

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav germánských studií

Diplomová práce

Karolina Jobová

**Ästhetik und Haltungen der Neuen Sachlichkeit im Zeitroman der
Weimarer Republik**

**Estetika a postoje „nové věcnosti“ v dobovém románu výmarské
republiky**

**Aesthetics and Attitudes of the „new objectivity“ in the
„Zeitroman“ of the Late Weimar Republic**

Praha 2010

vedoucí práce: Mgr. Štěpán Zbytovský, Ph.D.

Děkuji tímto Mgr. Štěpánu Zbytovskému, Ph.D. za odborné a trpělivé vedení mé diplomové práce. Jeho cenné rady, inspirativní podněty a laskavá podpora mi umožnily vyřešit nástrahy pojednávaného tématu.

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracovala samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů.

V Praze 28. 11. 2010

Karolína Jobová

.....

Resumé - česky

Těžiště této diplomové práce tvoří estetické principy a kategorie „nové věčnosti“ a jejich vývoj v dobovém literárně vědeckém diskurzu, stejně jako jejich etablování v literární produkci jako reakce na období předcházejícího expresionismu. Cílem je na základě čtyř analyzovaných románů demonstrovat umělecké postupy, tematiku a typické postavy „nové věčnosti“ jako dominantního literárního směru 20. a počátku 30. let. Zvláštní pozornost je z tematického hlediska věnována společenskému kontextu, dopadům velké hospodářské krize na profesní život a nezaměstnanost, dále ženské emancipaci a obrazu „nové ženy“, polarizaci politického spektra a politickým a ideologickým pozicím typických postav, stejně jako roli médií filmu a tisku a dalším aspektům soudobé reality, které našly svůj odraz ve vybraných literárních dílech.

Jako výchozí texty pro stylistickou a obsahovou analýzu byla zvolena reprezentativní díla „nové věčnosti“ z pozdní fáze výmarské republiky. Všechny romány byly vydány po roce 1929 a mohou být vzhledem ke své orientaci na aktuální dění klasifikovány jako dobové romány. Analyzována byla následující díla: Lion Feuchtwanger *Erfolg. Drei Jahre Geschichte einer Provinz* (1930), Marieluise Fleißer *Eine Zierde für den Verein. Roman vom Rauchen, Sporteln, Lieben und Verkaufen* (1931), Erich Kästner *Fabian. Die Geschichte eines Moralisten* (1931) a Hans Fallada *Kleiner Mann, was nun?* (1932).

Jako východisko stylistické a obsahové analýzy slouží v první části práce kriticky hodnocené programové statě společensky angažovaných spisovatelů, které dle mého mínění představují nejzásadnější produkčně estetické příspěvky mezi lety 1913 a 1932 a jako takové značně ovlivnily a spoluutvářely estetiku „nové věčnosti“.

Přehled odborné literatury, který zahrnuje monografie 20. a 30. let a výběr vědeckých prací počínaje 70. lety, kdy byl obnoven zájem o literaturu „nové věčnosti“, zprostředkovává důležité poznatky o tematických komplexech, stylistických znacích a jazykových prostředcích „nové věčnosti“. Na základě studií k literární a kulturní historii je „nová věčnost“ zasazena do uměleckého a společensko-kulturního kontextu výmarské republiky.

Tato diplomová práce se snaží být příspěvkem k dosavadním teoriím a historickým popisům „nové věčnosti“.

klíčová slova: „nová věčnost“, výmarská republika, dobový román, světová hospodářská krize

Abstract – english

The focal points of this thesis are the aesthetic principles and categories of the “new objectivity” and their development in the literary scientific discourse (1913-1932), as well as their establishment in the literary production as a reaction to the preceding period of expressionism. Using the four “new objective” novels, the goal is to demonstrate the artistic procedures, issues and typical characters of the “new objectivity” as a dominant literary movement of the '20's and the beginning of '30's. At the same time, a special attention is dedicated to the social climate, the impact of the Great Depression on the professional life and on unemployment as well as to the emancipation of women and picture of “new woman”, the polarization of the political spectrum, the political and ideological positions of the typical characters, as well as the role of the media such as film and press and other aspects of the contemporary reality, all of which is reflected in the selected literary works.

As a starting point of the stylistic and content analysis were selected “new objective” novels of the late period of the Weimar Republic, published after 1929. Since they all reflect the current events of the time, they can be classified as period novels (“Zeitromane”). The following novels were analysed: Lion Feuchtwanger’s *Erfolg. Drei Jahre Geschichte einer Provinz* (1930), Marieluise Fleißer’s *Eine Zierde für den Verein. Roman vom Rauchen, Sporteln, Lieben und Verkaufen* (1931), Erich Kästner’s *Fabian. Die Geschichte eines Moralisten* (1931) and Hans Fallada’s *Kleiner Mann – was nun?* (1932).

In the first part of the thesis, the critically assessed program papers of socially committed writers were used as a background for the stylistic and content analysis. In my point of view, the papers represent fundamental aesthetic contributions between 1913 and 1932, and as such, they significantly affected and generated the aesthetics of the “new objectivity”.

The overview of the scientific research contributions, which includes the monographs of 1920s and 1930s, and the selection of scientific works published since the renewed interest in the beginning of the 1970's, offers important insights into thematic complexes, stylistic features and language resources of the “new objectivity”. Based on the studies dealing with literary and cultural history, the “new objectivity” is imbedded in the artistic and socio-political context of the Weimar Republic.

The thesis aims to contribute to the existing theories and historical description of the “new objectivity”.

key words: “new objectivity”, Weimar Republic, novel, Great Depression

Inhalt:

1. Einleitung	9
2. Historische und kulturelle Einführung in das Zeitalter der Weimarer Republik	10
2.1 Skizze der geschichtlich-politischen Entwicklung der Weimarer Republik	10
2.1 Neue Phänomene der Weimarer Zeit	15
3. Weltanschauliches Spektrum der Weimarer Literatur	20
3.1 Die „zeitgebundene“ Literatur	21
3.1.1 Republikanische Schriftsteller.....	21
3.1.2 Die Republikgegner von Rechts.....	23
3.1.3 Die Republikgegner von Links.....	25
3.2 Die „zeitlose“ Literatur	27
3.2.1 Zwischen den Richtungen	27
4. Das Ende der Ismen. Übergang zwischen dem Expressionismus und der Neuen Sachlichkeit	29
4.1 Spätexpressionismus	29
4.2 Dadaismus	31
5. Ästhetik der Neuen Sachlichkeit	32
5.1 Veränderte Produktions- und Rezeptionsbedingungen	32
5.2 Neue Sachlichkeit als Epochenbegriff	33
5.3 Zeitliche Bestimmung der Neuen Sachlichkeit	35
5.4 Stand der neusachlichen Forschung	36
5.5 Programmatik der Neuen Sachlichkeit	51
5.6 Programmatik der Neuen Sachlichkeit im Spiegel des zeitgenössischen Diskurses	52
5.7 Neue Sachlichkeit als eine linksbürgerliche Bewegung	62
5.8 Realismus der Neuen Sachlichkeit im Gegensatz zum poetischen Realismus und dem Naturalismus	63
5.9 Neue Sachlichkeit nach 1933	64
5.10 Kritik an der Neuen Sachlichkeit	65

6. Analysen einzelner Werke	68
6.1 Lion Feuchtwanger: Erfolg. Drei Jahre Geschichte einer Provinz (1930)	69
6.1.1. Entstehungsgeschichte des Romans	69
6.1.2 Einführung in die Roman-Problematik	69
6.1.3 Realitätsbezogenheit vs. historisierender Erzählstil	71
6.1.4 Überblendung von Faktizität und Fiktionalität.....	73
6.1.5 Stoffwahl	74
6.1.5.1 Provinz.....	74
6.1.5.2 Kunst	76
6.1.5.3 Revue und Film	77
6.1.5.4 Kritik an der Justiz – Gerechtigkeit nach bayerischer Art.....	78
6.1.5.5 Kutzner-Hitler Aufstieg.....	79
6.1.5.6 Ausbruch des modernen Zeitalters	81
6.1.6 Merkmale der Neuen Sachlichkeit in Feuchtwangers Werk	84
6.1.6.1 Essayistische Texte.....	84
6.1.6.2 Roman „Erfolg“	85
6.2 Marieluise Fleißer: Eine Zierde für den Verein (1931).....	89
6.2.1 Entstehungsgeschichte	89
6.2.2 Einführung in den Roman	89
6.2.3 Autobiographische Züge – Milieustudie der Provinzstadt	90
6.2.4 Stoffwahl	91
6.2.4.1 Frieda Geier – eine geistige Sportlerin	91
6.2.4.2 „Verkaufen“ und ökonomisierte Beziehungen	94
6.2.4.3 Sport	95
6.2.4.4 Provinz.....	97
6.2.5 Merkmale der Neuen Sachlichkeit in Fleißers Werk.....	98
6.2.5.1 Essayistische Texte.....	98
6.2.5.2 Roman „Eine Zierde für den Verein“	99
6.3 Erich Kästner: Fabian. Die Geschichte eines Moralisten (1931).....	101
6.3.1 Entstehungsgeschichte	101
6.3.2 Inhaltliche Zusammenfassung.....	102
6.3.3 Realitätsbezogenheit und autobiographische Daten	103
6.3.4 Stoffwahl	104
6.3.4.1 Berlin – eine verrückte Metropole.....	104
6.3.4.2 Reklame- und Propagandaziele	105
6.3.4.3 Die Rolle der Zeitung in der Massengesellschaft	106
6.3.4.4 Technik als Symbol des Fortschritts?	107
6.3.4.5 Das Bild der Neuen Frau aus der konservativen Sicht betrachtet.....	108
6.3.4.6 Erwerbsleben und Arbeitslosigkeit.....	109
6.3.4.7 Wartesaal Europa.....	110

6.3.4.8 Krieg.....	111
6.3.4.9 Film und Sport.....	112
6.3.5 Merkmale der Neuen Sachlichkeit in Kästners Werk.....	112
6.3.5.1 Essayistische Texte.....	112
6.3.5.2 Roman „Fabian“.....	113
6.4 Hans Fallada: Kleiner Mann – was nun? (1932).....	115
6.4.1 Entstehungsgeschichte.....	115
6.4.2 Autobiographische Züge des großen „kleinen Mannes“.....	115
6.4.3 Zur Romanhandlung.....	117
6.4.4 Stoffwahl.....	119
6.4.4.1 Sozialer Status des unteren Mittelstandes: zwischen der Angestellten- und der Arbeiterschaft.....	119
6.4.4.2 Der Mechanismus des Klein- und Großbetriebs, Metropole Berlin.....	122
6.4.4.3 Pinnebergs gehen ins „Kinntopp“.....	123
6.4.4.4 Lämmchen als eine ideale Frau und der schwache Mann.....	124
6.4.4.5 Nationalsozialisten und Kommunisten.....	125
6.4.4.6 Antisemitismus.....	127
6.4.5 Merkmale der Neuen Sachlichkeit in Falladas Werk.....	128
6.4.5.1 Roman „Kleiner Mann – was nun?“.....	128
7. Vergleich der analysierten Romane aus dem Aspekt der Zugehörigkeit zur Neuen Sachlichkeit.....	131
8. Fazit.....	137
9. Literaturverzeichnis.....	139
9.1 Primärliteratur.....	139
9.2 Sekundärliteratur.....	145

1. Einleitung

Die Literatur der Neuen Sachlichkeit kämpfte um Aufmerksamkeit der Literaturforschung seit den späten 60er Jahren, aber erst in letzten dreißig Jahren geriet sie ins Zentrum des Interesses einer ganzen Reihe von Literaturwissenschaftlern. Und gleichwie mannigfaltig ihre Beurteilung ist, so ist ebenfalls der sozio-ökonomische und politische Nährboden der Neuen Sachlichkeit voll von Widersprüchen. Die Datierung dieser Bewegung im Bereich der Literatur ist einer der Punkte, in dem die Forschung bisher keinen befriedigenden Konsens gefunden hat. Ihren breitesten zeitlichen Rahmen bildet jedoch unumstritten die Weimarer Republik; die Etappe, die sich durch eine politische und soziale Instabilität auf dem Weg zum modernen demokratischen Staat, sowie durch das in ihm angelegte Scheitern auszeichnete. Demgegenüber war das Bestehen der ersten deutschen Republik mit einem nie da gewesenen Aufblühen in allen Bereichen der Kunst und der fortschreitenden medialen Modernisierung verbunden. Der rasche Wechsel der anfänglich nebeneinander stehenden Stilrichtungen in der Form vom Spätexpressionismus, Dadaismus und der Neuen Sachlichkeit sind ein Ausdruck einer freiheitlichen Suche nach neuen Darstellungsmitteln, die der sich transformierenden Wirklichkeit entsprechen würden. Die Schriftsteller der Neuen Sachlichkeit sind, als Fortsetzer der im Dadaismus angefangenen Tendenz, Schöpfer einer originären Leistung – einer funktionalen Ästhetik, die der „reinen Kunst“ entscheidend ihren Rücken zudreht. Der Realismus als Ausgangspunkt zielte in dieser „politisierten“ Literaturbewegung auf Komplexität der Darstellung von politischen, gesellschaftlichen und ökonomischen Aspekten ihrer eigenen Lebenserfahrung und –umwelt der Weimarer Republik. Innerhalb eines sich spontan abwickelnden literarischen Diskurses (vornehmlich unter den Schriftstellern der linksliberalen und bürgerlichen Kreise) entsteht eine Programmatik, die Informationsgehalt und Aufklärung akzentuiert. Die Literaturproduktion dieser Jahre lässt sich trotzdem nur kompliziert auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen, wobei insbesondere die formenreiche Anwendung der „programmatischen Basis“ in der Literaturpraxis, sowie die breite ideologische Diversifikation der Schriftsteller, die Vielfalt an Meinungen und Tendenzen eine eindeutige Auffassung erschweren.

Festzustellen, in welchem Maße die aus dem zeitgenössischen Diskurs der 20er und Anfang 30er Jahre gewonnenen programmatischen Forderungen und die in der Forschung erarbeiteten Stilmerkmale der Neuen Sachlichkeit mit der neusachlichen Produktion in der Spätphase der Weimarer Republik tatsächlich konvergieren, ist auf Grund der vier analysierten Zeiträume die Aufgabe der vorliegenden Diplomarbeit.

2. Historische und kulturelle Einführung in das Zeitalter der Weimarer Republik

2.1 Skizze der geschichtlich-politischen Entwicklung der Weimarer Republik

Es ist nicht ganz problemlos die Epoche der Weimarer Republik zeitlich abzugrenzen. Die Datierungen in der Geschichtsschreibung unterscheiden sich in Einbeziehung mancher politischen Ereignisse, die die Meilensteine in der Geschichte der Weimarer Republik vorangehen oder folgen.¹ Ich begnüge mich mit einer allgemein akzeptierten Bestimmung, die die Existenz der Republik seit der Novemberrevolution und der Ausrufung der Republik am 9. November 1918 berechnet und ihr vierzehnjähriges in eine tief greifende Krise mündendes Bestehen mit der Bildung des Kabinetts Hitler am 30. Januar 1933 abschließt. Die relativ kurze Zeit erster deutscher Demokratie, die oft als politisches Experiment bezeichnet wird (vgl. Sontheimer, 1974, S. 9), war von zahlreichen krisenhaften Erschütterungen durchwoben, die sich alle auf einen gemeinsamen Nenner bringen können: wirtschaftliche Lage der Nachkriegswelt und ihre verheerenden politischen und ökonomischen Folgen für Deutschland.

In Übereinstimmung mit der Geschichtsforschung lässt sich die Wirkungsperiode der Weimarer Republik in drei Phasen aufgliedern (vgl. Buck, 1985, S. 25). Die Etappe seit der Ausrufung der Republik bis zu dem Inflationsjahr 1923/24 wurde durch die Phase relativer Stabilisierung 1924-1928/29 abgelöst, die auch nach dem Außenminister und Gestalter der Erfüllungspolitik den Siegermächten gegenüber als Stresemanns Ära bezeichnet wird. Die letzte Phase wurde durch die Weltwirtschaftskrise Ende Oktober 1929 eingeleitet und endete spätestens am 30. Januar 1933. Die Ernennung Adolf Hitlers zum Reichskanzler bedeutete de facto das Ende des demokratisch-liberalen Regimes der Weimarer Republik.

Die Entstehung der Republik und gleichfalls des Keims ihres Misserfolgs ist nicht ohne unerwartete und schwer enttäuschende Niederlage Deutschlands im Ersten Weltkrieg und die folgenden revolutionären Ereignisse der Novembertage denkbar. Trotz der noch im Frühjahr 1918 propagierten Siegerstimmung der Obersten Heeresleitung, wurde von derselben die Aufforderung zum Waffenstillstand und Friedensabschluss aufgrund der

¹ Die Datierung und Ereignisse der folgenden zwei Kapiteln basieren auf den Publikationen: Hermand, Jost/Trommler Frank: *Die Kultur der Weimarer Republik*. Frankfurt am Main: Fischer, 1989; Peukert, Detlev J.K.: *Die Weimarer Republik. Krisenjahre der Klassischen Moderne*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1987; Sontheimer, Kurt: *Antidemokratisches Denken in der Weimarer Republik*. München: dtv, 1978.

„Vierzehn Punkte“ Wilsons verlangt. Der letzte Kaiser, Wilhelm II., wurde nach seiner Zögerung solcher Situation gegenüber und unter dem Druck der revolutionären Aufstände der Soldaten und Arbeiter in meisten deutschen Städten vom Reichskanzler Prinz Maxmilian von Baden abgesetzt. Die vorübergehende Regierung wurde in die Hände der Parlamentkoalition der SPD, des katholischen Zentrums und der Liberalen anvertraut. Die Kooperation dieser drei politischen Subjekte an der Spitze mit dem Vorsitzenden der SPD und späteren ersten deutschen Präsidenten, Friedrich Ebert, etablierte sich als Folge der Oktoberreformen der Reichsverfassung im Jahre 1918.

Die neue Republik wurde durch einen Zusammenstoß von mehreren grundsätzlich unterschiedlich gesinnten politischen Ideengruppen belastet, die ihre Interessen in der revolutionären Zeit der ersten Phase der Republik vorwiegend blutig durchsetzten.² Einerseits präsentierte zu dieser Zeit die radikal meinungsgespaltene SPD drei unterschiedliche politische Konzepte. Die Mehrheitssozialisten forderten eine parlamentarische Demokratie, die Fraktion der Linksradiكالen (Spartakisten) strebte nach dem Vorbild des Sowjetrusslands nach einer sozialistischen Räterepublik und die Unabhängigen (die USPD) nahmen die mittlere Position ein, indem sie innerhalb des demokratischen Systems weitgreifende Sozialisierungsmaßnahmen verlangten. Andererseits meldeten sich die alten Eliten des Kaiserreichs um Wort, die die Interessen des Militärs, des Adels und der Großindustriellen vertraten. Diese Kräfte forderten die Konservierung alter gesellschaftlicher Ordnung und beanspruchten monarchistische Staatsverfassung oder autoritativ-militärisches Regime. Die krisenhafte Situation war durch die notwendigen Nachkriegsmaßnahmen erschwert; Heimkehr der Soldaten, ihre Eingliederung in den beruflichen Alltag, allgemeine Not und Umbau der Kriegswirtschaft in die Friedenswirtschaft waren Momente, die zur starken Radikalisierung der politischen Situation beigetragen haben. Die Republik der Jahre 1918/1923 befand sich im Bürgerkrieg, dem Hunderte Menschen zum Opfer gefallen sind (vgl. Sontheimer, 1974, S.12).

Friedrich Ebert und seine Mitarbeiter standen von ersten Momenten der neu konstituierten Republik an vor entscheidenden Problemen. Um die Kraft der revolutionären Soldaten- und Arbeiterräte zu bändigen, die einen Systemwechsel nach dem Vorbild des Sowjetrusslands forderten, beschloss Ebert gleich am 10. November 1918 mit General Groener einen Pakt mit zukünftig verheerenden Folgen. Anstatt das durch den Ersten

² Weiterführende Informationen zur politischen Entwicklung der Weimarer Republik: Kolb, Eberhard: *Die Weimarer Republik*. München: Oldenbourg, 1988. Winkler, Heinrich August: *Deutsche Geschichte vom Ende des Alten Reiches bis zum Untergang der Weimarer Republik*. Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung, 2000.

Weltkrieg kompromittierte Militär machtpolitisch zu isolieren, wurde es wieder an die neuen Staatsstrukturen gebunden. Die heimkehrenden Soldatentruppen und spontan sich bildende Freikorps sollten Ordnung schaffen, was in der Praxis blutige Unterdrückung und Massaker an den militanten Spartakisten bedeutete. Zu diesen Attacken der Freikorps muss vor allem die Zerschlagung des von der KPD (ehemalige Fraktion der Spartakisten) organisierten Generalstreiks am 5. Januar 1919 gerechnet werden. Beide Vertreter der befürchteten KPD, Rosa Luxemburg und Karl Liebknecht, wurden am 15. Januar 1919 ermordet. Die antibolschewistische Panik beherrschte breite Bevölkerungsmassen, die sich nicht mit den radikalen Vorstellungen der proletarischen Revolution und dem Volksstaat identifizieren wollten (vgl. Hermand/Trommler, 1989, S. 17).

Die Ergebnisse der ersten Wahlen in die Nationalversammlung vom 19. Januar 1919 bekräftigten den gemäßigten politischen Kurs der vorübergehenden Regierung zur parlamentarischen Demokratie. Die SPD bildete zusammen mit dem Zentrum und der links-liberalen DDP (Deutsche Demokratische Partei) die so genannte Weimarer Koalition. Die relativ starke Opposition vertraten die konservativen Gruppierungen, Anhänger der Monarchie, die feindselig der neuen Republik gegenüber standen; die KPD als Gegner der parlamentarischen Demokratie boykottierte völlig die ersten Wahlen. Die oft im Nachhinein kritisierte Weimarer Verfassung wurde vom Reichspräsidenten Friedrich Ebert am 11. August 1919 unterzeichnet und versuchte die Versöhnung unter die verfeindeten Parteien hineinzubringen. Sie wurde zum erfolglosen Kompromiss und zur späteren Waffe gegen das liberal-demokratische Regime.

Die neue liberal demokratische Vertretung der Republik war vor die schwere Aufgabe gestellt, die Folgen des verlorenen Krieges zu bewältigen; denn von Verhandlungen mit Alliierten konnte keine Rede sein. Der am 28. Juni 1919 unterzeichnete Versailler Vertrag schuf indirekt eine Plattform neukonservativer und nationalsozialistischer republikfeindlicher Propaganda, aufgrund derer innenpolitisch Unstabilität und außenpolitisch fremdenfeindliche Gesinnung verbreitet wurden. In nächsten Jahren kam in der Propaganda der konservativen Revolution die so genannte „Dolchstoßlegende“ als wirksame Waffe zur Welt, die den Friedensschluss der liberal-bürgerlichen Politiker als Verrat am deutschen Volk interpretierte (vgl. Kolb, 1988, S. 37).

Politische Aktionen folgender Jahre seitens der Linken (Münchener Räterepublik in April/Mai 1919), wie der Rechten (Kapp-Putsch in März 1920, Münchener Hitler-Putsch in November 1923) beweisen die radikal enttäuschten Hoffnungen und Boykott der Regierungspolitik seitens beider politischen Lager, für die die Revolution ursprünglich einen

nagelneuen Anfang bedeuten sollte. Auch für die Republik-Begeisterten bedeuteten die nächsten Jahre eine Ernüchterung. Die Republik hatte von Anfang an eine schwache Position. „So konnte mit einem gewissen Recht gesagt werden, daß eigentlich niemand diese Republik wirklich wollte, selbst die nicht, die sie dann mehr schlecht als recht gegenüber ihren rabiaten Gegnern verteidigten.“ (Sontheimer, 1978, S. 25)

Als einer der größten Fehler des neuen Staats wird die Tatsache bezeichnet, dass den alten wilhelminischen Institutionen, der Armee, der Justiz und dem Beamtentum der Einfluss auf das politische und gesellschaftliche Leben der Republik weitgehend ermöglicht wurde, was in den Zeitgenossen den berechtigten Eindruck hervorrief, keine Änderungen nach der viel versprechenden Revolution bewirkt zu haben. Die ereignisreiche erste Phase der Republik ist somit ein prägender Ausgangspunkt der künftigen politischen Auseinandersetzungen und der Polarisierung (NSDAP, KPD) des politischen Spektrums der Weimarer Republik.

Die Kriegsreparationen, die Verschuldung Deutschlands durch die Kriegsanleihen, die Zwangskontrolle der industriell starken Gebiete und notwendiger Wirtschaftsumbau führten im Spätherbst 1923 in eine tief greifende Krise und Inflation. Die Gefahr der Pauperisierung Deutschlands, drohende wirtschaftliche Unstabilität innerhalb Europa und die seitens der USA befürchteten erneuerten Bolschewisierungsversuche führten zur gründlichen Überprüfung der Wirtschaftsleistungen Deutschlands mitsamt seiner Reparationszahlungsfähigkeit. Die Kommission unter der Führung vom amerikanischen Finanzexperten Charles Dawes äußerte sich für die Senkung der Reparationsquote und hat zur Belebung der deutschen Wirtschaft amerikanische Kredite zugesagt. Dank der Währungsreform des Jahresende 1923, die die Rentenmark einführte, und dem im August 1924 in Kraft getretenen „Dawes-Plan“ rückte die innerlich erschütterte Republik in die Phase relativer Stabilität.

Die Geldentwertung war ein Prozess, dessen Wurzeln schon in die Inflation der Kriegszeit zurückreichten, dessen Tempo sich aber Anfang der 20er Jahre dramatisch beschleunigte. Auf entscheidende Weise wurden jene Schichten um ihre Existenzsicherung beraubt, die aus den Erlässen des langfristig angelegten Familienvermögens lebten; somit hauptsächlich die Vertreter des Bürgertums, zu denen auch viele Intellektuelle gehörten. Der Verlust der Finanzmittel bedeutete de facto Verlust der gesellschaftlichen Sonderstellung des Bürgertums, die aus dem wilhelminischen Kaiserreich bis in die Vorkriegszeit fort dauerte, und Notwendigkeit der Suche nach einer neuen sozialen Identität innerhalb der Nachkriegsgesellschaft. Durch die hohe Arbeitslosigkeit des Jahres 1923 waren zudem Arbeiter, Angestellte und Beamte schwer betroffen. Die langfristige Arbeitslosigkeit und

perspektivlose Berufszukunft bedrohte besonders die um 1900 geborenen Jahrgänge, die angesichts der Überfüllung des Arbeitsmarktes und der Stagnation der Wirtschaft auch als „überflüssige Generation“ (vgl. Peukert, 1987, S. 26ff) bezeichnet wurden. Die Arbeitslosenzahlen erreichten dann infolge der Weltwirtschaftskrise zwischen 1930 und 1933 ihre gruseligen Spitzwerte, die nach einigen Angaben (vgl. Hermand/Trommler, 1989, S. 31) in der Gesamtzahl 44,4% aller produktiven Arbeitskräfte erreichten.³

Die Stabilisierungsphase der mittleren Periode der Republik zeichnete sich durch Rationalisierung der Produktionsmechanismen und Vorbildwirkung der USA sowohl im wirtschaftlichen als auch im gesellschaftlichen Bereich (die Rationalisierung wird in dem Kapitel „Neue Phänomene der Weimarer Zeit“ gründlicher erläutert), die zur Belebung der Wirtschaft erheblich beitrugen und zur Beruhigung der innenpolitischen Lage verhelfen. Erst die Wirtschaftsproduktion der Stabilisierungsjahre 1926-1928 erreichte das Niveau der Vorkriegszeit.

Der rasche Wechsel der Regierungskabinette der ersten Phase verlangsamte sich und spiegelte das steigende Vertrauen zu den demokratischen Parteien wider, was sich auch nach 1925 im Kräfteückgang der radikalen Rechten demonstrierte. Dazu traten auch Erfolge des Außenministers Gustav Stresemann auf dem Gebiet der internationalen Beziehungen, dessen diplomatische Verhandlungen eine gewisse Rehabilitierung des Nachkriegs-Deutschlands erzielten. In der Form des Locarno-Vertrags aus dem Jahre 1925, der Aufnahme Deutschlands in den Völkerbund im Jahre 1926 und der Regelung der Reparationszahlungen durch den Young-Plan im Jahre 1929 wurde Deutschland zum aktiven Partner der internationalen Großmächten. Die Stimmen der radikalen Rechten nach der grundsätzlichen Revision des Versailler Vertrags, insbesondere dann der Ostgrenze, blieben jedoch unerhört und im Rahmen der Verständigungspolitik Stresemanns auch unrealistisch.

Alle Hoffnungen wurden jedoch durch die tragischen Auswirkungen der Weltwirtschaftskrise zunichte gemacht. Am 29. Oktober 1929 brachen nicht nur die amerikanische und die mit ihr eng verbundene deutsche Wirtschaft zusammen, sondern es scheiterte auch die Entwicklung Deutschlands zu einer funktionierenden bürgerlichen Demokratie. Das politische Spektrum hat sich in folgenden Jahren stark radikalisiert, wobei alle Parteien der Mitte ihre Wählerplattform definitiv verloren. Um die Stimmen rangen die politischen Extreme auf beiden Polen des politischen Spektrums - die KPD und die NSDAP. Die Kabinette Brüning und Papens versuchten durch Steuererhöhungen und Kürzung des Arbeitslosengeldes erfolglos die ökonomische Situation zu stabilisieren, wozu sie sich

³ Zu den Erwerbslosenzahl zwischen 1925-1933 nach den Arbeitnehmerkategorien (Angestellte vs. Arbeiter) vgl. Hans Speier, 1989, S. 87ff.

zahlreicher Notverordnungen bedienten. Die einflussreiche Lobby der Großindustriellenverbände, die durch die Gefahr von links motiviert, die radikale Rechte traditionell unterstützte, überzeugte letztendlich den Präsidenten Hindenburg in den Kanzlerstuhl Adolf Hitler zu berufen (vgl. Winkler, 2000, S. 550).

2.1 Neue Phänomene der Weimarer Zeit

Gleich am 15. November 1918 wurde durch das von allen wichtigen Arbeitgeber- und Gewerkschaftsverbänden unterzeichnete Abkommen die Zentralarbeitsgemeinschaft (ZAG) ins Leben gerufen, die nach den beteiligten führenden Industriellen auch als Stinnes-Legien-Abkommen genannt wird. Die Bereitschaft, mit deren die Vertreter des Staates und der deutschen Industrie die Verhandlungen gleich in den ersten Tagen der Republik führten, hing mit den Maßnahmen der möglichst schnell angebrochenen Demobilisierung zusammen.

Es handelte sich um eine Regelung zwischen den Großindustriellen und den Gewerkschaften, die beiderseits Garantie und Schutz jeweiliger Interessen leisten sollte. In diesem Sinne war das Abkommen eine bittere Enttäuschung für die Sozialisten, die auf die Ausschaltung der Großindustriellen und Sozialisierung der Großbetriebe hofften. Andererseits trug dieser Pakt zur Regelung der Beziehungen zwischen Arbeitgebern und -nehmern, zur Festlegung der Tarifverträge und zur Beschränkung der Arbeitszeit auf den Acht-Stunden-Tag bei. Somit waren die erheblichen sozialen Sicherheiten der kapitalistischen Gesellschaft gewährleistet (vgl. Peukert, 1987, S. 42).

Zur Stabilisierung der Wirtschaft trug auch die Rationalisierung der Produktionsverfahren erheblich bei, die die Produktion der „goldenen Zwanziger“ vielfach steigerte. Die Grundlage der Rationalisierung bildeten die radikal neuen Methoden des so genannten „Taylorismus“ und „Fordismus“, die in den USA schon vor 1914 entwickelt und eingesetzt wurden. Es handelte sich um epochenmachende Arbeitsmethoden, die in der Zerstückelung der Produktionsprozesse bis auf Einzelschritte bestanden. Der „unqualifizierte“ Arbeiter war stundenlang zu seinem Stück Fließband angeschnallt und übte in genau berechneter Zeit einen einzelnen Schritt innerhalb des ganzen Produktionsprozesses aus. Die auf allen Industriegebieten begeistert angewandte Rationalisierung brachte zwar auch Entlassungen mit, aber in der Zeit der Wirtschaftskonjunktur der Stabilisierungsperiode wurde sie zum Motto aller pragmatisch und sachlich Gesinnten, die wie die SPD und Teile der Gewerkschaften an ihr die Lohnsteigerung der Arbeiter willkommen hießen und deswegen in ihr das Mittel zur Beseitigung der Klassenkonflikte und Erhöhung des

allgemeinen Lebensstandards sahen. Die Idee des Rationalismus, vermittelt nach 1923 unter anderem durch die zum Bestseller gewordene autobiografische Schrift Henry Fords *Mein Leben und Werk*, machte sich bald nur von dem Wirkungsbereich der Industrie frei und prägte die Lebensphilosophie der Fortschrittlichen (vgl. Unger, 2004, S. 119ff). Die USA wurden nicht nur zum Vorbild einer hochkonjunkturellen Macht aber auch zum Vorbild einer funktionierenden Demokratie ohne gesellschaftliche Vorurteile. Man wurde nicht nach seiner Herkunft und gesellschaftlicher Stellung bewertet, sondern ausschließlich nach seinen Leistungen. So entstand ein Mythos der zwanziger Jahre: der Amerikanismus (vgl. Hermand/Trommler, 1989, S. 49ff).

Mit der alles durchdringenden Rationalisierung hängt auch die veränderte Beziehung zur Technik und Großstadt. Die seitens der Intellektuellen früher proklamierte Distanz und Beschwörungen beiden Erscheinungen gegenüber kippten in die Bewunderung, Begeisterung, oder im Falle der Technik bis in den Technik-Kult um. Die Technik wurde zum Symbol des Fortschritts, der die Verbesserung des realen Lebens verhiess, die Großstadt versprach dasselbe durch die Anonymität, Demokratisierung und Liberalisierung (vgl. Simmel, 1903).

Als Folge bereits beschriebener Neuerungen (Acht-Stunden-Tag, tarifliche Urlaubsregelungen und Lohnsteigerungen) erschien zum ersten Mal in der Geschichte der deutschen Werktätigen die Freizeit, die früher nur dem Bürgertum und dem Adel gewährt wurde. Sie diente zur Entspannung der hoch belasteten Arbeiter und einer sich herauszubildenden Schicht der neuen Angestellten, die sich als Nachfolger des durch Inflationsjahre 1914-1923 verarmten „alten Mittelstands“ (vgl. Peukert, 1987, S. 159) bildete. Der Verlust der Finanzmittel erschütterte die ökonomische und gesellschaftliche Position der im wilhelminischen Kaiserreich mächtigen Schicht der Handwerker und Handelsleute. Dazu trug auch die Kartellierung und Monopolisierung der Wirtschaft bei, die unter anderem durch das Stinnes-Legien-Abkommen eingeleitet wurde.

Das Freizeitangebot war sehr mannigfaltig und orientierte sich vorwiegend an das neue Massenpublikum, das sich aus den Reihen der Arbeiter und der kleinen Angestellten rekrutierte. Zu neuen Phänomenen der Nachkriegszeit gehörte der Film, der zwar seine Anhänger schon vor dem Ersten Weltkrieg hatte, erst aber nach 1918 unter der Leitung der in zwanziger Jahren vorherrschenden Konzerns *Universal-Film-Aktiengesellschaft* (Ufa) und dem Zustrom der Hollywoodfilme zum richtigen Durchbruch kam. In ihren Anfängen als Stummfilm, seit 1929 als Tonfilm, war das Medium mit Ausnahme der experimentellen, vor allem expressionistischen Kunstfilme Anfang der zwanziger Jahre – als ein repräsentatives Beispiel ist der 1920 in Berlin aufgeführte Film Robert Wienes *Das Kabinett des Dr. Caligari*

(vgl. Schrader/Schebera, 1987, S. 90ff) zu nennen – primär den beiden angeführten sozialen Gruppen bestimmt und galt unter Intellektuellen als triviale Unterhaltungsquelle.

Zum zweiten, im öffentlichen Gebrauch nagelneuen Massenmedium, gehörte der Rundfunk. Erste öffentliche Sendung Deutschlands erfolgte am 29. Oktober 1923; dieses Datum ist auch die Geburtsstunde mancher neuer radiospezifischer Genres, wie Hörspiel, Radioreportage, Hörbild und Hörfolge (vgl. Wessels, 1995, S. 92ff). Die Wirkung des Rundfunks war anfangs beschränkter als die des Films, weil sie mit Anschaffung des Radiogeräts und regelmäßig bezahlten Gebühren verbunden war. Binnen zwanziger Jahre gewann er jedoch an großer Popularität und Verbreitung, so dass im Jahre 1932 vier Millionen offizieller Benutzer registriert wurden (vgl. Peukert, 1987, S. 173). Von Anfang an vermittelte der Rundfunk Lesungen klassischer und später gegenwärtiger Literatur, Übertragungen ganzer Bühnenvorstellungen und Konzerte und eröffnete und demokratisierte damit den Zutritt der Massen zu der so genannten ‚ernsten‘ Kunst (E-Kunst). „Tatsächlich erreichten die neuen Medien Bevölkerungsgruppen, denen der Zugang zu den traditionellen Bildungsmedien und Kulturgütern verschlossen gewesen war.“ (Peukert, 1987, S. 172)

Gleichzeitig wirkte sich reziprok die Beteiligung der Massenbevölkerung am Medienkonsum dadurch aus, dass die früheren scharfen Grenzen zwischen der ‚ernsten‘ Kunst und der Unterhaltungskunst abstürzten und derer klar bestimmte Empfängergruppen auseinander fielen. Die scharfen Kanten zwischen beiden Kunstformen haben sich allmählich abgeschliffen und begegneten sich auf der Grundlage der neuen, so genannten ‚allgemeinen‘ Kunst, die allen gleich zugänglich war (vgl. Hermand/Trommler, 1989, S. 70ff). Mit dieser Tendenz hängt auch die angedeutete veränderte gesellschaftliche und finanzielle Stellung der Schriftsteller und der Intellektuellen allgemein, die binnen der Inflationsjahre größtenteils ihre Finanzmittel verloren. Der breite offene Kulturmarkt erforderte von den Künstlern eine Anpassung an die Bedürfnisse des Massenadressaten, womit die früher auf das Bildungsbürgertum gestützte autonome Kunst teilweise in die ökonomische Abhängigkeit von der Nachfrage geriet, was aber nicht automatisch die Herabsetzung der Qualität bedeutete. Dem allgemeinen Geschmack kamen auch sehr beliebte und üppig ausgestattete Revuen, Varietés, Tanzsäle und früher verachtete Jazzmusik entgegen.

Diese Entwicklung hatte zweierlei Konsequenzen. Erstens demokratisierte sich die Kunst, indem sie dank den neuen Medien allen Interessierten zugänglich gemacht wurde; die neuen Genres der allgemeinen Kunst haben alle sozialen Schichten getroffen. Andererseits bewirkte diese Öffnung partielle Kommerzialisierung und Trivialisierung der Kunst.

Das sich neu herauszubildende leitende Menschen-Bild, das nach dem Vorbild der USA und als Folge der allgemeinen Modernisierungen der Gesellschaft in einen pragmatischen, progressiven, sachlichen, unternehmungslustigen Menschen, eher in einen „self-made-man“ als einen expressionistischen Schwärmer heranwuchs, begann sich auf ein weiteres neues Massenphänomen - Freizeitsport zu orientieren. Wanderungen, Fahrten ins Grüne, aber auch Schwimmen, Boxen und Fußball wurden zur beliebten und gefragten Freizeitaktivitäten, die den Körper, den Kameradschaftsgeist und den natürlichen Wettstreit kräftigten und die Klassenschranken überwandten. Wie auch die veränderte Kunstrezeption führte damit der Sport zur Demokratisierung und Homogenisierung der Gesellschaft (vgl. Hermand/Trommler, 1989, S. 75ff).

Parallel zur gesellschaftlichen Demokratisierung und Liberalisierung, zu den Phänomenen der Rationalisierung und des Technikkults bestand jedoch ein Gegenteil in der Form vom Irrationalismus und der Mystikwelle, der schon in der Zeit gegen Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts wurzelte. Diese Welle hatte ihren Ursprung in den philosophischen Ansätzen Schopenhauers und Nietzsches und in der so genannten Lebensphilosophie Henri Bergsons, die die seit der Aufklärung andauernde Hegemonie der Vernunft in Frage stellten und damit die Aufmerksamkeit auf das Irrationale lenkten. In der späteren Ausprägung in der Gestalt der „vulgären Lebensphilosophie“ (vgl. Sontheimer, 1978, S. 42) der ersten zwei Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts wurden die Ratio und der Geist zum einschränkenden Anhängsel des Lebens, das den zentralen von Mythen umspinnenden Begriff darstellte. „Die Einseitigkeit des Intellekts gilt als entlarvt; um so mehr betont man die Notwendigkeit einfühlenden Verstehens, das mystische Eintauchen in eine von übersinnlichen Kräften durchflutete Welt, die Versenkung in das von allen Äußerlichkeiten befreite Wesen der Dinge, die schöpferische Kraft des Erlebnisses.“ (Sontheimer, 1978, S. 47)

Nach 1918 wurde das Irrationale von den antidemokratischen Kräften des neuen Nationalismus ergriffen. Im Krieg wurden die bloß intuitiven Begriffe der Gemeinschaft, der Vaterlandsliebe, der Autorität und des Volkes „hautnah“ erlebt und nach dem Misserfolg der Revolution – dem misslungenen Versuch der sittlichen Erneuerung der Deutschen – und dem Versailler Abkommen politisiert und gegen die angeblich verräterische Republik benutzt. Die neue liberaldemokratische Republik sollte auf einer der deutschen Seele nicht entsprechenden Basis, auf kaltem berechnendem Verstand, Materialismus und Interessenwirtschaft aufgebaut werden (vgl. Sontheimer, 1978, S. 101ff). Die ständige Revolte der antidemokratischen Rechten drückte sich in der Negation der Prinzipien des Liberalismus, also des Parlamentarismus, des Parteiensystems und der modernen Zivilisation allgemein und hoffte auf

künftige unbeschränkte Macht des Führers oder der herrschenden Elite. Solche Ideen und Vorstellungen fanden ihren Niederschlag nach 1929 in der NSDAP.

Die Weimarer Zeit war auch Zeuge einer veränderten öffentlichen Stellung der Frau, die durch die Tätigkeit der Frauenbewegung im Deutschen Kaiserreich erheblich gestartet wurde. Zu den gesetzlichen Ergebnissen der Bemühungen der emanzipatorischen Bewegung gehörten die Eröffnung des Hochschulstudiums im Jahre 1908 und das 1918 erteilte aktive und passive Frauenwahlrecht. Neben den ausgesprochen männlichen Berufen zum Beispiel in der Schwerindustrie, die die Frauen binnen des Krieges ausübten, etablierten sich neu spezifische Frauenberufe wie Stenotypistin oder Sozialarbeiterin. Nach dem Krieg mussten zwar Frauen teilweise ihre Positionen wieder den Männern einräumen, aber der Strukturwandel war nicht mehr rückgängig zu machen. Trotzdem war der wahrgenommene ungleiche Wert der Frauenarbeit gegenüber der männlichen schon in den Lohntarifen verankert, was paradoxerweise zur niedrigeren Arbeitslosigkeit der Frauen in den Inflationsjahren führte (vgl. Speier, 1989, S. 88).

Die Frauen wurden selbständiger und selbstbewusster, lösten sich aus den traditionellen Bindungen der Familie und der Ehe und allmählich entstand ein Bild der „Neuen Frau“, die sich durch stärkere Unabhängigkeit, Freisinn, Erwerbstätigkeit, neue Einstellung zur Liebe und Sexualität aber auch durch neue Männermode auszeichnete. Die traditionelle Rollenverteilung schien zumindest in den „goldenen Zwanziger“ erschüttert zu sein (vgl. Veth, 1995, S. 447).

3. Weltanschauliches Spektrum der Weimarer Literatur

Kurt Sontheimer bezeichnet treffend die Zeit der Weimarer Republik als ein „deutsches Kaleidoskop“ (Sontheimer, 1974, S. 9). Gemeint ist nicht nur die Vielfalt an widerspruchsvollen politischen Meinungen, Tendenzen und Programmen, sondern auch ein entsprechender kultureller Reichtum und darunter eine Fülle von verschiedenartigen literarisch-ästhetischen Konzeptionen.

Einerseits, unter dem Eindruck einer revolutionären Stimmung und der Erneuerungshoffnungen zu Ende des Krieges, politisierten sich viele Schriftsteller, die den Eindruck hatten, die neue Zeit mitgestalten zu können. Der Zeitbezug und die Auseinandersetzung mit dem aktuellen Geschehen wurden zum Grundstein der neuen Ästhetik. Die Kunst als ein Sprechorgan der politischen und verschärft zeitkritischen Ideen reichte von den gemäßigten, das neue Regime fördernden Entwürfen, bis zu den revolutionären Konzepten der radikalen Linken und Rechten. Die Produktion aus der Feder der Radikalen bediente sich der Literatur als einer Waffe zur Durchsetzung ihrer revolutionären Vorhaben, die auf dem Gegensatz zur Weimarer Verfassung beruhten. „Die Literatur gewinnt ein direktes Verhältnis zur Öffentlichkeit. Nie zuvor gab es so viele Manifeste und politische Erklärungen der Schriftsteller.“ (Buck, 1985, S.11)

Andererseits blieb eine Gruppe von Schriftstellern vom äußeren Geschehen unbetroffen. Diese ebenfalls heterogene Gruppe akzentuierte vor allem die ästhetischen Kategorien der autonomen Kunst und ihre Vertreter versuchten ihre Sujets außerhalb der aktuellen Themenbereichen der Novemberrevolution, der Spannungen des Kapitalismus und der aktivistischen Literatur des Sozialismus zu verankern. Eine Zuflucht fanden solche und weitere unter dem Eindruck der enttäuschten Ideale entpolitisierte Schriftsteller in der Innerlichkeit, im Reich des Mythos und der Religion, oder in der Natur (Wilhelm Lehmann, Oskar Loerke).

Folgende Passagen sollen das breite Spektrum der politischen und literarischen Positionen kurz skizzieren. Die Übersicht über die Tendenzen und Sujets in der Literatur der zwanziger Jahre wurde vor allem in der Anlehnung an Monographie von Michael Hahn (1995) verfasst.

3.1 Die „zeitgebundene“ Literatur

3.1.1 Republikanische Schriftsteller

Unter dieser Bezeichnung wird eine heterogene Mitte der Autoren subsumiert, die die politischen Entscheidungen und Bemühungen der neuen Republik zwar kritisch werteten aber bis in die letzten Tage der Republik hinein sich in ihren Werken verfassungsfreundlich präsentierten.

Zu diesen Autoren können die Linksbürgerlichen, die so genannten Vernunftrepublikaner und politisch gemäßigte und liberale Kräfte gezählt werden, unter ihnen zum Teil ebenfalls Arbeiterdichter, die sich für die Verbesserung der sozialen Lage der Arbeiterschaft einsetzten. Hermand und Trommler bezeichnen diese heterogene Gruppierung in ihrer Monographie zur Kultur der Weimarer Republik als „freischwebende Intelligenz“ (Hermand/ Trommler, 1989, S. 118).

Die Linksbürgerlichen knüpften bewusst an die humanistische Tradition des 18. und 19. Jahrhunderts und darunter an ihre Ideale der Freiheit, der Gerechtigkeit, der Bildung, des Optimismus und des Fortschrittsglaubens an. Sie verbreiteten geistige, überparteiliche und pazifistische Ideen und hofften auf eine problemlösende Kraft des Wortes und der Kunst.

In der Situation des „Neubeginns“ am Ende des Kaiserreichs wie in den späteren Jahren ermahnten diese Autoren zur Menschlichkeit, die über die Gewalt und Irrationalität stehen sollte. Heinrich Mann formulierte in seinem Zola-Essay (1915) die Berufung des Schriftstellers zur Verteidigung der Wahrheit und hob seine Rolle eines Verbündeten des Volkes gegen die Mächtigen und eines Repräsentanten des sozialen Gewissens (Mann, 1962, 54ff) hervor.

Die Linksbürgerlichen und die Arbeiterdichter standen sich in ihren humanistischen und gemäßigten Interessen einander sehr nahe und beide Gruppen wurden ebenfalls von dem nötigen Gebrauchswert, nicht mehr der ästhetischen Überlegenheit der Kunst überzeugt. Die Kunst sollte einen pädagogischen und aufklärerischen Charakter haben und sollte vor allem ein Ideenträger sein. „Literatur und Politik, Geist und Tat sollten im Entwurf eines politischen Schriftstellers zusammenfinden.“ (Weyergraf, 1995, S. 137) Diese Umfunktionierung der Literatur binnen der zwanziger Jahre drückte sich in völlig neuen ästhetischen Kategorien aus. „Mit dem Prozeß der generellen »Entauratisierung« der Literatur in der Weimarer Republik mußten sich notgedrungen auch die Kriterien für die Beurteilung literarischer Werke wandeln; ästhetische Normen wurden jetzt soziologischen Kategorien wie Nützlichkeit, Wirksamkeit und Realitätsnähe untergeordnet.“ (Kaes, 1987, S. XXXIII)

Die zahlreiche Gruppe der so genannten Vernunftrepublikaner nahm zwar eine friedliche Einstellung zur Republik ein, aber empfand die neue Staatsform nur als einen nötigen rationellen Ausweg aus dem zersetzten Kaiserreich und als eine unvollkommene Notwendigkeit. Eine so sehr benötigte Identifizierung mit der Republik und eine tiefe Überzeugung von ihrem Sinn blieb auch bei dieser zahlreichen Gruppe leider aus. Peter Gay charakterisiert in seiner berühmt gewordenen Monographie diese Vertreter ganz prägnant:

„In der Weimarer Zeit gab es Tausende – Professoren, Industrielle, Politiker –, die zwar die Nazis haßten, aber die Republik nicht liebten. Hochgebildet, intelligent und wenig geneigt, die Werte des Kaiserreichs gegen die zweifelhaften Segnungen der Demokratie einzutauschen [...] Sie lernten es, mit der Republik zu leben und deren Kommen als historische Notwendigkeit anzusehen. Sie achteten auch manche Führer der Republik, doch lernten es nie, die Republik zu lieben und an ihre Zukunft zu glauben. Man nannte sie Vernunftrepublikaner.“ (Gay, 1987, S. 44)

Die bevorzugten Formen dieser Republiktreuen waren neben der Publizistik, dem Essay und der Lyrik vor allem der Roman, in dem die aktuelle gesellschaftliche Lage am deutlichsten zu Wort kam. Nach dem verlorenen Krieg und der gescheiterten Revolution beschäftigten sich die republikanischen Autoren vor allem mit der Auseinandersetzung mit dem kaiserlichen Regime und mit dem seitens der konservativen Republikfeinde bagatellisierten Krieg. Sie beklagten die bloß oberflächliche Neugestaltung der Institutionen der Republik und die Kontinuität alter vordemokratischer Denkweisen und alter Ordnung in den Bereichen der voreingenommenen Justiz, des Militärs und der Rede- und Pressefreiheit (vgl. Weyergraf, 1995, S. 141f).

Das Ziel solcher Kritik war, die feindlichen Mächte der Republik moralisch zu entwaffnen und die Politiker der Republik zum entschiedenen Vorgehen gegen diese Oppositionskräfte zu bewegen. Doch der Widerspruch zwischen dem angestrebten Ideal und der unbefriedigenden Wirklichkeit spiegelte sich ständig häufiger in den oft satirisch angelegten Werken der republikanischen Schriftsteller. Allmählich wurden sich diese Autoren bewusst, dass ihre aufklärerischen Versuche keinen entscheidenden Einfluss auf die breiten Volksmassen sowie auf die demokratischen Führer ausüben. Die geforderte Folgerichtigkeit den undemokratischen Kräften gegenüber blieb leider aus.

Vor allem die Forderung nach Neuen Sachlichkeit der 60er und 70er Jahre bemängelte eine allgemein resignative Haltung dieser linksbürgerlichen Literatur (mehr zur Kritik an der Neuen Sachlichkeit siehe das gleichnamige Kapitel).

Unter den Romanen dieser Ausrichtung führt Hahn (vgl. Hahn, 1995, S. 25ff) folgende Werke an: Heinrich Manns *Mutter Marie* (1927), *Die große Sache* (1930) und *Ein ernstes Leben* (1932), Lion Feuchtwangers *Erfolg. Drei Jahre Geschichte einer Provinz* (1930), Hans Falladas *Bauern, Bonzen und Bomben* (1931), Ödön von Horváths *Der ewige Spießler* (1930), Erich Kästners *Fabian. Geschichte eines Moralisten* (1931), Erik Regers Industrieroman *Union der festen Hand* (1931), Erich Maria Remarques Kriegsheimkehrerroman *Der Weg zurück* (1931), Martin Kessels Angestelltenroman *Herrn Brechers Fiasko* (1932), Hermann Kestens *Der Scharlatan* (1932), Leonhard Franks *Von drei Millionen drei* (1932) und viele weitere mehr.

Unter den erfolgreichsten gleichgesinnten Autorinnen der Weimarer Republik zählt Hahn Vicki Baum (*Stud. chem. Helene Willfüer*, 1928), Kölnerin Irmgard Keun (*Gilgi – eine von uns*, 1931; *Das kunstseidene Mädchen*, 1932) und die Repräsentantin der Provinz und vor allem Dramenautorin Marieluise Fleißer (*Mehltreisende Frieda Geier*, 1931) auf.

