

Carsten Gansel
Zwischen Auflösung des Erzählens und
›Präzisionsästhetik‹ – Hans Falladas Frühwerk
›Die Kuh, der Schuh, dann du‹
und das moderne Erzählen¹

Einleitung

»1

Damals, als ich noch Kuh war ...

2

Ich bemerkte übrigens gleich sofort, daß für den Leser keinerlei Grund zur Überhebung besteht. (Wer weiß, als was für eine Bakterie er einst herumkroch. Sein ›Weibchen‹ in einer Hautfalte bei sich. Uaha! Du Spießler ...!)

[...]

3

Ich erinnere mich noch jener wundermärchenhaften Süße, da ich in Muhtsche lag. Wir waren noch ein und nicht zwei; aber doch trieben in meinem kleinen Hirn mit dem Auf- und Abwellen des Blutlaufs winzige Glänzer, rispiges, lila schimmerndes Trautuch, und ich schwamm in Ma immerzu auf und ab, von Wellen großer Dünung gewiegt.«²

Nicht nur dem mit Expressionismus und Dadaismus nicht vertrauten Leser wird es schwer fallen, dem Textanfang zu folgen und dem Dargestellten einen Sinn zu geben. Ganz anders sieht dies bei folgendem Erzählanfang aus:

»Ein junger Mann stürmt den Burstah entlang. Während des Laufens schießt er wütende, schiefe Blicke nach den Schaufenstern der Läden, die in dieser Hauptstraße von Altholm dicht an dicht liegen.

Der junge Mann, um die 25, verheiratet und nicht häßlich, trägt einen alten

1 Es handelt sich um eine Vortragsfassung, die in dieser Form beibehalten wurde. Der im Titel des Beitrags gebrauchte Begriff ›Präzisionsästhetik‹ stammt von Erich Reger. Siehe dazu Becker, Sabina: Neue Sachlichkeit im Roman. In: Dies./Weiss, Christoph (Hgg.): Neue Sachlichkeit im Roman. Neue Interpretationen zum Roman der Weimarer Republik. Stuttgart: Metzler 1995, S. 7–26, hier: S.12.

2 Fallada, Hans: Die Kuh, der Schuh, dann du. Eine Novelle. In: Falladas Frühwerk in zwei Bänden. Hrsg. v. Günter Caspar. Bd. 2., Berlin: Aufbau Verlag 1993, S. 7, 9 (Seitenangaben nachfolgend fortlaufend im Text).

schwarzen Rockpaletot, blankgescheuert, einen breitrempigen schwarzen Filz und schwarz umranderte Brille.«³

Der heterodiegetische Erzähler – er gehört nicht zu den Figuren der Geschichte – erfüllt in diesem Fall als Vermittlungsinstanz eine Reihe von Funktionen: Er führt in die Geschichte ein, er stellt die Figuren vor und charakterisiert sie, er macht Angaben zu Raum und Zeit, er schildert die Handlungen der Figuren. Genau dies wird bereits in den einleitenden zwei Sätzen des Romans offensichtlich.

Die Unterschiede zwischen dem ersten Text, »Die Kuh, der Schuh, dann du« und den beiden Romanen »Bauern, Bonzen und Bomben« (1931) sowie »Kleiner Mann – was nun?« (1932) könnten größer nicht sein, und sie markieren die Spanne modernen Erzählens bei Hans Fallada. Der Frage nach dem modernen Erzählen sei nachfolgend auch auf den Grund gegangen, und dies in vier Schritten. Im ersten Teil werde ich die Struktur der Novelle zu erfassen suchen. Im zweiten Abschnitt geht es darum, die Wende in Falladas Schaffen Ende der 1920er Jahre zu skizzieren. Sodann werden drittens Aspekte von Falladas Erzählweise herausgearbeitet. Schließlich werde ich in einem abschließenden vierten Teil nach Hintergründen dafür fragen, warum Fallada bis heute nicht als moderner Erzähler gilt. Ich komme zum ersten Teil.

I Modernes Erzählen

»Die Kuh, der Schuh, dann du« ist ein avantgardistischer Text, der zwar als Novelle ausgewiesen wird, aber zunächst alle Gattungskonventionen sprengt. Fallada hat an dieser Novelle zwischen 1921 und 1929 gearbeitet. Noch in einem Brief an Kagelmacher vom 2. Mai 1929 notiert er selbstbewusst zu diesem Text: »Es gibt ja kaum ein paar Menschen, die so etwas wirklich lesen können, und die haben auch andere Wege zu derartigen Dingen. Und dem lieben Vieh die Arbeit zu geben, die das Beste ist, was ich je geschrieben habe und je schreiben werde, daß sie sie sabberlich durch den Mund ziehen, danke, nein.«⁴

Von einem realistischen Erzählen im traditionellen Sinne kann bei »Die Kuh, der Schuh, dann du« nicht die Rede sein. Denn: Eine Geschichte ist auf den ersten Blick nicht auszumachen. Dies liegt daran, dass zunächst keine Handlung zu erkennen ist. Zwar finden sich durchaus mehrere aneinandergereihte Ereignisse mit Realitätsbezug (Angst des Kindes vor dem Alleinsein, Adoleszenzerfahrungen, Erinnerungen an Berlin), aber die Ereignisse sind nicht aufeinander bezogen. Eine kohärente Geschichte entsteht nicht. Die für den Leser erkennbaren Wirklichkeitspartikel werden konsequent überblendet

³ Fallada, Hans: Bauern, Bonzen und Bomben. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt 2004, S. 7.

⁴ Siehe: Caspar, Günter: Zu Falladas Frühwerk. In: Falladas Frühwerk in zwei Bänden. Hrsg. v. Günter Caspar. Bd. 2. Berlin: Aufbau Verlag 1993, S. 423–539, hier: S. 522.

