

## Erleben, Erinnern und Schreiben - zu Irmgard Keuns *Nach Mitternacht*\*1

Chen Hongyan  
(Shanghai)

**Kurzzusammenfassung:** Irmgard Keun, die 1936 ins Exil ging, verarbeitete in ihrem vierten Roman *Nach Mitternacht* ihre Beobachtungen und Erlebnisse im nationalsozialistischen Deutschland nach der Macht ergreifung der NSDAP. Im vorliegenden Beitrag werden die Entstehungsgeschichte und die positive Aufnahme des Werks dargestellt. Anhand von Textbeispielen werden Keuns sachlich-ironisierender Erzählgestus, ihre metaphernreiche Darstellungskunst und ihre Kritik am Führerkult und Mitläufertum unter dem Naziregime analysiert. Zum Schluss wird auf die autobiographischen Auseinandersetzungen mit dem Schreiben im Nazideutschland eingegangen.

Denkt man in China an die deutsche Exilliteratur, fallen einem vor allem Namen wie Thomas Mann, Heinrich Mann, Bertolt Brecht, Stefan Zweig, Johannes Robert Becher, Egon Erwin Kisch und Leon Feuchtwanger ein. Aufgrund ihres politischen Engagements gegen das Naziregime und teilweise auch wegen ihres leidvollen Schicksals wurden sie bereits in den 1920er und 1930er Jahren zahlreich ins Chinesische übersetzt. Neben ihren männlichen Kollegen wurden dem Lesepublikum auch einige wenige Schriftstellerinnen wie Vicki Baum und Anna Seghers in der Republik China vermittelt. Daraus ist zu schlußfolgern, dass die Exilliteratur, im alten China als „Emigrantentliteratur“<sup>2</sup> bezeichnet, beachtliches Aufsehen erregte, aber zu der Frage, warum einige in Deutschland eher unbekannte Autorinnen und Autoren ins Chinesische übertragen worden sind, muss man sich allein mit der Begründung der zufallsbedingten persönlichen Entscheidung des Übersetzers begnügen<sup>3</sup>. Mit diesem Beliebigskeitsprinzip lässt sich erklären, warum etliche

---

<sup>1</sup> Diese Arbeit wurde dankenswerterweise durch das Forschungsprojekt der Shanghai International Studies University „Literatur der Neuen Frauen in Deutschland“ und das „Innovative Research Team“ der SISU unterstützt.

<sup>2</sup> Zheng Boqi, Zur neuen Emigrantentliteratur in Deutschland, in: Zheng Boqi, Liang Qi Ji, Shanghai, 1936. Hier zitiert nach: Wei Maoping, 德语文学汉译史考辨——晚清和民国时期 [Zur Übersetzungsgeschichte der deutschsprachigen Literatur. Von der späteren Qing-Dynastie bis zur Republik China]. Shanghai 2004, S. 53.

<sup>3</sup> Wei Maoping weist in seinem Werk darauf hin, dass die Auswahl der übersetzten deutschsprachigen Autoren in den 1920er und 1930er Jahren manchmal reiner Zufall sei, wie die Beispiele mit Margareth von Bulow oder Rudolf Rocker zeigten. Vgl. Wei Maoping, a. a. O., S. 37ff.

antifaschistische Exilantinnen und Exilanten trotz ihres hohen Bekanntheitsgrades keinen Siegeszug im fernen Osten feiern können. Zu diesen Schriftstellerinnen und Schriftstellern zählt eben Irmgard Keun.

Ein weiterer Grund für Keuns Unzugänglichkeit besteht in der Tatsache, dass ihr nach einem vierjährigen Aufenthalt im Ausland mit einem ständigen Wohnortwechsel vom NS-Blatt *Die Neue Literatur* ein fabulierter Freitod aufgezwungen wurde, so dass ihr Name spurlos von der deutschen literarischen Bühne verschwand. Das nahm sie aber zum Anlass, mit gefälschten Papieren in die Heimat zurückzukehren, in der sie ein zurückgezogenes und abgeschiedenes Leben führte. Nach dem Ende des Krieges nahm sie ihre Schreibfähigkeit wieder auf, konnte das Lesepublikum aber nicht mehr so begeistern wie in den 30er Jahren. Erst in den 1970er Jahren wurde sie mit Wilhelm Ungers Hilfe ins rechte Licht gesetzt: Öffentliche Auftritte wie Lesungen und Interviews machten allmählich die Leserschaft sowie die Wissenschaft auf sie aufmerksam.

Keuns flüchtiger Erfolg am Ende der Weimarer Republik und sodann ihr verhältnismäßig langes Untertauchen bewirkten unmittelbar, dass sie in China lange Zeit beinahe unbekannt war. Bis jetzt ist noch keines ihrer Werke ins Chinesische übersetzt worden, jedoch ist die Zahl wissenschaftlicher Auseinandersetzungen mit ihren Texten im neuen Jahrtausend stetig angewachsen, da im chinesischen Germanistenkreis ein steigendes Interesse an der Literatur der Weimarer Republik zu verzeichnen ist.<sup>4</sup> Während die bisherige Keun-Forschung in China vor allem ihre ersten beiden Texte in der ausgehenden Weimarer Republik in den Blick nimmt, wendet sich dieser Beitrag ihrem Exilroman *Nach Mitternacht*<sup>5</sup> zu.