3.1.2 Die Republikgegner von Rechts

Die Anhänger der antidemokratischen Rechten bildeten eine ebenfalls heterogene Gruppe von Schriftstellern, die jedoch konsistent gegen die verfassungsmäßige Ordnung der Republik auftraten. „Die Gegner entstammten den folgenden drei als konservativ zu bezeichnenden Strömungen: Der deutschen Jugendbewegung, den Altkonservativen und der Konservativen Revolution.“ (Hahn, 1995, S. 157) Die neue Republik stellte eine Bedrohung der Positionen der vorrepublikanischen herrschenden Strukturen dar und bedeutete für die konservativen Kräfte „ein[en] bedauerliche[n] Abfall von den Höhen Bismarckscher Reichsherrlichkeit und Machtpolitik“ (Sontheimer, 1974, S. 11).

Obwohl die verschiedenen Richtungen der antidemokratischen Rechten unterschiedliche Einstellung zum Antisemitismus und Rassentheorie propagierten, zielten alle gemeinsam auf eine Neuordnung der Gesellschaft auf Grund einer autokratischen Regierung und richteten demgemäß ihre ständigen Angriffe gegen die liberal-demokratischen Institutionen. Den undemokratischen Charakter der radikalen Rechten beschrieb Weyergraf treffend mit folgenden Worten:

„Revolutionär erscheint der unbedingte Umsturzwillen, die Absage an bürgerliche Normalität; konservativ die Wendungen gegen die Moderne als Fortschritt im Materiellen, gegen den Anspruch der Massen auf Selbstbestimmung und Lebenserleichterung, gegen die »auch heute noch herrschenden wirklichen Anschauungen.«“ (Weyergraf, 1995, S. 273)

Die verschiedenen Ausrichtungen der antidemokratischen Rechten nach ihrer literarischen Produktion zu klassifizieren und deutlich zu unterscheiden, ist unmöglich. Ich übernehme die von Hahn unternommene Zweiteilung der am klarsten profilierten Gruppen, und zwar in ›gemäßigt volkhafte Antirepublikaner‹ und ›revolutionäre Nationalisten‹ (Hahn, 1995, S. 163).

Mit der ›volkhafte Dichtung‹ werden meistens die antimodernen Heimat- und Bauernromane in Zusammenhang gesetzt. Diese neuromantische Dichtung suchte den Ursprung des Deutschtums in einem seit der Romantik mythisierten Begriff des Volkes, seiner Tradition, Familie, Verbundenheit mit der Erde und der Natur. Diese Flucht in die vorindustriellen, einfachen und ›reinen‹ Verhältnisse, die Suche nach einer Harmonie und Ganzheit bildeten einen Gegenpol zur modernen kapitalistischen großstädtischen Zivilisation des 20. Jahrhunderts. Gerade die unpolitische Idylle, die oft nicht in konkrete historische und gesellschaftliche Zusammenhänge eingebettet wurde, wirkte auf dem Hintergrund der realen Widersprüche politisch. Literarisch drückten sich diese konservativen Ideen schon am Ende des 19. Jahrhunderts in der Form der Heimatkunstbewegung aus.

„Gegen die grossstadtgebundene Kunst des Naturalismus [...] wandte sich die Heimatkunstbewegung mit ihrer Antithese von Scholle und Asphaltkunst. Gegen die positivistische Gesellschaftsphilosophie erhob sich, Gobineau und Nietzsche folgend, die Metaphysik der Rasse [...] Gegen den aufklärerischen Rationalismus der Gesellschaftsreformer spielte die neuromantische Generation die mystische Schau in die tieferen Bezirke des Daseins aus.“ (Mahrholz, 1930, S. 93)

Zu den bedeutendsten Autoren der Bauernromane zählt Vallery (Vallery, 1989, S. 147f) Konrad Beste, Peter Dörfler, Friedrich Griese, Karl v. Möller, Herman Stehr, Herman Löns, Karl-Heinz Waggenerl und Andere mehr.

Neben dem Bauernroman gehörten zu den bevorzugten Literaturgattungen dieser Richtung historische Romane, Provinz-, Blut- und Boden- sowie Siedlungsromane (vgl. Hahn, 1995, S. 164f).

Die zweite antidemokratische Gruppierung, die ›revolutionären Nationalisten‹, kennzeichneten sich durch einen politischen Aktivismus und Durchsetzung der Idee eines autoritären, auf einer militärischen Grundlage aufgebauten Staates. Die Neuordnung der Gesellschaft ist nur durch revolutionäre Taten erreichbar, nicht durch eine geistige Erneuerung. Die bürgerlichen Rechte und Freiheiten sollten völlig den Interessen „der Blutgemeinschaft“ (Sontheimer, 1978, S. 124) der Nation unterworfen sein.

Der Kampfgeist und Radikalität jener Autoren schlug sich in der propagandistischen Literatur vor allem der Nationalsozialisten nieder, die die Kunst bald als ein wirksames und aktivierendes Mittel erkannt haben. In den „Weltkriegserzählungen, Freikorpsromanen, Reichswehr- und Bürgerkriegsromanen“ (Hahn, 1995, S. 169) wurde eine bewusste Absage an die demokratische Verfassung der Weimarer Republik und eine Kampfserklärung ihr gegenüber verkündet. Die Kriegsromane besangen die Heldentaten der Frontsoldaten, den Gemeinschafts- und Kameradschaftssinn des Krieges und deuteten oft stereotyp die Ursachen der Niederlage Deutschlands als Verrat der Sozialdemokratie und der regierenden Kräfte des Staates.

Zu den Beispielen dieser auch breit angelegten Richtung sind unter Anderen zu erwähnen: Ernst von Salomons und Karl Prümms Romane des soldatischen Nationalismus, die den Krieg mythisierenden Romane Ernst Jüngers, Arnolt Bronnens Freikorpsromane oder Hans Grimms Glorifikation des Krieges als eines Mittels zur Verbreitung des deutschen Reiches (vgl. Buck, 1985, S. 15).

3.1.3 Die Republikgegner von Links

Das radikale linke Spektrum bildeten „Parteikommunisten, Anarchisten, Linksradikale [und] Dissidente aus SPD und KPD“ (Hahn, 1995, S. 263). Als Linksradikale wurden ältere anarchistische und jüngere kommunistische Bewegungen bezeichnet, die sich hauptsächlich um die Kommunistische Arbeiter Partei Deutschlands (KAPD) ansammelten (vgl. Fähnders, 1995, S. 160f). Es handelte sich größtenteils um ehemalige im Laufe der Nachkriegsereignisse politisierte Expressionisten, expressionistische Presseorgane (*Die Aktion* Franz Pfemferts) und Dadaisten, die der revolutionär-proletarischen Literatur bis in die Mitte der 20er Jahre einen experimentellen und avantgardistischen Charakter verliehen. Dieser Ton ging jedoch später in der Arbeiterdichtung der SPD und der Agit-Prop-Literatur der KPD verloren (vgl. Fähnders, 1995, S.160ff).

Die bestehende Republik wurde von den linksradikalen Autoren feindlich wahrgenommen, weil sie das Proletariat unterdrückte und die ausbeuterische kapitalistische Wirtschaft betrieb. Das gemeinsame Ziel der radikal Linksgesinnten war eine klassenlose Gesellschaft, in der alle Menschen kollektiv und würdig, ohne Not, Unterdrückung, „Personen- und Klassenprivilegien“ (zit. nach Kaes, S. 458; A.R., 1920) leben und arbeiten würden. Der Weg zu solcher kollektivistischen Gemeinschaft führte notwendig über eine vom Proletariat getragene Revolution, nicht über Kompromissentwürfe der reformistischen sozialistischen Bewegungen, die von den Linksbürgerlichen vertreten wurden. „Der

parteilich interessierte Dichter, der proletarische Dichter der Herkunft und nicht nur der Gesinnung nach unterscheidet sich von dem bürgerlichen Dichter sozialer Einsicht in vielen Dingen. Der bürgerliche Dichter verteidigt mehr oder weniger die heutige Gesellschaft, auch wenn er sie kritisiert. Der proletarische Dichter aber greift an.“ (Barthel, 1929, S. 465)

Genauso wie auf der Seite der radikalen Rechten wurde die Kunst auch auf der Seite der Linken als Waffe eingesetzt. „Der Kampf um die Eroberung der Mehrheit der Arbeiterklasse wird zweifellos auch an der Kulturfront gekämpft. Die Literatur ist innerhalb dieser Front eines der wichtigsten Machtmittel der herrschenden Klasse. Sie hält Millionenmassen unter ihrem Einfluß und ist mitbestimmend für ihre Entwicklung.“ (Biha, 1930, S. 472) „Die sozialistische Kampfliteratur“ (Hahn, 1995, S. 264) sollte einerseits die revolutionären Ideen verbreiten und neue Anhänger der Arbeiterschaft gewinnen, andererseits sollte sie die Arbeiterklasse politisieren und belehren, wie man klassenbewusst fühlt und handelt (vgl. Safranski/Fähnders, 1995, S. 180).

Die Genres der proletarisch-revolutionären Literatur reichten von den Kleinformen der Gedichte, Lieder, Erzählungen, Reportagen, Satiren (vgl. Safranski/Fähnders, 1995, S. 219) und dem proletarischen Theater bis zu dem vor allem zu Ende der Weimarer Republik favorisierten autobiographischen Roman. Bis Mitte der 20er Jahre waren es besonders die agitatorische Lyrik und das Pamphlet, die die Revolutionsideen propagierten. Zu ihren prominentesten Autoren gehörten Franz Jung, Oskar Kanehl und Johannes R. Becher (vgl. Safranski/Fähnders, S. 185ff). Gegen Mitte der 20er Jahre dominierten vor allem Autobiographien von Autoren proletarischer Herkunft, die aus persönlicher Sicht die Erfahrungen der Arbeiter aus vergangenen durch die Novemberrevolution und Münchner Räte-Republik geprägten Jahren vermittelten. Die „originelle“ schöpferische Kraft der dichtenden Arbeiter, die ihren Arbeits-, wie Lebenserfahrungen entspringt, hat Erich Steffen 1930 in der Linkskurve gepriesen.

„So gibt es Zehntausende von Arbeitern, die die proletarische Literatur entwickeln, weil sie als Kämpfer nur allein über die schöpferische Kraft verfügen. Sie brauchen keinen Verleger, keine Ullstein- und Mosse-Gesellschaft und keine Reklame, sie sind Schriftsteller, Verleger, Drucker und Verkäufer in eigener Person. [...] und sie messen die Wirkung allein an ihrer praktischen Erfahrung. [...] Der »unbekannte« Arbeiter gibt die literarische Gestaltung; er entlarvt mit dieser Waffe seinen Feind und trifft ihn an der entscheidendsten Stelle. Proletarische Literatur ist eine Waffe. Sie ist vom Proletariat nicht als etwas geschaffen worden, was außerhalb der gesellschaftlichen Vorgänge steht, sondern in und aus dem Kampf, zu seiner Unterstützung geboren.“ (Steffen, 1930, S. 469f)

In späteren 20er Jahren wurden die bedeutendsten biographischen Romane von Oskar Maria Graf, Ludwig Tureck, Albert Daudistel, Karl Grünberg, Adam Scharer, Max Hoelz, Georg K. Glaser, Kurt Kläber und Anna Seghers (vgl. Safranski/Fähnders, 1995, S.196ff) herausgegeben. Manche dieser Romane erschienen in der Reihe „Der Rote Eine-Mark-Roman“ des Internationalen Arbeiter Verlages und erreichten dadurch eine Massenverbreitung und -wirkung. Zu den ersten „roten Romanen“ dieser Reihe gehörten Romane von Willi Bredel (*Maschinenfabrik N&K*, 1930), Hans Marchwitza (*Sturm auf Essen*, 1930) und Klaus Neukrantz (*Barrikaden am Wedding*, 1931).

Die proletarisch-revolutionäre Literatur konzentrierte sich vor allem auf den kollektiven Geist des Proletariats, wobei das Individuum und das Private nur als Projektionsobjekte solcher Bemühungen dienten; auf das Psychologisierende wurde zugunsten der Schilderung von sozialen und politischen Fragen weitgehend verzichtet. „Der Roman, der anstelle von Persönlichkeitskonflikten und Privatleidenschaften, die Konflikte der Zeit und die *Kämpfe der Massen* gestaltet, indem er die Schicksalsschilderungen des einzelnen in ihren tatsächlichen Wechselbeziehungen innerhalb der Klassenkämpfe der Gesellschaft aufzeigt.“ (Biha, 1930, S. 472)

Ein bedeutendes Organ der proletarisch-revolutionären Literatur bildete der im Jahre 1928 in Berlin gegründete „Bund proletarisch-revolutionärer Schriftsteller“ (BPRS). Zu ihren Mitgliedern gehörten neben dem ersten Vorsitzenden Johannes R. Becher auch Bertolt Brecht, Willi Bredel, Ernst Glaeser, Ludwig Renn und Anna Seghers, die Anfang der 30er Jahren die bedeutendsten jungen proletarisch-revolutionären Schriftsteller waren (vgl. Beutin, 1994, S. 349). Der BPRS verstand sich als eine literarisch-politische Organisation, in der sich kommunistische und sozialistische Autoren organisierten mit dem Ziel der proletarisch-revolutionären Literatur einen theoretischen und praktischen Kurs zu geben und ihr innerhalb der gesamten Literaturproduktion zur Durchsetzung und Verbreitung zu verhelfen.

3.2 Die „zeitlose“ Literatur

3.2.1 Zwischen den Richtungen

Unter diese Bezeichnung subsumiere ich die literarischen Tendenzen, die Hahn mit den Schlagworten „Traditionalismus, Innerlichkeit, Distanzierung“ (Hahn, 1995, S. 133) benennt. Die Repräsentanten dieser Richtung sahen enttäuscht der Entwicklung der Republik zu und standen deswegen distanziert dem aktuellen Geschehen gegenüber. Das Misstrauen gegen eine hoffnungsvolle Zukunft führte diese Schriftsteller zur Resignation und zur Suche

nach inneren Werten in der Familie, in zwischenmenschlichen Beziehungen, in der Religiosität; sie versuchten dadurch real bestehende Probleme zu kompensieren. Ein Teil dieser Werke setzte die Tradition der autonomen Kunst fort und entzog sich der neuen „Funktionsästhetik“ der neusachlichen Literatur. Die hier angeführten Romane unterscheiden sich durch verschiedene Themenschwerpunkte, sowie stilistische Aufarbeitung voneinander; ihre Zusammenstellung akzentuiert vielmehr einen der profilierten Hauptakzente innerhalb der kursorischen Charakteristiken „Traditionalismus“, „Innerlichkeit“ und „Distanzierung“, die ausgeprägter als in zeitkritischen Romanen der 20er und 30er Jahre erscheinen.

Hahn zählt zu den Autoren dieser Richtung unter anderem Alfred Döblin und sein Großstadttroman *Berlin Alexanderplatz* (1929), Franz Werfels *Barbara oder die Frömmigkeit* (1929), Walter von Mollos *Die Scheidung* (1929) und Joseph Roths Romane *Zipper und sein Vater* (1928) und *Rechts und Links* (1929) (vgl. Hahn, 1995, S. 133ff). Auch Hans Falladas Roman *Kleiner Mann, was nun?* (1932) kann zu dieser Gruppe hinzugefügt werden, weil er vor allem das Private, das Subjektive und das Innerliche als eine Flucht aus der unbefriedigten sozialen Situation „der kleinen Leute“ thematisiert. Sein Werk wird unter den Einzelanalysen der spätneusachlichen Romane näher diskutiert.

4. Das Ende der Ismen. Übergang zwischen dem Expressionismus und der Neuen Sachlichkeit

4.1 Spätexpressionismus

Die großen Erwartungen und Hoffnungen der expressionistischen Dichter, die schon während des Krieges – in der Phase des so genannten Hochexpressionismus – angesichts des sich nähernden Endes des Kaiserreichs formuliert wurden, gipfelten in der Proklamation der Weltwende, des Neubeginns und der Verkündung eines neuen Menschen. Die Kunst sollte als ein Aufschrei, ein Appell, eine bewegende Kraft wirken und den Ideen der Gemeinschaft und Brüderlichkeit einen Nachdruck verleihen. Bei der expressionistischen Dichtung handelte es sich nicht um eine politische Agitation für eine konkrete politische Partei, sondern um vage formulierte Visionen von einer neuen Welt – dem „göttlichen“ Reich auf Erden (Korte, 1995, S. 102), wo alle Menschen versöhnt in harmonischen Verhältnissen leben werden. Als ein Beispiel dieser expressionistischen Ekstase sind die lyrischen Sammlungen Franz Werfels *Der Weltfreund* (1911) und *Gerichtstag* (1919) zu nennen. „Erneuerung, Wandlung, Auferstehung, Erlösung, Läuterung, Wiedergeburt, Umkehr und Menschenwerdung“ (Korte, 1995, S. 101) sind die repräsentativen Topoi des expressionistischen Programms seit dem Ende des Ersten Weltkriegs.

Die Realität der Weimarer Republik zeigte sich jedoch nicht als eine Erfüllung der Vision einer neuen Harmonie. Die „Politik des Herzens“ (Korte, 1995, S. 102) versagte, weil sie sich als kraftlos erwies. „Mit der Niederschlagung der Revolution, spätestens aber dem Kapp-Putsch vom März 1920, diesem ersten Versuch der Reaktion, die verhaßten »Novemberlinge« davonzujagen und die Demokratie durch eine Militärdiktatur zu ersetzen, verfliegen die hochgespannten, noch von expressionistischem Pathos getragenen Erneuerungshoffnungen.“ (Weyergraf, 1995, S. 139) Einen weiteren Schlag, die die engagierten Schriftsteller erlitten, war die Niederlage der Münchner Republik. „In München wurden der Mythos einer chiliastisch-utopischen Revolution und zugleich der Mythos vom schöpferisch-genialen, humanen Dichter-Visionär zunichte gemacht [...]“ (Korte, 1995, S. 108)

Das Unvermögen, die proklamierten Ideale zu verwirklichen, mündete in Selbstkritik einiger expressionistischer Autoren. Walter Hasenclever als einer der ersten erklärte in seinem Essay *Kunst und Definition* (1918) seine Abkehr vom Expressionismus. „Es ist Zeit, einen Schwindel abzuklären, auf den die Geister hereingefallen sind. Expressionismus gibt es

nicht!“ (zit. nach Korte, 1995, S. 117) Mit der Parole „Expressionismus ist tot“ traten seit 1920 mehrere ehemalige expressionistische Autoren auf. Die Zeitgenossen und Vertreter des literarischen Expressionismus wie Iwan Goll (*Der Expressionismus stirbt*, 1921) oder Kasimir Edschmid (*Stand des Expressionismus*, 1920) kennzeichneten sogar das Jahr 1920 als eine deutliche Schwelle, die das Fortdauern der Bewegung nicht mehr ermöglichte:

„Was vor zehn Jahren anfang, den Bürger heftig zu verwirren, hat in der weniger gottgesegneten Gegenwart des Jahres Neunzehnhundertzwanzig nicht einmal das Rührende mehr der Sensation. [...] Was damals als Gebärde kühn schien, ist heute Gewohnheit. Der Vorstoß von vorgestern ist die Allüre von gestern und das Gähnen von heute geworden.“ (Edschmid, 1920, S. 101)

Im gleichen Ton schrieb auch Kurt Pinthus 1922 im Nachwort zur neuen Auflage der Anthologie *Menschheitsdämmerung* vom Ende der expressionistische Epoche: „[...] unsere Zeit und Dichtung kritisch betrachtend, muß ich einsehen, dass die ›Menschheitsdämmerung‹ nicht nur ein geschlossenes, sondern ein abgeschlossenes, abschließendes Dokument dieser Epoche ist“ (Pinthus, 1922, S. 110).

Paul Kornfelds Worte aus der Komödie *Palme oder Der Gekränkte* (1924) bestätigten das Ende einer Epoche und nahmen zugleich einen neuen Trend vorweg: „Nichts mehr von Krieg und Revolution und Welterlösung! Laßt uns bescheiden sein und uns anderen, kleinen Dingen zuwenden-: einen Menschen betrachten, einen Narren, laßt uns ein wenig spielen, ein wenig schauen, und wenn wir können, ein wenig lachen oder lächeln“ (zit. nach Korte, 1995, S. 124).

Der Spätexpressionismus erwies sich angesichts der Forderungen der Nachkriegsgesellschaft als anachronistisch besonders aus dem Grunde, dass er die Modernisierungsprozesse auf allen Gebieten des Lebens nicht akzeptieren wollte (vgl. Becker, 2000, S. 54). „[D]ie Dämonisierung und Ablehnung des technischen Fortschritts“ (Beutin, 1994, S. 375), der Industrialisierung und Kritik der Fortschrittsideologie, sowie die elitäre Stellung über der Bourgeoisie und dem Proletariat „wirkten sich hemmend auf die künstlerische und politische Entwicklung der Autoren aus und verhinderten eine analytische Aufbereitung der Zeitprobleme“ (Beutin, 1994, S. 375).

Das expressionistische Übergewicht der „Form über die Inhalte“ (Becker, 2000, S. 91), sowie die sich fast bis zur Parodie wiederholenden Motive und Rhetorik resultierten spätestens zu Mitte der Zwanziger im Zusammenbruch dieser Bewegung. Die Jahre 1920-1924 waren Zeugen von einer allmählichen Ernüchterung und einer Rückkehr aus der Irrationalität auf den Boden der Tatsachen (vgl. Jens, 1997, S. 28).

Die im Expressionismus entwickelten oder ausgearbeiteten Techniken der Montage, des inneren Monologs und des Reihungsstils, sowie das programmatische Verzicht auf die kausalen Motivationen der Handlung und das Psychologische (vgl. Knapp, 1979, S. 93) übten jedoch einen großen Einfluss auf die neusachlichen Schreibtechniken.

4.2 Dadaismus

Als eine Reaktion auf den Kult des Dichters und „O-Mensch-Dichtung“ (zit. nach Korte, 1995, S. 99) der expressionistischen Literatur verbreitete sich 1918 aus Zürich nach Berlin eine politisch und gesellschaftlich engagierte literarische Bewegung des Dadaismus. Die Ziele und Prämissen dieser so genannten „Antikunstabewegung“ (Beutin, 1994, S. 357) stellte in Deutschland zum ersten Mal Richard Huelsenbeck in seinem „Dadaistischen Manifest“ (1918) vor, das eindeutig eine antiexpressionistische Stimmung formulierte: „Der Dadaismus steht zum erstenmal dem Leben nicht mehr ästhetisch gegenüber [...]“ (Huelsenbeck, 1918, S. 76). „Gegen die ästhetisch-ethische Einstellung! Gegen die blutleere Abstraktion des Expressionismus! Gegen die weltverbessernden Theorien literarischer Höhlköpfe!“ (ebd., S. 77)

Die Dadaisten übertrieben, verspotteten und führten die expressionistischen Phantasien ins Grotteske, Unsinnige und Absurde und entlarvten dadurch den expressionistischen Eifer in seiner Ausweglosigkeit. Der Dadaismus legte eine neue, zeitbezogene Bestimmung der Kunst fest. „Die höchste Kunst wird diejenige sein, die in ihren Bewusstseinsinhalten die tausendfachen Probleme der Zeit präsentiert [...]“ (ebd., S. 75)

Die Dadaisten führten die „Gebrauchsformen wie Schlagzeile, Telegramm, Plakat, Eintrittskarte, Photographie, Film [und] Reklametechnik“ (Korte, 1995, S. 132) in die Literatur ein. Mit der antiexpressionistischen Einstellung, der realitätsbezogenen Literatur, und der Prämisse der „funktionalen Kunst“ (Becker, 2000, S. 94) entwickelte der Berliner Dadaismus eine neue Ästhetik und gewährte damit der neusachlichen Programmatik wichtige Impulse und konkrete Inspiration für literarische Produktion. Die Periode des Berliner Dadaismus war jedoch sehr kurz, bereits 1920 begannen seine Schöpfer die Dada-Geschichte abzuschließen.

5. Ästhetik der Neuen Sachlichkeit

5.1 Veränderte Produktions- und Rezeptionsbedingungen

In den Komplex der Faktoren, die die reziproke Verbindung der Rezeption und der Produktion der künstlerischen Werke seit dem Anfang des 20. Jahrhunderts wesentlich mitgestalteten und in die neusachliche Ästhetik übergangen, müssen etliche historische Ereignisse sowie der gesellschaftliche und kulturelle Kontext einbezogen werden. Von einer besonderen Bedeutung waren dabei die Entstehung der demokratischen Republik und ihre Folgen für die Politisierung der Kunst, die bereits beschriebene gesellschaftliche und ökonomische „Devaluation“ des traditionell zum Bildungsbürgertum gehörenden Dichters, sowie auch die neuen Medien – der Film und der Rundfunk – und die Massenerreichbarkeit der Presse. Auf Grund der demokratisierenden politischen Prozesse und als Folge der entwickelten Industriegesellschaft formte sich eine Massengesellschaft, die zum unübersehbaren Konsumenten mit einem starken ökonomischen Potential wurde und neue Forderungen an die Kunst und Unterhaltung stellte.

Die starke Konkurrenz des Films und des Rundfunks und ihre Massenwirkung erzwangen sich in der Furcht vor Isolation der *l'art pour l'art* eine Umfunktionierung der Literatur. Die Kunst demokratisierte sich, sie war nicht mehr von den Auserwählten für die Auserwählte bestimmt; die neusachliche Produktion entstand im Spielraum der Massenkultur und der Massenmedien. „Die Elemente der neuen Ästhetik sind dieselben wie beim Sport, bei Technik, Zeitung, Kino. Damit ist die Kunst von der Götter- und Ausnahmestellung herabgestiegen, sie hat sich nunmehr mit der Wirklichkeit auseinanderzusetzen. Hält sie sich reserviert zurück, so ist an tausend Beispielen nachzuweisen, dass sie nicht mitzählt.“ (Wedderkop, 1926, S. 252)

Walter Benjamins Studie *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1936) erklärte die Entauratisierung der Kunst durch technische Möglichkeiten der Vervielfältigung und „Massenbewegung unserer Tage“ (Benjamin, 1968, S. 16). Die „Aura“ der Kunst, also ihre Einzigartigkeit, die aus der Echtheit des Kunstwerks, seinem einmaligen Dasein auf einem bestimmten Ort und seiner geschichtlichen Zeugenschaft (vgl. Benjamin, 1968, S. 29) bestand, verschwand. Die Kunst machte unter diesen Bedingungen eine „Funktionsveränderung“ (Benjamin, 1968, S. 25), wobei sie sich von ihrer Verankerung im Ritual emanzipierte und ihre Fundierung auf Politik fand.

Die Öffnung der Literatur hin zur Massenkultur führte zu Überlegungen über die Wirksamkeit der Kunst und hatte eine Umwandlung des autonomen Dichters in einen

Produzenten der Gebrauchsliteratur zur Folge. Siegfried Kracauer sprach in seinem Aufsatz *Über den Schriftsteller* (1931) von einem „neuen Typus von Schriftstellern“ (Kracauer, 1931, S. 190), „der sich nicht dazu berufen fühlt, dem »Absoluten« zu dienen, sondern seine Aufgabe darin erblickt, sich (und dem großen Publikum) Rechenschaft abzulegen über unsere aktuelle Situation“ (ebd., S. 190).

5.2 Neue Sachlichkeit als Epochenbegriff

Die Bezeichnung „Neue Sachlichkeit“ tauchte in der Malerei zum ersten Mal im Jahre 1925 auf, als Gustav Friedrich Hartlaub unter dem Namen *Neue Sachlichkeit. Deutsche Malerei seit dem Expressionismus* eine Ausstellung organisierte; beziehungsweise bereits 1923, als diese Ausstellung konzipiert wurde (vgl. Becker, 2000, S. 41). „Er verstand darunter Bilder, die weder »impressionistisch aufgelöst« noch »expressionistisch abstrakt« wirken, sondern der positiv »greifbaren Wirklichkeit mit einem bekennenden Zuge treu geblieben oder wieder treu geworden sind.«“ (Hermand, 1978, S. 71)

Auch in der Literatur suchte man seit 1920/21 nach einer Sammelbezeichnung für die nachexpressionistischen Tendenzen. Im zeitgenössischen Diskurs fielen Schlagworte wie „Neuer Naturalismus“, „Neorealismus“, „neuer Klassizismus“ oder „Magischer Realismus“, bis sich schließlich der Begriff „Neue Sachlichkeit“ etablierte. Mit dieser Bezeichnung wurde die Reihe der Ismen unterbrochen, die sich vom Naturalismus der 1890er bis in die 20er Jahre hinein zum Expressionismus und Dadaismus ausdehnte.

Die Übertragung des Begriffs aus der Malerei auf die Literatur scheint jedoch diskutabel zu sein, weil dieser schon in den frühen Ansätzen Alfred Döblins (*Berliner Programm*, 1913; *Bekanntnis zum Naturalismus*, 1920) oder in der Literaturkritik der 20er Jahre wiederholt auftaucht. Deswegen lässt sich eher über eine parallele Entwicklung und einen gegenseitigen Austausch zwischen beiden Bereichen sprechen.

Erste Veränderungen in der Richtung zur Funktionsästhetik registrierte in Folge von rascher Industrialisierung und Urbanisierung die Architektur. Die programmatischen Diskussionen um 1900 wurden vor allem gegen den vorherrschenden Jugendstil und seine Ornamentik gerichtet. Nach dem Architekten Hermann Muthesius, einem der repräsentativsten Gegner des Jugendstils und dem späteren Mitbegründer des Deutschen Werkbundes soll die Architektur primär zweckmäßig, also sachlich und schmucklos und funktional sein und dadurch dem „Grundzug modernen Empfindens“ (vgl. Becker, 2000, S. 75) entsprechen. Ähnliche Abneigung gegenüber dem Ornamentalen, diesmal in der

Ausprägung der Wiener Secession und zugunsten des Primats des ästhetischen Purismus und der Funktionsbestimmung der Kunst, drückte 1908 der Architekt Adolf Loos in seinem berühmt gewordenen Essay *Ornament und Verbrechen* aus: „Evolution der Kultur ist gleichbedeutend mit dem entfernen des ornamentals aus dem gebrauchsgestande. [...] Wir haben das ornament überwunden, wir haben uns zur ornamentlosigkeit durchgerungen“ (Loos, 1908, S. 16).

Die Ziele und Forderungen, die um 1900 formuliert wurden und die als eine Reaktion auf veränderte Lebensbedingungen zu deuten sind (vgl. Becker, 2000, S. 75ff), kulminierten im Jahre 1907 in der Gründung des Deutschen Werkbundes, der die neue Funktionsästhetik in den folgenden Jahren weiter entwickelte. Diese Ästhetik war bereit, die neuen Kenntnisse im industriellen Bereich und die infolge des raschen technischen Fortschritts neu entwickelten Werkstoffe und Bautechnologien einzusetzen und zu bekennen. Zu den bedeutenden Theoretikern des in München wirkenden Deutschen Werkbundes gehörten Hermann Muthesius, Walter Gropius, Fritz Schumacher und andere.

Im Bereich der Funktionsästhetik experimentierte parallel zur Tätigkeit des Deutschen Werkbundes auch die im Jahre 1919 in Weimar gegründete Kunstlerschule Bauhaus. Zu seinen wichtigsten Mitarbeitern unter den Architekten, Malern, Bildhauern und Designern zählten der Gründer und der erste Direktor Walter Gropius, Johann Itten, Paul Klee, Laszlo Maholy-Nagy, Oskar Schlemmer und Ludwig Mies van der Rohe (vgl. Beyer, 2002, S. 25). Die als Grundforderung formulierte Synthese der Künste mit dem Handwerk wurde durch moderne Form und hohe funktionale Qualität der einzelnen Elemente im Rahmen des konzeptionellen Gesamtkunstwerkes – einem Komplex aller gestalterischen Disziplinen – erfolgreich erzielt. Im Gründungsprogramm des Bauhauses (1919) wurde diese Forderung folgendermaßen formuliert: „Das Bauhaus erstrebt [...] die Wiedervereinigung aller werkkünstlerischen Disziplinen – Bildhauerei, Malerei, Kunstgewerbe und Handwerk – zu einer neuen Baukunst als deren unablässige Bestandteile.“ (zit. nach Schrader/Schebera, 1987, S. 164)

Den Begriff „Sachlichkeit“ führte bereits um 1903 der Soziologe Georg Simmel in seinem Aufsatz *Die Großstädte und das Geistesleben* im Sinne einer Verhaltensnorm der Großstädtebewohner ein, die sich aus der „Geldwirtschaft“ und „Verstandesherrschaft“ ergibt. „Ihnen ist gemeinsam die reine Sachlichkeit in der Behandlung von Menschen und Dingen, in der sich eine formale Gerechtigkeit oft mit rücksichtsloser Härte paart.“ (Simmel, 1903, S. 2)

5.3 Zeitliche Bestimmung der Neuen Sachlichkeit

Die „Funktionsperiode“ der Neuen Sachlichkeit pflegt in der Forschung auf die Stabilisierungsphase zwischen den Jahren 1924 (bzw. 1923) und 1929 beschränkt zu sein. Diese Zeitspanne bildet ebenso eine Basis für die etwas irreführende Bezeichnung des ganzen Jahrzehnts als „Goldene Zwanziger“. Vor allem Helmut Lethen (1970) und Jost Hermand (1978) setzten die literarische Bewegung der Neuen Sachlichkeit in eine direkte Verbindung mit der Phase des entwickelten kapitalistischen Systems der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre und sahen ihre Wirkung mit der Weltwirtschaftskrise abgeschlossen. Diese zeitliche Abgrenzung entspricht jedoch mehr der politisch-ökonomischen Lage als der literarischen Produktion selbst. Denn nicht nur die zu Ende der 20er Jahre verstärkte programmatische Auseinandersetzung mit der Ästhetik der neuorientierten Literatur, sondern hauptsächlich die gesellschaftskritische Romanproduktion zu Anfang der 30er Jahre zeugen von einer praktischen Anwendung der programmatischen Ansätze der Neuen Sachlichkeit nach 1929.

Auch Lethens weitere Auseinandersetzung mit der Bewegung der Neuen Sachlichkeit führte zu einer Verbesserung seiner früher vorgenommenen zeitlichen Beschränkung. „Die Schlagworte der literarischen Strömung verschwinden zwar relativ schnell, einige ihrer zentralen Motive überdauern aber um so hartnäckiger.“ (Lethen, 1995, S. 377) „Der Zeitpunkt der Erschöpfung der Sachlichkeits-Parolen ist auch der Moment, an dem die neusachlichen Schriftstellerinnen (Marieluise Fleißer, Irmgard Keun, Elisabeth Hauptmann, Gabriele Tergit) intervenieren.“ (ebd., S. 376)

Andererseits muss darauf aufmerksam gemacht werden, dass zu Ende der 20er Jahre sich kritische Stimmen und Polemiken gegen die Neue Sachlichkeit erheblich mehrten, und zwar von den rechtskonservativen Kritikern, aber auch seitens einiger ehemaliger Anhänger dieser Kunstströmung, unter denen die Bezeichnung „Neue Sachlichkeit“ zu einem eher negativen und strapazierten Schlagwort wurde. Zu solchen Äußerungen über das Ende der Sachlichkeitsepoche gehörte auch der Aufsatz Joseph Roths *Schluß mit der Neuen Sachlichkeit* aus dem Jahre 1930.

Die untere zeitliche Grenze lässt sich auch schwierig festlegen, weil kein konstituierendes Manifest dieser Bewegung besteht. Manche Literaturwissenschaftler wie Thomas Koebner, Horst Denkler, oder Helmut Kreuzer stützten sich bei der zeitlichen Bestimmung der Neuen Sachlichkeit vorwiegend auf die Periodisierung der westlichen Geschichtsschreibung (vgl. Petersen, 1982, S. 468). Der auf politischen und ökonomischen Kriterien basierenden Fixierung zufolge legten sie die erste Phase der Neuen Sachlichkeit schon auf die Jahre 1918-1923 fest. In dieser frühen Phase profilierte sich die Neue

Sachlichkeit unter den Nachklängen des Expressionismus und unter einer Zusammenwirkung verschiedener literarischer Generationen. Erst binnen der zwanziger Jahre avancierte sie jedoch zur dominanten Kunstströmung des Jahrzehnts.

Abschließend lässt sich konstatieren, dass die „Dominanzphase“ (Petersen, 1982, S. 469) der Neuen Sachlichkeit in der Stresemann-Ära, also zwischen den Jahren 1924 und 1929 anzusiedeln ist, mit dem Vorbehalt jedoch, dass die neusachliche Produktion über das Jahr 1929 in dem verbreiteten Genre der durch die Weltwirtschaftskrise ausgelösten Angestellten-, Arbeitslosen- und Krisenromane hinausgeht. Die vier im Weiteren analysierten Romane, die als repräsentative Beispiele der Produktion nach 1929 ausgewählt wurden, demonstrieren das Fortdauern der neusachlichen Stilmerkmale am Vorabend des Faschismus.

5.4 Stand der neusachlichen Forschung

In diesem Kapitel möchte ich eine Übersicht über wesentliche Forschungsansätze zur Neuen Sachlichkeit skizzieren und ihre wichtigsten Thesen sowie ihren Beitrag zur Ausarbeitung der neusachlichen Ästhetik wiedergeben. Die vorgestellten Konzepte beziehen in zeitlicher Abfolge literaturhistorische Werke von den zeitgenössischen (in den 20er und 30er Jahren erschienenen) bis zu den neueren gegenwärtigen Publikationen ein. Herangezogen wurden Vertreter verschiedener politischer Einstellungen; so stehen linksbürgerliche, sozialistisch orientierte und rechtsradikale (nur zeitgenössische) Ansätze nebeneinander. Zugleich kann man innerhalb der Forschungsliteratur einerseits die Konzentration vornehmlich auf die Motive und Einzelanalysen neusachlicher Werke beobachten, andererseits eher einen Versuch um Bewertung der Neuen Sachlichkeit aus den poetologischen, kulturphilosophischen aber auch anthropologischen Positionen vorfinden.

Eine der ersten und zugleich einflussreichsten Monographien mit einer wesentlichen Tragweite bis in die neuere Forschung stellt Franz **Rohs** Werk *Nach-Expressionismus. Magischer Realismus. Probleme der neuesten europäischen Malerei* aus dem Jahre 1925 dar. Obwohl primär auf die künstlerischen Umwandlungen in der Malerei zwischen den Jahren 1920 und 1925 konzentriert, wurden die von Roh erarbeiteten ästhetischen Kategorien der nachexpressionistischen Malerei wiederholt auf die Tendenzen in der Literatur übertragen. Den Grund für solche Übertragung ist meines Erachtens ganz berechtigt, denn Franz Rohs Analyse erfasste mit einem einschneidenden Blick die ästhetische Wandlung der zeitgenössischen Künste und definierte die gesamtgesellschaftlichen Motivationen die alle Künstlerbereiche in gleicher Richtung beeinflussten.

Roh behandelte die neuen „Trends“ in der nachexpressionistischen Malerei unter dem Begriff der „Magische Realismus“; der Terminus „Neue Sachlichkeit“ kommt in dem Werk nicht vor. Man kann deswegen annehmen, dass die Bezeichnung im Jahre 1925 wahrscheinlich noch nicht völlig etabliert wurde.

Die Kategorien der neuen (nachexpressionistischen) Kunst wurden angesichts des Erscheinungsjahres des Buches hauptsächlich als eine Kontrastfolie zum Expressionismus herausgearbeitet. Die später von Sabine Becker erarbeitete neusachliche ästhetische Kategorie des Antiexpressionismus wurde somit implizit ins Spiel einbezogen.

Eine deutliche Veränderung beobachtete Roh in der dargestellten Thematik, besonders in der Rückkehr aus dem Raum der überirdischen, besonders religiösen Motiven und der fantastischen Farben in die aktuelle Umwelt. Zum Thema der nachexpressionistischen Kunst wurden „[s]tatt entlegener Höllengreuel [des Expressionismus] die unausgerotteten Greuel unserer eigenen Zeit [...]“ (Roh, 1925, S. 24)

Roh bemerkte auch die Umfunktionierung der Kunst in der Richtung von einem rein ästhetischen zum politisch und gesellschaftlich engagierten Medium. Die neue Kunst setzte sich zum Ziel die „soziologischen Krüppelformen heutigen Lebens [zu] mikroskopieren.“ „Man will sie ganz nahe bringen vors Auge des Bürgers, der hier gemütlich zu entweichen pflegt.“ (ebd., S. 60)

Roh akzentuierte als ein gewichtiges Merkmal des Nachexpressionismus „die Freude an genauer Sicht und an der Wirklichkeit“ (ebd., S. 42), „das Verfeinerungs- und Präzisionsstreben“ (ebd., S. 60) und damit verbundenen Sinn für das „Miniaturartige“ (ebd., S. 57), die Aufwertung des Gegenständlichen (vgl. ebd., S. 27) und des Mechanischen, womit das Funktionale „mit ästhetischem Werte belehnt“ (ebd., S. 16) wurde.

Roh ordnete die nachexpressionistische Malerei nach einem Grad des „steigenden Naturvorbildes“ (ebd., S. 73) in 7 Richtungen. Den so genannten „Verismus“, als die höchste Stufe der Naturnähe, charakterisierte Roh durch einen „Wiederanschluß an die bestehende Objektwelt“ (ebd., S. 82), der das „unzerlegte Naturbild getreulich“ (ebd., S. 83) hinstellt. Gerade dadurch wurde nach Roh der „Selbstaussdruck der Objektwelt“ (ebd., S. 84) ermöglicht. In dieser Bemerkung kann man die neusachliche literarische Prämisse – der unkommentierten Widergabe – erkennen. Auch die beschriebenen Techniken der „Wiederfindung einfacher Kompositionsmittel“ und „Wiedereinfachwerden der ›Sprache‹“ (ebd., S. 84) erinnern an die Forderung nach Einfachheit und Klarheit des literarischen Ausdrucks. Roh deutet die Abkehr vom Privaten zum Kollektiven an, die die neue „aktivistische Kunst“ (ebd., S. 89f) der 20er Jahre auszeichnete: „Ekel an der Kunst der

Privatschmerzen“ (ebd., S. 85), „[...] jede menschlich geschlossene Kunst sei Ausdruck eines kollektiven Aktiv-Systems“ (ebd., S. 89). In Übereinstimmung dazu definierte Roh die neue Funktion der Kunst als „Kampf für eine konkrete gute Sache“ (ebd., S. 89) und notwendige „Verkoppelung der Malerei mit dem tätigen Leben überhaupt“ (ebd., S. 87).

Der Verismus kennzeichnete sich nach Roh durch „das unerhört Unbeteiligte, die metallische Kälte, Regungslosigkeit und unerbittliche Durchführung“ (ebd., S. 94) und durch eine „Unbeteiligtheit etwa des Arztes, der ohne jeden Weltschmerz nun den Weg zur Besserung des Weltzustandes antreten mag“ (ebd., S. 94). Die neue Kunst, von Roh deswegen als „zynistischer Besserungs-Aktivismus“ (ebd., S. 92) bezeichnet, setzte sich zur Aufgabe die „Abgründigkeit und Korruption alles Seins – übertreibend, aber an der Wurzel – aufzuweisen und den ewig optimistischen, siegesgewissen, „geschlossenen“ Menschen damit aufzuwühlen“ (ebd., S. 95). Hierin sieht man übereinstimmend mit den Tendenzen in der neusachlichen Literatur das verstärkt sozial-kritische Engagement der Kunst der 20er Jahre und den Versuch um eine distanzierte, objektive Behandlung des „Objektes“.

Die von Roh erarbeiteten Kategorien sind „eiserne Objektivität“ (ebd., S. 94), „scheinbare Nüchternheit“ (ebd., S. 30), „kühle Ruhe und eherne Geordnetheit“ (ebd., S. 71), „Wiederanschluß an die bestehende Objektwelt“ (ebd., S. 82), „eine neue „Aufklärung“ (ebd., S. 114), „wieder inhaltlich gewordene Kunst“ (ebd., S. 116), „Wiederfindung einfacher Kompositionsmittel“, „unoptimistischere[r], männlichere[r] Wirklichkeitswillen im Vergleich zum „plumpe[n] Metaphysizieren gewisser Expressionisten“ (ebd., S. 92) erfassen prägnant den Charakter der neusachlichen Produktion und den Inhalt des zeitgenössischen Literaturdiskurses. Man kann sie deswegen vorbehaltlos als Programmpunkte auch für die Literatur der 20er Jahre gelten lassen. Rohs Auffassung kann jedoch auf keinen Fall als eine ganzheitliche Ästhetik der literarischen Neuen Sachlichkeit wahrgenommen werden.

In seiner Monographie findet sich die folgende Gegenüberstellung, die die Relationen zwischen der expressionistischen und der nachexpressionistischen Kunst verdeutlicht (hier die Auswahl abgedruckt, vgl. Roh, 1925, S. 119f):

Ekstatische Gegenstände	Nüchterne Gegenstände
Objekt unterdrückend	Objekt verdeutlichend
Erregend	Vertiefend
Ausschweifend	Eher streng, puristisch
Dynamisch	Statisch
Warm	Kalt
Arbeitsprozess (Fraktur) spüren lassend	Arbeitsprozess austilgend (reine Objektivität)
Expressive Deformierung der Objekte	Harmonische Reinigung der Gegenstände

Ein nächstes zeitgenössisches Werk ist die Monographie Emil **Utitz** *Die Überwindung des Expressionismus. Charakterologische Studien zur Kultur der Gegenwart* aus dem Jahre

1927. Utitz wendete sich in seiner kulturphilosophischen Monographie gegen jede Form geistigen Überschwangs, in dem er die Gründe der gesellschaftlichen Zerrissenheit erblickte. Die Sachlichkeit, die alle Geisteswissenschaften ergriff, strebt durch das Prinzip der Resignation, des „Laufenlassens“ (Utitz, 1927, S. 3) der neuen „Klassik“ zu und damit der Versöhnung aller Widersprüche. Innerhalb der Neuen Sachlichkeit vollzieht sich die „Rehabilitierung der schlichten, unverfälschten Wirklichkeit“ (ebd., S 44).

Als letzten Repräsentanten des zeitgenössischen Diskurses möchte ich die 1930 erschienene Monographie *Das Literarische Antlitz der Gegenwart* erwähnen. Sie wurde von einem Vertreter der völkisch-nationalen Germanistik, Heinz **Kindermann**, verfasst.

Auch Kindermann deutet den Antritt der neuen Tendenzen in der Literatur als eine Reaktion auf die Überschwänglichkeit des Expressionismus, die sowohl die Produzenten als auch die Rezipienten negativ empfanden: „immer drohender wurde der Ruf nach Rückkehr zur Wirklichkeit, Rückkehr zur Natürlichkeit“ (Kindermann, 1930, S. 44), die in der Form des „Aufleuchten des neuen Realismus“ (ebd., S. 12) – in der „Neuen Sachlichkeit“ (ebd., S. 12) – ihren Ausdruck fanden. Kindermann charakterisierte die neusachlichen Tendenzen in Anlehnung an Eugen Diesels kulturpsychologisches Werk *Der Weg durch das Wirrsal. Das Erlebnis der Zeit*, 1932 und Heinz Dietrich Kenters *Die Literatur* als eine „klare Erfassung der realen Dinge“ (ebd., S. 46), „die Erforschung der Gegenwart: Schritt um Schritt“ (ebd., S. 46), „Klarheit und Einfachheit“ (ebd., S. 48), „Realität und Präzision“ (ebd., S. 80) „das neue Schlichtheitsideal“ (ebd., S. 81), den „gegenwartsklaren Blick“ (ebd., S. 82) oder mit den Parolen „heran mit Tatsachen“, die „durchlebter, erschütternder als alle Einfälle der Dichter“ (ebd., S. 46) wirken, oder „seien wir männlich, genießen wir diese Objektivität“ (ebd., S. 48).

Kindermann unterschied zwischen der radikalen Sachlichkeit oder der so genannten „Nursachlichkeit“ (ebd., S. 57), die er vor allem in Verbindung mit den linken Schriftstellern setzte und die sich in „aktuell-politische Gebiete der Lebensdarstellung“ (ebd., S. 52) zurückzieht und der „idealistischen“ oder „idealrealistischen Sachlichkeit“ (ebd., S. 52), die nach seiner ideologisch beladenen Beurteilung einer rechts stehenden Literatur entspricht. Gerade die letztere, idealrealistische Richtung fand seine eifrige Zustimmung, weil sie gemeinsame Merkmale mit dem „poetischen Realismus“ des 19. Jahrhunderts aufwies und mit dem „Bauernblut“ (ebd., S. 60) anstatt mit der Großstadt verbunden war.

Im Rahmen der „nursachlichen“ Richtung erwähnte Kindermann den Hang zum reportagehaften Stil, der in der Form der „dramatisierten Reportage“ (ebd., S. 62) in Brechts und Fleißers Dramen oder in den „romanhaften Reportagen“ (ebd., S. 64) vor allem in der Aufarbeitung des Kriegserlebnisses ihren Ausdruck fand. Den Romanen Renns, Remarques

und Zweigs warf jedoch Kindermann vom Hintergrund seiner politischen Position her eine tendenziöse, nicht objektive Aufarbeitung des Themas vor. Demgegenüber bewertete er positiv im Sinne der unvoreingenommenen objektiven Darstellung den Roman Arnolt Bronnens *O.S.* und Hans Grimms *Volk ohne Raum*, deren Aufgabe „der ganzen Volksgemeinschaft zu dienen“ (ebd., S. 66) er rühmte. Beide Werke sind traditionell als die spärlichen Beispiele der Neuen Sachlichkeit aus dem Feder der rechten Schriftsteller angeführt.

Im Zusammenhang mit der Welle der Dokumentarliteratur in der BRD der 60er und 70er Jahre wurde nach einer langjährigen Lücke erneut die Aufmerksamkeit der neusachlichen Literatur gewidmet. Im Rahmen dieses Diskurses erschien 1970 Helmut Lethens Monographie *Neue Sachlichkeit 1924-1932. Studien zur Literatur des »Weißen Sozialismus«*, die jedoch die Neue Sachlichkeit primär ideologisch – aus den linksorientierten Positionen – kritisch aburteilte und die Forschung der 70er und 80er Jahre erheblich beeinflusste. Sie wirkte sich auf lange Jahre auf die negative Einstellung der neusachlichen Bewegung gegenüber aus. Die schärfste Aburteilung und einen Makel, der lange Zeit an der Neuen Sachlichkeit haftete, war Lethens Bezeichnung, dass die literarische Neue Sachlichkeit durch ihre affirmative Haltung und den Versuch der Unkenntlichmachung der Klassengegensätze, der „Illusion von der »goldenen Mitte« des Staates“ (Lethen, 1970, S. 2), eine entscheidende Entwicklungsphase auf dem Weg zum Faschismus bildete.

Lethens Untersuchung der Neuen Sachlichkeit ist hauptsächlich eine kulturphilosophische Sonde in die Gesinnung der Stabilisierungsphase und nur sekundär in deren Spiegelung eine literarische Ästhetik dieser Bewegung.

Den Begriff der Sachlichkeit behandelte Lethen als einen Ausdruck der Stabilisierungsphase, als ein Strukturmodell des fortgeschrittenen Kapitalismus und einen „Normbegriff der herrschenden Klasse“ (ebd., S. 8) der alles auf das Ökonomische und Technologische reduziert. Unter dem Zufluss des amerikanischen Kapitals wurde nach 1923 als eine Strategie des „Weißen Sozialismus“ (ebd., S. 20) eine Illusion verbreitet, dass „im Zeichen der Konjunktur der Geist der Sachlichkeit“ (ebd., S. 20) die Klassenkonflikte lösen wird. Die „universale Mittelstandsgesellschaft“ (ebd., S. 1) sollte durch die Mittel der Rationalisierung und Industrialisierung erreicht werden.

Die Sachlichkeit ist nach Lethen innerhalb der Industriegesellschaft zu einem Verhaltensmuster und dann letztendlich zur „inneren Haltung des modernen Menschen“ (ebd., S. 11) geworden.

Als einen charakteristischen Ausdruck der Neuen Sachlichkeit führte Lethen das „Massenhaftwerden der Kultur, das „Kollektive Massendenken“ (ebd., S. 27) und die „Flucht in die Sachwerte“ (ebd., S. 99) an. Die literarische Produktion der Stabilisierungsphase ist nur ein Reflex jener Tendenzen. Sie war „mit der kapitalistischen „Kulturindustrie“ (ebd., S. 5) fest verknüpft und bildete einen Bestandteil der Massenkultur, in der sich die Produzenten hauptsächlich an den Gesetzen des Marktes und den Massenkonsumenten orientierten.

In den 70er Jahren erschienen zwei Sammelbände zur Neuen Sachlichkeit, die das erhöhte Interesse mehrerer Literaturwissenschaftler beweisen. Als erster wurde Wolfgang **Roths** *Die deutsche Literatur der Weimarer Republik* (1974) herausgegeben. Im Jahre 1978 folgte ihm dann der Sammelband *Das literarische Leben in der Weimarer Republik* unter der Redaktion von Keith **Bullivant**. Beide Bände versuchen das breite literarische Spektrum sowohl genrespezifisch, als auch mit der Konzentration auf die Gegenpole der proletarisch-revolutionären und der konservativen Literatur zu charakterisieren.

Einen weiteren Beitrag zur neusachlichen Ästhetik leistete Jost **Hermant** durch seine Studie *Einheit in der Vielheit. Zur Geschichte des Begriffs Neue Sachlichkeit*, die in den Bullivants Sammelband aufgenommen wurde. Deswegen möchte ich im Folgenden auch auf seine Thesen detaillierter eingehen.

