martin ein – ein – ein Nichtstuer ist, so ist das eben ein Beweis dafür, daß es – Nichtstuer gibt, die prachtvolle Menschen sind. (G, 133)

Der von außen eingeleitete Veränderungsprozeß wird vom Spiegel, einem wichtigen Mobiliar im Frauenzimmer, als treuer Augenzeuge begleitet. Wenn die Neue Frau Gilgi bei ihrer morgendlichen Toilette in den Spiegel blickt, bekommt sie ein derartiges Lustgefühl:

Das Mädchen Gilgi steht vor dem Spiegel. [...] und betrachtet sich mit sachlichem Wohlgefallen. [...] Bißchen Niveacreme auf die Brauen schmieren, daß sie schön glänzen, ein Stäubchen Puder auf die Nasenspitze. Schluß. Schminken gibt's nicht am Vormittag, Rouge und Lippenstift bleiben für den Abend reserviert. [...] Hat was Sympathisches so'n Spiegel, wenn man zwanzig Jahre ist und ein faltenloses, klares Gesicht hat. Ein gepflegtes Gesicht. (G, 6f.)

Mit der Selbstbeobachtung und Selbstbewunderung, die „eine gewisse Kongruenz von innerem und äußerem Selbstbild“¹³ reflektiert, begnügt sich Gilgi. Die als „geschlossene Kontur“¹⁴ eingeführte Protagonistin erlebt aber durch die Liebe zu Martin eine Grenzöffnung der eigenen Person. Ihre Überlegenheit, die durch die Eigenbestimmung ihres Körpers entsteht, verliert immer mehr an Gewicht. Stattdessen überwiegt „das Fremde in ihrer Selbstwahrnehmung, das Eigenes vergessen macht“:¹⁵

Sie steht vorm Spiegel, pudert sich Nacken und Schultern, sieht schlank und zerbrechlich und fremd aus. Taglos. Unwirklich. Weißes Gesicht mit dunklen Augen, sehr rotem Mund – ich bin sehr hübsch heute – jetzt – ich darf das sagen, ich gehöre mir ja nicht mehr. Das, was ich im Spiegel seh', hat ein anderer aus mir gemacht, ich kann nicht stolz darauf sein. – Ich sollte so nicht aussehen – so ohne Beziehung zu Straße, Staub, Alltag. Ich sehe anders aus, als ich denke. Vorsichtig streicht sie über die zaghafte Linie der Hüften. Mein Körper ist mir fremd, ist mir jetzt weit voraus an Wissen, Erfahrung... (G, 134f.)

In diesem nun starr gewordenen Spiegelbild äußern sich Gilgis Isoliertheit und Verlust der Selbstbehauptung. Das schöne geschminkte Gesicht, das aber an Lebenskraft und Ausdruck verliert, befremdet Gilgi. Am Seufzen – „ich gehöre mir ja nicht mehr“ – ist eine tiefe Frustration zu erkennen. Das Selbstwertgefühl, verbunden mit der Selbstkontrolle und der Selbstbeherrschung des eigenen Körpers, ist gänzlich verschwunden.

Die innere Zerrissenheit, das unvermeidliche Resultat der Selbstaufgabe, wird aber von ihrem Geliebten Martin wenig bzw. gar nicht zur Kenntnis genommen. Prinzipiell findet er ihren Anspruch auf Eigen- und Selbständigkeit lächerlich, krämerhaft und überhaupt unverständlich¹⁶ und gibt sich auch nicht richtig Mühe, das zu verstehen. Für ihn ist Gilgi ein Mädchen, das zu einem Zeitpunkt auftaucht, als er sich so „einsam, verlassen, peinlich überflüssig“ (G, 98) fühlt und eine Bestätigung seines Selbstwertgefühls benötigt, die sich durch Gilgis Zuneigung und Liebe zweifelsohne vollzieht. Bei einer näheren Betrachtung erlebt dieses Selbstwertgefühl noch eine Steigerung:

Kleines Mädchen, man muß nett zu dir sein, sehr viel ärmer bist du als ich. Tausend eigene und fremde Gedanken, Zeit, Luft und Wünsche

¹³ Kerstin Barndt, *Sentiment und Sachlichkeit – Der Roman der Neuen Frau in der Weimarer Republik*. Köln, Weimar, Wien 2003, S. 127.