## 1 Entstehungsgeschichte und Rezeption

Der Roman entstand in Ostende, Keuns erstem Zufluchtsort. Zwar wollte sie, wie sie selbst behauptete, nur ungerne auf ihr Leben in dem „quälenden und

---

<sup>4</sup> Hier werden einige ausgewählte Forschungsergebnisse als Beispiele angeführt. Chen Hongyan, Berlin als Schauplatz in Berlin Alexanderplatz und Das kunstseidene Mädchen, in: Literaturstraße Band 12, Würzburg 2011, S. 225-236. Hu Dan, 冷漠与盲从——从《人造丝少女》看魏玛共和国末期民众政治意识的缺失 [Apathie und Gefolgschaft. Das fehlende politische Bewusstsein des Volks der Weimarer Republik in Irmgard Keuns Roman Das kunstseidene Mädchen], in: Masterpieces Review 2012, Nr. 12, S. 22-24. Chen Hongyan, Die imaginierte Weiblichkeit. Zur Thematik der ‚Neuen Frau‘ in Irmgard Keuns Gilgi, eine von uns, in: Literaturstraße Band 13, Würzburg 2012, S. 291-304. Inzwischen finden sich auch Dissertationen und Masterarbeiten zu Irmgard Keun und ihren Werken, was ein nicht nachlassendes Forschungsinteresse bestätigt.

<sup>5</sup> Irmgard Keun, *Nach Mitternacht*. Mit Materialien. Hg. v. Dietrich Steinbach, Stuttgart, Düsseldorf, Leipzig 1980 (im Folgenden zitiert als NM).

gequälten Land“<sup>6</sup> zurückblicken, aber die zu überwindende finanzielle Notlage, mit der sie im Leben nie richtig fertig wurde und damit verbunden die drohende Gefahr vom schmerzlichen Verlust der Selbständigkeit brachten sie unverzüglich zum eifrigen Arbeiten am neuen Roman.<sup>7</sup> Der Vorschlag der *Pariser Tageszeitung*, ihren Roman in der Zeitung zu veröffentlichen, kam der Autorin, die nun ihre „Aufgaben im Kampf gegen den Faschismus“<sup>8</sup> sah, sehr entgegen.<sup>9</sup> Zwei Monate später wurde der Plan mit dem Vorabdruck in die Tat umgesetzt, fünfeinhalb Wochen darauf jedoch wurde er jäh abgebrochen. Im März 1937 kam das vollständige Werk beim Exilverlag Querido in Amsterdam heraus.

Während über die ersten beiden Romane Keuns in der deutschen Öffentlichkeit sehr kontrovers diskutiert worden war, wurde das Buch *Nach Mitternacht* von der zeitgenössischen Literaturkritik fast einhellig positiv bewertet<sup>10</sup>, was die literarische Qualität und Authentizität des Dargestellten bewies. Als die Autorin in den 1970er Jahren wieder von einer breiten Öffentlichkeit wahrgenommen wurde, rückte das sozialkritische Werk unweigerlich in den Mittelpunkt und zog verhältnismäßig große Aufmerksamkeit auf sich<sup>11</sup>. Fast 30 Jahre später krönte der Rezensent Burckhard Müller den antifaschistischen Exilroman mit Lorbeer, dass „*Das kunstseidene Mädchen* gut, *Nach Mitternacht* aber noch besser war“<sup>12</sup>. Diese beispielhafte Äußerung bekräftigt, dass dieses nach Ansicht mancher Literaturwissenschaftler „dem Genre des gehobenen Unterhaltungsromans zuzurechnende(s) Buch“<sup>13</sup> auch heute keine Einbuße an Lesbarkeit und Aktualität erlitten habe.

---

<sup>6</sup> Irmgard Keun, *Bilder aus der Emigration*, in: Irmgard Keun, *Wenn wir alle gut wären*. Hg. v. Wilhelm Unger, Köln 1983, S. 131.

<sup>7</sup> Keuns Briefen an ihren jüdischen Freund Arnold Strauss kann man entnehmen, dass sie sich fleißig an ihren neuen Roman machte, auf den sie große Hoffnungen setzte. Beispielsweise der Brief vom 6. 5. 1936: „[...] Aber ich hab’ ja so wahnsinnig zu arbeiten, alles hängt vom neuen Roman ab, er *muß* gut werden. [...] Jetzt ist mir die Hauptsache die Arbeit. Alles andere kommt erst danach. Ehe ich nichts Gutes geschaffen habe und neuen festen literarischen Ruf erworben, kann ich nicht kommen und will ich nicht kommen.“ Irmgard Keun, *Ich lebe in einem wilden Wirbel*. Briefe an Arnold Strauss 1933 bis 1947. Hg. v. Gabriele Kreis und Marjory S. Strauss, Düsseldorf 1988, S. 168ff.

<sup>8</sup> Ebenda S. 180.

<sup>9</sup> Vgl. ebenda S. 182.

<sup>10</sup> Vgl. Doris Rosenstein, *Irmgard Keun. Das Erzählwerk der dreißiger Jahre*. Frankfurt a. M. 1991, S. 161ff.

<sup>11</sup> Vgl. Doris Rosenstein, *Zum Erzählkonzept des Romans „Nach Mitternacht“*, in: Stefanie Arend/Ariane Martin (Hg.), *Irmgard Keun 1905/2005 – Deutungen und Dokumente*. Bielefeld 2008, S. 162f.