Ähnlich wie Lethen verband Hermant die Neue Sachlichkeit ausschließlich mit der Stabilisierungsphase zwischen den Jahren 1923 und 1929. Im Kontrast zum Expressionismus stellte Hermant die Sachlichkeit in Verbindung mit den Begriffen der Resignation (vgl. Hermant, 1978, S. 72), eines „resignativ-affirmierende[n] Realismus“ (ebd., S. 73), des „bloßen Technizismus“ (ebd., S. 86) und der „Kälte der Status-quo-Mentalität“ (ebd., S. 73). Mit einem „sachlichen“, „nüchternen“, „realistischen“, „sportlichen“ (ebd., S. 73) Blick sollte die neusachliche Kunst, neuen Phänomenen der Zeit geöffnet, die Realität beobachten und sich zu „der modernen Massenkultur und Vergnügungsindustrie“ (ebd., S. 73) bekennen. In Hermants Auffassung beschränkte sich die Reichweite der Neuen Sachlichkeit nur auf die „relativ schmale Gruppe bürgerlich-liberaler oder durchschnittsbürgerlicher Schichten“ (ebd., S. 84) und bildete einen Sammelbegriff für einen „vereinheitliche[n] Stilkomplex“ (ebd., S. 82) der gemeinsamen ideologischen und ästhetischen Einstellung, die auf der Aufrechterhaltung der gesellschaftlichen Verhältnisse der Stabilisierungsphase basierte.

Hermant machte in seinen Überlegungen zur Neuen Sachlichkeit auch auf die programmatische Rolle der Reportage und damit auf die Umfunktionierung der Kunst aufmerksam. „Selbst die Maler und Dichter wollten plötzlich sachliche Reporter,

Berichterstatter oder Redakteure sein, die jenseits aller auratischen Kunstvorstellungen lediglich dem ‚Puls der Zeit‘ Ausdruck zu geben versuchen.“ (ebd., S. 73)

Seine Einbeziehung der Malerei, der Architektur und der angewandten Künste und seine Schlussfolgerungen deuten indirekt auf den Einfluss der schon diskutierten Monographie Rohs. Hermand versuchte die innerhalb dieser Kunstarten erarbeiteten wertenden Kategorien auf die neusachliche Literatur zu übertragen. Vor allem die These, dass der spätextpressionistische Konstruktivismus die neusachliche Kunst erheblich beeinflusste, sieht man schon bei Roh in Angriff genommen.

Als den größten Beitrag der Kunst der zwanziger Jahre sah Hermand die Erweiterung der expressionistischen Erbschaft, die ihren Niederschlag in neuen Kunstformen der „Apparatbühne, [des] Epische[n] Theater[s], [der] Fotomontage [und der] umfunktionierte[n] Musik“ (ebd., S. 86) und in dem nicht abgegriffenen postexpressionistischen Formenarsenal fanden. Als Vertreter dieser Richtung, die nicht wie die „falsche Neue Sachlichkeit“ (ebd., S. 86) aus der Tradition des bürgerlichen Realismus des 19. Jahrhunderts ausgegangen sind, nannte Hermand Brecht, Grosz, Piscator, Eisler und Heartfield (vgl. ebd., S. 85). Hermands Bewertung der Neuen Sachlichkeit, die „meist weder neu noch wirklich sachlich“ (ebd., S. 86) war, klang so wieder ausgesprochen negativ aus.

Im Jahr 1982 erschien Klaus **Petersens** Studie „*Neue Sachlichkeit*“: *Stillbegriff, Epochenbezeichnung oder Gruppenphänomen?*, wo sich der Verfasser auf Grund der kritischen Forschungsansätze zur Neuen Sachlichkeit der vorangehenden zwanzig Jahre vorwiegend einer Erläuterung dreier problematischer Kreise widmet: der zeitlichen Abgrenzung der Neuen Sachlichkeit, den Gründen des Ausbleibens deren formal-ästhetischen Definition und der ideologischen Abgrenzung mehrerer Richtungen innerhalb der neusachlichen literarischen Bewegung.

Die Absenz einer einheitlichen Definition der Neuen Sachlichkeit bezieht Petersen auf die vielfältige Ausprägung der literarischen Neuen Sachlichkeit und auf die Widersprüche zwischen den Argumenten der Literaturtheorie und der mannigfaltigen literarischen Praxis. Die von Grund auf unterschiedliche Beurteilung der Neuen Sachlichkeit erklärt er jedoch hauptsächlich durch verschiedene weltanschauliche, bzw. ideologische Vorentscheidungen der jeweiligen Kritiker, die als Ausgangspunkte der kritischen Bemühungen die Bewertung der ästhetischen Merkmale, die zeitliche Fixierung, aber auch die Selektion der Werke erheblich beeinflussen. So wird die Periode der Neuen Sachlichkeit – so konstatiert Petersen – in der marxistischen Kritik vornehmlich nicht nach den ästhetischen, sondern nach den ideologischen Gesichtspunkten bewertet und zeitlich in die „Übergangsphase“ zwischen dem

Spätkapitalismus und dem Sozialismus eingebettet (Lethen). Die ideologiefreien Arbeiten haben jedoch dagegen mit einem viel komplizierteren Nest von „stilkünstlerischen Aspekten, politischen, soziologischen und allgemeinkulturellen Faktoren“ (Petersen, 1982, S. 467) zu kämpfen.

Die innere Widersprüchlichkeit, aber zugleich eine überbrückende gemeinsame Basis der Neuen Sachlichkeit sieht Petersen am prägnantesten von Horst Denkler erfasst, dessen zwei Studien: *Die Literaturtheorie der zwanziger Jahre* (1967) und *Sache und Stil* (1968) der Neuen Sachlichkeit zum ersten Mal den Status einer „nahezu ausschließlich geltenden Kulturdoktrin“ (zit. nach Petersen, 1982, S. 468) und eines Programms verliehen.

„Trotz aller Richtungsdivergenzen und Formunsicherheiten sah er [Denkler] hier ein Programm gegeben, das positiv genug war, um den Künstlern nach dem Zusammenbruch des Expressionismus wieder Selbstgewißheit und Profil zu verleihen, das zugleich vage genug blieb, um es den unterschiedlichsten gesellschaftlich orientierten Künstlergruppen von links, rechts und der Mitte zu erlauben, sich damit zu identifizieren.“ (Petersen, 1982, S. 468)

Petersen charakterisiert die neusachliche Literatur durch Stilmerkmale der „Zeitlichkeit und Faktizität“ (ebd., S. 469) und durch Orientierung an „Sachverstand“, „Nützlichkeit“ der Literatur und „Erkenntnis“ (ebd., S. 469). Außerdem bedient sie sich einer nüchternen, allgemein verständlichen alltäglichen Sprache (vgl. ebd., S. 469). Thematisch bettete Petersen den Schwerpunkt der neusachlichen Produktion in die Sphäre der ökonomischen, politischen und gesellschaftlichen Aspekte der Weimarer Zeit und deren Auswirkungen auf das alltägliche Leben ein (vgl. ebd., S. 469) und erkannte ihr das Attribut der ausgesprochen „politisierten“ Literatur (vgl. ebd., S. 466) zu.

Petersen macht auf das Dilemma der Literaturforschung aufmerksam, das in dem Vielerlei ideologischer Positionen der Autoren, sowie in der Vielfältigkeit der stilistischen Mittel besteht und versucht nach ideologischen Gesichtspunkten der Vertreter die Grundrichtungen der Neuen Sachlichkeit zu identifizieren. Die erste Gruppe bilden die linksradikalen Schriftsteller als Autoren der proletarisch-revolutionären Literatur, die „die unter dem Begriff ›Klassenkampf‹ subsumierten sozio-politischen Zeitvorgänge“ (ebd., S. 473) ins Zentrum des Interesses rückten. Die zweite Gruppe der sowohl gesellschaftlich engagierter Schriftsteller, die sich selber als „Sozialisten“ bezeichneten und an einer „aktivistischen Haltung und an humanitären Idealen“ (ebd., S. 473) festhielten, vertreten Autoren wie Ernst Toller, Rudolf Leonhard und Manfred Georg. Die dritte und letzte Gruppe von Petersens kursorischer Aufteilung vertreten die „Linksliberalen“ und damit Autoren wie

Alfred Döblin, Joseph Roth oder Leonhard Frank. Diese Gruppe zeichnete sich neben dem praktischen gesellschaftlichen Engagement und der Orientierung an der „objektiven“ Wirklichkeit wesentlich durch das Festhalten an einer „außergesellschaftliche[n] Autonomie des Künstlers“ (ebd., S. 474) aus und hob sich von den zwei beschriebenen Richtungen durch einen primär ästhetischen Maßstab der literarischen Produktion ab.

Auf Grund von dieser schematischen Gliederung formuliert Petersen seine abschließenden Thesen zur Neuen Sachlichkeit: 1. Die Neue Sachlichkeit war keine kohärente, auf einem Gruppenprogramm basierte Künstlerbewegung. 2. Sie lässt sich keiner einzigen weltanschaulichen Position zuschreiben, sowie sich überhaupt von einer politischen Bestimmtheit abtrennen. 3. Neue Sachlichkeit lässt sich nicht als bloßer Stillbegriff erfassen; ihre Definition als eine bloß „ästhetische Subformation“ (ebd., S. 477) in der Literatur der Weimarer Republik entspricht nicht der ideologisch differenzierten Realität. Nur die Bezeichnung „Richtung“, oder „Strömung“ ermöglicht alle ihre zeitlichen wie inhaltlichen Aspekte einzuschließen und wird somit der neusachlichen Produktion gerecht. „Eine Epochenbezeichnung ist auch auf diesem Wege nicht zu gewinnen; dazu waren vor, neben und nach dieser Richtung in den zwanziger Jahren zu viele andere Stile und Ismen wirksam.“ (ebd., S. 477) Trotzdem muss man nach Petersen anhand der charakteristischen „neorealistiche[n] Stil tendenz“ (ebd., S. 477), zeitgerechter Sujets und „eigenständige[n] Ausdrucks- und Formwille[ns]“, sowie auf Grund der Beteiligung einer breiten Plattform der engagierten Schriftsteller die Neue Sachlichkeit als die literarische Hauptströmung der Weimarer Republik qualifizieren.

In den 80er und 90er Jahren erschienen weitere, und zwar sozialgeschichtliche Sammelbände. Im Jahre 1983 wurde die Editionsreihe der **Glaser's Deutschen Literatur** um den 9. Band Weimarer Republik – Drittes Reich, 1918-1945 ergänzt. In seinem Rahmen ist erneut auch Helmut **Lethen** auf das Thema der Neuen Sachlichkeit mit einer gleichnamigen Studie eingegangen.

Lethen setzte die Neue Sachlichkeit wie in seinem früheren Werk in eine direkte Verbindung mit dem „Amerikanismus“ und dem „Technikkult“ (Lethen, 1983, S. 168), die die zwanziger Jahre der Weimarer Republik prinzipiell beeinflussten. Die Neue Sachlichkeit charakterisierte er anhand der zeitgenössischen theoretischen Debatten als „nicht-feminin“, „sportlich“, „asketisch“, „nicht kindisch“, „mitleidlos“ und mit den Worten Kurt Pinthus' beschrieb er die „Männlichkeit“ ihrer Sprache: „Ohne lyrisches Fett, ohne gedankliche Schwerblütigkeit, hart, zäh, trainiert, dem Körper des Boxers“ vergleichbar (Pinthus, *Männliche Literatur*, 1929, S. 328). Lethen machte auch auf das Spezifikum der

neusachlichen Sprache – auf den Jargon – aufmerksam, der die „Terminologie verschiedener Fachsprachen, Sprechweisen des Staatsanwalts oder des Bankiers, Anglizismen, Zitate aus der Statistik, Charakteristiken nach Art eines Behördenformulars“ (Lethen, 1983, S. 175) in die Literatur einführte.

Erneut ging Lethen auf das neusachliche Merkmal des „Antipsychologismus“ (ebd., S. 176) ein, und entfaltete die Gründe der neusachlichen Abneigung gegen die Tiefenpsychologie. Aus der „traditionellen Bewußtseinspsychologie“ (ebd., S. 177) riss sich schon der Berliner Dadaismus los, aber entscheidende Impulse kamen erst Mitte der 20er Jahre von dem amerikanischen ›Behaviorismus‹ und der sowjetischen ›Reflexologie‹ (vgl. ebd., S. 177). „Beide wissenschaftliche Strömungen verschoben die Aufmerksamkeit auf die wahrnehmbare Oberfläche der Verhaltensformen (behavior). [...] Die ›Tiefe‹ der Motivationen muß aus den Handlungsformen erschlossen werden.“ (ebd., S. 177) Die Beschreibung des Innenlebens der Personen sollte danach weitgehend ausgelassen bleiben, denn die Taten sprechen selber.

Ähnlich wie Franz Roh stellte auch Lethen ein Schema der Gegenpole zusammen, das die Umwandlungen der Literatur mit einem besonderen Blick auf die Asphaltliteratur zu erfassen suchte und eine ins Positive umgewandelte Wahrnehmung der Großstadt und des Technizismus illustrierte.

Verwurzelung	gegen	Mobilität
Symbiose	gegen	Trennung
Wärme	gegen	Kälte
Individuum	gegen	Typus
Undurchsichtigkeit	gegen	Transparenz
Wachstum	gegen	Planung
Erinnerung	gegen	Vergessen
Sammlung	gegen	Zerstreuung
Dunkelheit	gegen	Helligkeit
natürlicher Zyklus	gegen	mechanische Zeit
weiblich	gegen	männlich

(ebd., S. 172f)

Lethen erweiterte seine Ausführungen zur Neuen Sachlichkeit, diesmal vorwiegend aus der anthropologischen Sicht, in dem Sammelband **Hansers** Sozialgeschichte, dessen 8. Band der Literatur der Weimarer Republik, 1918-1933, gewidmet wurde. Dieses von Bernhard Weyergraf im Jahre 1995 herausgegebene Werk beinhaltet außer vielen bedeutenden Beiträgen, die jedoch eher die Teilaspekte der neusachlichen Produktion behandeln, auch Lethens Studie *Der Habitus der Sachlichkeit in der Weimarer Republik*.

Lethen vollendete seine schon früher begonnene Arbeit und konstatierte die Sachlichkeit und die Kälte als ein Verhaltensmuster und eine Denkweise der 20er Jahre.

„Sachlichkeit stand als pragmatisches Prinzip schon lange im Zentrum der Ökonomie, der Justiz oder der Medizin, bevor es an der Peripherie als Kunstformel aufgegriffen wurde.“ (Lethen, 1995, S. 375f) Während der Begriff Sachlichkeit primär eine „Hingabe ans Objekt suggeriert, ist er tatsächlich Zeichen eines Charakterzugs“ (ebd., S. 393).

Neben der wiederholt aufgegriffenen Kategorie der „Ent-Psychologisierung“ (ebd., S. 381), die „den Geboten des schnelleren Systems genüge“ (ebd., S.381) getan haben sollte, ging Lethen diesmal explizit auf den programmatischen Anti-Expressionismus der neusachlichen Bewegung ein. „Ihre Parole »Schafft Männer«, ihre permanente Ermahnung zu Disziplin, mit der sich gegen die »feminine« oder »infantile« Strömung des Expressionismus abzugrenzen gezwungen glaubt, ihre Orientierung am Boxsport und Automobilrennen, alles scheint auf die Gleichung hinauszulaufen: »Versachlichung = Vermännlichung.«“ (ebd., S. 388f)

Lethen fasste auch ein weiteres Merkmal der Neuen Sachlichkeit – das der wissenschaftlichen Kraft der Fakten, das seinen entscheidenden Niederschlag in dem programmatischen Reportage-Stil, sowie in dem „Zeitungsdeutsch“ (ebd., S. 399) fand. „Der Kult des nackten Faktums folgt der Logik, unter einer ideologischen Hülle verberge sich ein meist ökonomisch definierter Funktionszusammenhang, der, sofern er nicht offen zur Schau getragen werde, kritisch enthüllt werden müsse.“ (ebd., S. 396) Der Reportage-Stil versprach nach Lethen den Eindruck der Objektivität und der „ideologiefreien Erfassung der Objekte“ (ebd., S. 395) und ging aus dem akzentuierten „teilnehmenden Beobachten“ (ebd., S. 438) und dem von der Neuen Sachlichkeit entwickelten „kalten Blick“ (ebd., S. 374) heraus. Ein weiteres Hilfsmittel zur erstrebten Objektivität bildeten die statistischen Angaben, die Lethen unter der treffenden Bezeichnung „das Einwandern der Zahl in den Text“ (ebd., S. 434) benannte und die den Effekt des Realistischen bezeugen sollten.

Zum Schluss seiner Studie führte Lethen einige Musterbeispiele der neusachlichen Schreibweise an, die ich hier wiedergebe: „*Karl und das 20. Jahrhundert* von Rudolf Brunngraber, *Flucht ohne Ende* von Roth, *Berlin Alexanderplatz* von Döblin, *Wir sind Gefangene* von Graf, *Fabian* von Kästner, *Mehltreisende Frieda Geier* von Fleißer, *Hoppla, wir leben* von Toller, *Die italienische Nacht* von Horváth, *Maulwürfe* von Adam Scharrer, *Das kunstseidene Mädchen* von Keun“ (vgl. ebd., S. 413). Kästners *Fabian* und Fleißers *Mehltreisende Frieda Geier* unterziehe ich in nächsten Kapiteln einer gründlicheren Analyse.

Diese hauptsächlich anthropologische Sonde Lethens bildet jedoch keine ganzheitliche Ästhetik der Neuen Sachlichkeit und lässt sich meines Erachtens nur beschränkt auf die neusachliche Literatur übertragen.

Becker/Weiß Sammelband *Neue Sachlichkeit im Roman. Neue Interpretationen zum Roman der Weimarer Republik* (1995) konzentriert sich ausschließlich auf das Genre des neusachlichen Romans und analysiert die Werke auf dem Hintergrund der etablierten literarischen Bewegung der Neuen Sachlichkeit, die sich durch gemeinsame poetologische Kategorien auszeichnet.

Beckers Monographie *Neue Sachlichkeit* vom Jahre 2000 gehört zu den umfassendsten Versuchen die Neue Sachlichkeit als eine literarische Bewegung mit einer verbindlichen Ästhetik darzustellen. Ihre Monographie leistete einen wesentlichen Beitrag dadurch, dass Becker ein ästhetisches Konzept der Neuen Sachlichkeit und ihre poetologischen Kategorien ausschließlich aus den Diskussionen der 20er und 30er Jahre erarbeitete und auf Grund der zeitgenössischen Texte eine Definition und fundamentale Begriffsklärungen dieser literarischen Bewegung entwickelte.

Anhand von mehr als 600 Dokumenten umfassenden Materialgrundlage benannte Becker die 15 programmatischen Punkte der neusachlichen Ästhetik, die in verschiedenen Aufsätzen, Essays und schriftstellerischen Umfragen wiederholt auftauchten und deswegen als programmatisch wahrgenommen werden können. Im Sinne der neusachlichen Literatur lässt sie die Dokumente der Zeit selber sprechen; die Monographie ist vielmehr eine Montage aus zeitgenössischen Beiträgen, die sie systematisierte und kommentierte.

Im Folgenden möchte ich die von Sabine Becker erstellten programmatischen Schwerpunkte der Neuen Sachlichkeit auflisten und ihren Charakter erhellen:

1. Antiexpressionismus,
2. »Neuer Naturalismus«,
3. Nüchternheit,
4. Präzisionsästhetik,
5. Realitätsbezug/ Aktualität,
6. Reportagestil,
7. Beobachtung,
8. Antipsychologismus,
9. Neutralität/ Objektivität,
10. Dokumentarismus,
11. Tatsachenpoetik,
12. Bericht,
13. Gebrauchswert,
14. Entsentimentalisierung,
15. Entindividualisierung.

Von Anfang der 20er Jahre formte sich die Neue Sachlichkeit als eine literarische Bewegung, die sich von dem subjektbetonten Expressionismus radikal distanzierte und den Realitätsbezug des Naturalismus sowie die politische und soziale Thematik ins Leben wieder rief. Unter den Autoren vor allem der jüngeren Generation tauchte ein Realismus-Postulat, eine Forderung nach einer wirklichkeitstreuen und realitätsbezogenen Literatur auf, die die aktuellen Ereignisse zu literarischen Sujets bearbeiten würde. Die expressionistischen phantasievollen Visionen sollten den Platz den Tatsachen räumen; anhand der dokumentarischen und wissenschaftsähnlichen Schreibweise sollten die aktuellen Geschehnisse einfach, prägnant und präzise mit der Rücksicht auf den Informationsgehalt dargestellt werden. Die Inhalte, Gegenstände, Ereignisse und das Leben selbst standen im

Mittelpunkt des Interesses; die alltägliche Realität schien weitaus interessanter als die Utopie und wurde zum zentralen Thema der neusachlichen Literatur. „[Sachlichkeit] zielt auf die Rückkehr zur Sache, zum Ding und zur Dingwelt. In diesem Sinn gewinnt der Begriff der Versachlichung die Bedeutung von »Materialisierung«, Vergegenständlichung und Verstofflichung der Literatur.“ (Becker, 2000, S. 142) Becker bestätigte die Kategorie der Sachlichkeit auch als eine bestimmende anthropologische Größe und ein Lebensstil der 20er Jahre.

Im Begriff des „Neuen Naturalismus“, der anfänglich als Konkurrenzbegriff zu der Bezeichnung „Neue Sachlichkeit“ auftauchte, spiegelten sich die dem Naturalismus ähnlichen nachexpressionistischen Tendenzen der realitätsbezogenen Literatur wider. Diese Tendenzen des Rückgriffs auf das Inhaltliche und Realistische werden als Folge der Technisierung und Industrialisierung der Gesellschaft, sowie durch das erschütternde und unmittelbare Erlebnis des Weltkriegs und der Revolution erklärt. Sie gingen Hand in Hand mit der allgemeinen Politisierung der Kunst.

Die Forderung nach der Nüchternheit im Sinne der Einfachheit, der Klarheit, der Konkretheit und der Verständlichkeit sowie des literarischen Stils als auch des Inhalts wurde zum zentralen Punkt der neusachlichen Programmatik und bildete einen Gegenpol zur Verschlüsselung und Abstraktion der expressionistischen „Vergeistigungstendenzen“ (ebd., S. 116). In einem sehr engen Zusammenhang mit diesen Prämissen stand auch die Präzisionsästhetik, die die „Anschaulichkeit“ (ebd., S. 129), also die Deutlichkeit und Präzision des literarischen Ausdrucks, eine klare Darstellung sowie eine präzise Ausarbeitung des Themas vertrat. Sie wurde im großen Maße durch die Vorliebe für das Technische und Rationale motiviert und war eine Folgerung der Bemühungen wissenschaftsähnliche Texte zu schaffen.

Die starke Bindung an das aktuelle Geschehen wurde durch den beinahe journalistischen, reportagehaften Stil der Belletristik unterstrichen, der am besten ermöglichte, über die aktuelle Situation zu informieren und zu reflektieren (vgl. ebd., S. 154). Der Reportagestil schien für die Zwecke – über das Beobachtete zu berichten – am günstigsten und wurde zum Vorbild einer unmittelbar reagierenden neusachlichen Berichterstattung. Zugleich begab sich die objektive Schreibweise des sachlichen Reporters und Berichterstatters in die Richtung zur „Entliterarisierung“ und „Entpoetisierung“ (ebd., S. 155) des Stils.

Die literarische Produktion ergab sich nun aus einer tiefen Kenntnis der Realität, aus einer sorgfältigen Materialsammlung und einer rationalen Auseinandersetzung mit der

Umwelt, nicht mehr aus einer plötzlichen Erleuchtung der „genialischen Dichterseele“. „[...] dem neusachlichen Verständnis nach ergeben sich die literarischen Themen aus den durch die Zeitung gelieferten Meldungen und beschriebenen Ereignissen.“ (ebd., S. 144)

Die reportagehafte Wiedergabe der Wirklichkeit drückte sich in der Verbindung vom belletristischen und journalistischen Genre aus. Damit das Realitätsabbild möglichst nah vermittelt werden könnte, sollte die Literatur das Fiktionale und das Faktische verknüpfen. „Ein zentrales Anliegen der neusachlichen Bewegung ist die Erneuerung von Dramatik und Epik, vornehmlich die des Romans, mit den Mitteln der Publizistik – ein Ziel mit dem die Annäherung von Literatur und Journalistik vorgegeben ist.“ (ebd., S. 154)

Mit der Etablierung des Reportagestils innerhalb der Belletristik wurde automatisch auch ihre Grundlage – die Beobachtung – zum Fundament der Neuen Sachlichkeit. Nicht mehr die mit der Fiktionalität verbundene Erfindung, sondern die mit der Faktizität verbundene Beobachtung wurde zur Basis der sachlichen Schreibpraxis. Die Beobachtung der äußeren, von den Autoren oft selbst erfahrenen Verhältnisse und die Einsicht unter die Oberfläche des Tagesgeschehens resultierten in eine reflektierte dokumentarische Wiedergabe der Wirklichkeit anhand der breiten Material- und Faktenbasis.

Die Außenperspektive sparte logisch auch das Innenleben der Einzelpersonen aus. Der Brennpunkt der Schilderung sollte sich ausschließlich aus dem objektiven Berichten über die Verhaltensweise und Handlungen der literarischen Personen ergeben. Das Psychologisieren und die poetische Darstellung wurden zu Gunsten der prägnanten Benennung und eines einleuchtenden Blicks in das Wesen der Tatsachen verlassen.

Die neusachliche Literatur sollte distanziert über die gesellschaftlich und sozial brennenden Fragen der Gegenwart referieren, ohne den Anspruch zu erheben, mögliche Verbesserungen zu liefern. Sie sollte zu Gunsten der Neutralität auf jegliche parteipolitische Einstellungen zum zeitgenössischen Geschehen verzichten und die Ursachen politisch-ökonomischer und gesellschaftlicher Probleme tendenzlos beschreiben. Die Bildung einer politischen Haltung wurde dem Leser oder Zuschauer auf Grund des breiten Informationsgehaltes überlassen. Durch diese Strategie wurden die Rezipienten zu den verantwortungsvollen, an dem Entstehungsprozess beteiligten Lesern und Zuschauern erzogen, die ohne richtungsweisende Kommentare des Autors zum aktuellen Prozess der Interpretation anhand der angesammelten Fakten und zur Reflexionen über die vorgetragene Problematik aufgefordert wurden.

Diese neue pädagogisch-aufklärerische Tendenz bedeutete eine programmatische Funktionalisierung der Kunst und eine grundsätzliche Wandlung der Literatur in der Richtung

„von einer ästhetisch-autonomen Kunst- zu einer für gesellschaftspolitische Ziele funktionalisierten Gebrauchsliteratur“ (ebd., S. 196f). Der Grund dieser wesentlichen Umwandlung ist in der allgemeinen Politisierung der Gesellschaft zu suchen, die auch alle Künste vor allem in der Form einer „sachlich-kritischen“ (ebd., S. 230) Auseinandersetzung mit dem Aktualgeschehen betroffen hat. Dem reinen Ästhetentum und der zweckfreien Kunst wurde ein letztes Lied gesungen, an seine Stelle trat eine massenorientierte, an ihrem Nutzwert gemessene Literatur, die zum demokratischen Medium der Art des Films zu avancieren beabsichtigte. Damit unternahm sie eine völlige Neuorientierung der Thematik und der Schreibweise und verzichtete auf die Überschätzung der Form. Diese Neuorientierung der Kunst leitete den „Prozeß der Entauratisierung der Literatur und Kunst“ (ebd., S. 230f) ein; man glaubte an die bewegende Kraft des Wortes. „[...] vielmehr schreibt die neusachliche Konzeption einer massennahen, allgemeinverständlichen Zweckkunst dem gesellschaftlichen Erkenntniswert von Literatur eine zentrale Bedeutung zu.“ (ebd., S. 231) Auf den Dokumentarstil der neusachlichen Literatur übten besonders die neuen Medien des Films und der Fotografie einen grundsätzlichen Einfluss, die als Dokument, als ein Abdruck der Wirklichkeit und auf den Stoff unmittelbar gebundene Medien galten. Somit stellte sich die neusachliche Literatur zum Ziel eine „literarische Verarbeitung dokumentarischer Fakten“ (ebd., S. 203), die mit den Mitteln einer distanzierten, „entsentimentalisierten und entindividualisierten“ (ebd., S. 182) Schreibweise durchgeführt werden sollte.

Der Charakter der Sujets, wie der Krieg, die Revolution, oder aktuelle gesellschaftliche Ereignisse forderten geradezu zur Schilderung eines kollektiven, gemeinsam erfahrenen Schicksals. Die Beschreibung der politischen, sozialen und gesellschaftlichen Zustände bezog sich an eine bestimmte Schicht, aus dessen Blickwinkel referiert wurde. Der allwissende Erzähler verwandelte sich in einen aufklärenden Beobachter, der nicht mehr private, sondern öffentliche Themen behandelte. Das expressionistische subjektiv bezogene Psychogramm wurde durch eine soziologische Analyse abgelöst; das Individuum wurde nur als Teil der Gesellschaft und als ihr Prototyp behandelt. Nicht die individuellen Eigenschaften waren repräsentativ, sondern die einzelnen Schicksale redeten in Vertretung über die Tendenzen der Zeit und Interessen des Kollektivs. „Die neusachliche Literatur hingegen gibt den traditionellen Romanhelden verloren. Ein Roman wie Alfred Döblins Berlin Alexanderplatz zelebriert seinen Untergang [...]“ (ebd., S. 252) Zwar haben die Romane zu Ende der 20er und Anfang der 30er ihre zentralen Romanhelden, aber sie vertreten verschiedene Typen und innerhalb dieser Typen sind sie charakteristisch und deswegen

austauschbar – Menschentyp des Angestellten, des Arbeiters, des kleinen Mannes, des Intellektuellen, der Neuen Frau, des Großindustriellen, der Jugend usw.

Alle bisher angeführten Merkmale und Techniken der Neuen Sachlichkeit fasst Becker unter die ästhetische Konzeption der Tatsachenpoetik zusammen, die auf den realen Begebenheiten und Fakten basiert. „Das gattungspoetologische Resultat dieses Bedürfnisses nach Tatsachen sind spezifisch neusachliche Genres wie »Tatsachenroman« und »Tatsachendrama«.“ (ebd., S. 218)

Beckers Monographie gehört neben den Werken Horst Denklers (vgl. Hermand, S. 79), Karl Prümms (vgl. Becker, 2000, S. 28ff) und Klaus Petersens zu einem erfolgreichen Versuch die neusachliche literarische Bewegung zu rehabilitieren und sie vor allem der Bezichtigung einer präfaschistischen Bewegung loszuwerden.

Zu den Neuerscheinungen gehört der 2006 erschienene Sammelband *Realistisches Schreiben in der Weimarer Republik* von den Herausgebern Sabine **Kyora** und Stefan **Neuhaus**, der sich auf Aspekte des realistischen Schreibens (Reportage, Dokument, Satire) der schon fest etablierten neusachlichen Bewegung und auf realistische Schreibweisen einiger Autoren (Toller, Kästner, Tucholsky, Fleißer, Lasker-Schüler, Carossa und anderer) konzentriert.

Zum Schluss möchte ich noch auf die Sammlungen zeitgenössischer Texte aufmerksam machen. Im Jahre 1983 erschien innerhalb der bekannten Reihe des Metzlerschen Verlags *Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur*, unter der Redaktion von Anton **Kaes**, ein Sammelband zur Literatur der Weimarer Republik, der anhand ausgewählter zeitgenössischer Aufsätze die repräsentativen politischen wie literarischen Debatten zu vermitteln versucht, gibt aber kein geschlossenes Bild der literarischen Epoche der Neuen Sachlichkeit. Einen letzten, mir bekannten Sammelband, stellt der im Jahr 2000 erschienene 2. Band Sabine **Beckers** dar, der eine Materialienbasis ihrer Arbeit *Neue Sachlichkeit* aus demselben Jahr bildet.

5.5 Programmatik der Neuen Sachlichkeit

Die Absenz gemeinsamer programmatischer Schriften oder Manifeste der Neuen Sachlichkeit dokumentiert den Charakter dieser literarischen Bewegung. Es handelte sich zwar nicht um eine geschlossene Gruppe von Autoren, die sich öffentlich und bewusst zu dem neusachlichen Programm bekannten, oder Lesungen und Veranstaltungen organisierten, sondern um eine lose Verbindung von Schriftstellern, die jedoch die ästhetischen Fragen und

die Funktion der Kunst in den Foren der literarischen Zeitschriften heftig diskutierten und formten. „Eine wirklich zusammenfassende, große und ideelle Bewegung, wie sie die vorhergehende Literaturgeneration im Expressionismus besessen hatte, hat es für die Generation der um 1900 geborenen Autoren nicht gegeben. [...] Eine ernsthaftere, literaturprogrammatische Zusammengehörigkeit schien sich ungefähr gleichzeitig und ein wenig langlebiger in der *Neuen Sachlichkeit* herausbilden zu wollen [...]“ (Maaß, 1932, S. 45)

Auch die einzige Schriftstellervereinigung, die *Gruppe 1925*, die als eine Plattform für derartige gegenseitige Auseinandersetzungen und Zusammenarbeit einiger Schriftsteller (Rudolf Leonhard, Bertolt Brecht, Herbert Ihering, Alfred Döblin, Erwin Piscator, Ernst Blass, Kurt Tucholsky, Klambund und Andere) diente, existierte nur zwischen den Jahren 1925 und 1927 (vgl. Lethen, 1995, S. 383) und wurde von anderen schriftstellerischen Schutzverbänden (Schutzverband deutscher Schriftsteller, PEN-Club) abgelöst.

Trotz der Zersplitterung der neusachlichen Programmatik vermittelt eine ganze Menge von zeitgenössischen Dokumenten die programmatischen Schlüsselbegriffe und die Forderungen an Literatur. Aus diesem zwar lückenhaften, aber zusammenhängenden literarischen Diskurs der 20er und frühen 30er Jahre ergibt sich eine ganzheitliche neusachliche Ästhetik. Obendrein lassen sich die Grundsätze der Neuen Sachlichkeit als einer literarischen Bewegung mit gemeinsamen Stiltendenzen auch negativ aus der Kritik ihrer Gegner erschließen.

Im Folgenden möchte ich die neusachliche Programmatik anhand von zeitgenössischen programmatischen Ansätzen demonstrieren und die von der Forschung schon erarbeiteten Kategorien dadurch belegen.

5.6 Programmatik der Neuen Sachlichkeit im Spiegel des zeitgenössischen Diskurses

Der Begriff „Sachlichkeit“ war keinesfalls neu in der literarischen Debatte der 20er Jahre. Um seine Durchsetzung machte sich auch Alfred **Döblin** verdient, der seit zehner Jahren die Ästhetik der später als „Neue Sachlichkeit“ benannten Richtung wesentlich mitgestaltete. Bereits 1913 legte er in seiner Programmschrift *Berliner Programm* den antipsychologisierenden und antiästhetizistischen Stil fest und nahm damit die neusachliche Ästhetik vorweg: „Ein Grundgebrechen des gegenwärtigen ernstesten Prosaikers ist seine psychologische Manier“, „Psychologie ist ein dilettantisches Vermuten“ (Döblin, 1913, S.

659). „Die Wortkunst muß sich negativ zeigen, [...] ein fehlender Schmuck, [...] im Fehlen des bloß sprachlich Schönen“ (ebd., S. 660), „Literatur um ihrer selbst willen ist eine traurige Sache“ (Döblin, 1917, S. 664). Seine Kritik an der rein ästhetischen Kunst deutet auf den später postulierten Gebrauchswert der Literatur an. „Ich bin nicht imstande mit bloßen Ästhetik in der Kunst auszukommen.“ (Döblin, 1922, S. 66) In seinem Essay *Der Schriftsteller und der Staat* (1921) formulierte er neue Aufgaben des Schriftstellers: „Was wird gefordert vom Schriftsteller in diesem Augenblick? Ein Nichts und ein Alles: Verantwortlichkeit“ (Döblin, 1921, S. 43). Diese funktionsmäßige Bestimmung der Literatur sollte mit entsprechenden Mitteln erreicht werden. „Es wird bald die Zeit kommen, wo wir einfach werden müssen, viel einfacher, verständlicher und darum lebensvoller als wir jetzt sind.“ (ebd., S. 44)

Döblin forderte sogar inmitten des expressionistischen Taumels zur Rückkehr zum Konkreten und Gegenständlichen auf. „Der Prosaautor presst soviel Gegenständlichkeit aus seinem Material, den Worten, als das Material hergibt“, „der Prosaautor muß sein Material ansehen wie der Chemiker seine Stoffe: sie müssen sauber, rein sein, bestimmbar quantitativ und qualitativ“ (Döblin, 1917, S. 663), „der Gegenstand des Romans ist die entseelte Realität.“ (Döblin, 1913, S. 660). Anhand von diesen Zitaten sieht man eine gegenstandsorientierte, funktionale Ästhetik vorgestellt, die erst mitten der 20er Jahre weiter entwickelt wurde.

In seinem berühmt gewordenen Aufsatz *Bekanntnis zum Naturalismus* (1920) signalisierte Döblin das Ende der expressionistischen Epoche und die Aufwertung der Objektwelt. „Um es stark, herausfordernd auszudrücken: ich bekenne mich zum Naturalismus. Ich will nicht mich, sondern die Welt erobern. [...] darin unterscheide ich mich nicht vom Wissenschaftler.“ (Döblin, 1920, S. 65) Innerhalb des „wissenschaftlichen“ Stils plädierte Döblin für „Präzision“ und „die höchste Exaktheit“ (Döblin, 1913, S. 660). Döblins Aufsatz unterstrich die Notwendigkeit des Beobachtens und die stilistischen Mittel der Schilderung und der Beschreibung des Beobachteten.

In seiner Programmschrift *Über Roman und Prosa* (1917) akzentuierte Döblin die notwendige Neutralität des Autors gegenüber den berichteten Tatsachen; die objektive Schilderung soll dem Leser als eine Basis dienen, auf Grund derer er selber über das Geschehen urteilt. „Der Leser, allein gelassen, muß durch wirkliche Straßen gehen, in denen er sich zu orientieren, zurechtzufinden hat“ (Döblin, 1917, S. 662f), „der darstellende Autor [...] lässt keusch die Dinge gewähren“, „der Romanautor muß vor allem schweigen können“ (ebd., S. 662).

In den literarischen Diskurs jener Jahre trug Döblin auch relativ früh die Begriffe hinein, die später zu Schlagworten der neusachlichen Literatur wurden: „nüchterne Sachlichkeit“ und „Wirklichkeitssinn“ (Döblin, 1924, S. 69); den neusachlichen Stil bezeichnete er als „kälter und überlegter“ (Döblin, 1924, S. 69). Die jungen Autoren kritisierte Döblin (*Unbekannte junge Erzähler*, 1927), dass sie nicht zur „Sachlichkeit ihrer Sache“ (Döblin, 1927, S. 82) vordringen. Sie sollten lernen „einer Sache ins Gesicht blicken“ und den „Zugang zu den Objekten“ (Döblin, 1927, S. 83) finden, ihr Schreibstil an „viel Zeitung (lokales) und an technische[n] Beilagen“ (Döblin, 1927, S. 82) feilen.

Die theoretischen Prämissen der distanzierten, entpsychologisierten Beobachtung und des neutralen Berichtens realisierte Döblin in seinem 1929 erschienenen Roman *Berlin Alexanderplatz. Geschichte vom Franz Biberkopf*.

„In zentralen Passagen des Romans verzichtete Döblin auf die Rolle des traditionellen, dominanten und allwissenden Erzählers zugunsten der Rolle eines Berichterstatters, Sammlers, Aufzeichners und Arrangeurs der Daten und Fakten. Folgerichtig vermeidet er es, von Berlin Alexanderplatz als von einem Roman zu sprechen; statt dessen nennt er sein Werk im Untertitel eine »Geschichte.«“ (Becker, 2000, S. 223)

Die von Döblin postulierten poetologischen Maximen sind ihm und der Neuen Sachlichkeit gemeinsam; Döblin wurde dadurch zu einem wichtigen Theoretiker der Neuen Sachlichkeit.

Zu den frühen Bekenntnissen zum Naturalismus gehört auch Hermann von **Wedderkops** Aufsatz *Expressionismus und Wirklichkeit* (1921), der sich zur „wirklichkeitsgebundenen“ (Wedderkop, 1921, S. 161) Dichtung bekennt. „Warum nun diese Flucht vor der Wirklichkeit, dem Gegenstand, dem Leben, die das Merkmal dieses Zeitalters ist? [...] Es gibt so manche unausrottbare Irrtümer: zum Beispiel, daß ein echter Naturalismus mit Kunst nichts zu tun habe.“ (ebd., S. 160)

Im Folgenden möchte ich die Prinzipien der Reportage und des Reportagestils vorstellen, die das zentrale Konzept der neusachlichen Ästhetik bildeten. Die Techniken der objektiven Beobachtung, der Sachlichkeit des Ausdrucks, die Konzentration auf den Gegenstand – das Darzustellende – und auf den Informationsgehalt, die zu den unmittelbaren Mitteln der Reportage gehören, machten die grundsätzlichen Merkmale der neusachlichen Literatur aus.

Die zentrale Rolle der Reportage entdeckte frühzeitig Egon Erwin **Kisch** und kommentierte sie schon 1918 in seinem Essay *Wesen des Reportes* folgendermaßen: „Ohne zu

reportieren, d.h. ohne das meritorische (und für die Behandlung des Stoffes) wichtige Material herbeizuschaffen, gibt es keine geistige Behandlung des Themas. Auch für den Gelehrten, für den Dichter nicht. [...] Jeder Schriftsteller, auch der Nichtrealist, bedarf der Milieustudie, und jede Milieustudie ist Reportage. [...] An sich ist immer die Arbeit des Reporters die ehrlichste, sachlichste und wichtigste“ (Kisch, 1918, S. 161).

Die unvoreingenommene Rolle eines Beobachters und Berichterstatters befürwortet Kisch in seinem zum Kanon der neusachlichen Aufrufe gewordenen Vorwort zur 1924 erschienenen Reportagensammlung *Der rasende Reporter*. „Der Reporter hat keine Tendenz, hat nichts zu rechtfertigen und hat keinen Standpunkt. Er hat unbefangene Zeuge zu sein und unbefangene Zeugenschaft zu liefern, so verlässlich, wie sich eine Aussage geben lässt [...]“ (Kisch 1924, S. 319) „[...] er ist von den Tatsachen abhängig, er hat sich Kenntnis von ihnen zu verschaffen, durch Augenschein, durch ein Gespräch, durch eine Beobachtung, eine Auskunft.“ (ebd., S. 319) Kisch erblickte die Aufgabe der Reportage in der Behandlung von aktuellen Themen der Gegenwart und in der Konzentration auf das darzustellende Objekt. „Die Orte und Erscheinungen, die er beschreibt [...] müssen gar nicht so fern [...] und gar nicht so mühselig erreichbar sein, wenn er in einer Welt, die von der Lüge unermesslich überschwemmt ist, wenn er in einer Welt, die sich vergessen will und darum bloß auf Unwahrheit ausgeht, die Hingabe an sein Objekt hat. Nichts ist verblüffender als die einfache Wahrheit, nichts ist exotischer als unsere Umwelt, nichts ist phantasievoller als die Sachlichkeit.“ (ebd., S. 319) Trotz des Bekenntnisses zur alltäglichen Thematik besteht seine berühmte Sammlung vornehmlich aus den Reportagen aus ungewöhnlichen Schauplätzen in ganz Europa.

Kisch' „Manifest“ der Neuen Sachlichkeit verkündete neue Wege der Literatur, besonders in der objektiven und neutralen Schilderungen des Beobachteten und nahm die Annäherung von den belletristischen und journalistischen Schreibtechniken vorweg.

Die Grundsätze der Reportage benannte 1926 auch Leo **Lania** in seinem Essay *Reportage als soziale Funktion*. „Der Reporter, augenblicklich große Mode, hat seine literarische Ehrenrettung erlebt, der Journalismus ist auch in Deutschland literaturfähig geworden.“ (Lania, 1926, S. 322) „[...] beim Aufbau eines neuen Deutschland sind die Reporter unerlässliche Helfer. Daß ihre Zeit gekommen ist, zeigt das starke Interesse, das auf allen Gebieten der Kunst der sachlichen Gestaltung unmediatebar-aktuellen Stoffes entgegengebracht wird, die Abkehr von aller Artistik und Romantik. Diese Abkehr gefördert, das Interesse an sachlicher Schilderung und Gegenständlichkeit gesteigert, diese selbst aus allgemeiner Geringschätzung zu ernster, kritischer Wertung emporgehoben zu haben [...]“

(ebd., S. 324) Die „Entromantisierung“ (Lania, 1926, S. 174) der Literatur illustriert Leo Lania in dem selben Jahr anhand eines weiteren Aufsatzes *Das politische Drama*, wo er die neue Bestimmung der Literatur in der Richtung zu einem „modernen Naturalismus“ (Lania, 1926, S. 174) beschrieb: „dieser Weg führt von der »reinen« Kunst zur Journalistik, zur Reportage, von der Dichtung zur Wirklichkeit, von der Erfindung sentimentaler Fabeln oder psychologischer Geheimniskrämerei zu der unerbittlich-wahren Schilderung der aufregenden Mysterien der Gefängnisse, der Fabrik, des Kontors, der Maschine, des Mehrwertes, des Klassenkampfes“ (ebd., S. 174). In diesen Sätzen sind die antiexpressionistische Stimmung und die neue berichtende Rolle der Literatur deutlich genug.

Die Durchdringung der publizistischen Schreitechniken, besonders der der Reportage, in die Literatur kommentierte auch Hans Heinrich **Bormann** in seinem Essay *Die Zeitung: Darstellung und Bericht* (1926). „Denn die den Expressionismus ablösende Strömung in der Kunst, mit ihrer Tendenz, vom Nur-Geistigen zurückzufinden zum Leben, zur Natur, diese Hinwendung zum Gegebenen, zu den Dingen, zur Sachlichkeit, zum Objektiven, sie muß ja irgendwann sich bewußt werden, daß sie Wege, für sie wiederentdeckt und neu, zu beschreiten sich anschickt, die ähnlich, ja verwandt sind den Wegen, auf denen das Schaffen der Reporters schon seit langem verläuft, weil der Zweck seines Schaffens eben nur auf diesen Wegen zu erreichen ist.“ (Borman, 1926, S. 175) Von ihm konstatiertes Bekenntnis der Literatur zum Leben und zum aktuellen Geschehen bedeutete nach Borman gleich die Rückkehr zur „Ursprünglichkeit, Einfachheit und Natürlichkeit“ (ebd., S. 175). Die Dichtung als Sprachrohr der Zeit hat sogar größere Aufgaben, sie „erhebt ihre Stimme sinndeutend, wertend und zukunftsweisend“ (ebd., S. 175). In seinen Sätzen formulierte Borman eindeutig die Notwendigkeit der zeitgemäßen Literatur, die sich den aktuellen Themen auch kritisch entgegenstellt.

Für das Deuten der Wirklichkeit, das unter die Fassade der Dinge durchdringt, aber nur die Fakten reden lässt, plädierte Klaus **Herrmann** in seinem Beitrag *Die Reporter* (1926). „Die Tatsachen mögen für sich sprechen, aufklären, aufrütteln – einfache Berichterstattung wirkt mehr als das Pathos einstudierter Rhetorik.“ (Herrmann, 1926, S. 177) Das objektive Berichterstatthen sollte nach ihm mehr wirkende und sinndeutende Kraft haben als der expressionistische Schwulst. „Die neue Kunst der großen Reportage und der aus ihr hervorgegangenen Kurzgeschichte und des »Enthüllungsromans« bedarf nicht mehr sentimentaler Erotik und abgestandener Differenziertheiten der Gefühls, – sie hat erkannt, daß es wichtiger ist, die Schiebungen des Kapitalismus aufzudecken, als einen »guten Roman« alter Schule zu schreiben.“ (ebd., S. 178)

Mit einem Abstand von einigen Jahren beobachtete auch Siegfried **Kracauer** mit seinem scharfen soziologischen Blick die Durchsetzung der Reportage innerhalb der Literatur (*Die Angestellten. Aus dem neuesten Deutschland*, 1930). „Seit mehreren Jahren genießt in Deutschland die Reportage die Meistbegünstigung unter allen Darstellungsarten, da nur sie, so meint man, sich des ungestellten Lebens bemächtigen könne. Die Dichter kennen kaum einen höheren Ehrgeiz als zu berichten; die Reproduktion des Beobachteten ist Trumpf.“ (Kracauer, 1930, S. 341)

Erik **Reger**, dessen Roman *Union der festen Hand* (1931) schon von der zeitgenössischen Kritik den repräsentativsten Werken der Neuen Sachlichkeit zugeordnet wurde, formulierte prägnant in seinem Essay *Die publizistische Funktion der Dichtung* (1931) die Umfunktionierung und neue Aufgaben der Literatur der Neuen Sachlichkeit. „Wenn der Dichter überhaupt noch eine Funktion haben soll, so kann es nur eine publizistische, keine poetische sein.“ (Reger, 1931, S. 190) Reger akzentuierte auch die zunehmende Rolle der Faktizität zum Nachteil der Fiktionalität. „Der Übergang vom Poeten zum Publizisten ist daher der Übergang vom Erfinden zum Beobachten, vom privaten Stoff zum öffentlichen Thema, vom dichterischen Gehalt zur Schärfe der Darstellung, vom seelischen Konflikt zur gedanklichen Diskussion.“ (ebd., S. 190) Die vorurteilslose, berichtende Literatur stellte aber auch neue Forderungen an den Leser. „Es ist das Wesen des Publizisten, zu reizen und zum Urteil zum zwingen, indem er ihm die Vorurteile entzieht, es zur Prüfung eines Wertes zu zwingen, indem er die Geltung dieses Wertes leugnet.“ (ebd., S. 190) Reger unterstrich gleichfalls das veränderte Interesse der Autoren für Massen- und Kollektivschicksale, die die Symptome der Zeit am prägnantesten zu diagnostizieren verhelfen. „Menschen, Gruppen, Schichten, Erscheinungen so dargestellt, daß wir an ihnen die gegenwärtigen Zustände begreifen lernen: Voraussetzungen und Folgen.“ (ebd., S. 191) Eine erleuchtende Sonde in das aktuelle Geschehen ist jedoch kaum ohne eine gründliche Kenntnis der Realität vorstellbar. „Der Schriftsteller dagegen, der einen politisch, wirtschaftlich, sozial unterbauten Zustand darstellen will, muß aber eine genaue Kenntnis der Materie haben. Der publizistische Dichter muß viel sehen und viel lernen, um sich die Berechtigung zum entscheidenden Wort zu erwerben.“ (ebd., S. 190) „Es ist noch nichts erreicht, wenn Einzelercheinungen, und wären sie richtig gesehen, nebeneinandergestellt werden. Die Wurzeln sind bloßzulegen, die Zusammenhänge aufzuzeigen. Der Roman muß die Bedeutung einer Zeugenaussage vor Gericht [...] haben.“ (ebd., S. 191) Damit akzentuierte Reger ebenfalls den Gebrauchswert der Kunst, dessen Ziel zur Enthüllung der Wahrheit avancierte. „Was geschrieben wird, soll ohne Tiefsinn sein. Es soll einen Nutzwert haben. Es soll ein Werkzeug sein.“ (ebd., S. 191)

Die Prämisse der Neuen Sachlichkeit, die Becker als „Präzisionsästhetik“ bezeichnete, fasste Reger mit folgenden Worten zusammen: „Der Stil dieser Romane, die eine publizistische Funktion ausüben sollen, muß polemisch sein, aggressiv, aber voll Präzision. Der polemische Roman muß wie ein Röntgenapparat wirken und mit durchdringender Schärfe den geistigen Mechanismus der Zeit bloßstellen, der die äußeren Ereignisse vorbereitet“ (ebd. S. 192). Regers Essay bildete somit einen wesentlichen Beitrag zu den Techniken der vernunftorientierten Zeitdiagnose anhand der Mittel des Reportagestils.

Die Annäherung der publizistischen Arbeits- und Schreibmethoden und der Belletristik kann als eine Folge des Wandels in der Literatur gesehen werden, dessen Auswirkungen spätestens zu Mitte der zwanziger Jahre allgemein anerkannt wurden. Zurückblickend auf die „sinn- und zwecklose Spielerei“ (Feuchtwanger, 1927, S. 211) des Expressionismus begrüßte Lion **Feuchtwanger** in seinem Essay *Die Konstellation der Literatur* (1927) die neue Inhaltlichkeit der Literatur, die „Krieg, Revolution, gesteigerte Technik“ und „Soziologisches, Wirtschaftliches, Politisches“ (ebd., S. 211) in den Vordergrund rückte und dadurch die Leser bereicherte. „Den Schreiber und den Leser fesselt Gestaltung des unmittelbar Greifbaren: Sitten und Gebräuche des heraufkommenden Proletariats, die Institutionen Amerikas, Fabriken, Konzerne, Autos, Sport, Petroleum, Sowjetrußland.“ (Feuchtwanger, 1928, S. 211)

Diese grundsätzliche Verschiebung des Interesses von der „Tiefe“ und „Romantik“ (Feuchtwanger, 1928, S. 178) hinein zu den Tatsachen und Inhalten illustrierte Feuchtwanger weiter in seinen zwei thematisch verwandten Aufsätzen *Von den Wirkungen und Besonderheiten des angelsächsischen Schriftstellers* (1928) und *Der Geschmack des englischen Lesers* (1927) am Vergleich der deutschen und der angelsächsischen zeitgemäßen literarischen Produktion. „Ihre Hauptbestandteile [der angelsächsischen Literatur] sind Tatsachen, geordnet und gestaltet von gesundem Menschenverstand.“ (Feuchtwanger, 1928, S. 180) „Die Generation nach dem Krieg will nicht informiert sein über die subtilen Gefühle des Dichters X., sie lehnt solche Selbstbespiegelung ab als müßige Koketterie. Sie will informiert sein über reale, fassbare Zusammenhänge, über Lebensformen, Lebensziele fremder Klassen, Völker, Schichten. Die Weltgeltung der Literatur entspricht der Art, wie sie die vielverspottete Forderung nach Sachlichkeit erfüllen.“ (ebd., S. 180) „Der Autor schildert Ihnen etwa eine breite Gesellschaftsschicht in ihrem Wesen, ihren Wirkungen, ihren Lebensformen.“ (ebd., S. 180) Der angelsächsische Schriftsteller beruft sich auf „Experimente, Statistiken, Akten“ (ebd., S. 180) und liefert damit den Lesern faktische Informationen, die auf „Verständlichkeit“ und „Klarheit“ (Feuchtwanger 1927, S. 81) beruhen

und als „nachprüfbares Material“ (Feuchtwanger, 1928, S. 180) die Basis für objektive Meinungsbildung des Lesers dienen sollen. Diese „Sachlichkeit“ ist zwar mit der von den deutschen Kritikern oft verhöhnten „Nüchternheit“ (ebd., S. 180) begleitet, aber der Schriftsteller „erzielt eine Durchsichtigkeit, die heute die ganze Welt schätzt“ (ebd., S. 180). „Er schwindelt nicht, seine Ehrlichkeit ist überall nachprüfbar.“ (ebd., S. 180)

Feuchtwanger plädierte mit seinen programmatischen Ansätzen hauptsächlich für eine Verbindung von literarischen Texten und Fakten zu Gunsten der höheren Wirkungskraft der Literatur und der Aufklärung der Leserschaft.

