

2. Kalkulierte Einfalt und der Verlust demokratischer Öffentlichkeit. Irmgard Keuns Roman *Nach Mitternacht* (1937)

2.1 Verniedlicht, missverstanden, angeeignet: Die Rezeption der Werke Irmgard Keuns

Irmgard Keun, 1905 geboren, erzielt 1931 mit ihrem Debütroman, *Gilgi, eine von uns*, einen Überraschungserfolg, den ein Jahr darauf *Das kunstseidene Mädchen* noch übertrifft. Die Keunschen Heldinnen wollen den Beschränkungen ihrer kleinbürgerlichen Herkunft entkommen; kraft Tüchtigkeit – Gilgi – oder in Träumen, wie Doris. Die Fiktion zieht ihre Kraft aus ausgefallenen, sprechenden Wortbildern. Die Autorin sucht nach den Schlupflöchern in einer Welt voller Schranken, gesetzt von Geschlecht und Herkommen. Der Erzähler ist, Einfluss der Neuen Sachlichkeit, unsichtbar. Der Gegenstand soll „ungezwungen sich stellen und einstellen“²⁹⁴, Dialog und erlebte Rede behandeln vertraute Sujets. Doch legt die Satire ein Durcheinander bloß. Das poetische Bild führt Mängel vor, Beeinträchtigungen und Entbehrungen. Die Autorin schreibt ohne Anfang und Ende. Sie entwirft keine runde Geschichte, vermengt Innen und Außen, Psyche und materielle Gestalt. In solcher Zuordnung entsteht und zerbricht ein Abbild von Wirklichkeit, das gerade in seiner Verzerrung wahr ist. Keuns Texte blicken von unten auf unten, sie sprechen, neusachlich, von Durchschnittsfrau und kleinem Mann. Die satirische Schreibweise weist den Romanen Keuns einen eigenen Platz zu. Sie tauscht das „Individuum“ eben nicht gegen einen „Typus“, das „Original“ nicht gegen „Reproduktion“, was Helmut Lethen als die typischen Merkmale neusachlicher Literatur beschreibt²⁹⁵. Die forsche Satire Keuns macht auch in den frühen Romanen handfest, wo neusachliche Ironie sich

²⁹⁴ Volker Klotz, Forcierte Prosa. Stilbeobachtungen an Bildern und Romanen der Neuen Sachlichkeit, in: Dialog: Festgabe für Josef Kunz, hg. v. Rainer Schönhaar (Berlin 1973), S. 256.

²⁹⁵ Helmut Lethen, Neue Sachlichkeit, in: Deutsche Literatur: Eine Sozialgeschichte, hg. v. Alexander von Bormann und Horst Albert Glaser, Bd. 9: Weimarer Republik – Drittes Reich: Avantgardismus, Parteilichkeit, Exil 1918 – 1945 (Reinbek bei Hamburg 1983), S. 172 ff.

„zweischneidig“²⁹⁶ gibt. Das „kunstseidene Mädchen“ Doris, und mit ihr die meisten Heldinnen Keuns, läuft sich auf dem Boden der Gegebenheiten die Füße wund und illustriert den für Satire entscheidenden kritischen Bezug auf die Gesellschaft.

Keuns Romane als humoristisch im Sinne der Neuen Sachlichkeit einzuordnen hat Tradition. Die Autorin Keun, so Kurt Tucholsky 1932, sei etwas, „was es noch nie gegeben hat: eine deutsche Humoristin.“²⁹⁷ Vorsichtiger spricht Hermann Kesten vom „doppelten Boden dieser humoristisch zwinkernden Art von Erzählung“²⁹⁸ und erfasst damit die Schärfe der Keunschen Komik. Ursula Krechel schießt über ihr Ziel, Keuns Werke aufzuwerten, hinaus und missachtet den kritischen Bezug der Satire zur Wirklichkeit:

Wer bei den Bemühungen der verunsicherten Bohemiens in „Nach Mitternacht“, sich mit dem Faschismus auseinanderzusetzen (Heini) oder sich in ihm häuslich einzurichten (Algin), von Humor und Satire spricht, hat wohl die Augen beim Lesen fest zugemacht.²⁹⁹

Der einzigen monographischen Dissertation zum Werk Irmgard Keuns zufolge kündeten die Figuren Keuns von sozialhistorischer Authentizität, doch mangle es Keun an Tatkraft zur gesellschaftlichen Veränderung. Die „moralisch geprägten Botschaften“ des Romans wiesen darauf hin, daß Keun „von einer bürgerlich-humanistischen Perspektive her die Wirklichkeit angeht.“³⁰⁰ Doris Rosenstein hält also Humanismus und Kritik für unvereinbar und übersieht damit die Tragweite ihrer Beobachtung: Die moralische Grundhaltung ist die Voraussetzung satirischer Empörung über reale Missstände. Dass es Keun an „Tatkraft“ mangelt, einen Königsweg aus der Misere zu zeigen, schwächt

²⁹⁶ Volker Klotz, a. a. O., S. 258.

²⁹⁷ Zitiert nach: Lexikon deutschsprachiger Schriftsteller: Von den Anfängen bis zur Gegenwart, hg. v. Günter Albrecht (Leipzig 1967), S. 729.

²⁹⁸ Hermann Kesten, a. a. O., S. 239.

²⁹⁹ Ursula Krechel, Irmgard Keun – die Zerstörung der kalten Ordnung: Auch ein Versuch über das Vergessen weiblicher Kulturleistungen, in: Literaturmagazin 10: Vorbilder (Reinbek bei Hamburg 1979), S. 115.

³⁰⁰ Doris Rosenstein, Irmgard Keun: Das Erzählwerk der dreißiger Jahre, Diss. (Frankfurt am Main 1991), S. 117.

meines Erachtens nicht den Aussagewert der Texte, sondern erhöht ihn.

Die Werke Irmgard Keuns werden am 7.8.1933 als „Asphaltliteratur mit antideutscher Tendenz“³⁰¹ beschlagnahmt. Wenn die Autorin allerdings behauptet, dem Drängen auf Eintritt in die Reichsschrifttumskammer widerstanden zu haben <INT: 64>, entspricht das nur der halben Wahrheit. Das Bild der kompromisslos widerstehenden Autorin Keun, wie es die feministische Literaturkritik pflegt, ist geschönt: Keuns wiederholtes Ersuchen um Aufnahme in den Schriftstellerverband wird 1935 endgültig abschlägig beschieden <IL: 136>. Daraufhin wagt es Keun, die Gestapo auf Schadenersatz zu verklagen; man antwortet mit Festnahme und Verhören. Keun flieht 1936 nach Ostende und beendet *Das Mädchen, mit dem die Kinder nicht verkehren durften*.³⁰² In Exilkreisen gefällt das Buch, namentlich Egon Erwin Kisch, der „auch nichts dagegen hatte, dass das so unpolitisch war. Er sagte: ‚Das ist Schwejk.‘“ <EI: 159> Die kindliche Heldin scheint in der Tat vom „braven Soldaten“ abzustammen; sie hält, vermeintlich fügsam, anderen den Spiegel vor und führt deren Phrasen ad absurdum – eine direkte Vorläuferin der Schelmin Sanna aus *Nach Mitternacht*. Die Exilerfahrung wirkt radikalisiert auf die Erzählweise Keuns. Der folgende Roman *Nach Mitternacht* (1937) befasst sich direkt mit der deutschen Diktatur. Keun hält das Buch für „das belangvollste, auch das entscheidend politische Buch, das ich irgendwie schrieb und schreiben wollte und schreiben sollte [...]“ <INT: 30>. Das in Anschauung der Diktatur gewonnene „sehr fruchtbare Wutmaterial“ <INT: 10> stiftet eine für Exilliteratur seltene Qualität: Die Satire verknüpft selbst Angeschautes mit Erdichtetem, sie entstellt die Rea-

³⁰¹ So die Vorläufer der Schwarzen Listen zur „Säuberung der Volksbüchereien“. Zitiert nach: Ursula Krechel, *Circe, Chronistin, Ertrinkende: Irmgard Keuns Briefwechsel mit Arnold Strauss*, in: *taz* vom 29.10.1988.

³⁰² 1979 gibt Keun an, das Buch sei im Ostender Exil entstanden <INT: 30>. 1980 behauptet Keun, einzelne Kapitel seien bereits in Deutschland erschienen <EI: 159>. Für die letzte Datierung sprechen nicht nur die kurze Zeitspanne zwischen Flucht und Erscheinungsdatum und die versteckten politischen Bezüge eines mit Zensur rechnenden Romans. Auch das Motiv des isolierten Kinds deutet auf eine Phase „innerer Emigration“.

lität zur Kenntlichkeit.³⁰³ Figuren werden nicht zu einem Typus abstrahiert, ihr individuell Typisches wird aufgedeckt, das Normierte ihrer Handlung wiedergegeben. Wie eine unbestechliche Inspizientin untersucht die Verfasserin die Fassade des NS-Staats und stellt einen Zusammenhang zwischen Träumen und großer Politik her, der nicht nur aus dem Scheitern von Hoffnungen resultiert: Das Regime regiert ein Land „voll berauschter Spießbürger“ <WW: 130>. *D-Zug dritter Klasse* (1938) ersetzt die auktoriale Anschauung durch eine Allegorie: Nazideutschland wird dargestellt als eine Reisegesellschaft. In *Kind aller Länder* (1938) spricht ein unbedarfter Kindermund von der Misere des Exils. 1940 kehrt Keun illegal nach Deutschland zurück. Nach Kriegsende arbeitet sie für den Rundfunk, findet sich aber in der Heimat nicht mehr zurecht:

ich war plötzlich so eine Art „Sonnenstrahlchen“ für die Hörer geworden. Jetzt macht mir die ganze Arbeit keinen Spaß mehr, weil mich der Gedanke quält, zur Aufheiterung von Nazis und Schiebern zu dienen. Ganz abgesehen davon, daß die Sonnenstrahlchen-Rolle mir an und für sich schon Gänsehaut macht ... <WW: 182>

Einmal mehr weist Keun die Rolle der versöhnlich Lustigen zurück – um den Preis der Anerkennung als Schriftstellerin und Hitler-Gegnerin. Von zum Weiterleben und Vergessen Entschlossenen erzählt *Ferdinand. Der Mann mit dem freundlichen Herzen* (1950), ein Roman im Plauderton. Die gewohnt gewitzte Heldin überlässt ihren Platz einem kauzigen Protagonisten. Dreißig Jahre lang bleibt Irmgard Keun in der BRD nahezu vergessen.³⁰⁴ 1979 legt der Claassen Verlag die ersten beiden Bände einer Werkausgabe vor. Irmgard Keun stirbt 1982.

³⁰³ Der Bezug zwischen dokumentarischem Bericht, Autobiographie und Satire zeigt sich im Exil neu. Dokumentation und Satire scheinen jetzt enger zusammenzurücken. Beispielsweise scheint die Faktentreue eines KZ-Berichts wie Wolfgang Langhoff: „Wir Moorsoldaten: 13 Monate Konzentrationslager“ (1935) ihrerseits satirische bis groteske Züge zu gewinnen – nazistische Unmenschlichkeit scheint Alltägliches zur Farce zu verstümmeln und hebt Terror in den Rang des Allvertrauten.

³⁰⁴ Neuauflagen ihrer Exilromane erfolgen in den Fünfziger- und frühen Sechzigerjahren. Die DDR bemüht sich um sie, man bittet sie zu Vortragsreisen, scheint sie sogar zur Übersiedlung aufgefordert zu haben <INT: 77>.

2.2. „Deutsche Wirklichkeit“³⁰⁵: Die Rezeption des Romans *Nach Mitternacht*

Zeitgenössische Besprechungen nehmen *Nach Mitternacht* meist lobend auf.³⁰⁶ Von der bundesdeutschen Germanistik wird der Roman lange Zeit vergessen. Die feministische Literaturwissenschaft legt in den Siebzigerjahren den Grundstein zu einer Auseinandersetzung mit dem Werk Irmgard Keuns. Wenngleich Keun sich selbst als nichtfeministisch denkend bekennt, feiern die Interpretinnen eine vor allem um weibliche Rechte kämpfende Autorin. Diese wehrt sich gegen solche Inbesitznahme, die sie „irgendwie festlegen“ wolle: „das ist der einzige Punkt, wo ich sagte: Nein. Emanzipiert bin ich selbst, seit ich denken kann.“ <INT: 41 f.> Keuns Denkweise gleicht der der anderen hier behandelten Satire-Autoren. Sie pflegt einen entschiedenen Individualismus und ihr graust vor Einvernahme. Elfriede Jelineks Abbitte legt ein Ziel solcher Festlegung offen:

Ich hoffe aber, sie wird mir verzeihen, wenn ich hier einen Aspekt hervorhebe, der mir persönlich besonders wichtig erscheint und mir für meine eigene literarische Arbeit wesentlich geworden ist: Ich weiß natürlich, daß ihr das heutige Emanzipationsgerede auf die Nerven geht [...]. Die Frage, ob es eine weibliche Sprache in der Literatur gebe, eine spezifisch weibliche Ästhetik, die sich von der des Mannes grundsätzlich unterscheidet.³⁰⁷

Jelinek weitet die Betrachtung Keuns zu der der weiblichen Schriftstellerexistenz an sich aus; „männliche Geschwätzigkeit“³⁰⁸ sei der Gegenstand des Werks. Doch attackiert Keun zu gleichen Teilen auch den weiblichen Herrschaftswillen. Nach Keuns Vorstellung sind patriarchalische Orientierung und überzogene weibliche Träume gleicher-

³⁰⁵ So der Titel der Rezension Klaus Manns von 1937. Mann urteilt: „Es ist ein wichtiges Buch; ebenso wichtig, will mir scheinen, wie die berühmten Dokumente über die Konzentrationslager [...]. Denn ein Dokument ist auch dieses – trotz der romanhaften, teilweise etwas zu romanhaften Zurechtmachung. In seinem eigentlichen Gehalt, in seiner Schilderung des Alltags im Dritten Reich, gibt es die Wahrheit [...].“ <NMN: 169>. Zuerst: *Die Neue Weltbühne*, 33. JG. (1937).

³⁰⁶ Einen Überblick gibt Doris Rosenstein, a. a. O., S. 161 ff.

³⁰⁷ Elfriede Jelinek, „Weil sie heimlich weinen muß, lacht sie über Zeitgenossen.“ Über Irmgard Keun, in: *Die Horen*, 25. JG. (1980), S. 222 f.

³⁰⁸ Ebd., S. 223.

maßen Feinde von Gleichberechtigung. Der feministischen Literaturwissenschaft scheint es weniger um ein Plädoyer für eine ungebärdige Einzelne zu gehen als um die Ehrenrettung von Weiblichkeit als ‚dem Besseren‘ schlechthin.

Ursula Krechel bemüht meines Erachtens unpassende Kategorien, wenn sie aus der Rezeptionsgeschichte der Bücher Keuns ein geschichtsphilosophisches und psychologisches Regelwerk ableiten will:

Wie funktioniert das selbstverständliche Vergessen weiblicher Kulturleistungen? Das zeitgenössische Kurzzeitgedächtnis speichert jeweils die Namen einiger Frauen, aber auf dem Weg ins Langzeitgedächtnis der Historie verblassen diese Spuren [...]: nicht nur haftet den möglicherweise speicherungswürdigen weiblichen Namen der Makel an, daß sie die Namen von Frauen sind, das wäre zu einfach, vielmehr scheint auf dem Weg vom Kurzzeit- ins Langzeitgedächtnis ein unerhört komplizierter, vielfältiger Selektionsprozeß stattzufinden.³⁰⁹

Die Adjektive des letzten Satzes legen offen, wie verzwickelt die Suche nach Symptomen männlicher Machtausübung in der Biographie Keuns ist. Krechels Ehrenrettung verbrämt die weibliche Opferrolle, statt das handelnde und schreibende Individuum wahrzunehmen. Wenn Frauen im Exil auch das Gewicht zweifach Geschlagener, das der Frau in der Männerwelt plus das der Vertriebenen tragen: Irmgard Keun teilt das Vergessensein mit ihren männlichen Satirikerkollegen.

2.3 Der Aufbau des Romans

2.3.1 Irritierte Chronistin: Satirische Perspektivierung und Ich-Erzählweise

Der Roman *Nach Mitternacht* vermittelt eine starke Authentizität. Der Blickwinkel der Protagonistin Sanna entwirft die Szenerie und erklärt das Wie und das Warum der Handlung. Die subjektive Sichtweise Sannas schöpft aus einer naiv eigensinnigen Urteilskraft. Der Erzähl- duktus verrückt das gemeinhin unbeweglich scheinende Sicht- und

³⁰⁹ Ursula Krechel, „Irmgard Keun – die Zerstörung der kalten Ordnung“, a. a. O., S. 104.

