

Die vorliegende pdf beinhaltet einen Scan der Original-Druckversion des folgenden Beitrags:

Thorsten Unger:

Erinnerungsarbeit. Irmgard Keuns *Bilder und Gedichte aus der Emigration*. In: Irmgard Keun 1905 / 2005. Deutungen und Dokumente. Hrsg. v. Stefanie Arend und Ariane Martin. Bielefeld: Aisthesis, 2005, S. 241-257.

Bitte zitieren Sie den Beitrag in dieser Form mit dem Publikationsort des Erstdrucks.
Die Internet-Seite (URL), auf der Sie die pdf gefunden haben, unterliegt nicht der
Langzeitarchivierung; ihre dauerhafte Erreichbarkeit ist nicht gewährleistet.

Sonderdruck aus:

Stefanie Arend / Ariane Martin (Hgg.)

Irmgard Keun 1905 / 2005

Deutungen und Dokumente

AISTHESIS VERLAG

Bielefeld 2005

Thorsten Unger

Erinnerungsarbeit.

Irmgard Keuns *Bilder und Gedichte aus der Emigration*

„Aber ich will schreiben wie Film, denn so ist mein Leben“, hatte Irmgard Keun 1932 ihre Protagonistin Doris den eigenwilligen Erzählstil des Romans *Das kunstseidene Mädchen* erläutern lassen; „wenn ich später lese, ist alles wie Kino – ich sehe mich in Bildern.“¹

Liest man heute, was später Keuns Biographinnen über ihr Leben im Exil und ihre Rückkehr nach Nazideutschland zusammentrugen, so erhält man den Eindruck, auch ihr Leben war ‚wie Film‘, und man imaginiert bewegte Bilder. Man sieht sie zum Beispiel in Ostende mit Joseph Roth anstoßen, in der einen Hand das Schnapsglas, in der anderen noch die Feder, mit der sie soeben eine Adresse in Norfolk, Virginia, auf ein Kuvert geschrieben hat; man sieht Arnold Strauss, der Keuns Brief voller Erwartungen liest, sich in der Hoffnung auf ein baldiges Zusammenleben mit ihr aber auch dieses Mal verträgstet sieht und traurig kopfschüttelnd ihrer nicht ohne Zärtlichkeit vorgetragenen Bitte nach einer weiteren Geldüberweisung nachkommt; und man sieht ihren schriftstellernden Noch-Ehemann Johannes Tralow, wie er in Deutschland die einschlägigen Listen des unerwünschten Schrifttums studiert und dem Präsidenten der Reichsschrifttumskammer zur Aufnahme in seine Personalakte mitteilt, daß er soeben die Scheidungsklage gegen seine Ehefrau Irmgard Keun eingereicht habe. Auch daß sie wütend den Vertrag für *Nach Mitternacht* zerreißt, den der Verlag Allert de Lange aus politischen Gründen gekündigt hat, wäre eine ausdrucksstarke Filmszene, zumal mit der Pointe, daß der Exilroman später bei Querido ein internationaler Erfolg wird. Wirkliche Fotografien haben wir von Irmgard Keun auf den Straßen von Nizza nach der Trennung von Roth und am Strand von Virginia Beach während ihres Kurzbesuchs bei Strauss in Amerika.² Für ihre Reaktion auf die Nachricht vom Tode Joseph Roths aber sind wir auf unsere Vor-

¹ Irmgard Keun: *Das kunstseidene Mädchen*. 7. Aufl. München 1997, S. 6.

² Vgl. die Abbildungen bei Hiltrud Häntzschel: *Irmgard Keun*. Reinbek 2001, S. 98 und 102 sowie hier zur Exilszeit S. 60-114; vgl. ferner Gabriele Kreis: „Was man glaubt, gibt es“. *Das Leben der Irmgard Keun*. Zürich 1991, S. 161-247; Ingrid Marchlewitz: *Irmgard Keun – Leben und Werk*. Würzburg 1999, S. 151-182.

stellungskraft angewiesen; auch eine zuweilen depressive, vielleicht aus Finanznot der Verzweiflung nahe Irmgard Keun gehört in dieser Exilphase zum Bild. Leichter filmisch inszenierbar wären wieder der Kriegsbeginn und Keuns Untertauchen nach dem Vormarsch der Wehrmacht im Westen. Dann, Nahaufnahme über die ganze Leinwand: die Zeitungsnotiz vom 16. August 1940 aus dem *Daily Telegraph* mit der Meldung ihres vermeintlichen Selbstmords und kurz darauf: Die Remigrantin als Charlotte Tralow im spätsommerabendlichen Schatten des Kölner Doms.

Bilder und Gedichte aus der Emigration nennt die Autorin dann ihre erste Veröffentlichung nach dem Krieg, kündigt im Titel also auch hier Bildhaftes an. Es handelt sich um ein sehr schmales Heftchen: 40 Druckseiten, papierner Einband, 13,4 cm breit, 21,1 cm hoch.³ Allenfalls von ihrer chronischen Finanznot ist darin am Rande die Rede, nicht aber von den oben aufgerufenen Ereignissen im Exilleben der Irmgard Keun, welche sich im Rezeptionsakt ihrer Biographie bildhaft verdichten. Und doch kann man mit einigem Recht für eine autobiographische Lesart dieses Bändchens eintreten.⁴

Es gliedert sich in zwei Teile: Gut die ersten zwei Drittel füllt ein Prosatext über das Leben im Exil in Ostende, der in der Erstausgabe ohne besonderen Titel beginnt, in Nachdrucken aber separat *Bilder aus der Emigration* überschrieben wird⁵; es folgen nach dem Zwischentitel *Lieder*

³ Ich zitiere mit Seitenangabe direkt im Text nach der Erstausgabe: Irmgard Keun: *Bilder und Gedichte aus der Emigration*. Köln 1947. Einige Eigenwilligkeiten in Orthographie und Interpunktion werden beibehalten.

⁴ Es sei die einzige autobiographische Veröffentlichung Keuns, heißt es bei Eva-Maria Siegel: In der Zeit der großen Denunziantenbewegungen. Trennungen und Trennungssängste im Werk von Irmgard Keun. In: *Mit den Augen eines Kindes. Children in the Holocaust – children in exile – children under fascism*. Hg. v. Viktoria Hertling. Amsterdam, Atlanta 1998, S. 252-271, hier S. 252f.