Den deutschen Schriftstellern warf Feuchtwanger hingegen den „Mangel an Tatsachensinn“ (ebd., S. 181) und eine rasche Aburteilung der „Sachlichkeit“ vor, die in angelsächsischer Machtart so überzeugend wirkt. „In der Literatur ist Sachlichkeit rasch zu einem Schimpfwort geworden, mit dem billiges Ästhetentum von gestern gegen das lebendige Heute wehrt.“ (ebd., S. 181)

Die antiexpressionistische Stimmung und die Hinwendung der Literatur zu den Inhalten und zum Puls der Zeit hat auch kaum jemand so prägnant formuliert wie Hermann **von Wedderkop** in seinem Aufsatz *Wandlungen des Geschmacks* aus dem Jahre 1926. „Es ist das Zeitalter des Stoffs und nicht der Form, das Zeitalter der Quantität, ein Zeitalter dem nichts so lächerlich und überflüssig ist wie bloße (sublime) Form – l’art pour l’art –, das das Künstlerische nicht im Ausdruck, nicht in der Form, sondern im Stoff und in der Rhythmisierung des Stoffes sucht. Niemals bestand eine derartig fanatische Liebe zur Wirklichkeit, niemals hat die Wirklichkeit solchen Erfolg gehabt.“ (Wedderkop, 1926, S. 253) „Damit ist die Kunst von der Götter- und Ausnahmestellung herabgestiegen, sie hat sich nunmehr mit der Wirklichkeit auseinanderzusetzen.“ (ebd., S. 252)

Im Erscheinungsjahr 1926 bemängelte Wedderkop (gleich wie Leo Lania, Johannes R. Becher, Leonhard Frank und Andere) das Vermögen, die pulsierende Realität entsprechend literarisch darzustellen. Die unmittelbare Bearbeitung der Realität schätzte er bei dem Film und der Zeitung. „Das Zeitungsdeutsch mit all seiner Schludrigkeit [...] ist, weil Wirklichkeit dahintersteht, immer noch wirksamer als die gefeilte Vollendung der Form für Dinge, die ausgedient haben.“ (ebd., S. 254)

In seinem weiterem Essay *Inhalt und Technik des neuen Romans* (1927) kommentierte Wedderkop die Verwandlungen des Romans, zu dessen grundsätzlichen Veränderungen die Realitätsbezogenheit der Stoffe und die Hinwendung zum Kollektivschicksal gehörten. „Gibt es heute noch ein Einzelschicksal, das zu verfolgen sich lohnt? Ist es der Wirklichkeit entsprechend, wenn wir uns nur um ein Einzelschicksal kümmern, oder entspricht es der

Wirklichkeit [...], daß wir unser Interesse mehr oder weniger gleichmäßig auf alles verbreiten, d.h. wach geworden, unkonventionelle, verborgene Gründe zu erkennen suchen, die uns nur ein geschärfter Wirklichkeitssinn, ein größeres Verantwortungsgefühl als bisher erkennen läßt?“ (Wedderkop, 1927, S. 97)

Die Tendenz des neusachlichen Romans der späten zwanziger Jahre, die Wirklichkeit in ihrer ganzen Breite zu dokumentieren, also mit der Konzentration auf ganzgesellschaftliche Phänomene und dem Ausschluss der Einzelercheinungen, bestätigte auch Arno **Schirokauer** in seinem Aufsatz *Garde-Ulanen – abgebaut!* (1928). „Die neue Sachlichkeit ist der Helden, die ja zumeist ein unruhiges, lautes, ekelhaftes, anspruchvolles und viel stänkerndes Geschlecht sind, müde. Es interessiert der Einzelne nicht, seitdem man ihn millionenfach vermehrt in Feldgrau gesehen hat. [...] Romane werden Berichte; Afrika, Asien, Tiere, Hunde, Städte werden Helden.“ (Schirokauer, 1928, S. 235) „Der Glaube an das heroische, Handlung bewirkende Individuum schwindet. Der Heros wird tausendköpfig, ein Kollektiv.“ (ebd., S. 235f)

Auf den Dokumentarcharakter und Gebrauchswert der Literatur zielte sowie in seinen theoretischen Schriften, als auch in seiner literarischen Tätigkeit der späten zwanziger Jahre auch Bertolt **Brecht**. Seine Beiträge *Kleiner Rat, Dokumente anzufertigen* aus dem Jahre 1926 sowie *Kurzer Bericht über die 400 (vierhundert) junge Lyriker* (1927) plädierten für eine sachliche und anschauliche Bestandaufnahme des aktuellen Geschehens zu Gunsten der Informiertheit der Leserschaft. „Praktisch gesprochen: Wünschenswert ist die Anfertigung von Dokumenten. Darunter verstehe ich: Monographien bedeutender Männer, Aufrisse gesellschaftlicher Strukturen, exakte und sofort verwendbare Informationen über die menschliche Natur und heroische Darstellung des menschlichen Lebens, alles von typischen Gesichtspunkten aus, und durch die Form nicht, was die Verwendbarkeit betrifft, neutralisiert.“ (Brecht, 1926, S. 223) Die im- und expressionistischen Gedichte, die aus „hübschen Bildern und aromatischen Worten“ (Brecht, 1927, S. 209) bestanden, kritisierte Brecht vor allem für ihre „Sentimentalität, Unechtheit und Weltfremdheit“ (Brecht, 1927, S. 210). „Sie entfernen sich einfach zu weit von der ursprünglichen Geste der Mitteilung eines Gedankens [...] Alle großen Gedichte haben den Wert von Dokumenten.“ (ebd., S. 209)

Zu Ende der zwanziger und zu Anfang der dreißiger Jahre erschienen wesentliche Beiträge der Schriftsteller und Journalisten, die aus dem Hintergrund der anerkannten Existenz der Neuen Sachlichkeit ihre Ästhetik in ganzheitlichen Abrissen wiederzugeben versuchten. Manche von denen beriefen sich dabei auf die prototypischen neusachlichen Werke, zu denen im zeitgenössischen Diskurs unter anderem folgende Romane gezählt

wurden: Joseph Roths *Die Flucht ohne Ende* (1927), Ernst Glaesers *Jahrgang 1902* (1928), Erich Maria Remarques *Im Westen nichts Neues* (1929), Ludwig Renns *Der Krieg* (1928), Vicki Baums *Stud. chem. Helene Willfüer* (1928), Alfred Döblins *Berlin Alexanderplatz. Geschichte vom Franz Biberkopf* (1929) und Erik Regers *Union der festen Hand* (1931).

Im Hinblick auf neusachliche Antikriegs- und Zeitromane konstatierte Kurt **Pinthus** in seinem Essay *Männliche Literatur* (1929), dass die neusachliche Literatur gegenüber der expressionistischen durch eine Parallele des Mannes und des Jünglings ausgedrückt werden kann. „[...] bemüht sich die gegenwärtige Literatur: Dinge, Ereignisse und Empfindungen mit kurzem, scharfem Blick und Wort zu fassen, begnügt sich der Mann mit der klaren, oft handwerklichen Tat, mit realer Wirkung im kleinem Bezirk.“ (Pinthus, 1929, S. 328) Den Sprachstil der Neuen Sachlichkeit beschrieb Pinthus als „unpathetisch, unsentimental, schmucklos und knapp“ (ebd., S. 328), „klar und fest“ (ebd., S. 330), „zeitgemäß, sachlich“ (ebd., S. 332).

Die „Tatsache“, die „Reportage“, der „Bericht“, die „Exaktheit wissenschaftlichen Beobachtungs- und Formulierungsstils“ (ebd., S. 329), die „Unpathetik und Sachlichkeit des Chronisten“, die „Aufdeckung des Wirklichen“ (ebd., S. 331) sind Schlagworte mit denen Pinthus die neue Kunstform prägnant beschrieb. Neu identifizierte Pinthus ein weiteres Merkmal der neusachlichen Werke – den „Antiillusionismus“. Unter diesem Begriff verstand er die „unmittelbar gezeigte Krassheit des Zustands und Geschehens“ (ebd., S. 329), die jedoch überzeugender und „aufbauender“ (ebd., S. 329) als „umschreiende Klage und Anklage“ (ebd., S. 329) wirkt.

Ähnlich zusammenfassend wertete die ästhetischen Positionen der Neuen Sachlichkeit auch Franz **Matzke** in seiner Monographie *Jugend bekennt: So sind wir!* (1930). „Erst bei einigen zum Schlagwort, dann im Munde der Gegner zum Schimpfwort geworden, ist »Sachlichkeit« dennoch das erste und durchgehendste Zeichen unserer Generation. [...] Sachlich sind wir, weil wir die Wirklichkeit der Dinge sehen und sie uns höher steht als des Menschen Gedanken darüber, sofern sie sich von den Dingen entfernen. [...] Uns steht das Dingliche in seiner Allgemeinheit über dem Privat-Menschlichen in seiner Einmaligkeit.“ (Matzke, 1930, S. 183)

Mit diesen Worten charakterisierte Matzke den Zentralbegriff der Sachlichkeit als eine Fokussierung auf das Wesen der Dinge und zugleich die Entsentimentalisierung des Blicks gegenüber dem Verfahren des poetischen Realismus.

Anhand der vorgestellten literarkritischen Texte lassen sich (auch in Anlehnung an Sabine Becker) folgende zentrale ästhetische Merkmale der Neuen Sachlichkeit festlegen:

Antiexpressionismus, *Reportagestil* und mit ihm verbundenen Techniken und Prinzipien (Realitätsbezug, Tatsache, Beobachtung, Bericht, Aktualität, Objektivität, Neutralität, Informationsgehalt), *Dokumentarismus* mit seinen Pfeilern in Form von Fakten, Zahlen, Statistiken, Präzision des Ausdrucks und Gebrauchswert der Kunst, *Entindividualisierung*, deren größte Merkmale die Konzentration auf den Kollektivschicksal und die Entpsychologisierung darstellen, *Sachlichkeit/ Nüchternheit*, die die reine Fokussierung des Gegenstands ausdrücken und den Sprachstil beschreiben.

5.7 Neue Sachlichkeit als eine linksbürgerliche Bewegung

Die Neue Sachlichkeit als eine demokratische, bürgerliche und zeitgerechte und vor allem zeitkritische literarische Bewegung fand ihren Ausdruck zwischen den Extremen der Rechten und der Linken und kann als ein linksbürgerliches Phänomen, als das Programm der bürgerlichen Mitte, oder der gemäßigten Linken wahrgenommen werden. „So öffnet die linke Gruppe auch innerhalb des Nachexpressionismus, alle Wunden, die sich vorschnell [...] schließen wollen, während die rechte Gruppe, die des Idylls, die Wunden schließt, kühlt oder durch Erzeugung innerer Wohligkeit und Wärme austrocknen will.“ (Roh, 1925, S. 95)

Die rechten Autoren haben weder programmatisch maßgeblich in die Entwicklung der neusachlichen Ästhetik eingegriffen, noch haben sie „neusachlich“ geschaffen. Im Zusammenhang mit der Neuen Sachlichkeit und dem Anteil der rechten Autoren sind in der Forschung nur zwei rechte Autoren und ihre Werke angeführt: Ernst Jüngers *In Stahlgewittern* und Arnolt Bronnens *O.S.* Auch diese zwei Werke weisen jedoch Unterschiede zu den neusachlichen Kriegsromanen auf, indem sie mehr auf den persönlichen Erfahrungen als auf dem Kollektivschicksal beruhen.

Unter den radikal linken Autoren, die der neusachlichen Ästhetik zugeneigt wurden und sich außerhalb der literarischen Richtlinien der Kommunistischen Partei bewegten, ist Ludwig Renn zu nennen. Obwohl die proletarisch-revolutionäre Literatur zumindest teilweise eine ähnliche Basis wie die Neue Sachlichkeit entwickelte – die Bindung an das aktuelle Geschehen, Antipsychologismus, Gegenständlichkeit und didaktische Rolle der Werke –, widersprach sie grundsätzlich den neusachlichen Prämissen der Objektivität und Neutralität, weil sie sich primär auf die parteipolitische und tendenziöse Botschaft richtete.

5.8 Realismus der Neuen Sachlichkeit im Gegensatz zum poetischen

Realismus und dem Naturalismus

Die literarischen Bewegungen des poetischen Realismus, des Naturalismus und der Neuen Sachlichkeit setzten sich alle gleich die Abbildung der Realität zum Ziel, wobei sie aber durch eine andere Akzentsetzung und „Reduktion von Komplexität“ (Kyora/Neuhaus, 2006, S. 10) zu einer anderen Konstruktion der Wirklichkeit gelangten. Der Realismus Fontanescher Prägung fürchtete nicht vor der Verschleierung und Ästhetisierung der Realität und beseitigte absichtlich aus seinem Blickwinkel die sozialen Fragen. „Der »poetische Realismus« [...] des 19. Jahrhunderts, auf seine einfachste Gleichung gebracht, hieß: Ding plus Gefühl. Hieß: die Dinge nicht erleben, aufnehmen oder wiedergeben wie sie sind, sondern sie vorher durch den Gefühlsbereich der eigenen Seele gehen lassen; ihre Kälte ersetzen durch die Wärme des eigenen Herzens; sie verbrämen mit eigenem Gefühl; sie »beseelen«.“ (Matzke, 1930, S. 184)

Die sozialen Fragen meldeten sich wiederum um so lauter zu Worte im Naturalismus, der das „alltägliche Elend“ (Kyora/ Neuhaus, 2006, S. 9) der niederen Schichten mittels der naturwissenschaftlichen Methoden analysierte und durch Mitleid an die Besserung appellierte. „Nur eins ist sicher: dass jeder kommende Naturalismus [Neue Sachlichkeit] mit dem theoretischen um 1890 nichts zu tun haben wird, da jener ja nicht vom Natürlichen als Erlebnis, sondern vom Biologismus und Materialismus herkam. Ich möchte deshalb auch das Wort »Naturalismus« vermeiden und lieber von »Realismus«, von radikalem Realismus, also von einem Rinascimento des Gegenstands sprechen.“ (Kayser, 1922, S. 69)

Die Neue Sachlichkeit in ihrer Konzentration auf das Ding ließ die Sachen „auf einmal still, fest, klar und kühl“ (Matzke, 1930, S. 184) reden, indem ihr Wesen entblößt und ohne Verklärung reproduziert wurde. „Und bekam die ihr eigene Größe wieder und stand ganz in der eigenen Atmosphäre da. [...] und mit allem Wohlgefallen, dessen es fähig ist, ruht unser Auge auf ihnen: auf den unverbildeten und unerwärmten, auf ihrer Kühle und Reinheit, auf ihrer großen – Sachlichkeit.“ (ebd., S. 184) „Und gerade die Gefühllosigkeit oder besser die »Ungefühligkeit« der Darstellung scheint ein Hauptmerkmal neuer sachlicher Dichtung zu sein.“ (Müller, 1929, S. 34)

Die starke sozialkritische Tendenz, die beiden späteren realitätsbezogenen Richtungen gemeinsam ist, wurde in der Neuen Sachlichkeit nicht ausschließlich auf die niedrigen Schichten orientiert, sondern schilderte die gesamtgesellschaftliche Lage aus dem Blick verschiedener Klassen und Interessengruppen. Das Distinktive zwischen beiden Strömungen ist auch die neusachliche „Kampfstellung gegen alles Romantische“ (Müller, 1929, S. 34),

wobei der alte Naturalismus der 1890er Jahre „gegenüber der architektonischen Bestimmtheit sachlichen Dichtens erheblich stimmungshaft-malerisch geartet“ (Müller, 1929, S. 35) war.

Das Realitätsbild der Neuen Sachlichkeit vermied die subjektive Innerlichkeit des Expressionismus und schloss unter der Dringlichkeit der sozialen Wirklichkeit die gesellschaftspolitischen Fragen ein. Innerhalb dieses Themenbereichs schienen die Angestellten- und Arbeitslosenromane die Lage zu Ende der 20er und Anfang der 30er Jahre am deutlichsten zu illustrieren.

In der nachexpressionistischen Malerei hat Roh in seiner bereits kommentierten Monographie das Konzept des Magischen Realismus vorgestellt. Im Unterschied zum Realismus des 19. Jahrhunderts, der „nur zu oft die äußere Nachahmung wollte, [...] um das vorliegende Objekt im Grunde nur zu kopieren“ (Roh, 1925, S. 37), nahm die Gegenstandswelt im Magischen Realismus neue „gereinigte, bezogene“ (ebd., S. 37) Formen an. „Nicht ein Abmalen, sondern ein strenges Errichten, Aufbauen der Objekte, die letztlich in so anderer Vorform in der Natur gefunden werden. [...] Es handelt sich in der neuen Kunst um letztes Veranschaulichen des inneren Gesichtes an Hand der bestehenden Außenwelt [...]“ (ebd., S. 36f) Die „Magie des Seins“ (ebd., S. 29f), die in der Gestaltung der Objektwelt durchschimmert, wurde von den Kritikern als allzu viel „schemenhaft, intellektuell, konstruiert, leblos, erkältend“ (ebd., S. 55) abgewiesen.

Rohs Konzeption der nachexpressionistischen Malerei, so verschwommen sie auch ausgelegt wurde, lässt sich nur schwierig und beschränkt auf die Entwicklung innerhalb der neusachlichen Literatur anwenden.

5.9 Neue Sachlichkeit nach 1933

Nach Hitlers Machtübernahme im Jahre 1933 wurde der ideologiefreien Neuen Sachlichkeit der Boden entzogen. Während jedoch die Werke des Expressionismus als „entartete Kunst“ verurteilt wurden, rief die neusachliche Produktion keine markante Antipathie hervor, weil ihr klarer, verständlicher Realismus dem „deutschen Stil“ (Hermand, 1978, S. 74) entsprach und keine umstürzlerischen Ideen verbreitete.

Nach 1945 war in Westdeutschland Hitlers Toleranz der Neuen Sachlichkeit gegenüber als ihr Urteil wahrgenommen. Ins Zentrum der Aufmerksamkeit rückte die gegen 1920 totgesagte Moderne. Erst zu Beginn der 60er Jahre entbrannte neues Interesse am realistischen Schreiben, das durch die „nordamerikanische Pop Art und die Entstehung

dokumentarischer Tendenzen in der Literatur“ (Hermand, 1978, S. 75f) auch die Rückkehr zur positiven Auseinandersetzung mit der Literatur der Neuen Sachlichkeit eröffnete.

Demgegenüber schloss die DDR-Literatur unmittelbar an den linken Flügel der neusachlichen Produktion an und pflegte, obwohl nicht vorbehaltlos und unkritisch, den realistischen Kurs in der Form der „revolutionären Neuen Sachlichkeit“ (Roth, 1930, S. 655) weiter.

5.10 Kritik an der Neuen Sachlichkeit

Die Neue Sachlichkeit als eine „dominante literarische Ästhetik“ (Becker, 2000, S. 12) der 20er Jahre wurde seitens der Forschung nach 1945 der Passivität gegenüber den drohenden undemokratischen Kräften beschuldigt. Ihre angeblich affirmative Stellung zum Realgeschehen, ihre wenig profilierte politische Haltung, Absenz einer klaren Parteinahme und Mangel an konstruktiver Kritik wurden zum Anlass einer scharfen Kritik. Die Ästhetik ihrer objektiven, dokumentarischen Schreibweise veranlasste zu Spekulationen über eine unreflektierte Wiedergabe der Wirklichkeit. Deswegen sprach die Forschung nach 1945 oft vom Scheitern der Neuen Sachlichkeit angesichts der NS-Machtübernahme und dem Ende der Weimarer Republik. Helmut Lethens lange vorherrschende negative Deutung der Neuen Sachlichkeit, die die Schreibweise der Neuen Sachlichkeit der Verantwortung für das nationalsozialistische Regime bezichtigte, beeinflusste prägend weitere Ansätze und stürzte sie für lange Jahre in den Schatten des Interesses.

In der DDR-Forschung wurde die neusachliche Programmatik nicht nur auf Grund des politischen Hintergrundes, der überparteilichen Neutralität und missglückten aufklärerisch-pädagogischen Tendenzen, sondern auch aus den ideologischen Positionen heraus kritisiert. Die Kritik lehnte sich an die negative Beurteilung der 20er und 30er Jahre, namentlich an die Kritik der marxistischen Ideologen (Georg Lukács, Béla Balász), die die bloß materialistische und funktionalistische Ästhetik angeprangert haben (vgl. Becker, 2000, S. 26). Der Neuen Sachlichkeit warfen sie vor allem ihr „Objektivismus und Fetischismus, das heißt die Verdinglichung der gesellschaftlichen Wirklichkeit zu bloßen Tatsachenkomplexen“ (Hermand, 1978, S. 82) vor. Einen Einblick in die Argumentation von Georg Lukács wirft der folgende Auszug aus seiner Monographie *Skizze einer Geschichte der neueren deutschen Literatur* aus dem Jahre 1963.

„Müdigkeit und Unglaube, Verzicht auf Wirksamkeit in einer seelen- und sinnlosen Welt werden durch Ironie als geistige Überlegenheit ausgegeben. Diese Grundzüge der neuen Sachlichkeit verkörpern sich

beispielgebend etwa in Erich Kästners ›Fabian‹. [...] Die ironischen Autorenkommentare können das Fehlen eines objektiven Welthorizonts nicht ersetzen. Von diesen Grundlagen aus konnte die ›neue Sachlichkeit‹ weder der deutschen Literatur noch dem deutschen Volk wesentliche Werte bringen.“ (zit. nach Becker, 2000, S. 27)

Walter Benjamin warf den linken Intellektuellen in seinem viel zitierten Aufsatz *Linke Melancholie. Zu Erich Kästners neuem Gedichtbuch* (1931) gerade die Unentschlossenheit eine Partei zu ergreifen und die Unverbindlichkeit und Perspektivlosigkeit ihrer Anschauungen vor. Er kritisierte Autoren wie Erich Kästner, Walter Mehring oder Kurt Tucholsky wegen ihrer „Melancholie“, „Nihilismus“ (Benjamin, 1931, S. 624) und „Fatalismus“ (ebd., S. 625).

„Nie hat man in einer ungemütlichen Situation sich's gemüthlicher eingerichtet. Kurz, dieser linke Radikalismus ist genau diejenige Haltung, der überhaupt keine politische Aktion mehr entspricht. Er steht links nicht von dieser oder jener Richtung, sondern ganz einfach links vom Möglichen überhaupt. Denn er hat ja von vornherein nichts anderes im Auge als in negativistischer Ruhe sich selbst zu genießen. Die Verwandlung des politischen Kampfes aus einem Zwang zur Entscheidung in einen Gegenstand des Vergnügens, aus einem Produktionsmittel in einen Konsumartikel – das ist der letzte Schlager dieser Literatur.“ (Benjamin, 1931, S. 624)

Die marxistische Kritik, die die neusachliche Tendenzlosigkeit anprangerte, ignorierte jedoch den Tatbestand, dass die Objektivität, Neutralität und Absenz der wertenden Kommentare nicht aus einer politisch-ideologischen Unentschlossenheit mündeten, sondern eine ästhetische Prämisse der Neuen Sachlichkeit darstellten.

Seitens der rechtskonservativen Kreise tauchten meistens kritische Beurteilungen auf, die die neusachliche Produktion als Ausdruck der sozialistischen Bewegung werteten. „Die »Neue Sachlichkeit«, angeblich der neue künstlerische Stil unserer Zeit ist ein Ausdruck proletarischer Nüchternheit. Der Bauhausstil, soweit er sich von Übertreibungen und Snobismus fernhält, ist ihre architektonische Form.“ (Henkel, 1930, S. 545) Den radikal rechts orientierten Flügel vertrat repräsentativ auch Martin Raschke, der die Erniedrigung des Dichters zum Reporter tadelte und die Neue Sachlichkeit mit der Kritik abwies, dass sie „die Umgebung des proletarischen Menschen als Gefühlstandard modernen Dichtens propagierte“ (Raschke, 1929, S. 302).

Kritische Stimmen erhoben sich seit dem Ende der 20er Jahren auch unter den Anhängern der Neuen Sachlichkeit, die vor der Gefahr der Verbindung von Tendenz und Sachlichkeit warnten. Repräsentativ ist meines Erachtens die Stellungnahme Joseph Roths,

der sich in seinem Essay *Schluß mit der »Neuen Sachlichkeit«!* (1930) gezwungen sah, seine frühere Einstellung zur Neuen Sachlichkeit zu revidieren, weil die Mittel des Dokumentarismus sich leicht der Verfälschung preisgeben. „Man zweifelt an der Zuverlässigkeit des beeideten Zeugen. Aber man verleiht dem geschriebenen Zeugnis die höchste Anerkennung, die es in der Literatur gibt: die der Wahrhaftigkeit. [...] Niemals war der Respekt vor dem »Stoff« größer, naiver, kurzsichtiger. [...] Der Respekt vor der Wirklichkeit ist so groß, daß selbst die *erlogene* Wirklichkeit geglaubt wird.“ (Roth, 1930, S. 653)

Die Kritik an Ungefälligkeit der Neuen Sachlichkeit einen eindeutigen Standpunkt zum Realgeschehen einzunehmen, die von allen Seiten geübt wurde, versuchte Siegfried Kracauer innerhalb seiner Monographie *Die Angestellten. Aus dem neuesten Deutschland* (1930) aus den programmatischen Positionen heraus zu erleuchten und dadurch zu widerlegen. Dabei benannte er die rezeptions-ästhetische Forderung der Neuen Sachlichkeit – die Literatur bleibt deutungs offen. „Die [schriftstellerische] Arbeit ist eine Diagnose und verzichtet als solche bewusst darauf, Vorschläge für Verbesserungen zu machen. Rezepte sind nicht überall am Platz und am allerwenigsten hier, wo es zunächst darauf ankam, einer noch kaum gesichteten Situation inne zu werden. Die Erkenntnis dieser Situation ist zudem nicht nur die notwendige Voraussetzung aller Veränderungen, sondern schließt selber schon eine Veränderung mit ein. Denn ist die gemeinte Situation von Grund auf erkannt, so muß auf Grund des neuen Bewusstseins von ihr gehandelt werden.“ (Kracauer, 1930, S. 289)

Den Vorwurf der unreflektierten Wiedergabe der Wirklichkeit wies Kracauer dadurch zurück, dass er das Ausschlussverfahren bei der schriftstellerischen Gestaltung akzentuierte. „Die Wirklichkeit ist eine Konstruktion. [...] vielmehr steckt sie einzig und allein in dem Mosaik, das aus den einzelnen Beobachtungen auf Grund der Erkenntnis zusammengestiftet wird.“ (ebd., S. 290)

6. Analysen einzelner Werke

Die vier im Folgenden detailliert behandelten Romane: *Lion Feuchtwangers Erfolg. Drei Jahre Geschichte einer Provinz* (1930), *Marieluise Fleißers Eine Zierde für den Verein. Roman vom Rauchen, Sporteln, Lieben und Verkaufen* (1931), *Erich Kästners Fabian. Die Geschichte eines Moralisten* (1931) und *Hans Falladas Kleiner Mann – was nun?* (1932) wurden als repräsentative Werke der Stilrichtung der Neuen Sachlichkeit ausgewählt. Alle Romane gehören zur neusachlichen Produktion zu Ende der Weimarer Republik und widerspiegeln in der Form vom bevorzugten epischen Genre des Zeitromans den seit Ausklang der zwanziger Jahre erhöhten Aufschwung der literarischen Reflexion der sozioökonomischen und politischen Lage angesichts der Weltwirtschaftskrise und des Zuwachses an Extremismus auf beiden Seiten des politischen Spektrums. Ihr repräsentativer Charakter besteht nicht nur darin, dass sie eine breite Palette der aktuellen Themen abdecken und damit die Spezifik der neusachlichen Sujets verdeutlichen, sondern beruht ebenfalls auf der Darstellungsweise, die mit den ästhetischen Ansatzpunkten der Neuen Sachlichkeit, jedoch im unterschiedlichen Maße, übereinstimmt. Für die ausgewählten Romane ist thematisch charakteristisch, dass sie sowohl die Großstadt- wie die Provinzphänomene einbeziehen und thematisieren, in Vordergrund die soziale Schicht der Angestellten und die gesellschaftliche Position der Frauen rücken und die Frauen- wie die Männerliteratur berücksichtigen.

In folgenden Analysen werden somit die bislang erarbeiteten neusachlichen Kriterien verifiziert und die Werke werden unter dem Aspekt der thematischen und stilistischen Übereinstimmung mit der Ästhetik der Neuen Sachlichkeit untersucht.

6.1 Lion Feuchtwanger: Erfolg. Drei Jahre Geschichte einer Provinz (1930)

6.1.1. Entstehungsgeschichte des Romans

Der Roman *Erfolg*, erschienen 1930 in dem Kiepenheuer-Verlag (vgl. Sternburg, 1989, S. 35), bildet den ersten Teil der breit konzipierten *Wartesaal*-Trilogie. Ihre weiteren zwei Teile, die andere selbstständige Thematik aufgegriffen haben, wurden unter den Namen *Die Geschwister Oppenheim* (1933) und *Exil* (1940) herausgegeben.

Die breit angelegten Vorarbeiten zu dem Roman zwischen den Jahren 1927 und 1930 (vgl. Weiß, 1995, S. 320), basierten auf einer gründlichen Quellensammlung und -analyse authentischer Materialien, Zeitungsartikel und Statistiken (vgl. Hahn, 1995, S. 34) aus der nicht einmal ein Jahrzehnt zurück liegenden ‚Geschichte‘. Feuchtwanger selbst gibt in seinem Roman-Anhang unter der Bezeichnung ‚Information‘ Auskunft über einige seiner Informationsquellen: »Ausführliche Berichte über die deutschen Einsperrungsanstalten jener Zeit sind uns erhalten in den Aufzeichnungen der Schriftsteller Felix Fechenbach, Max Hoelz, Erich Mühsam, Ernst Toller, die in solchen Anstalten untergebracht waren.« (Feuchtwanger, 1989, S. 782)

Der Vertrieb des Romans war jedoch, im Vergleich zu seinen früheren ‚Bestsellern‘ *Die häßliche Herzogin Margarete Maultausch* (1923) und *Jud Süß* (1925), problematisch. Nicht einmal die erste Auflage von 18 000 Exemplaren wurde vergriffen, hauptsächlich wegen dem Boykott zahlreicher provinzieller Buchhandlungen, die die politische Brisanz des Werks befürchteten (Sternburg, 1989, S. 35). Dass der *Erfolg* zum Politikum wurde, lässt sich ebenfalls an den am 17. Oktober 1931 im *Völkischen Beobachter* abgedruckten drohenden Worten ablesen: „Nach dieser Leistung bleibt dem Löb Feuchtwanger wohl nur noch zu bescheinigen, daß er sich einen zukünftigen Emigrantenpaß reichlich verdient hat.“ (zit. nach Hahn, 1995, S. 90)⁴

6.1.2 Einführung in die Roman-Problematik

Erfolg ist ein Versuch um eine Epochendarstellung einschließlich ihrer verschiedenartigen Zusammenhänge, ein Panorama der Zeit, das anhand von drei Jahren Geschichte Bayerns zwischen 1921 und 1924 aufgestellt wird. Rückblickend, mit einer simulierten zeitlichen Distanz, versucht Feuchtwanger den Zeitgenossen ‚aller Zeiten‘ die

⁴ Zit. nach einer Faksimileausgabe, in: Volker Skierka: Lion Feuchtwanger. Eine Biographie. Hrsg. v. Stefan Jaeger, Berlin: Quadriga, 1984, S. 108.

politischen, wirtschaftlichen, sozialen und ideologischen Konzepte jener Jahre zu deuten. Sein Roman wird deshalb genrespezifisch als „Provinzroman“ bezeichnet und von dem Autor als „historischer Roman“ konzipiert.

Einen zentralen Handlungsstrang bildet der manipulierte Justizfall Martin Krügers, des fortschrittlichen weltanerkannten Kunsthistorikers und Subdirektors der Münchner Galerie, der als unbequem im konstruierten Meineidsprozess von den konservativen Kräften des Landes zu drei Jahren Haft verurteilt wird. Um diesen, jedoch eher in Hintergrund zurückgedrängten Konflikt, entpuppen sich politische und wirtschaftliche Interessen, Machtkämpfe, Ungerechtigkeit und Willkür der bayrischen Justiz, persönliche Gehässigkeit und Verwicklungen von Politik und Justiz, die das Land Bayern im scharf kritischen Lichte erscheinen lassen.

In dem Bemühen, das willkürliche Urteil durch persönliche Kontakte mit politisch und wirtschaftlich einflussreichen Männern umzustürzen, wenn diese Möglichkeit nicht auf dem Gebiet der Gerechtigkeit erfüllt werden kann, erschließt die rasante Freundin Martin Krügers Johanna Krain, unterstützt von dem Schweizer Publizisten und Schriftsteller Jaques Tüverlin, verschiedene soziale Kreise und ihre weltanschaulichen Positionen. Ihr Engagement ist jedoch nicht genügend wirksam und der als Simulant behandelte Martin Krüger stirbt wegen der Härte des Gefangendaseins und der Schikane kurz vor seiner Begnadigung an Herzleiden.

Neben dem großen Thema der Justiz stehen zwei andere zentrale Themenkomplexe. Aufgegriffen werden das Anwachsen des Faschismus, die psychologischen und wirtschaftlichen Motivationen ihrer Anhänger und das Scheitern des Kapuzinerbräuerei-Putsches. Der Populismus der NSDAP wird verschlüsselt auf dem Beispiel der Partei der „Wahrhaft Deutschen“ und deren Führers Rupert Kutzner demonstriert. Feuchtwangers Auseinandersetzung mit dem steigenden politischen Einfluss der Hitler-Partei gilt in der modernen Forschung als erstmalige Thematisierung innerhalb der Romanliteratur und beweist die Sensibilität des Autors gegenüber den wesentlichen Phänomenen der behandelten Epoche. „In einer Zeit, als die Hitlerpartei erst ein Dutzend von 491 Reichsabgeordneten stellte, enthüllte Feuchtwanger die nationalsozialistische Bewegung als Werkzeug des Großkapitals zur Erpressung der republikanischen Reichsregierung wie auch der Siegermächte, vor allem aber zur Ausschaltung und Einschüchterung der ›Roten‹.“ (Pischel, 1976, S. 86) Diese Worte des DDR-Germanisten Joseph Pischel mögen von der offiziellen marxistischen Theorie über die Grundlagen und Ursachen des Aufstiegs der NSDAP beträchtlich bestimmt werden. Feuchtwangers Auseinandersetzung entpuppt übereinstimmend den wesentlichen Anteil der Großindustriellen und Kapitalmagnaten an dem Aufschwung der Partei sowie ihre

hintergründigen Interessen, aber berücksichtigt auch andere Momente, vor allem die Affinität der Kleinbürger zu den autoritären Kräften und ihre ökonomische Motivation. Feuchtwanger formuliert anhand von seinen Erkenntnissen jedoch keinerlei Ideologie.

Auf Grund der zahlreichen kunsttheoretischen Debatten schriftstellerisch ambitionierter Figuren des Romans diskutiert Feuchtwanger die Funktion der Kunst in der modernen Gesellschaft und ihre Möglichkeiten das Geschehen zu beeinflussen.

Der eigentliche Held des Romans, wie es Feuchtwanger selbst später kommentierte, ist das Land Bayern. Der Autor kritisiert den bayerischen Konservatismus, den überholten Provinzialismus und die separatistischen Tendenzen, mit denen die Politiker des Landes die verhasste Berliner liberal-demokratische Reichsregierung im Schach halten. Im wirtschaftlichen Bereich mit gesamtdeutscher Gültigkeit werden die Inflation, die Verarmung des Bürgertums und die Übertragung des Handels und der Industrie aus dem provinziellen Rahmen auf das übernationale Großkapital thematisiert.

6.1.3 Realitätsbezogenheit vs. historisierender Erzählstil

Lion Feuchtwanger, unter anderem studierter Historiker, hat neben seinen rein historischen Romanen auch das Werk aus neuester Geschichte als einen historischen Roman komponiert. Der Stoff ist damit zwar aktuell und zeitbezogen, sogar, besonders angesichts der wirtschaftlichen Situation nach 1929 und der steilen Zunahme an rechten Anhängern, mehr als der Autor 1927 selbst vorhersagen konnte, ist aber anhand der Methode der „fiktiven Historisierung“ (Pischel, 1976, S. 87) verfasst.

Der Standpunkt des Erzählens liegt weit hinter dem Lebenshorizont des Autors und wird als eine Botschaft an den künftigen Leser bedacht, oder mehr noch als eine Chronik aus uralten Zeiten, die mittels distanzierter Perspektive und dokumentarischer Objektivität der Schilderung die Glaubwürdigkeit verleihen soll. Diese Erzählstrategie lässt Feuchtwanger seinen Helden Jacques Tüverlin mit folgenden Worten erklären: »Ich möchte nicht Einzelheiten des Jahres 2 oder 3 photographieren, sondern ein Bild malen von dem ganzen Jahrzehnt. Ich ändere Einzelheiten, die heute aktenmäßig wirklich sind, weil sie in der Distanz von fünfzig oder vielleicht schon von zwanzig Jahren unwahr werden.« (Feuchtwanger, 1989, S. 494) Im Nachwort zur Wartesaal-Trilogie (1939) benannte Feuchtwanger prägnant seine *Erfolg*-Konzeption – „ein[en] Autor des Jahres 2000“ (Feuchtwanger, 1974, S. 790) zu simulieren. Die historisierende Perspektive unterstrich Feuchtwanger ebenfalls durch einmontierte Beschreibungen der Sportarten, die wie aus weit von unserem Horizont entfernten Blickwinkel geschildert sind: »Am meisten interessierte Boxen, wobei überzüchtet

kräftige Männer nach gewissen Regeln aufeinander einschlugen. Beliebt waren auch sogenannte Sechstagerrennen, Veranstaltungen, wo einzelne Menschen sechs Tage hindurch auf ziemlich primitiven Maschinen, die durch die Kraft der Füße fortbewegt wurden, in einer Arena möglichst lange Strecken zurücklegten.« (Feuchtwanger, 1989, S. 208) Diese erzählerische Technik ist besonders in zwei Kapiteln – *Kurzer Rückblick auf die Justiz jener Jahre* (Buch I, Kapitel 4) und *Einige historische Daten* (Buch II, Kapitel 14) – deutlich, wo Feuchtwanger, teilweise satirisch, die epochalen weltweiten Verhältnisse anhand von Zahlen und Statistiken und mit wissenschaftsähnlicher Prägnanz und Distanz gegenüber dem behandelten Thema zu illustrieren und zu konservieren beabsichtigt. »Die Bevölkerung des Planeten zählte in jenen Jahren 1800 Millionen Menschen, darunter etwa 700 Millionen Weißhäutige. Die Kultur der Weißhäutigen wurde für besser gehalten als die der andern [...]« (ebd., S. 205f) Diese, den informativen Gehalt stark akzentuierten Kapitel, haben einen dokumentarischen Charakter und zeichnen sich durch Züge der fachlichen, historiographischen Schreibweise aus, die stilistisch durch prägnante, bündige, sachliche und schmucklose Sprache, sowie formale und konzentrierte Ausdrucksweise und durch Nominalstil zum Ausdruck kommen. Stark präsent ist ebenfalls der zeitkritische, satirische Ton des ‚Berichts‘. »In Italien wurden Anhänger der an der Macht befindlichen Diktatur trotz erwiesener Mordtaten freigesprochen, Gegner dieser Diktatur nach geheimen Verfahren verbannt und für verlustig ihres Vermögens und ihrer Ansprüche erklärt. [...] Dies geschah entweder im Namen der Republik oder des Volkes oder des Königs, in jedem Fall im Namen des Rechts.« (ebd., S. 28)

Einerseits dringt Feuchtwangers Analyse der Zeit zu den inneren Mechanismen der gesellschaftlichen Prozesse durch, andererseits stellt sie jedoch mit der historisierenden Perspektive besonders die Gefahr der Nationalismus-Bewegung zumindest als teilweise abgewandt und abgeschlossen dar, was sich im Erscheinungsjahr 1930 als verfehlt zu zeigen begann.

Wahrscheinlich aus diesem Grunde lieferte Feuchtwanger 1939 eine zusätzliche Erklärung zum Ziel der Trilogie, die in ihrem letzten Teil – *Exil* – erschienen ist:

»Zweck der Trilogie ist, diese schlimme Zeit des Wartens und des Übergangs [...] für die Späteren lebendig zu machen. Denn es wird diesen Späteren unverständlich sein, wie wir ein solches Leben so lange ertragen konnten, sie werden nicht begreifen, warum wir so lange zuwarteten, ehe wir die einzig vernünftige Schlussfolgerung zogen, die nämlich, der Herrschaft der Gewalt und des Widersinns unsererseits mittels Gewalt ein Ende zu setzen und an ihrer Statt eine vernünftige Ordnung herzustellen.« (Feuchtwanger, 1974, S. 787)

6.1.4 Überblendung von Faktizität und Fiktionalität

Feuchtwangers Roman stellt nicht einen strikt dokumentarischen, bloß an geschichtlichen Fakten basierenden Tatsachenroman dar, der ein konkretes Ereignis realitätstreu beschreibt, sondern verbindet eine repräsentative typisierte Fabel eines Justizfalls und des Versuchs seiner Aufhebung, also das Fiktive, mit dem dokumentarischen Material und historischen Daten. Aus der späteren historischen Forschung ergab sich (vgl. Hahn, 1995, S. 40), dass besonders die Schilderung des November-Putsches mit dem geschichtlichen Ablauf weitgehend übereinstimmt, demgegenüber sind einige geschichtliche Gegensätzlichkeiten zugunsten der Romanfiktion, besonders in der Schilderung der Ruhrbesetzung, zu konstatieren (vgl. Hahn, 1995, S. 80f).

Manche Romanfiguren, von den realen zeitgenössischen Vorbildern mehr oder weniger inspiriert, treten im Roman verschlüsselt auf und repräsentieren nach Feuchtwangers Bemerkung zum Schluss des Romans die gesellschaftlichen Typen der deutschen Nachkriegszeit. »Kein einziger von den Menschen dieses Buches existierte aktenmäßig in der Stadt München in den Jahren 1921/1924: wohl aber ihre Gesamtheit. Um die bildnishaft Wahrheit des Typus zu erreichen, mußte der Autor die photographische Realität des Einzelgesichts tilgen. Das Buch „Erfolg“ gibt nicht wirkliche, sondern historische Menschen.« (Feuchtwanger, 1989, S. 782)

Aus den literaturgeschichtlichen Analysen des Werkes (vgl. Hahn, 1995, S. 41f) ergaben sich manche Parallelen zwischen den Romanpersonen und den real existierenden politischen und künstlerischen Persönlichkeiten. Keiner zusätzlichen Entschlüsselung bedarf die Gestalt des Führers der Wahrheit Deutschen, Rupert Kutzners, der eindeutig genug Adolf Hitler und die NSDAP vertritt. Im künstlerischen Bereich vertritt Jacques Tüverlin das alter ego Feuchtwangers, der sozialistisch gesinnte Ingenieur und Balladendichter Kaspar Pröckl erinnert an Feuchtwangers Freund, den jungen Bertolt Brecht, die Schriftsteller der bayerischen Hochebene Dr. Josef Pfisterer und Dr. Lorenz Matthäi verkörpern die heimatlichen Autoren Ludwig Ganghofer und Ludwig Thoma, der Komiker Balthasar Hierl steht für den Kabarettier Karl Valentin und die begabte geheimnisvolle Malerin Anna Elisabeth Haider soll die Eigenschaften der Schriftstellerin Marieluise Fleißer tragen. Ebenfalls der Justizminister Klenk und Kultusminister Flaucher, Vertreter der bayerischen erzkonservativen, separatistischen Politik, die entscheidend in den Prozess Krüger verwickelt sind, haben ihre Pendants in real wirkenden bayerischen Minister dieser Jahre, sowie auch andere Romanfiguren Träger von Eigenschaftszügen weiterer historischer Persönlichkeiten sind (vgl. Hahn, 1995, S. 41f).

6.1.5 Stoffwahl

Erfolg ist ein facettenreicher Roman, der neben den zentralen Themen der Provinz, der Justiz, der Kunstauffassung und der Gefahren des Nationalismus im Hintergrund eine breite Palette weiterer Sujets einbezieht, die jedoch eher in Andeutungen aufgegriffen werden. In der Gestalt des Ingenieurs Kaspar Pröckl wird näher auf Feuchtwangers Skepsis gegenüber dem Marxismus eingegangen, es werden die psychologischen und moralzersetzenden Folgen des Krieges behandelt, implizit ist der Typus der Neuen Frau und der Männer-Frauen-Beziehung oder das amerikanische Phänomen der Revue und der Revuegirls einbezogen. Im alltäglichen Leben wird die Zeitung als permanent gegenwärtig vorgestellt und es wird ihre Rolle in der Gestaltung des medialen Abbilds der Wirklichkeit thematisiert. In verschiedenen Exkursen wird der technische Fortschritt als Ausdruck der Modernität vermerkt; am steigenden Dollarkurs werden die Folgen der Inflation angedeutet. Im Folgenden wird auf die genannten Themenkomplexe näher eingegangen.

6.1.5.1 Provinz

Feuchtwanger wurde 1884 in München geboren, in der Stadt, wo seine Familie seit dem 16. Jahrhundert ansässig war. Mit Ausnahme von einigen Berliner Semester verbrachte er auch seine Studienjahre und die Novemberrevolution und Münchner Räterepublik, deren revolutionärer Begeisterung er eher distanziert gegenüberstand (vgl. Hahn, 1995, S. 31), in der Geburtsstadt. München verließ er jedoch unter dem Druck ständiger zugespitzter antisemitischer Belästigungen auf die Dauer im Jahre 1925 (vgl. Weiß, 1995, S. 315). Mit Recht kann man somit seinen Roman als ein Buch eines Bayern bezeichnen, das aus einer tiefen Kenntnis des provinziellen Milieus entstanden ist und die »chauvinistisch militärische Stimmung« (Feuchtwanger, 1989, S. 549) des Landes pointiert und warnend entlarvt.

Feuchtwangers Land Bayern ist längst eine wirtschaftlich „historische“ Provinz der modernen industriellen Republik, ein konservativ funktionierendes Agrarland, das sich den neuen politischen Bedingungen der republikanischen Verfassung, dem Verlust der politischen Eigenständigkeit und der ökonomischen Rationalisierung nur mühsam und unwillig anpassen muss und sucht dabei eigene separate Interessen zum Nachteil der verhassten demokratischen Republik zu befriedigen. »Die bayrischen Minister und Parlamentarier waren in diesem Kampf der Länder gegen das Reich die Führer.« (ebd., S. 60f) »Sie frönen ihrer kindlich starrsinnigen Lust an Willkür und partikularistischer Machtentfaltung, indem sie die Reichsamnestien nicht durchführen und sich autonome „Volksgerichte“ gegen alle der

Regierung Mißliebigen schaffen. Sie treiben separate Außenpolitik, schließen Sonderverträge mit Rom, zwingen das Reich, zuzustimmen.« (ebd., S. 195) Die gesellschaftliche Rückständigkeit und Triebhaftigkeit der Bayer kommt in kritischen Worten Tüverlins genug zum Ausdruck, obwohl sie auch mit einer Prise gütigen Verständnisses gemildert wird: »oberflächlich zivilisierte Wald- und Frühackermensch, der mit Zähnen und Klauen das Erworbene festhält, mißtrauisch, dumpf knurrend, wenn Neues an ihn heran will. Ist er nicht großartig in dieser Ich-Beschränktheit, dieser Bewohner der bayrischen Hochebene?« (ebd., S. 307)

Der ständige Konflikt zwischen dem „Guten Alten“ und dem Neuen ist brillant als eine Quelle der Angst und somit des Hasses gegenüber dem Fortschritt, allen fremden „Elementen“ – die so genannten „zugereisten“ (ebd., S. 105) Schlawiner dienen hier als ein gutes Beispiel – und jeglicher Modernität, sei es in Gesinnung oder Lebensform, gezeichnet. Diese empfundene äußere Bedrohung führt zum überspannten Patriotismus und in die Arme des Nationalismus. »Er, Klenk, tut nicht recht, nicht unrecht. Er ist eingesetzt, zu verhüten, daß Volksschädliches ins Land kommt.« (ebd., S. 75) Die Wahrhaft Deutschen (die NSDAP) finden in dieser xenophoben Stimmung, in der Situation der materiellen Unsicherheit der Inflation mühelos das sehr begehrte Opferlamm in der Gestalt von Juden. »Aus Instinkt wurden sie, Mischlinge aus slawischem und romanischem Blut, germanische Rassenschützer, weil sie so am besten das bodenständige Bauerntum zu verteidigen glaubten gegen den zukunftssträchtigeren landfremden Nomadentyp.« (ebd., S. 501)

Die Auswirkungen der antisemitischen Atmosphäre demonstriert Feuchtwanger auf zwei Ebenen in der Gestalt des jüdischen Rechtsanwalts und Landesabgeordneten Dr. Siegfried Geyer. Einerseits ist das der latente Antisemitismus der Mehrheit der Bayer, gepaart mit Xenophobie – Geyer ist kein Landsmann – der ihn in die Rolle des verachteten Außenseiters versetzt. »Was versteht so ein Wichtigmacher wie der Geyer, so ein Gschafthuber und Streber, so ein Saujud, von dem, was in Bayern und für Bayern recht ist.« Andererseits wird der offene präfaschistische Judenhass und -lynch gezeigt, der auf den Leser noch dadurch kräftiger wirkt, dass er sich in dem totalen Abscheu und der Verachtung des Sohnes Erich Bornhaak gegenüber seinem Vater oder in den Erinnerungen Geyers an Erichs Mutter Ellis Bornhaak demonstriert. »Ihr Kind großzog im Haß gegen den Mann Geyer, den Juden, den sie einige Wochen geliebt hatte und der ihr dann verhaßt geworden war wie ein stinkendes, widerwärtiges Tier.« (ebd., S. 315)

6.1.5.2 Kunst

Die Reflexionen der Romanfiguren über die Auffassung, Möglichkeiten und Funktion der Kunst bilden einen breiten Themenkomplex und avancieren zur zentralen Aussage des Romans. Feuchtwanger ermöglicht seinem Leser, in den Schaffensprozess der Kunst und in ihre Methoden und Wirkung einzublicken. Der Roman wird mit der Beschreibung des Bildes „Josef und seine Brüder oder: Gerechtigkeit“ von dem Maler Brendel-Landholzer eröffnet und mit der Vorführung des Films Johanna Krains und Tüverlins „Buch Bayern“ abgeschlossen, wodurch das Thema der Kunst einen Kompositionsrahmen bildet. Wichtig ist jedoch die Wirkung dieser Werke. Am Anfang verursacht das skandalöse Bild Martin Krügers Inhaftierung, in dem Verlauf der Handlung, als sich alle gesellschaftlichen Kontakte im Fall Krüger als wirkungslos erweisen, erwirkt indirekt ein Revue- und Lied durch den Amerikaner Mr. Potter die Begnadigung des Kunsthistorikers, und zu Ende vermag zwar die Kunst sein Leben nicht zu retten, aber der Film und das Buch legen eine wirksame Rechenschaft ab und lassen den Toten über die Ungerechtigkeit sprechen. Die Kunst allein, sei es ein Gemälde, ein Film, ein Buch, ein Essay oder ein Lied, hat somit in Feuchtwangers Darstellung die entscheidende Macht zu bewegen. »Er teilte ihr mit, daß infolge des freundlichen Interesses, das Mr. Potter für die Elektrifizierung Bayerns in Form einer Anleihe bekunde, die bayrische Regierung bereit sei, Krüger zu amnestieren. Er werde binnen längst drei Monaten frei sein.« (ebd., S. 652) Der aufgeklärte Amerikaner tut somit durch seinen Eingriff nicht nur der Gerechtigkeit Genüge, sondern wendet durch die finanzielle Stabilisierung der Republik ebenfalls die Gefahr der Diktatur ab. Die Macht des Einzelindividuums ist jedoch den historischen Ereignissen nicht gerecht und schien im Roman vereinfachend und überspannt zu sein.

Neben diesen ‚Meilensteinen‘ des Romangeschehens werden vor allem verschiedene Kunstkonzeptionen thematisiert. Der Ingenieur der Bayrischen Kraftfahrzeugwerke, Kaspar Pröckl, stellt die Aufgaben der Kunst in der sozialistischen Gesellschaft vor und plädiert für eine zeitbezogene, »aktivistische, politische, revolutionäre Literatur« (ebd., S. 248).

