



universität
wien

DIPLOMARBEIT / DIPLOMA THESIS

Titel der Diplomarbeit / Title of the Diploma Thesis

Taugenichts – Tunichtgut – Tausend-Rasta

Die Physiognomie des Hochstaplers / der Hochstaplerin im Spiegel
der neusachlichen Literatur

verfasst von / submitted by

Bettina Nimmervoll

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2019 / Vienna, 2019

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 190 333 313

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Lehramtsstudium UF Deutsch,
UF Geschichte, Sozialkunde, Polit. Bildg.

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. habil. Eva Horn

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	1
2. Zur Genese der Hochstapelei	6
2.1 Etymologie Physiognomie Kriminalanthropologie	6
2.2 Der wilhelminische Schein und die Figur des Hochstaplers um 1900	10
2.2.1 Georges Manolescu Felix Krull	12
2.3 Die Weimarer „Hochstapler-Republik“	15
2.3.1 Historischer Schauplatz	15
2.3.2 Epochenphysiognomie: P. Sloterdijk H. Lethen H. Plessner	17
2.3.3 Erich Wulffen: <i>Die Psychologie des Hochstaplers</i>	22
3. Walter Serner: der „Maupassant der Kriminalistik“	26
3.1 <i>Letzte Lockerung: manifest dada Handbrevier für Hochstapler</i>	29
3.1.1 Die Maske der „kalten persona“	33
Exkurs: Christian Schads <i>Sonja</i> (1928)	36
3.1.2 Rasta Dandy Desperado	38
3.2 <i>Die Tigerin: eine absonderliche Liebesgeschichte</i>	48
3.2.1 Fec	51
3.2.2 Bichette	53
3.2.3 Das Liebespaar	55
4. Irmgard Keun: <i>Das kunstseidene Mädchen</i>	59
4.1 Das <i>Männerfangsystem</i> des „Radar-Typs“	63
4.2 Doris: das Glanz-Mädchen	67
4.2.1 Das Ehepaar	75
5. Conclusio	78
Literaturverzeichnis	83
Abstract	93

1. Einleitung

„Die welt die will betrogen syn“¹ – diese Verszeile aus der Feder Sebastian Brants (1458–1521) entstammt der frühneuhochdeutschen Basler Erstausgabe seiner spätmittelalterlichen Moralsatire *Daß Narrenschyff ad Narragoniam* (1494). Übersetzt in die lateinische Form „Mundus vult decipi“ und erweitert durch den Zusatz „ergo decipiatur“, wurde daraus die oberste Hochstaplermaxime: „Die Welt will betrogen werden, also soll sie betrogen werden.“

Das Phänomen der Hochstapelei ist grundsätzlich so alt wie die Menschheit selbst. Schon seit Jahrhunderten ist es Bestandteil eines kultur- und literaturwissenschaftlichen Diskurses, der das manipulative und täuschende aber auch kriminelle Rollenspiel dieses janusköpfigen Schwindlers in vielfältiger Weise thematisiert. Besonders seine physiognomische ‚Lesbarkeit‘ wurde seit dem 18. Jahrhundert – angestoßen durch den Theologen und Physiognomen Johann Caspar Lavater (1741–1801) und kriminalanthropologisch ausgeweitet durch den Mediziner Cesare Lombroso (1835–1909) – erforscht, um das Verbrecherische im Menschen anhand seines Äußeren entziffern zu können. Die Literatur um 1900 greift diesen Erkenntnisstand auf und flechtet das anthropologische Wissen um die körperliche und seelische Disposition des Menschen in ihre Texte mit ein. Was dabei entsteht ist ein reger interdisziplinärer Austausch² zwischen Literatur und wissenschaftlichen Fachgebieten, die in „fiktionalen und faktualen Texten den Hochstapler als Helden der Moderne inszenieren [und] Normverstöße als betrügerische Begabungen umdeuten“.³ Literarische Vorläufer wie der Schelm oder der spanische Pícaro aber auch andere schelmenähnliche Figuren, etwa Joseph von Eichendorffs „Taugenichts“ (1826), prägten sein narratives Profil nachhaltig und zeigten den Hochstapler-Typus, korrelierend mit Lombrosos „Genie und Irrsinn“ Hypothese, zunehmend von seiner künstlerischen und ästhetischen Seite. Zweifelsohne kam es insbesondere in der letzten Hälfte des 19. Jahrhunderts, spätestens aber seit Beginn des 20. Jahrhunderts, zu einem übermäßigen Auftreten ‚leibhaftiger‘ Hochstapler; ein Umstand, der sich in der vielfältigen narrativen Aufarbeitung dieses Sujets

¹ <http://digital.slub-dresden.de/werkansicht/dlf/11823/171/> abgerufen am 23.12.2018.

² Vgl.: „Abbildung 7: Hochstapelei-Diskurs-Karussell: Aufbau, Beziehung und Dynamik von Wechselwirkungen zwischen Betrug, Wissenschaft und Literatur“. In: Scheper, Benedikt S.: Täuschende Talente. Hochstapelei in der Literatur (1890–1940). Baden-Baden: Tectum Verlag, 2018. S. 134–140.

³ Scheper, Täuschende Talente, S. 2.

widerspielt. Denn der Hochstapler per se repräsentiert „nicht nur einen artifiziellen Zeitgeist [...], sondern [fungiert] vielmehr als [ein] epochendiagnostisches Instrument“, „wobei die Zwischenkriegsjahre sowohl realiter als auch literarisch die Blütezeit bilden“.⁴

Mit Fokus auf den Zeitraum der Weimarer Republik (1918–1933) analysiert diese Diplomarbeit die kultur- und literaturgeschichtliche Blütezeit der Hochstapelei anhand ausgewählter Texte der Neuen Sachlichkeit. Folgende werden unter dem Gesichtspunkt ihrer narrativen Darstellung der Figurenphysiognomie untersucht, worunter im engeren Interpretationssinn die ästhetisch-körperliche, sprich die physiognomische Oberfläche und im weiteren Sinn der Habitus, ergo das Gesamterscheinungsbild einer Person nach ihrer äußeren Wirkungs- und Verhaltensweise, zu verstehen ist. Damit stellt sich diese Arbeit in das Paradigma einer literarischen Physiognomik und analysiert, wie sich narrative Konstruktionen – sei es in Form einer direkten bzw. indirekten Charakterisierung auf der Ebene der Erzählinstanz oder der Figurenrede – auf die äußerliche wie innerliche ‚Lesbarkeit‘ von literarischen Figuren niederschlagen.⁵ Dies geschieht nach der hermeneutischen Lesart des Verstehens, Auslegens und Interpretierens⁶ von Körpersemiotik, unter der Prämisse einer „textinterne[n] Anthropologie, die in der Regel textexternes kulturelles Wissen impliziert und sich nur im Rekurs auf dieses rekonstruieren lässt“.⁷ Allerdings ob und in welchem Ausmaß physiognomisches Wissen Einzug in einen Text hält, muss am konkreten Einzelfall nachgeprüft werden, auch wenn davon auszugehen ist, dass der jeweilige Zeitgeist maßgeblich die Konzeption und Rezeption von Figurendarstellungen beeinflusst. In umgekehrter Weise „gilt [das] auch da, wo der Text diese[n] Zeitgeist, B. N.] unterläuft [...], denn auch darin liegt indirekt ein Kommentar zur Deutungsgeschichte der Körperoberfläche“⁸, wie am Beispiel der Physiognomie des Hochstaplers / der Hochstaplerin aufgezeigt werden soll.

Doch zunächst liegt der hermeneutische Schlüssel zur literarischen Figur des Hochstaplers in seiner Genese; diese soll einleitend etymologisch sowie physiognomisch-kriminologisch erschlossen werden, um anschließend die literarischen Triebe dieses Diskurses, beginnend in der Wilhelminischen Epoche und überleitend zur Weimarer Republik, anschnei-

⁴ Ebd., S. 2.

⁵ Vgl. Begemann, Christian: Physiognomik. In: Borgards, Roland u. a. (Hg.): Literatur und Wissen. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2013. S. 188–195, hier: S. 193–195.

⁶ Vgl. Allkemper, Alo / Eke, Norbert Otto: Literaturwissenschaft. Paderborn: Wilhelm Fink, 2018. S. 170–173.

⁷ Begemann, Physiognomik, S. 193.

⁸ Ebd., S. 193.

den zu können. Georges Manolescu, der erste internationale ‚Hochstapler-Star‘ der Branche, macht mit seinen 1905 erschienenen zweibändigen Memoiren den Anfang, in denen er vom „gewerbsmäßigen Verbrecher zum literarischen Helden“⁹ aufstieg und posthum als Schablone für Thomas Manns fiktiv-autobiografischen Roman *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull* (1910–1954) herhielt. Sowohl Manolescu als auch Krull repräsentieren exemplarisch den wilhelminischen Prototypen des hochstaplerischen Bonvivant, der die Parameter für den dandyistischen Hochstapler, der in der neusachlichen Literatur sein Unwesen treibt, vorgibt.

Warum allerdings Täuschung und Betrug im Zeitraum zwischen 1918 und 1933 dermaßen ihr Unwesen trieben, dieser Frage gilt es im kulturgeschichtlichen Abschnitt (Kap. 2.3) nachzugehen. Im Unterkapitel 2.3.2 „Epochenphysiognomie“ werde ich mich auf Peter Sloterdijks phänomenologischen Ansatz vom Hochstapler als „Zeittypus *par excellence*“¹⁰ beziehen, den Helmut Lethen in seiner kultur-, literatur- und mentalitätsgeschichtlichen Studie *Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen* in der postwilhelminischen Gesellschaft der „Schamkultur“ verortet. In dieser Schamkultur bestimmte, als Furcht vor der öffentlichen Diffamierung und zum Schutze der eigenen Person, die scheinhafte Maskerade das eigentliche Sein, auf dass nunmehr zum Zwecke der Orientierung vom Äußeren einer Person auf die innere Wesensdisposition geschlossen wurde, sodass der Hochstapler mit seiner tadellosen Physiognomie und Oberfläche sein Gegenüber meist mühelos zu blenden vermochte. Die Eckpfeiler dieser Gesellschaftskonstruktion findet Lethen bei Helmuth Plessner und seiner sozialphilosophischen Schrift *Grenzen der Gemeinschaft. Eine Kritik des sozialen Radikalismus* (1924), die sich im Wesentlichen „gegen den Kult des Authentischen“ richtet und, nach Lethen, ein „seltenes und kostbares Dokument einer Kultur der Distanz“ ist.¹¹ Den summierenden Abschluss dieses kulturgeschichtlichen Abschnitts beschließt Erich Wulffens populärwissenschaftliche Studie aus dem Jahre 1923 *Die Psychologie des Hochstaplers*, in der der Jurist, wie in einem ‚Kompendium‘ der Hochsta-

⁹ Sprecher, Thomas: Literatur und Verbrechen. Kunst und Kriminalität in der europäischen Erzählprosa um 1900. Frankfurt/Main: Vittorio Klostermann, 2015. S. 15.

¹⁰ Sloterdijk, Peter: Von deutscher Hochstapler-Republik. Zur Naturgeschichte der Täuschung. In: ders.: Kritik der zynischen Vernunft. Zweiter Band. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1983. S. 849–875, hier: S. 850. (Hervorh. im Original = H.i.O.)

¹¹ Lethen, Helmut: Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1994. S. 79. Nachfolgend im Text zitiert als Sigle **VK**.

pelei, alle bis zu diesem Zeitpunkt geläufigen Erkenntnisse aus der Kriminologie, Psychologie und Rechtswissenschaft zusammenträgt und diese auf den Phänotypen des Hochstaplers, aber auch der bis dato wenig beachteten Hochstaplerin, überträgt. Dabei schlägt Wulffen in seiner knapp über hundertseitigen essayistischen Analyse eine Brücke zur Literaturwissenschaft, indem er, nach Vorbild Manolescus, auf die dichterische und schauspielerische Begabung des Hochstaplers bzw. der Hochstaplerin aufmerksam macht.

Der daran anschließende und weiterführende Hauptteil der Arbeit wird sich nun mit der physiognomischen Auslegung von drei literarischen Texten der Neuen Sachlichkeit beschäftigen, die – pars pro toto – für das Sujet ‚Hochstapelei‘ im literaturgeschichtlichen Kontext der Weimarer Republik repräsentativ sind. Den Anfang macht Walter Serners postdadaistisch gefärbter Ratgeber für den ‚kaltblütigen‘ Dandy-Hochstapler mit dem praktisch selbsterklärenden Titel *Letzte Lockerung. Ein Handbrevier für Hochstapler und solche, die es werden wollen* (1927). Die aphoristischen Lebensweisheiten aus diesem Benimmbuch für „Rastas“ finden sowohl explizit als auch implizit Eingang in Serners einzigen Kurzroman *Die Tigerin. Eine absonderliche Liebesgeschichte* (1925), dem zweiten Analysetext, der vom trügerischen Spiel mit der Scheinliebe des Hochstaplers Fec und der Femme fatale Bichette handelt und in die Pariser Halbwelt der 1920er Jahre angesiedelt wurde. Serner zählt somit zu den wenigen deutschsprachigen Autoren, die sich in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts mit dem literarischen Subtypus der Hochstaplerin befassten und diesen auch als Titelheldin in Szene setzen. Ebenso wie die Autorin Irmgard Keun, die mit ihrem Roman *Das kunstseidene Mädchen* (1932) – dem dritten Werk aus dem Textkorpus – eine hochstaplerische und „[klein]kriminelle Variante der ‚urbanen, unkonventionellen, modernen Weimarer Frau‘“¹² erschuf, die, wie der Buchtitel schon erahnen lässt, eine Metamorphose vom oberflächlichen ‚Fassadenglanz‘ zur echten ‚Glanzgestalt‘ vollziehen möchte, koste es was es wolle. Doch der Preis für ihre Verwandlung ist ausgesprochen hoch, den Doris, die Ich-Erzählerin, mit ihrem Körper im Austausch gegen materielle Güter begleichen muss. Ein riskantes Unterfangen, an dessen Ende die junge Protagonistin in das Prostitutionsgeschäft der Berliner Halb- und Unterwelt abzurutschen droht.

Jene kurze inhaltliche Zusammenschau des Primärwerkekorpus eröffnet einen heterogenen Zugang zum Motiv der Hochstapelei, was auf der Ebene der Textauslegung auf die

¹² Zit. nach: Scheper, Täuschende Talente, S. 336, Fußnote 1786.

jeweilige Darstellung der Körperoberfläche reduziert wird. Denn anhand der beiden fiktionalen Texte *Das kunstseidene Mädchen* und *Die Tigerin* sowie dem in Prosa abgefassten praktischen Ratgeber *Letzte Lockerung* gilt es herauszuarbeiten, wie die täuschende Physiognomie des Hochstaplers / der Hochstaplerin sich dem Leser / der Leserin präsentiert, wie sie in Kontakt mit ihrer Umwelt ‚funktioniert‘ und welche geschlechtsspezifischen Merkmale und Unterschiede, insbesondere in Hinblick auf den hochstaplerischen Habitus, ermittelt werden können. Außerdem wird ein spezieller Fokus auf die Semiotik von Kleidung und Mode gelegt werden, denn ohne diese vestimentäre Komponente wäre das Spiel mit dem Schein erst gar nicht möglich. Komplimentiert wird jene Lesart durch Helmut Lethens Interpretation der zwei neusachlichen Kunstfiguren „kalte persona“ und „Radar-Typ“, die der Kultur- und Literaturwissenschaftler aus dem „gepanzten Ich der zwanziger Jahre“ (VK 148) ableitet. Die Aufschlüsselung ihrer Konzeption für die Funktionsweise des Hochstapler/innen-Typus wird Ziel jenes Interpretationsschrittes sein, sodass Lethens Figuren-Theorie das literaturanthropologische Grundgerüst für diese Arbeit stellt. Dabei beschäftigt sich seine Monografie, ebenso wie das Gros der literaturwissenschaftlichen Einzelstudien und Sammelbandbeiträge, nur am Rande mit dem diskursübergreifenden Sujet der Hochstapelei, eingebettet in „übergeordnete Betrachtungen von Autoren, Werken, Tendenzen und Zeiträume“, sodass zurecht von einer „rudimentäre[n] Forschungssituation“ gesprochen werden kann.¹³ Thomas Sprechers Studie *Literatur und Verbrechen. Kunst und Kriminalität in der Erzählprosa um 1900* (²2015) und Benedikt Schepers im September 2018 erschienene Dissertationsarbeit *Täuschende Talente. Hochstapelei in der Literatur (1890–1940)* sind als rare Einzelercheinungen zu werten. Recht überschaubar ist auch das Konvolut an Sekundärliteratur zum Œuvre Walter Serners, noch überschaubarer bei Irmgard Keun, zumal der Auslegung des Hochstapelei-Motivs im *Kunstseidenen Mädchen* noch recht wenig Beachtung geschenkt wurde. Insofern soll die vorliegende Arbeit einen Beitrag zur Entschlüsselung der täuschenden Maskerade des männlichen wie weiblichen Hochstapler-Typus im Spiegel der neusachlichen Literatur leisten.

¹³ Ebd., S. 6–7.

2. Zur Genese der Hochstapelei

2.1 Etymologie | Physiognomie | Kriminalanthropologie

Zu allererst bedarf es der Klärung, was eigentlich unter dem Phänomen der ‚Hochstapelei‘ zu verstehen ist bzw. was wortgeschichtlich hinter der Bezeichnung ‚Hochstapler‘ steckt. Das *Etymologische Wörterbuch der deutschen Sprache* leitet den „Hochstapler“ aus der Gaunersprache, dem Rotwelschen, ab und ist erstmals ab Mitte des 18. Jahrhunderts belegbar ist. „Stapler“ bezieht sich in seiner Bedeutung auf den „'Bettler'“, „(zu *stapeln* 'beteln, von Ort zu Ort gehen')“ und „Hoch-“ funktioniert als Form der „Verstärkung“¹⁴, hergeleitet vom Mittelhochdeutschen Lexem ‚hōch‘ für ‚vornehm‘, ‚stolz‘¹⁵. Somit bezeichnet der neuzeitliche Ausdruck ‚Hochstapler‘ einen ‚vornehm auftretenden Bettler‘; diese Bedeutung findet auch Eingang in das *Deutsche Wörterbuch* der Brüder Grimm, denn er ist:

*ein gauner, der als ein vornehmer bettelt; [...] unter dem polizeilichen namen hochstapler versteht man einen menschen, der entweder wirklich der gebildeten gesellschaft angehörig oder unter der behauptung ihr anzugehören, wiederum nur die mitglieder dieser gesellschaft unter allerhand vorspiegelungen in contribution setzt. [...].*¹⁶

Die Grimm'sche Definition streicht sowohl die Ausprägung des armen als auch des wohlhabenden „hochstaplers“ hervor, wobei in späteren lexikalischen Fassungen meist ausschließlich auf den Betrüger aus den unteren sozialen Schichten eingegangen wird.¹⁷ Dieser benötigt eine „gebildete[] gesellschaft“, um seine Vorspiel-Fähigkeiten gewinnbringend einsetzen zu können. Folglich verschafft sich der hochstapelnde soziale Aufsteiger Zutritt in eine Welt, der er zumeist nicht angehört, aber letztlich so tut, als würde er dazugehören.¹⁸ Somit lässt sich anhand dieser zwei Definitionen das breite Spektrum der Bedeutungsvielfalt vom Bettler bis zum Gauner eindeutig erkennen; auch im gegenwärtigen Sprachgebrauch ist eine trennscharfe Abgrenzung des Hochstaplers „zum Betrüger, zum

¹⁴ Kluge, Friedrich: *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*. Berlin: Walter de Gruyter, ²²1989. S. 312. (H.i.O.)

¹⁵ Vgl. Lexer, Matthias von: *Mittelhochdeutsches Taschenwörterbuch*. Stuttgart: Hirzel, ³⁹2010. S. 91.

¹⁶ „hochstapler“, in: *Deutsches Wörterbuch* von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm, Erstbearbeitung (1854–1960), digitalisierte Version im Digitalen Wörterbuch der deutschen Sprache, <https://www.dwds.de/wb/dwb/hochstapler> abgerufen am 03.08.2018. (H.i.O.)

¹⁷ Der Hochstapler aus ehemals reichem und ‚gutem‘ Hause, der sich um seinen gesellschaftlichen Wiederaufstieg bemüht, ist eine Subkategorie dieser Definition und ein populäres Motiv in der Literatur (siehe Felix Krull).

¹⁸ Vgl. Sprecher, Literatur und Verbrechen, S. 211.

Lügner, zum Dieb, zum Dandy, zum Heiratsschwindler, zum Fälscher, zum Schelm, zum Erotomanen und zum Spieler“¹⁹ oftmals kaum möglich bzw. sind die Grenzen unscharf und verlaufen fließend.

Etwa zeitgleich mit der Entstehung des Eintrags im *Deutschen Wörterbuch* von Jacob und Wilhelm Grimm (1877) forschte der italienische Professor für Kriminalanthropologie und Degenerationstheoretiker Cesare Lombroso zur kriminologisch-physiognomischen Genese von Verbrechertypen. In seinem 1876 veröffentlichten Werk *L'uomo delinquente* untersuchte Lombroso den menschlichen Körper nach „medizinisch[en], anthropologisch[en], phrenologisch[en] und physiognomisch[en]“ Gesichtspunkten und stellte die bis dahin übliche Betrachtungsweise auf die „moralisch-sittlich[e]“ Prägung von Kriminalität hintan.²⁰ Lombrosos Forschungsinteresse galt dabei Personen, die sich am Rande der Gesellschaft bewegten, sozusagen „den unter oder über dem Anpassungs-Niveau stehenden Menschen [...]“²¹, die die „Zweideutigkeit von Genie und Irrsinn, Begabung und Verbrechen“²² verkörperten. Mittels der Untersuchung und der Vermessung menschlicher Physiognomie, insbesondere durch die Analyse der Schädelform, differenzierte der Kriminalanthropologe verschiedene Verbrechertypen, die sich allesamt „[...] ,durch spezifische körperliche und seelische Merkmale von anderen Menschen unterscheide[n]“²³. Dabei ist der Terminus „Physiognomie“ in erster Linie nicht negativ konnotiert, sondern leitet sich etymologisch aus dem griechischen Kompositum „physiognōmōn (φυσιογνώμων)“ ab, „zusammengesetzt aus griech. phýsis (φύσις) ‘Natur, natürliche, körperliche Beschaffenheit, Wuchs’ und gnōmōn (γνώμων) ‘Kenner, Beurteiler’“²⁴ und bezeichnet zunächst nur die äußere Erscheinung bzw. das charakteristische Oberflächenbild eines Lebewesens. Lombroso war jedoch davon überzeugt, dass im Sinne eines biologischen Determinismus der Ursprung kriminellen oder asozialen Verhaltens ein Resultat evolutionsbiologischer Rückentwicklung ist, was mittels jener ‚atavistisch-kriminellen‘ Signatur sichtbar wäre.²⁵ So stellte man sich Ende des

¹⁹ Kimmich, Dorothee: „Mundus vult decipi“. Warum man sich den Hochstapler als einen glücklichen Menschen vorstellen muss. In: Cahiers d'Études Germaniques. 67/2014. S. 223–236, hier: S. 226.

²⁰ Vgl. Sprecher, Literatur und Verbrechen, S. 122–123.

²¹ Zit. nach: Becker, Peter: Physiognomie des Bösen. Cesare Lombrosos Bemühungen um eine präventive Entzifferung des Kriminellen. In: Schmölders, Claudia (Hg.): Der exzentrische Blick. Gespräche über Physiognomik. Berlin: Akademie Verlag, 1996. S. 163–186, hier: S. 165.

²² Sloterdijk, Kritik der zynischen Vernunft, S. 859.

²³ Zit. nach: Sprecher, Literatur und Verbrechen, S. 123.

²⁴ „Physiognomie“, in: Wolfgang Pfeifer et al., Etymologisches Wörterbuch des Deutschen (1993), digitalisierte und von Wolfgang Pfeifer überarbeitete Version im Digitalen Wörterbuch der deutschen Sprache, <https://www.dwds.de/wb/Physiognomie> abgerufen am 25.07.2018.

²⁵ Vgl. Becker, Physiognomie des Bösen, S. 166–167.

19. Jahrhunderts den ‚geborenen‘ und äußerlich entstellten Verbrecher vor, der strenggenommen weder sozialisier- noch resozialisierbar wäre.²⁶

Mit diesen kriminalanthropologischen Forschungserkenntnissen, die nach heutigen Maßstäben nur mehr als „Teil des wissenschaftsgeschichtlichen Kuriositätenkabinetts“²⁷ zu bewerten sind, reihte sich Lombroso in die Riege berühmter Physiognomen ein; denn das Streben nach der ‚wissenschaftlichen‘ Decodierung menschlicher Wesenszüge anhand der Physis zieht sich wie ein roter Faden durch die Jahrhunderte, von der Antike bis zur Neuzeit, hindurch. Die „Physiognomik“ als Methode des Körperlesens zählt somit zu einer „mehr als zweieinhalbtausendjährigen Form von Wissensproduktion, die als alltagsweltliche, medizinische, religiöse und ästhetische Praxis auftritt und in vielfältigen Text- und Bildformaten ihren Niederschlag findet [...]“.²⁸

Zweifelsohne sticht diesbezüglich das spätneuzeitliche Werk des Schweizer Theologen und Physiognomen Johann Casper Lavater hervor, der mit seiner populären und reichhaltig illustrierten vierbändigen Abhandlung *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und der Menschenliebe* (1775–1778) zum Wegbereiter und Hauptvertreter einer ‚physiognomischen Wissenschaft‘ wurde.²⁹ Unter der Lavater'schen Physiognomik subsumiert sich „die Fertigkeit durch das Aeüßerliche eines Menschen sein Innres zu erkennen“³⁰ sozusagen als Lehre vom Erfassen charakterlicher Dispositionen aus der Physiognomie, insbesondere des Gesichts. So lautet eine ostentative These Lavaters:

„Die Schönheit und Häßlichkeit des Angesichts, hat ein richtiges und genaues Verhältniß zur Schönheit und Häßlichkeit der moralischen Beschaffenheit des Menschen.
Je moralisch besser; desto schöner. Je moralisch schlimmer; desto häßlicher.“³¹

Einer der schärfsten Kritiker Lavaters, der Göttinger Physiker und Naturforscher Georg Christoph Lichtenberg – selbst gezeichnet durch eine buckelartige Deformierung der Wirbelsäule – erkannte das Gefahrenpotential solch emphatisch aufgeladener Denkansätze

²⁶ Vgl. Sprecher, Literatur und Verbrechen, S. 123.

²⁷ Becker, Physiognomie des Bösen, S. 168.

²⁸ Begemann, Physiognomik, S. 188.

²⁹ Vgl. Schmolders, Claudia: Das Vorurteil im Leibe. Eine Einführung in die Physiognomik. Berlin: Akademie Verlag, 2007. S. 29.

³⁰ Lavater, Johann Caspar: Physiognomische Fragmente, zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe. Bd. 1. Leipzig u. a., 1775, S. 13. In: Deutsches Textarchiv http://www.deutschestextarchiv.de/lavater_fragments01_1775/37 abgerufen am 04.08.2018.

³¹ Lavater, Johann Caspar: Physiognomische Fragmente, zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe. Bd. 1. Leipzig u. a., 1775, S. 63. In: Deutsches Textarchiv http://www.deutschestextarchiv.de/lavater_fragments01_1775/91 abgerufen am 04.08.2018.

und befürchtete eine zusätzliche Stigmatisierung körperlich beeinträchtigter Menschen.³²

„Wenn die Physiognomik das wird, was Lavater von ihr erwartet, so wird man die Kinder aufhängen, ehe sie die Taten getan haben, die den Galgen verdienen [...]. Ein physiognomisches Auto Da Fé [..]“³³, prangert Lichtenberg an.

Noch bevor Lombroso seine positivistische Kriminalanthropologie gründete, entwickelte der Arzt und Anatom Franz Joseph Gall zusammen mit seinem Mitarbeiter Johann Caspar Spurzheim um 1800 die Phrenologie. Dabei lasse sich, nach Gall, anhand des Schädelsknochens mit seinen Erhöhungen und Vertiefungen auf die Ausprägung der Hirnmasse, aufgeteilt in sogenannte Gehirnnorgane, schließen, wodurch mögliche Mängel und Stärken des Charakters feststellbar wären.³⁴ Insofern läuteten jene ersten Versuche der hirnmorphologischen Untersuchung einen Prozess der physiognomisch-evolutionistischen Verwissenschaftlichung des Menschen ein; für den kriminologischen Diskurs Ende des 19. Jahrhunderts bedeutete dies eine scharfe Trennung von Norm und Abnorm, Bürger und Verbrecher. „Er [der Verbrecher, B. N.] wurde aus der bürgerlichen Gesellschaft ausgeschlossen und war, zusammen mit dem Künstler, dem Homosexuellen, dem Juden, die Halbwelt, vor welcher die Welt geschützt werden musste.“³⁵ Kriminalanthropologisch stand weniger die Tat im Zentrum der Aufmerksamkeit als der Täter, dessen Verderbnis zunächst im sittlich-moralischen Verfall begründet und später, im Sinne Lombrosos *delinquente nato*, in der pathologischen Entartung festgemacht wurde. Der entstellte und deformierte Leib als biologische Abnormalität wurde zum Profilbild des Verbrechers und die Kriminalanthropologie machte es sich nun zur Aufgabe diesen zu entziffern.

Was allerdings die Erscheinung des Hochstaplers betrifft, so stießen die Thesen Lombrosos an ihre Grenzen. Schließlich lebt die Physiognomie des erfolgreichen Hochstaplers von der oberflächlichen Unversehrtheit, denn

[ä]usserliche [sic] Missbildungen wären für Hochstapler eine schwere Hypothek, wenn nicht berufsverhindernd. Der Idealtypus verlangt grösstmögliche [sic] Verwandelbarkeit und damit genuine Unauffälligkeit. Das Muster des äusserlich [sic] nicht mißgebildeten [sic], sondern gut aussehenden und präsentierenden, durch keinerlei Devianz den Delinquenten erkennen lassenden Hochstaplers war die lebende Widerlegung entsprechender Thesen Lombrosos.³⁶

³² Vgl. Knüppel, Stefan: Falladas Gesichter. Literarische Physiognomien im Romanwerk Hans Falladas. Universität Rostock: Dissertation, 2009. S. 46.

³³ Zit. nach: Sprecher, Literatur und Verbrechen, S. 123.

³⁴ Vgl. Schmölders, Vorurteil im Leibe, S. 30–31; vgl. Borgards, Literatur und Wissen, S. 191.

³⁵ Sprecher, Literatur und Verbrechen, S. 124.

³⁶ Ebd., S. 135.

So gesehen ist die täuschende Fassade dieses Verbrecher-Typus eine „biologische Lüge“, da die „sympathische Maske“ nichts weiter ist als ein „Mimikri [sic]-Phänomen“³⁷: eine auf den jeweiligen Zeitkontext perfekt abgestimmte Anpassung von Körper und Habitus.

2.2 Der wilhelminische Schein und die Figur des Hochstaplers um 1900

Entgegen der umstrittenen kriminalanthropologischen Lehre, die bereits zu Lombrosos Lebzeiten entkräftet wurde³⁸, mehren sich Beiträge aus der Kultur- und Literaturwissenschaft, wonach die Figur des Hochstaplers als kulturkritischer Protagonist der Moderne interpretiert wird oder, wie Dorothee Kimmich konstatiert, „als kulturtheoretische[r] Kommentar zur Moderne“³⁹ zu verstehen ist.⁴⁰ Insofern verkörpert das Zeitphänomen der Hochstapelei um die Jahrhundertwende den „[...] Ausdruck des irritierten Verhältnisses zu einer Wirklichkeit, die sich durch gesellschaftliche, technologische und mediale Umbrüche radikal verändert“.⁴¹ Der durchtriebene Hochstapler wusste vermeintlich eine Antwort auf die anhaltende Komplexitätskrise zu geben und entwickelte sich zunehmend, nach Peter Sloterdijk, zum „Zeittypus *par excellence*“⁴², da er es verstand, wie man in Zeiten des Umbruchs „vom Wegfall nachprüfbarer Kriterien zur Einschätzung sozialen und ökonomischen Handelns profitiert[e]. Das ist nach großen Kriegen nicht anders als in Phasen entfesselter Wirtschaftsprozesse, denen früher oder später der Crash zu folgen pflegt“⁴³, schlussfolgert die Literaturwissenschaftlerin Evelyne Polt-Heinzl.

Mit Blickrichtung auf das Deutsche Kaiserreich erzählt bereits die „Fassadenwirklichkeit der Wilhelminischen Epoche“⁴⁴ vom hochstaplerischen Topos; so ließ sich noch während des Deutsch-Französischen Krieges von 1870–1871 Wilhelm I. im Spiegelsaal von

³⁷ Rahn, Thomas: Der Lügner als Autor, der Autor als Lügner. Georges Manolescus Memoiren und die Psychologie des Hochstaplers. In: Eggert, Hartmut / Golec, Janusz (Hg.): Lügen und ihre Widersacher. Literarische Ästhetik der Lüge seit dem 18. Jahrhundert. Ein deutsch-polnisches Symposium. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2004. S. 55–71, hier: S. 62.

³⁸ Vgl. Sprecher, Literatur und Verbrechen, S. 127.

³⁹ Kimmich, Mundus vult decipi, S. 224.

⁴⁰ Vgl. ebd., S. 224–225. Zu ausgewählten kultur- und literaturwissenschaftlichen Beiträgen siehe Fußnote 7, S. 225.

⁴¹ Zit. nach: Sprecher, Literatur und Verbrechen, S. 217–218.

⁴² Sloterdijk, Kritik der zynischen Vernunft, S. 850. (H.i.O.)

⁴³ Polt-Heinzl, Evelyne: Einstürzende Finanzwelten. Markt, Gesellschaft & Literatur. Wien: Sonderzahl Verlagsgesellschaft, 2009. S. 120.

⁴⁴ Oehm, Heidmarie: ‚Hochstapelei‘ und Kunst in Thomas Manns Roman *Felix Krull*. In: Eggert, Hartmut / Golec, Janusz (Hg.): Lügen und ihre Widersacher. Literarische Ästhetik der Lüge seit dem 18. Jahrhundert. Ein deutsch-polnisches Symposium. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2004. S. 43–54, hier: S. 44.

Schloss Versailles, auf Drängen Otto von Bismarcks, zum Kaiser ausrufen. Versailles, das prunkvolle Symbol französisch-absolutistischer Macht schlechthin, diene der Kaiserproklamation als mythisch-glanzvolle Kulisse und inszenierte sinnbildlich deutsches Großmachtsstreben in einer Zeremonie. Kaiser Wilhelm II. blieb später dem Bismarck'schen Führungsstil treu bzw. trieb jener diesen noch weiter auf die Spitze⁴⁵: „Großmachtpolitik, Flottenrüstung, imperialistische Kraftakte in Südafrika, im Nahen und im Fernen Osten sollten deutsche Allgegenwart demonstrieren.“⁴⁶

Folgende ‚Sein-und-Schein-Problematik‘ wuchs sich in der Wilhelminischen Epoche zu einem großen politischen Täuschungsmanöver aus, angetrieben durch die übersteigerte Geltungssucht des Kaisers und seiner Führungselite. Dies spiegelt sich im Zeitgeist der gründer- und nachgründerzeitlichen Gesellschaft wider; angeregt durch eine Phase wirtschaftlicher Hochkonjunktur, unterstützt durch französische Reparationszahlungen, entfaltete sich eine ökonomische Prosperität, die wiederum eine sogenannte Parvenü-Schicht, vom aufsteigenden Börsenspekulanten bis zum neureichen Stahlwerksbesitzer, hervorbrachte. Ihnen gegenüber stand bis zum Ende des Ersten Weltkrieges der deutsche Uradel: dieser war zwar reich an Einfluss, Macht und Ansehen, doch der Mangel an Abstammung und Legitimität wurde vom aufstrebenden Geldadel durch parvenühaften Glanz von zur Schau gestelltem Luxus und feudalem Lebensstil wieder ausgeglichen. Infolgedessen grassierte das Phänomen der Täuschung des sozialen Seins und Scheins wie eine Art ‚Zeitkrankheit‘ im Wilhelminischen Reich, wodurch Hochstapler wie die Motten vom Licht angezogen wurden⁴⁷:

Die Bonvivants der kapitalistischen „Geld-, Diner- und Lustreisegesellschaft“ führten ihr Luxusleben in den Hauptstädten und mondänen Badeorten Europas. Zu ihnen gesellte sich bald eine Schar von Glücksrittern, Scharlatanen, Gentleman-Ganoven und Hochstaplern als die Quintessenz einer hochstaplerischen Epoche.⁴⁸

⁴⁵ Vgl. Wysling, Hans: Narzissmus und illusionäre Existenzform. Zu den Bekenntnissen des Hochstaplers Felix Krull. Frankfurt/Main: Vittorio Klostermann, ²1995. S. 34.