⁵ Die *Bilder und Gedichte aus der Emigration* nahm Keun 1954 in ihren Band *Wenn wir alle gut wären* auf, in dem sie ansonsten hauptsächlich eine Reihe von Satiren veröffentlichte. Ergänzt durch bereits von Kesten veröffentlichte Briefe sowie durch einige kürzere Texte der Autorin, die in verschiedenen Zeitungen erschienen waren, brachte Wilhelm Unger den Band unter gleichem Titel 1983 bei Kiepenheuer & Witsch erneut heraus: Irmgard Keun: *Wenn wir alle gut wären*. Hg. und mit einem Nachwort v. Wilhelm Unger. Köln 1983; Lizenzausgabe: Bergisch Gladbach 1985, 2. Aufl. 1986. In dieser Ausgabe finden sich die Texte orthographisch überarbeitet, aber dadurch nicht in allen Fällen verbessert.

der *Flüchtlinge* insgesamt elf Gedichte, die einzige von Irmgard Keun publizierte Lyrik überhaupt.⁶

Der Prosatext wird erzählt von einem sich erinnernden autobiographischen Ich. Im Grunde changieren diese *Bilder aus der Emigration* aber zwischen autobiographischer Erzählung mit genretypischen faktographischen Signalen und einem literarischen Essay mit einer fiktionalisierend erzählten Einbettung. Die *Lieder der Flüchtlinge* sind mit den *Bildern aus der Emigration* zusammen zu lesen. Die meisten Gedichte korrespondieren zu Inhaltsaspekten des Prosatextes.

In der Gesamtschau leistet Irmgard Keun – so die These – mit den *Bildern und Gedichten aus der Emigration* Erinnerungsarbeit.⁷ Wesentliche Funktion des Bändchens ist es, eine positive Erinnerung an die Autoren des Exils zu etablieren, auch und gerade an diejenigen, die im Exil gestorben waren. Keun erinnert an ihre Lebens- und Schreibbedingungen und entwirft in Ansätzen eine politische Produktionsästhetik der Exilliteratur.

Primärer Referenzrahmen ist dabei der Diskurs über Exil und Innere Emigration in der unmittelbaren Nachkriegszeit. In Briefen an Hermann Kesten macht Keun keinen Hehl daraus, daß sie von der sogenannten Inneren Emigration wenig hält. Im Zusammenhang mit der Wiederaufnahme deutscher Autoren in den internationalen PEN-Club erkundigt sie sich am 23. August 1947 bei Kesten, ob sie nicht ohnehin noch Mitglied einer „P.E.N.-Club-Gruppe in London“ sei, der sie im Exil angehört habe. Bei einem Neuantrag von Nachkriegsdeutschland aus wäre ihr die Gesellschaft ehemaliger Kooperateure (unter anderem die ihres ehemaligen Ehemannes Johannes Tralow) zuwider:

Ich hab keine Lust, hier jetzt mit anderen deutschen Halb-Nazi-Schriftstellern Reihe zu stehen, um im internationalen P.E.N. aufgenommen zu werden. Übrigens hat sich mein verflossener Mann

⁶ In *Wenn wir alle gut wären* werden im Abschnitt *Gedichte aus der Emigration. Lieder der Flüchtlinge* nur zehn Gedichte in einer leicht abweichenden Reihenfolge präsentiert; das Gedicht *Für Joseph Roth* druckt der Herausgeber ausschließlich in seinem Nachwort. Vgl. Keun: *Wenn wir alle gut wären* (wie Anm. 5), S. 263.

⁷ In den Kontext dieser Erinnerungsarbeit gehört auch der Nachkriegsroman *Ferdinand, der Mann mit dem freundlichen Herzen* (1950). Vgl. dazu Stephan Braese: „Die anderen hier wollen ‚wiederaufbauen‘“. Irmgard Keun im Nachkriegs-Deutschland. In: *In der Sprache der Täter. Neue Lektüren deutschsprachiger Nachkriegs- und Gegenwartsliteratur*. Hg. v. Stephan Braese. Opladen 1998, S. 43-78, hier S. 60-72.

... an die Spitze dieser Bewegung gestellt. Und scheiden lassen hat er sich wegen meines „staatsfeindlichen Verhaltens“, um auf die Reichsschrifttumskammer einen guten Eindruck zu machen. Und später ... Das hat er nun alles vergessen. Die Leute haben alle so glücklich konstruierte Gedächtnisse. Das aber nur nebenbei. Ich möcht jedenfalls nicht in diesen neuen deutschen P.E.N. Dann verzichte ich lieber.⁸

Den glücklich konstruierten Gedächtnissen der Leute in der Nachkriegszeit etwas nachzuhelfen, aktive Erinnerungsarbeit, ist eine wesentliche Funktion der *Bilder und Gedichte aus der Emigration* wie auch einer Reihe weiterer Werke Keuns aus diesen Jahren.⁹

Die Literarisierung der erzählten Zeit

Schon Häntzschel weist zu Recht darauf hin, daß Keun in ihrem Text „die Fakten in die Fiktion“¹⁰ transportiere, und zwar gleich im ersten Satz, indem sie den Beginn ihres Exils auf das Jahr 1935 vorverlegt. Mit dieser falschen Zeitangabe tilge sie „ihre problematischen Anpassungsanstrengungen“ in Deutschland, „an die sie sich nun lieber nicht mehr erinnert.“¹¹ Auch ein Aufnahmeantrag Keuns in die Reichsschrifttumskammer, der abgelehnt wurde, gehörte immerhin dazu. Lassen wir dahingestellt, ob hier neben Erinnerungs- auch Verdrängungsarbeit im Spiel ist. Zunächst läßt sich zeigen, daß die Literarisierung der erzählten Zeit in Keuns Text noch sehr viel genauer durchgestaltet ist.

⁸ Keun an Kesten, 23. August 1947. Zit. nach: Irmgard Keun: Wenn wir alle gut wären (wie Anm. 5), S. 188. Vgl. dazu ausführlicher auch Braese (wie Anm. 7), S. 53-59.

⁹ Neben *Ferdinand, der Mann mit dem freundlichen Herzen* sind hier vor allem Satiren zu nennen, die sich „gegen die Verdrängung der jüngsten deutschen Vergangenheit“ wenden; so Bettina Jung: Heimatlos in Deutschland. Irmgard Keuns Satiren gegen die Restauration der deutschen Nachkriegszeit. In: Sprache – Identität – Kultur: Frauen im Exil. Hg. v. Claus-Dieter Krohn u.a. München 1999, S. 152-163, hier S. 153. Mit Jung sind sich die meisten Forscher darin einig, daß Keuns Nachkriegswerk nicht mehr das literarische Niveau der frühen dreißiger Jahre erreiche. So heißt es bei Marchlewitz (wie Anm. 2), S. 53, Keuns Nachkriegsveröffentlichungen zeigten „ihren scharfen politischen Verstand“, seien aber „künstlerisch unbedeutend“.