»Vom Sinn der Zeit hatte man nichts kapiert. Während die Welt brannte, hatte man die Seelenregungen von Haustierchen beobachtet. Schriftstellerei, wenn sie bleiben soll, muß den Wind der Zeit im Rücken haben. Oder eben sie wird nicht bleiben. Dokumente der Zeit machen müsse der Schriftsteller. Das sei seine Funktion. Sonst sei seine Existenz ohne Sinn.« (ebd., S. 248)

Sein ideeller Gegenspieler, der Schriftsteller und Publizist Tüverlin, von Pröckl des übermäßigen Ästhetizismus beschuldigt, verkörpert den humanistischen Glauben an die

Vernunft und verändernde Kraft der Aufklärung. »Ich für meine Person glaube, das einzige Mittel, sie [die Welt] zu ändern, ist, sie zu erklären. Erklärt man sie plausibel, so ändert man sie auf stille Art, durch fortwirkende Vernunft.« (ebd., S. 761) Am Beispiel von Tüverlins Arbeiten an dem Hörspiel „Weltgericht“ beschreibt Feuchtwanger den Hintergrund des „Herstellungsprozesses“ eines Kunstwerks in der Übereinstimmung mit den Forderungen der zeitgebundenen, wirklichkeitsorientierten Gebrauchskunst und somit plädiert er für die ästhetischen Prämissen der neusachlichen Kunst, die er selber im *Erfolg* geltend macht.

»Mit pedantischer Eifer sichtete er Briefsammlungen, Zeitungen, biographische, kulturgeschichtliche Dokumente. Er mußte die sogenannte Wirklichkeit gut kennen, die Berichte der Augenzeugen, alles, was sich von jener Wirklichkeit greifen ließ. Brauchte man nicht um ein winziges Quentchen Radium zu gewinnen, unendlich große Mengen roherer Stoffe? Er, um ein bißchen höhere Realität zu destillieren, brauchte unendliche Quanten roher, ungesiebter Wirklichkeit.« (ebd., S. 493)

Eine weitere Kunstauffassung nimmt der Rechtsanwalt Geyer ein, der in zwei Werken „Geschichte des Unrechts im Lande Bayern vom Waffenstillstand 1918 bis zur Gegenwart“ und „Politik, Recht, Geschichte“ die Gewalttaten der Wahrhaft Deutschen und die Fehlurteile der deutschen Justiz aktenmäßig zu beweisen und zu protokollieren versucht. Seine streng dokumentarische Art, seine »scharf logische Gedankengänge« (ebd., S. 68), die seine Wut und Empörung zu Gunsten objektiver Fakten und Tatsachen zügeln, bewähren jedoch wegen ihrer Ungefühligkeit nicht überzeugend zu wirken. »Er zwang seinen Vortrag zu klassischer Ruhe, Zorn und Hitze blieben unter der Oberfläche. Wissenschaftlich zeigte er Unrecht und Willkür auf, mit kalter Logik. Er wußte, daß bayrische Unrecht jener Jahre war nur ein kleiner Teil des Unrechts, das allenthalben in Deutschland und auf der Welt geschah.« (ebd., S. 310) »[...] er schrieb. Sachlich, nüchtern, eifrig, hoffnungslos.« (ebd., S. 68)

Somit erwies sich im Roman die Tüverlin-Feuchtwangersche Literaturkonzeption der literarischen Aufklärung als die effektivste; ihre reale Wirkung hat jedoch den Einbruch der Barbarei nicht verhindert.

6.1.5.3 Revue und Film

Die Unterhaltungsphänomene der zwanziger Jahre – die Revue und der Film – sind im Roman als Opium der „kleinen Leute“ vorgestellt, die trotz der Inflation und der politischen Krise ihr Stück Lustbarkeit, des schönen Scheins und Flittergolds als Kompensation ihrer materiellen Not suchen. Die Revue „Höher geht’s nimmer“, in der Produktion des Magiers

der Unterhaltungsindustrie Alois Pfaundler verbindet, zum Unwillen des Mitverfassers Tüverlin, die richtigen Zutaten: »sinnlose Schaustellungen von Flitter, glänzenden Stoffen, nacktem Fleisch« (ebd., S. 357) und »Schweinsgequiek und Ochsenbrüll« (ebd., S. 469) der Lärminstrumente des Erfinders Druckseis – einfach ein heiteres Destillat der bayerischen Volkstümlichkeit – zu einem sinnlosen Gemisch.

Ähnlich wie die Revue wird aber ebenfalls der Film als ein wirksames Mittel der Massenkultur aufgegriffen. Das Revuelied „Stierkämpfermarsch“, durch den Rundfunk auch im Russland bekannt, vermag erheblich den Fall Krüger zu beeinflussen, ein Film bewegt Johannas Mutter sich mit ihrer Tochter zu versöhnen und der „Panzerkreuzer Orlow“ („Panzerkreuzer Potemkin“) erweckt Sympathien von 36 000 Zuschauern, mitsamt des Justizministers Klenk, mit den revolutionären Meuterern.

6.1.5.4 Kritik an der Justiz – Gerechtigkeit nach bayerischer Art

Feuchtwangers Roman ist eine scharf zeitkritische Auseinandersetzung mit den politisch bewegten Zeiten des Anfangs der neuen Republik, die auf alten Machteliten aufgebaut wurde. »Sie, die Richter, die wichtigsten Pfeiler der alten Ordnung, hatten sie unangetastet stehenlassen, die Rindviecher.« (ebd., S. 322f) Der Autor stellt die Kontinuität des Justizwesens als einen entscheidenden Faktor für die weitere undemokratische Entwicklung der Weimarer Republik vor und prangert mithilfe des prototypischen Falles Krüger aber auch durch historische Ereignisse des Mordes an Kurt Eisner, Walther Rathenau, des bestialischen Fememordes an dem neunzehnjährigen Dienstmädchen Marie Sandmayr (Amalia Sandhuber, vgl. Hahn, 1995, S. 46), des Münchner Republik-Prozesses und Hitler-Ludendorf (Kutzner-Vesemann) Prozesses die politisierte Justiz und ihre Verbrechen an.

»Er sprach von den vielen Toten der Münchner Prozesse, von Erschossenen und Eingekerkerten, von manchen als Mörder Gerichteten, die keine Mörder waren, und vielen Mördern, die nicht als Mörder gerichtet wurden. Er ließ aufmarschieren die Zahlreichen, die, um irgendeines Verbrechens willen im Reich verfolgt, in München unbehelligt herumgingen, und die vielen, die um einer läppischen Kleinigkeit willen auf Jahre ins Zuchthaus geschickt oder getötet waren.« (ebd., S. 192)

In dem Kapitel *Aus der Geschichte der Stadt München* (Buch IV, Kapitel 9) beschreibt Feuchtwanger unverschlüsselt die terroristischen Praktiken und die Brutalität der rechtsradikalen Parteien und lässt ihre Bestialität in der Liquidierung der politischen Gegner mithilfe von konkreten Opfern aufrollen. Feuchtwanger führt das Verbrechen und die

herrschende Willkür der Justiz, die auf Bestellung des Großkapitals und der politischen Repräsentation die skandalös milden Urteile über die rechten Mörder erlassen hatte, an Beispielen der ungesühnten und vertuschten Gewalttaten vor.

»Am 21. Februar des nächsten Jahres, nachdem Eisner als Ministerpräsident in Bayern Ordnung geschafft hatte, schoß [...] ein gewisser Graf Arco, ihn nieder. [...] Acht Monate später war der Mörder sehr populär. Er wurde zum Tode verurteilt, zu Festungshaft begnadigt, während der Haft tagsüber als Praktikant auf einem Gut in der Nähe Landsbergs beschäftigt. [...] Kurze Zeit später wurde er von einer vom Staate subventionierten Gesellschaft in eine führende Stellung berufen.« (ebd., S. 528)

Die demokratischen und sozialistischen Kräfte haben im vollen Maße die ungerechte parteiische Justiz verspürt und wurden »nach possenhaften Gerichtsverfahren zu Tausenden erschossen, gehängt, auf Lebzeiten ins Kerker gesperrt um nicht bewiesener Straftaten willen, während Nationalisten nach erwiesenen Straftaten entweder nicht belangt oder freigesprochen oder zu geringfügiger Strafe verurteilt und amnestiert wurden« (ebd., S. 28).

6.1.5.5 Kutzner-Hitler Aufstieg

Im Roman wird die Genese des Faschismus von den Anfängen der Partei der Wahrhaft Deutschen bis zum Novemberputsch des Jahres 1923 verfolgt. Feuchtwanger ist es meisterhaft gelungen, die Ursachen ihres Aufschwungs zu analysieren und prägnant zu benennen. Neben der tolerierenden Justiz waren es ökonomische Faktoren der Inflation und Verarmung und Proletarisierung des Kleinbürgertums, das auf Wiedererlangung ihrer gesellschaftlichen Positionen hoffte. Deswegen war das gerade das bedrohte Bürgertum, das eine breite Anhängerschaftsplattform der Partei bildete. Ebenso dienten der schon behandelte Provinzialismus und die Rückständigkeit der Bewohner, sowie die fehlende Demokratietradition als Nährboden für eine autoritäre undemokratische Agitation. »In der steigenden Not repräsentiere der Kutzner den letzten Fels und Hort, des Kleinbürgers Idol: den Helden, den strahlenden Führer, dem man aufs großartige Wort wollüstig gehorcht.« (ebd., S. 421)

Ein unabdenkbarer Bestandteil des Erfolgs der rechts stehenden Parteien war jedoch die geheime finanzielle Unterstützung durch die Handels- und Industriekapitäne, wie etwa Baron Reindl, die dadurch die rote Gefahr zügelten und ihre Interessen im Kampf gegen die Arbeiterschaft und Gewerkschaften verteidigten. »Die Wahrhaft Deutschen schwammen im Geld. Die Industrie, der die vaterländische Bewegung nicht nur als Rückendeckung gegen die

Forderung der Arbeiter, sondern auch als Druckmittel auf die Feinde willkommen war, sparte nicht.« (ebd., S. 597) Protegiert von führenden Politikern, die damit eigene politische Ziele verfolgten, von Polizeibehörden, und angebunden an die Reichswehrgruppen hetzte die Partei gegen die Ergebnisse des Versailler Abkommens, die Poincaré-Politik, die liberaldemokratische Regierung der „Novemberräter“, den Marxismus und das mit dem Kapital verbundene Judentum. »Die materiell Minderbemittelten waren zumeist in den Linksparteien, die geistig Minderbemittelten in den Rechtsparteien organisiert.« (ebd., S. 210)

Die Atmosphäre der Gesetzlosigkeit demonstriert Feuchtwanger auf der Behandlung der beharrlichen sozialdemokratischen Gegner, die, in der Presse oder auf dem Boden des Landtags gegen die Barbarei resolut kämpfend, in den Straßenschlachten jedoch gegen die von der Regierung gedeckten rechtsradikalen Kampfvereine keine Chance hatten. »Es war ein ungleicher Kampf. Ihnen nahm die Polizei die Waffen ab, den Patrioten beließ sie Stöcke, Gummiknüppel, Revolver, Radiergummi und Feuerzeug.« (ebd., S. 550)

In der Gestalt des Altmöbelhändlers Cajetan Lechner führt Feuchtwanger geradezu den Prototyp des konservativen ordnungsliebenden Kleinbürgers auf: »denn Recht und Ordnung mußte sein« (ebd., S. 40), der durch die Inflation radikalisiert an die nationalistischen Parolen hört und in der Partei der Wahrhaft Deutschen die Rache und Möglichkeit sieht, dass er »doch noch hochkommt« (ebd., S. 522). Sein „Schrankerl“ (ebd., S. 416), das er gezwungen ist an einen Holländer zu verkaufen und das gelbe Haus, das ihm »ein galizischer Jud [...] vor der Nase weggekauft« (ebd., S. 522), sind zum Inbegriff der niedrigen und schnöden Beweggründe des triebhaften Hasses und Neides gegen alle inneren und äußeren Feinde. »Denn in diesen niederträchtigen Zeiten, wo die Ratten des Sozialismus die Heiligkeit des Eigentums von allen Seiten her anknabbern, hätten eben die Hausherren kein Recht mehr.« (ebd., S. 416)

Am Beispiel Erich Bornhaaks und Georg von Dellmeiers werden die verheerenden Auswirkungen des Krieges auf die junge Frontgeneration ungeschminkt gezeigt. Die Demoralisierung, der »zähe Zynismus« (ebd., S. 273), soziale und geistige Entwurzelung und Unfähigkeit, moralisch und gesellschaftlich zu fungieren, machen aus ehemaligen Frontsoldaten treue Anhänger und kaltblütige Mörder in den Diensten der Wahrhaft Deutschen; sie machen gegen Geld das, was sie meisterhaft gelernt haben. »Im Krieg hieß man uns Helden, jetzt Mörder. Ich finde das unfair und unlogisch.« (ebd., S. 333) Abgestumpft, verroht, desillusioniert, an nichts außer Schützengrabenkameradschaft und soldatische Werte glaubend, suchen sie krasse Abenteuer, um sich aus der Langeweile loszureißen und treiben »zahllose sonstige kleine, düstere Geschäfte« (ebd., S. 271). »Fressen,

saufen, huren, ein bißchen Nachtlokale, ein bißchen Film, sehr schnell Autofahren, ein gutgeschnittener Smoking, würdige Männer verulken, ein neuer Tanz, ein neuer Song, ihre Freundschaft: das war das Leben. [...] sie waren bereit, sich einer für den andern in Stücke hacken zu lassen.« (ebd., S. 273)

Als einen nicht zu unterschätzenden Faktor in der Anziehungskraft der Wahrhaft Deutschen beschreibt Feuchtwanger die Redekunst Kutzners, der fähig ist um sich eine Aura der Faszination und des heilsbringenden Messianismus zu verbreiten. Feuchtwanger hat jedoch Adolf Hitler in der Gestalt seines Doppelgängers Rupert Kutzner stark unterschätzt, indem er ihn als einen theatralischen und abergläubischen Hysteriker zu diskreditieren versucht und damit seine Gefahr banalisiert.

Feuchtwanger schildert das Anwachsen der Partei, ihre Etablierung zum einflussreichen Subjekt der bayerischen Politik Ende 1922, die Vorbereitungen des ersten Parteitages und das Scheitern des Hitler-Putsches vom 8. November 1923, der der Ruhrbesatzung und kochender Atmosphäre der sich ständig entwerteten Mark auszunutzen beabsichtigte. Im Widerspruch mit historischen Begebenheiten ist der Misserfolg des Kapuzinerbräu-Putsches in direkten Zusammenhang mit dem Abbruch des passiven Widerstands an der Ruhr und durch die Verhandlungen zwischen den französischen und deutschen Industriellen und mit amerikanischen Krediten gesetzt, wobei diese in der Form von Dawes-Plan erst 1924 erfolgten. In dieser Situation verliert die Partei die entscheidenden Unterstützung der Industriellen und der Reichswehr und ist zum blutigen Zerschlagen verurteilt. »Die deutsche Schwerindustrie war auf dem Weg, sich mit der französischen zu einigen. Haben sie sich einmal geeinigt, dann wird die Ruhrsache im Nu liquidiert sein. Dann ist die Gelegenheit für die Wahrhaft Deutschen verpaßt, [...] und kein Reindl stellt mehr die Musik zu dem Marsch nach Berlin.« (ebd., S. 639)

6.1.5.6 Ausbruch des modernen Zeitalters

»Die deutschen Eisenbahnen beförderten in jenem Jahr 2381 Millionen Menschen. Die Gesamtzahl der Personenkraftwagen betrug 88 000. Der Flugverkehr beförderte 21 000 Menschen. Man begann in jener Zeiten überall auf dem Planeten Wert zu legen auf technische Meisterschaft und auf gesteigerten, vervollkommneten Verkehr.« (ebd., S. 207f) In zahlreichen Exkursen zählt Feuchtwanger anhand von Ziffern und Statistiken den Grad der zeitgenössischen technischen Entwicklung der Welt auf. In dem Kapitel *Polfahrt* beschreibt er die Überwindung der Grenzen der menschlichen Möglichkeiten in der Erforschung der Erde; auf der Ablösung der Pferdedroschke durch das Auto im konservativen Land Bayern

illustriert Feuchtwanger die Unaufhaltsamkeit des technischen Fortschritts. Seine Figuren hören Grammophonplatten, den Rundfunk, besuchen Kino, fahren Auto und fliegen mit dem Flugzeug, die **Technik** ist ein fester Bestandteil ihrer Leben. Feuchtwanger liefert auf keinen Fall eine nostalgische Klage über alte Zeiten, aber auch nicht eine übertriebene unkritische Verherrlichung der Technik, er berichtet mit etwas Begeisterung vom Stand des technischen Fortschritts auf dem Planeten.

Im gesteigerten Maße ist die Technik in der Viermillionenmetropole **Berlin** der zwanziger Jahre präsent. Aus der Perspektive des Kommerzienrats Paul Heßreiters schimmert die Faszination durch die »nie abreißen Reihen der Autos«, »durch automatische Haltezeichen, Schutzinseln, Schutzleute, Lichtzeichen, gelb, rot, gelb, grün« (ebd., S. 431), »Schächten, Röhren, Leitungen, Kabeln unter der Erde, mit Antennen, Drähten, Lichtern, Funktürmen und Flugzeugen in der Luft« (ebd., S. 432) und das Gefallen am Funktionieren des riesengroßen Ganzen durch. Die anfängliche Bezauberung des Provinzlers durch die romantische Vorstellung der pulsierenden, vielfältigen Stadt ist jedoch durch die Kälte, Beziehungslosigkeit der Menschen »im Norden« (ebd., S. 547) und nüchternen Betrieb getrübt. Das Tempo der Großstadt und ihre Lebhaftigkeit sind im Kontrast zur schläfrigen Provinz allerdings auch als ein Kulminationspunkt der Erwartungen und Hoffnungen empfunden. Der neu nominierte Reichstagsabgeordnete Dr. Geyer verspricht sich von seiner Wirkung in Berlin die Möglichkeit gegen die unbestraften Verbrechen der Wahrhaft Deutschen wirksam zu kämpfen. Seine empörten Beiträge verschwinden jedoch unter der Menge der gesamtdeutschen Probleme, in denen das krisenhafte Deutschland zu Beginn der zwanziger Jahre zappelt.

Unter den Zeilen, aber mit entscheidender Kraft, dringt im Roman die Rolle der **Presse** an der Gestaltung der öffentlichen Meinung durch. Ferner werden die Zeitungen als ein mächtiges Mittel dargestellt, dass durch das mediale Abbild der Wirklichkeit die Ereignisse erheblich zu beeinflussen vermag. Bei denselben Ereignissen – dem Attentat an Dr. Geyer, dem Prozess Krüger – werden von den linken, rechten, oder liberalen Zeitung andere Akzente gelegt und somit andere Aussage vermittelt. Besonders die rechte Presse wird als eine Waffe der politischen Propaganda gezeigt, die Verleumdungen der politischen Konkurrenten oder Bagatellisieren eigener Gewalttaten verbreitet.

Die finanzielle Oberhoheit des Industriellen Baron Reindls in dem *Generalanzeiger* hätte, falls er für die Freilassung des Kunsthistorikers plädiert hätte, »dem Prozess Krüger erheblich andere Färbung gegeben« (ebd., S. 83). Der kluge mediale Kampf des Rechtsanwalts Löwenmaul in dem Justizfall Prokop Woditschka führt zur Begnadigung des

Angeklagten; das abenteuerliche mediale Bild des langjährigen Inhaftierten Uhrmacher Tribschener führte das Hamburger Gericht zum extrem strafen Urteil über den Angeklagten, wobei, wenn »die Presse ihren großen Mund auf[macht], untersucht den Fall des Unternehmers Tribschener, bedauert sein Los, rühmt seine Kunst, verlangt seine Begnadigung. Preußen begnadigt ihn, auch Hamburg« (ebd., S. 152). Auch in dem zentralen Krüger-Fall beeinflusst die oppositionelle und außerbayerische Presse während des Prozesses und des ganzen Strafvollzugs die Hoffnungen auf Begnadigung, jedoch eher zu seinem Nachteil. »Die oppositionelle Presse, das sage er dem Herrn Rechtsanwalt vertraulich, hab ihm seine Stellungnahme sehr erschwert; denn jetzt sei die Sache so aufgebauscht, daß er ohne Billigung des Gesamtministeriums nichts unternehmen möchte.« (ebd., S. 153) Die Presse, zur Alltäglichkeit des modernen Menschen geworden, ist somit als ein gewandtes Mittel der Manipulation der Massen und ein erheblicher Partner politischer und wirtschaftlicher Interessen enthüllt.

Nicht wegzudenken sind im *Erfolg* die zahlreichen weiblichen Figuren. Neben der selbstständigen Graphologin Johanna Krain repräsentieren auch die KassiererIn der Tiroler Weinstube Zenzi, die Büroangestellte Anni Lechner oder die Baronin von Radolny einen Typ der geistig, ökonomisch und sexuell emanzipierten **Neuen Frau**. Die finanzielle Unabhängigkeit und pragmatisches Denken dieser Frauen demonstriert Feuchtwanger an Zenzi, die aus ihrem durch schlaue Investitionen gewonnenem Kapital den Freund Benno Lechner beim Studium der Technischen Hochschule unterstützt und vorhat, ihm eine Werkstatt zu verschaffen und ihn zu heiraten. Auch Frau Baronin von Radolny wies in der Partnerschaft mit Herrn Heßreiter mehr Initiative und eine „männliche“ Entschlossenheit auf. In schwieriger Finanzsituation des Inhabers der Keramikfabrik erzwingt sich Radolny in kaltblütig diktierten Bedingungen der Anleihe die Heirat. Ebenfalls Anni Lechner, die mit einem gesunden Verstand ihr Leben fest lenkend, ihren idealistischen Freund und Marxist Kaspar Pröckl nach Russland zu begleiten ablehnt und Johanna Krain, die zwei Jahre mit zorniger Wut um das Recht für Mann Krüger kämpft, zeigen Beispiele der ungeheuren Kraft der Frauen und zugleich eine größere Anpassungsfähigkeit an Bestehendes und weit verbreiteten Pragmatismus den Männerfiguren gegenüber.

Die Themen der **Liebe**, der **Sexualität** und der **Ehe** sind im Roman nur implizit behandelt und bilden eher einen marginalen Hintergrund der geschilderten Beziehungen, oder werden in Statistikziffern von Geburtsraten, Ehebrüchen, Promiskuität und unehelichen Kindern behandelt. Der sachliche und entromantisierte Zutritt zu diesen Phänomenen ist damit in programmatischer Übereinstimmung mit der Neuen Sachlichkeit spürbar, dabei vom

Erzähler jedoch nicht kommentiert. Die Sachlichkeit der Liebesbeziehungen konstatiert Tüverlin in einer seiner scharfsinnigen Einschätzungen: »trinken ohne Durst, dichten ohne Stimmung, mit einer Frau schlafen ohne Herzlichkeit, das seien die drei häufigsten Untugenden des Jahrzehnts« (ebd., S. 436f).

Das typisch neusachliche Thema des **Sports** ist im *Erfolg* allgegenwärtig. In der Gestalt der Tennisspielerin Fancy De Lucca wird Sport zur Leidenschaft, zum Erfolg, aber auch zu ihrem Schicksal, bei anderen Figuren des Romans stellt er ein symptomatisches Attribut des modernen Lebens dar.

6.1.6 Merkmale der Neuen Sachlichkeit in Feuchtwangers Werk

6.1.6.1 Essayistische Texte

Feuchtwangers Essays vom Ende der 20er und Anfang der 30er Jahre können als eine programmatische Zielsetzung seiner literarischen Produktion und als Wegbereitung seines breit konzipierten zeitbezogenen Werkes verstanden werden.

In seinem Aufsatz *Der Geschmack des englischen Lesers* (1927) akzentuierte Feuchtwanger eine notwendige Verbindung der Literatur mit der Wirklichkeit und unterstrich in der Form von „Aufklärung“ und „Erkenntnis“ (Feuchtwanger, 1927, S. 80) die didaktischen Ziele der Kunst. Bei den deutschen Autoren vermisste er den „Tatsachensinn“, „Exaktheit in sachlichen Angaben“, „Verständlichkeit“ und „Klarheit“ (ebd., S. 81) und befürwortete eine „durchsichtige, übersichtliche Darstellung von großen Zusammenhängen“ (ebd., S. 81). Sein Essay *Von den Wirkungen und Besonderheiten des angelsächsischen Schriftstellers* (1928) erweiterte seine poetologischen Überlegungen in derselben Richtung. Als Mittel der an „Material“ und „Information“ orientierten Literatur erwähnte Feuchtwanger „Experimente, Statistiken, Akten“ (Feuchtwanger, 1928, S. 180), die dem Werk „die nachkontrollierbare Solidität des Fundaments“ (ebd., S. 180) verleihen. Nur „exakte Bilder“ (ebd., S. 180) wie die Beschreibung einer „Gesellschaftsschicht in ihrem Wesen, ihren Wirkungen, ihren Lebensformen“ (ebd., S. 180f) vermögen nach Feuchtwanger die Realität wahrheitsgetreu zu erfassen. Die vorbildliche Rolle der angelsächsischen Literatur wurde von Feuchtwanger nicht zufällig gewählt, er verweist auf schriftstellerische Autoritäten wie G. B. Shaw, Arnold Bennett, John Galsworthy und H. G. Wells (vgl. ebd., S. 182).

Zum historischen Roman und seinem Faktizitätsgehalt äußerte sich Feuchtwanger in seinem Beitrag *Historischer Roman – Roman von heute!* (1931). Die Mischung von Fakten und Fiktion, die von Feuchtwanger zum legitimen Mittel dieses Genres erklärt wurden,

verfolgen ein bestimmtes Ziel. Der „anmaßende Autor erhebt den Anspruch, daß sein subjektives Bild schließlich der objektiven Realität an Dauer und Intensität überlegen ist“ (Feuchtwanger, 1931, S. 144). Die „neue Sachlichkeit“ (ebd., S. 144) als eine Technik der sachlichen, detaillierten Wiedergabe bestimmter Objekte der äußeren Realität dient als „Mittel zur Illusion“ (ebd., S. 144). Durch die „Genauigkeit im Detail“ (ebd., S. 144) wirken nämlich auch die anderen „weiter [nicht] nachprüfbar[n]e Dinge“ (ebd., S. 144) wahrhaftig. Neue Sachlichkeit ist von Feuchtwanger somit als ein Gestaltungsprinzip, eine Technik, nicht als „Selbstzweck“ (ebd., S. 144) beschrieben worden.

In dem Aufsatz *Roman von heute ist international* (1932) befasste sich Feuchtwanger, schon nach der Herausgabe des *Erfolgs*, mit dem Wesen des zeitgenössischen Romans. Er konstatierte, daß die Nachkriegsleser in der Lektüre „offenbar anderes als Unterhaltung“ (Feuchtwanger, 1932, S. 146) suchen. Der neue Roman präsentiert nach Feuchtwanger nicht mehr den „Einzelschicksal“, sondern „eine ganze Schicht, eine ganze Epoche, er zeigt die Verknüpfung des einzelnen mit der Zeit um ihn und mit der Masse um ihn“ (ebd., S. 146). Mit den neuen Inhalten kommt nach Feuchtwanger auch die Notwendigkeit sie mit anderen formalen Mitteln darzustellen. Der Roman übernimmt die Darstellungsart des Films und zeichnet parallele Handlungen, ohne doch die „Einheitlichkeit seiner Grundvision zu gefährden“, um die „endlose Vielfalt der Welt in ihrer Gleichzeitigkeit“ (ebd. S. 147) darzustellen. Das zweite formale Mittel ist nach Feuchtwanger die sachliche Darstellung, wobei sich seine Auffassung der „neuen Sachlichkeit“ (ebd., S. 147) mit seinen früheren Ausführungen deckt und Feuchtwanger sie als „Darstellungsmittel“ und „Kunstmittel“ (ebd., S. 147) präsentiert. „[Der heutige Roman] will nicht auf die Wißbegierde, sondern auf das Gefühl des Lesers wirken, allerdings ohne mit der Logik und dem Wissen des Lesers in Konflikt zu kommen.“ (ebd., S. 147f)

Die behandelten Aufsätze demonstrieren Feuchtwangers Verständnis von der Neuen Sachlichkeit. Seine Überlegungen sind nicht nur für den ganzen literarischen neusachlichen Diskurs von großer Bedeutung, sondern zeigen sich auch als ein Schlüssel zu seinem Roman *Erfolg*.

6.1.6.2 Roman „Erfolg“

Die Fülle von zeitlich relevanten Themen des Romans *Erfolg*, auf die bereits höher detaillierter eingegangen wurde, reflektiert Feuchtwangers Interesse an der Wirklichkeit und rückt die realitätsbezogenen Inhalte wieder ins Zentrum des Interesses. Die zeittypischen Motive der Politik, Ökonomie, der emanzipierten Frau, des Sports, des Films etc. befriedigen

somit den Ruf nach Informationsgehalt und machen das Wesen des für die Neue Sachlichkeit typischen Zeitromans aus. Feuchtwangers Versuch einer Epochendarstellung hebt die Einheit der Handlung auf und entfaltet nach filmischer Art in fünf Büchern und 124 Kapiteln ein umfangreiches Netz von Handlungen, Einzelschicksalen, Episoden und Lebensläufen, die mit der zentralen Fabel um Martin Krüger parallel verlaufen. Das Bild, das dadurch entsteht, ist keine fotografische Nahaufnahme eines konkreten Individuums, sondern ein aus der Vogelperspektive betrachtetes und konserviertes Bild Münchens, Bayerns, Deutschlands und der Welt in der Nachkriegszeit. Die Romanfiguren, obwohl manche von ihnen existierende historische Vorbilder hatten, wurden als Typen, als Vertreter verschiedener sozialer Klassen, Interessengruppen und Ideologien in ihrer Gesinnung und Lebensweise dargestellt; den Roman bevölkern somit Kleinbürger, Großindustrielle, Politiker, Künstler, Angestellte, Landsleute, ehemalige Soldaten, Nazis und Marxisten. Feuchtwangers Versuch um ein ganzheitliches Bevölkerungsmuster der Epoche vermisst jedoch völlig Proletarier und die unter unmittelbarer materieller Not leidenden Menschen. Feuchtwangers genaue Angaben des steigenden Dollar-Kurses illustrieren zwar indirekt die verheerenden Folgen der Inflation, aber wirken im zentralen soziologischen Roman-Spektrum der höheren, wohlhabenden Schichten eher phrasenhaft und abstrakt. Ebenfalls die ungenügende Sichtbarmachung der existenziellen Unsicherheit, die einen der zentralen Faktoren der Affinität zum Faschismus bildete, schien gerade im Erscheinungsjahr 1930 angesichts der bevorstehenden Gefahr und Tiefe der Krise unterschätzt und bagatellisiert. In diesem Punkt hat sich der Roman verspätet. Er wurde von neuen wirtschaftlichen und politischen Ereignissen überholt. „Heute hat man sich an der Reportage, den Zustandsschilderungen, der sozialen Kritik gründlich den Magen übergessen. Der Nationalismus ist die große Mode. [...] Feuchtwangers Roman, in einer ganz andern Zeit konzipiert und in langen Jahren sorgfältig ausgeführt, wirkt jetzt wie ein Nachzügler. Inzwischen ist die Romantik eingebrochen, der Naturalismus hat wieder ausgespielt.“ (Ossietzky, 1930, S. 70)

Feuchtwanger lieferte mittels seines Buches eine klarsichtige warnende, zeitkritische Analyse der undemokratischen Kräfte an der Spitze mit den Wahrhaft Deutschen. Der Roman deckt öffentlich die geheimen Förderer und Drahtzieher mitsamt ihrer vornehmlich ökonomischen Motivationen auf und hilft damit dem Leser sich in der unübersichtlichen Situation der anonymen politischen und wirtschaftlichen Kräfte zu orientieren.

Feuchtwanger und Tüverlin repräsentieren die Typen der „zwischen den Klassen“ stehenden Literaten, die keine konkrete Lösung mitbringen, sondern programmatisch über Aktuelles objektiv, distanziert und sachlich zu berichten beabsichtigen und dadurch die

Verbesserung anstreben. Eine eindeutige Parteinahme ist programmatisch nicht zu erwarten; durch die Vorführung der nackten Tatsachen wurden jedoch die undemokratischen Praktiken eindeutig verurteilt. Feuchtwangers Figuren drücken auf Grund der beobachteten verlaufenden Ereignisse eine böse Vorahnung aus, wie Tüverlin in einem Gespräch mit dem Amerikaner Mr. Daniel W. Potter: »Jetzt, nachdem man notdürftige vierhundert Jahre an jene Zivilisation angeflickt habe, drohe ein neuer Einbruch der Minderentwickelten in die Schöpfungen der Zivilisierten. Eine Phase dieses Barbarentums sei die patriotische Bewegung« (Feuchtwanger, 1989, S. 570). Furcht vor einer drohenden Katastrophe formuliert auch der Rechtsanwalt Dr. Geyer: »Aber das konnte nicht dauern, ein böses Ende mußte folgen. Eine Welt der Diktatur, der Willkür, eine Welt ohne Gerechtigkeit war nicht denkbar, durfte nicht sein« (ebd., S. 405).

Das Ziel Feuchtwangers Darstellung war, die Leserschaft anhand der faktentreuen Darstellung des herrschenden Unrechts aufzuklären und aus ihrer Gleichgültigkeit zu reißen. In seiner Aufklärungskonzeption vermag der Roman wirksamer als aktivistische Literatur oder wissenschaftlich-dokumentarische Produktion die gesellschaftlichen Veränderungen zu erzielen. Feuchtwanger plädiert im Sinne Tüverlins für einen friedlichen Weg der vernunftmäßigen Aufklärung. Den Einsatz der revolutionären Gewalt – obwohl im Kampf gegen Barbarei – lehnt er strikt ab. Er verurteilt damit alle Gruppierungen, die die Änderungen gewaltig anstreben, darunter distanziert er sich entscheidend auch vom Kommunismus.

Feuchtwangers Roman ist somit im wahren Sinne ein Dokument, das seine Überzeugungskraft, Wirkung und dadurch eine gesellschaftsändernde Intention durch eine Montage von rein literarischer Fiktion mit überprüfbaren und literarisch verarbeiteten Materialien zu erzielen erhofft. In seiner Konzeption stimmt er mit Brechts Forderungen völlig überein. „Praktisch gesprochen: wünschenswert ist die Anfertigung von Dokumenten. Darunter verstehe ich: Monographien bedeutender Männer, Aufrisse gesellschaftlicher Strukturen, exakte und sofort verwendbare Information über die menschliche Natur und heroische Darstellung des Lebens, alles von typischen Gesichtspunkten aus und durch die Form nicht, was die Verwendbarkeit betrifft, neutralisiert.“ (Brecht, 1926, S. 222)

Einen rein dokumentarischen Charakter haben die essayistischen Kapitel „Kurzer Rückblick auf die Justiz jener Jahre“, „Einige historische Daten“, „Das Land Altbayern“, „Der Dollar schaut ins Land“, „Aus der Geschichte der Stadt München“, die in der Rolle eines die eigene Handlung überschreitenden Exkurses über die Zustände in Deutschland und in der Welt unkommentiert und nüchtern referieren. In diesen Berichten und Skizzen werden

distanziert Städtebewohnerzahlen, Einwohnerzahlen der einzelnen Nationen, Zugehörigkeit zur Kirche, Toten- und Selbstmordzahlen, Industriedaten, Inflationsraten, Zahl der Post- und Eisenbahnangestellten, die Gesamtzahl der Personalkraftwagen, politische Zugehörigkeit, soziale Position der Abonnenten der links- und rechtsorientierten Zeitschriften, Roheitsverbrechenszahlen, Stimmabgaben und vieles Weitere eingeblenet, wodurch die Welt in ihrer Vielfalt und Gleichzeitigkeit erscheint. Durch Einbeziehung solcher Elemente entsteht ebenfalls die erwähnte historiographische Intention: »Gegen siebenhundertfünf amtlich bekanntgewordene Hochverräter des Rechtsputsches wurde eine Gesamtstrafe von fünf Jahren Haft ausgesprochen. Gegen die hundertzwölf amtlich bekanntgewordenen Hochverräter des bayrischen Linkspuches wurde eine Gesamtstrafe von vierhundertachtzig Jahren und acht Monaten Einsperrung sowie von zwei Erschießungen verhängt« (Feuchtwanger, 1989, S. 529).

Auch innerhalb des sonst eher konventionell erzählten Zentralgeschehens treten präzise Angaben von Namen, Lebensmittel- und Bekleidungspreisen, Paragraphennummern, Regeln des Strafvollzugs, sowie Beschreibungen von Personen auf, die an Gerichts- und Polizeiprotokolle erinnern: »Die Zeugin Johanna Krain war geboren in München, vierundzwanzig Jahre alt, bayrische Staatsangehörige evangelischer Konfession, ledig« (ebd., S. 100).

Der Erzähler verzichtet völlig auf Kommentare des Geschehens, die jedoch an die einzelnen Figuren übertragen sind und die einzelnen Kunst- oder weltanschaulichen Konzeptionen in zahlreichen Auseinandersetzungen und Reflexionen behandeln. Angesichts dessen, das auch die psychologische Motivation der Figuren im Zentrum des Interesses steht, ist die neusachliche Kategorie des Antipsychologismus für diesen Roman eher unzutreffend.

6.2 Marieluise Fleißer: Eine Zierde für den Verein (1931)

6.2.1 Entstehungsgeschichte

Marieluise Fleißers einziger Roman erschien 1931 im Gustav Kiepenheuer Verlag Berlin unter dem Titel *Mehltreisende Frieda Geier. Roman vom Rauchen, Sporteln, Lieben und Verkaufen*. Das Werk, das zwischen 1930 und 1931 „in großer Hast“ und „aus Geldnot“ (Töteberg, 1979, S. 56) entstand, wurde von Fleißer nach Jahren überarbeitet und 1972 im Rahmen der Werkausgabe unter dem neuen Titel *Eine Zierde für den Verein* aufgelegt. Dabei wurde der Roman teilweise inhaltlich um einige Episoden z.B. um Rachels Tochter ergänzt (die nachträglich den Antisemitismus-Stachel erbringt) und einige Passagen wurden ausführlicher ausgearbeitet. Der ganze Roman wurde jedoch nur wenig stilistisch geändert (vgl. Schneider, 1989, S. 286). Der zweite Romantitel, der mit demselben Untertitel versehen wurde, übertrug jedoch den thematischen Akzent auf die Gestalt des ›Schwimmphänomens‹ Gustl Gillich, womit, ohne Veränderungen zur Erstausgabe zu unternehmen, akzentuiert wird, dass eigentlich mehr von dem berühmten Krauler als von der ›Mehltreisenden‹ berichtet wird.

Der Absatz des Buches war allerdings trotz des Erfolgs ihres Theaterstücks *Fegefeuer in Ingolstadt* (1926) und des Skandals um *Pioniere in Ingolstadt* (1929) niedriger als erwartet; bis 1933 wurden weniger als 1200 Exemplare verkauft (vgl. McGowen, 1987, S. 88). Keine besondere Beachtung wurde auch der Neuauffassung aus dem Anfang der 70er Jahre gewidmet, obwohl zu Ende der 60er Jahre ihre vergessenen dramatischen Texte wiederentdeckt wurden (vgl. Rühle, 1989, S. 556f).

6.2.2 Einführung in den Roman

Der Untertitel *Roman vom Rauchen, Sporteln, Lieben und Verkaufen* benennt sachlich und informativ die drei ineinander verwobenen Themen um das zentrale Liebesverhältnis von der Mehltreisenden Frieda Geier und dem Tabakwarenhändler und regional berühmten Schwimmer Gustl Gillich. Der Roman hat keine breit angelegte Handlung, sein Thema ist das Leben in der bayerischen Provinzstadt, Fleißers Geburtsstadt Ingolstadt, zwischen den Jahren 1926 und 1928, wo die deutsche Wirtschaft durch Rationalisierungs- und Effektivierungsmaßnahmen den zweiten Atem zu schnappen versuchte und wo alle im ökonomischen Wettkampf und unter dem Druck der bedrohlichen Arbeitslosigkeit standen. Auf dem Hintergrund der sachlichen, geschäftlichen und verdinglichten Verhaltensweise wird das Aufblühen und das notwendige Scheitern einer Liebe zwischen dem patriarchalischen

Provinzler und einer emanzipierten ›Pionieren‹ geschildert. Solche Kräfteverteilung in dem Liebesverhältnis bildet jedoch für Fleißer eine weniger übliche Facette der Männer-Frauen-Beziehungen dar, denen sie in ihrem Schaffen, nach dem Bekenntnis aus dem Jahre 1971, die größte Aufmerksamkeit widmete. »Ich könnte natürlich immer nur etwas zwischen Männern und Frauen machen.« (Rühle, 1989, S. 563)

Fleißers Roman zielt aber weit über eine konkrete Liebesgeschichte hinaus und zeichnet ein Porträt von einer im Wandel sich bewegenden Provinz am Vorabend des Faschismus.

6.2.3 Autobiographische Züge – Milieustudie der Provinzstadt

Marieluise Fleißers Werk wird in der Literaturforschung oft und angesichts der vielen Gemeinsamkeiten mit ihren biographischen Daten und ihrer Männerbeziehungen auch größtenteils gerecht, psychoanalytisch gedeutet (vgl. Schneider, 1989). Diesen Weg möchte ich bei der Analyse nicht konsequent begehen, jedoch will ich einige Momente ihres Lebens als Inspiration und Erfahrungsquelle vor allem für die Kenntnis der Provinz und ihrer kleinbürgerlichen Stimmung verdeutlichen.

Fleißer stammte aus dem bayerischen Ingolstadt, wo sie außer ihrer Münchner Studienzeit und ihrer Münchner- und Berlinaufenthalte zu Ende der 20er Jahre und Anfang der 30er Jahre, also in ihrer produktivsten Schaffensperiode unter dem Einfluss von Feuchtwanger und Brecht, ihr ganzes Leben verbrachte. Im Jahre 1928 verlobte sich Fleißer auf Drängen mit Bepp Haindl, einem Sportschwimmer und Tabakwarengroßhändler, der gerade ein Geschäft errichtete. In ihrer Biographie-Skizze „Meine Biographie“ erinnert sie sich in Übereinstimmung mit dem Romankonflikt: „Aber er bräuchte eine andere Frau.“ (Fleißer, 1989a, S. 529) Die Verlobung löst sie 1929 „auf dringendes Zureden von Feuchtwanger“ (Fleißer, 1989a, S. 530) auf, weil sie eine Bedrohung ihrer selbständigen schriftstellerischen Karriere befürchtet. Die Gegebenheiten dieser ungleichartigen Beziehung fanden einen fast unverschlüsselten Niederschlag in ihrem in zwei Jahren später verfassten Roman. Zu Ende des Buches, wo Gustl Gillich seinen sportlichen Triumph feiert, taucht in der Vereinsschau sogar ein gewisser Schwimmer Hepp Beindl auf, als eine Erinnerung an ehemaligen Verlobten und späteren Ehemann. Das Schicksal, das Frieda Geier in dem Roman „erfolgreich“ vermied, traf die Autorin selbst. Nach der Heirat muss sie sofort in dem Geschäft helfen, dem Schreiben kann sie sich auch wegen Gesundheitsproblemen nur wenig widmen.

„Ein [von Brecht] vorbereiteter Theaterskandal mit politischem Hintergrund“ (Fleißer, 1989a, S. 530) bei der Uraufführung von *Pioniere in Ingolstadt* (1929), dessen Inszenierung als unsittlicher Angriff gegen Ingolstadt gedeutet wurde, löste heftige Angriffe der nationalen Presse und Krach mit den konservativen Ingolstädtern aus. Diese Attacken beschrieb Fleißer in ihrem 1929 an den Oberbürgermeister und die Bewohner Ingolstadts adressierten Brief – *Offener Brief nach Ingolstadt* (vgl. Fleißer, 2001, S. 68ff). „Sie hat winzige Einnahmen und geht mit Ablauf des Juni [1933] nach Ingolstadt zurück. Dort wird sie von der nazistischen Bevölkerung zurückgestoßen, ganz allgemein gemieden, in Einzelfällen aus Lokalen verwiesen, wenn sie mit dem frühen Verlobten hinget. Es besteht ernste Gefahr für sie.“ (Fleißer, 1989a, S. 532) Diese Erfahrungen von Fleißer kann man in der Außenseiterrolle Frieda Geiers wieder erkennen; ihr Anderssein und ihre Unwilligkeit, sich der patriarchalisch geprägten Welt anzupassen, stellen sie als Opfer einer „Hexenjagd“ der faschistisierten Provinz.

Linchen Geier, die jüngere Schwester Friedas, kann man als deren alter ego lesen und zugleich werden in ihrer Gestalt Fleißers Erlebnisse der rigiden Erziehung in der Internatschule der Englischen Fräulein in Regensburg (vgl. Fleißer, 1989a, S. 524) thematisiert. Das in den Roman aufgenommene Kleist-Motiv schöpft Fleißer aus einem realen Ereignis: „Ein Mitzögling wird von Internat und Schule verwiesen, weil sie der Fleißer auf dem Schulspaziergang »Die Marquise von O.« erzählte“ (Fleißer, 1989a, S. 524).

6.2.4 Stoffwahl

6.2.4.1 Frieda Geier – eine geistige Sportlerin

In Gestalt Frieda Geiers wird dem Leser ein anderer Frauentypus vorgeführt als jene „sympathisch-bemitleidenswerten ›Opfer der Männergesellschaft‹, welche die frühen Erzählungen und Stücke der Fleißer bevölkern“ (Schneider, 1989, S. 286). Frieda repräsentiert in dem Roman einen neuen großstädtischen Typ der Frau der ‚Asphaltzivilisation‘, die in den zwanziger Jahren die Vorstellungen von traditioneller Rolle der Frau und das kleinbürgerliche Frauenbild in der patriarchalisch bestimmten Gesellschaft grundsätzlich erschüttert. Sie ist familiär ungebunden, finanziell unabhängig, ökonomisch selbstständig, verantwortungsbewusst, sexuell freizügig, pragmatisch, selbstbewusst und vernunftorientiert. Ihre labile Stellung muss sie jeden Tag in der Männerwelt aufs Neue bewahren, aber ist nicht willig, ihre hart gewonnenen Freiheiten um den Preis der existentiellen Sicherheit in der Ehe aufzugeben; in ihrem Beruf findet sie einen Teil ihrer

weiblichen Identität. Frieda steht an der Schwelle zwischen dem alten und dem neuen noch nicht fest etablierten Weiblichkeitsbild. Ihr Verhalten ist deswegen als ein Eingriff in die „heilige“ Männer-Sphäre wahrgenommen und ihre virile Dominanz ruft das Gefühl der Bedrohung der althergebrachten Ordnung der provinziellen Kleinstadt hervor. Ihre, noch in der Vorkriegszeit nur den Männern reservierte Verhaltensweise, ist auch durch das „männliche“ Aussehen unterstrichen: »Sie trägt eine schwarze Lederjacke und abgeschnittenes Haar« (Fleißer, 1975, S. 21), einen langen Herrenmantel und Herrenschuhe, fährt ein kleines Auto und »ihre Blicke sind nicht weiblich« (ebd., S. 21).

Frieda Geier wurde zwar in Ingolstadt geboren, hat aber »manches Jahr in der Fremde verbracht« (ebd., S. 79) und steht als Vertreterin eines Konzerns im ständigen Kontakt mit der Großstadt. Sie repräsentiert somit im Gegensatz zu Ingolstadt, der »gedrosselten Stadt« (ebd., S. 108), wo geschäftlich nur »die Beziehung, das Privileg der Kaste, der bloße Zufall« entscheidet, die moderne, »entwurzelte« (ebd., S. 110), rationalisierte Kraft, die sich auf ihre Kosten durchzusetzen bemüht. Deswegen wird sie in der Geburtsstadt erstens als eine kalte Frau, ein Vamp, zweitens als »Agentin der Industrie« (ebd., S. 107) feindlich wahrgenommen und als Außenseiterin behandelt.

Die erlernten Prinzipien sucht sie auch in ihrer Liebesbeziehung mit Gustl Gillich anzuwenden. Im Geist ihres Vorbilds Amerika erwartet sie von dem Krauler eine auf sportlichem Geist basierte Partnerschaft, eine demokratische Geschlechterbeziehung, eine gleichberechtigte Kameradschaftsbeziehung, gegenseitige Hilfe und Nichtausbeutung, wobei sie jedoch ihre autonome Existenz bewahren will. »„In Amerika helfen die Männer und Frauen auch zusammen“, sagt sie zum Beispiel. „Hier ist nicht Amerika.“ Aber hier ist Frieda, die jahrelang Männerarbeit gemacht hat.« (ebd., S. 115) Frieda lehnt strikt ab, dass sie nur eine billige Arbeitskraft in dem Geschäft ihres Mannes sein soll, wenn sie jahrelang ihre Karriere im Zwischenhandel aufgebaut hatte und wehrt sich der Degradierung zum willenlosen Ding und Besitz des Mannes. »Wie soll das einmal werden, wenn Frieda sich auf die Heirat einläßt? Dann ade, schöne Selbstständigkeit!« (ebd., S. 115) Sie ist gewohnt, sich nur auf sich selbst zu verlassen, zumal wenn sie die Verantwortung für ihre jüngere Schwester Linchen tragen muss.

In Linchen – Frieda in ihrer unschuldigen Kindheit – projiziert Frieda ihre Hoffnungen auf ein besseres, reines Leben, wobei sie sie von aller Verderbtheit der Welt in der Klosterschule fern zu halten versucht. »Sie hält sich nicht von den Sünden frei. Dafür muß Linchen vor der Schlechtigkeit bewahrt werden und ein glückliches Mädchen bleiben.« (ebd., S. 36f) In diesem Motiv setzt sich Fleißer mit eigener Erfahrung mit sinnloser Disziplin,

mittelalterlichen Regeln, Unterdrückung der Würde des Einzelnen und weltfremder Erziehung der Internatsschule aus. Dabei begeht Frieda jedoch einen Fehler, weil sie ihre Schwester gerade der Wehrlosigkeit gegen die männliche Aggressivität ausliefert und sie unbewusst zum Opfer der patriarchalischen Gesellschaft bestimmt. Gustl, von Frieda verlassen, versucht seine natürliche männliche Macht zu beschwören und Frieda schwängern, wodurch er sich seine Unentbehrlichkeit erzwingen möchte. Nach dem gescheiterten Versuch: »Es ist ihm stets aufs Neue ein Rätsel, wie wenig sie sich der Natur unterwirft, wenn sie es anders vorhat« (ebd., S. 159), überträgt er seine niederträchtigen Pläne auf Linchen. Diese, auf eine göttliche Berufung wartend, hofft durch ihre Hingabe Frieda vom Bösen zu erlösen.

In Gustl Gillich und Raimund Scharrer, dem durchgefallenen Student, Sadist und Eisenbahnattentäter, wird das Motiv der gewalttätigen Machtbehauptung der Männer gegenüber den physisch schwächeren Frauen thematisiert. Sobald Gustl die geistige Überlegenheit Friedas verspürt, ist er nicht fähig anders als aggressiv zu handeln. »Und er hat doch keine Autorität bei Frieda, wird sie niemals haben. Es ist ein zu ungleiches Paar.« (ebd., S. 127) Er ist unfähig überzeugend verbal zu kommunizieren, seine Überzeugungskraft schöpft er nur aus dem physischen Bereich. »Ich sollte einen ausgewachsenen Rettich in der Kantine bestellen und dich damit erschlagen.« (ebd., S. 160)

Nach der verübten Tat an Linchen fühlt sich Gustl aus dem Bann der »Hexe« (ebd., S. 163) gerissen und widmet sich aufs Neue völlig dem Sportvereinsleben, aus dem er sich wegen Frieda freiwillig losließ. Damit kehrt er in den Schoß der kleinbürgerlichen Gemeinschaft und also wieder zum Anfangspunkt der Handlung zurück. »Er fällt nicht heraus aus der Masse.« (ebd., S. 161) Als Trainier und Langstreckenmeister findet er die Gebundenheit an die Gemeinschaft wieder und damit auch einen geschäftlichen Erfolg.

Frieda, die in Augen der Provinzler den Schwimmstar sportlich wie ökonomisch ruinierte, verschwindet aus der Romanhandlung in dem Moment, als sie sich aus dem Interessenhorizont Gustls verliert. »Seitdem sie den beliebten Krauler verlassen hat, ist die Geier in Verruf gekommen. [...] Man hält sie für vogelfrei. Schon manche Kundschaft ist ihr abgesprungen [...]. Nur zu gern sind die Menschen bereit, einem, den sie als Außenseiter entlarven, den Brotkorb höher zu hängen. Das heißt es mit dem Mund gegen das Tischeck schlagen, ja Frieda!« (ebd., S. 181) Indem sie sich als »Entwurzelte« den Verleumdungen nicht wehren kann, erleidet dadurch ihre ökonomische Existenz, sie ist auf die Peripherie weggeschoben und verschwindet in der Masse der Proletarisierten. »Das eingefressene Vorurteil vergangener Zeiten will ewig leben.« (ebd., S. 181)

Man begegnet ihr zum letzten Mal auf dem Judenfriedhof mit gefallenem Steinen, als sie von den Grabschändern und Vereinskameraden Gustls tätlich angegriffen wird. Diesmal ist sie von einem vorbeilaufenden Maurer gerettet.

„Marieluise Fleißers Roman läßt erfahren, daß die Frau, die sich in diese Gemengelage des virilen Narzißmus einmischte, zerrieben wird.“ (Lethen, 1994, S. 184) Ihr Roman reiht sich zumindest teilweise neben Irmgard Keuns und Vicki Baums Werk zu den Vertretern der Frauenliteratur der 20er Jahre ein, die in der Anknüpfung an die Frauenbewegung um 1900 und den in Großbritannien entwickelten Konzept der „New Woman Novel“ (Barndt, 2003, S. 9) das Bild der Neuen Frau zu konstituieren und zu etablieren verhalf. Der Roman dieser Autorinnen war ein Sprechorgan der Befreiung und Emanzipation aus patriarchalischer Vormundschaft und entwickelte im Rahmen der neusachlichen Ästhetik seine genrespezifische Merkmale (vgl. Barndt, 2003, S. 9ff).

