

**Schnell, Wild und Gefährlich: Zur literarischen
Codierung der Weimarer Republik im zeitlichen
Vergleich**



**Inauguraldissertation zur Erlangung des Doktorgrades der *Philosophie* in der
Fakultät für Geistes- und Kulturwissenschaften der Bergischen Universität
Wuppertal**

Vorgelegt von

Shipra Tholia

aus

Chirawa, Indien

Wuppertal, im April 2023

Name, Vorname: **Tholia, Shipra**
Anschritt: **Im Heidewinkel 15, 40625 Dusseldorf**
E-Mail/ Tel.-Nr.: **shipratholia@gmail.com**

E r k l ä r u n g

Hiermit erkläre ich, dass ich

1. die von mir eingereichte Dissertation
**Schnell, Wild und Gefährlich: Zur literarischen Codierung der
Weimarer Republik im zeitlichen Vergleich**
selbständig und ohne fremde Hilfe verfasst habe,
2. nur die in der Dissertation angegebenen Hilfsmittel benutzt und alle wörtlich oder inhaltlich
übernommenen Stellen als solche unter Angabe der Quelle gekennzeichnet habe,
3. die Dissertation in der gegenwärtigen oder einer anderen Fassung einem/ noch keinem
anderen Fachbereich oder einer/ noch keiner wissenschaftlichen Hochschule vorgelegt
habe,
4. bislang eine/ keine Promotionsversuch/e unternommen habe,
5. (nicht) mit der Anwesenheit von Zuhörern, die nicht Mitglieder der Prüfungskommission
sind, einverstanden bin.

Ich bin/ bin nicht damit einverstanden, dass meine Dissertation wissenschaftlich
interessierten Personen oder Institutionen zur Einsichtnahme zur Verfügung gestellt werden
kann.

Korrektur- oder Bewertungshinweise in meiner Arbeit dürfen nicht zitiert werden.

Wuppertal,



.....
(Unterschrift)

Danksagung

An dieser Stelle möchte ich mich bei allen Personen bedanken, die mich bei der Erstellung dieser Arbeit unterstützt haben.

Mein besonderer Dank gilt der Betreuerin meiner Doktorarbeit Prof Dr Ursula Kocher, für die ausgezeichnete Unterstützung und ihre großzügige Hilfe. Ohne ihr Zutun wäre diese Arbeit nicht möglich gewesen. Meine Doktormutter stand mir stets mit Rat und Tat zur Seite, hatte für meine Anliegen und Fragen immer ein offenes Ohr. Ich schätze ihre Bemühungen sehr hoch, die wohlwollenden Ratschläge und die Freiheit im Arbeitsumgang. Besonders danken möchte ich Frau Prof. Ursula Kocher für ihre Unterstützung dabei, die Dissertation innerhalb meiner *Study-Leave*-Frist fertigzustellen. Sie hat sich immer die Zeit genommen, Probleme zu besprechen und Unklarheiten zu klären. Dank ihres Fachwissens auf dem Gebiet der Germanistik und der Narratologie hat meine Arbeit theoretische und praktische konstruktive Kritik erhalten. Für die Geduld beim Korrekturlesen und für die vielfältigen Hinweise bedanke ich mich ebenfalls.

Ich bin ihr zu auch dahingehend zu äußerstem Dank verpflichtet, da sie mir nicht nur in akademischer, sondern auch in emotionaler Hinsicht oft zur Seite stand. Sie hat mich immer dazu ermutigt, mein Bestes zu erreichen.

Mein besonderer Dank gilt Herrn Kevin Ress, der meine Arbeit gründlich gelesen und mit seinen wertvollen Korrekturen verbessert hat. Ich bin dankbar für seine schnelle Bearbeitung. Mit seiner Hilfe wurde der Bearbeitungsprozess beschleunigt.

Ich bin dem DAAD (Deutscher Akademischer Austauschdienst) für die finanzielle Unterstützung dankbar. An dieser Stelle möchte ich mich bei Frau Anuroopa Dixit, Frau Antje Langerbein, Herrn Christopher Bock und Herrn Henning Belle bedanken. Sie waren immer für mich da und haben mich immer bestens beraten und unterstützt. Mein Dank gilt auch Frau Ingrid Erbeling und Herrn Martin Erbeling, die die Arbeit durch ihre wohlwollenden Vorschläge in Bezug auf die Sprache verbessert haben.

Für zahlreiche Anregungen, Gespräche und Beobachtungen bin ich besonders meinem Mann Amar dankbar. Seine Geduld und sein emotionaler Beistand in heiklen Phasen waren für den

Prozess der Arbeit unabdingbar. Ohne ihn hätte ich die Forschung vermutlich aufgegeben.

Ich danke außerdem der Verwaltung der Banaras Hindu University, India, die mir jede mögliche offizielle und persönliche Hilfe zukommen ließ.

Nicht zuletzt gilt mein Dank meinen Eltern, Hamir Singh Tholia und Basanti Tholia. Ihr moralischer und emotionaler Beitrag ist unbezahlbar.

Inhaltsverzeichnis

Kapitel 1	5
1.1. Die Weimarer Zeit als Epoche	9
1.2. Autor*innen	17
1.3. Narration	26
Kapitel 2	33
Theoretische Grundlagen	33
2.1. Einleitung	33
2.2. Geschwindigkeit, Tempo und Beschleunigung – zu den drei grundlegenden Begriffen	35
2.3. Erzähltempo: Der Wechsel zwischen Erzählzeit und erzählter Zeit sowie Modi des Erzählens	40
2.4. Was ist ein Code?	59
2.5. Was ist ein Symbol?	63
Kapitel 3	66
Der Gang vor die Hunde von Erich Kästner	66
3.1. Themen und Erzählstil	66
3.2. Schnelligkeit	70
3.2.1. Die dynamische und gefährliche Stadt: ein Spiegelbild des modernen Lebens	71
3.2.2. Wechselndes Tempo: Erzähltempo und gesellschaftliche Werte	77
3.2.3. Die Ausbreitung der Industriekultur	80
3.2.4. Fabians Traum	83
3.3. Gedränge und Lärm	87
3.3.1. Hintergrundlärm und Fake News	88
3.3.2. Zu viel Verkehr: wie das Fahren im Leim.....	91
3.4. Politik	93
3.4.1. Wirtschaftliche Lage gleicht einer Krankheit.....	93
3.4.2. Die Denkmäler des Herrn Schulze-Delitzsch und des Steinernen Rolands	95
3.4.3. Ein Vergleich zwischen der Zeit der Weimarer Republik mit der Zeit des Krieges ...	96
3.4.4. Demokratisierung der aristokratischen Gebäude.....	97

3.4.5. Die Ermordung von Juden	98
3.5. Armut und Reichtum	100
3.5.1. Der Stadtplan ähnelt einer Verbrechenskarte	100
3.5.2. Das Kaufhaus des Westens als Symbol des Kapitalismus	101
3.5.3. Das Café als Symbol der Kultur	102
3.6. Zusammenfassung	105
Kapitel 4.....	107
Lilly und ihr Sklave: mit unveröffentlichten Erzählungen von Hans Fallada.....	107
4.1. Themen und Erzählstil.....	107
4.2. Ein Leben voller Geschwindigkeit und Gefühle	111
4.2.1. Emotionale Dynamik.....	111
4.2.2. Die Liebe als ein Apparat	118
4.2.3. Menschen als Werkzeuge	122
4.2.4. Die Übertragung der Eile von den Menschen auf das Land.....	123
4.2.5. „Zwischen dir und dir ist nichts mehr“. Die Welt vs. die Gefängniszelle.....	124
4.2.6. Trotz der Bewegung kommt man nicht weit	126
4.2.7. Rücksichtslosigkeit und Trieblosigkeit	128
4.3. Alltagsleben: Schnelligkeit und Konkurrenz.....	129
4.3.1. Tanz und Tod.....	129
4.3.2. Erlangung maschinenähnlicher Qualität.....	132
4.3.3. Kontrolle über den Körper.....	133
4.4. Schnell, wild und laut	135
4.4.1. Die laute Stadt und die Männer	135
4.4.2. Die Mobilität ermöglicht Freiheit und Flexibilität	137
4.5. Mann vs. Frau	137
4.6 Zwischenfazit	140
Kapitel 5.....	143
Der weisse Affe von Kerstin Ehmer	143
5.1. Themen und Erzählstil.....	143
5.2. Gedränge und Lärm.....	146

5.2.1. Lärm am Bahnhof: Ein Versuch, das Chaos durch Erzählung zu ordnen	147
5.2.2. Das Eindringen der ohrenbetäubenden Lautstärke ins Leben und Geschwindigkeit als permanente Lebenserfahrung.....	154
5.2.3. Die Stadt der Weimarer Republik Zeit: Tempo, Gewimmel und Lärm	160
5.2.4. Der Rhythmus des Zuges: Ein Eisenlied	162
5.3. Schnelligkeit	163
5.3.1. Industrielle Erweiterung: „Tempo, Tempo, das Schrein se all“	164
5.3.2. <i>Kokotte</i> –Bar	167
5.3.3. Hochgeschwindigkeitsverfolgungsjagd.....	169
5.3.4. Rache, Kämpfer: Menschliche Ausdrücke	171
5.3.5. Demokratisierung der aristokratischen Orte.....	172
5.4. Politik.....	173
5.4.1. Unverheilte Wunden des Ersten Weltkriegs und Chaos im Parlament	175
5.4.2. Sexuelle Freiheit	176
5.5. Armut und Reichtum	177
Kapitel 6.....	179
Blaupause von Theresia Enzensberger	179
6.1. Themen und Erzählstil.....	179
6.2. Schnelligkeit: Träume und Idee	182
6.2.1. Der Begriff des Besitzes: Ein Schlingerkurs	184
6.2.2. Die Eröffnungsszene der zweiten Phase.....	186
6.2.3. Schnelligkeit der Witzeleien.....	187
6.2.4. Der Architektonische Tanz: Ein Ausdruck revolutionärer Ideen	189
6.3. Kunst der Zukunft: Form folgt Funktion	192
6.3.1. Der neuste Trend in Architektur	192
6.3.2. Eine bezahlbare Kunst	193
6.3.3. Der Turm des Feuers	195
6.3.4. Die Ablehnung der technischen Neuerungen ist altmodisch.....	196
6.3.5. Die Kombination von Fabrikarbeit und Weberei	196
6.4. Politik.....	199
6.4.1. Rechtsradikalismus	199

6.4.2. Patriarchale Strukturen.....	200
Kapitel 7.....	203
Ergebnisse und Schlussbemerkung.....	203
Bibliographie	216

Kapitel 1

Seit drei Jahren ist Weimar wieder in aller Munde. ‚Weimarer Verhältnisse‘ werden zum Schreckbild in einer Zeit, in der traditionelle Gewissheiten in Frage gestellt und neue Ängste erzeugt werden. Stimmbürgerschaft und Regierende, das Volk und seine Repräsentanten scheinen sich immer weiter einander zu entfremden. Begriffe wie ‚Volksverräter‘ und ‚Lügenpresse‘ wecken düstere Erinnerungen.¹

Die Zeit der Weimarer Republik, die auch unter den Bezeichnungen Roaring Twenties, Goldene Zwanziger, Zeit der Moderne, Zwischenkriegszeit sowie Neue Sachlichkeit bekannt ist, bleibt auch heute noch „ein Dauerthema der Zeitgeschichtsforschung“² und der Literaturwissenschaft ist. Die sogenannten Goldenen Zwanziger Jahre stellten eine bewegte Zeit in der deutschen Geschichte dar. Sie waren nicht nur politisch, sondern auch kulturell von großer Bedeutung.³ Besonders die Jahre 1924 bis 1929 gelten als Phase der kulturellen Blüte und damit zugleich als eine goldene Zeit für Literatur und Filme.⁴ Zweifellos war es eine Zeit des Aufschwungs, der Industrialisierung, des fortschrittlichen sowie futuristischen Denkens, von Demokratie, und Freiheit, aber ebenso eine der Inflation, der Krisen, der politischen Radikalisierung und des Niedergangs. Vor allem aber war es eine Zeit, mit der man bis heute eine atemlose Geschwindigkeit und Gefahr assoziiert. Dies ist nicht zuletzt darauf zurückzuführen, dass diese Geschwindigkeit durch die Art und Weise, wie literarische Texte damals und heute erzählt werden, spürbar wird. Schnelligkeit, Gefahr und viele andere Attribute sind zu Codes der *Golden Twenties* geworden. Welche Art und Weise des Erzählens in damaligen und heutigen Romanen sowie Erzählungen mit dieser Zeit verbunden werden, das ist Gegenstand dieser Arbeit. Das Ziel der Arbeit ist es aber nicht nur, das Erzähltempo in Romanen zu erforschen, sondern auch die Variationen desselben – also die Beschleunigung und Verlangsamung –

1 Wirsching, Andreas (2018): Appell an die Vernunft. In: Wirsching, Andreas/Kohler, Berthold/Wilhelm, Ulrich (Hg.): Weimarer Verhältnisse? Historische Lektionen für unsere Demokratie. Stuttgart, S. 9–21; hier S. 9. Wirsching spricht an dieser Stelle von drei Jahren, weil sein Aufsatz 2018 erschien – zu einem Zeitpunkt, als die Öffentlichkeit damit begann zu den 100 Jahre zuvor stattfindenden Ereignissen zu blicken.

2 Gessner, Dieter (2009): Die Weimarer Republik. 3. Aufl. Darmstadt, S. 1.

3 Die Zeit der Weimarer Republik lässt sich in drei Phasen einteilen. Die erste Phase (1919–1923) wird als Gründungsjahre oder Krisenjahre (Hitler Putsch 1923 und Inflation 1923) bezeichnet, die zweite Phase (1924–1928) sind die goldenen 20er Jahre (Stabilisierungsphase, Wirtschaftsaufschwung sowie eine Blütezeit für Film, Literatur und Wissenschaft), die dritte Phase (1929–1933) ist die Phase des Niedergangs der Weimarer Republik mit der Weltwirtschaftskrise, Massenarbeitslosigkeit sowie der Machtergreifung der Nationalsozialisten 1933. Vgl. Scriba, Arnulf (2014): Die Weimarer Republik. In: Lemo: Deutsches historisches Museum. Berlin. <https://www.dhm.de/lemo/kapitel/weimarer-republik>. Letzter Zugriff am 3.08.2024.

4 „Die Weimarer Republik eröffnete neue Freiheiten für Kunst und Kultur. Viele Künstlerinnen und Künstler begriffen die Republik zudem als Aufgabe: Sie wollten mit ihrer Kunst am Aufbau einer demokratischen Gesellschaft mitwirken.“ Wieland, Martina (2018): Weimar und der kulturelle Aufbruch. In: bpb: Bundeszentrale für politische Bildung. <https://www.bpb.de/themen/erster-weltkrieg-weimar/weimarer-republik/275870/weimar-und-der-kulturelle-aufbruch/>. Letzter Zugriff am 3.08.2024.

innerhalb eines sprachlichen Textes zu verstehen. Diese Beschäftigung mit den Erzählformen wird und muss verbunden sein mit einer Betrachtung der Inhalte und – vor allem hinsichtlich gegenwärtiger Romane – der Frage: Weshalb sieht man aktuell immer wieder Parallelen zwischen heute und damals?

Eine narratologische und inhaltliche Untersuchung der deutschsprachigen Werke der bzw. über die 1920er Jahre, besonders mit dem Fokus auf das Erzähltempo, ist sehr aktuell und in mehrfacher Hinsicht relevant. Das gesteigerte Interesse an dieser Phase kommt nicht von ungefähr. Die Romane und Erzählungen der Weimarer Zeit verfügen selbst über eine charakteristische Erzählgeschwindigkeit und sie weisen auf die Beschleunigung des Lebens sowie die gesteigerten Unsicherheiten der menschlichen Existenz durch Maschinen, Belastungen, Verfall usw. hin. So wird die Schnelligkeit der Zeit in zweierlei Hinsicht dargestellt (vgl. Kapitel 3, 4, 5 und 6). Es gibt nur wenige Studien, die sich mit diesem Aspekt auseinandersetzen. Eine Studie, die sich mit Romanen und Erzählungen beschäftigt und zugleich die damaligen mit den heutigen Werken vergleicht, gibt es dagegen überhaupt noch nicht. Diese Studie betritt daher Neuland.

Mit einigem Vorbehalt lassen sich die goldenen Zwanziger Jahre gut mit der heutigen Zeit vergleichen. In Anbetracht des ukrainisch-russischen Krieges lässt sich feststellen, dass Deutschland derzeit in wirtschaftlicher, militärischer und politischer⁵ Hinsicht ähnlich der Weimarer Republik ist. Nicht umsonst warnen Andreas Wirsching, Berthold Kohler und Ulrich Wilhelm davor, dass die Weimarer Verhältnisse⁶ zurückkehren.

Was aber genau verbindet man mit diesen ‚Verhältnissen‘? Die Erzählungen der/über die

5 Angesichts des ukrainisch-russischen Krieges beschloss der deutsche Bundestag, die Bundeswehr aufzurüsten. Kevin Hagen berichtete im Spiegel: „100 Milliarden zusätzlich für die Bundeswehr, eine dauerhafte Aufstockung des Wehretats, Kampfdrohnen – mit den jüngsten Ankündigungen von Bundeskanzler Olaf Scholz vollzieht die Regierung eine 180-Grad-Wende in der deutschen Außen- und Sicherheitspolitik.“ Hagen, Kevin (2022): Bundeswehr: SPD – Linke lehnen Militärpläne von Kanzler Scholz ab. In: Der Spiegel. <https://www.spiegel.de/politik/deutschland/bundeswehr-spd-linke-lehnen-militaerplaene-von-olaf-scholz-ab-a-8b764324-a5a6-443e-ac1f-faaaf10c0ced>. Letzter Zugriff am 23.05.2024.

6 Andreas Wirsching, Berthold Kohler und Ulrich Wilhelm befassen sich mit den „Weimarer Verhältnissen“, z.B. mit politischer Sprache und Medien, Lügenpresse, Problemen des Parteiensystems, internationalen Konfliktsituationen und militärischer Strategieentwicklung, dem Misstrauen gegen die Legitimität des gesellschaftlichen Pluralismus usw. Im Vorwort warnen sie weiterhin vor der Rückkehr der Weimarer Verhältnisse: „Die Rückkehr des Nationalismus und die Erfolge des Rechtspopulismus haben eine neue Debatte über Grundlagen und Gefährdungen der Demokratie in Gang gesetzt. Auch die etablierten Demokratien des Westens machen die Erfahrung, dass der politische Grundkonsens, auf dem sie ruhen, nicht mehr so selbstverständlich ist, wie noch bis vor kurzem angenommen. In Deutschland führt dies fast reflexartig zur historischen Bezugnahme, bildet doch der Untergang der Weimarer Republik die dramatischste historische Erfahrung mit dem Verlust der Demokratie. Allerdings ist in der öffentlichen Debatte längst nicht immer klar, worum es beim Bezug auf die „Weimarer Verhältnisse“ genau geht. Inwiefern gibt es Parallelen zu unserer heutigen Zeit?“ Wirsching, Andreas/Kohler, Berthold/Wilhelm, Ulrich (2018): Weimarer Verhältnisse? Historische Lektionen für unsere Demokratie. Stuttgart, S. 7.

1920er Jahre werfen die Frage auf, wie sich Deutschland so stark wandeln konnte – von einer Republik zu einer Diktatur. Die Träume aller Kreativen in Deutschland, vor allem in Berlin, Weimar und Dessau⁷, wurden durch die NS-Herrschaft zerstört. Dieser Vorgang steht den Menschen heute warnend vor Augen,⁸ und daran haben nicht zuletzt Erzählungen einen erheblichen Anteil. Sie machen der Gesellschaft bewusst, dass sie in der heutigen Zeit vor ähnlichen Herausforderungen steht wie diejenige der 1920er Jahre.

Das gesteigerte Interesse an dieser Phase, die durch bestimmte Vorstellungen wie atemloses Tempo, Gefahr, Beschleunigungsdrang sowie Wildheit gekennzeichnet ist, lässt sich am besten durch eine Analyse der Themen und ihrer Umsetzung in den Erzählungen verstehen. Die Untersuchung der Themen mit dem Fokus auf Erzählstrategien, insbesondere auf das Erzähltempo, ist für das Verständnis der Weimarer Republik besonders relevant. Denn die Analyse des Erzähltempos gibt Aufschluss darüber, wie die kulturellen Codes erzeugt und auch verändert werden. Damit schließe ich mich Ursula Kocher an, die feststellt, dass „Sprache und Narration die Welt nicht nur als ästhetisches Simulacrum abbilden, sondern sie auch formen und entstehen lassen“,⁹ und dass „die kulturellen Codes durch die Untersuchung der Narrativik“¹⁰ erkennbar werden.

Daraus ergeben sich in erster Linie zwei Forschungsfragen:

Welche Themen werden in den Werken ins Zentrum gerückt? Mit welchen narrativen Verfahren werden sie umgesetzt? Kurz gesagt: Wie kommt es dazu, dass man die 1920er Jahre automatisch mit bestimmten Vorstellungen verknüpft, und welche sind das?

Aus den bereits genannten zwei Kernfragen ergeben sich weitere:

1. Welche Themen werden in den Werken der unterschiedlichen Zeiten behandelt?
2. Welche Wirkung wird durch die narrative Umsetzung erzeugt?
3. Wie ist das Verhältnis zwischen Inhalt und Erzähltempo?

7 Die beiden Städte Weimar und Dessau sind wegen des Bauhauses von besonderer Bedeutung.

8 Dies geschieht insbesondere im Hinblick auf den Krieg gegen die Ukraine, der auch ein Krieg gegen die Demokratie ist.

9 Ursula Kocher versteht das Erzählen als Zeugnis der mentalen Verfassung einer Kultur. Bei der Untersuchung des Erzählens gilt es zu ergründen, „welche literarischen Texte sich im Laufe der Geschichte als identitätsstiftend erwiesen haben, welche narrative Elemente diese Texte als zu einer bestimmten Kultur zugehörig erkennbar machen, welche Inhalte vom Erzählen ausgeschlossen sind (Tabus), welche Konventionen des Erzählens erkennbar sind und welche Wissensbestandteile sowie Werte vermittelt werden.“ Kocher, Ursula (2011a): Erzählen im Kulturvergleich. In: Martínez, Matias (Hg.): Handbuch Erzählliteratur, Theorie, Analyse, Geschichte. Stuttgart, S. 79–83; hier S. 80.

10 Kocher (2011a), S. 80.

4. Wie wird insbesondere die Erzählgeschwindigkeit in Werken der bzw. über die 1920er Jahre konstruiert?

5. Welche Bedeutung trägt das Erzähltempo jeweils?

Die Zeit der Weimarer Republik wurde aus historischer, politischer und sozialwissenschaftlicher Sicht erforscht. Im Bereich der Literatur nimmt die Zeit der Weimarer Republik zudem einen besonderen Stellenwert ein. Es wurde versucht, die Werke dieser Zeit zu analysieren, um die Haupttendenzen sowie die Hauptthemen der Zeit zu verstehen, aber nur sehr wenige Wissenschaftler*innen haben sich mit der Literatur der Weimarer Republik aus der Sicht der Erzähltheorie mit Fokus auf das Erzähltempo beschäftigt.

In den meisten Forschungsbeiträgen wird versucht, ein umfassendes Verständnis der Epoche zu vermitteln.¹¹ Zu dieser Kategorie gehören die Texte über die Neue Sachlichkeit und die Klassische Moderne.¹² Weiterhin gibt es diejenigen, die sich mit Autoren aus der Zeit der Weimarer Republik auseinandersetzen.¹³ Als Beispiele wären zu nennen: *Erich Kästner und die Aufklärung: Historische und systematische Perspektiven* (2023) von Sven Hanuschek und Gideon Stiening¹⁴, *Erich Kästner als Intellektueller nach dem Zweiten Weltkrieg: Zeitdiagnosen und politische Interventionen* (2023) von Nicole Pasuch¹⁵, *Politik und Moral: Die Entwicklungen des politischen Denkens im Werk Erich Kästners* (2021) von Sven Hanuschek und Gideon Stiening¹⁶, *Das Döblin-Handbuch: Leben-Werk-Wirkung* (2016) von Sabina Becker¹⁷, *Hans Fallada: Autor und Werk im Literatursystem der Moderne* (2011) von Patricia Fritsch-Lange und Lutz Hagedstedt¹⁸, *Irmgard Keuns Romane der Weimarer Republik als moderne Diskursromane* (2009) von Maren Lickhardt¹⁹ sowie diejenigen, die das Erzählen in dieser Zeit²⁰ untersuchen.

11 Der Forschungsstand für diese Arbeit wurde intensiv bis Mai 2023 ermittelt, einige danach erschienene Werke wurden selektiv aufgenommen. Gerade zum Jubiläum von Erich Kästner 2024 sind eine Reihe von Beiträgen erschienen, die aber nicht alle für diese Arbeit relevant sind (Stand 3.8.2024).

12 Besonders herangezogen wurden die Veröffentlichungen von Helmuth Kiesel, Helmut Lethen, Johannes G. Pancau, Sabina Becker und Walter Delabar.

13 Hier sind vor allem die Beiträge von Karl Prümm, Reiner Wild, Walter Fähnders zu nennen.

14 Hanuschek, Sven/Stiening, Gideon (2023): *Erich Kästner und die Aufklärung: Historische und systematische Perspektiven*. Berlin.

15 Pasuch, Nicole (2023): *Erich Kästner als Intellektueller nach dem Zweiten Weltkrieg: Zeitdiagnosen und politische Interventionen*. Berlin.

16 Hanuschek, Sven/Stiening, Gideon (2021): *Politik und Moral: Die Entwicklungen des politischen Denkens im Werk Erich Kästners*. Berlin.

17 Becker, Sabina (2016): *Döblin-Handbuch, Leben-Werk-Wirkung*. Stuttgart.

18 Lange, Patricia Fritsch/Hagedstedt, Lutz (2011): *Hans Fallada: Autor und Werk im Literatursystem der Moderne*. Berlin.

19 Lickhardt, Maren (2009): *Irmgard Keuns Romane der Weimarer Republik als moderne Diskursromane*. Heidelberg.

20 Besondere Beachtung fanden die Beiträge von Britta Jürgs, Erhard Schütz, Matthias Uecker, Sabina Becker und Stefanie Stockhorst.

Im Folgenden wird ein Überblick über die wichtigsten Forschungsbeiträge zur Literatur der Weimarer Republik gegeben, die für diese Studie von besonderem Interesse sind. Die Forschungsbeiträge werden nach ihren Schwerpunkten in drei Gruppen eingeteilt: über die Epoche, über die Autor*innen und zur Narration.²¹

1.1. Die Weimarer Zeit als Epoche

Automobile, Automobile, Automobile – und dazu das Verkehrsgedränge einschließlich flutender Menschenmassen, untermalt von den hell flackernden Lichtern der Großstadt... Automobile, Licht, Verkehrswege, Getümmel auf den Straßen – die moderne und urbane Gesellschaft hat eine völlig andere Gestalt als ihre Vorgänger. Sie ist nicht nur größer, sondern das Leben in ihr ist auf eine neue Art intensiv, gefährlich und reizvoll. Um in ihr bestehen zu können, müssen sich die Menschen anpassen, sie müssen der Fülle der Reize und der Vielzahl der Gefahren begegnen können, ohne ihnen zu erliegen. Städtisches Leben ist für die Neankömmlinge und die Wochenendbesucher eine Sensation, ein ungekanntes visuelles und akustisches Erlebnis, das sie in Staunen versetzt. Dieser Reiz, die Überforderung der Sinne, die Anpassung an das urbane Leben und die Gefahren, die in ihm lauern, werden auch literarisch vielfältig verarbeitet.²²

In diesem Zitat aus dem Buch *Klassische Moderne, Deutschsprachige Literatur 1918–33* von Walter Delabar werden drei wichtige Aspekte genannt, die das Leben in den zwanziger Jahren ausmachen: „intensiv, gefährlich und reizvoll“. Die allgegenwärtigen Automobile, die Menschenmassen und die Intensität des Lebens schaffen Bedingungen, an die sich die Menschen anpassen müssen, um zu überleben. ‚Schnell‘, ‚wild‘ und ‚gefährlich‘ sind folglich die Attribute der Weimarer Zeit, die in der damaligen Literatur auf unterschiedliche Weise zum Ausdruck kommen. Delabar verwendet, wie fast alle Literaturwissenschaftler*innen, in seinem Buch den Begriff der „klassischen Moderne“, der auf den ersten Blick paradox erscheint und bei näherer Betrachtung auf die klassischen Merkmale der Epoche der Moderne in der Weimarer Republik hinweist. Delabars Überblick enthält weder ein Vorwort noch eine

21 Die genannten Beiträge sind sicherlich nicht alle, die sich einbeziehen ließen. Da die Analysen und die diskursive Einbettung für diese Arbeit im Vordergrund stand, war Vollständigkeit weder sinnvoll noch notwendig.

22 Delabar, Walter (2010): *Klassische Moderne, Deutschsprachige Literatur 1918–33*. Berlin, S. 162.

Einleitung, sondern taucht direkt in die wichtigen Themen ein, die von der „Ankunft in der Moderne“ über die „Modernisierung der Literatur“ und die „Ästhetik der Klassischen Moderne“ bis hin zu „Die Autoren, die Republik und ihr Ende“ reichen. Dieses Studienbuch bietet detaillierte Informationen über die Ästhetik, die Themen und die Autoren der Zeit. Es umreißt historische sowie politische Aspekte, die das Erzählen beeinflusst haben, und versteht die literarischen Texte als „Ausdruck der intensiven Auseinandersetzung ihrer Autoren mit ihrer Zeit“, wie beispielsweise auf Seite 20 deutlich gemacht wird.

Thomas Mann erzog seinen Protagonisten Hans Castorp zum Vernunftrepublikaner (*Der Zauberberg*, 1924), Alfred Döblin richtete seinen Franz Biberkopf mithilfe einer böswilligen Umwelt zu (*Berlin Alexanderplatz*, 1929), Der Prager Franz Kafka unterwarf seine Figuren mythischen Zwangsverhältnissen, die sie weder wirklich erkennen noch denen sie entgehen können (etwa in *Der Prozess*, 1925), Vicki Baum (*stud. chem. Helene Willfuer*, 1928), Irmgard Keun (*Gilgi – eine von uns*, 1931; *Das kunstseidene Mädchen*, 1932) und Marieluise Fleißer (*Mehltreisende Frieda Geier*, 1931) entwarfen Varianten weiblicher Biografien im Emanzipationsprozess. All diese Autorinnen und Autoren reagierten auf die neuen Problemlagen und entwarfen in ihren Texten kritische Szenarien, Interpretationsvorschläge oder Lösungsmodelle.²³

Delabar würdigt die klassische Moderne als gefährlich, schnell und reizvoll, geht aber nicht näher auf die erzählerischen Aspekte der Literatur ein. Die narrativen Strategien, die diese Merkmale in der Literatur durchscheinen lassen, werden nur beiläufig erwähnt.

In dem von Sabina Becker und Christoph Weiß herausgegebenen Sammelband *Neue Sachlichkeit im Roman, Neue Interpretationen zum Roman der Weimarer Republik* von 1995 beschäftigt sich mit der Untersuchung von den neusachlichen Tendenzen in Romanen. Der Sammelband enthält Beiträge zu Themen wie Frauen, die Großstadt, den filmischen Blick und die wichtigsten Tendenzen der Neuen Sachlichkeit.²⁴ Wie Sabina Becker in ihrem einleitenden Essay mit dem Titel *Neue Sachlichkeit im Roman* erklärt, hat der Sammelband nicht den Anspruch, jeden diskutierten Text als typischen Roman der Neuen Sachlichkeit zu analysieren. Die Interpretationen verdeutlichen jedoch auch die „Abweichungen von der neusachlichen

23 Delabar (2010), S. 20.

24 Becker, Sabina/Weiß, Christoph (1995): *Neue Sachlichkeit im Roman, Neue Interpretationen zum Roman der Weimarer Republik*. Stuttgart.

Ästhetik“.²⁵ Selbst die formal und inhaltlich sehr unterschiedlichen Romane der Zeit werden in einen Zusammenhang gebracht, weil sie etwas über die Tendenzen der Neuen Sachlichkeit aussagen. Dieser Vergleich ist für Sabine Becker Anlass, die Forderungen der Programmatik und Ästhetik der Neuen Sachlichkeit zu unterscheiden.²⁶ Aus Sicht der Erzählforschung kann Beckers Beitrag besonders nützlich sein, da sie nicht nur die Definition und die Merkmale von Romanen der Neuen Sachlichkeit vermittelt, sondern auch die erzählerischen Elemente und Strategien unterstreicht:

„Orientierung und Faktizität qualifizieren die besprochenen Romane als Zeitromane; als solche erfüllen sie die programmatischen Forderungen nach Authentizität der Darstellung, nach Aktualität und Gesellschaftsanalyse.“²⁷ Diese Orientierung habe Konsequenzen für „die Funktion und Position des Autors sowie die formale und stilistische Qualität der Romane“.²⁸ Die Autor*innen der Neuen Sachlichkeit nahmen die Rolle des Beobachters und Berichterstatters ein.

Die individuell-subjektive Perspektive mit dem Authentizitätsanspruch; das individuelle Erlebnis und die eigene Beteiligung werden als Voraussetzung der Beobachtung sowie als Strategien gewertet, die die Zuverlässigkeit der Aussagen verbürgen. Zu dieser Gruppe gehören Keun, Kästner, Renn, z.T. Roth. Zum anderen betreibt man die Relativierung des fiktionalen Charakters der Romane durch die Hervorhebung ihres Gebrauchswerts, der durch die Annäherung an das journalistische Medium eingelöst wird, durch die Ausbildung einer Präzisionsästhetik, also, die ihre Kriterien der genauen Beobachtung und exakten Schilderung aus dem journalistischen Schreiben bezieht (Reger, Roth, Tergit; im Falle Fleißers wäre in diesem Zusammenhang auf ihre Reiseaufzeichnungen zu verweisen).²⁹

Im Hinblick auf die Tendenzen der Neuen Sachlichen betont Becker, dass die Forderung nach einer Verbindung von fiktionalem und journalistischem Stil, die sich aus der Beschleunigung des Lebens und der Einführung des Mediums Film ergab, Innovationen in der traditionellen Erzählweise erzwang. Becker weist darauf hin, dass die Verbindung von fiktionalem und

25 Becker, Sabina (1995a): Neue Sachlichkeit im Roman. In: Becker, Sabina/Weiß, Christoph (Hg.): Neue Sachlichkeit im Roman, Neue Interpretationen zum Roman der Weimarer Republik. Stuttgart, S. 7–26, hier S. 9.

26 Vgl. Becker (1995a), S. 10.

27 Becker (1995a), S. 10.

28 Becker (1995a), S. 10.

29 Becker (1995a), S. 12.

journalistischem Schreibstil die „Zurückdrängung des fabulierenden Erzählstils, die den traditionellen allwissenden Erzähler durch den beobachtenden ‚Berichterstatter‘ ersetzt, bedient“.³⁰ Zu beobachten sei auch die „montierende Schreibweise“³¹. Sie nennt Schriften von Feuchtwanger, Fleißer, Reger und Jung, bei denen ein „montierender Schreibstil“ zu beobachten ist. Die Änderung im Erzählstoff setze auch die Änderung im traditionellen Erzählen voraus, besonders bei der Darstellung der Figuren. Die Darstellung beschränke sich „auf kurze Lebensabschnitte, wobei die Figuren nicht als Individuen, sondern als soziale Typen verstanden werden, deren Lebensumstände, Bewusstsein und Schicksal exemplarisch für eine soziale Gruppe stehen. Nicht das Individuum, sondern das Schicksal der Zeit ist von Interesse.“³² Becker weist darauf hin, dass gängige Erzählmuster und literarische Verfahren, insbesondere das historische und psychologische Erzählen, bewusst vernachlässigt würden.³³ Diese Erzählweise stelle die Rolle der Leserhaltung in Frage und fördere den Anspruch der aktiven Leserintegration.³⁴

Dies macht ihren Aufsatz für meine Studie wichtig, da sie die Strategien aufzeigt, die von den Autoren angewandt werden, um ihr Werk an die Zeit der Neuen Sachlichkeit anzupassen. Das Weglassen von Details der Entwicklung der Handlungsträger und die Fokussierung auf die Figur als sozialen Typus, das Weglassen von psychologischem Engagement und die Fokussierung darauf, wie die gesellschaftliche Geschwindigkeit das Leben der Menschen und ihre Emotionen beeinflusst, sind nur einige der Strategien, die die Erzählung beschleunigen. Sabina Becker konzentriert sich auf die Rolle des Erzählers, erläutert aber nicht explizit anhand von Beispielen die Erzählstrategien des journalistischen Schreibstils. Ein offensichtlicher Grund dafür ist, dass sie sich darauf fokussiert, die Tendenzen der Neuen Sachlichkeit in den Romanen zu verstehen und die Bedeutung dieser literarischen Epoche zu begründen. Sie setzt den Schwerpunkt auf den Inhalt, die Themen und die Rolle des Erzählers, nicht auf das Erzählen selbst.

30 Becker (1995a), S. 12.

31 Becker (1995a), S. 12.

32 Becker (1995a), S. 12.

33 Becker (1995a), S. 20.

34 Vgl. Becker (1995a), S. 21.

Johannes G. Pancau bezeichnet das Erzählen der Weimarer Republik Literatur als „sozial relevante Tatsachenkunst“,³⁵ weil die Leser, Hörer oder Betrachter nach dem Ersten Weltkrieg aus der kontemplativen Position des passiven Rezipienten herauskommen müssten und eine aktive Rolle der Agierenden einnehmen.³⁶

Als Merkmale des Zeitromans stellt Pancau heraus: „Gemäß der Grundabsicht einer fast reportagehaften, journalistischen Berichtweise sind die Romane zumeist linear aufgebaut und begrenzt in Raffungen, Dehnungen, Einschüben, Exkursen usw. Die Montageformen sind oft – ähnlich wie beim narrativen Spielfilm – indirekt, Schnitte werden – im Gegensatz zum experimentellen Roman – oft nicht sichtbar gemacht (invisible cut).“³⁷ Pancau beschäftigt sich nicht nur mit Themen, sondern auch mit Erzählweisen. Er weist darauf hin, dass die Handlungsverläufe zumeist überschaubar und klar gegliedert sind. Der Fokus bleibt auf dem „Bewegungspotenzial“³⁸ der Hauptfiguren. Pancau verwendet den Begriff Bewegungspotenzial, weil er sich einerseits auf den Überlebenswillen und den Kampfgeist der Protagonist*innen bezieht, andererseits auf die Darstellung des Lebenstempos im Roman. Sich an schnelle Veränderungen anzupassen, gilt als eine der Überlebensstrategien in der Zeit der Weimarer Republik. Des Weiteren bietet Pancau eine Analyse von Kästners *Fabian*, Mascha Kalékos *Das lyrische Stenogrammheft*, Egon Erwin Kischs *Der rasende Reporter* sowie Erich Maria Remarques *Im Westen nichts Neues*.

Bei seiner Untersuchung von *Fabian* weist Pancau u.a. auf das Erzähltempo hin:

Das Erzähltempo im Roman *Fabian* ist zügig – die erzählte Zeit umfasst ca. zwölf Tage –, die Sprache konzentriert sich auf parataktische Fügungen, der häufige Szenenwechsel und die insgesamt episodische Struktur nähern sich filmischen Ausdrucksweisen an.³⁹

Die Erzählung wird durch diese Arten des filmischen Ausdrucks dynamisch. Durch schnelle Ortswechsel bzw. Szenenwechsel werden harte Schnitte gesetzt und damit Details vermieden.

35 Pancau, Johannes G. (2010): Einführung in die Literatur der neuen Sachlichkeit. Darmstadt, S. 43.

36 Pancau (2010), S. 43.

37 Pancau (2010), S. 49.

38 Pancau (2010), S. 49.

39 Pancau (2010), S. 76.

In Fabians Analyse in Kapitel drei meiner Studie habe ich diese Strategien, die eine Erzählung dynamischer gestalten, untersucht. Sowohl das episodische als auch das nicht-chronologische Erzählen verwenden Zeitmodi, um die Erzählung zu beschleunigen.

Pancau stellt „Tempo, Druck, Vielfalt der Geschehnisse und Eindrücke“⁴⁰ als die zentralen Elemente des Erzählens in Egon Erwin Kischs *Der rasende Reporter* dar. Kisch verwendet laut ihm eine Art der „Parallelmontage“, um mehrere Eindrücke und Geschwindigkeit zu visualisieren.⁴¹

So weist Pancau in seinem Buch darauf hin, dass das schnelle Erzähltempo eine Voraussetzung für die Darstellung der Themen in den Romanen der Neuen Sachlichkeit war.

Natürlich beschäftigt sich Pancau nicht ausschließlich mit dem Erzähltempo, sondern gibt zudem, einen Überblick über die Themen der Neuen Sachlichkeit. Damit ist das Werk von Pancau für meine Arbeit von Bedeutung, da es mir erlaubt, die Darstellung der Themen der Neuen Sachlichkeit im Roman mithilfe unterschiedlicher Erzählstrategien zu begreifen.

Britta Jürs⁴² behandelt ihrem Aufsatz „Neusachliche Zeitungsmacher, Frauen und alte Sentimentalitäten: Erich Kästners Roman *Fabian*. Die Geschichte eines Moralisten“ wie in der Literatur die Statik und die mangelnde Entwicklung der Figuren mit einem schnellen Erzähltempo in Einklang gebracht werden können.⁴³ Am Beispiel von Kästners *Fabian* wird aufgezeigt, dass die Motive der Neuen Sachlichkeit wie Technik, Werbung, Reklame und Zeitungswesen durchgängig präsent sind und den Stil des Romans beeinflussen. Eine besondere Rolle kommt der Zeitung zu, die die Protagonisten, wie zu Beginn des Romans, in einem Café oder bei Bockwurst und Kartoffelsalat in einer Kneipe lesen und die Teil des Alltags der Romanfiguren ist.⁴⁴ Anhand von Beispielen aus dem Roman erläutert Jürs die Parallelen der Erzählweise des Romans zum journalistischen Schreiben. Sie verweist auch auf die 24 Romankapitel mit drei schlagzeilenartigen Überschriften und darauf, dass der Protagonist

40 Pancau (2010), S. 107.

41 Pancau (2010), S. 107.

42 Jürs, Britta (1995): Neusachliche Zeitungsmacher, Frauen und alte Sentimentalitäten: Erich Kästners Roman *Fabian*. Die Geschichte eines Moralisten. In: Becker, Sabina/Weiß, Christoph (Hg.): *Neue Sachlichkeit im Roman, Neue Interpretationen zum Roman der Weimarer Republik*. Stuttgart, S. 195–211.

43 Jürs (1995), S. 196.

44 Jürs (1995), S. 198.

Fabian durch die Zeitung von der Karriere seiner Freundin Cornelia Battenberg als Filmschauspielerin erfährt; die Zeitungslektüre ist Gesprächsthema zwischen Fabian und seiner Zimmerwirtin. Jürigs beleuchtet auch die Integration der Einsicht im Roman, dass die Zeitung ihre Funktion möglichst objektiver Berichterstattung verloren hat. Am Beispiel einer Reklametafel („neben dem Kölner Dom [ist] eine ebenso große Zigarette“⁴⁵ zu sehen), wird gezeigt, dass die „Konsumartikel“ mit dem „Kulturmonument auf einer Stufe stehen, die gleiche Wertigkeit bekommen“.⁴⁶ Britta Jürigs betont mit dem Satz „Das Erzähltempo gibt den schnellen Arbeitsrhythmus und die eifrige, hierarchisch geordnete Geschäftigkeit des Unternehmens wieder“⁴⁷ darauf hin, dass das Erzähltempo im Roman eine besonders wichtige Rolle spielt. „Die Beschreibung der rasanten Arbeitsabläufe und der vorherrschenden Hierarchie“⁴⁸ spiegelt auf das Lebenstempo sowie dessen Schilderung durch das Erzähltempo wider.

Jürigs Analyse von *Fabian* ist für die Arbeit besonders relevant, weil sie einerseits die Symbolik der Zeit und neue sachliche Themen erörtert und andererseits versucht, die Widersprüche zwischen Mechanisierung und Rationalisierung zu beleuchten. Der Aufsatz von Britta Jürg ist deshalb für meine Arbeit signifikant, weil sie stilistische Elemente des Romans *Fabian* diskutiert:

Stilistisch ist die Fülle von Daten auffallend, die vor allem für Ortsangaben und für die Erwähnung von Geldsummen gelten, wodurch der Eindruck von Authentizität entsteht. Finanzielle Angaben sind besonders exakt aufgelistet, wobei die Palette von den Ausgaben für Getränke bis hin zu Mietpreisen und Löhnen reicht. Während innerhalb des Romans Technikgläubigkeit oder unlautere Methoden der Journalisten ebenso verurteilt werden wie die Verhaltensweisen der neusachlichen Frauenfiguren Irene Moll, erfährt die nur oberflächliche Sachlichkeit einer Cornelia Battenberg, hinter der sich die scheinbar wahren Gefühle verbergen, deren Existenz recht banal durch die andauernd fließenden Tränen bewiesen werden, keine völlige Abwertung.⁴⁹

Britta Jürigs erwähnt zwar das Vorhandensein des Erzähltempos im Roman als wesentliche

45 Jürigs (1995), S. 200.

46 Jürigs (1995), S. 200.

47 Jürigs (1995), S. 201.

48 Jürigs (1995), S. 200.

49 Jürigs (1995), S. 208.

Voraussetzung für die Erklärung der Neusachlichen Themen und des Großstadttempos, aber außer in einem einzigen Beispiel erklärt sie nicht, wie das Erzähltempo erzeugt wird. Ein weiterer wichtiger Punkt, der hervorgehoben werden muss, ist, dass sie *Fabian* analysiert und nicht den Originaltext *Der Gang vor die Hunde*, was vermutlich daran liegt, dass ihr Aufsatz bereits 1995 erschienen ist. Im Originaltext fehlt das dritte Kapitel über das Pressebüro und die Funktionsweise der Druckerpresse völlig. Britta stützt ihre Argumentation über den Gebrauch des Journalismus und das Verständnis der Zeitung als parteiisch (nicht „objektiv“) sowie unzuverlässig (angesichts des Beispiels über den Mord in Kalkutta), während die Erzählung des Romans als „objektiv“ gilt, auf das dritte Kapitel, das im Originaltext von Kästner fehlt. In meiner Studie verwende ich *Der Gang vor die Hunde* sowie den vom Verlag modifizierten Text *Fabian – Die Geschichte eines Moralisten*.

Helmut Lethen kritisiert in seinem Werk *Neue Sachlichkeit 1924–1932 Studien zur Literatur des ‚Weißen Sozialismus‘* den Begriff „Goldene Zwanziger“.⁵⁰ Die Stabilisierungsphase (1924–1928), so Lethen, war verbunden mit „dem Wiederaufbau der Wirtschaft mit Hilfe amerikanischer Investitionen und dem dadurch ausgelösten wirtschaftlichen Aufschwung [...]“. Die Goldenen Zwanziger mussten ein unhinterfragter Stereotyp bleiben, damit das katastrophale Ende, das ihnen innewohnte, nicht als Entsprechung gedacht wurde.“⁵¹ Lethen bemängelt, dass die kapitalistische Ideologie in der Zeit der Weimarer Republik unter dem Vorwand der Industrialisierung und Urbanisierung unterstützt wurde. Mit einer Argumentation, die sowohl zeitgenössische Theorien der Neuen Sachlichkeit als auch Konzepte wie Amerikanismus und Kulturkritik, kapitalistische Utopie, technokratische Illusionen, industrielle Rationalisierung und liberale Öffentlichkeit usw. umfasst, ist Lethens Werk höchst relevant. Lethen analysiert drei Romane der ‚Großen Depression‘: Kästners *Fabian*, Falladas *Kleiner Mann, was nun?* und Marieluise Fleissers *Mehltreisende Frieda Geyer*.

In der Analyse hebt Lethen Begriffe und Themen hervor, wie die „imaginäre Linke“, „Moralist als Existenzialist“, „Familie und Widerstand“, „Überlebenstechniken in der Sphäre des Menschen“, „Der Autor als Manager des sozialen Friedens“ und „die Metaphern der

50 Lethen, Helmut (1970): *Neue Sachlichkeit 1924–1932 Studien zur Literatur des ‚Weißen Sozialismus‘*. Stuttgart, S. 1.

51 Lethen (1970), S. 1.

Einzelkämpferin“. Lethen analysiert allerdings nicht aus narratologischer Sicht, weshalb seine Arbeit für meine Studie keine große Bedeutung hat.

Aus literaturhistorischer Perspektive zeigt Helmuth Kiesel⁵² in einem Aufsatz auf, wie sich die Politisierung der Literatur auf die Auswahl der Themen und die Gestaltung auswirkt. Mit besonderem Blick auf die Literatur der Weimarer Republik hebt Kiesel hervor, dass Autoren aktuelle gesellschaftliche Probleme aufgreifen und mit ihren Texten direkten Einfluss auf den Umgang der Gesellschaft mit diesen nehmen. Am Beispiel von *Volk ohne Raum* (1926) von Hans Grimm, *Schloß Gripsholm* (1931) von Kurt Tucholsky, *Zauberberg* (1924) von Thomas Mann und *Witwe Bosca* (1932/33) von René Schickele erläutert Kiesel, dass die Auswahl der berücksichtigten Momente und des verwendeten Vokabulars auf eine Politisierung der Literatur hinweisen.⁵³ In seinem Buch *Geschichte der deutschsprachigen Literatur von 1918 bis 1933*⁵⁴ aus dem Jahr 2017 behandelt Kiesel die literarischen Traditionen dieser Epoche in ausführlicher Form. Die kulturelle Orientierung, die Auswahl der literarischen Themen und die literarischen Gattungen werden durch das politische Szenario beeinflusst.

1.2. Autor*innen

Dieser Abschnitt befasst sich mit Forschung, die sich speziell auf die Autoren der Weimarer Republik bezieht. Diese Art von Studien sind in Bezug auf diese literarische Phase bei Weitem in der Überzahl. Zu den wichtigsten Beiträgen auf diesem Forschungsgebiet gehören meiner Meinung nach die Studien von Reiner Wild, Patrizia McBride, Karl Prümm, Walter Fähnders und Helga Karrenbrocks. Auch wenn sie sich nicht alle mit den Autoren der von mir gewählten Texte beschäftigen, bieten sie doch gute Einblicke in Art und Weise des Schreibens zu jener Zeit, vor allem in Bezug auf autobiographische und/oder autodiegetische Texte.

Joseph Roth ist einer der wichtigsten Autoren der Weimarer Republik, vor allem wegen seines dokumentarischen Schreibstils. Neben Schriftstellern wie E. Kästner, H. Kesten, E. Glaeser und

52 Kiesel, Helmuth (2022): Die Politisierung der Literatur zur Zeit der Weimarer Republik. In: Maximilian, Benz/Stiening Gideon (Hg.): Nach der Kulturgeschichte. Perspektiven einer neuen Ideen- und Sozialgeschichte der deutschen Literatur. Berlin, S. 509–550.

53 Vgl. Kiesel (2022), S. 28.

54 Kiesel, Helmuth (2017): Geschichte der deutschsprachigen Literatur von 1918 bis 1933. München.

K. Tucholsky ist Joseph Roth für Zeitgenossen und spätere Kritiker einer der bedeutendsten Vertreter der aktivistischen Literaturbewegung Neue Sachlichkeit.⁵⁵ Das Vorwort zu seinem Werk *Die Flucht ohne Ende* (1927) wird oft als „proclamation of the literary principles of New Objectivism“⁵⁶ zitiert. Sidney Rosenfeld in seinem Buch *Understanding Joseph Roth* weist darauf hin, dass Roth zwar nach zwei Jahren in der *Frankfurter Zeitung* erklärte, sein Vorwort zum Roman habe nichts mit dem Neue Sachlichkeit zu tun:

Nonetheless, to further establish his fiction as non-fiction – to authenticate his „report,“ as Roth subtitled the novel – he employed a number of stylistic devices that allowed him to figure directly in the story as its eyewitness author-narrator.⁵⁷

Sein anderes Werk *Zipper und sein Vater* (1928) ist ebenfalls im dokumentarischen Stil geschrieben.

Here, too, Roth introduces his own person into the novel as an authenticating eyewitness narrator. The last chapter, infact can be read as a demonstration of the aesthetic tenets of New Objectivism. It contains a conversation between Roth and Eduard P., a figure bordering on the mysterious, who regularly turns up at the same artists and writers' coffee house frequented by Roth and his boyhood friend Arnold Zipper. The conversation centers on Zipper's failure in life, but also develops into a discussion on the art of the novel and in particular the narrative possibilities of a novel about Arnold Zipper. (S. 30)

In seinem Beitrag „Beobachtet oder Gedichtet? Joseph Roths Roman *Die Flucht ohne Ende*“ beschäftigt sich Reiner Wild ausführlich mit Roths Text, den er als „ein Manifest der Neuen Sachlichkeit“⁵⁸ bezeichnet. Reiner Wild untersucht das narrative Element des Erzählens, indem er zunächst das Vorwort analysiert. Wild betont, dass das Vorwort mit Zeit- und Ortsangabe und mit der Unterzeichnung durch den Autor schließt.⁵⁹ Solche Angaben, die in Vorworten üblich sind, haben in *Die Flucht ohne Ende* eine zusätzliche Qualität. Denn der Autor, der im Vorwort seinen Namen nennt, tritt in Roman selbst auf.⁶⁰ Eine solche Integration des Autors in

55 Rosenfeld, Sidney (2001): *Understanding Joseph Roth*. Columbia. S. 28.

56 Rosenfeld (2001), S. 29.

57 Rosenfeld (2001), S. 29.

58 Wild, Reiner (1995): *Beobachtet oder Gedichtet? Joseph Roths Roman ‚Die Flucht ohne Ende‘*. In: Becker, Sabina/Weiß, Christoph (Hg.): *Neue Sachlichkeit im Roman. Neue Interpretationen zum Roman der Weimarer Republik*, Stuttgart, S. 27–48; hier S. 27.

59 Wild (1995), S. 27.

60 Wild (1995), S. 27.

den Roman erhöhe, so Wild, die Realitätsbezogenheit des erzählten Geschehens, weil der Autor selbst für dessen Authentizität stehe.⁶¹

So entsteht die Fiktion einer Authentizität des Selbsterlebten, deren autobiografische Begründung beim Autor/Erzähler noch dadurch verstärkt wird, da ihm authentische Zeugnisse seiner Hauptfigur zur Verfügung stehen; eines dieser biographischen Dokumente ist immerhin ein Brief der Figur an den Autor/Erzähler selbst. Der Ich-Erzähler gehört der erzählten Welt als Zeuge und Zeitgenosse an; er erzählt das Geschehen aus der Retrospektive, worauf die übereinstimmenden Daten im letzten Kapitel des Romans und im Vorwort hinweisen.⁶²

Wild hebt außerdem hervor, dass sich die Erzählung bei der Einbindung von „schriftlichen Aufzeichnungen“, wie Briefen, Auszügen aus dem Tagebuch, den sogenannten ‚Dokumenten‘ und „mündlichen Erzählungen“ deutlich unterscheidet:

Das immerhin elementare literarische Darstellungsmoment der Spannung wird von Roth nicht in der literarischen Gestaltung, sondern wiederum in der Wirklichkeit situiert.⁶³

In der Analyse zeigt Wild, wie der Roman durch die Verwendung prägnanter, meist parataktischer Sätze mit präzisen Angaben zu Zeit und Ort und zu den Figuren, die Hauptfigur Franz Tunda und seinen Bruder auf kaum mehr als zwei Seiten einführt und zweieinhalb Jahre in Tundas Leben zwischen 1916 und 1919 in wenigen Zeilen zusammenfasst sowie durch Kommata getrennte Sätze eine reportageartige Momentaufnahme des Großstadtlebens an einem Nachmittag im August liefert.⁶⁴ Auf diese Weise stellt Wild Roths narrative Strategien vor, die Authentizität, journalistischen Stil und präzise Darstellung schaffen. Um eine effektive Durchführung meiner Studie zu gewährleisten, muss ich derartige Strategien identifizieren. Wilds Aufsatz über Roth ist für meine Studie dabei von Bedeutung.

Es sollte darauf hingewiesen werden, dass Erich Maria Remarque und Georg von der Vring in der Zeit der Weimarer Republik zwei bedeutende Schriftsteller waren. Wie Joseph Roth haben sie nicht nur die Kriegserfahrungen niedergeschrieben, sondern sie sind auch dafür berühmt,

61 Vgl. Wild (1995), S. 28.

62 Wild (1995), S. 36.

63 Wild (1995), S. 31.

64 Vgl. Wild (1995), S. 33.

dass sie den Krieg nicht verherrlicht haben. In dem Aufsatz „Artikulationsmöglichkeiten von Kriegsgegnerschaft im pazifistischen Roman der Weimarer Republik: zum Problem der heimlichen Affirmation bei Georg von der Vring und Erich Maria Remarque“ erläutert Stefanie Stockhorst⁶⁵ narratologischen Aspekte. Sie hat die beiden Romane *Soldat Suhren* von Vring und *Im Westen nichts Neues* von Remarque nebeneinander gestellt, weil beide Romane vergleichbare formale und thematische Berührungspunkte haben. Stockhorst erklärt, bei von der Vring sei die Handlung, wie in den älteren Weltkriegsmemoiren, mit gelegentlichen Rückblenden in die Kindheit und Einschüben von oft traumhaften inneren Monologen chronologisch erzählt.⁶⁶ Um eine erzählerische Distanzierung zum Kriegserlebnis anzudeuten, wechsele die Erzählzeit im Roman vom Präsens zum Imperfekt. Der Text sei zudem auffallend vage, was Zeit und Raum betreffe: Je näher die Ereignisse an der Front liegen, desto unsicherer würden die Daten.⁶⁷ Stockhorst hebt hervor, dass beide Autoren (von der Vring und Remarque) weitgehend auf genaue Orts- und Zeitangaben verzichten, das Dargestellte wurde sogar teilweise aus dem konkreten historischen Kontext herausgelöst. Dieses Vorgehen machte deutlich, dass es in beiden Romanen nicht darum gehe, das Geschehen des Ersten Weltkriegs aus einer nahen Perspektive zu dokumentieren, sondern die Fronterfahrung als verallgemeinerungsfähige Erfahrung zu problematisieren.⁶⁸ In dieser Hinsicht unterschieden sich beide Romane von der Mehrzahl der Weimarer Kriegsromane, die „zumindest die Illusion“⁶⁹ vermitteln wollten, „dass die behaupteten Tatsachen gegebenenfalls überprüft werden könnten“.⁷⁰ Wichtig wird dieser Aufsatz unter dem Gesichtspunkt, dass beide Romane Tendenzen der Neuen Sachlichkeit aufweisen, gelingt es doch, mit erzählerischen Strategien die emotionalen Erfahrungen der Figuren darzustellen. Die Abwesenheit einer exakten Angabe von Zeit und Ort betont die Darstellung eines mentalen Raumes.

Der radikalste Schriftsteller seiner Epoche ist Franz Jung. Die Autorin und Verlegerin Hanna Mittelstädt erwähnt in ihrem Beitrag 2019 im *Deutschlandfunk Kultur* Jungs Autobiografie *Der*

65 Stockhorst, Stefanie (2008): Artikulationsmöglichkeiten von Kriegsgegnerschaft im Pazifistischen Roman der Weimarer Republik: zum Problem der heimlichen Affirmation bei Georg von der Vring und Erich Maria Remarque. In: Jahrbuch zur Kultur und Literatur der Weimarer Republik, Bd. 12, S. 177–202.

66 Vgl. Stockhorst (2008), S. 180.

67 Vgl. Stockhorst (2008), S. 181.

68 Stockhorst (2008), S. 181.

69 Stockhorst (2008), S. 181.

70 Stockhorst (2008), S. 181.

*Weg nach Unten*⁷¹ und sagt: „Jung war für uns ein Beispiel, den politischen Aktivismus und die Poesie, die Avantgarde und die Subjektivität zu verbinden.“⁷²

Walter Fähnders weist in einem Aufsatz von 1995 darauf hin, dass Themen wie Industrie, Technik, Ökonomie, Kapitalismus, Produktionssphäre und Arbeit zu den geläufigsten Sujets der Neuen Sachlichkeit zählen.⁷³ Er untersucht, wie diese Themen zu einer „erzählerischen Innovation“⁷⁴ Anlass gaben. Fähnders verdeutlicht dies am Beispiel von Franz Jung mit den folgenden Worten.

Konzeption und Konstruktion von *Gequältes Volk* sind damit umrissen: Jung präsentiert sein Sujet als Industriethema, weil er die Auseinandersetzung mit dem »Zeitalter technischer Entwicklung«, wie es hieß, vorantreiben will, und er lokalisiert es als oberschlesisches Sujet, weil es die »Tagesmeinung« so will. Die Romanstruktur in ihrer losen Durchmischung und Montage von fiktionalen und diskursiven Partien, von Geschichte, Dokumentation und Fakten des ökonomisch-industriellen und des proletarischen Komplexes sowie der essayistische, philosophisch-weltanschauliche Diskurs weisen dabei auf erzählerische Innovationen, auf »moderne« Erzählstandards der 20er Jahre, über die Jung der Form nach souverän verfügt.⁷⁵

Fähnders weist auf neue Erzählstrategien in Jungs Schreiben hin und sieht sie als Notwendigkeit, um Themen wie Industrie, Wirtschaft usw. zu thematisieren. Diese Erzählerstrategien werden von Fähnders als ‚moderne‘ Erzählstandards der 1920er Jahre bezeichnet.⁷⁶

In seinem Aufsatz „Exzessive Nähe und Kinoblick, Alltagswahrnehmung in Hans Falladas Roman *Kleiner Mann-was nun?*“ geht Karl Prümm⁷⁷ auf Falladas Erzählungen aus verschiedenen Gesichtspunkten ein. Zunächst erklärt Prümm, dass „kein spektakuläres reales

71 Mittelstädt, Hanna (1985): Franz Jung: „Der Weg nach unten. Aufzeichnungen aus einer großen Zeit“. Edition Nautilus. Berlin.

72 Mittelstädt, Hanna (2019): Das Buch meines Lebens: Franz Jung: „Der Weg nach unten“. In: Deutschlandfunk Kultur. <https://www.deutschlandfunkkultur.de/das-buch-meines-lebens-franz-jung-der-weg-nach-unten-100.html> letzter Zugriff am 14.08.2024.