⁴⁶ Ebd., S. 34.

⁴⁷ Vgl. Oehm, Hochstapelei und Kunst, S. 43–44.

⁴⁸ Ebd., S. 44.

2.2.1 Georges Manolescu | Felix Krull

Der „erste Star der Branche“⁴⁹ war der 1871 geborene und aus Rumänien stammende Kaufhaus- und Hotel-dieb, Heiratsschwindler sowie Hochstapler ersten Ranges, Georges Manolescu.⁵⁰ Seine internationale Gaunerkarriere führte ihn in die großen europäischen Metropolen, insbesondere nach Paris und Berlin, wo er ‚ausgestattet‘ mit falschen Adelstiteln immer Ausschau nach der richtigen Partie hielt, um nach „Robin Hood“ Manier auf Beutezug gehen zu können. Allerdings verteilte der Parade-Hochstapler Manolescu sein über die Jahre angehäuften millionenschweres Diebesgut nicht an die Armen und Bedürftigen, son-

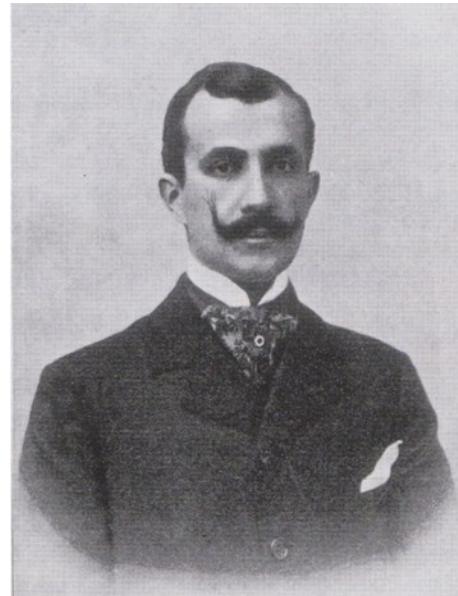


Abb. 1: „Georges Manolescu, 1899 im Alter von 28 Jahren“; Fußnote 50.

dern verschleuderte es am Spieltisch oder finanzierte sich damit seinen luxuriösen Lebensstil. Länderübergreifend sorgte die Dreistigkeit seiner Coups für Furore, was nicht ungestraft blieb: ungefähr ein Drittel seiner 37 Lebensjahre verbrachte Manolescu in Zuchthäusern und Irrenanstalten.

Ebenfalls für Furore sorgten die zweibändigen Memoiren des Meister-Hochstaplers, welche 1905 vom Verleger Paul Langenscheidt unter den Titeln *Georges Manolescu (Fürst Lahovary): Ein Fürst der Diebe und Gescheitert. Aus dem Seelenleben eines Verbrechers* publiziert wurden; die Literarisierung seiner unglaublichen Lebensgeschichte wurde als ein „Dokument zur Geschichte des Menschums, das an Grosszügigkeit und kulturhistorischer Bedeutung Casanovas mindestens nahe kommt“⁵¹ angepriesen und löste geradezu unter der wohlhabenden und bürgerlichen Leserschaft eine wahre „Manolescumanie“ und einen „Hochstapler-Hype“ um die Jahrhundertwende aus.⁵²

⁴⁹ Vgl. das Kap. „Georges Manolescu – der erste Star der Branche“. In: Porombka, Stephan: Felix Krulls Erben. Die Geschichte der Hochstaplei im 20. Jahrhundert. Berlin: Bostelmann & Siebenhaar Verlag, ¹2001. S. 17.

⁵⁰ Herzog, Todd: »Den Verbrecher erkennen.« Zur Geschichte der Kriminalistik. In: Schmölders, Claudia / Gilman, Sander L. (Hg.): Gesichter der Weimarer Republik. Eine physiognomische Kulturgeschichte. Köln: DuMont, 2000. S. 51–77, hier: S. 57.

⁵¹ Aus dem Vorwort des Verlegers, Paul Langenscheidt, zu Georges Manolescu (Memoiren I). Zit. nach: Sprecher, Literatur und Verbrechen, S. 232.

⁵² Zu Georges Manolescu vgl.: Sprecher, Literatur und Verbrechen, S. 229–237; Wysling, Narzissmus und illusionäre Existenzform, S. 153–154. Porombka, Felix Krulls Erben, S. 17–34.

Auch Thomas Mann schien von der Gestalt Manolescu und vom Sujet der Hochstapellei generell fasziniert gewesen zu sein, inspirierten seine Memoiren ihn doch entscheidend für den fiktiv-autobiografischen Roman *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull*, dessen Entstehung den Schriftsteller von 1910 bis 1913 (Frühfassung) und 1951 bis 1954 (Fortsetzung – unvollendet) mehr als vier Jahrzehnte lang beschäftigen sollte.⁵³ Wie Thomas Mann ist sein Protagonist Krull ein Kind der wilhelminischen Gründerzeit; geboren „wenige Jahre nur nach der glorreichen Gründung des Deutschen Reiches“⁵⁴, lernt er als Sohn eines hochstaplerischen Schaumweinfabrikanten die Glanzfassade des parvenühaften Großbürgertums kennen – kurzum Felix, wie sein Name schon verrät, ist im Grunde genommen ein Glückskind. Dies spiegelt sich in Krulls wohlgefälligem Aussehen wider, wodurch er – ungeachtet seiner mangelnden aristokratischen Abstammung – fest davon überzeugt ist, dass er „aus feinerem Holz geschnitzt war als [die] [seines]gleichen“ und somit „ein Vorzugskind des Himmels sei“.⁵⁵ Auffällig ist an dieser Stelle sein jünglinghaftes Antlitz, das in Krulls androgynen Zügen zum Vorschein kommt und ihn für Frauen, als auch für Männer interessant macht. Auch Manolescu wurden weibliche Eigentümlichkeiten attestiert, weswegen der „hübsche[] kleine[] Bursche[]“ mit seinen „prächtigen schwarzen Augen“⁵⁶ nicht selten zum Objekt weiblicher und männlicher Begierde auserkoren wurde. Bloß das subtile Missverhältnis zwischen seiner Optik und der ‚degenerierten‘ Anatomie seiner Ohren (vgl. Abb. 1) entlarvten den Hochstapler in ihm, wie der Kriminologe Erich Wulffen mit sezierendem Blick feststellte:

Er macht einen sympathischen, faszinierenden Eindruck [...]. Dabei ging er stets auf das Eleganteste gekleidet und hatte die Manieren eines vollendeten Weltmannes [...] Auf dieser Photographie, die lediglich dem Kenner die noch zu erwähnenden angewachsenen Ohrläppchen verrät, wird man gewahr, wie unendlich Manolescu schon durch sein Gesicht zu täuschen vermochte.⁵⁷

So überzeugt und entzückt der Mann'sche Hochstapler mithilfe seines makellosen Äußeren (ohne angewachsene Ohrläppchen) und seiner schauspielerischen Verstellungskunst, genauso wie das reale Vorbild Georges Manolescu. Die augenfälligen Parallelen zur mythologischen Figur des Narziss sind dabei kaum zu übersehen: denn zwischen Felix und der Welt

⁵³ Vgl. Wysling, Narzissmus und illusionäre Existenzform, S. 389, 487.

⁵⁴ Mann, Thomas: *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull*. Der Memoiren erster Teil. Frankfurt/Main: S. Fischer, 1954. Ungekürzte Lizenzausgabe der RM Buch und Medien Vertrieb GmbH und der angeschlossenen Buchgemeinschaften, 2000. S. 8.

⁵⁵ Ebd., S. 15, 13.

⁵⁶ Zit. nach: Sprecher, Literatur und Verbrechen, S. 245.

⁵⁷ Zit. nach: Herzog, Den Verbrecher erkennen, S. 59.

entwickelt sich eine leidenschaftliche Beziehung mit all ihren schimmernden Facetten und Lockungen, denen er sich, entgegen der Überlieferung vom selbstverliebten griechischen Schönling, von Zeit zu Zeit gerne hingibt. Allerdings trägt auch dieser Schein, denn letztlich ist sein Interesse für die Umwelt nur vorgespielt, in Anbetracht der für Hochstapler charakteristischen Selbstbezogenheit und ihrem Hang zur Egomanie, für die zumindest Manolescu und auch der fiktive Protagonist Krull eine ausgeprägte Disposition besitzen. Im Mittelpunkt des Spiegels steht der Hochstapler selbst, die Augen mit begierigem Blick auf das eigene Spiegelbild geheftet, während die Welt wie eine Theaterkulisse in den Hintergrund rückt.⁵⁸

„Mundus vult decipi, [...]“ – „Die Welt will betrogen werden, [...]“ lautet der erste Teil der hochstaplerischen Leitformel; Thomas Mann lässt dieses Credo seinem Protagonisten in Fleisch und Blut übergehen. Fasziniert vom „Karneval der Identitäten“⁵⁹ lernt bereits der junge Felix die Bedeutung des Rollenspiels mit Masken und Kostümen kennen, die je nach Einsatz abgelegt oder gewechselt werden können. „[...], ergo decipiatur“ – „[...], also werde sie betrogen“ – dem Bluff des Seins und Scheins begegnet Felix erstmalig nach einer Operettenaufführung, als er vom Vater für einen Kurzbesuch in die Garderobe des Starsängers Müller-Rosé geführt wird und von der demaskierten und entblößten Hässlichkeit der Naturgestalt des Künstlers übermannt wird⁶⁰:

[...] dies verschmierte und aussätziges Individuum ist der Herzensdieb, zu dem soeben die graue Menge sehnsüchtig emporträumte! Dieser unappetitliche Erdenwurm ist die wahre Gestalt des seligen Falters, in welchem eben noch tausend betrogene Augen die Verwirklichung ihres heimlichen Traumes von Schönheit, Leichtigkeit und Vollkommenheit zu erblicken glaubten!⁶¹.

Jene Garderobenszene prägt nachhaltig Krulls Welt- und Menschenbild, was aber nicht bedeutet, dass dieser sich angewidert von der Praxis der Täuschung abwendet, im Gegenteil, sie erweckt in ihm die Lebenslust, sich voll und ganz der ‚Veredelung‘ der eigenen Person hinzugeben. An dieser Stelle lässt sich zum Modell des Dandys überleiten, der (neben dem Hochstapler) ein zeittypischer Vertreter der Moderne ist und in der Werkanalyse bei Walter Serner eine entscheidende Rolle spielen wird.

So ist letztendlich der wilhelminische Bonvivant ein „Hybrid-Typus“ zwischen Hochstapler, Rollenspieler, Performer und Dandy, der durch die „Ästhetisierung seiner Person

⁵⁸ Vgl. Porombka, Felix Krulls Erben, S. 49.

⁵⁹ Zit. nach: Kimmich, Mundus vult decipi, S. 224.

⁶⁰ Vgl. ebd., S. 229–230.

⁶¹ Mann, Felix Krull, S. 35.

und seiner Lebenswelt“, das Zeitgefühl der Komplexität um 1900 zu beeinflussen verstand und eine vermeintliche „Wiederverzauberung der Welt“ heraufbeschwor.⁶² Er registrierte wie ein empfindlicher Seismograph⁶³ gesellschaftliche und kulturelle Bewegungen und wusste darauf entsprechend zu reagieren. Bei Thomas Mann wird dies formschön als parodistisches Gesellschafts- und Sittenportrait verpackt, explizite Gesellschaftskritik sucht man in den fiktiven Memoiren aber vergeblich.

Insofern avancierte der Prototyp des edlen und glamourösen Hochstaplers (nach Vorbild Manolescus) zum Publikumsliebbling, dessen erfolgreicher Aufstieg im Wesentlichen eng mit dem Siegeszug der Medien – Zeitung, Fotografie und Film – verknüpft war und den Star- und Sternchenkult des beginnenden 20. Jahrhunderts nicht unwesentlich beeinflusste.⁶⁴ Wie sich der Trend der Hochstapelei als zeitübergreifendes Phänomen in der Weimarer Republik weiterentwickelte und ausweitete, ist Gegenstand der Analyse im nachfolgenden Kapitelabschnitt.

2.3 Die Weimarer „Hochstapler-Republik“

2.3.1 Historischer Schauplatz

Die Belle Époque ist passé, Manolescu starb bereits zu Beginn des Jahres 1908 an den Folgen einer Armamputation⁶⁵ von der er sich nicht mehr erholte und Thomas Mann veröffentlichte das erste Buch seiner fiktiven Hochstaplermemoiren (von insgesamt drei) im Jahre 1922.

Unterdessen schreiben wir rückblickend das Jahr 1918: der vulkanartige Ausbruch des Ersten Weltkrieges, der zwischen 1914 und 1918 seine zerstörerischen und explosiven Eruptionen über die europäischen Schlachtfelder entlud, war gerade zum Versiegen gebracht worden; für die letztendlich militärisch besiegten Zentralmächte in Mitteleuropa,

⁶² Tietenberg, Anne Kristin: Der Dandy als Grenzgänger der Moderne. Selbststilisierungen in Literatur und Popkultur. Berlin, Münster: Lit Verlag, 2013. S. 352, 349.

⁶³ Vgl. Porombka, Stephan: Über die Notwendigkeit, die Hochstapelei auf höchstem Niveau flach zu legen. (Epilog). In: Schwanebeck, Wieland (Hg.): Über Hochstapelei. Perspektiven auf eine kulturelle Praxis. Berlin: Neofelis, 2014. S. 205–221, hier: S. 209.

⁶⁴ Vgl. ebd., S. 212.

⁶⁵ Manolescu brach sich, so Sprecher, während seiner Tätigkeit als Goldgräber in den USA (Alaska) seinen rechten Arm; 1905 wieder in Europa angekommen unterzog er sich mehreren Operationen, bis er letztlich an den Folgen einer partiellen Schulteramputation verstarb. Vgl. Sprecher, Literatur und Verbrechen, S. 230–236.

das Deutsche Kaiserreich und die Österreichisch-Ungarische Monarchie, blieb kein Stein auf dem anderen, angesichts der politischen Umbrüche, ökonomischen Umwälzungen und der humanitären Katastrophe, die jener verheerende Krieg heraufbeschworen hatte.

Auf dem Gebiet des Deutschen Kaiserreiches kam es infolge des Eingeständnisses der Niederlage zu revolutionären Bewegungen und schlussendlich am 9. November 1918 zur Ausrufung der Weimarer Republik, wodurch die deutsche Monarchie unter Wilhelm II., nach dessen offizieller Abdankung am 28.11.1918, durch eine parlamentarische Demokratie ersetzt worden war.⁶⁶ Allerdings stand die „Republik ohne Gebrauchsanweisung“⁶⁷ (Alfred Döblin) von Beginn an auf tönernen Füßen, in Anbetracht des orientierungslosen Zustandes, in dem sich die patriarchal-konservative und militärisch geprägte wilhelminische Gesellschaft nach dem Ende des Weltkrieges befand.

Historisch komprimiert folgten zwischen 1919 und 1923 durchwachsene Krisenjahre mit teils bürgerkriegsähnlichen Zuständen für die erste deutsche Republik, angeheizt und zusätzlich provoziert durch eine fiskalpolitische Hyperinflation, die infolge hoher Kriegsschuldung und der Ableistung enormer Reparationszahlungen zustande kam. Blutige Umsturzversuche und Auseinandersetzungen zwischen den Lagern links und rechts des politischen Spektrums standen regelmäßig an der Tagesordnung.⁶⁸ Eine relative Stabilisierungsphase zwischen 1924 und 1929 fand ihr jähes Ende veranlasst durch die hereinbrechende Weltwirtschaftskrise und bedeutete im Januar 1933, im Schatten von Massenarbeitslosigkeit und sozialer Destabilisierung, das faktische Aus für die Weimarer Republik.

Jene rasant wechselnden Übergänge der ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts stellten für die Generationen der Zwischenkriegsjahre eine Zäsur im Denken, Fühlen und Handeln dar. Dies äußerte sich wiederum in Form einer „kollektiv verbreitete[n] Angst vor der Modernität“, wie Peter Sloterdijk konstatiert, alles schien „»zu kompliziert«“ zu werden, das „Bedürfnis nach Vereinfachung“ war groß.⁶⁹

⁶⁶ Vgl. Mommsen, Hans: Aufstieg und Untergang der Republik von Weimar. 1918–1933. Berlin: Ullstein, 1998. S. 73–74.

⁶⁷ Zit. nach: Lethen, Helmut: Neusachliche Physiognomik. Gegen den Schrecken der ungewissen Zeichen. In: Bogdal, Klaus-Michael / Scheuer, Helmut (Hg.): Der Deutschunterricht. Beiträge zu seiner Praxis und wissenschaftlichen Grundlegung. Stuttgart: Klett, 21997 (Weimarer Republik). S. 6–19, hier: S. 12.

⁶⁸ Vgl. Mommsen, Republik von Weimar, S. 169–218 (5. Kap.).

⁶⁹ Sloterdijk, Kritik der zynischen Vernunft, S. 849, 851.

2.3.2 Epochenphysiognomie: P. Sloterdijk | H. Lethen | H. Plessner

In Bezug auf die historischen Entwicklungen der 1920er Jahre erhärtet sich der Eindruck vom kollektiven Gefühl des „Substanzmangels“ und des „beschleunigten Wechsels“, auf den Peter Sloterdijk gleich eingangs im Kapitel *Von deutscher Hochstapler-Republik. Zur Naturgeschichte der Täuschung*, aus seinem zweibändigen philosophie- und kulturgeschichtlichen Großessay *Kritik der zynischen Vernunft*, verweist:

Wollte man eine Sozialgeschichte des Mißtrauens in Deutschland schreiben, so zöge vor allem die Weimarer Republik die Aufmerksamkeit auf sich. Betrug und Betrugserwartungen wurden in ihr epidemisch. Es erwies sich in jenen Jahren als allgegenwärtiges Existenzrisiko, daß hinter allem soliden Schein das Haltlose und Chaotische auftauchte. [...]: ein dumpfes Gefühl von der Unfestigkeit der Dinge drang in die Seelen ein, ein Gefühl des Substanzmangels, der Relativität, des beschleunigten Wechsels und des unfreiwilligen Flottierens von Übergang zu Übergang.⁷⁰

Das entscheidende Schlagwort des obigen Zitates liegt in der Beschreibung „epidemisch“, denn wie Wieland Schwanebeck zwar folgerichtig einwendet, könnte man die Hochstapelei ebenso „davor und danach“ in das „Zeitkolorit“⁷¹ des 20. Jahrhunderts einfügen, allerdings mit dem Unterschied, dass dieses Phänomen sich in der Weimarer Republik auf gesellschaftlicher Ebene auswuchs. Berühmte Einzelfälle wie etwa der Georges Manolescus, stellten um die Jahrhundertwende noch ein gewisses Spezifikum dar, jedoch in der Weimarer Republik wurde die Größenordnung der Delikte eine andere:

Nicht nur zahlenmäßig vermehrten sich Fälle von Betrug, Täuschung, Irreführung, Heiratsschwindel, Scharlatanerie etc.; vielmehr wurde der Hochstapler auch im Sinne der kollektiven Selbstvergewisserung zu einer unentbehrlichen Figur, zum Zeitmodell und zur mythischen Schablone.⁷²

Im übertragenen Sinn avancierte selbst der deutsche Staat im Inflationsjahr 1923 zum ‚Meister-Täuscher‘, als er „seine Notenpressen heißlaufen ließ, ohne Gegenwerte zu besitzen“.⁷³ Im Großen und Ganzen fehlte schlichtweg der Durchblick, um das Chaos von Politik, Ideologien, Wirtschaft und Gesellschaft auch nur ansatzweise überschauen zu können,

⁷⁰ Sloterdijk, *Kritik der zynischen Vernunft*, S. 849.

⁷¹ Schwanebeck, Wieland: Über Hochstapelei. Perspektiven auf eine kulturelle Praxis (Einleitung). In: Schwanebeck, Wieland (Hg.): Über Hochstapelei. Perspektiven auf eine kulturelle Praxis. Berlin: Neofelis, 2014. S. 9–21, hier: S. 14.

⁷² Sloterdijk, *Kritik der zynischen Vernunft*, S. 850.

⁷³ Ebd., S. 852.

wodurch das „Zeitmodell“ des Hochstaplers ins Spiel kommt, denn „[s]ah man dem Betrüger bei seinem Maskenspiel zu, so versicherte dies einen in dem Gefühl, daß von der Art solcher Rollenspiele auch die große Wirklichkeit sein müsse [...]“.⁷⁴

Insofern war der Zustand ständigen Misstrauens und erhöhter Alarmbereitschaft nicht uncharakteristisch für die Epoche der Zwischenkriegsjahre: allein in der Berliner Tagespresse erschienen im Zeitraum zwischen März und Juni 1922 neun „warnende Artikel“ über Hochstapelei mit den folgenden Titeln:

*Der falsche Dollarmillionär; Hochstapeleien einer Hofdame der Zarin; „Der Hochstapler von Deutschland“; Zusammenbruch einer Schwindelgründung; Die Schloßherrin mit Blumenstrauß – Neue Kniffe einer Heiratsschwinderin; Rundfahrten eines Hochstaplers; Schwindeleien eines Amerikaners; Ein wissenschaftlicher Banknotenfälscher; Verhaftung eines Millionendiebes.*⁷⁵

Wüsste man nicht, dass diese Überschriften in einer Zeitung publiziert wurden und von realen Ereignissen berichteten, sie könnten ebenso die Buchcovers fiktiver Hochstapler-Storys zieren. Es waren eben „die Jahre einer kollektiven Illusionsdämmerung“⁷⁶ die es ermöglichten, dass Hochstapler ihre Chancen witterten, mit Betrugereien und dem großen Bluff ihrem Glück auf die Sprünge zu helfen, während die Mehrheit schwankend zwischen Vertrauen und Misstrauen nicht selten der Täuschung auf dem Leim gingen.

Aber in welchen sozialen Kontext lässt sich der Hochstapler als „Zeittypus *par excellence*“ (Sloterdijk) nun einbetten? In dieser Hinsicht ist der Rekurs auf die kultur-, literatur- und mentalitätsgeschichtliche Untersuchung Helmut Lethens unverzichtbar, der in seinem Buch *Verhaltenslehren der Kälte* ein neusachliches Gesellschaftsportrait der ersten deutschen Republik nachzeichnet. Die Rahmenkonstruktion der „Republik ohne Gebrauchsanweisung“ (Döblin) wird vom Modell der „Schamkultur“ (vgl. VK 26–35) getragen, die als Folge auf die Grausamkeiten des Ersten Weltkrieges die „Gewissenskultur“ ablöste. Ihr entgegengesetzt positioniert sich die nach innen gerichtete „Schuldkultur“, von der man sich nach dem Krieg ebenfalls distanzierte. Der Schutz der eigenen Person vor Achtungs- und Ehrverlust war in diesen krisengebeutelten Jahren alles was zählte, die Fremdwahrnehmung bestimmte die Eigenwahrnehmung und die Ablehnung der Psychologie, um „sich die »ungeheure Komplikation der verschuldeten Person« (Walter Benjamin) vom Hals zu schaffen“ (VK 10), führte zu einer Bevorzugung der Physiognomie und der Körperzeichen.

⁷⁴ Ebd., S. 851.

⁷⁵ Zit. nach: Sprecher, Literatur und Verbrechen, S. 219. (H.i.O.)

⁷⁶ Sloterdijk, Kritik der zynischen Vernunft, S. 852.

Umso weniger erstaunlich ist es, dass die alte Lehre der Physiognomik mehr denn je im neusachlichen Jahrzehnt florierte. Ob beim Identifizieren von Verbrechern, Klassifizieren von Rassen nach phänotypischen Merkmalen oder Festlegen von Schönheitsidealen, die Praxis des Körperlesens versuchte kurzzeitig Ordnung zu schaffen in einer Zeit der Orientierungslosigkeit. Die nachfolgende Tabelle spiegelt die gesellschaftliche Haltung anhand des Polaritätsschemas „Schuld- und Schamkultur“ wider:

Aspekte der Schuldkultur	Aspekte der Schamkultur
Aufmerksamkeit für die innere Stimme, die interne Kontrollinstanz	Aufmerksamkeit für die äußere Stimme, die externe Kontrollinstanz
Art der Überwachung: Introspektion	Das Auge der anderen
Form der sozialen Sanktion: Rituale des Tribunals, des Geständnisses und der Reue	Rituale der Ausgrenzung und der Wiedergutmachung
Gefühlte Sanktion: Gewissensangst	Soziale Angst
Normen internalisiert in individuellem Gewissen	Normen gesichert in Konventionen
Kriterium der Beurteilung: Verborgene Absicht oder unbewußtes Motiv	Sichtbarer sozialer Effekt
Ziel: gutes Gewissen	Angemessenes Verhalten
Konzentration auf: der Öffentlichkeit verborgene Gewissensregungen und Triebneigungen	Frei zu Tage liegende, an den Körper gebundene Zeichen

Tab. 1: Polaritätsschema nach Lethen: „Schuldkultur – Schamkultur“ (VK 32–33)

Wie deutlich zu erkennen ist, verlagert sich in der Schamkultur der Fokus von der Innen- auf die Außenwahrnehmung des Seins oder besser gesagt auf den Schein; denn die Wahrung der Selbstachtung und der „Würde“ (VK 32) ist das zentrale Stichwort der Schamkultur. Sie konstruiert eine Welt, deren Normen in einem Gesellschaftskodex festgeschrieben sind und das Verhalten durch Fremdwänge bestimmt wird. Die persönliche Selbstinszenierung dient als Schutz vor der Taxierung fremder Blicke, für Individualität ist so gesehen wenig Platz, alles muss einem gewissen Schema zugrunde liegen oder wird durch schablonenhaftes Denken passend gemacht. Kompensatorisch führt dies schon fast zu zwanghaften anthropologischen Kategorisierungsversuchen und Ordnungsrastern, wie Helmut Lethen es konkretisiert:

Alle Phänomene vom Körperbau bis zum Charakter, von der Handschrift bis zur Rasse werden klassifiziert. Wenn die stabilen Außenhalte der Konvention wegfallen und eine Diffusion der vertrauten Abgrenzungen, Rollen, Sozialcharaktere und Fronten gefürchtet wird, antwortet die symbolische Ordnung mit einem klirrenden Schematismus, der allen Gestalten auf dem nebligen Feld des Sozialen wieder klare Konturen verleiht. (VK 40–41)

Das onomatopoetische Wortspiel „klirrender Schematismus“ (VK 40) impliziert auf der stilistischen Ebene dieses Zitats, zusammen mit der Metapher „auf dem nebligen Feld des Sozialen“ (VK 41), ein neusachliches und rationales Denkmotiv, das in Form des abstrakten „Kältekultes“⁷⁷ gewisse Lebenseinstellungen oder vielmehr Verhaltensweisen produziert. Verhaltensweisen, die ins Wanken geraten, „[w]enn die stabilen Außenhalte der Konvention wegfallen [...]“ (VK 40) oder das ganze gesellschaftliche Orientierungsgefüge nur mehr auf tönernen Füßen steht. So geschehen nach dem Ersten Weltkrieg, als „sich Inflationsgewinner und Kriegsschieber auf der einen, mit dem Sturz der Monarchie sozial ‚degradierte‘ und verarmte Adelige auf der anderen Seite zu einem Pool potentieller Hochstapler [vermischten]“ und, wie Polt-Heinzl konkludiert, „die Erkennbarkeit der Klassenzugehörigkeit durcheinander [brachten]“.⁷⁸ Dann wird die Stunde der Verhaltenslehren eingeläutet, um das orientierungslose Subjekt, gleichwie mit einem roten Faden, durch den Irrgarten der Konvention lotsen zu können. Insofern schossen die unterschiedlichsten Variationen von Verhaltenslehren wie Pilze aus dem neusachlichen Nährboden: von der Ratgeberlektüre für zukünftige Eheleute, über Verhaltensregeln für die moderne Frau (Irmgard Keuns *System des Männerfangs*, 1932), bis hin zu Serners *Handbrevier für Hochstapler*. Ihnen allen liegt in gewisser Weise der Wunsch nach der perfekten Maskerade zugrunde, die in der Schamkultur wie eine Art Schutzschild vor der Person hergetragen wird. Denn: „Die Maske verwandelt den auf beschämende Weise Bloßgestellten in einen schamlosen Darsteller, einen, der sich fürchtet, schwach gesehen zu werden, in jemanden, der gesehen und als starkes Wesen gefürchtet wird.“ (zit. nach: VK 36) Dementsprechend kontrollieren Verhaltensregeln die Gefühlsgebärden des modernen Ichs und üben Selbstinszenierungen ein, mit der Absicht ein funktionales Masken-Ich zu kreieren. (vgl. VK 36)

Suchte man nun nach einer „»Programmschrift« der ›Verhaltenslehren der Kälte‹“⁷⁹, man würde bei Helmuth Plessner und seiner prominenten sozialphilosophischen Studie

⁷⁷ Zum Kältekult vgl.: Tuczek, Stefan: Eiskalte Lebenswelten. Vom Kältekult in der Weimarer Republik. In: Becker, Sabina (Hg.): Jahrbuch zur Kultur und Literatur der Weimarer Republik. Band 18. München: Ed. Text + Kritik, 2017. S. 137–158, hier: S. 137.

⁷⁸ Polt-Heinzl, Einstürzende Finanzwelten, S. 123–124.

⁷⁹ Fischer, Joachim: Panzer oder Maske - ›Verhaltenslehre der Kälte‹ oder Sozialtheorie der ›Grenze‹. Zur Debatte mit Helmut Lethen. In: Fischer, Joachim: Exzentrische Positionalität. Studien zu Helmuth Plessner. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft, 2016. S. 225–243, hier: S. 226.

*Grenzen der Gemeinschaft. Eine Kritik des sozialen Radikalismus*⁸⁰ aus dem Jahre 1924 fündig werden. Sie bildet bei Helmut Lethen auch das anthropologische Fundament seiner philologischen Untersuchung als „[e]in neusachliches Mantel- und Degenstück“. (VK 75) Im Folgenden werde ich mich an Lethens Zugang und seiner Lesart der „Grenz-Schrift“ halten, auch wenn diese innerhalb der Plessner-Forschung nicht als völlig unumstritten gilt.⁸¹

Lethen interpretiert die *Grenzen der Gemeinschaft* im Wesentlichen als ein Konzept der modernen „Verhaltenslehre der Distanz“ (VK 77). Diese basiert, simplifiziert dargestellt, auf den Plessner'schen Grundsätzen, die Lethen folgendermaßen formuliert: „Der Mensch ist von Natur aus künstlich. Er wird in einer »exzentrischen« Position zu seiner Umwelt geboren und bedarf der Künstlichkeit einer zweiten Natur, des kulturellen Kontextes, den er um sich webt, um überhaupt leben zu können.“ (VK 80–81) Der ideale Lebensort des künstlichen Menschen ist die Gesellschaft, der Plessner – im Gegensatz zur Gemeinschaft – eindeutig den Vorzug gibt. Denn während die Gemeinschaft als sinnbildlich gesprochener „Wärme-Pol“ Aufrichtigkeit und Authentizität verkörpert, herrscht am gesellschaftlichen „Kälte-Pol“ eine Kultur der Distanz und der Künstlichkeit. (vgl. VK 77) Deswegen zeigt sich der neusachliche Mensch niemals unmaskiert im öffentlichen Raum der Schamgesellschaft und reguliert Nähe und Distanz nach der lateinischen Sentenz ‚homo homini lupus‘, nämlich mit gehörigem Sicherheitsabstand. Darin liegt allerdings auch die Schwierigkeit, die Balance zwischen „Vertrauens- und Mißtrauenssphäre“ (VK 80) sensibel auszubalancieren; es bedarf nämlich einer „virtuose[n] Handhabung der Spielformen, mit denen sich die Menschen nahe kommen, ohne sich zu treffen, mit denen sie sich voneinander entfernen, ohne sich durch Gleichgültigkeit zu verletzen.“⁸² Mögliche Lösungswege fasst Lethen in vier verschiedenen Lesarten des Künstlichkeits-Axioms zusammen, eine davon betrifft Plessners „Maskentheorie“, die ein gesellschaftliches Miteinander erst ermöglicht und vor öffentlichem Gesichtsverlust schützen soll. (vgl. VK 89) Plessner imaginiert dafür den unverletzbaren Menschen in der Rüstung, der „den Kampfplatz der Öffentlichkeit betritt“⁸³ und sich zum Angriff bzw. für die Verteidigung wappnet.

⁸⁰ Plessner, Helmuth: *Grenzen der Gemeinschaft. Eine Kritik des sozialen Radikalismus*. Frankfurt/Main: Suhrkamp (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1540), ¹2002.

⁸¹ Vgl. dazu: Fischer, Panzer oder Maske, S. 225–243.; Eßbach, Wolfgang: Verabschieden oder retten? Helmut Lethens Lektüre von Plessners »Grenzen der Gemeinschaft«. In: Eßbach, Wolfgang / Fischer, Joachim / Lethen, Helmut (Hg.): *Plessners »Grenzen der Gemeinschaft«*. Eine Debatte. Frankfurt/Main: Suhrkamp (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1541), ¹2002. S. 63–79.

⁸² Plessner, *Grenzen der Gemeinschaft*, S. 80.

⁸³ Ebd., S. 82.

Umgemünzt auf die Literatur der Neuen Sachlichkeit erspäht Lethen im „gepanzten Ich der zwanziger Jahre“ (VK 148) drei Kunstfiguren – die „kalte persona“⁸⁴, den „Radar-Typ“ und die „Kreatur“ (vgl. VK 11) – die sich zwischen den Extremen des „selbstbewußten Subjekt[s] im Panzer in soldatischer oder dandyistischer Montur und dem Menschen als organischem Bündel von Reflexen in Todesnot“ (VK 256) bewegen. Speziell in Hinblick auf die Textanalyse der Werke Serners und Keuns werden Lethens theoretische Konstruktionen der Figuren „kalte persona“ und „Radar-Typ“ eine entscheidende Rolle spielen und, aus funktionaler Sicht, näher unter die Lupe genommen werden.

Was letztlich den exzentrischen Hang zur künstlichen Inszenierung anbelangt, so kam die Weimarer Republik einem ‚Eldorado‘ für Hochstapler gleich. Denn in seinem virtuoson Wechselspiel der Identitäten trat der Wunsch des Einzelnen nach Maskierung in übersteigerter Form zu Tage. Schließlich gibt es für ihn kein ‚wahres‘ „Kernselbst“ (VK 151), er passt sich wie ein Chamäleon seiner Umgebung an und schlägt die Gesellschaft mit ihren eigenen Waffen.⁸⁵ Diesbezüglich ist es nicht weiters erstaunlich, dass in jenen ‚haltlosen‘ Jahren die opportunistische und flexible Figur des Hochstaplers ein großes Publikum faszinierte und das Sujet der Hochstaplei zum beliebten Zeitmotiv hochstilisiert wurde.

2.3.3 Erich Wulffen: *Die Psychologie des Hochstaplers*

Eine kleine und eher wenig bekannte aber unerlässliche Studie zur Genese der Hochstaplei in der Weimarer Republik lieferte 1923 der deutsche Kriminologe, Jurist und Schriftsteller Erich Wulffen unter dem Titel *Die Psychologie des Hochstaplers*⁸⁶. Wulffen, der sich sehr intensiv mit Georges Manolescus Leben und seinem Memoirenwerk beschäftigte, generierte aus einer Vielzahl von Fallschilderungen eine Sammlung von Hochstaplergeschichten, die er auf psychologische und sozio-kulturelle Faktoren sowie auf literarische Ansätze hin untersuchte. Dabei versteht er das bloße Verbrechen des Hochstaplers nicht nur als einen

⁸⁴ Mit dem Terminus „persona“ stellt Lethen einen Bezug zum *Handorakel* (1647) des spanischen Jesuiten Gracián her, dessen Maximen der Romanist Werner Krauss 1947 rekonstruierte. An diese Interpretation der höfischen Verhaltenslehre knüpft Lethen an, um daraus die Verhaltenslehren der drei Kunstfiguren (kalte persona, Radar-Typ, Kreatur) abzuleiten (VK 53–70). Vgl.: Krauss, Werner: Graciáns Lebenslehre. Frankfurt/Main: Klostermann, 2000.

⁸⁵ Vgl. Ihrig, Wilfried: Literarische Avantgarde und Dandysmus: Eine Studie zur Prosa von Carl Einstein bis Oswald Wiener. Frankfurt/Main: Athenäum Verl., 1988. S. 95–96.