¹⁴ Gesche Blume, Irmgard Keun. *Schreiben im Spiel mit der Moderne*, a.a.O., S. 79.

¹⁵ Kerstin Barndt, *Sentiment und Sachlichkeit – Der Roman der Neuen Frau in der Weimarer Republik*, a.a.O., S. 129.

¹⁶ Vgl. G, S. 161, wo Martin zu Gilgi sagt: „Ich will deine Wunderlichkeiten ja in Gottes Namen respektieren, Gilgi – auch ohne sie zu verstehen.“ Und an mehreren Stellen deutet Martin an, daß Gilgis Selbständigkeitsanspruch für ihn unbegreifbar ist. Vgl. z.B. auch S. 162, 163 und 185.

haben sich frech und unaufgefordert in mein Gesicht hineingeschrieben – schadet ja nichts, solange sich ein Mädel wie du von mir küssen läßt. Was aber, wenn dein blankes, kleines Gesicht zerschrieben ist! (G, 104)

Diese Stelle gibt auch zu erkennen, was Martin eigentlich an seiner jungen Geliebten fasziniert, nämlich das junge faltenlose Gesicht und der jugendliche Körper, auf den er unwillkürlich seine Phantasie von Schönheit und Jugendlichkeit projiziert. In seiner Eigenmächtigkeit geht er energisch ans Werk, den Körper nach seiner Wunschvorstellung neu zu inszenieren: „Geh', zieh' dein rotes Kleid an, schmink' dir die Lippen – junge, hübsche Frauen macht Schminke noch hübscher [...] Geh', Gilgichen, mach' dich schön heute abend.“ (G, 134) Diese Aufforderungen, die keinen Widerstand dulden, klingen nach Befehlen, die von einem autoritären Vater einem unmündigen Kind erteilt werden. Bald darauf erlaubt er sich noch einen entscheidenden Eingriff in ihren Körper, indem er ihr das von ihm ausgewählte Kleid und Schmuckstück aufzwingt:

Will einen schönen Pelzmantel für Gilgi kaufen – da muß Olga mithelfen aussuchen – und Stoff zu einem veilchenblauen Kleid, dazu einen Schmuck aus dunklen Amethysten in silberner Fassung. Hat er neulich bei einem Antiquitätenhändler am Dom gesehen: Ring, Armband, Kette. Muß doch hübsch sein – so ein federleichtes, blasses kleines Mädchen mit dem schweren Schmuck. (G, 162f.)

In dem Moment verliert die Kleidung als „zweite Haut“¹⁷ ihre Schutzfunktion vor Verletzungen und Reizen der Außenwelt. Gilgi, die unter dem schweren Schmuck unterzugehen droht, ist nun Martin und seinem Einbildungsvermögen völlig ausgeliefert. Bemüht sich Gilgi in der Anfangsphase noch, ihrer Resignation einen Ausdruck zu verleihen – „Was ich am wenigsten bin, gefällt dir am besten an mir“ (G, 137) –, verliert sie sich nun in dieser neuen Rolle als „Blumenvase“ völlig. Wider Willen fügt sie sich in das imaginierte Bild des Liebhabers, weil sie ihn mit Leib und Seele liebt und zu sehr auf die Zweier-Liebesbeziehung fokussiert ist, wobei sie Schritt für Schritt verlernt, ihren Standpunkt vor ihm zu rechtfertigen. Die Sprachkrise, die „auf die Diskrepanz zwischen körperlichem Erfahren, Erleben und Begreifen und ihrer Fähigkeit, diese Realitäten sprachlich zu rekonstruieren, aufmerksam“¹⁸ macht, ermöglicht nicht einmal die Offenbarung ihrer Schwangerschaft, die tief in die Zweier-Liebesbeziehung einschneidet. Deshalb hegt sie den heimlichen Wunsch, daß Martin erraten könnte, was mit ihr los ist: „mein Liebling, das wäre schön, wenn du immer alles in mir