73 Fähnders, Walter (1995): „...auf der Plattform innerer Bereitschaft“, Franz Jung und die Neue Sachlichkeit: ‚Gequältes Volk‘. Ein oberschlesischer Industrieroman. In: Becker, Sabina/ Weiß, Christoph (Hg.): Neue Sachlichkeit im Roman. Neue Interpretationen zum Roman der Weimarer Republik. Stuttgart, S. 69–88; hier S. 69.

74 Fähnders (1995), S. 74.

75 Fähnders (1995), S. 74.

76 Vgl. Fähnders (1995), S. 74.

77 Prümm, Karl (1995): Exzessive Nähe und Kinoblick, Alltagswahrnehmung in Hans Falladas Roman Kleiner Mann - was nun. In: Becker, Sabina/Weiß, Christoph (Hg.): Neue Sachlichkeit im Roman, Neue Interpretationen zum Roman der Weimarer Republik. Stuttgart, S. 255–72.

Ereignis der Angelpunkt des Erzählens ist“⁷⁸. Fallada erzählt von „ganz unscheinbare[n] ,kleine[n]‘ Leute[n]“ und ihren „Ängste und bangen Erwartungen“. Prümm betont, dass die Ängste und Erwartungen zwar außerhalb der Erzählung liegen, aber die Leserschaft stark beeinflussen und dem Roman eine „Gefühlsdynamik“⁷⁹ verleihen. Der Roman drückt das Unmittelbare und das Gegenwärtige aus.

Von den ersten Zeilen an macht Fallada dem Leser klar, daß er einen Abstand zu seinen Akteuren nicht zuläßt. Zwar spricht ein auktorialer Erzähler, aber er ist sofort neben den Figuren, entziffert mit seinem ‚Helden‘ Pinneberg ein Schild, das an der Hauswand angebracht ist. Wahrnehmung der Figuren und Erzählung fallen früh zusammen, Innen und Außen sind eins. So entsteht eine absolute Parteilichkeit mit den Protagonisten als Identität des Blicks. Das Einverständnis ist faltenlos, umfaßt alle nur denkbaren Schattierungen des Erlebens, der Wertungen und der Geschmacksurteile. Alle Wünsche und Ängste seiner Hauptfiguren macht sich der Erzähler zu eigen. Er widmet sich den beiden Liebenden mit einer zeitlupenhaften Intensität und einer zugeneigten Genauigkeit, bei der jedes noch so abwegig erscheinende Detail gewürdigt wird.

Anders verfährt der Erzähler dagegen bei den Nebenfiguren. Dort geht er auf Distanz, beschleunigt und rafft das Erzählen, überspitzt zu satirischen Typisierungen.⁸⁰

Bei der Erläuterung von Falladas Erzählstil hebt Prümm die Fähigkeit des Autors hervor, einen direkten Bezug zu seinen Hauptfiguren herzustellen. Das bedeutet, dass nicht nur Autor und Erzähler sich einander annähern, auch die Gefühle und Perspektiven von Figuren und Erzähler ähneln sich. Dieser Aufsatz liefert damit nicht nur wichtige Aspekte im Hinblick auf die Narration der Gefühlsdynamik, er erhellt auch die narrativen Strategien von der Verlangsamung und des Raffens der Erzählung in Falladas Roman. Aufgrund der Tatsache, dass ich in der vorliegenden Arbeit Falladas *Lilly und ihr Sklave* analysiere, ist Prümms Aufsatz für mich wegen seiner Darstellung der emotionalen Dynamik sehr wichtig. Fallada zählt zu den bedeutendsten Schriftstellern der Weimarer Republik, weshalb es von großer Bedeutung ist, seine Themen bzw. narrativen Strategien zu erkennen, die die Dynamik im emotionalen Umfeld der Charaktere darstellen.

78 Prümm (1995), S. 257.

79 Prümm (1995), S. 257.

80 Prümm (1995), S. 259.

Es gibt mehrere Werke aus der Weimarer Republik, die sich mit der weiblichen Perspektive auseinandersetzen. Beispielsweise Rudolf Braunes *Das Mädchen an der Orga Privat* zeichnet das Bild einer tapferen kleinen Gruppe von jungen Stenotypistinnen mit ihren Sorgen und ihrem Mut im Jahr 1928. Christa Anita Brücks *Schicksale hinter Schreibmaschinen* thematisiert sexuelle Unterdrückung und Gewalt als Grunderfahrung von berufstätigen Frauen.

Aufsätze zu bedeutenden Autorinnen, die dazu beigetragen haben, das Stereotyp der Neuen Frauen in ein positives Bild zu verwandeln, sind in Walter Fähnders und Helga Karrenbrocks Sammelband *Autorinnen der Weimarer Republik*⁸¹ enthalten. In diesem Sammelband sind Beiträge über Gabriele Tergit, Irmgard Keun, Vicki Baum, Marieluise Fleißer und Gertrud Kolmar versammelt. Die Rolle von Autorinnen zur damaligen Zeit wird insbesondere durch Helga Karrenbrocks Aufsatz „Das Heraustreten der Frau aus dem Bild des Mannes: Zum Selbstverständnis schreibender Frauen in den Zwanziger Jahren“⁸² deutlich.

In ihrer Dissertation aus dem Jahr 1998 beleuchtet Stefana Lee Lefko die Rolle der Schriftstellerinnen beim Eintritt der Frauen in den bürgerlichen Aktivismus:

Works of Weimar's younger generation of authors – *Gilgi – eine von uns* and *Das kunstseidene Mädchen*, by Irmgard Keun, *Die Mehltreisende Frieda Geier*, by Marieluise Fleißer, *Käsebier erobert den Kurfürstendamm*, by Gabriele Tergit, and *Schicksale hinter Schreibmaschinen*, by Christa Anita Brück – were written mainly in a *neusachliche* style by authors who did not experience the pre-war fight for women's rights but instead came of age during the harsh economic and social realities of the Weimar Republic. These works, devoid of bourgeois utopias, instead contain strategies for individual survival and bitter criticism against modern conditions for women.⁸³

Irmgard Keun erzählt in *Gilgi – eine von uns* von den Träumen und dem Mut einer Frau, die unabhängig und selbstbestimmt sein will. Als Doris porträtiert Irmgard Keun in dem Roman *Das kunstseidene Mädchen* (1932) eine junge Frau, die vor allem auf Selbstbewusstsein setzt.

81 Fähnders, Walter/Karrenbrocks, Helga (2003): *Autorinnen der Weimarer Republik*. Bielefeld.

82 Karrenbrocks, Helga (2003): *Das Heraustreten der Frau aus dem Bild des Mannes: Zum Selbstverständnis schreibender Frauen in den Zwanziger Jahren*. In: Fähnders, Walter/Karrenbrocks, Helga (Hg.): *Autorinnen der Weimarer Republik*. Bielefeld. S. 21–38.

83 Lefko, Stefana Lee (1998): *Female Pioneers and Social Mothers: Novels by Female Authors in the Weimar Republic and the Construction of the New Woman*. Amherst. S. vi–vii.

Aber ich erkannte, dass etwas Besonders in mir ist. Was auch Hubert fand und Fräulein Vogelsang von der Mittelschule, der ich einen Erbkönig hinlegte, dass alles starr war.⁸⁴

Doris steht stellvertretend für die neue Frau der Weimarer Republik, die nicht nur unabhängig und selbständig, sondern „ein Glanz“ in der Großindustrie werden will. Die Ich-Erzählerin Doris äußert sich;

Ich will so eine Glanz werden, der oben ist. Mit weißem Auto und Badewasser, das nach Parfüm riecht, und alles wie Paris.⁸⁵

In ihrem Artikel „Learning to See in Irmgard Keun’s *Das kunstseidene Mädchen*“ aus dem Jahr 2011 beschäftigt sich Patrizia McBride mit dem Thema des Sehens, also der Betrachtung von sich selbst und anderen, im Zusammenhang mit dem technologischen Fortschritt und dem kulturellen Wandel während der Weimarer Epoche. Sie untersucht dieses Thema anhand von Irmgard Keuns *Das kunstseidene Mädchen* (1932), einem ‚Bildungsroman‘, in dem Doris ihre Geschichte in der ersten Person erzählt. McBride charakterisiert den Roman als „bürgerlichen Bildungsroman“⁸⁶, da der Fokus der Handlung auf Doris’ „Agenda“ liegt, die sie aus ihrer Position als „prized object in a patriarchal society“⁸⁷ betrachtet. Der Roman behandle das Konzept der „Neuen Frau“ kritisch, eine Vorstellung, die in der Weimarer Zeit vom „male gaze“ der „burgeoning consumer culture“⁸⁸ geprägt wurde – eine Fata Morgana, die in den folgenden Jahren mit dem Kollaps der Wirtschaft und einer wachsenden politischen Polarisierung rasch wieder verschwunden sei.

McBride stellt fest, dass der Roman mit Doris’ Vision von sich selbst beginnt, wie sie im Mondschein badet, was eine Denkweise widerspiegelt, die von „petty-bourgeois aspirations and worshipping invocation of pop-cultural icons“⁸⁹ beeinflusst ist. Diese Figur ist narzisstisch, und die Leser sind eher geneigt, sich an ihrem Unglück zu erfreuen, als Mitgefühl für sie zu empfinden. Trotz der Tatsache, dass Doris nicht über die notwendige Qualifikation für den Beruf der Schreibkraft verfügt, ist sie dennoch in der Lage, durch den Einsatz ihrer sexuellen

84 Keun, Irmgard (2009): *Das kunstseidene Mädchen*. Berlin, S. 8.

85 Keun (2009), S. 48.

86 McBride, Patrizia (2011): Learning to See in Irmgard Keun’s *Das kunstseidene Mädchen*. In: *The German Quarterly*, Bd. 84(2). S. 220-238, hier 220.

87 McBride, Patrizia (2011), S. 220.

88 McBride, Patrizia (2011), S. 220.

89 McBride, Patrizia (2011), S. 221.

Reize im Leben voranzukommen, was sie zu dem macht, was McBride als „the unattached New Woman whose self-fulfilment lies solely in the pursuit of material pleasure“⁹⁰ bezeichnet. McBride zieht einen Vergleich zwischen Doris' Tagtraums am Anfang des Romans und dem des Heinrich in Novalis' *Heinrich von Ofterdingen*.

Doris' Traum, der in dieser romantischen Tradition steht, unterscheidet sich erheblich von dem Traum von einer magischen blauen Blume, den Heinrich träumt – einer Metapher für die erotische Liebe, die die Hauptfigur auf die Reise der Selbstfindung schickt. Für Doris gibt es diese Möglichkeit nicht, denn sie hat bereits die bittere Erfahrung gemacht, dass ihr Ex-Freund sie für ein reiches Mädchen verlassen hat, um Karriere zu machen und seinen Status zu verbessern. Auch Doris begibt sich auf eine ähnliche heroische Suche wie Novalis' Heinrich von Ofterdingen, nämlich auf eine Reise in den „Untergrund“.⁹¹ Als Halbgebildete nutzt Doris ihre Stimme, um eine Geschichte zu erzählen, die von der „visual dynamism of rolling film, yet routinely returns to the retrospective, confessional mode of the diary“⁹² beeinflusst wird.

McBride beschreibt Doris' Sichtweise als eine „cinematic vision“⁹³, die das Leben in der Stadt erforsche, ohne dem, was sie beobachtet, einen Sinn zu verleihen. Doris ist eine Frau, die durch das Tagebuchschreiben lernt, ihr Leben zu reflektieren. Es handelt sich dabei um

a reflexive process that leads not so much to self-discovery, as suggested by the model of the Bildungsroman, as to beholding a visible world whose experiential immediacy is by necessity mediated by inscription technologies and conditioned by social convention.⁹⁴

Eine Anzahl von Schriftstellerinnen und Schriftstellern aus der Weimarer Republik hat die Position des Einzelnen untersucht. Irmgard Keun äußert mit Begeisterung die Ängste und Träume einer Frau in einer sich schnell verändernden Gesellschaft. Doris bemüht sich, mit dem Tempo der Zeit mitzuhalten. McBrides Essay ist wichtig, weil er die Erzählstile betont, mit denen Gefühle, Symbole und Themen zum Ausdruck kommen, und die sich speziell auf die Ich-Erzählung konzentrieren. Durch die Hervorhebung der filmischen Vision unterstützt sie

90 McBride, Patrizia (2011), S. 221.

91 McBride, Patrizia (2011), S. 222.

92 McBride, Patrizia (2011), S. 222.

93 McBride, Patrizia (2011), S. 226.

94 McBride, Patrizia (2011), S. 236.

auch den Schreibstil eines Romans, der auf eine ähnliche Art und Weise verfasst werden muß wie ein Film. In ihrem Aufsatz aus dem Jahr 2022 zeigt Katherine E. Calvert anhand von Else Kienles *Frauen: Aus dem Tagebuch einer Ärztin*,⁹⁵ wie heftig die Abtreibungsdebatte in der Weimarer Republik präsent war. Der Paragraph 218 spielt auch in den von mir ausgewählten Erzählungen eine wichtige Rolle.

Dieser Überblick zeigt, dass sich in den Schreibstilen der Autoren der Weimarer Republik ein rotes Faden erkennen lässt. Auch die Autoren, die ganz unterschiedlichen Themen nachgehen, reflektieren Erzählstrategien, die ihr Werk repräsentativ für die Zeit der Weimarer Republik machen.

1.3. Narration

Laut Sabina Becker stellt die Darstellung des Tempos und der Dynamik des Lebens eine Herausforderung für die herkömmlichen Erzählmethoden dar. Neue Erzähltechniken mussten daher entwickelt werden, um Geschwindigkeit durch Texte vermittelbar zu machen.

Das Tempo der Metropole, der Rhythmus der Großstadt und der Arbeitsabläufe, die Beschleunigung der Lebenswelt infolge von Masse, Verkehr, Verkehrsmitteln, Elektrifizierung und Kommunikationsveränderungen, die Vielheit und die Vielfalt der Abläufe und Eindrücke, Begegnungen, Kontakte, aber auch die Dynamisierung der Wahrnehmung in der Großstadt – all dies verhindert ein traditionelles Erzählen der Moderne.⁹⁶

Die Themen der Erzählung verknüpfen sich mit dem Erzähltempo in einer Weise, die die Geschwindigkeit als permanente Lebenserfahrung widerspiegelt. Der Erzählstil der Autoren der Weimarer Republik wird aus gutem Grund mitunter mit „Schreiben wie ein Film“⁹⁷ verglichen: „Es kommt zum ‚Filmischen‘ im ‚Literarischen‘, die Erzähltechniken der Epik passen sich an jene des neuen Mediums Film an: filmische Schreibweise, also Montagetechnik,

95 Calvert, Katherine E (2022): Making the Case Against Paragraph 218: Narrative and Discursive Strategies in Else Kienle's *Frauen: Aus dem Tagebuch einer Ärztin*, in: *German Life and Letters*. Bd. 75(1). S. 40–58.

96 Becker, Sabina (2018): *Experiment Weimar: Eine Kulturgeschichte Deutschlands 1918-1933*, Darmstadt. S. 329f.

97 Becker (2018), S. 387f. Alfred Döblin bezeichnet seinen Schreibstil im ‚Berliner Programm‘ sogar selbst als ‚Kinostil‘. Vgl. Döblin, Alfred (2013): *Berliner Programm*. In: Erich Kleinschmidt (Hg.), *Schriften zu Ästhetik, Poetik und Literatur*. Frankfurt am Main. S. 118–122.

Zeitraffer, Zeitlupe, Raumsprung, Fragmentierung, Schwenk, schweifender Blick, Simultanität und Panorama sind typische Verfahren, die man der filmischen Ästhetik abschaut.“⁹⁸

Um diese gesellschaftlichen Prozesse mit einer objektiven, analytischen Methode kritisch zu hinterfragen, stellt Sabina Becker in einem Aufsatz von 1995 die durch Technisierung und Rationalisierung ausgelösten Versachlichungstendenzen zur literarischen Ästhetik dar.⁹⁹ Becker sieht in der „distanzierten Erzählweise“¹⁰⁰ die Stärke des Romans *Mahlreisende Frieda Geier* und beschreibt, wie die nüchternen Überlebensstrategien der Figur Frieda und das materialistische Denken Gustls im Roman in einer klaren, sachlich geprägten Sprache geschrieben sind. Die erlebte Rede von Frieda und Gustls werden auch als „subjektiver Bericht“¹⁰¹ gesehen:

Der Verzicht auf interpretierendes Erzählen macht die Distanz des Lesers zu den Protagonisten aus; auch mit fortschreitender Handlung werden diese kaum zu vertrauten Personen. Das den traditionellen Roman kennzeichnende Angebot an den Leser, sich mit dem Helden zu identifizieren, kennt der neusachliche Roman nicht. Die Dialoge zwischen Frieda und Gustl vermitteln dem Leser zu keinem Zeitpunkt das Gefühl, bei diesen Gesprächen anwesend zu sein, sondern präsentieren sich stets als durch die Erzählerin vermittelt. Auch die erlebte Rede stellt keine Vertrautheit zwischen ProtagonistInnen und LeserInnen her.¹⁰²

Auf diese Weise erklärt Becker die Merkmale des distanzierten Erzählens in Romanen der Neuen Sachlichkeit. Dieser Aufsatz ist für die vorliegende Arbeit relevant, weil Becker einen Überblick über Erzähltechniken gibt.

Mit den Kategorien zur Ordnung und Analyse der Gegensätze beschäftigen sich Erhard Schütz

98 Becker (2018), S. 390f.

Becker verweist unter anderem auf folgende Gründe:

1. „[D]ie Erkenntnis, dass das filmische Montageverfahren den neuen urbanen Wahrnehmungsformen entspricht und aus diesem Grund die adäquate literarische Aneignung einer neu zu erfahrenden Lebenswelt ermöglicht.“

2. „[D]ie Realitätswahrnehmung ist durch kinematografische Strukturen gekennzeichnet, die Sehgewohnheiten sind wie im Film dynamisiert und fragmentiert. Entsprechen gilt die Montage als die zentrale filmästhetische Kraft, die dem neuen Raum- und Zeitgefühl der Epoche auf das Genaueste zu entsprechen scheint. Spätestens seit Mitte des Jahrzehnts avanciert sie zum wichtigen Gestaltungsprinzip der epischen Darstellung, sie ist ein Instrument der kritischen Reflexion der Realität, aber auch ein Mittel der Dynamisierung des Erzählens und des Erzählten.“ [Becker (2018), S. 391.]

99 Becker, Sabina (1995b): „Hier ist nicht Amerika“. Marieluise Fleißers *Mahlreisende Frieda Geier*. Roman von Rauchen, Sporteln, Lieben und Verkaufen. In: Becker, Sabina/Weiß, Christoph (Hg.): *Neue Sachlichkeit im Roman, Neue Interpretationen zum Roman der Weimarer Republik*. Stuttgart, S. 212–234; hier S. 221.

100 Becker (1995b), S. 230.

101 Becker (1995b), S. 229.

102 Becker (1995b), S. 229.

und Matthias Uecker in dem Aufsatz „Präzisionsästhetik? Erik Regers Union der festen Hand –Publizistik als Roman“. Schütz und Uecker analysieren, wie Reger „immer wieder den Antagonismus zwischen rückständigem, vorindustriellem Denken und fortgeschrittenster moderner Technik herausarbeitet“. ¹⁰³ In ihrer Analyse beleuchten sie die Probleme, die Konflikte, die vorherrschenden Denkweisen in der Weimarer Republik sowie die Perspektiven der Arbeiterschaft und der Industriellen, gehen aber auf die Erzählstrategien Regers nicht näher ein.

Stefanie Stockhorst¹⁰⁴ weist in dem Aufsatz mit dem Titel „Intermediale Erzählstrategien im urbanen Kontext, mediale Grenzüberschreitung in Großstadtromanen der Weimarer Republik“ auf die explizite Referenz auf andere Medien im Großstadtroman der Weimarer Republik hin. „Die Texte erwähnen Kinofilme und Tanzmusik, Radio, Illustrierte, Zeitungen, Inserate, Werbeslogans, Nachrichtenmeldungen, Plakate, Verordnungen, Statistiken, Telefonate, Briefe und Telegramme.“¹⁰⁵ Stefanie Stockhorst zeigt schlüssig auf, wie die intermedialen Bezüge in Romanen der Weimarer Republik als narrative Strategie aufgegriffen werden.

Maite Katharina Hagen bezeichnet in ihrer 2012 veröffentlichten Dissertation „Simulation: Verhaltensstrategien und Erzählverfahren im neusachlichen Roman“ die Simulation im Roman der Neuen Sachlichkeit im Sinne einer „Verhaltensstrategie einer Zeit ohne Handlungsstrukturen“. ¹⁰⁶ Neue Lebensformen, die weniger definiert sind, entstehen durch die Simulation von sozialen Bedingungen und Verhalten, wie zum Beispiel das Konzept der Neuen Frau. Laut Hagen bezeichnet „der Simulationsbegriff sowohl ein narratives Darstellungsverfahren, das die zeitgenössische Wahrnehmungsdiskposition reproduziert, als auch das Erleben von Realität in der Moderne sowie typische Verhaltensstrategien.“¹⁰⁷

Jonas Fricks Begriff der Synchronisierung menschlicher und sozialer Geschwindigkeiten

103 Schütz, Erhard/Uecker, Matthias (1995): Präzisionsästhetik? Erik Regers Union der festen Hand –Publizistik als Roman. In: Becker, Sabina/Weiß, Christoph (Hg.): Neue Sachlichkeit im Roman, Neue Interpretationen zum Roman der Weimarer Republik. Stuttgart, S. 89–111; hier S. 98.

104 Stockhorst, Stefanie (2009): Intermediale Erzählstrategien im urbanen Kontext Mediale Grenzüberschreitungen in Großstadtromanen der Weimarer Republik. In: Schmidt, Wolf Gerhard/Valk, Thorsten (Hg.): Literatur intermedial: Paradigmenbildung zwischen 1918 und 1968. Bd. 19, S. 115–37.

105 Stockhorst (2009), S. 118.

106 Hagen, Maite Katharina (2012): Simulation: Verhaltensstrategien und Erzählverfahren im neusachlichen Roman. Frankfurt am Main, S. 8.

107 Hagen, Maite Katharina (2012), S. 8.

entspricht der Idee von Maite Katharina Hagens Simulation von Verhalten und Erzählung. Aus seiner Dissertation *Rasender Stillstand in der Zwischenkriegszeit – Zur Dialektik der Beschleunigung und Beschleunigungswahrnehmung*, die im Jahr 2023 veröffentlicht wurde, können sich wichtige Anregungen für die Interpretation der Beschleunigung in der Literatur der Weimarer Republik ergeben. Erstens betrachtet er Literatur als historische Quelle, da die soziale Beschleunigung dort tief verwurzelt sei. Dieser Ansatz eröffnet für ihn die Möglichkeit einer kulturgeschichtlichen Dialektik. Seine zweite Herangehensweise ist die Untersuchung des dialektischen Moments des raschen Stillstands unter Verwendung eines philologisch-hermeneutischen Ansatzes. In der Literatur entsteht dieser Moment durch die Verarbeitung von Wörtern, Bildern und Rhythmen, die darin enthalten sind.¹⁰⁸ Jonas macht geltend, dass sich wiederholende Strukturen in den *Tropen* konstitutive Eigenschaften haben.¹⁰⁹ Jonas macht zwar eine Unterscheidung zwischen „einfachen zyklischen Naturrhythmen“¹¹⁰ und „komplexen linearen Industrierhythmen“¹¹¹, verzichtet aber darauf, die Texte aus narrativer Sicht zu untersuchen.

Jonas Frick schlägt vor, die beiden Phänomene der Geschwindigkeit und des Stillstands als komplementär zu verstehen. Um Beschleunigung und Verlangsamung zu illustrieren, nutzt er bedeutende Motive wie Reisen und einen Wasserfall. Jonas erläutert, dass derartige Erfahrungen mit Rausch auch dazu führen, dass die Charaktere sich ihrer selbst bewusst werden. Ich finde diesen Ansatz besonders spannend und habe ihn in meiner Analyse angewendet. Einige der Werke, die ich ausgewählt habe, beziehen sich wiederholt auf Konzepte wie die Reise. Die Erzählungen konzentrieren sich besonders auf die Alltagserfahrungen der Figuren. Zur Darstellung von Beschleunigung und Entschleunigung in *Lilly und ihr Sklave* verwendet Hans Fallada Tanz und Sanatorium.

Jonas Frick betont besonders, wie schwierig es ist, die gesellschaftliche Beschleunigung mit dem menschlichen Bemühen zu synchronisieren, mit dem Tempo der Zeit mitzuhalten. Jonas

108 Frick, Jonas (2023): *Rasender Stillstand in der Zwischenkriegszeit – Zur Dialektik der Beschleunigung und Beschleunigungswahrnehmung*. Göttingen, S. 19.

109 Frick, Jonas (2023), S. 424.

110 Frick, Jonas (2023), S. 424.

111 Frick, Jonas (2023), S. 424.

Frick definiert dies als eine „existenzielle Kategorie“¹¹² und eine erkenntnistheoretische Antwort auf die Krisenerfahrungen der Gegenwart.

Der vorliegende Forschungsbericht verdeutlicht, dass eine Reihe von Literaturwissenschaftler*innen auf unterschiedliche Weise versucht haben, sich mit den Themen, Tendenzen und Erzählstrategien der Zeit der Weimarer Republik auseinanderzusetzen. Allerdings hat sich die bisherige Forschung vor allem darauf konzentriert, was erzählt wird, und nicht darauf, wie es erzählt wird. Der bisherige Forschungsstand zeigt, dass es keine Studie gibt, die sich mit den Aspekten des Erzähltempo beschäftigt. Bei genauer Untersuchung von Romanen aus der Weimarer Zeit fällt auf, dass die Romane ein charakteristisches Erzähltempo aufweisen. Es gibt aber keine Studie, die den Zusammenhang zwischen dem Inhalt der Erzählung und dem Erzähltempo untersucht. Andererseits gibt es auch noch keine Studie, die Romane und Werke damaliger und heutiger Zeit miteinander vergleicht.

Mit dem hundertjährigen Jubiläum der Weimarer Republik gab es eine Vielzahl an Romanen, die sich mit den 1920er Jahren beschäftigen. Vor allem die Autor*innen von Kriminalliteratur [z.B. *Gefährliches Terrain* (2011) von Gabriele Stave, die Werke von Gunnar Kunz, Volker Kutscher usw.] haben diese historische Phase für sich entdeckt. Aber natürlich finden sich auch eine Menge an historischen Romanen über diese Zeit [z.B. *Die Frauen vom Reichstag* (2022) von Micaela A. Gabriel, *Der Traumpalast: Im Bann der Bilder* von Peter Prange, *Ein neues Blau* von Tom Saller usw.]. In jüngster Zeit wurden häufig Romane über Künstler und Autoren der Weimarer Republik geschrieben. Die Verfilmung von *Fabian oder Der Gang vor die Hunde* (2021) von Dominik Graf sowie die viel diskutierte Fernsehserie *Babylon Berlin* (2017) von Tom Tykwer sind weitere Beispiele für das Interesse an der Weimarer Republik und dem Übergang zur NS-Diktatur.

Dass ich mich unter all den Texten, die vor allem in jüngster Zeit in Frage gekommen wären, für diese drei Romane und diesen einen Erzählband entschieden habe, hatte vier Gründe.

1. Erstens beschäftigen sich diese Werke mit unterschiedlichen Themen und weisen unterschiedliche Erzählstrategien auf.

¹¹² Frick, Jonas (2023), S. 426.

2. Zweitens können die ausgewählten Werke stellvertretend für andere Romane stehen, die sich mit den Themen Neue Frau, Homosexualität, Freiheit, schnelles Leben, Demokratie, Verschwörung, Kriminalität usw. auseinandersetzen.
3. Es ging mir aber vor allem darum, Romane und Erzählungen zu wählen, die bisher kaum oder gar nicht analysiert wurden.
4. Die Bandbreite an Erzählungen und Strategien sollte groß sein, und das ist hier der Fall.

Ausgewählt habe ich entsprechend:

1. Erzählen: aus der Zeit selbst

Erich Kästner: *Der Gang vor die Hunde* (Original Fassung) und *Fabian: Die Geschichte eines Moralisten* (1931)

Hans Fallada: *Lilly und Ihr Sklave* (mit unveröffentlichten Erzählungen aus dem Jahr 1925/26) (2021)

2. Erzählen: über die Zeit

Kerstin Ehmer: *Der Weiße Affe* (2017)

Theresia Enzensberger: *Blaupause* (2017)

Erich Kästner befasst sich mit dem Alltag in einer dynamischen und gefährlichen Stadt, in der die Menschen sich stets schnell anpassen müssen. Auch Kerstin Ehmer lässt uns an der Dynamisierung des Lebens in Weimarer Republik in Form eines Krimis teilhaben. Falladas Erzählungen entlarven die emotionale Dynamik der Weimarer Republik. Theresia Enzensberger setzt sich mit dem Bauhaus sowie der Frage auseinander, wie die Kunst der Zukunft aussehen sollte. Darüber hinaus zeigt der Roman auf, welche Aufbruchstimmung es in der jüngeren Generation, vor allem unter den Studenten der Universitäten gab, was die anderen Werke meiner Untersuchung nicht thematisieren.

Um diese Forschungsarbeit durchzuführen, habe ich nicht nur einzelne Episode oder Seite analysiert, sondern immer das gesamte Werk Zeile für Zeile. In meiner Arbeit bin ich nach der

Erörterung der theoretischen Grundlagen in der Analyse auf Erzählstil, Codes und Themen eingegangen. Um die Beschleunigung der Zeit der Weimarer Republik darzustellen, werden Inhalte, Themen und Symbole im Erzählen zusammengeführt. Neben Themen und Symbolen zur Übertragung der Geschwindigkeit des Lebensrhythmus in die Erzählung wird das Erzähltempo als erzählerische Strategie eingesetzt. In diesem Zusammenhang ist es wichtig zu untersuchen, wie das Erzähltempo in den Romanen (damals und heute) eingebettet ist. Vor allem aber möchte die Arbeit die formalen und narratologischen Erkenntnisse mit dem Inhalt in Verbindung bringen. Die Schritte, die ich bei der Analyse befolgt habe, werden in Kapitel 2 erläutert. (Siehe Punkt 2.3)

Kapitel 2

Theoretische Grundlagen

2.1. Einleitung

[...] Weimar zeichnet sich durch den Aufbau einer modernen Zivilgesellschaft aus, die zwar mit vielen Schwächen und Fehlern behaftet ist, aber gleichwohl eines der Hauptkennzeichen einer modernen Industriegesellschaft aufweist: und zwar die Herstellung einer demokratischen Öffentlichkeit und die Beteiligung aller gesellschaftlicher Gruppen und sozialer Gruppierungen am politischen Meinungsbildungs- und Gestaltungsprozess; mithin eine kulturelle Öffentlichkeit, an der nicht nur eine bürgerliche Bildungsschicht, sondern erstmals ein Massenpublikum partizipiert.¹¹³

Der Übergang von der Monarchie zur Republik hatte eine völlige Umgestaltung der deutschen Gesellschaft zur Folge, nicht nur in politischer, sondern auch in soziokultureller Hinsicht. Das Ergebnis war ein hohes Maß an Unsicherheit und Verwirrung in der Bevölkerung, der Wandel brachte aber auch Möglichkeiten für einen Neuanfang hervor. Nicht von ungefähr bezeichnet Sabina Becker die Weimarer Republik als eine „Transformationsgesellschaft“¹¹⁴:

Die Veränderungen in der Sozialstruktur – in Weimar wird die Basis für einen „modernen Sozialstaat“ gelegt –, die neue Rollenverteilung bzw. das sich wandelnde Geschlechterverhältnis insgesamt, die forcierte Urbanisierung und Metropolenbildung, die Entstehung der neuen Medien und nicht zuletzt die ökonomische Modernisierung infolge der technologischen Entwicklung in den Bereichen Arbeit und Arbeitsorganisation wie auch der Technisierung des Verkehrs und der Kommunikation – all dies sind nicht nur gesellschaftspolitische, sondern auch mentalitätsgeschichtliche Umwälzungen, die die Gesellschaft der 20er-Jahre nachhaltig prägen.¹¹⁵

Die Zeit der Weimarer Republik steht also in vielerlei Hinsicht für eine Phase, in der eine Gesellschaft im Umbruch begriffen war. Es ist eine Zeit, in der „mentalitätsgeschichtliche Umwälzungen“¹¹⁶ in atemloser Geschwindigkeit eine große Rolle spielten, die als bedrohlich

¹¹³ Becker, Sabina (2018): Experiment Weimar: Eine Kulturgeschichte Deutschlands 1918-1933, Darmstadt, S. 11.

¹¹⁴ Becker (2018), S.13.

¹¹⁵ Becker (2018), S. 13.

wahrgenommen wurden. Es erstaunt nicht, dass sich dieses Gefühl von Geschwindigkeit und Krisenhaftigkeit in den literarischen Texten der Weimarer Republik finden lässt. ‚Geschwindigkeit‘ wird gewissermaßen zu einem Merkmal dieser Phase, sodass auch Romane und Erzählungen von heute, deren Handlung zur damaligen Zeit spielt, versuchen, dieses Gefühl durch ihr Erzählen zu transportieren.

Bereits Kapitel 1.4 hat gezeigt, dass diese literarischen Werke das Thema ‚Geschwindigkeit‘ auf unterschiedliche Weise in Szene setzen. Besonders die Darstellung der Figuren wird davon bestimmt, denn ‚Geschwindigkeit‘ wird in der Weimarer Republik zu einer permanenten Lebenserfahrung, die im Erzählen für die Leserinnen und Leser erfahrbar gemacht wird. Im Folgenden wird untersucht, auf welche Weise ‚Geschwindigkeit‘ in Erzähltexten generell vermittelt wird. Dabei stehen in erster Linie zwei Fragen im Mittelpunkt: Welche Symbole werden im Erzählprozess verwendet, um den Eindruck von Geschwindigkeit zu vermitteln? Inwiefern bilden formale und narratologische Merkmale mit dem Inhalt eine Einheit?

Die hier betrachteten Erzähltexte weisen eine Vielzahl von zeitlichen Modi auf, die zu einer Dynamisierung des Erzählens führen: Zeitraffung, Zeitdehnung, deskriptive Pausen, Auslassungen, Zeitsprünge, Zeitstillstand, die Kombination von verschiedenen Zeitraffungstechniken – teilweise sogar innerhalb eines einzigen Satzes –, *hard cuts*, wechselnde Schauplätze und Perspektiven, Simultanität durch Linearisierung usw. Die ‚ohrenbetäubende Erzählweise‘ im Roman *Der weiße Affe* macht das Tempo der Zeit sogar hörbar. Das Geräusch des Ratterns, des Klapperns und des Knatterns schaffen einen spürbaren Rhythmus. (siehe dazu im Detail Kapitel 5).

Die Zeit der Weimarer Republik steht jedoch nicht nur für eine Zeit der Krise. Sie stellt zugleich eine Phase des Aufbruchs, des Neuen, der Progression schlechthin dar, und das nicht nur im Politischen. Sie repräsentiert eine Zeit, in der Künstler, Handwerker, Schriftsteller, Wissenschaftler, Politiker und sogar einfache Bürger dazu beitragen, eine neue Welt zu schaffen. Insofern ist sie gekennzeichnet durch „eine Berauschtigkeit am zivilisatorisch-demokratischen Umbau“. ¹¹⁷ Der Roman *Blaupause* symbolisiert diesen Umbau durch das

¹¹⁷ Becker (2018), S. 13.

Symbol der Baustelle, indem die Bauhaus-Universität zum Schauplatz eines gesellschaftlichen Wandlungsprozesses gemacht wird. Der Kampf der Ich-Erzählerin steht symbolisch für den Kampf der Frauen um die Beteiligung am Aufbau einer zukünftigen Gesellschaft und ihren Platz innerhalb derselben (siehe dazu im Detail Kapitel 6).

Die Hauptthese dieser Arbeit lautet: Die Epoche der Weimarer Republik ist eine historische Phase der deutschen Geschichte, die mit einer Vielzahl von Symbolen und Codes verbunden ist, die Geschwindigkeit (und damit Fortschritt im positiven Sinne) als auch Gefahr konnotieren.

Was für Symbole, Codes und daraus resultierende Erzähltechniken das sind, soll in dieser Arbeit untersucht werden.

2.2. Geschwindigkeit, Tempo und Beschleunigung – zu den drei grundlegenden Begriffen

Zeit und Raum sind bei der Betrachtung von Erzähltexten entscheidende Kategorien, da sich nicht nur die Figuren in einem Erzähltext durch Raum und Zeit bewegen, sondern auch der Leser im Verlauf der Rezeption: Er geht gedanklich mit den Figuren mit und bewegt sich zugleich bei der Lektüre durch einen Textraum in einer bestimmten Zeit. In beiden Fällen können das Tempo des Lesens und der Handlung stark auseinanderfallen und variieren. Was das für den Rezeptionsprozess bedeutet, soll im Folgenden betrachtet werden.

Wie andere Wissenschaftler*innen erkennt der Kulturwissenschaftler John Tomlinson in dem Aspekt der ‚Geschwindigkeit‘ ein dominantes Phänomen für das Verständnis der Moderne:

The speed is made to appear against the background of the most-dominant institutionalised understanding of the meaning of modernity: as the conquest of nature by mechanism, the unproblematised belief in open-ended progress, the unstoppable advance and spread of the capitalist market economy and the fundamental shift in culture from an agrarian-rural to an industrial-urban context of experience.¹¹⁸

118 Tomlinson, John (2007): *The Culture of Speed: The Coming of Immediacy*. London, S. 9.

Er stellt fest, dass ‚Geschwindigkeit‘ im Allgemeinen mit ‚Schnelligkeit‘ und nicht mit ‚Langsamkeit‘ verbunden wird, obwohl das Wort an sich lediglich ein neutrales physikalisches Verhältnis bezeichnet:

First of all, speed is fast. The English term ‚speed‘ has a double meaning, denoting both a general calculable, *relative* rate of movement or incident – low through to high speed – and then, specifically, rapidity. This is interesting: one might even say that the concept of speed points towards its increase. From the perspective of cultural analysis, then, it is *rapid* speed, speed thought of as remarkable in its increase, that is the dominant meaning.¹¹⁹

Während also ‚Geschwindigkeit‘ in seiner Definition nichts über den Grad aussagt,¹²⁰ wird kulturell in der Regel ‚Schnelligkeit‘ konnotiert:

The next issue to clarify is the connection of speed with physical movement. This gives us the most common, intuitive understanding of speed – swift running, fast cars – as well as the most elegant mathematical definition: Speed = Distance ÷ Time.¹²¹

Physikalische Bewegung wird seiner Ansicht nach oft mit „mechanization to human mobility“¹²² gleichgesetzt. Dieses Verständnis weist auf die kulturellen Auswirkungen auf Menschen hin – vor allem in der Anwendung der Mechanisierung auf die menschliche Mobilität.¹²³ Zum Zweck der kulturellen Analyse beschäftigt sich Tomlinson mit dem zweiten Aspekt, der sich nicht auf die Bewegung, sondern auf die „rate of occurrence of events“¹²⁴ bezieht. The experience of the ‚speed of life‘ is of the rate at which things happen – or appear to happen – to us,¹²⁵ was auch als „crowding of events“ bekannt ist.¹²⁶

Tomlinson kombiniert sowohl die physische Bewegung als auch die Häufigkeit des Auftretens von Ereignissen, um Geschwindigkeit zu verstehen: „speed as physical movement, then,

119 Tomlinson (2007), S. 2.

120 „Quotient aus der Größenart Länge und der Größenart Zeit“ $v=s/t$; Bender, Dietrich/Pippig, Ernst-Egon (1973): Einheiten Maßsysteme SI, Berlin, S. 12.

121 Tomlinson (2007), S. 2.

122 Vgl. Tomlinson (2007), S. 2.

123 Vgl. Tomlinson (2007), S. 2.

124 Tomlinson (2007), S. 2.

125 Tomlinson (2007), S. 2.

126 Tomlinson (2007), S. 2.

frequently interweaves with speed as rate of incident.“¹²⁷ Er berücksichtigt zudem den dritten fundamentalen Faktor für Geschwindigkeit, die Frage, wie Geschwindigkeit in einer Kultur bewertet wird.

Speed is always a matter of cultural value. Speed exhibits different aspects, it offers both pleasures and pains, exhilaration and stresses, emancipation and domination.¹²⁸

Von Relevanz ist daher, wie ‚Geschwindigkeit‘ in Sprachen, in Fabeln und Märchen sowie in der Religion und Kultur wahrgenommen wird.¹²⁹ Eine Definition von Geschwindigkeit, die alle drei Elemente (physische Bewegung, die Häufigkeit des Auftretens von Ereignissen und die kulturelle Bedeutung) vereint, ist jedoch nicht gegeben.

Im Gegensatz zu ‚Geschwindigkeit‘ wird das Wort ‚Tempo‘ (abgeleitet vom italienischen Wort *tempo*) zunächst als „ein neutraler, zeitmessender Wert“¹³⁰ verstanden. Anders als im Fall von ‚Geschwindigkeit‘ gibt es demnach keine Konnotation mit ‚schnell‘. Gemäß Rudolf Wendorff bezeichnet ‚Tempo‘ „ursprünglich – wie es uns noch heute in der Musik geläufig ist – eine bestimmte Geschwindigkeit im Vergleich zu anderen. Es ist zunächst ein neutraler, zeitmessender Wert, der Anfang des 19. Jahrhunderts mit Hilfe des Metronoms genau und praktisch bestimmt werden konnte.“¹³¹ Das Prinzip ‚Tempo‘ ist laut Wendorff „auf den Spielraum verschiedener Geschwindigkeiten bezogen“.¹³² Die Differenzierung von einer Geschwindigkeit zur anderen wird als Tempowechsel betrachtet. „Der Übergang von einem Tempo zu einem anderen wird von Satz zu Satz als ganz besonderer Reiz empfunden.“¹³³ Dementsprechend werden die Begriffe ‚Tempo‘ und ‚Tempowechsel‘ in dieser Arbeit verwendet und sind im Wesentlichen als Synonyme zu ‚Geschwindigkeit‘ sowie ‚Änderung der Geschwindigkeit‘ zu betrachten.

127 Tomlinson (2007), S. 3.

128 Tomlinson (2007), S. 3.

129 Vgl. Tomlinson (2007), S. 3.

130 Wendorff, Rudolf (1988): Der Mensch und die Zeit: Ein Essay. Opladen, S. 134

131 Wendorff (1988), S. 134.

132 Wendorff (1988), S. 133.

133 Wendorff (1988), S. 134.

Mit ‚Tempowechsel‘ eng verbunden ist der Begriff der ‚Beschleunigung‘. Laut Stephan O. Görland „konstituiert [sie] sich aus Praktiken, Empfindungen und gesellschaftlichen Rahmenbedingungen“. ¹³⁴ Dem Begriff ‚Beschleunigung‘ schreibt der Sozialwissenschaftler Hartmut Rosa drei Arten zu, ¹³⁵ die erst in ihrem Zusammenspiel die moderne Beschleunigungsgesellschaft ergeben:

1. Die technische Beschleunigung, die sich auf die maschinelle Geschwindigkeit bezieht:

[...] die *technische Beschleunigung*, welche insbesondere die gewaltigen Tempogewinne im Transportwesen, in der Kommunikation und Informationsübermittlung und schließlich in der Produktion von Gütern und zum Teil auch von Dienstleistungen beschreibt. Durch technische Beschleunigung zielgerichteter Prozesse werden systematisch Zeitressourcen eingespart und für andere Tätigkeiten freigesetzt. ¹³⁶

2. Die Beschleunigung des sozialen Wandels

Die Beschleunigung des sozialen Wandels bezieht sich auf „die Steigerung der Veränderungsarten in den Wissens- und Praxisformen, in den Handlungsmustern und Assoziationsverhältnissen moderner Gesellschaften“. ¹³⁷ Hartmut Rosa weist darauf hin, dass „[d]iese Veränderungen nicht zielgerichtet [sind], ihre Dynamisierung bedeutet eine abnehmende Stabilität der Hintergrundbedingungen des Lebens und Handelns. Die Akteure müssen sich infolgedessen auf sich immer rascher verändernde Verhältnisse einstellen.“ ¹³⁸ Die Beschleunigung des sozialen Wandels lässt sich in Literatur in Bezug auf die beschleunigte Veränderung von Verhaltensorientierungen, Beziehungsmustern und sozialen Strukturen usw. verstehen. Dies ist auch ein häufiges Thema in der Literatur der/über die 1920er Jahre (siehe im Detail Kapitel 3, 4, 5 und 6).

¹³⁴ Görland, Stephan O. (2018): Medien, Zeit und Beschleunigung: Mobile Mediennutzung in Interimszeiten. Wiesbaden, S. 174.

¹³⁵ Rosa, Hartmut (2020): Beschleunigung. In: Schinkel, Sebastian/Hösel, Fanny/Köhler, Sina-Mareen (Hg.): Zeit im Lebensverlauf. Ein Glossar. Bielefeld, S. 61–65; hier S. 61.

¹³⁶ Rosa (2020), S. 61.

¹³⁷ Rosa (2020), S. 61.

¹³⁸ Rosa (2020), S. 61.

3. Die Steigerung des Lebenstempos

Moderne Gesellschaften zeichnen sich auch durch eine Beschleunigung des Lebenstempos aus.¹³⁹ Gemeint ist damit die Verdichtung von Erlebnisepisoden. Die Beschleunigung des Lebenstempos ist dabei eine Reaktion auf eine empfundene Zeitknappheit, die durch eine Beschleunigung der Maschinengeschwindigkeit und des gesellschaftlichen Wandels ausgelöst wird.

Dies bedeutet, dass soziale Akteure versuchen, die Zahl der Erlebnis- und/oder Handlungsepisoden pro Zeiteinheit (also etwa pro Tag, Jahr oder auch in ihrem Leben) systematisch zu erhöhen [...]. Dazu wiederum setzen sie drei unterscheidbare Strategien ein: Zum Ersten versuchen sie die Handlungsgeschwindigkeit selbst zu erhöhen (etwa im Fast Food, Speed- Dating oder Power- Nap), zum Zweiten versuchen sie die Handlungssequenzen so zu synchronisieren, dass dazwischen keine Pausen, Warte- oder Leerzeiten entstehen, und zum Dritten setzen sie Multitaskingstrategien ein, um die Tätigkeitsmenge zu erhöhen. Die Erhöhung des Lebenstempos ist dabei eine Reaktion auf eine empfundene Zeitknappheit.¹⁴⁰

Anhand der drei Kategorien von Hartmut Rosa lässt sich der beschleunigte Lebensrhythmus in der Weimarer Republik, in der Geschwindigkeit zum festen Bestandteil des täglichen Lebens wurde, besser verstehen. Auch wenn sich Hartmut Rosa bei der Erläuterung der drei Kategorien der Beschleunigung auf den Alltag der heutigen Gesellschaft bezieht, lassen sich diese drei Kategorien auch auf die Weimarer Republik anwenden. Er selbst weist darauf hin, dass Beschleunigung seit dem 18. Jahrhundert in fast allen Bereichen der Gesellschaft zu beobachten ist, vor allem in den Bereichen Wirtschaft, Wissenschaft und Technik, aber auch im Alltag.¹⁴¹

In der vorliegenden Dissertation untersuche ich die mit ‚Schnelligkeit‘ konnotierte Geschwindigkeit als Code für das beschleunigte Lebensgefühl der Weimarer Republik. Die Analyse des Erzähltempos gibt infolgedessen Aufschluss darüber, wie kulturelle Codes erzeugt und verändert werden. Das Ziel meiner Dissertation ist es, nicht nur das Erzähltempo auf der Ebene des Inhalts zu erforschen, sondern auch die entsprechenden Variationen, d. h. die

139 Rosa (2020), S. 61.

140 Rosa (2020), S. 62.

141 Vgl. Rosa (2020), S. 61.

Beschleunigung und die Verlangsamung, die alle auf der Ebene der Diegese anzusiedeln sind. Dieses Verhältnis verleiht der Handlung ein bestimmtes Tempo. Texte aus den 1920er Jahren und Erzählungen über diese Zeit erzählen nicht nur von einer wechselhaften Zeit, sie erzählen auch in einer teilweise atemlosen Art und Weise.

2.3. Erzähltempo: Der Wechsel zwischen Erzählzeit und erzählter Zeit sowie Modi des Erzählens

Das Erzähltempo ist das Ergebnis der Wechselwirkung zwischen Erzählzeit und erzählter Zeit. Nach dem *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie* bezieht sich das Erzähltempo auf „das Verhältnis von Erzählzeit und erzählter Zeit“.

Das Erzähltempo (engl. *narrative speed, tempo*): das Konzept bei der Analyse narrativer Texte, das das Verhältnis zwischen Erzählzeit und erzählter Zeit erfasst und dadurch Aufschluss über Raffungen und Dehnungen in der narrativen Präsentation der Erzählung gibt.¹⁴²

Zu den wichtigen Aspekten dieser Definition gehören Variationen des Erzähltempos, wie z. B. Beschleunigung und Verlangsamung, die sich aus dem Wechselspiel zwischen Erzählzeit und erzählter Zeit ergeben.

Diese grundlegenden Begriffe – *Erzählzeit* und *erzählte Zeit* – der Narratologie, die auch heute noch in der Erzähltheorie verwendet werden, wurden erstmals von Günther Müller in seiner Bonner Antrittsvorlesung *Die Bedeutung der Zeit in der Erzählkunst* von 1947 vorgeschlagen. In seiner Rede¹⁴³ bezeichnet er Erzählzeit und erzählte Zeit¹⁴⁴ als wichtige Merkmale der Erzählung. Diese beiden Konzepte werden als „der zunächst sicherste Weg, um das Verhältnis von erzählter Wirklichkeit und sprachlicher Wiedergabe zu fassen,“¹⁴⁵ als „konstitutive Merkmale der Zeitdarstellung“¹⁴⁶ sowie als „entscheidende Voraussetzungen“¹⁴⁷ für das Verständnis der Bedeutung von Zeit in narrativen Texten angesehen.

142 Anton, Heinz (2013): Erzähltempo. In: Nünning, Ansgar (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze – Personen Grundbegriffe*. 5. Auflage, Stuttgart, S. 187–188; hier S. 187.

143 Müller, Günther (1968a): *Die Bedeutung der Zeit in der Erzählkunst* (Bonner Antrittsvorlesung 1946). In: Müller, Elena (Hg.): *Morphologische Poetik: Gesammelte Aufsätze*. 2. Aufl. Darmstadt, S. 247–268; hier S. 257.

144 In der 2011 erschienenen Übersetzung werden diese Begriffe Erzählzeit und erzählte Zeit als *time of narrating and narrated time* übersetzt. Müller, Günther (2011): *The Significance of Time in Narrative Art*. In: Meister, Jan Christoph/Schemus, Wilhelm (Hg.): *Time. From Concept to Narrative Construct. A Reader*. Berlin, S. 67–83; hier S. 79.

145 Lämmert, Eberhard (1955): *Bauformen des Erzählens*. 1. Aufl. Stuttgart, S. 23.

146 Neumann, Birgit (2013): *Zeitdarstellung/Zeitstruktur*. In: Nünning, Ansgar (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. 5. Aufl. Stuttgart, S. 820–821; hier S. 820.

147 Martínez, Matias/Scheffel, Michael (2007): *Einführung in die Erzähltheorie*. 7. Aufl. München. S. 31.

Bei der Untersuchung der Erzählungen meines Korpus halte ich diese zwei Schlüsselbegriffe von Müller für äußerst wichtig. Erzählzeit wird von Müller als „physikalische Zeit, die der Erzähler zum Erzählen seiner Geschichte braucht“, ¹⁴⁸ bezeichnet. Die Erzählzeit, die „beschreibt und zugleich ein narratives Ausgangsschema ist“, ¹⁴⁹ nehme die Zeit des Erzählens in Anspruch. Die erzählte Zeit weise auf die Zeit der Geschichte hin. Die Spannung zwischen Erzählzeit und erzählter Zeit zeige die Darstellung der Zeitspanne. ¹⁵⁰ Nach Ansicht von Martin Middeke basieren Erzählungen sogar hauptsächlich auf dem Konzept der Zeit.

Die Zeitkonzeption determiniert ihren Spannungs- und Handlungsaufbau, ihr Erzähltempo, ihr psychologisches Wahrnehmungstempo, ihre Kontinuität. Das Zeitkonzept beeinflusst vorhandene oder auch fehlende Kausalität, es betrifft die Auswahl von Ereignissen, ihre perspektivische Darstellung, ihre Detaillierung sowie übergreifende Aspekte der Lesezeit, den Standpunkt des Rezipienten bzw. die zeitliche Distanz zwischen Erzählung und Erzähltem und damit auch den Standort des (fiktiven) Autors oder Erzählers. ¹⁵¹

Antonius Weixler und Lukas Werner betonen, dass die erzählte Zeit nicht nur eine wesentliche Rolle bei der Definition von Erzählung spielt, sondern auch ganz unterschiedliche Aspekte der Analyse berührt. Laut ihnen ist die erzählte Zeit:

(a) ein konstitutives Element der erzählten Welt; sie basiert (b) auf der sprachlichen Evokation sowie dem Zusammenspiel mit anderen Elementen der erzählten Welt; und die erzählte Zeit dient (c) als Referenzparameter, um Abweichungsfiguren zwischen *histoire* und *discours* zu bestimmen. ¹⁵²

Das bedeutet, dass jede Erzählung eine „zeitliche Position“ ¹⁵³ hat. Diese zeitliche Position markiert die erzählte Zeit einer Erzählung. Die erzählte Zeit kann Jahrhunderte, Jahrzehnte, Jahre, Monate, Tage, Stunden und Sekunden umfassen. Aber: „Wie auch immer die Zeit der erzählten Welt ausgeschaltet sein mag, sie ist nicht *per se* vorhanden, sondern wird durch Sprache hervorgebracht.“ ¹⁵⁴ Dabei gehört die Zeit, in der etwas spielt, natürlich mit der Art,

148 Müller, Günther (1968b): Erzählzeit und erzählte Zeit. In: Müller, Elena (Hg.): Morphologische Poetik: Gesammelte Aufsätze. 2. Aufl. Darmstadt, S. 269–286; hier S. 270.

149 Middeke, Martin (2004): Die Kunst der gelebten Zeit: zur Phänomenologie literarischer Subjektivität im englischen Roman des ausgehenden 19. Jahrhunderts. Würzburg, S. 77.

150 Middeke (2004), S. 77.

151 Middeke (2004), S. 79.

152 Weixler, Antonius/Werner, Lukas (2015): Zeit und Erzählen – eine Skizze. In: dies. (Hg.): Zeiten erzählen Ansätze - Aspekte – Analysen. Berlin, S. 1–24; hier S. 7.

153 Weixler, Antonius/Werner, Lukas (2018): Zeit. In: Huber, Martin/Schmid, Wolf (Hg.): Grundthemen der Literaturwissenschaft: Erzählen. Berlin, S. 263–277; hier S. 263.

154 Weixler/Werner (2018), S. 265.

wie es erzählt wird, zusammen. „Denn ‚was‘ für eine Welt erzählt wird, hängt wesentlich davon ab, ‚wie‘ sie erzählt wird.“¹⁵⁵ Mit den Abweichungsfiguren zwischen *histoire* und *discours* sind im Übrigen die Modi nach Genette gemeint. Im Fall der in dieser Arbeit verhandelten Texte sind dies eben die Erzählstrategien, die die Symbole, Themen und Erzählweisen mit der erzählten Zeit, die in den 1920er Jahren angesiedelt ist, verbinden.

Analytisch brauchbar werden diese Kategorien der „Zeitdualität“¹⁵⁶ (Erzählzeit und erzählte Zeit) erst, wenn „sie aufeinander bezogen werden“,¹⁵⁷ d.h. wenn das Zusammenspiel bestimmt wird, in dem Erzählzeit und erzählte Zeit in einem bestimmten Werk, genauer gesagt, in einzelnen Teilen eines Werkes, zueinander stehen.¹⁵⁸ Die Tatsache, dass Erzählungen als „Ganzes oder in ihren Teilen durch ein bestimmtes Verhältnis zwischen Erzählzeit und erzählter Zeit“¹⁵⁹ gekennzeichnet sind, verleiht jeder Erzählung ein Erzähltempo. Nach Genette ist eine Erzählung, die keine Veränderung des Erzähltempos aufweist, unmöglich und kann nur als „Laborexperiment“¹⁶⁰ betrachtet werden.

Da das Erzähltempo eine höchst wichtige Kategorie meiner Arbeit ist, werde ich im Folgenden die wichtigsten theoretischen Beiträge dazu referieren.

Die bereits vorgestellten Konzeptionen Müllers wurden von seinem Schüler Eberhard Lämmert erweitert. Lämmert beschäftigt sich in seinen *Bauformen des Erzählens* umfassend mit den Formen des Erzählprozesses. Er thematisiert die Grundtypen, Verknüpfungsformen der Handlungsstränge sowie die verschiedenen Dimensionen der Phasenbildung usw. Er konzentriert sich insbesondere auf die Zeitbezüge des Erzählens und entwirft eine umfassende Erzähltheorie, die nahezu alle Kategorien des Erzählvorgangs klärt. Die Struktur einer

155 Bartsch, Christoph/Bode, Frauke (2019): *Erzählte Welt(en) als Kategorie Ein kritischer Querschnitt der narratologischen Begriffsbildung*. In: dies. (Hg.): *Welt(en) erzählen: Paradigmen und Perspektiven*. Berlin (Narratologia, Bd. 65), S. 7–42; hier S. 10.

156 Neumann (2013), S. 820.

157 Vogt, Jochen (2008): *Aspekte erzählender Prosa: Eine Einführung in Erzähltechnik und Romantheorie*. 10. Aufl. Stuttgart, S. 102.

158 Vogt (2008), S. 102.

159 Martínez/Scheffél (2007), S. 31.

160 Vgl. Genette, Gérard (2010): *Die Erzählung*. 3. Aufl. Stuttgart, S. 54.

Erzählung wird laut Lämmert durch die Art und Weise bestimmt, in welchem Rhythmus erzählt wird.¹⁶¹

Die Bauformen einer Erzählung erhalten ihre Kontur erst dadurch, daß die monotone Sukzession der erzählten Zeit beim Erzählen auf verschiedene Weise *verzerrt, unterbrochen, umgestellt* oder gar *aufgehoben* wird.¹⁶²

Lämmert betont, dass „die sprachliche Gestaltung einzelner Erzählpartien wesentlich davon abhängt, mit welcher Raffungsintensität Begebenheiten und Zustände wiedergegeben werden“.¹⁶³ Raffungsintensität kann durch einen einfachen Vergleich von erzählter Zeit und Erzählzeit ermittelt werden.¹⁶⁴

Die erzählerische Wiedergabe von Geschehensverläufen kann deren Zeiterstreckung sowohl unter- als überschreiten. Die Unterschreitung der erzählten durch die Erzählzeit bezeichnet man als eigentliche Zeitraffung; sie führt im Grenzfall zu völliger Aussparung. Die Überschreitung der erzählten durch die Erzählzeit bedeutet entsprechend Zeitdehnung. Zwischen beiden liegt die ideale (praktisch nur dem Drama eignende) Zeitdeckung zwischen Geschehen und Wiedergabe.¹⁶⁵

Im obigen Zitat spricht Lämmert von Zeitraffung, Zeitdehnung und Zeitdeckung. Die Darstellung unterschiedlicher „Raffungsintensitäten“ macht den Rhythmus des Erzählens aus. Lämmerts Erklärung ist für das Verständnis der Bedeutung der Raffungsintensität für meine Arbeit von entscheidender Bedeutung, denn er betont erstens, dass „der Erzähler seine Akzente setzt“¹⁶⁶, indem er die Raffungsintensität variiert, und zweitens bedingt die Raffungsintensität „das Phänomen der Phasenbildung im Erzählfluss“.¹⁶⁷ Mit Phasenbildung meint er „rhythmische Wechsel der Raffungsintensität“.¹⁶⁸ Laut Lämmert fußen alle „konkreten Bauformen des Erzählverlaufs [...] mehr oder weniger auf diesem Grundphänomen“¹⁶⁹ – dem Phänomen der Phasenbildung durch Variationen der Raffung.