Fassbare. Sannas Anwesenheit schlägt Brücken über die Handlungsgegenwart. Sie dirigiert den Erzählablauf, kommentiert, rafft, fügt hinzu und entfaltet die Vorgeschichte der Figuren.

Kulmbachs Eltern haben ein kleines Wirtshaus im Taunus, da wäre der Führer vor Jahren auch mehrfach eingekehrt. Kulmbach erzählt oft davon, immer was anderes, und bei jeder Erzählung haben die Besuche des Führers sich gemehrt. Allmählich hat man schon das Gefühl, als habe der Führer sein halbes Leben bei Kulmbachs verbracht und könne ohne den Kulmbach nicht leben, so wie Kulmbach nicht ohne ihn. Man kann ja nun nicht beurteilen, wieviel der Kulmbach davon lügt. <NM: 27>

Sanna spannt die in sich ruhende Handlung, Kulmbachs Prahlerei, in die ‚größere‘ Welt des eigenen Gedankengebäudes ein, seziert und relativiert damit das Geschehen – ein wesentliches satirisches Mittel von *Nach Mitternacht*. Die Effekte der begrenzten Ich-Form, die Beglaubigung des Geschehens und der Eindruck von Unmittelbarkeit, wird in szenischen Darstellungen und erlebten Reden hervorgerufen, um dann im ironischen Licht der Kommentare zerstört zu werden. Qua ihrer distanzierten Unbedarftheit erschleicht sich die Heldin einen „Olympian point of view“³¹⁰: Sanna übersieht den Ablauf der Handlung und schichtet die Zeiten der Erzählung.³¹¹ Wenn sie ihr Nichtwissen beklagt, dann nur, um den Leser umso fester an die Hand zu nehmen. Die Autorin nutzt die perspektivische Beschränkung für eine verdeckt auktoriale Erzählhaltung. Keun gewährt keinen Spielraum, das Geschehen beliebig zu beurteilen. Die Figuren werden mit eigenen Worten und Werten geschlagen, ein weiteres Mittel, kraft einer Ich-Erzählerin die Vorgänge in toto zu bewerten.

Minister Göring und andere Minister reden oft ganz laut und böse und deutlich im Radio: „Es sind immer noch welche, die nicht begriffen haben, um was es geht, aber wir werden sie zu treffen wissen.“ Es ist furchtbar und unheimlich für

³¹⁰ Eberhard Lämmert, a. a. O., S. 71.

³¹¹ Sannas Erlebnisgegenwart, mit dem Eintreffen von Franz' Brief in die Vergangenheit versetzt, erreicht die erzählte Zeit nicht vor Ende des Romans. Der ordnende Abstand bringt zum Schluß die Dinge nicht mehr unter Kontrolle, die Ereignisse überstürzen sich, und die kommentierende Ich-Erzählerin verwandelt sich in eine handelnde. <NM: 96 ff.>

mich, so was zu hören, denn ich weiß bis heute nicht, worum es geht und was gemeint ist. Es ist mir viel zu gefährlich, jemand zu fragen. <NM: 56>

Sannas Arglosigkeit entkleidet die doktrinäre Begrifflichkeit ihrer einstimmigen Konnotation, stutzt die Parolen zurück auf ihre ursprüngliche Bedeutung. Was bleibt, sind Drohgebärden. Naziideologie lebt, wie die planvoll substanzlosen Sätze des Propagandaministers zeigen, nicht von Inhalten, sondern von Eintracht. Wenn sich Hohlheit ausbreitet, ist Diskutieren unnütz. Statt Meinungsbildung ist Treue erwünscht, und von Widerstreben kann keine Rede sein, wo Fragen schon unerhört ist. Sannas vermeintliche Arglosigkeit bricht eine Lücke in das System totalitärer Propaganda – darin liegt die Erkenntnis-kraft der Satire in *Nach Mitternacht*. Antworten an den deutschen Status quo soll der Leser finden.

Rückblenden und gegenwärtiges Geschehen modellieren insgesamt beschädigte Lebenswege. Zerronnene Hoffnungen, widrige Umstände und Selbsttäuschung prägten die Menschen schon vor der nationalsozialistischen Machtübernahme. Konfliktscheu und rücksichtslos suchen die Dargestellten ihre Sehnsüchte im „Dritten Reich“ zu stillen. Die totalitäre Staatsordnung schafft gute Bedingungen für Verrat und Betrug, sie lässt keinen Raum unangetastet, das private Dasein schwindet. Die Erzählerin klagt das Recht auf unbehelligtes Leben ein:

Früher war es immer so gemütlich, wenn zwei Mädchen mal gemeinsam auf die Toilette gingen. Man puderte sich und sprach schnell Wichtiges über Männer und Liebe. [...] Jetzt ist die Politik auch in diese Luft eingedrungen. Gerti sagt: es sei schon viel wert, wenn auf so 'ner Toilette keine Toilettenfrau sitze, der man Heil Hitler sagen müsse und dafür noch zehn Pfennig geben. <NM: 30 f.>

Die Diktatur regiert bis in die Intimsphäre, satirisch versinnbildlicht als ein Ort, den jeder für sich allein aufsucht. Die Dünste einer öffentlichen Toilette veranschaulichen die „Anrühigkeit“ brauner Politik, die Individualität auszehrt und sich eine manipulierbare, gesichtslose Masse schafft. Sannas Reflexionen kreisen um die Komplizenschaft von Bürgern und Naziobrigkeit. Selbst eine Toilettenfrau,

der die Diskretion Berufsethos sein sollte, gibt nun Acht auf korrekt neudeutsches Betragen. Belanglose Gespräche zu führen ist im Land der herrschenden Unfreiheit ausgeschlossen. Nur die Gedanken sind noch frei.

Innerhalb einer Ich-Erzählsituation rückt die erlebte Rede üblicherweise das erzählende hinter das erlebende Ich.³¹² *Nach Mitternacht* verfährt anders. Das erzählende Ich steht, als verblüfftes, im Vordergrund, die Wirklichkeit erwacht erst in den suchenden Gedanken der Protagonistin. Denken fällt mit Erleben in eins, erst der Blick des Beschauers gestaltet Realität.

Ich kann mir gar nicht vorstellen, wie sie das alles schaffen. Der Führer gibt doch schon allein fast sein ganzes Leben hin, für sein Volk fotografiert zu werden. Man stelle sich nur so eine ungeheure Leistung vor: ununterbrochen sich fotografieren zu lassen mit Kindern und Lieblingshunden, im Freien und in Zimmern – immerzu. <NM: 25 f.>

Was Sanna im Opfermut des „Führers“ bestaunt, sind reproduzierte Lichtbilder. Die Autorin enthüllt die selbstvergötternde Pose als ein Mittel und zugleich einen Zweck der Macht. Die „satirische Wortreihung“³¹³ von Mensch und Tier erniedrigt die Regierten zur Staffage. In der „Doppelperspektive“³¹⁴ von erlebendem und erzählendem Ich überlappen Manipuliertes und Reflektiertes, Pathos und Arglosigkeit, kleinbürgerliche Autoritätsfixierung und Lerneifer. Sannas Zugriff auf Naziwirklichkeit pointiert den gesellschaftlichen Status quo, ohne ihn zu verengen. Stilistischer Ausdruck des zweifachen Blickwinkels ist die „Vermengung von Erzähler- und Figurensprache“³¹⁵. Der Zitatcharakter von Sannas Rede bleibt unzweifelhaft: „Anschließend sprach er mit mir als hoher Beamter und gebildeter Mensch, nämlich ernst und politisch und erotisch.“ <NM: 48> Das „satirische Hyperbaton“³¹⁶ pointiert den verquerten Inhalt. Die Reihung attributiv gebrauchter

³¹² Franz K. Stanzel, *Theorie des Erzählens* (Göttingen 1985), S. 284.

³¹³ Helmut Arntzen, a. a. O., S. 46.

³¹⁴ Franz K. Stanzel, a. a. O., S. 284.

³¹⁵ Ebd., S. 250.

³¹⁶ Helmut Arntzen, a. a. O., S. 56.

Adjektive paralyisiert die Substantive, die Bedeutungsleere macht die Botschaft aus. Wertende Formeln beten ein Bild von Wirklichkeit nach, und die allgemeine moralische Fassung entpuppt sich als vorgefertigter Nippes. Die Autorin von *Nach Mitternacht* deckt ihr Wissen um die Falschheit der Leute auf, indem sie diese selbst zu Wort kommen lässt: komisch sind sie von selbst. Elfriede Jelineks Beobachtung, Keun sei eine „warmherzige Satirikerin“, denn „bösaartig ist ihre Doppelpödigkeit nie gewesen“³¹⁷, liegt solche Doppelperspektivierung des aus Nähe und Ferne zugleich schöpfenden Erzählens zugrunde. Die Gedanken des erlebenden Ichs stellen die Rohheit der neuen Schlagworte aus:

Man sollte gar nicht meinen, daß der Dieter Aaron ein verbotener Mischling ist. Er ist höflich, nett und jung mit runden sanften braunen Plüschaugen. [...] Die Frau Aaron ist keine Jüdin. Sie ist trocken und hart wie altes Stroh und herrscht über ihren Mann. Durch diese unjüdische Frau ist der junge Aaron ein Mischling. <NM: 17 f.>

Sanna zitiert einen Gemeinplatz des Makel verleihenden antisemitischen Kodex. Das „satirische Wortbild“³¹⁸ untergräbt die Macht des Vernichtungsideologems, indem es den Gedankengehalt des Begriffs „Mischling“ realisiert und das lebende Vorbild gegen ein inhumanes Stereotyp führt. Die Perversion solcher Kategorisierung wird vollends sichtbar, wenn, logisch einwandfrei, der „arischen“ Mutter die Verantwortung für den Status des „halbjüdischen“ Sohns zugeschrieben wird. Der Stil der Verwunderung dementiert das Menschenverachtende nicht direkt, sondern koppelt das erlebende Ich von der „Volksgemeinschaft“ ab. Die jüdische Spukgestalt löst sich auf als „reinarische“ Projektion. *Nach Mitternacht* sabotiert den nazistischen Herrschaftsanspruch und spürt die Symptome der Diktatur im gesellschaftlichen Miteinander auf.³¹⁹ Auch die Sprache gehört jetzt der Macht. Victor

³¹⁷ Elfriede Jelinek, a. a. O., S. 223. Das Attribut „warmherzig“ zielt hier wohl auf Keuns Bestreben, die Handlungsmotive anderer nachzuempfinden. Im Bereich der Satire halte ich den Ausdruck allerdings für nicht passend.

³¹⁸ Helmut Arntzen, a. a. O., S. 51.

³¹⁹ „Außerdem mußten beide sich auch gegenseitig helfen, weil sie beide in der NS-Frauenschaft sind. Da müssen sie kämpfen und an das Gemeinwohl denken und sich auf deutsche Art verbunden fühlen und das beweisen mit Taten und Volkstänzen.“

Klemperer bemerkt, die nazistische Sprache beschlagnahme für die Partei

was früher Allgemeingut war, und in alledem durchtränkt sie Worte und Wortgruppen und Satzformen mit ihrem Gift, macht sie die Sprache ihrem fürchterlichen System dienstbar, gewinnt sie an der Sprache ihr stärkstes, ihr öffentlichstes und geheimstes Werbemittel.³²⁰

In redensartlichen Lebensregeln bemüht Sanna jenes Gemeingut, unterläuft aber die stumme Einmütigkeit, indem sie es als Rätsel zergliedert. Denn nazistische Parolen infizieren die Verständigung, und Öffentliches sinkt herab zum allseitig Repressiven. Phrasen treten jetzt nicht nur als Symptom, sondern als Motor einer Vergiftung hervor. Sprache im Nazireich tut Gewalt an, sie ergreift Besitz von den Gedanken und damit der Persönlichkeit von Sprecher und Angesprochenem. Das Wie solcher Rede entspricht ihrem Inhalt, kommunikativer Austausch findet nicht statt.

2.3.2 „Sanna“, eine Pikara?

Nicht allein, was die Protagonistin sagt und was sie denkt, ist als Satire zu deuten. Figur und Romanaufbau zitieren die Satiretradition. Dem Stil des pikaresken Romans entsprechend, fügen sich die losen Episoden von Sannas Lebensgeschichte zu „einem satirisch akzentuierten Bild der Gesellschaft zusammen.“³²¹ Ohne ordnende Zwischentitel reiht *Nach Mitternacht* Erlebnisse, Stimmungen, Bilder aneinander: ein pikarischer Werdegang unterwirft sich keinem übergreifenden Prinzip. Der Tag will überstanden, nicht gestaltet sein. Die Exilautorin erweckt mit ihrer Heldin die Schelmenfigur neu.³²² Sannas Unbedarf-

<NM: 33> Die „satirische Koppelung“ (Helmut Arntzen, a. a. O., S. 47) entwertet die Parolen der NS-Massenorganisationen, die Teilnahmezwang, motiviertes Mittun und nominelle Mitgliedschaft verknüpfen.

³²⁰ Victor Klemperer, a. a. O., S. 22.

³²¹ Jürgen Jacobs, *Der deutsche Schelmenroman: Eine Einführung* (München/Zürich 1983), S. 36.

³²² Auch der spanische Pikaro-Roman des 17. Jahrhunderts besetzt die Rolle des Schelms zuweilen mit einer Frau. Jürgen Jacobs, a. a. O., S. 53. Gert Sautermeister führt dagegen aus: „Die uns allen vertraute Wahrnehmung in eine neue Ausdrucksform hinüberzuspielen, die [...] nicht erkünstelt wirkt, sondern spontan gefunden und erfunden.“

heit verleiht dem Roman die pikarische „vordergründige Harmlosigkeit, hinter der sich allerdings scharfe satirische Kritik verbirgt.“³²³ Der Tadel zielt nicht auf die Pikara – zu der Sanna erst wird, indem sie sich den schlechten Sitten scheinbar anpasst –, er meint die Welt, in der sich die Schelmin bewegt. Sanna denkt keinen Moment daran, sich oder andere zu erziehen. Schelme werden umhergeworfen, sie sind keine Revolutionäre.

Wie ihre pikarischen Ahnen entstammt Sanna kleinen, ländlichen Verhältnissen. Die Stiefmutter vertreibt das unerwünschte Kind, was dessen Wunsch nach Veränderung entspricht <NM: 9>. In der dem Pikaro eigenen Vagabundierlust³²⁴ reist Sanna aufs Geratewohl zu Verwandten nach Köln, dann nach Frankfurt <NM: 41>. Finanzielle Zuwendungen der Familie ermöglichen die für Schelmenfiguren typische „parasitäre“ Existenzform³²⁵. Erlebtes, Schicksale und Fährnisse wiegen schwerer als die Individualität der Schelmin, die, ohne Zuhause und Beruf, keinen eigenen Standort bezieht. Sannas Äußeres ist denn auch unscheinbar, sogar ihr Haar hat eine „blonde Farbe, die schläft“ <NM: 7>. Wohl führt sie ein halbwegs randständiges Dasein, doch es gehorcht anderen Gesetzen als das einer Außenseiterfigur wie Camilla

den: in dieser Kunst, Volkskunst, ist die Erzählerin zu Hause. [...] Volkskunst als Durchdringung von Naivität und Kritik, vertrauter und provozierender Wahrnehmung, von Spontaneität und Reflexion regiert auch den Gang der Handlung.“ Gert Sautermeister, Irmgard Keuns Exilroman *Nach Mitternacht*, in: Faschismuskritik und Deutschlandbild im Exilroman, hg. v. Christian Fritsch und Lutz Winckler, Argument-Sonderband 76 (Berlin 1981), S. 18. Der Begriff „Volkskunst“ soll wahrscheinlich die Textbeobachtungen verzahnen, ordnet aber die den skizzierten Kleinbürgern kritisch gegenüberstehende Autorin falsch ein. Nicht „Volkskunst“ wird hier wirksam, sondern schelmische Naivität.

³²³ Jürgen Jacobs, a. a. O., S. 14. Ein solcher Blickwinkel, unterschiedlich nuanciert, ist typisch für die Romane Irmgard Keuns, und vielleicht erweckt er den Anschein, die Autorin schreibe humoristisch. Elfriede Jelinek, a. a. O., S. 224, merkt an, Keuns Romane wiesen Ehrlichkeit auf, dank eines „genialen literarischen Tricks: der Sprache des Kindes [...]. Die Kinder treten wie Marsmenschen als Fremde, als nicht Verbildete, nicht Vorprogrammierte, in diese Welt und filtern die vorgefundene Wirklichkeit durch eine vertrackte Art von Unschuldigkeit, von Erstlingshaltung sozusagen.“ Dieser Gestus liegt auch „Nach Mitternacht“ zugrunde und sichert der Satire ihren archimedischen Punkt. Doch wenn sich die vermeintliche Naivität in einer Kinderfigur verkörpert, wie in „Das Mädchen, mit dem die Kinder nicht verkehren durften“ und „Kind aller Länder“, mangelt es meiner Meinung nach an kritischem Gehalt. Nichtverbildete scheinen nur schwer die für die Satire nötige Provokation herzustellen, Kindergeplapper perlt am ernstesten Gegenstand ab.