¹⁰ Häntzschel (wie Anm. 2), S. 117.

¹¹ Ebd., S. 117f.

Irmgard Keun war vom Frühjahr 1936 bis Herbst 1940 im Exil. In den *Bildern aus der Emigration* werden ihre Erinnerungen auf einen einzigen Sommer verdichtet und in der Tat um ein Jahr vorverlegt: „Im April 1935 fuhr ich nach Ostende.“ (3) Der folgende Text gliedert sich grob in drei Teile: Zu Beginn, einer Art ‚Vorsommer‘, schildert sie Ankunft und allmähliches Sicheinrichten in Ostende und läßt dabei einige kuriose Typen vor den inneren Augen ihrer Leserinnen und Leser lebendig werden: die horoskopbeftissene Toilettenfrau Madame Lotion, die alten Apotheker-Zwillinge mit ihrem weißen Pulver und das Zimmermädchen Marguerite mit ihren Männergeschichten. In den reflektierenden Passagen wird das Problem der Trennung vom Alltag in der durch die Machenschaften der Nazis entstellten Heimat als Hemmnis für literarische Produktion angesprochen.

Im zweiten Abschnitt, dem eigentlichen Sommer in Ostende, führt sie eine Reihe prominenter Protagonisten des literarischen Exils zusammen: Egon Erwin Kisch, Hermann Kesten, Stefan Zweig, Joseph Roth und Ernst Toller. Sie alle werden liebevoll und ausführlich charakterisiert. Dazu gesellen sich wieder einige kuriose Typen, jetzt aus dem Kreis der Emigranten: ein Wiener Journalist, der „Entdecker des Versatzwertes von Frau und Kind“ (16), und ein Arzt aus Berlin, der in einer Fischhandlung Arbeit gefunden hat und seiner erheblich jüngeren Frau die Lebenslust durch beständige Selbstmordgespräche nimmt. Überhaupt ist Selbstmord zwischen sonnigen Passagen und Kaffeehausschilderungen ein durchgehendes Thema dieses Abschnitts.

Schreibprobleme der Schriftsteller im Exil und eine poetologische Selbstpositionierung des autobiographischen Ich sind dann das Hauptthema des dritten Abschnitts, den man ‚Nachsommer‘ nennen könnte. Die Schriftstellerkollegen sind abgereist; statt dessen sind italienische und belgische Soldaten in Ostende zu sehen (vgl. 22f.), und die Toilettenfrau, das Zimmermädchen und die Apotheker-Zwillinge greifen wieder Raum in der Erzählung. Am Schluß nimmt die Ich-Erzählerin Abschied auch von ihnen.¹²

So ist der hier von Irmgard Keun geschilderte Sommer nicht die Abbildung eines realen Jahreslaufs. Die Jahreszeiten bilden vielmehr den farblichen und stimmungsmäßigen Hintergrund ihrer *Bilder aus der Emigration*. Der Frühling weckt gespannte Erwartungen, der Sommer bringt viel Licht, aber auch viel Schatten. „Der strahlende Sommer in Ostende

¹² Zum Motiv des Abschieds in Keuns Exilprosa vgl. Siegel (wie Anm. 4), S. 252-271.

war zu einem wilden stürmischen Herbst geworden“, malt Keun sodann an der Übergangsstelle zum dritten Teil. „Mächtige Wellen stürzten bis über die Strand-Promenade, das lachende Gewimmel der Kinderchen war verschwunden.“ (21f.) Das herbstliche Bild vom Sturm am Meer bereitet nicht nur den Abschied vor, sondern gibt auch in guter literarischer Tradition Raum für zusammenfassende Reflexionen über den Sinn des Ganzen.

Signalisiert wird mit der strukturierenden Funktion der Jahreszeiten aber auch ein gewisses Herausgehobensein aus der Realzeit. Nicht historische Eckdaten, ausgedrückt in Monat, Tag und Stunde, setzen den zeitlichen Rahmen, sondern der elementare Jahreszyklus. Mit dieser zeitlichen Distanz korrespondiert die räumliche und situative Distanz der in Ostende Exilierten vom nationalsozialistischen Deutschland. Eben das wird in den Reflexionen über Schreiben im Exil thematisiert.

Ironie

Unironisch ist Keuns Erzählhaltung in *Bilder und Gedichte aus der Emigration* keineswegs.¹³ Aber es findet sich keine spitze und bösertige, sondern eher eine verständnis- und humorvolle Ironie, mit der sie vor allem einige kuriose Typen in Ostende schildert, zuweilen allerdings durchaus auf Kosten der auf diese Weise Vorgeführten. Die „metaphysisch verhaftete Toilettenfrau“ beispielsweise, „stets umhäuft von vielen belgischen und französischen Zeitungen, die von Sternen, Horoskopern und aufregenden magischen Dingen handelten und auch von richtigen Zauberern“ (5), wird amüsan auf die Schippe genommen:

Sie empfahl mir dringend, gleich ihr, bestimmte Monatssteine und von den Sternen abhängige Amulette zu tragen, um mein Schicksal günstig zu beeinflussen. Aber das tat ich nicht, weil mich der Anblick ihres Schicksals nicht so recht überzeugte. (6)

Pointen dieser Art setzen einen anekdotischen Akzent. Vor allem aber signalisiert die Ironie eine innere Distanz der Ich-Erzählerin den Menschen ihrer Umgebung gegenüber, die sie immerhin als ihre ersten intensiveren Kontakte in der fremden Stadt präsentiert.

¹³ Anders Häntzschel (wie Anm. 2), S. 117.