¹⁷ Vgl. Gesche Blume, Irmgard Keun. Schreiben im Spiel mit der Moderne, a.a.O., S. 204.

¹⁸ Kerstin Barndt, Sentiment und Sachlichkeit – Der Roman der Neuen Frau in der Weimarer Republik, a.a.O., S. 131.

wüßtest, ohne daß ich davon zu sprechen brauchte. Das wäre schön. Aber man darf ja wohl nicht zuviel verlangen.“ (G, 174) Der hier im Konjunktiv II geäußerte Wunsch von einer Gedankenübertragung, die oft bei Gilgi und ihrer Freundin Olga der Fall ist, wird zwischen ihr und Martin nicht stattfinden, worüber sich Gilgi eigentlich ganz im klaren ist. Es ist ihr auch klar, daß ihr Traum von einer grenzenlosen Einheit mit ihrem Geliebten nur in einem halbawachen Zustand verwirklicht werden kann: „Man denkt und spricht sich nicht auseinander, man atmet sich zusammen. Man ist sehr vereint, sehr zueinander gehörig in dieser unwachen, leise durchatmeten Stille.“ (G, 119) Diese wenigen, glücklichen Stunden reichen dann aus, um Gilgi zum Entschluß zu bringen, allein „das Schwerste [zu] ertragen, als das Allergeringste [zu] riskieren, das diese Liebe gefährden könnte.“ (G, 177)

Gilgis Opferbereitschaft und Selbstaufgabewillen sind Zeichen, die darauf hinweisen, daß ihr erwachendes Selbstbewußtsein von unbewußt wirksamen Konventionen durchsetzt ist.¹⁹ Einerseits trachtet sie nach dem ‚neusachlichen‘ Liebeskonzept, dem Programm der Gegenwart, andererseits kommt sie über das klassische Konzept nicht hinweg, bei dem die gesamte Persönlichkeit involviert ist und schließlich zerstört zu werden droht.²⁰ In diesem Zusammenhang ist Gilgis große, romantische Liebe wirklich eine „Betriebsstörung“ (G, 106), die sich schließlich zu einer leidvollen körperlichen und seelischen Erfahrung auswächst. Die Unfähigkeit bzw. die destruktive Kraft der Liebe soll noch an einem anderen Liebespaar – Hans und Hertha – aufgezeigt werden. Aus dieser Zwischengeschichte, die in ein Familienunglück mündet, läßt sich schlußfolgern, daß Liebe weder in der Lage ist, das einzelne Schicksal zu fördern, noch die Zauberkraft besitzt, gegen die gesellschaftliche Kälte zu funktionieren. In dieser doppelten Hinsicht erfährt die Liebe im Textverlauf eine „Dekonstruktion“²¹ und wird zum Scheitern verurteilt.

Um die Betriebsstörung zu beseitigen und ihren normalen Zustand wiederherzustellen, muß Gilgi ihr altes Lebenskonzept beleben. Wie sie sich in der ersten Romanhälfte durchgeschlagen hat, muß sie jetzt den Beweis dafür anbieten, wirklich eine „Meisterin der Tat“²² zu sein. Dies läßt sich an ihrem Engagement für die Familie Hans zeigen. Als Hans mit der Bitte um Geld zu ihr kommt, fühlt sie Mut und Fröhlichkeit wieder in sich aufsteigen, nicht nur weil sie ein Solidaritätsgefühl entwickelt, sondern auch weil sie sich freut, nach langen arbeitslosen Tagen eine schwierig zu lösende Aufgabe bekommen zu haben. Sie setzt sich gleich dafür ein, fühlt die schlummernde alte Gilgi wieder aufwachen (Vgl. G, 217) und bekommt das benö-

¹⁹ Gesche Blume, Irmgard Keun. Schreiben im Spiel mit der Moderne, a.a.O., S. 155.