<sup>12</sup> Burckhard Müller, *Kein Jude ist Löwe – und helfen kann man höchstens ein bisschen*. Irmgard Keuns „*Nach Mitternacht*“, in: Heinz Ludwig Arnold (Hg.), *Text + Kritik* Heft 183, 2009, S. 58.

<sup>13</sup> Ernst Loewy, *Literarische und politische Texte aus dem deutschen Exil 1933-1945*. Stuttgart 1979, S. 159.

## 2 Erzählerin und Erzählverfahren

Erzählt wird der Roman von einer 19-jährigen Ich-Erzählerin, Susanne Moder, Sanna genannt. Mit 16 Jahren verlässt sie ihre Heimat Lappesheim und verbringt drei Jahre bei ihrer Tante Adelheid in Köln, wo sie sich in ihren Cousin Franz verliebt. Da der Tante die Liebesbeziehung nicht passt, denunziert sie Sanna, worauf sie zu ihrem Halbbruder Algin nach Frankfurt flieht. Als naives Mädchen vom Land hätte sich die junge Protagonistin mit ihrer unzureichenden Bildung in der Welt da draußen wohl kaum durchschlagen können, hätte die Autorin ihre eigene besondere Gabe der „nüchtern unbestechliche(n), durch keine Theorie beeinflusste(n), sehr eindringliche(n) Art des Beobachtens“<sup>14</sup> nicht auf Sanna übertragen. Somit ist aus dem eigentlich unerfahrenen Dorfmadchen eine sensible, wache und vernünftige Zeitzeugin geworden, die genau zuhört, zuschaut und sich ihr eigenes eigensinniges Urteil erlaubt.

Die Erzählung beginnt mit Sannas zerstreuter Anwesenheit im Lokal Henninger-Bräu in Frankfurt. Während sie und ihre Freundin Gerti mit anderen Bekannten in ihrem Stammlokal sitzen, denkt sie an den Brief, den sie tagsüber von ihrem Freund Franz erhalten hat und grübelt darüber nach, was ihr dieser kurze Brief mitzuteilen hat. Dieses Erzählverfahren ist charakteristisch für das gesamte Buch: Sannas Anwesenheit schlägt Brücken zwischen der unmittelbaren Gegenwart und ihren Erinnerungen an die Vergangenheit. Obwohl die primäre Struktur der Erzählung eine Zeitspanne von weniger als zwei Tagen umfasst, erstreckt sich die erzählte Zeit mittels vieler Rückblenden über mehrere Jahre.

Dabei hat die Ich-Erzählerin die Zügel der Narration fest in der Hand. Sie schichtet den Erzählstoff, dirigiert den Erzählablauf, baut Episoden ein, beschreibt und kommentiert auf ihre spitzfindige Weise die zurückliegenden Geschehnisse, was sich schließlich zu einer Ganzheit zusammenfügt. Den äußeren Erzählrahmen legen die räumlichen und zeitlichen Abgrenzungen fest, wobei im ersten Teil das Bierlokal als öffentlicher Raum für unterschiedliche soziale Schichten eine ordnende Funktion übernimmt, die weit schweifenden Gedanken und Erinnerungen der Protagonistin wieder in die Erzähl-Gegenwart zurückzuführen. Der Handlungsablauf im zweiten Teil hingegen orientiert sich in erster Linie am Ticken der Zeit, die anzeigt, dass bald Mitternacht ist und es höchste Zeit wird zu handeln, bevor es zu spät ist.

---

<sup>14</sup> Klaus Mann, Deutsche Wirklichkeit, in: Irmgard Keun, Nach Mitternacht, a. a. O., S. 167.

### 3 Kritik am alltäglichen Faschismus

Mittels dieses „eigenwillige(n) Erzähltemperament(s)“<sup>15</sup>, das Unterhaltung mit Ernst, Sentimentalität mit Sachlichkeit, Naivität mit Reflexivität verknüpft, ruft Irmgard Keun ein Deutschlandbild wach, das sie in ihrem autobiographischen Text für sich bewahrt:

Immer noch zögere ich, nun selbst mit Schreiben anzufangen und für mein Buch ein Deutschland der Nationalsozialisten lebendig werden zu lassen mit braunen SA-Männern, fischäugigen Gestapo-Mördern und schwachsinnig-fanatichen Stürmer-Verkäufern. Ein Deutschland, in dem Kolonialwarenhändler und Feldwebelwitwen Nietzsches Philosophie vollstreckten. Ein Deutschland mit unfrohen rohen Gesängen und drohenden Rundfunkreden, mit der künstlichen Dauer-Ekstase von Aufmärschen, Partei-Tagen, Heil-Jubeln und Feiern. Ein Deutschland voll berauschter Spießbürger. Berauscht, weil sie es sein sollten – berauscht, weil man ihnen Vernunftlosigkeit als Tugend pries – berauscht, weil sie gehorchen und Angst haben durften, und berauscht, weil sie Macht bekommen hatten. Genügte nicht ein Gang zur Gestapo, um sämtliche Stammtischgenossen zumindest ein bißchen unter Verfolgung zu setzen? Ein Deutschland zynischer Geschäftemacher, breit behäbiger Gleichgültigkeit und lauer Zufriedenheit mit dem eigenen Wohlergehen. Ein Deutschland verworrener Hoffnungen und zaghafter Zweifel. Und noch ein Deutschland voll von schmerzlichem Aufzucken und stillem Jammer, müder Resignation, verzweifelter Ratlosigkeit und dumpfem Zorn.<sup>16</sup>