³²⁴ Jürgen Jacobs, a. a. O., S. 17.

³²⁵ Ebd., S. 29.

in *D-Zug dritter Klasse*.³²⁶ Steht Camilla dem Nazistaat unantastbar gegenüber, erlebt Sanna wie viele Pikaros einen initiatorischen schockhaften Zusammenstoß mit der Wirklichkeit: Adelheids Denunziation und die Gestapo-Haft bewegen die Heldin im Innersten <NM: 62 ff.>. Die Desillusion hält den Schelm an „zu Mißtrauen und rücksichtsloser Selbstbehauptung“³²⁷. Fortan gibt die erfahrene Schäbigkeit der Mitwelt den Handlungsmaßstab für Sanna ab. Sie lernt ihre Lektion, nutzt die Konvention zu eigenem Vorteil und, am Ende, um sich zu retten.³²⁸ Zwischen dem Stadium der Ernüchterung und dem Erreichen jener Distanz, von der aus der Held „die farbige Fülle seiner pikarischen Existenz darstellt und bewertet“³²⁹, liegt die eigentliche schelmische Lebensphase. Sie umschließt Sannas Aufenthalt in Frankfurt und legt offen, was die Nazierrschaft bisher allein in diesem Umfeld anrichtete: vier Tote, zerstörte Familien, beendete Liebesbeziehungen, aufgegebenen Ideale.

Vor den Kruditäten und Banalitäten nazistischer Diktatur werden übliche Darstellungsformen und Tröstungsversuche zuschanden. Aus der pikarischen Warte erst wird die chaotische Welt voller suspendierter Ordnungsmuster darstellbar. Die Schelmin sucht nach dem inneren Zusammenhang des Erlebten, entschleierte Phrasen und zieht Hinter- und Untergründe ans Licht: Missgunst, Heuchelei, Gewinn- und Machtstreben. Die Erzählhaltung kehrt die Begriffsarmut der Hauptfi-

³²⁶ Sanna und Lenchen, die Heldin des „D-Zug“-Romans, thematisieren die Individuation, eine Konstante in den nazismuskritischen Werken Keuns. Sanna zeigt einen deutlich höheren Wirklichkeitssinn als Lenchen, die keinen „Unterschied zwischen Verrückten und Normalen“ entdecken kann <DZ: 47>. Sanna meint hingegen: „Mich wundert’s ja nicht mehr, wenn Menschen verrückt und unglücklich sind. Mich wundert’s höchstens noch, wenn sie normale Menschen sind.“ <NM: 102>

³²⁷ Jürgen Jacobs, a. a. O., S. 11 f.

³²⁸ Elfriede Jelinek, a. a. O., S. 224, deutet den Romanschluß <NM: 129> als Gegenentwurf zu originär männlichem Denken und Dichten: „Spricht der männliche Dichter von der allumfassenden Liebe und Leidenschaft, dann müssen sich die Mädchen der Irmgard Keun schwächer zeigen, bewußt schwächer, als sie sind, damit der Mann sich stark fühlen und sie lieben kann. Sie können Liebe leicht idealisieren, die Männer. Die Frauengestalten der Keun wissen, daß Liebe harte Arbeit ist [...]“. Ähnlich auch Gabriele Kreis, *Frauen im Exil: Dichtung und Wirklichkeit* (Darmstadt 1988), S. 209. Doch ist Anpassungsfähigkeit die hervorsteckende Eigenschaft einer Pikara: souverän gehandhabtes Überlebensmittel, nicht der erklärte Bankrott weiblicher Selbstbestimmung.

³²⁹ Jürgen Jacobs, a. a. O., S. 31.

gur nach außen, hier verdeckt nicht protagonistische Innerlichkeit die gestörte Ordnung. Das Nichtverstehen gründet auf tieferem Erkennen, denn durch den Stil der Verwunderung hindurch scheint eine moralische Gesinnung. Anders als in den frühen Keunschen Romanen richten sich die Träume der Heldin nicht mehr auf die Wunschwelt kleiner Leute. Sich außerhalb aller Gegebenheiten zu bewegen bringt die Rettung: Ein erdachtes Luftschloss befreit Sanna aus der Gestapo-Haft. Die Utopie der „fernen fremden Länder“ <NM: 62>, in denen Freiheit herrsche, bringt Sanna das Wohlwollen des sie missverstehenden Richters ein. Die Vision dispensiert, und zwar dem Wortsinn nach. Zugleich akzentuiert der Irrtum die Phantastik solcher Idee. Zwar darf, so *Nach Mitternacht*, einer aktiven Gestaltung der Umwelt keine Zuversicht mehr entgegengebracht werden, doch immerhin überwintert der Intellekt – als Schelmeneinfalt getarnt.

Ein solcher Schelm steht dem Schauspieler der Macht, wie ihn Klaus Mann im *Mephisto*-Roman als Wasserträger nationalsozialistischer Herrschaftsinszenierung beschreibt, diametral gegenüber. Fortkommen bedeutet dem Schelmen nichts, er denkt daran, den Tag zu überstehen. Sannas schelmische Unbedarftheit steht auch in Gegensatz zum Begriff der Naivität, wie ihn etwa Heinrich Mann in den *Henri-IV*-Romanen gestaltet. Wohl schult sich auch die „Henri“-Figur an der Beobachtung, doch setzt der Pikaro nicht auf Gebote der Vernunft, um die menschliche Lage zu verbessern. Sittliche Maßstäbe zählen für Sanna höchstens um des Überlebens willen. Die wache Beobachterin gibt keine „gute Autorität“ ab. Keuns Heldin ordnet sich weder ein, noch ordnet sie andere unter, auch nicht im Dienst der guten Sache.

Die These, der Pikaro sei das „Gegenstück aller bürgerlichen Weltordnung“³³⁰, ist zu differenzieren. Als Pendant ist er meiner Meinung nach heute nur zu denken innerhalb der Grenzen bürgerlicher Ordnung. Pikarisches Schmarotzerdasein zehrt von einem Wirt, dessen Konvention der Schelm zwar nicht teilt, die er aber kundig nutzt. Der Schelm widerspricht bürgerlichen Ordnungs- und Harmonievorstellungen, er braucht die Autorität – um ihr die Nase zu zeigen. Ein Schelm

³³⁰ Gero von Wilpert, a. a. O., S. 603.

bleibt, was er ist. Er sagt der Idee einer individuellen Entwicklung ab und damit dem Konzept des Bildungsromans, in dem der bürgerliche Glaube Ausdruck gewinnt,

Schmied seines eigenen Glückes zu werden und in der Gesellschaft einen Platz zu fruchtbarer Tätigkeit und zur Verwirklichung eines individuellen Lebenssinns zu finden.³³¹

Hier werden Anpassungsschwierigkeiten thematisiert, nicht die Nöte eines Ausgeschlossenen. An die Stelle des pikarischen tritt, so kann man es vorsichtig formulieren, im 18. Jahrhundert der Bildungsroman.³³² Die Bildungsidee illustriert eine Aussöhnung von Ich und Welt. Eine in diesem Sinn produktive Integration scheint dem NS-Exil nicht mehr vorstellbar: Der Exilroman Keuns erweckt die Schelmenfigur neu, greift zurück auf eine Romanform, die in der Welt ein feindliches Gegenüber erkennt. Einen Lebensweg nachzuzeichnen kann, so Keun, unter den Regeln eines totalitären Staates nur geschehen, wenn das übergeordnete Prinzip außer Kraft gesetzt wird. Was jetzt zählt ist überstehen.

Nach Mitternacht steht mit der Wahl dieses Typus nicht allein. So zitiert beispielsweise Konrad Merz´ Roman *Ein Mensch fällt aus Deutschland* (Amsterdam 1936) den Schelmentypus.³³³ Zu erwähnen sind auch Bertolt Brechts Stück *Schwejk im Zweiten Weltkrieg* (1943 abgeschlossen) und die als Antinazipropaganda von der BBC ausgestrahlten *Hirnschal*-Briefe von Robert Lucas, die beide die Figur des „braven Soldaten“ wiedererwecken. Die Exilliteratur scheint vorzubereiten, was Thomas Manns *Felix Krull* (1954) und der Held der *Blechtrommel* (1959) von Günter Grass zur Blüte bringen: Die Gattung Schelmenroman kommt im „20. Jahrhundert wieder zu Kräften“³³⁴.

³³¹ Jürgen Jacobs, a. a. O., S. 89.

³³² Ebd., S. 90. Jacobs zählt eine Reihe formaler Gemeinsamkeiten beider Romantypen auf.

³³³ Dazu Uwe Naumann, a. a. O., S. 121 ff. Naumann betont die propagandistische Funktion der Figur, die durch ihr „beim-Wort-Nehmen immer wieder die Verlogenheit und den Aberwitz faschistischer Politik ins Bewußtsein“ hebe. Ebd., S. 127.

³³⁴ Jürgen Jacobs, a. a. O., S. 88.

Gegen die NS-Diktatur einen aussichtsreich agitierenden Widerständler zu mobilisieren scheint ebenso schwierig, wie den Geist des Subjektivismus in der Maske eines randständigen Vorkämpfers zu beschwören. Die Schelmenfigur verschmelzt Aufsässigkeit und Außenseitertum, ohne sie zu einem gelebten kämpferischen Anspruch, geschweige denn zu einer Siegesgewissheit voranzutreiben. Die pikarischen Helden geben auf die Herausforderung des „Dritten Reichs“ nur Antworten, die verbraucht scheinen. Wenn auch selbst ein Objekt der Zeitläufe, und nicht objektiv Gestaltende, bekräftigt Sanna eine aufklärerische Idee: den Anspruch des Einzelnen auf unangetastetes Leben.

2.3.3 Kleinbürger – Untertanen und Schelme

Sannas bauernschlaue Erkenntniskraft bildet nicht das Gegengewicht zum willfährigen Untertanentum. Allemal aber gestaltet Keun ihre Protagonistin als positive Figur. An der schelmischen Kleinbürgerin Sanna sind Maß und Gehalt Keunscher Kleinbürgerkritik abzulesen. Die Heldin verkörpert eine Variante des kleinen Mannes respektive der kleinen Frau, sie weiß ihre Eigenheit zu bewahren. Im Roman des NS-Exils wächst der Schelmin eine besondere Aufgabe zu. In einer Zeit, die es verbietet, die Widrigkeiten gesellschaftlicher Wirklichkeit einer, ‚simplizistisch‘ gesprochen, sündhaften Welt anzurechnen, muss Sanna den moralischen Maßstab zur Beurteilung der Menschen selbst erbringen und die schuldhaftige oder ungewollte Verstrickung des Einzelnen kenntlich machen. *Nach Mitternacht* wählt eine Kleinbürgerin, um ihresgleichen noch einmal die Verantwortung gegenüber dem neudeutschen Status quo deutlich zu machen. Seit je sind Keunsche Heldinnen Kleinbürgerinnen. Die Satire zielt nicht auf deren vergebliche Versuche, sich aus dem Korsett aus einfacher Herkunft und Bildungsarmut zu befreien. Keun attackiert eine Gesellschaft, die den Glücksanspruch des Einzelnen zuschanden werden lässt. Es ist eine Arglosigkeit, mehr auf eigene Stärke zu bauen, als die Rolle der mitmenschlichen Missgunst und der wirtschaftlichen Rezession anzuerkennen. Lediglich diese Arglosigkeit setzt die Heldinnen Doris und Gilgi noch dem Lachen aus. *Nach Mitternacht* gewichtet anders. Ein

volksnahes Buch zu schreiben scheint nun nicht mehr möglich. Des- sen Leitfigur, die im Guten wie im Bösen glaubhaft handelnde Klein- bürgerin, versinkt in einem Meer fanatisierter Untertanen. Über den schnellen Besitzzuwachs, die ideelle Aufwertung ihres einzelnen Le- bens, die die Nazidiktatur bietet, vergessen die Untertanen ihre Ver- antwortung oder setzen sie in Denunziationen planvoll außer Kraft <NM: 59 ff., 118 ff.>. Einen Anteil an Reichtum und Wissen einzukla- gen scheint nun altmodisch gegenüber einer mitlaufenden Masse von Kleinbürgern. Das Streben des Untertanen nach Besitz, früher kapita- lismuskritische Chiffre für das versagte erfüllte Leben, stellt der Exil- roman nun als eine Ursache herrschender Missgunst aus.³³⁵ Mehr noch: Die Subjektivität selbst ist unter den Maßstäben der Naziherr- schaft gefährdet. *Nach Mitternacht* begreift Frohsinn und Sicherheit des Einzelnen als Modus vivendi eines mitlaufenden Kleinbürgertums im „Dritten Reich“.

2.4 „Das Äußerste an Mode und Glanz“: Öffentlichkeit als Inszenierung

Nach Mitternacht will keine umfassende Analyse des Nationalsozialis- mus liefern.³³⁶ Der poetische Akt besteht darin, Symbole zu schaffen, die den großen kritischen Zugriff auf Nazideutschland ersetzen. Der Roman stellt einen Versuch dar, politische Prozesse künstlerisch dar- zustellen.³³⁷ Unter Verzicht auf moralische Rhetorik verknüpft *Nach*

³³⁵ Beispielsweise die Episode um „Frau Breitwehrs“ Pelzmantel <NM: 32 ff.>. Der ge- wandelte Blick auf das Sujet bringt eine Verschärfung des satirischen Stils mit sich, wie ein zeitgenössischer Rezensent bemerkt: „Aber das, was früher bei Irmgard Keun nur charmante Schnoddrigkeit, amüsante Keßheit war, ist heute, obwohl es sich fast noch genau so liest, zur scharfen Satire, zur kämpferischen Entlarvung geworden.“ Fritz Er- penbeck, Eine Frau tritt in die Front: Zu Irmgard Keuns Roman „Nach Mitternacht“, in: *Internationale Literatur*, H. 6 (1937), S. 140.

³³⁶ Was die Sekundärliteratur eher als Mangel auslegt. Rolf Tauscher, a. a. O., S. 153, kritisiert den analytischen Gehalt des Romans. Ihm „eignet Satire-Angriff vor allem auf Diejenigen [sic!, B. W.], die nach Naumanns These (s. o.) ‚unter dem Faschismus nicht zu sich selbst‘ kommen konnten und es auch nicht wollten. Dem Angriff mangelt in dieser Hinsicht und für seine Rezeption 1937/38 antifaschistische Operativität [...]“. Tauscher zitiert ein Schlagwort, das den Roman irrigerweise am Konzept des sozialisti- schen Realismus mißt. Rosensteins Analyse erschöpft sich in der These, Keun betreibe in *Nach Mitternacht* auktoriale Selbsttherapie und bewältige schreibend ihre „problema- tische ‚Überlebensstrategie‘“ in Hitler-Deutschland. Doris Rosenstein, a. a. O., S. 167.

³³⁷ Dieses Bedürfnis können viele Exilschriftsteller nur mittels des historischen Ro- mans stillen. Keun stellt kurz nach dem Krieg Fragen an dieses Verfahren: „Alle diese

Mitternacht mehrere um typische Individuen und Situationen gruppierte Handlungsstränge. Wesenszüge nazistischer Gesellschaft gerinnen in satirischen Pointierungen. Die Satire vergrößert scheinbar Beiläufiges zum Wesenskern und deckt damit soziale und psychische Befindlichkeiten auf. Der verknappte Erzählstil legt, als erstes, Zeugnis davon ab, dass im Land der totalen Herrschaft die individuelle Besonderheit ausgespielt hat. Da gemeinhin Nebensächliches hier immer Züge des gesellschaftlich Typischen trägt, erstarren selbst plastische Randfiguren nicht zu Karikaturen. Zum zweiten antwortet dieses literarische Verfahren auf die nazistische Ästhetisierung der Politik. Die Satire nimmt das den Personen und Schauplätzen Äußerliche beim Wort: und zwar als Innerstes, nicht als Tarnung. Als drittes kann die satirische Überspitzung des Marginalen ihr Sujet, die uniforme Mitläuferschaft, greifbar machen. Denn, wie Ludwig Marcuse in seiner Rezension zu *Nach Mitternacht* bemerkt, kennzeichne es die Masse, dass sie

sich in Nichts auflöst, wenn man sie mit den gängigen politischen Kategorien fassen will. Sie aus der Hitler-Nacht in das Licht des europäischen Tages zu reißen, [sic!, B. W.] ist eine der größten und wichtigsten Aufgaben der vertriebenen deutschen Literatur.³³⁸

Nach Mitternacht stellt sich dieser Aufgabe. Erzählte Miniaturen beleuchten die eine und andere Biographie, Denk- und Handlungsweise, sie geben der namenlosen Menge ein Gesicht. Solches Bild der NS-Gesellschaft folgt weder dem Anspruch einer umfassenden Repräsentativität noch einem operativen Antifaschismus: Nur der Einzelne kann illustrieren, was eine unter der Diktatur versiegende Subjektivität bedeutet. Die Episoden des Romans zählen die Folgen der Umdeutung von Subjektivität auf, es sind vor allem Statusdenken, Besitzgier, Heuchelei. Allerdings begnügt Keun sich nicht damit, Herrschaftspraxis und deren Manipulations- und Überwachungstechniken zu beschreiben. Sie erklärt, in welchen Handlungen und Bedürfnissen der

Schriftsteller hatten früher einmal die gegenwärtige Wirklichkeit in ihre Sprache übersetzt und ihr die Kritik geschrieben, die ihnen ihr Temperament und ihre Persönlichkeit diktieren. [...] Warum schrieben sie nun auf einmal fast alle nur historische Romane? [...] Wo aber blieb die große Schilderung gegenwärtiger Wirklichkeit?“ <WW: 153 f.>

³³⁸ Ludwig Marcuse, Fünf Blicke auf Deutschland, in: *Das Wort*, H. 7 (1937), S. 83.