⁸⁶ Wulffen, Erich: *Die Psychologie des Hochstaplers*. Berlin: Regnbrecht Verlag, 2018.

rein kriminellen Akt, sondern auch als ein „ästhetisches Phänomen“ und „praktiziertes Kunstwerk“, doch an späterer Stelle mehr dazu.⁸⁷

Denn gleich eingangs positioniert Wulffen die Kriminalpsychologie nach wissenschaftlichem Stand der 1920er Jahre gegen die Lehre Cesare Lombrosos und seiner Atavismus-These, die den ‚entarteten‘ Verbrecher aus biologischer Sicht determiniert:

Vielmehr behaupten wir neueren Kriminalisten, dass die Charaktere der Verbrecher in ihrer Umgebung sich bilden und körperlich wie seelisch, genau oder modifiziert, je die Grundeigenschaften der Gesellschafts- und Volksklasse wiedergeben, in welcher sie geboren wurden.⁸⁸

Folglich ist der Hochstapler ein diagnostisches Spiegelbild seiner Zeit – er deckt soziale Missstände auf, entlarvt die menschliche Neigung zur Habsucht und nutzt die Täuschungsbereitschaft seiner Opfer aus. Der Hochstapler versteht es als Gesellschaftspsychologe seine Umwelt zu analysieren, Stärken und Schwächen des Gegenübers rasch ausfindig zu machen und eine seltsame Symbiose zwischen Täter und Opfer herzustellen. Allerdings ist Vorsicht geboten, geht es darum, den Hochstapler mit dem (Gewalt-)Verbrecher auf eine Ebene zu stellen. Denn erstens wendet der Hochstapler meist keine körperliche Gewalt an, sondern überlistet sein Gegenüber und zweitens ist Hochstapelei für gewöhnlich kein eigenständiges Delikt, die damit verbundenen Nebenerscheinungen allerdings schon⁸⁹; diese wären: „Betrug, Diebstahl, Urkundendelikte, Amtsanmaßung, Zechprellerei, Erschleichung von Leistungen, unrechtmäßige Titelführung, Simulieren etc.“⁹⁰ Trotz alledem schien diese ‚interessante‘ Verbrechergruppe aus kriminalistischer Sicht, so auch bei Erich Wulffen, einen gewissen Sonderstatus zu genießen; denn wie Thomas Sprecher zusammenfasst:

[z]u den Talenten des Hochstaplers gehören gemeinhin: Gewandtheit, Charme, Verführungsgabe, Situationsgespür, Geistesgegenwart, Phantasie, Verkleidungs- und Verstellungskunst, Höflichkeit, rhetorisches und pantomimisches Talent, Beweglichkeit, Unerschrockenheit, ein ausgeprägter Sinn für das Mögliche, das Wahrscheinliche und das Plausible, Witz, Frechheit, Dreistigkeit, absolute Präsenz, Manieren, gesellschaftlicher Schliff, Sprach- und Schlagfertigkeit, Fremdsprachenkenntnisse, Gedächtnis – Fähigkeiten also, die meist auch in der bürgerlichen Gesellschaft in Ansehen stehen.⁹¹

Die Bandbreite hochstaplerischer Fähig- und Fertigkeiten ist also weit gefächert, doch niemand kommt bereits als Hochstapler zur Welt; vielmehr hängt es nach Wulffen mit gewis-

⁸⁷ Sloterdijk, Kritik der zynischen Vernunft, S. 854.

⁸⁸ Wulffen, Psychologie des Hochstaplers, S. 5.

⁸⁹ Vgl. Sprecher, Literatur und Verbrechen, S. 135, 212–213, 216.

⁹⁰ Ebd., S. 213.

⁹¹ Ebd., S. 212.

sen Selbsterhaltungstrieben zusammen, die in Form des Verheimlichungs- und Verstellungsinstinkts jedem menschlichen Erdbewohner in die Wiege gelegt werden und die Ursprungsquelle täuschenden Verhaltens darstellen. Bereits während der psychosozialen Entwicklung des Kindes zeigen sich gewissen Dispositionen zum Vortäuschen, Lügen, Nachahmen und spielerischen Verstellen in den unterschiedlichsten Ausprägungsformen, die bis ins Pathologische hineinreichen können.⁹²

Dies lässt erkennen, dass grundsätzlich in jedem „eine Begabung, ein Talent zum Hochstapler steckt“⁹³, das durch reichlich Übung ausgebaut werden kann. Insofern ‚repetitio est mater studiorum‘ wie der eifrige Lateiner zu sagen pflegt, denn auch der Student zählt nach Wulffen neben Künstlern (aller Art), Offizieren, Sportlern, Reisenden, Jägern und den Kaufmannsleuten zu den zur Hochstapelei disponierten Berufsgruppen und Charaktertypen. Ihnen allen schreibt der Kriminologe einen latenten Hang zu habituellen „Aufschneidereien“ zu⁹⁴; der Autor bezieht sich dabei auf den rein männlichen Charakter dieser Ausprägungen.

Erst im dritten Kapitel kommt Wulffen auf die seltene Erscheinungsform der Hochstaplerin zu sprechen, die in ihrem Auftreten sich doch dezidiert von ihren männlichen ‚Berufskollegen‘ abhebt. Während nämlich, auf das Äußerliche fokussiert, der erfolgreiche Betrüger meist einer Kostümierung bedarf oder zumindest einer Uniform – am besten geschmückt mit ein oder gleich mehreren Orden – kommt die Hochstaplerin ohne großes Beiwerk zurecht. Ihre weibliche Aufmachung ist, aus der Sicht des Kriminologen, bereits Kostümierung genug, denn „[d]ie »Dame« ist immer kostümiert“.⁹⁵ Was auszugsweise ihre hochstaplerischen Fähigkeiten anbelangt, so besitzt sie von Natur aus eine größere Verstellungsgabe als ihr männliches Pendant, sie neigt oft schon seit frühesten Kindheitstagen zu ausschweifenden Fantastereien und die Schauspielkunst ist ihr Metier. Das Spezialgebiet der typischen Betrügerin ist der Heiratsmarkt, wofür Wulffen zahlreiche Beispiele nennt, die allesamt von Betrügereien mit sogenannten „Heiratsbureaus“⁹⁶ handeln. Ebenfalls im Liebesgeschäft ‚unterwegs‘ ist der interessante Typus der „erotische[n] Hochstaplerin“:

⁹² Vgl. Wulffen, Psychologie des Hochstaplers, S. 5–11.

⁹³ Ebd., S. 19.

⁹⁴ Vgl. ebd., S. 20.

⁹⁵ Ebd., S. 76.

⁹⁶ Vgl. ebd., S. 79.

Sie geht darauf aus, Männer in ihre Netze zu ziehen und auszubeuten. Sie ist eine Geschlechtslüsterne, die ihre Reize verkauft, verschenkt und gelegentlich aufrichtige Neigung heuchelt. Sie hat die Sucht, die große Dame zu spielen, und ist unfähig zur ehrlichen Arbeit. Oft ist sie zugleich Diebin oder Erpresserin.⁹⁷

Besonders im Falle Irmgard Keuns Roman *Das kunstseidene Mädchen* aber auch bei Walter Serners *Die Tigerin* wird jener Aspekt ins Zentrum der Figurenanalyse rücken, ansonsten findet man Hochstaplerinnen in der Literatur der Weimarer Republik eher selten bzw. wurden sie nur als Randfiguren inszeniert.⁹⁸ Wenn sie aber doch einmal auf der literarischen Bildfläche erscheinen, ist die Wahrscheinlichkeit groß, dass sie als ‚leichte‘ Mädchen vorgeführt werden. Ihre erotisch-sexuelle Ausstrahlung wird als liederlich stigmatisiert, während die Faszination des männlichen Hochstaplers größtenteils durch seine erotisch-sexuelle Anziehungskraft bestimmt wird.

Abschließend thematisiert Wulffen in seiner Abhandlung die „psychologische Verwandtschaft zwischen dem dichterischen Vermögen und der hochstaplerischen Veranlagung“⁹⁹ und verschmilzt, nach Vorbild Manolescus, den Dichter und Hochstapler zu einer Person. Damit schließe ich an das anfangs in diesem Kapitel erwähnte „ästhetische[] Phänomen“ (Sloterdijk) der Hochstapelei wieder an. Ähnlich fasziniert wie Felix Krull vom Schein des Theaters, beruft sich die Hochstapelei sowie die Dichtung und die Bühnenkunst auf die „Herrschaft des Lustprinzips“¹⁰⁰, wie es Sloterdijk stringent auf den Punkt bringt. Die Welt ist für den Hochstapler eine riesige Theaterbühne, auf der er versucht seine „Spiel-lust“ (Sloterdijk) zu befriedigen; er ist Regisseur und Akteur in einem – er inszeniert und improvisiert zum Zwecke seiner fantastischen Selbstdarstellung und verwischt die Grenzen zwischen Kunst und Künstlichkeit, Wahrheit und Schein. Wulffen: „Sucht zu glänzen, werfen wir ihm vor, zu blenden, im Golde zu wühlen, im Lichtermeere von Juwelen zu wandeln, durch äußeren Schein zu täuschen [...]. Ist er damit nicht ein Kind der Zeit? der Welt? der Geschichte? »So wie ich bin, seid ihr alle!« ruft er uns zurück.“¹⁰¹

⁹⁷ Ebd., S. 92.

⁹⁸ Vgl. Fußnote 20: Kimmich, Dorothee: »Die Sinnenweide der Oberfläche«. Hochstapler in der Literatur der Moderne. In: Lechtermann, Christina / Rieger, Stefan (Hg.): Das Wissen der Oberfläche. Epistemologie des Horizontalen und Strategien der Benachbarung. Zürich, Berlin: diaphanes, 2015. S. 61–75, hier: S. 65–66.

⁹⁹ Wulffen, Psychologie des Hochstaplers, S. 102.

¹⁰⁰ Sloterdijk, Kritik der zynischen Vernunft, S. 854.

¹⁰¹ Wulffen, Psychologie des Hochstaplers, S. 118–119.

3. Walter Serner: der „Maupassant der Kriminalistik“

»Als sehr verwegener Tausend-Rasta
sei nicht zu wild und nicht zu wüst.
Es kommt für jeden mal das Basta.
Drum achte drauf, daß man dich grüßt.« (LL 246)

Walter Serner (1889–1942)

Der promovierte Jurist, (Ex-)Dadaist, Essayist, Schriftsteller, Lebenskünstler und vieles andere mehr, Walter Serner, zählt mit Sicherheit zu den bedeutendsten deutschsprachigen Autoren, wenn es um die literarische Aufarbeitung des Phänomens der Hochstapelei zu Beginn des 20. Jahrhunderts geht. Sein Werk umfasst exakt 99 kriminalistische Kurzgeschichten (erstveröffentlicht in vier Sammelbänden), ein Theaterstück (*Posada*), den Roman *Die Tigerin*¹⁰² (1925) und sein erweitertes Handbuch *Letzte Lockerung. Ein Handbrevier für Hochstapler und solche, die es werden wollen*¹⁰³ (1927).

Der zentrale Handlungsraum des Serner'schen Œuvres ist die Halb- und Unterwelt, wo sich Hochstapler, Diebe, Gentleman-Ganoven, Trickbetrüger, Schieber, Hasardeure, ‚leichte‘ Mädchen und ‚schwere‘ Jungs die Ehre erweisen; und Walter Serner versuchte seinen literarischen Figuren um nichts nachzustehen, zumindest wenn man auf den ersten Blick seinen biografischen Spuren Glauben schenken mag. Fakt ist allerdings, dass die lückenhafte Vita Serners der Literaturwissenschaft einige Rätsel aufgibt. Nach der Fertigstellung des zweiten Teils der *Letzten Lockerung* (dem praktischen Handbrevier) im Jahr 1927 wird es fortwährend ruhiger um den Autor, bis er völlig von der literarischen Bildfläche verschwindet; bereits damals machten die abstrusesten Gerüchte die Runde, Serner habe sich in die Verbrecherwelt abgesetzt und dem Bohème-Künstlerleben endgültig den Rücken gekehrt. Tatsächlich bestätigen nur einige Melderegistereinträge die ‚bürgerliche‘ Weiterexistenz des Autors mit letzter Station in Prag; dort wurde er, gemeinsam mit seiner Frau Dorothea Herz, 1942 von den Nationalsozialisten aufgegriffen, in die Nähe von Riga deportiert und ermordet.¹⁰⁴

¹⁰² Serner, Walter: *Die Tigerin*. Eine absonderliche Liebesgeschichte. Hg. u. mit e. Nachw. von: Puff-Trojan, Andreas. Salzburg, Wien: Residenz Verlag, 1998. Nachfolgend im Text zitiert als Sigle **T**.

¹⁰³ Serner, Walter: *Letzte Lockerung. Ein Handbrevier für Hochstapler und solche, die es werden wollen*. Hg.: Puff-Trojan, Andreas. Zürich: Manesse Verlag, 2007. S. 107. Nachfolgend im Text zitiert als Sigle **LL**.

¹⁰⁴ Vgl. Bayer, Xaver: *Bricolage. Kontexte zu Walter Serner (Nachwort)*. In: Serner, Walter: *Der rote Strich. Kriminalgeschichten*. Herausgegeben und umfassend kommentiert von Andreas Puff-Trojan. Zürich: Manesse Verlag, 2015. 417–440.

Als ‚Enfant terrible‘ der avantgardistischen Literaturszene war es der aus dem damals deutschböhmisches Kurort Karlsbad stammende und zum Katholizismus konvertierte Halbjude, mit gebürtigen Namen Walter Eduard Seligmann, schon frühzeitig gewöhnt die Gemüter zu erregen und so manchen Unmut aus dem rechtsnationalen bzw. antisemitischen Lager auf sich zu ziehen. Ausgerechnet eine positive Kritik des ebenfalls deutschjüdischen Philosophen und Publizisten Theodor Lessing im Prager Tagblatt vom 10. Mai 1925 machte beide zum Ziel öffentlicher Anfeindungen. Darin bezeichnet Lessing den Autor wegen seines unverwechselbaren literarischen Stils als „Maupassant der Kriminalistik“ – eine Anspielung auf den Meister der französischen (Kurz-)Novelle, Guy de Maupassant – über den es, angesichts der nur spärlich verfügbaren biografischen Informationen, nach Auskunft seines Verlegers Paul Steegemann Folgendes zu berichten gibt:

Herr Serner, für den Sie sich so interessieren, ist etwa 35 Jahre alt und stammt aus Teplitz. Sein Vater ist deutscher Jude; seine Mutter Tschechin. Er kam früh auf die sogenannte schiefe Bahn und hat sich zeitlebens in aller Welt herumgetrieben. Seine Adresse werden Sie nicht in Literaturkalendern, wohl aber bei der Kriminalpolizei erfahren können. Er ist internationaler Hochstapler im allergrößten Stil. Seine Lehrjahre verlebte er in Paris als Costel (Zuhälter). In seinen Büchern steht nichts, was nicht gelebt wurde. Sie können dies alles ruhig sagen. Herr Serner pfeift drauf. Er bereist gegenwärtig den Orient als Besitzer großer, öffentlicher Häuser in Argentinien.¹⁰⁵

Jene reißerische Mitteilung Steegemanns, die Serner als Hochstapler, Zuhälter und Bordellbesitzer auszuweisen versucht, ist Teil des vom Verleger lancierten Serner'schen Images als Kriminalgeschichtenautor und fast gänzlich Fassade¹⁰⁶. Dennoch lieferte diese Auskunft gehörig Zündstoff und Angriffsfläche für rechte Meinungsmacher; zu Wort meldete sich etwa im Völkischen Beobachter der spätere NSDAP Ideologe Alfred Rosenberg, der bezugnehmend auf die „geistigen Ausscheidungen des jüdischen Mädchenhändlers“ – die Lessing mit „fühlbarer Wollust“ kommentiert hätte – „den grauenerregenden Abgrund zwischen dem Menschen und dem Juden“ aufklaffen sieht.¹⁰⁷

Konfrontiert mit einer Welle der Verleumdungen veröffentlichte Serner am 4. Juli 1926 ein Dementi im Karlsbader Tagblatt unter dem Titel „Theodor Lessing und der Mädchenhändler“, wobei er gleich anfangs klarmacht, dass der Zweck seines Schreibens nicht darin

¹⁰⁵ Lessing, Theodor: Der Maupassant der Kriminalistik. In: Serner, Walter / Milch, Thomas (Hg.): Der Abreiser. Materialien zu Leben und Werk. Bd. 10. München: Goldmann Verlag, ¹1988. S. 81–85, hier: S. 81–82.

¹⁰⁶ Zur persönlichen Erinnerung an Walter Serner vgl.: Schad, Christian: Relative Realitäten. Erinnerungen um Walter Serner. Augsburg: MaroVerl., 1999.

¹⁰⁷ Rosenberg, Alfred: Der internationale Mädchenhandel [Auszug]. In: Serner, Walter / Milch, Thomas (Hg.): Der Abreiser. Materialien zu Leben und Werk. Bd. 10. München: Goldmann Verlag, ¹1988. S. 91–92, hier: S. 91–92.

besteht seine „bürgerliche Ehre wiederherzustellen“, sondern dazu dient, dem „schändliche[n] Kesseltreiben gegen einen untadeligen Mann“ [Theodor Lessing, B. N.] Einhalt zu gebieten.¹⁰⁸ Die Tatsache, dass nach Steegemann „[i]n seinen Büchern [...] nichts [steht], was nicht gelebt wurde“ bejaht Serner, denn: „Es dürfte [...] schwer fallen, einen Autor zu entdecken, der die Verbrecherkreise Europas gründlicher kennt und aufrichtiger geschildert hat als ich [...]“. ¹⁰⁹ Eben deshalb dementiert Serner, dass er „niemals Zuhälter“, „niemals internationaler Hochstapler“ und „niemals Mädchenhändler“ war.¹¹⁰ Indem allerdings der jüdische Theodor Lessing das literarische Werk eines vermeintlichen Kriminellen mit ebenfalls jüdischen Wurzeln in den höchsten Tönen lobte, zog er einmal mehr den Hass des deutschnationalen Lagers auf sich. Dieser Hass kostete ihm letztlich das Leben: Lessing wurde 1933 erschossen und gilt heute als das erste Todesopfer der Nationalsozialisten auf tschechischem Boden.¹¹¹

Jenes Schicksal sollte neun Jahre später auch Walter Serner ereilen; als Autor fühlte er sich jedoch schon viel früher mundtot gemacht, wie er dem prominenten Maler und seinem damals engsten Freund Christian Schad in einem allerletzten Brief vom „13.X.27“ gesteht:

[...] ich werde so sehr gehaßt, man arbeitet so sehr gegen mich, daß ich anfangs, die Sache ekelhaft zu finden. Und da ich nicht der Mann bin, den Kopf hängen zu lassen, werden ich mich eben bald abkehren. Angenehmer Weise habe ich eine glückliche Natur. Augenblicklich schlafe ich viel und gut und rauche unzählige Zigaretten. Herzlichst Ihr Serner¹¹².

Später sollte Schad nie mehr wieder etwas von seinem früheren Weggefährten hören – es war, als wäre er vom Erdboden verschluckt worden. Nach der Machtübernahme der Nationalsozialisten im Jahr 1933 wurden Serners „Schmutz- und Schundbücher“ aus dem Verkehr gezogen und verboten; an eine Wiederaufnahme einer Autorschaft war im deutschsprachigen Raum nicht mehr zu denken. Schon fast in Vorahnung schreibt Serner in seinem praktischen Handbrevier im Kapitel „Elementares“:

33. Das beste Mittel, dir oft selber das Leben zu retten, ist, feig zu sein. Sei nur dann mutig, wenn es sich lohnt; und schärfe dir ein, daß Mut nichts weiteres ist als der verfluchte Hang, in unterlegener Form oder gegen die Überzahl einen Kampf aufnehmen zu wollen. (LL 107)

¹⁰⁸ Serner, Walter: Theodor Lessing und der Mädchenhändler. In: Serner, Walter / Milch, Thomas (Hg.): Der Abreiser. Materialien zu Leben und Werk. Bd. 10. München: Goldmann Verlag, ¹1988. S. 95–97, hier: S. 95.

¹⁰⁹ Ebd., S. 95.

¹¹⁰ Ebd., S. 96.

¹¹¹ Vgl. Bayer, Nachwort, S. 425.

¹¹² Serner, Walter: Brief an Christian Schad. 13.X.27. In: Serner, Walter / Milch, Thomas (Hg.): Der Abreiser. Materialien zu Leben und Werk. Bd. 10. München: Goldmann Verlag, ¹1988. S. 141.

Für den „Maupassant der Kriminalistik“ schien es sich nicht mehr zu lohnen, den Kampf aufzunehmen, einen Kampf, den er ohnehin nicht gewinnen konnte. Aber „[d]ie Maske des Gentleman [sic] ließ er, soviel bekannt ist, sein Leben lang nicht fallen“.¹¹³

3.1 *Letzte Lockerung: manifest dada | Handbrevier für Hochstapler*

„Die Welt will betrogen sein, gewiß. Sie wird aber sogar ernstlich böse, wenn du es nicht tust“ (LL 242, H.i.O.),

ist die oberste Hochstapler-Maxime und die XIV. aphoristische „Schlußnummer“ im Handbrevier sowie ‚der‘ Leitspruch schlechthin in Serners Kriminal- und Kurzgeschichten. Obige Maxime schien bereits der junge Serner während seines Studiums verinnerlicht zu haben: nachdem er im zweiten Anlauf im Jahr 1913 mit einer großteils plagiierten Dissertation zum „doctor utriusque juris“ in Berlin promoviert wurde¹¹⁴, entschied sich der ‚frischgebackene‘ Jurist gegen einen ‚gutbürgerlichen‘ Lebenswandel und emigrierte als Kriegsgegner, um dem Militärdienst in der k. u. k. Armee entfliehen zu können, in die Schweiz. Jenes künstlerische Biotop der Zürcher Jahre zwischen 1914 und 1918 war mitausschlaggebend für die Herausbildung des Dadaismus, in dessen Geiste Serner zu Beginn des Jahres 1918 den ersten Teil seines „prinzipiellen Handbreviers“ *Letzte Lockerung. Manifest dada* verfasste. Eine Neuedition, erweitert um die Abfassung des „praktischen Handbreviers“, erschien 1927.¹¹⁵

Ohne Zweifel die *Letzte Lockerung* nimmt, sowohl als erste und letzte eigenständige Publikation Serners, eine gewisse Sonderstellung innerhalb seines Gesamtwerks ein; sie ist sozusagen ein Dokument einer längst vergangenen Avantgardebewegung, das für die Idee einer geistigen – künstlerischen und literarischen – Revolte entsteht. Denn im dadaistischen Mikrokosmos, abgekapselt vom Geschehen auf den Schlachtfeldern Europas, entwickelte sich speziell in den Schweizer Ballungszentren eine über das ‚traditionelle‘, sprich bürgerliche Verständnis hinausreichende unpolitische (Serner: „daß mir Politik zum Kotzen ist“¹¹⁶), aber gesellschafts- und kulturkritische Kunstszene. Um das legendäre „Cabaret Voltaire“,

¹¹³ Sloterdijk, Peter: Dadaistische Chaotologie. Semantische Zynismen. In: ders.: Kritik der zynischen Vernunft. Zweiter Band. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1983. S. 711–740, hier: S. 727.

¹¹⁴ Vgl. Bayer, Nachwort, S. 431.

¹¹⁵ Vgl. Oswald, Georg M.: Nachwort. In: Serner, Walter: *Letzte Lockerung. Ein Handbrevier für Hochstapler und solche, die es werden wollen*. Hg.: Puff-Trojan, Andreas. Zürich: Manesse Verlag, 2007. S. 269–286, hier: S. 272.

¹¹⁶ Serner, Walter: Ich... . In: Serner, Walter / Milch, Thomas (Hg.): *Der Abreiser. Materialien zu Leben und Werk*. Bd. 10. München: Goldmann Verlag, 1988. S. 87–89, hier: S. 88.

welches Anfang 1916 in der Zürcher Spiegelgasse 1 von den deutschen Auswanderern Hugo Ball und Richard Huelsenbeck gegründet wurde und als eine Geburtsstätte des Dadaismus gilt, versammelten sich internationale Künstler wie Tristan Tzara, Marcel Janco, Hans Arp u. v. a. m.¹¹⁷, um im geschützten Rahmen ihre künstlerischen und literarischen Experimente (Laut- und Simultangedichte, Collagen etc.) vor Publikum darbieten zu können. Dabei folgte Dada keinem festen Konzept oder Prinzip, vielmehr steht die Schöpfungskraft des einzelnen Individuums und die totale Freiheit der Kunst im Zentrum des Selbstverständnisses, wodurch eingefahrene Normen und Ideale der Zerstörung und Zersetzung preisgegeben wurden.¹¹⁸

Aus diesem „Cabaret Voltaire“-Dunstkreis heraus entwickelte sich Serners *manifest* zwar zum längenmäßig umfangreichsten, aber auch verkanntesten Schriftstück der Dadaisten-Bewegung. Nach einem Zerwürfnis mit Tristan Tzara (dem er angeblich vorwarf, große Teile der *Letzten Lockerung* für sein auf Französisch erschienenenes *Manifest Dada 1918* verwendet zu haben¹¹⁹), kehrte Serner der radikalen Kunst- und Literaturbewegung für immer den Rücken zu und tilgte infolge drei explizite propagandistische Dada-Anspielungen aus seinem Text. Aus der versteckten Verdopplung des Lokaladverbs „da“ – „74° [...] Man sei sein eigener Blender! Ein kindischester Raser!! Man sei da da!!!“¹²⁰ – wurde „75. [...] Man sei sein eigener Blender! Ein kindischester Raser!! Man sei da!!!...“ (LL 82); „12° [...] L’art est mort. Vive Dada!“¹²¹ wurde zu „L’art est mort. *Vive le rasta!*“ (LL 24, H.i.O.) und „78° Dem Kosmos einen Tritt! Vive Dada!!!“¹²² zu „81. Dem Kosmos einen Tritt! *Vive le rasta!!!*“ (LL 89, H.i.O.) umformuliert. Weiters beinhaltet der erste Teil des *Handbreviers* in der Neuedition von 1927 drei zusätzliche Passagen (59, 78, 80) und die Nummern 58 und 77 wurden ausgebaut.¹²³

Es ist eine demonstrative Eigenständigkeit und Ungebundenheit, die Serners *manifest* für sich beansprucht, was durchaus unüblich ist für eine avantgardistische Propaganda-Schrift, deren schöpferische Eigenwilligkeit sich im nihilistischen Denkstil niederschlägt und

¹¹⁷ Vgl. Sprengel, Peter: Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1900–1918. Von der Jahrhundertwende bis zum Ende des Ersten Weltkriegs. München: Ch. Beck, 2004. S. 125.

¹¹⁸ Vgl. Oswald, Nachwort, S. 274–275.

¹¹⁹ Vgl. ebd., S. 275.

¹²⁰ Zit. nach: Eisenhuber, Günther: Manifeste des Dadaismus. Analysen zu Programmatik, Form und Inhalt. Berlin: Weidler Buchverlag, 2006. (Aspekte der Avantgarde. dokumente, manifeste, programme. Band 8). S. 144, (Fußnote 138).

¹²¹ Zit. nach ebd., S. 144.

¹²² Zit. nach ebd., S. 144.

¹²³ Vgl. Eisenhuber, Manifeste des Dadaismus, S. 143–145.

unabhängig von jeglicher Programmatik zu verstehen ist. Die Tilgung der wenigen Dada-Anspielungen erfolgte für die Neuedition von 1927, die im deutschen Paul Steegemann Verlag unter dem Titel *Letzte Lockerung. Ein Handbrevier für Hochstapler und solche, die es werden wollen* erschienen ist und das Dada-Motiv durch das durchgängige „Rasta“-Motiv ersetzte. Die Kurzform „Rasta“ abgeleitet vom französischen Substantiv „rastaquouère“¹²⁴ steht bei Serner als Bezeichnung für den halbseidenen und zwielichtigen Hochstapler-Typus, der sich bestenfalls durch seinen parvenühaften und dubios erworbenen Reichtum ein unabhängiges Abenteurer-Dasein ‚leisten‘ kann.

Konstruktionstechnisch funktioniert die *Letzte Lockerung* für Hochstapler in der Version von 1927 wie eine schrittweise Anleitung oder Leitfaden und der Titel wird zum inhaltlichen Programm. Schlägt man das Wort „lockerung“ in Grimms Wörterbuch nach, erhält man die Bedeutung „das lockermachen: die lockerung der fesseln; lockerung der disciplin“¹²⁵, ein Credo, das Serner in allen Facetten beleuchtet und, mithilfe jenes Büchleins, für Hochstapler und Aspiranten durchexerziert. Ein auf den ersten Blick unscheinbarer Titel mit gehörig anarchistischem Potential, geht es doch darum sich weitestgehend von den gesellschaftlichen Fesseln zu befreien und bürgerliche Moralvorstellungen abzustreifen, um einen individualistischeren und vielleicht ‚ertragbareren‘ Lebensstil für sich beanspruchen zu können.¹²⁶ Dabei ist es mit Sicherheit kein Zufall, dass Serner das „triviale Genre des Handbreviers“¹²⁷ als Form auswählte; es beherbergt zwar inhaltlich ein Konvolut von Ratschlägen, die auf einen gewissen Kompetenzerwerb des Lesers abzielen, allerdings ist eine stringente Anordnung des Textes nicht unbedingt nötig. Gegliedert wird der Hochstapler-Ratgeber in sogenannte Nummern – 81 im prinzipiellen Teil, 591 Nummern im praktischen Teil – die vom knappen einzeiligen Aphorismus bis zur mehrseitigen theoretischen Abschweifung im Stil eines Kurzeinsatzes reichen.

‚Konsumiert‘ werden die ‚appetitlich‘ angerichteten Bonmots wie ein üppiges Diner und erfordern dementsprechend auch das gleiche Ambiente; am besten gehe man „im

¹²⁴ Vgl. Puff-Trojan, Andreas: Von Glückssrittern, Liebeslust und Weinkrämpfen. Serners Konzept einer existenziellen Logik des Scheinens. In: Puff-Trojan, Andreas / Schmidt-Dengler, Wendelin (Hg.): *Der Pfiff aufs Ganze. Studien zu Walter Serner*. Wien: Sonderzahl Verlagsgesellschaft, 1998. S. 75–92, hier S. 77.

¹²⁵ „lockerung“, in: Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm, Erstbearbeitung (1854–1960), digitalisierte Version im Digitalen Wörterbuch der deutschen Sprache, <https://www.dwds.de/wb/dwb/lockerung> abgerufen am 16.09.2018.

¹²⁶ Vgl. Oswald, Nachwort, S. 276.

¹²⁷ Ihrig, Literarische Avantgarde und Dandysmus, S. 105.

Abendanzug in ein renommiertes Restaurant“ (LL 9), lasse sich exakt nach Serners Vorbereitungszeremoniell bewirten – „[w]er dieser vorgeschriebenen Vorbereitung zuwiderhandelt, wird die Wirkung dieses Buches sich so schmälern, daß dessen Zweck, ihn für immer aufzulockern und zu dem zu machen, was er im Grunde ist, verfehlt werden dürfte“ (LL 11) – und stimme sich feierlich auf die Lockerungs-Lektüre ein. Zählt man bereits zu den aufgelockerten Glücksrittern, so verweist der Autor auf die tatsteigernde Wirkung seines Handbüchleins. Selbst der Aspirant wird nach eingehender ‚Konsumation‘ von nun an und wie der Zufall es möchte „[...] von Stadt zu Stadt, von Land zu Land“ (LL 11) umherziehen, was bestenfalls zu abenteuerlichen Ab- und Ausschweifungen führt – vorausgesetzt Herz und Hirn sind bereit, die *Letzte Lockerung* zu verinnerlichen, die, nach einem ersten theoretischen Input im prinzipiellen Teil, folgende didaktisch aufbereitete Tranchen im praktischen Teil preisgibt: „Elementares, Menschenkenntnis, Reisen und Hotels, Frauen, Trucs, Training, Weisungen, Sonderlich Wichtiges, Männer, Kleidung und Manieren, Warnungen, Geld und Briefe, Aberglaube, Schlußnummer“. (LL 100–242)

In jenen Kapiteln ergießt und entlädt sich die volle Triebkraft Serners nonkonformen Denkapparates, sprachlich codiert als „Verrätselung und Verfremdung, Camouflage, Travestie und Nonsens“, allesamt „probate Stilmittel aus der rhetorischen Trickkiste des Hochstaplers“, konstatiert Andreas Puff-Trojan in seiner editorischen Notiz zur *Letzten Lockerung*.¹²⁸ Stilistisch geschliffene Neologismen, polyglotte (meist frankofone) Sprachspiele gespickt mit unzähligen Anspielungen stehen ebenbürtig neben einem bunten Potpourri aus Assoziationen, logischen Deduktionen, Alliterationen und Interjektionen¹²⁹ – nichts, aber auch gar nichts wird in Serners Sprachkosmos dem Zufall überlassen, alles „ist bis ins letzte [sic] erfahren, erlebt und dann durchdacht“¹³⁰.

So heißt es im einleitenden Satz des ersten Kapitels:

Um einen Feuerball rast eine Kotkugel, auf der Damenseidenstrümpfe verkauft und Gauguins besprochen werden. (LL 13)

¹²⁸ Puff-Trojan, Andreas: Editorische Notiz. In: Serner, Walter: *Letzte Lockerung*. Ein Handbrevier für Hochstapler und solche, die es werden wollen. Zürich: Manesse Verlag, 2007. S. 287–289, hier: S. 287.

¹²⁹ Vgl. Gilgen, Peter: *Lockere Sprüche*. Walter Serners *Letzte Lockerung* als Phänomenologie der tabula rasa. In: Schmidt-Dengler, Wendelin (Hg.): *VerLockerungen*. Österreichische Avantgarde im 20. Jahrhundert. Studien zu Walter Serner. Theodor Kramer, H. C. Artmann, Konrad Bayer, Peter Handke und Elfriede Jelinek. Ergebnisse eines Symposiums Stanford Mai 1991. Wien: Verlag Edition Praesens, 1994. S. 9–49, hier: S. 27.

¹³⁰ Schad, *Relative Realitäten*, S. 29.

Eine zynische Zeitdiagnose verkürzt in einem Satz: provokativ, bizarr, ‚serneresk‘. Die nachfolgenden 80 Nummern im ersten Teil können als eine Art Stellungnahme in Bezug auf dieses Urteil verstanden werden. Angeprangert wird die „mörderische[] Wohlanständigkeit eines Bürgertums“¹³¹ mitsamt seinem Wertesystem, dem Serner versucht sich zu entziehen, da es geradezu widersinnig ist „erigierten Bourgeois-Zeigefingern Ästhetisches servieren [zu wollen]“ (LL 13), ja selbst seine eigenen ‚Weisheiten‘ führt Serner gerne ad absurdum:

[...] Ich würde mich freuen, zu hören, daß diese Seiten der *letzte* Mist sind, der geschrieben wurde. Ich würde mich sehr freuen. (LL 71–72, H.i.O.)

3.1.1 Die Maske der „kalten persona“

Die wesenhafte Unnahbarkeit und Unerreichbarkeit Walter Serners trug bereits zu seinen Lebzeiten – aber nicht selten wider Willen des Autors – zur Mystifizierung seiner Person bei, wodurch seine fast undurchschaubare Vita zeitlebens mit seidenen Mutmaßungen genährt wurde. Insofern ist es diesbezüglich heikel und kompliziert, Person und Werk strikt voneinander zu trennen, da die Grenzen, zumindest beim *Handbrevier*, fließend ineinander überlaufen. Natürlich verfestigt sich der Eindruck, dass jemand der so geflissentlich über die Halb- und Unterwelt informiert ist und darüber literarisch zu erzählen weiß, selbst im kriminellen Milieu verhaftet sein muss; „aber ist die Möglichkeit, daß jemand durch diese Kreise hindurchgeht, ohne mehr zu tun als eben hindurchzugehen, denn gar so phantastisch?“¹³² Serner: „Es scheint so.“¹³³

Über die exekutiven Fähigkeiten und Qualitäten des feinsinnigen ‚Pseudo‘-Hochstaplers ist sich selbst Alfons Backes-Haases, in seiner bis heute für die Walter-Serner-Forschung grundsteinlegenden Dissertationsschrift, uneins. Denn: „Psychologisch eignete er sich, [...], ganz und gar nicht zum Hochstapler für das praktische Leben.“¹³⁴ Die Diskrepanz zwischen theoretischem Wissen und hochstaplerischen Fertigkeiten scheint an dieser Stelle deutlich aufzuklaffen und das Missverhältnis offenbart etwas Wesentliches: „SERNER

¹³¹ Oswald, Nachwort, S. 277.

¹³² Serner, Theodor Lessing und der Mädchenhändler, S. 95.