161 Lämmert, Eberhard (1955): Bauformen des Erzählens. Stuttgart, S. 32.

162 Lämmert (1955), S. 32.

163 Lämmert (1955), S. 32f.

164 Vgl. Lämmert (1955), S. 83.

165 Lämmert (1955), S. 83

166 Lämmert (1955), S. 33.

167 Lämmert (1955), S. 33

168 Lämmert (1955), S. 33.

169 Lämmert (1955), S. 33

Die Ansätze von Müller und Lämmert werden von Genette weiterentwickelt. Genette würdigt Müllers Terminologie als ein charakteristisches Merkmal von Erzählung:

Die hier so nachdrücklich akzentuierte Zeitdualität, die die deutschen Theoretiker mit dem Gegensatz zwischen erzählter Zeit (Zeit der Geschichte) und Erzählzeit (Zeit der Erzählung) bezeichnen, ist ein charakteristisches Merkmal nicht nur der kinematographischen Erzählung, sondern auch der oralen, wie stark diese auch ästhetisch durchgestaltet sein mag, also bis hin zur völlig „literarischen“ Ebene epischer Rezitation oder dramatischer Narration [...].¹⁷⁰

In Bezug auf „die zurückgreifende Analepsen“¹⁷¹ bezieht Genette sich auf Lämmert. Lämmerts Konzept der Rückwendungen wird die Grundlage für Genettes Kategorie der Analepse, wie durch den folgenden Teilsatz deutlich wird: „[...] es sind eher Anspielungen der Erzählung auf ihre eigene Vergangenheit, etwas, was Lämmert Rückgriffe nennt.“¹⁷²

Bei Genette spielt Geschwindigkeit an verschiedenen Stellen eine Rolle. Zum einen geht es um die Geschwindigkeit im Verhältnis von erzählter Zeit und Erzählzeit – diese Bestimmung ist aber, wie er richtig bemerkt, nicht hilfreich, wenn man Geschwindigkeit IN einer Erzählung beschreiben will. Zum anderen ist das Verhältnis zwischen *histoire* und *discours* wichtig. Unter Geschichte oder *histoire* versteht man „das Signifikat oder den narrativen Inhalt *Geschichte*“¹⁷³ und unter Diskurs „den Signifikanten, die Aussage, den narrativen Text oder Diskurs *Erzählung* im eigentlichen Sinne“.¹⁷⁴

Es ist also ganz allein die Erzählung, die uns hier zum einen über die Ereignisse informiert, von denen sie berichtet, und zum anderen über die Tätigkeit, der sie sich verdanken soll: anders gesagt, unsere Kenntnis von diesen beiden Dingen ist immer nur indirekt, zwangsläufig vermittelt durch den Diskurs der Erzählung, sofern die Ereignisse der Gegenstand dieses Diskurses sind und die genannte Tätigkeit darin Spuren, Kennzeichen oder Indizien hinterlässt, die erkennbar und interpretierbar sind, wie etwa das Vorkommen eines Personalpronomens in der ersten Person, das die Identität von Figur und Erzähler bezeichnet, oder das eines Verbs in Vergangenheitsform, das die Vorzeitigkeit der erzählten Handlung

170 Genette (2010), S. 17.

171 Genette (2010), S. 31.

172 Genette (2010), S. 31.

173 Genette (2010), S. 12.

174 Genette (2010), S. 12.

gegenüber der Erzählhandlung bezeichnet, wobei freilich auch direktere und explizitere Hinweise möglich sind.¹⁷⁵

Mit anderen Worten: Das „Was“ ist die Geschichte, während das „Wie“ der Diskurs ist. Die Geschichte gibt Aufschluss über die erzählte Welt, während ihre sprachliche Umsetzung im Diskurs die Attribute, Symbole und narrativen Strategien beinhaltet. Eine Unterscheidung zwischen *histoire* und *discours* ist daher sehr wichtig:

Narrativ ist die Erzählung durch den Bezug auf die Geschichte, und ein Diskurs ist sie durch den Bezug auf die Narration. Die Analyse des narrativen Diskurses ist für uns also im Wesentlichen die Untersuchung der Beziehungen zwischen Erzählung und Geschichte, zwischen Erzählung und Narration sowie (sofern beide in den Diskurs der Erzählung eingeschrieben sind) zwischen Geschichte und Narration.¹⁷⁶

Die Analyse des Inhalts erlaubt uns einen Einblick in die erzählte Welt – im vorliegenden Fall kann auf diese Weise erfasst werden, mit welchen Symbolen und Merkmalen die Zeit der Weimarer Republik verbunden wird. Wenn man eine Geschichte erzählt, wird die Erzählung durch die Art, wie die Geschichte präsentiert wird, schneller oder langsamer. Die Analysen der Kapitel 3, 4, 5 und 6 zeigen die narrativen Strategien zur Erzeugung des Effekts von Geschwindigkeit und Langsamkeit besonders deutlich.

Das Erzähltempo spielt bei Genette aber noch an einer anderen Stelle eine bemerkenswerte Rolle. In Anlehnung an die Studien von Günther Müller ([1947] 1968) und Eberhard Lämmert (1955) über die Zeitdarstellung in Erzählungen nennt Genette in seinem Buch *Die Erzählung* drei Hauptkategorien: *Ordnung*, *Dauer*, *Frequenz*. In den Bereich der *Dauer* fällt auch die Frage des Erzähltempo. Gemäß Genette sei die Untersuchung des Tempos einer Erzählung eine besonders schwierige Aufgabe, weil das Verständnis des Begriffs ‚Geschwindigkeit‘ im Allgemeinen mit Zeit und Raum verbunden sei:¹⁷⁷

Hingegen ist es schon etwas heikler, die „Dauer“ einer Erzählung mit der der [sic!] von ihr erzählten Geschichte zu vergleichen, einfach deshalb, weil niemand die Dauer einer Erzählung messen

175 Genette (2010), S. 13.

176 Genette (2010), S. 13.

177 Vgl. hierzu Kapitel 2.2.

kann. Das, was man gemeinhin so nennt, kann nur, wie wir bereits sagten, die Zeit sein, die man braucht, um sie zu lesen, doch es ist nur allzu klar, dass die Lektürezeiten von Fall zu Fall variieren und dass sich, anders als im Kino oder in der Musik, keine „normale“ Aufführungsgeschwindigkeit festlegen lässt.¹⁷⁸

Anders als beim Film oder bei der Musik ist es also schwierig, die Dauer einer literarischen Erzählung exakt zu bestimmen. An der Stelle stellt Genette doch fest, dass die Dauer auch gar nicht entscheidend ist, sondern vielmehr die Geschwindigkeit. Daher ersetzt er in seinem *Neuen Diskurs der Erzählung* den Begriff ‚Dauer‘ durch ‚Geschwindigkeit‘:

Entscheidend ist also die Geschwindigkeit der Erzählung, und deshalb hätte ich, wie ich heute meine, dieses Kapitel nicht *Dauer*, sondern *Geschwindigkeit* überschreiben sollen, bzw. – da wohl keine Erzählung immer exakt dasselbe konstante Tempo hat – *Geschwindigkeiten*.¹⁷⁹

Genette betont, dass eine isochrone Erzählung oder eine Erzählung ohne Tempowechsel nicht möglich sei:

Eine Erzählung kann auf Anachronien verzichten, ohne Anisochronien aber oder – wenn einem das lieber ist (und das ist es wahrscheinlich) – ohne *Rhythmuseffekte* kommt sie nicht aus.¹⁸⁰

Mit Anisochronie ist der Effekt gemeint, der durch den Wechsel des Erzähltempos entsteht, also die Rhythmuseffekte, die Lämmert „Raffungsintensität“ nennt.

Laut Genette versteht man

[u]nter Geschwindigkeit allgemein [...] das Verhältnis zwischen einem Zeit- und einem Raummaß (soviel Meter je Sekunde, soviel Sekunden pro Meter): Die Geschwindigkeit der Erzählung definiert sich dann durch das Verhältnis zwischen einer Dauer, der der Geschichte, die in Sekunden, Minuten, Stunden, Tagen, Monaten und Jahren gemessen wird, und einer Länge, der des Textes, die in Zeilen und Seiten gemessen wird.¹⁸¹

Das heißt, das Zusammenspiel zwischen erzählter Zeit (Zeit der Geschichte) und Erzählzeit (Zeit des Lesens eines Textes) bestimmt auch bei ihm das Tempo des Erzählens. Um

178 Genette (2010), S. 53.

179 Genette (2010), S. 191.

180 Genette (2010), S. 54.

181 Vgl. Genette (2010), S. 54.

„Geschwindigkeitsänderung“¹⁸² überhaupt analysieren zu können, unterscheidet Genette vier Grundformen (Ellipse, Pause, Szene, Summary), die er als *narrative Tempi* bezeichnet. Er kategorisiert sie weiter nach der Geschwindigkeit in „zwei Extreme“¹⁸³: Ellipse und deskriptive Pause, sowie in „zwei mittlere Geschwindigkeiten“¹⁸⁴: Szene und Summary.¹⁸⁵ Da die Ellipse einen zeitlichen Sprung in der Erzählung bezeichnet, macht sie diese schnell, während die deskriptive Pause als besonders langsam gilt, da hier die Handlung wegen einer Beschreibung gewissermaßen pausiert. Szene und Summary gelten als mittlere Varianten. Nach Genette besteht bei der *Szene* „eine konventionelle Gleichheit von Erzählzeit und erzählter Zeit“.¹⁸⁶ Wie bei einem Theaterstück sind Erzählzeit und erzählte Zeit praktisch deckungsgleich, wodurch der Effekt von Unmittelbarkeit entsteht. Die Summary hingegen bezeichnet er als mittlere Geschwindigkeit, weil sie „dank ihrer großen Geschmeidigkeit das ganze Feld zwischen der Szene und der Ellipse abdeckt“.¹⁸⁷ Sie überbrückt eine größere Zeitspanne durch zusammenfassendes Erzählen.

Man kann die Zeitparameter dieser vier *Tempi* recht gut durch die folgenden Formeln schematisieren, in denen ZG die Zeit der Geschichte bezeichnet und ZE die auf Konvention beruhende Pseudozeit der Erzählung:

Pause: $ZE=n$, $ZG=0$. Also: $ZE \infty > ZG$

Szene: $ZE=ZG$

Summary: $ZE < ZG$

Ellipse: $ZE=0$, $ZG=n$. Also: $ZE < \infty ZG$.¹⁸⁸

Genette erklärt, dass ein narrativer Grundrhythmus durch den Wechsel von Summary und Szene, Pause und Ellipse erzeugt wird. Interessanterweise kann man festhalten, dass narrative *Tempi*, die eine Erzählung beschleunigen, genau diejenigen sind, die am wenigsten unmittelbar wirken. In einer Analyse gilt es nun zu untersuchen, ob sich eine solche Art der Beschleunigung mit spezifischen Formen von inhaltlichen Besonderheiten oder Symbolen in Verbindung bringen lässt.

182 Genette (2010), S. 54.

183 Genette (2010), S. 54

184 Genette (2010), S. 54

185 Genette (2010), S. 59.

186 Genette (2010), S. 59.

187 Genette (2010), S. 59.

188 Genette (2010), S. 59.

Neben der Kategorie der *Dauer*, die sich speziell auf das Erzähltempo richtet, spielt auch die Kategorie der *Ordnung* eine wichtige Rolle. Sie bezieht sich auf „die Verhältnisse zwischen der temporalen Ordnung oder Reihenfolge der Ereignisse in der Diegese und der pseudo-temporalen Ordnung ihrer Darstellung in der Erzählung“.¹⁸⁹ Die Anordnung der Ereignisse in chronologischer oder nicht-chronologischer Weise verleiht der Handlung einen bestimmten Rhythmus und erzeugt ebenfalls den Eindruck von Langsamkeit oder Schnelligkeit. Zeitsprünge erwecken den Eindruck von Schnelligkeit, ein rein chronologisches Erzählen verleiht einem Text die Wirkung von Langsamkeit, weil die Handlungen selbst wenig dynamisch erscheinen. Prolepsen, Analepsen usw. dagegen erwecken den Eindruck eines dynamischen Geschehens.

Ansgar Nünning und Roy Sommer weisen allerdings darauf hin, dass, obwohl sich die Zeitstrukturen von ‚traditionellen‘ Romanen mit Hilfe von Genettes drei Kategorien adäquat beschreiben lassen, diese in der Regel noch eine Reihe weiterer, nicht in seinem Modell berücksichtigter temporaler Erzählstrategien aufweisen, die für eine detaillierte Analyse narrativer Zeitkonzeptionen von großer Bedeutung sind.¹⁹⁰

Dazu zählen: erstens die linguistischen Aspekte der Zeitdarstellung, die Genette ausklammert, zweitens weitere Verfahren der Evozierung von Zeit, insbesondere die Zeitmetaphorik, drittens die Funktionalisierung fiktionaler Zeitdarstellung, d.h. das Spektrum möglicher Funktionen literarischer Inszenierungen von Zeit, und vierten generische Aspekte des Wechselspiels von literarischen Zeitdarstellung und Gattungskonventionen.¹⁹¹

In Anbetracht der Tatsache, dass meine Arbeit versucht, die Codes der Weimarer Republik zu erforschen, wäre es nicht möglich, dies zu tun, ohne die ‚Metaphorik der Zeit‘ und den ‚Prozess der Evokation‘ der erzählten Zeit einzubeziehen. Insofern erweitere ich, wie von Nünning und Sommer gefordert, die Mittel der Analyse.

In *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative* erklärt Mieke Bal: „Rhythm is as

189 Genette (2010), S. 18.

190 Nünning, Ansgar/Sommer, Roy (2002): Die Vertextung der Zeit: Zur narratologischen und phänomenologischen Rekonstruktion erzählerisch inszenierter Zeiterfahrungen und Zeitkonzeptionen. In: Middeke, Martin (Hg.): Zeit und Roman: Zeiterfahrung im historischen Wandel und ästhetischer Paradigmenwechsel vom sechzehnten Jahrhundert bis zur Postmoderne. Würzburg, S. 33–56; hier S. 46.

191 Nünning/Sommer (2002), S. 46.

striking as it is elusive.“¹⁹² Sie beschreibt den narrativen Rhythmus als einen schwer fassbaren Aspekt:

It is possible, however, to estimate the speed with which the various events are presented. Just as speed in traffic is gauged by juxtaposing the amount of time involved with the distance covered, so too the amount of time covered by the fabula can be juxtaposed with the amount of space in the text each event requires: the number of pages, lines, or words. This is the solution Müller and his followers have chosen.¹⁹³

Mieke Bal überzeugt der Ansatz der Müller-Schule zur Messung des Rhythmus einer Erzählung offensichtlich nicht. Ihrer Meinung nach führen solche Untersuchungen zu „sterile line-counting, without any relevance to the interpretation of the text in question“.¹⁹⁴ Bal schlägt daher einen Ansatz für den Erzählrhythmus vor, der darauf aus ist, dass die Analyse der Erzählung nicht nur auf eine genaue Berechnung der Anzahl der Wörter oder Zeilen pro Ereignis abzielt, da die für jedes Ereignis vorgesehene Textmenge vor allem etwas darüber aussagt, wie die Aufmerksamkeit verteilt ist:

The amount of text set aside for each event only indicates something about how the attention is patterned. The attention paid to the various elements gives us a picture of the vision on the fabula, which is being communicated to the reader. [...] The attention paid to each element can only be analysed in relation to the attention paid to all the other elements. If we treat this division of attention as the main object of the investigation, it seems most promising to aim at establishing comparisons and calculations as an aid only.¹⁹⁵

Je mehr Text einer Episode zugestanden wird, umso mehr Aufmerksamkeit erfährt sie durch den Leser, weil dessen Aufmerksamkeit darauf gelenkt wird. So werden Episoden in Lebensgeschichten des 19. Jahrhunderts sehr unterschiedlich präsentiert, während Charles Dickens Roman *Dombey and Son* die Aufmerksamkeit sehr gleichmäßig verteilt. Klar ist allerdings auch, dass es auch bei einer mehr oder weniger gleichmäßigen Aufteilung der Aufmerksamkeit immer eine gewisse Abwechslung zwischen ausführlicher und zusammenfassender Darstellung geben wird.

Whether or not the attention is spread more or less evenly across the

192 Bal, Mieke (1997): *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto, S. 99.

193 Bal (1997), S. 100.

194 Bal (1997), S. 101.

195 Bal (1997), S. 101.

fabula, there will always be an alternation of sorts between extensive and summarizing presentation. This alternation is generally viewed as the most important characteristic of the narrative genre; be that as it may, it is clearly an important marker.¹⁹⁶

Was Genette als Anisochronien bezeichnet, drückt Mieke Bal mit der Alteration aus. Für Bal sind die Erzähltempi wichtige Hinweise auf die Steuerung der Aufmerksamkeit,¹⁹⁷ während Wolf Schmid dem Erzähltempo die Wertungsperspektive, den ideologischen Standpunkt¹⁹⁸, zugesteht. Demnach ist das Erzähltempo bei Lämmert für die „Phasenbildung“, bei Schmid für die „Perspektive“¹⁹⁹ und bei Bal für „Aufmerksamkeitsmuster“ von Bedeutung.

Lämmerts Betonung des Verständnisses von Erzähltempo als Phasenbildung ermöglicht die Analyse von Erzähl-Episoden bezüglich der Variation des Tempos von langsam zu schnell und andersherum. Bals Konzept des Tempos als Aufmerksamkeitsmodell ist hilfreich bei der Bestimmung der Betonung einer bestimmten Episode. Ähnlich wie das Aufmerksamkeits-Konzept von Bal ist das Konzept der Perspektive von Schmid. Je größer die Aufmerksamkeit, desto deutlicher wird die Perspektive des Autors.

Zwei Probleme gibt es aber: Erstens geht Bal vom Rezipienten aus, dessen Aufmerksamkeit auf eine Episode gelenkt werden soll. Dabei stellt sich die Frage, ob Aufmerksamkeit durch Länge eine Stelle in einer Erzählung tatsächlich in ihrer Relevanz einzuschätzen ist.²⁰⁰ Zweitens ist anzuzweifeln, ob die Stellung des Autors zu einer Stelle wirklich beachtet oder gar rekonstruiert werden sollte. Letztlich ist also ‚nur‘ festzuhalten, dass das Erzähltempo bei Bal und Schmid in erster Linie im Fall von langsamer Geschwindigkeit von Bedeutung zu sein scheint.

196 Bal (1997), S. 102.

197 Bal (1997), S. 101.

198 Schmid, Wolf (2014): Elemente der Narratologie. 3., erw. u. überarb. Auflage, Berlin, S. 235.

199 „In Raffung und Dehnung realisiert sich auch die Perspektive, und zwar der ideologische Standpunkt, die Wertungsperspektive. Der Gebrauch der Verfahren hängt von der Bedeutsamkeit ab, die der Erzähler (und hinter ihm natürlich der Autor) bestimmten Episoden beimisst: Gedehte Episoden sind, das ist die Logik des Erzählens, wichtiger als geraffte. Die narrative Relevanz von Handlungen und Episoden entspricht jedoch nicht irgendwelchen außerliterarischen Maßstäben, sondern bemisst sich danach, wie sie die zu erzählende Geschichte zur Erscheinung bringen. Das kann einen starken Konflikt mit den Lebensnormen des Lesers mit sich bringen.“ Schmid (2014), S. 235.

200 „The so-called ‚dramatic climaxes‘, events which have a strong influence on the course of the fabula - the turning-points, moments at which a situation changes, a line is broken, such events are presented extensively in scenes, while insignificant events - insignificant in the sense that they do not greatly influence the course of the fabula - are quickly summarized.“ [Bal (1997), S. 104.]

Der Vollständigkeit halber sei noch auf weitere Werke zur Erzähltheorie eingegangen, die den Aspekt der ‚Geschwindigkeit‘ betrachten.

Jochen Vogt beschäftigt sich in *Aspekte Erzählender Prosa: Eine Einführung in Erzähltechnik und Romantheorie* ausführlich mit dem Thema „Zeit der Erzählung“²⁰¹ (Kapitel 3). Nach Vogt ist die grundlegende Dimension des Erzählens die Zeit als Abfolge von Ereignissen.²⁰² Das heißt, dass für die Geschwindigkeit der Erzählung der Aspekt „Zeit oder Zeitliche Gestaltung“ von großer Bedeutung ist. Die Zeitliche Gestaltung der Erzählung spielt vor allem im Hinblick auf die „strukturelle Analyse und Interpretation“²⁰³ eine wesentliche Rolle.

Grundlegende Dimension der Erzählung ist *die Zeit* als Abfolge von Ereignissen – und deshalb bietet uns die Zeitgestaltung eines bestimmten Erzähltextes, also seine Zeitliche Erstreckung, Gliederung, Reihung und Perspektivik, einen wichtigen Zugang zu seiner Strukturanalyse und Interpretation.²⁰⁴

Vogt stellt die Techniken der Raffungsintensität in den Vordergrund. Er geht vor allem auf Lämmerts Theorie der *Bauformen des Erzählens* ein und erläutert dessen Begriffe wie Aussperrung, sukzessive und iterativ-durative Raffung usw. Vogt behandelt Lämmerts Begriffe anhand von Textbeispielen der deutschen und internationalen Literatur. Neue Aspekte für meinen Zusammenhang sind bei ihm nicht zu finden.

In ihrer *Einführung in die Erzähltheorie* befassen sich Matias Martinez und Michael Scheffel²⁰⁵ in Anlehnung an Genette mit dem „Was“ und dem „Wie“ der Darstellung. Zusätzlich zu den Kategorien Genettes binden sie die Begriffe Lämmerts ein: zeitdeckendes Erzählen (Szene), zeitdehnendes Erzählen (Dehnung), zeitraffende bzw. summarisches Erzählen (Raffung), Zeitsprung (ellipse) und Pause.

201 Vogt, Jochen (2008): *Aspekte erzählender Prosa: Eine Einführung in Erzähltechnik und Romantheorie*. 10. Aufl., Stuttgart.

202 Vogt (2008), S. 98.

203 Vogt (2008), S. 96.

204 Vogt (2008), S. 96.

205 Martínez/Scheffel (2007).

Als Lehrbücher zum Thema Erzähltheorie zählen auch die Werke von Monika Fludernik²⁰⁶, Peter Wenzel²⁰⁷, Tilmann Köppe und Tom Kindt²⁰⁸ sowie Christoph Bode²⁰⁹. Hinsichtlich der Geschwindigkeit bieten sie jedoch keine neuen Erkenntnisse.

Die kognitiven Narratolog*innen betrachten den Aspekt der Geschwindigkeit aus der Perspektive der Rezipienten. Zu den kognitiven Narratolog*innen, die die mentale Erfahrung von Geschwindigkeit in den Mittelpunkt stellen, gehören Kathryn Hume, Tibor Gintli und Karin Kukkonen.

Kathryn Hume beschäftigt sich in ihrem Aufsatz „Narrative Speed in Contemporary Fiction“ mit der Frage, wie man Geschwindigkeit als Erzähltechnik fassen kann. Sie unterscheidet vier grundlegende Aspekte, die hier alle bereits angesprochen wurden:

- 1) Prose portrayal of physical speed; 2) narrative retardation; 3) the amount of story time covered per page; and 4) fictional reflections of cultural speed.²¹⁰

Hume vertritt die Auffassung, dass „[n]arrative speed has many uses, and one is to play with reader anxiety, deliberately provoking it in order to point to some greater cause for anxiety and stress“.²¹¹ Um die Funktionsweise der Geschwindigkeit zu erfassen, schlägt sie vor, sowohl die wichtigsten Techniken zu identifizieren, die diesen Effekt hervorrufen, als auch die offensichtlichen Absichten des Autors zu untersuchen, die durch diese Erzählgeschwindigkeit gefördert werden. Sie erörtert drei Techniken, um den Effekt der Erzählgeschwindigkeit (*narrative speed*) zu erzeugen: „Multiplying elements, subtracting expected material, and rendering actions fantastic.“²¹²

1. Multiplying elements

206 Fludernik, Monika (2010): Erzähltheorie. Eine Einführung. 3. Aufl. Darmstadt.

207 Wenzel, Peter (2004): Einführung in die Erzähltextanalyse: Kategorien, Modelle, Probleme: Kategorien, Modelle, Probleme. Trier.

208 Köppe, Tilmann/Kindt, Tom (2014): Erzähltheorie: Eine Einführung. Stuttgart.

209 Bode, Christoph (2011): Der Roman: Eine Einführung. 2. erw. Auflage. Tübingen.

210 Hume, Kathryn (2005): Narrative Speed in Contemporary Fiction. In: Narrative. Bd. 13, Nr. 2, S. 105–24; hier S. 105.

211 Hume (2005), S. 106.

212 Hume (2005), S. 107.

Laut Hume „[m]ultiplying the units – be they characters, plot elements, episodes, newsbytes, or events – creates the effect of narrative rapidity“.²¹³ Am Beispiel von Ishmael Reeds *The Terrible Twos* und *The Terrible Threes* erklärt sie:

Reed creates the effect of careening along by firing at us a plethora of names, topics, and temporarily focalizing characters. Sometimes each paragraph coalesces about a new character, and readers desperately wonder if this character is a one-off, or should be remembered as a key to what the plot might be.²¹⁴

Der „effect of careening“ entsteht dadurch, dass dem Leser in fast jedem Absatz viele neue Informationen oder neue Figuren präsentiert werden, ohne dass ihm die Bedeutung dessen, was präsentiert wird, bewusst gemacht wird. „[A]nxiety accrues simply through our fear that we will forget some thing useful or important.“²¹⁵ Weiter erklärt sie: „We are pushed into feeling that we are not in control, that we cannot organize the chaos.“²¹⁶ Hume erklärt, dass „[m]ultiplying elements“ darauf abzielt, ein Gefühl des Kontrollverlusts zu erzeugen – was zu Furcht führen kann.

Infolge der Verwendung mehrerer Figuren, mehrerer Schauplätze und eines ständig wechselnden Fokus hat man oft das Gefühl, nicht zu wissen, worauf sich die eigene Aufmerksamkeit richten soll. Unterschiedliche Schauplätze, wechselnde Perspektiven, Figuren usw. werden häufig in den Romanen der Weimarer Republik als Erzählstrategien eingesetzt, um die Geschwindigkeit zu veranschaulichen.

2. Subtracting expected material

Subtraction, the second technique for creating speed to be discussed, almost always works in tandem with multiplication. If you multiply events but connect them logically, the speed-effect will be minimal. The action will merely seem underdeveloped. To get speed, we need to feel that we are missing out on meaningful transitions and links.²¹⁷

213 Hume (2005), S. 107.

214 Hume (2005), S. 107.

215 Hume (2005), S. 108.

216 Hume (2005), S. 108.

217 Hume (2005), S. 111.

Eine Möglichkeit, die Geschwindigkeit zu erhöhen, besteht also darin, auf ‚meaningful transitions and links‘ zu verzichten. Hume weiter: „When the details that stabilize fictional ‚reality‘ are absent, those trained in conventional literature feel that absence as an artifact of speeding along too fast.“²¹⁸ Es ist wichtig zu bemerken, dass sie mit Details nicht die deskriptive Pause meint, sondern eher Hintergrundinformationen oder jegliche Informationen, die zum Verständnis der Figur sowie der Handlung beitragen.

3. Rendering actions fantastic

Turning consensus reality into fantasmagoric is the third technique that I find in transgressive fiction for creating narrative speed. Fantasy of many sorts can exist without affecting narrative pace. What makes such departures from reality relevant here is the creation of puzzling anomalies for which no explanation is given. Without any logic supplied – a subtractive technique – we feel that we must have missed something, or that we are too dense to see a symbolic meaning and should go back and read again. Doing so will not help us, though.²¹⁹

Bei Fantasy-Romanen, aber auch bei Krimis, ist es oft so, dass wir phantastische oder rätselhafte Ereignisse nicht einordnen können. Sie behindern unseren Wunsch, die Dinge logisch zu ordnen.

Die in meiner Dissertation ausgewählten Werke weisen unheimliche Elemente auf, da etwas Außergewöhnliches und Angsteinflößendes den Figuren begegnet.²²⁰

When confronted with texts that challenge us by cutting out connective narrative tissue, we mostly rely on our rational faculties to try to put the narrative fragments together in some meaningful fashion. The fantasmagoric works that model drug experience kick that prop out from under us. They attack rationality itself.²²¹

Dies sind auch die Techniken, die in mehreren Romanen zur Darstellung der Geschwindigkeit verwendet werden. Dabei betont Hume deutlich: „While the techniques are separable in theory, they almost never function alone.“²²²

Multiplying, subtracting, and rendering fantastic, then, are three

218 Hume (2005), S. 111.

219 Hume (2005), S. 112f.

220 Der Kriminalroman *Der weisse Affe* verwendet diese Techniken häufig, um Rätselhaftigkeit und Erzählgeschwindigkeit zu erzeugen (siehe im Detail in Kapitel 5).

221 Hume (2005), S. 114.

222 Hume (2005), S. 107.

techniques used to generate rapid narrative pace in contemporary fiction. In some ways, they cannot be separated, since multiplying without subtraction just produces long narratives; subtracting without multiplying would produce very short narratives, and rendering the fictive world fantastic relies both on adding puzzling elements and subtracting any explanation.²²³

Im Gegensatz zu den oben genannten Theorien von Müller, Lämmert, Genette usw. berücksichtigt der kognitivnarratologische Ansatz von Hume in diesem Aufsatz ausschließlich die Ängste der Leser. Die Werke der Weimarer Republik sind durch Gefahr und Geschwindigkeit gekennzeichnet, was Humes drei Techniken entscheidend für das Verständnis der Erzeugung der Wirkung von Gefahr und Geschwindigkeit macht.

Tibor Gintli kümmert sich in seinem Aufsatz „Narrative and Speed“ ebenfalls um Wirkungsfragen:

1. By the speed of narrative, we should understand not the relationship between objectively given quantities, but the sense of rhythm inspired in the recipient.
2. The subject of the examination is not the individual reader's sense of rhythm, but the poetic method that are able to induce such an effect.²²⁴

Genau wie Hume stellt Gintli den „sense of rhythm“ in den Mittelpunkt und versucht, die Erzähltechniken zur Erzeugung dieses „sense“ zu untersuchen.

Karin Kukkonen hingegen ist der Meinung, dass Geschwindigkeit nicht nur als ein Gefühl der Orientierungslosigkeit, des Kontrollverlusts oder der Verwirrung interpretiert werden sollte. Sie ist davon überzeugt, dass Geschwindigkeit als erzählerische Strategie eingesetzt werden kann, um das Verständnis eines Textes zu fördern, und nicht nur als Gefühl der Orientierungslosigkeit. In ihrem Aufsatz „The speed of plot: Narrative acceleration and deceleration Speed“ erläutert sie:

Narrative speed might therefore very well contribute to comprehension rather than work against it. It is necessary, in other words, to develop an account of narrative speed that leaves room for a multiplicity of possible effects.²²⁵

223 Hume (2005), S. 119.

224 Gintli, Tibor (2022): Narrative and Speed, in: Horváth, Kornélia/Mudriczki, Judit/Osztroloczky, Sarolta (Hg.): Diversity in Narration and Writing: The Novel. Newcastle upon Tyne, S. 32–40; hier S. 39.

225 Kukkonen, Karin (2020): The speed of plot : Narrative acceleration and deceleration. In: Orbis Litterarum, Bd. 75, Nr. 2, S. 73–85; hier S. 75.

Sie argumentiert für eine „embodied dimension“ der Geschwindigkeit:

Speed however, also has an embodied dimension. It also refers to the experience of an object or a body hurtling through space, accelerating and decelerating, rather than just the abstract progress of time that Genette works with (admittedly his main interest in *Discours du récit*). Speed, one could say, is ‚time plus bodies.‘ Characters move physically through the storyworld and readers turn pages.²²⁶

Sie schlägt vor, die narratologischen Kategorien zu überdenken und bei der Erörterung von Fragen der narrativen Beschleunigung und Verlangsamung von „storyworld speed“ und „discourse speed“ statt von erzählter Zeit und Erzählzeit zu sprechen.

„Storyworld speed“ is not the same as the time that objectively passes in the narrative (which, as Genette himself admits, is often not exactly measured). It relates rather to the ways in which speed is indicated in motion verbs, tenses and other embodied elements of the text itself. Are characters rushing, trains running, and so on? „Storyworld speed“ refers to the impression of speed in the storyworld that arises from its embodied language. While the markers of ‚story time‘ are often not explicitly mentioned in literary texts, much less remembered by readers, story speed registers easily in reading.²²⁷

Die körperliche Geschwindigkeit, die in der storyworld zum Ausdruck kommt, ist die ‚Storyworld speed‘. „Discourse speed“, in turn, refers to readers’ sense of how swiftly they get through a stretch of narrative in relation to its perceived length in terms of mediation.“²²⁸ Kukkonen zufolge steht diese verkörperte Dimension der Geschwindigkeit in direktem Zusammenhang mit der ‚Discourse speed‘, wenn also die Figuren in der Welt der Story rennen, ist ihrer Ansicht nach auch die Diskursgeschwindigkeit schnell. „Storyworld speed, generated by the movements and the embodied experience of characters, can propel, impede or trail plot speed.“²²⁹

Ihre Feststellung, wie wichtig es ist, körperliche Bewegung in Erzählungen darzustellen, wird

226 Kukkonen (2020), S. 75.

227 Kukkonen (2020), S. 75.

228 Kukkonen (2020), S. 75.

229 Kukkonen (2020), S. 78.

durch ihre Betonung der „embodied dimension“ von Geschwindigkeit unterstrichen. Dies bedeutet, dass sie Geschwindigkeit als ein Phänomen begreift, das an Körper gebunden ist. Allerdings hat ihr Argument weniger Gewicht, wenn es um die Darstellung von Emotionen geht, wie es in mehreren Romanen der Weimarer Republik der Fall ist. Für die meisten weiblichen Charaktere ist Geschwindigkeit nicht nur eine körperliche Bewegung, sondern vor allem eine emotionale Erfahrung.

Um Geschwindigkeit im Text zu untersuchen, müssen mehrere Aspekte in Betracht gezogen werden. Wie bereits erwähnt, spielt für Genette die Geschwindigkeit an mehreren Stellen eine wichtige Rolle. Das Ziel der Arbeit besteht darin, die formalen und narratologischen Erkenntnisse mit dem Inhalt in Beziehung zu setzen.

Für die Analyse ist es auch wichtig, sprachlich-stilistische Besonderheiten zu berücksichtigen. Genette geht darauf nicht weiter ein, vermutlich weil für ihn die rhetorischen Aspekte ohnehin im Fokus standen, da sein Lehrer Roland Barthes hierzu alles Wichtige gesagt hat. In meiner Arbeit berücksichtige ich die vier von Nünning und Sommer vorgeschlagenen Aspekte: die linguistischen Aspekte, Verfahren der Evokation von Zeit, literarische Inszenierungen sowie generische Aspekte des Zusammenspiels von literarischer Zeitrepräsentation und Genrekonventionen.²³⁰ Es wird entsprechend darauf geachtet, welche sprachlichen Akzente wie Satzlänge, Adjektive, Adverbien, Verben, usw. in den Romanen der beiden Phasen zu finden sind. Und es wird gefragt, welche Themen mit welchen Symbolen in den Werken der verschiedenen Epochen verknüpft sind.

Die Theorie der kognitiven Narratologin Hume ist für mich von besonderem Interesse, weil sie emotionale Wirkungsmuster berücksichtigt. Wie bereits erläutert, ermittelt sie die Momente einer Erzählung, in denen Stress und Beunruhigung durch die Geschwindigkeit des Erzählens erzeugt werden.²³¹ Hume behauptet, dass das Erzähltempo bewusst eingesetzt wird, um bei den Leser*innen Angst auszulösen, damit bestimmte Themen des Textes durch diese Stellen an

230 Nünning/Sommer (2002), S. 46.

231 „Narrative speed has many uses, and one is to play with reader anxiety, deliberately provoking it in order to point to some greater cause for anxiety and stress.“ Hume (2005), S. 106.

Bedeutung gewinnen. Die Identifizierung von Techniken, die den Effekt von Geschwindigkeit erzeugen und auf diese Weise die Rezeption beeinflussen, ist für meine Arbeit entscheidend.

In der Analyse habe ich, die Erzählstrategien analysiert, die eine Erzählung schneller oder langsamer machen. Zwei Aspekte standen dabei im Zentrum: der Aspekt der Differenzialität²³² und der Aspekt der Wirkung²³³. Dabei wurden nicht nur einzelne Abschnitte der Erzählung untersucht, sondern auch, wie sich die Darstellung einer Sequenz von einer anderen unterscheidet. Um systematisch und erfolgreich die Analyse durchzuführen, habe ich die folgenden Schritte vorgenommen:

Im ersten Schritt wurden die Romane, aus der Zeit‘ (damalige) und ‚über die Zeit‘ (heutige) ausgewählt und bearbeitet, wobei versucht wurde, die Unterschiede und Gemeinsamkeiten in der Darstellung der Geschwindigkeit und andere Codes des Erzählens in Literatur von damals sowie von heute zu ermitteln. Auf diese Weise konnten jeweils die Hauptthemen der Romane identifiziert werden. Besonderheiten des Erzählens machen auf diese Themen aufmerksam und unterstreichen sie. Zum Beispiel verweisen Symbole und Tropen auf entscheidende Inhalte hin.

Des Weiteren wird untersucht, auf welche Weise das Erzähltempo bzw. der Tempowechsel eine Rolle spielt. Um das herausfinden zu können, werden einzelne Sequenzen isoliert und hinsichtlich ihrer Tempi sowie Erzählweisen analysiert. Für die Beschreibung regelmäßig wiederkehrender Prozesse über einen ganzen Zeitraum habe ich Lämmerts Konzept der iterativ-durativen Raffung verwendet.

In einem dritten Schritt geht es um den Modus der Erzählung. Der Leser erfährt den Rhythmus durch den Inhalt des erzählten Ereignisses sowie durch dessen Darstellung im Modus der *Mimesis* oder im Modus der *Diegese*. In diesem Schritt der Analyse wird dieser Aspekt der *Mimesis* und der *Diegese* aufgegriffen. Anhand von Beispielen wird in der Analyse gezeigt,

232 „welchen Unterschied eine Formulierung im Gegensatz zu einer anderen macht“ Kocher, Ursula (2018): Von der Notwendigkeit, in die Tiefe zu schauen. Analyse als didaktischer Auftrag. In: Ulrich, Carmen (Hg.): Literatur im Spannungsfeld zwischen Wissenschaft und Didaktik. Exemplarische Unterrichtsmodelle für die Hochschule. München, S. 53–65; hier S. 53.

233 „Zum anderen gilt es, sich bewusst zu werden, warum man einzelne Textstellen so und nicht anders auffasst (Aspekt der Wirkung).“ Kocher (2018), S. 53.

dass die verschiedenen Arten der Redewiedergabe (direkte, indirekte, erlebte usw.) unterschiedliche Funktionen in der Darstellung von Geschwindigkeit erfüllen. Außerdem wird erläutert, warum sich eine Formulierung von einer anderen unterscheidet und warum nur diese und nicht eine andere für die Darstellung eines bestimmten Themas gewählt wurde. Hier wird der Fokus auf die Erzählstrukturen des Romans gelegt und festgestellt, wodurch die Wirkung erzeugt wird. Innerhalb des Modus der Erzählung Schritt wurde auch untersucht, welche Rolle die Fokalisierung spielt. Ich habe Genettes Konzept der Fokalisierung verwendet, um zu zeigen, wie Nullfokalisierung, interne und externe Fokalisierung unterschiedliche Funktionen in der Erzählung erfüllen. Bei der Analyse habe ich mich darauf konzentriert, welche narrativen Strategien für eine bestimmte Fokalisierung verwendet werden. So wird beispielsweise eine größere Distanzierung der Erzählerin durch die Verwendung des Konjunktivs I in der indirekten Rede signalisiert. Ich analysiere, wie häufig und zu welchem Zweck die Information versteckt oder mitgeteilt wird – was Genette mit „narrative Information hat verschiedene Grade“²³⁴ beschreibt.

Dies führt zum nächsten Schritt, in dem untersucht wurde, welche Rolle wechselnde Schauplätze, die Verwendung aktiver Verben, präzises Timing und die Darstellung überfüllter Orte bei der Erzeugung von Geschwindigkeit spielen. Wie wird der Effekt des Wettlaufs gegen die Zeit, des Erstickens in der Menschenmenge und des ohrenbetäubenden Lärms von Verkehr, Gedränge und Geschwindigkeit usw., erzeugt?

Insgesamt kann man feststellen, dass in der Analyse untersucht wird, wie das Erzähltempo mit den gewählten Themen, Symbolen und Erzähltechniken in Verbindung steht. Woran wird ein Tempowechsel erkannt? Wie wird der Rhythmus erzeugt? Welche Symbole werden im erzählerischen Verfahren verwendet, um Schnelligkeit, Wildheit und Gefahr als Codes der Zeit darzustellen? Welche Themen tauchen im Zusammenhang mit diesen Codes auf?

2.4. Was ist ein Code?

Um das eben Formulierte plausibel zu machen, muss aber zunächst auch dieser Begriff geklärt

234 Genette (2010), S. 103.

werden. „Code“²³⁵ wird in verschiedenen Disziplinen wie Mathematik, Informatik, Genetik, Bibliothekswissenschaft, Rechtswissenschaft und Linguistik verwendet. Der Begriff wird entsprechend unterschiedlich definiert. Er wird als „set of substitution rules“²³⁶ und als „ein System“²³⁷ verstanden. Miller definiert den Begriff Code in der Linguistik folgendermaßen: „Any system of symbols that, by prior agreement between the source and destination, is used to represent and convey information will be called a code.“²³⁸ Nach Rudi Keller und Helmut Lüdtkke ist die „Frage der Definition von ‚Kode‘ [...] eine Frage der Identitätskriterien“.²³⁹ Sie unterscheiden drei Typen von Kodes: natürliche Kodes,²⁴⁰ künstliche Kodes und Kodes „der dritten Art“. Die Verwendung und Bedeutung des Begriffs ‚Code‘ in der Literaturwissenschaft unterscheidet sich von der Verwendung in den oben genannten Disziplinen. Winfried Nöth beschreibt die Verwendung des Begriffs in Kürze folgendermaßen:

Als Kodes erforschen Semiotiker kulturelle Zeichensysteme der verschiedensten Art, von den Verkehrszeichen bis zur Mode (Prieto 1966; Barthes 1967), vom Morsekode über die Kodes der Heraldik bis zu den Kodes des Theaters (Mounin 1970a; Barthes 1967b). Häufig ist mit Kode nichts anderes als ein Zeichensystem gemeint. Das System der Sprache wird auch als Kode bezeichnet (wie etwa bei Jakobson 1960, 1961).²⁴¹

In der Literaturwissenschaft ist die gängigste Definition des Codes diejenige von Umberto Eco.

Umberto Eco beschreibt:

Sign is always an element of an *expression plane* conventionally correlated to one (or several) elements of a *content plane*.²⁴²

235 Die Schreibweise variiert in der Forschung (Kode/Code). Ich verwende die Schreibung, die sich bei Umberto Eco findet (Code).

236 Watt, Gavin T/William C Watt (1996): Code. In: Posner, Roland/Robering, Klaus/Sebeok, Thomas A (Hg.): Semiotics. A Handbook on the Sign-Theoretic Foundations on Nature and Culture. Berlin, S. 404–414; S. 404.

Gavin T Watt und William C Watt definieren Codes als „the elements and combining rules by which their associated algorithms make information representable, are an essential part of semiosis (the act of performing a communication): it is codes, in fact, that translate thought from the ineffable to the effable.“ [Watt, Gavin T/William C Watt (1996), S. 413.]

237 Miller, George A (1951): Language and Communication. New York, S. 7.

238 Miller (1951), S. 7.

239 Keller, Rudi/Lüdtkke, Helmut (1996): Kodewandel. In: Posner, Roland (Hg.): Semiotics. A Handbook on the Sign-Theoretic Foundations on Nature and Culture. Berlin, S. 414–35; hier S. 414.

240 „(1) Natürliche Kodes, die in der belebten Natur vorkommen und dem Sender wie dem Empfänger angeboren sind: Bienenanz, Balzlaute, Farbsignale usw. (2) Künstliche Kodes, die von Menschen willentlich geschaffen wurden: Flaggenkode, Verkehrszeichen, Rangabzeichen, Computersprachen usw. (3) Kodes „der dritten Art“ [...], die nichtintendierte Ergebnisse menschlichen Handelns sind: [...] natürliche Sprachen, bestimmte Arten, sich zu kleiden, bestimmte Arten, Wohnzimmer einzurichten, usw.“ Keller/Lüdtkke (1996), S. 415.

241 Nöth, Winfried (2000): Handbuch der Semiotik. 2., vollständig neu bearbeitete und erweiterte Aufl., Stuttgart. S. 216.

242 Eco, Umberto (1976): A Theory of Semiotic. Bloomington, S. 48.

Diese „Korrelation“ zwischen Ausdrucksebene und Inhaltsebene wird als Code verstanden. Mit anderen Worten: Der Code ist der Schlüssel zum Verständnis der Korrelation zwischen der Ausdrucksebene und der Inhaltsebene. Nach Eco erzeugt diese „Korrelation“ eine Zeichenfunktion.

When a code apportions the elements of a conveying system to the elements of a conveyed system, the former becomes the expression of the latter and the latter becomes the content of the former. A sign-function arises when an expression is correlated to a content, both the correlated elements being the functives of such a correlation.²⁴³

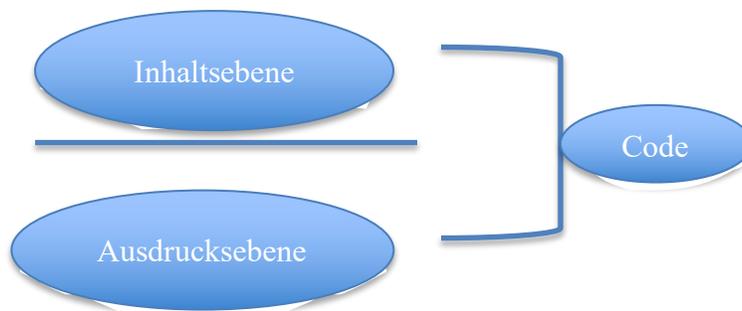


Abb. 01. Bildliche Verdeutlichung der von Eco gegebenen Code-Definition

Um diese Definition zu vereinfachen, könnte man sagen, dass der Code der Mechanismus ist, der eine Verbindung zwischen dem physischen Aspekt (Ausdrucksebene) eines Signifikanten und seinem mentalen Aspekt (Inhaltsebene) eines Signifikats herstellt:

Die Theorie der Code befasst sich mit einer Ausdrucksebene, bei der, auf der Basis eines noch ungeformten Kontinuums, ein syntaktisches System eine strukturierte Reihe von Signal-Einheiten entstehen läßt; der Code korreliert die Einheiten dieser Ebene mit Einheiten einer Inhaltsebene, bei der ein noch ungeformtes Kontinuum durch ein semantisches System in eine Reihe kultureller Einheiten strukturiert worden ist.²⁴⁴

In dieser Definition unterstreicht Umberto Eco, dass die Ausdrucksebene oder das syntaktische System eine Signal-Einheit auslöst. Die inhaltliche Ebene ist dagegen das semantische System

²⁴³ Eco (1976), S. 48.

²⁴⁴ Eco, Umberto (1991): Semiotik. Entwurf einer Theorie der Zeichen. Paderborn, S. 354.

einer Reihe von kulturellen Einheiten. Laut Johansen und Larsen ist der Code „a *content-directed* set of rules which govern the relation between a general body of social norms and concrete facts involving human behaviour“.²⁴⁵ Aus diesem Grund sind bestimmte Signifikanten immer mit bestimmten Vorstellungen verbunden. Diese Vorstellungen sind nicht durch eine individuelle Perspektive geprägt, sondern durch die Kultur. Die Analyse eines ästhetischen Textes kann in diesem Fall von einer besonderen Bedeutung sein, denn Codes zu verstehen bedeutet auch, die kulturellen Konventionen bei der Entstehung von Codes zu begreifen.

Umberto Eco weist auf die semiotische Bedeutung des ästhetischen Textes hin und schreibt ihm die folgenden Eigenschaften zu.

1. Bearbeitung des Ausdrucks
2. Anregung zur Neubewertung des Inhalts
3. Auslösung des Prozesses der Code Änderung
4. eine neue Art von Weltsicht
5. die Darstellung eines Netzwerks verschiedener Kommunikationsakte.²⁴⁶

Die Stilanalyse der Literatur aus/über die Zeit der Weimarer Republik verdient aus verschiedenen Gründen besondere Aufmerksamkeit. Wenn wir die Literatur der Weimarer Republik aus der Perspektive Ecos betrachten, dann ermöglicht die Analyse der Literatur der Weimarer Republik ein Verständnis des Prozesses der Schaffung von Codes und der Veränderung von Codes. Nach Eco löst die Bearbeitung des Ausdrucks eine Neubewertung des Inhalts aus. Der Code verbindet diese beiden Ebenen miteinander. Eco nennt es eine „zweifache Operation, die ein idiosynkratisches und höchst originelles Beispiel für die Zeichen-Funktion hervorbringt“.²⁴⁷ Code ist zudem eine Regel, um die Zeichenproduktion und ihre Interpretation zu erfassen. Die ästhetische Zeichenfunktion basiert auf dem Code und stößt den Prozess der Veränderung der Codes und damit eine neue Wahrnehmung der Welt an. Codes ermöglichen die Interpretation des signifikanten Verhältnisses zum Signifikanten und bieten einen Sinnstiftungsprozess.²⁴⁸

245 Johansen, Jørgen Dines/Larsen, Svend Erik (2002): Signs in Use: An Introduction to Semiotics. London, S. 17.

246 Eco (1991), S. 347.

247 Eco (1991), S. 347.

248 Vgl. Eco (1991), S. 366.

Aus diesem Grund ist die inhaltliche Untersuchung von Romanen, die in der Weimarer Republik spielen, und Romanen, die heute über die Weimarer Republik geschrieben werden, von besonderer Bedeutung.

2.5. Was ist ein Symbol?

Laut Umberto Eco ist ein Symbol „either a signifier correlated to its meaning by a law, that is, by a precise convention, and as such interpretable by other signifiers, or a variable that can be bound in many ways but that, once it has acquired a given value, cannot represent other values within the same context“.²⁴⁹

Symbole sind immer das Ergebnis eines Verständnisses, das zwischen den beteiligten Individuen besteht. Christian Metz beschreibt das Symbol im Hinblick auf das filmische Symbol als „motivated transcendence“²⁵⁰, die die „second meanings“²⁵¹ des Textes erzeugt. Im Grunde genommen repräsentiert das Symbol etwas von der Realität (Denotation), das dann eine andere Form annimmt und eine andere Bedeutung (Konnotation) ausstrahlt. Um die Gültigkeit eines Symbols zu überprüfen, ist es zwingend erforderlich, seine Bedeutung im Hinblick auf den kulturellen Parameter zu analysieren. Auch wenn Individuen Symbole produzieren können, kann ihre Bedeutung nicht allein auf der Grundlage ihrer neuen Interpretation vermittelt werden, es sei denn, sie werden von einer breiteren Kultur akzeptiert.

Symbols are generally the products of cultures and only indirectly can they be said to be products of individual minds existing within cultures. There are ways of interrogating individual minds within a culture but it is almost impossible to question the culture as a whole.²⁵²

Symbole werden unter Verwendung konventionell akzeptierter und weithin bekannter Codes geschaffen. Im Kontext der Literaturwissenschaft werden die Codes von den Autoren erfunden. Es ist wichtig, darauf hinzuweisen, dass der Erfolg dieser Codes davon abhängt, wie leicht sie zu verstehen sind. Ursula Kocher in ihrem Aufsatz von 2011:

249 Eco, Umberto (1990): *The limits of interpretation*. Bloomington, S. 8.

250 Metz, Christian (1976): *Current Problems of Film Theory: Mitry's L'esthétique Et Psychologie Du Cinema*, Vol. II. In: Nichols, Bill (Hg.): *Movies and Methods: An Anthology*. Bd. I. Los Angeles. S. 568–578; hier S. 573.

251 Metz (1976), S. 573.

252 Rasmussen, David M. (1974): *Symbol and Interpretation*. Hague. S. 3.

Im Fall des Gleichnisses kann gerade durch das Verbinden zweier Sachverhalte der entscheidende Aspekt des zugrundeliegenden Objekts besonders hervorgehoben werden. Dabei sind die Möglichkeiten der Korrelation nicht unendlich, sondern durch Konvention begrenzt. Gleichnisse funktionieren in einer Gesellschaft nur dann, wenn der vergleichende Sachverhalt bereits zuvor in gedanklicher Nähe zum Vergleichsobjekt stand.²⁵³

Kocher weist darauf hin, dass ein Symbol nur dann funktioniert, wenn sich die zu vergleichenden Codes in unmittelbarer Nähe zum Vergleichsobjekt befinden. „Auch bei der Gedächtniskunst geht es um das Verbinden – in diesem Fall von Bekanntem mit Unbekanntem.“²⁵⁴ Da die Codes durch Konventionen definiert sind, hängt ihr Erfolg davon ab, inwieweit das „Bekannte“ mit dem „Unbekannten“ verbunden wird, um ein mentales Bild des Objekts zu schaffen. Wenn sich eine Botschaft zu sehr auf das Unbekannte stützt, lädt sie zum Chaos ein und macht jede Bedeutung, die ihr beigemessen wird, zunichte.²⁵⁵

Trotzdem bedeutet die Tatsache, wenn die Codes nicht vertraut sind, nicht unbedingt, dass sie neu sind. Es müssen Codes dieser Art untersucht werden, deren Ursprünge noch nicht in großem Umfang konventionalisiert worden sind. Je mehr diese Codes untersucht werden, desto mehr bestimmen vertraute soziale Konventionen die Kommunikationsmuster der Gesellschaft. Die Verständlichkeit eines Codes hängt im Wesentlichen von drei Faktoren ab: Erwartungen, Konventionen und Verwendungen. Die erfolgreiche Interpretation von Codes erfordert zwei Elemente: a) die Kenntnis der kulturellen Bedeutung, die sich dahinter verbirgt; b) eine Zerlegung der Bedeutung, aus denen sich nach einer gründlichen Untersuchung die endgültige Bedeutung ergibt.

253 Kocher, Ursula (2011b): Die Mächtige Bildung Unserer Gedanken: Zur Emblematiktheorie Georg Philipp Harsdörffers. In: Keppler-Tasaki, Stefan/Kocher, Ursula (Hg.): Die Mächtige Bildung Unserer Gedanken. Berlin: S. 181–196; hier S. 185.

254 Kocher (2011b), S. 185.

255 Am Beispiel von einem Emblem aus dem siebzehnten Jahrhundert in Harsdörffers Buch erörtert Kocher: Es handelt sich um das Emblem „Der Waffen Elend Froehlich End“, das das Bild einer Taube mit einem Olivenzweig zeigt, die über ein Meer fliegt. Das Emblem soll die Botschaft des Friedens vermitteln. Stattdessen werden darin die Worte „Krieg“ und „Elend“ verwendet. Mit dem „Ende des Krieges“ will es den „Frieden“ vermitteln, was es mit dem Olivenzweig zu tun versucht. Der Olivenbaum ist in der Bibel das Symbol des Friedens. Die Taube mit dem Ölzweig spiegelt jedoch die Vergebung wider, die Gott den Menschen durch seine Botschaft an Noah gewährt. In diesem Fall verfehlt das Emblem die beabsichtigte Botschaft, oder wenn es nicht ganz verfehlt wird, so erfüllt es doch nicht ganz seinen Zweck, denn es fehlt Gott, der der zentrale Teil des Arguments ist. In diesem Fall, wo die gesamte Kodierung aus dem Alten Testament stammt, unterbricht der fehlende Gott die beabsichtigte Botschaft. Kocher (2011b), S. 188f.

Diese Arbeit möchte das Verständnis der kulturellen Bedeutung von Symbolen in der Weimarer Republik auf der Grundlage ihrer Auslegung erreichen.

Kapitel 3

Der Gang vor die Hunde von Erich Kästner

3.1. Themen und Erzählstil

Der Roman *Der Gang vor die Hunde* von Erich Kästner erschien erstmals im Jahr 1931 unter dem Titel *Fabian: Die Geschichte eines Moralisten*. Dieser Roman wurde sofort ein Bestseller. Nadine Lange begründet dies folgendermaßen:

Mit seinen genauen temporeichen Beschreibungen traf Kästner den Geschmack der Zeit: Er bekam überwiegend freundliche Kritiken, und das Buch verkaufte sich innerhalb weniger Monate dreißigtausend Mal – Pop für eine untergehende Republik.²⁵⁶

Auf Wunsch des Verlages wurde die Originalfassung redigiert²⁵⁷, und zwar so sehr, dass sogar der Titel geändert wurde. „Der ursprüngliche Titel von Kästners Buch spielt auf eine Redewendung an: vor die Hunde gehen bedeutet *sterben, verwahrlosen, ein schändliches Ende nehmen*.“²⁵⁸ Ein möglicher Grund könnte sein, dass der Verlag eine „verharmloste Fassung“²⁵⁹ bevorzugte.²⁶⁰ Der ursprüngliche Titel des Romans *Der Gang vor die Hunde* hätte ein „Sprengsatz“²⁶¹ sein können. Der Verlag ‚entschärfte‘ die vermeintliche Bombe, indem er den Roman in *Fabian: Die Geschichte eines Moralisten* umbenannte. Zum ursprünglichen Titel schrieb Kästner 1950: „Damit sollte, schon auf dem Buchumschlag, deutlich werden, daß der Roman ein bestimmtes Ziel verfolge: Er wollte warnen. Er wollte vor dem Abgrund warnen, dem sich Deutschland und damit Europa näherten!“²⁶²

Der Roman ist zweifelsohne eines der bedeutendsten Werke der Weimarer Republik. Er beschreibt die Dynamik der Zeit und die sich schnell verändernden Zustände in einer

256 Lange, Nadine (1999): Kultur: Erich Kästners erster Roman für Erwachsene – ‚Fabian‘ von 1931 ist ein Klassiker. In: Tagesspiegel.de www.tagesspiegel.de/kultur/erich-kastners-erster-roman-fur-erwachsene-fabian-von-1931-ist-ein-klassiker-624649.html. Letzter Zugriff am 25 Oktober 2022.

257 Im Nachwort des Herausgebers schreibt Sven Haneschek: „Die Urfassung des Romans, *Der Gang vor die Hunde*, ist sexuell noch expliziter; auch auf politischer Ebene sind Provokationen und auch Konnotationen zu finden, die im *Fabian* fehlen.“ Kästner, Erich (2020): *Der Gang vor die Hunde*. 8. Aufl., S. 275–310; hier S. 275.

258 Hima, Gabriella (1999): Schande und Scham: Dezső Kosztolányi: *Goldener Drachen, 1924* und Erich Kästner: *Fabian, 1930*. In: *Neohelicon*, Bd. XXVI, Nr. 1, S. 147–157; hier S. 156.

259 Kästner, Erich (2020): *Der Gang vor die Hunde* (1931). Ungekürzte 8. Auflage. Zürich. S. 1.

260 „[...] denn der junge Kästner hatte in seinem ersten Roman alle Register gezogen. Das machte das Manuscript für den Verlag zu einem Sprengsatz, den das Lektorat mit spitzen Fingern entschärfte und der dann – entgegen Kästners ursprünglicher Intention – schließlich unter dem Titel *Fabian* erschien.“ Kästner (2020), S. 1.

261 Kästner (2020), S. 1.

262 Kästner, Erich (1950): Vorwort des Verfassers zur Neuauflage dieses Buches. In: Haneschek, Sven (Hg): *Der Gang vor die Hunde*. 8. Aufl., S. 241–243; hier S. 242.

temporeichen Narration. Im Nachwort seiner Ausgabe zu *Der Gang vor die Hunde* bemerkt Sven Hanuschek:

Der Autor zog alle ihm möglichen Register, um die Gesellschaft in all ihren geistigen und ungeistigen Erscheinungen in seinen Zeit- und Sittenroman zu holen; er ließ seinen Helden Descartes und Schopenhauer lesen, und er bediente die neusachlichen Topoi Werbung, Technik, Sport, die neuen Massenmedien Zeitung und Film. Allerdings werden die neuen Errungenschaften der Zeit auch kritisiert; Zigarettenwerbung, Propaganda, andere Notwendigkeiten der modernen Konsumgesellschaft [...].²⁶³

Der Roman enthält viele Themen, die auch heute noch aktuell sind: unabhängiger Journalismus, Lügenpresse, Verteidigung der Demokratie, Wirtschaftskrise, Homosexualität, Krisenmanagement, Arbeitslosigkeit, Bürokratie und Frauenrechte gehören zu den Themen dieses für die Weimarer Zeit repräsentativen Romans. Darüber hinaus ist der Roman ein Reservoir an wichtigen Symbolen der Weimarer Republik.²⁶⁴ Gideon Stiening weist auf die Busfahrt-Szene hin, die dann in *Fabian: Die Geschichte eines Moralisten* fehlt. In dieser Szene geht es um das Brandenburger Tor und den Verkehrsturm als wichtige Symbole Berlins und der Zeit:

Beide Gebäude, die optisch klar zu unterscheiden sind [...], haben positiv besetzten kollektiven Symbolcharakter, wobei das Brandenburger Tor ausschließlich das politisch-militärische Selbstverständnis Preußens, damit Berlins und des Deutschen Reiches reflektierte, während der Verkehrsturm zum Symbol der Moderne erhoben wurde, gerade aufgrund seiner tatsächlich praktischen Funktion. Durch den Vergleich mit dem Brandenburger Tor erhält diese erste Ampel jedoch polit-symbolische Dignität als ein Verkehrsströme politisch-technisch regulierendes Instrument. Verstärkend kommt hinzu, dass Fabian die berühmte Quadriga ihres *ursprünglichen* symbolischen Gehaltes entkleidet und mit einer neuen Bedeutung belegt: Das Denkmal für Preußens Glanz und Gloria wird zu einem solchen für die untergehende Droschkenkultur und die Nacktheit der Victoria zum Symbol einer übermäßigen Steuerbelastung der Kutscher, die mithin ihr letztes Hemd gegeben haben.²⁶⁵

263 Hanuschek, Sven (2020): Nachwort des Herausgebers. In: dies (Hg.): *Der Gang vor die Hunde*. 8. Aufl., S. 275–310; hier S. 280.

264 Zu meinem Verständnis von „Symbol“ vgl. Kapitel 2.5.

265 Stiening, Gideon (2021): Kästners politischer Moralismus im ‚Der Gang vor die Hunde‘. In: Hanuschek, Sven/Stiening, Gideon (Hg.): *Politik und Moral: Die Entwicklungen des politischen Denkens im Werk Erich Kästners*. Berlin. S. 145–170; hier S. 150. Hervorhebung im Original.

Die Szene führt den Leser nicht nur durch die Stadt, sondern ordnet den Gebäuden auch verschiedene Merkmale zu. Auffallend an dieser Szene ist, dass das Vordringen der Demokratie sehr deutlich wird. Die neue Wertigkeit der aristokratischen Gebäude zeigt den Übergang von der Aristokratie zur Demokratie. So wird beispielsweise der Berliner Dom als „Hauptfeuerwache“ und die Universität als „eine Anstalt für schwachsinnige Kinder“²⁶⁶ bezeichnet. Auf diese Weise wird den historischen Gebäuden ihre traditionelle Dignität genommen, um sie an den beschleunigten und modernen Lebensstil der Weimarer Republik anzupassen.

Die beiden Fassungen des Romans haben im akademischen Raum viel Beachtung erhalten. Vor allem, weil die bearbeitete oder besser gesagt „verharmloste Fassung“²⁶⁷ mit dem Titel *Fabian: Die Geschichte eines Moralisten* immer noch als „dekadent und obszön“²⁶⁸ galt. Das dritte Kapitel, in dem es um die Lügenpresse geht, war in der ursprünglichen Fassung nicht enthalten. Dieses Kapitel schildert die alltäglichen Herausforderungen der Weimarer Republik in besonderem Maß. Die Unsicherheit des Arbeitsplatzes und die Ungewissheit des Überlebens waren Teil des täglichen Lebens. Simela Delianidou beschreibt den Roman *Fabian. Die Geschichte eines Moralisten* (1931) als „Anschauungsmaterial gesellschaftlich-kultureller Praxis der Weltwirtschaftskrise der 1920er“.²⁶⁹ Ihre Hauptthese lautet, dass „dieser Text durchaus als engagierte (wirtschafts)politische Literatur definiert werden kann“. Sie versucht zu „belegen, dass Erich Kästner unter dem Begriff des ›Moralisten‹ einen ethisch-politischen Aktivismus fasst, für den auch seine Wirtschaftssatire einsteht“.²⁷⁰

Es wurde bereits in Kapitel 1 erwähnt, dass meine Arbeit beide Versionen des Romans berücksichtigt, um die Codes der Weimarer Zeit in Gänze zu verstehen. Schnelligkeit, Gedränge und Lärm, Politik sowie Armut und Reichtum sind die wichtigsten Themen des Romans, die auf vielfältige Weise in der Erzählung verankert sind. Im Folgenden wird der Inhalt kurz zusammengefasst, um die Basiserzählung festzuhalten.