Bevölkerung aktiver Konsens und passive Teilnahme gründen. Die Satire in *Nach Mitternacht* schafft eine Chiffre für die neuerdings gelebte Art der Subjektivität, die eine Verarmung ist: Der Roman geht der Rolle der Sinnlichkeit im Nationalsozialismus nach – Keun kleidet das Erscheinungsbild des NS nicht in einen ideologischen Lehrsatz, sondern verkörpert es im untertänigen Menschen selbst. Die Autorin führt die gebrochene Sinnlichkeit einer Masse vor, die ihrer ‚Rettung‘ entgegenfiebert. Der frisch etablierte „Führerstaat“ stellt sich pausenlos selbst dar. Er scheint zum Anfassen geeignet und verspricht die Aufwertung einzelnen Lebens: Man findet sogar intime Bedürfnisse endlich befriedigt. Das

,Dritte Reich‘ ist die mythische Hohlform, in die sich alle Quellen des kleinbürgerlichen Irrationalismus zu Ende der Weimarer Zeit ergießen.³³⁹

Im Grunde, so stellt auch *Nach Mitternacht* klar, entspricht die Verbindung von Kleinbürgertum und Nationalsozialismus keiner Identität, vielmehr einem „Paradoxon“³⁴⁰. Keun legt den Akzent ihrer Darstellung auf die Motive, um mitzulaufen. Diese werden plausibel gemacht und sind ganz handfest: Schutz vor ökonomischer Konkurrenz, Sicherung des Auskommens oder Aufwertung des Selbst. Letztlich, so die Autorin, erfüllen sich solche Hoffnungen höchstens vorübergehend, meist zerschlagen sie sich schnell. Am Ende stehen alle ärmer da, wenn auch nicht als Betrogene: Niemand ermisst das Ausmaß des Schadens.

2.4.1 Der Besuch des „Führers“

Die Autorin bedient sich einer Gleichnissprache, zitiert und verdunkelt, enthüllt und verschleiert nazistische Verkehrsformen. Diesem Verfahren gehe ich in der Schilderung einer feierlichen Masseninszenierung nach.

Am Opernplatz war ein Getummle von Menschen und Hakenkreuzfahnen und Tannengirlanden und SS-Leuten. Es

³³⁹ Berthold Franke, a. a. O., S. 175.

³⁴⁰ Ebd.

herrschte ein Durcheinander von aufgeregten Vorbereitungen wie bei einer Weihnachtsbescherung wohlhabender Eltern mit mehreren Kindern. Man ist ja gewohnt, daß immer was los ist in Deutschland mit fieberhaften Feiern, darum fragt man oft schon gar nicht mehr, warum eine Feier nun wieder ist mit Girlanden und Fahnen. <NM: 19>

Die satirische Wortreihe der ersten Zeile enthüllt: Die Inszenierung des Führerkults vereint Zivilisten und Uniformierte, Parteiembleme und Festtagsdekor. Mit Girlanden hantierende SS-Männer verkörpern die sicht- und fühlbaren Züge von NS-Diktatur: Repression und weihevoller Selbstdarstellung, Furcht und dekorativer Enthusiasmus. Die Aufzüge produzieren eine Festtagsstimmung als Zweck politisch instrumentalisierte Euphorie. Öffentliches Dasein entspricht einem Politspektakel, der Opernplatz wird zur Bühne des Events „politische Manifestation“. Nazideutschland zelebriert sich fortwährend selbst³⁴¹. Feierlichkeit wird zum Alltag, Alltäglichkeit schwindet und mit ihr ein genuin bürgerlicher Wert, die individuelle Existenz.

Der autoritäre Staat soll, wie zur Weihnacht, beschenken, was der gehorsame Untertan erdient. Doch geht bei genauem Hinsehen die Allgemeinheit leer aus, so Keun:

Und langsam fuhr ein Auto vorbei, darin stand der Führer wie der Prinz Karneval im Karnevalszug. Aber er war nicht so lustig und fröhlich wie der Prinz Karneval und warf auch keine Bonbons und Sträußchen, sondern hob nur eine leere Hand. <NM: 24>

Faschingsmaskeraden lohnen mehr als politische Aufzüge, der „Führer“ hat nichts mitgebracht. Das „Dritte Reich“ spielt sinnliches Barock nur vor. Die mit den Brosamen der Nichtteilhabenden abgespeiste Zuschauer Masse hat sich satt zu sehen:

Alle Gauleiter und zugehörigen hohen Parteimänner führen 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 mor-

³⁴¹ Man könne sagen, so Klemperer, das „Dritte Reich“ „habe an Alltagsmangel gekrankt, tödlich gekrankt, ganz wie der Körper tödlich krank sein kann an Salz mangel –, so hält es eben alle seine Tage für historisch.“ Victor Klemperer, a. a. O., S. 51.

gens bis abends arbeiten [...] 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. <NM: 24>

Wie ein kleines Mädchen vergoldet Sanna eine soziale Ungleichheit mit märchengleichem Sehnen. Sie demaskiert die theatralische Manifestation, indem sie sich ihr scheinbar anpasst. Der Einigkeit von Volk und Obrigkeit hält die Autorin einen privaten Anspruch auf Auskommen und Glück entgegen. Hier erkennt man die Grenzen der NS-Analyse von *Nach Mitternacht*. Dass die Anhänger der neudeutschen Ordnung – wenigstens vordergründig – nicht auf ihre Kosten kommen, dass „Sich-satt-zu-Sehen“ vorderhand genug Befriedigung sein kann, ist Keun unvorstellbar. Aus der als total geschilderten Integration von Volk und Staat sondert die Autorin materielle Statussymbole der Naziobrigkeit aus. Damit bleibt sie hinter ihrer sonstigen Analyse zurück. Diese Unstimmigkeit mag auch mit einem grundsätzlichen Problem satirischen Schreibens im NS-Exil zusammenhängen: der Schilderung der nationalsozialistischen Führungsriege. Grundsätzlich bereitet es der Satire, die die gesellschaftliche Verantwortung und die Persönlichkeitsrechte des Einzelnen einklagt, Schwierigkeiten, Gewalthaber wiederzugeben. Der den Satiren immanenten Logik widerspricht es, sie als allgewaltige Potentaten zu schildern, die zugrundeliegende Poetik widersetzt sich aber einer nochmaligen Steigerung ihrer Mittel. In jedem Fall wäre eine – unerwünschte – Aufwertung dieser Figuren die Folge.

Keun folgt hier einer Denkweise, die ihrer Schilderung der NS-Wirklichkeit widerstreitet. Indem sie die soziale Ungleichheit zwischen den Anhängern der Partei und den Nazi-Oberen hervorhebt, spielt sie an auf das Missverhältnis zwischen der „eindeutig großbürgerlichen sozialen Funktion und der tatsächlich erreichten überwiegend ‚kleinbürgerlichen‘ sozialen Basis“³⁴² der „Bewegung“. Davon

³⁴² Wolfgang Wippermann, „Triumph des Willens“ oder „kapitalistische Manipulation“? Das Ideologieproblem des Faschismus, in: Nationalsozialistische Diktatur 1933 – 1945: Eine Bilanz, hg. v. Karl Dietrich Bracher, Manfred Funke, Hans-Adolf Jacobsen (Düsseldorf 1983), S. 757.

sprechen aber, wie aus meiner Textanalyse zu ersehen, die Figurenzeichnungen des Romans *Nach Mitternacht* an keiner Stelle.

Vielmehr verkehrt die Satire das Wahrnehmungsmuster von Oben und Unten und weist dem „Meer von Menschen“ eine Schlüsselrolle innerhalb der Machtinszenierung zu. Die der Nazibewegung in Massen zulaufenden Kleinbürger besitzen nicht die Macht im Staat, tragen aber als eifrige Anhänger die staatliche Ordnung mit. Der Lohn solcher Anpassung sind Wunschbilder, die in ihrer Beschwörung der Nation auch das einzelne Leben aufwerten. Wen Propaganda und Aufmärsche nicht berühren, der steht außerhalb der Volksgemeinschaft:

Gerti meinte, man habe eigentlich nicht viel davon, solche führenden Männer anzusehen, die führenden Männer hätten sicher viel mehr davon, wenn sie von uns allen angesehen würden. <NM: 25>

Erst durch die Zuschauer gewinnt die Machtclique ihr Leben. Indem Sanna den Begriff „Führer“ in „führende Männer“ zerlegt – die Verlaufsform drückt aktivische Machtausübung wie deren zeitliche Begrenzung aus –, unterläuft sie die Wirkung des staatsformenden „Führer“-Begriffs und legt die Diktatur als männerdominierte Oligarchie bloß. Hitlers vielbeschworenes Charisma verwandelt sich unter dem Blick der Satire in den schieren Machthunger einer Führungsclique.

Das Versprechen „gesellschaftlicher Harmonisierung“³⁴³, das Ideologem der „Volksgemeinschaft“, schweißt die Massen im Kult des „Führers“ zusammen. *Nach Mitternacht* behandelt diesen Begriff nicht als Mythos. Der Roman lässt die „Volksgemeinschaft“ als Tatsache hervortreten, die die gesichtslose Masse, ausgeleuchtete NS-Führerschaft und Uniformierte verkuppelt. Nationale Einheitsparolen geben dem „Kleinbürger einen Teil der sozialen Nestwärme“ zurück, die ihm „die Industrialisierung“³⁴⁴ raubte. Machtpolitisch betrachtet, umschließt das Ideologem der Volksgemeinschaft die wesentlichen Ingredienzien nationalsozialistischer Politik; hier fließen „rassenbiologi-

³⁴³ Norbert Frei, a. a. O., S. 381.

³⁴⁴ Dirk Jung, Vom Kleinbürgertum zur deutschen Mittelschicht: Analyse einer Sozialmentalität (Saarbrücken 1982), S. 91.

sche Vorstellungen, Antisemitismus und ‚Lebensraum‘-Idee³⁴⁵ zusammen. Um solche Inhalte umzusetzen, muss ein gesellschaftlicher Formierungsprozess in Gang gesetzt werden; sein Motor ist die „affektive Integration“³⁴⁶ mittels Propaganda und Massenorganisationen. *Nach Mitternacht* geht den Wirkungen dieser suggestiven Propaganda nach.³⁴⁷ Eine zelebrierte Einmütigkeit stillt vorderhand die Sehnsucht nach Aufwertung und materiellem Vorteil. In Wahrheit dient der kollektive Rauschzustand nur den aggressiven Interessen der Machtclique.

Durch ständige Kontrolle der Öffentlichkeit verwehrt der Faschismus den Individuen die Darstellung ihres Selbst, der ihnen eigentümlichen Privatheit. So zehrt er nach und nach ihre Individualität aus – formiert er sie zur gesichtslosen, gleichförmig empfindenden, der vorgeschriebenen Ordnung hörigen Masse.³⁴⁸

Statt Ort der Begegnung zu sein, stellt der öffentliche Raum das propagandistisch genehme Volkstum aus, führt dem Einzelnen die Pflicht des „Volksgenossen“ vor Augen und sichert den Konsens gegenüber dem Regime. *Nach Mitternacht* führt diesen Tatbestand sinnfällig vor.

Als sie anfangen wollten zu essen, wurde im Radio das Horst-Wessel-Lied gespielt, die alten Fräuleins ließen ihre Löffel fallen, standen auf, reckten die Arme. Das muß man,

³⁴⁵ Norbert Frei, a. a. O.

³⁴⁶ So Ian Kershaw. Zitiert nach: Norbert Frei, a. a. O., S. 382.

³⁴⁷ Die knappe Skizze einer Nebenfigur deutet einen Kosmos antidemokratischen Gedankenguts aus. Der „Stürmermann“ verkauft Propagandamaterial, das ihn zur „Erforschung sämtlicher jüdischer Geheimnisse“ anregt. Dem „herrlichen Arierschicksal“ drohten grauenhafte „Gefahren“ vonseiten der Juden und Freimaurer <NM: 88 f.>. Die Geheimlehre der mythisch-elitären „Bewegung“ betört den Unscheinbaren. Seine „Weltanschauung“ wird zum Lebenselixier. Fühlen statt Denken und „die mystische Einswerdung mit dem Gegenstand, die Vergegenwärtigung des Mythos“ seien „vornehmste menschliche Bestimmung“, wie Kurt Sontheimer Ludwig Klages zitiert. Kurt Sontheimer, a. a. O., S. 49. Der Stürmermann erfindet eine Wünschelrute, die Juden ausfindig machen soll: „Vorige Woche habe ich einen Straßenbahnschaffner entlarvt durch meinen Zweig. Meine Rute ist ausgeschlagen auf seinem Rücken, als er [...] den Fahrschein knipste.“ <NM: 91> Zwischen Magie und Arierglaube besteht kein qualitativer Unterschied. Der Stürmermann lebt in einem hermetischen System, das sich fortwährend selbst bestätigt. Die Satire aber zerrt den praktizierten Antisemitismus prosaisch auf den Boden eines Verkehrsmittels und legt die mythisierende Attitüde bloß.

³⁴⁸ Gert Sautermeister, a. a. O., S. 21.

weil man nie weiß, wer einen beobachtet und anzeigt. <NM: 23>

Das „Führertum“ ist allgegenwärtig, es ruft den absoluten Gehorsam per Funk ab. Die internalisierte Macht, die Angst vor Denunzianten, formt aus Menschen selbstfunktionierende Maschinen. Auf die Anwesenheit der Naziführer kann verzichtet werden, die Liebediener erschaffen sich ihren Götzen selbst:

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. Und langsam fuhr ein Auto vorbei, darin stand der Führer [...].
<NM: 24>

In pathetisierenden Inversionen parodiert die Satire den Sprachstil verzückter Heldensprache. Der Geleitzug des „Führers“ bewegt sich weniger auf dem Pflaster als auf der dumpf brandenden Phrase vorwärts, sie verkündet, trägt, erschafft den Götzen. Die einvernehmende Parole kennt keinen Sprechenden, sie führt ein Eigenleben – die Masse salutiert sich selbst. *Nach Mitternacht* führt den Leser hinter die Kulissen der Diktatur und zeigt Menschen, die sich dem Nazismus absichtsvoll ergeben. Der Roman schildert mehr als den „alltäglichen Faschismus“. Zwischen gewöhnlicher und offizieller Staatlichkeit zu unterscheiden ist, so *Nach Mitternacht*, nicht mehr möglich, denn der totale Staat verkörpert sich allorts, auch in den privaten vier Wänden. Jenen Prozess, der das soziale Leben im „Dritten Reich“ beinahe vollständig zu kontrollieren und zu steuern vermag, begreift Irmgard Keun nicht als Resultat eines über Bedürfnisse und Intentionen der Menschen hinweg entwickelten, institutionellen Komplexes von Machttechniken. Die Summe alltäglicher, auch intimer, Lebensregungen ebnet dem Nazisystem den Weg. Die Motive, um mitzulaufen, deutet *Nach Mitternacht* hauptsächlich als psychologische und hebt gleichzeitig, stärker als die anderen untersuchten Exilsatiren, die Rolle sozialökonomischer Faktoren für das empfundene Zukurzgekommenensein hervor. In den Situationen banalen Alltags, so Keun, werden diejenigen Potenziale an Angst, Aktionismus und Aggression produziert, die sich in NS-Institutionen dann zu einem Netz verknoten. Die „autoritäre Charakterstruktur“ formt die menschliche Basis

des „Führerprinzips“, die Hitler-Herrschaft macht den Extrakt der Kleinbürgerlichkeit sichtbar.