durch phantastisch anmutende Traumsequenzen und wilde Assoziationsketten. Aber sehen wir uns den Text genauer an. Dies um so mehr, da er nach meiner Kenntnis bislang nur peripher Gegenstand literaturwissenschaftlicher Analysen gewesen ist. Karl Prümm, dem es in seinem Beitrag um Falladas »Kleiner Mann – was nun« geht, verweist in Bezug auf die Novelle am Rande auf »dadaistische Sprachlust« und die Radikalität des Ansatzes, die sich auch darin zeige, das »Syntax und Erzählduktus [...] am Ende völlig zertrümmert [werden]«⁵. Günter Caspar ist zwar bemüht, die »nackten Fakten« herauszuschälen, aber die Struktur des Textes bleibt ihm verschlossen. »Nur einige Passagen«, so Caspar, »werden sachlich-dinglich berichtet. Meist ist die Sprache verschlüsselt, gelegentlich gar hieroglyphisch.«⁶ Dieses – sagen wir ruhig – Unverständnis ist insofern erstaunlich, als der homodiegetische bzw. Ich-Erzähler bei genauem Lesen den Schlüssel zum Text selbst liefert. Die 112 Seiten des Textes sind in 40 Kapitel von unterschiedlicher Länge unterteilt. Auf das Kapitel 40 folgt die irritierende Nummerierung 1 und schließlich das mit »Außerhalb« überschriebene Ende. Narratologisch kann man mit Blick auf die »Schuh-Novelle« bis zum Kapitel 40 von einem »unzuverlässigen Erzählen« sprechen. Mit anderen Worten: Die Behauptungen des Ich-Erzählers über die erzählte Welt sind als zweifelhaft oder gar falsch einzuordnen. Spätestens in Kapitel 10, nach etwa 18 Seiten, erschließt sich dem Leser, dass hier ein Ich reflektiert, das sich in einer »Klappmühle« befindet. Zudem kennzeichnet das Ich die Funktion des Geschriebenen so: »Zu meiner Belustigung allein, so zum Spaß schreibe ich diese Blätter ... indem ich eine erblindende Seele etwas aufheitern will im Gedenken der Zeit« (26). Wenig später ist die Rede davon, dass das Schreiben die »Seele aufheitern soll« und »wie ein Blankputzen von Scheiben wirkt« (26). Und es folgt das Eingeständnis: »so ist all dies Geschwirr Spaß, berechneter, zu verwirren ... euch, Leser ...« (26). Ein solcher Erzähler stellt den Prototyp für unzuverlässiges Erzählen, ja für modernes Erzählen, dar.⁷ Durchgängig finden sich im Text dann auch versteckte Hinweise auf das Schreibprinzip.⁸ Letztlich wird das vom Text bzw. dem Erzähler aufgegebene Rätsel vom Ich-Erzähler selbst aufgelöst. In Kapitel 40 verweist der Erzähler nämlich auf die »unerhörte Begebenheit« und notiert: »Gleich werde ich erzählen« (102). Und nach einigen weiteren Erklärungen heißt es:

⁵ Prümm, Karl: Exzessive Nähe und Kinoblick. Alltagswahrnehmung in Hans Falladas Roman »Kleiner Mann – was nun?« In: Becker, Sabina/Weiss, Christoph (Hgg.): Neue Sachlichkeit im Roman. Neue Interpretationen zum Roman der Weimarer Republik. Stuttgart: Metzler 1995, S. 255–272, hier: S. 256.

⁶ Caspar, Zu Falladas Frühwerk, S. 518.

⁷ Ich verweise nur auf Günter Grass' Erzähler, der mit seinem Eröffnungssatz: »Zugegeben: Ich bin Insasse einer Heil- und Pflegeanstalt« das nachfolgende Erzählen in Frage stellt und auf einen aufmerksamen Leser setzt.

⁸ Siehe dazu die Hinweise auf den Seiten 11, 12, 23, 25, 26, 27, 38, 65, 67, 71, 79, 80, 88, 89, 100.

»Ich werde nun erzählen« (103). An diesem Punkt werden die dargestellten Ereignisse zu einer Geschichte zusammengefügt. Der Erzähler wechselt dabei von der Gegenwartsebene (Basiserzählung) mittels einer Analepse in die Vergangenheit. Er erinnert sich an Traumata von Kindheit und Jugend. Der zwei- und zwanzigjährige junge Mann »aus guter Familie« liefert damit eine Art Begründung, warum er sukzessive dem Rauschgift verfallen ist. Sodann werden Stationen der Kokainsucht wie der versuchten Entwöhnung ebenso nüchtern beschrieben, wie der Drang »Schreiben zu müssen« (106). Endlich wird auch das Geheimnis, von dem der Erzähler im Text wiederholt gesprochen hat, gelüftet: »Gestern fiel mir – rein per Zufall – auf einem meiner freien Ausgänge eine Flasche Kokain in die Hände. Und eine Injektionsspritze.« (106) Seitdem sind – so zeigt sich – 24 Stunden vergangen, und in dieser Zeit (»ein reines Garnichts ins Nichts gestickter Zeit«) hat der Erzähler seine »Feder an(ge) setzt« und geschrieben. Und nun folgt – bei einem genauen Lesen eigentlich unübersehbar – die Auflösung, denn der Erzähler gibt zu erkennen, womit seine Rauschnotizen beginnen: »1. Damals als ich noch Kuh war ...«. Damit ist auf den Textanfang verwiesen, und es wird klar: Alle bisherigen Textteile sind Ergebnisse des Rausches der letzten 24 Stunden. Mithin handelt es sich um den Bewusstseinsstrom eines Rauschgiftsüchtigen, der in verschiedene Rollen schlüpft, darunter die einer kalbenden Kuh, der Mordphantasien durchspielt oder Kindheits- und Jugenderinnerungen bruchstückhaft sammelt. Diese Metamorphosen, die durchaus auf Freuds Sexualtheorien anspielen, werden auch explizit im Präteritum (!) als Folgen der Kokaininjektion ausgewiesen:

»Ich injizierte. Ich injizierte. Ich hatte Papier in der Hand, ich begann zu schreiben. Ich scheute, da ich mich in ein ganz geträumtes Kuhdasein versenkte, da ich Menschen schuf, wandeln ließ, sprechen machte [...] Die ganze Welt kreiste süß. Ich kreiselte.« (108)

Der Bericht des Erzählers endet mit dem Versuch, die eintretenden Entzugserscheinungen durch neue Kokainzufuhr zu mildern. Wir sind damit auf der Gegenwartsebene. Das erzählende und das erlebende Ich rücken mit dem Fortgang des Erzählens immer näher aneinander bis sie eine Einheit sind. Da der Ich-Erzähler in der Klinik keine Chance hat, an Kokain zu kommen, will er mit einem inszenierten Selbstmordversuch den Arzt dazu bringen, Rauschmittel zu spritzen: »Ich habe das Mittel gefunden. Ich werde mich wieder erhängen«, bekennt er. Der letzte Satz der Eintragung lautet: »Ich werde noch einmal glücklich sein!« (110). Erst danach folgen die Gedankenstriche und Ausrufezeichen, die unübersehbar ein Hinweis auf den Vollzug der avisierten Erhängung sind. Dem Textende, das auf den ersten Blick in der Tat in Sprachlosigkeit und »leeren Typographien« zu münden scheint, folgt dann allerdings ein mit »Außerhalb« überschriebener Dialog. Fallada wechselt hier vom Ich-Erzähler zur szenischen Darstellung. Er setzt den dann für seine neusachlichen Texte so entscheidenden Figurendialog ein. Dieser unkommentierte Dialog zwischen Pfleger und Sanitätsrat könnte sich in dieser Form auch in einem Dramentext finden:

»»Hier zweite Männerstation!<
 »Hier Sanitätsrat Niemann! Was ist los?<
 »Nummer 47, der junge Student hat sich erhängt!<
 »Also doch – ?!! Abschneiden, Flachlegen auf Erde. Zunge halten, daß sie nicht hinterrutscht, erstickt. Atemübungen.<
 »Zu spät, Herr Rat, er muß schon drei Stunden hängen –« (110).