¹³³ Ebd., S. 95.

¹³⁴ Backes-Haase, Alfons: „Über topographische Anatomie, psychischen Luftwechsel und Verwandtes“. Walter Serner – Autor der 'Letzten Lockerung'. Bielefeld: Aisthesis Verlag, 1989. S. 94.

war kein Hochstapler, doch er faßt in diesem Typus und seiner Struktur etwas zeittypisch Prägendes ins Auge [...].“¹³⁵

Im Rekurs auf das Kapitel 2.3.2 „Epochenphysiognomie: P. Sloterdijk | H. Lethen | H. Plessner“ möchte ich nochmals an das Fundament der Philosophischen Anthropologie der Zwischenkriegszeit nach Helmuth Plessner und an seine literaturwissenschaftliche Aufarbeitung durch Helmut Lethen anknüpfen. Das für diese Arbeit entscheidende Stichwort aus Plessners Vokabular stammt aus dem ‚Täuschungswortschatz‘ und beschäftigt sich mit der ‚Maskierung‘ des Menschen in der Öffentlichkeit als notwendige Maßnahme zur Distanzwahrung. Denn in Schamkulturen gibt es für das ‚verletzliche‘ Subjekt nichts Bedrohlicheres, als die Einschränkung oder sogar gänzliche Aufgabe von Distanz, was Plessner folgendermaßen ins Positive verklärt:

Die erzwungene Ferne von Mensch zu Mensch wird zur Distanz geadelt, die beleidigende Indifferenz, Kälte und Roheit des Aneinandervorbeilebens durch die Formen der Höflichkeit, Ehrerbietung und Aufmerksamkeit unwirksam gemacht und einer zu großen Nähe durch Reserviertheit entgegengewirkt.¹³⁶

Doch eine vorbildliche Etikette ist nicht allein der Schlüssel zum Erfolg; es bedarf schon einer stabilen Rüstung, ergo „Maske“, möchte man sich am öffentlichen Schauplatz blicken lassen. Mit dem primären Ziel: als Person am gesellschaftlichen Leben so erfolgreich wie nur möglich partizipieren zu können, ohne dass das eigene Ego verletzt werden könnte. Ganz nach der Maxime Nietzsches „[j]eder tiefe Geist braucht eine Maske [...]“¹³⁷, ist bei Plessner der Terminus durchwegs positiv konnotiert und „keine Entfremdungsmetapher“¹³⁸, bietet sie ja nicht nur Schutz, sondern ist gleichzeitig auch ein Ausdrucksmedium.¹³⁹

Dem Maskenkonzept der Philosophischen Anthropologie Plessners stark verbunden ist die Figur der „kalten persona“, die Lethen in seinen *Verhaltenslehren der Kälte* ausführlich portraitiert. Sie ist eine literarische Variante des Menschenbildes im neusachlichen Jahrzehnt, einem Jahrzehnt, das „den Menschen als Bewegungsmaschine, seine Gefühle als motorische Gebaren und die Charaktere als Masken wahrn[immt]“. (VK 10) Zusammen mit dem außengeleiteten „Radar-Typ“ und der triebgesteuerten „Kreatur“ sind Kunstfiguren

¹³⁵ Ebd., S. 94. (H.i.O.)

¹³⁶ Plessner, *Grenzen der Gemeinschaft*, S. 80.

¹³⁷ Nach: Sprecher, *Literatur und Verbrechen*, S. 186.

¹³⁸ Ebd., S. 186.

¹³⁹ Zur Maskierung vgl.: Sprecher, *Literatur und Verbrechen*, S. 185–187.

erschaffen worden, die versuchen furchtlos und ohne Scheu sich in den Modernisierungsprozess der 1920er Jahre einzumischen. Ihre innere Antriebskraft ist ganz und gar auf den Überlebenskampf fokussiert, alle ‚Wahrnehmungsantennen‘ sind ausgefahren.

Was allerdings das Ansehen dieser Figuren in der neueren Rezeptionsgeschichte des vergangenen Jahrhunderts anbelangt, so kommt zumindest die kalte persona nicht sonderlich positiv weg.¹⁴⁰ Voreilig wird ihr oftmals attestiert, sich hinter der „»Maskerade des virilen Narzißmus [...]«“ (nach: VK 69) verstecken zu wollen: Gefühllosigkeit, Egozentrismus, Amoralität und ein gewisser ‚luziferischer‘ Charme¹⁴¹ – der besonders beim männlichen Hochstapler zur Geltung kommt – machen zwar den spezifischen Reiz dieser Figur aus, offenbaren aber gleichzeitig seine narzisstischen Wundpunkte.

Ausprägungen jener Wesenszüge der Kälte finden sich zwar bei beiden Geschlechtern, fallen aber in der Literatur der Neuen Sachlichkeit aus der Sicht der männlichen Protagonisten stärker ins Gewicht und auch Lethen schenkt ihnen in seiner Analyse deutlich mehr Aufmerksamkeit. Dieser Umstand spiegelt in gewisser Weise die geschlechterspezifische Realität der Zwischenkriegsjahre wider, ist es doch Plessner, der die Frau „aus dem Fechtsaal der Subjektkonstitution“ ausschließt, damit sie sich „außerhalb der Machtsphäre des Lebens“ auf den privaten Bereich konzentrieren kann, einem Ort, „an dem der Mensch [hier der Mann, B. N.] sich ohne Risiko fallen lassen darf“. (VK 94)

Plessners restriktives Frauenbild, das nur peripher in seiner Abhandlung *Grenzen der Gemeinschaft* erwähnt wird, steht natürlich in Widerspruch zum aktiven und ‚neuen‘ Image der berufstätigen Frau der 1920er Jahre. Folgender Zwiespalt ist Lethen bewusst, dennoch (oder gerade deswegen) übernimmt er großzügig die Geschlechterlogik Plessners und stellt sich die Frage: „Liegt es in der Natur der Sache, etwa in den Verhaltenslehren als virilem Genre, daß meine Abhandlung zu einem Männerbuch geraten ist?“. (VK 14) Eine rhetorische Frage, die der Germanist und Kulturwissenschaftler gleichzeitig auf den Prüfstand stellt und Beispiele für Autorinnen sucht, die ihren Protagonistinnen die Maske der kalten persona aufsetzen. Die Rede ist diesbezüglich von Marieluise Fleißers Roman *Mehlreisende Frieda Geier* (1931), dessen thematischer Problemaufriss, im Kontext der kalten persona, auf vier konzisen Seiten (vgl. VK 181–184) analysiert wird. Beispielgebend dafür ist die Figur

¹⁴⁰ Lethen verweist diesbezüglich auf „Klaus Theweleits Psychogramm der Soldateska“, „Michael Rohrwassers Diagnose des Funktionärs“, „Nicolaus Sombarts Erhellung des Carl-Schmitt-Syndroms“, „Carl Pietzckers Enthüllung von Brechts Herzneurose“, „Peter Sloterdijks Fund des depressiven Kerns des gepanzerten Ichs“; vgl. VK 69.

¹⁴¹ Vgl. Tucek, *Eiskalte Lebenswelten*, S. 148.

der umherreisenden Handelsvertreterin für Mehl, Frieda Geier, deren Habitus an die Mentalität der kalten persona erinnert, allerdings mit dem Unterschied, dass für die berufstätige Frau die neusachlichen Handlungsdirektiven nicht nur auslegbare Verhaltensregeln sind, sondern vielmehr aufgezwungene Vorschriften, denen sie sich, nach Lesart Lethens, unterwerfen muss. Die Kluft zwischen „sinnenfreudigem Weib“ und „Asketin in kurzgeschnittenem Haar“ (VK 181) scheint schier unüberbrückbar zu sein und stößt in ihrer Umgebung auf Unverständnis, schärfer noch, sie gleicht einer regelrechten Hetzjagd, denn „[i]n Gestalt der Frau wird die kalte persona als »Hexe« gejagt, wenn sie nicht als Prostituierte instrumentalisiert werden kann“ (VK 182). Unter die Räder kommt die neusachliche Frau nach Zuschnitt Geiers meist früher oder später¹⁴²: „Marieluise Fleißers Roman läßt erfahren, daß die Frau, die sich in diese Gemengelage des virilen Narzißmus einmischt, zerrieben wird.“ (VK 184) Allerdings scheitern in gewisser Weise alle neusachlichen Protagonist/innen, in Façon der kalten persona, auf die eine oder andere Art im Leben. Sei es wegen fehlgeschlagener Zukunftspläne und geplatzter Aufstiegschancen oder aufgrund der wirtschaftlich prekären Lebensverhältnisse und desillusioniert von der gnadenlosen Gesellschaftsrealität.¹⁴³ Insofern richtet sich das Hauptaugenmerk der kalten persona auf das „existenzialistische[] Pathos des Überlebens“¹⁴⁴; ein Überlebenskampf, der sich besser mit einer hieb- und stichfesten Körper-Panzerung bewältigen lässt, was „das Ergebnis eines zivilisatorischen Prozesses [ist], der den Gedanken der Autonomie an den der Selbstdisziplinierung und »Abkühlung« der Affekte knüpfte“. (VK 70)

Exkurs: Christian Schads *Sonja* (1928)

Neben der Fotografie wird der neusachliche Kältekult durch die Malerei und Künstlern wie Otto Dix, George Grosz oder dem Maler Christian Schad – der ja bekanntlich in enger Verbindung zu Walter Serner stand – visualisiert und findet aus physiognomischer Sicht oft seine Darstellung als Portrait mit dem ‚kühlen‘ Blick oder als provokante und gesellschaftskritische Milieustudie im Sinne der Strömung des Verismus; die einfache und geschlossene

¹⁴² Zur Frau und dem virilen Narzissmus vgl.: Barndt, Kerstin: Sentiment und Sachlichkeit. Der Roman der Neuen Frau in der Weimarer Republik. Köln, Weimar, Wien: Böhlau Verlag, 2003. S. 188. (insbesondere Fußnote 59).

¹⁴³ Vgl. Barndt, Sentiment und Sachlichkeit, S. 188.

¹⁴⁴ Lindner, Martin: Leben in der Krise. Zeitromane der Neuen Sachlichkeit und die intellektuelle Mentalität der klassischen Moderne. Mit einer exemplarischen Analyse des Romanwerks von Arnolt Bronnen, Ernst Glaeser, Ernst von Salomon und Ernst Erich Noth. Stuttgart, Weimar: Metzler, 1994. S. 39.

Kontur prägt den Stil und ist eine Hommage an die Entfremdung des von der Gesellschaft entkoppelten Individuums¹⁴⁵, wie es bspw. von Christian Schad in seinem Öl-Portrait von der Berliner Sekretärin *Sonja*¹⁴⁶ aus dem Jahre 1928 dargestellt wird.



Abb. 2: Christian Schad: *Sonja*, 1928 (Max Herrmann-Neiße links im Hintergrund), Öl auf Leinwand, 90 x 60 cm; Fußnote 146.

Zu sehen ist ein Prototyp der emanzipierten Frau der 1920er Jahre mit einem knabenhaften Frauengesicht und dunkelbraunem Bubikopf, modisch-schwarz gekleidet – passend zur schlanken Silhouette – eine aprikosenfarbene Ansteckblüte an der linken Schulter, die Zigarettenspitze in der rechten Hand. Die dunkel schattierten Augen wirken müde, ihr Blick schweift teilnahmslos in die Ferne, die Mimik ist maskenhaft und ernst, fast ein bisschen melancholisch. Lediglich das Rouge auf ihren Wangen und das Blassrot der Lippen zeugen von so etwas, dass Lebendigkeit sein könnte. Einzig Sonja steht im Zentrum der Wahrnehmung des Malers und zieht alle Blicke auf sich; die beiden kaum erkennbaren fragmentarischen Männerkörper

bilden gemeinsam mit dem floralen Art déco Design und der kalt gestellten Sektflasche im Eiskühler, die kahle Kulisse der Großstadt-Lokalität. Was diese exemplarische Kunstfigur der Kälte deutlich macht, ist die Isoliertheit und Distanziertheit des Subjekts innerhalb einer kleinen Etablisement-Gesellschaft, in der Sonja abgekapselt von den ‚anderen‘ für sich allein und in sich gekehrt ist. Ein in seiner Schlichtheit detailgetreues Bildmotiv, das typisch ist für die deutsche Portraitmalerei der Neuen Sachlichkeit und eine mögliche visuelle Vorstellung von der kalten persona nach Lethens Zuschnitt liefert: in jenem Fall könnte Sonja ebenso Frieda heißen, die nach einem anstrengenden Arbeitstag ihren wohlverdienten Feierabend in einem Café ausklingen lässt – in Gesellschaft und doch allein.

¹⁴⁵ Vgl. Tuczek, *Kältekult*, S. 139–141; vgl. VK, S. 50.

¹⁴⁶ <https://www.freunde-der-nationalgalerie.de/de/projekte/ankaeufe/1997/christian-schad.html> abgerufen am 14.07.18.

3.1.2 Rasta | Dandy | Desperado

Serners *Handbrevier für Hochstapler* demonstriert in kompakter Form, dass es kein ‚eigentliches‘ Ich oder kein ‚wahres‘ Kernselbst des Menschen gibt, fast so, als wollte er mit der Figur des Hochstaplers Plessners „Künstlichkeits-Axiom“ literarisch untermauern, wie Nr. 422 offenlegt:

Wo immer du auch seist, sage dir dieses: «*Alles, was um mich herum vorgeht, kann auch gespielt sein.*» Dann wirst du gesund bleiben und es dir wohl ergehen auf Erden.
(LL 205, H.i.O.)

Insofern positioniert sich dieses Manifest gegen die Tugend der Aufrichtigkeit und steht für die artifizielle Aufrüstung der kalten persona des Rastas, der bei Serner in der Montur und mit der Attitüde des Gentleman-Ganoven und neusachlichen Dandys auftritt und mit den Wesenszügen des „Desperados“ ausgestattet ist. Es ist quasi ein Markenzeichen seiner Autorschaft, dass, wie Lethen es formuliert, „die »teuflische« Überquerung der Grenzlinie von Authentizität und Künstlichkeit“ (VK 150) zelebriert. Seine aphoristischen Hochstapler-Weisheiten, die er im Handbrevier zum Besten gibt, werden dann in den Kriminalgeschichten von Serners Ganoven, Schiebern und Trickbetrügern auf die Probe gestellt, mit dem Effekt, dass, wie Theodor Lessing in seiner Rezension über das Serner'sche Œuvre betont, die Grenze der Echtheit verschwimmt und der Leser nicht mehr weiß,

[...] wo die Wahrheit des Affektlebens aufhört und wo seine Gespieltheit beginnt. Wenn einmal ein Stück der Natur durchbricht, so wird es sofort von diesen eisigkalten Lebensspielern ausgebeutet, ausgedeutet, ausgeläutet. Oft sind ihre Exzesse kalte Heuchelei, stehen aber doch unter dem Druck unbewußter echter Exzesse; ein ander Mal bricht aus einer Art Kokainlähmung der Seele etwas Letztes hervor.¹⁴⁷

„[E]twas Letztes“ als seelische Quintessenz unverfälschten fluiden Seins, das durch die eigene Vulnerabilität bedroht wird und eine bedrohliche Bürde für seinen Träger darstellt. Bedroht, durch Angriffe der Lebenswelt auf das ‚unmaskierte‘ Ich und bedrohlich für die eigene Stabilität des Ichs, nämlich dann, wenn das ‚authentische‘ Ich unbedacht aus dem Menschen herausquillt, ausgelöst etwa durch einen Fieberwahn des letzten Rausches, weshalb bei Serner gilt:

309. Betrinke dich nie, auch wenn du nicht schwatzhaft wirst. [...] (Sei *niemals* dopé!)
(LL 178, H.i.O.)

Denn für den Hochstapler ist Unachtsamkeit ein Kardinalfehler, das gilt auch für das Hervorbereiten ungewollter oder ‚natürlicher‘ Gefühlsregungen, die unter Kontrolle gebracht

¹⁴⁷ Lessing, Der Maupassant der Kriminalistik, S. 83.

werden müssen. Folglich erschließt sich die „Autonomie“ des Hochstaplers nur mehr durch die „Virtuosität“, „mit der die Person die Masken wechselt“. (VK 151) So lautet die elementare Maxime Nr. 55:

Dein größter Vorteil? Nicht zu sein, was du scheinst; ja nicht einmal scheinen zu wollen, was du nicht bist. (LL 112)

Wenn man nicht das ist, was man scheint und auch nicht als das scheinen will, was man nicht ist, will man dann – nach dem Prinzip der doppelten Verneinung – sein, was man eigentlich ist? Diese Schlussfolgerung ist bei Serner eher unwahrscheinlich, legt einem doch das Handbrevier nahe, für den Ernstfall nach dem Modus Operandi des Abschnittes „Trucs“ vorzugehen und, wie der Schauspieler, sogleich eine andere Maske aufzusetzen, denn:

245. Bist du in einen falschen Schein geraten, so bekämpfe ihn dadurch, daß du in einen andern falschen Schein dich begibst. Man wird zu zweifeln beginnen, verwirrt werden und aufhören, mit dir sich zu beschäftigen. (LL 160)

Das ‚Spiel‘ mit dem Schein erlernt der Hochstapler meist autodidaktisch an Vorbildern, was ihm ein Leben auf der Hut beschert, immer in Sorge vor einer möglichen Demaskierung, die ihm schlimmstenfalls seine soziale Existenz kosten kann. (vgl. VK 151) Sich davor schützend, greift der Hochstapler auf manipulative Techniken der Auto- und Heterosuggestion, Hypnose, Selbst-Affirmation und mentale Visualisierung zurück, verpackt als formvollendete Mimikry an die sozialen Gegebenheiten, „um die distinguierte Klasse mit ihren eigenen Verfahren der Distinktion zu täuschen“. (VK 152)

Doch zurück zu Physiognomie und Habitus des Hochstaplers: im Brevier gleichen diese Wesenskomponenten mehrheitlich dem Dandy; sein Auftreten und sein Erscheinungsprofil waren gesellschaftlich wegweisend für das ausgehende 19. Jahrhundert und prägend für die weitere Entwicklung des Männlichkeitsbildes in den 1920er Jahren. In seiner Monografie *Der moderne Dandy*¹⁴⁸ weist der Kulturwissenschaftler Günter Erbe ausdrücklich auf die inflationäre Verwendung und unscharfe Begriffsbedeutung des Dandys hin, der, wie kaum ein anderer Protagonist der Moderne, das mondäne Lebensgefühl um 1900 zu verkörpern wusste und infolgedessen in den deutschen Sprachgebrauch eingegangen ist. Die semantische Bandbreite seiner Definition reicht vom Ausdruck für einen übertrieben modisch gekleideten (jungen) Mann, der durch seinen extravaganten und exzentrischen Habitus aus dem konventionellen Rahmen fällt, bis hin zum feinen Gesellschaftsmenschen, der mit Eleganz und geistiger Gewitztheit seine Umgebung zu bestechen weiß.

¹⁴⁸ Erbe, Günter: *Der moderne Dandy*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau Verlag, 2017.

Hervorgegangen aus dem „Männlichkeitsideal des Gentleman [sic]“, stammt das Dandytum ursprünglich aus England, das in ähnlicher Darstellung sich in Frankreich auf das „höfische[] Ideal[] des Honnête Homme“ zurückverfolgen lässt, aber im deutschsprachigen Kulturraum über keine vergleichbare Traditionslinie verfügte.¹⁴⁹ Folglich ist der Dandy ein „englisch-französisches Importprodukt“, der durch sein Erscheinen „die Traditionsbestände der höfischen Gesellschaft“ und die „Handlungsspielräume der bürgerlichen Gesellschaft“ neu durchmischte.¹⁵⁰

Ob George „Beau“ Brummell (Dandy-Stilikone der ‚ersten‘ Generation), Charles Baudelaire oder Oscar Wilde – um drei wichtige Vertreter dieser Gattung aus dem 19. Jahrhundert zu nennen – sie alle stellten sich selbst und teilweise auch ihr literarisches Schaffen (Wilde: *The Picture of Dorian Gray*, 1890) in den Entwurf eines neuen Männlichkeitsbildes, das nicht mehr, so beim Gentleman, allein vom Konzept der vornehmen Herkunft abhängig war, sondern auf dem Erfolg des Dandys als Stilschöpfer fußte. Damit drang er in einen Wirkungsbereich vor, der bis dahin nur dem weiblichen Geschlecht vorbehalten gewesen war, wodurch sich dieser Männertypus gewisse feminine Züge zu eigen machte. Dies hängt, wie Gertrud Lehnert auf Claudia Benthien verweist, mit der „Kodierung von Weiblichkeit“ zusammen, die aus kulturhistorischer Perspektive „auf der Haut“ verortet wurde, während die des Mannes sich traditionell „unter der Haut“ befand.¹⁵¹ Übertragen auf den vestimentären Code der Geschlechter „hypostasiert und konstruiert [sich] in der Geschichte immer wieder eine weibliche Oberfläche (Weiblichkeit als Maskerade) gegenüber dem vorgebliehen männlichen *Sein*“.¹⁵²

Auf diese dichotomische Unterscheidung von Oberfläche und Tiefe bezieht sich auch Erich Wulffen (vgl. Kap. 2.3.3), der in der weiblichen Aufmachung bereits die Kostümierung der Hochstaplerin festmacht, während der Hochstapler sich erst eine vestimentäre Identität zulegen muss. Jene Identität besitzt der Dandy ab dem Zeitpunkt seiner sozialen Geburtsstunde und dringt somit in die weibliche Sphäre des oberflächlichen Scheins vor, was ihn aber nicht zwingend zu einem Modenarren macht, auch wenn „seine[] Kleidung und sein ‚frenetische[r] Kult der Oberflächlichkeit‘ konstitutive[s] Ausdrucksmittel seines

¹⁴⁹ Ebd., S. 17.

¹⁵⁰ Ebd., S. 17–18.

¹⁵¹ Lehnert, Gertrud: Zweite Haut? Körper und Kleid. In: Arburg, Hans-Georg von (Hg.) u. a.: Mehr als Schein. Ästhetik der Oberfläche in Film, Kunst, Literatur und Theater. Zürich, Berlin: diaphanes, 2008. S. 89–99, hier: S. 94. (H.i.O.)

¹⁵² Ebd., S. 94. (H.i.O.)

Selbstentwurfs [ist]¹⁵³, wie Anne Kristin Tietenberg in ihrer Dissertation zum modernen Dandy betont.

Denn in erster Linie fühlt sich der elegante Dandy dem Verhaltenskodex des Gentlemans verpflichtet: Höflichkeit, Charme, Understatement, Selbstdisziplin, Gelassenheit und Großmut sind seine markantesten Eigenschaften; was ihn allerdings vom Gentleman unterscheidet ist eine gewisse spielerische Leichtigkeit, mit der er sich seiner Lebenswelt stellt. Regeln sind für den Dandy dazu da, um sie nonchalant zu brechen; Provokation, Sarkasmus, Witz und eine gewisse zynische Zuspitzung seines Denk- und Kommunikationsstils zeichnen ihn aus. Er ist sozusagen der „Gentleman mit dem gewissen Etwas“¹⁵⁴, der sich wirklich nichts und niemanden verpflichtet fühlt, außer es dient zur narzisstischen Inszenierung des schönen Scheins. Ein Schein, der das Abbild eines Sittenportraits darstellt, das der impertinente und dekadente, dem Niedergang der Welt stilvoll entgegenfiebernde Dandy persifliert und von dem er sich geistig abzugrenzen versucht. Damit kommt ihm eine gewisse sozialanarchistische und avantgardistische Pionierrolle zu, die den bereits in den ersten Dezennien des 20. Jahrhunderts ‚eingestaubten‘ Dandy-Typus für eine junge Künstlergruppe wieder attraktiv machte. Die Rede ist von den Anhängern des Dadaismus, die den Habitus dieses provokativen Einzelgängers für sich neu entdeckten, der sich „d[em] Lob der Entfremdung als Lebenskunst“ verschrieb und bei dem „Gewissenlosigkeit und Diskretion ebenso anzutreffen [sind] wie die Fetischisierung der Affektkontrolle, die Behandlung der Natur und Triebwelt als Maschinenwesen und die peinliche Vermeidung aller Beziehungsfallen“. (VK 152)

Für die Dadaisten bot der Ausnahmezustand des Ersten Weltkriegs die Möglichkeit ‚Tabula rasa‘ zu machen, was mit einem radikalen Bruch bürgerlich-ästhetischer Konventionen einherging. Der Mensch im Maschinenzeitalter des frühen 20. Jahrhunderts offenbarte sich ihnen als ein von der Natur entkoppeltes, fragmentiertes und zerstückeltes Wesen, gleich einer Fotocollage der Künstlerin Hannah Höch (vgl. *Da Dandy*, 1919¹⁵⁵), mit dem sich Dada identifizierte und hinter dieser Folie sich ein Künstlertum formierte, das „die Verdinglichung und Entfremdung der Welt [...] als Schicksal hin[nimmt]“.¹⁵⁶ An dieser Stelle amalga-

¹⁵³ Tietenberg, Dandy als Grenzgänger, S. 104.

¹⁵⁴ Erbe, Der moderne Dandy, S. 44.

¹⁵⁵ Vgl. http://jp.dubs.hautetfort.com/album/collages_et_photomontages/Hoch_DaDandy.2.html abgerufen am 09.10.2018.

¹⁵⁶ Erbe, Der moderne Dandy, S. 95.

miert die klassische Figur des Dandys mit dem ebenfalls antibürgerlichen und anarchistischen Sozialcharakter des Hochstaplers und übernimmt die Führung der avantgardistischen Vorhut, zu der sich Hugo Ball, Francis Picabia und Jacques Vaché¹⁵⁷ ebenso zählten wie Walter Serner, der im *Handbrevier* letzte Instruktionen zur Disziplinierung und Kontrolle der Affekte liefert, um den eiskalten Hochstapler mit dandyhaftem Habitus in gesellschaftlich-ironischer Distanzwahrung zu trainieren. Wie aber wird das im Lockerungs-Ratgeber umgesetzt?

Zunächst einmal propagiert Serner weder die große Revolution noch Mord oder Totschlag, wie es vielleicht in der Halb- und Unterwelt, wo sich der Hochstapler gerne aufhält, zu erwarten wäre. Auch stiftet das *Handbrevier* nicht zu Straftaten an oder befürwortet sie; vielmehr funktionieren Betrug und Täuschung als Mittel zum Zweck und zwar, um sich der bürgerlichen Gesellschaft mit all ihren Verpflichtungen entziehen zu können, so die Lockerungsschrift. Denn die Prioritäten des Rastas Serner'scher Schöpfung zielen in erster Linie nicht unbedingt auf Ehre, Ruhm oder Reichtum ab – schon gar nicht will er einer ‚ehrlichen‘ Arbeit nachgehen – sondern richten sich voll und ganz auf die Annehmlichkeiten eines non-konformistischen Lebensstils, den er hofft in der Anonymität der großen Metropolen führen zu können. Auf dieses Leben in freier Wildbahn wird der Hochstapler-Azubi mit Tipps aus dem *praktischen Handbrevier* vorbereitet und das *prinzipielle Handbrevier* liefert dazu die passende Geisteshaltung. Denn als anarchischer ‚Tunichtgut‘ und ‚Taugenichts‘ steht er grundsätzlich, wie der Dandy, für nichts und niemanden ein: „Serners Hochstapler ist ein amoralischer Moralist, ein radikaler Einzelgänger, und die *Letzte Lockerung* beschreibt die Zurüstung, die es benötigt, um es bleiben zu können.“¹⁵⁸ Und genau auf diese Zurichtung konzentriert sich das sernereske Vademekum: denn in der Uniform des kultivierten Dandys fühlt er sich wohl; sie bietet ihm die perfekte Maskerade für eine erfolgreiche Selbstdarstellung, um den authentischen Schein wahren und den Blicken seiner Umgebung standhalten zu können. Dabei unterscheidet er nicht zwischen Image und Authentizität, da für ihn beides identisch ist und er voll und ganz in seiner eigenen Illusion aufgeht. Einer Illusion, die dann erfolgreich ist, wenn der Hochstapler sein Zielobjekt manipuliert, dominiert und letztlich kognitiv entwaffnet hat. Aber was nützt ein bemühtes Schauspiel, wenn es nicht überzeugend präsentiert wird?

¹⁵⁷ Vgl. ebd., S. 94–109.

¹⁵⁸ Oswald, Nachwort, S. 278.

„[I]mpression management“ (VK 153)¹⁵⁹ ist nach Lethens Analyse des Breviers das Stichwort, sprich den Eindruck von Echtheit und Glaubwürdigkeit beim Gegenüber zu hinterlassen, was auf den ersten Blick am aussagekräftigsten durch die Kleidung und Accessoires (Schmuck, Orden etc.) transportiert werden kann, ohne freilich den Anschein einer Kostümierung zu erwecken. Im Kapitel X. „Kleidung und Manieren“ heißt es exemplarisch:

496. Bei der Wahl deiner Kleidung lasse dich nur von deinem Privatgeschmack leiten. Es wird dir das Höchstmaß von Wirkung dadurch sichern, daß du dich in deiner Hülle nicht nur auf der Höhe fühlst, sondern überhaupt wohl. Denn auch, was im allgemeinen nicht gefällt, wirkt, wenn es gut getragen wird. (LL 221)

497. Zu Verkleidungen greife selten. Sie färbt stets ein wenig auf dich ab. (LL 221)

502. Bleibe in deiner Kleidung bei dem dir vorteilhaftesten Grundtypus, den du nur durch jene Modedetails variieren darfst, die für dich sich eignen. Sei lieber ein wenig unmodern als reduziert. (LL 222)

Welchen immensen Einfluss Bekleidung und der dazugehörige Habitus auf das gesellschaftliche Umfeld ausübt, wusste bereits Gottfried Keller, der in seiner 1874 erschienenen Novelle *Kleider machen Leute*, dem armen aber fein gekleideten Schneidergesellen Wenzel, die Rolle des polnischen Grafen Strapinski buchstäblich ‚auf den Leib‘ schrieb und ihn somit zum Hochstapler wider Willen machte. Passt doch sein äußeres Erscheinungsbild mit seiner ‚inneren‘ Physiognomie nicht überein, wodurch die Einheit zwischen Figur und Montur für die narrative Kohärenz nur oberflächlich existiert.

Metaphorisch instrumentalisiert als ‚zweite‘ Haut vergrößert sich also die weitestgehend unveränderbare menschliche Physis gleichsam bis zur obersten Kleidungsschicht; was entsteht ist eine „leibliche Identität“ des bekleideten Körpers, die auf den ersten Blick auf die vestimentäre Hülle reduziert wird und infolgedessen zu einem „sozialen Leib“ verschmilzt.¹⁶⁰ So versteht es sich von selbst, dass Bekleidung viel mehr ist als lediglich ein funktionales Protektionsgewebe, das den verletzlichen Körper primär vor witterungsbedingten Einflüssen schützt, sondern ebenso ein nonverbales Ausdrucksmittel ist. Ein modisches Ausdrucksmittel, das dem Prinzip der jeweiligen Zeitgeist-Ästhetik unterliegt, die Tendenz zur Flüchtigkeit besitzt und einen Kleidungsträger benötigt, der sich damit in Szene setzt, also damit bekleidet oder verkleidet. Was für die Herrenmode der 1920er Jahre bedeutete: korrekt, funktional und adrett musste sie sein – ‚nur nicht auffallen‘ lautete die

¹⁵⁹ Lethen verweist diesbezüglich auf den Soziologen Erving Goffman.

¹⁶⁰ Dingel, Tina: Der männliche Körper als Schaufensterpuppe? Herrenmode und die Konstruktion eines „adäquaten“ Körpers. In: Cowan, Michael / Sicks, Kai Marcel (Hg.): Leibhaftige Moderne. Körper in Kunst und Massenmedien 1918 bis 1933. Bielefeld: transcript Verlag, 2005. S. 169–183, hier: S. 169.

Devise der Männer, was in Kontrast zur damaligen Damenmode stand.¹⁶¹ Extravagante Schnitte, ausgefallene Stoffe oder Farben waren eher unüblich.

In puncto Kleidung ist der Tenor der *Letzten Lockerung* ebenso auffällig unauffällig und darauf ausgelegt, den seriösen Schein mit einem salonfähigen und typgerechten Erscheinungsbild zu unterstreichen, ohne dabei nur halb so exzentrisch zu wirken wie der Dandy nach Oscar Wildes Vorbild. Denn es ist das Schicksal des modernen Dandys im neusachlichen Jahrzehnt, dass er in der autoritär geprägten postwilhelminischen Gesellschaft, „unbewaffnet und ohne soldatische Physiognomie, [...] [sein] wahres Gesicht nicht öffentlich zeigen kann“ (VK 154):

108. Könntest du als das Monstrum von Gleichgültigkeit, das du bist, auch optisch erscheinen, wärest du nach einem Spaziergang von zehn Minuten tot. Kein Mensch könnte dich auch nur eine Sekunde aushalten, ohne mit beiden Fäusten sich auf dich zu stürzen. [...] (LL 123)

Gleichsam einem ‚Wolf im Schafspelz‘ passt sich der Rasta in seinem Alltagsdasein notgedrungen der Herde an und (ver-)kleidet sich nach Empfehlung des Breviers und dem Anlass entsprechend. Im nächsten Schritt kann sich der Dandy-Hochstapler in der Dramaturgie seines Mienenspiels ausprobieren und den gezielten Einsatz manipulativer Handlungen einüben, z. B.: aufmerksamkeitswirksam eine Fensterscheibe einschlagen, eine Vase zerbrechen, einen Ohnmachtsanfall vortäuschen (vgl. LL 169, Nr. 277) oder einen Diebstahl fingieren (vgl. LL 171, Nr. 283) u. v. a. m. Dafür rät Serner dem Rasta immer ein „Handspiegelchen“ als Hilfsmittel mit sich zu führen, um im Ernstfall auf dem „Klosett“ „einen Gesichtsausdruck zu probieren“ (LL 182, Nr. 328) und Mimik und Gestik unter Kontrolle zu bekommen. Speziell aber der Ausdruck der Augen und der Scharfsinn des Blickes zählt zur Grundausrüstung des Hochstaplers und gehört dementsprechend konditioniert:

323. Übe vor allem täglich dein Auge, indem du dich vor den Spiegel stellst. Dein Blick muß lernen, still und schwer auf einem andern zu liegen, sich rapid zu verschleiern, zu stechen zu klagen. Oder so viel Erfahrung und Wissen auszustrahlen, daß dein Gegenüber dir erschüttert die Hand reicht. (LL 181)

Der routinierte Hochstapler kann auf die Faszinationskraft der Augen und der Suggestionskraft seines Sehsinns vertrauen, mit dem er sein Zielobjekt hypnotisch zu beeinflussen versucht. Backes-Haase beschreibt dieses Verfahren als eine Spiegelung des leeren Blickes:

Der primitive Mensch erkennt im Auge seines Gegenübers ein Bild [...], von dem er aufgrund der Verkleinerung und Verzerrung nicht weiß, daß es ihn, den Blickenden selbst darstellt. Er hält dieses Bild vielmehr für das wirkliche Abbild der Seele des Menschen, den er anblickt, d.h., er nimmt im leeren Signifikanten (Spiegel) Auge sich selbst

¹⁶¹ Vgl. ebd., S. 172.

als den anderen (LACAN) wahr und glaubt darüber hinaus, in diesem Bild gleichzeitig die Wahrheit über diesen anderen zu erblicken.¹⁶²

Mit diesem Verknennungsspiel, das der Verfasser aus der Spiegelstadium-Theorie des Psychoanalytikers Jacques Lacan ableitet, weiß der Betrüger die plane Spiegelfläche des menschlichen Sehapparates für seine Zwecke zu nutzen und wiegt den Betroffenen in unheilvoller Sicherheit. Aber nicht nur im zwischenmenschlichen Kontakt ist das Auge die ‚Geheimwaffe‘ des Hochstaplers, sondern auch auf unsicherem Terrain und in brenzligen Situationen muss sich dieser auf seine Beobachtungsgabe verlassen können. „Das Auge taxiert mögliche Widerstände“, schreibt Lethen, „es ist ein taktisches Organ und ein gelernter Physiognom“. (VK 156) Hier knüpft der Hochstapler an die Traditionslinie Lavaters und Lombrosos an, indem er sich bemüht, die innere Disposition des Menschen anhand seines Äußeren zu entschlüsseln und somit sein Betätigungsfeld bewusst absteckt und sondiert. Was mich in weiterer Folge der Textanalyse darauf bringt, auf eine besondere Form der Fetischisierung des Sehorgans bei Serner hinzuweisen; denn wie Lethen an obiger Stelle konstatiert, kommt dem Auge als Leitsinn eine besonders wichtige Stellung im Handbrevier zu, gewissermaßen als ein Kontroll- und Selbstkontrollinstrument für den Hochstapler:

311. Stell dich oft vor einen Stehspiegel. Liebäugle mit dir. Agiere dich vor. Versuche dich noch mehr für dich zu begeistern. Lobe dich. Bewundere dich. Aber tadle dich auch. (LL 178)

Das eigene Spiegelbild ist für das Selbststudium des Vorspielenden von größtem Wert, denn „[d]er im Spiegel auf die eigene Physiognomie gerichtete Blick hat den Blick der anderen in sich aufgenommen“. (nach: VK 154) Kulturgeschichtlich interpretiert hängt die Stimulierung des Sehsinns maßgeblich vom jeweiligen Zeitkontext ab; denn mit der Entwicklung (audio-)visueller Medien (von der ersten Fotoapparatur in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, bis hin zur Etablierung des Tonfilms in den 1920er Jahren) eröffnete sich eine neue optische Wahrnehmung, die durch das technische Sehinstrument der Kamera entschieden beeinflusst wurde. Insofern evoziert der Einsatz technischer Hilfsmittel ab dem 20. Jahrhundert eine Vorstellung des „produktiven“ und selektiven Sehens.¹⁶³

¹⁶² Backes-Haase, Über topographische Anatomie, S. 105.