Wir kamen zur Mainzer Landstraße, die war von oben bis unten eine dienstliche Kette von SA-Leuten, die an solchen wichtigen Tagen immer dicker aussehen als sonst. Meistens haben sie ja nichts Vernünftiges mehr zu tun und laufen etwas eingeschrumpft herum. [...] Aber heute durften sie eine wichtige Absperrungskette bilden, das gab ihnen neues Leben. <NM: 21>

Der „Führerstaat“ befriedigt militaristisches Begehren. Seine Uniformen verleihen das Gefühl der Bedeutsamkeit und kompensieren die mediokre Existenz – hinlänglich bekannte Verhaltensmuster des Untertanen. Gerade im Terror der SA bricht sich die kleinbürgerliche Radikalität Bahn³⁴⁹, findet angestaute Wut ihr Ventil: Die angebetete Macht geht auf die „Eingeschrumpften“ über. Das Durchgangsverbot schafft einen Freiraum für Herrschaftselite, Macht wird benutzt, um Macht zu sichern. Längst nicht mehr sein Zögling, wird der Untertan im „Dritten Reich“ zum Vollstrecker des Zeitgeists. Die Absperrung hindert einen „dünnen grauen Mann“, den Arbeitsplatz zu erreichen. Er wagt aufzumucken, wird verhaftet, abgeführt, zurück bleibt sein Fahrrad.

[...] es glimmerte matt im Regen und sah staatsfeindlich aus, keiner wagte es anzufassen. Nur eine dicke Dame machte ein wildes Gesicht, warf ihren Arm straff in die Luft zum Heilgruß, rief „Pfui“ und trat mit dem Fuß gegen das Rad. Da traten noch mehr Frauen dagegen. <NM: 21 f.>

Die Autorin weist Frauen eine Verantwortung für die politischen Verhältnisse zu. Verquere Machtergebenheit unterstellt hier einem Gerät Nonkonformität und straft es mit Prügeln. Bevor sie handgreiflich wird, vergewissert sich frau im „Hitlergruß“ der allgemeinen Zustimmung. Dumpfe Frustration entlädt sich in einem quasirebellischen, da berechnet gefahrlosen Affekt. Stefan Braese hebt die Bedeutung der Szene hervor:

³⁴⁹ Berthold Franke, a. a. O., S. 60 ff.

Das hier gemeinte „Staatsfeindliche“ wird begreifbar als empirische Kategorie einer Feindlogik, die im Zugriff noch auf die Dingwelt die Menschen ihr schon gleichgestellt hat; als sozialpolitischer Ordnungsbegriff, der affektiv zugeteilt, auf den hin alles und jeder „instinktiv“ abgetastet wird, eingegangen in die Natur der Wahrnehmung unter dem NS-Faschismus, dem Bürger im Faschismus völlig objektiv geworden; als Defekt des Sehens im Dritten Reich.³⁵⁰

Braese sieht hier weiterhin eine schleichende Enteignung satirischer Möglichkeiten durch die Faktizität des NS einsetzen, die aber Sannas Bericht „konkret ausschreibt“. Damit werde „ein krisenhafter Zug des Satirischen im antifaschistischen Kampf [...] produktiv“ und gehe in „akute Lerngeschichte“³⁵¹ ein. Man kann es einfacher fassen, in Begriffen Arntzens, die Braese seinerseits zurückweist³⁵²: Die Satire tarnt sich hier in einer Art „satirischen Entsprechung“ und stellt sich mittels offiziellen Sprachgebrauchs vermeintlich auf die Seite der ent-rüsteten Zuschauer: „als Denunziation des Verfahrens, mit dessen Hilfe sich das Milieu zu bestätigen trachtete.“³⁵³ Die satirische Schreibweise antwortet auf die Herausforderung durch den NS – der „schleichenden Enteignung“, vor der Karl Kraus warnte, sehen sich die Exilsatiriker alle und bereits 1933 ausgesetzt – mit aktualisierten traditionellen Stilmitteln.

Rituelles Bild zur Sicherung der „affektiven Integration“ der „Volksgemeinschaft“ ist die Sicherheit versprechende „Führer“-Figur. Auf „Kulmbach“ wirkte das Charisma Hitlers direkt, er scheint ihm seit einem Zusammentreffen verfallen zu sein:

Kulmbach sagt sehr freundlich, daß eben alles die Persönlichkeit des Führers sei, man müsse ihm einmal in die Augen sehen, und immer tue der Führer auch, was er sage. Und wie er sich in seinen Reden aufopfere! Goebbels habe ja das wunderbar Scharfgeistige in seinen Reden, aber beim Führer sei die seelische Aufopferung. <NM: 28>

³⁵⁰ Stefan Braese, Das teure Experiment, a. a. O., S. 143.

³⁵¹ Ebd.

³⁵² Ebd., S. 9 f.

³⁵³ Helmut Arntzen, a. a. O., S. 56.

Der begeisterte Kulmbach bringt keine Distanz mehr auf zu seinem Idol. Er erliegt einem lancierten Mythos, der Hitler nicht allein zum staatsmännischen Genie stilisiert, die NS-Propaganda inthronisiert ihn als „Werkzeug übersinnlicher Kräfte“³⁵⁴ – was Kulmbach in den Augen des Angebeteten liest. Hinter der quasireligiösen Verehrung des „Führers“ steht ein großes Verlangen nach Schutz³⁵⁵, letztlich nach Normalität. Wie stark gefiltert sein Credo ist, gesteht Kulmbach ein: Goebbels wird als intellektualistische Ergänzung Hitlers mit in Kauf genommen. Das Faszinosum der NS-Ideologie, so *Nach Mitternacht*, liegt vor allem in der Verkündung eines mehrdeutigen „Führer“ – und Elitemythos begründet, wie er „psychoanalytisch als sadomasochistische Struktur aus Unterwerfungs- und Bestrafungswunsch gedeutet wird“³⁵⁶. Der Mythos erlöst „die Kleinbürgerlichen von ihrem eigenen Selbst“, indem er „dieses ‚Selbst‘ zum Götzen“³⁵⁷ erhebt.

2.4.2 Der Tod des „Bertchen Silias“

Die Episode vom Tod des Kindes Bertchen legt ein Verhaltensgeflecht von Anerkennungsbegehren, Unbedachtheit und Schuldverstrickung frei. Der ideologische Schein solcher Motive gewinnt in der Sicht auf das Opfer ein scharfes Profil. Wie *Nach Mitternacht* am Beispiel des prestigesehnsüchtigen Herrn Silias zeigt, zahlt sich die eilfertige Verschreibung an die „Bewegung“ kaum aus. Der Würdenträger Silias veranschaulicht das im NS-Staat mit Pöstchen institutionalisierte Konkurrenzdenken in seinem stärksten, tödlichen Resultat. Die satiri-

³⁵⁴ Kurt Sontheimer, a. a. O., S. 220.

³⁵⁵ Im Glauben an Hitler kann Kritik geäußert und gleichzeitig der Ordnung zugestimmt werden, denn: „Selbstverständlich weiß unser Führer gar nicht, was alles geschieht“, sagte Herr Kulmbach und sah aus, als wolle er weinen.“ <NM: 40> „Gerade diese Vermittlung zwischen dem Bedürfnis nach Erhebung, Sicherheit und Zukunftsperspektive einerseits und dem desillusionierenden Alltag des Dritten Reiches andererseits leistete der Führermythos.“ Detlev Peukert, *Volksgenossen und Gemeinschaftsfremde: Anpassung, Ausmerze und Aufbegehren unter dem Nationalsozialismus* (Köln 1982), S. 84.

³⁵⁶ Berthold Franke, a. a. O., S. 192.

³⁵⁷ Hermann Glaser, a. a. O., S. 102. Die oberste Führungsschicht der NSDAP präsentiert selbst eine Typologie des Kleinbürgers, und zwar der „Landsknecht (Röhm, Göring), der Bürokrat (Himmler), der Intelligenzler (Goebbels), perfekt synthetisiert in der Gestalt des Führers, einer Verkörperung des gescheiterten kleinen Mannes, wie sie plastischer kaum denkbar ist [...]“. Berthold Franke, a. a. O., S. 183.

sche Schreibweise verkettet die Verantwortung des Einzelnen mit öffentlichem Geschehen; die aus vielen Wasserträgern bestehende Ordnung und die unmenschliche Exekution von Politik sind eins.

Der Herr Silius ist vor kurzem Amtswalter geworden und Blockwart, das ist eine Ehre und ein Genuß für einen ehrgeizigen Menschen, aber verdienen kann man nicht viel damit. [...] Seit er nun ehrenamtlich soviel tätig ist, reicht sein Gehalt nicht mehr, und er stellt höhere Ansprüche. Zum Abendessen will er Würzburger Flaschenbier und massenhaft Lachsschinken, um sich als Kämpfer und Mitglied der Bewegung zu fühlen. <NM: 32>

Der „satirische Nexus“³⁵⁸ verknüpft im Finalsatz die politische Idee mit kulinarischen ‚Delikatessen‘ und entlarvt das Ehrenamt als auch dem leiblichen Wohl dienlich; doch selbst dieses scheint dem schlängelnden Silius im Grunde wenig Genuss zu bieten. Hier klingt der Begriff des kleinbürgerlichen Statusdenkens an, wie ihn die sozialistisch orientierte Soziologie der Dreißigerjahre pflegt³⁵⁹: Ein situierter Lebensstandard soll Silius nach unten abgrenzen, ihm die Gewissheit geben, eine nichtproletarische Existenz zu führen. Symbolisch verbessert sich also Silius’ gedrückte Lage, denn seine Unterwerfung scheint jetzt privilegiert.³⁶⁰ Doch hat solches Ansehen seinen Preis; die Familie zahlt zu.

Tochter Bertchen soll anlässlich des Hitler-Besuchs das neugewonnene Image der Familie dokumentieren. Eine „Reihendurchbrecherin“ karikiert den Charakter der „Volksgemeinschaft“ als „Leistungsmaschine“³⁶¹. Minutiös geplant aus der Riege gesichtsloser Untertanen auszuscheren unterstreicht nur ein weiteres Mal die Formbarkeit der Masse. Hitler ignoriert das Kind, Bertchens einstudiertes Lobgedicht kommt nicht zum Vortrag. Der Verse schmiedende Silius belehnt obendrein zwei kleinbürgerliche Lebensmodelle: Von Haus aus Büro-

³⁵⁸ Helmut Arntzen, a. a. O., S. 59.

³⁵⁹ Berthold Franke, a. a. O., S. 118 ff.

³⁶⁰ Den Reputationsgewinn für alle Seiten bekräftigt Frau Silius, wenn sie „ihren Mann heldenhaft findet und die Bewegung auch.“ <NM: 32 f.>

³⁶¹ Norbert Frei, a. a. O., S. 381.

krat <NM: 32>, weist das Hobby Silias als beflissenen Bildungsbürger aus.³⁶² Im kleinen Kreis dann rezitiert das Kind:

„Ich bin ein deutsches Mägdelein / und künftges deutsches
Mütterlein / und bringe dir, o Führer mein, / aus deutschen
Gauen Blümelein. / Du schenktest wieder uns das Heer /
und gabst den Deutschen ihre Ehr, / dafür dankt dir die Ju-
gend sehr. [...] Wir fürchten niemals einen Feind, / du hast
das deutsche Volk vereint, / auf daß die deutsche Sonne
scheint. / Meinem Führer ein dreifaches / Siegheil, Siegheil,
Siegheil!“ <NM: 37>

Poesie behauptet innerhalb der „Spießler-Ideologie“ ihren Platz als ein Ausdruck sentimentaler Innerlichkeit.³⁶³ Bertchens Kindermund parodiert den überfrachteten Stil und spult das Auswendiggelernte wieder und wieder ab. Das Gedicht birgt einen ganzen kleinbürgerlichen Lebensentwurf. Mit dem keuschen „Mägdelein“ ist die Vorstellung der Frau als „Geschlechtstier“³⁶⁴ verbunden. Keun zitiert eine Grundlage untertänigen Hierarchie- und Familiendenkens, die historische Verdrängung des Humanen am Beispiel des Geschlechterverhältnisses. Sechsmal gebraucht Silias das Wort „deutsch“. Nicht allein Krönung des Chauvinismus, ist das Wort Synonym für in jeder Hinsicht „unübertroffen“³⁶⁵. Folgerichtig deutschet der Dichter die Sonne ein und verherrlicht französischen Flieder als vaterländisches Gewächs. In der Allianz aus romantisierender Innerlichkeit und aggressivem Militarismus reagiert Silias Minderwertigkeitsgefühle ab. Dass der „Führer“ Bertchen nicht wahrnimmt, zeugt vom illusionären Charakter solcher Befriedigung: Die Herrschaftspraxis des „Dritten Reichs“ wird die Kleinbürger enttäuschen. Vorderhand zerstreuen die Eltern Silias ihre Ernüchterung, stellen die erträumte Szene nach und tragen ihren Teil bei zum Verhängnis: Bertchen bricht zusammen.

Und eine ihrer gespenstischen Szenen: dieses liebe kleine

³⁶² Dirk Jung, a. a. O., S. 64. Jung hält diese Eigenschaft für so hervorstechend, daß er das Kleinbürgertum zu großen Teilen in Beamenschaft und Bildungsbürgertum ansiedelt.

³⁶³ Hermann Glaser, a. a. O., S. 66 ff.

³⁶⁴ Ebd., S. 136.

³⁶⁵ Ebd., S. 131.

Mädchen, die kleine Verehrerin des Führers, Bertchen Si-lia, Reihendurchbrecherin, die Hitler Blumensträuße überreichen darf, stirbt in einem grotesken Paroxysmus von selbsterhöhender Aufregung in einer Kölner Kneipe, nachdem sich das kleine Mädchen an der eigenen Wichtigkeit so berauscht hat, daß ihm buchstäblich alle Sicherungen durchknallen.³⁶⁶

Bertchen fällt, hier ist Jelinek zu widersprechen, nicht eigener Überdrehtheit, sondern der kollektiven Hysterie zum Opfer <NM: 35 f.>. Ein argloses Kind büßt die Entgleisung anderer, die direkte Kausalität zerbricht – dadurch erst stellt sich die Grotteske ein. Das Grotteske erklärt nicht, denn im „Erkennen des grotesk Dargestellten soll die Nichtstimmigkeit der dargestellten Welt erkannt werden“³⁶⁷. Wenn wie im Fall Bertchens „ein Mensch zur Sache“³⁶⁸ wird, bedeutet das einen unauflösbaren Widerspruch. Durch das „Zerreißen des Nexus zwischen Ursache und Wirkung“ schlägt die Komik um „ins Irrationale“³⁶⁹. Wenn Satire das Mangelhafte gesellschaftlicher Wirklichkeit thematisiert, durchdringt sie dennoch nicht deren letzte, hier: tödliche Verkehrtheit. Das Grotteske hingegen stellt Realität nicht mehr als beschädigt, sondern als pervertiert aus. So übernimmt die groteske Komik dieser Szene eine Erkenntnisfunktion. Die Perversion entspricht der Normalität – als innere Zweckmäßigkeit stilisierter Realität.

Der Anblick des toten Kindes verbreitet Grauen, die eben noch Feiernenden sind „ein schwarzer Wald von Menschen, stumm und rauschend“ <NM: 38>. Hölzerne Reglosigkeit staffiert das Unbegreifliche aus. Wenn auch keiner der Anwesenden ihn voraussehen konnte, ist jeder schuldig am Tod des Kindes. Die Satire schreibt die nichtssagenden Sätze dem Kopf und Herz eines Sprechers zu – weil sich niemand etwas dabei denkt. Der Gastwirt illustriert die allgemeine Hilf-

³⁶⁶ Elfriede Jelinek, a. a. O., S. 225. Im Übrigen: Die Kneipe befindet sich laut Erzählerin in Frankfurt.

³⁶⁷ Das Grotteske in der Dichtung, hg. v. Otto F. Best (Darmstadt 1980), S. 32.

³⁶⁸ Arnold Heidsieck, Das Grotteske und das Absurde im modernen Drama (Stuttgart 1969), S. 17.

³⁶⁹ Ebd., S. 18.

losigkeit, wenn er auf seine Art von Schuld spricht. Die Satire münzt Verantwortung in eine bezifferbare Größe um: „Siebenundvierzig Mark macht die Rechnung, [...] an wen soll man sich jetzt damit wenden?“ <NM: 38> Wer die Rechnung präsentiert bekommt, bleibt offen.