Doch auch dies stellt noch nicht das Textende dar, sondern am Schluss steht der Kommentar:

»Kinder, so ein Rummel! Kinder!!
 (Der Dichter).« (110)

Mit dem Vermerk »Der Dichter« wird das Fiktionale des Textes explizit betont und ein deutlicher Unterschied markiert zu einer anderen Variante des Erzählens über Erfahrungen im Umgang mit Rauschmitteln, nämlich Falladas »Sachlicher Bericht über das Glück, ein Morphinist zu sein«, dessen letzte Fassung um 1930 entstand.⁹ Liest man die Novelle »Die Kuh, der Schuh, dann du« aus den 1920er Jahren dann kann man auf den ersten Blick zu dem Ergebnis kommen, Fallada entwickle hier einen (modernen) Schreibansatz, den er später in dieser konsequenten Form nicht mehr verfolgen wird.

So offensichtlich die Unterschiede im Erzählansatz zwischen der Novelle »Die Kuh, der Schuh, dann du« auf der einen und den dann erfolgreichen Romanen »Bauern, Bonzen und Bomben« sowie »Kleiner Mann – was nun?« auf der anderen Seite auch sind, es erscheint wenig produktiv sie gegeneinander auszuspielen. Beide – so die nachfolgende Position – lassen sich durchaus als Varianten modernen Erzählens ansehen und hängen mit der Wende in Falladas Schaffen zusammen, die nunmehr im zweiten Teil skizziert sei.

II Hans Falladas Neuansatz

Briefe an den Jugendfreund Johannes Kagelmacher geben Einblicke in den Wechsel zum neusachlichen Schreibansatz und seine Hintergründe. Noch am 5. August 1929 schreibt Fallada an Kagelmacher wie schwer es sei, in Neumünster Geld zu verdienen. »Ich verträdle meine Zeit mit Annoncenwerben, Zeitungsausschneiden und schreibe eigentlich nie etwas, was mir Spaß macht: keine Zeit.«¹⁰ Bereits ein Jahr später ist die entscheidende Wende eingetreten. Als Fallada sich am 8. August 1930 erneut in einem Brief an Kagelmacher wendet, hat sich einiges getan: Er lebt in Neuenhagen bei Berlin, ist Familienvater, bei Rowohlt unter Vertrag und arbeitet an einem »neuen Roman, der sehr gut sein soll«. Den Roman selbst kennzeichnet Fallada so: »Er ist diesmal spannend wie ein Kriminalroman, sehr aktuell und gänzlich ohne Liebe.

⁹ Siehe dazu den Beitrag von Monika Hernik in diesem Band

¹⁰ Rudolf Ditzen an Johannes Kagelmacher, 5. August 1929. In: Briefwechsel Kagelmacher. Sign. 216. Hans-Fallada-Archiv Feldberg.

Schrieb ich ihnen schon den Titel? Bauern, Bonzen und Bomben.«¹¹ Fallada glaubt an den Erfolg des Romans und sieht sein Schreiben dennoch kritisch: »Ehrlich gesagt: es ist geschludert. Viele Szenen sind gut, aber alle könnten zehnmal besser sein, hätte ich Zeit zum Feilen. Den ganzen zweiten Teil, etwa 250 Druckseiten habe ich in vier Wochen geschrieben.«¹² Freilich bereitet ihm dieser Umstand nur bedingt Sorgen, weil er die literarische Situation und das Lesepublikum recht genau zu kennen glaubt: »Nun bin ich darüber nicht sehr traurig, die Menschen verstehen ja heute nichts mehr von Büchern, Flaubert ist eine lächerliche Figur und daß es fünf schlechte Arten eine Sache zu sagen gibt und daß die sechste dann noch lange nicht gut ist, das wollen Sie alle nicht wissen.«¹³ Schließlich folgt eine kritische Selbsteinschätzung, die eine Begründung für die Abkehr vom fast surreal zu nennenden Konzept der »Kuh«-Novelle und die Wendung zum neusachlichen Schreiben liefert:

»Also, das Buch ist geschludert, aber lieber Kagelmacher, soll ich Ihnen mal was erzählen? Anton und Gerda waren gearbeitet und noch heute finde ich sie gut (während der Gödeschal mir unerträglich ist). Wissen Sie wie viel bis heute von A. und G. seit ihrem Erscheinen also in 9 Jahren verkauft sind? Noch keine 500 Exemplare. Arbeiten, Neese, jetzt will ich erst einmal Geld verdienen, außerdem macht es auch so Spaß, nur manchmal hat man einen Kater: was hättest du aus dieser Szene machen können.«¹⁴

Nun sollte man aus der kritischen Einschätzung nicht sogleich auf den Roman schließen. Die Selbstaussagen Falladas sind sekundär, was zählt sind die Texte und ihre Analyse. Doch eine genauere Betrachtung zeigt, dass Falladas Werk zwar auf Interesse in Literaturkritik und – wissenschaft gestoßen ist, aber nur bedingt den Strukturen der Texte nachgegangen wurde. Die aufschlussreichen Biographien von Werner Liersch und Jenny Williams haben ein faszinierendes Bild von der Person Falladas und seinem Schreiben entworfen, sie waren nicht als philologische Detailstudien konzipiert und wollten keine narratologischen Analysen liefern. Anders sieht dies bei der germanistischen Forschung aus. Man hätte zumindest erwarten können, dass Falladas Romane im Rahmen einer Neu- und Umwertung der Neuen Sachlichkeit ab Mitte der 1990er Jahre Gegenstand einer neuen philologischen Beschäftigung geworden wären. Karl Prümms profunder Aufsatz zu »Kleiner Mann – was nun?« bleibt allerdings die Ausnahme. Von daher moniert Reinhard Zachau zu Recht, dass eine »systematische Untersuchung von Falladas Romanstil bis heute nicht stattgefunden [hat]«. ¹⁵ Dies wiederum ist ein Grund dafür, warum Fallada nach wie

11 Ebd. BW Kagelmacher, Sign. 217.

12 Ebd.

13 Ebd.

14 Ebd.

15 Zachau, Reinhard: »Armer Tredup, es war nie viel los mit dir«: Zu Erzählstrategien der Neuen Sachlichkeit in Bauern, Bonzen und Bomben. In: Bredohl, Thomas/

vor eher als Unterhaltungsautor und traditioneller bzw. gebremst moderner Erzähler gilt.¹⁶ Weil dies so ist, geht es perspektivisch darum, Fallada konsequent literaturgeschichtlich und im Kontext der literarischen Moderne zu verorten. Wollte man die literarische Moderne als eine Bewegung ansehen, der es darum geht, für die künstlerische Gestaltung einer »Krise der Wahrnehmung« (Walter Benjamin) adäquate Mittel der künstlerischen Wiedergabe zu finden, dann würde man im Konzept der Neuen Sachlichkeit sehr wohl auch eine Erneuerung traditionellen Erzählens im Zeichen der Moderne sehen können. Dass es gute Gründe gibt, den Autor Hans Fallada in einem solchen Rahmen neu zu diskutieren und dabei auch Aspekte von gesellschaftlicher Modernisierung zu beachten, das sei hier betont. Freilich stellt eine solche Neubestimmung ein größeres Vorhaben dar, zu dem an dieser Stelle nur erste Überlegungen beigesteuert werden können. Auf jeden Fall kommt es darauf an, Falladas Texten narratologisch beizukommen. In diesem Rahmen kann dann auch danach gefragt werden, inwieweit sie als neusachlich und modern gelten können.