¹⁶³ Vgl. Sahli, Jan: Der Zauber des Materials. Gegenständlichkeit und Seherfahrung in Fotografie und Film der Weimarer Republik. In: Arburg, Hans-Georg von (Hg.) u. a.: Mehr als Schein. Ästhetik der Oberfläche in Film, Kunst, Literatur und Theater. Zürich, Berlin: diaphanes, 2008. S. 103–115, hier: S. 109.

Ein für die kalte persona charakteristisches Merkmal, das sich der Mensch am Kältepol der Schamgesellschaft, ausgestattet mit einem überwachenden und auf Distanz ausgerichteten Fokus, funktional zu eigen machte. Kurzum alle Wahrnehmungsantennen sind bei ihm nach außen gerichtet; der Sehsinn ist geschärft und der feine Gehörsinn sensibel ausgerichtet. „Horchen, Sondieren, Wittern“ (VK 156) lautet bei Serner die Devise:

478. Bleibe oft vor Ladenspiegeln stehen. So kannst du bequem beobachten, was hinter dir vorgeht. (LL 217)

Während der Dandy bloß Augen für sein eigenes Spiegelbild hat, bemüht sich der Hochstapler schon fast zwanghaft seine Umgebung kontrollierend im Augenwinkel zu behalten; taxierende Blicke klären ihn über den gesellschaftlichen Status seiner Schein-Identität im Brennfokus der Fremdwahrnehmung auf, indem er die Reaktion des Gegenübers vorsichtig abwartet oder sie austestet. Diese Reaktion wird in der Schamkultur der Neuen Sachlichkeit an die Außenwelt des Körpers gebunden; das bedeutet, die „Innenkehrung“ der Psychologie wird auf die „Außenkehrung“ der Physiognomie übertragen (VK 52) und die (diätische) Disziplinierung des Körpers, der die Kapitalanlage des Hochstaplers schlechthin ist, zum obersten Gebot ernannt:

305. Mache morgens und abends Leibesübungen, deren Zahl und Art von ihrer Wirkung auf dich abhängen müssen. Sie sollen deinen Körper lediglich in voller Beweglichkeit und Frische erhalten. [...] (LL 177)

316. Meide gänzlich Teigwaren, weißes Brot, Mehlspeisen, Tee und Bier und alle Bohnenarten. Iß *wenig Fleisch* (nie fettes), aber *viel Obst, Salate und grüne Gemüse*. Atme oft tief, bade nur zweimal wöchentlich (zehn Minuten lauwarm) und lasse jeden vierten Tag eine Hauptmahlzeit völlig ausfallen. Beschränke dich auf *zwei Tassen guten Kaffees, vier Gläser Wein* und *acht Zigaretten* oder drei Zigarren pro Tag. (LL 179, H.i.O.)

Doch gänzlich befreit von (tiefen-)psychologischen Einflüssen ist selbst der Rasta nicht, trotz aller körperlichen Exerzitien, die er unternimmt, um sich von inneren Spannungen abzulenken. Denn seine ‚Achillesferse‘ ist das unangenehme Gefühl der Langeweile, ausgelöst durch einen geistigen Zustand erzwungenen Nichtstuns und mentalen Stillstandes, den es gilt um jeden Preis zu vermeiden. Hierbei unterscheidet er sich wieder entschieden vom klassischen Dandy, der sich ganz dem Müßiggang und dem Schwebegefühl der Fadesse verschrieben hat und als Mantra beschwört. Der Rasta allerdings sucht exakt das Gegenteil¹⁶⁴, nämlich Zerstreuung und Ablenkung und trifft damit genau den Zeitgeist der Neuen Sachlichkeit, wie Plessners Philosophische Anthropologie hervorstreicht: „Der Mensch muß tun,

¹⁶⁴ Vgl. Ihrig, Literarische Avantgarde und Dandysmus, S. 110–111.

um zu leben. Ihm genügt nicht *eine* Tat, sondern allein die Rastlosigkeit unablässigen Tuns.“ (nach: VK 51, H.i.O.) Und genau diese getriebene Rastlosigkeit lenkt Serner in seiner Verhaltenslehre in mehr oder weniger (de-)konstruktive Bahnen, um den „Desperado (o, was für ein Süßer!), der als Prophet, Künstler, Anarchist, Staatsmann etc., kurz als Rasta Unfug treibt“ (LL 15) von seinem Leid zu befreien. Denn der Desperado, abgeleitet vom lateinischen Verb „desperare 'die Hoffnung aufgeben, verzweifeln'“, ist ein „'aus Verzweiflung handelnder Draufgänger, Umstürzler, Anarchist'“¹⁶⁵ und Triebfeder sowie seelische Quintessenz des Rastas. Ihm streift Serner die Verkleidung des gewissenlosen Unterwelt-Dandys über und „bringt dem gepanzerten Ich Tanzschritte bei, die mit Soldatenstiefel nicht auszuführen wären“ (VK 157). Ein tragikomisches Szenenbild zeichnet sich vor dem inneren Auge des Lesers / der Leserin ab und offenbart die melancholische Disposition des chronisch gelangweilten und stets getriebenen Hochstaplers Serner'scher Schöpfung. Denn mit dem unangenehmen Gefühl der Fadesse schleicht sich auch eine gewisse Schwermütigkeit und melancholische Gemütsverfassung in die geistige Physiognomie des Rastas ein, für die das Handbrevier autosuggestive Sprachspiele und mental aufbauende Seufzer „Teremtete“, „Perlímpimpim“ zur Vertreibung bereithält. Nützt dies nichts und „[e]rkrankst du, so verbirg dich. Das wird dich rascher gesunden machen“ (LL 189, Nr. 357). Serner wusste ganz genau, wovon er schrieb; verstrickt sich doch seine eigene Lebenserfahrung engmaschig mit dem Handbrevier, ferner noch mit seinem gesamten literarischen Werk: „Der Autor der *Letzten Lockerung* scheint nicht nur zeitweilig von Zuständen der Langeweile gepeinigt, Melancholie scheint vielmehr die Grundsignatur seiner Existenz als Autor überhaupt gewesen zu sein“¹⁶⁶, attestiert Alfons Backes-Haase. Diese für Serner typische Grundsignatur „schwankend zwischen Hartseinwollen und suizidären Neigungen“ (VK 160) spiegelt die *Letzte Lockerung* vorbildhaft wider und wird explizit in der Eigentümlichkeit seiner Hochstaplerfiguren, wie am nachfolgenden Textbeispiel *Die Tigerin* aufgezeigt werden soll.

¹⁶⁵ „Desperado“, in: Wolfgang Pfeifer et al., Etymologisches Wörterbuch des Deutschen (1993), digitalisierte und von Wolfgang Pfeifer überarbeitete Version im Digitalen Wörterbuch der deutschen Sprache, <https://www.dwds.de/wb/Desperado> abgerufen am 29.10.2018.

¹⁶⁶ Backes-Haase, Über topographische Anatomie, S. 47.

3.2 Die Tigerin: eine absonderliche Liebesgeschichte

Während die *Letzte Lockerung* noch die „Trucs“ des Rastas und seine Beziehung zum Makrokosmos ‚Welt‘ kompendiös abarbeitet, verlagern sich Serners Kurzerzählungen und der Kurzroman *Die Tigerin* in den Mikrokosmos der Demimonde: einem zwielichtigen Milieu voller halbseidener und krimineller Gestalten, die allesamt in dubiosen Machenschaften und mafiösen Geschäften – darunter Prostitution, Zuhälterei, Drogenhandel, Glücksspiel, Diebstahl oder Hehlerei – mitzumischen scheinen. Zweifelsohne sticht diesbezüglich die Langerzählung *Die Tigerin*, entstanden 1921 und erschienen 1925, aus dem kriminalistischen Testkorpus heraus. Folgender Umstand ist nicht bloß dem Motiv des betrogenen Betrügers geschuldet, das – wie ebenso Robert Neumanns Hochstaplernovelle (1930) zeigt – per se nicht außergewöhnlich ist, sondern betrifft vielmehr die Art und Weise, wie Serner die Umsetzung des hochstaplerischen Prinzips und seine literarische Inszenierung in Angriff nimmt.¹⁶⁷

Eine absonderliche Liebesgeschichte, so der Untertitel, handelt von der 28-jährigen ‚männerverschlingenden‘ Titelheldin und Femme fatale Bichette, die in der Pariser Halbwelt der 1920er Jahre eine mehr als fragwürdige und komplizierte (Geschäfts-)Beziehung mit dem 32-jährigen ‚frühpensionierten‘ Hochstapler Fec eingeht, um, so die Grundidee des Plans, aus dem Schein ihrer vorgetäuschten Liebe, finanziellen Profit herauszuschlagen. Insofern offeriert Bichette Fec jenes unmoralische Angebot:

»Ja, Fec, ja, Fec, machen wird doch etwas! Etwas Neues! Etwas ganz Neues! ... Machen wir doch – uns!«
 »Uns – machen?« Fec erstaunte bis in die Lippen. (T 22, H.i.O.)

Den unheilvollen Ausgang der Geschichte bereits vorausahnend, kann Fec trotzdem oder gerade deswegen dem Vorschlag der *Tigerin* nicht widerstehen und so vereinbart er mit ihr:

»Bichette, hörst du, ich liebe dich ... Und du liebst mich ... Abgemacht?« (T 26)

Serners ungewöhnlicher Text über Hochstapelei und ‚gemachter‘ Liebe, den seinerzeit schon Max Herrmann-Neisse als „bisher besten deutschen Anarchistenroman“¹⁶⁸ belobte,

¹⁶⁷ Vgl. Thede, Sebastian: Betrug des betrogenen Betrügers. Walter Serners (unzuver)lässiges Liebeskonzept in *Die Tigerin*. In: Schwanebeck, Wieland (Hg.): Über Hochstapelei. Perspektiven auf eine kulturelle Praxis. Berlin: Neofelis, 2014. S. 159–175, hier: S. 161. Siehe insbesondere Fußnote 3.

¹⁶⁸ Herrmann-Neisse, Max: Walter Serner: Die Tigerin. In: Serner, Walter / Milch, Thomas (Hg.): Der Abreiser. Materialien zu Leben und Werk. Bd. 10. München: Goldmann Verlag, 1988. S. 76–78, hier: S. 77.

reflektiert gewissermaßen die Erwartungshaltung einer Leserschaft, die bereitwillig getäuscht werden möchte, ohne dabei Gefahr laufen zu müssen, den zwielichtigen Gestalten des großstädtischen Untergrunds persönlich zu begegnen. Es waren, um nochmals auf Sloterdijk zurückzukommen, „die Jahre einer kollektiven Illusionsdämmerung“¹⁶⁹, die es erst ermöglichten, den Hochstapler als einen Sozialcharakter der Moderne breitenwirksam zu etablieren. Was allerdings nicht bedeutet, dass Serners Kurzroman uneingeschränkt positiv von der zeitgenössischen Kritik aufgenommen wurde, im Gegenteil: man warf dem Autor „Sittenwidrigkeit“ vor und sein „Kult der Unaufrichtigkeit erschien als Abgesang der abendländischen Kultur“.¹⁷⁰ Spätestens nach dem „Schmutz- und Schundgesetz“ zur Bewahrung Minderjähriger von 1926 zählte man Serners Text zur ‚verbotenen‘ Literatur, nicht zuletzt wegen seiner teils expliziten Darstellung von Sexualität, was als ein indirekter Angriffsversuch auf das Wertesystem der Gesellschaft verstanden wurde. Jene, die Serners zynischen und präzisen sowie literarisch-expressiven Stil anerkennend guthießen, mussten sich – wie die Causa Theodor Lessing zeigte – dafür der Gefahr aussetzen, von selbsternannten Moralaposteln und rechtsnationalen ‚Kulturmenschen‘ angefeindet zu werden. Im vorfaschistischen Reflexionszeitraum führte dies zu einer Entwertung des gesamten Œuvres, das bis zu seiner literaturwissenschaftlichen Wiederentdeckung in den 1970 / 1980er Jahren, lediglich als eine „zynische Show am Vorabend der Diktatur“ (VK 160)¹⁷¹ interpretiert wurde.

Doch zurück zur *Tigerin*: inwieweit ist es möglich dieses exzentrische Werk in die Literaturepoche der Weimarer Republik einzuordnen bzw. ist dies überhaupt uneingeschränkt möglich? Oder erschafft Serner vielmehr eine eigenständige „kalte“ Variation der Neuen Sachlichkeit, die literarisch mit nichts anderem, auch nur ansatzweise, vergleichbar wäre? Auf der Suche nach etwaigen Interpretationsansätzen findet sich im Aufsatz von Ewout van der Knaap der Hinweis, dass *Die Tigerin* auf eine „ironische Spielart der Kalten Sachlichkeit“ aufbaut, einer „extremen anthropologischen Variante der Neuen Sachlichkeit“ und sich so-

¹⁶⁹ Sloterdijk, Kritik der zynischen Vernunft, S. 852.

¹⁷⁰ Knaap, Ewout van der: Verletzte alle Gesetze, auch die eigenen. Die kalte Praxis von Serners Verhaltensregeln in *Die Tigerin*. In: Baßler, Moritz / Knaap, Ewout van der (Hg.): *Die (k)alte Sachlichkeit. Herkunft und Wirkung eines Konzepts*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2004. S. 31–40, hier: S. 32.

¹⁷¹ Lethen verweist in Anm. 379 auf: Sloterdijk, Kritik der zynischen Vernunft, S. 725–728.

mit als eine Art „Zwittertext“ zwischen den beiden „Konzepten der Neuen/Kalten Sachlichkeit“ positioniert.¹⁷² Eine Sachlichkeit, die Objektivität und Nüchternheit der „neusachlichen Mode durch schlagfertige Unbekümmertheit ironisiert“ und durch „kaltschnäuzigen Nihilismus ersetzt“.¹⁷³ Wobei nicht gänzlich ersetzt, denn – einem neusachlichen Reporter gleich – untersucht und analysiert Serner, für seine mehr oder minder fiktionalen Milieustudien der Demimonde, den Ehrenkodex der Halbwelt, kurzum: „Hinter jeder Zeile von mir steht Gesehenes oder Gehörtes und gar oft am eigenen Leibe Erfahrenes.“¹⁷⁴ Und jedwede Person, die sich mit dem Werk dieses Autors aus literaturwissenschaftlicher Perspektive ausgiebiger befassen konnte, weiß, dass „ein Literat wie Serner ganz präzise das sagt, was er auch meint“¹⁷⁵ und zwar kompromisslos.

Verfügt man also wie Serner über Informationen bezüglich jener ominösen Subkultur(en), die in den ‚goldenen‘ Zwanzigerjahren im mondänen Schein großer europäischer Metropolen – von London bis Wien – ihr Unwesen trieben, erscheint es in letzter Konsequenz nur folgerichtig, den amoralischen Moralkodex dieser ‚Verbrechergilde‘ der gesitteten bürgerlichen Gesellschaft, gleichsam wie einen Spiegel, vorzuhalten. Denn die Maske des Hochstaplers reflektiert immer auch bis zu einem gewissen Grad das Sittenportrait einer Gesellschaft, deren ethisch-moralischen Schwächen er auszunützen versucht. Im Falle der *Tigerin* bedeutet das, dass der Hochstapler Fec und die Hochstaplerin / Femme fatale Bichette einen Pakt eingehen und ihre Anti-Liebesbeziehung persiflieren und zu „Romeo und Julia *form the underground*“¹⁷⁶ werden. Im Roman konkretisiert sich dieses Verhalten durch die Komplexität der Dialoge zwischen den beiden Protagonisten, über ihre Aufrichtigkeit und Unaufrichtigkeit zueinander, gefolgt von wilden Eifersuchtsszenen, die letzten Endes eben doch nur ein leidenschaftliches Schauspiel darstellen – oder vielleicht nicht? Serner lässt sein Lesepublikum im Unklaren zurück und „entpsychologisiert ad absurdum“, sprich das „Charakteristikum der Ent-Psychologisierung“ im neusachlichen Schreibstil verkehrt der Autor ins Paradoxe, bis die affektgeladenen und gleichzeitig eisigkalten sowie berechnenden Hochstapler-Figuren selbst nicht mehr wissen, was Schein ist und was nicht.¹⁷⁷

¹⁷² Knaap, *Verletzte alle Gesetze*, S. 33; Knaap verweist außerdem auf Lethens *Verhaltenslehren der Kälte*, in der zwar *Die Tigerin* erwähnt, aber nicht in Theorie und Textanalyse eingebaut wird.

¹⁷³ Ebd., S. 33.

¹⁷⁴ Serner, *Theodor Lessing und der Mädchenhändler*, S. 95.

¹⁷⁵ Jelinek, Elfriede: *Aus dem Weg sein*. In: Puff-Trojan, Andreas / Schmidt-Dengler, Wendelin (Hg.): *Der Pfiff aufs Ganze. Studien zu Walter Serner*. Wien: Sonderzahl Verlagsgesellschaft, 1998. S. 93–97, hier: S. 96.

¹⁷⁶ Thede, *Betrug des betrogenen Betrügens*, S. 168. (H.i.O.)

¹⁷⁷ Knaap, *Verletzte alle Gesetze*, S. 33.

Mit einem Wort, Fec und Bichette kreieren eine dem neusachlichen Pragmatismus zugewandte ‚Amour fou‘, die dem Anschein nach in emotionaler wie sexueller Unverbindlichkeit aufzugehen scheint und ein Gegenmodell zum ‚klassisch-romantischen‘ Liebeskonzept ist. ‚Klassisch-romantisch‘ evoziert hierbei einen „intimen Prozess des Sich-Verliebens und Liebens“, der in *Die Tigerin* „als projektartige Konstruktion und Verfertigung eines Kugelmenschen, als Truc, vom kontingenten Innenleben ausgelagert und an die Handlungsfähigkeit des intellektuell dominanten Hochstaplers delegiert [wird]“. ¹⁷⁸ Doch Serner wäre nicht Serner, würde er nicht sogar diese zweckmäßige Verbindungskonstruktion auf die Spitze der Absurdität treiben: „Entromantisierung“ ¹⁷⁹ lautet das Schlagwort oder besser noch, das Entromantisieren der Entromantisierung, denn selbst das betrügerische Liebeskonzept wird hintergangen und muss letztlich dem Betrug zum Opfer fallen. So wie der romantisch-verklärte Zauber, der den Hochstapler Georges Manolescu und sein fiktives Pendant Felix Krull noch zu umhüllen schien und den Serner in die kalte Hochstapler-persona der Zwischenkriegszeit transformierte. Wie Serner das in der Ausgestaltung seiner Figuren in *Die Tigerin* umsetzt und inwieweit die Theorie der *Letzten Lockerung* darin praktisch umgesetzt wird, skizziert die nachfolgende Textanalyse.

3.2.1 Fec

Über Henri Rilcer, genannt Fec alias Baron Punschoff, verrät uns der Autor gleich eingangs im ersten Kapitel so viel:

Kein Mensch wußte, wovon er eigentlich lebte. Das ist zwar in den maßgebenden Kreisen von Paris die Voraussetzung dafür, ernst genommen zu werden; der Umstand aber, daß man Fec weder spielen sah, noch je in deutlicher Gesellschaft eines weiblichen Wesens, kurz niemals in einer jener Situationen, welche immerhin gewisse Anhaltspunkte für etwaige Einkünfte bieten, hatte die im allgemeinen unvorteilhafte Folge, daß man ihn nicht ernst nahm. (T 7)

Mit Mut zur semantischen Lücke konfrontiert Serner gleich zu Beginn seine Leserschaft mit Unwissenheit und installiert Fec, den vermeintlich aus Paris stammenden Protagonisten, als eine undurchschaubare Figur. Fec, der weder Hasardeur noch offensichtlich ein Zuhälter zu sein scheint, ist für seine Umgebung schwer einschätzbar und deshalb schon auffallend

¹⁷⁸ Thede, Betrug des betrogenen Betrügens, S. 169.

¹⁷⁹ Mit Entromantisierung wird hier ein rationaler, fast von jeglichem Pathos befreiter Gemütszustand beschrieben, der in keiner Weise zur kulturgeschichtlichen Epoche der Romantik steht. Vgl. dazu: Thede, Betrug des betrogenen Betrügens, S. 169–170.

suspekt; dabei hat Henry Rilcer – nach den Maximen des Rastas der *Letzten Lockerung* – mit seinen 32 Lenzen bereits seine ‚besten‘ Hochstaplerjahre hinter sich, wie Serner einleitend im zweiten Kapitel ausführt: nachdem jener bereits mit 17 Jahren den Gigolo für eine „fette[] Jüdin“ (T 14) gespielt hatte und mit diesem Verhalten seine Familie mehr als echauffierte, löst er sich mit 18 Jahren aus den Klauen des eigenen Familienverbandes:

364. Du darfst keine Familie haben. (Wie du zu Eltern und Geschwistern dich verhältst, ist insoweit gleichgültig, als du sie nicht affichierst. Alles in Südamerika oder tot.) (LL 190)¹⁸⁰

Es folgen zwölf Jahre des Reisens und Vagabundierens – bevorzugt „in den mondänen Kurorten, im Winter in Wien, London, Berlin, Rom“ (T 14; vgl. Nr. 113. „Wer viel reist, hat mehr Unglück, aber auch bei weitem mehr Chancen als Andere.“ LL 125 oder Nr. 123, LL 127) – und viele erfolgreiche Trucs, die nicht selten Aufsehen erregen. „Er war immer elegant, fast stets allein, aber wenn er abgereist war, gab es irgendwie einen Skandal“ (T 14), heißt es im Text. Alles in allem, Henri Rilcer verkörpert das Ebenbild eines ‚gemachten‘ Hochstaplers, was seine sympathische Physiognomie widerspiegelt: „Er war groß, schlank und hatte einen ausdrucksvollen Kopf, der einem Diplomaten ebenso gehören konnte wie einem Apachen.“ (T 14) Mit diesen Zeilen schließt Serner allerdings auch schon die physiognomische Kurzcharakteristik seines täuschend gutaussehenden Rastas und erweitert sie, zum Verständnis der narrativen Kohärenz, um die wandelbare Funktion der vestimentären Personendarstellung und ihrer suggestiven Wirkungskraft. Etwa wenn Fec alias dandyhafter Baron Punschoff für seinen letzten großen Coup den noblen Smoking überstreift und sich auf den ersten Abend im Casino Jetée in Nizza vorbereitet. (vgl. T 42)

Doch vorerst einen Schritt zurück in der Erzählung: als Fec mit 30 Jahren wieder nach Paris zurückkehrt, setzt der gefürchtete ‚Karriereknick‘ ein und aus dem erfolgreichen Rasta wird ein „[R]até“, ein „Versager, Blindgänger, schlicht der Gescheiterte“¹⁸¹, der im saloppen grauen Anzug und mit dunkelgrünem Tuch um den Hals (vgl. T 14) seinen Überlebenskampf bestreitet. Sprich der einstige Hochstapler mit internationalem Renommee hält sich von nun an mit banalen Gelegenheitsdiebstählen über Wasser, verkehrt mit ‚kleinen‘ Prostituierten und schläft zeitweilig in Treppenhäusern, kurzum: Fec führt ein Leben in die völlige Leere hinein. Denn Henry Rilcer, der alles schon hinter sich hat und schon mit allem „fertig“

¹⁸⁰ Für Vergleiche zwischen *Die Tigerin* und den Verhaltensregeln der *Letzten Lockerung* siehe: Knaap, Verletzte alle Gesetze, S. 36–39.

¹⁸¹ Puff-Trojan, Von Glücksrittern, S. 78.

ist (vgl. T 14), leidet an der typischen Desperado-Krankheit, dem sogenannten „Leerlaufen“, wodurch maßgeblich der Gemütszustand beeinträchtigt wird, wie er Bichette gesteht:

»[...] Wenn man nichts mehr haben will, wenn man nichts mehr machen will, geht man besser um die Ecke, in den Duft. Aber bei mir war das anders. Das ist schon seit zwei Jahren so. Vorher habe ich sehr viel gemacht. Bis ich eben alles satt hatte. Alles. Alles. Alles. Da war dann das Leerlaufen geradezu Wollust für mich. In den letzten Wochen aber hatte ich auch das satt bekommen. [...]« (T 21)

Somit steht Fec, wenn sich an seiner Lebenssituation nicht augenblicklich etwas ändert, kurz vor dem Abgrund, dem endgültigen ‚Basta‘, was Serner mit der Aussage „um die Ecke, in den Duft“ locker luftig formuliert und somit die suizidalen Neigungen des Protagonisten, bedingt durch depressives Leerlaufen, spielend kaschiert. Dass allerdings jene Desperado-Existenz in der Pariser Halbwelt auf Unverständnis stößt, ist fast nur verständlich, weshalb ihn manche für einen „posthumen Idealisten“, andere wiederum für einen „bedauernswerten Dilettanten“, die meisten aber schlichtweg für einen „Trottel“ halten. (T 7) Bis auf Bichette, mit der Fec schließlich eine unheilvolle Desperado-Schicksalsgemeinschaft eingeht.

3.2.2 Bichette

Bichette, die aufgrund ihrer ausufernden Wildheit, Rauflust und Hinterlistigkeit nicht zu Unrecht in der Erzählung den ehrfürchtigen Beinamen „die Tigerin“ trägt, repräsentiert – obwohl die Bezeichnung „Hochstaplerin“ kein einziges Mal in der Erzählung fällt – den weiblichen Widerpart zu Fec. Als schöne Kokotte ist die 28-jährige junge Frau eine fixe Größe und fester Bestandteil des zwielichtigen Pariser Nachtlebens rund um die Montmartre Cafés und der dort verkehrenden Halbwelt. Schlaglichtartig beleuchtet Serner Bichette folgendermaßen:

Sie hatte kupferrotes Haar, schwarze von bläulichem Weiß umschlossene Augen und besaß jene scharfen Farben, welche die Pariserin sich anschminkt, teilweise von Natur aus. Sie trug zu jeder Jahreszeit Rock und Bluse, selten ein Brusttuch und nie einen Hut. Ihre Stimme war, obwohl im Grunde rauh, dennoch schneidend und von seltener Suggestivität. (T 7–8)

Eine Suggestivität, die durch den scharfzüngigen Argot Bichettes – einem französischen Söziolekt aus der Bettler- und Gaunerwelt (ähnlich dem Rotwelschen im deutschen Sprachraum) – den letzten Schliff erhält. Denn sie spricht, bis auf einige wenige situationsbedingte Ausnahmen, fast ausschließlich Argot, den sie, wie eine Art Geheimsprache, „durch eine

große Zahl höchst eigenwilliger Wortbildungen vermehrt hatte“ (T 8). „Schnock“¹⁸² (T 10), „Schlingue“¹⁸³ (T 10) und „Schlaß“¹⁸⁴ (T 20) zählen zu diesen Argotwörtern, die Bichette in ihr sprachliches Standardrepertoire aufgenommen hat, deren Bedeutungen sich aber auf den ersten Blick nicht erschließen und somit eine semantische Lücke im Text hinterlassen. Ob Serner diesbezüglich mit der Expressivität des Anlauts „sch“ in der direkten Rede experimentieren wollte, muss dahingestellt bleiben.¹⁸⁵ Jedenfalls versuchte der bereits verstorbene Herausgeber der zuletzt erschienenen Walter Serner-Gesamtausgabe, Thomas Milch, eigens in einem „Gaunerwörterbuch“ den Serner'schen Idiolekt zu enträtseln und den insbesondere aus dem Wienerischen, Berlinischen, Französischen und Tschechischen stammenden Wortschatz ins Standardhochdeutsche zu übertragen.¹⁸⁶

Die zweite Eigenheit Bichettes bezieht sich auf ihre unübliche ‚Arbeitsweise‘; denn die *Tigerin* ist keine ‚gewöhnliche‘ Prostituierte, die für Geld mit Freiern schläft – dafür ist sie viel zu wählerisch, außerdem würde ihr grenzenloser Stolz das nicht zulassen. Viel lieber lässt sie sich von ihren Gönnern mit wertvollem Schmuck (den sie später für Geld versetzen kann) oder mit anderen Präsenten beschenken, weshalb die *Femme fatale* von ihren Kolleginnen zwar gehasst, von ihren männlichen Bekanntschaften jedoch für ihre unkonventionelle Art umso mehr geliebt wird, was zu folgender Bilanz führt:

Drei Männer waren ihretwegen ins Gefängnis gekommen, zwei hatten sich ihretwegen erschossen und der unzählige Rest ihrer Liebhaber, die sie alle nach wenigen Nächten abgeschüttelt hatte, ohne von Beschwörungen oder Drohungen sich imponieren zu lassen, wäre ausnahmslos auf das kleinste Zeichen hin, zu allem bereit, zu ihr zurückgekehrt. (T 8)

Umso größer ist das allgemeine Erstaunen in den einschlägigen Pariser Bars und Lokalitäten, als man eines Tages den Raté Fec und die schöne *Tigerin* zusammen und in trauter Zweisamkeit sieht. Denn der Zweck dieser Beziehung ist für Außenstehende nicht zu durchschauen und selbst die beiden Einzelgänger haben Mühe darin, ihren Liebespakt adäquat

¹⁸² „schnoc(k) (frz./G.[aunersprache]): Dummkopf, verrückte Person; blöde. Die Steigerungsform *duschnoc(k)* hat die gleiche Bedeutung; bis zum I. Weltkrieg war sie auch als Schimpfwort für die Deutschen gebräuchlich.“ In: Milch, Thomas (Hg.): Das fette Fluchen. Ein Gaunerwörterbuch. In: Serner, Walter / Milch, Thomas (Hg.): Der Abreiser. Materialien zu Leben und Werk. Bd. 10. München: Goldmann Verlag, 1988. S. 263–294, hier: S. 289.

¹⁸³ „Schlingue! Nicht nachgewiesen; (frz./G.[aunersprache]) *schlinguer* schlecht (aus dem Mund) riechen, stinken.“ In: ebd., S. 289.

¹⁸⁴ „schlass(e) (dt.-frz./G.[aunersprache]) Betrunkene. (Vom süddt. *schlaß* matt, schlaff.)“ In: ebd., S. 289.

¹⁸⁵ Der Anlaut „sch“ könnte eine Anspielung auf das deutsche Äquivalent zu „merde“ sein. Vgl. Ritte, Jürgen: Schnock, schlass et schlingue! Walter Serners Problem mit den Apachen und anderen Franzosen. In: Puff, Trojan, Andreas / Schmidt-Dengler, Wendelin (Hg.): Der Pfiff aufs Ganze. Studien zu Walter Serner. Wien: Sonderzahl Verlagsgesellschaft, 1998. S. 49–63, hier: S. 59.

¹⁸⁶ Vgl. Milch, Das fette Fluchen, S. 263.

umzusetzen und einzuordnen. Insofern beschließen die zwei nach einer durchzechten Nacht und einigen gemeinsam verbrachten Tagen, mit vereinten Kräften gegen die innere „Leere“, das „Leerlaufen“ und gegen das Schreckgespenst der Langeweile, an dem – nach Desperado-Manier – auch Bichette leidet, anzukämpfen. „So wie du lebst ist doch Blödsinn. Schlaß ist das. Absolut schlaß. Und ich kann einfach nicht mehr so daherleben, so ... Das ist ... Blödsinnig ist das“, bringt es die Tigerin für sich auf den Punkt. (T 19–20)

3.2.3 Das Liebespaar

Der Enge Paris entfliehend, brechen die beiden Desperados Richtung Côte d'Azur, genau genommen nach Nizza, auf, um vor Ort ihre frisch ‚entfachte‘ Liebe mit einem großen Coup zu besiegeln. Ihr Plan: als Baron Punschoff und Mademoiselle Bichette Thaller will sich das vornehme unverheiratete ‚Paar‘ in die wohlhabende Gesellschaft der französischen Riviera einschleusen. Einmal in der mondänen Welt der Hautevolee angekommen, versucht das infernale Duo schließlich mit reichen Junggesellen in Kontakt zu treten, die später von Bichette, welche als Lockvogel agiert, verführt und anschließend von Fec erpresst und zu Schweigegeldzahlungen genötigt werden. An und für sich ein durchdachtes Unternehmen, würden sich der Hochstapler und die Tigerin im Kampf der Geschlechter nicht immer wieder selbst durch Täuschung, Manipulation, List und Schwindel im Wege stehen. Etwa als Bichette, angeblich einen Eifersuchtsanfall vortäuschend, eines Abends im Casino Fecs Tanzpartnerin, die „rote Bia“, mit einem gezielt wuchtigen Tritt auf den Fuß außer Gefecht setzt und die dadurch provoziert angeheizte Stimmung unter den feinen Gästen fast in einer Schießerei endet. „Wir haben einander wirklich *alles* gemacht. Einer die Stimmungen und Exzesse des anderen. Wir haben *uns gemacht*“ (T 133, H.i.O.), wird Fec im letzten (ver-)klärenden Gespräch mit Bichette resümieren.

Was sie von Anfang an zu ebenbürtigen Gegnern im ‚kalten‘ Spiel mit der Scheinliebe macht, wenn nicht sogar Bichette genaugenommen die kältere persona von beiden ist.¹⁸⁷ Sprich, was Liebesdinge anbelangt ist die Femme fatale eine ‚Professionelle‘ und körperlich und emotional abgebrühter als ihr Gegenpart, der zwar dem nüchternen und neusachlichen Menschentypus vollauf entspricht, aber letzten Endes doch nicht ‚kalt‘ genug ist. Denn während Bichette eine unverfrorene Selbstkontrolle über ihren Körper – der für sie

¹⁸⁷ Vgl. Knaap, Verletze alle Gesetze, S. 37–38.

Spieleinsatz ist – besitzt, manifestiert sich Fecs Nervenschwäche meist sichtbar an der Körperoberfläche oder ist zumindest akustisch wahrnehmbar: etwa wenn trotz bemühter Selbstbeherrschung seine Stimme unsicher und brüchig wird (T 76), er sich nervös an seinen Fingernägeln kratzt (T 72) oder plötzlich errötet: „Fec fluchte innerlich darüber, daß er errötete. [...] Bichettes Augen verdunkelten sich genießend. »Ich glaube es dir. Ich glaube es dir, weil du rot geworden bist.«“ (T 21)

Serner spielt mit dem offensichtlichen und kommuniziert durch einen neutralen Erzähler die Handlungen seiner Figuren aus ihrem sichtbaren Verhalten. Dabei hat der Erzähler keinen Einblick in das Innenleben der Handlungsträger, wenn sie es nicht auf geradem Wege in einer der unzähligen direkten Personenreden mitteilen. Umgemünzt auf die Zwischenkriegszeit erkennt Helmut Lethen darin die Tendenz, dass der Fokus zunehmend auf die analytische Beobachtung des Menschen und seinem Verhalten fällt und der „Ausdruck“ des Körpers, insbesondere des Gesichts als Spiegelfläche „innerer Erlebnisse“ (vgl. VK 102–103), deutlich abgewertet wurde. Was grundsätzlich für die Schamkultur der Zwischenkriegszeit mit ihren externen Kontrollinstanzen charakteristisch ist, sieht sich doch das Subjekt erst durch die „Augen der anderen“¹⁸⁸ in seiner Außenwahrnehmung und letztlich Identität bestätigt. Allerdings führt dies auch zum „Niedergang des [authentischen, B. N.] »Ausdrucks« als Abdruck einer seelischen Erregung“ (VK 102), da Erregungszustände erst als gebundene Zeichen an die Körperoberfläche dringen müssen, damit sie für Außenstehende überhaupt les- und interpretierbar werden. Lethen folgert daraus einen „Gesichtsverlust des »Ausdrucks«“ im Moment der Handlung, was im neusachlichen Jahrzehnt eine „Wiederkehr der Rhetorik des sichtbaren Verhaltens, der Physiognomik und Pathognomik“¹⁸⁹ zur Folge hatte. (VK 102)

„Wer weiß, was auszudrücken übrig bliebe, wenn man den Menschen der Fiktion, der Maske und des Rollenspiels in jeder Form entwöhnen könnte“¹⁹⁰, schrieb etwa Karl Bühler in seiner 1933 erschienen *Ausdruckstheorie* – ein Text, der sich, wie viele weitere Abhandlungen der 1920er und 30er Jahre, um eine Einbettung des „Ausdrucksbegriffs“ in das Theoriefeld der Handlung und Gebärden bemühte. (vgl. VK 103)

¹⁸⁸ Siehe Kap. 2.3.2, Tab. 1.