6.2.4.2 „Verkaufen“ und ökonomisierte Beziehungen

Die harte, sachliche, rationalisierte und unmenschliche Arbeitswelt der Stabilisierungsphase zwingt beide selbstständige Erwerbstätige – Gustl und Frieda – mit verschärften, im harten Konkurrenzkampf entwickelten Geschäftsstrategien zu operieren und sich durchzusetzen. Gustl startet im Rahmen des Familienkleinhandels sein zweites Tabakwarengeschäft und mit sportlicher Einsatzbereitschaft, auf das Ziel und den Erfolg gerichtet, kämpft er für die eigene ökonomische Durchsetzung und wehrt sich der drohenden Arbeitslosigkeit. Seine Schwimmerkarriere und familiäre Patronanz sichern seine soziale Eingebundenheit in die Stadtgemeinschaft und ermöglichen dem kleinstädtischen Kaufmann sich in der Konkurrenz der Landeshauptstadt und ihrer Warenhäuser zu bewahren. »Es gibt Familien, die Glück gehabt haben oder in einer Branche sitzen, deren Boden noch trägt. Die Gillichs rechnen dazu, wenn nicht alles trägt [...] Auch sie kämpfen um das bloße Dasein, aber mit einer gewissen Zuversicht [...] Sie blicken noch nicht einem kollektiven Schicksal ins Auge, das alle gleich arm machen will.« (Fleißer, 1975, S. 109)

Frieda, die Vertreterin des Großhandels für Kolonialwaren, genießt nicht den Schutz ihrer »Vaterstadt« (ebd., S. 68), als »Agentin der Industrie« (ebd., S. 107) muss sie in ihrem Gelegenheitsberuf »gegen lauter Männer antreten, die ihre Kollegen sind« (ebd., S. 35). In ihrem Kampf um Durchsetzung in einem ausschließlich männlichen Bereich hat sie sich Techniken und Tricks für den Umgang mit den Kunden antrainiert und die Gesetze des harten Geschäfts angeeignet um nicht zu »verhungern« (ebd., S. 36). Die Gefühlskälte und Berechnung treten an die Stelle der Solidarität und des bemitleidenden Verständnisses. »Das

oberste Gebot eines jeden: er darf sich nicht in die Lage des anderen versetzen. Mitgefühl lähmt. Das Recht zum Leben, das man dem Nächsten einräumt, nimmt man unweigerlich von der eigenen Substanz weg.« (ebd., S. 36)

Dieses im Geschäftsleben angewandtes äußerst sachliches Verhalten ist jedoch Frieda im Gegensatz zu Gustl nicht zur Natur geworden, sie nimmt es als unvermeidliche Notwendigkeit wahr, gleichzeitig verurteilt sie jedoch ihre Überlebenstechnik als unmoralisch. Gustl geht in seiner Sachlichkeit wesentlich weiter – diesmal ist es der Mann und nicht die Frau, der das Sachlichkeitsprinzip verkörpert – und drängt nach der »ökonomischen Verwertung« (ebd., S. 87) ihrer Liebesbeziehung. Er protegirt seine Geschäftspläne und in seinem patriarchalisch angeborenen Egoismus zieht er seine Interessen den Interessen der Frau vor, wie es von ihm die autoritäre Kleinstadtgemeinschaft verlangt. Die Ehe ist ihm und seiner Familie, wie vielen Seinesgleichen, zur Gelegenheit, das Kapital zu erweitern. Dabei beruft er sich bei der unkonventionellen Frieda auf die alten Naturgesetze. »Gewohnheit sagt ihm, daß Hochzeit ein ewiger Kuhhandel ist. [...] Die innere Stimme sagt es.« (ebd., S. 124)

Gustls „Profitdenken“ (Becker, 1995, S. 223) und seine primitiven Vorstellungen von der Rolle der Frau in der Ehe zwingen Frieda sich von ihm zu trennen.

»Was hat es für einen Sinn, daß man sich wie ein Mann in der Fremde herumrauft, daß Eigenschaften entwickelt worden sind, welche sich dem männlichen Übergriff verweigern? Was nützt der Frau aller Fortschritt, wenn sie dann doch in die patriarchalischen Methoden der Lebensgemeinschaft hineingestoßen wird, die eine rückläufige Bewegung bei ihr erzwingt. Die Männer müssen sich anders einstellen, behauptet Frieda, fühlt sich als weiblicher Pionier.« (Fleißer, 1975, S. 126)

Durch den Verlust ihrer Kundschaft wird Frieda von Gustl um ihre existentielle Grundlage beraubt, aber sie behielt ihre eigene Identität.

6.2.4.3 Sport

Marieluise Fleißer setzte sich mit dem Phänomen der 20er Jahre – mit dem Sport – bereits in ihrem 1929 veröffentlichten Aufsatz *Sportgeist und Zeitkunst. Essay über den modernen Menschentyp* aus. Sie qualifizierte den „Sportsmann“ als einen „Repräsentant[en] des modernen Zeitgefühls“, der im Gegensatz zum „gedrillten Rekruten“ mit einem Sportgeist, also einer „bestimmte[n] Kampfeinstellung des Lebensgefühls“ (Fleißer, 1983b, S. 317), verfügt. „Echter Sportgeist ist die aggressive Einstellung eines Menschen zu seinem

eigenen Körper, wobei er an Hand bestimmter schwer zu erreichender Leistungen die Linie seines natürlichen Körperwiderstands durch seinen Willen zurückdrängen versucht.“ (Fleißer, 1983b, S. 318)

Fleißers Roman, obwohl er seinerzeit als Sportroman gelesen wurde, vermittelt keinesfalls eine neusachliche Sportbegeisterung und Verherrlichung der Massenaktivitäten; im Gegenteil ist er in diesem Punkt scharf zeitkritisch. Die beschriebenen Eigenschaften des Sportlers – die Willensstärke, Zielstrebigkeit, „Kraft, Kontrolle, Tempo, Durchhalten und Steigerung“ (Fleißer, 1983b, S. 318f) sind in erster Linie paradoxerweise die Eigenschaften der lungenkranken Frieda Geier, die »sich nicht die ganz großen Anstrengungen zumuten durfte« (Fleißer, 1975, S. 102). Ihr Kampfgeist und Entschlossenheit die gesellschaftlichen und eigenen Grenzen zu überschreiten und ihr Fairness und sachliche Logik in der Liebesbeziehung mit Gustl avancieren sie zu einer geistigen Sportlerin. Bei Gustl bewundert Frieda gerade das sportliche Potenzial, ermangelt aber letztendlich das sportliche Verhalten in der Partnerschaft und den Kampfgeist im Leben. Gustl ist nur somit Sportler, wo er sich mit seinen Fäusten durchschlagen kann. Als er aus beleidigter Eitelkeit und dem Mangel an Ausdauer seine sportliche Karriere aufgibt, verliert sich bei Frieda auch der letzte Splitter seiner Autorität. »Sie sieht ihn plötzlich in anderer Beleuchtung. War nicht der Sport jene Eigenschaft, die einen tiefen Bruch zwischen ihnen überbrückte? Soll mit einem Mal die Eigenschaft fehlen, der Bruch aber bleiben?« (ebd., S. 101)

Fleißer enthüllt den Sport als einen Auslöser der latenten Aggressionen der Kleinstädter, die Trainingsstechniken vergleicht sie mit der militärischen Ausbildung in den Bedingungen der entmilitarisierten Stadt und macht auf die Gefahr und Manipuliertheit der sportbegeisterten Masse, auf das gefährliche Bündnis- und Erwählungsgefühl innerhalb des Vereinslebens und auf weit über sportliche Rivalität zielende Feindschaft gegenüber den Konkurrenten aufmerksam. »Das sind keine kleine Angestellten und Verkäufer mehr, keine Anfänger im Beruf, die so mancher zwiebeln darf. Das sind die entfesselten Barbaren der Kleinstadt, welche die augenblickliche Formel ihres Heils ins Ohr von Unberufenen heulen.« (ebd., S. 189) Bei dem abschließenden Vereinsfest, das in eine Wirtshausrauferei übergeht, kann Gustl mit Schlägen seine Männlichkeit wieder bekräftigen.

Fleißer entzauberte in ihrem Roman die Sport-Faszination dadurch, dass sie sie in die Nähe der Faschistisierungstendenzen rückte (vgl. McGowen, S. 101ff). „Im deutschen Kleinbürgerleben trägt der Verein bedeutend zum „feuchtwarmen Humus“ bei, in dem der Faschismus keimen konnte.“ (ebd., S. 103f)

6.2.4.4 *Provinz*

Fleißers Zeichnung von Ingolstadt stellt eine Provinz in der Übergangszeit, in der die Kleinhandelstrukturen der rationalisierten Konzern-Industrie – den »direkten Agenten der Industrie« (Fleißer, 1975, S. 107) – aus letzten Kräften Widerstand zu leisten versuchen.

»Sie [Ingolstadt] hat noch ein Paar Stadtbauern, die sich selbst ernähren können, viele ehrsame Handwerksmeister, die von den Fabriken abgewürgt werden, viele kleine Kaufleute, die bereits im halben Angestelltenverhältnis zu den Konzernen stehn mit vorgeschriebenen Preisen, sie hat alteingeführte Qualitätsgeschäfte, die von den auswärtigen Warenhäusern, wenn auch nicht in der Güte, so doch im Preis unterboten werden.« (ebd., S. 108)

Diese Kleinbürger- und Existenzängste werden von Fleißer in der Negation des Fremden und des Neuen prägnant artikuliert. Frieda wird als Repräsentantin des Amerikanismus und der sachlichen Ratio im sexuellen und wirtschaftlichen Leben von den konservativen Provinzlern als »Hexe«, »Satan«, »Luzifers Tochter« oder »Schlange« gebrandmarkt. Gustls Mutter Mena, die die ökonomischen Nachteile der Ehe frühzeitig erkennt, zeichnet auf Gustls Tür einen Drudenfuss, ein mystisches Symbol der Hexenjagd, und Gustl verflucht Frieda nach ihrem Trennen. Die antimoderne Provinz wird somit eindeutig mit dem Irrationalen, aber zugleich mit einem nüchternen Geschäftssinn identifiziert. In der aus ökonomischer und existentieller Unsicherheit resultierenden Verfolgung des Andersseins und des Außenseitertums in der Gestalt von Frieda und Raimund Scharrer wird der Faschistisierungspotential der kleinbürgerlichen Gesellschaft angedeutet und vorwegnimmt. Fleißer gelingt es, die Sprengkraft der Provinz, die latente Kriminalisierung und die schleichende Pogromstimmung gegen Außenseiter (darunter ebenfalls gegen Juden) zu Ende der 20er Jahren zu dokumentieren.

»Wenn man sie damit abspeist, daß sie sich in einer besonders schwierigen Übergangszeit befinden, daß sie ein Massenschicksal erleiden, dann verlangen sie, daß dies Massenschicksal alle ohne Unterschied trifft. Sie stoßen sich daran, daß es die ungerecht Bevorzugten gibt. Sie fallen Gedanken anheim, die wie Keimstoffe in der Luft schwirren und an Anarchie und Verbrechen streifen. Sie spielen mit dem Vorsatz zu irgendeinem gewaltsamen Handeln, sogar um den Preis, daß es nachher noch schlimmer wird, einfach um sich Luft zu schaffen. [...] Aber es schwellt, bald wird es brennen. [...] Die Stadt kann nicht leben und nicht sterben, seit ihr durch den Versailler Vertrag das Militär genommen wurde und alle Zubringerdienste für das Militär samt den Rüstungsbetrieben.« (ebd., S. 109)

Das provinzielle Milieu zeichnet sich in Fleißers Schilderung ebenfalls durch die Absenz des Privaten aus, was sich in der Öffentlichkeit der Liebesbeziehung von Frieda und Gustl demonstriert. Frieda vertritt mit ihrem Verhalten die großstädtische „Bindungslosigkeit, Anonymität und damit Liberalität“ (Hermand/Trommler, 1989, S. 65) in der Umwelt der Kleinstadt, wo man sich „von seinen Nachbarn in den Kochtopf gucken“ ließ und ist „unentwegt durch die lokale Klatschmühle gedreht“ (ebd., S. 65).

6.2.5 Merkmale der Neuen Sachlichkeit in Fleißers Werk

6.2.5.1 Essayistische Texte

„Im Steinickesaal in Schwabing hatte ich beim Künstlerfasching den damals achtunddreißigjährigen Lion Feuchtwanger kennengelernt. Ich brachte ihm alles, was ich schrieb. Und was noch wichtiger war, er las es, obwohl er Vieles von anderen zurückwies. Was ich ihm brachte, nannte er Expressionismus und Krampf. [...] Aber es komme jetzt eine ganz andere Richtung auf, die sachlich sei und knapp, in ihren Umrissen deutlich, und daran müsse ich mich halten.“ (Fleißer, 1983a, S. 309)

Mit diesen Worten beschreibt Fleißer in ihrer Kurzbiographie *Aus der Augustenstraße* (1969) ihre erste Begegnung mit Lion Feuchtwanger (1922) und deren grundsätzliche Bedeutung für Fleißers weiteres Schaffen im neusachlichen Kurs.

Den produktionsästhetischen Fragen vom Kleistschen, aber gleichzeitig von ihrem eigenen Schreibstil unter den Prämissen der Neuen Sachlichkeit widmete sie sich in einem weniger reflexionsästhetischer Essays, der unter dem Titel *Der Heinrich Kleist der Novellen* 1927 erschien. Kleists ästhetische Prinzipien einer genauen „Beobachtung“, einer sachlichen „Berichtform“, des Blicks eines „guten Regisseurs“ auf die Romanpersonen, zusammen mit von Kleist nicht erzielten „Neutralität des Berichterstatters“ (Fleißer, 1989b, S. 201) wurden zu Grundelementen Marieluise Fleißers Schreiben. Die beobachtende und berichtende Schreibweise vermitteln eine präzise gesehene Oberflächenperspektive der Handlungen der Romanfiguren; auf eine konventionelle, psychologisierende Schilderung ihrer inneren Bewusstseinslage wird weitgehend verzichtet, sie wird jedoch mittels der neutralen, distanzierten und oft ironisierten Erzählerkommentare prägnant erfasst. Der Verzicht auf interpretierendes Erzählen, auf Erklärungen und Begründungen, macht die Distanz des Lesers zu den Protagonisten aus.

6.2.5.2 Roman „Eine Zierde für den Verein“

Fleißers sehr plastisch anmutende realistische Schilderung geht von ihrer langjährigen Erfahrung mit dem gewählten Milieu. Sie berichtet aus tiefer Kenntnis der kleinbürgerlichen Umwelt objektiv über Lebensumstände und Charaktere der Provinz.

Die Handlung konzentriert sich ausschließlich auf die aktuelle Gegenwart und wird linear geschildert. Die durchgehende Verwendung der Präsensform macht jedoch nicht den Eindruck der Nähe und der Unmittelbarkeit, sondern wirkt als von der verfremdenden Instanz des Erzählers vermittelt, wodurch die Distanz zwischen den Romanfiguren und dem Leser akzentuiert wird. Die Präsensform zusammen mit häufig gebrauchter erlebter Rede ermöglicht über die Handlung aus verschiedenen Personenperspektiven (Friedas, Gustls) zu reflektieren und ersetzt oft auf monologische Weise das, was traditionell die direkte Rede verschafft. Die Erzählerkommentare in Form von häufigen rhetorischen Fragen, Ausrufen und ironischen Brechungen, die oft als sachliche, objektive und nüchterne Weisheitssprüche ausklingen, unterstreichen die entsentimentalisierte Schreibweise und die Nicht-Identifizierung mit den Romanfiguren. Somit verzichtet Fleißer zwar nicht auf die Kommentare, sie nehmen jedoch keine Parteinahme mit den jeweiligen Personen und enthüllen aufs Kern das Wesen der Dinge: »Schlange sind feig. Sie greifen mit Vorliebe den Ängstlichen an, das ahnungsvoll gebundene Opfer.« (ebd., S. 77), oder »Zucht kommt vom Ziehn.« (ebd., S. 155), sowie »Ob er Muskeln hat! Er hat nur nicht den Verstand« (ebd., S. 174).

Angeregt von Feuchtwangers Roman *Erfolg*, den Fleißer zu lesen bekam (vgl. Töteberg, 1979, S. 56), wurde in den Roman auch ein rein dokumentarisches „Kapitel“ – ein „Soziogramm“ (Veth, 1995, S. 466) von Ingostadt – eingeschoben. Es vermittelt in der Art eines sachlichen Berichts topographische und demographische Informationen und soziologische Daten und entspricht völlig der neusachlichen Programmatik. »Die Altstadt hat neun Kirchen, ein Männer- und zwei Frauenklöster. Sie hat vier Hauptstraßen, die genau im Zentrum ein Kreuz bilden. Die beiden Balken sind von einem Stadttor bis zum anderen einen Kilometer lang.« (Fleißer, 1975, S. 106) Präzise Angaben tauchen auch im Anfangskapitel auf: »Was läßt sich von der entmilitarisierten Stadt mit nur neunundzwanzigtausend Einwohnern und zehn Prozent Arbeitslosen anders erwarten?« (ebd., S. 7), gehören jedoch nicht zur Hauptcharakteristika des Schreibstils, der sich vornehmlich durch beschriebene distanzierte und nüchterne Erzählweise auszeichnet.

Die objektive Tatsachenschilderung, die programmatisch eine mitgelieferte Interpretation vermisst, und der Bericht über die gesellschaftliche Realität der Kleinstadt sind durch Fleißers sachliche und nicht-sentimentale Sprache unterstrichen. Fleißer selbst

beschreibt in *Meine Biographie* ihren Sprachduktus als Versuch „so primitiv aber deutlich zu schreiben, wie Kinderzeichnungen sind“ (Fleißer, 1989a, S. 526). Ihre an kindliches Schreiben anmutende, naive Sprache, die Nüchternheit und Sachlichkeit gewährleistet, wird auch teilweise süddeutsch gefärbt; „die dialektalen Verschleifungen und Kürzungen stellen die Begrenztheit der Figuren aus“ (Haas, 2006, S. 221). Seine bittere Erfahrung mit Frieda und entscheidende Motivation zur künftigen Heirat formuliert Gustl mit folgenden Worten: »„Nur wenn eine ganz Schwere kommt, sonst nicht“, wehrt er ab und hat eine runde Mitgift im Sinn. „Ich habe bloß einen Buckel, der ist mir für den Aufpack zu lieb, solange mir keiner was für die Abnützung zahlt.“« (Fleißer, 1975, S. 186).

Die Nüchternheit der Sprache steht somit in Übereinstimmung mit Friedas sachlicher Überlebenstechnik und Gustls materialistischem Denken und spiegelt die Sachlichkeit als Verhaltensnorm der späten 20er Jahre wider.

6.3 Erich Kästner: *Fabian. Die Geschichte eines Moralisten* (1931)

6.3.1 Entstehungsgeschichte

Kästners erster Roman für Erwachsene erschien im Oktober 1931 bei der Deutschen Verlagsanstalt und verzeichnete in folgenden anderthalb Jahren wiederholte Auflagen und Übersetzungen in 9 Sprachen. Der ursprünglich vorgeschlagene Titel *Sodann und Gemorrhä*, sowie der zweite *Der Gang vor die Hunde* wurden von dem Verleger abgelehnt (vgl. Bemann, 1983, S. 235). Besonders der letztgenannte Titel sollte nach Kästners Worten verdeutlichen, »daß der Roman ein bestimmtes Ziel verfolgte: Er wollte warnen. Er wollte vor dem Abgrund warnen, dem sich Deutschland und damit Europa näherten! Er wollte mit angemessenen, und das konnte in diesem Falle bedeuten, mit allen Mitteln in letzter Minute Gehör und Besinnung erzwingen.« (Kästner, 2007, S. 10)

Unter Auslassung zweier Kapitel und des Nachwortes wurde die großstädtische Satire schließlich unter dem Namen *Fabian. Die Geschichte eines Moralisten* herausgegeben (vgl. Bemann, 1983, S. 235).

Kästner selbst war zu dieser Zeit kein Neuling in den literarischen und publizistischen Kreisen. Er hatte bereits eine zehnjährige Redakteur-Tätigkeit für verschiedene Zeitungen und Zeitschriften hinter sich, für die er Gedichte, Theaterkritiken und politische Glossen verfasste, sowie zwei erfolgreiche Kinderbücher.

1950 verfasste er für die Gesamtausgabe seiner Werke ein Vorwort, das nachträglich, mit einem Abstand von fast 20 Jahren die Autorenmotivationen und -absichten kundgab und die Fehldeutungen der Zwischenzeit zu klären versuchte (vgl. Schwarz, 1993, S. 238). Zu dieser Zeit, nach der Erfahrung mit der ideologischen Massenmanipulation des Dritten Reiches, empfand Kästner, eindrucksvoller als im Erscheinungsjahr, ein Bedürfnis die Botschaft des Buches zu kommentieren um den Missverständnissen weiter zu entkommen. »Noch wissen viele nicht, viele nicht mehr, daß man sich Urteile selber bilden kann und sollte.« (Kästner, 2007, S. 9) Auch in diesen Worten schimmerte die programmatische Prämisse der unkommentierten Schilderung durch, die Genüge an aussagekräftigen Informationen liefert, um den Leser eine persönliche Stellungnahme selbst herausbilden zu lassen. »So wird heute weniger als damals begriffen werden, daß der ›Fabian‹ keineswegs ein ›unmoralisches‹, sondern ein ausgesprochen moralisches Buch ist.« (ebd., S. 9)

Die Voruntergangsstimmung des Jahres 1931, in das die Geschichte Jakob Fabians eingebettet wurde und in dem auch der Roman erschien, charakterisierte Kästner als eine »seelische Depression«, die das wirtschaftliche Erdbeben Hand in Hand begleitete. Die

geistige Erschöpfung und Abstumpfung verursachte angesichts der nahenden Krise die Abschaltung aller Kontrollmechanismen des gesunden menschlichen Verstands und führte zur »Trägheit des Herzens« (ebd., S. 10). »Man lief den Rattenfängern nach, hinein in den Abgrund, in dem wir nun, mehr tot als lebendig, angekommen sind und uns einzurichten versuchen, als sei nichts geschehen.« (ebd., S. 10)

6.3.2 Inhaltliche Zusammenfassung

»Fabian, Jakob, 32 Jahre alt, Beruf wechselnd, zur Zeit Reklamefachmann, Schaperstraße 17, herzkrank, Haarfarbe braun.« (ebd., S. 14) Mit diesen Personalien wird dem Leser im Anfangskapitel des satirischen Romans der junge Intellektuelle und studierter Germanist indirekt vorgestellt. Als aufmerksamer Beobachter vermittelt uns Fabian binnen einiger Tage das Gesicht Berlins während der fortgeschrittenen Weltwirtschaftskrise. Sein neugieriges Erleben von Berlin führt durch verschiedene Klubs, Bars, Bordelle, Kneipen, Cafes und Bohemien-Ateliers der nächtlichen Metropole und lässt den Leser in die Bereiche des Zeitungswesens, des Films und der Reklame, sowie in die wirtschaftlichen und politischen Zustände einen scharfen Blick werfen. Jedoch ist es kein schmeichelhaftes Abbild Berlins anfangs der 30er Jahre. Die von Fabian als feindlich empfundene Großstadt ist ein Schaufenster des nähernden Untergangs, der moralischen Krise, der Armut, der Arbeitslosigkeit, der Korruption, des Lasters, der Verzweiflung, des Verfalls der traditionellen Werte der menschlichen Würde, Anständigkeit, Liebe, Familie und Ehe. Überdies kulminiert in ihr die Perversität, Konflikte aller Art, politischer Kampf, Verbrechen und soziale Destabilisierung. Fabian mappiert aus der nostalgischen Sicht eines Moralisten die „Überlebenstechniken“ (Lethen) der ihm begegnenden Menschen im System des krisenhaften Kapitalismus zu Ende der Weimarer Republik und sucht dabei seinen persönlichen Weg. Da er nicht fähig und willig ist, sich der Realität und den kämpferischen Verhältnissen anzupassen und an seinen moralischen Grundsätzen hängt, muss er naturgemäß scheitern. Schon im ersten Kapitel taucht die Vorausdeutung seines tragischen Endes auf, als er von der fahrenden Straßenbahn gestoßen wird. »„Passense auf!“ schrie der Polizist. Fabian zog den Hut und sagte: „Werde mir Mühe geben.“« (ebd., S. 13) Fabians Antwort ist symbolisch für sein zielloses Dasein auf der verrückten Welt. Er kommt unsinnigerweise ums Leben, gerade in dem Moment, als er aus seiner alles relativierenden Lethargie losgerissen, entschlossen eingreift um etwas Nützliches zu tun. »Der kleine Junge schwamm heulend ans Ufer. Fabian ertrank. Er konnte leider nicht schwimmen.« (ebd., S. 236)

Erich Kästner selbst führte retrospektiv seinen Zeitroman, als eine Satire an, die mit allarmierenden Mitteln die »großstädtische Zustände von damals schildert« (ebd., S. 10). Die Übertreibung und Zuspitzung der behandelten Phänomene gehörten zu Kästners Techniken der karikaturistischen Abhandlung, die »seiner Epoche keinen Spiegel, sondern einen Zerrspiegel vorzuhalten« (ebd., S. 10) will.

6.3.3 Realitätsbezogenheit und autobiographische Daten

Kästners Roman ist im rechten Sinn des Wortes ein zeitbezogenes Dokument, das aus den sozialen und politischen Zuständen seiner Entstehungsjahre 1930/1931 herauswuchs. Obwohl in konzentrierter und karikierender Form, schuf der Verfasser ein Realitätsabbild, das sich aus tiefer Kenntnis, eigener Erfahrung und der Fähigkeit unter die äußere Hülle durchzudringen, ergab. Die Angaben über die Arbeitslosenzahl (ebd., S. 54f) stimmen mit den offiziellen Daten der Jahre 1930/1931 (vgl. Peukert, 1987, S. 246) überein, in denen anhand von Notverordnungen und unter Ausschaltung des verfassungsmäßigen Dualismus regiert wurde (vgl. ebd., S. 252). Der Präsident Hindenburg befestigte unter Brüning's Regierung die Präsidialherrschaft. „Von Juli bis Dezember 1931 traten vier Notverordnungen in Kraft, die die Krisenlasten weiter auf die arbeitenden Schichten abwälzten.“ (Bemmann, 1983, S. 245)

Kästner kannte aus seinen Berliner Jahren – seit 1927 war er hier als Redakteur tätig – verschiedene hiesige soziale Milieus. Er bewegte sich vor allem in links tendierenden intellektuellen-Kreisen der Schriftsteller, Redakteure und Zeichner, aber war auch mit der Umwelt der Arbeitslosen und Bedürftigen gut vertraut, für die er soziale Hilfsaktionen organisierte (vgl. ebd., S. 247ff). So erscheinen alle Personen in seinem Roman mit ihren existentiellen Sorgen, Hoffnungen und inneren Kämpfen authentisch und überzeugend dargestellt.

Der Roman *Fabian* thematisiert sogar einige Momente und Erlebnisse aus Kästners Leben. Zur Glaubwürdigkeit und Präzision des behandelten Motivs des Zeitungswesens trug Kästner Kenntnis der journalistischen Praxis bei. Seit seinen Studienjahren arbeitete er für die *Neue Leipziger Zeitung* und später für das *Berliner Tageblatt*, *Die Weltbühne*, *Das Tage-Buch* und weitere liberale Zeitungen und Zeitschriften. Kästner selbst, wie sein Protagonist, war unter anderem studierter Germanist, stammte wie Fabian aus dem kleinstädtischen Umfeld der Stadt Dresden und wurde mit 18 Jahren in den Ersten Weltkrieg berufen (vgl. ebd., S. 38). Die Figur seines geistigen Pendant's Labude scheint vom Kästners Mitschüler, einem Juden aus wohlhabender Familie, Ralph Zucker, inspiriert zu sein, der Selbstmord wegen eines ähnlichen Scherzers wie Labude verübte (vgl. Spiel, 1989, S. 306). Die Mutter-Sohn-

Konstellation im Roman entspricht auch teilweise der geistigen Verwandtschaft zwischen Erich Kästner und seiner Mutter Ida Kästner. Sein Vater, Emil Richard Kästner, ursprünglich ein selbstständiger Sattler, stellte eher den Typus des großstädtischen proletarisierten Handwerkers dar (vgl. Bemman, 1983, S. 15).

6.3.4 Stoffwahl

Im Zentrum des Romans stehen die neusachlichen Themen der Großstadt, des Zeitungswesens, der Reklame und der Technik. Sehr aufschlussreich ist eine Untersuchung der Frauenfiguren des Romans, die ein Gesamtbild der Neuen Frau und des Girl-Typus ergibt und eine veränderte Auffassung von Liebe und Sexualität beschreibt. In Kästners Frauenfiguren ist das Prinzip der Sachlichkeit und des Habitus der Kälte am pointiertesten verkörpert. Eine große Aufmerksamkeit wird auch den politisch-gesellschaftlichen Standpunkten des Haupthelden und seines Freundes Labude, wie auch den Episodenfiguren eingeräumt, die die weltanschaulichen Positionen angesichts der Krise der bürgerlichen Gesellschaft vergegenwärtigen. Wie in anderen zeitgenössischen Romanen, hauptsächlich im Typus der Sozialromane des Anfangs der 30er Jahre, werden die Folgen der Weltwirtschaftskrise in der Form von Arbeitslosigkeit und Verelendung beschrieben.

Die Themenbereiche des Films, des Sports und des Amerika-Einflusses sind zwar eher im Hintergrund behandelt, gestalten jedoch das Kolorit der Zeit mit.

Im Folgenden wird auf diese Themen sowie auf die Erzählweise eingegangen, wodurch der aktuelle berichtende und dokumentarische Stil des Romans deutlich zum Ausdruck kommt.

6.3.4.1 Berlin – eine verrückte Metropole

»Soweit diese riesige Stadt aus Stein besteht, ist sie fast noch wie einst. Hinsichtlich der Bewohner gleicht sie längst einem Irrenhaus. Im Osten residiert das Verbrechen, im Zentrum die Gaunerei, im Norden das Elend, im Westen die Unzucht, und in allen Himmelsrichtungen wohnt der Untergang.« (Kästner, 2007, S. 99) Fabians topographische Vorortung der moralischen, sittlichen und sozialen Krise geht vom Gefühl der Krankhaftigkeit der Welt heraus, die sich in der anonymen Stadt nachdrücklich präsentiert. Berlin, von Fabian als ein Nest der Unmoral wahrgenommen, das von Prostituierten, Homosexuellen, lüsternen Frauen, Bettlern, Juden, Chinesen, Japanern, Sadisten, Irren,

Gauner und verschiedenen Devianten wimmelt, wird zum Gegenspieler des Protagonisten erhoben.

Die moderne Großstadt wird in *Fabian* nicht als ein Schutz vor den zu engen Familienbindungen oder wegen ihrer schützenden Anonymität begrüßt, sondern wegen ihrer sozialen Kälte, Unbarmherzigkeit und Unpersönlichkeit verurteilt. Sie verspricht zwar bessere Berufschancen für Fabian, seine Freundin Cornelia Battenberg sowie viele andere aus der Provinz Zugezogene und erweckt Erwartungen und Illusionen; sie schlagen jedoch angesichts der Krisenjahre in krasse Desillusion um. Berlin wird in *Fabian* als eine pulsierende Reibungsfläche von verschiedenen politischen Ideologien, unterschiedlichen Klassen, sozialen Schichten und Nationen dargestellt. Die Hast der Großstadt, unterstützt von Phänomenen der Technik und des Reklamewesens, wird durch die rasenden Straßenbahnen, Autos und Autobusse als lebensgefährdend dargestellt. »Die Stadt glich einem Rummelplatz. Die Häuserfronten waren mit buntem Licht beschmiert, und die Sterne am Himmel konnten sich schämen. Ein Flugzeug knatterte über die Dächer. Plötzlich regnete Aluminiumtaler.« (ebd., S. 12)

Dagegen vergeht die Zeit auf der Provinz im langsamen Tempo und bekannten Gleisen. »Diese Stadt, ihr Leben und ihre Kultur befanden sich im Ruhestand. Das Panorama glich einem teuren Begräbnis.« (ebd., S. 224) Fabian kehrte nach Labudes Selbstmord, seiner Entlassung aus der Reklameabteilung der Zigarettenfabrik und Verlust seiner Freundin Cornelia in die Geburtsstadt Dresden. In dem ländlichen, kleinstädtischen Leben findet Fabian die erhoffte Ruhe jedoch ebenfalls nicht, er ist gezwungen die alten Wunden zu öffnen und stößt auf dieselbe Borniertheit und Unmoral wie in der gehassten Großstadt.

6.3.4.2 Reklame- und Propagandaziele

Die Werbung wird in dem Roman in zwei Rollen thematisiert. Einerseits wird sie als Mittel des Konkurrenzkampfes innerhalb des Kapitalismus vorgestellt, als ein Bestandteil der Geschäftsstrategie der Großbetriebe und als Ausdruck der industriellen großstädtischen Zivilisation (die Leuchtfigur eines Türkenjungen, aus dem Flugzeug zerstreuten Aluminiumtaler mit der Reklame auf eine Exotikbar, illuminiertes Zeppelin über den Köpfen der Stadt). Dieser Einsatz der Reklame verdeutlicht den Konsumcharakter der Gesellschaft und die Überschätzung der Ware gegenüber den kulturellen Werten. Im vierten Kapitel führt Fabian den Leser in die Reklameabteilung der Zigarettenfabrik, wo er seit zwei Jahren als Werbetexter angestellt ist. Obwohl Fabian in seiner Arbeit keinen Sinn findet, bedichtet er

absurde Plakate, wo eine Zigarette so groß wie der Kölner Dom ist, oder soll ein Preisausschreiben konzipieren, das jedoch die Fabrik kein Geld kosten darf.

Zweitens wird auf die Werbung für die Zwecke der ideologischen Propaganda eingegangen. Fabians Bekannter, Herr Zacharias, ein ehrgeiziger Leiter der Reklameabteilung eines Zeitungsverlags, ist mit der Idee beschäftigt »die Reklame nicht länger auf die Steigerung des Konsums von Seife und Kaugummi zu beschränken, sondern sie endlich ausreichend in den Dienst von Idealen zu stellen.« (Kästner, 2007, S. 157) Diese Funktion der Werbung verdeutlicht die Gefahren der Propaganda und des Missbrauchs für eine undemokratische Massenmanipulation. Dass dieses Mittel im ideologischen Kampf schon längst erkannt wurde, beweist das Angebot Holzapfels, die Propaganda für eine rechts stehende Zeitung zu machen. Obwohl darin Fabian die einzige Möglichkeit sieht, das Geld zu verdienen, beschließt er auf dieses Angebot zu verzichten, denn es steht mit seinem Gewissen und Moral im unversöhnlichen Widerspruch.

6.3.4.3 Die Rolle der Zeitung in der Massengesellschaft

Neben dem »täglichen Pensum« (ebd., S. 11) an Tatsachen, die in der Form der Zeitungsschlagzeilen den Roman eröffnen, wird das Thema der Zeitung gründlicher im dritten Kapitel des Buches aufgegriffen, wo der Protagonist in eine Zeitungsredaktion eingeladen ist. Hier wird der Leser mit den Praktiken des Zeitungswesens Anfang der dreißiger Jahre bekannt gemacht. Die Funktion der objektiven Berichterstattung verschwand zugunsten der politischen Manipulation, der Verschweigung und Verstellung der Fakten, die die Presseunabhängigkeit schwer erschüttern. Nicht nur die zynische Verantwortungslosigkeit der Redakteure, die unbekümmert Streichungen unternehmen und anstatt deren Nachrichten erdenken, aber auch politische Eingriffe und Anweisungen der Regierung entlarven die Unzuverlässigkeit, Verderbtheit und den manipulativen Charakter der Presse: »Meldungen, deren Unwahrheit nicht oder erst nach Wochen festgestellt werden kann, sind wahr.« (ebd., S. 30).

In der Gestalt des politischen Redakteurs Münzer und des Handelsredakteurs Malmy werden Journalistentypen vorgestellt, denen die Wahrheit bekannt ist, die jedoch genug anpassungsfähig sind, dass sie „aus Gewohnheit, Feigheit, Impotenz und nicht zuletzt aus Furcht vor Arbeitslosigkeit weiter lügen“ (Schwarz, 1993, S. 246). Die Methoden der Zensur und der Manipulation der Fakten fasst Münzer zynisch zusammen: »Glauben Sie mir, mein Lieber, was wir hinzudichten, ist nicht so schlimm wie das, was wir weglassen. [...] Die

bequemste öffentliche Meinung ist noch immer die öffentliche Meinungslosigkeit.« (Fabian, 2007, S. 31)

Die Presse behält sich jedoch die informierende Funktion, wo die zwischenmenschliche Kommunikation versagt. So erfährt Fabian über Cornelia Battenbergs Karriere beim Film, durch die Zeitung sind ebenfalls Labudes Eltern vom Selbstmord ihres Sohnes informiert. Die Zeitung gehört als integrierender Bestandteil in das Leben der Romanfiguren und wird in Cafés und Kneipen gelesen und besprochen.

Britta Jürgs macht in ihrem Beitrag darauf aufmerksam, dass einige Romanpassagen direkt der journalistischen Arbeit Kästners entnommen wurden. Sie erwähnt etwa die Schilderung von Fabians Besuch am Rummelplatz »Onkel Pelles Nordpark« (ebd., S. 166), deren Teile dem Zeitungsartikel mit dem Titel „Hauptgewinn 5 Pfund prima Weizenmehl!“ (5. Februar 1928, *Neue Leipziger Zeitung*) entsprechen (vgl. Jürgs, 1992, S. 199). Diese Passagen beschreiben im Reportagestil wirklichkeitstreu das Elend der niederen Schichten und die Hoffnung auf einen Tombolagewinn.

6.3.4.4 Technik als Symbol des Fortschritts?

Das Thema der Technik, oder besser gesagt das der Technik-Gefahren, wird in dem Roman vornehmlich anhand der Figur des Erfinders Kollrepp demonstriert, der die Produktion der Textilindustrie mittels seiner technischen Neuerungen erheblich erhöhte, sich aber der massiven Entlassungen der Arbeiter und ihrer materiellen Not beschuldigt. »Ich erfand friedliche Maschinen und merkte nicht, daß es Kanonen waren.« (ebd., S. 111)

Kollrepp, als verantwortlicher Wissenschaftler, verbirgt seine letzte Erfindung vor der Welt, um nicht weitere Schäden anzurichten. Als ihm Fabian begegnet, ist er auf der Flucht aus dem Irrenhaus, wo er aus dem Anlass seiner Familie interniert wurde. Auf beiden Figuren – des Erfinders und Fabians – ist somit die Unvereinbarkeit der moralischen Grundsätze mit dem praktischen Leben gezeigt.

Die Technik und ihre falsche Anwendung werden auch von dem Handelsredakteur Malmy thematisiert und als bedrohlich wahrgenommen. »Die Technik multipliziert die Produktion. Die Technik dezimiert das Arbeitsheer. Die Kaufkraft der Massen hat die galoppierende Schwindsucht.« (ebd., S. 36)

Fabians technischer Analphabetismus, demonstriert an ironischen Beispielen (»Bis zum heutigen Tage halte ich den elektrischen Strom, wie mir der Name zu bestätigen scheint, für eine Flüssigkeit.«, ebd., S. 110), vertritt seine feindliche Einstellung der Technikwelt gegenüber, die in seinem Traum (im 14. Kapitel) konkrete Abrisse der Unmoral und

Perversion annimmt. Fabians Skepsis gegenüber dem Zivilisationsfortschritt kommt in Daumiers Zeichnung „Der Fortschritt“, wo die Schnecken hintereinander kriechen, deutlich zum Ausdruck: »Aber die Schnecken krochen im Kreise!« (ebd., S. 40)

6.3.4.5 Das Bild der Neuen Frau aus der konservativen Sicht betrachtet

Das veränderte Bild der neuen Frau repräsentiert am eindrucklichsten Irene Moll, die selbstbewusste, geradlinige Frau, die Gottesanbeterin, die den Mann als eine Beute anblickt und ihn in ständigen Vorstoßen jagt, durch seine Ohnmacht, Unentschiedenheit und Ergebenheit erregt. »„Was hatte die Frau mit ihm vor?“ [...] Er trat einen Schritt zurück. Sie aber rief „Hurra!“ und sprang ihm derart an den Hals, dass er die Balance verlor [...].« (ebd., S. 19f) Ihre Dominanz äußert sich in der Übernahme aller Initiative und in dem hemmungslosen Ausdruck der offenen sexuellen Lust. »Schon in der ersten Kurve fiel sie über ihn her und biß ihn in die Unterlippe. [...] Seine Bemühung sich der Frau zu erwehren, wurde zusehends falsch ausgelegt.« (ebd., S.17) Ihren »Kleine[n]« (ebd., S. 21) spricht Irene Moll nur in Befehlen an, denen der submisse Fabian, der große Frauen mag, unterliegt. Sie bezahlt ein Taxi und fährt ihren »kleinen Jungen« (ebd., S. 20) nach Hause, wo sie ihn skrupellos ihrem Gatten zur Zustimmung vorführt. Die Liebe und Sexualität wird von Kästners Heldinnen wie Irene Moll ohne Tabus und ganz prosaisch behandelt. Es ist nicht mehr das weihevollen, intimste Verhältnis zwischen Mann und Frau, sondern eine legitime Befriedigung der körperlichen Triebe, die ihre Heiligkeit völlig verlor.

Die Emanzipation der Neuen Frau erreicht ein solches Maß, dass die traditionellen Rollen der Frau und des Mannes nicht mehr zu erkennen sind, oder sogar zu einem Rollenwechsel aus der herkömmlichen Sicht kommt. Die Frau ist in der Beziehung nicht mehr passiv und eingeschüchtert, sondern oft sexuell aktiver als der Mann. Die Lüsterheit der Frauen und ihre Laszivität äußern sich auch in dem neusachlichen Typus der Girls, die als ‚Produkt‘ der amerikanischen Unterhaltungsindustrie auch die Berliner Nachtclubs der 20er Jahre in erheblicher Menge bevölkern. »Punkt zehn Uhr stiegen, in Gänsemarsch, zwei Dutzend Straßenmädchen von der Empore herunter. Sie trugen bunte Badetrikots, gerollte Wadenstrümpfe und Schuhe mit hohen Absätzen. [...] Die Orgie konnte beginnen.« (ebd., S. 52)

Im Gespräch zwischen Irene Moll und ihrem Mann wird vom Fabian in seiner Gegenwart als von einem geschäftlichen Auftrag gesprochen, was die Verdinglichung der Liebe und Sexualität verdeutlicht. »„Sie reden über mich, als wär ich in Stück Streuselkuchen oder ein Rodelschlitten“, meinte Fabian.« (ebd., S. 21) Am Beispiel des Ehepaars Moll und

der wiederkehrenden Bilder der lesbischen und homosexuellen Liebe wird der Zerfall der bürgerlichen Ehe deutlich demonstriert. »Unsinn! Ich war zweimal verheiratet, das genügt vorläufig. Die Ehe ist nicht die richtige Ausdrucksform für mich. Dafür interessieren mich die Männer zu sehr.« (ebd., S. 15f)

Die Frauengestalten, samt Labudes Leda und Fabians Freundin Cornelia Battenberg, erweisen sich als das sachlichste und kühlfte Element, das über die Fähigkeit zur Verstellung und Anpassung am meisten verfügt. In ihrem kühlen Kalkulieren, in ihrer Aggressivität, Skrupellosigkeit und Schamlosigkeit haben die Frauen eine Überlebenstechnik entwickelt, die sie gegen die Versachlichung und Ökonomisierung der Liebesverhältnisse innerlich beschützt. »Man kommt nur aus dem Dreck heraus, wenn man sich dreckig macht.« (ebd., S. 162)

Die Frauen – von den Männern psychisch und physisch misshandelt – werden jedoch auch als Opfer des patriarchalischen Systems gezeigt. Der Widerstand gegen die männliche Überlegenheit wird von Selow und anderen weiblichen Episodenfiguren durch unfreiwillige lesbische Beziehung realisiert. Die Arbeitslosigkeit und der aus ihr resultierende Notstand degradieren die Frauen zu Objekten der animalischen Begierde, die sich gegen Schnaps, Zigaretten und Essen den Männern anbieten: »Die Frauen drehten sich mit ihren knappen Badeanzügen im Kreis, spreizten die Arme und die Finger und lächelten verführerisch. Die Männer standen wie auf dem Viehmarkt.« (ebd., S. 56)

Den einzig positiven Frauentypus im Roman stellt die liebende Mutter des Protagonisten dar, die durch ihre Anmut und Fürsorge einen Gegenpol zur sexualisierten modernen Neuen Frau bildet. Gerade aus dieser Perspektive erwecken die Kommerzialisierung der Liebe und die sexuelle Freiheit im Fabian nur Desillusionierung und Abscheugefühl.

6.3.4.6 Erwerbsleben und Arbeitslosigkeit

Kästner beschreibt auf dem Beispiel Fabians die vergebliche Arbeitssuche der fünf Millionen Arbeitslosen zu Anfang der 30er Jahre. Die unmenschliche Bürokratie der Arbeitsämter und zurückgeschickte Bewerbungen sind ein Symbol der verlorenen Hoffnung und werfen die Frage nach dem zukünftigen Überleben auf. Die moralische Intaktheit erleidet erhebliche Wunden in der Furcht vor Arbeitslosigkeit (Cornelia Battenberg) oder Entlassung und die Erwerbslosigkeit bedeutet den Verfall der persönlichen Menschenwürde und Verachtung des Umfelds. Die Proletarisierung der Angestelltenschicht illustriert Kästner auf dem ehemaligen Bankangestellten und jetzigen Bettler, der sich seiner Lage derart schämt, dass er nicht fähig ist, Fabians Einladung zum Essen entgegenzunehmen.

6.3.4.7 Wartesaal Europa

Die Einschätzung Klaus Manns: „Das ständige Gefühl, in einem Interim zwischen zwei Katastrophen zu leben“ (Mann, 1927, S. 177) benannt prägnant Fabians Gefühl des Provisoriums zwischen zwei Kriegen und die Furcht vor einer nahenden Katastrophe. »Die nächste Zukunft hatte den Entschluß gefasst, mich zu Blutwurst zu verarbeiten.« (Kästner, 2007, S. 61) Fabian erlebt zum zweiten Mal die Hoffnungslosigkeit der unabwendbaren Zukunft gegenüber: »Ich saß in einem großen Wartesaal, und der hieß Europa! [...] Und jetzt sitzen wir wieder im Wartesaal, und wieder heißt er Europa! [...] Wir leben provisorisch, die Krise nimmt kein Ende!« (ebd., S. 62) Obwohl sich Fabian, wie auch andere linksbürgerliche Intellektuelle, des drohenden Untergangs bewusst ist, erweist er sich angesichts dieser Tatsachen ohnmächtig, abwartend und resignativ.

Die als tiefe Krise empfundene Situation ergab sich nicht nur aus den sozio-ökonomischen Verhältnissen, sondern grundsätzlich auch aus den politischen Spannungen, die sich vor allem unter den Massenbewegungen der Kommunisten und der Nationalsozialisten zum offenen gewaltsamen Kampf zugespitzt haben. Den Hass und den Antagonismus beider Ideologien zu Ende der Weimarer Republik, sowie die Sinnlosigkeit der blutigen Lösung demonstriert Kästner am Beispiel der Schießerei am Märkischen Museum (Kapitel 6), wo auch die Voreingenommenheit der Polizei gegenüber dem Proletariat thematisiert wird: »Damit sie wieder einen Proleten einsperren, weil er so unverschämt war, sich von einem Nazi die Knochen kaputtschießen zu lassen.« (ebd., S. 63)

Auf dem Hintergrund einer komischen Situation – als beide Angeschossene zusammen ins Krankenhaus abtransportiert werden – offenbart Fabian deutlich seine Abneigung gegenüber den Nationalsozialisten: »„Ihre Partei“, er meinte den Faschisten, „weiß nur, wogegen sie kämpft, und auch das weiß sie nicht genau.“« (ebd., S. 66) und seine Vorbehalte gegenüber den Kommunisten: »Das Proletariat ist ein Interessenverband. [...] auch wenn sie an die Macht kommen, werden die Ideale der Menschheit im Verborgenen sitzen und weiterweinen.« (ebd., S. 66)

Damit wird auch auf die Outsider-Stellung des bürgerlichen Intellektuellen neben diesen zwei Massenbewegungen hingewiesen; die eine kommt überhaupt nicht in Frage, in den Augen der anderen ist er ein Klassenfeind und Ausbeuter. »Ich bin euer Freund, obwohl ihr darauf pfeift.« (ebd., S. 66)

Aus diesem Gesichtspunkt ist für Fabian jedes Engagement und Bemühen um Abwendung der Gefahr sinnlos, solange die Menschen nicht vernünftig und anständig werden. Fabian ist durch das unerreichbare Ziel gehemmt und stellt sich freiwillig in die Rolle

des passiven Beobachters. »Ich sehe zu. Ist das Nichts?« (ebd., S. 54) Ein Gegenmodell zur Fabians Ergebung und Parteilosigkeit bildet innerhalb der Intellektuellenschicht sein Freund Labude, der zwar ebenfalls idealistisch wie Fabian ist, aber sich zur Aktion und zum Engagement bekennt. Labudes politisches Reformprogramm der Querverbindung der Klassen beabsichtigt in Anlehnung an die moralisch und ökonomisch unkompromittierte Jugend das Kleinbürgertum zu sammeln, das Kapital zu kontrollieren, das Proletariat einzubürgern und letztendlich einen Kulturstaat aufzubauen (ebd., S. 54).

Fabian und Labude sind, trotz beschriebener Unterschiede, jedoch miteinander identisch. Sie beide suchen ein näher nicht bestimmtes Heil der Menschheit, die gerechte Welt, aber möchten es auf anderen Wegen erreichen. Ihr Idealismus und ihre Unfähigkeit sich im „normalen“ Leben zu bewähren, richten sie zu Grunde.

6.3.4.8 Krieg

Fabians Erinnerungen an den Krieg wird zwar nur ein relativ kleiner Raum im Roman bestimmt, sie wirken jedoch desto aussagekräftiger. Sie thematisieren Kästners eigene Erfahrung, als er 1917 den Einberufungsbefehl zur Einjährig-Freiwilligen-Kompanie bekam, wo Studenten und Gymnasiasten für die Zwecke der Kriegsfrente umgeschult wurden (vgl. Bemann, 1983, S. 38). Der Terror und die Brutalität, verkörpert im Kästners Leben in der Gestalt des Sergeanten Waurich, finden im Roman ein entsprechendes Ebenbild im ehemaligen Oberleutnant Knorr (Kästner, 2007, S. 231), dem Fabian in seiner Geburtsstadt nach fünfzehn Jahren begegnet. »Er hatte die Siebzehnjährigen geschunden und schinden lassen, als bezöge er von Tod und Teufel Tantiemen.« (ebd., S. 231)

Kästners Buch ist eine Anklage derer, die das Leben der unbefleckten Generation um 1900 zunichte gemacht haben. Die verschwiegene Existenz der Tausenden von Verstümmelten (ebd., S. 64) sollte eine dauernde Anmahnung an die Schrecknisse des Krieges sein.

Somit berichtet Kästners Buch nicht nur über die Alpträume der Überlebenden, aber warnt vor der Gefahr des wiederholten Krieges. »Wo nehmt ihr die Dreistigkeit her, sechzig Millionen Menschen den Untergang zuzumuten, bloß weil ihr das Ehrgefühl von gekränkten Truthähnen habt und euch gern herumhaut?« (ebd., S. 225)

6.3.4.9 Film und Sport

Die neusachlichen Themen von Sport und Film werden im Roman nur beiseite behandelt, ihre Darstellung lässt jedoch erahnen, dass sie zur alltäglichen Wirklichkeit der 1930er gehörten. Die Anspielungen an das beliebte zeittypische Sujet Sport findet man in der Metaphorik des Romans: »Der Himmel war grau wie der Asphalt auf der Radrennbahn.« (ebd., S. 41), oder »sah den Autobussen nach, die, wie Elefanten auf Rollschuhen, die Kaiserstraße entlangfuhren« (ebd., S. 49).

Die Thematisierung des Filmbereichs beschränkt sich hauptsächlich auf Cornelia Battenbergs beginnende Karriere der Schauspielerin. Anhand dieses Beispiels wird die Verkommenheit der Filmbranche illustriert, wo die Filmrollen ausschließlich durch die „Zuneigung“ der jungen Schauspielerinnen den wohlhabenden Produzenten und Regisseuren gegenüber erkaufte werden.

6.3.5 Merkmale der Neuen Sachlichkeit in Kästners Werk

6.3.5.1 Essayistische Texte

Erich Kästner machte in seinen Aufsätzen *Lyriker ohne Gefühl* (1927) und *Indirekte Lyrik* (1928) auf die „künstlerische Wandlung der Epoche“ (Kästner, 1928, S. 245) aufmerksam, die durch eine Entwicklung von der Abstraktion des Expressionismus zum „neu erwachte[n] Trieb zur Wirklichkeit“ (ebd., S. 245) – in der Form der „indirekten Lyrik“ (ebd., S. 245) – charakterisiert ist. Die neuen Lyriker „gehören einer sachlichen Generation an“, infolge des Krieges und der Revolution „genieren [sie] sich, Gefühle zu zeigen“ (Kästner, 1927, S. 243). Sie bedienen sich der künstlerischen Mittel der „Übertreibung“, der „Verstellung“, der „Ironie“ (ebd., S. 244) und maskieren sich „durch Bevorzugung unwichtiger, bloß assoziativ wirkender Daten“ (Kästner, 1928, S. 245), hinter denen sich das richtige Wesen der Lyrik verbirgt. Kästner bekennt sich somit zu dem neuen Charakter der Literatur; wie sich aber ebenfalls aus seinen zeitgenössischen literaturkritischen Beiträgen ergibt, identifizierte er sich nicht mit der Bezeichnung „Neue Sachlichkeit“ und bewertete sie, vor allem in Hinsicht auf lyrische Produktion, als unzutreffend. „Diese Art Kunst, die das Große hinter einem Wall von Kleinigkeiten und das Ergreifende hinter Ironie verbirgt, wird heute, von wenigen zwar, aber doch in jeder Kunstgattung, geübt. Und wer die Dummheit beging, diesen Stil die »Neue Sachlichkeit« zu nennen, den möge der Schlag treffen!“ (Kästner, 1927, S. 244) Ähnliche Tendenzen erkannte er auch der Malerei und Graphik zu, aber die Bezeichnung lehnte er mit gleichen Vorbehalten ab: „Deren stilistischer Charakter

[der Malerei und Graphik] wurde mit dem Schlagwort »Neue Sachlichkeit« einzukleiden versucht; aber es passt nicht.« (Kästner, 1928, S. 245)

Ungeachtet dieser terminologischen Unstimmigkeit möchte ich im Folgenden die Stil-Gemeinsamkeiten des Romans *Fabian* mit den erarbeiteten Kategorien der neusachlichen Ästhetik beschreiben.