III Neusachliches Erzählen und literarische Moderne

Es war darauf verwiesen worden, dass eine grundlegende Neubestimmung der Neuen Sachlichkeit ab Mitte der 1990er Jahre erfolgt ist. Die Neue Sachlichkeit wurde nunmehr als Epochenbegriff gefasst und mit Stichworten wie Anti-expressionismus, Nüchternheit, Präzision, Beobachtung, Reportage, dokumentarisches Schreiben, Berichtform, Tatsachenpoetik, Entsentimentalisierung gekennzeichnet.¹⁷ So zutreffend diese Markierungen insgesamt sind, es bleibt offen, was genau dies für das Erzählen bedeutet.¹⁸ Für Sabina Becker zeichnet

Williams, Jenny (Hgg.): Die Provinz im Leben und Werk von Hans Fallada. Vorträge und Lesungen. Schöneiche: Individuell Verlag 2005, S. 41–63, hier: S. 42.

16 Siehe dazu den Beitrag Ulrich, Roland: Zwischen Neuromantik und Neuer Sachlichkeit. Zum Motiv des Geldes im Werk Hans Falladas. In: Hans Fallada Jahrbuch, Nr. 2. Neubrandenburg: federchen Verlag 1997, S. 116–125 oder Hermsdorf, Klaus: Hans Fallada und die Neue Sachlichkeit. In: Ebd., S. 9–18. In Hinblick auf die Neue Sachlichkeit finden sich nach wie vor vereinfachte Darstellungen, die aus Zeiten einer ideologiekritischen Sicht auf Literatur stammen wie auch solche, die Neue Sachlichkeit pauschal bewerten und aus der Literatur der Moderne ausschließen. Eine explizite Darstellung für die abwehrende Haltung – hier ist zu unterscheiden zwischen Positionen aus der DDR-Germanistik und solchen, die aus der westdeutschen Germanistik der 1970er Jahre stammen.

17 Siehe dazu Becker, Sabina: Neue Sachlichkeit im Roman. In: Dies./Weiss, Christoph (Hgg.): Neue Sachlichkeit im Roman. Neue Interpretationen zum Roman der Weimarer Republik. Stuttgart 1995, S. 7–26, hier: S.12.

18 Siehe auch Martin Lindners Vorschläge für eine Neubestimmung der Neuen Sachlichkeit im Zusammenhang mit der Ausstellung zum 100. Geburtstag von Erich Kästner (Ders.: Unter der gefrorenen Oberfläche. Neusachliche Alltagsmythen in Erich Kästners »indirekter Literatur«. In: »Die Zeit fährt Auto«. Erich Kästner zum 100. Geburtstag. Hrsg. v. Manfred Wegner. Katalog. Berlin und Münchener Stadt-

sich die Neue Sachlichkeit durch eine »Verbindung von fiktionalem und journalistischen Schreiben« aus. Die Folge sei eine »Zurückdrängung des fabulierenden Erzählstils zugunsten einer beobachtenden, gestischen Schreibweise«. Entsprechend würde der »traditionelle[n] allwissende[n] Erzähler durch den beobachtenden ›Berichterstatter‹ ersetzt.«¹⁹ Nun stellt sich die Frage, was denn nun »journalistisches Schreiben« ausmacht und auf welche Weise sich fabulierender Erzählstil und beobachtende Schreibweise konkret unterscheiden. Dazu findet man bis in die Gegenwart eher pauschale Hinweise, was einmal mehr die Forderung unterstreicht, narratologisch konzis an Texten zu arbeiten. Für den in Rede stehenden Zusammenhang nur so viel: Journalistische Berichterstattung hat bekanntlich als entscheidendes Kriterium die Forderung nach Objektivität zu erfüllen. Folglich muss eine unparteiische Darstellung von Ereignissen erfolgen. Aus diesem Grunde gehört der Bericht zu den gewichtigsten journalistischen Textsorten. Es geht um die möglichst »knappe, präzise und sachliche Darstellung«. Wengleich also im Zentrum die unkommentierte Präsentation des Geschehens steht, können gleichwohl Stimmungen aufgenommen werden, die die persönliche Handschrift des Autors nicht gänzlich leugnen.²⁰ Diese Überlegungen gilt es zu beachten, wenn nun exemplarisch ausgewählte Momente von Falladas Erzählweise diskutiert werden. Dabei muss man – simpel formuliert – der Frage nach dem ›Was‹ und ›Wie‹ des Erzählens nachgehen, also das untersuchen, was man in der Narratologie mit ›story‹ bzw. ›histoire‹ und ›discourse‹ bezeichnet. Betrachtet man zunächst jene Elemente, die das ›Was‹, die ›story‹ ausmachen, also Handlungen (events), Geschehnisse, Figuren und Räume, so fällt es leicht, Falladas Texte der Neuen Sachlichkeit zuzuordnen. Es geht bei Fallada um die Welt der Angestellten, die Großstadt Berlin (Spielcasino, Hotel, Kaufhäuser), das Kino, kurzum um Phänomene der modernen Welt.²¹ Neuere Erkenntnisse bei der Verortung des Autors in der Literatur der Moderne sind allerdings zu erwarten, wenn man Falladas Raumgestaltung in narratologischer Perspektive genauer untersucht. Dann zeigt sich nämlich, dass die in »Bauern, Bonzen und Bomben«, »Kleiner Mann – was nun?« oder »Wolf unter Wölfen« entworfenen Räume weitaus mehr sind als eine Art ›setting‹. Die von Fallada gestalteten Räume funktionieren ganz im

Sinne von Jurij M. Lotmann als eine Art »ethisches Modell«.²² Die Räume dienen als »Organisationsprinzip für den Aufbau eines ›Weltbildes‹«, ja eines »ganzheitlichen ideologischen Modells, das dem jeweiligen Kulturtyp eigentümlich ist.«²³ In »Bauern, Bonzen und Bomben«, im »Kleinen Mann« wie in »Wolf unter Wölfen« werden ganz verschiedene Schauplätze markiert, die in der Tat jeweils einen entsprechenden »Kulturtyp«, eine Lebenswelt, einen Lebensstil repräsentieren: Das Redaktionszimmer, die Setzerei, die Wirtschaft auf dem Lande, das Allerheiligste des Regierungspräsidenten Temborius, die Amtsstube von Bürgermeister Gareis in »Bauern, Bonzen und Bomben«, das Rittergut Neulohe, das Zuchthaus Meienburg, die Wohnung der Gräfin Mutzbauer, der Schlesische Bahnhof in Berlin, das Spielcasino, die Friedrichstraße. Fallada zeigt nun wie seine Figuren auf den jeweiligen Schauplätzen bzw. Räumen durch den Prozess von Modernisierung in tiefste Verunsicherung und Angst versetzt werden. Und dies gilt keineswegs nur für die sogenannten kleinen Leute. Auch ein Mann – um nur ein Beispiel zu geben – wie Rittmeister Joachim von Prackwitz in »Wolf unter Wölfen« ist beim Zusammenprall mit der modernen Welt Berlins in hohem Grade verunsichert, ja es kommt Hass in ihm auf, als er erkennen muss, wie hilflos er den neuen Entwicklungen ausgeliefert ist.²⁴ Es ist kein Zufall, wenn Rittmeister von Prackwitz als ein »ortsgebundener Held«²⁵ (Lotmann) modelliert ist. Er beobachtet geradezu mit Ekel wie die Moderne in Berlin die Verhältnisse durcheinander wirbelt. Was ihn an der Friedrichstraße früher erfreute, das ist verschwunden. Falladas Erzähler beschreibt akribisch den Weg, den von Prackwitz geht:

»Der Rittmeister hatte nach seiner Aussprache mit Studmann noch reichlich Zeit, so bummelte er wieder einmal den alten Weg. Aber die Freude wurde ihm diesmal vergällt: Es ging auf der Friedrichstraße zu, wie man sich etwa einen morgenländischen Basar vorstellt.« (S. 83).

Besonders abgestoßen wird von Prackwitz vom emanzipiert-laszierten Verhalten der jungen Frauen. Dem Kulturtyp der modernen Welt von Berlin stellt er sein anderes »ethisches Modell«, nämlich den Raum von Neulohe als dem einer traditionellen Gesellschaft entgegen:

»In Neulohe hatten sie [die Frauen – C.G.] einen Garten, sie saßen abends in diesem Garten. Der Diener Hubert brachte Windlichter und eine Flasche Mosel, allenfalls sandte noch das Grammophon mit ›Bananen, ausgerech-

museum: DHM GmbH 1999, S. 52–64. Siehe auch meinen Beitrag zu Erich Kästner in diesem Band: Gansel, Carsten: »Erich Kästner ist radikal, aber er ist nicht revolutionär«. Zu Aspekten der Kästner-Rezeption in der SBZ/DDR. In: Ebd., S. 197–216.

19 Becker, Neue Sachlichkeit im Roman, Ebd. Schließlich ist die Rede von einer »Aufgabe der Konzentration auf die Helden«, dem Verzicht auf eine »psychologische Durchleuchtung der Personen« und der Präsentation von »sozialen Typen«, deren Lebensumstände exemplarisch für eine »gesellschaftliche Gruppe« stehen.

20 Mast, Claudia (Hg.): ABC des Journalismus. Ein Handbuch. Konstanz 2004, S. 249.

21 Prümm verweist auf die gestaltete »Sphäre der Angestellten«. (Prümm, Expressive Nähe, S. 258).

22 Lotmann, Jurij M.: Aufsätze zur Theorie und Methodologie der Literatur und Kultur. Hrsg. von Karl Eimermacher. Kronberg Ts.: Scriptor Verlag 1974, S. 205.

23 Lotmann, Jurij M.: Die Struktur literarischer Texte. München: Wilhelm Fink Verlag 1972 (1986), S. 313.

24 »Irgendwo in dieser Stadt stand eine Maschine – natürlich eine Maschine, Menschen würden sich nie zu so etwas missbrauchen lassen! – und erbrach Tag und Nacht Papier über die Stadt, das Volk. ›Geld‹ nannten sie es, sie druckten Zahlen darauf...« (S. 71).

25 Lotman unterscheidet die »ortsgebundenen Helden« von den »beweglichen Helden«.

net Bananen!« eine großstädtische Welle in das Blättergeriesel und Blütengedufte. Aber die Frauen waren bewahrt. Rein, sauber.« (87).

An der Figur des von Prackwitz führt Fallada dann vor, wie unter Modernitätsbedingungen jene Bereiche brüchig werden, die für die Ausbildung von Vertrauen und ontologische Sicherheit in vormodernen Verhältnissen maßgeblich waren, nämlich die Familie und das Verwandtschaftssystem, die lokale Gemeinschaft, die Religion und die Tradition.²⁶

Noch maßgeblicher für Falladas Einordnung als moderner Autor wie seine Situierung in der Neuen Sachlichkeit ist nun allerdings die Ebene, die das »Wie« des Erzählens betrifft, den »discourse«. Hier geht es vor allem um Fragen nach dem Erzähler (u. a. Erzählreihenfolge, Erzähldauer, Erzählfrequenz, Erzählinstanz, Erzählmodus, Erzählsprache). Mit dem für die Neue Sachlichkeit deklarierten vermeintlichen Wechsel vom auktorialen Erzähler zum »beobachtenden Berichterstatter« ist es allerdings nicht getan, weil selbstverständlich auch ein Berichterstatter einen auktorialen, ja sogar allwissenden Status einnehmen kann. Dies zeigt sich schon bei einer flüchtigen Betrachtung der in Rede stehenden Romananfänge. Sämtliche Textanfänge lassen sich in den traditionellen Kategorien von Franz K. Stanzel – auf ihn berufen sich die bisherigen Untersuchungen zu Fallada nach wie vor – zunächst als auktorial einordnen:

»Ein junger Mann stürmt den Burstah entlang. Während des Laufens schießt er wütende, schiefe Blicke nach dem Schaufenster der Läden, die in dieser Hauptstraße von Altholm dicht an dicht liegen.«²⁷

Der Erzähler in »Bauern, Bonzen und Bomben« wertet ganz offensichtlich, denn es ist die Rede von den »wütenden, schiefen Blicken« und davon, wie die Läden hier »dicht an dicht liegen«. Und auch der Anfang vom »Kleinen Mann« ist durch eine auktoriale Erzählinstanz geprägt.²⁸ Wie soll man nun aber von diesem Befund, der ja eher Ausdruck für eine traditionelle Erzählinstanz ist, zum modernen neusachlichen Erzählen mit seinem »unpersönlichen wissenschaftlichen oder journalistischen Beobachter« kommen?²⁹ Dies wird möglich, wenn man dem Modus der literarischen Darstellung in Falladas Texten auf den Grund geht. Mit dem Modus sind zunächst diejenigen Momente des Erzählens gemeint, die den »Grad an Mittelbarkeit und die Perspektivie-

26 Siehe dazu die Darstellung bei Anthony Giddens: *Konsequenzen der Moderne*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1996, S. 129ff.

27 Fallada, *Bauern, Bonzen und Bomben*. 22004, S. 7.

28 »Es ist fünf Minuten nach vier. Pinneberg hat das eben festgestellt. Er steht, ein nett aussehender, blonder junger Mann, vor dem Hause Rothbaumstraße 24 und wartet. Es ist also fünf Minuten nach vier und auf dreiviertel vier ist Pinneberg mit Lämmchen verabredet.« (Fallada, Hans: *Kleiner Mann – was nun?* Reinbek b. Hamburg: Rowohlt 1987, S. 7). Die Wertung »ein nett aussehender blonder junger Mann« kann nicht anders, denn als auktorial eingeordnet werden.