¹⁸⁹ Mit Pathognomik ist hier, nach Georg Christoph Lichtenberg, die Methode des Ablesens und Deutens von Gesichts- und Körperbewegungen gemeint, während Johann Casper Lavater die Charakterdeutung des Menschen aus der (Gesichts-)Physiognomie ableitete.

¹⁹⁰ Bühler, Karl: *Ausdruckstheorie. Das System an der Geschichte aufgezeigt*. Jena: Gustav Fischer, 1933. S. 203.

Ein Nichts, ein Sein, ein „Dasein desjenigen, der den Schein“ des „Vor-Machen[s]“ erzeugt, wäre der Umkehrschluss im Falle der *Tigerin*.¹⁹¹ Oder mit den treffsicheren Worten der kokainsüchtigen Gaby, einer Nebenbuhlerin Bichettes, die Fec mit folgender Belehrung in die Schranken weist:

»Das ists ja eben, du Esel! Du machst nichts aus dir. Man wird doch nicht für das gehalten, was man ist. Sondern nur für das, was man den Leuten vormacht. Und auch das, was man wirklich ist, muß man den Leuten vormachen. Wie sollen sie denn sonst wissen, wofür sie einen zu halten haben, hé?« (T 16)

Doch Fec will wieder „etwas“ aus sich „machen“ und so ist es der Rasta, der die verbale Kommunikationsform für sich beansprucht, liebt er es doch zu „Reden. Reden. Reden“ (T 25), seine teils erfundenen Lebens- und Liebesgeschichten zu erzählen und Weisheiten von sich zu geben, die auch als Bonmots in die *Letzte Lockerung* passen würden.¹⁹² Schließlich kann an der Stelle, wo die Körper-Rhetorik das dialogische Prinzip (Martin Buber) der verbalen Kommunikation ablöst, in umgekehrter Weise der Mund als strategisches Werkzeug die nonverbale Kommunikation ergänzen.¹⁹³ Dabei gibt er sich, wie schon bereits sein Vorgänger Felix Krull, als „Narziss“¹⁹⁴ zu erkennen, hört Fec sich doch selbst liebend gerne dichten und monologisieren, was sein „Wohlbefinden“ (T 78) ungemein steigert.

Hingegen die lückenhaft in plattem Argot kommunizierende Bichette ihren Körper effizient einzusetzen weiß und eine Meisterin der nonverbalen Kommunikation ist. Als sogenannte „Wirkungsästhetikerin“¹⁹⁵ sind ihr die Effekte der Handlungen wichtiger als die Motive, solange diese in ihrer Dramatik nicht abflachen: mysteriöse Weinkrämpfe, handgreifliche Eifersuchts- und wild-aggressive Liebesszenen sowie wüste Schlägereien lenken sie vom Ohnmachtsgefühl der Langeweile und ihrem Desperado-Dasein ab. Bichette ist, im Gegensatz zu Fec, dem es um die dichterische Kohärenz seiner Handlungen geht, eine Effekthascherin. Sie lebt ihre körperliche Genusssucht – egal ob sexueller oder ökonomischer Natur – nach

¹⁹¹ Puff-Trojan, Von Glücksrittern, S. 84.

¹⁹² Fec: „Man ist niemals sicher. Eine Laune, ein Regenguß, ein Weib, eine schlechte Zigarette, weiß der Teufel, was es alles sein kann – und schon empfindet man den Verzicht auf den Verzicht als den höchsten Genuß und ça y est [...]“ (T 89) Vgl. Knaap, Verletzte alle Gesetze, S. 38–39.

¹⁹³ Vgl. Puff-Trojan, Von Glücksrittern, S. 82, 84.

¹⁹⁴ Vgl. ebd., S. 85.

¹⁹⁵ Kyora, Sabine: Liebe machen oder Der Liebhaber als Autor. In: Puff-Trojan, Andreas / Schmidt-Dengler, Wendelin (Hg.): Der Pfiff aufs Ganze. Studien zu Walter Serner. Wien: Sonderzahl Verlagsgesellschaft, 1998. S. 64–74, hier: S. 69–70.

der Maxime Serners „Lust ist der einzige Schwindel, dem ich Dauer wünsche“ (LL 72) – exzessiv aus.¹⁹⁶ Ist die Tigerin jedoch einmal gesättigt und gelangweilt (vgl. T 105) verschwindet sie plötzlich, ohne Ankündigung oder Vorwarnung und lässt somit den ahnungslosen Rasta-Dichter Fec allein an der Riviera zurück, während sie selbst wieder nach Paris reist. Das ‚Liebespaar‘ ist von nun an Geschichte, die Zweckverbindung aufgelöst. Zurückbleibt eine hausgemachte „Lückenwut“¹⁹⁷ Serner'scher Art, die in einer letzten Aussprache zwischen dem Raté und der Tigerin das Sein und Schein ihrer noch immer (oder schon wieder) leerlaufenden Figuren und Handlungen hin und her zirkulieren lässt. Bis Fec durch einen fehlgeleiteten Pistolenschuss wirklich seinen Kopf verliert und Bichette fast den Verstand: „Ob ich ihn geliebt habe? Ob er mich geliebt hat? O Gott, wenn ich das nur wüßte! Ich glaube, ich werde noch wahnsinnig.“ (T 138) Dem Wahnsinn verfällt die Tigerin zwar nicht, stattdessen wird sie eine Berühmtheit, weit über die Grenzen der Pariser Demimonde und der Montmartre Cafés hinaus, bei der jeder noch so kleine Ganove weiß, welcher mehr als zwielichtige Ruf ihr schon aus der Weite vorausseilt.

In *Die Tigerin* demonstriert Walter Serner, wie das Konzept der kalten Sachlichkeit kolossal scheitern kann und seine Protagonisten, allesamt leerlaufende und innerlich ausgehöhlte Hochstapler- und Desperado-Persönlichkeiten, mit in den Abgrund reißt bis sie vollkommen darin verschwunden sind. Nichts Erinnerbares, nichts Greifbares, nichts Sinnstiftendes bleibt von ihnen nach dieser Lektüre, lediglich scharfe Detail- und Momentaufnahmen, die zu keinem festen Bild verschmelzen möchten. So schrieb einst Walter Serner seinem Verleger Paul Steegemann: „Ist Ihnen noch nicht aufgefallen, daß die Menschen meiner Bücher, wie lebendig und echt sie auch auf Sie gewirkt haben mögen, hinterher Ihnen doch gleichsam zwischen den Fingern zerrinnen?“¹⁹⁸ Doch die Menschen in seinen Büchern zerrinnen nicht nur einfach, sie lösen sich im Spiel des Seins und Scheins fast vollständig auf, bis nichts mehr da ist, nichts mehr übrig bleibt; selbst im ‚falschen‘ Spiel mit der Liebe heißt es für Fec und Bichette: „Rien ne va plus – nichts geht mehr.“

¹⁹⁶ Vgl. ebd., S. 70.

¹⁹⁷ Lücke = Sinn vgl. LL 83.

¹⁹⁸ Serner, Walter: Walter Serner über sein Leben und seine Bücher. In: Serner, Walter / Milch, Thomas (Hg.): Der Abreiser. Materialien zu Leben und Werk. Bd. 10. München: Goldmann Verlag, ¹1988. S. 144–147, hier: S. 144.

4. Irmgard Keun: *Das kunstseidene Mädchen*

»Vater unser,
mach mir doch mit einem Wunder eine feine Bildung –
das übrige kann ich ja selbst machen mit Schminke.« (KM 374–375)

Irmgard Keun (1905–1982)

Mit dem ‚glanzvollen‘ Schein und dem (un-)aufrichtigen Spiel mit der Liebe befasst sich ebenfalls Irmgard Keuns Roman *Das kunstseidene Mädchen*¹⁹⁹, der – schon acht Monate nach ihrem literarischen Debüt mit *Gilgi, eine von uns* – im Juni 1932 erschienen ist. Zeitlich situiert in die Endphase der Weimarer Republik, liefert darin Doris, die achtzehnjährige Ich-Erzählerin, eine literarische Momentaufnahme einer krisengebeutelten und insbesondere im sozialen und politischen Umbruch befindlichen Zwischenkriegsgesellschaft, die sich sprichwörtlich für den letzten ‚Tanz auf dem Vulkan‘ bereitmacht. Und Doris, das *Mädchen ohne Bleibe*²⁰⁰ – so der ursprüngliche Romantitel – möchte tanzen und zwar am liebsten als „Glanz“ im nächsten Kino-Kassenschlager. Doch bis es soweit ist muss sich das junge Mädchen mit „schreiben wie Film“ die Zeit vertreiben, wie sie ihrem „Taubenbüchlein“ verrät: „[...] denn so ist mein Leben und wird noch mehr so sein. Und ich sehe aus wie Colleen Moore, wenn sie Dauerwelle hätte und die Nase mehr schick ein bißchen nach oben. Und wenn ich später lese, ist alles wie Kino – ich sehe mich in Bildern.“ (KM 233)

An den Erfolg des Erstlings *Gilgi* anknüpfend, gehört – das heute zu den kanonischen Texten der Neuen Sachlichkeit zählende – *Das kunstseidene Mädchen* bereits wenige Monate nach Erscheinen „zu den meistverkauften Büchern des Jahres 1932“²⁰¹, wie Arend und Martin in ihrer umfassenden Quellensammlung zur deutschen Erstrezeption dokumentieren. Besonders die zunächst durchwegs lobenden Rezensionen liberaler und linksliberaler Kritiker/innen²⁰² hoben, wie Fritz Walter im Berliner Börsen-Courier vom 12. Juni 1932, „den Reiz des Buches“ hervor, der „in seinem Ton und Stil“ liegt, „den Irmgard Keun in vielen Wendungen verblüffend, gescheit und witzig trifft“ und worin „sich ihr starkes und

¹⁹⁹ Keun, Irmgard: *Das kunstseidene Mädchen*. In: Detering, Heinrich / Kennedy, Beate (Hg.): Irmgard Keun. Das Werk. Band 1. Texte aus der Weimarer Republik 1931–1933. Göttingen: Wallenstein, 2017. S. 232–387. Nachfolgend im Text zitiert als Sigle **KM**.

²⁰⁰ Vgl. Detering, Heinrich / Kennedy, Beate (Hg.): Kommentar. In: Irmgard Keun. Das Werk. Band 1. Texte aus der Weimarer Republik 1931–1933. Göttingen: Wallenstein, 2017. S. 393–455, hier: S. 428.

²⁰¹ Arend, Stefanie / Martin, Ariane (Hg.): Irmgard Keun 1905 / 2005. Deutungen und Dokumente. Bielefeld: Aisthesis Verlag, 2008. S. 84.

²⁰² Vgl. Detering / Kennedy, Kommentar, S. 437.

flüssiges Schreibtalent“ zeige.²⁰³ Doch bereits exakt zwei Wochen nach jenen positiven Kritiken wurden erste Stimmen laut, es handele sich beim *Kunstseidenen Mädchen* um einen Abklatsch von Anita Loos' 1925 in den USA veröffentlichten Bestseller *Gentlemen Prefer Blondes. The Illuminating Diary of a Professional Lady* (in deutscher Übersetzung: *Blondinen bevorzugt*, 1927). Allerdings mit dem kleinen aber feinen Unterschied, dass nach Meinung der Rezensentin „Doris im Gegensatz zur amerikanischen Nutte ein Herz hat“²⁰⁴, weshalb zwar ein unmittelbares Näheverhältnis zwischen den Texten bestehe, worüber man aber hinwegsehen könne. Anders sehe aber die Sachlage in Bezug auf Robert Neumanns Hochstaplerroman *Karriere* aus: „Hier fällt es bereits recht schwer, das Wort ‚Stilgleichheit‘ nicht durch das deutlichere, leider auch den Inhalt betreffende ‚Plagiat‘ zu ersetzen.“²⁰⁵ Tatsächlich ist die Ähnlichkeit beider Texte, was den Handlungsstrang, die Figurendarstellung und die Sprache anbelangt, frappierend. Weshalb Keun mit Plagiatsanschuldigungen²⁰⁶ konfrontiert wurde, was einem kleinen Skandal gleichkam und in kultur- und literaturbeflissenen Kreisen der Weimarer Republik einigermaßen für ‚Aufregung‘ sorgte. Hilfe- und ratsuchend wandte sich deswegen die Autorin an einen ihr wohlgesinnten Kritiker der ‚ersten‘ Stunde – Kurt Tucholsky:

Robert Neumann schreibt meinem Verlag, dass ich (wörtlich) seine „Karriere“ glatt abgeschrieben habe. [...] Plagiatsvorwürfe schwirren um mich herum [...] – na, mir ist sehr übel. Ich habe mir Neumanns „Karriere“ kommen lassen – ich lese sie ununterbrochen und finde einfach keine, aber auch gar keine Begründung seiner Vorwürfe. Ich darf aber solche Vorwürfe doch nicht unterschätzen [...]. [...] Würde Sie mir vielleicht helfen wollen und mir schreiben, ob mein „Kunstseidenes Mädchen“ gefährliche Ähnlichkeiten mit „Karriere“ hat?²⁰⁷

Durch ihre angebliche Unwissenheit um die Existenz des 1931 erschienen Romans des österreichisch-britischen Schriftstellers, schien Keun relativ schutzlos den öffentlichen Plagiatsangriffen ausgesetzt gewesen zu sein, zumal sie die Vorwürfe aus eigener Hand weder nachweislich entkräften noch bestätigen konnte. Die vier Tage später folgende Antwort von Tucholsky entschärfte die Plagiatskontroverse nicht unbedingt:

²⁰³ Walter, Fritz: Zwei Bücher über die Liebe. Berliner Börsen-Courier, Nr. 269, 12. Juni 1932, S. 11. In: Arend / Martin, Irmgard Keun, S. 72–73, hier: S. 73.

²⁰⁴ Gehrke, Martha Maria: Irmgard Keun. Das kunstseidene Mädchen. Vossische Zeitung, 26. Juni 1932, Morgenausgabe (Literarische Umschau Nr. 26). In: Arend / Martin, Irmgard Keun, S. 76–78, hier: S. 77.

²⁰⁵ Ebd., S. 77–78.

²⁰⁶ Vgl. Barndt, Sentiment und Sachlichkeit, S. 169–184; eine inhaltliche Vergleichsdarstellung der beiden Romane stellt auch Walter Delabar an, vgl.: Delabar, Walter: Was tun? Romane am Ende der Weimarer Republik. Opladen, Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, 1999. S. 117–121, hier: ab S. 119.

²⁰⁷ Irmgard Keun an Kurt Tucholsky, 12. Juli 1932. In: Arend / Martin, Irmgard Keun, S. 131–132, hier: S. 132.

Ich muss den Vorwurf für richtig ansehen [sic]. Liebe Frau Keun, was haben Sie da nur gemacht –! [...] Bei Neumann steht das alles wie bei Ihnen: die nicht beendeten Sätze, wenns [sic] die Dame so eilig hat; die merkwürdige Stellung von „sagt er... sage ich... sagt er...“; genau dieselbe Technik, wie das Mädchen ihre Kokettiergeheimnisse enthüllt; einmal sogar das Motiv mit dem Mantel; das verquatschte Deutsch – und dann eben dieser Ton. Wie da alles Intime als bekannt vorausgesetzt wird, wie vierzehn Sachen mit einem Mal erzählt werden... alles, alles wie bei Neumann. Ich bin ganz entsetzt gewesen, als ich das gelesen habe. [...] Sie haben doch dergleichen gar nicht nötig! Sie sind eine hochbegabte Schriftstellerin – ich habe gegen manches Einwände, aber Sie können bereits etwas, und, was mehr wert ist: Sie sind jemand. Und nun das da –!²⁰⁸

Die mehr als belehrende, wenn nicht sogar herablassende Haltung Kurt Tucholskys, der mit einer ausgesprochenen Vehemenz das geistige Eigentum Neumanns gegenüber Irmgard Keun zu verteidigen versuchte, endete mit dem Vorschlag, sie möge doch eine Stellungnahme in der *Weltbühne* abgeben und sich das „Plagiat“ gewissermaßen ‚reumütig‘ eingestehen.²⁰⁹ Wie und ob Keun überhaupt auf dieses Schreiben reagierte und ob es zu einer inoffiziellen „Lösung“²¹⁰ in dieser Angelegenheit kam, ist nicht dokumentiert; Neumann distanzierte sich jedenfalls erst 1966 im Nachwort der Neuauflage von *Karriere* von den damaligen Verleumdungen, deren Verschulden er nun zu Lasten der Kritiker (vornehmlich Tucholsky) auslegte: „Ich hatte nie dergleichen behauptet, ich behaupte es heute nicht – ich hoffe, Frau Keun liest diese Versicherung, die ja bloß mit ein paar Jahrzehnten Verspätung kommt. Auch Frau Keun hatte mich nicht nötig.“²¹¹ Rückblickend gesehen erübrigte sich auch ab 1933 jegliche weitere Form der Debatte nach der abrupten Machtübernahme durch die Nationalsozialisten: denn als dekadente „Asphaltliteratin“ ereilte sie ein ähnlich vernichtendes Schriftstellerschicksal wie die jüdischen Autoren Walter Serner und Robert Neumann – ihre beiden Romane wurden ab 1933 aus dem Verkehr gezogen und verboten.

Was die Causa „Keun – Neumann“ exemplarisch aufzeigt, ist der zwangsläufige intertextuelle Austausch rund um das populäre Motiv der Hochstapelei, der beide Autoren gleichermaßen bewusst und / oder unbewusst in ihrem literarischen Schaffen beeinflusste. So weist Tucholsky auf den stilistischen Gleichklang im *Kunstseidenen Mädchen* hin, der

²⁰⁸ Kurt Tucholsky an Irmgard Keun, 16. Juli 1932. In: Arend / Martin, Irmgard Keun, S. 132–134, hier: S. 133. (H.i.O.)

²⁰⁹ Vgl. Kurt Tucholsky an Irmgard Keun (mit Abschrift eines Briefes von Robert Neumann an Kurt Tucholsky), 4. August 1932. In: Arend / Martin, Irmgard Keun, S. 134–135, hier: S. 135.

²¹⁰ Kerstin Barndt bemerkt in einer Fußnote stehend: „Der Kommentar der Tucholsky-Briefe spricht von einer ‚Lösung‘ des Konflikts zwischen Neumann und Keun, der jedoch aufgrund der abgedruckten Briefe nicht nachvollziehbar ist.“ In: Barndt, Sentiment und Sachlichkeit, S. 177, Fußnote 31.

²¹¹ Der Rückblick Robert Neumanns, 1966/68. In: Arend / Martin, Irmgard Keun, S. 135–136, hier: S. 136.

durch Doris idiomatische Sprache ähnlich zum Ausdruck kommt wie bei Erna, Neumanns Heldin in *Karriere*. Mit Betonung auf ‚ähnlich‘; denn sowohl Keun als auch Neumann – und im Übrigen auch Serner bei seiner Bichette – setzen „konstruierte Sprach-Masken“ ein, welche „durch geographische wie kulturelle Einflüsse geprägt sind“.²¹² Bei Erna ist es eine Mischung aus Hochdeutsch und gesprochenem Jiddisch²¹³, bei Doris hingegen wird der Sprachfluss besonders durch den Kölschen und Berliner Dia- bzw. Soziolekt sowie durch aufgeschnappte Begriffe aus der Politik, Werbung und der Medienwelt beeinflusst. Diese Sprach-Codes setzen die Protagonistinnen situationsabhängig ein, wodurch oftmals der Eindruck einer komischen Sprechweise, im Sinne eines lebendigen, sprich authentischen Umgangs mit Sprache entsteht. Eine lückenhafte Syntax, häufige Neologismen, ausdrucksstarke Nominalisierungen²¹⁴ und ein naiv wirkender „assoziative[r] Erzählstil“ als „genuin weibliche Antwort auf die ausgestellte ›Kälte‹ des neusachlichen Erzählens“²¹⁵ vermitteln dem Leser / der Leserin einen Hauch von augenblicklicher Alltagsnähe.²¹⁶ Nach Auffassung Tucholskys hat Neumann „diese Art Monolog in deutscher Sprache zum ersten Mal gemacht, Sie [Irmgard Keun, B. N.] durften das nicht zum zweiten Mal machen“²¹⁷; der Kritiker maß sich hier absurderweise ein voreiliges Urteil zu Gunsten seines Autorenkollegen an, was einer Art Patentierung dieser experimentell-monologischen Schreibweise gleichkommt, die aus heutiger Sicht in keiner Weise vertretbar wäre. Gleichwie die Beschäftigung mit der Thematik und dem Diskursthema der Hochstapelei in der Weimarer Republik keine Seltenheit darstellte und beide Romane sowohl auf stilistisch-expliziter als auch inhaltlich-impliziter Ebene in ähnlicher Weise daran anknüpfen.²¹⁸

Genau hinter dieser historischen Folie entwickelte Keun ihre Protagonistin Doris; ein Mädchen, das aus der Enge ihrer kleinbürgerlich-proletarischen Herkunftsfamilie fliehen möchte, um ein wie auch immer gearteter „Glanz“ werden zu können. Doch Fortuna ist nicht ganz auf ihrer Seite: so stiehlt Doris umständehalber einen sehr teuren Pelzmantel,

²¹² Barndt, *Sentiment und Sachlichkeit*, S. 179.

²¹³ Vgl. Neumann, Robert: *Karrieren. Hochstaplernovelle, Karriere, Blinde Passagiere, Luise*. München: Kurt Desch Verl., 1966. S. 95–209.

²¹⁴ Doris hat z. B. „Unterhandlungen mit einem Verkehrsschupo“ (KM 281) oder hat „in eine Materie zu dringen“ (KM 303) und muss „eine Imponierung schaffen“ (KM 325).

²¹⁵ Stockinger, Claudia: »daß man mit ein bißchen Nachdenken sich vieles selber erklären kann«. Irmgard Keuns Verfahren der reflektierten Naivität. In: Scherer, Stefan (Gastred.): *Irmgard Keun. Heft 183*. München: edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag, 2009. S. 3–14, hier: S. 7.

²¹⁶ Vgl. ebd., S. 6–8.

²¹⁷ Kurt Tucholsky an Irmgard Keun, 16. Juli 1932. In: Arend / Martin, Irmgard Keun, S. 134.

²¹⁸ Vgl. Barndt, *Sentiment und Sachlichkeit*, S. 180–182.

der ihr zwar ein mehr als glanzvolles Erscheinen garantiert, sie aber auch dazu zwingt, überstürzt und fast mittel- aber vor allem unterkunftslos aus der „mittleren Stadt“ im Rheinland in die „große Stadt“ nach Berlin zu fliehen. Andererseits wo, wenn nicht im Berlin der 1930er Jahre wäre ein blitzschneller (Karriere-)Aufstieg möglich? Dass denkt sich auch das Mädchen und so vertraut sie auf ihre Intuition und wartet auf die richtige Gelegenheit, die sie nur mehr am Schopfe packen muss. Aber wird es die je geben? Keun lässt ihre Leser/innen im Unklaren zurück und erschafft mit Doris eine „Antiheldin“, die „zur eigentlichen Heldin der Weimarer Republik“ wurde, indem sich die „kleine[] Hochstaplerin [...] dem modernen Leistungswillen und der alten Moral“ mit allen ihr zur Verfügung stehenden Kräften widersetzt.²¹⁹

4.1 Das Männerfangsystem des „Radar-Typs“

Bezugnehmend auf das Kapitel 3.1.1 „Die Maske der ‚kalten persona‘“ wurde bereits auf die Stellung der Frau, die Plessner „aus dem Fechtsaal der Subjektkonstitution“ (VK 94) ausschließt, hingewiesen. Wodurch rückblickend der zwiespältige Eindruck entstand, dass der moderne Frauentypus der 1920 / 30er Jahre und der (wie schon das Attribut verrät) „virile Narzissmus“ der kalten persona, nicht so richtig zueinander passen möchten. Wenn nicht sogar die neusachlichen Verhaltenslehren versuchen, „eine rein männliche Welt zu konstruieren, in der die Polarisierung der Geschlechter bis zum Verstummen der weiblichen Stimme getrieben [wird]“. (VK 14) Nur wenige Ausnahmen bestätigen die Regel, wie Lethen am Beispiel der Figur der *Mehlreisenden Frieda Geier* aufzeigt oder wie es anhand des ‚kaltblütigen‘ Frauenbildes der Demimondaine in Walter Serners *Die Tigerin* Inszenierung findet. Allerdings ist der Handlungsspielraum jener ‚kalten‘ bzw. neusachlichen Gegenspielerinnen äußerst beschränkt und sowohl Keun als auch Fleißer versuchen diesen für ihre weiblichen Figuren experimentell zu erweitern. Was jedoch die Geschlechterverhältnisse zusehends irritiert, bestenfalls aber die Figuren zu Lernprozessen anregt. Doris bspw. bemüht sich in neusachlich-rationaler Verhaltensmanier ‚weibliches Kapital‘ aus ihrem

²¹⁹ Veth, Hilke: Literatur von Frauen. In: Weyergraf, Bernhard (Hg.): Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Band 8. Literatur der Weimarer Republik 1918–1933. München, Wien: Carl Hanser Verl., 1995. S. 446–482, hier: S. 463.

‚Weiblich-sein‘ herauszuschlagen und gerät somit zwischen die Fronten der traditionellen Geschlechterbilder.²²⁰

Dabei richtet sich Irmgard Keuns Schreibweise speziell an eine weibliche Leserschaft, während die „Verhaltenslehren als virile[s] Genre“ (VK 14) – man denke an Serners *Handbrevier* – entschlossen an eine männliche Leserschaft adressiert sind. In ihrem nur wenige Wochen vor dem *Kunstseidenen Mädchen* erschienenen Feuilletonartikel *System des Männerfangs* (1932), erstveröffentlicht in *Der Querschnitt*, kehrt die Autorin dieses Schema um und arbeitet einen kurzen satirischen sowie typologischen Orientierungsleitfaden für Frauen aus. Dieser soll die Damenwelt über stereotype Verhaltens- und Interaktionsmuster von Männern, zweigeteilt in allgemein zu beachtende Regeln und spezifische Regeln für gewisse Berufsgruppen, aufklären, damit ‚Frau‘ spielerisch und für sie profitabel mit dem Objekt ‚Mann‘ in Kontakt treten kann. Über Grundsätzliches im Umgang mit dem männlichen Geschlecht verrät Keun eingangs:

[D]er Eitelkeit des Mannes Futter geben. Sein Selbstwertgefühl stärken, ihn stolz sein lassen auf sich. Ihn verstehen, wenn er verstanden sein will, und im richtigen Moment stoppen – mit dem Verstehen. Ein Mann wünscht nicht bis in die letzten abgründigen Tiefen seines einmaligen Innenlebens begriffen zu werden von einer Frau – er könnte sonst merken, daß es nicht so unerhört einmalig ist, und das würde er sehr übelnehmen.²²¹

Doris scheint dieses System, das sich wie ein unpersönliches Exzerpt aus dem *Kunstseidenen Mädchen* liest, regelrecht verinnerlicht zu haben und verkörpert es nahezu in Perfektion; mit viel Situationsgefühl und Menschenkenntnis schafft sie es ihr männliches Gegenüber durch eine „zielgerichtete[] Performance[] von Weiblichkeit“²²² zu manipulieren – zweckmäßig versteht sich. So etwa als sie Herrn Grönland, ein hübscher Mann mit „Kommand“, dem „imponiert letzten Endes was Solides“ (KM 236), nach der ersten Verabredung dazu bringt, ihr eine neue goldene Armbanduhr zu schenken. Wie erreicht Doris das? Indem sie ihm unter angestrengter Zurückhaltung Keuschheit und Unschuld vorspielt und sich zur moralischen Selbstermahnung sieben rostige Sicherheitsnadeln an die Unterwäsche steckt. Lautet doch die eiserne Regel des Männerfangs: „[S]elbst *nicht* verliebt sein, denn dann macht man sicher *alles* falsch.“²²³ Dabei gilt für die Weiblichkeitsdarstellerin Doris das gleiche wie für den Dandy-Hochstapler bzw. Rasta: die Disziplinierung der Affekte trainieren,

²²⁰ Vgl. Barndt, *Sentiment und Sachlichkeit*, S. 187–189.

²²¹ Keun, Irmgard: *System des Männerfangs*. In: Arend, Stefanie / Martin, Ariane (Hg.): Irmgard Keun 1905 / 2005. Deutungen und Dokumente. Bielefeld: Aisthesis Verlag, 2008. S. 138–141, hier: S. 138.

²²² Barndt, *Sentiment und Sachlichkeit*, S. 189.

²²³ Keun, *System des Männerfangs*, S. 141. (H.i.O.)

um selbst in intimen Augenblicken die Distanz und Kontrolle über die Situation bewahren zu können.

Und ich habe ihm mächtig imponiert. Erst war er natürlich wütend, aber dann sagte er mir als edel empfindender Mensch: das gefällt ihm – ein Mädchen, das sich auch im Schwips so fest in der Hand hat. Und er achtete meine hohe Moral. Ich sage nur ganz schlicht: »Das ist meine Natur, Herr Grönland.« (KM 236)

Einmal im Männerfangmodus wird Doris durch gezielte Zurschaustellung ihrer weiblichen Natur zur Hochstaplerin, wobei sie geschlechterspezifische Konventionen immer berücksichtigt und sich vestimentär und performativ voll und ganz auf ihr männliches Gegenüber einstellt. Erst dann schnappt die ‚Venusfalle‘ zu, nachdem das Vertrauen und letztlich die ‚Gefügigkeit‘ des Mannes durch soziale Mimikry gewonnen wurde.

Konzeptuell verortet Lethen in Doris (aber auch in ihrer Vorgängerin Gilgi) den „Radar-Typ“ (vgl. VK 235–243), eine Figur, die sich komplementär in das Verhaltenslehren-Schema der kalten persona und der Kreatur einfügt und die demonstriert, wie soziale Mimikry als „Waffe“ (VK 242) wirkungsvoll eingesetzt wird. Denn während der ‚traditionell‘ innengeleitete Mensch sich artikuliert, als hätte er „in seinem Innern ein[en] »Kreiselkompaß« eingebaut“, orientiert sich der „außengeleitete Charakter“ der Schamkultur mit einem „»Radar-Gerät«“, das sein „innere[s] Steuerungsorgan“ ersetzt. (VK 235) Dadurch gelingt es ihm mühelos auf nonverbaler Signalebene die Körpersprache und Handlungsmotive anderer auszuspähen und zum Zwecke der Informationssammlung – vornehmlich zur Justierung des eigenen Habitus – für sich nutzbar zu machen. Der Preis dafür ist, wie beim Rasta, ein Zustand erhöhter Wachsamkeit und Alarmbereitschaft, ausgelöst durch das ständige Beobachten der ihn umgebenden Konkurrenz, insbesondere was die Taxierung von Modeströmungen und fremdes Konsumverhalten anbelangt. Denn bedingt durch sein ausgeprägtes Konsumdenken und seinem Hang zur Vergnügungssucht, ist der tertiäre Sektor der Dienstleistungen sein ‚Terrain‘, wodurch der Radar-Typ ein hedonistischer Akteur der Neuen Sachlichkeit ist, der es allerdings kaum schafft, sich als ganzheitliche Figur zu etablieren. Irmgard Keuns Protagonistinnen stellen diesbezüglich eine Ausnahme dar, lässt uns doch die Autorin am Gedankenfluss ihrer „(Anti-)Heldinnen“ teilhaben, während andere Radar-Typen kaum zu Wort kommen oder nur flüchtig in Erscheinung treten. (Vgl. VK 236–238)

Dies hängt mit der festverankerten Tradition deutscher Bildungsromane zusammen, wonach nur innengeleitete Charaktere den Anspruch als ganzheitliche Subjekte für sich beanspruchen dürfen.

[W]enn [allerdings] »Haltungen« ausschlaggebend werden, Körperbau auf den Charakter schließen läßt und die »Körperkultur« einen neuen Rang erhält – sind das Indizien dafür, daß die »Innen-Lenkung« eher als schöne Fiktion des deutschen Bildungsromans des 19. Jahrhunderts gilt denn als intaktes Orientierungsmittel. (VK 238)

Trotzdem scheint es so, dass dieser außengeleitete Typ auf eigenartige Weise für sein Publikum kaum fassbar ist; am häufigsten begegnet man ihm noch in Kabarettprogrammen, Kriminalromanen, Zeitschriften-Essays und als Revuestar auf der Bühne, das heißt Genres, die eine gewisse Trivialität und Kurzlebigkeit ausstrahlen. Man trifft ihn aber auch in elaborierten literarischen Texten etwa in Erich Kästners *Fabian* an, der einen raren Subtypus darstellt und diese Randfigur aus der Perspektive des Moralisten vertritt. Ihm gegenüber positioniert sich der Radar-Typ nach Doris' Vorbild, der durch seine mangelhafte innere Ausrichtung zwar zur Gewissenlosigkeit neigt, aber dies nicht, wie die kalte persona, durch Amoralität zur Schau stellt. Umso interessanter ist es, dass es Frauenfiguren sind, die den gewissenlosen Radar-Typ zuerst verkörpern und vorzeigen, was es bedeutet, sich ohne eingebauten Innenkompass auf dem gesellschaftlichen Parkett zu beweisen. (vgl. VK 241–242)

Es sind Menschen, die sich permanent im Spiegel der Fremdwahrnehmung definieren, Nähe und Distanz auf ihren Bewegungsspielraum hin taxieren, Wahrnehmungsformen der Massenmedien auf sich beziehen, Moden als Orientierungsmarken benutzen – Simultanspielerinnen ohne Fortune. (VK 242)

Doris, das kunstseidene Mädchen, ist eine von diesen Simultanspielerinnen; sie ist kein Sonntagskind, wie etwa Felix Krull, und schon gar nicht ein Glückskind, was ihre Herkunft betrifft. Doris muss ihrem Glück selbst auf die Sprünge helfen, indem sie ihr „Radar-Gerät“ aktiviert und nach vorteilhaften Chancen Ausschau hält. Einen jener seltenen ‚Glücksmomente‘ erlebt die junge Frau in Berlin, als sie vorübergehend die Geliebte eines kurz vor dem Bankrott stehenden Unternehmers wird und in die Gunst eines luxuriösen Lebensstils kommt. Im Konsumrausch des materiellen Überflusses befindend, vollendet sie ihre soziale Mimikry bis ihr authentisches Ich von ihrem Schein-Ich fast vollständig aufgezehrt und somit für Außenstehende nicht mehr wahrnehmbar ist. In den parodistisch anmutenden Dialogsequenzen, die Doris mit Alexander führt und die sie nachträglich in ihr „Film-Tagebuch“ notiert, wird dies exemplarisch deutlich:

»Alexi, meine rote Morgensonne, bringe mir ein Pfund Sarotti, bitte!« »Gemacht, Puppe«, sagt er, und ich verbleibe ruhend und im Spitzennachthemd oder Negligé. [...] Alex sagt: »Komm, Puppe, wir trinken Sekt, Mickymäuschen, du siehst ja wie eine Tauperle aus.« Er ist ein Mann mit Schliff, wenn auch klein und dick. Alle seine Freunde – lauter Großindustriellen, sagen: »Alter Schäker, woher hast du die schöne Frau?« und küssen mir die Hand. (KM 317)

Das Rollenspiel der ehrenwerten Dame wird Doris von der feinen Gesellschaft problemlos abgekauft; schmückt sie sich ja sprichwörtlich ‚mit fremden Federn‘ in Form von Luxusgütern, die Alexander für sie bereitstellt, während im Gegenzug der Lebemann die junge Glanz-Dame vor seinen Freunden stolz zur Schau stellt. Doch wie immer währt das Glück nur kurz: Doris kommt Alexanders Ehefrau in die Quere und muss überstürzt die Wohnung am Kurfürstendamm verlassen und Alexander selbst wird wegen dubioser Geldgeschäfte festgenommen. „Aber es werden gerade die feinsten Leute heutzutage verhaftet“ (KM 320), konstatiert sie lakonisch.