2.4.3 Frauenphantasien: „Tant Adelheid“

In ihrer Empfänglichkeit für die braune Propaganda unterscheiden sich die Figuren in *Nach Mitternacht*. Doch entlässt die Autorin niemanden aus seiner Verantwortung für den Status quo, schließt sogar, in Absage an deren tradierte Opferrolle, Frauen ein. Vorderhand leben sie unauffällig, hinter der Fassade biederer Ehe und gesitteten Familienlebens <NM: 32 f., 77 f., 82>. In Wahrheit pflegen die meisten Eignutz und Heuchelei³⁷⁰. Sie sind sich ihrer selbst und ihrer Wirkung auf Männer bewusst. Ein- und Fortkommen der Ehemänner sichern das Renommee. In der Figur Tant Adelheid zeichnet der Roman ein krasses Beispiel weiblicher autoritärer Charakterstruktur³⁷¹. In summa illustriert Adelheid die Freudsche These, dass Kultur auf Triebunterdrückung und der quälenden Zucht des Über-Ich basiere. Dieses bestätigt sich in der Identifikation mit Führerfiguren. Mit Blick auf die „Erscheinungsform des Faschismus als einer kleinbürgerlichen Massenbewegung“³⁷² stellt sich die Adelheidsche Gemütsart als Grundlage der patriarchalisch strukturierten Familie heraus. Der Verlust der traditionellen Vater-Autorität gewinnt hohe Bedeutung für die Genese der autoritären Charakterstruktur.³⁷³ Deren Sozialmentalität bereichert Irmgard Keun um eine ebenso gefährliche matriarchalische Variante. In exemplarischer Weise bändigt Tant Adelheid das Sexuelle <NM: 47> und übt Gehorsam gegenüber der Konvention. Wer

³⁷⁰ Aus Prestigegründen beabsichtigt Frau Aaron, sich des jüdischen Ehemannes zu entledigen <NM: 107>; Betty Raff gibt sich kameradschaftlich, um den Gatten ihrer Freundin abzuwerben <NM: 95>. Gegenüber dem „spießerideologischen“ Frauenbild der Gattin und Mutter verkörpert Sanna ein subversives Element, sie glaubt nicht an die idealisierten Funktionen von Liebe und Ehe.

³⁷¹ Die feministisch orientierten Romandeutungen übersehen diese interessante, planvoll böse handelnde Figur. Möglicherweise eignet sie sich nicht zur Stilisierung von Weiblichkeit – weder als Täter- noch als Opferfigur.

³⁷² Theodor W. Adorno, a. a. O., S. X.

³⁷³ Ebd., S. XI.

diese missachtet, den verurteilt und straft sie <NM: 11; 61>. ³⁷⁴ Sie wehrt Subjektives, Phantasievolles, Sensibles ab <NM: 54 ff.> und denkt in starren Hierarchien, identifiziert sich mit Machtgestalten <NM: 58> und stellt eigene Stärke triumphal zur Schau <NM: 45>. Die dumpfe Enge der vier Wände <NM: 42 f.> ist Brutstätte und Betätigungsfeld ³⁷⁵ der autoritär fixierten Gemütsart Adelheids. Irmgard Keun stülpt den gewohnten familiären Mikrokosmos um: Hier schurigt eine Frau und Mutter die männlichen Anverwandten.

Sanna erfasst bei der ersten Begegnung das Wesen Adelheids:

Lange schwarze Arme umklammerten mich plötzlich, und hartes Stroh zerkratzte mir das Gesicht. Das war die Tante Adelheid. Statt mich mit ihrem Mund zu küssen, zerkratzte sie mir das Gesicht mit ihrem Hut aus hartem Stroh. [...] Alles an ihr stach und schnitt. <NM: 41>

Die Tante teilt nicht Wärme, sondern Schmerz aus, ihre Glieder gleichen Fangarmen. Das matronenhafte Schwarz der Kleidung gibt heilige Pflichtausübung vor, diese soll Adelheid in ihrer Rolle als Untertanin legitimieren. Zum Unmenschen wird sie, wenn sie der Pflicht ganz erliegt. Wie sie ihr Gegenüber umschlingt, so beherrscht Adelheid die Mitmenschen. Sie betrachtet die Welt als Pyramide von Machtverbänden <NM: 12>. Die Macht anzubeten schließt das Rütteln an ihr ein; zu drangsalieren bereitet ihr sadomasochistische Lust <NM: 43>. Adelheid verkehrt das Bild von der kraftlosen Frau, bewundert Stärke, hasst Schwäche, ist feindselig und gefühlsarm. Ihrem Sohn Franz lastet Adelheid den Tod des Bruders an:

Jeden Sonntag vor dem Essen mußte der Franz Blumen und Blätter an das Bild des kleinen Sebastian stecken. Lauter

³⁷⁴ Die Faschismusskala Theodor W. Adornos umfaßt die Begriffe Konventionalismus, autoritäre Unterwürfigkeit, autoritäre Aggression, Anti-Intrazeption, Aberglaube und Stereotypie, Macht und Robustheit, Destruktivität und Zynismus, Projektivität, Sexualität – Charakterzüge, die „Adelheid“ weitestgehend demonstriert. Ebd., S. 81 ff.

³⁷⁵ Adelheids Erlebnishunger findet ein satirisches Bild in den „Knallbonbons“, die ein Reisender „vor vielen Jahren dagelassen“ hat. „Natürlich ist es traurig für eine Frau, wenn ein Mann sich davonmacht, nachdem er mit ihr geschlafen hat, und ihr nichts hinterläßt als Knallbonbons. Und wenn statt eines Liebesbriefes nur von der Firma des Mannes die Rechnung kommt für die Knallbonbons.“ <NM: 43> Die Satire nimmt die Funktion der Knallbonbons wörtlich, diese stellen die Sehnsucht nach Sensation wie auch ihre Erfüllung museal aus.

einzelne Blüten und Blätter gab die Tant Adelheid ihm, setzte sich auf einen Stuhl und sah schweigend auf Franzens Hände, die manchmal zitterten und einzelne Blüten fallen ließen. <NM: 44 f.>

Die Grausamkeit der ‚pädagogischen‘ Maßnahmen Adelheids kennt keine Grenze. Das Ritual erinnert an Heinrich Manns Roman *Der Untertan*. Dort bekränzt der Schüler Heßling den Rohrstock des Lehrers.³⁷⁶ Doch während Diederich Sadomasochismus eigenhändig zelebriert, missbraucht Adelheid ihr Kind als Werkzeug und verstrickt es in destruktive Aggression. Eindeutiger als Heßling bezeugt Adelheid Opportunismus „bei geteilter Verantwortlichkeit und einem Schuldbewusstsein, das kollektiv war“³⁷⁷: Ihr Mitläufertum schlägt in schiere Gewalt um, aus der Opportunistin wird im „Dritten Reich“ dann eine Protagonistin. Die ungelenke Art des Sündenbocks Franz fordert die mütterlichen Attacken sogar heraus. Ihr freudloses Leben verklärt Adelheid im Idol des toten Babys, legt, was sie an Gehalt in sich selbst nicht findet, in eine imaginäre Instanz – der Götzendienst gilt einem, der noch nicht zu eigenem Leben erwacht war.

Den schäbigen Familiendespotismus kann Adelheid im „Dritten Reich“ an die große Welt der Gewalt anschließen:

Der alte Pütz lebt freundlich und still für sich allein als Rentner [...]. Die Tant Adelheid hat gemacht, daß er mit zu den Luftschutzübungen ging. [...] Die Gasmaske mußte er umbinden, und die Tant Adelheid jagte ihn vor sich her die Treppe hinauf. Oben auf dem Speicher ist er umgefallen, alle waren erschrocken. Man merkte es nur an den flattrigen Händen und aufgeregten Schritten, menschliche Gesichter gab es ja nicht, nur greuliche Masken. [...] „Pütz“, sagte die Tant Adelheid streng, „Sie haben das neue Deutschland nicht begriffen, Sie haben den Aufbauwillen des Führers nicht begriffen. Alte Leute wie Sie muß man zu ihrem Heil zwingen oder über sie hinwegschreiten.“ <NM: 11>

Die „autoritäre Aggression“³⁷⁸ braucht hier gar nicht erst nach Men-

³⁷⁶ Heinrich Mann, *Der Untertan*, a. a. O., S. 9.

³⁷⁷ Ebd., S. 11.

³⁷⁸ Theodor W. Adorno, a. a. O., S. 82.

schen zu suchen, die die konventionellen Normen verletzen. Adelheid erschafft sich ihre Opfer in Gestalt uniformer Befehlsempfänger selbst. Die kaschierten Physiognomien tauchen die Szene in ein groteskes Licht, in dessen Schein ein Gleichnis nazistischer Verkehrsformen entsteht. Die Masken markieren den Umschlag der fiktiven Rollenzuweisung, die Befehle befolgen lässt, in eine Rollenidentität, die die Unversehrtheit des anderen verletzt. Autoritäre Macht im Kleinen garantiert das Bestehen gewalttätiger Ordnung im Großen <NM: 11 f.>, die Parole vom Gemeinnutz bemäntelt Brutalität. *Nach Mitternacht* führt das Triebmodell einer Frau vor, die ihre geheimen Wünsche vom NS erfüllt sieht. Hinter einer wohlhabenden Fassade missbraucht Adelheid ihre Söhne und malträtiert ihre Mitmenschen. Ihre gefühlskalte Eigensucht konterkariert die Konservativen, Kleinbürgern und schließlich Nazis gemeinsame Vorstellung der braven, enterotisierten Frau.

Irmgard Keun bebildert mit ihrer Figur treffend eine weibliche Variante der „Männerphantasien“, wie sie Klaus Theweleit beschreibt. In der männlichen Vorstellung meinen diese das, was Frauen nicht wissen „dürfen“, um nicht abgelenkt zu werden von den weiblichen Aufgaben: Dienen und Kindergebären³⁷⁹. Körperwünsche, Energien und Sehnsüchte werden abgetötet, um wiederzuerstehen in der Fron für Mann und Kind. Adelheid kanalisiert ihre Triebe in ‚Frauenphantasien‘ und weist sich damit als ebenso repressiv aus wie Vertreter des männlichen Geschlechts. Von diesen trennt sie wenig. Gemessen am nazistischen Geschlechterstereotyp – die Frau als „naturbestimmtes Wesen“, der virile Mann unter seinesgleichen³⁸⁰ –, entsprechen Adelheids Gewohnheiten den klischiert männlichen. Sie strebt nach Macht <NM: 10 f., 12>, und mit einem Kaffeeklatsch pflegt sie politisches Zirkelwesen <NM: 55 f.>.

³⁷⁹ Klaus Theweleit, *Männerphantasien*, Bd. 1: Frauen, Fluten, Körper, Geschichte (Reinbek bei Hamburg 1980), S. 209 ff.

³⁸⁰ Der Mann kann sich gemäß der NS-Ideologie erst in der „homogenen Männergemeinschaft (der schlagenden Verbindung, des Militärs, des Stammtischs, des Kriegervereins) ganz als solcher fühlen und sich anderen gegenüber darstellen [...]“. Dorothea Klinksiek, *Die Frau im NS-Staat*, in: Schriftenreihe der Vierteljahresschrift für Zeitgeschichte (Stuttgart 1982), S. 14.

Nach Mitternacht attackiert in dieser Figur keine genuin weiblichen Eigenschaften, sondern das Machtstreben selbst. Adelheids Sohn verkehrt seinerseits den Part des ‚stählernen‘ Mannes. Franz’ Biographie illustriert die Folgen eines Unglücks <NM: 4 f.>. Als Unberührbarer <NM: 42> entzieht er sich der Konvention <NM: 45>. An seinem gemächlichen Anderssein perlt das Außen ab. Franz wendet sein „Talent zur Freundschaft und Liebe“ <NM: 116> gegen den Schuldigen am Tod des Freundes, des Sozialisten Paul, und tötet den Denunzianten <NM: 118>. Immer schon als Mörder gebrandmarkt, macht Franz, wofür seine Mutter ihn lange schon büßen ließ, wahr und bleibt moralisch rein. Die Schuld trägt, wer das Unrecht tatenlos mitansieht <NM: 119 f.>.

Nach Mitternacht macht die fast hermetische Massenverzückung des „Dritten Reichs“ an handelnden Individuen sichtbar. Adelheid fühlt sich vom „Führer“ sinnlich angezogen und deutet auf den Motor der Kollektivsuggestion, die erotisierte Atmosphäre:

„War es nicht herrlich, hast du so was schon mal erlebt? Hast du gehört, wie er kaum noch sprechen konnte und leichenblaß war und fast zusammenbrach? Dieser Mann gibt sich bis zum Letzten aus. Hast du gesehn, wie er in Schweiß gebadet war zum Schluß und wie die SS ihn dann umringte?“
<NM: 57>

Die satirisch pointierte Wortwahl macht die Art der Anziehung greifbar: Adelheid scheint sich eines Geschlechtsakts zu erinnern. Tonlose Sätze markieren den Höhepunkt der Vorstellung Hitlers, Ekstase triumphiert über Gedankengehalt. Die Erotisierung ergreift auch den Redner, dem seinerseits das orgastische Delirium Surrogate von Gefühlserfahrung liefert. Der Rausch soll die lustvolle Zustimmung der Masse hervorrufen. Das entpolitisierte Spektakel, so die Satire, gewährt ein billiges Amüsement <NM: 20 f.>. Die emotionale Wirkung der Auftritte wird durch undifferenziertes Vokabular unterstützt und ist nicht diskutabel, die Inszenierungen zielen auf Tieferliegendes als den Kopf. Solche Theatralik konditioniert den „Volksgenossen“, der die Reflexe bei nächster Gelegenheit automatisch reproduziert <NM: 23>.

Nach Mitternacht enthüllt die Erotisierung der Massen am Beispiel

Adelheids als Emotionsstörung. Die „Führer“-Rede ruft Adelheid ein mitreißendes Theatererlebnis ins Gedächtnis: Der eingekerkerte Held gefiel ihr, da er mit Ketten klirrte und schwitzte <NM: 58>. Hitlers Porträt hängt nun im Schlafzimmer neben dem des Schauspielers. Knapper ist ein komplizierter massenpsychologischer Vorgang kaum zu fassen. Die Episode parallelisiert künstlerisches Bühnengeschehen und die Theatralik nationalsozialistischer Politikaufbereitung. Welcher Art ihre Identifikation ist – die Vergötzten treten „an die Stelle des Ich-Ideals jedes einzelnen“³⁸¹ –, gesteht die Tante im Wandschmuck ihres intimsten Zimmers. Die Bewunderung gründet auf der kleinbürgerlichen Ambivalenz von Untertanengeist und autoritärer Machtanbetung, als Geflecht aus Unterwerfungs- und Bestrafungswunsch, wie es die gefesselten und transpirierenden Helden mustergültig bebildern. Verborgene Ängste zementieren die widerspruchsfreie Hingabe an „Führer“ und Volk; sie treten im „völkischen“ Chauvinismus und Antisemitismus wieder nach außen.

Die nazistische Beziehungsstrategie erfährt in *Nach Mitternacht* eine weitere Pointe.

Eines Tages war in Köln am Neumarkt eine Ausstellung von den Geschlechtskrankheiten und den Folgen der Rassenvermischung eines Volkes. Die Veranstaltung ging aus von Kraft durch Freude. [...] In der Abteilung für zerfressene Nasen sprach ein älterer Herr die Tante Adelheid an. <NM: 46>

Die Ausstellung ist deklariert als Fanal der Rassentheorie. Sinnlichkeit steht jetzt im Dienst der Politik, der Arierglaube ordnet die Sexualität der Erhaltung von „Volk und Rasse“ unter. In katalogisierten Gebrechen behauptet sich die organische Wahrheit gegen vernunftgemäße Systematik³⁸²; eine Horrorschau wird zum Evenement. Exponierte Monstrositäten geben jetzt die Kulisse der Begegnung von

³⁸¹ Alexander und Margarete Mitscherlich, *Die Unfähigkeit zu trauern: Grundlagen kollektiven Verhaltens* (München 1984), S. 71.

³⁸² *Nach Mitternacht* betont die Willkür des antisemitischen Stigmas. Der Jude Aaron selbst verkündet blauäugig, er könne den „Antisemitismus begreifen“, denn es „gebe sehr minderwertiges Gesindel unter den Juden [...]“ <NM: 18>. Daß staatlicher Antisemitismus kein „Fehlverhalten“ korrigieren will, begreift Aaron ebensowenig, wie er sich selbst zu den Geschmähten zählt.