Als die Nationalsozialisten 1933 an die Macht kamen, entschloss sich Irmgard Keun nicht zu einer sofortigen Auswanderung. Der Verbleib im Nazi-Deutschland für weitere dreieinhalb Jahre veranlasste sie, anstatt eines historischen Romans, zu dem viele Exilliteraten eher neigten, im Exil einen gegenwartsbezogenen Zeitroman zu schreiben und die am eigenen Leib erlebte Wirklichkeit in die Sprache zu übersetzen.<sup>17</sup> Es ist der Autorin in der Tat gelungen, mit einer reichlichen Fülle von Figuren dem Leser ein Panoramabild von politischen Ereignissen, gesellschaftlichen Erwartungen und individuellen Handlungsspielräumen im Deutschland unter der nationalsozialistischen Herrschaft vor Augen zu führen.

Das größte politische Ereignis, das in der narrativen Gegenwart geschildert wird, ist Hitlers Besuch in Frankfurt, der fast die ganze Stadt in einen euphorischen, beinahe halluzinatorischen Zustand versetzt: „Alle woll-

---

<sup>15</sup> Doris Rosenstein, Zum Erzählkonzept des Romans „Nach Mitternacht“, a. a. O., S. 165.

<sup>16</sup> Irmgard Keun, Bilder aus der Emigration, a. a. O., S. 130f.

<sup>17</sup> Vgl. ebenda S. 154.

ten was sehen, manche wußten vielleicht noch nicht mal, was es zu sehen gab, trotzdem riskierten sie glatt ihr Leben.“(NM 20) Distanziert berichtet die Ich-Erzählerin Sanna von dem Führerbesuch und warnt das Volk aus Instinkt vor den verborgenen Gefahren. Jedoch wird die Feierlichkeit von den Anhängern der nationalsozialistischen Ideologie anders wahrgenommen und bewertet: „Ein wunderbarer Tag sei heute, sagt Kulmbach – ein einzigartiges Erlebnis für die Frankfurter Bevölkerung sei heute gewesen.“ (NM 6) An diesem Tag bildet Herr Kulmbach mit anderen Parteimitgliedern eine Absperrungskette für den Führer, was ihm ein Gefühl von Wertschöpfung und Selbstverwirklichung verleiht. Nicht ohne Stolz überträgt er sein persönliches Gefühl auf die breite Masse, indem er sich anmaßt, im Namen des Volks und für das Volk zu sprechen, als ob eine vereinigte Volksgemeinschaft bereits existierte. Jemand, der sich nicht integrieren lässt, wird als Staatsfeind getilgt, wie der zur Arbeit eilende, „dünne graue Mann mit einem Fahrrad“ (NM 20).

Mitten in der Menge befindet sich Sanna mit ihrer Freundin Gerti, die unerwartet Teil der ganzen theatralischen Aufführung werden. Während Sanna zu Anfang noch teilnahmslos ihre Distanz gegenüber dem unruhigen Menschengewimmel wahrt, scheint sie allmählich in eine geblendete Schaulust zu verfallen, als die Autos mit den Parteimännern vorbeikommen. Die evozierte Bewunderung und Verwunderung währen jedoch nicht lange, als Sanna diese einer genauen Berechnung unterzieht, womit der ganzen Beschreibung eine desillusionierende Funktion zukommt:

Dann glitten auf einmal Autos über die Straße – so weich und eilig wie fliegende Daunenfedern. Und so schön! Nie in meinem Leben habe ich so wunderbare Autos gesehen. Und so viele Autos kamen, so viele! Alle Gauleiter und zugehörigen hohen Parteimänner fuhren in solchen Autos, es war herrlich. Die sind sicherlich alle furchtbar reich. Denn wenn ich an den Franz denke und mir ausmale, er würde noch hundert Jahre leben und von morgens bis abends arbeiten – wenn er immer Arbeit hätte – und würde hundert Jahre nichts trinken und kein bißchen rauchen und nichts tun als sparen, sparen, sparen – dann könnte er sich in hundert Jahren noch immer nicht so ein Auto kaufen. In tausend Jahren vielleicht. Aber welcher Mensch wird denn tausend Jahre alt. (NM 23f.)

Die vorüber gleitenden Autos schweben in den Augen der jungen Zuschauerin federleicht in der Luft. Wie gebannt bleibt Sanna stehen und heftet ihren Blick auf die beinahe schwerelosen Autos, während ihre Gedanken um eine weit realistischere Kalkulation kreisen, die darauf hinausläuft, dass der realitätsferne Traum gar nicht zu verwirklichen sei, selbst wenn man sich diesen zur Lebensaufgabe machte. Durch die Kombination der kindlichen Begeisterung und der realistischen Hellsichtigkeit entpuppt sich die persönliche Erwartung vom Leben in höheren Sphären als reine Illusion. Zudem spielen Sannas klarsichtige Überlegungen von der tausendjährigen Arbeit auf die

nationalsozialistische Mythologie des tausendjährigen Reichs an, welche jedoch durch die sich anschließende rhetorische Frage als Lügenpropaganda entlarvt wird.