Ähnlich liegt der Fall bei den Apotheker-Zwillingen, zweier wohl siebzig Jahre alter Männer „in einer schrumpeligen kleinen Apotheke im entlegensten Teil von Ostende“ (6). Über sie heißt es:

Ich hatte ein Schlafmittel bei ihnen kaufen wollen, und sie hatten mir ein weißes Pulver gegeben. Sie hatten nichts anderes und verkauften nichts anderes als dieses weiße Pulver. Es wurde verkauft gegen Kopfschmerzen, Verstopfung, Durchfall, Hühneraugen, Rheuma-tismus. Es wurde verkauft als Kinderpuder, Körperpuder, Fußpuder und Zahnpuder. Es wurde mit Wasser verrührt verkauft als Gurgel-, Mund- und Augenwasser. Es wurde gegen alles und für alles verkauft. Doch es wurde selten gekauft. So oft ich auch in der Apotheke war, ich sah nie einen Kunden. (7)

Auch hier steht der Witz im Dienst einer Ironie, die humorvoll den Blick auf Schrulliges richtet. Beide Kuriositäten wie auch die Männergeschichten der Marguerite (vgl. 8ff.) werden am Ende wieder aufgenommen: Die Toilettenfrau steckt der Ich-Erzählerin zum Abschied ein kleines Amulett in den Halsausschnitt, und die Apotheker-Zwillinge reichen ihr einen Aperitif „in einem zierlichen rosa Glas [...], der bestimmt auch aus dem weißen Pulver hergestellt war“ (27). Dieser verhalten ironische Rahmen strahlt auch auf die ganz ernsthaften Teile der Exilerinnerungen aus und macht deren Lektüre erträglicher. Mit tiefem Ernst wird vor allem der Verlust der durch die Nazis entstellten Heimat als ein existentielles Problem vorgeführt. Bei Autoren geht es dabei nicht zuletzt um ihre Arbeitsmöglichkeiten.

Schreibprobleme und Exil-Poetologie

Das Bild eines Literaten im Exil ist in Keuns Text zunächst das eines Kaffeehaus-Schreibers:

Später, als noch mehr Kollegen nach Ostende kamen, hatte jeder ein bestimmtes Café, in dem er an einem stets gleichen Tisch eine Art Dauer-Büro errichtete. Man besuchte einander in den Büros, und besonders gern ließ Kesten sich besuchen, um sich mit heiterem Schwung in ein literarisches Gespräch zu stürzen. [...] Immer mehr bekannte Schriftsteller kamen nach Ostende. Aus Salzburg kam Stefan Zweig, aus Paris Joseph Roth, aus London Ernst Toller. (13)

Keun zeichnet eine bohemehafte Atmosphäre im sommerlichen Badeort. Die besondere Funktion der Cafés als Orientierung gebende Orte im Exil bestätigen andere Exilschriftsteller, etwa der von Keun erinnerte Hermann Kesten.¹⁴ Aber die scheinbare Unbeschwertheit hat eine Kehrseite: Damit, was zwischen den Kaffeehausgesprächen produziert wird, ist das sich erinnernde Ich nicht ganz zufrieden. Nicht nur in Ostende habe sich eine ganze Reihe von Schriftstellern historischen Stoffen zugewandt:

Kesten schrieb einen Roman über Philipp II., Roth einen Roman über das alte Oesterreich, Zweig einen Roman über Erasmus von Rotterdam, Thomas Mann über „Lotte in Weimar“, Heinrich Mann über Henri IV., Feuchtwanger über Nero. Leonhard Frank hatte zuletzt den Roman „Traumgefährten“ geschrieben, der jenseits aller Zeit und Wirklichkeit mit kostbarer Zartheit das gespensterhaft grausame und blumenhaft unmenschliche Leben in einem Irrenhaus schilderte. (24)

Die Zuspitzung mit dem Beispiel Leonhard Franks verdeutlicht, wie im Kontext der *Bilder aus der Emigration* auch die historischen Stoffe als ein Ausweichen vor einer literarisch unbewältigten Gegenwart gesehen werden. Die Situation in Nazi-Deutschland aufzugreifen, wird den Exilanten dagegen in Refugien wie Ostende durch die räumliche und damit erfahrungsmäßige Trennung erschwert.

Ihr eigenes Zögern, nach der Ankunft im Exil ihre Arbeit wieder aufzunehmen, entsteht Keuns Schilderungen zufolge aus eben dieser Trennung. Für ihr Buch wäre es nötig, „ein Deutschland der Nationalsozialisten lebendig werden zu lassen mit braunen SA-Männern, fischäugigen Gestapo-Mördern und schwachsinnig-fanatichen Stürmer-Verkäufern“ (4), Bilder und Situationen also, denen sie eben erst glücklich entkommen war. Die Versuchung sei groß, sich „einem fremden und traumhaften Frieden“ hinzugeben, eine Weile „verzaubert“ (5) die belgische Küste zu genießen. Das liest sich, als sei nach der geglückten Ausreise aus

¹⁴ Vgl. Hermann Kesten: *Dichter im Café* [1959]. Frankfurt am Main 1983, bes. S. 12f. Zur Funktion der Cafés für die Exilierten vgl. Doris Rosenstein: *Irmgard Keun. Das Erzählwerk der dreißiger Jahre*. Frankfurt am Main 1991, S. 256-260, hier S. 256: „Sie waren Aufenthalts- und Warteplätze, Kontakt- und Orientierungsstellen, Arbeits- und Diskussionsplätze, Plätze der Exil-Geselligkeit, insgesamt Fixpunkte eines gegen die Desorientierung errichteten Koordinatensystems im Exil.“

Deutschland erst einmal eine Erholungspause nötig, und die Begründung dafür liefert Keun sogleich nach:

Mein Gott, sogar die Sterne am Himmel hatten mir in Deutschland zuletzt verändert geschienen – als seien sie bräunlich geworden und hätten Hakenkreuzform angenommen. Verrückt? Warum auch nicht. Ich halte mich da an Lessing: „Wer über gewisse Dinge nicht den Verstand verliert, der hat überhaupt keinen zu verlieren.“ Jetzt sah ich endlich wieder brave normale Sterne. (5)

Das Wort der Orsina verortet zugleich das literarische Programm, das Keun den Exilschriftstellern für angemessen hält, in der Tradition der Aufklärung. In *Emilia Galotti* ist die als wahre Furie gezeichnete Gräfin Orsina¹⁵ bekanntlich diejenige, die den Mord an Appiani und die Machenschaften Marinellis öffentlich machen will: „Morgen will ich es auf dem Markte ausrufen“¹⁶, läßt Lessing sie drohen. Damit hat gerade Orsina eine zentrale Funktion für die politische Aussage des Trauerspiels.¹⁷

Die Machenschaften der Nazis öffentlich auf den Marktplätzen der Literatur auszurufen, wird in den *Bildern aus der Emigration* die Funktion der Exilliteratur. Sie dürfte sich nicht in der Geschichte verlieren, sondern müßte sich der Gegenwart zuwenden, denn das eben sei den Schriftstellern in Deutschland jedenfalls nicht mehr im aufklärerisch-kritischen Sinne möglich gewesen:

Die in Deutschland verbliebenen Schriftsteller mußten sich an der Wirklichkeit vorbeidrücken, die waren überhaupt praktisch überflüssig geworden. Der nationalsozialistische Staat galt als vollkommen, und wo die Vollkommenheit anfängt, hört die Dichtung auf. [...]