6.3.5.2 Roman „*Fabian*“

Neben der Schilderung des aktuellen Geschehens des Jahres 1931 bekräftigt die Aktualität des Romans auch die Behandlung der beschriebenen zeittypischen Themen, die jedoch, wenn wir die Methoden der Presse, die Gefahren der Technik und das Verhalten der Neuen Frau beabsichtigen, keinerlei verherrlicht, sondern mit Abneigung verurteilt werden. Mit Recht kann somit Kästners *Fabian* als ein Dokument des Jahres 1931 bezeichnet werden, das dem Leser einen enthüllenden Einblick in die Mechanismen der präfaschistischen Gesellschaft vermittelt. *Fabian* ist ein Kritiker der Gesellschaft und das Gewissen der Zeit, der in seiner Gestalt die Prämisse der neutralen Beobachtung verkörpert, wobei das wirklichkeitstreue Abbild die Basis zu weiteren Reflexionen bildet. »Die märchenhafte Gabe, durch Mauern und verhängte Fenster zu blicken, war eine Kleinigkeit gegen die Leistung, das, was man dann sähe, zu ertragen.« (Kästner, 2007, S. 24) *Fabian* wird nicht als ein einsamer Held thematisiert, sondern vertritt die Gesamtheit bürgerlicher Intellektuellen mit ihrer Denkweise und ihrer Weigerung auf der Kreuzung der Geschichte die Verantwortung zu übernehmen.

Stilistisch ist die Fülle von Daten auffallend, die genauen Geldsummen der Getränke, der Mietspreise, der Löhne, des Arbeitslosengeldes, der Seifensonderangebote etc. angibt, wie auch die topographische Genauigkeit, mit der genaue Adressen angeführt werden. *Fabians* Fahrten durch Berlin sind so präzise und authentisch dokumentiert, dass man auf seinen Spuren Berlin Anfang der 30er Jahre entdecken könnte. »Wenn man am Wittenbergplatz auf den Autobus 1 klettert, an der Potsdamer Brücke in eine Straßenbahn umsteigt [...] und zwanzig Minuten später den Wagen verlässt [...]« (ebd., S. 12)

Diese dokumentarische und reportagehafte Ebene des Romans wird in den zeitkritischen und satirisch überspitzen Kontext eingesetzt, wobei der sprachliche Witzeffekt auch durch die betonte Sachlichkeit, Schroffheit und Formalität der Sprache erzielt wird. »Als er sein Zimmer – achtzig Mark monatlich, Morgenkaffee inbegriffen, Licht extra – am Spätnachmittag betrat [...]« (ebd., S. 44) Durch das Mittel der Ironie wird die Absurdität der

politischen und sozialen Verhältnisse entlarvt und die Unmoral angeprangert: »„Eine böse Zeit“, sagte der Direktor. „Eine gottlose Zeit. Die Gerechten müssen viel leiden.“

„Wer sind die Gerechten?“ fragte Fabian. „Geben Sie mir ihre Adresse.“« (ebd., S. 221)

Sprachlich ist die Erzählweise des Romans durch Einfachheit und Klarheit des Ausdrucks gekennzeichnet; die Nüchternheit wird in einigen Passagen durch parataktische Reihung bekräftigt, die mit dem rasanten Erzähltempo gut zusammen wirkt: »Der Straßenlärm trommelte wie ein Regenguß an die Scheiben. In der dritten Etage übte jemand Klavier. Nebenan schrie der alte eingebildete Oberrechnungsrat seine Frau an. Fabian öffnete das Kuvert.« (ebd., S. 44) Die Überschriften einzelner Kapitel weisen Ähnlichkeiten mit dem journalistischen Stil auf, sie erinnern an Zeitungsschlagzeilen: „Besuch der Kinderkaserne“ • „Kegelschieben im Park“ • „Die Vergangenheit biegt um die Ecke“ (Überschrift des 22. Kapitels).

Besonders zur Betonung der Entromantisierung der Liebe und Sexualität werden medizinische Termini und Vergleiche eingesetzt, wodurch das Behandelte absichtlich verfremdet und entsentimentalisiert erscheint. »Mir ist, als hätte ich mich an die Anatomie verkauft. [...] Ich werde mir einbilden, der Arzt untersucht mich.« (ebd., S. 162) Auch der Redakteur Malmy benutzt in seiner Rede über den Zustand Deutschlands zutreffende halb-wissenschaftliche Begriffe, die der Ansprache den nötigen Nachdruck verleihen. »„Der Blutkreis ist vergiftet“, rief Malmy. „Und wir begnügen uns damit, auf jede Stelle der Erdoberfläche, auf der sich Entzündungen zeigen, ein Pflaster zu kleben.“« (ebd., S. 37)

Demgegenüber ist im *Fabian* der melancholische und sentimentale Unterton präsent, der die teilweise resignative Stimmung des Romans ausmacht und die Ausweglosigkeit und Passivität des Protagonisten unterstreicht: »Er, Fabian, schwebte, weil er nicht schwer genug war, im Raum und lebte weiter. Warum lebte er denn noch, wenn er nicht wußte, wozu? Warum lebte der Freund nicht mehr, der das Wozu gekannt hatte?« (ebd., S. 211) Die Melancholie wurde dem Roman oft vorgeworfen, einen ihren größten Kritiker fand sie in dem Philosophen und Literaturkritiker Walter Benjamin (*Linke Melancholie*, 1931).

6.4 Hans Fallada: *Kleiner Mann – was nun?* (1932)

6.4.1 Entstehungsgeschichte

Im Herbst 1931, nachdem Hans Fallada aus seinem Posten des Leiters der Rezensionsabteilung des Rowohlt-Verlags wegen Insolvenz der Firma gekündigt wurde, legte der schon wieder finanziell bedrohte Autor seinem Verleger Ernst Rowohlt den Entwurf eines politischen Romans vor. „Eine Auseinandersetzung des deklassierten Angestellten Pinneberg mit der radikalen Rechten (Nationalsozialisten) und Linken (Kommunisten) stand im Mittelpunkt der Geschichte.“ (Grisko, 2002, S. 56) Der Roman wurde dann innerhalb von 16 Wochen – vom 19. Oktober 1931 bis zum 19. Februar 1932 – geschrieben (vgl. Crepon, 1978, S. 167), wobei letztendlich von der politischen Geschichte nur Rudimente blieben. Falladas erfolgreichster Roman erschien bei Rowohlt im Jahre 1932 und selbst Fallada charakterisierte ihn als »herrliches, leichtes, beschwingtes Buch« (zit. nach Grisko, 2002, S. 56), dessen Charakter sich erst im Prozess des Schreibens verändert hatte.

Das Buch erschien zuerst im Vorabdruck in der *Vossischen Zeitung* als Fortsetzungsroman, was die Linearität, Authentizität und Aktualität der Geschichte geradezu unterstrich. Fallada fasste prägnant und wahrheitsgetreu die Sorgen und Nöte der „kleinen Leute“ zur Zeit der Weltwirtschaftskrise, womit er Tausende von Lesern und Leserinnen begeisterte, die sich mit dem Schicksal des jungen Ehepaares und ihrer materiellen Not und moralischen Reinheit identifizierten.

Der Roman feierte einen riesengroßen Erfolg, wurde in weiteren etwa 50 Provinzzeitungen abgedruckt, schon in den 30er Jahren zweimal verfilmt und in über zwanzig Sprachen übersetzt (vgl. Unger, 2004, S. 349).

6.4.2 Autobiographische Züge des großen „kleinen Mannes“

Hans Fallada, mit eigenem Namen Rudolf Ditzen, erlebte den Großteil seiner privaten Existenz unter unerquicklichen materiellen Lebensbedingungen. Seit der Kindheit kränklich und psychisch labil, von „schwächlicher Konstitution, was zu dauerndem Ungeschick und Pechvogeltum“ (Manthey, 1963, S. 16) führte, verfiel er nach dem Tod seines Freundes in einem gemeinsamen Duell der Morphiumsucht und später auch dem Alkoholismus. Er wechselte eine ganze Reihe von Berufen als Assistent der Landwirtschaftskammer, Buchhalter, Spezialist für Kartoffelzucht in mehreren Unternehmen, Adressenschreiber, Annoncewerber, Angestellte der Graf Hahnschen Güterverwaltung, Angestellte des Verkehrs-

und Wirtschaftsvereins, Lokalreporter, Leiter der Rezensionsabteilung und letztlich selbstständiger Schriftsteller und war mehrmals als Arbeitsloser nur auf die Unterstützung angewiesen. Seine Erfahrungen aus den zahlreichen Angestelltenposten und aus dem Kleinhandel und Kartoffelverkauf hat er in seinem Roman überzeugend und authentisch bearbeitet.

Infolge seiner Rauschgiftsucht unterschlug er mehrmals Geld seiner Arbeitsgeber und verbrachte in seinem kurzen 54jährigen Leben insgesamt siebeneinhalb Jahre im Gefängnis oder in den Heilsanstalten (vgl. ebd., S. 39ff).

Erst die Heirat (1929) mit Anna Margarete Issel (genannt Suse) (vgl. Fallada, 1982, S. 348) bedeutete eine Wende im Leben des zerrissenen Romanciers. Das gemeinsame Zusammenleben, dessen Atmosphäre, kleine Details und wesentliche Momente im großen Maße mit dem fiktionalisierten Eheleben von Johannes und Emma Pinneberg übereinstimmen, beschrieb Fallada in seinem Memoirenbuch *Heute bei uns zu Haus* (1943).

Suse stammte aus dem der Herkunft Falladas weit entfernten proletarischen Milieu (Fallada entstammte einer bürgerlichen Familie des Landrichters und späteren Kammergerichtsrates Wilhelm Ditzen; vgl. Liersch, 1981, S. 21) und arbeitete als Lageristin in einem Putzmachergeschäft (vgl. Manthey, 1963, S. 69). Als eine praktisch besonnene und liebenswürdige Frau bildete sie eine so gewünschte Stütze für den zertretenen Angestellten, bisher erfolglosen Schriftsteller und lebenslangen Pechvogel. Suse diente Fallada als ein Vorbild für seine Romanperson Lämmchen, die von der zeitgenössischen Kritik als psychologisch bestgezeichnete und liebevollste Frauenfigur der im 1932 erschienenen Romane männlicher Autoren bezeichnet wurde (vgl. Achternkamp, 2002, S. 122).

Falladas Erfahrungen aus den ersten Jahren des Ehelebens, samt der Geburt des Sohnes Horst (in der Wirklichkeit wie im Roman „Murkel“ genannt), wie auch die schwierige materielle Lage des Paares, Suses ständiger hoffnungsspendender Lebensoptimismus und Kompensation des erfolglosen beruflichen Lebens im Eheglück und Familienkreis wurden im Jahre 1931 zum Mittelpunkt seines Romans. Aus der eigenen Erfahrung der armen, kleinen Existenz heraus und durch die Lektüre und fiktionalisierende Aufarbeitung von Siegfried Kracauers Studie *Die Angestellten* (1930), schuf Fallada ein Dokument über das Leben des unteren Angestellten (vgl. Buck, 1985, S. 10) vor 1933 und wurde zum Chronist kleinbürgerlicher Mentalität. Was die großstädtischen Angestellten zu Beginn der 30er Jahre verband, beschrieb Kracauer in seiner soziologischen Studie.

„Die Angestellten leben heute in Massen, deren Dasein, in Berlin und den übrigen großen Städten vor allem, mehr und mehr ein einheitliches Gepräge annimmt. Gleichförmige Berufsverhältnisse und

Kollektivverträge bedingen den Zuschnitt der Existenz, die überdies, wie sich zeigen wird, dem uniformierenden Einfluß gewaltiger ideologischer Mächte untersteht. Alle diese Zwangsläufigkeiten haben unstreitig zur Heraufkunft gewisser Normaltypen von Verkäuferinnen, Konfektionären, Stenotypistinnen usw. geführt, die in den Magazinen und den Kinos dargestellt und zugleich gezüchtet werden.“ (Kracauer, 2002, S. 156)

6.4.3 Zur Romanhandlung

In vier Stationen – „Vorspiel: Die Sorglosen“, 1. Teil: „Die kleine Stadt“, 2. Teil: „Berlin“ und „Nachspiel: Alles geht weiter“ – beschreibt Fallada das hoffnungslose Bemühen des kleinen Angestellten Johannes Pinneberg („Junge“) und einer tüchtigen Arbeitertochter Emma Pinneberg („Lämmchen“), sich ökonomisch durchzuschlagen und die menschliche Würde angesichts der Arbeitslosigkeit und des Verlusts des sozialen Status zu wahren.

Fallada verfasste einen Angestellten- und Arbeitslosenroman, in dem er vornehmlich die minutiös geschilderte Alltäglichkeit des „neuen Mittelstands“ (vgl. Speier, 1989, S. 56f) mit psychologischer Einfühlung und genauer Kenntnis von Sorgen, Nöten, Wünschen und Illusionen der unteren Angestellten in den Vordergrund stellt. Die Fabel stützt sich auf keine konkreten historischen Ereignisse, obwohl sie fest in der aktuellen Gegenwart verankert ist, sondern hat eine Nahaufnahme des alltäglichen Ehelebens innerhalb von zwei Jahren zwischen 1930 und 1932 (vgl. Grisko, 2002, S. 5) mit seinen kleinen Freuden und großem Kummer zum eigentlichen Thema. Die prototypische Geschichte ist außerdem in das gesellschaftliche und politische Klima vor 1933 eingesetzt, wodurch ein Bild dieser Epoche aus der Perspektive der durch die Krise schwer materiell und geistig Betroffenen entsteht; die politische und ökonomische Entwicklung ist jedoch nur indirekt angedeutet. Die massenhafte Arbeitslosigkeit, Ohnmacht, Depression, Resignation und Proletarisierung der Angestellten als Folge, die Polarisierung des politischen Spektrums und der latente Antisemitismus bilden die Hauptthemen Falladas Zeitromans. Das Angestelltenleben wird detailliert sowohl in seiner privaten, als auch geschäftlichen Sphäre vorgestellt, wodurch Fallada das Psychogramm des kleinen Angestellten in der Zeit vor der nationalsozialistischen Machtübernahme aufstellt.

Nur die im Titel gestellte Frage „Was nun?“ bleibt leider nicht beantwortet. Falladas Antiheld, Johannes Pinneberg, ein durchschnittlicher Mann ohne „besondere Gaben“, wie Millionen von anderen „kleinen Leuten“ um ihn, findet angesichts der moralischen und wirtschaftlichen Krise zwar seinen Zufluchtsort in der häuslichen Idylle und im familiären Glück, eine tiefere Analyse der gesellschaftlichen und politischen Verhältnisse, wie Abriss

einer Lösung, bleiben jedoch aus; er bleibt der Existenzunsicherheit und Perspektivlosigkeit ausgeliefert.

Im Vorspiel erfahren Johannes Pinneberg und Emma Mörschel, dass sie ein Kind erwarten. Am gleichen Abend bei der ausgesprochen inoffiziellen Verlobung lernt der Angestellte Pinneberg das für ihn abstoßende Milieu der Arbeiterfamilie kennen und begegnet der derben, demaskierenden Aufrichtigkeit von Emmas Vater, der ihn als Angestellten ökonomisch auf die Arbeiterstufe einordnet und ihn des proletarischen Verhaltens und des unbegründeten Gefühls der sozialen Überlegenheit über die Arbeiter beschuldigt.

Im 1. Teil zieht das junge Ehepaar in eine Untermiete bei der Witwe Scharrenhöfer in der norddeutschen Stadt Ducherow ein, wo Pinneberg als Buchhalter bei Emil Kleinholz, dem Kleinhändler mit „Getreide, Futter, Düngemittel und Kartoffeln en gros und en detail“ (Fallada, 1985, S. 33), arbeitet. Nachdem ihre Eheschließung verraten ist, verliert Pinneberg seine Arbeitsstelle, weil er als der beste Kandidat unter lauter ledigen männlichen Angestellten des Unternehmens nach den Plänen der Familie Kleinholz die älteste und wenig reizvolle Tochter Marie heiraten sollte. Aus der Situation der hoffnungslosen Arbeitssuche in der Kleinstadt rettet beide verzweifelten jungen Menschen der Brief von Pinnebergs Mutter Mia Pinneberg aus Berlin mit der Einladung und Zusage für eine Stelle in der Männerkonfektion des Warenhauses Mandel.

Im 2. Teil wiederholt sich die Situation der Wohnungssuche, nachdem das junge kleinbürgerlich gesinnte junge Paar den richtigen Charakter des Lebensunterhalts der Mutter und ihres Liebhabers Jachmann erkennt. Sie bewegen sich in den zweifelhaften Kreisen der Falschspieler, Hochstapler und Schieber. Durch diese unlauteren Bekanntschaften schafft Jachmann dem ahnungslosen Pinneberg die Verkäuferstelle in der Herrenkonfektionsabteilung. Durch die verschärfte Rationalisierung mittels der unmenschlichen Verkaufsquoten ist Pinneberg angesichts seiner Verantwortung für seine Frau und den frisch geborenen Sohn unter einen verheerenden Druck gestellt, den er nicht ertragen kann. Trotz äußerster Sparsamkeit reicht das Geld nicht. Nachdem er einem, ihm aus dem Kino bekannten Schauspieler bittend die Ware aufdrängt, ist er gekündigt: »Alles, alles ist zu Ende.« (ebd., S. 277)

Im Nachspiel geht jedoch alles mit dem Abstand von vierzehn Monaten weiter. Die Pinnebergs leben illegal in einer Laubenkolonie, vierzig Kilometer von Berlin entfernt. Pinneberg bezieht eine geringe Krisenunterstützung, betreut das Kind und den Haushalt und ist nach dem vierzehnmonatigen Arbeitslosenelend äußerlich wie innerlich verwahrlost. Emma Pinneberg erhöht das Familienbudget durch eine schlecht bezahlte Näh- und Putzarbeit

in den bürgerlichen Familien. Als Pinneberg in Berlin von einem Polizist wegen seines verkommenen Aussehens aus dem Bürgersteig verwiesen wird, ist er in den Resten seiner menschlichen Würde gebrochen. Auf dem Boden der menschlichen Gesellschaft angelangt, schleicht er als ein gejagtes, zitterndes Tier durch den Garten seiner gemieteten schäbigen Laube. Erst Lämmchen und »das alte Glück, die alte Liebe« (ebd., S. 310) und der Sohn retten ihn vor Selbstmord und bieten ihm wieder Trost und Sicherheit und den einzigen Grund zum Leben.

6.4.4 Stoffwahl

6.4.4.1 Sozialer Status des unteren Mittelstandes: zwischen der Angestellten- und der Arbeiterschaft

Gleich im Vorspiel prallen zwei Welten – die der Angestellten und die der Arbeiter – in den Gestalten von Pinneberg und Emmas Familie aufeinander, als eine Vorwegnahme der künftigen Auseinandersetzung mit Pinnebergs gesellschaftlicher Degradierung und Proletarisierung. Pinneberg ekelt das Arbeitermilieu an, die Abgeschmacktheit und Grobheit des Verhaltens von Emmas Eltern wie die ärmliche Ausstattung der Wohnung. »Pinneberg ist vieles nicht selbstverständlich. Die hässlichen Steingutteller mit den schwärzlichen Anschlagstellen, die halb kalten Kartoffelpuffer, die nach Zwiebeln schmecken, die saure Gurke, das laue Flachenbier [...] dazu diese trostlose Küche, der waschende Karl [...]« (ebd., S. 19). Die imaginäre Kluft zwischen beiden Umwelten illustriert ebenfalls Pinnebergs Vorstellung vom gemeinsamen Haushalt: »„Ich möchte“, sagt Pinneberg leise und drückt Lämmchens Hand, „daß wir es ein bißchen hübsch hätten. Weißt du“ - er versucht es zu schildern –, „es müsste hell sein bei uns und weiße Gardinen und alles immer schrecklich sauber.“« (ebd., S. 20) Pinnebergs Forderungen an eine anspruchsvollere Lebenskultur und Freizeitgestaltung fasst Schleier in seiner Monographie zur Charakteristik der Angestellten vor 1933 in der Übereinstimmung mit Pinnebergs Ansprüchen folgendermaßen zusammen: „Bei den Angestellten bestanden noch Reste einer ›spezifisch gearteten Lebensführung‹, in deren Zumutung an die Angehörigen der Schicht soziale ›Ehre‹ sich normalerweise vor allem ausdrückt. Hierher gehörten der besondere, ökonomisch unangemessene Wert, den Angestellte auf die Befriedigung ihrer Wohnungs- und Kulturbedürfnissen legten, sowie die relative Einschränkung der Ausgaben für die Ernährung.“ (Speier, 1989, S. 81) Der Unterschied ist sich auch Lämmchen bewusst, indem sie sich schämend entschuldigt: »„Ich versteh“, sagt Lämmchen, „ich versteh, es muß schlimm sein bei uns für dich, wo du es nicht

gewohnt bist.“« (Fallada, 1985, S. 20) Das bestätigt sich auch bei der Zusammenstellung vom Haushaltsetat der Familie Pinneberg in ihren Anfängen, als Pinneberg ziemlich hartnäckig seine „Luxusattribute“ – Zigaretten, Zeitungen, Kinobesuche und Ausflüge – beansprucht.

Aus Pinnebergs Unterredung mit dem Proletarier Mörschel ergibt sich deutlich auch das Gefühl der Überordnung der Angestellten der Arbeiterschicht gegenüber. »„Angestellter, wenn ich so was höre“, sagt Mörschel. „Ihr denkt, ihr seid was Besseres als wir Arbeiter.“« (ebd., S. 18) Die höhere gesellschaftliche Rangordnung der Angestellten folgte den günstigeren Arbeitsbedingungen (höhere Löhne, längere Kündigungsfristen, besonderer Kündigungsschutz für ältere Kräfte; vgl. Speier, 1989, S. 83) und der höheren Qualifizierung und Bildung des alten Mittelstands; sie blieb jedoch bei dem neuen Mittelstand der Nachkriegsangestellten aus, wobei sich die unteren Angestellten während der wirtschaftlichen Krise als Erwerbstätige oft in gleicher ökonomischer Lage wie die Arbeiter befanden.

„Die Abbaumaßnahmen und die Gehaltssenkungen während der letzten Jahre der Weimarer Republik haben die gehobene Lebensführung der Angestellten, die in der Regel mit relativ später Eheschließung und scharfer Geburtenregelung erkaufte worden ist, in sehr vielen Fällen wirtschaftlich erschwert (weil der Ernährungsbedarf weniger elastisch ist) und unmöglich gemacht.“ (Speier, 1989, S. 82f)

Die vergleichbare soziale und finanzielle Position der Angestellten und der Arbeiter und die psychologischen Konsequenzen für die Angestelltenschicht beschrieb auch Kracauer in seiner Studie.

„Jedenfalls gelten für breite, im Angestelltenverhältnis befindliche Schichten ähnliche soziale Bedingungen wie für das eigentliche Proletariat. Es hat sich eine industrielle Reservearmee der Angestellten gebildet.“ [...] „Immerhin ist der Wirklichkeitssinn der Angestellten durch ihre gedrückte materielle Lage geschärft worden. Durchschnittsgehälter, die für Ausgelernte bei unter 150 Mark anhaben und für berufstätige Kräfte in gehobenen Stellungen kaum je 500 Mark erreichen, nötigen sie dazu, sich mindestens in ökonomischer Hinsicht als Arbeitnehmer zu fühlen.“ (Kracauer, 2002, S. 153f)

Das Anderssein der Angestellten äußerte sich durch äußere Attribute wie den Stehkragen bei Pinneberg und gepflegte Bekleidung allgemein, aber auch durch eine besondere Angestelltenkultur. „Berlin ist heute die Stadt der ausgesprochenen Angestelltenkultur; das heißt einer Kultur, die von Angestellten für Angestellte gemacht und von den Angestellten für eine Kultur gehalten wird.“ (Kracauer, 2002, S. 155) Diese Kultur dient vorerst der Ablenkung der unter den Rationalisierungsmaßnahmen, der Hetze, der Schikane der Vorgesetzten und unter ständiger Furcht vor Arbeitslosigkeit stehenden

Angestellten und ist vor allem durch das Kino und verschiedene Interessenvereine vertreten. Pinnebergs Kollege aus dem Warenhaus Mandel Joachim Heilbutt, ein aktiver Mitglied des Freikörperkultur-Verbandes, fasst die Wichtigkeit der Entspannung vom ständigen Druck mit folgenden Worten zusammen:

»„Glaubst du“, flüstert Heilbutt und beugt sich ganz nahe an Pinneberg hin, „ich könnte das aushalten, dies ewige Verkaufen und die albernen Kollegen und diese Schweine von Vorgesetzten“, er macht eine Bewegung gegen das Fenster, „und all das da draußen, diesen ganzen Mist in Deutschland, wenn ich das nicht hätte-?“ [...] „Bücher“, sagt Heilbutt zurückkommend, „und Sport und Theater und Mädchen und Politik, und alles, was die Kollegen machen, das sind alles nur Betäubungsmittel, das ist alles nichts.“« (Fallada, 1985, S. 192)

Ebenfalls seitens der Arbeiter ist eine soziale Abgrenzung deutlich spürbar, Emmas Vater bezeichnet Pinneberg als »Pinkel«, »Bourgeois« und »Stehkragen«, wirft ihm mangelnde Organisiertheit und Solidarität unter den Angestellten vor und lacht den angeblichen Schutz seitens der bürgerlichen Gewerkschaften aus. Das Thema der Unsolidarität der Angestellten kehrt mehrmals im Roman zurück und die angeführten Beispiele pflichten den Ansichten des Proletariers Mörschel bei. Im Kleinholzschens Geschäft halten die anderen zwei Kollegen Pinnebergs – der Nazi Lauterbach und der Buhle Schulz – nicht ihr Wort, als alle vereinbaren, dass sie kündigen, falls einer von ihnen entlassen wird. Im Warenhaus Mandel ist Heilbutt der einzige anständige Mensch unter den Kollegen, die sich aus Neid und einem durch die Vorgesetzten erzwungenen äußersten Konkurrenzkampf, der »aus Menschen Tiere mach[t]« (ebd., S. 175), gegenseitig Kunden ablocken und sich verleumdern. Pinneberg geht letztendlich an der feindlichen Haltung der Kollegen zugrunde, als der jüdische Vorstand des Kaufhauses durch einen anonymen Brief über Pinnebergs angebliche Mitgliedschaft in der SA (Sturmabteilung der NSDAP) informiert wird. »Jawohl, es gab eine Solidarität der Angestellten, die Solidarität des Neides gegen den Tüchtigen, die gab es!« (ebd., S. 299)

Der erbitterte Kampf mit der Arbeitslosigkeit, den Ämtern und Behörden, mit der Willkür der Arbeitsgeber, den Intrigen der Kollegen und eigener Ohnmacht führen Pinneberg bis zur Resignation. Er findet sich mit dem zugefügten Schicksal ab und wird zum passiven hilflosen Opfer der anonymen Kräfte: »Wir ändern nichts, es ist wie eine Wand, gegen die man anläuft. Es wird nicht anders.« (ebd., S. 224) Er ist sich letztendlich nur seiner Nichtigkeit und Verlassenheit gewiss: »„Das ist“, sagt Pinneberg, „weil wir gar nichts sind. Wir sitzen allein. Und die anderen, die genau so sind wie wir, die sitzen auch allein. Jeder

dünkt sich was. Wenn wir wenigstens Arbeiter wären! Die sagen Genosse zueinander und helfen einander ...“« (ebd., S. 259)

Einen entscheidenden Stoß bekommt Pinneberg von dem ehemaligen Vermieter und Tischler Puttbreese, der Pinnebergs letzten Halt, seine Selbsttäuschung und Illusion von der Angehörigkeit zur Angestelltenschicht drastisch enthüllt. »„Machen Sie sich doch den Kragen ab“, höhnt der Meister. „Das Ding ist ja dreckig. Über ´n Jahr arbeitslos und läuft noch mit ´nem Gipsverband. Solchen ist wirklich nicht zu helfen.“« (ebd., S. 294) Als er sich sein heruntergekommenes Aussehen in dem Schaufenster eines Modewarengeschäfts ansieht und von dem Polizisten weggejagt wird, begreift er seine vollkommene Außenseiter-Position in der Gesellschaft.

»Und plötzlich begreift Pinneberg alles, angesichts dieses Schupo, dieser ordentlichen Leute, dieser blanken Scheibe begreift er, daß er draußen ist, daß er hier nicht mehr hingehört, daß man ihn zu Recht wegjagt: ausgerutscht, versunken, erledigt. Ordnung und Sauberkeit: es war einmal. Arbeit und sicheres Brot: es war einmal. Vorwärtskommen und Hoffen: es war einmal. Armut ist nicht nur Elend, Armut ist auch strafwürdig. Armut ist Makel, Armut heißt Verdacht.« (ebd., S. 301)

6.4.4.2 Der Mechanismus des Klein- und Großbetriebs, Metropole Berlin

Der Kleinhandel wird in Falladas Roman durch das Kontor des Getreidehändlers Emil Kleinholz vertreten. Die kleine Anzahl von Angestellten gewährleistete, dass sie alle im direkten Kontakt mit dem Vorsteher standen, ihre Arbeit war nicht eng profiliert, sie übten alles Nötige aus und wegen ihres häufigen Nebeneinanderstehens mit den Arbeitern bekräftigten sich die Angestellten in ihrer sozialen Überordnung ihnen gegenüber und in der Zugehörigkeit zum spezifischen „Stand“. Das Selbstverständnis der Angestellten lehnte sich jedoch nicht nach dem Klassenprinzip an eine organisierte Kraft an, sie verstanden sich als selbständige Individualitäten. Durch die beabsichtigte Heirat von Pinneberg und Marie Kleinholz illustriert Fallada die Möglichkeit des gesellschaftlichen Aufstiegs und somit auch das im Vergleich zum Großbetrieb relativ hohes Ansehen der Angestellten innerhalb des Betriebs.

In den Großbetrieben, dargestellt an dem Warenhaus Mandel, arbeiteten die kaufmännischen Kräfte in „hierarchisch gestufter Abhängigkeit“ (Speier, 1989, S. 44), die sich als Folge der Arbeitsaufteilung etablierte. Pinneberg, als gewöhnlicher Verkäufer, steht in der Struktur des modernen Großbetriebs an der untersten Stelle der Firmenhierarchie und

kennt nur seine direkten Vorsteher, was sich unmittelbar in das Gefühl der Anonymität seiner Stellung projiziert.

„Negativ war diesen Geschöpfen der modernen Entwicklung gemeinsam, daß sie nicht, wie die Angestellten im kleinen Betrieb, durch persönlichen Kontakt mit dem Prinzipal als Zugehörige des alten Mittelstandes betrachtet werden konnten, und daß sie fernem nicht, wie die Angestellten im mittleren Betrieb, am Ansehen des Unternehmens teilhatten. Statt dessen befanden sie sich in besonders abhängiger, unsicherer Lage und waren weitgehend proletarisiert.“ (Speier, 1989, S. 46)

Der ständige Druck der Aufsichtskräfte auf die Leistungsfähigkeit über die Grenzen der realen Verkaufsmöglichkeiten hinaus, Schikane und Ausbeutung, die sich aus der unproblematischen Ersetzbarkeit ergaben, warfen die Arbeiter in Depression und Daseinspanik. »[...] und da kommt dieser Herr Organisator und sagt: „Sie sehen so abgespannt aus, Herr. Ich empfehle Ihnen Ihre Kollegen in States als Vorbild, die sehen abends genau so munter aus wie am Morgen. Keep smiling! Wissen Sie, was das heißt? Immer lächeln!“« (Fallada, 1985, S. 229)

Das neusachliche Thema der Großstadt spielt in Falladas Roman keine wesentliche Rolle, Berlin ist lediglich eine Kulisse des zentralen Geschehens. »Und die dicken Autos brausen an ihr vorbei, und es gibt Delikatessengeschäfte, und Menschen gibt es, die verdienen so viel, daß sie gar nicht ihr Geld ausgeben können ... Nein, Lämmchen versteht es nicht ...« (ebd., S. 154) In Berlin wiederholen sich im verstärkten Maße die gesellschaftlichen Phänomene der Kleinstadt, wie die Arbeitslosigkeit, der latente Antisemitismus und die Willkür der Arbeitgeber, sie sind jedoch krasser spürbar. Unter den deutschen Städten zeichnete sich gerade Berlin durch eine eindrucklichste Zuspitzung dieser Probleme aus, demgemäß war seine Wahl gewiss nicht zufällig. Nicht weit entfernt voneinander befinden sich die Berliner Luxusviertel mit modernsten Kaufhäusern, Geschäftspromenaden und exklusiven Hotels und die Arbeitergemeinden am Rande der Stadt, die das Panorama der Stadt um dürftige Mietskasernen, wo die Ärmsten überleben, ergänzen.

6.4.4.3 Pinnebergs gehen ins „Kinntopp“

Ein Kinobesuch wird am Beispiel von Ehepaar Pinneberg als ein fester Bestandteil des Kulturbedarfs der Angestellten dargestellt und wird neben der Ausstattungsrevue, dem Variete und der Jazzmusik zum Symbol der modernen großstädtischen Vergnügungskultur. Siegfried Kracauer bezeichnete in seinen zeitgenössischen publizistischen Kommentaren den

Film als ein ›Medium der Zerstreuung‹, das ›Medium der Tagträume‹ und als ›Medium der Angestellten‹ (zit. nach Grisko, 2002, S. 18), was vornehmlich das Bedürfnis der Zuschauer nach dem Scheincharakter und dem Glanz der Filmrealität unterstreicht.

Einmal in den zwei beschriebenen Jahren der Familie Pinneberg begeben sich Johannes und Emma, vom Stiefvater Jachmann eingeladen, in den Trubel des Nachtlebens, wobei die Wahl der Vergnügung eindeutig auf das Kino fällt. Die Geschichte eines kleinen Lebens und ihr „Oberflächencharakter“ (Grisko, 2002, S. 18), die sich auf der Silberleinwand abspielen, berühren und erschüttern tief beide naiven Zuschauer und sie verfangen sich in der von Kracauer beschriebenen so genannten „Oberflächenfalle“; sie fühlen sich jedoch getröstet und verstanden. »Wenn das auch alles nicht stimmt und nur Kintopp ist, das ist richtig, dass unsereiner immer Angst haben muß und daß es eigentlich ein Wunder ist, wenn es eine Weile gutgeht. Und daß immerzu etwas passieren kann, gegen das man ganz wehrlos ist, und daß man immerzu staunen muß, daß es nicht jeden Tag passiert.« (Fallada, 1985, S. 251)

Pinneberg identifiziert sich mit dem Filmhelden in dem Maße, dass er von dem Schauspieler, der eines Tages seine Konfektionsabteilung als Kunde besucht, mit Appell an Verständnis und Kenntnis der ihm angeblich bekannten materiellen Situation der „Seinesgleichen“ und unter dem Druck der Verkaufsqoute den Ankauf der Ware verzweifelt abverlangt und ihn heftig bedrängt.

6.4.4.4 Lämmchen als eine ideale Frau und der schwache Mann

Das in Emma Mörschel vorgeführte Frauenbild gleicht durchaus dem traditionellen Verständnis von der Frauenrolle und den –aufgaben. Lämmchen arbeitet vor der Ehe als Verkäuferin, aber nach der Heirat setzen beide Eheleute als selbstverständlich voraus, dass ihr Zuständigkeitsbereich weiterhin in der Betreuung des Haushalts und des kommenden Kindes bestehen wird. „Auch diese klare Arbeitsteilung kann für einen Angestelltenhaushalt der zwanziger Jahre als typisch angesehen werden.“ (Unger, 2004, S. 357) Aber in der Situation der äußersten Not, als die Familie nur aus der Krisenunterstützung lebt und Pinneberg „stempeln geht“, balanciert Lämmchen durch Aushilfearbeiten in den Bürgerhaushalten erheblich den Familienetat aus. Die eigentliche ökonomische Verantwortlichkeit ist somit von dem Mann auf die Frau übertragen und es kommt zu einem Rollenwechsel, der erheblich zu Pinnebergs innerer Unstabilität beiträgt. „Ich hab dich nicht geheiratet“, sagt er hartnäckig, „daß du mich ernähren sollst.“« (Fallada, 1985, S. 282)

Mit dem Verlust der ökonomischen Macht verliert Pinneberg auch die Rolle des Ernährers und Beschützers der Familie und wird zu der weiblichen Aufgabe der Betreuung

des häuslichen Herdes „degradiert“. Lämmchen, eine liebende Frau und Partnerin, die ihrem Mann ebenso im Bösen einträchtig beisteht, ihn tröstet und zur Hoffnung aufmuntert, nimmt die Rollenverteilung ebenso als eine vorübergehende Angelegenheit wahr. »Ich geh am Tag nähen, und er besorgt das Haus und das Essen und das Kind. Er schimpft nicht, er macht's sogar wirklich gerne, aber was ist das für ein Leben für ihn? Sagen Sie, Jachmann, soll denn das ewig so weiter gehen, daß die Männer zu Haus sitzen und machen die Hausarbeit und die Frauen arbeiten? Es ist doch unmöglich?« (ebd., S. 303) Lämmchens Klage entspricht weitgehend der Tatsache, dass die tarifgemäß schlechter bezahlten weiblichen Arbeitskräfte im Rahmen der Rationalisierungsprozesse seltener entlassen und somit neben den arbeitslosen Männern zu den Versorgern der Familien wurden (vgl. Speier, 1989, S. 88).

Emma Pinneberg stellt zwar nicht den Typus der Neuen Frau dar, sie ragt jedoch durch Charakterstärke, Geduld und Nachsicht, Kampfgeist und gesunde Vernunft hervor. Sie versteht ihren Jungen, als sein Schutzengel bewahrt sie ihn vor dem Verlust der moralischen Werte und ihr Lebensoptimismus und Hoffnung trotz aller Schwierigkeiten sind ihm eine unabdingbare Existenzstütze. »Sie hielt ihn ganz fest, seine Nerven waren am Ende, er weinte. Sie hielt ihn, sie sagte immer wieder: „Jungchen, und wenn du arbeitslos wirst, verlier den Mut nicht, laß dich nicht unterkriegen. Ich werde nie, nie, nie klagen, das schwöre ich dir!“« (Fallada, 1985, S. 175) »„Ja, ganz schlimm ist alles nicht“, sagt Lämmchen. „Nein, solange wir uns haben“, bestätigt er.« (ebd., S. 259)

Das Porträt von Lämmchen lässt sich auch als ein Ausdruck der Bewunderung und Liebe zu Falladas eigener Frau Suse lesen. Ein eindeutiges Vorbild seiner weiblichen Romanfigur findet man nämlich in seinem Erinnerungsbuch beschrieben:

„Sie erst hat mich zu dem gemacht, was ich geworden bin, sie hat [...] einen Hoffnungslosen die Hoffnung [gelehrt]. Durch ihren Glauben, ihre Treue, ihre Geduld wurde aufgebaut, was wir heute besitzen, was uns alle Tage freut. Und das alles geschah ohne viele Worte, ohne Aufhebens, ohne Schulmeisterei, einfach dadurch, daß sie da war, daß sie in guten und schlimmen Stunden zu mir hielt. Daß sie an mich glaubte. Daß sie so war, wie sie war. Güte und Geduld und Verzeihenkönnen, auch wo sie nicht verstand. [...] Sie vergaß es auch in den dunkelsten Tagen nicht, daß wir zusammengehörten.“ (Fallada, 1982, S. 339f)

6.4.4.5 Nationalsozialisten und Kommunisten

Pinneberg ist eine unpolitische Figur eines unpolitischen Schriftstellers. Er lebt derart eingefangen in seinem kleinen Leben und alltäglichen Problemen, dass er völlig desorientiert nur in resignativer Stimmung der politischen Entwicklung gegenüber steht. Er setzt wenig

Hoffnung auf eine politische Veränderung und Verbesserung seiner sozialen Lage und verspürt nur Missbehagen und Misstrauen den Mächtigen gegenüber. »Ach, er ist ja einer von Millionen, Minister halten Reden an ihn, ermahnen ihn, Entbehrungen auf sich zu nehmen, Opfer zu bringen, deutsch zu fühlen, sein Geld auf die Sparkasse zu tragen und die staaterhaltende Partei zu wählen. Er tut es, oder er tut es nicht, je nachdem, aber er glaubt denen nichts. Gar nichts.« (Fallada, 1985, S. 115)

Auch binnen der vierzehnmonatigen Arbeitslosigkeit lassen sich die Pinnebergs nicht wirklich politisieren, obwohl sich Pinneberg angesichts seiner allmählichen Proletarisierung teilweise radikalisiert und kommunistisch zu wählen bedenkt. »Und dann geht er gegen das Fenster und sieht hinaus, und halblaut sage er: »Und das nächste Mal wähle ich doch Kommunisten!« (ebd., S. 226) Seine politische Ratlosigkeit drückt sich nochmals zu Ende des Romans aus, als er zögert, zu welchem von den zwei Polen – den Kommunisten oder den Nationalsozialisten – er sich bekennen soll; beide Parteien sind ihm jedoch zu radikal. »Pinneberg hatte sich noch immer weder für das eine noch für das andere entscheiden können, er hatte gemeint, am leichtesten würde es sein, so durchzuschlüpfen, aber manchmal schien gerade das am schwersten.« (ebd., S. 284)

Die politische Lage ist in Falladas Roman nur nebenbei behandelt. Auf die Auseinandersetzungen beider Fronten wird nur ganz beiläufig eingegangen, eine aufklärende Kritik beider Parteien bleibt ganz aus, der Aufstieg der Nationalsozialisten binnen der zwei aufgezeichneten Jahre, wie ihr sensationeller Erfolg in den Wahlen 1930 (vgl. Winkler, 2000, S. 491), rücken als keine ernsthafte Gefahr ins Blickfeld des Romans. Die Proletarier werden als »die ungefährlichen, ausgehungerten, hoffnungslos gemachten Bestien« (Fallada, 1985, S. 115) charakterisiert, die Nazis, vor allem in der Figur des Kollegen Lauterbachs als borniert – »Lauterbach ist ´ne doofe Nuß« (ebd., S. 72), »dumm, aber stark« (ebd., S. 79) – und prügelsüchtig, aber eigentlich harmlos und ungefährlich geschildert. »Also Krach hat es wieder mal mit den Kommunisten gegeben oder den Nazis, die Brüder haben doch Courage. Eine Zeitung würde er auch gerne mal wieder lesen, man weiß nicht mehr, was passiert.« (ebd., S. 294) Aus Pinnebergs Sicht erscheint die politische Situation als nebensächlich und relativ ungefährlich, die Konflikte klingen entschärft aus; der Roman dokumentiert die politische Unverantwortung und das Bewusstseinszustand des neuen Mittelstands vor der nationalsozialistischen Machtergreifung.

6.4.4.6 Antisemitismus

Auf das Thema des sowohl in der Klein- wie in der Großstadt verbreiteten Antisemitismus wird im Roman mehrmals eingegangen. Zum ersten Mal ist die feindliche und verächtliche Stimmung noch in Pinnebergs Ducherow-Zeit verspürbar. Pinneberg erinnert sich an seine Stelle des ersten Verkäufers bei dem jüdischen Konfektionär Bergmann – der sich »immer anständig zu den Angestellten« (ebd., S. 45) verhielt – und an seinen falschen Entschluss als Buchhalter bei Kleinholz anzutreten. Kleinholz' Abwerbungstechniken durch Verleumdung der »Judenwirtschaft« (ebd., S. 45) und Verlockungen auf einen »rein arischen Betrieb« fallen bei Pinneberg zwar nicht auf fruchtbaren Boden, nach einem geschäftlichen Konflikt mit Frau Bergmann und trotz der Warnung des Direktors verlässt Pinneberg letztendlich das Konfektionsladen Bergmann. Aus seinem Verhalten ist jedoch ablesbar, dass er die Realität „der zunehmenden Judenhetze und die allgemeine „Faschisierung“ der Weimarer Gesellschaft“ (Achternkamp, 2002, S. 31) nicht klar durchblickt.

Lämmchen reagiert auf diese retrospektiv geschilderte Geschichte mit den Worten: »Ich mag die Juden nicht sehr gerne« (Fallada, 1985, S. 47), in denen sich ihre eher intuitive, emotional geladene und nicht rationelle Aburteilung der Juden reflektiert. Diese Form des zu Beginn der 30er Jahre weit verbreiteten unterschweligen Antisemitismus führt Thomas Achternkamp auf die Minderwertigkeitskomplexe des nicht-jüdischen Bürgertums seit dem 19. Jahrhundert, auf eine „unreflektierte Eifersucht auf den erfolgreichen jüdischen Bildungsbürger“ und Abneigung gegen „das eigentümlich Fremde“ (vgl. Achternkamp, 2002, S. 32) zurück. Diesem Verhalten verfällt auch Pinneberg, als er von Bergmann nicht zurück aufgenommen wird – in Bergmann sieht er nicht mehr den gelobten gerechten Arbeitgeber, sondern einen »kleinen hässlichen Juden« (Fallada, 1985, S. 91).

Eine beachtenswerte Episode stellt auch Pinnebergs Zusammentreffen mit einer jüdischen Handelsvertreterin beim Besuch des Nudistenbades dar. Beide sind auf diesem Ort aus Versehen, Pinneberg als Begleiter des überzeugten Nudisten Heilbutt und die Frau auf Drängen ihres nicht-jüdischen Partners, der in dem Vereinsleben ökonomische Vorteile für die Geschäftspraxis erblickt. In dem Gespräch, das Pinneberg nicht ganz recht ist, stellen sich der offene Judenhass und das tägliche Bedrängen heraus:

»„Aber wenn manche nur nicht so hässlich wären! Wissen Sie“, sagt sie behutsam, „ich bin nämlich jüdisch, haben Sie es gemerkt?“

„Nein ... nicht sehr“, sagt Pinneberg verlegen. [...]

„Und da finde ich doch, die Leute, die Antisemiten sind, sollten so ein Schild an ihre Tür machen, daß man sie gar nicht erst belästigt. So kommt es immer wie aus heiterem Himmel. ›Hauen Sie ab mit Ihrem unsittlichen Zeug, Sie olle Judensau‹, hat gestern einer zu mir gesagt.“« (ebd., S. 200)

In der Bemühung, sich der mehrheitlichen Gesellschaft anzupassen und des Stigmas loszuwerden, bedenkt die Frau eigene Selbstverleugnung und die Konversion zum Katholizismus. »Ich habe ja manchmal schon dran gedacht, aus der jüdischen Kirche auszutreten, wissen Sie, ich bin nicht sehr gläubig, ich esse auch Schweinefleisch und alles. Aber kann man das denn jetzt, wo alle auf den Juden rumhacken?« (ebd., S. 200)

In den Charakteristiken von Bergmann als eines »kleinen hässlichen Juden« (ebd., S. 91) und der Kauffrau als eines »arme[n] kleine[n] graue[n] Wesen[s]« (ebd., S. 200) schimmert auch die physiognomische Stigmatisierung und das Minderwertigkeitsgefühl der Juden durch. Achternkamp bezeichnet dieses erzwungene Gefühl als „jüdischen Selbsthass“ (Achternkamp, 2002, S. 35), der durch die Rassentheorie der NSDAP verbreitet wurde.

6.4.5 Merkmale der Neuen Sachlichkeit in Falladas Werk

6.4.5.1 Roman „Kleiner Mann – was nun?“

Falladas Roman zeigt an dem repräsentativen Schicksal Pinnebergs ein im Labyrinth der globalen Weltwirtschaftskrise, des Zynismus der sozialen Staatspolitik und der sinkenden Moral verlorenen vereinsamten Subjekt, einen der 3,5 Millionen deutschen Angestellten, der entwurzelt zwischen dem Proletariat und der Oberschicht steht und nicht weiß, wohin er hingehört. Nicht Pinneberg selbst, sondern der Mittelstand wird zum eigentlichen Helden des Romans, dessen resignierte Stimmung und Ohnmachtserfahrung den Brennpunkt der sozialkritischen Tendenz des Werkes ausmachen. Falladas mitleidsvolle und mitleiderweckende Darstellung signalisiert eine Identifikation mit den „geschundenen Kreaturen“ und entspringt einer hautnahen Kenntnis des Angestelltenmilieus.

Durch die Sujetwahl, die unmittelbare Aktualität, Realitätsbezogenheit und Darstellungsweise lässt sich Falladas Zeitroman sowohl thematisch, als auch stilistisch als ein Beispielwerk der Neuen Sachlichkeit bezeichnen. Mit einem „Kamerablick“ und einem äußersten Realismus des Reportage-Stils nimmt Fallada die photographisch genauen Aufnahmen der Alltagssphäre auf. Das Reportagehafte wird unter anderem durch die durchgehende Benutzung der Präsensform vermittelt und gewährleistet die Authentizität und Unmittelbarkeit des Geschehens. Denselben Eindruck unterstreichen die exakten Zeit- und

Ortsangaben; die topographischen Details dokumentieren das Zeitbild Berlins. Außerdem sind weitere präzise Angaben vorzufinden, vor allem die genauen Geldsummen, deren Aufzählungen nicht nur einen dokumentarischen Charakter haben – denn sie werfen einen exakten Blick in den Haushaltsplan der Angestelltenfamilie zu jener Jahren –, sondern sie illustrieren innerhalb der Romanhandlung die Lastigkeit der materiellen Not zur Zeit der ökonomischen Depression. Der „Normal-Etat von Johannes und Lämmchen Pinneberg pro Monat“ (Fallada, 1985, S. 163f) notiert alle erforderlichen Ausgaben von Lebensmitteln und dem Haushaltsbedarf bis zum minutiös einkalkulierten Geld für Blumen. Ein präziser Blick wird ebenfalls dem Gegenständlichen, der Dingwelt und den Oberflächenerscheinungen gewidmet.

Fallada verzichtet nicht auf Erzählerkommentare, die nahezu in Döblinscher Weise das Geschehen mal zustimmend und aufmunternd, mal distanziert begleiten. »Weiter! Weiter, Lämmchen, die Welt ist groß, Berlin ist groß, es muß ja auch nette Menschen geben, es ist doch ein Segen, wenn man ein Kind erwartet, wir leben im Jahrhundert des Kindes ...« (ebd., S. 154), oder »Von weitem sieht eine Ehe außerordentlich einfach aus: zwei heiraten, bekommen Kinder. Das lebt zusammen, ist möglichst nett zueinander und sucht vorwärts zu kommen. Kameradschaft, Liebe, Freundlichkeit, Essen, Trinken, Schlafen, das Geschäft, der Haushalt, sonntags ein Ausflug, abends mal Kino! Fertig.« (ebd., S. 30) Falladas Schreibtechnik verbindet somit eine nostalgische Sentimentalität, die sich vornehmlich in den häufigen Dialogen der Hauptfiguren, in inneren Monologen und erlebter Rede ausdrückt, mit einer Sachlichkeit der Erzählerkommentare, die den Rahmen der eher konventionellen Erzählweise übergreifen.

Falladas Parteinahme für seine zentralen Romanhelden ist evident, sie grenzt oftmals sogar an eine Identifizierung des Erzählers mit den Hauptfiguren, was eine intime Nähe zu schaffen verhilft. Die Distanz gegenüber dem „Jungen“ und dem „Lämmchen“ bleibt zugunsten der emotionalen Teilnahme des Erzählers ausgespart, der die sentimentalischen Momente nicht auslacht, sondern durch seine zustimmende Kommentare bekräftigt. Demgegenüber schafft der Erzähler eine deutliche Distanz im Umgang mit den Nebenfiguren, die er oft sachlich und ironisch behandelt. Auf eine solch distanzierte und einfallsreiche Weise beschreibt er den Verlauf und die Folgen der Rauferei des Nazis Lauterbach:

»O Lauterbach. O Ernst! O du mein Ernst Lauterbach! Ein blaues Auge eins. Die linke Hand in einem Verband, zwei. Das Gesicht voll Schmarren, drei, vier, fünf. Am Hinterkopf so ein schwarzes Seidenfutteral und über dem Ganzen ein Chloroformgeruch, sechs, sieben. Und die Nase, diese geschwollene blutrünstige Nase! Acht! Und diese Unterlippe, halb gespalten, dick, negerhaft. Neun!

Knockout, Lauterbach! Kurz gesagt, am gestrigen Sonntag hat Ernst Lauterbach unter den Bewohnern des Landes eifrig und mit Hingabe für seine politischen Ideen geworben.« (ebd., S. 78)

Die Überschriften der einzelnen Kapitel in Form eines oder mehrerer Sätze fassen den Inhalt der jeweiligen Kapitel auf Döblinsche Weise in der Bänkelsang-Form knapp zusammen: „Frau Mia Pinneberg als Verkehrshindernis. Sie gefällt Lämmchen – mißfällt ihrem Sohn und erzählt, wer Jachmann ist“ (ebd., S. 95). Thorsten Unger macht darauf aufmerksam, dass solche Inhaltsauszüge weitgehend der Publikationspraxis der in den Zeitungen abgedruckten Fortsetzungsromane entsprechen. (vgl. Unger, 2004, S. 351).