Das subversive Verfahren zur Entzauberung der Regierungspartei ist das bewährte Prinzip im Roman. Selbst wenn vom Führerbesuch die Rede ist, wird sein Auftritt stets hinausgezögert. Der Beschreibung der „sehnlichst ersehnten“ Führerfigur wird im Text nur eine Randposition der achtseitigen Darstellung eingeräumt. Neben der marginalen Positionierung bleibt die geschilderte Figur während der gesamten Veranstaltung lautlos und sprachlos, was im starken Kontrast zu seinem typisierenden Auftritt mit aggressiv-hysterischen Vorträgen steht. Die ganze pantomimische Komik erreicht ihren Höhepunkt, als Sanna den Führer mit dem Prinzen Karneval gleichsetzt, wobei die bewegungslose Person zu einem Bild mit einer „leeren Hand“ (NM 24) stagniert. Diese im NS-Deutschland verbreitete Grussform, die ein aktives Bekenntnis zum Nationalsozialismus symbolisiert, erweist sich hier jedenfalls als enttäuschend. Auch das Ignorieren der ausgewählten und eingeübten Reihendurchbrecherin steht mit der propagierten Umgangsform Hitlers gegenüber Frauen und Kindern im Widerspruch.

Alles in allem hält sich das skizzierte Führerbild von der kollektiven Phantasie fern. Obwohl die „inflationären Selbstinszenierungen der Regierungspartei“<sup>18</sup> sich ausschließlich als leeres Versprechen und eigennützige Propaganda entlarven, sieht sich das Publikum in seinen Erwartungen nicht getäuscht, ganz im Gegenteil: Die Stimmung wird immer aufgeregter, die Erwartung immer höher und die Schaulust immer größer: „Von weitem schwollen Rufe an: Heil Hitler, näher kam der Mengen Ruf herangewellt, immer näher – nun stieg er zu unserem Balkon empor – breit, heiser und etwas müde“ (NM 24). Die Damen, die vom Balkon aus eigentlich nur ein unscharfes Bild machen können, werden trotzdem von einem Glücksgefühl erfasst. Daran lässt sich erkennen, dass die Keun'sche Kritik vielmehr auf „ein vielfach gefächertes Mitläufertum und das, was man im Gegensatz zu den Haupt- und Staatsaktionen etwa der Zeit der ‚Machtergreifung‘ als einen gewöhnlichen, den alltäglichen Faschismus bezeichnen kann“<sup>19</sup> zielt.

Das sind meistens kleine, einfache Leute aus unteren Schichten, die aus selbstsüchtigen Gründen bewusst dem nationalsozialistischen Regime Gefolgschaft leisten. Sannas Tante Adelheid, Besitzerin eines kleinen Papierwarengeschäfts, ist in diesem Zusammenhang beispielgebend. Obwohl sie nichts von der Nazi-Ideologie begreift und wohl auch nicht richtig daran interessiert ist, entfaltet sie nach Hitlers Machtergreifung unverzüglich ihre politische Aktivität, um ihren sozialen Status zu verbessern. Tatsächlich hat sie den Posten als Hauswart „durchgekämpft“ (NM 11), was ihr ein beson-

---

<sup>18</sup> Ingrid Marchlewitz: Irmgard Keun – Leben und Werk. Würzburg 1999, S. 156.

<sup>19</sup> Ernst Loewy, Literarische und politische Texte aus dem deutschen Exil 1933-1945, a. a. O., S. 159.

deres Gefühl von Selbstgefälligkeit und Selbstverwirklichung verleiht, die sie in ihrem Leben noch nie gekostet hat und seitdem rücksichtslos ausleben darf. Diese skrupellose Selbstherrlichkeit, die die gesamte Nachbarschaft in eine gefährliche Lage bringt, wird von Sanna als tödlicher, als feindlicher Flieger bezeichnet. Darüber hinaus ist an Herrn Kulmbach, Herrn Sillas mit seiner Frau, Frau Breitwehr und vielen anderen zu beobachten, wie sie entweder die Parteimitgliedschaft ausnutzen oder die nationalsozialistische Ideologie ganz nach eigenem Belieben interpretieren, um ihre privaten Interessen durchzusetzen und persönlichen Vorteile zu erzielen.

Im Gegensatz dazu gibt es im Text noch viele Menschen, die sich vor der Gewalt der Naziherrschaft ducken, um zu leben und zu überleben. In diesem Fall ist Sannas Vater zu nennen, der zwar kein Nationalsozialist ist, aber zugunsten des Geschäfts doch ein Bild des Führers über das Sofa hängt. Der 50-jährige Familienvater Manderscheid bangt um seine Familie und passt sich an, denn „er will leben. Seine Frau will leben. Seine Kinder wollen leben“ (NM 77). Selbst die Juden passen sich der Nazi-Ideologie an: Beispielsweise eignet sich der jüdische Geschäftsmann Aaron die Begriffe des Nazijargons an, bezeichnet sich somit als „Nicht-Arier“ und ist den Nazis für die Rettung vor dem Kommunismus dankbar.