266 Kästner (2020), S. 41.

267 Kästner (2020), S. 1.

268 Kästner (2020), S. 1.

269 Delianidou, Simela (2018): Erich Kästners neusachlicher Roman *Fabian. Die Geschichte eines Moralisten* (1931) als ‚(wirtschafts-)politische Literatur‘. In: Lubkoll, Christine/Illi, Manuel/Hampel, Anna (Hg.): *Politische Literatur: Abhandlungen zur Literaturwissenschaft*. Stuttgart. S. 183–198; hier S. 183.

270 Delianidou (2018), S. 183.

Der Roman besteht aus vierundzwanzig Kapiteln. Bis zum zwanzigsten Kapitel spielt die Handlung in Berlin, von Kapitel einundzwanzig bis vierundzwanzig in Fabians Heimatstadt. Diese steht im Gegensatz zu Berlin, denn dort, in der Provinz, fehlt es an der Hektik der Großstadt. Die vierundzwanzig Kapitel setzen sich aus zahlreichen Episoden unterschiedlicher Länge zusammen, um das kritische Panorama des Lebens in der Weimarer Republik zur damaligen Zeit aus Fabians Sicht darzustellen. Zwar enthält jedes Kapitel eine dreizeilige Überschrift, die auf die drei Szenen in einem Kapitel verweist. Aber die Länge der Szenen ist sehr unterschiedlich. So beginnt das erste Kapitel in einem Café, aber die genaue Uhrzeit wird nicht genannt. Die Handlung von Kapitel 2 und Kapitel 3 findet am Abend desselben Tages statt. Erst in Kapitel 4 findet sich eine Zeitangabe: „am nächsten Morgen“.²⁷¹ Manchmal werden Hinweise auf die Tageszeit gegeben, die eine Orientierung ermöglichen, manchmal muss man die Tageszeit erraten. So weiß man zum Beispiel, dass ein Büro tagsüber frequentiert wird, der Nachtclub aber sicher nachts. Da der Erzähler Fabian mehrere Cafés, Bars, Tanzlokale usw. besuchen lässt, scheint sich die Narration eher auf die Abendzeit zu konzentrieren. Der Erzähler beschreibt das pulsierende Leben in Berlin während der Nachtstunden. Das bedeutet natürlich nicht, dass die Hektik der Tageszeit nicht Thema ist. Das Tempo und die Fokalisierung variieren in jeder Szene und sogar innerhalb derselben mehrmals. Die Handlung des Romans ist in den letzten Jahren der Weimarer Republik angesiedelt, d.h. während der Wirtschaftskrise in den Jahren 1929–1930. Die erzählte Zeit lässt sich durch viele Anspielungen auf die Wirtschaftskrise auf etwa zwei Jahre²⁷² eingrenzen. Zu nennen sind die Lektüre von Zeitungsschlagzeilen, politische Demonstrationen, eine Streitszene zwischen zwei jungen Leuten über „den Führer“ und die Kommunisten, der Hinweis auf den Bären auf der Wirtschaftsbörse usw.

Fabian, ein promovierter Germanist, der als Werbetexter arbeitet, ist der Protagonist dieses Romans. In diesen wirtschaftlich angespannten Zeiten hat er seinen Beruf mehrmals gewechselt, da die Arbeitslosigkeit hoch ist und es schwierig ist, einen geeigneten Arbeitsplatz zu finden. Fabian wird als flanierender Beobachter von Menschen und Gebäuden dargestellt. Als Flaneur fährt Fabian durch die Stadt und läuft über Rummelplätze, besucht Cafés und liest

271 In Fabian. Die Geschichte eines Moralisten finden sich im Vergleich zur Originalversion mehr zeitliche Hinweise.

272 Da bei vielen Kapiteln zeitliche Angaben fehlen, lässt sich der zeitliche Rahmen lediglich schätzen.

Zeitung. Dabei zeigt sich, dass Fabian für das Leben in der schnelllebigen Stadt nicht geeignet ist. Um die Geschwindigkeit des Lebens darzustellen, experimentiert der Erzähler mit dem Erzähltempo, indem er verschiedene Strategien des Erzählens einsetzt. Er springt von einem Schauplatz zum anderen und präsentiert eine abwechslungsreiche, dynamische Erzählung. Die Symbole werden durch mehrere Codes gerechtfertigt, die der Erzähler verwendet.

Im Folgenden gehe ich auf die vier wichtigsten Themen ein: Schnelligkeit, Gedränge und Lärm, Politik sowie Reichtum und Armut.

3.2. Schnelligkeit

„Schnelligkeit“ ist einer der wichtigsten Codes der Weimarer Zeit. Der fahrende Zug, erschöpfte Waggon, die Maurer auf den Laufbrettern sowie die Straßenbahn, die Bahn und das U-Bahn-System sind einige der Symbole, die die Schnelligkeit des Stadtlebens repräsentieren. Durch diese Symbole wird der Interpretant „Schnelligkeit“ fest mit dem Signifikanten /Weimarer Republik/ verbunden.

Einerseits wird die Straßenbahn als Sinnbild für Modernität und Vernetzung eingesetzt, andererseits aber auch für eine existenzielle Gefahr. Denn im Roman wird dargestellt, dass ein Fußgänger, der unachtsam über die Straße geht, leicht von der Straßenbahn getötet werden kann (vgl. 3.2.2). Dies deutet auf die Dominanz der großen Maschinen, wie der Straßenbahn, über die Menschen hin, denn der Mensch muss vorsichtig die Straße überqueren und sollte der Straßenbahn dabei nicht in die Quere kommen. Die Straßenbahn wird als eine mächtige Maschine eingeführt, die in der Lage ist, die täglichen Entscheidungen der Menschen zu beeinflussen (siehe dazu 3.2.2.). Der Roman stellt die U-Bahn als ein „heterotopic space“²⁷³ dar, in dem verschiedene Codes wie Geschwindigkeit, Lärm, Trennung von der Außenwelt usw. aufeinandertreffen, um das U-Bahn-System als Symbol der Orientierungslosigkeit zu etablieren. Aufgrund der Geschwindigkeit und des Lärms hat eine Figur in der U-Bahn möglicherweise Schwierigkeiten, sich zurechtzufinden, denn die Möglichkeit, aus dem Fenster auf die Landschaft zu schauen, um sich zu orientieren, besteht in

273 „There are also, probably in every culture, in every civilization, real places—places that do exist and that are formed in the very founding of society— which are something like countersites, a kind of effectively enacted utopia in which the real sites, all the other real sites that can be found within the culture, are simultaneously represented, contested, and inverted. Places of this kind are outside of all places, even though it may be possible to indicate their location in reality. Because these places are absolutely different from all the sites that they reflect and speak about, I shall call them, by way of contrast to utopias, heterotopias.“ Foucault, Michel (1984): *Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias*. In: *Architecture/Mouvement/Continuité*. web.mit.edu/allanmc/www/foucault1.pdf. Letzter Zugriff am 30. Oktober 2022.

einem Untergrundzug nicht. Eine Figur kann ihre genaue Position erst dann wirklich erkennen, wenn die Haltestelle angesagt oder erreicht wird. Das U-Bahnsystem wird in diesem Roman daher gezielt als Symbol für die Orientierungslosigkeit des Menschen verwendet. Zusätzlich zu diesen Symbolen lassen sich im Text häufig Straßenkreuzungen, Ampeln und Verkehr, Stundenhotels und Dating Clubs, Bauzäune und Bauerüste finden.

Im Folgenden werden einige Beispiele aus dem Text herausgegriffen, die die Dynamik des Lebens in der Zeit der Weimarer Republik exemplarisch verdeutlichen. Die Beispiele zeigen auch, wie Symbol und Erzähltempo miteinander verknüpft sind.

3.2.1. Die dynamische und gefährliche Stadt: ein Spiegelbild des modernen Lebens

Bereits im ersten Kapitel kann man entscheidende Merkmale des Romans erkennen. Erzählt wird von einem aufregenden und gefährlichen Leben in der Großstadt Berlin. Dies geschieht durch den Einsatz verschiedener Erzähltechniken: Analepse, Summary, Pause und Ellipse, Wechsel der Fokalisierung usw. Strategien wie z. B. die Darstellung der Stadt als ein Labyrinth, die Vermittlung von Zeitungsschlagzeilen, die Verbrechen und Gefahr ansprechen, die Verwendung von sprachlichen Ausdrücken, die die Wirkung der Gefahr und Schnelligkeit betonen, sowie die Angabe von Orten und Adressen werden angewandt.

Das erste Kapitel des Romans *Der Gang vor die Hunde* beginnt mit der Überschrift „Ein Kellner als Orakel • Der andere geht trotzdem hin • Ein Institut für geistige Annäherung“.²⁷⁴ Dies scheint weniger ein Titel als Schlagzeilen einer Zeitung zu sein. Die Sätze und Satzteile werden wie Schlagzeilen aneinandergereiht und werfen Schlaglichter auf die nachfolgenden Geschehnisse. Dadurch weckt der Erzähler Neugierde und bietet scheinbar eine Orientierung für das, was gleich zu lesen sein wird. Tatsächlich aber kann man sich unter diesen Phrasen nichts Konkretes vorstellen. Diese Art der Überschrift wird bei allen vierundzwanzig Kapiteln verwendet. Dadurch wird die Handlung aus einer distanzierten, pseudo-journalistischen Perspektive wiedergegeben.

274 Kästner (2020), S. 7.

Zu Beginn des Romans wird gezeigt, wie die Hauptfigur *Fabian* in einem Café namens *Spalteholz* sitzt und die Schlagzeilen der Abendblätter liest.

Fabian saß in einem Cafe namens Spalteholz und las die Schlagzeilen der Abendblätter: Englisch-Luftschiff explodiert über Beauvais, Strychnin lagert neben Linsen, Neunjähriges Mädchen aus dem Fenster gesprungen, Abermals erfolglose Ministerpräsidentenwahl, Der Mord im Lainzer Tiergarten, Skandal im Städtischen Beschaffungsamt, Die künstliche Stimme in der Westentasche, Ruhrkohlenabsatz läßt nach, Die Geschenke für Reichsbahndirektor Neumann, Elefanten auf dem Bürgersteig, Nervosität an den Kaffeemärkten, Skandal um Clara Bow, Bevorstehender Streik von 140.000 Metallarbeitern, Verbrecherdrama in Chicago, Verhandlungen in Moskau über das Holzdumping, Starhembergjäger rebellieren. Das tägliche Pensum. Nichts Besonderes.²⁷⁵

Die Zeit der Narration ist das Präteritum. Bereits nach dem ersten Satz wechselt die Nullfokalisierung zu einer internen Fokalisierung. Wir lesen gewissermaßen gemeinsam mit Fabian die Zeitung – zumindest die Schlagzeilen der Abendblätter. Diese werden über dreizehn Zeilen im Druck und damit über fast den ganzen ersten Absatz hinweg aneinandergehängt. Was in den Artikeln zu diesen Schlagzeilen steht, scheint keine Rolle zu spielen. Dennoch oder gerade deswegen bekommen die Leser*innen des Romans den Eindruck, dass Fabian in einer sehr gefährlichen Zeit lebt: „Mord“, „Skandal“, „Nervosität am Markt“, „Streik“, „Verbrechensdrama“. sind nur einige der Begriffe der Schlagzeilen, die die Stimmung der Zeit in Worte fassen (Codierung der Gefahr). Zugleich markiert die Aneinanderreihung der Wörter die Geschwindigkeit, in der der Protagonist die Inhalte wahrnimmt (Codierung der Schnelligkeit). Der erste Absatz endet mit zwei lakonischen Bemerkungen: „Das tägliche Pensum. Nichts Besonderes.“²⁷⁶ Mord, Verbrechen, Streik, die wirtschaftliche Depression usw. sind Teil des Alltags geworden.

Im zweiten Absatz taucht der Satz, „Das Zeug schmeckt nach Zucker“²⁷⁷ auf. Diese zunächst irritierende Information wird direkt im Anschluss durch eine Analepse erklärt: „Seitdem er, zehn Jahre war das her, in der Mensa am Oranienburger Tor dreimal wöchentlich Nudeln mit

²⁷⁵ Kästner (2020), S. 7.

²⁷⁶ Kästner (2020), S. 7.

²⁷⁷ Kästner (2020), S. 7.

Saccharin hinuntergewürdigt hatte, verabscheute er Süßes.“²⁷⁸ Durch den Einsatz dieser Analepse berichtet der Erzähler ein Ereignis aus dem Leben von Fabian. Aber es ist schwer festzustellen, wie lange der Zeitraum war, in dem er die Nudeln gegessen hat, nur dass er sie für eine unbestimmte Zeit vor zehn Jahren zweimal wöchentlich zu sich nahm. Die Analepse begründet Fabians Abscheu vor Süßem. Die Einfügung der Analepse unterbricht den Fluss der Erzählung und wirkt wie eine Unterbrechung der Haupthandlung. Auf diese Weise wird das schnelle Tempo des ersten Absatzes im zweiten Absatz verlangsamt.

Die Analepse beendet gewissermaßen den Aufenthalt Fabians im Cafe. Fabian ruft den Kellner.

Er zündete sich eilig eine Zigarette an und rief den Kellner.

„Womit kann ich dienen?“ fragte der.

„Antworten Sie mir auf eine Frage.“

„Bitteschön.“

„Soll ich hingehen oder nicht?“

„Wohin meinen der Herr?“

„Sie sollen nicht fragen. Sie sollen antworten. Soll ich hingehen oder nicht?“

Der Kellner kratzte sich unsichtbar hinter den Ohren. Dann trat er von einem Plattfuß auf den andern und meinte verlegen:

„Das beste wird sein, Sie gehen nicht hin. Sicher ist sicher, mein Herr.“

Fabian nickte. „Gut. Ich werde hingehen. Zahlen.“

„Aber ich habe Ihnen doch abgeraten?“

Deshalb geh ich ja hin! Bitte zahlen!“

„Wenn ich zugeraten hätte, wären Sie nicht gegangen?“

„Dann auch. Bitte zahlen!“

„Das verstehe ich nicht“, erklärte der Kellner ärgerlich.

„Warum haben Sie mich dann überhaupt gefragt?“

„Wenn ich das wüßte“, antwortete Fabian.

„Eine Tasse Kaffee, ein Butterbrot, fünfzig, dreißig, achtzig, neunzig Pfennig“, deklamierte der Andere.²⁷⁹

Fabian fragt den Kellner, ob er hingehen solle oder nicht. Er erklärt ihm allerdings nicht, wohin und warum er irgendwohin hingehen sollte. Der Kellner ist verwirrt, was sich an dessen Reaktion ablesen lässt, und die Leser sind es mit Sicherheit ebenfalls, weil ihnen genau dieselbe Information fehlt. An dieser Stelle wird also deutlich: Der Inhalt des Gesprächs hat die

278 Kästner (2020), S. 7.

279 Kästner (2020), S. 7f.

Schlagzeilen des Kapitels vorgegeben.²⁸⁰ In dem obigen Dialog zwischen Fabian und dem Kellner gibt es nur wenige Inquit-Formeln, weil es aus der Abfolge der Äußerungen erkennbar ist, wer fragt und wer antwortet. Die Szene endet mit dem Satz: „Fabian legte eine Mark auf dem Tisch und ging“.²⁸¹ Mit ihm wechselt die Erzählung wieder in die distanzierte Erzählerperspektive und es wird auf eine Änderung des Schauplatzes hingewiesen, ohne dass deutlich würde, wohin Fabian nun geht. Die externe Fokalisierung bietet – wie für diesen Modus typisch – keinerlei Hinweise.

Mit dem Ende des Gesprächs rückt der Erzähler wieder in den Vordergrund. Der Satz „Fabian legte eine Mark auf dem Tisch und ging“ signalisiert das Ende der Szene im *Cafe Spalteholz*. Anstatt mitzuteilen, wohin Fabian geht, beschreibt der Erzähler Berlin als einen Ort, an dem man sich schnell verlieren kann:

Fabian legte eine Mark auf dem Tisch und ging. Er hatte keine Ahnung, wo er sich befand. Wenn man am Wittenbergplatz auf den Autobus 1 klettert, an der Potsdamer Brücke in eine Straßenbahn umsteigt, ohne deren Nummer zu lesen, und zwanzig Minuten später den Wagen verlässt, weil plötzlich eine Frau drinsitzt, die Friedrich dem Großen ähnelt, kann man wirklich nicht wissen, wo man ist.²⁸²

Nachdem Fabian das Café verlassen hat, weiß er nicht, wo er ist. Wenn man in einen Bus einsteigt, ohne die Nummer zu lesen, und dann in eine Straßenbahn umsteigt, kann man sich nach Fabians Meinung schnell verlaufen. In einer schnelllebigen Stadt muss die Figur immer wachsam sein, sonst besteht die Gefahr, sich zu verlaufen oder von anderen manipuliert zu werden.

Nach diesem Moment der Orientierungslosigkeit wird der Weg von Fabian folgendermaßen beschrieben: „Er folgte drei hastig marschierenden Arbeitern und geriet, über Holzkohlen stolpernd, an Bauzäunen und grauen Stundenhotels entlang, zum Bahnhof Jannowitzbrücke. Im Zug holte er die Adresse heraus, die ihm Bertuch, der Bürochef, aufgeschrieben hatte: Schlüterstraße 23, Frau Sommer.“²⁸³ Das Baugerüst steht für die Entwicklung der Hauptstadt

280 „Ein Kellner als Orakel □ Der andere geht trotzdem hin.“

281 Kästner (2020), S. 8.

282 Kästner (2020), S. 8.

283 Kästner (2020), S. 8.

Berlin, die sich permanent verändert, und die Stundenhotels symbolisieren die Schnelligkeit des Lebens. Fabians Weg wird kurz und knapp zusammenfassend beschrieben, der Weg vom Café zum Bahnhof Jannowitzbrücke wird in nur zwei Zeilen erzählt. Es gibt also eine starke Diskrepanz zwischen Erzählzeit und erzählter Zeit und zugleich ist beides kürzer, als eine Beschreibung eigentlich sein müsste.

Durch die Mitteilung der Adresse „Schlüterstraße 23, Frau Sommer“ wird deutlich, wohin Fabian unterwegs ist. Warum er dorthin geht, bleibt weiterhin unklar.

Hier ist es wichtig, auf die Ereignisse hinzuweisen, die in der Eröffnungsszene des Romans erwähnt werden. Die Ereignisse, die durch das Lesen der Zeitungsschlagzeilen in den Anfangssequenzen dargestellt werden, vermitteln zwei entscheidende Elemente des Romans: Zum einen werden die tatsächlichen Verhältnisse in der Stadt beschrieben, was ein Gefühl der vorherrschenden Gefahr transportiert. Auf der Grundlage der Informationen, die dem Leser durch die Zeitung weitergegeben werden, wird ein Bild gezeichnet, das alles andere als ideal ist. Mord, Skandale, Streiks, Prostituierte und andere Missstände sind in der Stadt allgegenwärtig. Die Stadt erscheint wie ein Labyrinth²⁸⁴, in dem man trotz einer Adresse nicht weiß, wie man das Ziel erreichen kann.²⁸⁵ Ein weiteres Element, das in den Anfangssequenzen auftaucht, ist Fabians ausgezeichneter Wahrnehmungssinn, der ihn allerdings nicht eine reale Stadt, sondern einen märchenhaften Rummelplatz sehen lässt:

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 es Aluminiumtaler. Die Passanten blickten hoch, lachten und bückten sich. Fabian dachte flüchtig an jenes Märchen, in dem ein kleines Mädchen sein Hemd hochhebt, um das Kleingeld aufzufangen, das vom Himmel fällt. Dann holte er von der steifen Krempe eines fremden Hutes einen der Taler herunter. „Besucht die Exotikbar, Nollendorfplatz 3, Schöne Frauen, Nacktplastiken, Pension Condor im gleichen Hause“, stand darauf. Fabian hatte mit einem Male die Vorstellung, er fliege dort oben im Aeroplan und sehe auf sich hinunter, auf den jungen Mann in der Joachimsthaler

284 Die Metapher des Labyrinths taucht häufig in Texten der Weimarer Republik auf, insbesondere im Zusammenhang mit Berlin, das seinen Ruf als „urban labyrinth“ begründete. Vgl. Prickett, David James (2013): ‚We will show you Berlin‘: space, leisure, flânerie and sexuality. In: Caudwell, Jayne/Browne, Kath (Hg.): Sexualities, Spaces and Leisure Studies. London. S. 59-80; hier S. 68.

285 Die Metapher des Labyrinths hat in der Erzählung eine Reihe von Funktionen, u.a. um Komplexität zu erzeugen, das Gefühl der Entfremdung zu erzeugen und Reflexion auszulösen. Manfred Schmeling ordnet der Metapher ‚Labyrinth‘ vier Formen des Erzählens zu: Wiederholungsformen, Widerspruchsformen, Möglichkeitsformen und Reflexivität. Vgl. Schmeling, Manfred (1987): Der labyrinthische Diskurs. Vom Mythos zum Erzählmodell. Frankfurt am Main. S. 282–307.

Straße, im Gewimmel der Menge, im Lichtkreis der Laternen und Schaufenster, im Straßengewirr der fiebrig entzündeten Nacht.²⁸⁶

Sein Weg durch die Stadt ermöglicht es, das Berlin der 1920er-Jahre zu ‚besuchen‘. In präzisen, kurzen Sätzen vergleicht der Erzähler die Stadt mit einem Rummelplatz. Die Häuserfronten seien mit buntem Licht so hell beschmiert, dass die Sterne am Himmel sich schämten. Der plötzliche Regen von Aluminiumtalern, der von einem Flugzeug verursacht wird, wird mit dem Regen von Goldmünzen aus einem Märchen verglichen. Hierbei handelt es sich wohl um *Die Sterntaler*²⁸⁷, einem Märchen aus der Sammlung der Brüder Grimm. Dieser intertextuelle Verweis wird noch dadurch verstärkt, dass die Passanten – wie das Mädchen im Märchen – zum Himmel blicken, lachen und sich nach den Münzen bücken. Allerdings fallen jetzt nicht Goldtaler herunter, sondern lediglich Aluminiumtaler. Und diese werden als Reklame für eine Exotikbar eingesetzt. Das Happy-ending des Märchens ist im Berlin der Wirtschaftskrise keines, Geld fällt nicht vom Himmel und liegt nicht auf der Straße. Es gibt keine Hilfe vom Himmel (mehr) und das Individuum, wie Fabian, muss sich nachts allein in einer ungesunden („fiebrig“, „entzündet“) und dadurch stark aufgeheizten und dynamischen Stadt zurechtfinden. In einer internen Fokalisierung erhebt sich Fabian gedanklich in die Höhe und betrachtet alles, auch sich selbst, von oben. Was er sieht ist Gewimmel und Gewirr. Man bekommt den Eindruck, dass der einzelne Mensch in dieser Stadt in ständiger Gefahr schwebt.

Dieser Zustand wird im nächsten Absatz weiter ausgefächert:

Er überquerte den Kurfürstendamm. An einem der Giebel rollte eine Leuchtfigur, ein Türkenjunge war es, mit den elektrischen Augäpfeln. Da stieß jemand heftig gegen Fabians Stiefelabsatz. Er drehte sich mißbilligend um. Es war die Straßenbahn gewesen. Der Schaffner fluchte.

„Passense auf!“ schrie ein Polizist.

Fabian zog den Hut und sagte: „Werde mir Mühe geben.“²⁸⁸

Der Satz „er überquerte den Kurfürstendamm“ signalisiert den Übergang zu einem neuen Schauplatz. Die Stadt präsentiert sich unfreundlich (der fluchende Schaffner, der schreiende

286 Kästner (2020), S. 9.

287 Kästner (2020), S. 9.

288 Kästner (2020), S. 9.

Polizist) und gefährlich. Ein Verharren auf der Straße kann lebensgefährlich werden. Aus dem Absatz geht hervor, dass Fabian als ein Fußgänger, der innehält und nicht aufpasst, von einem auf den anderen Moment von einer Straßenbahn getötet werden könnte. Auch hier lässt sich wieder erkennen, dass die Straßenbahn auf der einen Seite als ein Symbol der Modernität und der Vernetzung dargestellt wird, aber auf der anderen Seite ver- und bedrängen sie die Menschen, die sie erschaffen haben.

3.2.2. Wechselndes Tempo: Erzähltempo und gesellschaftliche Werte

Der Tempowechsel dient hier, wie der Titel des Abschnitts andeutet, zwei Zwecken. In erster Linie soll er den Wertewandel in der Gesellschaft verdeutlichen, der Fabian (und möglicherweise auch den Leser) in Erstaunen versetzt, und in zweiter Linie soll er zeigen, wie das Erzähltempo diese Veränderungen aufgreift bzw. im Erzählen umsetzt. Um dies zu erreichen, verwendet der Autor verschiedene Techniken: asyndetisch aneinandergereihte Sätze, Verwendung vieler Verben, die unterschiedliche Bewegung zeigen, sowie Tempowechsel durch Summary, Szene, Ellipse und Pause.

Zur Verdeutlichung werden im Folgenden Beispiele aus Kapitel zwei herangezogen.

Dieses ist überschrieben mit: Es gibt sehr aufdringliche Damen • Ein Rechtsanwalt hat nichts dagegen • Betteln verdirbt den Charakter

Es ist also zu erwarten, dass sich die drei Phrasen auf drei Szenen des Kapitels beziehen.

Die Handlung beginnt im Haus von Irene Moll:²⁸⁹

Im Fahrstuhl war ein Wandspiegel. Fabian zog das Taschentuch und rieb die roten Flecken aus dem Gesicht. Die Krawatte saß schief. Die Schläfe brannte. Und die blasse Blondine sah auf ihn herunter. „Wissen Sie, was eine Megäre ist?“ [...] „Der Tee steht in Ihrem Zimmer.“ [...] „Na, es wird ja langsam“ meinte sie und entfernte sich.

Er trank einen Schluck Tee und ein Glas Kognak. Dann musterte er das Zimmer. Das Bett war niedrig und breit. Die Lampe gab indirektes Licht. Die Wände waren mit Spiegelglas bespannt. Er trank noch einen Kognak und trat ans Fenster. Vergittert war es nicht.²⁹⁰

289 Die Figur Frau Moll wird Fabian im ersten Kapitel des Romans in einem Club vorgestellt.

290 Kästner (2020), S. 15f.

Die kurzen aneinandergereihten Sätze, die manchmal unvollständig wirken, erhöhen das Tempo der Erzählung. Darauf folgt ein Dialog zwischen der blonden Frau und Fabian, bei dem das Tempo wieder wechselt. Die Szene endet mit einer Feststellung der Frau: „Na, es wird ja langsam“ meinte sie und entfernte sich.“²⁹¹ Das Adverb ‚langsam‘, das an dieser Stelle nichts über die Geschwindigkeit aussagt, deutet dennoch auch das Tempo hin, in dem im Folgenden erzählt wird. Denn die sich anschließende Beschreibung des Zimmers und Fabians Reflexion bremsen die Erzählung praktisch vollständig aus:

Was hatte die Frau mit ihm vor? [...] Er betrieb die gemischten Gefühle seit Langem aus Liebhaberei. Wer sie untersuchen wollte, mußte sie haben. Nur während man sie besaß, konnte man sie beobachten. Man war ein Chirurg, der die eigene Seele aufschneidet.²⁹²

Das Erzähltempo der eben besprochenen Passage verlangsamt sich damit zunehmend. Von einem schnellen Tempo (durch kurze Sätze) über zeitdeckendes Erzählen (durch einen Dialog), beschreibende Darstellung (Beschreibung des Raumes) bis hin zum Zeitstillstand (durch gedankliche Reflexion). Diese Häufigkeit des Tempowechsels macht die Passage sehr abwechslungsreich.

Die Langsamkeit des Erzählens steht im Kontrast zum Inhalt des Erzählten, der einen moralisch denkenden Menschen atemlos macht. So verliert Fabian beispielsweise das Gleichgewicht, als Frau Moll ihm in die Arme springt: „Sie aber rief ‚Hurra!‘ und sprang ihm derart an den Hals, daß er die Balance verlor, kippte und samt der Dame auf den Fußboden zu sitzen kam.“²⁹³ Die Erschütterung des physischen Gleichgewichts deutet die psychische Erschütterung an. Frau Moll – die Frau, mit der Fabian schlafen will – hat einen Vertrag mit ihrem Mann, der Anwalt ist. Laut diesem Vertrag können sowohl Mann als auch Frau mit einer anderen Person schlafen, unter der Bedingung, dass diese Person vorgestellt werden muss. Dies wird gerechtfertigt mit dem Satz „Die Umstände sind ebenso gewöhnlich wie ungewöhnlich. Das ist Ansichtssache.“²⁹⁴ Der ‚gewöhnliche‘ Umstand kann sich auf die Untreue in der Ehe beziehen. Denn die Ehe ist eine langfristige Beziehung, während die Menschen in einem schnellen Leben

291 Kästner (2020), S. 15.

292 Kästner (2020), S. 16.

293 Kästner (2020), S. 16.

294 Kästner (2020), S. 17.

ihr Glück in kurzfristigen sexuellen Beziehungen suchen. ‚Ungewöhnlich‘ ist allerdings der Vertrag zwischen Mann und Frau, der Untreue zulässt. Der Vertrag ist die Legitimierung des außerehelichen Seitensprunges in der Ehe. Das ist paradox und damit wird die Widersprüchlichkeit als Merkmal der Stadt Berlin in die intime Beziehung sowie die Ehe übertragen.

Fabian verlässt die Wohnung von Frau Moll, holt tief Luft und beobachtet:

Da spazierten die Menschen hier unten vorüber und hatten keine Ahnung, wie verrückt es hinter den Mauern zuing! Die märchenhafte Gabe, durch Mauern und verhängte Fenster zu blicken, war eine Kleinigkeit gegen die Leistung, das, was man dann sähe, zu ertragen.²⁹⁵

Die Menschen, die auf der Straße spazieren, stehen im Gegensatz zu den Menschen, die hinter den Häuser-Mauern sind. Dies deutet auf die Differenz zwischen Schein und Sein hin. Von außen ist es praktisch unmöglich einzuschätzen, was hinter den Mauern passiert. Der heutige Leser genießt das Privileg, durch die Literatur von „der märchenhaften Gabe“ Gebrauch machen zu können und „durch Mauern und verhängte Fenster zu blicken“, sodass er einen Blick in die Zeit der Weimarer Republik werfen kann, ohne selbst ein Teil der Zeit zu sein.

„Ich bin sehr neugierig“, hatte er der blonden Person erzählt, und nun lief er auf und davon, statt seine Neugier mit dem Ehepaar Moll zu füttern.²⁹⁶

Die vorherige Verlangsamung der Erzählung wechselt erneut in Schnelligkeit, Fabian ‚erzählt‘ praktisch im Vorbeigehen eilig einer blonden Frau etwas, um dann schnell weiterzugehen („und, nun lief er auf und davon“). Die Alltagsszene, passend zum temporeichen Berlin der 1920er-Jahre, veranschaulicht den Kontrast zwischen dem Leben in den eigenen vier Wänden und der Großstadt außerhalb.

Da die Stadt einem Labyrinth (vgl. 3.2.1) gleicht (in Anlehnung an die Metapher, mit der die Stadt im ersten Kapitel beschrieben wird), führt dies oft zu einer unsteten Lebensweise, die

295 Kästner (2020), S. 20.

296 Kästner (2020), S. 20.

durch Ziellosigkeit, Unvorhersehbarkeit und Abdriften gekennzeichnet ist.

Das obige Beispiel zeigt, dass der Alltag in Fabians Leben – und in Berlin überhaupt – voller kurzer Begegnungen und kurzfristiger Beziehungen ist. Diese ständigen Veränderungen im Leben der Menschen bestimmen den Tagesrhythmus.

3.2.3. Die Ausbreitung der Industriekultur

Neben all den bereits genannten Aspekten ist der Roman auch ein aufschlussreicher Kommentar dazu, wie die Industriekultur jeden Aspekt des menschlichen Lebens in der Weimarer Republik durchdrang. Im dritten und neunten Kapitel sind einige Beispiele zu finden, in denen Fabians Wahrnehmung seiner Umwelt spannende Bilder hervorbringt. Der Erzähler wendet hier zwei Strategien an: Zum einen stellt er explizit Parallelen zwischen Waren und kulturhistorischen Stätten her, zum anderen zeigt er durch die Farbe des Himmels die Verflechtung der Maschinen mit der Natur.

„Er sah durchs Fenster, zur Zigarettenfabrik hinüber, und gähnte.
Der Himmel war grau wie der Asphalt auf den Radrennbahnen.“²⁹⁷

Die graue Farbe des Himmels und des Asphalts werden miteinander verglichen. Der Asphalt im Allgemeinen wird in den Romanen der Neuen Sachlichkeit häufig als Symbol für den urbanen Raum verwendet.²⁹⁸ Der Asphalt auf den Radrennbahnen symbolisiert zusätzlich den industriellen Fortschritt sowie das Tempo und die Energie der Stadt. Der Himmel über der Zigarettenfabrik erscheint grau, als würde der Einfluss der Industrialisierung bis in den Himmel reichen. Auf diese Weise wird der industrielle Fortschritt durch den Asphalt und die Reichweite des Fortschritts durch die graue Farbe des Himmels dargestellt.

Die Eroberung der Kultur durch die Industrie wird besonders eindrücklich in der folgenden Szene deutlich:

Fabian rollte ein Plakat auf, befestigte es mit Reißzwecken an der Wand, stellte sich in die entlegenste Zimmerecke und startete das Plakat an, das mit einer Fotografie des Kölner Doms und einer vom Plakathersteller daneben errichteten, dem Dom an Größe nichts

297 Kästner (2020), S. 25.

298 Der Asphalt ist laut Nowak das Symbol „des Fortschritts, des urbanen Raums.“ Nowak, Christiane (2021): Asphalt. In: Butzer, Günter/Jacob, Joachim (Hg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole. Stuttgart, S. 38.

nachgebenden Zigarette bedeckt war. Er notierte: „Nichts geht über... So groß ist... Turmhoch über allen... Völlig unerreichbar...“²⁹⁹

In einem langen Satz wird beschrieben, wie Fabian ein Plakat aufrollt und anschaut. Die Länge des Satzes gibt einen Hinweis auf die Zeitdehnung, denn es wird nicht verraten, wie lange Fabian das Plakat anstarrt, allerdings signalisieren Art und Gestaltung des Satzes eine längere Betrachtung. Auch an dieser Stelle überlappen sich die Blicke der Leser mit denen des Erzählers und Fabians. Die interne Fokalisierung als Notiz, die folgt, bietet Zugang zu Fabians Gedanken, die lediglich in Fetzen präsentiert werden. Der Kölner Dom ist ein kulturelles Wahrzeichen. Die Platzierung einer gleich großen Zigarette neben dem Kölner Dom deutet darauf hin, dass zum einen Konsumgüter kulturelle Räume verdrängt haben und zum anderen Drogen als Signum der modernen Zeit die Kultur neu definieren. „Konsumartikel und Kulturmonument stehen auf einer Stufe, bekommen die gleiche Wertigkeit.“³⁰⁰ Die Größe der Zigarette, die an den Kölner Dom heranreicht, symbolisiert auch, dass Konsumgüter eine wichtige Rolle in der Kultur der Weimarer Republik spielen.

Ein Beispiel dafür, wie sich die Industriekultur nicht nur auf kulturelle Stätten, sondern auch auf das Alltagsleben ausgewirkt hat, findet sich in Kapitel Neun, in dem die Liebe als Ware stilisiert wird:

Ein Gespräch zwischen Fabian und Frau Battenberg im Kunstatelier ist dem Einpreisen von Gefühlen gewidmet. Laut Frau Battenberg ist „unsere Zeit [...] mit den Engeln böse“³⁰¹ und stellt fest, dass Beziehungen nur von kurzer Dauer sind. Männer verlassen Frauen wie einen Schirm, den man absichtlich irgendwo vergisst. Fabian vertritt die Sichtweise der Männer. Er tadelt das schnelllebige Leben, das nur Zeit für Vergnügen und nicht für die Liebe lässt:

„Wir jungen Männer haben Sorgen. Und die Zeit, die übrigbleibt, reicht fürs Vergnügen, nicht für die Liebe. Die Familie liegt im Sterben. Zwei Möglichkeiten gibt es ja doch nur für uns, Verantwortung zu zeigen. Entweder der Mann verantwortet die Zukunft einer Frau, und wenn er in der nächsten Woche die Stellung verliert, wird er einsehen, daß er verantwortungslos handelte. Oder er wagt es, aus Verantwortungsgefühl, nicht, einem

299 Kästner (2020), S. 25f.

300 Jürgs, Britta (1995): Neusachliche Zeitungsmacher, Frauen und alte Sentimentalitäten: Erich Kästners Roman Fabian. Die Geschichte eines Moralisten. In: Becker, Sabina/Weiß, Christoph (Hg.): Neue Sachlichkeit im Roman, Neue Interpretationen zum Roman der Weimarer Republik. Stuttgart, S. 195–211; hier S. 200.

301 Kästner (2020), S. 83.

zweiten Menschen die Zukunft zu versauen, und wenn die Frau darüber ins Unglück gerät, wird er sehen, daß auch diese Entscheidung verantwortungslos war. Das ist eine Antinomie, die es früher nicht gab.“³⁰²

Das beschleunigte Leben und die Unsicherheit der Arbeitsplätze aufgrund hoher Arbeitslosigkeit stellt einen Grund dafür dar, keine festen Beziehungen einzugehen. Unsicherheit im Leben führt zu Unsicherheit bei der Willensbildung. Das Gespräch zwischen Frau Battenberg und Fabian wird durch eine Beschreibung unterbrochen, die sich auf ein vom Fenster aus beobachtetes Ereignis bezieht.

Fabian setzte sich aufs Fensterbrett. Gegenüber war ein Fenster erleuchtet. Er blickte in ein mäßig möbliertes Zimmer. Eine Frau saß am Tisch und stützte den Kopf in die Hand. Und ein Mann stand davor, gestikulierte mit den Armen, bewegte schimpfend den Mund, riß den Hut von einem Haken und verließ den Raum. Die Frau nahm die Hände vom Gesicht und starrte auf die Tür. Dann legte sie den Kopf auf den Tisch, ganz langsam und ganz ruhig, als warte sie auf ein niederfallendes Beil. Fabian wandte sich ab und betrachtete das Mädchen, das neben ihm im Lehnstuhl saß. Auch sie hatte die Szene drüben im anderen Haus beobachtet und sah ihn traurig an.
„Schon wieder ein verhinderter Engel“, meinte er.³⁰³

Diese Frau und dieser Mann, die von Fabian und Frau Battenberg beobachtet werden, gehören nicht zu den Charakteren der Handlung. Insofern stellt die Szene eine Pause in der Erzählung dar.

Es wird ein patriarchalisches Verhältnis gezeigt – die betroffene Frau schweigt, während der Mann sie anschreit. Frau Battenberg liefert eine Erzählung über ihre zweite unglückliche Liebesbeziehung. Daran schließt sich eine Diskussion über den „Warencharakter der Liebe“ an. Durch die Industrialisierung ist der Wert der Liebe gleich dem Wert der Ware.

Früher verschenkte man sich und wurde wie ein Geschenk bewahrt. Heute wird man bezahlt und eines Tages, wie bezahlte und benutzte Ware, weggetan. Barzahlung ist billiger, denkt der Mann.“ „Früher war das Geschenk etwas ganz anderes als die Ware. Heute ist das Geschenk eine Ware, die null Mark kostet. Diese Billigkeit macht den Käufer mißtrauisch. Sicher ein faules Geschäft, denkt er. Und

302 Kästner (2020), S. 83.

303 Kästner (2020), S. 83.

meist hat er recht. Denn später präsentiert ihm die Frau die Rechnung. Plötzlich soll er den moralischen Preis des Geschenks rückvergüten. In seelischer Valuta. Als Lebensrente zu zahlen.³⁰⁴

Das Wort ‚früher‘ bringt eine Sehnsucht zum Ausdruck und vergleicht zugleich mit dem ‚jetzt‘.³⁰⁵ Durch die Massenproduktion ist der Wert der Dinge, die auf den Markt gebracht werden, gering und sie werden daher auch gering geschätzt. Diese Haltung in Bezug auf den Konsum werde, so Frau Battenberg, auf die Beziehungen zwischen Menschen, vor allem zwischen Mann und Frau, übertragen. In Beziehungen werden vor allem die Frauen als Sachen von geringem Wert betrachtet, zugleich werden sie aber auch gerade deswegen schnell in ein schlechtes Licht gerückt. Ihre Zuwendung ist käuflich, Frauen können leicht zu ‚billigen Flittchen‘ werden, und: „Diese Billigkeit macht den Käufer mißtrauisch.“³⁰⁶ Das Symbol der Liebe als Ware führt zu dem Konzept der Vermarktung von Gefühlen sowie zur Unterdrückung der Frauen.

Auf diese Weise werden die kulturellen Orte, die Emotionen, die Frauen bzw. Männer und die Beziehungen auf die gleiche Ebene wie die kommerziellen Waren gestellt.

3.2.4. Fabians Traum

Bemerkenswert ist, dass der Roman in Kapitel Vierzehn eine Traumerzählung enthält, die praktisch das gesamte Kapitel einnimmt. Fabian schläft neben Cornelia und träumt davon, wie er auf einer nicht enden wollenden Straße läuft. Obwohl er hungrig, durstig und müde ist, geht er weiter. Er möchte wissen, wie die Straße endet. Die Häuser, an denen er vorbeiläuft, sind unermesslich hoch. Die Straße ist völlig leer, und die Häuser weisen weder Türen noch Fenster auf. Fabian trifft einen Erfinder, der ihm seine Erfindung vorführt. Eine Maschine, so hoch wie der Kölner Dom, ragt vor ihnen auf. Hunderttausende von kleinen Kindern werden von halbnackten, mit Schaufeln bewaffneten Arbeitern in einen riesigen Kessel geschaufelt, in dem ein Feuer brennt. Eine Maschine befindet sich in der Fabrik, die Menschen herstellt.

304 Kästner (2020), S. 84.

305 Ähnlich äußert sich Fabian in dem bereits zitierten Satz „Das ist eine Antinomie, die es früher nicht gab.“ Kästner (2020), S. 83.

306 Kästner (2020), S. 84.

In Fabians Traum wird also eine Maschine als Ungeheuer imaginiert, das Menschen verzehrt.³⁰⁷ Babies werden in den Kessel geworfen, als seien sie Brennmaterial. Zum Einsatz kommen dabei „gewaltige glühende Bessemerbirnen³⁰⁸“, „Kinder im glühenden Kessel“, eine „mechanische Seelenwanderung“, „Maschinen-menschen“, „glänzende[n] Spiegel“, „Menschen in Bernstein“.

Er trat an die Maschine heran und stocherte mit seinem Schirm in einer Öffnung. Plötzlich verschwand der Schirm, dann verschwand die Pelerine, sie zog den alten Mann hinter sich her. Er war fort. Seine Maschine hatte ihn verschluckt. Fabian fuhr auf dem laufenden Band zurück, quer durch den grauen Hof. „Es ist ein Unglück passiert!“ schrie er einem der halbnackten Arbeiter zu. Da purzelte ein Kind aus dem Kessel. Es trug eine Hornbrille und hielt einen schlechtgerollten Schirm im Händchen. Der Arbeiter nahm den Säugling auf die Schaufel und schleuderte ihn in den glühenden Kessel zurück.³⁰⁹

Mit dem Bessemer-Verfahren werden Maschinen-Menschen erzeugt. Die Bessemerbirnen werden in diesem Traum nicht für die Herstellung von Stahl verwendet, sondern für die Herstellung von Menschen in Massenproduktion.

Teil dieser Traumwelt sind Figuren der Diegese, wie Prof. Kollrepp, Direktor Breitkopf, die Kulp, die Bildhauerin, die Selow, Paula aus Haupts Festsälen, Irene Moll und Cornelia sowie der Todeskandidat Wilhelmy. In Fabians Traum steht Wilhelmy auf einem Himmelbett und schwebt wie ein Wellenreiter über dem Gezappel der Menschen. Eine grobe Vorstellung von Menschen, die dem Geld nachlaufen, ähnlich wie Fische, die dem Futter hinterherschwimmen, wird in den folgenden Sätzen ausformuliert.

Wilhelmy befestigte eine Schnur am Stock, band einen Geldschein ans Ende der Schnur und warf diese Angel aus. Die Menschen unter ihm sprangen wie Fische in die Luft, schnappten nach der Banknote, fielen ermattet zurück und schnellten wieder hoch.³¹⁰

Es wird eine Analogie zwischen der Befestigung von Geld an Angeln und der von Ködern an Angelruten hergestellt. Die Art und Weise, wie die Fische nach dem Fressen springen, ähnelt

307 In Fritz Langs Metropolis gibt es eine Szene, in der Menschen in eine teuflisch aussehende Maschine gestopft und lebendig verbrannt werden. Der Film zeigt auch, dass Maria, der weibliche Roboter, in der Lage ist, alle menschlichen Arbeiter zu ersetzen. Lang, Fritz (1927): Metropolis. Ufa.

308 Bessemerbirnen werden zur Herstellung von Stahl verwendet. Sie werden benutzt, um Eisen in Stahl zu überführen.

309 Kästner (2020), S. 140.

310 Kästner (2020), S. 143.

der Art und Weise, wie die Menschen dem Geld nachjagen und Geld als Köder funktioniert. Aber: Wenn Fische gefangen werden, werden sie auch getötet und aufgegessen. Auf diese Weise wird die Angst von Fabian thematisiert, die auf die tödliche Natur des Kapitalismus hinweist, der ähnlich wie der Fischfang die Menschen anlockt und ihr Leben beendet. Dennoch verhalten sich die Menschen weiterhin wie Fische. Die Gier der Menschen wird durch eine ‚lange Zunge‘ symbolisiert: „Die Zunge glitt weit aus dem Mund. Die Zunge wurde immer länger, lang wie ein rotes Gummiband, und sie war zum Reißen gespannt.“³¹¹

Irene Moll wirkt noch gefährlicher als ohnehin schon. Im Traum Fabians frisst sie Männer wie Süßigkeiten. So nascht Irene Moll aus einer großen Bonbontüte kleine junge Männer, wobei sie ihnen zuerst die Kleider vom Leib reißt, was so aussieht, als ob sie in Papier eingewickelte kleine junge Männer schäle.

Dieser Welt des Traums fehlt es an Emotionen und Moral. Die Menschen bestehlen und erschießen einander. Zahlreiche Leichen liegen auf der Treppe und Fabian springt über sie drüber. Ein Mann will aus den Leichen ein Geschäft machen.

Fabian sieht in Traum den Untergang der Weimarer Republik. Die Ankunft des Untergangs wird so angezeigt:

Oben brachen die Häuser zusammen. Stichflammen stiegen aus den Steinhäufen. Glühende Balken neigten sich und sanken um, als tauchten sie in Wätere. Noch immer ertönten vereinzelte Schüsse. Menschen mit Gasmasken krochen durch die Trümmer. So oft sich zwei begegneten, hoben sie Gewehre, zielten und schossen. Fabian sah sich um.³¹²

Dieser (Alp)Traum spiegelt Fabians Sorgen und Ängste wider. In seinem Traum verarbeitet Fabian die Ereignisse, die sich in früheren Kapiteln abgespielt haben. Der Kölner Dom, der, wie besprochen, in Kapitel vier auf einem Plakat neben eine Zigarette gestellt wird, steht nun in Kapitel 14 im Größenvergleich zu einer Maschine. Durch die Analyse des Traums ist es leicht, die Zusammenhänge mit den Hauptereignissen der Geschichte zu erkennen. Er sieht in

311 Kästner (2020), S. 143.

312 Kästner (2020), S. 146.

seinem Traum Figuren und Ereignisse aus der Diegese, aber sie erscheinen ihm noch unheimlicher. Fabians Traum veranschaulicht, wie sein Unterbewusstsein Informationen verarbeitet und sich Angst manifestiert. Peter-André Alt erklärt die Bedeutung des Traums in der Literatur folgendermaßen: „Das System seiner Symbolik, seiner rhetorischen Verfahren und Erzählmuster erzeugt eine neue Sprache des Imaginären, in der sich sowohl individuelle als auch transindividuelle Wahrnehmungsperspektiven abzeichnen.“³¹³ Alt versteht Traum als ein Medium „mit dessen Hilfe die Literatur die leiblich-seelischen Tiefenstrukturen des Subjekts auszuloten, zugleich aber ein Natur, Kunst und Gesellschaft synthetisierendes Allgemeines jenseits des Raums der individuellen Erfahrung zu erschließen sucht“.³¹⁴

Wie so oft in der Literaturgeschichte deutet der Traum auf die Zukunft und – vor allem seit dem Erscheinen von Sigmund Freuds *Traumdeutung*³¹⁵ – auf die psychologische Verfasstheit des Träumenden hin. Zwar kann niemand sagen,

wie viel Picasso, Klee, Chagall, Kafka, Musil und Joyce oder auch Thomas Mann von Freud „übernommen“ haben und wie weit Übereinstimmungen sich aus dem gemeinsamen Lebensgefühl einer historischen Aufbruchsepoche herleiten. Immerhin beziehen sich einige der Genannten ausdrücklich auf Freud.³¹⁶

Die produktive Wirkung von Freuds Traumdeutung³¹⁷ erweist sich laut Alt „jedoch an anderer Stelle dort wo man ihr Modell der sprachähnlichen Arbeitsweise des Vorbewußten auf die Strukturen des Erzählens selbst überträgt“.³¹⁸

Narratologisch betrachtet hebt sich ein Traum in Raum und Zeit von der Haupterzählung ab und kann als Pause verstanden werden. Richard Walsh weist darauf hin, dass Träume stets nicht zwischen ‚story‘ und ‚discourse‘ stehen:

The equivalence of narrative content with the process of narration in

313 Alt, Peter-André (2005): Romantische Traumtexte und das Wissen der Literatur. In: Alt, Peter-André/Leiteritz, Christiane (Hg.): Traum – Diskurse der Romantik. Berlin, S. 3–29; hier S. 9.

314 Alt, Peter-André (2005), S. 9.

315 In literature and the arts as well, poets, painters, film directors began to appropriate Freudian ideas [...] a much more revealing change coobserved elsewhere. Psychologists, educationists, and even theologians came to see psychoanalysis as an ally in the search for a new worldview.“ Kauders, Anthony D. (2013): The Crisis of the Psyche and the Future of Germany: The Encounter with Freud in the Weimar Republic. In: Central European History, Bd. 46, Nr. 2. Cambridge, S. 325–345; hier S. 331.

316 Bittner, Günther (1996): „...die Unterwelt aufrühren“ Sigmund Freuds „Traumdeutung“ und die Psyche im 20. Jahrhundert. In: Scheidewege. Bd. 26. Stuttgart, S. 206–226; hier S. 219.

317 Freud, Sigmund (1914): Die Traumdeutung. Leipzig.

318 Alt, Peter-André (2002): Der Schlaf der Vernunft: Literatur und Traum in der Kulturgeschichte der Neuzeit. München, S. 350.

dreams also calls into question the standard distinction between story and discourse, the „what“ and the „how“ of narrative [...]; dreams may just be taken to compromise the universal applicability of that distinction, but must also call into question its adequacy to any form of narrative.³¹⁹

Für die Analyse des Traums auf der temporalen Ebene ist es schwierig, die erzählte Zeit zu bestimmen. Man kann bestenfalls darauf hinweisen, dass die Figur eine bestimmte Anzahl von Stunden geschlafen hat.

Dreaming involves a dynamic interaction [...] in which the representational logic of narrative sense-making constrains and stimulates the hyperconnective associational capacity of dream mentation. [...] Yet as the form of our dreams also makes clear, narrative is not a mode of sense-making that we can shed or outgrow; it is a non-negotiable part of our cognitive heritage, and so it is only by being brought into relation with narrative that systemic phenomena become intelligible and acquire human meaning.³²⁰

Der Traum wird als „a non-negotiable part of our cognitive heritage“³²¹ gesehen. „Als sprachliches System regelt der literarische Traum damit die komplexen Zeichenwelten des Imaginären, welche die von der Aufklärung betriebene Inklusion des Individuums aufheben, indem sie den Träumenden in entgrenzten Realitäten fern von Rationalität und logischer Ordnung handeln lassen.“³²² In der obigen Schilderung von Fabians Traum wird deutlich, dass die Einfügung von Symbolen und sprachlichen Elementen die Darstellung der psychologischen Angst und Fabian eindrucksvoll ermöglicht.

3.3. Gedränge und Lärm

Klappern und Knattern von Motorrädern sowie das Trommeln des Straßenlärms führen im Roman dazu, dass der Lärm, den Menschenmengen verursachen, für den Leser hörbar wird. Das hohe Verkehrsaufkommen und die immer wieder auf Rot schaltenden Ampeln erwecken den Eindruck, als würde man durch „dickflüssigen Leim“³²³ fahren. Dieses Kapitel konzentriert sich auf zwei Gesichtspunkte. 3.3.1 soll veranschaulichen, dass die Arbeit unter Zeitdruck eine

319 Walsh, Richard (2014): Dreaming and Narration. In: Hühn, Peter/Meister, Jan Christoph/Pier, John/Schmid Wolf (Hg.): Handbook of Narratology. Berlin, S. 138–148; hier S. 144.

320 Walsh, Richard (2014), S. 145.

321 Walsh, Richard (2014), S. 145.

322 Alt, Peter-André (2005), S. 10.

323 Kästner (2020), S. 175.

typische Erfahrung in Zeitungsredaktionen ist. Die Demonstration der Gewohnheit, zwischen den lauten Schreibmaschinen zu arbeiten, wird sorgfältig in die Erzählung integriert. Um Zeit zu sparen, wurde sogar die Produktion von Fake News in den Arbeitsstil integriert. In 3.3.2 geht es darum zu verstehen, welche Wirkung Lärm und Verkehr für die Erzählung hat.

3.3.1. Hintergrundlärm und Fake News

Dieser Abschnitt befasst sich mit dem dritten Kapitel der Fassung *Fabian: Die Geschichte eines Moralisten*³²⁴. Dieses Kapitel gibt es in der Originalfassung *Der Gang vor die Hunde* nicht. Da sich dieses Kapitel mit dem Thema ‚Arbeit unter Zeitdruck und Lärm‘ beschäftigt, ist es für meine Arbeit besonders interessant. Unter Zeitdruck zu leben war in der Weimarer Republik ein wichtiges Thema. Folglich sind nicht nur das Transportwesen, das das Vorwärtskommen beschleunigt, und die kurzlebigen Beziehungen von Menschen Thema, sondern auch die Produktion von Nachrichten in der Zeitung. Aufgabe einer Zeitung und folglich der Zeitungsredakteure in diesem Roman ist es nicht nur, die neuesten Nachrichten zu übermitteln, sondern spannende Nachrichten zu erzeugen, selbst wenn sie dafür erfunden werden müssen.

Er riß eine Tür auf, Schreibmaschinen klapperten, aus den an einer Zimmerwand aufgereihten Telefonkabinen drangen, wie aus der Ferne, die Stimmen der Stenotypistinnen.
„Was Wichtiges?“ schrie Münzer in den Lärm hinein.
„Die Rede des Reichskanzlers“, antwortete eine Frau.
„Richtig“, sagte der Redakteur.³²⁵

Münzer³²⁶ muss schreien, um gehört zu werden. Die Betriebsamkeit wird durch das Klappern der Schreibmaschine spürbar gemacht. Weder Münzer noch die Frau sprechen vollständige Sätze. Die hektische Betriebsamkeit in einem lärmgefüllten Raum erfordert schnelle und kurze Kommunikation.

Der Zeitdruck wird in den nächsten Zeilen mit dem Ausdruck „sofort“ zur Sprache gebracht. Die Sätze „Sofort in die Maschine damit, dann zu mir!“, kommandierte Münzer, schlug die Tür

324 Das dritte Kapitel im *Fabian: Die Geschichte eines Moralisten* verfügt auch über drei Schlagzeilen, die auf den Inhalt hinweisen: Vierzehn Tote in Kalkutta • Es ist richtig, das Falsche zu tun • Die Schnecken kriechen im Kreis.

325 Kästner (2017), S. 21.

326 Münzer ist Redakteur. Diese Information wird im vorangehenden Kapitel mitgeteilt.

zu und führte Fabian in die Räume der politischen Redaktion“³²⁷ verdeutlichen die Dringlichkeit und den Wettlauf gegen die Zeit.

„Schauen Sie sich die Bescherung an! Erdbeben aus Papier!“ Er wühlte in dem Haufen neu eingegangener Meldungen, schnitt mit einer Schere, wie ein Zuschneider, einiges ab und legte es beiseite. Den Rest warf er in den Papierkorb. „Marsch, ins Körbchen“, sagte er dabei.³²⁸

Die Ausrufezeichen weisen auf die Verwunderung von Münzer hin. Um Zeit zu sparen, trifft er eine schnelle Auswahl der wichtigen Meldungen und wirft andere in den Mülleimer. Er handelt schnell und entschieden. Daher begleitet sein Selektionsprozess auch ein Befehl aus dem Hundetraining („Marsch, ins Körbchen!“).

Dann klingelte er, bestellte bei einem livrierten Boten eine Flasche Mosel mit zwei Gläsern und gab Geld. Der Bote stieß in der Tür mit einem aufgeregten jungen Mann zusammen, der hereinwollte.³²⁹

[...]

„Der Chef hat eben angerufen“, erzählte der junge Mann atemlos. „Ich mußte im Leitartikel fünf Zeilen streichen. Sie wären durch neue Nachrichten überholt. Ich komme gerade aus der Setzerei und habe die fünf Zeilen herausnehmen lassen.“³³⁰

Münzer will in seinem Zimmer eine Flasche Mosel genießen. Doch die Tür, die eine Verbindung zwischen dem lärmenden Zimmer und Münzers Büro darstellt, wird von einem „aufgeregten jungen Mann“ aufgestoßen. Die „Tür“ spielt eine besondere Rolle in dieser Episode. Mit dem Öffnen der Tür nimmt der Erzähler den Leser mit in einen Raum voller Schreibmaschinenlärm, in dem keine Konversation möglich ist, und in dem mit hohem Tempo gearbeitet wird. Wird die Tür wieder geschlossen, befinden wir uns in einem Raum, in dem die Redakteure sitzen und diskutieren. „Atemlos“ erzählt der junge Mann von den erforderlichen Korrekturen im Leitartikel. Offenbar steht die Zeitung kurz vor der Drucklegung und es bleibt nur noch wenig Zeit, die Leerstelle, die durch die Streichung von fünf Zeilen entsteht, aufzufüllen.

„Was tut man in einem so außergewöhnlichen Fall?“ fragte Münzer.

327 Kästner (2017), S. 21.

328 Kästner (2017), S. 21.

329 Kästner (2017), S. 21.

330 Kästner (2017), S. 21.

„Man füllt die Spalte“, erklärte der Volontär. Münzer nickte. „Steht nichts im Satz?“ Er wühlte in den Bürstenabzügen. „Ausverkauft“, erklärte er. „Saure Gurkenzeit.“ Dann prüfte er die Meldungen, die er eben beiseite gelegt hatte, und schüttelte den Kopf. „Vielleicht kommt noch etwas Brauchbares herein“, schlug der junge Mann vor. „Sie hätten Säulenheiliger werden sollen“, sagte Münzer. „Oder Untersuchungsgefangener, oder sonst ein Mensch mit viel Zeit. Wenn man eine Notiz braucht und keine hat, erfindet man sie. Passen Sie mal auf!“ Er setzte sich hin, schrieb rasch, ohne nachzudenken, ein paar Zeilen und gab das Blatt dem jungen Mann. „So nun fort, Sie Spaltenfüller. Wenn’s nicht reicht, ein Viertel Durchschuß.“³³¹

Münzer schreibt schnell ein paar Zeilen, „ohne nachzudenken“, hin, um die entstandene Lücke zu füllen. „Wenn man eine Notiz braucht und keine hat, erfindet man sie,“ ist seine Devise. Es ist also davon auszugehen, dass er die Nachricht, die die Lücke füllt, in diesem Moment frei erfunden hat. Was er da erfunden hat, erfährt man erst im nächsten Absatz: „In Kalkutta fanden Straßenkämpfe zwischen Mohammedanern und Hindus statt. Es gab, obwohl die Polizei der Situation sehr bald Herr wurde, vierzehn Tote und zweiundzwanzig Verletzte. Die Ruhe ist vollkommen wiederhergestellt.“³³² Nach Münzers Auffassung sind „Meldungen, deren Unwahrheit nicht oder erst nach Wochen festgestellt werden kann, [...] wahr“.³³³ Zudem ist in einer Zeit, in der Zeitungen als Informationsquelle konkurrenzlos sind, davon auszugehen, dass eine erfundene Nachricht über ein Ereignis im entfernten Indien nicht nachgeprüft werden kann. Dies stellt die Haltung Münzers zu seinem Beruf stark in Frage. Denn aus seiner Sicht kann einer, der nicht weiß, wie man Fake News erstellt, kein Journalist werden: „Und so etwas will Journalist werden“, stöhnte Münzer.“³³⁴ Geschwindigkeit und Zeit fordern ihren Tribut: die Wahrheit.³³⁵

Der Lärm der Schreibmaschinen in der Redaktion und der Zeitdruck, unter dem die Menschen

331 Kästner (2017), S. 22.

332 Kästner (2017), S. 22.

333 Kästner (2017), S. 22.

334 Kästner (2017), S. 23.

335 Benno Nietzel beschäftigt sich mit dem Thema „Propagandaexperten und Politik in der Weimarer Republik“ in seinem Buch *Die Massen lenken: Propaganda, Experten und Kommunikationsforschung im Zeitalter der Extreme*. Zum Problem der Wahrheit im Journalismus äußert sich Nietzel: „Die aktuelle Krise der Demokratie war so vor allem eine Krise des Journalismus. Insbesondere die Geschehnisse des Weltkrieges hatten viele Presseleute dazu verleitet, sich propagandistischer Mobilmachung zu verschreiben, statt ihrem eigentlichen Beruf nachzugehen. Damit aber drohte eine wichtige Voraussetzung von Demokratie zu erodieren, die im gesicherten Zugang zu Information im Sinne wahrer Tatsachen bestand. Wo Menschen den Kontakt zur Realität verloren, konnten sie jederzeit Opfer von Verführung und Propaganda werden.“

Nietzel, Benno (2022): *Die Massen lenken: Propaganda, Experten und Kommunikationsforschung im Zeitalter der Extreme*. Berlin, S. 67.

arbeiten, fordern schnelles Reagieren ohne langes Nachdenken. Lärm ist ein Phänomen, das das Handeln der Menschen unbewusst beeinflusst, da Lärm Menschen in Unruhe versetzt.