Fallada blendet den Wortschatz verschiedener stilistischer Ebenen ein, wie umgangssprachliche, dialektale, landschaftliche oder jiddische Ausdrücke, die vornehmlich der sozialen Identifizierung und der Plastizität der Figuren sowie der Glaubwürdigkeit dienen sollen. Er bedient sich auch des verfremdenden Mittels der Montage heterogenen Materials, indem er Hausaufschriften, Wiegenlieder, Verse oder den schon erwähnten Familienetat in Form einer Tabelle in das Romangeschehen einmontiert.

Falladas Roman verzeichnete eine ganze Menge begeisterter Kritiken, die wie die Hermann Hesses (1932) die „Wahrhaftigkeit in der Darstellung des Milieus und der Zeit, die Liebe zum Kleinen, Einzelnen, ohne Trübung des Blickes für das Ganze“ lobten und den Roman zum „Zeitdokument“ (Hesse, 2002, S. 64) avancierten, sowie eine ganze Reihe von negativen Kritiken. Diese bemängelten vor allem die „Scheinlösung und Eskapismus ins private Glück“ (Unger, 2004, S. 367) und bezeichneten den Roman als „ein bemerkenswert naives und fahrlässig unpolitisches Buch angesichts der Thematik, die es behandelt...“ (Huber, 2002, S. 80) Wegen der relativen Harmlosigkeit in der Auseinandersetzung mit der politischen Situation kurz vor 1933 war das Buch auch auf der zeitgenössischen Szene positiv aufgenommen (vgl. Gessler, 1972, S. 55)

Falladas Roman setzte sich mit den politischen Inhalten auf eine „leichte“ und tröstende Weise auseinander, aber geht durch die sozialkritische Tendenz mittels der Aufzeichnung der materiellen und existentiellen Not von breiten Bevölkerungsschichten und der Krise der Weimarer Republik über die Masse der linksbürgerlichen Unterhaltungsromane weit hinaus.

7. Vergleich der analysierten Romane aus dem Aspekt der Zugehörigkeit zur Neuen Sachlichkeit

Bereits die hier versammelten Analysen verdeutlichen, wie vielfältig sich die Neue Sachlichkeit sowohl auf der Sujet- als auch auf der Strukturebene allein innerhalb der Romanliteratur gestalten kann, allerdings auch wie viele Gemeinsamkeiten sie auf beiden Ebenen vorzufinden sind.

Allen Romanen ist gemeinsam, dass ihre Sujets strikt durch die aktuelle Gegenwart oder neueste Geschichte samt ihren gesellschaftlichen, politischen, kulturellen und wirtschaftlichen Aspekten bedingt sind und dass sie sich an die „Zeitlichkeit und Faktizität“ (Becker, 1995, S. 10) orientieren. Nach diesen Kriterien kann man sie der zwischen den Jahren 1925 und 1933 weit verbreiteten Zeitromangattung zuordnen. In der Übereinstimmung mit den programmatischen Grundforderungen nach Rückkehr zum Leben und zum Menschen, zur Rehabilitierung der Wirklichkeit und Alltäglichkeit unterscheiden sie sich deutlich von dem expressionistischen überrealen Gestus der vorherigen Jahre. In Anlehnung an Harro Müller sind die Zeitromane „dadurch bestimmt, daß sie nicht ohne personale, zeitliche und räumliche Referenz auskommen, das heißt es werden historisch verbürgte Figuren in Geschichte bzw. Geschichten verstrickt, im Rahmen eines ästhetisch strukturierten fiktionalen Textes präsentiert, der die Anforderung an räumliche und zeitliche historische Lokalisierung zumindest partiell erfüllt“ (Müller, 1988, S. 11f). Die beschriebenen Geschehnisse sind entsprechend dem programmatischen Muss der genauen Beherrschung des beschriebenen Stoffes aus der eigenen Erfahrung des Schriftstellers heraus geschildert und nach seiner eigenen reflektierten Gegenwartsanalyse interpretiert. Der historische Roman behandelt nach Müller dagegen historische Erscheinungen, die nicht mehr im Blickwinkel des Autors liegen, sondern mindestens in die Zeit um eine Generation früher reichen. Somit kann auch Feuchtwangers Roman trotz der historisierenden Stilisierung als ein Zeitroman aufgefasst werden.

Alle Texte sind zugleich soziale Romane, die auf die Darstellung der sozioökonomischen Realität wie auch der Mentalität einer Generation oder einer sozialen Gruppe abzielen. Obwohl sie alle verschiedene Zeitabschnitte thematisieren – die erzählte Zeit von Feuchtwangers Roman fällt in die Nachkriegs-Inflationsjahre, in Fleißers Roman ans Ende der so genannten Stabilisierungsphase und in Kästners und Falladas Romanen in die Periode der Weltwirtschaftskrise zusammen – wurden alle Werke nach dem New Yorker Börsenkrach verfasst, dessen Perspektive sich in der Form einer materiellen Spannung und Existenzbedrohung in die Romane projiziert. Dabei fällt die häufige Konzentration auf die

Schicht der Angestellten sowie die Darstellung ihrer Arbeitswelt (Kästner, Fallada, Fleißer) auf, die besonders zu Anfang der 30er Jahre zum wichtigen neusachlichen Sujet avanciert und mit der sozialen Herkunft und Angestelltenerfahrung dieser persönlich durch die Weltwirtschaftskrise bedrohten Autoren zusammenhängt. Alle vier Schriftsteller, aus dem bürgerlichen Milieu stammend und den bürgerlichen oder linksliberalen Positionen verpflichtet, dokumentieren die Welt der Arbeitnehmer in ihren verschiedenen Ausprägungen. Bei Kästner ist es der Büroangestellte und kleinstädtischer Intellektuelle Fabian, bei Fallada dem unteren Angestelltentum angehöriger Verkäufer Pinneberg, bei Fleißer der kleinbürgerliche Ladenbesitzer Gustl Gillich und Konzernvertreterin Frieda Geier. Es ist somit gerade die soziale Herkunft der Angestelltenschicht und damit einhergehende materielle und weltanschauliche Befindlichkeit, aus deren Positionen die krisenhafte moralische, ökonomische und politische Situation wahrgenommen wird. Allein bei Feuchtwanger wird die Sicht erweitert und nicht auf einzelne Schicht oder Gruppe fixiert, wodurch sein Vorhaben einer fotografischen Aufnahme der facettenreichen Epoche gleicht. Demgemäß kann man dem Themenschwerpunkt entsprechend die untersuchten Romane als Angestelltenromane (Kästner, Fallada, Fleißer), allgemeine Zeitromane (Feuchtwanger) oder hinsichtlich des Milieus als Provinz- (Fleißer, Feuchtwanger) oder Großstadtrömane (Fallada, Kästner) qualifizieren.

Obwohl alle Romane realitätsbezogene Themen behandeln, verherrlicht keiner von denen in unkritischer Weise die Auswirkungen der Modernisierung und die Produkte der Massengesellschaft. Die Themen der Großstadt, der Technisierung und der Vergnügungskultur (Kästner), des Sports (Fleißer), des Films (Fallada) und der Rationalisierung und des Amerikanismus (Fallada, Kästner, Fleißer) sind im Widerspruch zu Lethens These vom „Habitus des Einverständnisses“ (Lethen, 1983, S. 168) kritisch hinterfragt; keiner dieser Romane trägt zur Unterstützung der industriellen Massenkultur bei. Allen untersuchten Romanen ist somit eine scharfe zeitkritische Tendenz gemeinsam, deren Ziel ist es, den abgestumpften Leser zu schockieren (besonders bei Kästner), aufzurütteln und zu Reflexionen zu bringen.

Die Rückkehr zum ‚Inhalt‘, die sich in dem Zeitroman prinzipiell vollzieht, demonstriert einerseits die Reaktion auf das Nachkriegs-Interesse der breiten Leserschichten und andererseits die programmatische Funktionalisierung der Literatur in der Richtung zum Nutz- und Gebrauchswert. Das Ziel einer programmatischen Aufklärung auf Grund der breiten Materialien- und Faktensammlung ist in allen Romanen präsent, am konsequentesten ist sie jedoch bei Feuchtwanger durchgeführt, dessen Chronik der Zeit von eigenen intensiven

produktionsästhetischen Überlegungen vor 1930 ausgehend (deren Positionen ich früher skizziert habe) unter diesem Aspekt innerhalb des analysierten Korpus am weitesten reflektiert erscheint. Alle behandelten Romane, abgesehen von der Existenz oder dem Ausbleiben der produktionstheoretischen Texte (Fallada), entsprechen jedoch der Forderung nach dem Dokumentarcharakter der Literatur, indem sie eine direkte Zeugenschaft über die gesamtgesellschaftliche Krise liefern. Alle Romane vermitteln ein Psychogramm des Kleinstädters und ein Soziogramm der Klein- und Großstadt mit allen exemplarischen Phänomenen, die weitgehend auf andere Menschen und andere Städte zur Zeit der 20er und 30er Jahre übertragbar sind. Der prototypische Charakter der Figuren kommt dem programmatischen Antipsychologismus entgegen; die Personen aller Romane präsentieren sich ausschließlich durch ihre Haltung, keiner der Erzähler liefert eine psychologisierende Sonde des Innenlebens der Figuren. Alle hier untersuchten Romane sind ebenfalls der programmatischen Präzisionsästhetik verbunden, die sich in einer eingehenden Ausarbeitung der Themenkomplexe, der genauen Orts-, Zeitangaben oder Geldsummen, sowie der Konkretheit der Sprache ausdrückt.

In Feuchtwangers und Fleißers Romanen sind selbständige dokumentarische Kapitel einmontiert, die den im Roman beschriebenen Zeitabschnitt im Falle Feuchtwangers mit einer gründlichen Analyse des politischen und wirtschaftlichen Kurses des Nachkriegsdeutschlands, des korrupten und tendenziellen Justizwesens, im Falle Fleißers mit einem Abriss von den ökonomischen Umständen der unter der Rationalisierungsmaßnahmen stehenden Provinzstadt untermauern. Bei Feuchtwanger kann man vorbehaltlos konstatieren, dass es ihm gelungen ist, die Mechanismen der Nachkriegsgesellschaft an der Wurzel zu packen und die gesamtgesellschaftlichen Zusammenhänge in ihrer ganzen Komplexität in Form einer „Röntgenaufnahme“ aufzudecken, wodurch das Postulat des Gebrauchswertes gewährt wurde.

Eine derartige Tiefenanalyse der Gründe und Konsequenzen unterbleibt jedoch völlig bei Fallada, dessen Antiheld Pinneberg in der Welt der Weltwirtschaftskrise desorientiert umherirrt, ohne in seiner Naivität die Gründe oder eine konzeptionelle (politische) Lösung überhaupt zu suchen. Diese aus der Sicht des gescheiterten Angestellten zu hohen Ziele beabsichtigt der Roman jedoch nicht zu verfolgen, er zielt vielmehr auf die Beschwichtigung der materiell und geistig frustrierten kleinen Angestellten und dokumentiert den Bewusstseinsstand und die Ratlosigkeit dieser sozialen Gruppe. Die realen gesellschaftlichen Widersprüche werden im Gemütlichen und Beruhigenden des Familienglücks kompensiert.

Völlig abseits des politischen Siedens steht Fleißers Roman, der sich in den politisch relativ stabilen Jahren der Weimarer Republik abspielt, aber prägnant das Faschisierungspotential der durch die Inflation verarmten Provinzler erfasst. Die politische und moralische Dringlichkeit ertönt demnach am heftigsten aus Feuchtwangers und Kästners Romanen, die anhand des angehäuften Dokumentarmaterials (Feuchtwanger) und der aussagekräftigen Episoden (Kästner) die Politik der NSDAP und den allgemeinen Verlust der Moralwerte in den Krisenjahren eindeutig negativ verurteilen.

Die Prinzipien der publizistischen Reportage und die aus der Annäherung des publizistischen Stils und der Belletristik als Forderungen formulierten Prämissen der Objektivität und Neutralität der behandelten Thematik gegenüber erscheinen jedoch in der Gattung des Romans als schwer haltbar. Bei Fallada ist der Leser mit solch einer persönlichen Eingenommenheit, Identifizierung und Einfühlung konfrontiert, dass die programmatische Distanz zwischen dem Leser und dem Romangeschehen in diesem Falle ganz fehl ausklingt, wobei nur die eine Seite des Konflikts – der betroffene untere Angestellte – zu Wort kommt. Bei dem „Moralisten“ Kästner sind wiederum alle Widersprüche soweit satirisch überspitzt, dass bei allen beschriebenen Phänomenen kein Zweifel besteht, im welchen Licht sie erscheinen sollen. Die Prämissen der objektiven und neutralen Darstellungsweise und der deutungsoffenen Erzählerkommentare, die bei allen Autoren ausschließlich an das Bewusstsein der Figuren gebunden bleiben, sind am erfolgreichsten bei Fleißer verwirklicht. Obwohl sie mit einer Nahperspektive auf die Liebesgeschichte des ungleichartigen Paares eingeht, nimmt sie in keinem Moment Partei für die eine oder andere Seite und vermittelt reportagehaft einen objektiven Bericht und gestaltet durch die oft ironische erzählerische Distanz einen genügenden Manövrierungsraum für eine eigene Vernunftanalyse des Lesers. Einer ähnlichen Unvoreingenommenheit den Personen und dem Romangeschehen gegenüber und dem Bestehen auf der entpsychologisierten Oberfläche bleibt ebenfalls der Erzähler von Feuchtwangers Roman treu. Die Beibehaltung dieser programmatischen Prämissen ist bei Feuchtwanger jedoch teilweise durch den stilisierten Zeitabstand eines Historienbuches und die Perspektive des weit entfernten Rückblickes erleichtert.

Kästners und Falladas Romane zeichnen sich durch eine subjektiv-innerliche Perspektive mit einem Authentizitätsanspruch, wobei das individuelle Erlebnis zur Voraussetzung der Beobachtung wird und die Zuverlässigkeit der Zeugenschaft verbürgt. Aus der Perspektive eines repräsentativen Einzelschicksals haben beide Autoren im Vergleich zum Feuchtwangers Roman der „Nebenfiguren“ psychologisch lebendigere, geschlossene und bleibende Figuren geschaffen. Die Perspektive einer zentralen Romanfigur ermöglichte diesen

Autoren die Auswirkungen des gesellschaftlichen Klimas, bei Fallada vornehmlich den Alltag mit allen seinen im traditionellen Romanverständnis unwichtigen Details, hautnah und viel eindringlicher vorführen als in Feuchtwangers Auffassung.

Kästners sentimental-nostalgischer Ton, der jedoch mit Humor, Satire und Distanz wechselt, wurde von der zeitgenössischen und ebenfalls späteren Literaturkritik negativ beurteilt, weil er eine resignative und fatalistische Position des kleinbürgerlichen Intellektuellen unterstreicht, die Welt passiv als eine unveränderbare Welt aufnimmt und keine konstruktive verantwortliche Lösung entwirft. Die oft beklagte Parteilosigkeit von den Romanen Kästners oder Falladas lässt sich nicht ganz bestreiten, sie ist jedoch resolut nicht identisch mit der reklamierten Bejahung oder affirmativen Stellung dem politischen Geschehen (der präfaschistischen Stimmung) und dem kapitalistischen System gegenüber (Lethen). Kästner ist es gelungen, die Krisenhaftigkeit der gesellschaftlichen Lage und die sich daraus ergebende Bereitschaft und Gefahr sich in die Gefolgschaft einer autoritären Macht zu begeben, überzeugend in ironisch-präziser Weise zu erfassen.

Kästner und Fallada können mit ihrer (bei Kästner zumindest hintergründigen) gefühlsbetonten Schreibweise einer innerhalb der Neuen Sachlichkeit ausgeprägten Tendenz zur romantischen Sachlichkeit, oder „sachlichen Romantik“ zugerechnet werden, deren Bezeichnung Hermann Kesten Anfang der 30er Jahre eingeführt hatte. Kesten spricht von einer „neuen Romantik, deren echtste und beste Vertreter von der ›Neuen Sachlichkeit‹ herkommen und innerhalb der ›Neuen Sachlichkeit‹ den Geist und die Poesie besaßen, die man der ganzen Richtung fälschlicherweise heute abspricht, weil wiederum einmal ›die ganze Richtung ihnen nicht passt‹.“ (Kesten, 1931, S. 258)

Trotz dem sentimental-Unterton gehört jedoch Kästners *Fabian* neben Feuchtwangers und Fleißers Romanen zu einer vernunftorientierten literarischen Produktion, die das gefühlsbetonte Schreiben absichtlich eliminiert. Im Falle von Feuchtwangers und Fleißers Romanen und in manchen Momenten von Kästners Roman lässt sich in der Übereinstimmung mit der neusachlichen Programmatik von einer „Ungefühllichkeit“ (Schwarz, 1970, S. 133) der Darstellung reden (Beckers ästhetische Kategorie der Entsentimentalisierung), die jedoch nicht mit einer Gefühllosigkeit im Sinne einer Indifferenz gegenüber der Besserung vertauscht werden kann. Die dadurch entstandene Distanzierung und Nicht-Identifizierung bezieht den Leser in den Prozess der aktiven verstandesmäßigen Deutung des Romangeschehens ein.

Die geforderte Entsentimentalisierung drückt sich in allen Romanen, jedoch im wesentlich unterschiedlichen Maße, durch die Mittel der Sprache und die Gestaltung der

Erzählerkommentare aus. Was die neusachlichen Autoren allgemein und darunter auch die hier diskutierte Gruppe von Schriftstellern charakterisiert, ist das neue Verständnis von der Funktion der Literatur und der damit einhergehende Charakter der Sprache. Sie wollen gemeinverständlich sein um die breiten Leserschichten zu erreichen und die Tatsachen prägnant und durchsichtig zu benennen. Im Einklang mit den Sujets aus dem realen Leben benutzen sie eine alltägliche und klare Sprache; in der Übereinstimmung mit dem Tatsachenbericht schöpfen die Autoren aus dem sachlichen und nüchtern-nachrichtlichen journalistischen Stil. Die programmatische Annäherung der publizistischen Schreibweise an die Belletristik lässt sich auch auf den Kapitelüberschriften (Kästner, Fallada), sowie der genauen Beobachtung und exakten Schilderung betrachten. Unmittelbare, aus der Situation heraus und trotzdem distanzierte Berichterstattung ist das Wesen der neusachlichen Literatur, das die Produktion mit der publizistischen Reportage verbindet.

Der Experimentalcharakter der Sprache nimmt jedoch im Vergleich zu den Avantgarde-Bewegungen der ersten zwei Jahrzehnte ab, wobei aber die Ausgestaltung der Realitätskomplexität oft auf unkonventionelle Weise kompositionell durch die Montage vollzogen wird. Besonders Feuchtwangers Roman ist über weite Strecken traditionell erzählt, jedoch durch einmontierte publizistisch-essayistische Abschnitte und kurze Lebensläufe wesentlich verfremdet. Die sachliche Sprache ist ebenfalls ein Mittel, die verdinglichte, materielle Natur der Realität und der zwischenmenschlichen Beziehungen (Fleißer) zu Ende der Weimarer Republik entsprechend zu erfassen.

8. Fazit

Trotz aller Unterschiedlichkeit und Unsicherheit in der Beurteilung der Neuen Sachlichkeit seitens der Literaturforschung und der Mannigfaltigkeit deren Ausgestaltung in der literarischen Praxis – darunter vornehmlich in der Romanproduktion, die den Schwerpunkt dieser Arbeit bildet – lassen sich doch die konstitutiven Merkmale dieses Stilbegriffs erfassen, die für die vier im Rahmen der Diplomarbeit behandelten Romane vorbehaltlos gelten. Zu diesen gehören zweifellos ein auf das Realgeschehen gelenktes Augenmerk und an den Tatsachen orientierter Themenkreis, verschärfter Blick für die soziale, beziehungsweise politische Dynamik, sozialkritische Haltung zum Ist-Zustand, sowie die Abneigung gegen Übertreibung, Pathos und Abstraktion; weiterhin nüchterner, illusionsloser, unverklärter Blick und konkrete Benennung der Problempunkte, sowie eine klare, verständliche und alltägliche Sprache.

Als die letzte Phase der sich seit 1890 konstituierenden literarischen Moderne (vgl. Becker, 2000, S. 15) ist die neusachliche Bewegung ein weiterführender und ausdrucksvoller Reflex der Modernisierungs- und Urbanisierungsprozesse, die die urbane Welt mitsamt ihrer Phänomene der Verdinglichung, Versachlichung und Rationalisierung auf allen Gebieten des menschlichen Lebens auf Grund der Prämissen der Beobachtung, Objektivität, Neutralität und Berichterstattung zu erfassen anstrebt. Die Neue Sachlichkeit als eine Reaktion auf die Politisierung der Nachkriegsgesellschaft verkörpert eine funktionale Ästhetik. Der anvisierte Gebrauchswert der Kunst wandelt den Charakter und die Zielsetzungen der Kunst (besonders im Vergleich mit der übersteigert subjektiven expressionistischen Produktion) um und drückt sich vornehmlich in der Annäherung des Belletristischen an das Publizistische und in der Koppelung der Kunst mit dem Leben aus. Die didaktisch-informative Absicht der Neuen Sachlichkeit schränkt einerseits die Realitätskomplexität auf das Typische ein, andererseits ist sie bemüht, mit der Verwendung von dokumentarartigen Materialien und den Mitteln der Montage die Vielschichtigkeit und Parallelität des Wirklichkeitsgeschehens zu erfassen.

Die inhalt- und stilbezogene ästhetische Prämisse der „Sachlichkeit“ ist jedoch nicht mit der Massenkultur identisch, die blind und affirmativ für die Phänomene der Pop-Kultur wie Amerikanismus und Girl-Kultur, sowie Technikverherrlichung und Modernisierung plädierte oder sie unkritisch widerspiegelte. Die Sachlichkeit erweist sich im Gegenteil als eine Ausgangsbasis für eine analytische und kritische Hinterfragung der Erscheinungen des gesellschaftspolitischen und kulturellen Kurses der aktuellen Realität oder der jüngsten Vergangenheit der Weimarer Republik und für die Demaskierung des Scheinscharakters der

Kulturindustrie – die Mittel der Ironie und Satire nicht ausgenommen. Die Auseinandersetzung ist jedoch nicht primär kritisch voreingenommen, sondern bemüht sich um eine reportagehafte Objektivität und Authentizität und rechnet, unter der rezeptionsästhetischen Prämisse der Kommentarlosigkeit, mit einem besonnenen Leser. Die republikanische Position der hier vertretenen Autoren drückt sich ebenfalls durch eine gegen gewaltsame Lösung der gesellschaftlichen Konflikte gerichtete Stellung (besonders näher bei Kästner und Feuchtwanger thematisiert) und plädiert für eine vernunftmäßige und humane Auseinandersetzung. Als solche ist sie nicht nur an die Stabilisierungsphase zwischen 1924 und 1929 gebunden und ist nicht als Produkt deren ökonomischen Stabilisierung wahrzunehmen, sondern besonders in ihrer spezifischen Ausprägung als Roman der Weltwirtschaftskrise, dessen Beispiele unter den behandelten Romanen Kästners *Fabian* und Falladas *Kleiner Mann – was nun?* verkörpern, reicht sie über das Jahr 1929 hinaus.

9. Literaturverzeichnis

9.1 Primärliteratur

- **A. R.:** *Zur proletarischen Literatur.* (Die Aktion 10, 4. September 1920, H. 35/36, Sp. 492-494). In: Manifeste und Dokumente. Hrsg. v. Anton Kaes. Stuttgart, 1983, S. 458-459.
- **Barthel, Max:** *Eine Rundfrage über proletarische Dichtung.* (Die literarische Welt 5, 12. Juli 1929, Nr. 28, S. 3-4). In: Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1918-1933. Weimarer Republik. Hrsg. v. Anton Kaes. Stuttgart: Metzler, 1983, S. 464-467.
- **Benjamin, Walter:** *Linke Melancholie. Zu Erich Kästners neuem Gedichtbuch.* (Die Gesellschaft 8, 1931, Bd. 1, S.182-184. In: Manifeste und Dokumente. Hrsg. v. Anton Kaes. Stuttgart: Metzler, 1983, S. 623-625.
- **Benjamin, Walter:** *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit.* Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1968.
- **Biha, Otto:** *Der proletarische Massenroman. Eine neue Eine-Mark-Serie des „Internationalen Arbeiterverlages“.* (Die Rote Fahne, 2. August 1930, Nr. 178). In: Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1918-1933. Weimarer Republik. Hrsg. v. Anton Kaes. Stuttgart: Metzler, 1983, S. 472-473.
- **Bormann, Hanns Heinrich:** *Die Zeitung: Darstellung und Bericht.* (Orplid 3, 1926, Nr. 9, S. 1-16). In: Becker, Sabine: Neue Sachlichkeit, Band 2. Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 2000, S. 175-176.
- **Brecht, Bertolt:** *Kleiner Rat, Dokumente anzufertigen.* [Typoskript 1926, unveröffentlicht]. (Ders.: Werke. Schriften 1. Hrsg. v. Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller. Berlin, Weimar, Frankfurt/ Main 1992, S. 163-165). In: Becker, Sabine: Neue Sachlichkeit, Band 2. Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 2000, S. 222-223.
- **Brecht, Bertolt:** *Kurzer Bericht über die 400 (vierhundert) junge Lyriker.* (Die Literarische Welt 3, 1927, Nr. 5, S. 1). In: Becker, Sabine: Neue Sachlichkeit, Band 2. Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 2000, S. 209-210.
- **Döblin, Alfred:** *An Romanautoren und ihre Kritiker. Berliner Programm.* (Der Sturm 4, 1913/1914, Nr. 158/159, S. 17-18). In: Manifeste und Dokumente. Hrsg. v. Anz/ Stark. Stuttgart: Metzler, 1982, S. 659-661.

- **Döblin, Alfred:** *Über den Roman und Prosa.* (Marsyas 1, 20. September 1917, S. 213-218). In: Manifeste und Dokumente. Hrsg. v. Anz/ Stark. Stuttgart: Metzler, 1982, S. 661-665.
- **Döblin, Alfred:** *Bekanntnis zum Naturalismus.* (Das Tagebuch 1, 1920, S. 1599-1601). In: Becker, Sabine: Neue Sachlichkeit, Band 2. Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 2000, S. 64-65.
- **Döblin, Alfred:** *Der Schriftsteller und der Staat.* (Die Glocke 7, 16. Mai 1921, Nr. 7, S. 177-182 und 23. Mai 1921, Nr. 8, S.207-211). In: Manifeste und Dokumente. Hrsg. v. Anton Kaes. Stuttgart: Metzler, 1983, S. 40-45.
- **Döblin, Alfred:** [Umfrage] *Ein neuer Naturalismus?? Eine Rundfrage des Kunstblatts.* (Das Kunstblatt 6, 1922, Nr. 9, S. 369-414). In: Becker, Sabine: Neue Sachlichkeit, Band 2. Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 2000, S. 66-69.
- **Döblin, Alfred:** [Rez.] Arnolt Bronnen: »Anarchie in Sillian« (Prager Tagblatt, Nr. 87 vom 11.4. 1924, S. 6). In: Becker, Sabine: Neue Sachlichkeit, Band 2. Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 2000, S. 69-70.
- **Döblin, Alfred:** *Unbekannte junge Erzähler.* Das Votum Alfred Döblins zum »Geschenk an die Jugend«. (Die literarische Welt 3, 1927, Nr. 11, S. 1). In: Becker, Sabine: Neue Sachlichkeit, Band 2. Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 2000, S. 82-83.
- **Edschmid, Kasimir:** *Stand des Expressionismus.* (Katalog: Deutscher Expressionismus, Darmstadt, 1920). In: Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910-1920. Expressionismus. Hrsg. v. Thomas Anz und Michael Stark. Stuttgart: Metzler, 1982, S. 101-104.
- *Ein neuer Naturalismus?? Eine Rundfrage des Kunstblatts.* (Das Kunstblatt 6, 1922, Nr. 9, S. 369-414). In: Becker, Sabine: Neue Sachlichkeit, Band 2. Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 2000, S. 66-69.
- **Fallada, Hans:** *Kleiner Mann – was nun?* Hamburg: Rowohlt, 1985.
- **Fallada, Hans:** *Heute bei uns zu Haus.* Berlin, Weimar: Aufbau Verlag, 1982.
- **Feuchtwanger, Lion:** *Nachwort zur Wartesaal-Trilogie.* In: L.F.: Exil. Berlin, Weimar: Aufbau-Verlag, 1974, S. 787-791.
- **Feuchtwanger, Lion:** *Von den Wirkungen und Besonderheiten des angelsächsischen Schriftstellers.* (Berliner Tageblatt, 29. März 1928, Nr. 151). In: Manifeste und Dokumente. Hrsg. v. Anton Kaes. Stuttgart: Metzler, 1983, S. 179-182.
- **Feuchtwanger, Lion:** *Erfolg. Drei Jahre Geschichte einer Provinz.* Fischer: Frankfurt/Main, 1989.

- **Feuchtwanger, Lion:** *Die Konstellation der Literatur.* (Berliner Tageblatt, Nr. 518 vom 2.11. 1927). In: Becker, Sabine: *Neue Sachlichkeit*, Band 2. Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 2000, S. 211.
- **Feuchtwanger, Lion:** *Der Geschmack des englischen Lesers.* (Berliner Tageblatt, 1.12. 1927). In: Becker, Sabine: *Neue Sachlichkeit*, Band 2. Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 2000, S. 80-82.
- **Feuchtwanger, Lion:** *Historischer Roman – Roman von heute!* (Berliner Tagblatt, Nr. 540 vom 15.11.1931). In: Becker, Sabine: *Neue Sachlichkeit*, Band 2. Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 2000, S. 143-144.
- **Feuchtwanger, Lion:** *Der Roman von heute ist international.* (Berliner Tagblatt, Nr. 39 vom 25.9. 1932). In: Becker, Sabine: *Neue Sachlichkeit*, Band 2. Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 2000, S. 146-148.
- **Fleißer, Marieluise:** *Eine Zierde für den Verein. Roman vom Rauchen, Sporteln, Lieben und Verkaufen.* Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1975.
- **Fleißer, Marieluise:** *Aus der Augustenstraße.* In: Dies.: *Gesammelte Werke. Zweiter Band: Roman, Erzählende Prosa, Aufsätze.* Hrsg. v. Günther Rühle. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1983a, S. 309-314.
- **Fleißer, Marieluise:** *Sportgeist und Zeitkunst.* In: Dies.: *Gesammelte Werke. Zweiter Band: Roman, Erzählende Prosa, Aufsätze.* Hrsg. v. Günther Rühle. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1983b, S. 317-320.
- **Fleißer, Marieluise:** *Meine Biographie.* In: Dies.: *Gesammelte Werke. Vierter Band: Aus dem Nachlaß.* Hrsg. v. Günther Rühle. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1989a, S. 523-546.
- **Fleißer, Marieluise:** *Der Heinrich Kleist der Novellen.* In: Dies.: *Gesammelte Werke. Vierter Band: Aus dem Nachlaß.* Hrsg. v. Günther Rühle. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1989b, S. 403-407.
- **Fleißer, Marieluise:** *Offener Brief nach Ingolstadt.* In: Dies.: *Marieluises Briefwechsel 1925-1974.* Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2001, S. 68-70.
- **Henkel, Heinz:** *Geburt einer neuen Kultur.* (Der Angriff 4, 24. April 1930, Nr. 33). In: *Manifeste und Dokumente.* Hrsg. v. Anton Kaes. Stuttgart: Metzler, 1983, S. 545-547.
- **Herrmann, Klaus:** *Die Reporter.* In: *Die neue Bücherschau 4 (1926), Nr. 4, S. 166-169.* In: Becker, Sabine: *Neue Sachlichkeit*, Band 2. Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 2000, S. 176-178.

- **Hesse, Hermann:** [Rez.] In: Baseler Nationalzeitung, 17. Juli 1932. In: Grisko, Michael: Hans Fallada. Kleiner Mann – was nun? Erläuterungen und Dokumente. Stuttgart: Reclam, 2002, S. 64.
- **Huber, Brigitte:** [Rez.] *Hans Fallada: Kleiner Mann – was nun?* (entwürfe für literatur. Zürich, 1996, S. 89). In: Grisko, Michael: Hans Fallada. Kleiner Mann – was nun? Erläuterungen und Dokumente. Stuttgart: Reclam, 2002, S. 80.
- **Huelsenbeck, Richard:** *Dadaistisches Manifest*, 1918. (Dada Almanach. Berlin: Erich Reiss 1920. S. 36-41). In: Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910-1920. Expressionismus. Hrsg. v. Thomas Anz und Michael Stark. Stuttgart: Metzler, 1982, S. 75-77.
- **Kästner, Erich:** *Lyriker ohne Gefühl*. (Neue Leipziger Zeitung, 4.12.1927). In: Becker, Sabine: Neue Sachlichkeit, Band 2. Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 2000, S. 243-244.
- **Kästner, Erich:** *Indirekte Lyrik*. (Das deutsche Buch 8, 1928, Nr. 3/ 4, S. 143-145). In: Becker, Sabine: Neue Sachlichkeit, Band 2. Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 2000, S. 245-246.
- **Kästner, Erich:** *Fabian. Die Geschichte eines Moralisten*. München: dtv, 2007.
- **Kayser, Rudolf:** [Umfrage] *Ein neuer Naturalismus?? Eine Rundfrage des Kunstblatts*. (Das Kunstblatt 6, 1922, Nr. 9, S. 369-414). In: Becker, Sabine: Neue Sachlichkeit, Band 2. Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 2000, S. 66-69.
- **Kesten, Hermann:** *Sachliche Romantik*. (Die Literarische Welt 7, 1931, Nr. 17, S. 5). In: Becker, Sabine: Neue Sachlichkeit, Band 2. Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 2000, S. 258.
- **Kisch, Egon, Erwin:** *Wesen des Reporters*. (Das literarische Echo 20, 1918, Nr. 8, 15. Januar, sp. 437-443). In: Becker, Sabine: Neue Sachlichkeit, Band 2. Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 2000, S. 161-162.
- **Kisch, Egon, Erwin:** [Vorwort] *Der rasende Reporter*. (E.E.K., Der Rasende Reporter. Berlin: Erich Reiss 1924, S.VII-VIII). In: Manifeste und Dokumente. Hrsg. v. Anton Kaes. Stuttgart: Metzler, 1983, S. 319-320.
- **Kracauer, Siegfried:** [Auszug] *Die Angestellten. Aus dem neuesten Deutschland*. (Frankfurt a. M.: Societäts-Verlag 1930, S. 20f). In: Manifeste und Dokumente. Hrsg. v. Anton Kaes. Stuttgart: Metzler, 1983, S. 341-342.
- **Kracauer, Siegfried:** [Auszug] *Die Angestellten. Aus dem neuesten Deutschland*. In: Grisko, Michael: Hans Fallada. Kleiner Mann – was nun? Erläuterungen und Dokumente. Stuttgart: Reclam, 2002, S. 153-160.

- **Kracauer, Siegfried:** *Über den Schriftsteller*. (Die neue Rundschau 42, Juni 1931, H. 6, S. 860-862). In: Manifeste und Dokumente. Hrsg. v. Anton Kaes. Stuttgart: Metzler, 1983, S. 190-191.
- **Lania, Leo:** *Reportage als soziale Funktion*. (Die literarische Welt 2, 25. Juni 1926, Nr. 26, S. 5-6). In: Manifeste und Dokumente. Hrsg. v. Anton Kaes. Stuttgart: Metzler, 1983, S. 322-324.
- **Lania, Leo:** *Das politische Drama. Alfons Paquets »Sturmflut« in der Volksbühne*. (Die literarische Welt 2, 1926, Nr. 19, S. 3). In: Becker, Sabine: Neue Sachlichkeit, Band 2. Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 2000, S. 174.
- **Loos, Adolf:** *Ornament und Verbrechen*. (1908) In: Conrads Ulrich: *Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts*. Berlin, Frankfurt/M., Wien: Ullstein, 1964, S. 15-21.
- **Maaß, Joachim:** *Junge deutsche Literatur. Versuch einer zusammenfassenden Darstellung*. (Die Tat 24, 1932, Nr. 9, S. 794-802). In: Becker, Sabine: Neue Sachlichkeit, Band 2. Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 2000, S. 45-47.
- **Mann, Heinrich:** *Zola*. Leipzig: Insel, 1962.
- **Mann, Klaus:** *Heute und Morgen. Zur Situation des jungen geistigen Europas*. (Hamburg: Gebr. Enoch Verlag, 1927, S. 5-8; 16-17). In: Manifeste und Dokumente. Hrsg. v. Anton Kaes. Stuttgart: Metzler, 1983, S. 176-178.
- **Matzke, Franz:** *Sachlichkeit*. (Jugend bekennt: So sind wir! Leipzig, 1930, S. 41-56). In: Manifeste und Dokumente. Hrsg. v. Anton Kaes. Stuttgart: Metzler, 1983, S. 183-185.
- **Müller, Günther:** *Neue Sachlichkeit in der Dichtung*. (Schweizerische Rundschau 29, 1929, Nr. 8, S. 706-716). In: Becker, Sabine: Neue Sachlichkeit, Band 2. Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 2000, S. 32-37.
- **Ossietzky, von Carl:** [Rez.] *Lion Feuchtwanger: »Erfolg« ohne Sukzeß*. (Die Weltbühne 26, 1930, S. 727-729). In: Becker, Sabine: Neue Sachlichkeit, Band 2. Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 2000, S. 70-71.
- **Pinthus, Kurt:** *Nachklang*. (Menschheitsdämmerung. Symphonie jüngster Dichtung. Hrsg. v. K. Pinthus. Berlin: E. Rowohlt, 1922, S. 293-295). In: Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910-1920. Expressionismus. Hrsg. v. Thomas Anz und Michael Stark. Stuttgart: Metzler, 1982, S. 110-112.
- **Pinthus, Kurt:** *Männliche Literatur*. (Das Tagebuch 10, 1. Juni 1929, H. 1, S. 903-911). In: Manifeste und Dokumente. Hrsg. v. Anton Kaes. Stuttgart: Metzler, 1983, S. 328-333.

- **Raschke Martin:** [Vorspruch]. (Die Kolonne 1, 1929, Nr. 1, S. 1). In: Becker, Sabine: Neue Sachlichkeit, Band 2. Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 2000, S. 301-302.
- **Reger, Erik:** *Die publizistische Funktion der Dichtung*. (General-Anzeiger, Dortmund, 31.3. 1931). In: Becker, Sabine: Neue Sachlichkeit, Band 2. Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 2000, S. 190-192.
- **Roth, Joseph:** *Schluß mit der »Neuen Sachlichkeit«!* (Die literarische Welt 6, 17. Januar 1930, Nr. 3, S. 3-4; 24. Januar, Nr. 4, S. 7-8). In: Manifeste und Dokumente. Hrsg. v. Anton Kaes. Stuttgart: Metzler, 1983, S. 653-655.
- **Schirokauer, Arno:** *Garde-Ulanen – abgebaut!* (Die Literarische Welt 4, 1928, Nr. 21/22, S. 1f). In: Becker, Sabine: Neue Sachlichkeit, Band 2. Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 2000, S. 235-236.
- **Simmel, Georg:** *Die Grosstädte und das Geistesleben*. (Die Großstadt. Vorträge und Aufsätze zur Städteausstellung. Jahrbuch der Gehe - Stiftung Dresden, hrsg. von Th. Petermann, Band 9. Dresden: Suhrkamp, 1903, S. 185-206). [online] URL http://www.gsz.hu-berlin.de/dokumente/georg_simmel-die_grosstaedte_und_das_geistesleben.pdf [zit. am 15. 9. 2010].
- **Steffen, Erich:** *Die Urzelle proletarischer Literatur*. (Die Linkskurve 2, Februar 1930, Nr. 2, S. 8-9). In: Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1918-1933. Weimarer Republik. Hrsg. v. Anton Kaes. Stuttgart: Metzler, 1983, S. 469-470.
- **Wedderkop von, Hermann:** *Expressionismus und Wirklichkeit*. (Feuer 3, Oktober 1921, H. 1, S. 141-144). In: Manifeste und Dokumente. Hrsg. v. Anton Kaes. Stuttgart: Metzler, 1983, S. 159-161.
- **Wedderkop von, Hermann:** *Wandlungen des Geschmacks*. (Der Querschnitt 6, 1926, Nr. 2, S. 497-502). In: Manifeste und Dokumente. Hrsg. v. Anton Kaes. Stuttgart: Metzler, 1983, S. 252-254.
- **Wedderkop von, Hermann:** *Inhalt und Technik des neuen Romans*. (Der Querschnitt 7, 1927, Nr. 6, S. 423-429). In: Becker, Sabine: Neue Sachlichkeit, Band 2. Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 2000, S. 96-98.

9.2 Sekundärliteratur

- **Achternkamp, Thomas:** *Das Schattenjahr 1932. Subjekt zwischen Krise und Katastrophe im Roman der späten Weimarer Republik.* München: Iudicum, 2002.
- **Barndt, Kerstin:** *Sentiment und Sachlichkeit. Der Roman der Neuen Frau in der Weimarer Republik.* Köln: Böhlau, 2003.
- **Becker, Sabine:** *Neue Sachlichkeit im Roman.* In: Becker S./Weiss C.: *Neue Sachlichkeit im Roman: neue Interpretation zum Roman der Weimarer Republik.* Stuttgart: Metzler, 1995, S. 7-26.
- **Becker, Sabine:** »Hier ist nicht Amerika«. *Marieluise Fleißers Roman »Mehltreisende Frieda Geier. Roman vom Rauchen, Sporteln, Lieben und Verkaufen«.* In: Becker S./Weiss C.: *Neue Sachlichkeit im Roman: neue Interpretation zum Roman der Weimarer Republik.* Stuttgart: Metzler, 1995, S. 212-234.
- **Becker, Sabina:** *Neue Sachlichkeit.* Band 1: Die Ästhetik der neusachlichen Literatur (1920-1933). Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 2000.
- **Becker, Sabina:** *Neue Sachlichkeit.* Band 2: Quellen und Dokumente. Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 2000.
- **Bemmann, Helga:** *Humor auf Taille. Erich Kästner – Leben und Werk.* Berlin: Verlag der Nation, 1983.
- **Beutin, Wolfgang et al.:** *Deutsche Literaturgeschichte: von den Anfängen bis zur Gegenwart.* Stuttgart/ Weimar: Metzler, 1994.
- **Beyer, Manfred:** *Weimar: Anspruch und Wirklichkeit der Provinz.* In: *Literatur der Weimarer Republik. Kontinuität – Brüche.* Hrsg. v. Michael Klein, Sieglinde Klettenhammer und Elfriede Pöder. Innsbruck: [Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft: Germanistische Reihe, 64], 2002, S. 15-28.
- **Buck, Theo/ Steinbach, Dietrich:** *Tendenzen der deutschen Literatur zwischen 1918 und 1945: WR; Drittes Reich, Exil.* Stuttgart: Ernst Klett, 1985.
- **Crepon, Tom:** *Leben und Tode des Hans Fallada.* Halle-Leipzig: Mitteldeutscher Verlag, 1978.
- **Fähnders, Walter:** *Literatur zwischen Linksradikalismus Anarchismus und Avantgarde.* In: *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart.* Band 8: *Literatur der Weimarer Republik 1918-1933.* Hrsg. v. Bernhard Weyergraf. München, Wien: Carl Hanser, 1995, S.160-174.

- **Gay, Peter:** *Die Republik der Außenseiter. Geist und Kultur in der Weimarer Zeit 1918-1933.* Frankfurt/Main: Fischer, 1987.
- **Gessler, Alfred:** *Hans Fallada. Sein Leben und Werk.* Berlin: Volk und Wissen, 1972.
- **Grisko, Michael:** *Hans Fallada. Kleiner Mann – was nun? Erläuterungen und Dokumente.* Stuttgart: Reclam, 2002.
- **Haas, Birgit:** *Marieluise Fleißers Schreiben zwischen „innerer Stimme“ und Neuer Sachlichkeit.* In: *Realistisches Schreiben in der Weimarer Republik.* Hrsg. v. Sabine Kyora/ Stefan Neuhaus. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2006, S. 215-234.
- **Hahn, Michael:** *Scheinblüte, Krisenzeit, Nationalsozialismus: die Weimarer Republik im Spiegel später Zeitromane.* Bern: Lang, 1995.
- **Hermund, Jost:** *Einheit in der Vielheit? Zur Geschichte des Begriffs „Neue Sachlichkeit“.* In: *Das literarische Leben in der Weimarer Republik.* Hrsg. v. Keith Bullivant. Königstein: Scriptor, 1978.
- **Hermund, Jost/Trommler, Frank:** *Die Kultur der Weimarer Republik.* Frankfurt/Main: Fischer, 1989.
- **Jens, Inge:** *Die expressionistische Novelle. Studien zu ihrer Entwicklung.* Tübingen: Attempo, 1997.
- **Jürgs, Britta:** *Neusachliche Zeitungsmacher, Frauen und alte Sentimentalitäten. Erich Kästners Roman »Fabian. Die Geschichte eines Moralisten«* In: *Neue Sachlichkeit im Roman: neue Interpretationen zum Roman der Weimarer Republik.* Hrsg. v. Sabina Becker und Christoph Weiss. Stuttgart, Weimar: Metzler, 1995, S. 195-211.
- **Kaes, Anton:** Einleitung zum Sammelband *Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1918-1933. Weimarer Republik.* Hrsg. v. Anton Kaes. Stuttgart: Metzler, 1983, S. IX-LII.
- **Kindermann, Heinz:** *Das literarische Antlitz der Gegenwart.* Halle: Max Niemeyer, 1930.
- **Knapp, Gerhard P.:** *Die Literatur des deutschen Expressionismus: Einführung, Bestandaufnahme, Kritik.* München: Beck, 1979.
- **Kolb, Eberhard:** *Die Weimarer Republik.* München: Oldenbourg, 1988.
- **Korte, Herman:** *Spätexpressionismus und Dadaismus.* In: *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Band 8: Literatur der Weimarer Republik 1918-1933.* Hrsg. v. Bernhard Weyergraf. München, Wien: Carl Hanser, 1995, S. 99-135.

- **Kyora S./Neuhaus S.:** *Realismus in der Literatur- und in der Weimarer Republik. Eine Vorbemerkung.* In: Realistisches Schreiben in der Weimarer Republik. Hrsg. v. Sabine Kyora/ Stefan Neuhaus. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2006, S. 9-13.
- **Lethen, Helmut:** *Neue Sachlichkeit 1924-1932. Studien zur Literatur des „Weißen Sozialismus.“* Stuttgart: Metzler, 1970.
- **Lethen Helmut:** *Neue Sachlichkeit.* In: Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte. Band 9, Weimarer Republik – Drittes Reich: Avantgardismus, Parteilichkeit, Exil, 1918-1945. Hrsg. v. Horst Albert Glaser. Hamburg: Rowohlt, 1983, S. 168-179.
- **Lethen Helmut:** *Verhaltenslehren der Kälte.* Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1994.
- **Lethen, Helmut:** *Der Habitus der Sachlichkeit in der Weimarer Republik.* In: Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Band 8: Literatur der Weimarer Republik 1918-1933. Hrsg. v. Bernhard Weyergraf. München, Wien: Carl Hanser, 1995, S. 371-446.
- **Liersch, Werner:** *Hans Fallada. Sein großes kleines Leben.* Berlin: Neues Leben, 1981.
- **Mahrholz, Werner:** *Deutsche Literatur der Gegenwart : Probleme ; Ergebnisse ; Gestalten.* Berlin: Sieben-Stäbe, 1930.
- **Manthey, Jürgen:** *Hans Fallada in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten.* Hamburg: Rowohlt, 1963.
- **McGowen, Moray:** *Marieluise Fleißer.* München: Beck, 1987.
- **Müller, Harro:** *Geschichte zwischen Kairos und Katastrophe : historische Romane im 20. Jahrhundert.* Frankfurt/Main: Athenäum, 1988.
- **Petersen, Klaus:** „*Neue Sachlichkeit*“: *Stillbegriff, Epochenbezeichnung oder Gruppenphänomen?* In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. Vancouver, 1982, S. 463-477.
- **Peukert, Detlev J.K.:** *Die Weimarer Republik.* Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1987.
- **Pischel, Joseph:** *Lion Feuchtwanger. Versuch über Leben und Werk.* Leipzig: Reclam, 1976.
- **Roh Franz:** *Nach-Expressionismus, Magischer Realismus. Probleme der neuesten europäischen Malerei.* Leipzig: Klinkhardt & Biermann, 1925.
- **Rühle, Günther:** [Nachwort] *Rückblick auf das Leben und Schreiben der Marieluise Fleißer.* In: Marieluise Fleißer: Gesammelte Werke. Viertes Band: Aus dem Nachlaß. Hrsg. v. Günther Rühle. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1989, S. 549-570.
- **Safranski R./Fähnders W.:** *Proletarisch-revolutionäre Literatur.* In: Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Band 8:

Literatur der Weimarer Republik 1918-1933. Hrsg. v. Bernhard Weyergraf. München, Wien: Carl Hanser, 1995, S. 174-232.

- **Schneider, Michael:** *Fräulein Julie im Arbeitskleid. Interpretation von Marieluisen Roman: Einer Zierde für den Verein.* In: Roman von gestern – heute gelesen. Band 2, 1918 – 1933. Hrsg. v. Marcel Reich-Ranicki. Frankfurt/Main: Fischer, 1989, S. 285-293.
- **Schrader B./Schebera J.:** *Die »Goldenen« zwanziger Jahre.* Leipzig: Edition Leipzig, 1987.
- **Schwarz, Egon:** *Die strampelnde Seele Erich Kästners in seiner Zeit.* In: Die sogenannten zwanziger Jahre. Hrsg. v. Reinhold Grimm und Jost Hermand. Bad Homburg, Berlin, Zürich: Verlag Gehlen, 1970, S. 109-141.
- **Schwarz, Egon:** *Fabians Schneckengang im Kreise.* In: Romane des 20. Jahrhunderts. Interpretationen, Band. 1. Stuttgart: Reclam, 1993, S. 236-258.
- **Sontheimer, Kurt:** *Weimar- ein deutsches Kaleidoskop.* In: Die deutsche Literatur in der Weimarer Republik. Hrsg. v. Wolfgang Rothe, Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1974, S. 9-18.
- **Sontheimer, Kurt:** *Antidemokratisches Denken in der Weimarer Republik: die politischen Ideen des deutschen Nationalismus zwischen 1918 und 1933.* München, 1978.
- **Speier, Hans:** *Die Angestellten vor Nationalsozialismus. Ein Beitrag zum Verständnis der deutschen Sozialstruktur 1918-1933.* Frankfurt/Main: Fischer, 1989.
- **Spiel, Hilde:** *Spiegelbild einer Generation. Fabian (1931).* In: Romane von gestern – heute gelesen. Band 2, 1918-1933. Hrsg. v. Marcel Reich-Ranicki. Frankfurt/Main: Fischer, 1989, S. 300-308.
- **Sternburg von, Wilhelm:** *Der Weg zum Weltruhm.* In: Lion Feuchtwanger. Materialien zu Leben und Werk. Hrsg. v. Wilhelm von Sternburg. Frankfurt/Main: Fischer, 1989, S. 13-36.
- **Töteberg, Michael:** *Spiegelung einer Bohemien-Existenz und Sportroman. Zeitliterarische Bezüge zum Prosawerk Marieluise Fleißers.* In: Text + Kritik, Heft 64, Marieluise Fleißer. Hrsg. v. Heinz Ludwig Arnold, München: Edition Text + Kritik, 1979, S. 54-60.
- **Unger, Thorsten:** *Diskontinuitäten im Erwerbsleben. Vergleichende Untersuchungen zu Arbeit und Erwerbslosigkeit in der Literatur der Weimarer Republik.* Tübingen: Max Niemeyer, 2004.
- **Utitz, Emil:** *Die Überwindung des Expressionismus: charakterologische Studien zur Kultur der Gegenwart.* Stuttgart: Enke, 1927.

- **Vallery, Helmut:** *Völkisch-nationalsozialistische Erzählliteratur*. In: Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte. Band 9, Weimarer Republik – Drittes Reich: Avantgardismus, Parteilichkeit, Exil, 1918-1945. Hrsg. v. Horst Albert Glaser. Hamburg: Rowohlt, 1983, S. 144-155.
- **Veth, Hilke:** *Literatur von Frauen*. In: Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Band 8: Literatur der Weimarer Republik 1918-1933. Hrsg. v. Bernhard Weyergraf. München, Wien: Carl Hanser, 1995, S. 446-482.
- **Weiß, Christoph:** »*Gestaltung des unmittelbar Greifbaren*«. *Lion Feuchtwanger und sein Roman »Erfolg« im Kontext der Neuen Sachlichkeit*. In: Neue Sachlichkeit im Roman: neue Interpretationen zum Roman der Weimarer Republik. Hrsg. v. Sabina Becker und Christoph Weiß. Stuttgart; Weimar: Metzler, 1995, S. 314-332.
- **Wessels, Wolfram:** *Die neuen Medien und die Literatur*. In: Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Band 8: Literatur der Weimarer Republik 1918-1933. Hrsg. v. Bernhard Weyergraf. München, Wien: Carl Hanser, 1995, S. 65-99.
- **Weyergraf, Bernhard:** *Erneuerungshoffnungen und republikanischer Alltag*. In: Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Band 8: Literatur der Weimarer Republik 1918-1933. Hrsg. v. Bernhard Weyergraf. München, Wien: Carl Hanser, 1995, S.135-160.
- **Weyergraf, Bernhard:** *Konservative Wandlungen*. In: Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Band 8: Literatur der Weimarer Republik 1918-1933. Hrsg. v. Bernhard Weyergraf. München, Wien: Carl Hanser, 1995, S. 266-309.
- **Winkler, Heinrich August:** *Deutsche Geschichte vom Ende des Alten Reiches bis zum Untergang der Weimarer Republik*. Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung, 2000.