²⁰ Vgl. ebenda.

²¹ Vgl. ebenda S. 152.

²² Dirk Niefanger, Gilgi und Ginster. Irmgard Keuns Roman mit Kracauer gelesen, in: Stefanie Arend und Ariane Martin (Hg.), Irmgard Keun 1905/2005. Deutungen und Dokumente. Bielefeld 2008, S. 38.

tigte Geld auch tatsächlich. Aber die Freude, etwas geleistet zu haben, wird durch die Liebe genommen. Von Gilgi, die deswegen spät nach Hause kommt, fordert Martin eine Rechtfertigung, was schließlich dazu führt, daß die versprochene Hilfe zu spät kommt, so daß Hans' Familie Selbstmord begeht. Das gibt einen äußeren Anstoß zum Entschluß, Martin zu verlassen und ein neues Leben in Berlin zu beginnen.

Gilgi, die sich der Problematik des unehelichen Kindes allein stellen und ihren Weg zur Weiblichkeit, beruflicher Unabhängigkeit und Eigenständigkeit in einer fernen Ortschaft einschlagen wird, ist im Aufbruch begriffen. Ob es ihr gelingt, ihr kleines Leben fest in der Hand zu halten, bleibt aber unbeantwortet. Nur die kleine, gelbe Apfelsine, die auf der Gleisschiene liegt, gibt einen Hinweis auf Gilgis unverdorrene Hoffnung auf eine Zukunft, in der sie die berufliche Karriere und ihr privates Glück zur Synthese führen könnte. Aber mit den drei Adjektiven „unglücklich, dumm und unzweckmäßig“ (G, 259) deutet Irmgard Keun gleichzeitig wohl auch darauf hin, wie unrealistisch und unrealisierbar diese Illusion ist.

4. Die Erzählstruktur

Irmgard Keun schreibt nicht die Geschichte einer großen Persönlichkeit, sondern eine Biographie des Weiblichen, das teilweise in der Realität lebt, teilweise in der fiktiven Vorstellung des Mannes bleibt. Mit dem Romantitel *Gilgi – eine von uns* gibt die Autorin uns zu verstehen, daß die Protagonistin hier als exemplarischer Einzelfall gesehen werden soll. Gleichzeitig wird durch das Personalpronomen „uns“ eine Gemeinsamkeit zwischen der erzählten Welt und dem Lesepublikum suggeriert, deren Grenze bereits durchbrochen ist.²³ Durch die Gestaltung des Titels wird eine „besondere Beziehung zwischen der Autorinneninstanz, Sujet und Subjektposition der Leserin, die alle drei in besonderer Weise als ‚Neue Frau‘ markiert sind“²⁴ entwickelt.

Im weiteren Textverlauf bekommt die implizierte Leserin noch die Intensität dieser besonderen Beziehung zu spüren, indem Irmgard Keun durch die schrittweise Überführung der auktorialen Erzählstimme in eine zunehmend dialogisch organisierte Narration eine Form von Unmittelbarkeit erzeugt, die sie in das Gespräch des Romans mit hineinzieht und zur Stellungnahme auffordert.²⁵

Zunächst wird die Erzählperspektive durch einen auktorialen Erzähler bestimmt, der das Leben der Protagonistin in neusachlicher Distanz und

²³ Vgl. Dirk Niefanger, *Gilgi und Ginster*, a.a.O., S. 40f.

²⁴ Kerstin Barndt, *Sentiment und Sachlichkeit – Der Roman der Neuen Frau in der Weimarer Republik*, a.a.O., S. 123.