4.2 Doris: das Glanz-Mädchen

Vor der Polizei und dem Verhaftet werden fürchtet sich auch Doris: hat sie doch einen sündhaft teuren Pelzmantel aus der Garderobe des Theaters, in dem sie als Komparsin und angehende Schauspielschülerin arbeitet, gestohlen, um Hubert, ihrer ersten großen und inzwischen verflossenen Liebe, damit zu imponieren. Das gelingt ihr auch und so tritt sie mit dem Feh ‚bewaffnet‘ dem Mann gegenüber, der sie noch vor nicht allzu langer Zeit für eine „echt [j]ungfräuliche“ (KM 272) Professorentochter aus standesgemäßem Hause (KM 241) verlassen hatte; nun sitzt er als Verlassener, Hilfe und um Geld ersuchend, vor Doris. Doch das Mädchen lässt ihre alte Liebe eiskalt abblitzen, hat sie doch den gestohlenen Mantel als neues ‚Liebesobjekt‘ auserwählt, schließlich hat dieser für sie „mehr schlagendes Herz“ als der verzweifelte Akademiker. (KM 272) Allegorisch entspricht die „emotionale[] Bindung“ an das Kleidungsstück der gegensätzlichen „Versachlichung“ ihrer früheren Beziehung zu Hubert.²²⁴ Doris meint „mit einer Photographie geschlafen“ zu haben und fühlt sich angeekelt: „Mit einem Fremden schlafen, der einen nichts angeht, ganz umsonst, macht eine Frau schlecht. Man muß wissen wofür. Um Geld oder aus Liebe.“ (KM 273) Im Falle Huberts war es wahrscheinlich ein Anfall aus Mitleid, weshalb Doris sich zu diesem letztmaligen sexuellen Akt mit ihm verleiten ließ und es wenig später schon bitter bereute; kann er ihr doch nichts bieten, was für sie von Nutzen wäre und Liebesgefühle empfindet sie für das entfremdete Subjekt „Hubert“ auch keine mehr.

²²⁴ Hagen, Maite Katharina: Simulation. Verhaltensstrategien und Erzählverfahren im neusachlichen Roman. Frankfurt/Main: Peter Lang, 2012. S. 212.

Doris, das kunstseidene Mädchen, ist achtzehn Jahre jung und stammt aus einem kleinbürgerlich-proletarischen Umfeld einer „mittleren Stadt“. Als uneheliches Kind eines unbekannten Erzeugers, wächst sie bei ihrem trunksüchtigen und arbeitslosen Stiefvater und ihrer vormals liederlichen aber äußerst liebenswerten Mutter auf. Die Adoleszentin startet sozusagen von einer suboptimalen Ausgangsposition, um eine wie auch immer geartete Glanz-Karriere in Gang zu bringen; doch Doris hat den Traum und den Willen gesellschaftlich aufzusteigen, allerdings anders als ihre ältere Figureschwester Gilgi, die ihre Berufsziele durch Fleiß und harte Arbeit zu erreichen versucht. Ähnlich sind sich beide Frauentypen nur in ihrer Physiognomie, die Doris für sich folgendermaßen zu beschreiben weiß:

» [...], Sie haben eine sehr schöne Figur wie ein Gelbsterne, aber ein bißchen sprillig, das ist gerade modern, und haben Augen von einem braunen Schwarz so wie die ganz alten Seidenpompons an meiner Mutter ihr Pompadour. Und bin wohl auf blutarme Art blaß am Tage und an meiner Stirn blaue Adern und abends rote Backen und auch sonst, wenn ich aufgeregt bin. Und mein Haar ist schwarz wie ein Büffel also nicht ganz. Aber doch. Und kraus durch Dauerwellen, aber die lassen schon wieder etwas nach. Und mein Mund ist von Natur ganz blaß und wenig und so wie Schule. Und geschminkt sinnlich. Ich habe aber sehr lange Wimpern. Und eine ganz glatte Haut ohne Sommersprossen und Falten und Staub. Und das übrige ist wohl sehr schön.« (KM 297–298)²²⁵

Sich allein auf die positive Ausstrahlungskraft ihrer Körperoberfläche verlassend, fehlen Doris ausnahmslos alle Fähig- und Fertigkeiten, um sich, so erfolgreich wie Gilgi, als Stenotypistin bewehren zu können, was sie aber keineswegs anstrebt. Insofern kommt es dem Mädchen durchaus gelegen, dass sie von ihrem Rechtsanwalts-Chef entlassen wird, nachdem sie seine sexuellen Annäherungsversuche scharf zurückweist. Es folgt eine kurze Schauspielepisode und ein noch kürzerer Bühnenauftritt in Friedrich Schillers Theaterstück *Wallensteins Lager*, den sich die bildungsferne Doris durch einen hinterlistigen Trick ergaukelt, indem sie ihre Konkurrentin „das Trapper“ gleich für die Dauer eines Tages in die Toilette einsperrt. Bestens vorbereitet erhält Doris nach dem Vorsprechen den heißbegehrten Satz und steigt in der internen Theaterhierarchie von der geächteten Komparsin, mit der niemand etwas zu tun haben möchte, „weil sich alle für was Besonderes halten“ (KM 249), zum kleinen Bühnen-Glanz auf. Das von Doris in Umlauf gebrachte Gerücht, sie hätte eine Affäre mit dem Direktor des hiesigen Schauspielhauses steigert natürlich den Bekanntheitsgrad und das Interesse an ihrer Person, vorrangig innerhalb der weiblichen Belegschaft, zusätzlich. „Doris lernt schnell, dass der soziale und künstlerische Aufstieg an die Fähigkeit

²²⁵ Diesen Selbstbeschreibungsversuch aus der ‚objektiven‘ Perspektive eines „enormen[n] Mann[es] mit einer Klugheit“ (KM 297) liefert Doris ihrem blinden Nachbarn Brenner; doch bereits im zweiten Satz wechselt das Mädchen die Personalform und fällt somit aus ihrer Rolle heraus.

gebunden ist, etwas vorgeben zu können, was man (von Geburt) nicht ist“²²⁶, schreibt Kerstin Barndt in Hinblick auf die Analyse des Hochstaplelei-Motivs im *Kunstseidenen Mädchen*. Und bereits Erich Wulffen attestiert der Hochstaplerin „eine größere Verstellungsgabe als ihr[em] männlichen Pendant“²²⁷, da die Schauspielkunst ihr eigentliches ‚Handwerkszeug‘ ist. Doch alle mimetischen Verstellungskünste sind zum Scheitern verurteilt, wenn der dazugehörige Partner dafür nicht anwesend ist; denn den steilen Weg des sozialen Aufstiegs erkämpft sich die Hochstaplerin stets über ihr männliches Gegenüber. Barndt bringt ihr ‚Schicksal‘ folgendermaßen auf den Punkt:

Je höher die gesellschaftliche Stellung ihres „Mäzens“, desto näher fühlt sie sich am Zenith ihres Glücks. Scheitert die ‚Karriere‘ der Männer, bzw. werden die Hochstaplelei ihrer Partner durchschaut, f[ällt] [...] Doris die mühsam erstiegene Leiter des sozialen Aufstiegs wieder hinunter.²²⁸

So etwa als das Mädchen dazu gezwungen ist, ihr Dasein als Grande Dame wieder aufzugeben, nachdem ihr wohlhabender ‚Sponsor‘ Alexander wegen seiner unlauteren Geschäfte inhaftiert wird.

Die Gratwanderung, die Doris als Weiblichkeitsdarstellerin dabei vollzieht, hält sich weder an das althergebrachte Rollenkonzept der Ehefrau und Mutter noch an das der Prostituierten, sondern illustriert einen neuen Frauentypus, der am ehesten mit dem anglo-amerikanischen „flapper“ zu identifizieren ist. Dieser Weiblichkeitstyp steht für die junge und alleinstehende Frau, die modisch mit der Zeit gehend, trinkend und rauchend sich über die festgefahrenen Konventionen des ‚guten‘ Benehmens provokativ hinwegsetzt. In ihm spiegelt sich der am amerikanischen Star- und Sternchenkult orientierte „Girl-Typ“ der Weimarer Republik wider, den sich Doris zum Vorbild nimmt. Komplimentiert wird die Typologie der ‚Neuen Frau‘ durch die leistungsstarke, intelligente und meist knabenhaft aussehende „Garçonne“²²⁹, wie sie etwa durch Frieda Geier oder durch Gilgi verkörpert wird und deren intellektuelle Fähigkeiten das „Girl“ Doris versucht angestrengt zu imitieren. Denn in ihrem Bestreben als soziale Aufsteigerin am Wohlstand der jungen Weimarer Republik par-

²²⁶ Barndt, *Sentiment und Sachlichkeit*, S. 183

²²⁷ Vgl. Kapitel 2.3.3, S. 24.

²²⁸ Barndt, *Sentiment und Sachlichkeit*, S. 183.

²²⁹ Zu Girl und Garçonne vgl.: Frank, Gustav: *Populärkultur, Girlkultur und neues Wissen in der Zwischenkriegszeit*. In: Scherer, Stefan (Gastred.): Irmgard Keun. Heft 183. München: edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag, 2009. S. 35–46, hier: S. 40–43. Vgl. Barndt, Kerstin: „Engel oder Megäre“. *Figurationen einer 'Neuen Frau' bei Marieluise Fleißer und Irmgard Keun*. In: Müller, Maria E. / Vedder, Ulrike (Hg.): *Reflexive Naivität. Zum Werk Marieluise Fleißers*. Berlin: Erich Schmidt Verl., 2000. S. 16–34, hier: S. 22–26.

tizipieren zu können, offenbart sich Doris' Wunsch nach einer sorgenfreien und unbeschwerten Zukunft, die sie glaubt nur als Glanz-Existenz und fernab ihrer bescheidenen Herkunft verwirklichen zu können. Was die Spezifizierung und konkrete Umsetzbarkeit dieser Daseinsform betrifft, dazu äußert sich die Protagonistin recht vage:

Ich will so ein Glanz werden, der oben ist. Mit weißem Auto und Badewasser, das nach Parfüm riecht, und alles wie Paris. Und die Leute achten mich hoch, weil ich ein Glanz bin und werden es dann wunderbar finden, wenn ich nicht weiß, was eine Kapazität ist und nicht runter lachen auf mich wie heute – [...]. (KM 260)

Schutzsuchend vor Beschämung und sozialer Ausgrenzung durch Leistungs- und Bildungsdefizite, sehnt sich Doris nach einer glänzenden Rüstung, die ihren sozialen Minderwertigkeitskomplex zu kaschieren weiß. Die Glanz-Metapher dient ihr dabei als Orientierungshilfe in einer noch im verborgenen liegenden Welt der Bessergestellten, in der die Adoleszentin erst lernen muss, wie ein ‚echter‘ Glanz in Erscheinung tritt und sich stilsicher auf dem gesellschaftlichen Parkett bewegt. Einen solchen ‚natürlichen‘ Glanz erblickt Doris an einem Nebentisch sitzend; diese „wunderbare Dame“ ist für sie der Inbegriff von Eleganz, Kultiviertheit und Unbeschwertheit. Denn sie habe „von Geburt eine Art, daß weißes Kaninchen an ihr aussieht wie Hermelin“ und „ich sah neben ihr so schwer verdient aus“, bemerkt das kunstseidene Mädchen. (KM 261–262) Sinnierend über die „Vergeblichkeit der Usurpation sozialer Identität (Bourdieu) durch Modeartikel“²³⁰, taxiert Doris, wie es für den außergeleiteten Charakter üblich ist, ihre Umwelt mit einem eingebauten „Radar-Gerät“, das ihr auch den eigenen „Marktwert“ anzeigt; dabei spielen fest definierte Ideale keine Rolle – ihr Äußeres variiert sie der Zeit und der jeweiligen Mode entsprechend.²³¹

„Ob man wohl ein Glanz werden kann, wenn man es nicht von Geburt ist?“ (KM 262), überlegt Doris in einem nachdenklichen Moment, um diesen wenig später gleich zu verwerfen, denn sie sei „jetzt fast schon ein Glanz“ (KM 266). Doch die Welle der Euphorie als gefeierte Bühnendarstellerin hält nicht lange an. Kurz bevor sie mit dem gestohlenen Feh nach Berlin ‚durchbrennt‘, schreibt Doris „im Fieber und mit zitternder Hand“: „Ich habe ausgeglänzt, meine Karriere ist hin, alles ist hin – aber das heißt: alles ist hin, bedeutet mir – alles fängt an.“ (KM 269) In Berlin muss das Mädchen wirklich von neu anfangen: sie findet eine zeitweilige Unterkunft bei Tilli Scherer, einer arbeitslosen Schauspielerin, die ihren Traum von einer glanzvollen Filmkarriere ebenfalls noch nicht begraben hat, obwohl selbst

²³⁰ Hagen, *Simulation*, S. 212.

²³¹ Vgl., ebd., S. 204–206.

Doris die Aussichtslosigkeit ihres Unternehmens bewusst ist. Gibt es doch ihrer Ansicht nach genug Männer, die vorgeben „sie wären Generaldirektor“ und könnten einem „zum Film bringen“ – mitnichten attestiert Doris: „Ich frage mich nur, ob es noch Mädchen gibt, die darauf reinfallen?“. (KM 238–239) Irmgard Keuns Antiheldin zählt mit ihrem nüchternen Blick für Tatsachen ganz sicher nicht dazu, doch ihr „System des Männerfangs“ wirft dauerhaft gesehen auch nicht den gewünschten Erfolg ab. Am Silvesterabend des Jahres 1931 droht ihr ganzes ‚System‘ in sich zusammenzubrechen: vereinsamt, ausgehungert, obdachlos und erschöpft hat sie jede Hoffnung ein Glanz werden zu können aufgegeben. Aus ihrer Verzweiflung heraus beschließt Doris sich zu prostituieren und geht mit einem Mann mit, der ihrer synästhetischen Empfindung²³² nach eine beruhigende „Stimme wie dunkelgrünes Moos“ (KM 338) hat. Im Badezimmer von Ernst wird das komplette Ausmaß ihres körperlichen Verfalls dann sichtbar:

[...] [I]ch wiege 97 Pfund. [...] wenn vollschlank wirklich modern wird, bin ich glatt aufgeschmissen. [...] Ich ziehe mich aus. Ein großer Spiegel. Bin ich das? Jawohl, das bin ich. Mein linkes Bein ist dicker als mein rechtes, Fleisch ist nicht an mir und meine Haut ist gelb und so schrecklich müde. Wie eine ausgehungerte Ziege. Mein Gesicht so klein wie'n normaler Tassenkopf und zerquetscht und am Kinn so'n kleiner Pickel – sowas will ein Glanz werden – sowas will – ist ja zum lachen [sic]. [...] Fettige Haare, ganz vermurkst – ein, zwei, drei Rippen – so Hüftknochen – Gott, so sieht ein totes Skelett aus – da können Sie lernen meine Herren, da können Sie lernen. (KM 339–341)

Durch ihre langsam schwindende Physis wird Doris ihrer Glanzkraft beraubt; eine Eigenschaft, die die Fähigkeit der Lichtreflexion eines Körpers beschreibt und im weiteren Wortsinne, gleich wie bei Serner, die Scheinhaftigkeit der blendenden Hochstaplergestalt charakterisiert und ausmacht. Bereits das Attribut „kunstseiden“ im Titel spielt mit der inneren Zerrissenheit der Protagonistin, schwankend zwischen Natürlichkeit und Künstlichkeit, Authentizität und Inszenierung, was durch das Tragen von kunstseidener Kleidung sinnbildlich wird. Dieses imitierende Statussymbol soll seinen Träger vestimentär aufwerten und durch seinen blendenden Schein den Eindruck von Wohlstand vermitteln. Die vornehme Glanzkraft des „kunstseidenen“ Mädchens macht schließlich den feinen Unterschied aus, der sie noch vom Milieu der „halbseidenen“ Mädchen abgrenzt. Denn im unmittelbaren Vergleich mit der Prostituierten Hulla sei Doris „gegen sie ein Glanz“ und streng hierarchisch gesehen hat „jeder Glanz [...] über sich noch einen höheren Glanz“. (KM 315) Allerdings wird der

²³² Hagen deutet Doris' synästhetische Wahrnehmungsfähigkeit als ‚Ventil‘, um mit den großstädtischen Eindrücken adäquat umgehen zu können: so habe die Friedrichstraße „was Kariertes“ (KM 278), Kinos sind für sie „hauptsächlich blond“ (KM 301) und die Musik in einem russischen Lokal sei für sie „geblüht wie ein Chiffonkleid, das immer schnell zerreißt“ (KM 306). Vgl. Hagen, *Simulation*, S. 291.

soziale Abstand zwischen den Frauen immer geringer und Doris' Furcht, ein ähnliches Schicksal wie Hulla erfahren zu müssen, die aus Angst vor dem Zorn ihres Zuhälters aus dem Fenster und in den Tod springt, bleibt für sie „bis zum Ende ihrer Odyssee durch die Wartesäle Berlins“²³³ omnipräsent. In unheilvoller Vorausahnung sieht Doris die ‚Strichmädchen‘ an jeder Straßenecke stehen, das drohende Schicksal deutlich vor Augen: „Immer ging ich weiter, die Huren stehen an den Ecken und machen ihren Sport, und in mir war so eine Maschinenart, die genau ihr Gehen und Stehenbleiben machte.“ (KM 331) Trotzdem hält die ehemalige Stenotypistin an ihrem Lebensplan fest und strebt eine Existenz abseits der gewöhnlichen Lohnarbeit an. Denn die Option, sich als schlecht bezahlte Büroangestellte verdingen zu müssen, kommt für das Mädchen keinesfalls in Frage: „[D]a kann man ja auch gleich auf den Strich gehen. Ohne Achtstundentag“ (KM 359), weiß sie sich einzureden. In welche Dependenz Doris dadurch gerät, wird ihr erst allmählich bewusst, nachdem „die Glanz-Existenz nicht [bloße] Simulation unbeschwerten Selbstbewusstseins ist, sondern den ehrgeizig angestrebten gesellschaftlichen Aufstieg symbolisiert“.²³⁴ Spätestens ab diesem Zeitpunkt „droht die zwanghafte Realisierung des alternativen Lebensentwurfs in Prostitution zu münden“²³⁵, wie Hagen in ihrer Textanalyse argumentiert. Das bedeutet, die „Funktionalisierung des Körpers“²³⁶ zum Zwecke der Manipulation funktioniert ausschließlich dann, wenn die Lebensgrundlage gesichert ist; ansonsten muss Doris ihren Körper für Geld verkaufen. Ein Notfallplan sozusagen, da das eigentliche Ziel die Blendung des Gegenübers im „zwischenmenschlichen Tauschgeschäft“²³⁷ ist – doch auch in diesem Machtspiel der Geschlechter ist der Einsatz des weiblichen Körpers im Austausch gegen materielle Güter (zumindest aber für Kost und Logis) fast unumgänglich. Ein Dilemma, das stets ein Opfer fordert: nämlich die Preisgabe der Ich-Panzerung zu Gunsten von Gefühlen und authentischer Selbstwahrnehmung. Bloß jenen ‚Luxus‘ kann sich Doris nicht leisten: „Und wenn da immer Männer sind und sind keine – nur Automaten, man will was raushaben aus ihnen – nur was haben und kriegen und wirft sich selbst dafür rein – und dann will man auch einen, was kein Automat ist, wem man was gibt.“ (KM 318–319)

Doch bis sie jemanden findet, dem sie ‚etwas‘ geben kann, perfektioniert das Mädchen ihre tadellose Glanz-Fassade mit modischer Kleidung und Kosmetika, ganz dem eleganten

²³³ Barndt, *Sentiment und Sachlichkeit*, S. 192.

²³⁴ Hagen, *Simulation*, S. 214.

²³⁵ Ebd., S. 214.

²³⁶ Vgl. ebd., S. 287–289.

²³⁷ Ebd., S. 287.

Betrüger gleich. So inszeniert sie sich in den zahlreichen Beschreibungen ihres äußeren Erscheinungsbildes als modebewusstes Großstadtmädchen, „dessen Marktwert sich nach Oberflächenreizen bestimmt“²³⁸: ein dunkelgrüner „Hut mit Federn“ unterstreicht ihren „erstklassigen rosa Teint“ und passt perfekt zum geschenkten „dunkelgrünen Mantel“, der „streng auf Taille und mit Fuchsbesatz“ gefertigt wurde. Immerhin bedeutet eine vollständige Garderobe „eine große Hauptsache für ein Mädchen, das weiter will und Ehrgeiz hat“. (KM 234–235) Stellvertretend symbolisieren die eingeheimsten Kleidungsstücke den Status ihrer vormaligen Besitzer/innen und legen den Beurteilungsmaßstab für die ‚Qualität‘ der zahlreichen Bekanntschaften fest: so geschehen beim „roten Mond“, einem Schriftsteller, der Doris aus seinem „Blut-und-Boden“ Roman euphorisch vorliest und nicht bemerkt, wie sich das Mädchen – als Entlohnung für ihre Zuhörkünste – heimlich fünf kostbar bestickte Hemden aus „Bembergseide“ in den Ausschnitt steckt und als Beute mit „einem Busen wie eine hochprozentige Spreeamme“ (KM 287–288) abzieht.

Gleichsam einem Panzer, der sie vor sozialer Deklassierung schützt, liebt es Doris wertvolle Kleidung auf ihrer Haut zu tragen; und ganz besonders liebt Doris ‚ihren‘ Pelzmantel aus Eichhörnchenfell, den sie augenblicklich in ihr Herz schließt: „Da sah ich an einem Haken einen Mantel hängen – so süßer, weicher Pelz. So zart und grau und schüchtern, ich hätte das Fell küssen können, so eine Liebe hatte ich dazu. Es sah nach Trost aus und Allerheiligen und nach hoher Sicherheit wie ein Himmel. Es war echt Feh.“ (KM 272) Der unrechtmäßig angeeignete Pelzmantel repräsentiert den fürsorglichen Rückhalt, der in der ‚kalten‘ zwischenmenschlichen Interaktion zu Gunsten der Ich-Panzerung aufgegeben wird. Kerstin Barndts Lesart des Feh-Motivs interpretiert „die Flucht *im* Pelz“ als „eine Flucht *in den* Pelz“ und verweist bei dieser Gelegenheit auf die Interpretation Simone de Beauvoirs, die (nach Ansicht der Verfasserin) „wohl als erste“ jenen Zugang offenlegte²³⁹:

[..] Ein deutscher Roman, *Das kunstseidene Mädchen*, erzählt, welche Leidenschaft ein armes junges Mädchen für einen echten Feh-Mantel empfindet. Sie liebt die wohlthuende Wärme, die Zärtlichkeit seines Pelzes geradezu sinnlich. Unter kostbaren Pelzen liebt sie ihr eigenes verwandeltes Ich. Endlich besitzt sie die Schönheit der Welt, die sie nie umfassen hatte, das strahlende Schicksal, das nie ihr eigen geworden war.²⁴⁰

²³⁸ Ebd., S. 212.

²³⁹ Barndt, *Sentiment und Sachlichkeit*, S. 202. (H.i.O.)

²⁴⁰ Zit. nach: ebd., S. 202.

Der Feh wird für Doris zum materiellen Sehnsuchtsort der ‚mobilen‘ Geborgenheit; in einer Zeit der Heimat- und Beziehungslosigkeit ist der Pelz für sie ein wärmer und trostspendender Begleiter während eines sehr kalten und langen Winters in Berlin. Zudem gefällt Doris die Vorstellung, dass der Mantel die Aufmerksamkeit der Umgebung auf sich konzentriert und ihr bekleidetes Über-Ich in etwas Kostbares, Begehrtes verwandelt; denn ihr Verlangen als Glanz-Inszenierung von fremden Blicken begehrt zu werden, löst in Doris ein Hochgefühl aus: „ – meine Haut zieht sich zusammen vor Wollen, daß mich in dem Feh einer schön findet, den ich auch schön finde“ (KM 285), reflektiert sie. Besonders ihre narzisstische Selbstliebe, gespiegelt und verstärkt durch die bewundernden Blicke der anderen, macht für Doris den Reiz ihrer Inszenierung aus. Barndt sieht in Doris' Schauspiel eine Erweiterung des weiblichen „Erfahrungs- und Wirkungsbereich[s] durch (Ver-)Kleidung“, getarnt als Variante einer ‚über‘-weiblichen Form der Maskerade²⁴¹:

Wenn die Frau [...] von einer gewissen sexuellen Freizügigkeit zu profitieren versucht [...], kann sie nicht umhin, ihr Liebesleben auf narzißtische Weise auszustatten. Sie wird ihrem körperlichen Über-Ich im allerweitesten Sinne einen besonderen Wert beimessen, von ihrem Körper über ihre Kleidung und ihren Schmuck [...] und allem, was der materiellen Unterstützung ihres Liebeslebens dient.²⁴²

Doris entdeckt schon zeitig, dass ihre sexuelle Freizügigkeit als profitables Tauschgeschäft funktioniert; am Höhepunkt ihrer materiellen Ausschweifungen angelangt, sieht sie in der „Großindustrie“ Alexander lediglich einen Finanzier für ihre kostspielige Glanz-Metamorphose. Denn außer der Anziehungskraft seines Geldes, besitzt dieser keinen attraktiven Mehrwert, mit dem sie etwas anfangen könnte. Und so folgt unweigerlich nach einer Phase der materiellen (Über-)Sättigung ein Zustand der emotionalen Leere, in dem sich das kunstseidene Mädchen die selbst-enttarnende Frage stellt: „ – für wen bin ich schön? Für wen?“. (KM 316) Eine befriedigende Antwort gibt Keun ihrer Protagonistin nicht vor, sondern lässt ihr Begehren nach aufrichtiger Nähe ohne Gegenleistungserwartung ins Leere laufen. Lediglich in Momenten der narzisstischen Selbstbespiegelung – im reflektierenden Schaukasten oder im distanzierten Blick auf das eigene Ich im diaristischen Schreib- und Lese-prozess – vermag Doris ihr Begehren nüchtern aufzuschieben, ist sie sich in diesen Augenblicken doch mehr als selbst genug. Sie und ihr Pelz versteht sich, zumal der Feh der einzige

²⁴¹ Vgl. ebd., S. 202.

²⁴² Zit. nach: Apter, Emily: Demaskierung der Maskerade. Fetischismus und Weiblichkeit von den Brüdern Goncourt bis Joan Riviere. In: Weissberg, Liliane (Hg.): Weiblichkeit als Maskerade. Frankfurt/Main: Fischer, 1994. S. 177–216, hier: S. 208.

Zufluchtsort ist, der Geborgenheit ausstrahlt und an dem das Mädchen in Zeiten des inneren Leerlaufens, nach Desperado-Art, zu sich kommen und einen kurzen Moment innehalten kann. Unmittelbar danach folgt eine Phase der „Dynamisierung des Handelns aus Angst vor dem Stillstand“²⁴³, etwa dann, wenn die kleine Hochstaplerin auf der Suche nach einem neuen Sponsor in das Nachtleben Berlins, mit seinen einschlägigen Etablissements, abtaucht. Transitorische Orte wie das Café mit der Geigenmusik (KM 285) oder der Bahnhofwartesaal sind ihre beständigen Kontaktzonen mit der Außenwelt, was „Bewegung in die festgefahrenen Positionen der Weimarer ‚Duell-Arena‘“²⁴⁴ bringt, zumal die ‚anständige‘ Frau, nach Auffassung Plessners, lediglich im privaten Bereich ihre Existenz fristet. Diesen familiären Rückzugsort opfert die Hochstaplerin, gleich ihrem männlichen Pendant, was dazu führt, dass sie ihre Maske so gut wie nie ablegt bzw. die Grenze zwischen Authentizität und Künstlichkeit in Bezug auf ihre innere wie äußere Figurenphysiognomie vollends verschwimmt und der Schein das eigentliche Sein prädominiert. Ein Scheinen, das einzig die Außenseiter der Wartesäle – Arbeitslose, Tagelöhner und Prostituierte – bereits auf den ersten Blick zu enttarnen vermögen; zu ihnen, diesen gesellschaftlich ausgestoßenen Existenzen der urbanen Unterschicht, entwickelt Doris eine intuitive Form der Verbundenheit und zu ihnen kehrt sie nach ihrer fast aussichtslosen Irrfahrt durch das ‚Endzeit-Berlin‘ der frühen 1930er Jahre wieder zurück. Ob sie nun ein „Glanz“ oder „eine Hulla“ (KM 387) wird, darüber ist sich das „Mädchen vom Wartesaal“ (KM 380) noch uneins, doch eines weiß Doris bestimmt: „[N]ur allein auf Männer angewiesen sein, geht leicht schief.“ (KM 248)

4.2.1 Das Ehepaar

Einzig Doris' Systemretter Ernst, der sie in der Silvesternacht vor dem bevorstehenden Totalabsturz bewahrte, kann ihr den langersehnten menschlichen Rückhalt bieten, um wieder physisch und mental zu Kräften zu kommen. Der 37-jährige Reklamezeichner nimmt sich dem Mädchen an und bietet ihr freie Kost und Logis; im Gegenzug dafür leistet Doris dem Alleinstehenden Gesellschaft, da dieser kurz zuvor von seiner Ehefrau verlassen wurde. So entwickelt sich über einige Monate hinweg eine Art ‚Eheleben‘ zwischen Doris und dem „dunkelgrünen Moos“, wobei Ernsts altruistische Großzügigkeit das Mädchen von Beginn

²⁴³ Hagen, *Simulation*, S. 213.

²⁴⁴ Barndt, *Sentiment und Sachlichkeit*, S. 194.

an irritiert – passt sein Verhalten doch überhaupt nicht in das Tauschökonomiekonzept ihres Männerfangsystems, wonach jede Zuwendung eine körperliche Gegenleistung erfordert. Vielleicht ist dies auch der Grund, weshalb sich Doris gewissermaßen in ihren edlen Ritter ‚verliebt‘, was in letzter Konsequenz dazu führt, dass sie Ernst ihr ‚unmaskiertes‘ Ich offenbaren möchte, und ihn zum ersten Leser ihrer Aufzeichnungen bestimmt:

Ich möchte ihm mein Buch geben – ich will ein richtiger Mensch sein – er soll mein Buch lesen – ich arbeite ihm, ich koche ihm, ich – ich bin doch Doris – Doris ist doch kein Dreck. Ich will gar keine Unschuldige sein, ich will richtig als Doris hier sein und nicht als so alberne zivilisierte Einbildung vom grünen Moos. (KM 354)

Offenkundig ist das Mädchen der Meinung, ihr Gastgeber halte sie für „eine Unschuldige und bessere Familie“ (KM 346–347), womit sich seine Zurückhaltung ihr gegenüber erkläre; ein Trugschluss, basierend auf der „zivilisierte[n] Einbildung“ Ernsts, den Doris mit der Freigabe ihres Tagebuches zu berichtigen versucht, indem sie sich zu ihrer Herkunft, zu ihren Männergeschichten, zu ihrem gestohlenen Feh und ihrer figurativen Scheinhaftigkeit bekennt. Hagen spricht diesbezüglich von Doris' Bemühung eine „authentische[] Selbstpräsentation“ zu wagen, „die in der direkten Kommunikation [mit Ernst, B. N.] misslingt“²⁴⁵; ein äußerst unangenehmer und intimer Prozess für die Adoleszentin, den sie mit jedem Seitenumschlag am eigenen Leib verspürt: „Jemand blättert in meinen Därmen. Mir ist sehr übel.“ (KM 357) Doch Doris Versuch die eigene Lebensgeschichte mit dem grünen Moos zu teilen misslingt, da Ernst die Tagebuchlektüre bloß auf den Diebstahl des Pelzmantels reduziert und nach seinem Rechtsempfinden die umgehende Rückgabe des Kleidungsstückes einfordert. Für das kunstseidene Mädchen ein untrügliches Indiz dafür, dass die soziale Diskrepanz zwischen ihr und dem gutbürgerlichen und gebildeten Reklamezeichner letztendlich unüberbrückbar ist, der zudem sich nichts sehnlicher wünscht, als seine Ehefrau wieder zurückzubekommen. Also nimmt Doris ihren geliebten Pelz und verlässt Ernst, doch nicht ohne das Liebesglück ihres Retters aus den Augen zu verlieren: schweren Herzens sucht sie Hanne auf, um sie von ihrer Rückkehr zum grünen Moos zu überzeugen.

Zu gerne hätte Doris ihr ‚Kleidungs-Über-Ich‘, den Feh, geopfert, „[w]enn der Ernst nun die Frau [Hanne, B. N.] in sich vergißt“ (KM 369); doch Gefühle dieser Art kann sich der gewissenlose Radar-Typ eigentlich nicht leisten. Widersprechen ihre Emotionen schließlich dem Prinzip der weiblichen Rasta-Verhaltenslehre, wonach „[d]ie soziale Diskrepanz nur

²⁴⁵ Hagen, *Simulation*, S. 288.

als kaltes Tauschgeschäft überwindbar [ist]“²⁴⁶, wenn sie ihre eigenen Forderungen durchsetzen möchte; denn sobald „der Panzer berechnender Ich-Darstellung“²⁴⁷ aufbricht, droht dem ungeschützten Ich Verletzungsgefahr. Selbst der klägliche Versuch einer zufälligen Bekanntschaft vom „traurige[n] Schicksal einer Freundin“ (KM 383) zu berichten, scheitert im distanzierten Modus. Denn der arme „Junge mit Pappkarton“ lässt sich von Doris nicht täuschen: „Natürlich sindse selber die varrickte Nudel, meckernse mir hier nichts vor – wie könnense denn da mit nem Feinen und denn mit Jefühl? Sowas jeht einfach nich jut.“ (KM 383) Das Dilemma scheint perfekt und Doris hat sich zu entscheiden: Will sie eine Hulla werden oder doch ein Glanz? Vielleicht lebt es sich aber auch ganz gut ohne ‚glanzvollen‘ Lebensentwurf mit einem ihresgleichen? Bloß das „Mädchen ohne Bleibe“ glaubt nirgendwo im gesellschaftlichen Gefüge dazuzugehören: „Ach, ich werde mich ja nie mehr gewöhnen an einen ohne Bildung, zu dem ich eigentlich doch gehöre – und einer mit Bildung wird sich an mich nicht gewöhnen“ (KM 385), sinniert die Orientierungslose. Mit dieser aussichtslosen Perspektive ‚im Gepäck‘ wäre nun die kleine Hochstaplerin prädestiniert dafür, sich zu einer ‚amoralischen‘ kalten persona weiterzuentwickeln, insbesondere dann, wenn sie den Weg in das Prostitutionsgeschäft einschläge und mit den Halb- und Unterwelt-Existenzen Berlins in Kontakt käme. Gedankenspiele dieser Art überlässt Irmgard Keun aber ihren Leserinnen und Lesern, indem sie den Schluss des Romans und somit das Schicksal ihrer erst 18-jährigen Protagonistin bewusst offenhält.

Hielte man allerdings an der Rotlichtmilieu-These fest, ließe sich rein theoretisch Walter Serners Tigerin als zukünftiges „Ich“ von Doris vorausdeuten. Denn die etwa um zehn Jahre ältere Bichette hat ihren Kältepanzer schon dermaßen perfektioniert, sodass aus der Sicht der Fremdwahrnehmung die Grenzziehung zwischen kalkulierter Inszenierung und authentischer Gefühlsregung fließend verläuft. Die physiognomische Lesbarkeit der Demi-mondaine nach ihrer Gestik, Mimik und ihres gesamten Habitus ist schlichtweg nicht mehr gegeben und bietet für die zwischenmenschliche Interaktion keinerlei authentische Orientierungspunkte. Über das Rüstzeug eines unterkühlten und gehärteten Ich-Panzers, der primär vor emotionalen Verletzungen schützen soll, verfügt Doris nicht wie ihre Beziehung zu Ernst exemplifiziert.

²⁴⁶ Ebd., S. 288.

²⁴⁷ Ebd., S. 288.

5. Conclusio

Wie Hochstapelei abseits des groß inszenierten Coups als Form der Überlebenstechnik funktionieren kann, darüber wissen die Texte von Walter Serner und Irmgard Keun zu berichten. Denn in ihnen kommt der Versuch zum Ausdruck, durch hochstaplerische Imitation das fragile Wertesystem einer Gesellschaft auf ästhetische Weise zu parodieren. Gespiegelt wird jene Form der Ästhetik an der Körperoberfläche, die für das täuschende ‚Spiel mit dem Ich‘ zum blendenden Schein umfunktioniert wird – ein Schein, der den Zeitgeist seiner Epoche wie ein mimetisches Gedächtnis in sich aufgenommen hat.