Ein weiteres Beispiel kann dem fünfzehnten Kapitel der Originalfassung des Romans entnommen werden, In dieser Szene setzt Fabian seine Mutter am Bahnhof ab. Er ist sehr niedergeschlagen, weil er seinen Arbeitsplatz verloren hat. Außerdem hat ihn seine Freundin für eine Karriere beim Film verlassen. Er ist unschlüssig, was er mit seinem Leben anfangen soll. Erneut wird diese Unsicherheit durch das Labyrinth der Straßenfluchten und Häuserblöcke gespiegelt, vor allem aber durch den Lärm.

Als er aus dem Bahnhof trat und wieder diese Straßenfluchten und Häuserblöcke vor sich sah, dieses hoffnungslose, unbarmherzige Labyrinth, wurde ihm schwindlig. Er lehnte sich neben ein paar Gepäckträgern an die Wand und schloß die Augen. Doch nun quälte ihn der Lärm. Ihm war, als fuhren die Straßenbahnen und Autobusse mitten durch seinen Magen.³³⁶

Zu der Bedrückung durch die Gebäude kommt an dieser Stelle aber noch der Lärm hinzu, der ihm sprichwörtlich auf den Magen schlägt. Die interne Fokalisierung in diesem Absatz macht deutlich, dass Fabian sich durch die Atmosphäre der Großstadt nicht beflügelt, sondern bedrängt, vielleicht sogar bedroht fühlt. Körperlich zeigt sich dieses Empfinden durch Schwindel und Übelkeit. Mit geöffneten Augen bedrohen ihn die „Straßenfluchten und Häuserblöcke“, mit geschlossenen der Lärm. Diese Stelle erinnert an den Beginn von Alfred Döblins *Berlin Alexanderplatz* von 1929. Auch hier bedrohen die Häuser den gerade frisch entlassenen Häftling Franz Biberkopf.³³⁷

3.3.2. Zu viel Verkehr: wie das Fahren im Leim

Es gibt noch eine weitere Funktion des Lärms und des Verkehrs, die der Roman thematisiert. Dieser Lärm dient jedoch eher als Mittel zur Darstellung von Spannung, ähnlich wie in einem Kinofilm. Das Beispiel stammt aus dem achtzehnten Kapitel, in dem ein Wettlauf mit der Zeit

³³⁶ Kästner (2020), S. 153.

³³⁷ „Die Wagen tobten und klingelten weiter, es rann Häuserfront neben Häuserfront ohne Aufhören hin. Und Dächer waren auf den Häusern, die schwebten auf den Häusern, seine Augen irrten nach oben: wenn die Dächer nur nicht abrutschten, aber die Häuser standen grade. Wo soll ick armer Deibel hin, er latschte an der Häuserwand lang, es nahm kein Ende damit.“ Döblin, Alfred (1929): *Berlin Alexanderplatz*. Berlin, S. 16.

beschrieben wird, aber wegen des starken Verkehrs wechselt das Tempo. In diesem Kapitel teilt Frau Hoffeld Fabian mit, dass die Kriminalpolizei bereits zweimal nach ihm gesucht und Ihn den Zettel für ihn übergeben hat. Als Fabian den Zettel liest, eilt er von seiner Wohnung zu Labude. Er wird jedoch durch Ampeln, Verkehr und Lärm auf der Straße behindert. Die hörbare Beschreibung trägt dazu bei, im Verlauf der Erzählung Spannung, Nervosität und Neugierde aufzubauen. Als Fabian bei Labude ankommt, stellt er fest, dass Laube Selbstmord begangen hat. Die ganze Episode ist so erzählt, dass sie ein höheres Tempo erzeugt. Dies geschieht durch Ellipsen und Summaries.

Er riß die Tür auf und jagte die Treppe hinunter. Am Nürnberger Platz hielt er ein Auto an, nannte die Adresse und sagte: „Fahren Sie, so schnell Sie können!“ Der Wagen war alt und gebrechlich und holperte sogar auf dem Asphalt. Fabian zerrte das Schiebefenster auf: „Fahren Sie doch schneller!“ rief er. Dann versuchte er zu rauchen, aber seine Hand zitterte, und der Wind blies ihm die brennenden Streichhölzer aus. Er lehnte sich zurück und schloß die Augen. Von Zeit zu Zeit öffnete er sie und sah nach, wo sie waren. Tiergarten, Tiergarten, Tiergarten. Brandenburger Tor. Unter den Linden. An jeder Straßenecke mußten sie halten. An jeder Verkehrsampel glühte, kurz bevor sie anlangten, das rote Licht auf. Ihm war, als fuhren sie durch zähen, dickflüssigen Leim. Hinter der Friedrichstraße wurde es besser. Universität, Staatsoper, Dom und Schloß lagen endlich im Rücken. Das Auto bog rechts ein. Es hielt. Fabian zahlte und lief gehetzt ins Haus.³³⁸

Hier wird die Dringlichkeit deutlich sichtbar. Der Wettlauf mit der Zeit drückt sich durch Verben wie „riß“, „jagte“ und „lief gehetzt“ aus. Die Nervosität von Fabian wird durch die Körpersprache, z.B. „seine Hand zitterte“, „von Zeit zu Zeit öffnete er sie und sah nach, wo sie waren“ zum Ausdruck gebracht. Die Stresssituation wird noch intensiver durch Geräusche, die wahrnehmbar werden: „Der Wagen war alt und gebrechlich und holperte sogar auf dem Asphalt. Fabian zerrte das Schiebefenster auf: ‚Fahren Sie doch schneller!‘ rief er.“

Die Wiederholung des Wortes Tiergarten soll die Länge in Text umsetzen, die man braucht, um den auch in der Strecke langen Tiergarten entlangzufahren. Danach setzen die Worte stets Markierungen für den Fortschritt der Fahrt, den Fabian erkennt, wenn er die Augen öffnet. Blick nach draußen – Ortsbezeichnung. Also dreimal öffnen, dreimal Tiergarten.

Dann ist wichtig, dass dann bei der zweiten Aneinanderreihung von Orten steht: Hinter der Friedrichstraße wurde es besser. Universität, Staatsoper, Dom und Schloß lagen endlich im Rücken. – das heißt, dass es jetzt richtig schnell geht, denn es wird ja nicht parallel gesehen, wo man sich befindet, sondern genannt wird, was bereits VORBEI ist!

Dann: Das Glühen weist auf Hitze/Feuer hin. Sie fahren also auf eine Ampel hin und alles ist gut, dann aber werden sie nicht einfach durch ein rotes, sondern ein glühendes Licht gestoppt.

3.4. Politik

Politische Themen kommen in beiden Fassungen des Romans häufig vor. Sie treten zum Beispiel in Form von Diskussionen über die Rede des Reichkanzlers auf. Der Roman veranschaulicht die Auswirkungen der politischen und wirtschaftlichen Bedingungen in der Weimarer Republik auf die Menschen und zeigt, wie die Situation das Moral- und Wertebewusstsein der Menschen beeinflusst hat. Das Alltagsbewusstsein der Menschen ist davon geprägt, dass „Männer ohne Gliedmaßen, Gesichter ohne Nasen und Lippen ohne Münder“³³⁹ täglich auf der Straße gesehen und ignoriert werden. Die weit verbreiteten Verletzungen und Behinderungen der Soldaten sind eine ständige Erinnerung an die verheerenden Auswirkungen des Krieges, was tiefgreifende emotionale Auswirkungen auf das Bewußtsein der Menschen hat. Darüber hinaus zeigt die große Zahl arbeitsloser und verwundeter Soldaten, wie groß die Sorge um die soziale Sicherheit und die wirtschaftlichen Auswirkungen des Krieges sind. Dies führt zu Gefühlen der Unruhe, Angst und Unsicherheit in Bezug auf die Zukunft. Arbeitslosigkeit sowie politische Ereignisse spielen eine direkte Rolle im Alltag der Menschen. So gilt beispielsweise der Club als einer der Orte, an dem Politik und Wirtschaft von einfachen Menschen diskutiert und verargumentiert werden.³⁴⁰

3.4.1. Wirtschaftliche Lage gleicht einer Krankheit

In diesem Beispiel aus dem Kapitel drei von *Fabian: die Geschichte eines Moralisten* vergleicht Malmy den Zustand von Deutschland mit einer Krankheit. Er stellt fest, dass dieser „unerfreuliche Zustand“ und seine Folgen nur „durch eine Kur heilbar ist, bei der es um Leben

339 Kästner (2020), S. 56.

340 „Diese politischen Schießereien gleichen den Tanzbodenschlägereien zum Verwecheln. Es handelt sich hier wie dort um Auswüchse des deutschen Vereinslebens. Im übrigen hat man den Eindruck, sie wollen die Arbeitslosenziffer senken, indem sie einander totschießen.“ Kästner (2017), S. 56.

und Tod geht.“³⁴¹

„Was tut man mit unserem Globus? Man behandelt ihn mit Kamillentee. Alle wissen, daß dieses Getränk nur bekömmlich ist und nichts hilft. Aber es tut nicht weh. Abwarten und Tee trinken, denkt man, und so schreitet die öffentliche Gehirnerweichung fort, daß es eine Freude ist.“

„Lassen Sie doch diese ekelhaften medizinischen Vergleiche!“ rief Strom. [...] „Wir werden nicht daran zugrunde gehen, daß einige Zeitgenossen besonders niederträchtig sind, und nicht daran, daß andere besonders dämlich sind. Und nicht daran, daß einige von diesen und jenen mit einigen von denen identisch sind, die den Globus verwalten. Wir gehen an der seelischen Bequemlichkeit aller Beteiligten zugrunde. Wir wollen, daß es sich ändert, aber wir wollen nicht, daß wir uns ändern. „Wozu sind die ändern da?“ denkt jeder und wiegt sich im Schaukelstuhl. Inzwischen schiebt man von dorthier, wo viel Geld ist, dahin Geld, - wo wenig ist. Die Schieberei und das Zinszahlen nehmen kein Ende, und die Besserung nimmt keinen Anfang.“³⁴²

Er verwendet Ausdrücke wie „die öffentliche Gehirnerweichung“, „niederträchtig“ und „die Schieberei und die Zinszahlen nehmen kein Ende, und die Besserung nimmt keinen Anfang“, um dem Leser die dramatische Situation bewusst zu machen. Der Vergleich der Situation mit einer Krankheit erinnert uns an die Metapher des „Fieberhaften“ am Anfang des Kapitels. Die passive Haltung der Menschen wird dadurch reflektiert, dass sie den Ernstfall kennen und nichts dagegen tun: „Abwarten und Tee trinken.“ Kamillentee wirkt wie ein Schmerzmittel (oder sogar als eine Droge), das nicht heilt, sondern nur den Schmerz lindert. Ähnlich wie eine Droge süchtig macht und für kurze Zeit Vergnügen bereitet, so ist auch der Prozess der Erweichung des öffentlichen Gehirns. Die Menschen schieben die Verantwortung von sich weg: „„Wozu sind die anderen da?“,“ denkt jeder und wiegt sich im Schaukelstuhl.“ Der Schaukelstuhl steht für Komfort und hat eine beruhende Wirkung, ähnlich wie Kamillentee.

„Der Blutkreislauf ist vergiftet“, rief Malmy. „Und wir begnügen uns damit, auf jede Stelle der Erdoberfläche, auf der sich Entzündungen zeigen, ein Pflaster zu kleben. Kann man eine Blutvergiftung so heilen? Man kann es nicht. Der Patient geht eines Tages, über und über mit Pflastern bepflanzt, kaputt!“³⁴³

³⁴¹ Kästner (2017), S. 28.

³⁴² Kästner (2017), S. 28.

³⁴³ Kästner (2017), S. 29.

Malmy verwendet die Metapher „der Blutkreislauf ist vergiftet“, um zu signalisieren, dass das Problem tief in der Struktur liegt und die Methode „ein Pflaster zu kleben“ unangemessen und oberflächlich ist. Er weist daraufhin, dass die Leute die Blutvergiftung durch das Kopfab schlagen heilen wollen. Dadurch werde zwar die Blutvergiftung gestoppt, aber auch der Patient würde aufhören zu existieren. Auf diese Weise verschlüsselt der Erzähler die vorherrschende Existenzgefahr. Der Vergleich des wirtschaftlichen Zustandes der Weimarer Republik mit einer Krankheit drückt die Angst vor der Zukunft aus. In Ermangelung einer geeigneten Heilmethode wird sich die Krankheitsmetaphorik oder anders ausgedrückt die wirtschaftliche Situation zuspitzen.

3.4.2. Die Denkmäler des Herrn Schulze-Delitzsch und des Steinernen Rolands

Sie bogen langsam in eine Nebenstraße ein, kamen an einem Denkmal, auf dem Herr Schulze-Delitzsch stand, und am Märkischen Museum vorbei, der steinerne Roland lehnte finster in einer Efeuecke, und auf der Spree jammerte ein Dampfer. Oben auf der Brücke blieben sie stehen und blickten auf den dunklen Fluß und auf die fensterlosen Lagerhäuser. Über der Friedrichstadt brannte der Himmel.³⁴⁴

In dieser Episode aus dem Kapitel sechs der Originalfassung wird das Tempo der Handlung dadurch verlangsamt, dass der Erzähler einen langsamen Spaziergang durch die Stadt beschreibt. Der Spaziergang ist langsam, wie aus dem Satz „sie bogen langsam in eine Nebenstraße“³⁴⁵ zu erkennen ist. Das Adverb „langsam“ und die Länge des Satzes deuten auf die niedrige Geschwindigkeit hin, wohingegen das Verb „bogen“ auf die Richtung hinweist. An dieser Stelle beschreibt der Erzähler die Stadt in langen Sätzen, die Gesamtmenge der Informationen in diesem Abschnitt führt zu einer Langsamkeit. Die Figuren betrachten ein Denkmal von Herrn Schulze-Delitzsch, dem Begründer des modernen Genossenschaftswesens, und die Statue des Steinernen Roland am Märkischen Museum, die von der *Berliner Zeitung* folgendermaßen charakterisiert wird:

Der steinerne Roland wird als Sinnbild der städtischen Freiheit mit Marktrecht und eigener Gerichtsbarkeit. Das bedeutete auch weitgehende Unabhängigkeit vom hochadeligen Landesherrn. In

344 Kästner (2017), S. 53f.

345 Kästner (2017), S. 52.

der Regel handelte es sich um wohlhabende, prosperierende, Handel treibende Kommunen mit selbstbewusster Bürgerschaft.³⁴⁶

Der Erzähler bezeichnet ihn als „finster.“ Die Denkmäler des Herrn Schulze-Delitzsch und des Steinernen Rolands stehen angesichts der damaligen wirtschaftlichen Verhältnisse symbolisch für die wirtschaftliche Lage. Es wird der Kontrast zwischen ihren Sozialreformen und der gesellschaftlichen Lage in Berlin und ganz Deutschland betont. Auch das Jammern des Dampfers auf der Spree spiegelt die düstere Stimmung wider, was sich auch in der Verwendung der Adjektive „dunkler Fluß“ und „fensterlose Lagerhäuser“ zeigt. Fensterlos signalisiert den Gegensatz zu den demokratischen Idealen von Freiheit und Recht. Das Verb „brennen“ codiert die Krankheit sowie die Gefahr.

3.4.3. Ein Vergleich zwischen der Zeit der Weimarer Republik mit der Zeit des Krieges

Der Erste Weltkrieg liegt fast zehn Jahre zurück, aber der Auswirkungen des Krieges sind in der Erzählung immer noch spürbar. Begriffe wie „eiserne Ration“³⁴⁷ und viele Vokabeln des Krieges werden in der Darstellung des täglichen Lebens der Weimarer Republik verwendet. Im Folgenden Beispiel vergleicht Fabian die Zeit der Weimarer Republik mit der Zeit des Krieges.

Und ein halbes Jahr später waren wir marschbereit. Ich bekam acht Tage Urlaub und fuhr nach Graal. Ich fuhr hin, weil ich als Kind einmal dort gewesen war. Ich fuhr hin, es war Herbst, ich lief melancholisch über den schwankenden Boden der Erlenwälder. Die Ostsee war verrückt, und die Kurgäste konnte man zählen. Zehn passable Frauen waren am Lager, und mit sechsen schief ich. Die nächste Zukunft hatte den Entschluß gefaßt, mich zu Blutwurst zu verarbeiten. Was sollte ich bis dahin tun? Bücher lesen? An meinem Charakter feilen? Geld verdienen? Ich saß in einem großen Wartesaal, und der hieß Europa. Acht Tage später fährt der Zug. Das wußte ich. Aber wohin er fuhr und was aus mir werden sollte, das wußte kein Mensch. **Und jetzt** sitzen wir wieder im Wartesaal, und wieder heißt er Europa! Und wieder wissen wir nicht, was geschehen wird. Wir leben provisorisch, die Krise nimmt kein Ende!³⁴⁸

346 Tkalec, Maritta Adam (2020): Ein Vertreter alter Zeiten: Der Berliner Roland im Märkischen Museum. In: Berliner Zeitung. www.berliner-zeitung.de/mensch-metropole/ein-vertreter-alter-zeiten-der-berliner-roland-im-maerkischen-museum-li.43866?pid=true. Letzter Zugriff am 10 Oktober 2022.

347 „Als sie mit dem Essen fertig waren, stellte sie einen Teller mit zwei belegten Broten beiseite und sagte lächelnd: „Die eiserne Ration.““ Kästner (2017), S. 95.

348 Kästner (2020), S. 54. Markierung im Zitat nachträglich vorgenommen.

Die Erzählung beinhaltet die Ereignisse, die vor der eigentlichen Handlung der Erzählung passieren. Zu diesem Zweck bedient sich der Erzähler dem Einsatz einer Analepse. Durch den Einsatz dieser Analepse kann Fabian über einen großen Zeitraum blicken und die Handlung durch den Zeitsprung beschleunigen. Mit dem Ausdruck „und Jetzt“ verbindet er die Analepse sowie die Vergangenheit mit der Gegenwart der Handlung. Er wiederholt das Wort „wieder“, um die Gemeinsamkeiten zwischen „damals“ und „heute“ hervorzuheben. Die Wiederholung betont die Grausamkeit der Situation. Die Vergangenheit beschreibt er als „melancholisch“, als „schwankenden Boden“, „verrückt“ sowie als „Blutwurst.“ Um die Ähnlichkeiten zu verdeutlichen, beschreibt er die Gegenwart als „provisorisch“, „mit vorherrschender Verwirrung“ und als eine „andauernden Krise.“ Der beachtliche Vergleich des Wartesaals namens Europa mit dem Kontinent Europa, ist bemerkenswert. Die Menschen in Europa sind mit einer ähnlichen Atmosphäre der Verunsicherung und Unwissenheit konfrontiert.

3.4.4. Demokratisierung der aristokratischen Gebäude

Die Weimarer Republik war nicht nur ein kurzlebiges „Experiment“ mit einem neuen politischen System, das 1933 endete. In vielerlei Hinsicht hat die Republik jedoch tiefe Wurzeln in der Gesellschaft hinterlassen. Zum einen durch den Bedeutungswandel der Adeligen, zum anderen durch die Omnipräsenz von Codes und Symbolen. Im dritten Kapitel der ursprünglichen Fassung wird dieses Konzept des Werte- und Bedeutungswandels des historischen Gebäudes diskutiert.

Fabian und Labude sitzen in einem Bus und fahren durch die Stadt. Auf interessante Weise amüsieren sie sich, indem sie auf die Gebäude in der Stadt hinweisen. Labude spielt einen Schwerhörigen und Fabian schreit, damit er im gesamten Bus gehört wird.

Sie gingen an der Markthalle vorbei, durch tausend scheußliche Gerüche hindurch, zur Autobushaltestelle. Der Wagen war voll. Sie mußten stehen.

Plötzlich fragte Labude sehr laut: „was ist das für ein Gebäude, Jonathan?“ und zeigte auf den Dom. Fabian blickte ihn erstaunt an. Der Freund kniff ein Auge zu, er wollte wieder einmal, wie früher, Unfug stiften. Sein Galgenhumor kam ins Rollen.

Fabian zeigte auf den Dom: „Das da? Das ist die Hauptfeuerwache.“

„Was ist das?“ fragte der andere und hielt die Hand ans Ohr. Er stellte sich auch noch schwerhörig.
 „Die Hauptfeuerwache!“ schrie Fabian.
 [...]Der Autobus fährt durchs Brandenburger Tor.
 „Wer wohnt hier?“ fragte Labude und zeigte auf die verwitterten Säulen.
 „Das ist ein Verkehrsturm!“
 „Und die Pferdchen obendrauf?“
 „Ein Denkmal für die letzten Dorschken.“³⁴⁹

Fabian und Labude führen den Leser nicht nur durch die Stadt, sondern ordnen den Gebäuden auch verschiedene Merkmale zu. So wird beispielsweise der Berliner Dom als „Hauptfeuerwache“ und die Universität als „eine Anstalt für schwachsinnige Kinder“³⁵⁰ bezeichnet, das Brandenburger Tor wird als Verkehrsturm symbolisiert und die Pferde darauf als Denkmäler für verschwindende Droschken. Auf diese Weise verleiht der Erzähler den historischen Gebäuden eine neue Bedeutung, um sie an die neuen Lebensformen der Weimarer Republik anzupassen. Auffallend an dieser Szene ist, dass das Vordringen der Demokratie sehr deutlich wird. Die neue Wertigkeit der aristokratischen Gebäude zeigt den Übergang von der Aristokratie zur Demokratie. Auf diese Weise wird den historischen Gebäuden ihre traditionelle Dignität genommen, um sie an den beschleunigten und modernen Lebensstil der Weimarer Republik anzupassen. Dies ist wiederum vergleichbar mit vielen Beispielen, die zeigen, wie Gebäude, Orte und Objekte, die früher die Aristokratie symbolisierten, nun eine neue demokratische Bedeutung erhalten haben, wie z. B. die Ersetzung des Elefanten durch ein elefantös aussehendes großes Auto. Das Brandenburger Tor, welches früher ein Symbol für den Triumph der Kaisertum war, steht nun für verschwindende Droschken.

3.4.5. Die Ermordung von Juden

Das neunzehnte Kapitel informiert über die Ermordung von Juden. Fabian kommt an der Rathenau-Eiche vorbei.

Dr Walther Rathenau war der deutsche Außenminister, der am Samstag, 24. Juni 1922, in Berlin ermordet worden. Auf dem Weg ins Auswärtige Amt wurde er um 11 Uhr in der Nähe seiner Wohnung im Berliner Grunewald, Koenigsallee 65, von Mitgliedern

349 Kästner (2020), S. 40f.

350 Kästner (2020), S. 41.

der rechtsradikalen Organisation Consul (OC) erschossen. Bereits seit Monaten hatten Teile der nationalistischen Presse mehr oder weniger unverblümt zur Ermordung ‚des Juden Rathenau‘ aufgerufen.³⁵¹

Die Rathenau-Eiche und zwei Kränze an dem Baum signalisieren die Ermordung eines Menschen und den Respekt vor der getöteten Person. Die Beschreibung ist geprägt von drei wichtigsten Symbolen: erstens der Rathenau-Eiche, zweitens die Kränze und drittens die Straßenabzweigung. Die beiden ersten Zeichen der gehören der Bestattungskultur an. Der Baum ist ein Sinnbild für ein neues Leben, das in der Erde wurzelt und sich in Richtung Himmel bewegt, der Kranz symbolisiert durch seine runde Struktur die Ewigkeit, wohingegen die Straßenabzweigung ‚die Wende‘ darstellt. Die Wende steht nicht einfach für die Veränderung im weiteren Handlungsverlauf, sondern für das politische Szenario in Deutschland. Es ist nicht klar, warum, wie und von wem ‚der kluge Mann‘ getötet wurde. Der Erzähler überspringt alle Details, aber um dem Leser einen indirekten Hinweis zu geben, erinnert sich Fabian, was ein nationalistischer Schriftsteller einmal zu ihm gesagt hatte. Dies signalisiert die Zeichensetzung vor dem Dialoganfang und Schließung des Satzes mit einem Punkt vor dem Anführungszeichen.

„Rathenau mußte sterben“, hatte ein nationalsozialistischer Schriftsteller einmal zu ihm gesagt. „Er mußte sterben, seine Hybris trug die Schuld. Er war ein Jude und wollte deutscher Außenminister werden. Stellen Sie sich vor, in Frankreich kandidierte ein Kolonialneger für den Quai d’Orsay, das ginge genau so wenig.“³⁵²

Der Einsatz der Äußerung von einem nationalistischen Schriftsteller drückt Hass gegenüber dem Juden aus. Dieser nationalistischen Schriftsteller behauptet, dass Rathenau aufgrund seiner ‚Hybris‘ oder Arroganz sterben musste, weil er deutscher Außenminister werden wollte, obwohl er Jude ist. Der Autor vergleicht Rathenaus Ehrgeiz mit einem hypothetischen Szenario, in dem ein ‚Kolonialneger‘ aus der für das französische Außenministerium kandidieren würde, und deutet an, dass dies ebenfalls unmöglich wäre. Die Bedeutung dieser Episode ergibt sich

351 Lenz, Kristin (2022): Deutscher Bundestag - Außenminister Walther Rathenau vor 100 Jahren ermordet. In: Deutscher Bundestag, www.bundestag.de/dokumente/textarchiv/2022/kw24-kalenderblatt-rathenau-899360. Letzter Zugriff am 25 Oktober 2022.

352 Kästner (2020), S. 189.

aus der Tatsache, dass sie nicht nur eine historische Wahrheit dokumentiert, sondern auch menschliche Abgründe aufzeigt.

3.5. Armut und Reichtum

Trotz all ihres Glanzes ist die Weimarer Republik auch wegen ihrer Wirtschaftskrise in Erinnerung geblieben. In der letzten Phase der Epoche erreichte die Inflation ein unvorhersehbares Ausmaß, da die Einnahmen aus Eisen- und Kohleerzen zurückgingen und die Regierung nicht in der Lage war, ihren Kriegsschuldverpflichtungen nachzukommen. Es gab einen enormen Anstieg von Arbeitslosigkeit und Kriminalität.

Insgesamt schildert der Roman, wie die Menschen in dieser Zeit mit Verwirrung und Hilflosigkeit konfrontiert waren, was sie dazu veranlasste, nach alternativen Mitteln zu suchen, um ihre Frustration auszudrücken und ihre Freiheit einzufordern. Die Ungleichheit des Lebensstandards ist ein Thema, das in diesem Werk sehr häufig vorkommt.

3.5.1. Der Stadtplan ähnelt einer Verbrechenskarte

Das Leben in schlechten wirtschaftlichen Verhältnissen führt häufig zu Kriminalität. Auch dies ist ein wichtiges Kennzeichen der Zeit und des Romans. Das zehnte Kapitel blickt aus der Vogelperspektive auf die Stadt:

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.

„Und was kommt nach dem Untergang?“

Fabian pflückte einen kleinen Zweig, der über ein Gitter hing, und gab zur Antwort: „Ich fürchte, die Dummheit.“³⁵³

Die Stadt wird als eine ausufernde Metropole aus Stein dargestellt. Die Stadt und Ihre Bewohner werden als „Irrenhaus“ gekennzeichnet. Eine Stadt aus Steinen, die einer Irrenanstalt ähnelt, vermittelt eine bedrohliche oder beklemmende Atmosphäre. Die Steine und ein Irrenhaus rufen Gefühle von Beschränkung, Angst und Unsicherheit hervor und implizieren, dass in der

Umgebung etwas Gefährliches oder Schädliches vorhanden ist. Der Stadtplan ist ähnlich wie eine Verbrechenskarte (*crimemap*) gestaltet, in der Verbrechen, Gaunerei, Elend und Unzucht auf dem Stadtplan visualisiert werden. Es herrscht ein Untergang in allen Himmelsrichtungen. Die Vorahnung von Fabian lässt sich aus dem Dialogaustausch erahnen, „Und was kommt nach dem Untergang?“ Fabian antwortet: „Ich fürchte die Dummheit.“ Auf diese Weise wird der Code Gefahr aufgenommen.

3.5.2. Das Kaufhaus *des Westens* als Symbol des Kapitalismus

Im Kapitel dreizehn beschließt Fabian, statt in der Natur einen Spaziergang im *Kaufhaus des Westens* (Kadewe), dem Symbol des Kapitalismus, zu machen. Dies verdeutlicht, wie sich der Kapitalismus langsam in den Lebensstil einschleicht und die natürlichen Orte wie Gärten oder Parks ersetzt. Obwohl der Erzähler das Einkaufszentrum als eine gute Möglichkeit des Spaziergangs während des Unwetters, für Menschen ohne Geld sieht, wird bald deutlich, dass das Einkaufszentrum doch nicht für jeden geeignet ist, besonders nicht für Menschen ohne Geld. Es lockt die Menschen mit Glanz und Feinheit, enttäuscht jedoch, wenn man über keine Zahlungsfähigkeit verfügt.

Der kritische Ton setzt sich auch im nächsten Absatz fort, in dem der Erzähler darstellt, „weil es zu regnen anfang, ging er [Fabian] im *Kaufhaus des Westens* spazieren“

Er sagt, „Kaufhäuser sind, obwohl das gar nicht in ihrer Absicht liegt, außerordentlich geeignet, Leuten, die kein Geld und keinen Schirm haben, Unterhaltung zu bieten.“³⁵⁴

Durch die interne Fokalisierung beschreibt der Erzähler, was Fabian in *Kadewe* beobachtet und erlebt. Er hört die Klaviermusik spielen, riecht den Fischgeruch aus der Lebensmittelabteilung, beobachtet das Kunden-Verkäufer-Verhalten in der Möbeletage, liest Schopenhauer in der Buchabteilung, erlebt einen Auflauf in der Abteilung für Porzellan und keramisches Kunstgewerbe usw.

Ein zehnjähriges Mädchen versucht, einen Aschenbecher für den Geburtstag ihres Vaters zu stehlen. Das Mädchen wird von den Käufern, Verkäuferinnen und Bummlern entdeckt und schließlich von Fabian gerettet. Obwohl der Erzähler das Einkaufszentrum als eine gute Möglichkeit des Spaziergangs für Menschen ohne Geld sieht, wird bald deutlich, dass das Einkaufszentrum nicht für jeden geeignet ist, besonders nicht für Menschen ohne Geld. Es lockt die Menschen mit Glanz und Feinheit, bestraft sie aber, wenn sie keine Zahlungsfähigkeit haben. Das kleine Mädchen, das für einen guten Zweck stiehlt, repräsentiert den großen Unterschied des Reichtums. Die Welt hat kein Mitleid mit armen Menschen, das spiegelt sich im Verhalten der Verkäufer wider, die das Mädchen bestrafen wollen, auch nachdem Fabian für den Aschenbecher bezahlt hat.

3.5.3. Das Café als Symbol der Kultur

Fabians Besuche im Café sind ein wesentlicher Teil der Handlung. Das Café stellt einen Treffpunkt der Kultur dar. In Berlin hat er viel Zeit damit verbracht, im Café zu sitzen und das Verhalten der Menschen zu beobachten. Jeder seiner Spaziergänge ist mit einem Café in Berlin gekoppelt. Beim Spaziergang beobachtet er die Stadt, während er sich bewegt, und beim Sitzen im Café sieht er die sich bewegende Stadt und das sich schnell verändernde Verhalten der Menschen. Im Folgenden gehe ich auf vier Beispiele ein, die die verschiedenen Gesichter des Berliner Nachtlebens und des Cafés/der Bar als kultureller Treffpunkt zeigen.

3.5.3.1. Ein Lesbenklub: Sexuelle Freiheit in Berlin

Um die sexuelle Freiheit in Berlin zu thematisieren, wird die Handlung in einen Lesbenklub „Cousine“ fortgeführt.

„Die »Cousine« war ein Klublokal, in dem vorwiegend Frauen verkehrten. Sie tanzten miteinander. Sie saßen Arm in Arm auf kleinen grünen Sofas. Sie sahen einander tief in die Augen. Sie tranken Schnaps, und manche trugen Smokingjacken und hochgeschlossene Blusen, um den Männern recht ähnlich zu sein.“³⁵⁵

Die Beschreibung des Clubs lässt sich mit einem Lesbenklub der heutigen Zeit vergleichen.

355 Kästner (2020), S. 86.

Diese Beschreibung zeigt eine ganz andere Facette der Weimarer Republik, in der über die sexuelle Freiheit diskutiert wird und Homosexualität mehr oder weniger toleriert erscheint. Auch der Begriff ‚lesbisch‘³⁵⁶ kommt in dem Dialog vor. Dies drückt die Aufgeschlossenheit der Gesellschaft aus.

Gleichzeitig wird in diesem Kapitel auch die Gewalt gegen Frauen thematisiert, Die Gewalt gegen Frauen, körperliche oder sexuelle Gewalt, scheint Männern „Spaß“ zu machen. Zum Beispiel der Satz „Der Wilhelmy hat sie wieder geschlagen.“ Der Ausdruck ‚wieder‘ drückt die Gewalt als eine übliche Handlung aus.

3.5.3.2. Internationaler Sport: Verspottung des Künstlers

Die Handlung des siebten Kapitels beschreibt das Geschehen in einem Kabarett. Wie im sechsten Kapitel des Romans erläutert, handelt es sich um eine besondere Art von Lokal, in dem Menschen auftreten, die sich gegen Bezahlung vom Publikum auslachen lassen. Der Erzähler teilt den Namen dieses Lokals nicht mit, allerdings fungiert es als Hauptschauplatz für dieses Kapitel. Ein junges Mädchen tanzt, ein bebrillter Jude namens *Caligula* und der scheinbar verrückte *Sachse Paul Müller* treten auf der Bühne auf. Der Zweck ist nicht, künstlerische Qualitäten zu zeigen, sondern von den Besuchern verspottet zu werden. Das Publikum wird als „Sadisten“ und „Verrückte“ bezeichnet. Labude und Fabian finden die Atmosphäre in dem Lokal unerfreulich und unangenehm. Fabian trifft auf einen Fremden, der im Gegensatz zu anderen „eine Wohnung, einen Garten, einen Beruf, eine Frau mit Sommersprossen und was noch alles“ hat, dieser Fremde wird als „Ausnahmefall“ charakterisiert. Im Gegensatz dazu sind Labude und Fabian „ohne Land, keinen festen Beruf, kein festes Einkommen, kein festes Ziel und nicht mal eine feste Freundin“.³⁵⁷

Das Szenario wird mit den folgenden Worten sehr genau beschrieben:

Der eine ist arbeitslos, der andere verliert morgen seine Stellung. Der Dritte hat noch nie eine gehabt. Unser Staat ist darauf, dass Generationen nachwachsen, momentan nicht eingerichtet. Wem es dreckig geht, der bleibt am besten allein, statt Frau und Kind an seinem Leben proportional zu beteiligen. Und wer trotzdem andere mit hineinzieht, der handelt mindestens fahrlässig.³⁵⁸

356 Kästner (2020), S. 87.

357 Kästner (2020), S. 68.

358 Kästner (2020), S. 68.

Die Grundbedürfnisse des Lebens werden als Luxus dargestellt. Wer Geld oder Arbeit hat, der kann sich eine Familie vorstellen. Fabian und Labude ziehen jedoch das Fazit, dass die wirtschaftliche Unsicherheit sowie die Arbeitslosigkeit dieser Zeit ohnehin keine Familiengründung erlauben. Wirtschaftliche Unsicherheitsfaktor führt zur instabilen Arbeitssituation, zu schwankenden Einkommen und zur unzuverlässigen Beziehungen. Der ständige Wechsel im Leben angesichts der Industrialisierung weist den Weg zu einem dynamischen und schnellen Lebenstempo. Dieses Kapitel beschreibt, wie sich die Menschen irrational verhalten und sich über die Künstler lustig machen, es ist ein „internationaler Sport“ geworden. Dieses ganze Kapitel behandelt das Ereignis im Lokal, mit einer Kombination aus mimetischer und erzählerischer Darstellung.

3.5.3.3. Die Tanzbar *Haupt*

Im Kapitel Fünf wird *Haupt* – eine Tanzbar – zum Schauplatz. Die Zeit ist zehn Uhr. Die Episode zeichnet das Nachtleben in Berlin nach, wo Frauen bunten Badetrikots, gerollte Wadenstrümpfe und Schuhe mit hohen Absätzen tragen. „Das von Musik begleitete Rundpanorama weiblicher Fülle erregte die an der Barriere drängenden Kommis, Buchhalter und Einzelhändler.“³⁵⁹ „Die Weinnischen waren schnell besetzt. Die Barfräuleins hantierten mit dem Lippenstift. Die Orgie konnte beginnen.“³⁶⁰

Der Erzähler beschreibt, dass zwei „Trikotengel“ zu Labude und Fabian kommen. „Die eine Frau war dick und blond, und ihre Brust lag auf dem Plüsch, als seien sie serviert. Die andere Person war mager, und ihr Gesicht sah aus, als hätte sie krumme Beine“.³⁶¹ Der satirische Ton wird durch die Verwendung von „als sei“ und „als wäre“ Konstruktionen erzeugt. Der Erzähler will in den beiden Frauen keine Schönheit finden, sondern eher einen Ekel.

Die Bar wird zu einem Ort, an dem verschiedene Persönlichkeiten auftreten. Die Bar hat in der Weimarer Republik eine besondere Bedeutung, da zum einen der Begriff des „Freier Abends“

359 Kästner (2020), S. 44.

360 Kästner (2020), S. 44.

361 Kästner (2020), S. 47.

aufgrund der harten Arbeit des Tages eingeführt wurde, und zum anderen die Bar zu einem Ort wird, an dem Menschen aus allen Schichten zusammenkommen.

3.5.3.4. Das Café Limberg

Im letzten Kapitel des Buches, das in Fabians Heimatstadt spielt, wird das Cafe Limberg dargestellt. Fabians Besuche im Café sind ein wesentlicher Teil der Handlung. Auch in diesem letzten Kapitel behält der Erzähler den gleichen Stil bei, aber die Handlung im Limberg Cafe unterscheidet sich sehr von der Handlung in einem Café/Bar/Tanzlokal in Berlin. Fabian sitzt im Café Limberg, trinkt Kognak und macht sich Gedanken. An dieser Stelle beobachtet er nicht die Menschen, sondern er reflektiert über sein eigenes Leben und beschließt, das Jobangebot von zweihundert Mark im Monat abzulehnen. Die Cafés in Berlin sind immer voll von Neuem, Interessantem, schnellem Tempo, während das *Limberg* Cafe ein langsames, langweiliges Tempo hat, weshalb der Erzähler nicht die Person, die Umgebung usw. beschreibt, sondern an dieser Stelle die Reflexion durch interne Fokalisierung verwendet. Die Reflexion erzielt den Zeitstillstand, der mit dem Tempo des Dorfes Gemeinsamkeiten herstellt. Darauf folgt der Satz im nächsten Absatz: „Er blieb an Geschäften stehen, er sah Kleider, Hüte und Ringe, und er sah doch nichts.“³⁶² Die Verwendung des Verbs ‚stehen‘ vermittelt das Erzähltempo und der rhetorische Gebrauch von ‚sah nichts‘ kommuniziert seine Unaufmerksamkeit beim Schauen und Beobachten. Die Barockgebäude der Schloßstraße standen noch immer, aber die Erbauer und die ersten Mieter waren lange tot. Dieser Satz kann dahingehend interpretiert werden, dass die unbeweglichen Güter wie Gebäude überlebten, während die Menschen oder die bewegten Objekte starben. Fabian sieht darin ein ‚Glück.‘

3.6. Zusammenfassung

Die obige Analyse ergibt, dass die Codes Geschwindigkeit, Gefahr und Wildheit in die Erzählung integriert sind. Der Erzähler setzt eine Reihe von Erzählstrategien ein, um einen Eindruck von Geschwindigkeit zu vermitteln. Durch eine Vielzahl von Erzählstilen (kurze Sätze), zeitübergreifendes Erzählen (Dialogstil), beschreibendes Erzählen (Beschreibung der Umgebung) und Zeitstillstand (durch gedankliche Überlegungen) ändert sich das Erzähltempo

362 Kästner (2020), S. 230.

häufig. Rhythmus entsteht, wenn sich die Tempi innerhalb eines Ereignisses häufig ändern. Während der Erzähler oft Wörter aneinanderreihet und eine schnelle Wahrnehmung der Inhalte wiedergibt, wechselt er in der Regel häufig die Fokalisierung (von extern zu intern) und springt zwischen Analepsen, die in der Zusammenfassung eine lange Zeit abdecken. Der Wechsel zwischen externer und interner Fokalisierung erzeugt Spannung, während das Einfügen von Analepsen die chronologische Ordnung stört und für ein anderes Tempo sorgt. Um den Gedankenfluss von Fabian zu zeigen, wird der Satz mit unvollständigen Sätzen und dem Leerzeichen (drei Punkte) formuliert.

Darüber hinaus verwendet der Erzähler den Traum sowie intertextuelle Bezüge als besondere Erzähltechniken, um Gefahr zu verschlüsseln. Durch die Einfügung von intertextuellen Bezügen – wie den Märchen der Gebrüder Grimm – wird ein kontrastreiches Bild geschaffen. Man bekommt den Eindruck, dass das Individuum in dieser Stadt in ständiger Gefahr ist, während die Abfolge der Bewegungen sich in der Erzählung durch die Benennung der Bahnstationen widerspiegelt, um ein Gefühl der Geschwindigkeit zu erzeugen. Durch die wechselnden Schauplätze entsteht ein Zeitraffer, der dafür sorgt, dass sich die Reise in wenigen Worten zusammenfassen lässt. In den verschiedenen Abschnitten dieses Kapitels wurden die narrativen Strategien dargestellt, die eine Erzählung schnell oder langsam machen, sowie die Codes, die bewusst eingesetzt werden, um Gefühle der Gefahr, des Erstickens, den Eindruck eines Wettlaufs mit der Zeit oder den ohrenbetäubenden Lärm zu vermitteln, was in der Empfindung von Geschwindigkeit resultiert. Die verschiedenen Symbole und Codes, die in diesem Roman auftauchen, machen ihn zu einem repräsentativen Roman für die Zeit der Weimarer Republik. Die Symbole und Codes, die sich durch die geschickt gestaltete Erzählung ziehen, dienen heutigen Schriftstellern, die auf die Zeit der Weimarer Republik zurückblicken, als Inspiration.

Kapitel 4

Lilly und ihr Sklave: mit unveröffentlichten Erzählungen von Hans Fallada

4.1. Themen und Erzählstil

Der Autor Rudolf Wilhelm Friedrich Ditzen, der unter dem Pseudonym Hans Fallada geschrieben hat, ist im 21. Jahrhundert erneut zu einem populäreren Autor geworden. „Seine Romane erscheinen immer wieder mit neuen Covern als Taschenbücher und erreichen offenkundig auch junge Leserschichten, die den Welten und Zeiten, die der Erzähler ausbreitet, inzwischen weit entrückt sind.“³⁶³ Seine Werke werden in der Forschung wegen ihrer „Gefühlsdynamik“ hervorgehoben.³⁶⁴ Die Besonderheiten seines Hauptwerks *Kleiner Mann – was nun?* hat 1995 Karl Prümm herausarbeitet. In Hinsicht auf die Gefühlsdynamik schreibt er:

Schon im Titel wurden die Ängste und bangen Erwartungen beschworen, die außerhalb des Erzählten liegen und eher die Leser betreffen. „Was nun?“ – die furchteinflößende Offenheit der großen Krise verleiht dem Roman eine Gefühlsdynamik, die seinen durchschlagenden Erfolg plausibel macht.³⁶⁵

Darüber hinaus zeichnet eine besonders genaue Schilderung des Alltagslebens unterschiedlicher Schichten seine Texte aus:

No other German novelist of his time provides as rich an exposure to the attitudes, behaviour and modes of expression of the sorts of obscure individuals from multifarious humble walks of life who otherwise escape the purview of historians except as faceless and voiceless components of political and socioeconomic collectivities.³⁶⁶

In seinem Aufsatz „Literarisierung von Literalität: Zur literalen Welt der zweiten Ordnung in ausgewählten Romanen Hans Falladas“ äußert sich Ralf Georg Bogner zum Inhalt von Falladas Werken wie folgt:

Der Autor bewegt sich mit seinen Texten ebenso im groß- und kleinstädtischen wie auch im ländlichen Raum, in welchen der Schrift eine jeweils stark divergierende Rolle zukommt. Ferner fokussiert er unterschiedliche gesellschaftliche Gruppen und auch Bildungsniveaus

363 Prümm, Karl (1995): Exzessive Nähe und Kinoblick, Alltagswahrnehmung in Hans Falladas Roman „Kleiner Mann-was nun?“. In: Becker, Sabina/Weiß, Christoph (Hg.): Neue Sachlichkeit im Roman, Neue Interpretationen zum Roman der Weimarer Republik. Stuttgart, S. 255–72; hier S. 255.

364 Prümm, Karl (1995), S. 257.

365 Prümm, Karl (1995), S. 257.

366 Turner, Henry Ashby (2003): Fallada for Historians. In: German Studies Review. Bd. 26. Nr. 3. S. 477–492; hier S. 482f.

und damit differente Positionen von Menschen gegenüber den Möglichkeiten, Grenzen und Gefahren literaler Kommunikation. Schließlich beschäftigt Fallada sich anhand typischer Einzelfälle intensiv mit der Stellung des Individuums innerhalb der Moderne und seiner Prägung durch die rezent dominanten gesellschaftlichen, ökonomischen, mentalen und kulturellen Prozesse und deshalb nicht zuletzt auch – wie gezeigt werden soll – mit den Manifestationen und Konsequenzen einer zunehmenden Verschriftlichung der Welt.³⁶⁷

Ein wesentliches Thema in Falladas Werk ist die Stellung des Individuums und die Art und Weise, wie diese Position durch die damals vorherrschenden sozioökonomischen, mentalen und kulturellen Prozesse geformt wird. Seine Werke ermöglichen daher ein tieferes Verständnis für die Zeit im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts. Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich gerade nicht mit seinem bekanntesten und schon mehrfach besprochenen Roman *Kleiner Mann – was nun?*, sondern mit bisher zum Teil unveröffentlichten Erzählungen. Sie wurden jüngst erstmals bzw. neu unter dem Titel *Lilly und ihr Sklave* in einem Band zusammengefasst. Die Erzählungen sind deshalb besonders interessant, weil sie weibliche Perspektiven hörbar machen und sich auf eine ganz andere Art und Weise mit den Auswirkungen der in Kapitel 3 behandelten Schnelligkeit der Lebensumstände auseinandersetzen. In den Erzählungen werden die Gefahren der Stadt mit dem Leben auf dem Land und in Zurückgezogenheit kontrastiert, indem vorgeführt wird, wie die städtische Lebensweise die Menschen auch in ihren privaten Räumen beeinflusst und sogar Leben zerstören kann. Erst radikale Zurückgezogenheit, eventuell sogar eine durch eine Haftstrafe oder durch Krankheit erzwungen, lässt die Personen innehalten. Folglich wird mehr als bei Kästners in dieser Arbeit behandeltem Roman mit unterschiedlichen Räumen gearbeitet. Fabian kommt zwar aus der Provinz, die Handlung beschränkt sich aber fast vollständig auf die Stadt. Weiterhin weisen die Erzählungen Falladas viel mehr Sichtweisen auf, die auch ein breiteres Spektrum an emotionalen Zuständen ermöglichen. Die Erzählungen seien im Folgenden in Kürze skizziert.

Das Buch *Lilly und ihr Sklave* versammelt fünf Erzählungen, von denen zwei bisher noch nicht veröffentlicht wurden.³⁶⁸

367 Bogner, Ralf Georg (2011): Literarisierung von Literalität: Zur literalen Welt der zweiten Ordnung in ausgewählten Romanen Hans Falladas. In: Fritsch-Lange, Patricia/Hagestedt, Lutz (Hg.): Hans Fallada: Autor und Werk im Literatursystem der Moderne. Berlin, S. 1–12; hier S. 2.

368 In der editorischen Notiz zur Ausgabe erläutern die Herausgeber Johanna Preuß-Wössner und Peter Walther, dass die Gerichtsakte, die unter anderem besagte fünf Erzählungen enthalte, 2018 im Landesarchiv in Schleswig wiederaufgefunden wurde. Sie weisen zudem nach, welche Erzählungen wo oder welche noch gar nicht publik gemacht wurden. „Die Texte Lilly und ihr Sklave und Robinson im Gefängnis werden hier zum ersten Mal veröffentlicht. Die Erzählungen Der Apparat der Liebe und Die große Liebe sind

*Lilly und ihr Sklave,
Der Apparat der Liebe,
Die große Liebe,
Pogg, der Feigling
Robinson im Gefängnis*

Alle Beiträge sind Zeugnisse „der Gefühlskultur der Weimarer Zeit“.³⁶⁹ Ihre Relevanz ergibt sich aus der Tatsache, dass die Außenwelt in der Weimarer Zeit von Technik geprägt war³⁷⁰ und diese die Innenwelt der Menschen mitbestimmte. Die Wirkung der äußeren Realität auf die menschliche Existenz in dieser Zeit wird durch die sich rasch verändernden Emotionen der Figuren veranschaulicht. In einer von Technikbegeisterung geprägten Zeit werden Begriffe wie Liebe, Glück und Gefühle auf den Prüfstand gestellt. Glück steht im Allgemeinen für Vorstellungen von Ruhe, Geduld und Zufriedenheit. In diesen Erzählungen Falladas aber wird Ruhe mit Krankheit, Geduld mit Warten sowie Zufriedenheit mit zu Hause bleiben umcodiert. Unterwegs zu sein bedeutet hingegen, flexibel zu sein, Rastlosigkeit wird mit Stärke codiert (vgl. 4.2.1 und 4.5.2). Das gerade skizzierte neu entstandene Gefühlsregister der damaligen Bevölkerung setzt das Wechselbad der Gefühle mit einem Vorankommen im Leben und Freude an demselben gleich. Rastlos zu sein bedeutet, frei zu sein. In einer Beziehung zu sein ist mit der Beendigung der Suche nach einem neuen Partner verbunden. Dies wiederum wird mit einem Stillstand im Leben assoziiert. Das Festhalten an einem Partner wird als Zeichen von Unfreiheit verstanden, während das Fortgehen und die ständige Suche nach einem neuen Partner für Freiheit stehen (siehe dazu 4.5.2). In einer Zeit großer Veränderungen und Instabilität wird die Fähigkeit, sich schnell anzupassen und mit dem schnellen Tempo der Gesellschaft Schritt zu halten, als positive Eigenschaft angesehen. Rastlosigkeit und der beständige Wunsch nach

nach den im Archiv der Akademie der Künste in Berlin überlieferten Manuskripten in anderer Textgestalt bereits erschienen. [...] Pogg, der Feigling wurde (gleichfalls in anderer Textgestalt) nach einem im Hans-Fallada-Archiv in Carwitz überlieferten Manuskript erstmals gedruckt in: Hans Fallada, *Junge Liebe zwischen Trümmern*, hrsg. mit einem Nachwort von Peter Walther, Aufbau Verlag, Berlin 2018.“ Fallada, Hans (2021): *Lilly und ihr Sklave: Mit unveröffentlichten Erzählungen*. Hrsg. von Johanna Preuß-Wössner und Peter Walther. Berlin, S. 267.

Laut Hamburger Abendblatt „schlummerte [die Gerichtsakte] 74 Jahre im Kieler Institut für Rechtsmedizin. Sie war angelegt worden, nachdem Fallada 1925 wegen Unterschlagung zu einer Haftstrafe verurteilt worden war. Neben einem psychiatrischen Gutachten über den Delinquenten fanden sich in dem Konvolut auch fünf Manuskripte des Schriftstellers.“ Überraschungsfund von Fallada: *Lilly und ihr Sklave*. In: *Hamburger Abendblatt*. 2021. <https://www.abendblatt.de/kultur-live/buecher/article232236529/ueberraschungsfund-von-fallada-lilly-und-ihr-sklave.html>. Letzter Zugriff am 3. Februar 2023.

369 Metz, Christian (2021): *Hans Fallada: ‚Lilly und ihr Sklave‘ – Überraschungsfund in der Gerichtsakte*. In: *Deutschlandfunk*. www.deutschlandfunk.de/hans-fallada-lilly-und-ihr-sklave-ueberraschungsfund-in-der-100.html?dram:article_id=499865. Letzter Zugriff am 3. Februar 2023.

370 Die Weimarer Republik gehört zu einer Zeit, in der „Technik [...] nicht mehr als dämonisiert und zum Sündenbock für sämtliche gesellschaftlichen Mißstände erklärt, sondern als notwendiges geschichtliches Moment akzeptiert“ wurde. Kolb, Eberhard (2010): *Deutschland 1918–1933: Eine Geschichte der Weimarer Republik*. München, S. 140.

neuen Erfahrungen werden ebenfalls als Zeichen von Stärke angesehen, da sie die Bereitschaft widerspiegeln, Risiken einzugehen und mit traditionellen Normen zu brechen.

In *Lilly und Ihr Sklave* wird die Geschwindigkeit der Maschinen auf das menschliche Leben übertragen, was zu einer Art Wettbewerb zwischen Maschine und Mensch führt. Dies wird im Erzählen auf unterschiedliche Weise verankert. Der Erzähler beschleunigt das Erzähltempo, indem er vorwärts springt, mitunter erzählt er, ohne eine Szene richtig zu beenden. Ellipsen, Prolepsen und Analepsen bilden Stimmungsschwankungen durch Sprunghaftigkeit formal ab. Die Erzählweise entspricht dem Erleben der Figuren, mal unsicher, mal hoch motiviert und willensstark, mal entmutigt und niedergeschlagen zu sein. Um die Intensität von Gefühlen darzustellen, fasst der Erzähler mehrere Jahre in wenigen Sätzen zusammen. Der Erzähler greift verstärkt auf Superlative, Attribute und einen insgesamt sehr plastischen Stil zurück, um die emotionale Dynamik evident zu machen.

Der Apparat der Liebe ist eine Ich-Erzählung. Der autodiegetische Erzähler ist eine Frau namens Marie (sie ist Anfang vierzig), die einmal Lehrerin war. Die erzählte Zeit erstreckt sich über mehrere Jahre, da Marie ihre Erzählungen aus ihrer Kindheit einbezieht, die sich auf ihr heutiges Leben auswirken. Besprochen werden Themen wie Vergewaltigung und Abtreibung.

Die Erzählung *Die große Liebe* besteht aus achtundzwanzig kleinen Episoden. In ihnen geht es um das Leben von Thilde und Fritz. Zu Beginn der Handlung sind die beiden Figuren erst siebzehn, am Ende ist Thilde eine alte Frau. Wie alt sie genau ist, wird nicht mitgeteilt, aber die Tatsache, dass ihre Kinder am Ende heiraten, deutet auf eine längere Zeitspanne hin; entsprechend weist die Erzählung einen großen Zeitsprung auf.

In *Pogg, der Feigling* wird die Geschichte von Julius Pogg erzählt, der seinen Freund „einfach so“ erschossen hat. Pogg ist „ein normales Mitglied der besseren Gesellschaft im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts“.³⁷¹ Dies bedeutet, dass er „außergewöhnliches Talent in vielen Dingen“ zeigt und daher viele Berufe ausübt. Pogg ist ein Mann, der nicht nur Bankier ist, sondern auch

371 Fallada (2021), S. 188.

mit Automobilen handelt, Rennen fährt, „ein nicht erfolgloses Libretto“³⁷² schreibt, wegen dubioser Geschäfte inhaftiert und wieder freigelassen wird, eine Zeitschrift kauft und sie in sechs Wochen ruiniert. Viele Kompetenzen zu besitzen ist eine Eigenschaft des normalen Mitglieds der besseren Gesellschaft zur Zeit der Weimarer Republik. Pogg ist eine Figur, die Überlebenstaktiken wie Betrügen beherrscht, sich schnell an Veränderungen anpasst, ständig auf dem Laufenden bleibt. Haft und Freiheit sind für ihn nur ein Teil des Lebens.

Robinson im Gefängnis ist eine nur drei Seiten lange Erzählung. In ihr wird die Gefängniszelle als ein Ort des Neuanfangs gesehen. Das Gefängnis bietet Robinson die Chance, das Leben von vorne zu beginnen, etwas, das in der lauten und schnellen Außenwelt nicht möglich ist.

Im Folgenden werden Themen wie Liebe, Angst, Rache usw. unter den folgenden vier Überschriften behandelt: Ein Leben voller Geschwindigkeit und Gefühle; Alltagsleben: Konkurrenz mit den Maschinen; Wild und Laut; der neue Lebensstil.

4.2. Ein Leben voller Geschwindigkeit und Gefühle

Zu Falladas fünf Erzählungen gehören die Figuren Lilly, Marie und Thilde. Mit ihnen werden drei starke Frauen skizziert, die sich gegen traditionelle Lebensmuster auflehnen.

4.2.1. Emotionale Dynamik

Die sich anschließende Analyse konzentriert sich auf die emotionale Dynamik anhand von Beispielen aus allen fünf Erzählungen Falladas.

In Lilly und ihr Sklave geht es um die Figur Lilly, die vierzehn Jahre alt und mit Gefühlen von Überlegenheit, Rache, Angst u. a. belastet ist. Als Kind sehr reicher Eltern wird Lilly als etwas ganz Besonderes behandelt, während sie außerhalb des Hauses, in ihrer Schule, darum kämpfen muss, im Mittelpunkt zu stehen. Der Kampf um die Position der Favoritin und der Ersten bestimmt ihr Handeln zu Hause und in der Schule. Interessant ist, dass Lilly, wie die Weimarer Republik, noch jung ist.

372 Fallada (2021), S. 188.

Sybil Margoniner ist am Kurfürstendamm geboren, am Kurfürstendamm aufgewachsen und blieb, hatte sie schon später eine eigene Villa in einem westlichen Vorort, stets Kurfürstendamm.³⁷³

Die Erzählung befasst sich mit der Figur Sybil Margoniner, die am Kurfürstendamm zur Welt kam, dort aufwächst und dem Ort, wie man durch eine externe Prolepse erfährt, auch als Erwachsene verhaftet bleibt, obwohl sie „später eine eigene Villa in einem westlichen Vorort“ hat. Der Schauplatz ist der Kurfürstendamm. Der erste Absatz ist nullfokalisiert: Der Erzähler fasst mehrere Jahre in einem einzigen Satz zusammen, es handelt sich um einen heterodiegetischen Erzähler.

Zusätzlich zu dem obigen Beispiel wird die Dynamik von Emotionen in *Lilly und ihr Sklave* dadurch beschrieben, dass die Emotionen je nach Umgebung unterschiedlich sind. Der erste Konflikt und die erste Verwirrung treten in Lillys Leben in der Privatschule auf, in der einige Mädchen hübscher und klüger als sie sind:

Ihren ersten schweren Kampf bestand sie in der teuren Privatschule der Kurfürstenstraße, in die sie spät erst geschickt wurde. Vierzehn Mädchen, viele hübscher als sie, manche klüger. Dass sie nicht sofort als Erste gesetzt wurde, dass sie nach dem Willen der Lehrerin Fragen beantworten sollte, war ihr unfasslich.³⁷⁴

Im Gegensatz zu ihrem Zuhause, wo sie von allen geliebt und behütet wird, wird sie am ersten Tag in der Schule von allen verachtet und belächelt. Außerdem muss Lilly Fragen der Lehrerin beantworten und ihr gehorchen, wohingegen sie Zuhause diejenige ist, die befiehlt. Auf diese Weise wird verdeutlicht, wie sich die Verhältnisse von Liebe, Herrschaft, Macht und Hass mit dem Wechsel des Kontextes und der Umgebung ändern. Der heterodiegetische Erzähler fokussiert mehr auf die Emotionen, wie z. B. Liebe, Überlegenheit, Verhöhnung, Stolz und Hass usw., und weniger auf detaillierte Beschreibungen der Umgebung und der Gegenstände. Die interne Fokalisierung ermöglicht es dem Erzähler, dem Leser ein tieferes Verständnis für

373 Fallada (2021), S. 7.

374 Fallada (2021), S. 8.

die Figur und ihre Handlungsweisen zu vermitteln. Hierdurch kann sich der Leser besser mit den Figuren identifizieren, da der Schwerpunkt auf den Gefühlen liegt.

Die Erzählung *Der Apparat der Liebe* „nimmt eine Sonderstellung ein, weil sie als Psychogramm einer Frau individuelle Dimensionen der Psyche erschließt, indem sie vollzieht, wie die Ich-Erzählerin durch die Vergewaltigung der Schwester selbst traumatisiert wird“.³⁷⁵ Das Kernthema der Erzählung wird bereits im Titel genannt und weckt die Neugier des Lesers. „Das Männliche wird in dieser Konstellation als triebhaft und animalisch dargestellt, woraus eine anatomische Auffassung der Sexualität resultiert, die Marie lange Jahre eine »Abscheu vor der ‚Liebe‘« empfinden lässt.“³⁷⁶

Die Vergewaltigung ihrer Schwester, die diese in den Tod treibt, führt dazu, dass Marie keine Möglichkeit hat, die Liebe für sich zu entdecken. ‚Liebe‘ und Sexualität sind für sie dasselbe, wobei beides kann hilflos macht und gefährlich wird, weil es einen wie ein Apparat überrollen kann. Sie verknüpft die Liebe mit einem brutalen sexuellen Akt (siehe dazu Punkt 4.2.2). Für Marie ist die Liebe nur „ein grausamer Apparat“³⁷⁷, um „Ermächtigung über das andere Geschlecht“³⁷⁸ auszuüben.