²⁵ Vgl. Kerstin Barndt, *Irmgard Keuns Leserinnen und das Melodramatische*, a.a.O., S. 140.

Ironie begleitet.²⁶ Als Beispiel läßt sich die Beschreibung von Gilgis Zimmer anführen: „Überlegender Blick in das nüchtern unpersönliche Zimmer. Weißlackierte Bettstelle, weißer Wäscheschrank, ein Tisch, zwei Stühle, friedvolle Blümchentapete und ein harmlos umrahmtes Genrebildchen, das – blaß und reizlos wie ein verlassenes Mädchen – endgültig verzichtet hat, aufzufallen. Man hätte ihn schon längst entfernen sollen, diesen sentimental Farbleck.“ (G, 7) Der überprüfende Blick ähnelt einer Filmkamera, die lautlos, gleichmäßig und gleichgültig durchs Zimmer schweift und alles kommentarlos aufnimmt, wobei man den leicht ironischen Ton nicht überhören kann. Das sachlich eingerichtete Zimmer wirkt „unpersönlich“, und das einzige farbige Bild, das eigentlich zur Verschönerung des Zimmers dienen soll, wird als „sentimentale[r] Farbleck“ betrachtet, der gar nicht zum gesamten Stil paßt. „Man hätte ihn schon längst entfernen sollen, diesen sentimental Farbleck.“ Schon an dieser Stelle ist durch das unpersönliche Pronomen „man“ nicht deutlich zu erkennen, ob das eine Überlegung der Erzählinstanz oder der Protagonistin ist. Durch diese „Unschärferelationen“,²⁷ die Keuns neusachlichen Schreibstil kennzeichnen, werden Spielräume für das Lesepublikum geschaffen, sich vorzustellen, wie es ohne diesen Farbleck aussehen könnte.

Den Wendepunkt der Erzählung bildet die Offenbarung der Tatsache, daß Gilgi eigentlich nur ein Adoptivkind der Familie Kron ist und die darauffolgende Muttersuche, die bei Gilgi neue Empfindungen und Gefühle auslöst, die sich in der Veränderung der Erzählperspektive spiegeln:

Gilgi steht unten auf der Straße und reibt sich ihr Handgelenk. [...] Gilgi zieht aus ihrem Täschchen ein kleines Notizbuch: Fräulein Margarethe Täschler, Thieboldsgasse. Da wird man jetzt hingehen. Es interessiert einen ja schließlich, das Wesen zu sehn, das einen zur Welt gebracht hat. War gar nicht so einfach, den Namen von zu Haus rauszukriegen, die Adresse hat sie sich selber gesucht. [...] In der Thieboldgasse ist's dreckig und dunkel. Es dauert eine Weile, ehe Gilgi die richtige Hausnummer gefunden hat. Im Hausflur stinkt es nach faulem Fisch und alter Wäsche. Gilgi steigt eine Treppe rauf, noch eine, das Haus lebt: [...] Das Haus lebt, das Haus atmet. Gilgi werden die Beine schwer. Warum ist sie hergekommen, was will sie hier? Ufff, sie kriegt keine Luft. Schlapp machen gilt nicht. [...] Gilgi schellt. Schluff-schluff-schluff kommt's näher – wie das stinkt hier im Haus, mir wird schlecht – tapp –tapp –tapp – [...]. (G, 37ff.)

²⁶ Ebenda S. 150.

²⁷ Kerstin Barndt, *Sentiment und Sachlichkeit – Der Roman der Neuen Frau in der Weimarer Republik*, a.a.O., S. 126.