Aber die Schriftsteller draußen, die konnten doch schreiben, was und wie sie wollten. Warum schrieben sie nun auf einmal fast alle nur historische Romane? Gewiß, selbst diese historischen Romane waren so, daß sie in Deutschland nicht hätten geschrieben werden können, und manche von ihnen werden einmal zum Wertvollsten moderner deutscher Literatur gehören.

¹⁵ Zur Darstellung der Orsina als „Enkelin‘ Medeas“ nach Seneca vgl. Wilfried Barner: Produktive Rezeption. Lessing und die Tragödien Senecas. München 1973, bes. S. 76-82.

¹⁶ G. E. Lessing: *Emilia Galotti*. Stuttgart 1982, S. 60, Szene IV/5.

¹⁷ Vgl. dazu Thorsten Unger: „Es ist theatralischer Unsinn.“ Die *Emilia-Galotti*-Lektüre des Prinzen August von Sachsen-Gotha und Altenburg. In: Lessing Yearbook 31 (1999), S. 11-37.

Wo aber blieb die große Schilderung gegenwärtiger Wirklichkeit? (24f.)

Eine Antwort liegt Keuns Text zufolge eben in der erlebten Entwurzelung der Exilschriftsteller:

Die Emigranten hatten kein Land, das ihnen gehörte, und sie lebten mehr oder weniger eine provisorische Existenz. Deutschland kannten sie nicht mehr und konnten auch nicht mehr darüber schreiben, zumindest keinen gesellschaftskritischen Roman, dessen Personen Blut haben und die man mit der Hand anfassen zu können glaubt. (25)

Der gesellschaftskritische Roman wäre im Exil aber das angemessene Genre im Sinne Orsinas gewesen. Keun selbst hatte sich in *Nach Mitternacht* nicht ohne Erfolg darin versucht. Die anderen Schriftsteller, die sie in *Bilder aus der Emigration* erwähnt, bringen Kritisches allenfalls in kleineren Gattungen. Joseph Roth etwa würdigt sie mit seinen Artikeln gegen den Nationalsozialismus als einen sehr scharfen Kritiker. Doch kritische Artikel schrieb er eben nur, wenn „er nicht an seinem Roman arbeitete“ (19), und der handelte vom alten Österreich.

Als eine Ausnahme erscheint in Keuns Text Ernst Toller, zwar nicht mit einem Roman, wohl aber mit einem Drama gegen den Nationalsozialismus. Die Autorin akzentuiert aber auch an seinem Beispiel die Produktionsprobleme, die sich aus der erlebnismäßigen Trennung vom Ort des Geschehens ergeben:

Damals wollte Toller ein Stück schreiben, das im Dritten Reich spielte. Er fühlte und fürchtete, daß es ihm nicht gelingen würde. Deutschland mitsamt seinem Dritten Reich war so unwirklich geworden, er war so weit davon entfernt und konnte es nur noch aus dritter Hand sehen und erleben. Und er mochte auch nicht in die Historie flüchten, er wollte und konnte nur gegenwärtige Wirklichkeit schreiben und nur schreiben, indem er angriff und kämpfte.

Und wo sollte so ein Stück aufgeführt werden? Ausländische Bühnen interessierten sich wenig für Stücke, die im Dritten Reich spielten. (20f.)

Die Rede ist von Tollers antifaschistischem Schauspiel *Pastor Hall*, das er im Frühjahr 1939 fertigstellte. Er gestaltet darin die Geschichte des Pastors Friedrich Hall, eines Regimegegners, dem es gelingt, aus dem Konzentrationslager zu entkommen. Hall überwindet seine Furcht vor den Nazi-Schergen und predigt seiner Gemeinde in der Kirche weiter die

christliche Botschaft. In deutscher Sprache wurde Tollers letztes Drama erst 1947 uraufgeführt. Während Keun in ihren Erinnerungen für die Exilschriftsteller vorrangig ein deutschsprachiges Publikum in Betracht zieht – „Bald würde auch Oesterreich verschlungen sein, und dann blieben nur noch ein paar deutsch lesende Menschen in der Schweiz“ (26) –, zielte Tollers Stück mit der Vorführung menschenverachtender Vorgehensweisen der Nazis sowie mit eindringlich inszenierten Hinweisen darauf, daß es neben der von den Nazis zugelassenen offiziellen Kultur noch eine andere deutsche Kultur gibt, auch und vielleicht primär auf ein Publikum in den Aufnahmeländern der Emigranten. Zeitgleich mit der Fertigstellung des deutschen Texts waren bereits Übersetzungen in Arbeit, und *Pastor Hall* erschien 1939 zuerst in englischer Sprache. Englische Bühnen aber übten sich zu dieser Zeit tatsächlich noch in diplomatischer Vorsicht und wagten sich nicht ohne weiteres an den heiklen Stoff heran. Immerhin wurde im Juli 1939, also bereits nach Tollers Tod, der zweite, im Konzentrationslager spielende Akt in Buenos Aires als Puppenspiel aufgeführt, und im November 1939 gab es in Manchester eine englische Uraufführung des ganzen Stücks. 1940 wurde eine Verfilmung von *Pastor Hall* produziert und nach Kriegsbeginn in England als erster erfolgreicher Anti-Nazi-Film gefeiert.¹⁸

Mit der Trennung des Erlebens vom Alltag im Nationalsozialismus hat Keun gewiß eine zentrale Schwierigkeit der Produktion antifaschistischer Literatur durch Exilschriftsteller benannt. Der kurze Abriß der frühen Rezeptionsgeschichte von Tollers Drama zeigt jedoch, daß die Ausrichtung auf eine deutschsprachige Leserschaft in den *Bildern aus der Emigration* vielleicht etwas eng gefaßt ist. Die Wirkungsmöglichkeiten von übersetzter Literatur werden hingegen unterschätzt. Mit Übersetzungen sei es wie mit Frauen, zitiert Keun hierzu lediglich lapidar ein gefügeltes Wort, das heute üblicherweise George Bernard Shaw zugeschrieben wird¹⁹, „– wenn sie treu sind, sind sie nicht schön, und wenn sie schön sind, sind sie nicht treu.“ (26)

¹⁸ Vgl. zu Details Thorsten Unger: Antifaschistischer Widerstand und kulturelle Erinnerung im exilpolitischen Drama: zu Ernst Tollers *Pastor Hall*. In: Aspekte des politischen Theaters und Dramas von Calderón bis Georg Seidel. Deutsch-französische Perspektiven. Hg. v. Horst Turk und Jean-Marie Valentin. Bern u. a. 1996 (Jahrbuch für Internationale Germanistik, Reihe A. Kongreßberichte 40), S. 289-316.