Die autodiegetische Erzählerin erzählt die Geschichte ihrer Schwester Violet. Sie berichtet von der Vergewaltigung ihrer Schwester durch vier Männer; es geht um Ereignisse, die etwa fünfundzwanzig Jahre zurückliegen. „Violet war, als dieses Ereignis sich zutrug, sechs Jahre älter als ich, einundzwanzig Jahr.“³⁷⁹ Auf diese Weise wird ein gewaltiger Zeitsprung in die Vergangenheit gemacht. Dieser massive Zeitsprung hat zwei Funktionen: Erstens bringt er den Leser näher an die Ich-Erzählerin Marie heran, zweitens erlaubt er der Ich-Erzählerin, ihre Erfahrungen und die daraus resultierenden Gefühle zu erklären und sie als Argument für ihren Hass auf die Liebe zu verwenden. Die autodiegetische Erzählerin erzählt von „ihren ehelichen und nebenehelichen Erlebnissen“³⁸⁰. Diese Erzählung „führt eine Ehe vor, die von Anfang an

375 Frank, Gustav/Scherer, Stefan (2019): Falladas Poetologie. In: dies (Hg.). Hans Fallada Handbuch. Berlin, S. 180.

376 Kleinschmidt, Christoph (2019): Erzählungen der 1920er Jahre. In: Frank, Gustav/Scherer, Stefan (Hg.). Hans Fallada Handbuch. Berlin, S. 250 –263; hier S. 260.

377 Zum Apparat der Liebe (siehe Punkt 4.2.2.).

378 Kleinschmidt, Christoph (2019), S. 260.

379 Fallada (2021), S. 30.

380 Fallada (2021), S. 30.

seitens der Frau ganz ohne Liebe funktioniert“.³⁸¹ Die Ich-Erzählerin Marie fasst ihr Eheleben in einem Summary mit Iterativ zusammen: „So ist denn unsere Ehe angefangen, und so ist sie weitergegangen, ein Tag ist wie alle Tage gewesen.“³⁸² Marie hat drei Seitensprünge, was quantitativ eher „unter als über dem Durchschnitt“³⁸³ liegt, da anderen Frauen ihrer Zeit mehr Liebhaber haben.

Ich wundere mich über einige meiner Geschlechtsgefährtingen, die sich unermüdlich von einem Abenteuer in das andere stürzen, ich verstehe sie nicht.

Meine Unternehmungslust in dieser Hinsicht ist wohl endgiltig vorbei, ich fühle eine Lähmung meiner seelischen Spannkraft, einen Pessimismus in Hinblick auf das Neue, das mir das Leben etwas noch zu bieten hätte, der grenzenlos ist.³⁸⁴

Die autodiegetische Erzählerin vermeidet es, die Seitensprünge zu bewerten, und scheint von der Unermüdlichkeit der anderen Frauen eher überrascht. Die Äußerung „von einem Abenteuer in das andere“³⁸⁵ betont, wie riskant und unvorhersehbar diese Affären sind. Formulierungen wie „ich verstehe sie nicht“, „Unternehmungslust [...] ist vorbei“, „Lähmung“ und „Pessimismus“ verdeutlichen die Sehnsucht der autodiegetischen Erzählerin nach Beständigkeit und einer stabilen Beziehung.

Die drei Seitensprünge sind für die Ich-Erzählerin kein Abenteuer, sondern „ein Experiment“, um ihre durch das Trauma verursachten Hemmungen und ihre Ängste vor der Ausgeliefertheit gegenüber dem Mann im sexuellen Akt zu überwinden. In der ersten Beziehung mit Heinz Delbrück wird sie von Hemmungen befreit, in der zweiten mit Ernst Hartwig kämpft sie um Dominanz und in der dritten mit Tredup erlebt sie Desillusionierung.

Dieses Fehlen des Beständigen spiegelt sich in der Erzählweise. Die Ich-Erzählerin springt ständig von einem Gedanken zum anderen, was sich optisch in kurzen Absätzen niederschlägt, findet aber in jeder Erfahrung sowie in jedem Gedanken nur das Gleiche. Um diese Monotonie des Lebens zu verdeutlichen, wiederholt die Erzählung regelmäßig Ausdrücke wie

381 Koburger, Sabine (2019): Zum Umbruch in Falladas Werk um 1925. In: Frank, Gustav/Scherer, Stefan (Hg.). Hans Fallada Handbuch. Berlin, S. 83 –89; hier S. 86.

382 Fallada (2021), S. 66.

383 Fallada (2021), S. 28.

384 Fallada (2021), S. 29.

385 Fallada (2021), S. 29.

„gleichgiltig“, „immer das Gleiche“ und „immer wieder“.

Die Erzählung *Die große Liebe* besteht aus achtundzwanzig kleinen Episoden. In diesen Episoden geht es um das Leben von Thilde und Fritz. Zu Beginn der Handlung sind die beiden Figuren siebzehn Jahre alt und „strahlend jung“. Die Erzählung verläuft chronologisch und am Ende ist die Figur Thilde sehr alt. Wie alt sie genau ist, wird jedoch nicht verraten. Aber die Tatsache, dass ihre Kinder heiraten, deutet daraufhin, dass die erzählte Zeit mehrere Jahrzehnte umfasst. Die Zeitsprünge können beispielsweise an den folgenden Formulierungen festgemacht werden: „Es vergehen kaum drei Jahre,“³⁸⁶ „die Jahre spielen sich hin, eines um das andere,“³⁸⁷ „immerhin ist sie kaum dreißig,“³⁸⁸ „sie ist alt geworden“.³⁸⁹

Zu Beginn der Erzählung *Die große Liebe* werden die beiden Hauptfiguren, die gleich alt sind, vorgestellt:

Als sie sich kennen lernten, waren beide strahlend jung. Sie siebzehn, er siebzehn.

Kam er aus der Werkstätte, wartete sie schon auf ihn. Nebeneinander gingen sie nach Haus, er in seinem blauen Kittel, schwarz von Ruß und Öl, die blaue Emaillekanne in der Hand schlenkernd, sie in weißer Bluse und faltigen Rock, umsonst bemüht, Takt zu halten mit seinen weit gespannten Schritten.³⁹⁰

Der Junge trägt „einen blauen Kittel, schwarz von Ruß und Öl, die blaue Emaillekanne in der Hand schlenkernd“.³⁹¹ Das „schwarz von Ruß und Öl“ deutet auf seine Handlungsweisen hin. Im Gegensatz dazu stammt die weibliche Figur „aus einer kleinen Stadt, aus einfachem Bürgerhaus“.³⁹² Sie trägt „weiße Bluse und Faltenrock“. Die weiße Farbe ist ein „Symbol der Reinheit und Unschuld“.³⁹³ Der schmutzigblaue Kittel gehört zum industriellen Leben, während die weiße Bluse für Reinheit steht. Die Tatsache, dass sie sich vergeblich bemüht, mit

386 Fallada (2021), S. 136.

387 Fallada (2021), S. 138.

388 Fallada (2021), S. 166.

389 Fallada (2021), S. 184.

390 Fallada (2021), S. 130.

391 Fallada (2021), S. 130.

392 Fallada (2021), S. 130.

393 Gretz, Daniela (2012): Weiß. In: Butzer, Günter/Jacob, Joachim (Hg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole. 2. Auflage. Stuttgart. S. 481–483; hier S. 481.

seinen weitgespannten Schritten Takt zu halten,³⁹⁴ signalisiert, dass er das Tempo vorgibt, an das sie sich anzupassen hat.

In einer von Technikbegeisterung geprägten Zeit gewinnen Begriffe wie ‚Glück‘ und ‚Gefühl‘ (bzw. einzelne Arten von Gefühlen) neue Bedeutungen. ‚Glück‘ verweist auf Vorstellungen von Ruhe, Geduld und Zufriedenheit. Unterwegs zu sein bedeutet hingegen Flexibilität, wobei Ruhelosigkeit mit Stärke verbunden wird. Immer neue Gefühle auszuprobieren bedeutet, vorwärts zu kommen und das Leben zu genießen.

Er war jung, er war stark, er war frei. Das Leben lag vor ihm wie eine weite blühende Landschaft. Tausend Wege, sie zu durchwandern, zu verharren, weiterzuziehen und andere Länder zu sehen, andere Düfte zu riechen, andere Gefühle zu erproben.³⁹⁵

Fritz ist bereit, das Leben in vollen Zügen zu genießen. Er sieht viele Möglichkeiten, die Welt zu erkunden und neue Erfahrungen zu machen. ‚Leben‘ bedeutet für ihn, neue Düfte zu riechen und andere Gefühle zu probieren. Der männlichen Figur Fritz steht die weibliche Figur Thilde gegenüber, die ein geringes Selbstwertgefühl hat und voller Angst und Verunsicherung ist.³⁹⁶ Dagegen wird die männliche Figur mit den Adjektiven ‚jung‘, ‚stark‘ und ‚frei‘ charakterisiert.

Er war jung, er war ruhelos, er wollte noch nicht das Glück, Glück war Beharren, Glück war Sichzufrieden geben, Glück war Zuruhekommen. Er wollte weiter.³⁹⁷

Ruhelos zu sein bedeutet, frei zu sein. So wünscht sich die Figur Fritz nicht Glück, sondern Freiheit, die mit Aufregung und Veränderung verbunden ist. Die Figur Fritz ist rastlos und unkonventionell, immer auf der Suche nach Abenteuern und Veränderungen, während Thilde Fritz treu ist. Sie ist bereit, alles aufzugeben, um bei ihm zu sein. Thilde will „ewig so bei ihm sitzen“³⁹⁸ und „immer wieder klammert sie sich an ihn, will ihn nicht gehen lassen“.³⁹⁹ Fritz „weiß nichts von Ruhe“.⁴⁰⁰ „Er hatte so viel, das in sein Leben reichte. Sie hatte nichts wie

394 Fallada (2021), S. 130.

395 Fallada (2021), S. 133.

396 „Unterdrückt von der rechthaberischen Mutter, tyrannisiert von der älteren Schwester, die Klüger und härter als die jüngere war, hatte sie ewig in Angst gelebt, und das Gefühl war in ihr dicht geworden, dumm und unfähig zu sein, nichts wert.“ Fallada (2021), S. 130f.

397 Fallada (2021), S. 133.

398 Fallada (2021), S. 131.

399 Fallada (2021), S. 136.

400 Fallada (2021), S. 139.

ihn.“⁴⁰¹ Er beschreibt sich selbst folgendermaßen: „Ich bin nicht sanft, und keine Kette bindet mich. Ich bleibe frei.“⁴⁰² Thilde hofft, Fritz durch ihre Zuwendung zu halten, aber dies wird von ihm als Einschränkung empfunden. Die beiden Figuren stehen einander diametral gegenüber: Fritz vertritt den neuen schnellen Lebensstil, während Thilde den alten langsamen repräsentiert.

Eine starke Kontrolle der Gefühle über das Leben zeigt sich in der Erzählung *Pogg, der Feigling*.

„Einfach so“, erklärte er bei der Vernehmung. „Er wollte es gerne. Er dachte, er hätte einen Hundewurm im Hirn. Der Blödsinn war ihm ja nicht auszureden.“ Übrigens hatte sich Julius auch mit seinem eigenen Körper an der Sache beteiligt, nur war in persönlicher Angelegenheit seine Hand nicht so sicher gewesen wie in fremder. Er lag acht Wochen krank und siedelte dann in eine Heil- und Pflgeanstalt über. Nach drei Jahren war er gesund und ging ins Bankfach, nun zwanzig Jahre alt.

In den nächsten fünfzehn Jahren entwickelte sich Julius im Allgemeinen gedeihlich. Die Nachrichten aus diesem Zeitabschnitt sind rar. Immerhin weiß man, dass er eine außergewöhnliche Begabung in vielen Materien zeigte, er war nicht nur Bankfachmann, er handelte auch mit Autos, fuhr in Rennen mit, schrieb ein nicht erfolgloses Libretto, kam wegen zweifelhafter Geschäfte in Untersuchungshaft und wieder frei, kaufte eine blühende Zeitschrift und arbeitete sie in sechs Wochen in den Grund – kurz, war ein normales Mitglied der besseren Gesellschaft im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts.⁴⁰³

Im Verhör gibt Julius an, dass sein Freund von ihm verlangt habe, ihn zu töten. Mit dem Einschub der direkten Rede, eingeleitet durch das Verbum dicendi („erklärte“), lässt der Erzähler die Figur direkt sprechen. Seine Freundschaft bringt ihn dazu, im frühen Alter von siebzehn Jahren einen Mord zu begehen. Allerdings hatte er vor, nach dem Mord am Freund, auch sich selbst zu erschießen, was jedoch scheiterte.

Im Text wird das auf ungewöhnliche Weise mitgeteilt. Er habe sich, so heißt es hier, mit seinem eigenen Körper an der Sache beteiligt, seine Hand sei aber nicht ruhig genug gewesen. Die Rezipierenden müssen erschließen, was hier passiert sein könnte, ausgesprochen wird es nicht

401 Fallada (2021), S. 131.

402 Fallada (2021), S.139.

403 Fallada (2021), S.187f.

– die direkte Rede endet im Satz zuvor. Der misslungene Selbstmord wird ebenso vom Erzähler übermittelt wie die summarische Information über die Zeit seiner Genesung.

Derartige Zeitsprünge und Ellipsen beschleunigen die Handlung. Der Erzähler berichtet zusammenfassend über den weiteren Verlauf von Poggs Leben. Er verfügt über ein breites Spektrum an Fähigkeiten, die ihm das Überleben sichern. Für ihn gehören Inhaftierung und Freiheit zum Alltag, denn er ist an beides gewöhnt. Alle diese Überlebenstaktiken von Pogg machen aus ihm „ein normales Mitglied“ der Weimarer Republik. Der Erzähler weist darauf hin, dass ein solches Verhalten wie Poggs zwar schlimm sei, aber kein Einzelfall.

In diesen fünf Erzählungen durchlaufen die Figuren unterschiedliche emotionale Zustände. Die emotionale Dynamik der Figur ist untrennbar mit dem Erzählen verbunden. Die emotionale Dynamik kann auch den Leser durch ein Auf und Ab der Gefühle mitnehmen, da er gedanklich mit den Figuren mitgeht. Die Darstellung der Emotionen führt zu einem tieferen Verständnis und einer stärkeren emotionalen Verbindung mit der Geschichte.

4.2.2. Die Liebe als ein Apparat

Die Erzählung *Der Apparat der Liebe* zeigt „ein idiosynkratisches Gespür für die traumatisierende Wirkung, die sich durch das Erzählen der Gewalttat auf die identitätsgestörte Schwester überträgt“.⁴⁰⁴ Sie handelt von einer traumatisierten Frau, die mit ihrer Sexualität nicht umgehen kann, weil sie immer wieder in die traumatischen Erlebnisse um die Vergewaltigung, die Schwangerschaft und den Tod ihrer Schwester zurückgeworfen wird. In Analepsen erzählt sie die Geschichte ihrer Schwester Violet und begründet ihre Abscheu vor der ‚Liebe‘: „Ich habe ja nur erklären wollen, wie es gekommen ist, dass ich für viele Jahre einen Abscheu und einen Ekel vor der Liebe behalten habe, wie sich mit diesem Worte für mich fest der Begriff von einem grausamen, seelenlosen Apparat verknüpft hat, dem wir alle ausgeliefert sind.“⁴⁰⁵ ‚Liebe‘ ist für sie nur ein Apparat, der alles in monotoner Abfolge ablaufen lässt. Sie ist in ihrer Welt ein rein sexueller Akt. Im folgenden Zitat erklärt Marie ihre

404 Frank, Gustav/Scherer, Stefan (2019): Falladas Poetologie. In: dies (Hg.). Hans Fallada Handbuch. Berlin, S. 180.

405 Fallada (2021), S. 48.

Liebesmüdigkeit, die sie im Zusammensein mit Tredup empfindet:

Ach, die Küsse, die Verzückungen, die Schmeichelworte, sie waren immer die gleichen, mein Gefühl kannte sie, es erledigte sie, ohne meine Seele zu bemühen. Wir waren nichts als Teilchen einer großen gleichgiltigen Maschine, sie schnurrte los, wir näherten uns einander, wir machten unsere Mätzchen und Kapriolen, aber am Ende war alles nichts wie der grausame Apparat der Liebe, den schon das Kind im Lexikon studierte. [...] Ich bin der Täuschungen und der Umwege müde, ich mag mich nicht mehr narren lassen vom Apparat der Liebe. Ich bin müde.⁴⁰⁶

Die autodiegetische Erzählerin drückt die Enttäuschung über die Oberflächlichkeit der Liebe aus, wobei die sich wiederholende Interaktion nur Müdigkeit erzeugt. Die Menschen sind lediglich einzelne Rädchen in dieser Maschine zwischenmenschlicher Beziehungen, Die „Mätzchen und Kapriolen“ beziehen sich auf oberflächliche und ritualisierte Interaktionen und Gesten. Die Erzählerin meint jedoch, dass diese oft leer und bedeutungslos sind. „Das Kind im Lexikon“, auf das sich die Erzählerin bezieht, weist darauf hin, dass sie als Kind keine sexuelle Aufklärung von ihrer Schwester erfährt.⁴⁰⁷ Infolge der Vergewaltigung wird Violet schwanger. Dies teilt sie mit Marie durch einen Zettel mit, auf dem zu lesen ist: „Ich bekomme ein Kind. Lies im Lexikon nach...“⁴⁰⁸

Erst habe ich nichts verstanden, aber das Lexikon, dieser Ersatz für schämige Eltern, hat ja dann dafür gesorgt, dass es taghell in meinem Klein-Mädel-Hirn geworden ist, eine schreckliche, grauenhafte Helle. Ich weiß die Stunde noch wie heute, und um ihretwillen ist es, dass ich mein Leben nie, nie wieder leben möchte.⁴⁰⁹

Das Mädchen erfährt keine sexuelle Aufklärung, sondern muss sich die Informationen selbst zusammensuchen. Durch das Lexikon versucht sie, mittels der „nüchternen Holzschnitte und Fachausdrücke“⁴¹⁰ zu verstehen, um worum es geht und was überhaupt geschehen ist. All das bringt sie zu der Überzeugung, dass es keine Beziehung gibt, die nicht mit Gewalt und Egoismus von Seiten des Mannes verbunden ist. Der Mann wird als ein animalisches, kriegerisches Wesen gesehen: „Ich bin über einen Stein gefallen, und da sind sie über mich gewesen und haben mir die Kleider zerrissen und mich genommen. Ich habe geschrien und

406 Fallada (2021), S. 129.

407 Fallada (2021), S. 41.

408 Fallada (2021), S. 41.

409 Fallada (2021), S. 41.

410 Fallada (2021), S. 41.

gefleht und gebettelt, dann aber bin ich still geworden. Denn aus dem Dunkel der Nacht haben sich Gesichter über mich gelegt, und es hat mir geschienen, als seien dies keine Gesichter von Menschen, sondern von großen, wilden, drohenden Tieren.“⁴¹¹ Mit diesen Worten bringt Violet die gewalttätige, traumatische Erfahrung in direkte Rede zum Ausdruck.

Der Apparat der Liebe bezieht sich darauf, dass jegliche Liebesbeziehung immer nur auf den sexuellen Akt hinausläuft. Die Ich-Erzählerin Marie fühlt sich von diesem ‚Apparat‘ regelrecht bedroht:

Für viele, viele Jahre ist da meine Sinnlichkeit verschüttet worden und mir die Liebe wie ein grauenhafter Apparat erschienen, eine richtige umständliche tote gefährliche Maschine mit Rädern und Sehnen und Übertragungen und Spannung, recht wie ein Katapult aus unserem römischen Geschichtenbuch.⁴¹²

Die Verkörperung von Liebe als eine gefährliche Maschine mit Rädern stellen die Verflechtung von Maschine und Leben als Indikator gesellschaftlicher Prozesse dar. Die Teile eines Katapults werden als Eigenschaften der Liebe verstanden. Der sexuelle Akt wird durch das Rad repräsentiert. Das Katapult, eine militärische Waffe zum Werfen von Steinen aus der Antike, macht die Liebe zum Teil einer kriegerischen Handlung.

Das animalische Verhalten der Männer wird auch in *Lilly und Ihr Sklave* durch die Perspektive des Opfers veranschaulicht. Lilly geht zu einer Tanzparty, auf der ein Mann sie in einen dunklen Raum führt. In diesem Absatz wird der sexuelle Akt als brutaler Gewaltakt geschildert:

Plötzlich bäumt es sich in ihr auf, alles ist Schwarz, sie will aufspringen, schreien, sie flüstert tief innen: „Nein...nein...nein...nicht doch...“ Und tausend Hände halten sie, tausend Krämpfe in ihrer Kehle, tausend Schmerzen in ihrem Leib...und nun *ein* Schmerz nur, schneidend, messerscharf, und Schwärze, immer schnellere Schwärze, immer tiefere Schwärze, sie fällt, sie fällt...⁴¹³

411 Fallada (2021), S. 36.

412 Fallada (2021), S. 41.

413 Fallada (2021), S. 19.

Aus der Beschreibung geht eindeutig hervor, dass es sich um die Vergewaltigung einer Frau handelt. Die Auslassungen („Nein...nein...nein...nicht doch...“) signalisieren Ohnmacht und Sprachlosigkeit; die Darstellung des emotionalen Verstummens („sie fällt, sie fällt...“) am Ende des Absatzes dient einem doppelten Zweck: Erstens drückt der Erzähler in der internen Fokalisierung den Schmerz von Lilly und ihre Überforderung aus, sich vor der brutalen Tat zu schützen, zweitens zieht der Satzabbruch den Leser hinein in die schmerzhafteste Erfahrung von Lilly. Ihr Schmerz und das Leiden werden spürbar, indem das Tempo durch asyndetische Satzstrukturen in den Vordergrund gestellt wird. „Immer schnellere Schwärze, immer tiefere Schwärze“ und „messerscharf“ sowie die Wiederholung des Ausdrucks „tausend“ drücken die Intensität des brutalen sexuellen Akts aus.

In *Der Apparat der Liebe* erlebt Marie ein ähnliches Gefühl der Bedrohung, als sie mit „den Steinlein“ ins Bett geht. Sie fällt in die Zeit zurück und fühlt sich, als sei sie an der Stelle ihrer Schwester:

Da ist er zu mir gekommen und hat mich an sich gezogen. Und als ich die Augen aufgemacht und ihn angesehen habe, da sind plötzlich das Grauen und der Ekel in mir hochgeschossen, ich habe beide Fäuste gegen seine Brust gestemmt und habe geschrien: „Geh fort, geh fort! Du bist zu blond! Du bist zu blond!“ [...] Ich habe zuerst wirklich geglaubt, dass es darum gekommen ist, weil er so blondes Haar hatte und ich und der Hans doch ganz dunkel sind, aber allmählich ist es heller geworden in mir, und ich habe gewusst, dass es das Alte war, das Große, das Schwere, dass es keine Überlistungen für mich gibt und keine Umwege.⁴¹⁴

In dieser Erzählung hat die Ich-Erzählerin aufgrund des traumatischen Ereignisses, bei dem Violet von vier blonden Männern vergewaltigt wurde, eine negative Assoziation in Bezug auf blondes Haar. Sie empfindet Ekel und Grauen, sobald der blonde Steinlein sie umarmt. In dieser Erzählung verweist Marie auf den brutalen sexuellen Akt als Quelle des Entsetzens und des Ekels. Die direkte Rede, eingeleitet mit dem Verbum dicendi („geschrien“), unterstreicht Maries Widerstand und Angst. Die Ich-Erzählerin realisiert, dass es nicht die Haarfarbe ist, die ihr Angst macht, sondern etwas Tiefergehendes. Die Ich-Erzählerin verwendet Begriffe wie „das Alte“, „das Große“, und „das Schwere“, welche darauf hindeuten, dass es sich um ein tief

414 Fallada (2021), S. 70f.

verwurzeltes Trauma, um große Angst und tiefe Gefühle handelt, die sie heftig berühren und dazu führen, dass sie Männern nur Ekel und Abscheu entgegen bringt. Die Ich-Erzählerin hat keine Möglichkeit, ihrem Trauma zu entkommen. Es bestimmt ihre gesamte Wahrnehmung.

In *Lilly und ihr Sklave* wird die Beschreibung des Verständnisses von Liebe durch die Ausdrücke „überlegen“ sowie „gefügig machen“ bestimmt. Lillys Verständnis von Liebe wird durch ihr Überlegenheitsgefühl beeinflusst. Der Junge bei den *Primanern von Teichmanns Press* in der Nürnberger Straße, den sie mag, ist an Eleganz weit überlegen. Der Junge hingegen, der ihre Eltern oft besuchte, begehrt Lilly, aber Lilly behandelt ihn mit Respektlosigkeit. Unterwürfige Jungen werden als nicht liebenswert angesehen, während Lilly sich einen Jungen wünscht, der ihr überlegen ist. Der Junge, der sich Lilly bereitwillig von Anfang an unterwirft, ist kein Abenteuer, während der Junge, der Lilly ignoriert, für sie eine aufregende Herausforderung darstellt, weil sie sich bemühen muss, ihn zu gewinnen.

4.2.3. Menschen als Werkzeuge

Bei der Betrachtung von literarischen Werken aus der Zeit der Weimarer Republik wird man sehr oft mit dem spannenden Phänomen konfrontiert, dass der Mensch zunehmend entmenschlicht wird.

Sie, Sie, Sie, Sie –Lilly Sybil Margonier, die herrschen wollte, ist zu einem Werkzeug gemacht worden, zu einem dummen, rohen Instrument wie die Nächstschlechteste! Sie, die herrschen wollte, hat dienen müssen dem niedersten Trieb.⁴¹⁵

Die Entmenschlichung ist ein besonderes Merkmal der zwanziger Jahre in der Literatur. Der Alltag wird von Maschinen geprägt und beeinflusst die menschliche Existenz. Der Vergleich zwischen Mensch und Werkzeug wird anhand von Lillys privaten Beziehungen zu Männern nachvollzogen. Die Herabwürdigung der Frau drückt sich darin aus, dass Lilly mit einem Werkzeug und einem Instrument verglichen wird, wohingegen das Instrument mit menschenähnlichen Attributen wie „dumm“ und „roh“ charakterisiert wird. Der menschliche Trieb ist mit der Kraft der Maschine gleichzusetzen. Lilly selbst wird zum Opfer dieses

415 Fallada (2021), S. 20.

mechanischen Triebes.

4.2.4. Die Übertragung der Eile von den Menschen auf das Land

Wie bereits erwähnt, kann die Beziehung zwischen Marie und Ernst in *Der Apparat der Liebe* als Kampf um Vorherrschaft betrachtet werden. Im folgenden Beispiel fährt Maria nicht mit ihrer Familie für sechs Tage in den Kurzurlaub. Sie gibt vor, krank zu sein. Als Hans, ihr Mann, mit den Kindern weggefahren ist, geht Maria zu Ernst, ihrem Liebhaber, bei dem sie die Nacht verbringt:

Plötzlich hören wir eine Uhr schlagen, wir fahren hoch. Wir haben keine Zeit, hier zu liegen, das Leben eilt, wir haben nur sechs Tage für uns, wir haben endlos viel zu tun. Eine Stunde, ehe wir mit Ankleiden fertig sind, das Frühstück, Besorgungen, und schon hält der große offene Wagen vor unsere Tür, der uns hinausreißt in das Land.

Auch das Land hat es eilig. Da sind sanfte Talmulden, von Bäumen umstanden, und sie schwirren vorüber, Dörfer, in denen Menschen ein Leben lang hausen, und in wenigen Sekunden vorbeigehuscht, Wiesen und Felder, vorbei und vergessen.⁴¹⁶

Diese Zeilen drücken Dringlichkeit aus. Die Verwendung von Ausdrücken wie „plötzlich“ verdeutlicht die Veränderung des Zustands der Figuren. Außerdem wird hierdurch ein Tempowechsel von einem langsamen zu einem schnellen Tempo markiert. Es ist der Takt der Uhr, der das Tempo vorgibt, und die Figuren haben es eilig, mit ihm Schritt zu halten. Drei unabhängige Hauptsätze stehen hintereinander, getrennt durch Kommata: „wir haben keine Zeit“, „wir haben nur sechs Tage“, „wir haben unendlich viel zu tun“. Daraus ist ersichtlich, dass die Erzählerin es eilig hat, denn sie springt von einem Satz zum anderen, ohne den vorherigen mit dem nächsten zu verbinden. Das Fehlen jeglicher Konnektoren, wie „dass“, „weil“ oder „da“, deutet ebenfalls auf eine asyndetische Satzstruktur hin. Diese sorgt für Schnelligkeit, weil die Sätze in der Rezeption schneller wahrgenommen werden und wirken.

Diese Eile wird in das Land hineingetragen. Die Menschen sehen nichts in Ruhe, sondern huschen durch die Dörfer und die Landschaft, ohne sich um irgendwas richtig zu kümmern. Die

416 Fallada (2021), S. 104f.

Geschwindigkeit der Menschen ist so hoch, dass man sich kaum an die Landschaft erinnern kann: „vorbei und vergessen“⁴¹⁷.

Auf diese Weise wird die Geschwindigkeit auf zwei Arten dargestellt. Durch die Präsentation der Eile des menschlichen städtischen Lebens und durch die Übertragung der Eile von den Menschen auf das Land. Die Erzählgeschwindigkeit wird durch den Satzbau, das Fehlen von Nebensätzen, die Wortwahl und die Verwendung von Summary und Zeitsprung sichtbar gemacht. Der Tempowechsel wird durch kurze Absätze wahrnehmbar.

Und je weniger Tage uns zurückbleiben, umso hastender werden wir, wir möchten unsere Küsse überstürzen, und kaum von den Sensationen ermattet, fühlen wir wieder neu den Stachel und überbieten uns.⁴¹⁸

Marie und Ernst wissen beide, dass sie nur sechs Tage zusammen sein können und daher denken sie, sie müssten sich beeilen, um die gemeinsame Zeit möglichst intensiv zu erleben. Daher geben sie sich einer übersteigerten Lust hin und glauben, sich nicht ausruhen zu können. Sie nehmen die Hast in die Landschaft mit und schaffen es kaum, die Eile loszuwerden. Sie nehmen erst spät erstaunt wahr, dass es so etwas wie eine schöne Landschaft gibt. „Wir betrachten verwundert die Büsche und Bäume, die langsam ihre Zweige im Sommerwind bewegen, uns fällt plötzlich ein, dass sie fest gewurzelt sind, und ein Gefühl des Mitleids für sie umfängt uns, ungewiss warum.“⁴¹⁹

4.2.5. „Zwischen dir und dir ist nichts mehr“. Die Welt vs. die Gefängniszelle

In *Pogg, der Feigling* wird Pogg aus dem Gefängnis entlassen. Er weiß nicht, was er tun und wen er treffen soll.

Es troff von den Bäumen, die Menschen strichen eilig und missvergnügt an ihm vorüber, Pogg wusste nicht wohin. Freunde, die aufzusuchen waren, hatte er nicht, die Welt war groß, so viele Wege, Pogg wusste keinen, der für ihn passend gewesen wäre, Noch einmal anfangen? Und wozu etwa?

In seiner Hilflosigkeit denkt er an einen kleinen Ladendiebstahl, dass sie ihn wieder würden verhaften müssen und in seine kleine,

417 Fallada (2021), S. 105.

418 Fallada (2021), S. 105.

419 Fallada (2021), S. 105.

saubere, warme, stille Zelle steckten, vor deren Tür die Welt aufhörte [...].⁴²⁰

Pogg kommt aus dem Gefängnis und sieht sich einer dynamischen, agilen Welt gegenüber, deren Geschwindigkeit ihn befremdet. Entsprechend bleibt er aus Überforderung gleichsam stehen.

Das Gefängnis wird hier mit Adjektiven wie ‚warm‘, ‚sauber‘, und ‚still‘ charakterisiert. In der schnellen Welt fühlt sich Pogg hilflos und denkt daran, in seine Gefängniszelle zurückzukehren. Die Außenwelt ist ihm zu hektisch und rücksichtslos, dagegen bietet ihm seine Zelle einen sauberen, ruhigen Platz. Das Gefängnis wird als Ort der Reflexion, der Stille und der Leere gesehen. Die Verwendung von Reflexionsfragen am Ende des Absatzes „Noch einmal anfangen? Und wozu etwa?“ verlangsamt die Handlung. Die Leere wird als Abwesenheit der Menschenmenge in der Gefängniszelle beschrieben, im Gegensatz zur Hektik der Menschen auf den Straßen, am Bahnhof und allgemein in der Stadt.

In der Erzählung *Robinson im Gefängnis* wird das Gefängnis ebenso als alternativer Raum gesehen, der im Gegensatz zur Außenwelt steht:

Da stehst du in deiner Zelle, und zwischen dir und dir ist nichts mehr. Keine Bücher, die dich doch immer nur von dir fortlockten, keine Menschen, die sich nur in dir spiegelten und nach ihrem Ebenbild dich umschaffen wollten, keine Geschäfte, die das Leben zu erhalten vorgaben und es nur vergessen ließen – nichts wie du und du.⁴²¹

Es geht hier darum, dass ein Gefangener nicht nur an sich, aber auch vor sich selbst nicht mehr flüchten kann. Er muss sich um sich selbst kümmern, ist auf sich zurückgeworfen. Er wird gezwungen zu reflektieren. Das Ausbremsen der Leute durch eine Gefängnisstrafe führt zu einer Zurückgeworfenheit auf sich selbst und damit zu einer Bewegung ins Innere. Die Lebensform, auf die man reduziert wird, mutet rückständig an, weil es nicht um eine Bewegung nach vorne geht.

420 Fallada (2021), S. 194. Die Ähnlichkeit dieser Stelle mit dem Anfang eines berühmten Romans der Weimarer Republik, Alfred Döblins *Berlin Alexanderplatz*, ist frappierend.

421 Fallada (2021), S. 198.

Insofern verwundert es nicht, wenn Robinson in *Robinson im Gefängnis* Feuer wie in der Steinzeit macht, damit er den in die Zelle geschmuggelten Tabak rauchen kann. Denn er hat vergessen, ein Feuerzeug mitzunehmen bzw. zu schmuggeln:

Er schlägt den Stein gegen die Feile, darunter stellt er die Büchse, dass die Funken auf den Zunder fallen können. Er schlägt einmal, zweimal, dreimal: nichts. Er schlägt stärker, der Stein rutscht aus der Holzfassung und fällt auf die Erde. [...] Jeder solche Entdeckungstag, ein Freudentag, seltsam hat er das Gefühl, er habe wirklich etwas gewonnen, innerlich, er sei mehr geworden. Kannte er draußen diese Freuden? Kleines Leben? Geringes Leben?⁴²²

Die Figur versucht, Freude an der einfachen Lebensweise zu finden, die das Gefängnis ihr abverlangt und auferlegt. So deuten die Ausdrücke „einmal, zweimal, dreimal: nichts.“ auf eine iterative Raffung hin.

Die Welt da draußen ist bestimmt von Getöse, Lautstärke und Verlockung. Die großen Maschinen lassen den Menschen sich sehr klein und machtlos fühlen. Durch die Verwendung von Reflexionsfragen wird auch der Leser zum Nachdenken angeregt.

Die Freilassung aus dem Gefängnis wird von Pogg als Chance gesehen, das Leben neu zu beginnen, während das Gefängnis für Robinson zu einem Ort der Selbstwertfindung und der Neuentdeckung wird. So werden Gefängnisse als alternative Orte abseits einer schnelllebigen, lauten Umgebung angesehen.

4.2.6. Trotz der Bewegung kommt man nicht weit

In *Der Apparat der Liebe* versucht Violet, die aufgrund sexueller Gewalt schwanger ist, mehrmals, das Kind abzutreiben, aber es gelingt ihr nicht. Sie entdeckt ein Inserat in der Zeitung und bittet Marie, das dort beworbene Medikament in der Stadt für sie zu besorgen. Marie erhält es und bemüht sich, damit so schnell wie möglich zu ihrer Schwester zurückzukehren.

Und ich habe zu laufen begonnen und bin in eine Bahn gestiegen und wieder in eine und in noch eine, bis ich eben auf der letzten Haltestelle gestanden habe, nur noch zehn Minuten

422 Fallada (2021), S. 199f.

Feldweg vor mir. [...] Und ich bin gelaufen und gelaufen, die Angst im Herzen, was geschehen sein könne, und die Baumstämme sind an mir vorbeigehuscht, und doch ist es mir gewesen, als nehme der Weg kein Ende.⁴²³

Das Laufen symbolisiert nicht nur die körperliche Bewegung in Raum und Zeit, sondern auch eine geistige Bewegung. Diese wird mit dem Laufen und dem Ein- und Aussteigen in zwei Bahnen in Verbindung gebracht. Geschwindigkeit wird in diesem Beispiel auf zweierlei Weisen realisiert: durch körperliche Bewegung – wie das Laufen und dem Steigen in und aus Zügen – sowie durch Bewegung im Inneren, umgesetzt durch Gefühle der Verwirrung, Angst und Ungewissheit darüber, was in der Zwischenzeit Zuhause passiert sein könnte. Dieses Beispiel verbindet die Sätze, die mit „und“ beginnen. „Und“ fungiert hier nicht nur als Verbindungsglied, sondern auch als Ausgangspunkt, um mehrere nacheinander stattfindende Bewegungen miteinander zu verbinden. Dies stellt eine Reihenfolge der zusammenhängenden Ereignisse dar und hilft, größere Zeitspannen abzudecken. Die Verwendung einer gemischten asyndetischen-syndetischen Verbindung variiert das Erzähltempo, denn das ‚und‘ stoppt die Bewegung jedes Mal, erzeugt aber zugleich den Eindruck von Schnelligkeit, weil jedes ‚und‘ der Auftakt für neue, gesteigerte Bewegung ist. Des Weiteren bringt dieses Beispiel anschaulich das Rennen als Ausdruck der Angst als treibende Kraft zum Vorschein. Die Formulierung „die Baumstämme sind an mir vorbeigehuscht“ belegt das Gefühl der Hauptfigur, nicht vorwärts zu kommen, da nach ihrer Empfindung die Bäume an ihr vorbeilaufen, nicht sie an ihnen. Das schnelle Lauftempo der Bäume steht im deutlichen Gegensatz zum Lauftempo der weiblichen Figur, die trotz ihres Laufes nicht schnell genug ist. Hier kann ein Vergleich mit Fabians Bewegung in *Gang vor die Hunde gezogen werden*. Die Stadt präsentiert sich unfreundlich (der fluchende Schaffner, der schreiende Polizist) und gefährlich. In *Der Gang vor die Hunde* wird dargestellt, dass Fabian als ein Fußgänger, der innehält und nicht aufpasst, von einem auf den anderen Moment von einer Straßenbahn getötet werden könnte. Erneut lässt sich erkennen, dass die Straßenbahn auf der einen Seite als ein Symbol der Modernität und der Vernetzung dargestellt wird, auf der anderen Seite aber ver- und bedrängt sie die Menschen, die sie erschaffen haben (siehe dazu Punkt 3.2.1).

423 Fallada (2021), S. 45f.

4.2.7. Rücksichtslosigkeit und Trieblosigkeit

Die weiblichen Protagonist*innen in den Erzählungen kennzeichnet ein Gefühl der Rache. Als Lilly von Männern belästigt wird, beschließt sie, sich zu revanchieren, indem sie sich stark wie eine Maschine macht (siehe dazu 4.3.2), die sich nicht durch Gefühle täuschen lässt. Marie in *Der Apparat der Liebe* beschließt, niemanden zu lieben, sondern strebt danach, ihren Partner zu erobern. Thilde in *Die Große Liebe* erweist sich als eine Figur, die in der Lage ist, extreme Liebe und extremen Hass zu zeigen. Thilde rächt sich an Fritz und erstattet Anzeige gegen ihn bei der Polizei.

Lilly wird von Männern belästigt. Die Misshandlungen haben in ihr den Wunsch nach Rache geweckt, und sie sehnt sich in Tagtraum danach, die Männer zu quälen.

Sie träumt, sie träumt wachend von ihrer Rache. Sie ist reich, sie ist angebetet, sie ist betörend schön. Um ein Lächeln von ihr töten sich die Männer, um ein Wort von ihr lassen sie Weib und Haus, Geld und Ansehen. Sie nimmt alles, sie gibt nichts. Sie lässt sie stehen, und wimmern sie um Gnade, um ein gutes Wort nur, sie lässt sie doch stehen. Eine Frau kommt zu ihr, sie erniedrigt sich so tief, für ihren Mann zu flehen, er möge erhört werden ein einziges Mal, dass er doch wieder leben könne. Sie verspricht es, und lachend bricht sie Versprechen und Treue und lässt ihn verkommen. Sie schickt die Männer in Wüsten, Gefahren, Gefängnisse – sie lächelt. Sie thront kalt über ihnen allen, sie ist ein hohes Marmorbild, sie ist ohne Gnade.

Sie träumt... und weiß doch, die äußerste Erniedrigung steht noch bevor.⁴²⁴

Lilly ist eine selbstbewusste Frau, die Opfer von Gewalt und Missbrauch wurde. Der Missbrauch hat Lilly zu einer noch egozentrischeren, manipulativeren und grausameren Person gemacht, die ihre Schönheit und Macht nutzt, um Männer zu kontrollieren und zu zerstören und deren Frauen zu demütigen. Sie träumt auch davon, eine Lügnerin zu sein, die nichts von dem hält, was sie verspricht. Lillys Rache bildet das Leitmotiv für die weitere Handlung. Der Ausdruck „sie lächelt“ drückt ihre überlegene Position aus. Sie träumt, dass sie sich die Menschen unterwirft, sie sogar an isolierte Orte wie Wüsten, Gefängnisse und in gefährliche Situationen bringt.

424 Fallada (2021), S. 20.

Lilly ist überlegen, kalt und unnahbar. Sie ist wie ein Geschöpf des Bildhauers Pygmalion, ein „hohes Marmorbild“ und „ohne Gnade“. Das ‚hohe‘ Marmorbild weist auf eine perfekte Gestalt aus Marmor hin, eine vollkommene Figur ohne Schwächen aus der mythologischen Erzählung *Pygmalion* des Ovid. Der Künstler Pygmalion mag die Frauen im Allgemeinen nicht, da er in den Frauen nur Fehler sieht. Er erschafft eine Marmorstatue – eine Frau, die keine Schwächen und Gefühle hat. Lilly ähnelt diesem Marmorbild. Das Attribut „hohe“ impliziert, dass Lilly einen unantastbaren hohen Status innehat, der sie unerreichbar macht.

4.3. Alltagsleben: Schnelligkeit und Konkurrenz

In den folgenden Abschnitten wird erörtert, wie sich die Geschwindigkeit im Alltag bemerkbar macht.

4.3.1. Tanz und Tod

In der Szene aus *Lilly und ihr Sklave* besucht Lilly eine Tanzparty.

Und war schon wieder im Saal. Das Fest flog weiter, sang höher in ihrem Blut, das der Rausch, da zu sein, sich selbst zu fühlen, entzündete. Drehen, drehen und dann schrittweise vorwärtsdrängen schrittweise zurückgedrängt werden von einem anderen Leib, dessen Spannung sie spürte, gleichviel welchem, sich tanzen lassen auf dem Strudel, eine schimmernde Schaumbluse, und sich schöner werden spüren, jede Sekunde, die Lippen schwellend von Blut, die Brust gestrafft – das war Lust.⁴²⁵

Der Erzähler beschreibt, wie Lilly mit anderen Menschen tanzt und die Spannung spürt, wenn die anderen Körper sie vorwärts und rückwärts schieben und ziehen. Ihre Lippen schwellen an und ihre Brust spannt sich durch die Tanzbewegung, was ihr Empfinden von Sexualität ausdrückt. Der Absatz vermittelt ein Gefühl der Selbsterkenntnis in Lilly, die sie während der schnellen Bewegung des Tanzes empfindet. Die industrielle-mechanische Perfektionierung von Abläufen wird detailliert auf den Tanz mit der Beschreibung „drehen, drehen und dann schrittweise vorwärtsdrängen schrittweise zurückgedrängt“ übertragen. Die Ausdrücke „auf dem Strudel“ und „jede Sekunde“ heben das schnelle Tempo des Tanzes hervor. Ein asyndetischer Satzbau unterstützt das Gefühl der Geschwindigkeit zusätzlich.

425 Fallada (2021), S. 18.

Die Schnelligkeit des Tanzes wird darüber hinaus auf das menschliche Leben selbst übertragen:

Endlose Nacht, die immer schneller kreist! Um die Kronleuchter hängt strahlender Nebel, stäubt in den Saal, flimmert auf dem Parkett. Die schmückenden Blumen duften nach Schlaf oder Tod. Ein Tanz noch! Und noch einer! Es gibt keine Müdigkeit, es singt in ihr vom Fliegen, so fliegt sie, es ist alle Leichtheit der Welt [...]. Mit wie vielen stand sie schon hier? Heute, gestern, immer, ewig?⁴²⁶

Die Formulierungen „endlose Nacht“ und „immer schneller kreist“ deuten auch auf eine ewige Bewegung mit Geschwindigkeit hin. „Strahlender Nebel“ und „schmückenden Blumen“ erzeugen eine verführerische Umgebung des Tanzsaals, was mit dem schlaf sowie dem Tod gleichzusetzen ist. Auf diese Weise wird die Geschwindigkeit des Tanzes mit dem Tod verknüpft (Codierung von Gefahr). Die Formulierung „Ein Tanz noch! Und noch einer!“ und „es gibt keine Müdigkeit“ deuten darauf hin, dass Lilly sich von der Energie und dem Rhythmus des Tanzes mitreißen lässt. Der Satz „es singt in ihr vom Fliegen“ könnten darauf hinweisen, dass Lilly ein Gefühl der Freiheit und Leichtigkeit empfindet, als ob sie fliegen könnte. Die Verwendung der iterativ-durativen Raffung⁴²⁷ erfasst regelmäßig wiederholte Begebenheiten wie „Heute, gestern, immer, ewig?“, „endlose Nacht“. Die wiederholten Ausdrücke „immer“ und „noch ein Tanz! Und noch einer!“ deuten auf eine iterative Raffung hin. Die Intensität der Raffung sowie die Geschwindigkeit werden durch „keine Müdigkeit“ und „Fliegen, also fliegt sie“ verdeutlicht. Lilly steht an demselben Abend bereits mit mehreren Männern draußen und sich küssen lässt. Die Äußerung „Mit wie vielen stand sie schon hier? Heute, gestern, immer, ewig?“ weist darauf hin, dass diese Erfahrung im Tanzsaal Lilly als ein immer wiederkehrendes Ereignis in ihrem Leben vorkommt. Das Gefühl der Freiheit und Leichtigkeit verschwindet aber plötzlich, da Lilly während der Tanzparty von einem Mann vergewaltigt wird.

Sie beschließt, sich zu rächen und stark zu machen.

Sie, die dort in ihrem Zimmer liegt, weiß nur, auch dies, was sie jetzt gelitten, wird sie den andern zurechnen, ihre Rache wird übergroß werden. [...] Ach sie wird nicht mehr leichtsinnig sein, sie war es nie, aber wie ganz anders wird sie die Männer jetzt zum Leichtsinn verlocken!

Und nach allem diesen – eines Tages geht sie wieder zur Schule.

426 Fallada (2021), S. 18f.

427 Lämmert (1955), S. 84.

Was ist sie? Ein Schulmädchel, siebzehnjährig, kaum. Aber in der Bank, zwischen den andern, den Schwätzerinnen, den Leichtsinnigen, fühlte sie den ungeheuren Vorsprung, den sie vor ihnen allen, den sie vor jedem jungen Mädchen hat. Alle Vorteile dieser sichern ihr noch Alter und Stellung, alle Vorteile der Frauen die erlittene Wissenschaft. Sie kann scherzen mit den andern, plötzlich sind wieder die kleinen Poussagen wichtig, mit Wally und ein oder der andern flüstert sie im Dämmern ihres Mädchenzimmers über Gehörtes, Witze werden erzählt...*Sie* ahnt nicht bloß dunkel, sie weiß das Große Drohende, das dahintersteht, sie weiß es.⁴²⁸

Um in dieser Welt zu überleben, muss sie anderen Menschen Schmerzen zufügen und davon unberührt bleiben. Der Ausdruck „Jetzt“ weist auf das Ausüben der Rache in späteren Handlungen hin. Lilly ist siebzehnjährig, ein „Schulmädchel“. Der Beginn des neuen Absatzes mit „Und nach allem diesen – eines Tages geht sie wieder zur Schule“⁴²⁹ deutet ausdrücklich auf einen Zeitsprung hin.

Es wird gezeigt, wie Lillys Vergewaltigungserfahrung ihr eine pessimistische Perspektive auf die Welt und insbesondere auf Männer verliehen hat. Lilly ist bereit, sich zu rächen. Sie ist auf die große Bedrohung vorbereitet, anders als ihre Schulkameradinnen. Das ‚Große Drohende‘ verweist auf die Erniedrigung der Frauen sowie auf das bestialische Verhalten von Männern gegenüber Frauen in einer von Technologie beherrschten Welt. Die Betonung der äußeren Schönheit und körperlichen Reinheit einer Frau mindert ihren Wert als Person. Es ist die frauenverachtende, männerdominierte gesellschaftliche Konvention, „unter der die Frauen leiden. Der Erzähler bezeichnet diese vorherrschende gesellschaftliche Haltung als „die erlittene Wissenschaft“. Die Rückkehr in die Schule symbolisiert für Lilly eine Rückkehr zu ihrer kindlichen Unschuld, obwohl sie durch ihre Erfahrungen viel reifer und ernster geworden ist – sie ist ihren Mitschülerinnen in ihrer Entwicklung nun deutlich voraus.

In *Der Apparat der Liebe* werden die Männer als die „großen, wilden, drohenden Tiere[n]“⁴³⁰ bezeichnet, die Szenerie ähnelt zunächst der aus *Lilly und ihr Sklave*. Nach der Vergewaltigung ihrer Schwester besucht Marie ihre Schule, fühlt sich dort aber wie eine Fremde:

428 Fallada (2021), S. 22.

429 Fallada (2021), S. 22.

430 Fallada (2021), S. 36.

Ich hatte ja nebenbei noch meine Schule und kam mir wie eine Fremde aus fernem Lande zwischen den andern Mädels vor und hörte mir ihr Gelächter und ihre Scherzchen und Witzchen mit schmerzenden Ohren an. Manche halblaut geflüsterte Bemerkung verstand ich nun wohl besser als die sie machte, aber das war eine traurige Wissenschaft.⁴³¹

Marie nennt ihre neue Sicht auf die Männer und die Welt „eine traurige Wissenschaft“. Die Auffassung, dass Frauen ihren Wert an ihrem jungen Alter und ihrer Schönheit messen, wird als leidvolle und traurige Wissenschaft in einer von animalischen Männern beherrschten Welt veranschaulicht.

Küsse – o wohl, dann und wann, eine Ermunterung, eine Ermahnung zum Ausharren, ein Fieber, in fremdes Blut filtriert.⁴³²

Ähnlich wie bei *Der Apparat der Liebe* stellt dieser Satz aus *Lilly und ihr Sklave* die Küsse weniger als ein Ausdruck der Liebe und mehr als ein Instrument zur Ermunterung, Ermahnung zum Ausharren dar. Die Formulierung „ein Fieber, in fremdes Blut filtriert“ erzeugt ein Gefühl der Gefahr. Dieses wilde und schnelle Leben spiegelt sich auch in den Formulierungen „rascher“⁴³³, „alles überfliegender“⁴³⁴, „an nichts haftender Geist“⁴³⁵ wider.

4.3.2. Erlangung maschinenähnlicher Qualität

Lilly übt innerhalb und Außerhalb des Zuhauses verschiedene Persönlichkeiten aus. Außerhalb des Hauses, wo sie mit der schnellen Welt und großen Bedrohungen klarkommen muss, verhält sie sich vorbildhaft – sie weiß, was sie zu sagen hat, versteht schnell, verbirgt ihre Gefühle, lässt sich nicht hinreißen. Im Inneren des Hauses verhält sie sich entgegengesetzt: „Sie verlangt irgendein großes Opfer, jener Liebe zu erproben, und kaum ist’s ihr gebracht, verspottet sie die Geber ob ihrer Weichheit, ihrer Gefühlsduselei. Endlos kritisiert sie die Art zu essen, sich anzuziehen, sich zu geben.“⁴³⁶ Sie rächt sich an den Dienstboten und Eltern mit ihren

431 Fallada (2021), S. 43.

432 Fallada (2021), S. 23.

433 Fallada (2021), S. 23.

434 Fallada (2021), S. 23.

435 Fallada (2021), S. 23.

436 Fallada (2021), S. 23.

Stimmungsschwankungen. Sie drückt ihre Gefühle offen aus. „Die Zurückhaltung, die sie hier üben muss, die weise Beschränkung rächt sie an denen zu Haus. [...] Den Spott, die Verachtung, die sie draußen nicht merken lassen darf, übt sie hier.“⁴³⁷

Eine interessante Episode wird erzählt, in der Lilly einen hässlichen, spottsüchtigen, unbarmherzigen Schriftsteller trifft. Er lehrt ihr die Art, in dieser Welt zu überleben. Er erklärt ihr den lächerlichen Tanz um Liebe und Geld und teilt ihr mit, dass man mit beiden herrschen kann. Der Lehrer (Schriftsteller) verwandelt Lilly in ein „Tierlein“, „leiden zu machen, ohne selbst leiden zu können, eine leere, glänzende Puppe“.⁴³⁸ Er transformiert sie in eine Maschine, indem er ihr beibringt, gefühllos, trieblos wie eine Puppe zu sein. Als Lilly den endgültigen Beweis mit denen da draußen „fertig zu sein“ antreten muss, beweist sie dies, indem sie ihren ‚Schöpfer‘, den Schriftsteller, alleine sterben lässt. Auf diese Weise zeigt der Erzähler, dass eine Frau nur dann bereit ist für die männliche Außenwelt, wenn sich ihr Verhalten auf Gnaden- und Gefühlslosigkeit stützt. Die äußere Welt wird von großen Maschinen, schnellem Leben und Zügen beherrscht, was zu kurzfristigen Beziehungen und einer emotionslosen, mitleidlosen Gesellschaft führt. Wenn eine Frau in einer solchen Welt überleben will, muss sie sich maschinenähnliche Eigenschaften aneignen. Es ist erwähnenswert, dass die maschinenähnlichen Eigenschaften hier nicht kritisiert, sondern als Stärke der Frauen angesehen werden.

4.3.3. Kontrolle über den Körper

Christian Metz beim Deutschlandfunk weist auf den Band „Lilly und ihr Sklave“ von Hans Fallada als Gefühlsfiktionen für das neue Jahrhundert hin und verwendet die Bezeichnung „der unaufhaltbaren Gefühlsmaschinerie“⁴³⁹ Nach Metz spitzt Fallada diese – den Diskursen seiner Zeit nach – unbeherrschbare Macht radikal zu,⁴⁴⁰ „aus Angst vor der Maschinerie bleibt nur der eiserne Wille, den Körper vollkommen zu beherrschen“.⁴⁴¹ Der Körper der Frau wird zum Ort

437 Fallada (2021), S. 23.

438 Fallada (2021), S. 25.

439 Metz (2021). Hans Fallada: „Lilly und ihr Sklave“ - Überraschungsfund in der Gerichtsakte, in: Deutschlandfunk, 09.07.2021, https://www.deutschlandfunk.de/hans-fallada-lilly-und-ihr-sklave-ueberraschungsfund-in-der-100.html?dram:article_id=499865. Letzter Zugriff am 23.04.2023.

440 Metz (2021). https://www.deutschlandfunk.de/hans-fallada-lilly-und-ihr-sklave-ueberraschungsfund-in-der-100.html?dram:article_id=499865.

441 Metz (2021). https://www.deutschlandfunk.de/hans-fallada-lilly-und-ihr-sklave-ueberraschungsfund-in-der-100.html?dram:article_id=499865.

von Gewaltanwendung. Der Vergewaltiger findet Gefallen an Gewalt am weiblichen Körper. In einer Zeit, in der große Maschinen ‚herrschen‘, ist das männliche Ego bedroht. Dies zeigt sich in dem Wunsch, möglichst viele weibliche Körper zu beherrschen.

Violet betrachtet deshalb das tierische Verhalten ihr gegenüber als Notwendigkeit männlichen Verhaltens, das deshalb nicht aktenkundig gemacht werden kann:

„Nein-nein, Mieke, die können doch auch nichts dafür. Die haben es tun müssen.“

Denn daran hat sie fest geglaubt, dass an allem das Leben schuld sei und jeder in seinen Händen ein Werkzeug, ein gutes oder schlechtes, ungefragt.⁴⁴²

Nach der Ansicht Violets ist der Mensch damit nicht in der Lage, sein eigenes Leben zu bestimmen, er ist lediglich Werkzeug eines Schicksals, in das er nicht eingreifen kann. „Die Vergewaltigung stellt in Falladas erzählter Welt [...] nur die Zuspitzung der allgegenwärtigen Angst dar, die Maschinerie der Triebe könne ins Laufen geraten.“⁴⁴³

Auf diese Weise taucht in die Erzählung übrigens auch noch einmal die Idee von dem Leben, das alles bestimmt, auf.

Nach der Vergewaltigung wird der Körper in *Der Apparat der Liebe* als „etwas anderes, etwas Böses“⁴⁴⁴ empfunden, „und alles, alles, was eben noch eins, was Ich war, ist voller Feindschaft und Hass und voller Gemeinheit gewesen“.⁴⁴⁵ Dies verdeutlicht die Trennung von Leib und Seele in diesem Text: der Leib wird als „schmutzig, voll niedriger, hässlicher Bedürfnisse und Verrichtungen“ gesehen.⁴⁴⁶

Da der Körper zum Werkzeug des Lebens wird, entscheidet Marie, ihn der vollständigen Missachtung auszusetzen:

Und mein Körper ist mein Feind geworden, und ich habe ihn gehasst und verachtet und gequält und habe mit Lust auf den harten Dielen

442 Fallada (2021), S. 40.

443 Metz (2021). https://www.deutschlandfunk.de/hans-fallada-lilly-und-ihr-sklave-ueberraschungsfund-in-der-100.html?dram:article_id=499865.

444 Fallada (2021), S. 38.

445 Fallada (2021), S. 38.

446 Fallada (2021), S. 38.

geschlafen, weil er nur leiden sollte, und habe ihn hungern und dürsten lassen und wachen.⁴⁴⁷

Marie quält ihren Körper in der Hoffnung, auf diese Weise die Kontrolle über ihn wiederzuerlangen oder zumindest nicht ‚dem Leben‘ selbige zu überlassen.

Violet, die durch eine Vergewaltigung geschwängert wurde, ist fest entschlossen, das Kind, das in ihr heranwächst, ein fremdes Leben, loszuwerden: „Sieh, Mieke, ich will und kann es nicht wachsen lassen in mir und auf die Welt bringen [...].“⁴⁴⁸ Die Abtreibung wird als Ausweg verstanden, um den eigenen Körper zu beherrschen.

„[V]iele viele Wochen später“ erfährt Marie, dass Weio „den Leib mit Benzin begossen und sich selbst angezündet hat, weil sie nicht mit solchem Kind und Feinde im Leibe im Grabe hat liegen wollen“.⁴⁴⁹ Durch die Verbrennung des Körpers strebt die Figur danach, sich von dem durch die Vergewaltigung entstandenen Kind und ihrem eigenen Körper, der nicht mehr in ihrem eigenen Besitz ist, zu befreien und zugleich zu reinigen.

4.4. Schnell, wild und laut

Die Schnelligkeit des Lebens zu veranschaulichen, werden die Eisenbahn, Eisenbahnschienen, Fahrplan, Fahrtrichtung usw. verwendet. Die Eisenbahn als Symbol steht vor allem für Geschwindigkeit, während die Eisenbahnschienen durch ihre Verflechtung das Labyrinth symbolisieren, das mit der menschlichen Verwirrung in Verbindung gebracht wird. Die Möglichkeiten des Transports ermöglichen der Figur Pogg neue Freiheiten.

4.4.1. Die laute Stadt und die Männer

Die Schnelllebigkeit und Wildheit werden in *Lilly und ihr Sklave* durch die Beschreibung des Verhaltens von Männern veranschaulicht.

Diese Männer hier sind reizvoller als die unten in der Stadt. Sie sind lang hinhaltend, gleichgiltig, voll ungefährer Versprechen wie Frauen und flammen plötzlich auf, genießen in Hast bis zur letzten Neige und wissen schon nichts mehr von allem, sind Kameraden,

447 Fallada (2021), S. 41.

448 Fallada (2021), S. 42.

449 Fallada (2021), S. 48.

ohne Forderung, ohne Gier, ohne Erinnerung.⁴⁵⁰

Diese Attribute des rasanten Lebens bei Männern werden begrüßt und als „reizvoller“ bezeichnet. Die Männer der Stadt werden als „Kameraden, ohne Forderung, ohne Gier, ohne Erinnerung“⁴⁵¹ beschrieben. „Ohne Erinnerung“ und „ohne Forderung“ zu sein, weist auch auf das Lebensmodell der Kurzzeitbeziehung hin, die ein Hauptmerkmal eines temporeichen Lebens ist.

Eine nahezu identische Beschreibung findet sich in *Die große Liebe*. In dieser Erzählung besuchen Thilde und Fritz Berlin mit Freunden. Das Tempo der Stadt wird dadurch zum Ausdruck gebracht, dass die Männer freier als daheim sind, die Reden rascher, die Scherze gewagter.

Dann sitzt man noch lange in Bars, man trinkt Wein, es wird getanzt, und die Männer freier sind als daheim, die Reden rascher, die Scherze gewagter. Es ist, als stiege von den blendenden Lichtern, aus den Kleidern der Mädchen, den golden und rot und grün glänzenden Gläsern, den Spiegeln, den weißen Armen und Schultern ein feiner Nebel auf, der die Dinge unwirklicher macht, wie nicht geltend. Alles verschleiert sich, das schrillste Lachen wird gedämpft, der unverhüllteste Blick gilt nur diese Sekunde und keine mehr. Auf der Bühne stehen Mädchen in Reihen, sie beugen sich vor, kleine Glöckchen klingen zusammen, – und es ist Märchen, es ist Rausch, es ist Zauberei.⁴⁵²

Der Erzähler beschreibt Berlin als das Märchen, den Rausch und die Zauberei. Die Figur Thilde sitzt in einer Bar und beobachtet die glänzende Kleidung von Frauen mit nackten Schultern und die schnell sprechenden Männer usw. Der Satz „dann sitzt man noch lange in Bars, man trinkt Wein, es wird getanzt“ deutet auf die Beschäftigung in der Freizeit hin, in der man offenbar der Realität zu entkommen versucht. Die Bar mit goldenen, roten, grünen Gläsern, blendenden Lichtern sowie Nebel wirkt wie eine unwirkliche Welt aus Traum und Märchen.