Mann und Frau ab und entstellen die Beziehungen der Menschen untereinander. Der satirische Duktus enthüllt die Faszination des Schaudererregenden: Initiator der Ausstellung ist eine Beglückung für alle versprechende NS-Massenorganisation. Da nur ein zufriedener Arbeiter auch ein guter „Volksgenosse“ ist, lockt man mit gruseliger Sensation. Die Warnung vor „unwertem“ Leben zählt auf die kleinbürgerliche „Raubtiermoral“ (Hermann Glaser): Bösartigkeit und muffige Triebwelt sind zwei Seiten einer Medaille. Die satirisch pointierte Haltung zur Sexualität deutet über das Erotische hinaus:

Die Summe dieser moralischen Haltungen, die sich um die Stellung zum Sexuellen gruppieren und gemeinhin als „Spießertum“ bezeichnet werden, gipfelt in den Vorstellungen – wir sagen Vorstellungen, nicht Taten – von *Ehre und Pflicht*.³⁸³

Symbolisch verkürzt, präsentiert die Ausstellung Grundfesten autoritärer Macht. Kaschiert als Gesundheitspflege, wird Körperhaftigkeit in den Schmutz gezogen und tabuisiert. Ersatz für erotische Versagungen ist die Anbetung der Macht. Gezähmte Sinnlichkeit verbrämt die Rassenideologie zur Sittlichkeit, wie der plaudernde Regierungsrat offenlegt:

„Es ist erschütternd“, sagte er und zeigte auf die zerfressenen Nasen. „Ja“, sagte Tant Adelheid ernst, „es ist furchtbar, man muß es gesehen haben, es ist eine Warnung.“
<NM: 47>

Die neudeutsche Seelenverwandtschaft gründet nichtsdestoweniger auf realer Lustbefriedigung. In nazistischer Regierungskunst nicht den planen Schrecken, sondern die „entartete“ Liebesbeziehung zwischen „Führer“ und terrorisiertem Volk zu sehen, ist ein Verdienst Irmgard Keuns, den erfüllten Trug, der die Liebesbedürfnisse der Masse aufweckt und irreführt. Der Körper, genauer: die verordnete Körperlosigkeit, wird neuerdings zum Politikum. Zucht, Haltung und Kameradschaft manipulieren das psychische und physische Ego. Auf diese Weise werden Menschen zu Untertanen.

³⁸³ Wilhelm Reich, Massenpsychologie des Faschismus, in: Texte zur Faschismusdiskussion I: Positionen und Kontroversen, hg. v. Reinhard Kühnl (Reinbek bei Hamburg 1983), S. 55.

2.4.4 Neudeutsche „Wallfahrtstätte“: Das „Amt für öffentliche Ordnung“

Der Untertan macht die Ziele des Regimes zum Mittel eigener Zwecke: Rache, Fortkommen, Geltungssucht. Opportunismus, Sympathisantentum und Komplizenschaft greifen ineinander. Miteinander produzieren sie eine affektive Zustimmung zum Terror. Die stillgestellte Rivalität innerhalb der geeinten „Volksgemeinschaft“ soll sich in aggressiven Projektionen nach außen manifestieren, „auf eine Fremdgruppe, sei es ein Volk oder eine Minorität“³⁸⁴. Auch Adelheid ruft den Terrorapparat für ihre Zwecke an und denunziert die Nichte. Vor allem zwei Beweggründe scheinen Adelheid zum Verrat zu bewegen: Mehr noch als die Angst vor dem Verlust des in Sanna verliebten Sohns zählt wohl, dass die Nichte beim „Führer“-Auftritt dem Hitlerschen Charisma, ganz im Gegensatz zu Adelheid, nicht erlegen ist <NM: 57>. An den Zustand zügelloser Exaltation erinnert zu werden muss „in der Wiederbegegnung Scham erwecken.“³⁸⁵

Denunziantentum greift um sich:

Und immer mehr Menschen strömen herbei, das Gestapozimmer 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: 60 f.>

Die „satirische Wortreihung“³⁸⁶ von Verwandtschaftsgraden streicht den apolitischen Hintergrund der Denunziationen heraus: Die vorgeblich bedrohte Zucht ist eine private. In der totalen Überwachung lösen sich soziale Bindungen auf, der Wahrnehmungshorizont schrumpft, einvernehmliches Alltagsleben und Privatheit sterben ab. Die staatliche Entmündigung wird perfekt durch das Netz der Denunzianten. Wer sich früher am Ort des kontemplativen Rückzugs von der Welt, einer Wallfahrtstätte, zu bekehren suchte, der lässt heute an einem Ort

³⁸⁴ Alexander und Margarete Mitscherlich, a. a. O., S. 73.

³⁸⁵ Ebd., S. 71.

³⁸⁶ Helmut Arntzen, a. a. O., S. 46.

säkularisierter höherer Instanz seine Nöte protokollieren und gewalt-
sam tilgen. Vorurteile gedeihen und bestätigen sich unter dem Schutz
staatlicher Gewaltmaßnahmen. Wo Gartenzwerge standen, flattern
jetzt Hakenkreuzfähnchen <NM: 59> – die kleinbürgerliche Sehnsucht
nach schönem Schein äußert sich in neudeutschem Biedermeier.

Frau Grautisch durchschaut den Status quo:

„Eine Frau, die ihren Mann liebt und ihn sich erhalten will,
läßt ihn in der heutigen Zeit nicht zum Stammtisch. [...] Am
nächsten Tag sitzen sie dann da mit em dicken Kopp, und ir-
gendein Neidiger [...] is schon nach der Gestapo oder irjend
en Parteistell am rennen, für en Anzeig zu erstatten. [...]“–
„Elvira, dat is ja als wie im Konzentrationslager.“ – „Dat de
dat noch nit jemerkt hast“, [...] „dat janze Volk sitzt als im
Konzentrationslager, nur die Regierung läuft frei erum.“
<NM: 65>

Nuancen der Anpassung zu unterscheiden scheint unsinnig, so *Nach
Mitternacht*, denn die totale Herrschaft verkehrt das Verhältnis zwi-
schen Norm und Abweichung. Potenziell abtrünnig ist, wer nicht über
genügend Macht verfügt, die Norm selbst zu bestimmen. Hermann
Broch hält das Konzentrationslager, „ob revolutionär oder antirevolu-
tionär, ob facsistisch oder antifacsistisch“, für des „Spießers Herr-
schaftsform“³⁸⁷. Broch zielt auf die Ambivalenz untertänigen Eifers:
Der Ruf nach „Zucht und Disziplin“ wird – an die „Ordnungsdoktrin
der Wilhelminischen Gesellschaft“ anknüpfend, ihrer „liberalen und
rechtsstaatlichen Fassung“³⁸⁸ aber beraubt – in nachgebeteten Phra-
sen besiegelt. Minderwertigkeitsgefühl spielt sich als Überlegenheit
auf, ein Lager zur „Umerziehung“ kommt der vom Untertan geliebten
Lehrmeisterrolle entgegen. Er fordert die Vernichtung von Leben, da-
mit die Welt überschaubar bleibt. Wie sich einzelner Egoismus mit
terroristischen Mitteln in Moral umlügt, so dient auch der staatliche
Rigorismus einem Ziel: Machterhalt. Haft und Schikane sind die nazi-
stischen Varianten zur Durchsetzung normierter Sozialdisziplin. Der

³⁸⁷ Zitiert nach: Hinrich Siefken, Heinrich Manns „Der Untertan“ und Hermann Brochs
„Die Schuldlosen“: Zur Satire und Analyse des „Spießers“ als „Untertan“, in: *Zeitschrift
für deutsche Philologie*, H. 93 (1974), S. 211.

³⁸⁸ Detlev Peukert, a. a. O., S. 235 f.

Pflichteifer, so *Nach Mitternacht*, kehrt sich im „Dritten Reich“ auch gegen die Rufer nach Zucht und Ordnung, sie arbeiten eigener Unfreiheit in die Hände.

Individuelle Verantwortung entspringt der Freiheit zur Wahl. Wenn diese in der Praxis des totalitären Systems auch aufgehoben ist – sie bleibt als ein Letztes, als eine Idee, erhalten, wie Irmgard Keun verdeutlicht.

„Ihr Sohn ist seit sieben Monaten im Konzentrationslager [...]. Die Mutter ist verrückt geworden und ißt nicht mehr und schmiert den ganzen Tag Butterbrote, immerzu Butterbrote und packt sie in den Koffer und trägt sie hierher. [...] Immer schicken die Leute sie mit dem Koffer fort, und immer kommt sie wieder. Man kann ihr nicht helfen, höchstens ein bißchen. [...] Kommt, leev Fräuche, ich trag Euch den Koffer rauf.“ [...] „Ach, Herr Wachtmeister, wat seid Ihr esu jod.“ <NM: 63>

Der Polizist, dessen Gesicht, wie Sanna bemerkt, auch unter dem Helm sichtbar bleibt <NM: 62>, verleiht dem Repressionsapparat eine individuelle Physiognomie. Der Ordnungshüter lotet den Spielraum aus zwischen Konformität und Distanz innerhalb der totalitären Massengesellschaft, die das Maß individueller Mitverantwortung verwischt und die Möglichkeiten zur Schuldzumessung auf ein Minimum reduziert. Diese Schuld kann, so *Nach Mitternacht*, nie die des anderen, sie kann nur Mea culpa sein. Diese nimmt der Polizist wahr, er handelt moralisch. Dabei wirft er die im Unrechtsstaat zentrale Frage nach dem Verhältnis der Moral zu amoralischen Handlungsbedingungen auf. Moral als Gesinnung gerät unter totalitären Verhältnissen zu einem ethischen Prinzip – schon durch seine stumme Anwesenheit wird der Einzelne schuldig. Gleichzeitig erkennt der Polizist die Grenze eines solch rigorosen Axioms. Obwohl er verantwortlich handelt, kann er seine Schuld nicht tilgen. Der in Form von Butterbrotten satirisch materialisierte und zugleich entwertete Beistand wird den Inhaftierten nicht erreichen, geschweige denn ihm nützen. Der moralisch Handelnde findet sich im „Dritten Reich“ in einem unlösbaren Dilemma. In Verhältnisse verstrickt zu sein, die keine rechtsstaatlichen sind, verwehrt eine saubere Trennung von eigenem Tun und Opportunismus.

Das Treiben auf der „Gestapo“-Stelle verwirrt Sanna. Sie will Distanz gewinnen und erinnert sich einer Schilderung, die der von den Nazis getötete Paul gab. Er berichtete von fernen „Ländern“,

in denen man reden könne, was man wolle, in denen man keine Angst zu haben brauche, solange man sich nicht gegen die heiligen zehn Gebote versündige. Länder gebe es ohne versteckte Gefahren, dort könne man grüßen, wie man Lust habe [...]. <NM: 62>

Wiewohl der Traum schlicht den jüdisch-christlichen Kodex, Grundfesten freien Miteinanders, umfasst, die Ehrfurcht vor dem Leben, den Respekt vor dem Fremden und die Toleranz gegenüber Andersdenkenden, konkretisiert er sich hier konjunktivisch als Phantasma. In der Konkurrenz mit NS-Ordnungsprinzipien gerät die vage Vorstellung zum globalen Neuordnungsentwurf. Dass der totalitär geführte Staat keine unbehelligte Existenz erlaubt, ist Sanna bewusst. Weinend realisiert sie, dass daran der organisierte Polizeiapparat weniger Schuld trägt als der Terror jedes gegen jeden.

2.5 Relikte bürgerlicher Gefühlskultur: „Liska Moder“ und „Betty Raff“

Die Autorin von *Nach Mitternacht* belässt es nicht dabei, die Hintergründe des Mitläufertums ahnen zu lassen. Zwei weibliche Charaktere verkörpern eine dekadent entrückte Bürgerlichkeit. Liska Moder und Betty Raff können weder psychische Labilität noch Mittellosigkeit zu ihrer Entlastung vorbringen. Die Autorin weist sich hier vollends als Moralistin – im französischen Sinn des Worts – aus: Der zuletzt Schuldige am Zustandekommen der Nazidiktatur bleibt in Keuns Augen, wer sich des Denkens enthält. Indem sie solche Verantwortlichkeit einklagt, stellt die Autorin den Bezug zwischen bürgerlicher Lebensweise und Nazismus her, wie Heinrich Mann ihn 1932 umreißt: „Das öffentliche Leben wiederholt nur lauter und deutlicher, was wir alle Tage tun.“³⁸⁹

³⁸⁹ Heinrich Mann, *Das öffentliche Leben* (Berlin 1932), S. 257.

Der Vereinzelung, Rivalität und dem apolitischen Denken leistet, so *Nach Mitternacht*, eine tagfüllende Rührseligkeit Vorschub, die auf Eitelkeit und Lethargie gründet. Liska, luxusversessen, überlässt sich ganz der Kultivierung von Gefühlsamkeit, und Betty hängt an jugendbewegt-naturverbundenen Idealen. Konservative Sentimentalität und modischer moralischer Fundamentalismus bilden die zwei Pole eines zum Selbstzweck erstarrten Daseins. Liska und Betty sind nicht schlecht, sie denken schlecht. Sie leben, je unterschiedlich, einer Norm, die einfache Lösungen verspricht. Das nachgebetete Leitbild lautet „Individualität“; die im idealistischen Attribut errichtete Wirklichkeit ist nur gespielt. Liska Moder bietet das Bild einer verzärtelten Gattin. Gemäß der „Natur einer Haremsfrau“ <NM: 79> dient Liska, lebendes Inventar des ehelichen Kosmos, dem Renommee des aufstrebenden Ehemanns – was sie nicht stört, solange Algin zahlt <NM: 15>. Der Putz großbürgerlicher Existenz bewahrt die Überbleibsel einer humorigen Ruhe.

Die Liska würde gern ihr Leben abwechselnd in einer Badewanne mit warmem Wasser und im Bett verbringen. [...] Man bringt ihr den Kaffee ans Bett, man muß alle Sorgen von ihr fernhalten, man muß ihr Zigaretten holen und [...] Lavendelwasser. [...] Mittags muß ich Liska etwas kaltes Fleisch bringen und Weintrauben und Rotwein und dann bei ihr sitzen und mit ihr über Männer und Liebe sprechen. [...] Rund scheint das Bett, rund scheinen alle Möbel. Rund und weich ist der Geruch des Zimmers – alle Stimmen, alle Geräusche sind rund. Ein Autohupen auf der Straße rollt als zarter federiger Ball in den Raum. <NM: 80 f.>

Im Imperativ baut sich Liska ein hermetisches Dasein in einer von allen Gefährdungen, sozialen Verknüpfungen und Sinnbezügen entkleideten Selbstbezogenheit. In dieser Häuslichkeit pflegt sie einen an die Empfindsamkeitstradition erinnernden Freundschafts- und Seelenkult. Liska geht es nicht um die auf eine Sache gerichtete Bemühung des Denkens. Ihr Geplauder lässt sich nicht durch Verstand und Wirklichkeit stören und verwandelt sogar ein Warnsignal im Straßenverkehr in etwas, das an damenhaften Tand, eine Puderquaste, erinnert. Der Gefühlsamkeit ging Liska auch beruflich nach: Sie näht „wunderbar komische Stofftiere“ <NM: 82>. Die serienmäßig gefertig-

ten Schmusepuppen, Requisiten einer Darstellerin im Spiel von Wirklichkeit, verkörpern Zärtlichkeit. Die Entstehung der empfindsamen Moral im 18. Jahrhundert verbindet sich mit der „Aufwertung des bürgerlich-privaten Innenraums“³⁹⁰. Dessen Formen scheint die „Königin“ <NM: 81> Liska selbst zu erschaffen. Doch dermaßen abgekapselt, ist sie selbst nicht mehr als ein Möbel <NM: 15>. *Nach Mitternacht* überführt solche Sentimentalität der Illusion, Liska inszeniert den eigenen Narzißmus. Ihre Selbstbezogenheit vernichtet das Bündnis von Gefühl und Moral und gibt den Blick frei auf ein von handfesten Interessen geleitetes Ziel: die Liebe Heinis.

Im satirischen Stil erscheint die Frau als geschmähte Unschuld, die sich das Recht nimmt, ihren Illusionen in die Wahrheit hinüberzuhelfen:

Und jetzt ist sie wie in hunderttausend Teile gespalten, wie Staub fliegt sie umher in der Luft. Immer wieder setzt sie sich auf andere Art zusammen wie ein kunstvolles Mosaik, von dem sie denkt, es könne dem Heini gefallen. <NM: 77>

Das Selbstbild dieser Frau ist verstellt und gebrochen. Überschwängliche Gefühle stehen im Missverhältnis zu den situativen Umständen, verraten sich als produziert, als Vorwand für die Demonstration von Emotion. Gleichzeitig macht das Schauspielern Liskas Wahrheit aus, sie ist überzeugt von der herbeigeplauschten Einigkeit. Ein solches Dasein ist nur noch in der Kulisse möglich, es zerstört die Unmittelbarkeit von Leben. Liska und die Wohnung bedeuten dem Ehemann nun, da Renommee und Einkommen schwinden, „Ballast“ <NM: 102>.

Wie Liska illustriert die Figur Betty Raff, dass bürgerliche Individualität zum narzißtischen Luxus verkommen ist. Betty beschäftigt vor allem die pünktliche Einnahme diverser Heilkost:

Betty ist vegetarisch und edel, weil sie nur das Körperlose, Reine und Geistige will, aber ich habe noch nie jemand gesehen, der sich derart ununterbrochen mit seinem Körper beschäftigt wie diese Vegetarierin. <NM: 94>

³⁹⁰ Regine Seibert, a. a. O., S. 53.