Spätestens seit Lavater und Gall war man darum bemüht, die kriminelle Kehrseite dieser dubiosen Schein-Existenzen anhand der menschlichen Oberfläche decodieren zu können, sozusagen als fixer Bestandteil einer physiognomisch-kulturgeschichtlichen Praxis. Denn die Überzeugung, dass der Schweregrad der amoralischen Disposition eines Menschen von seinem äußerlich deformierten Leib widergespiegelt wird, hielt sich im 19. Jahrhundert hartnäckig, wie die von Beginn an umstrittene Kriminalanthropologie Cesare Lombrosos verdeutlichte. Der neuzeitliche Verbrechertyp des Hochstaplers rückte allerdings vom entstellten „delinquente nato“ ab und ließ mit seiner genuin unauffälligen Physiognomie die trennscharfe Grenzlinie zwischen Norm und Abnorm, Bürger und Verbrecher weitestgehend verschwinden. Ferner noch entwickelte sich der Hochstapler, nach Vorbild des rumänischen Betrügers Georges Manolescus, zu einem diagnostischen Zeittypus, indem er wie kaum ein anderer Akteur der Moderne den parvenühaften Glanz der Wilhelminischen Epoche zu verkörpern wusste; einer ‚fassadenhaften‘ Epoche, in der die Unterscheidung zwischen Sein und Schein sich zu einem großen gesellschaftlichen Täuschungsmanöver auswuchs. Dieses Zeitgefühl kam dem hochstaplerischen Bonvivant zugute, der ohne echten Namen, ohne Herkunft oder Familie, auf die er sich hätte berufen können und somit unter Vorspiegelung falscher Tatsachen, die Mitglieder der distinguierten Klasse des Geld- und Hochadels gewinnbringend zu täuschen versuchte. Ein ‚moderner‘ Robin Hood gewissermaßen, der in Gestalt des vornehmen Gentleman-Verbrechers die Reichen und Mächtigen der Gesellschaft mit „Trucs“ (Serner) um einen Teil ihres Vermögens bringen möchte. Dabei musste er sich nicht einmal auf die Seite der Armen und Unterprivilegierten schlagen, um als Sympathieträger und ‚sozialer Held‘ seiner Zeit wahrgenommen zu wer-

den. Insofern war das Interesse an realen wie fiktionalen Betrugsgeschichten geweckt worden, wie die literarisierte Lebensgeschichte Georges Manolescus, die um 1900 einen wahren „Hochstapler-Hype“ beim zumeist gutbürgerlichen Lesepublikum auslöste, bezeugt. Thomas Manns fiktiv-autobiografischer Roman *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull* ist ein weiteres Paradebeispiel des an den Schelmen- und Abenteuerroman angelehnten Literaturgenres, der über weite Textpassagen von Manolescus fiktionalisierten Memoiren inspiriert wurde. In beiden Werken tritt der ‚unzuverlässige Erzähler‘ als ein vom Glück begünstigtes und wohlgefälliges ‚Kind‘ der gründerzeitlichen Belle Époque auf, das mit seinem Maskenspiel der Identitäten nicht nur sein gesellschaftliches Umfeld, sondern auch seine Leserschaft zu täuschen versucht. Damit trägt die bis dahin meist positiv besetzte Talmi-Existenz des Hochstaplers einen symbolischen Beitrag zur epochenprägenden Scheinhaftigkeit im Wilhelminismus bei, die bis zum Ausbruch des Ersten Weltkrieges anhalten sollte.

Im Rekurs auf diese kultur- und literaturgeschichtlichen Diskursstränge lässt sich an die Frage nach der historischen und narrativen Weiterentwicklung des Hochstaplers / der Hochstaplerin in der Weimarer Republik nahtlos anknüpfen. Jene ist nämlich eng mit den politischen, wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Rahmenbedingungen der Zwischenkriegsjahre verbunden, was dazu führt, dass der Hochstapler in der gesichteten Sekundärliteratur konsensual als „Zeittypus par excellence“ (Sloterdijk) bezeichnet wird. Seinen ersten breitenwirksamen ‚Bühnenauftritt‘ im ‚Theatrum mundi‘ erlebte er in den ‚goldenen‘ Zwanzigerjahren, nachdem der Erste Weltkrieg das soziale Gefüge des deutschen Kaiserreiches substanziell erschütterte. Die krisengebeutelte moderne Welt wurde plötzlich als zu kompliziert und unüberschaubar wahrgenommen, die Unterscheidung zwischen gesellschaftlicher Ober- und Unterschicht war seltsam diffus. Irgendwie schien man nach 1918 in ein unbekanntes Terrain gestolpert zu sein, für das es keine Landkarte gab. Folglich wurde der Blick zur Orientierung und als externe Kontrollinstanz zweckmäßig nach Außen gerichtet, um – im Sinne einer neusachlichen Physiognomik – menschliche Wesenskerne anhand ihrer Physiognomie entschlüsseln zu können. Doch der Hochstapler widersetzt sich dieser ‚Lesbarkeit‘ vehement und inszeniert ein virtuosos Wechselspiel der Identitäten, indem er als falscher Adelssohn (Harry Domela) oder als selbsternannter „Volksbeglucker“ (Wettbetrüger Max Klante) seine gesamte Physiognomie inklusive Habitus (Kleidung, Verhalten, Sprache, Gestik und Mimik) an die zu täuschende Zielgruppe mimetisch anpasst. Insofern

offenbart sich in seinem Schauspiel das für die „Schamkultur“ der Weimarer Republik (Lethen) kennzeichnende Bedürfnis nach Maskierung (Plessner) – wenn auch in übersteigert exzentrischer Form – wodurch der Hochstapler sowohl realiter als auch in der Literatur zur normbrechenden Identifikationsfigur hochstilisiert wurde.

Beim „Maupassant der Kriminalistik“ Walter Serner wird die hochstaplerische Lebenskunst gar zur obersten Daseinsmaxime erhoben und sein *Handbrevier für Hochstapler und solche, die es werden wollen* liefert dazu im bitter ironischen Ton die passenden Ratschläge, wie (M)an(n) ein „sehr verwegener Tausend-Rasta“ (LL 246) wird. Doch ganz ohne Mühe und Training geht auch diese Transformation nicht vonstatten: denn der Hochstapler muss sowohl seine äußere (vestimentäre) als auch seine innere (mentale) Physiognomie an die vom Autor als zynisch empfundene Lebenswelt angleichen, um überhaupt als „Rasta“ existieren zu können. Diese Überlebenstricks werden dem ‚exklusiven‘ Lesepublikum im praktischen Handbrevier-Teil vermittelt, während im prinzipiellen ersten Teil Serners postdadaistisch gefärbte nonkonformistische Geisteshaltung im inhaltlichen Mittelpunkt steht. Eine Geisteshaltung, die nicht nur mehrheitlich der inneren Haltung des Dandys aus dem 19. Jahrhundert gleicht, sondern auch bei Serner in der traditionellen Gestalt des eleganten und seriös wirkenden Unterwelt-Dandys seine Verkörperung findet. Allerdings mit dem Unterschied, dass der dandyhafte Hochstapler nach Anleitung des Handbreviers nicht bloß Augen für sein eigenes Spiegelbild hat, sondern in Manier der „kalten persona“ der Zwischenkriegsjahre (Lethen), alle Wahrnehmungsrezeptoren nach Außen richtet und seine Umgebung schon fast zwanghaft nach möglichen Gefahrenquellen absucht. Ein notorischer Zustand innerer Getriebenheit dient ihm dabei als (Über-)Lebensmotor, damit der Dandy-Rasta sich vor der gefürchteten Desperado-Krankheit schützen kann, die, ausgelöst durch mentalen Stillstand und Langeweile, schlimmstenfalls zu Melancholie führt, wofür der Rasta eine ausgesprochene Disposition besitzt. Folgende ‚Diagnose‘ führt dazu, dass der Hochstapler nach Serners Vorstellung eine weniger glückliche Grundsignatur des Seins zum Vorschein bringt als seine Vorgänger aus der Wilhelminischen Epoche, die ihr leichtfüßiges Dasein im Einklang mit der Welt zu meistern wissen. Hingegen der erfolgreiche Rasta bzw. sein gescheitertes Pendant der Raté mit jener krisengeplagten Lebenswelt hadert, da ihm die Nichtigkeit seines (Da-)Seins als „Taugenichts“ und „Tunichtgut“ durchaus bewusst ist – doch eine bürgerliche Existenz kommt für ihn dennoch nicht infrage. Obwohl dieser tief-sinnige Typus des Blenders oft sogar aus gutbürgerlichen Herkunftsfamilien stammt, wie

die Geschichte des Hochstaplers Henri Rilcer, alias Fec, in Walter Serners Kurzroman *Die Tigerin* verdeutlicht. Zu ihm gesellt sich in der Erzählung der narrativ selten in Erscheinung tretende Frauencharakter der Hochstaplerin, dargestellt durch die Pariser Halbweltdame Bichette, die zwecks der Befriedigung ihrer Abenteuerlust, eine äußerst komplizierte und verhängnisvolle Desperado-Schicksalsgemeinschaft mit Fec eingeht. In dieser gleichzeitig leidenschaftlich und kühl berechnend geführten Beziehung sind sich beide ‚Geschäftspartner‘ von Beginn an ebenbürtig, wenn nicht sogar Bichette den skrupelloseren Part im ‚kalten‘ Spiel mit der Scheinliebe verkörpert. Diesen Zwiespalt bringt der Autor in der Ausgestaltung der Figurenphysiognomie Bichettes zum Ausdruck, die mit ihren kupferroten Haaren, den ausdrucksstarken Augen und ihren raubtierähnlichen ruckartigen Körperbewegungen eine emotionsgeladene Femme fatale abgibt, während ihr kaltblütiges Wesens sich im scharfzüngigen Argot-Soziolekt entlädt. Damit zählt die Demimondaine zum raren weiblichen Subtypus der Hochstaplerinnen, die obendrein ihre eigentliche Identität unter der ‚virilen‘ Maske der „kalten persona“ zu verbergen versucht.

Über diesen Schutzmechanismus verfügt Irmgard Keuns 18-jährige Protagonistin Doris im Roman *Das kunstseidene Mädchen* nicht; trotzdem stellt sie sich unerschrocken allen Herausforderungen, um als „Glanz“-Existenz im Berlin der frühen 1930er Jahre bestehen zu können – allerdings nicht ohne etwaige Komplikationen. So ist auch Doris, der bescheidenen Herkunft nach zu urteilen, kein ‚geborenes‘ Glückskind: als kleine Angestellte einer Rechtsanwaltskanzlei verkörpert sie im ersten Teil ihrer diaristischen Schilderungen eine prototypische Moderneverliererin, die schlecht ausgebildet und ohne finanziellen Rückhalt nur wenig Aussicht auf ein besseres Leben hat. Demnach scheint der steile Weg des sozialen Aufstiegs mangels besserer Alternativen ausschließlich mittels Hochstapelei realisierbar zu sein. Für diesen Zweck verwandelt sich die Adolozeszentin in eine Weiblichkeitsdarstellerin mit einem Rollenrepertoire, das vom modebewussten Weimarer Girl-Typ bis zur jungen, kultivierten Grande Dame reicht, um die Gunst ihrer männlichen und bestenfalls zahlungskräftigen ‚Sponsoren‘ für sich zu gewinnen. Während dieser Täuschungsmanöver demonstriert die kleine Hochstaplerin, wie soziale Mimikry – nach dem Keun'schen Text *System des Männerfangs* – als weibliche Geheimwaffe wirkungsvoll eingesetzt wird. Ein leichtes Spiel für Doris, die als „außengeleiteter Charakter“ mithilfe eines „eingebauten Radar-Gerätes“ (Lethen) ihr soziales Umfeld kategorisch abscaant bzw. ihr Gegenüber mit kritischen Blicken taxiert, um situationsgebunden und je nach Profil des Gönners ihr Schein-Ich danach

ausrichten zu können. Denn erst nachdem das Vertrauen aufgebaut und die finanzielle Gefügigkeit des Mannes ausgetestet wurde, steht dem lieblosen Tauschgeschäft, Körper gegen Konsum- und Luxusgüter, nichts mehr im Wege. In welches zunehmende Abhängigkeitsverhältnis Doris dadurch gerät zeigt sich erst, nachdem das Männerfangsystems nicht genug Profit abwirft und aufgrund dessen die Grenze zwischen sexuell ausgelebter Freizügigkeit und Prostitution zu verschwimmen droht. Obdachlos, arbeitslos und ohne festes Beziehungsgefüge steht das kunstseidene Mädchen am Ende ihrer Reise durch die Wartesäle Berlins vor der schweren Entscheidung, ob sie nun ihren Traum von der großen Glanzkarriere weiterverfolgen oder doch lieber begraben sollte.

Dass Hochstaperei als literarisches Sujet im Zeitraum zwischen 1918 und 1933 kein rein ‚viriles‘ Phänomen war, konnte anhand der exemplarischen Lektüre der Werke *Die Tigerin* und *Das kunstseidene Mädchen* deutlich herausgearbeitet werden. Dennoch kommt der Hochstaplerin aus literaturwissenschaftlicher Perspektive kaum bis gar keine Aufmerksamkeit zu, obwohl ihr Figurencharakter mindestens genauso diffizil ist, wie der ihres zu genüge erforschten männlichen ‚Berufskollegen‘. Was dem Umstand geschuldet ist, dass abseits einiger weniger narrativer Ausnahmen nach Vorbild des *Kunstseidenen Mädchens* oder Robert Neumanns *Karriere*, die prädominante literarische Figur der männliche Hochstapler ist. Neben ihm tritt das weibliche Geschlecht meist nur als schmückendes Beiwerk auf, zumal dadurch die charismatische Anziehungskraft seines Wesens besser zur Geltung kommt. Besonders Autoren – darunter Walter Serner, Robert Musil oder Otto Soyka – bevorzugten, nach literarischem Muster der *Tigerin*, den publikumswirksamen und reizvollen Typus der verführerischen Hochstaplerin, die in klischeehaft erotischer Manier, entweder allein oder gemeinsam mit einem Kompagnon, ihre Täuschungsmanöver inszeniert.²⁴⁸ Zu diesem Zweck camoufliert die Hochstapler-persona ihr ‚wahres‘ Ich bis alle physiognomischen Deutungsversuche – aus der Körperoberfläche einen authentischen Ausdruck ablesen zu können – scheitern müssen. Das Motiv, das hinter diesen Maskenspielen steckt, ist oft denkbar banal und zielt im Falle des „Tausend-Rastas“, der „Tigerin“ und des „Glanz-Mädchens“ darauf ab, sich ein ‚angenehmeres‘ und ‚besseres‘ Leben, fernab der eigenen (klein-)bürgerlichen Herkunft, ermöglichen zu können. So gesehen sind sie die rastlosen „Glücksritter [ihr]es Leibes und des Lebens“ (LL 245) – sie sind die ‚modernen‘ Taugenichtse im Spiegel der neusachlichen Literatur.

²⁴⁸ Vgl. Scheper, *Täuschende Talente*, S. 336.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Arend, Stefanie / Martin, Ariane (Hg.): Irmgard Keun 1905 / 2005. Deutungen und Dokumente. Bielefeld: Aisthesis Verlag, ²2008.

Keun, Irmgard: Das kunstseidene Mädchen. In: Detering, Heinrich / Kennedy, Beate (Hg.): Irmgard Keun. Das Werk. Band 1. Texte aus der Weimarer Republik 1931–1933. Göttingen: Wallenstein, 2017. S. 232–387.

Keun, Irmgard: System des Männerfangs. In: Arend, Stefanie / Martin, Ariane (Hg.): Irmgard Keun 1905 / 2005. Deutungen und Dokumente. Bielefeld: Aisthesis Verlag, ²2008. S. 138–141.

Mann, Thomas: Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull. Der Memoiren erster Teil. Frankfurt/Main: S. Fischer, 1954. Ungekürzte Lizenzausgabe der RM Buch und Medien Vertrieb GmbH und der angeschlossenen Buchgemeinschaften, 2000.

Neumann, Robert: Karrieren. Hochstaplernovelle, Karriere, Blinde Passagiere, Luise. München: Kurt Desch Verl., 1966.

Serner, Walter: Die Tigerin. Eine absonderliche Liebesgeschichte. Hg. u. mit e. Nachw. von: Puff-Trojan, Andreas. Salzburg, Wien: Residenz Verlag, 1998.

Serner, Walter: Letzte Lockerung. Ein Handbrevier für Hochstapler und solche, die es werden wollen. Hg.: Puff-Trojan, Andreas. Zürich: Manesse Verlag, 2007.

Serner, Walter / Milch, Thomas (Hg.): Der Abreiser. Materialien zu Leben und Werk. Bd. 10. München: Goldmann Verlag, ¹1988.

Sekundärliteratur: selbstständige Publikationen

Allkemper, Alo / Eke, Norbert Otto: Literaturwissenschaft. Paderborn: Wilhelm Fink, ⁶2018.

Backes-Haase, Alfons: „Über topographische Anatomie, psychischen Luftwechsel und Verwandtes“. Walter Serner – Autor der 'Letzten Lockerung'. Bielefeld: Aisthesis Verlag, 1989.

- Barndt, Kerstin: Sentiment und Sachlichkeit. Der Roman der Neuen Frau in der Weimarer Republik. Köln, Weimar, Wien: Böhlau Verlag, 2003.
- Bühler, Karl: Ausdruckstheorie. Das System an der Geschichte aufgezeigt. Jena: Gustav Fischer, 1933.
- Delabar, Walter: Was tun? Romane am Ende der Weimarer Republik. Opladen, Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, 1999.
- Eisenhuber, Günther: Manifeste des Dadaismus. Analysen zu Programmatik, Form und Inhalt. Berlin: Weidler Buchverlag, 2006. (Aspekte der Avantgarde. dokumente, manifeste, programme. Band 8).
- Erbe, Günter: Der moderne Dandy. Köln, Weimar, Wien: Böhlau Verlag, 2017.
- Hagen, Maite Katharina: Simulation. Verhaltensstrategien und Erzählverfahren im neusachlichen Roman. Frankfurt/Main: Peter Lang, 2012.
- Ihrig, Wilfried: Literarische Avantgarde und Dandysmus: Eine Studie zur Prosa von Carl Einstein bis Oswald Wiener. Frankfurt/Main: Athenäum Verl., 1988.
- Kluge, Friedrich: Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. Berlin: Walter de Gruyter, ²²1989.
- Knüppel, Stefan: Falladas Gesichter. Literarische Physiognomien im Romanwerk Hans Falladas. Universität Rostock: Dissertation, 2009.
- Krauss, Werner: Graciáns Lebenslehre. Frankfurt/Main: Klostermann, ²2000.
- Lethen, Helmut: Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1994.
- Lexner, Matthias von: Mittelhochdeutsches Taschenwörterbuch. Stuttgart: Hirzel, ³⁹2010.
- Lindner, Martin: Leben in der Krise. Zeitromane der Neuen Sachlichkeit und die intellektuelle Mentalität der klassischen Moderne. Mit einer exemplarischen Analyse des Romanwerks von Arnolt Bronnen, Ernst Glaeser, Ernst von Salomon und Ernst Erich Noth. Stuttgart, Weimar: Metzler, 1994.
- Mommsen, Hans: Aufstieg und Untergang der Republik von Weimar. 1918–1933. Berlin: Ullstein, 1998.

Plessner, Helmuth: Grenzen der Gemeinschaft. Eine Kritik des sozialen Radikalismus. Frankfurt/Main: Suhrkamp (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1540), ¹2002.

Polz-Heinzl, Evelyne: Einstürzende Finanzwelten. Markt, Gesellschaft & Literatur. Wien: Sonderzahl Verlagsgesellschaft, 2009.

Porombka, Stephan: Felix Krulls Erben. Die Geschichte der Hochstapelei im 20. Jahrhundert. Berlin: Bostelmann & Siebenhaar Verlag, ¹2001.

Schad, Christian: Relative Realitäten. Erinnerungen um Walter Serner. Augsburg: Maro-Verl., 1999.

Scheper, Benedikt S.: Täuschende Talente. Hochstapelei in der Literatur (1890–1940). Baden-Baden: Tectum Verlag, 2018.

Schmölders, Claudia: Das Vorurteil im Leibe. Eine Einführung in die Physiognomik. Berlin: Akademie Verlag, ²1997.

Sloterdijk, Peter: Kritik der zynischen Vernunft. Zweiter Band. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1983.

Sprecher, Thomas: Literatur und Verbrechen. Kunst und Kriminalität in der europäischen Erzählprosa um 1900. Frankfurt/Main: Vittorio Klostermann, ²2015.

Sprengel, Peter: Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1900–1918. Von der Jahrhundertwende bis zum Ende des Ersten Weltkriegs. München: Ch. Beck, 2004.

Tietenberg, Anne Kristin: Der Dandy als Grenzgänger der Moderne. Selbststilisierungen in Literatur und Popkultur. Berlin, Münster: Lit Verlag, 2013.

Wysling, Hans: Narzissmus und illusionäre Existenzform. Zu den Bekenntnissen des Hochstaplers Felix Krull. Frankfurt/Main: Vittorio Klostermann, ²1995.

Wulffen, Erich: Die Psychologie des Hochstaplers. Berlin: Regenbrecht Verlag, 2018.

Sekundärliteratur: unselbstständige Publikationen

Apter, Emily: Demaskierung der Maskerade. Fetischismus und Weiblichkeit von den Brüdern Goncourt bis Joan Riviere. In: Weissberg, Liliane (Hg.): Weiblichkeit als Maskerade. Frankfurt/Main: Fischer, 1994. S. 177–216.

- Barndt, Kerstin: „Engel oder Megäre“. Figurationen einer 'Neuen Frau' bei Marieluise Fleißer und Irmgard Keun. In: Müller, Maria E. / Vedder, Ulrike (Hg.): Reflexive Naivität. Zum Werk Marieluise Fleißers. Berlin: Erich Schmidt Verl., 2000. S. 16–34.
- Bayer, Xaver: Bricolage. Kontexte zu Walter Serner (Nachwort). In: Serner, Walter: Der rote Strich. Kriminalgeschichten. Herausgegeben und umfassend kommentiert von Andreas Puff-Trojan. Zürich: Manesse Verlag, 2015. 417–440.
- Becker, Peter: Physiognomie des Bösen. Cesare Lombrosos Bemühungen um eine präventive Entzifferung des Kriminellen. In: Schmölders, Claudia (Hg.): Der exzentrische Blick. Gespräche über Physiognomik. Berlin: Akademie Verlag, 1996. S. 163–186.
- Begemann, Christian: Physiognomik. In: Borgards, Roland u. a. (Hg.): Literatur und Wissen. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2013. S. 188–195.
- Detering, Heinrich / Kennedy, Beate (Hg.): Kommentar. In: Irmgard Keun. Das Werk. Band 1. Texte aus der Weimarer Republik 1931–1933. Göttingen: Wallenstein, 2017. S. 393–455.
- Dingel, Tina: Der männliche Körper als Schaufensterpuppe? Herrenmode und die Konstruktion eines „adäquaten“ Körpers. In: Cowan, Michael / Sicks, Kai Marcel (Hg.): Leibhaftige Moderne. Körper in Kunst und Massenmedien 1918 bis 1933. Bielefeld: transcript Verlag, 2005. S. 169–183.
- Eßbach, Wolfgang: Verabschieden oder retten? Helmut Lethens Lektüre von Plessners ›Grenzen der Gemeinschaft‹. In: Eßbach, Wolfgang / Fischer, Joachim / Lethen, Helmut (Hg.): Plessners »Grenzen der Gemeinschaft«. Eine Debatte. Frankfurt/Main: Suhrkamp (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1541), ¹2002. S. 63–79.
- Fischer, Joachim: Panzer oder Maske - ›Verhaltenslehre der Kälte‹ oder Sozialtheorie der ›Grenze‹. Zur Debatte mit Helmut Lethen. In: Fischer, Joachim: Exzentrische Positionalität. Studien zu Helmuth Plessner. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft, 2016. S. 225–243.
- Frank, Gustav: Populärkultur, Girlkultur und neues Wissen in der Zwischenkriegszeit. In: Scherer, Stefan (Gastred.): Irmgard Keun. Heft 183. München: edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag, 2009. S. 35–46.
- Gilgen, Peter: Lockere Sprüche. Walter Serners *Letzte Lockerung* als Phänomenologie der tabula rasa. In: Schmidt-Dengler, Wendelin (Hg.): VerLockerungen. Österreichische

Avantgarde im 20. Jahrhundert. Studien zu Walter Serner. Theodor Kramer, H. C. Artmann, Konrad Bayer, Peter Handke und Elfriede Jelinek. Ergebnisse eines Symposiums Stanford Mai 1991. Wien: Verlag Edition Praesens, 1994. S. 9–49.

Herzog, Todd: »Den Verbrecher erkennen.« Zur Geschichte der Kriminalistik. In: Schmölbers, Claudia / Gilman, Sander L. (Hg.): Gesichter der Weimarer Republik. Eine physiognomische Kulturgeschichte. Köln: DuMont, 2000. S. 51–77.

Jelinek, Elfriede: Aus dem Weg sein. In: Puff-Trojan, Andreas / Schmidt-Dengler, Wendelin (Hg.): Der Pfiff aufs Ganze. Studien zu Walter Serner. Wien: Sonderzahl Verlagsgesellschaft, 1998. S. 93–97.

Kimmich, Dorothee: »Die Sinnenweide der Oberfläche«. Hochstapler in der Literatur der Moderne. In: Lechtermann, Christina / Rieger, Stefan (Hg.): Das Wissen der Oberfläche. Epistemologie des Horizontalen und Strategien der Benachbarung. Zürich, Berlin: diaphanes, 2015. S. 61–75.

Kimmich, Dorothee: „Mundus vult decipi“. Warum man sich den Hochstapler als einen glücklichen Menschen vorstellen muss. In: Cahiers d'Études Germaniques. ⁶⁷2014. S. 223–236.

Knaap, Ewout van der: Verletzte alle Gesetze, auch die eigenen. Die kalte Praxis von Serners Verhaltensregeln in Die Tigerin. In: Baßler, Moritz / Knaap, Ewout van der (Hg.): Die (k)alte Sachlichkeit. Herkunft und Wirkung eines Konzepts. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2004. S. 31–40.

Kyora, Sabine: Liebe machen oder Der Liebhaber als Autor. In: Puff-Trojan, Andreas / Schmidt-Dengler, Wendelin (Hg.): Der Pfiff aufs Ganze. Studien zu Walter Serner. Wien: Sonderzahl Verlagsgesellschaft, 1998. S. 64–74.

Lehnert, Gertrud: Zweite Haut? Körper und Kleid. In: Arburg, Hans-Georg von (Hg.) u. a.: Mehr als Schein. Ästhetik der Oberfläche in Film, Kunst, Literatur und Theater. Zürich, Berlin: diaphanes, 2008. S. 89–99.

Lethen, Helmut: Neusachliche Physiognomik. Gegen den Schrecken der ungewissen Zeichen. In: Bogdal, Klaus-Michael / Scheuer, Helmut (Hg.): Der Deutschunterricht. Beiträge zu seiner Praxis und wissenschaftlichen Grundlegung. Stuttgart: Klett, ²1997 (Weimarer Republik). S. 6–19.

- Milch, Thomas (Hg.): Das fette Fluchen. Ein Gaunerwörterbuch. In: Serner, Walter / Milch, Thomas (Hg.): Der Abreiser. Materialien zu Leben und Werk. Bd. 10. München: Goldmann Verlag, ¹1988. S. 263–294.
- Oehm, Heidemarie: ‚Hochstapelei‘ und Kunst in Thomas Manns Roman *Felix Krull*. In: Eggert, Hartmut / Golec, Janusz (Hg.): Lügen und ihre Widersacher. Literarische Ästhetik der Lüge seit dem 18. Jahrhundert. Ein deutsch-polnisches Symposium. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2004. S. 43–54.
- Oswald, Georg M.: Nachwort. In: Serner, Walter: Letzte Lockerung. Ein Handbrevier für Hochstapler und solche, die es werden wollen. Hg.: Puff-Trojan, Andreas. Zürich: Manesse Verlag, 2007. S. 269–286.
- Porombka, Stephan: Über die Notwendigkeit, die Hochstapelei auf höchstem Niveau flach zu legen. (Epilog). In: Schwanebeck, Wieland (Hg.): Über Hochstapelei. Perspektiven auf eine kulturelle Praxis. Berlin: Neofelis, 2014. S. 205–221.
- Puff-Trojan, Andreas: Editorische Notiz. In: Serner, Walter: Letzte Lockerung. Ein Handbrevier für Hochstapler und solche, die es werden wollen. Zürich: Manesse Verlag, 2007. S. 287–289.
- Puff-Trojan, Andreas: Von Glücksrittern, Liebeslust und Weinkrämpfen. Serners Konzept einer existenziellen Logik des Scheinens. In: Puff-Trojan, Andreas / Schmidt-Dengler, Wendelin (Hg.): Der Pfiff aufs Ganze. Studien zu Walter Serner. Wien: Sonderzahl Verlagsgesellschaft, 1998. S. 75–92.
- Rahn, Thomas: Der Lügner als Autor, der Autor als Lügner. Georges Manolescus Memoiren und die Psychologie des Hochstaplers. In: Eggert, Hartmut / Golec, Janusz (Hg.): Lügen und ihre Widersacher. Literarische Ästhetik der Lüge seit dem 18. Jahrhundert. Ein deutsch-polnisches Symposium. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2004. S. 55–71.
- Ritte, Jürgen: Schnock, schlass et schlingue! Walter Serners Problem mit den Apachen und anderen Franzosen. In: Puff, Trojan, Andreas / Schmidt-Dengler, Wendelin (Hg.): Der Pfiff aufs Ganze. Studien zu Walter Serner. Wien: Sonderzahl Verlagsgesellschaft, 1998. S. 49–63.
- Sahli, Jan: Der Zauber des Materials. Gegenständlichkeit und Seherfahrung in Fotografie und Film der Weimarer Republik. In: Arburg, Hans-Georg von (Hg.) u. a.: Mehr als Schein.

Ästhetik der Oberfläche in Film, Kunst, Literatur und Theater. Zürich, Berlin: diaphanes, 2008. S. 103–115.

Schwanebeck, Wieland: Über Hochstapelei. Perspektiven auf eine kulturelle Praxis (Einleitung). In: Schwanebeck, Wieland (Hg.): Über Hochstapelei. Perspektiven auf eine kulturelle Praxis. Berlin: Neofelis, 2014. S. 9–21.

Stockinger, Claudia: »daß man mit ein bißchen Nachdenken sich vieles selber erklären kann«. Irmgard Keuns Verfahren der reflektierten Naivität. In: Scherer, Stefan (Gastred.): Irmgard Keun. Heft 183. München: edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag, 2009. S. 3–14.

Thede, Sebastian: Betrug des betrogenen Betrügens. Walter Serners (unzuver)lässiges Liebeskonzept in *Die Tigerin*. In: Schwanebeck, Wieland (Hg.): Über Hochstapelei. Perspektiven auf eine kulturelle Praxis. Berlin: Neofelis, 2014. S. 159–175.

Tuczek, Stefan: Eiskalte Lebenswelten. Vom Kältekult in der Weimarer Republik. In: Becker, Sabina (Hg.): Jahrbuch zur Kultur und Literatur der Weimarer Republik. Band 18. München: Ed. Text + Kritik, 2017. S. 137–158.

Veth, Hilke: Literatur von Frauen. In: Weyergraf, Bernhard (Hg.): Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Band 8. Literatur der Weimarer Republik 1918–1933. München, Wien: Carl Hanser Verl., 1995. S. 446–482.

Internetquellen

Brant, Sebastian: Das Narrenschiff. Basel: Johann Bergmann von Olpe, 1494. <http://digital.slub-dresden.de/werkansicht/dlf/11823/171/> abgerufen am 23.12.2018.

„Desperado“, in: Wolfgang Pfeifer et al., Etymologisches Wörterbuch des Deutschen (1993), digitalisierte und von Wolfgang Pfeifer überarbeitete Version im Digitalen Wörterbuch der deutschen Sprache, <https://www.dwds.de/wb/Desperado> abgerufen am 29.10.2018.

„hochstapler“, in: Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm, Erstbearbeitung (1854–1960), digitalisierte Version im Digitalen Wörterbuch der deutschen Sprache, <https://www.dwds.de/wb/dwb/hochstapler> abgerufen am 03.08.2018.

Höch, Hannah: Da Dandy. http://jpdubs.hautetfort.com/album/collages_et_photomontages/Hoch_DaDandy.2.html abgerufen am 09.10.2018.

Lavater, Johann Caspar: Physiognomische Fragmente, zur Beförderung der Menschenkenntniß und Menschenliebe. Bd. 1. Leipzig u. a., 1775, S. 13. In: Deutsches Textarchiv http://www.deutschestextarchiv.de/lavater_fragmente01_1775/37 abgerufen am 04.08.2018.

Lavater, Johann Caspar: Physiognomische Fragmente, zur Beförderung der Menschenkenntniß und Menschenliebe. Bd. 1. Leipzig u. a., 1775, S. 63. In: Deutsches Textarchiv http://www.deutschestextarchiv.de/lavater_fragmente01_1775/91 abgerufen am 04.08.2018.

„lockerung“, in: Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm, Erstbearbeitung (1854–1960), digitalisierte Version im Digitalen Wörterbuch der deutschen Sprache, <https://www.dwds.de/wb/dwb/lockerung> abgerufen am 16.09.2018.

„Physiognomie“, in: Wolfgang Pfeifer et al., Etymologisches Wörterbuch des Deutschen (1993), digitalisierte und von Wolfgang Pfeifer überarbeitete Version im Digitalen Wörterbuch der deutschen Sprache, <https://www.dwds.de/wb/Physiognomie> abgerufen am 25.07.2018.

Bild- und Tabellennachweise

Abb. 1: Herzog, Todd: »Den Verbrecher erkennen.« Zur Geschichte der Kriminalistik. In: Schmölders, Claudia / Gilman, Sander L. (Hg.): Gesichter der Weimarer Republik. Eine physiognomische Kulturgeschichte. Köln: DuMont, 2000. S. 57.

Abb. 2: <https://www.freunde-der-nationalgalerie.de/de/projekte/ankauefe/1997/christian-schad.html> abgerufen am 14.07.18.

Tab. 1: Lethen, Helmut: Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1994. S. 32–33.

Siglen

- KM Keun, Irmgard: Das kunstseidene Mädchen. In: Detering, Heinrich / Kennedy, Beate (Hg.): Irmgard Keun. Das Werk. Band 1. Texte aus der Weimarer Republik 1931-1933. Göttingen: Wallenstein, 2017. S. 232–387.
- VK Lethen, Helmut: Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1994.
- T Serner, Walter: Die Tigerin. Eine absonderliche Liebesgeschichte. Salzburg, Wien: Residenz Verlag, 1998.
- LL Serner, Walter: Letzte Lockerung. Ein Handbrevier für Hochstapler und solche, die es werden wollen. Zürich: Manesse Verlag, 2007.

Abstract

Mit Fokus auf den Zeitraum der Weimarer Republik (1918–1933) analysiert die vorliegende Diplomarbeit die kultur- und literaturgeschichtliche Blütezeit der Hochstapelei anhand ausgewählter Texte der Neuen Sachlichkeit. Denn in den krisengebeutelten Zwischenkriegsjahren wuchs die Sozialfigur des Hochstaplers zu einem „Zeittypus par excellence“ (Peter Sloterdijk) heran: offenbart sich doch im hochstaplerischen Wechselspiel der Identitäten das für die „Schamkultur“ der Weimarer Republik (Helmut Lethen) kennzeichnende Bedürfnis nach „Maskierung“, wodurch der Hochstapler sowohl realiter als auch in der Literatur zur normbrechenden Identifikationsfigur hochstilisiert wurde. Wie Hochstapelei als Form der Überlebenstechnik funktionieren kann, darüber setzen die Texte von Walter SERNER (Letzte Lockerung. Ein Handbrevier für Hochstapler und solche, die es werden wollen, 1927; Die Tigerin, 1925) und Irmgard KEUN (Das kunstseidene Mädchen, 1932) ihr Lesepublikum in Kenntnis. In folgenden Werken wird die Figurenphysiognomie des Hochstaplers / der Hochstaplerin untersucht, worunter im engeren Interpretationssinn die ästhetisch-körperliche, sprich die physiognomische Oberfläche und im weiteren Sinn der Habitus, ergo das Gesamterscheinungsbild einer Person nach ihrer äußeren Wirkungs- und Verhaltensweise, zu verstehen ist. Damit stellt sich diese Arbeit in das Paradigma einer literarischen Physiognomik und analysiert, wie sich narrative Konstruktionen – sei es in Form einer direkten bzw. indirekten Charakterisierung auf der Ebene der Erzählinstanz oder der Figurenrede – auf die äußerliche wie innerliche ‚Lesbarkeit‘ von literarischen Figuren niederschlagen.