¹⁹ Als Metapher der ‚schönen Ungetreuen‘ (*belles infidèles*) ist diese Kennzeichnung eines grundsätzlichen Übersetzungsproblems indes viel älter. Sie be-

Noch ein weiterer Aspekt muß zu Irmgard Keuns politischer Produktionsästhetik, die sie in ihrem Text verkündet, erwähnt werden: der Haß. Zu Beginn der Exilzeit habe ihr Haß sich noch nicht recht aktivieren lassen:

Ich zögerte auch noch, meinen Haß, den ich für meine Arbeit brauchte, wieder wach werden zu lassen – diesen Haß gegen das dumpfe und hoffnungslos Böse, gegen die häßliche Unlust am klaren Gedanken – diesen Haß, den ich nie loswerden kann und will, den ich aber einmal für kurze Zeit vergessen wollte, denn ich hatte mich manchmal schon ganz zerfetzt gefühlt vom Haß. (5)

Deutlich scheint hier die Ambivalenz des Haß-Gefühls auf: Haß muß zu den aggressiven Emotionen gerechnet werden, und wer andere haßt, kann sich mitunter selbst „ganz zerfetzt“ fühlen. Für die Exilliteratin mit einem komplexen faschistischen System als Gegner kann Haß dagegen offenbar zu einer Produktionsbedingung werden. Wir werden sehen, daß die Autorin dem Haß darüber hinaus eine existentiell lebenserhaltende Funktion zuspricht.

Selbstmord im Exil

„Es gibt nur ein wirklich ernstes philosophisches Problem“, schreibt Albert Camus 1943 zur Eröffnung seines Sisyphos-Essays: „den Selbstmord.“²⁰ Irmgard Keun diskutiert den Selbstmord jedoch zunächst als ein individualpsychologisches und dann in seinen speziellen Auswirkungen im literarischen Exil als ein emigrationssoziales Problem:

Gewiß gibt es äußere und innere Gründe für einen Selbstmord, die Freunden und auch Fremden bekannt werden können, aber die letzten und entscheidendsten Gründe haben sich wohl meistens in Tiefen des Wesens vorbereitet, die jedem anderen, vielleicht sogar dem Täter selbst, Geheimnis bleiben müssen. (15)

zeichnet eine Übersetzertradition, die zumal in Frankreich vom 17. bis 19. Jahrhundert dominierte: Übersetzungen wurden danach dem Geschmack der Zielkultur sehr weitgehend angepaßt. Vgl. grundlegend Georges Mounin: *Les Belles Infidèles*. Paris 1955.

²⁰ Albert Camus: *Der Mythos von Sisyphos*. Ein Versuch über das Absurde [1943]. Mit einem kommentierenden Essay von Liselotte Richter. Übertragen von Hans Georg Brenner und Wolfdietrich Rasch. Hamburg 1959, S. 9.

In Rechnung gestellte Wesensgründe für den Selbstmord, die dem Täter selbst verschlossen bleiben, verlagern das Problem in eine tiefenpsychologische Sphäre und entziehen es hinsichtlich der Motive letztlich der sicheren Beurteilbarkeit durch Dritte. Im Umfeld dieser Passage spricht Keun von zwei verschiedenen psychischen Reaktionsweisen auf die faschistischen Machthaber in Deutschland, nämlich die Trauer und eben den Haß, der, wie oben gezeigt, zugleich zu einer Produktionsbedingung wird. Entsprechend unterscheidet sie Menschen, die eher zur Trauer und solche, die eher zum Haß neigen, Trauer-Typen und Haß-Typen. Der Haß sei dabei die gesündere Variante. Er führe eher zum Leben, die Trauer aber tendiere zum Tod:

Damals konnte man über das unwiderruflich zerstörte Gesicht [des Heimatlandes; T.U.] trauern, und das bedeutete fast immer Versinken in hoffnungslose Schwermut. Gesünder und das eigene Leben aufrecht erhaltender war es, die entstellenden Mächte zu hassen. Trauer schafft Lust zum Tod und Haß, Lust zum Leben. Selbst wer sagt, er hasse das Leben, täuscht sich und haßt allenfalls nur eine bestimmte Form des Lebens. (14)

Menschen, die hassen, diese Ansicht vertritt das autobiographische Ich, sind gegen den Suizid einigermaßen gefeit. Fast will der Keunsche Haß scheinen wie die Camussche Revolte, bei der es ebenfalls vor allem auf die Intensität ankommt. Diejenigen Literaten, die sich im Exil selbst getötet haben, hätten zumindest im entscheidenden Augenblick nicht mehr hassen können. Stefan Zweig etwa sei gewiß nicht aus materieller Not in den Tod getrieben, zählte er doch zu den besonders wohlhabenden Emigranten. „Weltmännisch, elegant, gepflegt, mit sanfter Melancholie im dunklen Blick“ (13), so beschreibt Keun ihn, und:

Stefan Zweig beging während des Krieges in Brasilien Selbstmord. Er gehörte zu denen, die trauerten und nicht hassen mochten und konnten. Und er gehörte zu jener noblen Art von Juden, die dünnhäutig und verletzbar in einer underben gläsernen Welt des Geistes leben und gar keine Fähigkeit haben, selber zu verletzen. (15)

Stefan Zweig und seine zweite Frau Lotte hatten am 23. Februar 1942 in Petropolis bei Rio de Janeiro gemeinsam ihrem Leben mit einer Überdosis Veronal ein Ende gesetzt. Für die deutschen und österreichischen Emigranten kam Zweigs Entscheidung völlig überraschend und löste

große Bestürzung aus.²¹ Irmgard Keun lebte zu diesem Zeitpunkt schon wieder in Deutschland.