Das Beispiel mag zeigen, wie die auktoriale Erzählstimme nahezu unbemerkt der erlebten Rede und dem inneren Monolog weicht.²⁸ Während die distanzierte, indifferente Erzählhaltung der Leserin anfangs noch den Eindruck vermittelt, daß nichts in Gilgis Leben außer Kontrolle geraten ist, hat Gilgi bald die inneren Widersprüche deutlich zu spüren, die sich auf ihre Außenwelt übertragen, als sie von der Enge des Hauses umschlossen wird. Eine bedrückende Atmosphäre wird durch den Wechsel zwischen „figuraler Sicht auf die Wirklichkeit und objektivierend-distanzierender Darstellung“²⁹ geschaffen, die die Leser unwillkürlich mit einbezieht.

Die durch die Muttersuche ausgelöste Krise der Gefühlszustände nimmt ungeheure Dimensionen an, als Gilgi vorbehaltlos in das Liebesverhältnis mit Martin verfällt. Aus ihrer Unfähigkeit, ihre eigenen Gefühle und Wünsche richtig zu erfassen und auszudrücken – „Sie hat ja keine Worte, um sich verständlich zu machen“ (G, 86) –, tendiert sie mittels des neutralen Pronomens „man“ dazu, ihren Empfindungen, Erwartungen und Begehren einen Ausdruck zu verleihen. Die in der Forschungsliteratur sehr oft zitierte Textpassage, die auch hier weiter oben zitiert worden ist (G, 120f.), um die unmögliche Vereinbarkeit von Arbeit und Liebe darzustellen, ist ein wichtiger Schnittpunkt, an dem die Erzählhaltung durch die erlebte Rede zwischen der Perspektive des Erzählers und der Protagonistin changiert. Wenn die erste Hälfte des Romans noch durch die auktoriale Erzählinstanz geprägt ist, dann tritt ab dieser Stelle eine ebenbürtige Perspektive Gilgis auf, die in der zweiten Hälfte immer mehr an Kontur gewinnt.³⁰ Die Erzählinstanz greift eher die Form eines Erzählerberichts auf,³¹ der einen äußeren Rahmen für die Geschehnisse schafft.

5. Schlußbetrachtung

Irmgard Keun, die dem Autorentypus der Neuen Frau zuzurechnen ist,³² zeichnet in ihrem Erstlingswerk einen weiblichen Lebensentwurf in der Übergangsphase, indem sie „den Verletzungen des weiblichen Ich in der Realität nachspürt“.³³ Die Protagonistin Gilgi, die eng an den aktuellen Diskurs der ‚Neuen Frau‘ anknüpft, macht am eigenen Leib die inneren Konflikte durch, die durch die Wahlentscheidung zwischen Arbeit und Lie-

²⁸ Vgl. Kerstin Barndt, Irmgard Keuns Leserinnen und das Melodramatische, a.a.O., S. 151.

²⁹ Gesche Blume, Irmgard Keun. Schreiben im Spiel mit der Moderne, a.a.O., S. 86.

³⁰ Vgl. Kerstin Barndt, Sentiment und Sachlichkeit – Der Roman der Neuen Frau in der Weimarer Republik, a.a.O., S. 126.

³¹ Ingrid Marchlewitz, Irmgard Keun – Leben und Werk, a.a.O., S. 80.

³² Gesche Blume, Irmgard Keun. Schreiben im Spiel mit der Moderne, a.a.O., S. 8.

³³ Hilke Veth, Literatur von Frauen, in: Bernhard Weyergraf (Hg.), Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur, Bd. 8. München 1995, S. 463. Hier zit. nach Gesche Blume, Irmgard Keun. Schreiben im Spiel mit der Moderne, a.a.O., S. 7.

be, Eigen- und Fremdbestimmung sowie Wunschvorstellungen und Konventionen hervorgerufen sind. Aber nicht nur die exemplarische Verarbeitung von zeitnahen Themen spricht für eine Lektüre von Keuns Werken, sondern ihre Qualität liegt auch in dem komplexen literarischen Verfahren begründet. Neben der Besonderheit der Erzählstruktur gibt es noch viele interessante ästhetische Aspekte, die erst in einer separaten Abhandlung aufgezeigt werden können.