29 Becker, *Neue Sachlichkeit im Roman*, S. 20.

rung des Erzählten betreffen«.³⁰ Einfacher formuliert, bezeichnet Mittelbarkeit die mimetische Illusion der literarischen Darstellung und den damit erzeugten Wiedererkennungseffekt. Die erzeugte Wirklichkeitsillusion ist ein für die Neue Sachlichkeit entscheidendes Kriterium und ein Grund für ihren Erfolg bei Lesern. Um eine Wirklichkeitsillusion zu erzeugen, setzt Fallada nicht auf einen »narrativen Modus«, mithin auf die durch den Erzähler markierte Distanz zum Erzählten, sondern er inszeniert regelrecht einen »dramatischen Modus« und verzichtet auf die Distanz zum Erzählten. Auf diese Weise gelingt es ihm eine »unmittelbaren Präsenz« zu erzeugen.³¹ Machen wir es konkret und betrachten gewissermaßen die Beschreibung jenes Raumes, in dem Pinneberg und Lämmchen hoffen, ihr gemeinsames Glück zu finden. Es geht um das möblierte Zimmer der Frau Scharrenhöfer im kleinen Ducherow. Ein heterodiegetischer Erzähler führt an den Schauplatz:

»Sie machen sich auf die Wanderschaft, aber wenn sie auch meistens hintereinander gehen müssen, Lämmchen läßt ihren Hannes nicht los.

Also: das Zimmer ist eine Schlucht, gar nicht mal so schmal, aber endlos lang. Eine Reitbahn. Und während vier Fünftel dieser Bahn ganz vollgestellt sind mit Polstermöbeln, Nussbaumtischen, Vertikos, Spiegelkonsolen, Blumenständern, Etageren, einem großen Papageienkäfig (ohne Papagei), stehen im letzten Fünftel nur zwei Betten und ein Waschtisch. Aber die Trennung zwischen dem vierten und fünften Fünftel, die ist es, die Lämmchen lockt. Es ist eine Scheidung herbeigeführt zwischen Wohn- und Schlafgemach, aber mit meiner Rabitzwand, mit keinem Vorhang, mit keiner spanischen Wand. Sondern – also mit Leisten ist so eine Art Spalier gemacht, eine Art Weingeländer vom Boden bis zur Decke mit einem Bogen, durch den man gehen kann. Und diese Leisten sind nicht etwa einfach glatte Holzleisten, sondern schön braun gebeizte Nussbaumleisten, jede mit fünf parallelen Riefen in sich. Aber daß das Spalier nicht so nackt aussähe, sind Blumen hineingewunden, Blumen aus Papier und Stoff, Rosen und Narzissen und Veilchentuffs. Und dann sind da lange grüne Papiergirlanden, die man von den Bockbierfesten her kennt.« (48)

Dies ist eine jener »Objektbeschreibungen« durch einen vermeintlich beobachtenden Berichterstatter, wie sie als Merkmal der Neuen Sachlichkeit gilt. Und in der Tat ist der Erzähler konsequent auf die Erfassung des »äußerlich Wahrnehmbaren der Oberfläche«³², ausgerichtet, er archiviert Details und verzichtet dabei auf Wertungen, Reflexionen auf der Ebene des Erzählers fehlen. Eine das Erzählen vermittelnde narrative Instanz scheint nicht zu existieren. Gleichwohl entwirft die Raumdarstellung erneut ein Weltbild, denn offensichtlich ist, wie überholt die antiquierte Gründerzeitaura in Zeiten einer immer schneller werdenden Kultur ist.

30 Martinez, Matias/Scheffel, Michael: *Einführung in die Erzähltheorie*. München: C.H. Beck 2003, S. 47.

31 Vgl. Ebd., S. 50.

32 Becker, *Neue Sachlichkeit im Roman*, S. 21.

Bei der Frage, aus welcher Sicht erzählt wird, wie es also um die Perspektivierung des Erzählten, die Fokalisierung bestellt ist, wird man feststellen, dass Fallada auf eine sogenannte externe Fokalisierung setzt. Es dominiert Außensicht, der Erzähler sagt weniger, als die Figuren wissen. Mit dieser externen Fokalisierung wird einmal mehr der Eindruck von Objektivität erzeugt.³³ Auf die mit der Beschreibung sich aufdrängende Frage, wie denn das beschriebene Zimmer auf die Protagonisten wirkt, gibt der Erzähler keine Antwort, ein Kommentar findet sich gerade nicht. Der Erzähler hält sich zurück, weil es hier darum geht, möglichst objektiv einen Anschauungsraum zu inszenieren. Und um einen solchen vor dem Auge des Lesers überhaupt entstehen zu lassen, ist eine neutrale Beschreibung gefordert. Der Blick, also das Sehen, spielt die entscheidende Rolle. Insofern ist nicht »Telling« gefragt, sondern »Showing«. Nach der neutralen Präsentation des Raumes folgt – für neusachliches Erzählen kennzeichnend – kein Wechsel des point of view. Die Figuren bekommen nicht die Chance, etwa in einem inneren Monolog oder einem Bewusstseinsstrom ihre Sicht auf das Gesehene zu liefern. Ein Psychologisieren wie im traditionellen Erzählen unterbleibt. Statt dessen findet sich der den Bewusstseinsprozess von Lämmchen zusammenfassende Ausruf: »O Gott!« (48)

Mit dem Fehlen des Kommentars wird der Leser in die Geschichte gezogen, er muss dicht an die Figur heran und vermag ihre Gedanken lesen. Die dann folgende Beschreibung liest sich wie eine Szenen- oder Regieanweisung für ein Drama oder einen Film:

»Sie setzt sich wo sie steht, aber es ist keine Gefahr, daß sie auf die Erde zu sitzen kommt, überall ist was da, immer ist was da, ihr Po stößt auf einen rohrgeflochtenen Klaviersessel, Ebenholz, der dort steht, ohne Klavier.« (48)

Wie groß Lämmchens Schock ist, dies wird nicht explizit vom Erzähler formuliert, sondern bewusst nebulös umschrieben, wenn davon die Rede ist, es bestehe keine Gefahr, »daß sie auf die Erde zu sitzen kommt« (48). Nachdem der Erzähler kurz Pinnebergs Reaktion von außen beschreibt, wendet er sich erneut Lämmchen zu und es folgt ein Wechsel zur direkten Rede:

»Da!«, sagt sie und hält dem Jungen den Finger hin. Der Finger ist grau.
 »Ein bißchen staubig« sagt er vorsichtig.
 »Bißchen!!« Lämmchen sieht ihn flammend an. »Du hältst mir 'ne Frau ja? Mindestens fünf Stunden täglich muß hier 'ne Frau her.«
 »Aber warum denn? Wieso denn?«
 »Und wer soll das sauber halten, bitte? Die dreiundneunzig Möbel mit

33 Folgt man dem erzähltheoretischen Ansatz von Jürgen H. Petersen (Ders.: *Erzählsysteme. Eine Poetik epischer Texte*. Stuttgart, Weimar: Metzler 1993) so kann man sagen: Das Verhalten des Erzählers zum Erzählten (Erzählverhalten) bleibt neutral, der Standort des Erzählens ist begrenzt, die Erzählperspektive, also das Wissen um die Figuren, bezieht sich ausschließlich auf äußerlich Wahrnehmbares, mithin Außensicht.