Wie oben dargestellt, werden die Durchschnittsbürger fast ausnahmslos vom nationalsozialistischen Staatsapparat erfasst, so dass ein scheinheiliger Eindruck entsteht, „durch den Führer sei das ganze deutsche Volk einig geworden“ (NM 30). Diese Wertschätzung wird jedoch durch die anschließende ironische Bemerkung von Sanna demaskiert, die am eigenen Körper erfahren hat, wie die Mitmenschen sich untereinander nicht vertragen können.

Eines Morgens wird die Protagonistin von der Gestapo aus dem Tiefschlaf geweckt und zur Polizeibehörde abgeführt. Obwohl sie schon längst weiß, dass ihre Tante sie nicht mag und im gewissen Maße sogar hasst, rechnet sie nicht damit, von ihrer Tante denunziert zu werden. In dem grauenhaften Gestapo-Zimmer gelangt sie zur Einsicht, dass das Denunziantentum bereits zu einer Alltäglichkeit geworden ist, die sich wie eine ansteckende und süchtig machende Krankheit in der Gesellschaft ausbreitet:

Und immer mehr Menschen strömen herbei, das Gestapo-Zimmer scheint die reinste Wallfahrtstätte. Mütter zeigen ihre Schwiegertöchter an, Töchter ihre Schwiegerväter, Brüder ihre Schwestern, Schwestern ihre Brüder, Freunde ihre Freunde, Stammtischgenossen ihre Stammtischgenossen, Nachbarn ihre Nachbarn. (NM 61)

Die harte, kalte Zählung von verwandtschaftlichen und freundschaftlichen Verhältnissen zwischen dem Anzeigenden und Angezeigten legt die Gewissenlosigkeit und Skrupellosigkeit der nationalsozialistischen Mitmacher offen: Je intimer die Beziehung ist, desto höher ist die Wahrscheinlichkeit, die Denunziation unter falschem Deckmantel zur Erreichung persönlicher Ziele einzusetzen, sei es zu ökonomischen Vorteilen oder zu rachsüchtiger Vergel-



tung. Aber gerade darin sieht der Führerstaat die Realisierung der politischen Beteiligung in nachvollziehbaren Handlungen und die Sicherstellung des persönlichen Beitrags eines jeden am Erhalt des totalitären Systems<sup>20</sup>, weshalb die Anzeigenden immer „gut und freundlich behandelt“ (NM 61) werden. Auch die Schreibmaschinen scheinen mit den frei aus der Luft fabrizierten Geschichten nie satt zu werden und locken mit ihren eigentlich furchtbar langweiligen, mechanischen „Klappern“-Stimmen immer mehr Leute zur Verräterei.

Nachdem Sanna durch das unendliche Warten bereits ihren psychischen Tiefpunkt erreicht hat, beginnt der Verhörprozess mit Versuchungen und Drohungen, der ohne das erhoffte Schuldbekennnis nicht enden möchte. Das ist das einzige Mal im Roman, dass sich die sonst gelassen und sachlich bleibende Protagonistin einem heftigen, unkontrollierbaren Gefühlsausbruch hingibt, was sie schließlich aus dem Komplott rettet. Dieser plötzliche Umschwung der Handlung stellt ungeschönt die Irrationalität des ganzen Denunziantentums zur Schau. Parallel dazu wird ein anderer Ausweg aufgezeigt, dass man nämlich seine sozialen Kontakte abbricht und sich aus dem Gesellschaftsleben zurückzieht, wie es Frau Grautisch mit ihrem Mann im Roman praktiziert hat. Sie gehören somit in der erzählten Welt zu den wenigen Vernünftigen, die ihre Klarsicht und ihr Urteilsvermögen nicht verloren haben und sich ein distanzierteres Bild vom Nazi-Deutschland machen können.

Das Deutschlandbild unter der Nazi-Herrschaft, das Irmgard Keun im Roman schildert, ist höchst komplex und vielschichtig. Als objektive Zeugen und Beobachter dieser historischen Gegebenheiten erscheinen im Schlussakt des Romans drei Engländer, die bei Algin zu Besuch sind und bei der Party mitmachen. Sie sind von Beruf Journalisten und „machen eine Studienreise durch Deutschland, um das umgewandelte deutsche Volk zu studieren“ (NM 96). Aber ihre Arbeitsmethoden lassen Zweifel aufkommen, ob sie die Studie ernst nehmen. Durch Trinken, Tanzen, Schwatzen und Feiern kommen die Engländer zum Ergebnis, das sie von vornherein haben möchten: Das deutsche Volk sei so „herrlich, gastfrei, glücklich“ (NM 112). Diese überschwängliche, jedoch nichtssagende Äußerung kann genauso gut von einem oberflächlich aufnehmenden und keine analytische Fähigkeit besitzenden „Automaten“ (NM 107) kommen. Durch das Gleichnis werden die drei Engländer zu einer Art Spottfiguren, deren übereiltes und stark reduziertes Gutachten an Aussagekraft und Glaubwürdigkeit einbüßt, da sie nur allzu flüchtig hinsehen, ohne in die innere Struktur der Gesellschaft einzudringen und dem auf den Grund zu gehen, was in Deutschland tatsächlich

---

<sup>20</sup> Vgl. Thomas Mergel, Führer, Volksgemeinschaft und Maschine. Politische Erwartungsstrukturen in der Weimarer Republik und dem Nationalsozialismus 1918-1936, in: Wolfgang Hardtwig (Hg.), Politische Kulturgeschichte der Zwischenkriegszeit 1918-1939, Göttingen 2005, S. 125.

geschieht und welche Konsequenzen es für die politische Weltlage haben könnte.