Die Nachricht von Ernst Tollers Freitod am 22. Mai 1939 hatte sie dagegen noch im Exil erreicht.²² In den *Bildern aus der Emigration* kontrastiert die Begegnung mit Toller zunächst scharf ihrem Bild von Roth. Während sich letzterer mitten im Sommer „in der dunkelsten Ecke des Cafés“ verkrochen habe, gehörte Toller zu denen, die den „Strand in Fluten von Sonnenlicht genossen“:

Das Meer jubelte vor Glanz und Farben, und die Menschen jubelten vor Lust am Leben. Unter ihnen turnte, schwamm und lachte auch Ernst Toller. Er war braun gebrannt, alterslos, mit stürmischen dunklen Locken und glänzenden Augen. (20)

Äußerst lebensfroh zeigt Keun Ernst Toller, aber nur, um gleich darauf auch zu diesem Bild einen scharfen Kontrast zu setzen. Der Alterslose erscheint im Exil alt geworden, und auch ihm, diagnostiziert die Autorin, sei die Fähigkeit zu hassen verlorengegangen:

Wenige Jahre später sah ich Toller wieder in New York als müden gealterten Mann – ratlos, mutlos, zweifelnd an der eigenen Kampfeskraft, am eigenen Können, am Sinn weiterer Arbeit. Aus Haß war Schwermut geworden, und er erhängte sich eines unerträglichen Tages in seinem New Yorker Hotel.

Ernst Toller, der einst in einem deutschen Gefängnis das zarte sehnsüchtige „Schwalbenbuch“ geschrieben hatte und Revolutionsstücke wie „Hinkemann“ und „Hoppla, wir leben“. [...] – der Revolutionär mit dem allzu weichen Herzen, von dem zuletzt nur noch ein müdes weiches Herz übrig geblieben war. (20)

Im Falle Tollers will der wenigstens als wiederaufgenommenes Stichwort konstatierte frühere Haß, aus dem Schwermut geworden sei, nicht recht zu seiner idealistischen Haltung und der Weichheit passen, die sie selbst dem Revolutionär zuschreibt. Tiefe Depressionen aber werden auch sonst über seine letzte Lebensphase bezeugt.²³ Entscheidend in Keuns

²¹ Zu den Umständen seines Freitods und den Reaktionen im Exil vgl. Donald A. Prater: Stefan Zweig. Das Leben eines Ungeduldigen. Aus dem Englischen von Annelie Hohenemser. München 1981, S. 455-481.

²² Zu Tollers Freitod vgl. Richard Dove: Ernst Toller. Ein Leben in Deutschland. Aus dem Englischen von Marcel Hartges. Göttingen 1993, S. 306-312.

²³ Vgl. die eindrücklichen Schilderungen von Tollers Ehefrau: Die Göttin und ihr Sozialist: Christiane Grautoffs Autobiographie – ihr Leben mit Ernst Toller. Hg. v. Werner Fuld und Albert Ostermaier. Bonn 1996.

Perspektive ist aber auch bei Toller, daß er am Schluß eben nicht mehr gehaßt habe.

Das trifft nach ihrer Darstellung auch auf Roth zu. Bei ihm sei jedoch das Hassen eine sehr ausgeprägte Eigenschaft gewesen, wenn sie auch noch nicht den Eindruck seiner Erscheinung dominierte:

Als ich Joseph Roth zum ersten Mal in Ostende sah, da hatte ich das Gefühl, einen Menschen zu sehen, der einfach vor Traurigkeit in den nächsten Stunden stirbt. Seine runden blauen Augen starrten beinahe blicklos vor Verzweiflung, und seine Stimme klang wie verschüttet unter Lasten von Gram. Später verwischte sich dieser Eindruck, denn Roth war damals nicht nur traurig, sondern auch noch der beste und lebendigste Hasser. [...]

Ich kenne niemand, der besser und folgerichtiger hassen konnte. Und ich kenne niemand, dessen Haß so nobel, so großzügig, so weltenweit entfernt von jeder kleinlichen persönlichen Beleidigung war. Ich kenne niemand, der immer so sauber und so mutig Stellung nahm gegen jede Ungerechtigkeit – ganz gleich, wer sie beging, ganz gleich, wo sie begangen wurde. Ich habe nie wieder einen Menschen gekannt, der so viel reiner Empörung fähig war. [...]

Roth starb noch vor dem Krieg in Paris. Auch er hatte zuletzt nicht mehr gehaßt, sondern war nur noch traurig gewesen. Er hat nicht Selbstmord begangen, doch ein indirekter Selbstmord zumindest war auch sein Tod gewesen. (18)

Roth war im Exil zum Schwerstalkoholiker geworden. In seinem letzten Lebensjahr litt er an chronischer Magenentzündung. Es wird berichtet, daß er, zusätzlich durch eine Bronchitis geschwächt, einen Kollaps erlitt, als er die Nachricht von Ernst Tollers Selbstmord erhielt. Er wurde daraufhin in ein Armenhospital eingeliefert, wo man ihm den Alkohol komplett versagte. Im Delirium tremens entwickelte sich aus der Bronchitis eine Lungenentzündung. Roth starb am 27. Mai 1939, nur fünf Tage nach Toller.²⁴

1947 ist Keuns Textstrategie in der Charakterisierung der Selbstmordfälle darauf angelegt, Verständnis zu wecken und rasche Vorverurteilungen zurückzuweisen. Ohne Sentimentalität verweist sie auf die Betroffenheit der Literaten im Exil, wenn ein Kollege Selbstmord beging. Das verbreitete Argument, jede Selbsttötung eines Exilanten sei

²⁴ Zu Roths Todesumständen vgl. David Bronsen: Joseph Roth. Eine Biographie. Gekürzte Fassung. Köln 1993, S. 332-345.

von den Nazis als Erfolg verbucht worden, läßt sie in ihren Erinnerungen Kisch vortragen:

Es traf so besonders hart, wenn einer von den politischen Schriftstellern Selbstmord beging. Das heißt, in der Emigration und allein schon durch die Tatsache der Emigration war eigentlich jeder Schriftsteller politisch, und jeder Selbstmord bedeutete Kampfaufgabe und Entmutigung in den eigenen Reihen und Triumph und Bestätigung für den Feind. Niemand urteilte so unversöhnlich hart über Selbstmord unter diesen Umständen wie der sonst so lebenswürdige und duldsame Kisch. Ich weiß noch wie Kisch und ich in Ostende darüber sprachen in Gedanken an Kurt Tucholsky, den tapferen, klugen, wahrheitsliebenden Journalisten, der als erster nach 1933 in Schweden Selbstmord beging. (21)