Bettys Denken erinnert an Jugend- und Reformbewegung, das „reine Leben“ radikalisiert bürgerliche Ideale. Bei vielen Frauengestalten Irmgard Keuns wird der Körper zum Ausdruck zugefügter Leiden und trägt die Male gesellschaftlicher Widersprüche. Betty aber verwandelt ihn in einen Altar zur Sublimation von Sinnlichkeit. Gesundheitspflege übernimmt die Funktion von Moral, wird zur Abdichtung dessen, was in Gänze defekt ist – die Beziehung der Menschen untereinander. Der Ehrgeiz richtet sich auf das Gesunde, das sich automatisch einstellen soll. Betty ist „kunstgewerblich tätig, indem sie silberne Broschen und Schalen hämmert“ <NM: 68> – ein sprechender Kontrast zu den von Liska gefertigten Schmusetieren. Ihres Charakters als Protestbewegung entkleidet, leben von der Jugendbewegung moralischer Rigorismus und Funktionalismus fort; ihr emphatischer Gemeinschaftsbegriff wird auf den Kopf gestellt:

Betty Raff kümmert sich um alles, was sie nichts angeht, weil sie so wahnsinnig edel ist. Sie will den Menschen helfen und sie untereinander versöhnen. [...] Menschen, die Betty Raff miteinander versöhnen will, werden zu Feinden bis an ihr Lebensende. <NM: 69>

Betty will kurieren, indem sie menschliche Einheit erschwindelt. Diese Täuschung ist Resultat eines zur Attitüde erstarrten Fühlens. Die Pose der Reinen, Niederschlag des Mythos von der menschlichen Rundumgesundheit, enthüllt sich als bedrohliche Lüge:

Diese Betty Raff kam mir von Anfang an noch gefährlicher vor als die Tant Adelheid, obwohl man ihr nur Gutes statt Bösem nachsagen kann. <NM: 68>

Auch Betty scheint sich endlich ausleben zu können unter der deutschen Diktatur; sie zerstört die Ehe ihrer Freundin Liska. Deren zum Blut-und-Boden-Dichter bekehrter Ehemann Algin wird Komplementär des Raffschen Seelenbetriebs. Beider Leistung ist es, „Natur“ – im Sinn von Menschlichkeit und Zuhause – nicht allein als Vorstellung und Gegenbild zum herrschenden Durcheinander zu diskreditieren, sondern sie auch verbrämend zu instrumentalisieren. Betty und Algin leisten auf je unterschiedliche Weise dem „Abdanken der bewußten

Kritik zugunsten der Urahnungen von Blut und Boden“³⁹¹ Vorschub: „Heimat“ statt demokratischer Öffentlichkeit. Mit Betty kommen die emanzipativen Ideale einer Protestbewegung, mit Algin eine progressive Schriftstellerexistenz an ein Ende. Sie beide knicken ein vor der Realität, und ihr Missbehagen takelt sich zur Weltanschauung auf. Bedenklich wird ihr Treiben auch, weil es nichts anderes zu sein behauptet als immer schon. Betty und Algin begnügen sich mit Normierungen von Wirklichkeit, wie sie die Gesellschaft vorgibt. Nur ist diese eine andere geworden.

2.6 Zeit zu schweigen: „Heinis“ öffentlicher Selbstmord

Der Täuschung, kontrolliert werde nur das öffentliche Leben und jeder bleibe Herr seines privaten Daseins, tritt *Nach Mitternacht* in der Schilderung des Festes bei Liska und Algin entgegen. Der Abschnitt zeigt Parallelen zur Episode um das Kind Bertchen: Hier wie dort mündet die Geselligkeit in den Tod einer einzelnen Figur, Sterben vollzieht sich vor aller Augen und vermeintlich ohne fremdes Zutun. Die Todesfälle sind Angelpunkte der Handlung. Im ersten Fall setzen die Parteigänger des NS das Leben eines ahnungslosen Mädchens, des schwächsten Glieds in einer Kette von Überzeugungstätern, aufs Spiel. Beim Fest der Nonkonformisten, Bohemiens und Intellektuellen wählt die Autorin den gegen Naziideologie am ehesten Resistenten, um die Mitverantwortung aller am neudeutschen Status quo zu demonstrieren und eine radikale Konsequenz zu ziehen. In beiden Fällen ernüchtert der Tod eine frohgestimmte Festgemeinde.

Die Gastgeberin Liska will ungehindert die Freuden von Freundschaft und Liebe, Sinnen und Geist genießen, sie will die Illusion erneuern, frei zu sein. Die Satire macht dagegen deutlich, dass gerade die Flucht vor totalitärer Kontrolle dieser freie Hand gibt. Gehörte vielleicht der Ausflug aus dem Alltag einmal zum bürgerlichen Leben, ist er bei Keun nur noch Instrument zur Ablenkung von einer Existenz, die sich nicht mal zwischen den Schranken frei bewegt. Die „neue

³⁹¹ Alexander und Margarete Mitscherlich, a. a. O., S. 74.

‚Volkskultur‘ des Feierns und der Feste³⁹² findet ihre Entsprechung in einer Wohnung, die sich „als Restaurant verkleidet“ <NM: 97>, und damit den privaten Rahmen, Surrogat beschädigter Öffentlichkeit, zur Bühne macht. Die Geselligkeit übernimmt eine kathartische Funktion. Was ringsum kaschiert oder verdrängt, übersehen oder nicht gewusst wurde, bricht nun mit Wucht hervor und verändert das Leben aller Beteiligten – nicht zum Besseren, denn die Feiernden müssen sich schließlich der totalen Macht beugen. Eigenständiges Tun und unbehelligtes Zusammensein gibt es nicht mehr. Die feierliche, symbolisch aufbereitete Integration von Volk und Staat, wie sie *Nach Mitternacht* zu Anfang vorführt, zeigt am Ende des Romans ihr wirkliches, hässliches Gesicht. Denn nur wo

eine in sich völlig unzusammenhängende Gesellschaftsmasse entstanden ist, deren heterogene Gleichförmigkeit aus nicht nur isolierten, sondern auf sich selbst und nichts sonst zurückgeworfenen Individuen besteht, kann die totale Herrschaft ihre volle Macht ausüben, sich ungehindert durchzusetzen.³⁹³

Der Journalist Heini benennt den Sieg der totalen Herrschaft, seine scharfsinnigen Monologe formulieren unwillkommene Wahrheiten. Neben der schelmischen Protagonistin bewahrt er als einziger eine unbestechliche Urteilskraft. Heinis Kommentare gehören zu den stärksten Passagen des Romans. Mit ihnen verlässt die Erzählerin den gewohnt satirischen Duktus. Heinis Anwürfe sind sarkastisch, ihr Spott ist schneidend. Sarkasmus lässt die „Schärfe des Menschen“ spüren, „der affekthaft betroffen“³⁹⁴ ist. Anders als der durch Bitterkeit herabsetzende oder vernichtende Zynismus arbeitet Sarkasmus „mit sachlichen Argumenten“³⁹⁵ und bezieht sich auf eine Norm: Die Satirikerin will in einem resümierenden Finale noch einmal ihr Ethos einklagen. Heini skizziert die Situation des mitlaufenden Erfolgsautors Algin:

³⁹² Detlev Peukert, a. a. O., S. 222.

³⁹³ Hannah Arendt, a. a. O., S. 523.

³⁹⁴ Werner Lauer, *Humor als Ethos: Eine moralpsychologische Untersuchung* (Bern 1974), S. 107.

³⁹⁵ Ebd. Gert Sautermeister, a. a. O., S. 30, deutet Heini fälschlich als „Zyniker“.

Ein Schriftsteller, der Angst hat, ist kein Schriftsteller. Aber abgesehen davon: du bist überflüssig. Durch die Diktatur ist Deutschland ein vollkommenes Land geworden. Ein vollkommenes Land braucht keine Schriftsteller. Im Paradies gibt es keine Literatur. [...] Wo Vollkommenheit ist, hört die Dichtung auf. Wo keine Kritik mehr möglich ist, hast du zu schweigen. [...] Bring dich um oder lern Harfe spielen und mach Sphärenmusik.“ <NM: 85 f.>

Mit resignierter Verve zieht Heini eine Bilanz der herrschenden Wertgläubigkeit. Sein Spott verzeichnet einen allerletzten Sieg: einmal noch die Wahrheit ausgesprochen zu haben. Heinis Intellektuellen-schelte zielt auf die Verantwortung des Künstlers. Er räumt nicht allein mit dem neudeutsch-heimatverbundenen, sondern auch mit einem idealistischen Modell von Kunst auf. In verschiedenen Wendungen betont Heini die Permanenz einer künstlerischen Auseinandersetzung, die sich gegen die Mitwelt behaupten müsse. Der vollendet idealistische Ausgleich, eine Ergänzung von Ich und Welt, ist Heini nicht einmal als Wunsch vorstellbar. Die sarkastische Ineinssetzung von Hitler-Diktatur und Paradies deutet es an: Vollkommenheit, und sei sie nur behauptet, ist hier ein Synonym für Lebensferne. Leben, auch das des Künstlers, ist abhängig von Offenheit und Bewegung und schließt Konflikte und mögliche Niederlagen ein. Heini geht hier zurück zu den Grundfesten gesellschaftlichen Miteinanders: Fortschritt kann und soll nur in offenem Austausch der Überzeugungen entstehen. Solche Gegnerschaft zum Nationalsozialismus findet einen sarkastischen Ausdruck in der Metapher vom „National-Sonnenstrahlchen“ Hitler, dessen Bild Heinis trübseliges Zimmer „wärmt und erhellt“ <NM: 87>. Heini karikiert die Sehnsucht, vom Alltag erlöst zu werden; für ihn gibt es nur die eine, die ‚platte Erdenwirklichkeit‘.

Die drei englischen Gäste, entzückt über das „herrliche, gastfreie, glückliche deutsche Volk“ <NM: 109>, pointieren den für Heinis Denkweise unabweisbaren Konflikt. Aus der Sicht der Engländer nimmt Deutschland in der Tat *the persuade of happiness* wahr. Glücklich sind die Untertanen, die Deutschland als für immer vollkommen ansehen. Heini muss sich dieser Erkenntnis beugen, auch wenn der Nazistaat das Gegenteil seiner Überzeugungen verkörpert: Gegenüber der neudeutschen Seligkeit ist kein Meinungs-austausch möglich, ist

jeder Einspruch aussichtslos.

Eine positive „Normfigur“ (Jörg Schönert) mit Spott auszustatten ist ein bemerkenswertes Verfahren der Autorin von *Nach Mitternacht*. Es gelingt über die nochmalige Zuspitzung des Komischen. Wie die Satire attackiert der Sarkasmus nicht grenzenlos³⁹⁶; er orientiert sich an einer Norm, doch scheint satirische Gestaltung im Sarkasmus potenziert. Er hebt die positive Figur Heini ab von der übrigen Untertanenkritik und taucht seine Monologe in das Licht einer höheren Wahrheit. Diese bleiben ihrerseits in harten, zugespitzten Wendungen nicht unstrittig und fordern den Rezipienten zur Infragestellung auf. Umfassenden Geltungsanspruch, so *Nach Mitternacht*, können auch Heinis Thesen nicht beanspruchen.

Eine solche Figurenzeichnung widerspricht der These Uwe Naumanns zur Funktionsweise antifaschistischer Satire.

Wenn antifaschistische Satire Protagonisten wie Gegner der Nazi-Herrschaft gleichermaßen mit ihren spezifischen Kunstmitteln – Übertreibung, Lächerlichmachen, Erniedrigung, Entlarven der realen Minderwertigkeit – darstellen würde, gäbe sie ihre eigene inhaltliche Grundlage auf.³⁹⁷

Der Autorin von *Nach Mitternacht* fehlt es offenbar an Zuversicht, eine positive, widerstehende Gegenfigur zum Nazismus zu gestalten. Sie findet einen Weg aus diesem Dilemma, aber um den Preis der Selbstvernichtung dieser Figur. Heini ergibt sich der Ausweglosigkeit und tötet sich vor aller Augen: Letztes Einklagen – Heinis Selbstmord verwandelt das Zimmer in einen wahrhaft öffentlichen Raum – und Vernichtung – Heini gibt sich zum Opfer – eines individuell gestalteten öffentlichen Raums.

Die Szene nuanciert mehr als Zeit- und Gesellschaftssatire, sie ist das Zentrum des Romans. Setzen bisher Einzelschicksale und Fehlverhalten den Gesamtzustand der Gesellschaft, so werden hier deren Gründe als überspielte Abgründe entlarvt. Sanna registriert die Ver-

³⁹⁶ Eine zynische Attacke, wie sie Sautermeister hier erkennt, achtet hingegen keine Grenze.

³⁹⁷ Uwe Naumann, a. a. O., S. 21.

änderung durch Heinis Tod: „Alles und alle sind erstarrt zu einem bunten greulichen Bild. Wir leben nicht, wir sind gemalt.“ <NM: 125> Der Suizid überführt nicht die Fiktion der Wirklichkeit, also Heinis sarkastische Phantasien als Trugschluss, sondern den neudeutschen Status quo der Lüge; Heini überführt die Fiktion der Fiktion, eine lebensvolle Szene verwandelt sich in ein Gemälde. Heinis Sterben besiegelt: Es gibt kein Dasein außerhalb der totalitären „Fiktion von Wahrheit“ (Hannah Arendt).

Im Spiegel reflektierter Naivität und wissender Spontaneität zeichnen sich unabsichtlich-kunstvoll die wahren Konturen der bestehenden schlechten und einer realisierbaren besseren Welt ab. So wird die zeitkritische und human-utopische Volkskunst der Keun zur polemischen Gegenspielerin einer vom Faschismus geförderten „Volkskunst“, die im kunstgewerblichen Schein das Grauen des Dritten Reichs zu ästhetisieren versuchte.³⁹⁸

Sautermeister zieht aus seinen überzeugenden Einzelbeobachtungen den falschen Schluss, die Autorin betreibe ohne Absicht „Volkskunst“. Diese Folgerung soll vielleicht für die von Sautermeister vermisste systematische NS-Kritik von *Nach Mitternacht* entschädigen. Dagegen erörtert der Roman systematisch und facettenreich die Frage, ob in Nazideutschland ein unbehelligtes Leben zu führen sei. Hier wird kein populistisches Gegenbild zur deutschen Diktatur beschworen, hier wird nach Nischen gesucht. Die Suche bleibt erfolglos, die Autorin beschließt ihren Roman mit einem pessimistischen Schlussakkord. Indem sie die Erzählerin über weite Strecken in die Maske der Schelmin schlüpfen lässt, argumentiert sie vom Part des Opfers aus und objektiviert die vorgebrachte Kritik. Solche Elemente der satirischen Mimesis setzen ein „hohes Sprachbewußtsein“³⁹⁹ voraus und wirken nur in einer nicht gänzlich ‚verkehrten Welt‘. Diese Nische konstruiert Sanna noch einmal im Akt des Erzählens selbst, im Ausdruck dessen, was Nazirealität sei.

³⁹⁸ Gert Sautermeister, a. a. O., S. 33.

³⁹⁹ Jörg Schönert, a. a. O., S. 17. „In der mimetischen Satire wird die Sprache der Figuren, deren Rolle der Satiriker übernimmt, quasi über ihre Köpfe hinweg manipuliert und ins Zweideutige verkehrt.“ Ebd.

Ganz und gar subjektiv erteilt die Normfigur Heini solchem erzählerischen Versuch am Ende des Romans eine Absage. Wie er ausführt, bedürfe das Land der Vollkommenheit keiner Dichter. Mithin verändert sich hier die Perspektive der Kritik. Das „Human-Utopische“ (Gert Sautermeister), das der Satire immanente Gegenbild, überdauert nicht die Erkenntnis, dass das deutsche Volk der eigenen Einvernahme zum Sieg verhilft. Philosophie und Literatur sind überflüssig geworden. Der letzte Versöhnungsversuch mit einer unerbittlich sinnlosen Welt, das Einverständnis mit Wirklichkeit überhaupt, besteht, inhuman, gleichwohl logisch, in einem beinahe absurden Akt der Selbstvernichtung. Heinis Zuversicht, verstanden als Erwartung eines Sinns, nicht eines Zustands der Glückseligkeit, muss angesichts des „glücklichen Volks“ zuschanden werden. Wenn es schon lange nicht mehr um Bewusstwerdung gehen kann, setzt Heini Fanal noch einmal einen unzerstörbaren Bewusstseinsinhalt – um den Preis des Untergangs.

Den endgültigen Schlussakzent im Roman *Nach Mitternacht* bildet allerdings nicht der Tod. Sanna und Franz reisen am Ende einer ungewissen Zukunft im Ausland entgegen.