#### 4 Auseinandersetzungen mit der Schriftsteller-Existenz

Neben der Kritik am Führerkult und Mitläufertum im Nazideutschland ist es ein Hauptanliegen der Autorin, sich mit ihrer schriftstellerischen Existenz auseinanderzusetzen. Die junge Erfolgsautorin, die mit ihren ersten beiden Romanen zur Thematisierung der „Neuen Frau“ eine „singuläre Position“<sup>21</sup> im Literaturbetrieb der Weimarer Republik begründete, wurde 1933 mit dem Etikett „Asphaltliteratur mit antideutscher Tendenz“<sup>22</sup> stigmatisiert und musste während ihres Verbleibs in Deutschland stets um Schreib- und Veröffentlichungsmöglichkeiten kämpfen. Keuns Bücher sind insofern anti-deutsch, da sie ein anderes Konzept der Selbstwahrnehmung und Selbstverwirklichung der Frauen vertrat als die Naziregierung, die den Familienbereich als Bewegungs- und Funktionsraum der Frauen definierte und die geschlechtsspezifischen Aufgaben der Frauen in „Ehe, Reproduktionsarbeit und Aufzucht ‚rassereiner‘, ‚erbgesunder‘ Kinder“<sup>23</sup> sahen.

Irmgard Keun, die seitdem mit großen Schwierigkeiten umzugehen hatte, sah in diesem Zeitraum wohl noch keine Notwendigkeit, ins Ausland zu flüchten, da sie weder parteipolitisch aktiv war noch Probleme mit der Rassenreinheit hatte. Von ihren Verlegern und Zeitungsredaktionen gedrängt, bemühte sie sich bei der am 1. Oktober 1933 gegründeten Reichsschrifttumskammer um Mitgliedschaft, die ihr jedoch verwehrt wurde. Als ihr letzter Vorstoß um einen offiziellen Schadenersatz für die vernichteten Bücher erfolglos blieb, fasste sie schließlich den Entschluss, Deutschland zu verlassen. Am 4. Mai 1936 fuhr sie über die Grenze nach Ostende, wo sie sich einzurichten versuchte.

Zu dieser beruflichen Laufbahn bildet Sannas Stiefbruder Algin das literarische Pendant. Algins Vorgeschichte erinnert in vielerlei Hinsicht an Keuns zweiten Roman *Das kunstseidene Mädchen*; die von Sanna wiedergegebene kurze Inhaltsangabe impliziert eine sympathisierende Haltung der Erzählerin mit der Erzählfigur: „Einer handelt von einer Frau, die im Warenhaus stiehlt, sie ist aber trotzdem gut, ihr blieb nur nichts anderes übrig“ (NM 12). Nach der Inkraftsetzung der Gleichschaltungspolitik gelten

---

<sup>21</sup> Maren Lickhardt, Irmgard Keuns Romane der Weimarer Republik als moderne Diskursromane. Heidelberg 2009, S. 8.

<sup>22</sup> Gabriele Kreis, „Was man glaubt, gibt es“. Das Leben der Irmgard Keun, Zürich 1991, S. 133.

<sup>23</sup> Sabine Rohlf, Der Bruch 1933. Die ‚Neue Frau‘ im nationalsozialistischen Deutschland und im Exil, in: Walter Fähnders/Helga Karrenbrock (Hg.), Autorinnen der Weimarer Republik. Bielefeld 2003, S. 260.

solche Bücher als schändlich, da sie keinen Konsens mit der nationalsozialistischen Ideologie bilden: „es ist zersetzend und vergeht sich an dem elementaren Aufbauwillen des Dritten Reichs“ (NM 13). Aufgrund des seinen Büchern angelasteten halbseidenen, entarteten Charakters wird Algin „auf die schwarze Liste gesetzt“ und er muss sich auf ein einwandfreies Benehmen (NM 14) besinnen und sich als „Dichter über die Natur und seine naturverbundene Heimatliebe“ (NM 83) äußern. Mit seiner Kompromisslösung handelt er sich allerdings keine Anerkennung der höchsten Kulturinstanz ein, denn als „eine neue Säuberungsaktion unter den Schriftstellern“ stattfindet, sieht sich Algin einem vollständigen Schreibverbot gegenüber (NM 86).

Die autobiographischen Züge sind offensichtlich, aber keineswegs darf man davon ausgehen, dass sich die Autorin mit der Romanfigur identifiziert. Im Text wird Algin zu einer immer düsteren Figur, der die Widerstandskraft, die Denkfähigkeit und sogar die Lebenslust abhandenkommt. Am Ausgang des Romans vollzieht sich ein Distanzierungsprozess der Erzählerin von ihrem Halbbruder, der alles so laufen lässt und willenlos Betty Raff, die durchaus „Parallelen mit der Vorgehensweise und mit dem bedrohlichen Charakter der NS-Regierung“<sup>24</sup> aufweist, in die Hände fällt. Betty ist es gelungen, vermittels ihrer heimlichen, zerstörerischen Kraft als „Holzwurm“ (NM 69) ein totalitäres Reich zu gründen, in dem Algin seine aufklärerischen und humanistischen Aufgaben als Schriftsteller aufgibt.