450 Fallada (2021), S. 24f.

451 Fallada (2021), S. 25.

452 Fallada (2021), S. 175f.

4.4.2. Die Mobilität ermöglicht Freiheit und Flexibilität

Die Stadt wirkt sich auf die Persönlichkeit der Figur Fritz in *Die große Liebe* aus. „Ihr Lärm betäubt ihn, ihre Gerüche machen ihn krank.“⁴⁵³ Schließlich packt er „seinen Rucksack, verkauft seine Bücher, seine Sachen, setzt sich auf die Bahn und fährt in die Welt“.⁴⁵⁴ Da Fritz keine moralische Unterstützung von seiner eigenen Familie und seinen Freunden empfängt, kann er zwischen sich und seiner gewohnten Umgebung durch eine Fahrt mit der Bahn schnell Distanz schaffen und dann weiter zu Fuß gehen: „An irgendeiner süddeutschen Station beginnt er seine monatelange Wanderung.“⁴⁵⁵ Monatelang unterwegs zu sein bedeutet, frei zu sein. Der Begriff der Freiheit wird immer wieder mit „fort gehen“ verbunden.

Auch in *Pogg, der Feigling* bestimmt die Mobilität den Lebensweg des Protagonisten:⁴⁵⁶ Pogg wird aus dem Gefängnis entlassen. Er ist jedoch in dieser Welt nicht unternehmungslustig und geistesgegenwärtig genug, um die richtigen Entscheidungen zu treffen. Der Bahnhof bietet ihm einen Ausweg. Der Teilsatz „zwischendurch landete er in Leipzig, was außer dem Plan lag“⁴⁵⁷ zeigt, wie sehr er sein Schicksal dem Zufall des nächsten Zugs überlässt. Die äußere Welt, die durch Bahn und Maschine geprägt ist, verleiht dem menschlichen Leben eine bestimmte Richtung, die nicht der Mensch zu kontrollieren gewillt scheint.

4.5. Mann vs. Frau

Die Schnelligkeit des Lebens definiert sich nicht nur durch veränderte Verhaltensweisen, sondern auch dadurch, dass den alten Begriffen neue Bedeutungen zugewiesen werden. Die Wörter ‚warten‘, ‚krank‘, ‚Elend‘, ‚verlassen sein‘, ‚schweigen‘ sowie die ‚Stille‘ sind die herausragenden Beschreibungen für den langsamen Leben, während die Begriffe ‚laut‘, ‚schnell‘, ‚schamlos‘, ‚schlecht sein‘ und ‚fortgehen‘ den schnellen skizzieren.

453 Fallada (2021), S. 135.

454 Fallada (2021), S. 137.

455 Fallada (2021), S. 137.

456 Was für Fabian verwirrend war, bedeutet für Pogg Freiheit.

457 Fallada (2021), S. 195.

Thilde ist eine, die wartet.⁴⁵⁸ Fritz beschreibt sie als „eine Schwache, eine Demütigung“.⁴⁵⁹ Auf etwas zu warten wird als Stillstand aufgefasst. Krankheit, Elend und Verlassenheit sind die Zustände, die durch das Warten verursacht werden, und stehen somit für ein langsames (und langweiliges) Leben. Liebe wird in dieser Erzählung zur Kette und Einschränkung. Sie verlangsamt das Leben, bremst und fungiert so als Auslöser für Schmerz. Zweifel, Vorwürfe, Hoffnungen und Warten werden quälend. „Der Zweifel, die Vorwürfe, das Hoffen, das Warten: alle Qual.“⁴⁶⁰

Thilde ist krank „Sie liegt im Sterben. Schweigen. Stille. Warten. Nichts.“⁴⁶¹ Der Krankheitszustand der weiblichen Figur Thilde, der Mangel an Kommunikation, das Schweigen in der Beziehung, das Warten auf die Liebe, die Stille sowie das Liegen auf dem Sterbebett transportieren die Vorstellung von einem langsamen Leben. Die Krankheit der weiblichen Figur vermittelt Hoffnungslosigkeit und Stille im Leben. Das Warten und der Zustand der Krankheit werden mit Schweigen und Stille assoziiert – was dem Prozess des allmählichen Sterbens gleichkommt. Im Gegensatz dazu werden die Attribute ‚laut‘ und ‚schnell‘ als Zeichen für pulsierendes Leben angesehen.

Thilde „sagt stolz: ‚So ist das Leben! Schlecht sein, Schlechtes tun und sich nicht schämen. Schamlos sein und wissen, dass alle so sind. Grade recht!‘“⁴⁶² In einer motorisierten Umgebung leidet Fritz, aus der Perspektive von Thilde, der schlecht und gemein ist, gar nicht. Schamlos und schlecht zu sein, ist das Gebot der Stunde.

Er ist schlecht, er ist gemein, sie hat es immer gewusst. Er will strafen. Recht ihm, wenn er leidet! Er leidet nicht genug, mehr noch muss er leiden, er leidet lange nicht so viel wie sie.⁴⁶³

Schamlos, böse, schnell, hart und gemein zu sein, ist zur Stärke des Menschen geworden, um in einer von Technologie geprägten Zeit zu überleben. Diejenigen, die warten, langsam, sanft und still sind, müssen leiden. Die kurzen und knappen Satzteile, die man mit den Abläufen einer

458 Fallada (2021), S. 139.

459 Fallada (2021), S. 139.

460 Fallada (2021), S. 152.

461 Fallada (2021), S. 153.

462 Fallada (2021), S. 162.

463 Fallada (2021), S. 146.

Maschine vergleichen kann, beschleunigt das Erzählen und macht den Inhalt zu einem Akt der Gefühllosigkeit.

Die Menschen insgesamt agieren ohne nachzudenken und zu fühlen, sie handeln „mechanisch“:

Der Wind geht. Ein Fenster klappert. Sie geht mechanisch hin,
schleißt es, sieht sich in ihrem Schlafzimmer um.⁴⁶⁴

Es gibt eine Reihe von Beispielen, die den Einfluss der Maschine auf das tägliche Leben verdeutlichen.

Die Verwandlung von Thilde von einer langsamen, unterwürfigen Frau zu einer bösen Rächlerin wird mit „sie steht auf, beleidigt, Sie geht fort. Am nächsten Morgen reist sie ab“⁴⁶⁵ markiert. „Sie will nicht. Oh, sie ist so böse geworden, so bitter! Sie will nicht. Sie will ihn quälen und demütigen, er soll nicht fröhlich sein können, sie wird ihm das Fortreiten vergällen.“⁴⁶⁶ Die einzige Möglichkeit, sich an Fritz zu rächen, besteht für Thilde darin, dem Fortgehen Einhalt zu gebieten, indem sie das Tempo des anderen kontrolliert. In diesem Prozess leiden beide gleichermaßen: „Ich leide, er leidet, wir leiden gemeinsam!“⁴⁶⁷ Dies wird dadurch dargestellt, dass Fritz das gemeinsame Kind stiehlt und damit flieht, Thilde ihn verfolgt und das Baby mit Hilfe der Behörden zurückbekommt. Fritz aber gelingt es, mit dem Baby erneut wegzulaufen. Er wird erwischt und muss ins Gefängnis. Thilde leidet fortan immer unter der Angst, dass er zurückkommen könnte. Dieses Rennen und Jagen, um sich gegenseitig zu demütigen und Macht über den Anderen auszuüben, charakterisiert nicht nur die zwischenmenschliche Beziehung zwischen Thilde und Fritz, sondern steht paradigmatisch für menschliche Beziehungen in einer mechanisierten, von Geschwindigkeit regierten Zeit. Dies ist genau der Kampf zwischen Fritz, der ein Vertreter des Fortgehens ist, und Thilde, die das Warten und die Langsamkeit repräsentiert. Die Handlung endet mit der Aussage „so viele Kämpfe umsonst gekämpft!“⁴⁶⁸ „Sie elend, er elend. Ein ewiger Krieg, der Hass ruht nicht. Schriftsätze, Klagen,

464 Fallada (2021), S. 145.

465 Fallada (2021), S. 179.

466 Fallada (2021), S. 180.

467 Fallada (2021), S. 181.

468 Fallada (2021), S. 184.

Gegenklagen, Termine, Eide ...“⁴⁶⁹ Die Erzählung verdeutlicht auf diese Weise auch den Geschlechterkampf zwischen Thilde und Fritz.

Wie die vorangegangenen Analysen gezeigt haben, spielen Emotionen und Gefühle in Falladas Erzählungen eine wesentliche Rolle. Er versucht, sich Emotionen auf zweierlei Weise zu anzunähern: Die eine kommt direkt aus den „sensory perception“⁴⁷⁰ seiner Figuren, die andere entsteht aufgrund der Mitwirkung des Lesers. Die sich verändernden Realitäten gaben Falladas Figuren die Sinneswahrnehmung, die es ihnen ermöglicht, ihre Gefühle auf neue Weise auszudrücken. Der Leser muss die emotionalen Fragmente der Figuren zusammensetzen, um zu einem quasi vollständigen Verständnis der Erzählung zu gelangen.⁴⁷¹ Die Wirkung der äußeren Realität auf die menschliche Existenz zu dieser Zeit wird durch die schnell wechselnden Emotionen der Figuren veranschaulicht. Geschwindigkeit und Gefahr werden zu einer permanenten Lebenserfahrung für die Figuren. Die Erzählweise entspricht dem Erleben der Figuren, die mal unsicher, mal hoch motiviert und willensstark, mal entmutigt und deprimiert sind. Um die Intensität der Gefühle darzustellen, verwendet der Erzähler eine Vielzahl von zeitlichen Modi. Ellipsen, Prolepsen und Analepsen stellen Stimmungsschwankungen durch Sprunghaftigkeit formal dar. Der Erzähler setzt verstärkt Superlative, Attribute, asyndetische Satzstrukturen und einen insgesamt sehr plastischen Stil ein, um die Bewegung im Inneren deutlich zu machen.

4.6 Zwischenfazit

Geschwindigkeit, Gefahr und Wildheit sind Codes von Erzählungen der Weimarer Republik, die immer wieder auf unterschiedliche Weise in Erzählungen aktualisiert und transformiert werden. Diese Codes zeigen sich im Erzählen durch Erzählweisen, die nicht nur auf der inhaltlichen Ebene, sondern auch auf der narrativen beim Leser für den Eindruck von Geschwindigkeit und Gefahr erwecken.

469 Fallada (2021), S. 184.

470 Meredith, Britta (2017): Sensory Perception and Identity Formation in Hans Fallada's *Kleiner Mann – Was Nun?* (1932). In: *Focus on German Studies*. Bd. 23. S. 1-15; hier S. 1.

471 Vgl. Plow, Geoffrey (2012): Acts of Faith, Faith in Action: what along in Berlin and the 2011 „ungekürzte Neuausgabe“ of *Jeder stirbt für sich allein*. Tell us about Hans Fallada's View of Anti - Nazi resistance. In: *German Life and Letters*. Bd 65(2), S.263-280.

Die in den vergangenen Kapitel herausgearbeiteten Codes und Themen bilden die Grundlage für die Analyse der Romane, die hundert Jahre später geschrieben wurden und die im Folgenden kurz zusammenfassend genannt werden.

Technische Innovationen spielen eine so bedeutende Rolle, dass das Leben und Verhalten der Menschen von der äußeren Umgebung geradezu dominiert wird. Der Zug, die Straßenbahn und andere moderne Transportmittel vermitteln Geschwindigkeit, Orientierungslosigkeit und Verwirrung. Die Bahn wird als Ausdruck ständiger Gefahr codiert. Die Geschwindigkeit durch technische Errungenschaften wird in den Romanen aus der Zeit der Weimarer Republik als bedrohlich wahrgenommen. Das Geräusch des Zuges durchdringt sogar das Innere eines Hauses und dringt damit in die Privatsphäre der Menschen in der Stadt ein. Selbst das Land, das die Stadt umgibt, wird von den städtischen Elementen beeinflusst und nicht mehr als erholsam, natürlich und idyllisch wahrgenommen.

Die Geschwindigkeit der Maschinen wird auf das menschliche Leben insgesamt übertragen, was zu einer Art Wettbewerb zwischen Maschine und Mensch führt. Der **Tanz** wird als eine solche Tätigkeit angesehen, bei der der Mensch seine Schnelligkeit zeigen und in Konkurrenz mit der Maschine treten kann. Das Leben in der Stadt wird zu einem beständigen Drahtseilakt und zum Tanz auf dem Vulkan.

Das männliche Ego fühlt sich in der Umgebung der Maschine bedroht und befriedigt dies durch die Vergewaltigung von Frauen. Die Gefühlslosigkeit und das **animalische Verhalten der Männer** werden als Folge der Umgebung großer Maschinen gezeigt. Sexualität wird auf diese Weise zu einem wichtigen Thema der Erzählungen. Cafés, Bars, Dating Clubs und Stundenhotels symbolisieren die Oberflächlichkeit und Instabilität von Beziehungen.

Zusätzlich zu den oben genannten Symbolen und Codes werden in dem Roman *Der Gang vor die Hunde* noch weitere Elemente narrativer Vermittlung verwendet. So wird beispielsweise die menschliche Angst durch Träume ausgedrückt. Die weiträumige Architektur des Traums ist untrennbar mit den Realwelten und Vorstellungshorizonten der Weimarer Zeit verbunden, die eine Vielzahl von Sprachformen, Symbolen und Zeichen zu nutzen pflegt, um die Ängste der

Menschen zur Anschauung zu bringen. Hier zeigt sich selbstverständlich auch der Einfluss der Psychoanalyse Sigmund Freuds.

Die Träume der Menschen reflektieren auch die Angst vor der Zukunft in unsicheren Zeiten. Krieg, Inflation, Demokratie, Wohnungsnot, Kriminalität und etliche andere gesellschaftspolitische Themen spielen eine bedeutende Rolle. Heutige Autoren greifen diese Themen ebenfalls auf, verarbeiten sie aber meist weniger subtil, sodass sie unmittelbar erkannt werden können.

Kapitel 5

Der weisse Affe von Kerstin Ehmer

5.1. Themen und Erzählstil

Nicht umsonst gilt die Weimarer Republik als eine „gute Zeit [...] für Detektivisches schlechthin“.⁴⁷² In der Weimarer Republik gehörten Geschwindigkeit und Gefahr zum festen Bestandteil des Alltags. Das Ein- und Aussteigen in und aus Züge(n), riesige Maschinen, die das Verhalten der Menschen diktieren, Überlebensangst und Unsicherheit als Folge des Ersten Weltkriegs, zunehmende Arbeitslosigkeit, Wirtschaftskrise, Inflation und Aktionen antidemokratischer Kräfte sind nur einige der Faktoren, die den perfekten Hintergrund für einen Kriminalroman bilden (siehe dazu Kapitel 1.4). Laut Julia Karolle-Berg⁴⁷³ gibt es im Wesentlichen zwei Gründe, die erklären, warum zwischen 1919 und 1933 so viele Autoren mit dem Genre des Kriminalromans experimentierten: „Economic circumstances and contemporary publishing practices.“⁴⁷⁴

Detektivisches Erzählen wird als „narrative Experimentalanordnung“⁴⁷⁵ gesehen, „in der die Erzählung der Aufklärungsgeschichte beobachtbar macht, wie die Ermittlungsinstanzen im (epistemologischen) Kampf mit dem Verbrecher die durch den Mord aus den Fugen geratene Welt aus ihrem Zustand des Zweifels und des Chaos erlösen“.⁴⁷⁶ In den heutigen Kriminalromanen, die in der Weimarer Republik angesiedelt sind, wird nicht nur ein Spannungsfeld geschaffen, um den Leser zu fesseln, sondern es wird auch die Möglichkeit aufgezeigt, die Ordnung wiederherzustellen und den Glauben an die Polizei, das Gesetz und das Gerechtigkeitsystem zurückzugewinnen. Die demokratischen Kräfte stehen in diesen Romanen im Konflikt mit den antidemokratischen. Zu den Themen, die auch heute, wenn man über die Weimarer Republik spricht, noch aktuell sind, gehören Homosexualität,

472 Bloch, Ernst (1998): Philosophische Ansicht des Detektivromans (1960/1965). In: Vogt, Jochen (Hg.): Der Kriminalroman: Poetik – Theorie – Geschichte. München. S. 38–51, hier; S. 44.

473 Karolle-Berg, Julia (2018): On the Popularity of the „Kriminalroman“: The Reception, Production, and Consumption of German Crime and Detective Novels (1919–1933). In: The German Quarterly, 91(3), S. 305–321; hier S. 312.

474 „Between 1919 and 1933, writing crime novels appears to have been a lucrative (and, thus, popular) secondary occupation for people otherwise involved in writing or the creative arts. Paradoxically, because readers favored novelty, publishers capitalized on the brand recognition of book series, making crime-novel writing a pursuit for which the authors themselves would likely not garner acclaim.“ [Karolle-Berg (2018), S. 314.]

475 Beck, Sandra (2016): Krise in Serie: Der Fall der Weimarer Republik in den Kriminalromanen Volker Kutschers. In: Germanica, LVIII, S. 111–120, hier; S. 112.

476 Beck, Sandra (2016), S. 112.

Abtreibungsrecht und Frauenrechte, aber auch Inflation, die Wirtschaftskrise sowie Verbrechen und Verschwörungen von anti-demokratischen Kräften.

Dieses Kapitel beschäftigt sich mit dem Kriminalroman *Der weiße Affe* von Kerstin Ehmer, der 2017 erschienen ist.

Laut Walter Delabar hat Ehmer in *Der weiße Affe*, ihrem ersten Kriminalroman, einen „Missbrauchsfall im Künstlermilieu“⁴⁷⁷ verhandelt:

Sicher, Ehmer profitiert von Kutscher und Konsorten, die das Feld, soll heißen das Berlin der Goldenen Zwanziger Jahre, bereitet haben. Und es kommt so ziemlich alles vor, was vorkommen muss. Die umkämpfte Demokratie, die alten Eliten, die skrupellos genug sind, das kriminelle Milieu, die hedonistischen Meilen der Reichshauptstadt, wo jeder alles finden kann, die alten und die neuen Leichen. Ehmer lässt ihre Helden boxen lernen (statt Kung Fu, was heute wohl die Wahl wäre), sie wühlt in den modernen Epidemien wie Tbc und Syphilis, die als Armen- und Lustseuchen ihre Opfer fordern, und sie zeigt eine Gesellschaft, die sich keiner Grenzen mehr bewusst sein will. Aber auch wenn alles vorkommt, was in einem solchen Berlin-Babel vorkommen muss, Ehmer also alle Wünsche und Erwartungen erfüllt, macht sie das auf grandiose Weise.⁴⁷⁸

In seiner Rezension von Ehmers Roman *Der blonde Hund* schreibt Delabar, was auch auf den Roman *Der weiße Affe* zutrifft, dass Ehmer fast alle Elemente der Weimarer Republik in ihrem Text vorkommen lässt. Die typischen Attribute der Zeit der Weimarer Republik, Themen, Gebäude, Persönlichkeiten und Erzählstil, die man sofort mit der WR-Zeit assoziiert, finden sich in den Romanen von Ehmer wieder. So werden im Roman *Der weiße Affe* solche Codes von Geschwindigkeit, Gefahr, Lärm und Wildheit in der Erzählung verknüpft. Kerstin Ehmer schildert das Berlin der Weimarer Republik mit dem Erzähltempo. Der Roman *Der weiße Affe* besteht aus einer Haupterzählung, die 1925 spielt, und einer in Kursiv gesetzten Nebenerzählung. Im Mittelpunkt steht die Figur Spiro, die aus Wittenberg nach Berlin kommt, um in einem Mordfall zu ermitteln, bei dem ein Jude namens Bankmann ermordet wurde. Spiro ist von dem Tempo der Stadt begeistert. Mit seiner Ankunft in Berlin am Hauptbahnhof beginnt

477 Delabar, Walter (2022): Lernt boxen: Kerstin Ehmers Blick in die kriminelle Entstehungsphase der neuen Führerpartei: „Der blonde Hund“. In: Literaturkritik.de. Bd. 5. <https://literaturkritik.de/ehmer-blonde-hund,28819.html>. Zugriff am 27 März 2023.

478 Delabar, Walter (2022).

die Handlung schnell und geräuschvoll (siehe dazu 5.2.1). Neben dem Tempo der Stadt erzeugt die Handlung einen wechselhaften Rhythmus durch den Erzählstil und durch das Zeigen von Spiros Faszination für Berlin und die dort vorherrschende Kultur. Eine interessante Tatsache bei dieser Erzählung ist, dass der Erzähler den Leser auf alle Straßen, Plätze und Orte mitnimmt und damit in Form einer kontinuierlichen Reise ihn mit dem Berlin der zwanziger Jahre vertraut macht. Die Nebenerzählung mit einem heterodiegetischen Erzähler fängt die Handlung eines Jungen namens Alexander ein, der bei seiner Mutter Magdalena Gavorni in Berlin lebt und wenig Kontakt zur Außenwelt hat. Der Junge ist schwul, was seine Mutter jedoch nicht akzeptieren kann. Sie hält ihn wie einen Sklaven in ihrem Haus. Der Junge liest viele Fantasiebücher über eine Insel in der Südsee. Am Ende tötet der Junge seine Mutter und versehentlich auch den Juden Bankmann, dessen Mord Spiro aus der Haupthandlung ermittelt.

Dem heterodiegetischen Erzähler gelingt es auf überzeugende Weise, das beschleunigte Tempo dieser widersprüchlichen Zeit durch den Einsatz von Zeitraffung, Zeitdehnung, deskriptiver Pause, Auslassungen, Zeitsprüngen, Zeitstillstand, Kombination von verschiedenen Zeitraffungstechniken innerhalb eines Satzes, *hard cuts*, wechselnden Schauplätzen, Perspektiven usw. wahrnehmbar zu machen. Die ohrenbetäubende Erzählweise macht die Geschwindigkeit der Weimarer Zeit darüber hinaus hörbar.

Der Roman besteht aus zwölf Kapiteln. Das erste Kapitel des Romans wird mit einer Szene auf einem Bahnhof in Berlin eröffnet, das letzte Kapitel mit einer Szene auf einem Bahnhof in Wittenberg. In diesem Sinne markiert die schnelle und laute Stadt Berlin den Beginn der Erzählung, während die Ankunft Spiros in Wittenberg im letzten Kapitel das Ende der Erzählung kennzeichnet. Wittenberg steht im Gegensatz zu Berlin, denn dort fehlt es an der Hektik der Großstadt. Die zwölf Kapitel setzen sich aus zahlreichen Episoden unterschiedlicher Länge zusammen, um das kritische Panorama des Lebens in der Weimarer Republik zur damaligen Zeit darzustellen. Die erzählte Zeit der Haupterzählung findet im Jahr 1925 statt. Es ist schwierig, die genauen Monate zu bestimmen. Die erzählte Zeit der Nebenerzählung beginnt vor drei Monaten. Die Länge der Szenen ist sehr unterschiedlich. So beginnt das erste Kapitel früh morgens an einem Bahnhof, aber die genaue Uhrzeit wird nicht genannt. Die Handlung von Kapitel 1 erstreckt sich über denselben Tag bis neun Uhr abends. Kapitel 2 beginnt am

frühen Morgen des nächsten Tages in einer U-Bahn-Station, enthält aber eine Analepse, die die Handlung von Kapitel 1 von abends um neun Uhr bis morgens um sechs Uhr fortführt. Kapitel 3 umfasst die Handlung von morgens bis abends und Kapitel 4 von abends bis Mitternacht. Das Tempo und die Fokalisierung variieren in jeder Szene und sogar innerhalb derselben mehrmals. In diesem Roman werden gesellschaftliche Themen wie Kriminalität, Antisemitismus, wirtschaftliche Inflation, Nationalsozialismus, Verschwörung, Schrecken des Krieges und der Paragraf 175 thematisiert. Ebenso werden schillernde Bars, die Freikörperkultur, sexuelle Freiheit, offene Denkweise, Fragen der Identität, die schnell wachsende Stadt usw. eingebunden.

Im Folgenden wird nicht nur das Erzähltempo anhand des Inhalts sowie des Erzählstils dieses Romans erforscht, sondern auch die Variationen desselben – die Beschleunigung und Verlangsamung. Außerdem wird untersucht, wie das Erzähltempo durch die gewählten Themen, Symbole und Erzähltechniken vermittelt wird. Welche Symbole werden im erzählerischen Verfahren verwendet, um Schnelligkeit, Wildheit und Gefahr als Codes der Zeit darzustellen? Im Folgenden wird es um die Themen ‚Gedränge und Lärm‘, ‚Schnelligkeit‘, ‚Politik‘, ‚Armut und Reichtum‘ analysiert.

5.2. Gedränge und Lärm

Carolyn Birdsall erläutert, wie sich „modern soundscape“ in Deutschland entwickelt hat:

In Germany, modern sound was associated with the intensification of urban life between the later 1800s and the 1920s, as a result of industrialization, population growth and density, as well as modern transport, communications and entertainment technologies. Urban sounds were louder and there were more of them: motorised traffic, food sellers, tradesmen, mechanical music, newspaper sellers, postal horns, buskers and beggars featured in most German soundscape [...].⁴⁷⁹

Folglich veränderten die „intensity and volume of urban sounds“⁴⁸⁰ die Art und Weise, wie die Menschen „listened, developed competencies, and made sense of their surroundings“.⁴⁸¹

479 Birdsall, Carolyn (2012): Nazi Soundscapes: Sound, Technology and Urban Space in Germany, 1933-1945. Amsterdam. S. 14.

480 Birdsall (2012), S. 15.

481 Birdsall (2012), S. 15.

Die Untersuchung von ‚modern soundscape‘ ist unerlässlich, „to gain insights into social organization, power relations and interactions with urban space“.⁴⁸²

Es ist auch interessant zu beobachten, welche Vorstellungen zeitgenössische Autor*innen haben, wenn sie sich die Klanglandschaft der Weimarer Republik in ihren literarischen Werken vorstellen und die „acoustic Ecology“⁴⁸³ mit der Ähnlichkeit beschreiben, die zwischen der damaligen und der heutigen Zeit besteht. Der Erzähler versucht damit, Ordnung in das Chaos des Sounds zu bringen, was auch interessante erzählerische Entscheidungen mit sich bringt.

Zu den wichtigsten Kennzeichen der Weimarer Republik gehören die Menschenmenge und der Lärm. Der Erzähler versucht, das erstickende, rücksichtslose Gedränge und den Lärm auf unterschiedliche Weise darzustellen und hörbar zu machen. Im Folgenden werden die Beispiele aus dem Roman *Der weisse Affe*, die sich mit dem Thema Geschwindigkeit, Gedränge und Lärm befassen, näher erläutert. Dabei liegt im Folgenden der Schwerpunkt auf dem Erzählen und den Symbolen, die die Wirkung und das Bild von Menschenmengen und Lärm hervorheben. Der überfüllte Bahnsteig, überfüllte Straßenkreuzungen, keine Haltestelle, die U-Bahn als Schlange aus Stahl, das Kreischen der Räder auf den Schienen, das ohrenbetäubende Krachen der Waggons und die Prellböcke erzeugen die Wirkung des Lärms und Gedränge. Die Werkstatt und das Backsteinportal als heiliger Ort sind besonders auffällig.

5.2.1. Lärm am Bahnhof: Ein Versuch, das Chaos durch Erzählung zu ordnen

Schon im ersten Absatz lassen sich die entscheidenden Merkmale erkennen. Der Leser kann davon ausgehen, dass die Erzählung sehr laut und schnell sein wird.

Als es hell wird und das Morgenlicht die stahlgenietete Hochbahn entlangfährt, schlurren die Hafendarbeiter zu den Spreelanlegern, schnaufen Kutschpferde in die Futtersäcke, wird in den Küchen krachend die Kaffeemühle gedreht, holpern Fahrräder und Handkarren übers Katzenkopfpflaster, schiebt die erste Lokomotive auf ihr Gleis im Görlitzer Bahnhof.⁴⁸⁴

482 Birdsall (2012), S. 12.

483 Schaffer, Murray (1994): *Our Sonic Environment and the Soundscape: The Tuning of the World*. Vermont. S. 169.

484 Ehmer, Kerstin (2017): *Der weiße Affe: Ein Fall für Kommissar Spiro*. Bielefeld, 2017. S. 5.

Der Erzähler beginnt mit dem Tagesanfang. Die Eröffnung der Handlung mit der Görlitzer Bahnhofsszene gibt die Perspektive eines Außenstehenden wieder, der in der Stadt ankommt. Mit dem Verweis auf das „Morgenlicht“ wird auf das Natürliche verwiesen, während „die stahlgenietete Hochbahn“ die industrialisierte Kultur aufzeigt. Dies erzeugt den Eindruck des Übergangs von Natur in Stadtkultur. Diese Situation erinnert an die Eröffnungsszene des Films *Berlin: Symphonie einer Großstadt*⁴⁸⁵ (1927). Die Ankunft des Zuges in der Stadt symbolisiert den Übergang zur Industriekultur und die Art und Weise, wie sich die Industriegesellschaft in Natur ausbreitet. Die Erzählung entfaltet sich behäbig, aber laut, genau, wie der Tag sich langsam und geräuschvoll in einer Großstadt ausbreitet. Dieser Eindruck wird durch den langen Eröffnungssatz verdeutlicht, der den ersten Absatz bildet. Der Erzähler stellt das Ankommen des Zuges auf dem Görlitzer Bahnhof dar, indem er die Einzelheiten mit Attributen, wie ‚stahlgenietete‘ oder ‚krachend‘ und Verben, wie ‚schlurren‘ ‚schnaufen‘, ‚drehen‘, ‚holpern‘ und ‚schieben‘ verwendet. Diese Verben sind Aktiv-Verben. Das Verb ‚schlurren‘ zeigt eine geräuschvolle Bewegung, während ‚schnaufen‘ für lautes schweres Atmen steht. ‚Drehen‘ vermittelt die Bedeutung einer Kreisbewegung. Das Verb ‚holpern‘ überliefert ein lautes Fahren über Unebenheiten, während ‚schieben‘ den Sinn von sich langsam, mühsam, durch Drängen und Drücken, von der Stelle wegbewegen⁴⁸⁶ bezeichnet. Ebenso wird durch die Verwendung der Formulierung „in Küchen kracht die Kaffeemühle“ ein lautes Geräusch mit höherer Geschwindigkeit erzeugt. So wird die Atmosphäre für einen perfekten Roman der Weimarer Republik eingeführt, in dem die Erzählung auf einem unebenen Weg im Kreis gedrückt und gezogen werden. Die Erzählung wie das Morgenlicht fahren die stahlgenietete Hochbahn entlang. Die Attribute ‚stahlgenietete‘ und ‚krachend‘ entsprechen der äußeren und inneren Natur der Weimarer Republik.

Im Folgenden wird das Ankommen des jungen Kriminalkommissars Ariel Spiro auf dem ‚überfüllten Bahnsteig‘ und ‚im Rauch der ächzenden Lokomotive‘ geschildert.

Lehrter Bahnhof. Die Berlin–Hamburger–Bahn spuckt im Rauch der ächzenden Lokomotive den jungen Kriminalkommissar Ariel Spiro mit 52 Minuten Verspätung auf den überfüllten Bahnsteig.
„Braucht der Herr Hilfe mit dem restlichen Gepäck?“ Ein Riese in speckigem Anzug hat sich vor ihm aufgebaut.

485 Ruttman, Walther (1927): Berlin: Symphonie einer Großstadt. DVD.

486 Vgl. ‚schieben‘. DWDS, www.dwds.de/wb/schieben. Letzter Zugriff am 8. Juni 2022.

„Nein danke, ich hab nichts weiter.“ Er weist kurz auf den Lederkoffer in seiner Hand. Er hat es eilig. Sein erster Arbeitstag und schon spät dran.

Der Riese zuckt die Achseln. „Na, ob Se damit weit kommen?“ Er trollt weg.

„Zigaretten, Zigarren?“ Da ist die Nächste, die was von ihm will. Hübsch und jung und wie zu einem Ausflug ins Grüne. Spiro schüttelt bedauernd den Kopf. Ganz schön kurz, die Haare, denkt er und sieht sich um. Eilig haben es hier plötzlich alle und rennen zielstrebig der Haupthalle entgegen. Spiro rennt mit. Wer hier gehört werden will, muss schreien. Lachen, Satzketzen.

„...heute Abend im *Adlon*?“

„Wir sind im Sportpalast. Sechs Tage jeht's rund.“

„Fritz Lang macht wieder was in Babelsberg. Riesige Kulissen lässt der bauen.“⁴⁸⁷

Der Zug hat sich mit 52 Minuten verspätet, und zwar an dem ersten Arbeitstag von Ariel Spiro in Berlin. In diesem Absatz wird zunächst ein Bahnhof genannt, und zwar der Lehrter Bahnhof mit der Berlin-Hamburger-Bahn. An dieser Stelle erfährt der Leser noch nicht viel über den Charakter von Ariel Spiro außer der Kenntnis, dass er ein junger Kriminalkommissar ist. Interessant ist es auch, dass der Erzähler von 52 Minuten Verspätung spricht und nicht von 50 oder 60 Minuten. Es wird also auf eine exakte Zeitangabe Wert gelegt. Verzichtet wird auf Hintergrundinformationen, die sonst gegebenenfalls mittels einer Analepse mitgeteilt werden. Die ‚ächzende Lokomotive‘ weist auf die Beschleunigung des Lebens und die damit verbundenen gesteigerten Unsicherheiten der menschlichen Existenz hin – ein wichtiges Merkmal der damaligen Zeit. ‚Spuckt im Rauch‘ symbolisiert auch die Atmosphäre einer schmutzigen Stadt, während ‚überfüllten Bahnhof‘ eine hemmungslose und rücksichtslose Bewegung auf einem begrenzten Ort und Zeit darstellt. Mithilfe von Dialogen wird ausgedrückt, dass Ariel Spiro es eilig hat und so schnell wie möglich aus dem ‚überfüllten‘ Bahnhof rauskommen will.

In erster Linie liegt die Funktion des Dialogs in der Formierung einer Gesprächssituation. Die narrative Konstruktion von Dialogen erzeugt Zeitdeckung im Erzählen. Ariel Spiro ist in einem Wettlauf mit der Zeit, das erkennt der Leser durch die kurze und knappe Antwort auf die Frage, ob er Hilfe mit dem restlichen Gepäck benötige. Spiro formuliert seine Rückäußerung in einer

487 Ehmer (2017), S. 6.

Zeile und will sich mit den kurzen Antworten aus der Situation befreien, er erwidert, ‚Nein danke, ich hab nichts weiter‘ und weist ohne Umstände auf den Lederkoffer in seiner Hand hin. Augenfällig sind die kurzen Sätze, die auf die Beschleunigung und Dringlichkeit hinweisen und das Tempo verschärfen. Hier werden die wichtigen Informationen kurz und knapp zusammengefasst. ‚Er hat es eilig. Sein erster Arbeitstag und schon spät dran.‘ Mit dieser Zeile leitet der Erzähler die Begründung für sein eiliges Weggehen ein. Der Erzähler fasst den Satz zusammen, wie er gedacht wird, temporeich und ohne Verb. Spiro hat es eilig, deswegen ist er irritiert. Das wird am Beispiel des Satzes ‚Da ist die Nächste, die was von ihm will‘, verdeutlicht, zeigt sich aber auch an anderen Stellen. Der Wettlauf mit der Zeit erzeugt Spannung. Diese wird etwa bei den Sätzen, ‚Eilig haben es hier plötzlich alle und rennen zielstrebig der Haupthalle entgegen. Spiro rennt mit. Wer hier gehört werden will, muss schreien,‘ deutlich und gleichzeitig argumentativ zur Sprache gebracht. Das Gespräch bringt das Stadtgewühl zum Ausdruck, indem es ‚Schreien‘, ‚Lachen‘, ‚Rennen‘ und ‚Satzfetzen‘ als Voraussetzung für das Überleben in dem lauten Berlin ausmachen.

Chaos wird auch durch die Mischung der Fokalisierung erzeugt, dies zeigt sich nicht nur auf der Inhaltsebene, sondern auch auf der Ebene des Schreibstils. Wiedergegeben wird der unverfälschte Bewusstseinsstrom, indem seine Gedanken, Gefühle, alles Mögliche, was Spiro durch den Kopf geht, durch Worte und Satzfetzen genau so chaotisch erzählt wird, wie es eben im Kopf der Figur auftaucht. Die gezielte Verwendung von Adjektiven in einer Reihe und der gezielte Einsatz des Konnektors ‚und‘, beispielsweise ‚hübsch **und** jung **und** wie zu einem Ausflug ins Grüne‘, sind hierbei deutlich herauszufiltern. Statt den Satz folgend zu formulieren: ‚hübsch, jung und wie zu einem Ausflug ins Grüne‘, setzt der Erzähler das ‚und‘ ein (‚inzwischen hübsch und jung‘), um das Eigenschaftswort zu betonen. Die Anwendung des Konnektors ‚und‘ an dieser Stelle weist auch auf die fragmentarische Denkweise hin. Hier erfüllt das Adjektiv die Funktion des ganzen Satzes. Die kurzen Haare weisen auf die Mode in der Stadt hin. Der Protagonist Ariel Spiro hält sich nicht lange mit einem Gedanken auf. Er beobachtet nicht tiefgründig, da er natürlich keine Zeit dafür hat, er hat sich schon verspätet. Die Schnelligkeit der Zeit im Verhalten wird dadurch wiedergegeben, dass Spiro statt des Sprechens sein Kopf bedauernd schüttelt. Die Auswahl von Verben wie rennen, schütteln usw., sowie die Verwendung des Präsens dienen der Geschwindigkeitszunahme im Erzählen. Außer

der Verwendung des Präsenz, welches die Erzählung noch authentischer und lebendiger macht, trägt die Erwähnung von realen Orten und Personen-z.B. *Babelsberg* oder *Fritz Lang*⁴⁸⁸ zu diesem Eindruck bei.

Elemente der Realität können sowohl durch implizite Ableitung zur fiktiven Welt einer Geschichte gehören, insofern vorausgesetzt wird, daß die fiktive Welt so nah wie möglich an der realen Welt konstruiert wird (Realitätsprinzip), als auch durch explizite Erwähnung insbesondere von Orten oder Personen der Wirklichkeit. Solche explizit in fiktionalen Erzähl-Texten erwähnten realen Objekten gehören, wenn sie nicht als in signifikanter Weise von ihren tatsächlichen Entsprechungen abweichend beschrieben werden, zum realen Hintergrund der fiktiven Geschichte; sie stellen sozusagen konkrete Anknüpfungspunkte der ‚Auffüllung‘ der fiktiven Welt mit Elementen der realen dar.⁴⁸⁹

Die Einbettung realer Orte und Personen in eine fiktive Welt ist eines der wichtigsten Merkmale historischer Romane.

„Da ist die Massary. Ich fass es nicht.“ Spiro erhascht einen Blick auf einen flaschengrünen, engtaillierten Mantel und das fliegende Ende einer dunkelbraunen Straußenboa.

„...er sitzt im Orchester, im *Marmorhaus*. Jeden Abend issa weg und ick alleene.“ Ein dünnes Mädchen schmolzt mit spitzem Mündchen einen deutlich älteren Herrn im Stresemann an. Der legt ihr nicht ganz väterlich einen mitfühlenden Arm um die Taille. „Schnürsenkel! Alle Farben! Valiern Se nicht den Halt!“⁴⁹⁰

Der Erzähler bringt den Dialogstil zum Einsatz, um diesen Abschnitt zu verfassen. Das Besondere dabei ist, dass der Leser sich direkt darauf konzentriert, was die Figuren sagen. Ihm wird nicht erklärt, worin die Kernaussage besteht. Er muss stattdessen selbst reflektieren, was die Verhaltensweisen der Figuren bedeuten. Beim Dialogstil rücken ausschließlich die handelnden Figuren und Ihre Sprache bzw. ihr Dialekt in den Vordergrund. Das heißt, dass der Leser/die Leserin Mitteilungen über die handelnden Personen nicht nur dadurch bekommt, was sie sagen, sondern auch dadurch, wie sie etwas ausdrücken. So weist der oben beschriebene Dialog mit dem Satz „issa weg und ick alleene“ und „Valieren Se nicht den Halt!“, unter anderem auf einen Dialekt und die Umgangssprache hin. Die handelnden Figuren zeigen ebenso

488 Parallel zwischen der Erwähnung von Fritz Lang auf der Seite 6 und die Beschreibung von Berlin in folgenden Seiten, wie im Film ‚Metropolis‘ von Fritz Lang zu finden sind.

489 Zipfel, Frank (2001): Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität: Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft (Allgemeine Literaturwissenschaft – Wuppertaler Schriften (ALW), Band 2). 1. Aufl., Berlin, S. 113.

490 Ehmer (2017), S. 7.

keine Gefühle oder nur in ganz geringem Maße. Ein sehr oberflächliches Gespräch zu einem unwichtigen Thema weist auf ein alltägliches und gewöhnliches Leben hin. Laut Sedmak:

Oberflächlichkeit hat mit Inkonsequenz, Berechenbarkeit und Schmerzvermeidung zu tun. Entsprechend könnte man unter einem oberflächlichen Menschen einen Menschen verstehen, der a) tiefe Fragen nicht stellt, b) tiefe Erfahrungen nicht macht, c) geringe Anhaltspunkte für Unausschöpfbarkeit liefert [...] die großen Lebensfragen können durchaus unangenehm sein –es kann schmerzhaft sein, dass die Menschheit keine definitiven Antworten auf die großen Fragen des Lebens anbieten kann.⁴⁹¹

Plattheit und Banalität des Großstadtlebens und das damit verbundenen Tempo werden durch ‚Small Talks‘ oder ‚Chit-Chat‘ geprägt, da ‚Small Talks‘ nicht viel Zeit in Anspruch nehmen und unbeschwert, heiter und leichtherzig sind. Beschrieben wird hier die Großstadt, in der das Leben pulsiert, zum Beispiel dadurch, dass die Reklame und Werbebanner lautstark angepriesen sind.

Streichhölzer, Würstchen, Extrablätter, alles lautstark angepriesen. Spiro muss raus aus diesem Lärm und auf dem schnellsten Weg ins Präsidium am Alexanderplatz. Er drängelt sich einen Weg durch die Leiber zum Hauptportal. Endlich draußen, liegt vor ihm ein leerer Platz und dahinter die Spree.⁴⁹²

Die Darstellung des Großstadtlebens mit überfüllten Plätzen ist ein weiteres Merkmal der Literatur der Weimarer Zeit. Selbst in der Wahl von Ausdrücken liegt das hohe Tempo, „muss raus aus diesem Lärm“, „auf dem schnellsten Weg“, „drängelt sich einen Weg durch die Leiber“ usw. Das Gefühl des Erstickens wird durch die diese Beschreibungen hervorgerufen. Bis es Spiro gelingt, nach draußen zu kommen und einen leeren Platz zu finden. Das Wort „Leiber“ wird statt „Menschen“ verwendet, um gefühlsarmes, emotionsloses und materialistisches Verhalten der Menschen im Umgang miteinander sowie das utilitaristische Großstadtleben zu skizzieren.

Bald beginnt die Jagd nach Droschken. Spiro fragt sich, wo die Droschken sind? Wo die Leute? Plötzlich sieht er: „ein Einbeiniger sitzt hinter einem umgedrehten Hut, der etwas aus seinem

491 Sedmak, Clemens (2013): Innerlichkeit und Kraft: Studie über epistemische Resilienz. Freiburg im Breisgau, S. 80.

492 Ehmer (2017), S. 7.

Ohr polkt.“⁴⁹³ Ein typischer Mensch, wie er im Umkreis des Bahnhofes zu finden ist. Er langweilt sich, beobachtet einfach nur die Menschen und will Geld für seine Antwort auf die einfache Frage von Spiro, der den Mann nach dem Weg zu den Droschken fragt. Er wirkt besorgt und unruhig, dagegen ist der Mann sehr ruhig. Dieser „mustert den Kommissar aufreizend langsam von unten bis oben“ und sagt „Da muss ick erst mal nachdenken.“ Natürlich will er vom Kommissar Geld erpressen, deswegen antwortet er absichtlich langsam. Spiro versteht und „wirft“ ein Zehnpfennigstück in den Hut. Dann folgt ein Dialog im Dialekt. „Droschken sind um die Ecke am Osteingang, hier iss es nur schön.“ Er nutzt Spiros Notfall aus. Die hypertensive Dringlichkeit von Spiro, die durch den Wettlauf gegen die Zeit erzeugt wird, und deren missbräuchliche Ausnutzung von einem Stadtmann, werden im Folgenden Beispiel deutlich.

Spiro wirft einen Blick zurück in das Gedränge der Haupthalle und beschließt außenrum zu gehen. Ein säulenbewehrter Vorbau ist zu umrunden, dann endlich der Vorplatz und mindesten 50 Reisende, die in eine Handvoll Droschken drängen. Aussichtslos. Er trabt den Humboldthafen entlang und fängt an zu schwitzen. Auf der Invalidenstraße rollen Pferde- und Autodroschken, alle voll besetzt, es rollen Handkarren, Fahrräder, es röhren Busse, aber wo sind die Haltestellen? Laut ist diese Stadt und schnell und sie stinkt und es gefällt ihm.⁴⁹⁴

Aus dem ersten Satz ist zu erkennen, dass Spiro nicht die Absicht hat, wieder in das Chaos und in die Menschenmasse zu gehen. Folglich beschließt er ‚außenrum‘ zu gehen. Der Abschnitt kann als ein Fluchtversuch Spiros vor Unordnung und Verwirrung ausgelegt werden. Der Erzähler nimmt hier eine interne Fokalisierung ein, indem er aus Spiros Perspektive die Handlung schildert. Die Psyche und die Gefühle der Figur sind jedoch nicht im Detail direkt zu erkennen. Die Darstellung bewirkt eine gleichzeitige Narration.

Die Erzählung verkörpert das modernistische und industrielle Bild der Stadt auch mit dem Hinweis auf die zu große Zahl von Menschen für diese Stadt. Die Beschreibung weist auch auf eine beschleunigte Lebenserfahrung hin, die ungeordnet und heterogen ist. Berlin als hochdichte, modernistische Metropole spiegelt das Unbehagen und die innere Spannung der Menschen wider:

493 Ehmer (2017), S. 7.

494 Ehmer (2017), S. 7f.

The collective, the crowd, the citizen whose very mass symbolizes unruliness. The crowd symbolizes the surplus power of concentrated mass existence that is beyond the reach of the various principles of normative governmentality. The analysis of this mass now reads as a symptomatology of nineteenth century power hierarchies. It reveals the projection of fears and fantasies (class/gender/race/health) onto the expanding urban-industrial populations.⁴⁹⁵

Der Erzähler verwendet die Formulierungen wie ‚das Gedränge der Haupthalle‘ und ‚mindestens 50 Reisende, die in eine Handvoll Dorschen drängen‘, um die Menschenmenge zu veranschaulichen. Der Ausdruck ‚Aussichtslos‘ ist nicht Teil eines Satzes, sondern steht allein und transportiert die Bedeutung der ausweglosen Erfahrung. Dann folgt die Beschreibung seiner Reise auf dem Humboldthafen und der Invalidenstraße. Auffällig ist die Erwähnung von realen Orten. Pferde- und Autodroschken sind voll besetzt. Der Satz ‚es rollen Handkarren, Fahrräder, es röhren Busse, aber wo sind die Haltestellen?‘ zeigt das Gefangensein in einem chaotischen, rasenden Spiralrennen des Lebens und verdeutlicht die damit verbundene Unsicherheit der menschlichen Existenz in diesem Umfeld (Code der Gefahr und Geschwindigkeit). Ebenso interessant ist die Anwendung von Adjektiven wie ‚laut‘, ‚schnell‘ für die Kennzeichnung der Stadt. Statt Abscheu empfindet er Gefallen an der lauten, stinkenden Stadt - die Motive der Besessenheit von Macht, Erfolg, Wachstum und Geschwindigkeit sowie das Moment der ständigen Begeisterung für den industriellen Fortschritt erinnern an den Status quo der 1920er Jahre.

Wiederholt wird die Bahnhofsszene an mehreren Stellen, indem Spiro den Schlesischen Bahnhof mit seinem genieteten Gerüst als eine aufgebockte Schlange aus Stahl bezeichnet.⁴⁹⁶

5.2.2. Das Eindringen der ohrenbetäubenden Lautstärke ins Leben und Geschwindigkeit als permanente Lebenserfahrung

Der Roman konzeptualisiert den Code laut in mehreren Szenen. Im Folgenden mache ich Gebrauch von einer Szene aus dem Kapitel zwei des Romans.

495 Turner, Bryan/Rojek, Chris (2001): Society and Culture: Scarcity and Solidarity (Theory, Culture und Society). London, S. 56.

496 „Sie halten am Schlesischen Bahnhof. Spiro sieht die Hochbahn mit ihrem genietete Gerüst, das sich wie eine aufgebockte Schlange aus Stahl kreischend und ratternd in Höhe des zweiten Stocks durch die Stadt zieht.“ [Ehmer (2017), S. 22]

Spiro fährt unter der Erde, dritte Klasse, Holzklasse. 20 Pfennig für ein Umsteigeticket. Die Waggons der U-Bahn sind holzverkleidet, aus Holz auch die Bänke, nur eiserne Räder kreischen auf Schienen durch die Eingeweide der Stadt. Es wird geraucht und das nicht zu knapp. Sein Kopf ein einziger Klumpen Schmerz, der Magen sauer. Kaffee ging nicht. An der Mohrenstraße steigt er um in die Nordbahn und hat noch drei Stationen Zeit, sich zu sammeln. Es ist gerade acht, als er am Oranienburger Tor die Stufen ins müde Grau des Morgens emporsteigt.

Gestern Abend ist er im schrägen Sonnenuntergangslicht den Steinquadern des Landwehrkanals bis zur Straße Am Karlsbad gefolgt. [...] Die braune Hölle, dachte er noch, bevor er, benebelt von Leydickes süßem Bitter, in seinem Anzug eingeschlafen ist, nur um kurz nach sechs vom ohrenbetäubenden Zusammenstoß von Waggon und Prellbock direkt vor seinem Fenster hochzuschrecken.⁴⁹⁷

Oranienburger Tor. Spiro orientiert sich kurz, dann weiß er wieder wo er ist.⁴⁹⁸

Das zweite Kapitel des Romans beginnt mit dem Erzählen der Fahrt von Spiro mit der U-Bahn, indem nicht nur die Information über die dritte Klasse (die sog. Holzklasse), sondern auch über den Preis für ein Umsteigeticket vermittelt wird. Die U-Bahn Waggons zeichnen sich augenscheinlich dadurch aus, dass sie allesamt holzverkleidet sind. ‚Die Räder kreischen auf Schienen‘ durch die Eingeweide der Stadt. Das Rauchen verkörpert das Atmen der Waggons. Sehr laut, wie es das Wort ‚kreischen‘ schon andeutet, bewegen sich die Räder auf den Bahnstrecken durch das Innere der Stadt. Die Beschreibung der Stadt und der Bahn werden verwendet, weil diese das Bild der lebendigen Stadt verstärken. Der Erzähler nimmt den Leser nicht nur auf die Bahnstrecke und in die Straßen mit, sondern teilt auch das Körpergefühl von Spiro mit. Die Formulierung ‚An der Mohrenstraße steigt er um in die Nordbahn und hat noch drei Stationen Zeit, sich zu sammeln‘ weist auf einen Zeitsprung hin. Die Zeitangaben wie ‚Es ist gerade acht‘ situieren die Erzählung zeitlich und setzen dabei ihre Geschehenselemente zueinander ins Verhältnis. Spiros Zustand wird indirekt durch ‚ins müde Grau des Morgens‘⁴⁹⁹ empfindsam gemacht.

Während Spiro am Oranienburger Tor die Stufen hinaufsteigt, nutzt der Erzähler diese Zeit, um

497 Ehmer (2017), S. 53ff.

498 Ehmer (2017), S. 55.

499 Ehmer (2017), S. 53.

an „gestern Abend“⁵⁰⁰ zu denken. An dieser Stelle setzt eine Analepse ein: erzählt wird, wie Spiro in sein Zimmer gekommen ist, wie die Gegend bzw. seine Mitbewohner aussehen usw. Hier nimmt der Erzähler eine drei Seite lange deskriptive Pause. Die Beschreibung seines Zimmers, seiner Mitbewohner und seines Schlafes wird durch den „Ohrenbetäubenden Zusammenstoß von Wagen und Prellbock direkt vor seinem Fenster“⁵⁰¹ unterbrochen, Spiro schreckt auf. Dies verweist zum einen auf den ohrenbetäubenden Lärm kurz nach sechs Uhr morgens und zum anderen auf das Eindringen der Lautstärke und Geschwindigkeit der Motorisierung in das Innere des Lebens. Auf diese Weise wird das Tempo des ersten Absatzes im zweiten Absatz durch die Analepse verlangsamt.

Durch die interne Fokalisierung ist der Erzähler in der Lage, die Gefühle von Spiro mitzuteilen. Der Satz „Oranienburger Tor. Spiro orientiert sich kurz, dann weiß er wieder wo er ist“⁵⁰² weist auf das Ende der Analepse hin. Auf diese Weise wird das durch die Analepse verursachte langsame Tempo wieder beschleunigt.

5.2.2.1. Simultanität durch Linearisierung: Spiro in der Gerichtsmedizin und Bohlke zu Hause

Am Oranienburger Tor folgt Spiro der Hannoverschen Straße zur Gerichtsmedizin. Seine Fahrt zur Gerichtsmedizin wird in einer Zeile „Er folgt dem weit ausholenden Bogen der Hannoverschen Straße zur Gerichtsmedizin“⁵⁰³ dargestellt. Spiro hat den Auftrag, den Mord am „[j]üdischen Bankmann“ zu lösen. Deshalb begibt er sich zunächst in die Gerichtsmedizin, um die Leiche zu sehen und weitere Informationen zu erhalten. Auch die Familie des jüdischen Bankiers wird informiert. In dieser Szene will Spiro in die Gerichtsmedizin gehen, bevor die Familie eintrifft. Diese Absicht wird in dem Satz, „Er will den Pathologen sprechen, bevor Charlotte Fromm kommt, um ihren Mann zu identifizieren“⁵⁰⁴ deutlich.

Der Erzähler beschreibt die Gerichtsmedizin:

500 Ehmer (2017), S. 53.

501 Ehmer (2017), S. 55.

502 Ehmer (2017), S. 55.

503 Ehmer (2017), S. 56.

504 Ehmer (2017), S. 56.

Zwei Häuser aus gelbem Klinker, drei Stockwerke hoch, verbunden durch ein niedriges Gebäude mit rotem Bogengang zur Straße hinaus [...].⁵⁰⁵

Nach der kurzen Beschreibung der Sektionsräume folgt der Dialog zwischen Professor Fraenckel und Ariel Spiro. Aus dem Inhalt des Gedankenaustauschs kann die genaue Zeit der Handlung festgestellt werden.

„Um neun Uhr kommt die Witwe, Charlotte Fromm, um ihn zu identifizieren“, sagt er. Der Professor sieht auf die Uhr. „Da haben wir noch gut zwanzig Minuten, um ihn wieder zuzumachen.“⁵⁰⁶

Als Spiro am Oranienburger Tor war, war es acht Uhr. Aus dem Satz, „Da haben wir noch gut zwanzig Minuten“ ermisst der Leser, dass es 8.40 Uhr sein muss. Der Erzähler liefert ausreichende Zeitangaben, um die zeitliche Konfiguration der Handlung nachvollziehbar zu gestalten. Die Rekonstruktion der Zeitstruktur weist auf die Zeitrelationen zwischen Diskurs und Geschichte hin. Die erzählte Zeit dauert etwa 40 Minuten. Die Dauer verdeutlicht die Länge des zeitlichen Umfangs des Ereignisses im Vergleich zum Umfang seiner Darstellung. Laut Genette spielt die „Quantität der Informationen,“⁵⁰⁷ die der Erzähler liefert, eine wichtige Rolle. Es kann festgestellt werden, dass in der Zeitspanne von vierzig Minuten zunächst über den gestrigen Abend erzählt wird (Analepse), darauf folgt Spiros Fahrt zur Gerichtsmedizin in einer Zeile (Ellipse), die summarische Darstellung seiner Erlebnisse in den Sektionsräumen (Summary) und das kurze Gespräch (Szene) mit dem Professor Fraenckel. Dies resultiert in Zeitraffung im Erzählen und verleiht der Erzählung eine gewisse Geschwindigkeit.

Durch das Gespräch mit Professor Fraenckel wird außerdem auf eine auf politischen Motiven beruhende Handlung hingewiesen.

„Ich untersuche den Mord an dem Bankier Eduard Fromm.“
[...] „Wir haben Farbreste gefunden, die waren noch ganz weich.“
[...] „Schwarz, Weiß, Rot, die Reichsflagge. Kann das ein Hinweis auf einen politischen Hintergrund sein?“⁵⁰⁸

505 Ehmer (2017), S. 56.

506 Ehmer (2017), S. 57.

507 Genette (2010), S. 106.

508 Ehmer (2017), S. 56.

Der Austausch zwischen Professor Fraenckel und Spiro lässt die Diskussion über die Flagge der Weimarer Republik⁵⁰⁹ wieder aufleben. Schwarz-weiß-rot dient als „Symbol der Kontinuität vom Kaiserreich zur Republik.“⁵¹⁰ Die Frage von Spiro, ob schwarz, weiß, rot, die Farben der Reichsflagge, ein Hinweis auf einen politischen Hintergrund im Kontext des Mordes sein könnte, erhöht die Komplexität der Handlung weiter. Der Satz, „Viele politische Morde bleiben unaufgeklärt in der jungen Republik, die um ihren internen Frieden fürchtet“ reflektiert die Tatsache, dass die Junge Republik nicht frei von Kontroversen war. Es gab Widerstände, politisch motivierte Morde, die Gefahr der Mob-Gewalt sowie gewaltsame Aufstände. Die Flaggenkontroverse war auch ein Zeichen der Unzufriedenheit.

Schwarz, Weiß, Rot, das hat ihm noch gefehlt. Politische Morde sind heiße Eisen und bedeuten Eingaben von ganz oben, tägliche Berichte an die Vorgesetzten, sorgfältiges Abwägen, wer zu was befragt werden darf, Schuldige, die keine sind und einer gierigen Presse zum Fraß vorgeworfen werden. Viele politische Morde bleiben unaufgeklärt in der jungen Republik, die um ihren inneren Frieden fürchtet.⁵¹¹

Die Komplexität des Falls wird in den folgenden Zeilen mit Ausdrücken wie „heiße Eisen“, und „sorgfältiges Abwägen“ zur Sprache gebracht.

Parallel zu dieser Szene ist eine weitere Szene mit Bohlke beschrieben. Auf diese Weise funktionieren die beiden Szenen eher wie eine Split-Screen Technik⁵¹². In der Szene mit Spiro wird die Thematik der Reichsflagge hervorgehoben und in der parallelen Szene mit Bohlke werden seine traumatischen Erlebnisse des Ersten Weltkrieges beschrieben.

509 Unter dem Punkt Politik wird dieses Thema in Detail erläutert (Siehe Dazu Punkt 5.4.).

510 Laut Fehrenbach, „Nach dem Zusammenbruch des Kaiserreichs 1918 kam es nicht zu einer wirklichen Klärung der nationalkonservativen und nationaldemokratischen Elemente der preußisch-deutschen Staatssymbolik. Der Flaggenstreit der zwanziger Jahre und die überhitzte Diskussion zum Deutschlandlied sind hier für ein deutliches Symptom. Abgesehen davon, daß die schwarz-weiß-rote neben der schwarz-rot-goldenen Flagge in der Handelsschiffahrt auch weiterhin gezeigt werden durfte, bis schließlich in der umstrittenen Flaggenverordnung vom 5. Mai 1926 die Doppelbeflaggung der meisten deutschen Vertretungen im Ausland zugelassen wurde, war der Rückgriff auf die Trikolore von 1848 nicht unproblematisch, weil ihre Farben inzwischen nicht mehr als Symbol der deutschen Demokratie, sondern als Emblem der großdeutschen Bewegung in Österreich galten. Als erstes Presseorgan setzten sich am 9. November 1918 die „Alldeutschen Blätter“, das Organ des Alldeutschen Verbandes, für die schwarz-rot-goldenen Farben ein – in Erwartung, wie es hieß, der „Geburtsstunde Großdeutschlands“. Erst im Widerstreit der politischen Konzeptionen-hier schwarz-weiß-rot als Symbol der Kontinuität vom Kaiserreich zur Republik, dort die „Rote Reichsfarbe“ als Symbol der Revolution und des Neubeginns-setzte sich allmählich die Ansicht durch, daß schwarz-rot-gold die Wiederaufnahme der Tradition von 1848 versinnbildlichen sollte.“

Fehrenbach, Elisabeth (1997): Politischer Umbruch und gesellschaftliche Bewegung: Ausgewählte Aufsätze zur Geschichte Frankreichs und Deutschlands im 19. Jahrhundert. München, S. 337.

511 Ehmer (2017), S. 58.

512 Die Split-Screen-Technik des Films ist in der Literatur als Linearisierung bekannt. „Die Linearisierung der in der Geschichte gleichzeitig verlaufenden Handlungen zu einer Erzählsequenz, die in der Literatur ein obligatorisches Verfahren ist, und die Permutation der in chronologischer Ordnung aufeinander folgenden Sequenzen, die fakultativen Charakter hat, bringen die Teile der Geschichte in eine sinnkonstituierende Folge.“ Schmid (2014), S. 241.