Die mit „Ich weiß noch“ ausdrücklich als erinnert deklarierte Position Kischs zeigt im Kontext der Nachkriegsdiskussion, daß Vorwürfe an die exilierten Schriftsteller auch im Exil selbst nicht unbekannt waren. Der Schlußsatz der Passage richtet sich indessen zeitübergreifend an die primären Leser der Nachkriegszeit: „Nun, es ist den Toten gleichgültig, ob sie bemitleidet, betrauert, beneidet, verurteilt oder gepriesen werden.“ (21) Damit läßt die Stimme der Erzählerin die Erinnerung an das Gespräch mit Kisch im Raum stehen und gibt das letzte Wort in der Sache Selbstmord im Exil wieder denen, die sich für diese letzte freie Handlung entschieden haben. Fern von jeder moralischen Verurteilung bleibt die Haltung, die Keuns Text den freiwillig aus dem Leben geschiedenen Exilanten gegenüber hier einnimmt, die des Respekts.

Der Hofnarr

Es fehlt der Raum, auf Keuns im Kontext des Bändchens durchaus anrührende Gedichte ausführlicher einzugehen; eines aber, das Schlußgedicht, sei wenigstens vorgestellt. Es heißt *Der Hofnarr* und ist gekennzeichnet durch parabolisches Erzählen. Der Hofnarr verliert eine für seine Berufsausübung entscheidende Fähigkeit: sein Lachen. Mit einer Abfindung soll er außer Dienst gesetzt werden. Er nimmt aber die Abfindung nicht an, und für seine Tätigkeit wird ihm begreiflicherweise auch sonst keine Ehre mehr zuteil: er „bekam keinen Orden“ (40). Der letzte Vers fragt, ob er denn jetzt kein Narr mehr wäre, oder aber erst jetzt zu einem geworden sei.

Der Reiz von Parabeln liegt in ihrer interpretatorischen Offenheit, die sie einer Punkt-für-Punkt-Ausdeutung auf einen bedeuteten, aber nicht eigens genannten Sinnbereich entzieht. Nur in einem Aspekt muß eine Analogie vorliegen, die in der Parabel selbst aber nicht benannt wird. Will man den Hofnarr einmal auf den Exilschriftsteller beziehen, dann legt der Kontext des Bändchens es nahe, dieses *tertium comparationis* im Verlust der für die Berufsausübung zentralen Fähigkeit zu sehen. Dem Lachen des Narren entspräche bei der Exilschriftstellerin das Hassen. Beide Verhaltensweisen zählen zum elementaren anthropologischen Repertoire; wer eine davon verliert, ist existentiell gefährdet. In Rücksicht auf das Genre verzichte ich auf den Versuch, weitere inhaltliche Komponenten der sieben Verse und insbesondere die Frage im letzten Vers auszudeuten. Statt dessen folgt hier abschließend das komplette Gedicht:

Der Hofnarr

Mitten im strengsten Dienst verlor ein Hofnarr sein Lachen.
Da gefroren die Tränen in seinen Augen zu Eis vor Schreck,
Und er konnte nicht mehr schlafen aus Angst zu erwachen.

Der König reichte ihm einen Scheck
Und sagte: nun geh, du bist langweilig geworden.

Der Narr nahm den Scheck nicht und bekam keinen Orden.
War er nun kein Narr mehr, oder war er erst jetzt einer geworden? (40)

Inhalt

Stefanie Arend (Erlangen) / Ariane Martin (Mainz) Vorwort	7
--	---

I. Das Werk der Weimarer Republik

Urte Helduser (Marburg) Sachlich, seicht, sentimental. Gefühlsdiskurs und Populärkultur in Irmgard Keuns Romanen <i>Gilgi, eine von uns</i> und <i>Das kunstseidene Mädchen</i>	13
Dirk Niefanger (Erlangen) Gilgi und Ginster. Irmgard Keuns Roman mit Kracauer gelesen	29
Anne Fleig (Hannover) Das Tagebuch als Glanz: Sehen und Schreiben in Irmgard Keuns Roman <i>Das kunstseidene Mädchen</i>	45
Dokumentation der Erstrezeption in Deutschland (1931-1933)	61
Das Romandebüt: <i>Gilgi, eine von uns</i>	61
Der zweite Roman: <i>Das kunstseidene Mädchen</i>	71
Die Diskussion im <i>Vorwärts</i>	84
Film, Roman und politische Auseinandersetzungen	113
Irmgard Keun und Kurt Tucholsky – und Robert Neumann. Vier Briefe (1932) und ein Rückblick (1966/68)	131
Frühe Feuilletons. Irmgard Keuns Essay <i>System des Männerfangs</i> (1932)	137

II. Das Exilwerk

Stephanie Waldow (Erlangen) Kindlicher Sprachgestus als sprachreflexive Erzählform: <i>Das Mädchen, mit dem die Kinder nicht verkehren durften</i> gelesen mit Walter Benjamin	145
---	-----

Doris Rosenstein (Köln)	
Bilder und Szenen aus dem ‚Dritten Reich‘. Zum Erzählkonzept des Romans <i>Nach Mitternacht</i> von Irmgard Keun	161
Bernhard Spies (Mainz)	
<i>D-Zug dritter Klasse</i> , oder: „[...] es ist das Recht des Unglücklichen, sich trösten zu lassen“	183
Walter Delabar (Hannover)	
Überleben in der kleinsten Größe, Einüben ins Weltbürgertum. Zur Perpetuierung des Exils in Irmgard Keuns Roman <i>Kind aller Länder</i>	205
Dokumentation der Rezeption in den Zeitschriften <i>Das Wort</i> und <i>Internationale Literatur</i> (1937-1939)	217
III. Das Werk der Nachkriegszeit	
Thorsten Unger (Göttingen)	
Erinnerungsarbeit. Irmgard Keuns <i>Bilder und Gedichte</i> <i>aus der Emigration</i>	241
Gerhart Pickerodt (Marburg)	
<i>Ferdinand, der Mann mit dem freundlichen Herzen</i> oder von der Schwierigkeit, einen Roman zu schreiben	259
Irmgard Keun an Hermann Kesten. Zehn Briefe (1946-1975)	273
Irmgard Keun an Heinrich Mann. Zwei Briefe (1947/48)	303
Erstausgaben der Werke Irmgard Keuns	309
Auswahlbibliographie	311
Namenregister	319