Mit Algin wollte die Autorin wohl ihre noch im Nazi-Deutschland zögernden Arbeitskollegen vor ihrer abwartenden Haltung warnen, dass es für sie in der Heimat nämlich einen anderen Ausweg gab als sich auf die nationalsozialistische Ideologie einzulassen. Wenn sie nicht mit den Nationalsozialisten unter einer Decke stecken wollten, eine eventuelle Flucht jedoch immer weiter hinauszögerten, sollte das Ergebnis vorhersehbar sein, da die existentiellen Arbeitsbedingungen nicht mehr bestanden:

Durch die Diktatur ist Deutschland ein vollkommenes Land geworden. Ein vollkommenes Land braucht keine Schriftsteller. Im Paradies gibt es keine Literatur. Ohne Unvollkommenheiten gibt es keine Schriftsteller und keine Dichter. Der reinste Lyriker bedarf der Sehnsucht nach Vollkommenheit. Wo Vollkommenheit ist, hört die Dichtung auf. Wo keine Kritik mehr möglich ist, hast du zu schweigen. [...] Das Vollkommene macht jedes Wort überflüssig[...] Wo's nichts mehr zu kritisieren gibt, hat der Schriftsteller sein Brot verloren. Bring dich um oder lern Harfe spielen und mach Sphärenmusik. (NM 86f.)

Die kritischen Worte, die Irmgard Keun in *Nach Mitternacht* dem verbitterten Journalisten Heini in den Mund legt, finden sich mit wenig Nuancen in

---

<sup>24</sup> Carne Bescansa Leirós, Gender- und Machttransgression im Romanwerk Irmgard Keuns. Eine Untersuchung aus der Perspektive der Gender Studies, St. Ingbert 2007, S. 177.

Keuns autobiographischem Text *Bilder aus der Emigration*<sup>25</sup>. Sie zeigen eine eingehende Beschäftigung der Schriftstellerin mit dem Reizthema des Schriftstellertums unter der Nazi-Regierung und bringen auch deren Reflexionen über die Funktion der Literatur zum Ausdruck: Die Literatur ist keine Lobeshymne auf die Regierungspartei und den Nationalstaat, ihre Aufgabe besteht eher in der kritisch-aufklärerischen Funktion, nämlich die Unzulänglichkeiten der Gesellschaft aufzudecken und das Volk aufzuklären. Unter diesem Aspekt können und sollten Keuns gesellschaftskritische Zeitromane gelesen und interpretiert werden.

Im Roman *Nach Mitternacht* kann Heini, der dem Kulturbetrieb im Nazi-Deutschland ablehnend gegenübersteht, nicht mehr weiter schreiben, aber er möchte auch nicht ins Exil gehen, denn er ist sich der Schwierigkeiten im Gastland bewusst: „Die Dächer, die du siehst, sind nicht für dich gebaut. Das Brot, das du riechst, ist nicht für dich gebacken. Und die Sprache, die du hörst, wird nicht für dich gesprochen“ (NM 126). Um sich von diesem Sachzwang zu befreien, nimmt er sich am Ende das Leben. Dieser als Märtyrertod stilisierte Suizid ruft zwar eine seelische Erschütterung aller Anwesenden hervor, leistet im Endeffekt aber keinen sinnvollen Beitrag zum aktiven Kampf gegen den Nationalsozialismus.

In dieser Hinsicht wird Heinis passiver Widerstand von der Autorin grundsätzlich abgelehnt, aber in Bezug auf die Erschwernisse im fremden Land stimmt sie Heini zu, weshalb Sanna die oben zitierten Worte völlig verinnerlicht hatte und bei der Grenzüberschreitung noch einmal von sich aus aufsagen sollte. Diese Formulierungen sind auch als eine Art der Rechtfertigung der Schriftstellerin für ihr langes persönliches Zögern zu verstehen. Neben den materiellen Bedingungen beängstigt der Sprachverlust einen Schriftsteller, was bei der Auseinandersetzung mit Irmgard Keuns anfänglichem Verbleib im Nazideutschland<sup>26</sup> berücksichtigt werden muss. Das ist wohl auch der Grund, warum Irmgard Keun mit „schwermütiger Freude“<sup>27</sup> die neue Welt vor sich begrüßte, als sie über die Grenze fuhr. Als schreibende Frau, die auch weiterhin schreiben wollte, entschloss sie sich im Gegensatz zu ihren Romanfiguren zu einem gewagten Schritt, um ihre Abrechnung mit dem Nazideutschland öffentlich machen zu können.

---

<sup>25</sup> Irmgard Keun, *Bilder aus der Emigration*, a. a. O., S. 153f.

<sup>26</sup> Doris Rosenstein weist auf die nicht erkennbar definitiv fixierte Situation nach dem Machtantritt Hitlers hin, die Irmgard Keun zum Verbleib im Heimatland motiviert, während Hiltrud Häntzschel darin eher ihre problematischen Anpassungsanstrengungen sieht. Vgl. Doris Rosenstein, *Irmgard Keun. Das Erzählwerk der dreißiger Jahre*, a. a. O., S. 136; ebenso Hiltrud Häntzschel, *Irmgard Keun*. Reinbek 2001, S. 117f.

<sup>27</sup> Irmgard Keun, *Bilder aus der Emigration*, a. a. O., S. 129.