ihren Kerben und Knäufen und Säulen und Muscheln, na ja, hätt's noch getan. Trotzdem es sündhaft ist, solche Quatscharbeit. [...]« (48)

Bei diesem Dialog zwischen Lämmchen und Pinneberg handelt es sich um eine Form zeitdeckenden Erzählens, der durch die kommentarlose Darstellung mit einem Dramentext vergleichbar ist. Auf diese Weise wird einmal mehr die Illusion von Authentizität erzeugt. Im Rahmen des dramatischen Modus entsteht das, was man mit Roland Barthes »Realitätseffekt« nennen kann. Diese Realitätseffekte sind Folge einer »beobachtenden Schreibweise«. Als ein »darstellender Schriftsteller« ist Fallada nämlich nicht am »leidenschaftliche[n] Innenleben von Herr[n] und Frau Meier« interessiert.³⁴ Abgezielt wird auf das »äußerlich Wahrnehmbare der Oberfläche«. Was die Figuren denken und wie es um ihre psychische Befindlichkeit bestellt ist, das ergibt sich aus ihren Reaktionen und Handlungen.³⁵

Ich komme damit zu einer grundsätzlicheren Denkfigur, die helfen kann, die Frage zu klären, warum die Neue Sachlichkeit literaturhistorisch abgewehrt und aus der Moderne ausgeschlossen blieb. Damit ist auch nach Gründen gefragt, die zu der vereinfachten Auffassung geführt haben, Fallada sei kein moderner Erzähler.

IV Erzählen contra Beschreiben

Es ist offensichtlich geworden, dass Fallada mit seinen Texten in der Tat so etwas wie ein Chronist und »Fachmann der Beobachtung« ist.³⁶ Mit den philosophisch-essayistischen Reflexionsromanen eines Thomas Mann, Hermann Broch oder Robert Musil ist der Schreibansatz Falladas nicht zu vergleichen. Nun ist die Mischung von modernen und klassischen Erzähltechniken, derer sich Fallada und andere neusachliche Autoren bedienen, bis in die 1990er Jahre insgesamt eher pejorativ bewertet worden. Dahinter steht ein Literaturbegriff, der die Moderne etwas zu einseitig auf avantgardistische Formexperimente ausrichtet. Verkannt wird dabei, dass die »Synthese von avantgardistischer und klassischer Moderne« gerade als eine »reflektierte Form der Moderne« gelten kann.³⁷ Ein weiterer Grund für die Abwehr von Fallada liegt in einer bis in die Gegenwart nicht gänzlich ausgeräumten Distanz gegenüber Autoren, die sich als Chronisten verstehen und für die das Moment von Beobachtung bedeutsam

34 Westhofen, Karl (d.i. Erich Reger): O. S. Landkarte contra Dichter. In: *Der Scheinwerfer* 3, 1929, Nr. 2, S. 14. Zitiert bei Becker, Sabina: *Neue Sachlichkeit*. Bd. 1–2. Köln, Weimar, Wien: Böhlau 2000, Bd. 2, S. 85.

35 Vgl. Becker, *Neue Sachlichkeit im Roman*, S. 21.

36 Brentano, Bernhard/Glaeser, Ernst: *Neue Formen der Publizistik. Ein Zwiegespräch*. In: *Die Weltbühne* 25, 1929, II, Nr. 28, S. 54–57, hier: S. 55. Zitiert bei Becker, *Theorie und Ästhetik*, S. 84.

37 Becker, Sabina/Kiesel, Helmuth (Hgg.): *Literarische Moderne. Begriff und Phänomen*. Berlin 2007, S. 31. Als avantgardistische Formen können Montage, Collage, assoziatives Schreiben, Intermedialität, Entgrenzung, Vermischung gelten.

ist. Um nachzuvollziehen, warum diese für die Neue Sachlichkeit maßgeblichen Momente eine Abwehr erfuhren, erscheint es dringlich, eine alte Kontroverse neu zu bedenken, die Kontroverse zwischen Erzählen und Beschreiben. Noch in der rhetorischen »Progymnasmata« des Sophisten Nikolaus von Myra im 5. Jh. v. Chr. hat die Unterscheidung zwischen Erzählen und Beschreiben keinerlei moralische oder ethische Implikationen. »Also es ist eine Erzählung, wenn man sagt: ›Die Athener kämpften.‹ Es ist dagegen eine Beschreibung zu sagen, welche Art von Bewaffnung jede Seite einsetzte, und welche Art von Ausrüstung.«³⁸ Auch in der neueren narratologischen Forschung werden Erzählen und Beschreiben funktional getrennt und als eigenständige Formen der »literarischen Präsentation von Wirklichkeit« bezeichnet. Dem ist allerdings nicht immer so gewesen. Mit dem 18. Jahrhundert setzt eine ethische Aufladung der Verfahren ein, Wirklichkeit zu erfassen. Es ist G. E. Lessing, der die Beschreibungskunst in seinem »Laokoon« (1766) kritisiert und eine implizite ethische Begründung dafür liefert. Joachim Jacob fasst die Aversionen gegen eine Beschreibungskunst pointiert so zusammen:

»Zusammengefasst lässt sich festhalten, dass die Abwertung der Beschreibungen im 18. Jahrhundert vorderhand in ihrer Langweiligkeit, ihrem mangelnden Reiz liegt, genauer betrachtet jedoch in einer Schreibweise, die den Menschen nur als Wahrnehmenden, dem man seine Welt in gewisser Weise vorbuchstabieren muss, nicht aber als selbstbestimmt Handelnden zeigt. Letzteres vermag erst ein Erzählen, das Handlungen und ihre Wirkungen narrativ entwickelt und damit auch erst zum ethischen Kern des Menschen, nämlich seiner freien Selbstbestimmbarkeit vorstößt.«³⁹

Nun ist Lessing nicht jener Gewährsmann, der die Kritik an der Beschreibungskunst literaturtheoretisch für das 20. Jahrhundert fruchtbar gemacht hat. An die Beschreibungskritik knüpft ein anderer Theoretiker an, dessen Argumente dann explizit und implizit aufgegriffen wurden, es ist Georg Lukács. In seinem Aufsatz »Erzählen oder beschreiben?« (1936) hat Georg Lukács im Moskauer Exil des Jahres 1936 die Grundlage für die folgenreiche Abwertung eben jener Autoren gelegt, denen die Beobachtung, das Zeigen, das Beschreiben wichtig war und die auf eine chronikalisch-objektivierte Darstellung zielten.⁴⁰ Lukács knüpft dabei ausdrücklich an G. E. Lessing an und betont:

38 Zitiert nach Hasall, Albert W., Art. »Beschreibung«. In: Historisches Wörterbuch der Rhetorik. Hrsg. v. Gert Ueding, Bd. I, Tübingen: Niemeyer 1992, Sp. 1495–1510, hier Sp. 1495. Den Hinweis auf Nikolaus von Myra sowie die Kontroverse um das Erzählen und Beschreiben danke ich Joachim Jacob. Siehe dazu den profunden Beitrag: Jacob, Joachim: Beschreiben oder Erzählen? – Überlegungen zu den ethischen Implikationen einer alten Kontroverse. In: Öhlschlager, Claudia (Hg.): Narration und Ethik. München: Fink, 2008 (Im Erscheinen) S. 1–20, hier: S. 1.

39 Jacob, Beschreiben oder Erzählen? S. 10.

40 Alfred Döblin hatte bereits 1920 in seinem Bekenntnis zum Naturalismus konstatiert, dass in der Dichtung »seit einer Anzahl von Jahren das ›Beschreiben‹, ›Schildern‹ als kunstfeindlich perhorresziert« würde. »Es wird in eine Linie gestellt mit dem

»Die Dinge leben dichterisch nur durch ihre Beziehungen zum Menschenschicksal. Darum beschreibt sie der echte Epiker nicht. Er erzählt von der Aufgabe der Dinge in der Verkettung der Menschenschicksale, und er tut dies dann und nur dann, wenn sie an diesen Schicksalen, an den Taten und Leiden der Menschen, einen Anteil haben. Diese Grundwahrheit hat bereits Lessing vollständig klar erkannt.«⁴¹

Im Weiteren liefert Lukács eine implizite ethische Begründung gegen das Beschreiben, indem er das Erzählen und Beschreiben an »zwei grundlegend verschiedene Stellungen zur Wirklichkeit« bindet. (S. 206). »Mitleben [Erzählen – C.G.] oder Beobachten [Beschreiben – CG] sind also«, so Lukács, »gesellschaftliche notwendige Verhaltensweisen der Schriftsteller zweier Perioden des Kapitalismus, Erzählen oder Beschreiben die beiden grundlegenden Darstellungsmethoden dieser Perioden« (206). Unter Kritik gerät bei ihm die beschreibende Methode, weil der Autor hier seine »Übersicht« verliere, die »Allwissenheit des alten Epikers«. Der beschreibende Autor sinkt, so Lukács, »auf das Niveau seiner Gestalten: er weiß über die Zusammenhänge nur so viel, wie die einzelnen Gestalten jeweils wissen« (219). Schließlich stellt Lukács einen Zusammenhang her zwischen Literatur und Weltanschauung. Ohne Weltanschauung nämlich, so Lukács, könne man »nicht richtig erzählen, keine richtige gegliederte, abwechslungsreiche und vollständige epische Komposition aufbauen. Die Beobachtung, das Beschreiben ist aber gerade ein Ersatzmittel für die fehlende bewegte Ordnung des Lebens im Kopfe des Schriftstellers.« (229). Entsprechend würden Schriftsteller der beschreibenden Methode »kampflös« vor der »kapitalistischen Wirklichkeit« kapitulieren. Lukács bringt das dann auf die pointierte Formel: »Die beschreibende Methode ist unmenschlich« (226). Sie ist unmenschlich, weil sie das menschliche Handeln, die das Erzählen ins Zentrum stellt, nivelliert.

Mit Lukács Argumentation kommt es zur folgenreichen Bindung von Ästhetik und Ethik und einer Ideologisierung literarischer Formen. Emile Zola, James Joyce, John Dos Passos, mithin Teile der klassischen Moderne wie der Avantgarde des 20. Jahrhunderts, werden mit dem Stichwort vom »falschen Objektivismus« belegt und aus dem Kanon ausgeschlossen.

Für die Neue Sachlichkeit und die Bewertung von Fallada ist diese Invektive von entscheidender Bedeutung, weil sie Spielregeln vorgab, nach denen die Neue Sachlichkeit als »kulturelle Repräsentanz« des Kapitalismus eingeordnet wurde. In eben diesem Kontext wurde dann Fallada keineswegs nur

»Abmalen« in der Malerei.« (Döblin, Alfred: Bekenntnis zum Naturalismus [1920]. In: Ders.: Kleine Schriften. Hrsg. v. Anthony W. Riley, Olten und Freiburg 1985, Bd. 1, S. 291–294, hier: S. 291.

41 Lukács, Georg: Erzählen oder beschreiben? Zur Diskussion über den Naturalismus und Formalismus (1936). In: Ders., Werke, Bd. 4: Probleme des Realismus I. Essays über Realismus, Neuwied und Berlin, 1971, S. 197–242, hier: S. 223 (Seitenangaben nachfolgend fortlaufend im Text).

bei Helmuth Lethen als »Manager des sozialen Friedens« bezeichnet, der für eine »autoritäre Lösung der Krise« plädiere.⁴² Auftauchen werden die Formeln gegen eine Beschreibungskunst – dies sei hier nur angemerkt – dann in der Literaturtheorie in der DDR etwa bei der Kritik an der Neuen Sachlichkeit bzw. der Literatur der Weimarer Zeit, aber ebenso bei der Abwehr der Kriegsliteratur in den 1950er Jahren.⁴³

Einige abschließende Sätze zu Fallada und zur Moderne: Wer Falladas Texte ernst nimmt, kommt nicht umhin, eine Auffassung zur problematisieren, die die literarische Moderne »ausschließlich an eine spezifische Schreibweise bzw. Ästhetik«⁴⁴ bindet. Vielmehr sollte die Zuordnung zur literarischen Moderne an einer spezifischen Haltung zur gesellschaftlichen Moderne ebenso ausgemacht werden wie an der literarischen Darstellung von gesellschaftlichen Modernisierungsphänomenen. Zur Literatur der Moderne gehören in diesem Fall Texte, in denen es um die »kategorische und permanente Hinterfragung«⁴⁵ des Prozesses von gesellschaftlicher Modernisierung geht. Dass nun die Beschreibung jener »transzendenten Obdachlosigkeit« in der modernen Gesellschaft, von der Georg Lukács in seiner »Theorie des Romans« (1920) spricht, ein inhärentes Kennzeichen der hier in Rede stehenden Texte von Hans Fallada ist, das dürfte unbestritten sein.

42 Dies sind die vielzitierten Positionen von Helmuth Lethen, die allerdings Lethens Position insgesamt zu pauschal wiedergeben (Lethen, Helmut: *Neue Sachlichkeit 1924–1932. Studien zur Literatur des »Weißen Sozialismus«*. Stuttgart: Metzler 1970. Siehe dazu Prümm, *Expressive Nähe* S. 258 sowie Becker, *Neue Sachlichkeit im Roman*, S. 7).

43 Siehe dazu meinen Beitrag: Gansel, Carsten: *Die »Grenzen des Sagbaren überschreiten« – Zu »Formen der Erinnerung« in der Literatur in der DDR*. In: Ders. (Hg.): *Rhetorik der Erinnerung – Literatur und Gedächtnis in den »geschlossenen Gesellschaften« des Real-Sozialismus* (Bd. 1 *Deutschsprachige Gegenwartsliteratur und Medien*). Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2009, S. 19–38.

44 Becker, Sabina/Kiesel, Helmuth, *Literarische Moderne*, S. 13.

45 Ebd.