Die Handlungen von Spiro und Bohlke, die auf unterschiedlichen Schauplätzen stattfinden, verlaufen gleichzeitig. Dies konstatiert der Satz: „auch Bohlke ist früh auf an diesem Morgen“⁵¹³. Die Betonung auf dem Ausdruck „auch“ veranschaulicht die Tatsache, dass die Geschichte von Bohlke parallel zu der Spiros früh an „diesem Morgen“ beginnt. Obwohl ein genaues Datum nicht festgestellt werden kann, erfährt der Leser, dass es um den neuen Tag geht. Diese Szene mit Bohlke zeigt seinen weichen und sensiblen Teil, indem sein persönliches Leben mit seiner Frau geschildert wird. Nur durch ein kurzes Gespräch wird klar, dass er nach seiner Rückkehr aus dem Krieg nachts nicht mehr gut schlafen kann. Der Schrecken des Krieges verfolgt ihn immer noch. Der Satz, „Na, bist du wieder nicht zur Ruhe gekommen letzte Nacht?“⁵¹⁴, verdeutlicht die Virulenz seines inneren Unfriedens. Die Kapitulation Deutschlands hat großen Einfluss auf sein Leben:

„Ganz schön geächtzt und gestöhnt hast du heute Nacht.“ Er brummt verlegen und sie streichelt seine Hand. Es ist nämlich so, dass Bohlke noch über ein Jahr nach seiner Rückkehr nachts nicht ins Bett gekommen ist und sich stattdessen mit seinen Alpträumen unter die Mäntel im Flur auf die Dielen verkrochen hat. Auch jetzt, sieben Jahre nach der Kapitulation, rollt er sich noch manchmal wie ein Hund auf dem Boden zusammen und wird eins mit seinen Dämonen. Nach und nach hat er ihr erzählt, von den Gräben voller Schlamm, dem Hunger und den Leichen. Von den Körpern, die im Stacheldraht hingen, von den Ratten, die an ihnen fraßen, von dem ohrenbetäubenden Lärm der Geschütze, den Explosionen der Granaten, von den Schreien. Und wenn er ihr das alles nicht hätte erzählen können, wenn sie nicht so lange gewartet hätte, bis er es konnte, dann hätten ihn seine Gespenster erstickt und er hätte sich totgesoffen.⁵¹⁵

Schreckliche Kriegserfahrungen sind für Bohlke, wie für viele andere zurückgekehrte Soldaten, nicht leicht zu vergessen. Seine lebendigen Erinnerungen an tote Soldaten, den Hunger und die leblosen Körper, die im Stacheldraht hingen, an die Ratten, die an ihnen fraßen, an die Explosionen der Granaten, an die Schreie usw. zeigen ein realistisches Bild des Krieges und seiner psychologischen Auswirkungen auf Soldaten. Es ist eine kraftvolle Darstellung der Schrecken des Krieges, die er als „Gespenster“ bezeichnet. Bemerkenswert ist das Erzählen

513 Ehmer (2017), S. 58.

514 Ehmer (2017), S. 59.

515 Ehmer (2017), S. 59f.

über die Kriegsangst, die bis heute in sein Leben eingebettet ist. Die Zeile, „Auch jetzt, sieben Jahre nach der Kapitulation, rollt er sich noch manchmal wie ein Hund auf dem Boden zusammen [...]“⁵¹⁶ lässt ungefähr das Jahr der Handlung bestimmen. Am 11. November 1918 endete der Erste Weltkrieg mit der Kapitulation Deutschlands. „Noch sieben Jahre nach der Kapitulation“ soll auf das Jahr 1925 hinweisen. Das heißt, die erzählte Zeit kann auf das Jahr 1925 datiert werden. Das Wissen über die Zeit der Handlung hilft dabei, das politische und kulturelle Szenario der Gesellschaft besser zu verstehen, auch wenn das genaue Datum unbestimmt bleibt.

Die Darstellung dieser beiden Szenen ist auch deshalb wichtig, weil zum einen die Anwesenheit von Gegnern des demokratischen Gesellschaftssystems hervorgehoben wird, die immer noch an der kaiserlichen Flagge festhalten, und zum anderen das vorherrschende Misstrauen und die traumatische Erfahrung des Krieges in den Vordergrund gerückt werden (siehe dazu Punkt 5.4). Die Split-Screen-Technik hilft dabei, zwei parallel stattfindende Ereignisse darzustellen. In der Literatur spricht man nicht von Split-Screen, sondern von Linearisierung, da die Episoden nacheinander geschrieben werden müssen. Anhand der Zeitangaben lässt sich jedoch feststellen, dass die Ereignisse parallel ablaufen.

5.2.3. Die Stadt der Weimarer Republik Zeit: Tempo, Gewimmel und Lärm

Das folgende Beispiel stammt aus der Nebenerzählung. Hier geht der Junge mit seiner Mutter, die er graue Königin nennt, zum Bahnhof. Die Mutter ist wütend, weil der Junge von der Schule verwiesen wird. Die Mutter ist aber auch wütend, als sie herausfindet, dass ihr Sohn homosexuell ist. Sie denkt, dass Homosexualität eine Krankheit sei und geheilt werden müsse. Die Schnelllebigkeit der Zeit und die Wut der Mutter sind in der Darstellung spürbar.

Die Luft ist dicker in der Stadt, das Rattern und Knattern und Klappern so laut und es sind so viele Menschen in den Straßen, dass ihm schwindlig wird. Die graue Königin bahnt sich zornig einen Weg durch den Menschenknoten vor dem Bahnhof Zoologischer Garten. Wütend knallen ihre hohen Absätze auf das Trottoir. Er kommt kaum mit. Er ist noch schwach und die Beine wie Gummi. Sie rauscht ihm voran, sie teilt und drängelt. Dreht sich jemand um und will sich

516 Ehmer (2017), S. 59.

beschweren, lässt er es lieber, denn Wut lodert in ihrem Blick mit dem feuerroten Haar um die Wette.⁵¹⁷

Das Verhalten der grauen Königin am Bahnhof zeigt ihre Art, sich durchzusetzen. Wut und Zorn sind menschliche Ausdrücke für das Überleben in einer Großstadt. Das gesteigerte Lebenstempo und die Gleichzeitigkeit unzähliger Vorgänge, die schwierig zu erfassen sind, werden durch eine Verquickung von Eile der grauen Königin und mangelnden Bereitschaft des Jungen markiert. Die Stadt ist nicht nur durch ihre Schnelligkeit und ihren überstürzten Lebensstil gekennzeichnet, sondern auch als laut charakterisiert. Der Junge betrachtet die Stadt, die rücksichtlosen Menschen, ähnlich wie Spiro dies am Beginn der Erzählung tut (siehe dazu Punkt 5.2.1). Der Junge nimmt die Stadt mit dem Lärm des Ratterns und Knatterns und Klapperns sowie mit der Erfahrung der dicken Luft wahr.

Spiros Begeisterung für Berlin kann als ein weiteres Beispiel genommen werden, um das Tempo, die Größe, das Gewimmel und das Lärmen darzustellen.

Er steht auf. Die Hauptstadt ist ihm ins Blut gefahren, gleich am Bahnhof. Mit Ihrem Tempo, ihrer Größe, dem Gewimmel, mit ihrem Lärmen, das so anders ist als die große Stille entlang der Elbe, von der er kommt. Sie hat sich vor ihm ausgebreitet wie das Ungeheuer einer alten Sage und ihm ihren Benzinatem ins Gesicht geblasen. Sie hat ihn infiziert.⁵¹⁸

Der Erzähler äußert Spiros Begeisterung für Berlin in diesem Absatz. Die Dynamik von Berlin steht im scharfen Kontrast zu der Stille und Geräuschlosigkeit von Wittenberg (Spiros Heimatstadt). Das Tempo, die Größe, das Gewimmel, der Lärm, die die Merkmale der Stadt sind, stören ihn nicht, er hat sich in die Hauptstadt verliebt. Natürlich ist die Stadt in vielen Bereichen anders als er es von Wittenberg an der Elbe gewohnt ist. Berlin wird kontrastreich und lebendig mit seiner Industriekultur dargestellt. Verglichen wird die Stadt mit ‚dem Ungeheuer einer alten Sage‘ –hier wird sie mit einem Teufel bzw. einem Drachen gleichgesetzt. Dieser Drache hat ihm seinen ‚Benzinatem‘ ins Gesicht geblasen und verzaubert. Er hat vor Berlin einen gewaltigen Respekt und ist in Ehrfurcht ergriffen. Die Schnelligkeit, das Gewimmel und der Lärm sind als Codes zu verstehen, die einerseits auf die Themen der

517 Ehmer (2017), S. 92.

518 Ehmer (2017), S. 16f.

Faszination für die Industriekultur mit ihrem schnellen und geschäftigen Leben verweisen, andererseits auf die Bereitschaft, dieses abenteuerliche Lebensgefühl zu akzeptieren.

5.2.4. Der Rhythmus des Zuges: Ein Eisenlied

Das folgende Beispiel taucht auf, nachdem der Junge seine Mutter getötet hat. Er tötet die Mutter, behält aber ihren Schädel bei sich, weil er sie so sehr liebt. In dieser Szene fällt ihm der Schädel aus der Hand und er wird von dem Gewicht des Schädels befreit.

Das Wort „befreit“ wird metaphorisch verwendet, um zu zeigen, dass er frei ist von der Kontrolle durch seine Mutter und deren orthodoxen Vorstellungen. Die darauf folgende Reise, welche er erlebt, wird geschildert:

Er ist jetzt leicht, von seiner Last befreit. Die Bahn singt für ihn ein Eisenlied. Borsigwerke, hier muss er raus. Aus dem Bahntunnel aufgetaucht steht er vor einem Backsteinportal, das eines Schlosses würdig wäre. Werkshallen, rot und groß wie Kirchenschiffe, mit Bogenfenstern, Vorsprüngen, Säulen und Erkern geschmückt wie Kathedralen, verbunden durch ein Netz von Schienen auf denen Männer Loren schieben. Dampfhämmer, Bohrer, Sägen, Schweißgeräte. Männer mit Karren, mit Blechen, mit Niethämmern und blauen Schweißbrillen. Männer vor Schmiedefeuern, die sich mit schwarzen Händen das Haar aus der Stirn streichen, den Rücken geradebiegen und wieder krümmen, Männer mit Zangen und Schlüsseln.[...] Er läuft am Lärm der Hallen vorbei, nur um mehr Hallen zu finden und mehr Lärm.[...] Er springt von dem Stapel hinab und läuft weiter.⁵¹⁹

Der Rhythmus des Zuges klingt wie Musik in seinen Ohren. Vorher wurde das Zuggeräusch als negativ und unterdrückend empfunden (siehe dazu Punkt 5.3.4.), doch zeigt der Satz, „Er ist jetzt leicht, von seiner Last befreit.“, dass er von der Last seiner früheren Identität befreit ist. Auch die Zug-Musik deutet auf die Veränderung seiner Persönlichkeit und seiner Einstellung hin. Backsteinportale sind vergleichbar mit Portalen von Schlössern, die Werkhalle mit einer Kirche. Damit nimmt er eine neue Existenz an, die sich stark von der bisherigen unterscheidet, in der die Werkstatt für die Kirche und das Backsteinportal für das Schloss steht. Diese Symbole von Werkstatt und Backsteinportal sind mit den Themen des neuen Lebensstils in der Weimarer

519 Ehmer (2017), S. 207.

Republik verbunden in denen Werkstätten als heilige Orte angesehen werden. Die Industrialisierung ist fester Teil des Alltagslebens geworden und die Fabrikarbeit hat sich als fester Teil des Alltags der Menschen etabliert. Es sind Orte, an denen Werkzeuge wie „Dampfhämmer, Bohrer, Sägen, Schweißgeräte“ zur Ergänzung für den menschlichen Körper werden. Karren, Blechen, Niethämmer und blaue Schweißerbrillen usw. sind zum Schmuck für die Männer der zwanziger Jahre geworden. Die Auflistung der Werkzeuge, ohne den Einsatz von Verben, spiegelt das Tempo des Lebens. Die Erzählung stellt damit ein ganzheitliches Bild der damaligen Zeit dar. Weiter geht es mit dem Gang durch den Lärm der Hallen: „Er läuft am Lärm der Hallen vorbei, nur um mehr Hallen zu finden und mehr Lärm.“⁵²⁰ Er klettert. Er springt, er läuft weiter. Ewig läuft er bis endlich der Wald und dahinter das Ufer erscheinen. Die Verben laufen, klettern und springen zeigen die unterschiedliche Geschwindigkeit, die in einer stetigen Verbindung mit Geräuschen und Lärm steht.

In der obigen Übersicht ist zu erkennen, dass die Variationen des Erzähltempos durch die Anwendung einer Vielzahl von Erzählstrategien erreicht werden. Die obigen vier Beispiele zeigen, dass Lärm- und Gedränge nicht nur als Hintergrundmusik Interesse für die Erzählung erzeugen, sondern sie beeinflussen die Handlungen, das Verhalten und das Denken durch diesen Klang. Auf diese Weise bilden formale und narratologische Merkmale mit dem Inhalt eine Einheit.

5.3. Schnelligkeit

Die Autorin Kerstin Ehmer äußert sich in einem Interview:

Die 20er haben mich sehr gereizt, denn sie waren eine Zeit großer Umbrüche und Widersprüche, frei und restriktiv zugleich. Eine Zeit, die durchaus Parallelen zu unserer aufweist, denn auch damals hatten viele das Gefühl, dass schon bald nichts mehr so sein wird, wie man es kennt.⁵²¹

Dieses Gefühl, dass es bald nicht mehr so sein wird, wie Sie es kennen, ergibt sich aus der Erkenntnis der Hochgeschwindigkeit des Lebens. Die rasante urbane Entwicklung und das

⁵²⁰ Ehmer (2017), S. 207.

⁵²¹ „Ich wollte frei sein beim Schreiben“ (2017): In: NW Kultur.de https://www.nw.de/nachrichten/kultur/kultur/21945831_ich-wollte-frei-sein-beim-schreiben.html Letzter Zugriff am 6 Nov. 2022.

schnelle Unmodern-Werden des neusten Trends stellt die Schnelligkeit des Lebens dar. Der Code der Geschwindigkeit ist in allen literarischen Werken aus der Weimarer Republik Zeit präsent. Der Erzähler erkennt auch Geschwindigkeit und Gefahr als Code der Zeit und versucht, diese Geschwindigkeit in der Erzählung umzusetzen. Schnelligkeit wird in der Erzählung so verknüpft, dass sie durch eine Vielzahl von Zeitlichen, Modi, Themen und Symbole greifbar wird. Überall fahrende Autos, die Abgase auf der Straße, schillernde Bars und das Nachtleben tauchen im Erzählen besonders häufig auf. Mehrere industrielle Metaphern werden verwendet, um die menschliche Bewegung und den Körper zu beschreiben, wie z. B. die „Stimme ist rau wie ein eiserner Pfeil“ oder die „maschinelle Perfektion“ im Tanz.

Im Folgenden werde ich die Beispiele aus dem Roman diskutieren, die nicht nur die Geschwindigkeit, sondern auch die Verlangsamung darstellen. Damit soll gezeigt werden, wie man anhand der Erzählung automatisch bestimmte Symbole mit Schnelligkeit und bestimmte Symbole mit Verlangsamung assoziiert.

5.3.1. Industrielle Erweiterung: „Tempo, Tempo, das Schrein se all“

Im Folgenden wird eine Szene aus dem ersten Kapitel des Romans besprochen. Wir erinnern uns an den Punkt 5.2.1, in dem der Leser mit dem lauten und überfüllten Bahnhof von Berlin bekannt gemacht wird. Spiro, der mit einem vermeintlich schnellen Zug ankommt, hat bereits 52 Minuten Verspätung. Die Erschöpfung des Zuges wurde im Punkt 5.2.1 thematisiert, aber wichtig ist zu betonen, dass die Schnelligkeit zu einem Alltagsphänomen geworden ist. Trotz des Einsatzes aller zur Verfügung stehenden modernen Transportmittel, ist die Figur verspätet. Das ist nicht nur bei Spiro der Fall, sondern gilt für alle Bewohner der Stadt; wie der Kutscher sagt:

„Ich muss zum Alex, schnell. Wenn Sie bitte Ihre Pause etwas nach hinten schieben könnten, wäre ich Ihnen sehr dankbar.“

„Dat kostet aber extra.“

„Das ist es mir wert. Ich zahle den doppelten Preis. Aber machen Sie schnell.“

„Tempo, Tempo, das schrein se alle“, brummt der Alte und erklimmt ächzend den Block. Müde zuckelt das Pferd voran. Spitz stehen ihm die Knochen aus dem Hintern.⁵²²

Vom ersten Satz an kann man das Fehlen der Erzählerrede oder der *Inquit Formel* wie „Spiro sagt oder der Mann antwortet“ erkennen. Laut Genette tritt „in der unmittelbaren Rede [...] der Erzähler völlig zurück und wird durch die Figur ersetzt.“⁵²³ Die Erzählerrede ist nicht im Text zu finden, dagegen muss der Leser selbst herausfinden, wer spricht und wer antwortet. Spiro ist im Gespräch mit einem Kutscher, dem er anzeigt, dass er es sehr eilig hat und nennt ihm „Alex“ statt Alexander Platz.“ Zusätzlich fordert er den Kutscher auf, ‚schnell‘ zu fahren und seine Pause zu verkürzen. Laut Silk Lahn und Jan Christoph Meister ist

[g]rundsätzlich ist keine Schriftsprache in der Lage, die mündliche Rede vollkommen zu reproduzieren: Man kann beispielsweise nicht präzise abbilden, wie lange die Pausen zwischen den Worten einer Äußerung oder zwischen Redebeiträgen sind oder in welchem Tempo und in welcher Tonhöhe eine Figur spricht. [...] Andere typische Merkmale der mündlichen Rede wie dialektale Einfärbungen jedoch können in die Schriftsprache eingehen und so einen **Eindruck von Mündlichkeit** erzeugen.⁵²⁴

Der Erzähler erzeugt den Eindruck von Mündlichkeit durch die Wiedergabe des Dialekts, „Dat kostet aber extra“, und ruft die Wirkung der Schnelligkeit durch kurze Sätze hervor. Wie beim Sprechen wird ebenso beim Lesen der kurzen Sätze wenig Zeit beansprucht, dementsprechend wird mit schnellem Tempo erzählt. Genette beschreibt die Gewährung der „persönlichen Stimme“⁵²⁵ durch die Verwendung eines erratischen Sprachmerkmals, einer verfälschten und dialektbezogenen Sprache.⁵²⁶ Diese hat eine Funktion als „ein Tick oder ein Erkennungszeichen persönlicher und/oder schichtspezifischer Art“.⁵²⁷

Aus dem Satz „Tempo, Tempo, das Schrein se all“, brummt der Alte und erklimmt ächzend den Block“, nimmt er zur Kenntnis, dass jeder in der Stadt sich beeilt und der Kutscher ist hieran

522 Ehmer (2017), S. 8.

523 Genette (2010), S. 112.

524 Lahn, Silke/Meister, Jan Christoph (2016): Einführung in Die Erzähltextanalyse, 3rd ed., Stuttgart. S. 132.

525 Genette (2010), S. 117.

526 Genette (2010), S. 117.

527 Genette (2010), S. 117.

gewöhnt ist. Durch die Erzählerrede ‚brummt der alte und erklimmt‘, weiß der Leser, dass der Kutscher ein alter Mann ist. Nicht nur der Kutscher, sondern auch sein Pferd ist angesichts der harten Arbeit entkräftet. Die sichtbaren Knochen an dem Hintern stellen die großstädtische und drückende Armut dar. Das Pferd hat zwar viel gearbeitet, jedoch hat es nur wenig Essen bekommen. Die Ausbeutung der Eisenbahner wurde in Punkt 5.2.1 mit müden Lokomotiven angesprochen.

Darüber hinaus lässt der Abschnitt den industriellen Aufschwung der Zwanzigerjahre erkennen. Das Thema der industriellen Erweiterung wird in dem folgenden Beispiel aus dem Kapitel 3 des Romans weiter erörtert.

Spiro und Bohlke⁵²⁸ wollen sich gemeinsam den Tatort anschauen, an dem der Mord sich ereignete. Zunächst wird die Fahrt mit einem Omnibus, der Spiro und Bohlke den Kurfürstendamm entlang Richtung Osten bringt, dargestellt. Darauf folgt ein freundliches Gespräch zwischen Spiro und Bohlke, wobei Bohlke seine Sehnsucht nach früheren Zeiten zum Ausdruck bringt:

„Schön“, sagt Spiro mit Blick auf das Gewimmel unter ihnen.
„Früher war’s schöner“ brummelt Bohlke. „Da wurden die Sechser – Busse von Pferden gezogen. Eine Fahrt pauschal fünf Pfennige. Deswegen Sechser – Bus.“
„Wieso nicht Fünfer –Bus?“
„Weil früher der halbe Silbergroschen nun mal sechs Pfennige waren. Man kann sich ja nicht ständig umgewöhnen. Deshalb heißt das Fünfpfennigstück immer noch Sechser. Aber die Pferde werde immer seltener, die Automobile mehr. Mir persönlich sind die Äppel auf der Straße lieber als die Auspuffgase.“⁵²⁹

Die Aussage „Früher war’s schöner“ bringt die Zurückhaltung von Bohlke zum Ausdruck, den Wandel der Moderne zu akzeptieren. Das Beispiel zeigt auch, dass es in der Zeit schneller Veränderungen schwierig ist, sich an jede Neuerung zu gewöhnen. Für bestimmte Dinge ist der Name gleichgeblieben, aber ihr Wesen hat sich verändert. Dies erinnert uns an das Beispiel aus *Der Gang vor die Hunde*, in dem Fabian und Labude über das Brandenburger Tor und andere

528 Bohlke wird als Spiro Collegue vorgestellt, der im Krieg gekämpft hat und den Versailler Vertrag für einen Betrug hält.

529 Ehmer (2017), S. 102.

Gebäude diskutieren; deren ursprüngliche Bedeutung hatte sich mit dem Wandel der Gesellschaft verschoben (siehe dazu 3.4.5).

Am Bülowbogen verabschiedet er sich, steigt aus und läuft die Potsdamer Straße hoch. An der Lützowstraße großes inneres Ringen. Geht er nach links zum Magdeburger Platz oder geradeaus und rechts in die Pension? Er bleibt stehen.⁵³⁰

Die Erwähnung der Bahnhöfe, der Namen der Straßen und Plätze konstruieren ein vollständiges Bild der Stadt und verleihen der Handlung eine bestimmte Richtung. Spiros Bewegung kommt mit dem Moment der Verwirrung zum Stillstand, da er sich nicht entscheiden kann, ob er nach links oder geradeaus und rechts gehen soll. Der Ausdruck „er bleibt stehen“ signalisiert, dass er nicht weitergeht. Das Beispiel erinnert an Fabians Verwirrung in Punkt 3.2.2.

5.3.2. Kokotte –Bar

Das rauschende Berliner-Nachtleben während der Weimarer Republik ist durch den Betrieb schillernder Bars und die ausgeprägte Sexualität, die durch beschreibende Darstellung spürbar gemacht werden, gekennzeichnet. In diesem Beispiel aus dem Kapitel 4 des Romans geht es um Spiro, der sein Pension betritt, sowie um zwei Nachbarn, nämlich Jake Heuer und seine Frau Erbse. In diese Szene gehen sie zu dritt in die *Kokotte*-Bar. Die Bedeutsamkeit der Bar wird im folgenden Satz hervorgehoben. „Kokotte ist das Laden, wo sich *tout le Monde* momentan zu treffen hat. Dann gibt’s wieder was Neues. Es ist ein Kreuz.“⁵³¹

Jake Heuer beschreibt Berlin als ein Kind, das viel Spielzeug hat und immer einen Wechsel braucht: „Ein Kind, das zu viel Spielzeug hat. Gestern Eldorado in der Lutherstraße, morgen Resi, übermorgen Eldorado in der Motz. Der Renner heute ist die Kokotte.“⁵³² Dieser Satz zeigt die Kokotte Bar als Schauplatz, in dem Spiro die Rolle eines beobachtenden Teilnehmers übernimmt. Diese lässt an viele Bar Szenen in *Der Gang vor die Hunde*, die Bar Szene in der Erzählung *Die Große Liebe* sowie in *Der Apparat der Liebe* denken.

530 Ehmer (2017), S. 102.

531 Ehmer (2017), S. 109.

532 Ehmer (2017), S. 109.

Es ist schon voll und es ist laut. Ein kleines Orchester spielt um sein Leben, davor wird gezappelt und mitgesungen: Shimmy, Charleston, Jazz. Troddeln- und fransenbesetzte Säume fliegen im Takt, entblößen Frauenbeine bis zur Hüfte. Spiro schluckt. Pailletten spiegeln das Restlicht, das seinen Weg durch die Rauchschwaden findet. Straußenfedern, leicht wie Neuschnee, flattern über schimmernden Schultern. Einige Männer tragen moderne Anzüge mit langer Taille und tiefem Westenausschnitt. Weite Hosen fallen auf moderne Shimmy-Schuhe. Andere sind formvollendet in Frack oder Smoking unterwegs, einige Frauen allerdings auch. Und dann sind da noch die Männer in Kleid und Cloche.⁵³³

Die Bar ist ein hervorragender Schauplatz für einen Krimi, da sie eine Vielfalt von heterogenen Charakteren und den Aufbau einer erotischen Stimmung transportiert. Nightclubs sind die wesentlichen Elemente für einen Krimi im Berlin der 20er-Jahre. Eine Bar wird zum Ort für die neueste Mode, kulturelle Vielfalt und sexuelle Freiheit. In der Weimarer Republik waren Shimmy, Charleston⁵³⁴ und Jazz die beliebtesten Tanzmusiken. Schnelligkeit in den Körperbewegungen war ein Markenzeichen dieser Tanzmusik. Was eine Nachtbar unvergesslich macht, ist die Mode der Figuren, die sich in den Bars aufhalten: „die entblößenden Frauenbeine bis zur Hüfte,“ „Straußenfeder, leicht wie Neuschnee, flattern über schimmernden Schultern“, einige Männer tragen moderne Anzüge mit „langer Taille und tiefem Westenausschnitt,“ „[w]eite Hosen fallen auf moderne Shimmy-Schuhe.“ Es gibt auch die Personen, die „formvollendet in Frack oder Smoking unterwegs sind.“ Frack und Smoking für Männer waren in Mode. Anwesend sind in den Bars außerdem „die Männer in Kleid und Cloche.“ Mittels dieser Darstellungsweise werden lebensbereichernde Charaktere und kulturelle Vielfalt der Stadt zur Darstellung gebracht.

Der Pianist haut in die Tasten, die Frau steht breitbeinig und singt mit tiefer Stimme:

*Zieh Dich aus, Petronella, zieh Dich aus! [...] zieh Dich aus!*⁵³⁵

Eine Bar-Szene gibt dem Erzähler die Möglichkeit, das Tempo der Erzählung zu ändern, indem Spiro etwas Zeit zur Entspannung und zur Veränderung seines mentalen Zustands eingeräumt

533 Ehmer (2017), S. 109f.

534 Der Roman *Blaupause* beschäftigt sich auch mit dem Thema Tanzmusik während Weimarer Republik Zeit. Ich befasse mich mit dem Charleston in Punkt 6.2.1.

535 Ehmer (2017), S. 110f.

wird. Das Lied „Zieh Dich aus, Petronella, zieh Dich aus!“ sorgt für eine entspannte Atmosphäre. Dies erkennt der Leser an dem Satz „nie war er so verschmolzen mit der Musik“. Das Lied kennzeichnet die filmische Darstellung des Romans. Die Bedeutung einer Barszene liegt darin, dass die Charaktere in Bars die Welt anders betrachten – manchmal in einem besseren Licht, manchmal in einem schlechteren.

Die Bar spiegelt nicht nur die Gesellschaft und Kultur, sondern auch die wirtschaftlichen Transaktionen und einen Ort zwielichtiger Geschäfte wider. Ein dicker Mann sagt, „Achthundert Millionen Kredit aus Amerika. Jetzt geht’s hier los, jetzt geht’s hier rund. Mister Dawes, ick könnt dir knutschen.“⁵³⁶ Die Erwähnung des Dawes-Plan in der Weimarer Zeit hilft bei der Bestimmung der erzählten Zeit.

Diese Erzähltechnik ermöglicht dem Zuschauer eine Wahrnehmung vom Berlin der 1920er Jahre. Das Zusammenspiel der beobachtenden Teilnahme von Spiro und der teilnehmenden Beobachtung der Lesenden erzeugt großes Interesse und aufregende Gespanntheit.

5.3.3. Hochgeschwindigkeitsverfolgungsjagd

Um die Geschwindigkeit zu verdeutlichen, wird eine Verfolgungsjagd im Kapitel fünf des Romans mit gleichzeitiger Narration gezeigt. Die Erzählung enthält viele filmische Erzähltechniken wie *Zoom-in*, *Zoom-out* und Hintergrundmusik. In diesem Beispiel sitzt der Junge auf dem Balkon des Theaters und sieht aus dem Fenster auf die Straße hinunter. Die Erzählung versucht, eine Vogelperspektive zu schaffen. Nachdem der Junge sich einen allgemeinen Überblick über den Ort verschafft hat, zoomt er die Ansicht heran und beobachtet die Aktivitäten der Menschen, die dort anwesend sind. Er beobachtet, dass „die Zimmermädchen des Hotels nebenan [...] zur Mittagspause auf den Platz in die Sonne“ kommen. Anhand dieses Satzes kann man die Tageszeit bestimmen. Desweiteren zoomt der Junge seine Sicht noch näher heran und konzentriert sich auf „blonde Haare“, die ihm bekannt vorkommen. Der Satz „da fährt ein Blitz in den Jungen, denn er kennt diese Haare, er kennt

536 Ehmer (2017), S. 112.

diese Schultern, diesen Rücken“⁵³⁷ erzeugt beim Leser Spannung, weil er nicht erfährt, welcher Person diese Haare, die Schultern und der Rücken gehören.

Er fliegt die Treppen hinab, wirft sich gegen das schwere Portal, stolpert auf den Steinstufen. Rot schießt Blut aus seinem Knie und er kann ihn nicht mehr sehen durch seine Tränen. Weit weg auf der Treppe zur Hochbahn leuchtet es blond. Auf und weiter, ihm hinterher. „Günther!“ Seine Stimme reicht nicht bis über den Platz. Der Blonde steigt weiter, unbeirrt. Von links schiebt sich die Bahn aus dem Tunnel hinauf. Bevor sie alles mit ihrem Brausen, Rattern und Kreischen übertönt, stemmt er die Beine fest in den Asphalt, formt mit den Händen ein Sprachrohr und brüllt mit voller Kraft. „Güünthaaaa“⁵³⁸

Der Leser/die Leserin ist gezwungen, die Hochgeschwindigkeitsverfolgungsjagd mitzumachen, bevor die Identität der beschriebenen Person aufgedeckt wird. Diese wird durch ausdrucksstarke Verben wie Treppen ‚fliegen‘, ‚sich werfen‘ und ‚stolpern‘, ‚Blut schießen‘ usw. bildlich dargestellt. Der Junge sieht seinen Freund Günther und versucht, ihn zu erreichen. Die Jagd wird visuell durch *gleichzeitiges Erzählen*⁵³⁹ wiedergegeben. Mit dem Ruf „Günther!“ erkennt der Leser/die Leserin, wen die Verfolgungsjagd betrifft. Die Spannung wird dadurch erhöht, dass von der linken Seite ein Zug aus dem Tunnel kommt und der Junge vor der Ankunft des Zuges reagieren muss. Die Zeit ist sehr begrenzt, deswegen muss er schnell reagieren. Sobald der Zug eintrifft, wird seine Stimme nicht mehr zu hören sein. Hinter Günther her zulaufen wird auch nicht helfen. Es entsteht ein Wettlauf gegen die Zeit. Die Darstellung der Bahn als einer sehr mächtigen Maschine, die die menschliche Stimme unterdrücken kann, zeigt die menschliche Existenzangst in der Zeit der Weimarer Republik (Codierung von Gefahr). Der Zug ist schnell, stark und dynamisch, während der Mensch langsam und schwach ist. Die Worte „Brausen, Rattern und Kreischen“ signalisieren eine höhere Lautstärke der Bahn im Gegensatz zur menschlichen Stimme, die mit dem Ausdruck „brüllen“ charakterisiert wird. Als Folge des Schienenverkehrslärms wird erwartet, dass die menschlichen Stimmen laut sein müssen. Die Stimmen von Menschen können nur dann in der Nähe von Eisenbahnen, größeren Maschinen usw. gehört werden, wenn die Person brüllt. In diesem Fall wird das Brüllen als Ausdruck der menschlichen Reaktion auf die Maschinen betrachtet. Die Vorstellungskraft, die Bahn als

537 Ehmer (2017), S. 116.

538 Ehmer (2017), S. 116.

539 Die gleichzeitige Narration ist die Erzählung im Präsens, in dem die Handlung simultan begleitend wird. [Genette (2010), S. 140.]

mächtige Maschine zu zeigen, ist sehr gut in der Handlung eingebettet. Die Untersuchung der Frage, was vom menschlichen Wesen übrigbleibt, wenn es mit Maschinen konkurriert und sich in sie hineinschmiedet, wird in der Weimarer Literatur häufig aufgegriffen (siehe dazu Punkt 4.3). In diesem Fall ist der Vergleich offensichtlich, wobei das menschliche Subjekt gegen eine Maschine, nämlich einen Zug, antritt. Der Erzähler weist darauf hin, dass das laute Geräusch der Maschine mit dem „Brüllen“ des Menschen konkurrieren soll.

Der Mensch hat sich an schwierige Umstände angepasst, wann immer er ihnen begegnet ist, indem er sie in Metaphern fasste, und in der Sprache begreifbar machte. In primitiven Zeiten, als die Menschen Angst davor hatten, von Tieren gejagt zu werden, nahmen sie das „Brüllen“ des mächtigsten Tieres, z. B. eines Löwen, als Symbol für ihre Entschlossenheit, zu überleben und sie zu besiegen, an. Der Erzähler führt das Konzept des „Brüllens“ ein, um die menschliche Widerstandsfähigkeit zu veranschaulichen, aber auch das „menschliche Wesen“, das den Menschen befähigen wird, mit den Maschinen zu konkurrieren und sie in der modernen Ära zu besiegen, in der der Mensch gegen sie antreten muss.

5.3.4. Rache, Kämpfer: Menschliche Ausdrücke

Im folgenden Beispiel wird der Junge in der Stadt von zwei Männern in Smokings belästigt. Dies erinnert an die Vergewaltigungsszene in *Der Apparat der Liebe*, in der die Stadt auch als gefährlicher Ort, als Ort der sexuellen Gewalt gegenüber Unschuldigen fungiert (siehe dazu 4.2.6). Die Nebenerzählung im Kapitel fünf des Romans endet mit der Beschreibung, dass die Hände des Jungen blutig sind. „[...] *Er dreht sich um und taumelt hinaus auf die Straße. Im Osthimmel ein Streifen kränkliches Grau.*“⁵⁴⁰ Das Kapitel sechs setzt die Szene von hier aus fort. Einige Zeit ist verstrichen, da das Blut an seinen Händen trocknet und zerspringt. „*Er läuft weg von Günther, unter gelbem Licht durch schwarze Straßen, rennt wieder nach Haus, rennt zurück in ihre Wut.*“⁵⁴¹ Sein Laufen zeigt seine Flucht von außen und seine Rückkehr nach innen. Darauf folgt eine emotionalisierende Beschreibung des psychischen Zustands des Jungen. Der Junge befindet sich in einem solch traumatischen Zustand, dass er weder etwas

540 Ehmer (2017), S. 120.

541 Ehmer (2017), S. 147.

hören noch spüren kann. Der lediglich aus zwei Worten bestehende Satz „Er steht“, der immer wieder im Erzählverlauf dieser Szene wiederholt wird, markiert seine Widerstandsfähigkeit und seine Ausdauer. Sein psychischer Zustand wird musikalisch im Erzählverlauf hörbar gemacht. In vorherigen Kapiteln werden der Flusslauf und das Trommeln durch das Klangbild „tam tata tam tamtam“ musikalisch umschrieben. In kleinen Buchstaben geschriebene Toneffekte signalisieren einen harmonischen Klang. Im Gegenteil dazu werden die Klang-Worte in diesem Kapitel „TAM tata TAM tata TAMTAM tata TAM“ immer großgeschrieben; Großbuchstaben lassen die Betonung und Aggressivität durchblicken, die mit dem psychischen Zustand des Jungen übereinstimmen.

Er steht. TAM tata TAM tata TAMTAM tata TAM...jeder Schlag ein Dröhnen in seinem Kopf, sein regloser Körper aber ein einziges Schweigen. Er steht.⁵⁴²

Im obigen Beispiel steht der Satz „Er steht“ am Anfang und am Ende. Dieser ausdrucksstarke Satz – kombiniert mit Musiknoten – erzeugt die Wirkung eines klanggewaltigen Erzählkosmos. Auf diese Weise setzt sich die Handlung klangvoll und variationsreich fort.

5.3.5. Demokratisierung der aristokratischen Orte

Die Szene in Kapitel sechs des Romans beginnt mit keinem festen Schauplatz, da Spiro sich bewegt.

*Spiro steigt an der Station Stadtmitte aus der Untergrundbahn und geht auf der Friedrichstraße nach Süden. Er muss seinen Ärger auslaufen, er braucht Bewegung, braucht einen klaren Kopf. Jetzt sieht er das Schild des berühmten Restaurants *Kempinski* in die Leipziger Straße hineinragen. [...]Ein Restaurant mit demokratischer Preisgestaltung, in einem Interieur, das sich offenkundig an der Kaiserzeit orientiert.⁵⁴³*

In der nächsten Zeile nennt der Erzähler den Grund, warum die Handlung keinen festen Platz hat. Die Bewegung symbolisiert eine Art Flucht vor der Wut (vgl. Punkt 4.2.5). Zusätzlich bringt der Ausdruck „jetzt“ im Satz den Leser an den gegenwärtigen Standort von Spiro, von dem aus er das Schild sehen kann. Dieses Restaurant ist wichtig, um eine „demokratische

⁵⁴² Ehmer (2017), S. 147.

⁵⁴³ Ehmer (2017), S. 155f.

Preisgestaltung“ in bester Lage, die sich an der Kaiserzeit orientiert, zu vertreten. Mit „Demokratische Preisgestaltung“ bezeichnet man Preise, die es vielen Menschen ermöglichen zu einem erschwinglichen Preis einzukaufen. Die Beschreibung zeigt, dass eine Person mit wenig Geld eine gute Portion Essen kaufen kann. Auch die halbe Portion wird angeboten. Auf diese Weise zeigt der Erzähler, wie die soziale Gerechtigkeit langsam zum Teil des Lebens wird. Ebenso sind die teuren Lagen, wie die Leipziger Straße, die früher nur für die aristokratische Klasse zugänglich waren, jetzt öffentlich zugänglich.

Aus den bisher dargestellten Beispielen geht hervor, dass der Begriff der Geschwindigkeit von entscheidender Bedeutung ist, vor allem, weil er von zeitgenössischen Autoren, die sich mit dem Thema der Weimarer Zeit befassen, im Erzählen umgesetzt wird. Die Änderung des Tempos erfordert jedoch Spannung in einem Kriminalroman. Auch in diesem Roman verteilt der Erzähler die Spannung effektiv, indem er das Tempo angemessen gestaltet und die erzählerischen Strategien entsprechend platziert, um den Leser in die Welt der Weimarer Zeit einzuführen.

5.4. Politik

Die Politik war nicht nur ein wichtiges Thema der Weimarer Republik, sondern das neue politische System bestimmte das Leben und die Weltanschauung der Menschen. Für die Erzählung werden die Wunden des Ersten Weltkriegs, das Chaos im Parlament, die Farbe Schwarz-Weiß-Rot der Reichsflagge, die schwarze Wehrmacht, der Versailler Vertrag usw. für die Diskussion über die Herausforderungen der Demokratie genutzt. Das Institut für Sexualwissenschaft, die freie Körperkultur und die Abschaffung der Paragraphen 175 und 218 versinnbildlichen das Eindringen der Demokratie, der Freizügigkeit, der Lebensfreude und der Gleichberechtigung in den Alltag. Für die Politik sind besonders auffällige Symbole Reichsflagge und Versailler Vertrag.

Die politische Atmosphäre der Weimarer Zeit ist durch Demonstrationen und Proteste gekennzeichnet, die Merkmale eines demokratischen Gemeinwesens sind. Marie-Luise Ehls in dem Buch *Protest und Propaganda: Demonstrationen in Berlin zur Zeit der Weimarer Republik*:

Politisch, ökonomisch und sozial motivierter Protest in Form von

Demonstrationen gehörte während der gesamten Weimarer Republik zum politischen Leben, welches sich in dieser Weise auf den Straßen der Städte und Dörfer manifestierte. Bereits am 12. November 1918 hob der Rat der Volksbeauftragten nicht nur den Belagerungszustand auf, er regelte in Teilbereichen auch das Demonstrationsrecht neu. Das wieder geltende Vereins- und Versammlungsrecht vom 19. April 1908 wurde ergänzt: Angehörigen des öffentlichen Dienstes erlaubte der Beschluß ohne Einschränkung die Teilnahme an Demonstrationen, Kundgebungen und Umzüge unter freiem Himmel bedurften weder der Genehmigung noch der Anmeldung. Das Grundrecht auf Versammlungsfreiheit wurde nur wenige Monate später, im Juni 1919, von der Nationalversammlung in die Verfassung aufgenommen. Deutsche sollten in Zukunft ohne Anmeldung oder Genehmigung das Recht haben, sich friedlich und ohne Waffen zu versammeln.⁵⁴⁴

Das politische Leben der Weimarer Zeit kommt in dem Roman *Der Weiße Affe* deutlich zum Ausdruck:

Kurz vorm Alex hat sich der Verkehr verkeilt. Sie stehen.
„Wird wohl wieder demonstriert.“⁵⁴⁵

Der Ausdruck „wieder“ signalisiert die Häufigkeit.

Abgesehen davon ist das politische Umfeld in der Weimarer Republik geprägt von zwei politischen Hauptrichtungen: den Befürwortern und den Gegnern der Demokratie.

Diese Konstellation spiegelt sich zum Beispiel in den Figuren des Romans wider: Spiro scheint begeistert zu sein von dem Prozess der demokratischen Entwicklung, der Schnelligkeit des Lebens, den großen Menschenansammlungen, die die ehemals aristokratischen Plätze für sich beanspruchen, indem sie Restaurants und Biergärten, die preiswertes Essen anbieten, für jeden zugänglich machen.

Die zweite Hauptrichtung wird durch Böhlke repräsentiert, der die Demokratie für ein chaotisches System hält und Sehnsucht nach der preußischen Amtsführung und damit dem alten monarchischen System hat. Er denkt oft an seine Zeit im Krieg zurück und betrachtet den Versailler Vertrag als Betrug.

544 Ehls, Marie-Luise (1997): Protest und Propaganda: Demonstrationen in Berlin zur Zeit der Weimarer Republik. Berlin, S. 02.

545 Ehmer (2017), S. 8.

5.4.1. Unverheilte Wunden des Ersten Weltkriegs und Chaos im Parlament

Der Erzähler macht den Leser mit der Figur Ewald Bohlke und dessen Situation soweit vertraut, indem er über die Gesundheit von Bohlke und seine Teilnahme am Krieg spricht.

Im schwarzen Adler, dem Mordauto, herrscht Enge. Spiro gegenüber sitzt Kommissar Ewald Bohlke und schwitzt. Besonders heiß ist es nicht, aber seit seinen Wintern in den schlammigen Schützengräben der Champagne schwitzt Bohlke, gleichbleibend und zu jeder Jahreszeit. In seiner Flanke steckt ein Schrapnellsplitter, der manchmal wandert und fast immer schmerzt. Vor Reims hat sich eine Kugel aus den eigenen Reihen verirrt und hat ihm ein Stück Fleisch aus der rechten Wange gerissen. Vier Tage später hat er mit einem angenähten, halbseitigen Dauergrinsen schon wieder im Graben gelegen.⁵⁴⁶

Der Absatz weist auf das Gefühl hin, dass die Wunden des Ersten Weltkriegs noch nicht geheilt sind. Aus der Darstellung erkennt der Leser/die Leserin erbarmungswürdige Zustände und Nöte während des Ersten Weltkrieges. Der Schrapnellsplitter kann als Code für den Versailler Vertrag stehen. Genau wie dieser Schrapnellsplitter, der fast immer schmerzt, stört Bohlke dieser Diktatfrieden.

Nach der Beschreibung, wie Bohlke sich verletzt hat, übt der Erzähler eine feinsinnige Kritik auf die junge Demokratie und das vermeintliche Chaos im Parlament. Deutlicher macht der Erzähler diese anti Republik Stimmung in den nächsten Sätzen.

Bohlke hat seine Gesundheit dem Kaiser geschenkt. Als junger Mann ist er in den Krieg gezogen und versehrt daraus zurückgekommen. Kinder wechseln bei seinem Anblick in der Dämmerung die Straßenseite. Jetzt, angesichts des Chaos im Parlament der jungen Republik, ist er skeptisch, ob sich das gelohnt hat. Jeder Mord zu dem man ihn schickt, ist für ihn eine feindliche Attacke auf das geordnete Miteinander der Preußen. Bohlke ist noch immer im Krieg. Nur der Feind hat sich geändert. Er ist jetzt überall.⁵⁴⁷

Es wird gezeigt, dass Bohlke seine Gesundheit dem Kaiser geschenkt hat. „Versehrt“ steht nicht nur für Bohlke, sondern für die ganze Gesellschaft. Bohlke kritisiert die Lage und verbindet mit

⁵⁴⁶ Ehmer (2017), S. 21.

⁵⁴⁷ Ehmer (2017), S. 21.

der jungen Republik nur Chaos. Sie steht im Gegensatz zu dem geordneten Miteinander der Preußen. Bohlke ist nicht zufrieden mit dem System und sieht die Demokratie und die Demokraten als Feinde. Die Funktion dieser Äußerung besteht darin, dass sie eine weitverbreitete Meinung der Weimarer-Zeit wiedergibt, und hilft dem Leser die Weltanschauung von Bohlke zu verstehen.

5.4.2. Sexuelle Freiheit

Eine wichtige Entwicklung in der Gesellschaft der Weimarer Republik war die Gründung des „Instituts für Sexualwissenschaft im Tiergarten Berlin“⁵⁴⁸ im Jahr 1919. Dieses Institut wurde im Jahre 1933 geschlossen. Der Zeitraum dieses Institutes entspricht in etwa der Zeitdauer der Weimarer Republik. Es war ein Symbol des progressiven Denkens, der Offenheit sowie der Integration und der Anerkennung aller Arten von Geschlecht in der Gesellschaft. Durch die Einbeziehung des Instituts für Sexualwissenschaft in die Handlung wird die Erzählung authentischer und ermöglicht dem Leser, die Weimarer Zeit bzw. ihre gesellschaftlichen Erscheinungsformen und die vorherrschenden Mentalitäten der Gesellschaft zu verstehen. Dieser Teil ist von besonderer Bedeutung, da er eine Diskussion zum Thema Homosexualität anbietet. Durch die Beschreibung wird der Leser an Sexualreformbewegungen der Weimarer Republik erinnert. Thematisiert wird auch die Freikörperkultur. Die Anwesenheit der historischen Figur Herrn Magnus Hirschfelds verleiht dieser fiktiven Handlung einen historischen Rahmen. Dieser Roman bietet auch eine Diskussion zum Thema Identität, wer ist ein Jude, wer ist schwul, woran erkennt man seine Identität. Dies hilft, die Probleme der heutigen Gesellschaft, die mit Stereotypen usw. verbunden sind, durch die Brille der Handlungen in der Weimarer Republik zu verstehen.

Um den widersprüchlichen Charakter der Weimarer Republik zu beschreiben, werden die Thematiken Freikörperkultur, Freiheit der Sexualität usw. diskutiert; in einer parallelen Szene in Kapitel fünf des Romans werden die Bereiche schwarze Wehrmacht und Verschwörung usw. besprochen. Auf diese Weise verankert der Erzähler wichtige Themen der Zeit und verwendet

548 Rimmel, Harald (2003): Institut für Sexualwissenschaft. In: Magnus-Hirschfeld-Gesellschaft www.hirschfeld.in-berlin.de/frame.html?http://www.hirschfeld.in-berlin.de/gedenken/institut_stele.html. Letzter Zugriff am 22. Juni 2022.

Symbole wie die Reichsflagge, den Versailler Vertrag usw., um ein ganzheitliches Bild der Zeit sichtbar zu machen. Die Erzähltechnik der Parallelszenen/Split-Screen hilft, die damalige Zeit mit der heutigen zu vergleichen.

Die Parallelen sind der Auslöser dafür, dass wir von der „Rückkehr der Weimarer Verhältnisse“⁵⁴⁹ sprechen (vgl. Kapitel 1).

5.5. Armut und Reichtum

Die Zeit der Weimarer Republik ist unter anderem für ihre zahlreichen Widersprüche bekannt. Die eine Seite der Stadt symbolisiert teure Gebäude und wohlhabende Menschen, auf der anderen Seite stehen Kriminalität, Armut und Prostitution. Die ständig steigenden Grundstückspreise, die horrenden Mieten für winzige Wohnungen usw. Sie symbolisieren die Raumknappheit aufgrund des Zustroms von Migranten. Einige Viertel stehen symbolisch für reiche, andere für arme Gegenden, wie z. B. das Scheunenviertel und Neukölln. Es wird ein widersprüchliches Bild der Hauptstadt geschildert.

Diese Stadt ist ein Sumpf. Wo immer Sie hier hintreten, Spiro, da ist Modder. Am Tauentzieh fahren die Damen im offenen Wagen ihre Pelze spazieren, während hier oder in Neukölln oder im Wedding sogar die Kartoffelschalen aus dem Abfall geklaut werden. Sie werden Ihr nettes Elbstädtchen noch vermissen.⁵⁵⁰

Die Stadt Berlin wird im Kapitel eins aus der Perspektive von Bohlke mit einem Sumpf verglichen. In Berlin gibt es verschiedene Stadtteile mit unterschiedlichen Lebensbedingungen. Die soziale Ungleichheit zeigt sich darin, dass am *Tauentzieh* die Menschen reich sind, während man in *Neukölln* oder *Wedding* sein Essen vom Müll stehlen muss, um zu überleben.

In Kapitel Zehn des Romans wird in einem Gespräch zwischen Spiro und Jitzschak Katz, Studienrat für Deutsch und Geschichte am Sophie-Charlotte-Gymnasium, erörtert, dass der Name des Scheunenviertels schon früh zum Synonym für Elend, Verbrechen und Prostitution wurde.

549 Vgl. Wirsching (2018).

550 Ehmer (2017), S. 34.

Berlin wuchs in rasender Geschwindigkeit und schrie nach Baugrund. In nun bester Innenstadtlage rottete das Scheunenviertel vor sich hin, während die Besitzer der Grundstücke und baufälligen Häuser händereibend den stetigen Anstieg der Bodenpreise betrachteten. Ein Ende war nicht abzusehen, warum also jetzt verkaufen.⁵⁵¹

Die überstürzte Entwicklung der Stadt zeigt sich auch in der zusammenfassenden Erzählweise durch die Verwendung von Zeitsprung und Konzeptauswahl wie „stetigen Anstieg der Bodenpreise“, „nicht abreißenden Strom“, „die horrenden Mieten für winzige Wohnungen“ usw. Diese Konzepte verdeutlichen die Knappheit der Fläche unter anderem aufgrund des Zuwanderungsstroms.

Eine weitere Erzähltechnik, die im Roman Verwendung findet, besteht darin, Widersprüchlichkeit zu zeigen, indem verschiedene Persönlichkeiten, verschiedene Mentalitäten, Befürworter und Gegner der Demokratie gezeigt werden.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Erzählung eine rasante, laute und widersprüchliche Weimarer Republik evoziert. Die Erwähnung des Dawes-Plans, die Auswirkungen der Inflation und der Diskurs über den Paragraphen 175 sind so in die Erzählung integriert, dass sie sich der Realität der Weimarer Republik annähern und durch die Technik des Split-Screen eine Parallele zwischen damals und heute herstellen. Die Erzählung macht das Eindringen der ohrenbetäubenden Lautstärke und Geschwindigkeit sowohl für das Hören als auch für die Visualisierung greifbar.

⁵⁵¹ Ehmer (2017), S. 230.

Kapitel 6

Blaupause von Theresia Enzensberger

6.1. Themen und Erzählstil

Wichtige gesellschaftspolitische Merkmale der Weimarer Republik waren nicht nur „der Schienenschnellverkehr“⁵⁵², das von Schnelligkeit und Atemlosigkeit geprägte Alltagsleben, das mit Maschinen vergleichbare hektische und monotone Verhalten von Menschen, die zunehmende Modernisierung der Eisenbahn und das Nachtleben in Bars und Klubs, sondern auch die permanent wachsende Zahl der Menschen, die in die Großstadtregion zogen und dort wohnen wollten, daraus resultierend die Gestaltung neuer Siedlungsformen, eines großstädtischen Wohnungsbauplans, eines Verkehrsplan und ein Freiflächenplan und vor allem die Diskussion um die Frage, wie die Stadt der Zukunft aussehen soll. Die wichtige Frage war dabei, wie sich die Kunst in dieser Zeit entwickeln und welche Rolle sie einnehmen sollte. Das Team um das Bauhaus beschäftigte sich mit den oben genannten Fragen und versuchte, eine revolutionäre Antwort zu geben. Das Bauhaus mit „dem Quadrat, dem Dreieck und dem Kreis“⁵⁵³ hat eine praktische Lösung für all diese Fragen bereitgestellt. Die berühmte Aussage „Form folgt Funktion“ war das Hauptmotiv und zugleich der revolutionäre Beitrag zur modernen Wohnraumgestaltung des Bauhauses. Das Bauhaus entwickelte Ideen, neue Formen der Herangehensweise an die Wohnraum- und Stadtgestaltung und vor allem eine Zukunftsvision für das Zeitalter der maschinellen Schnelligkeit, die eine in der Realität umsetzbare Antwort auf die Alltagsprobleme der Menschen anbietet.

Annika Eheim und Jannik Noeske zur kulturellen Bedeutung der Bauhaus-Universität:

Nur bei wenigen Universitäten in Deutschland, wahrscheinlich sogar der Welt, ist der Name der Einrichtung so eng verknüpft mit einer etablierten Bildwelt – bestehend aus Stahlrohrmöbeln, weißen Flachdachvillen und geometrischer Typografie – oder der griffigen Alliteration *form follows function* mit ihrem vermeintlich überzeitlichen Gestaltungsanspruch. Darüber hinaus ist der Bezug zu einer historischen Bildungseinrichtung natürlich ein klares Bekenntnis zu einer didaktischen Tradition – oder?⁵⁵⁴

552 Bodenschatz, Harald (2021): „Das Bauhaus von Walter Gropius und der Städtebau“. 100+ Neue Perspektiven auf die Bauhaus-Rezeption Mit einem Vorwort von Ines Weizman. In: Bauhaus-Institut Für Geschichte Und Theorie Der Architektur Und Planung, Berlin, S. 128–40; hier S. 128.

553 Bodenschatz (2021), S. 128.

554 Eheim, Annika/Jannik Noeske (2021): „Bauhaus im Hörsaal, Bauhaus im Museum?“ 100+ Neue Perspektiven auf die Bauhaus-Rezeption. In: Bauhaus-Institut Für Geschichte Und Theorie Der Architektur Und Planung, Berlin, S. 184–200; hier S.184.

Theresia Enzensberger widmet sich dem Thema der Bauhaus-Universität Weimar und Dessau in Ihrem Campusroman *Blaupause*. Sie thematisiert das Bauhaus, indem sie sich mit den Träumen und radikalen Ideen der brodelnden Zwanzigerjahre beschäftigt.

Der Roman *Blaupause* wird aus der weiblichen Perspektive erzählt. In diesem Roman versucht eine junge Frau, Luise Schilling, sich in der von Männern dominierten Handwerkswelt des frühen 20. Jahrhunderts zu beweisen.⁵⁵⁵ Die Hauptfigur Luise Schilling vertritt die modernen Frauen, die „mehr als eine gute Hausfrau“⁵⁵⁶ werden wollen. Luise trägt gern „Zimmermannshosen“⁵⁵⁷ und arbeitet in der Werkstatt. Sie kommt an die Bauhaus Universität, um Architektur zu studieren. Sie will ihre Leistung im Handwerksbetrieb als Architektin unter Beweis stellen.

Die erzählte Zeit der Handlung ist in zwei Teile geteilt. Der erste Teil befasst sich mit den ersten Jahren der Weimarer Republik in Weimar 1921 bis 1923 und der zweite Teil beschäftigt sich mit den letzten Jahren der Weimarer Republik in Dessau 1926 bis 1929. Der Roman erzählt zwei Lebensphasen der Ich-Erzählerin. Die erste Phase ist die diejenige, die den Kampf einer Frau als Architektur-Studentin in einer von Männern dominierten Welt zeigt, ein Kampf um die Zustimmung ihrer Eltern, aber auch der Lehrer und Kommilitonen. Ihr Kampf wird immer deutlicher, als sie versucht, ihre Ideen und Vorschläge in einer von Männern geprägten Welt durchzusetzen. Luise kommt bei ihren männlichen Kommilitonen fast nie zu Wort. Ihre Begeisterung für die Bauhaus-Universität wird als eine Chance gesehen, sich zu emanzipieren und sich in einem Beruf zu verwirklichen, den sie liebt.

Der Kampf der Ich-Erzählerin beinhaltet auch den finanziellen Engpass, aufgrund dessen sie das Bauhaus verlassen muss, ohne den Kurs beendet zu haben. Die Anfangsjahre der ersten

555 Trotz des Wandels in der gesellschaftlichen Stellung der Frau in der Zeit der Weimarer Republik herrschte nach wie vor eine patriarchalische Mentalität. Nach dem Ende des Krieges und der Rückkehr der Männer aus dem Krieg in der Gesellschaft wurden die Frauen verdrängt. Die Frauen mussten sich einem harten Wettbewerb stellen, um ihren neu erworbenen Status zu erhalten. Trotz der proportionalen Zunahme von Frauen in der deutschen Industrie hat sich daran in der Nachkriegszeit wenig geändert. Das Bild der „neuen Frau“, die sich frei in der Gesellschaft bewegte, trug wesentlich zum Aufstieg des Dritten Reiches bei. Der Ruf nach „Kinder, Küche, Kirche“ fand Anklang bei einem Publikum, das glaubte, dass Frauen ihre traditionellen Rollen aufgeben und die Autorität der Männer in Frage stellen würden.

Vgl. Bridenthal, Renate (2008): Beyond Kinder, Küche, Kirche: Weimar Women at Work. In: Central European History. Bd. 6 Nr. 2. S. 148 –166; hier S. 148.

556 Enzensberger, Theresia (2017): *Blaupause*. Munich, S. 9.

557 Enzensberger (2017), S. 14.

Phase des Romans, die in den Anfangsjahren der Weimarer Republik angesiedelt sind, deuten auf den offensichtlichen Kampf an der Schwelle eines Neubeginns hin, aber auch auf die Motivation und das Potenzial, vorwärtszugehen.

Der zweite Teil stellt die Lebensphase der Ich-Erzählerin dar, als sie nach drei Jahren ihre unterbrochene Ausbildung am Bauhaus wieder aufnimmt. Die autodiegetische Erzählerin zeigt, wie die patriarchalischen Strukturen selbst am Bauhaus, wo Gleichheit und Emanzipation propagiert werden, so tief verankert sind, dass jeder Befreiungsversuch aussichtslos erscheint. Sie erlebt Gewalt in Beziehungen zu anderen, Betrug in der Forschung, als ihre Forschungsideen von Gropius für sein Projekt in Karlsruhe-Dammerstock gestohlen werden. Diese beiden Phasen können auch als zwei Abschnitte der Bauhausgeschichte gesehen werden. Die erste Phase ist die Gründungsphase in Weimar und die zweite steht für die Weiterentwicklung in Dessau.

Im Gegensatz zu anderen Werken ist dieser Roman nicht in Kapitel, sondern in kleine Episoden unterteilt. Sterne signalisieren jeweils den Beginn einer neuen Szene. Die erzählte Zeit von 1921 bis 1923 in der ersten Phase wird in kleinen Szenen dargestellt, ebenso wie die erzählte Zeit von 1926 bis 1929 in der zweiten in präzisen Szenen dargestellt wird. Die Jahre von 1923 bis 1926 werden einfach weggelassen. Besonders auffällig an der Erzählweise ist die episodische Erzählweise. Die Ich-Erzählerin erzählt die Geschichte in Erzählstränge; die zwei bis drei Seiten lang sind. In der Regel wird zu Beginn einer neuen Episode die Angabe entweder der Zeit (Vorweihnachtszeit, nächster Morgen usw.) oder des Raumes (in Gropius' Wohnung, Weimar, Berlin, in der Küche usw.) vermittelt. Harte Sprünge (*hard-cuts*) sowie gewaltige Zeitsprünge kommen sehr häufig vor.

Theresia Enzensberger betrachtet das Bauhaus als die Kunst der Zukunft und stellt sich die Frage, welche Form diese Kunst annehmen soll. Außerdem zeigt der Roman, wie sich die Aufbruchstimmung in der jungen Generation, vor allem unter den Studenten, ausbreitet. Leider geschieht dies meist ziemlich oberflächlich, wie auch in Kritiken festgestellt würde. Stefan Tuczec äußert sich sehr kritisch in seiner Rezension in Literatur Kritik.de aus:

Enzensbergers Hinweise auf die Zeit der Weimarer Republik sind zwar korrekt dargestellt, wirken aber oberflächlich und fast schon klischeehaft – tiefere Reflexionen oder Zeiterscheinungen, die man außerhalb von Schulbüchern findet, sucht man vergebens. Die Autorin hätte sich lieber die Zeitromane der Weimarer Republik von Hans Fallada, Vicki Baum oder auch Arnolt Bronnen zum Vorbild nehmen sollen, um zu lernen, wie man den Geist und die Zeit dieser Epoche wiedergeben kann. Auch die historischen Persönlichkeiten sind konturlos, da sie lediglich erwähnt werden und damit bloße Schatten bleiben. So raunt es finster um Namen wie Paul Klee, Wassily Kandinsky, Ludwig Mies van der Rohe oder auch Bruno Taut, die am Rande erwähnt und auch mal kurz auftreten dürfen, aber in letzter Konsequenz keine Funktion erfüllen.⁵⁵⁸

Aus diesem Grund fällt die Analyse im Vergleich zu anderen Werken etwas kürzer aus. Dennoch ist dieser Roman wichtig, denn er beschäftigt sich mit der Frage, wie die Kunst der Zukunft aussehen sollte. Darüber hinaus zeigt er den Beitrag der jüngeren Generation, der Studenten, der Universitäten auf, den die anderen Werke meiner Untersuchung nicht haben. Die Themen Schnelligkeit – Träume und Idee, Kunst der Zukunft – Form folgt Funktion sowie Politik werden im Folgenden diskutiert.

6.2. Schnelligkeit: Träume und Idee

Der Code Geschwindigkeit wird in den Romanen der Weimarer Republik auf unterschiedliche Weise mehrfach dargestellt und thematisiert. In *Lilly und ihr Sklave* wird er durch die Emotionen und Gefühle der weiblichen Figuren dargestellt. In *Blaupause* versucht die autodiegetische Erzählerin ihn durch die Beschreibung von Träumen und Ideen zu thematisieren. In *Lilly und ihr Sklave* wird dargelegt, wie sich die Bedeutung von Begriffen wie „Liebe“, „Glück“, „Abwarten“ usw. in der damaligen Zeit verändert haben. In *Blaupause* geht es darum, wie sich die Haltung zum Besitz und zum Festhalten an Bestehendem verändert hat, nicht zuletzt aufgrund der Schnelllebigkeit und der raschen Veränderungen von gesellschaftlichen Entwicklungen. Es gilt als altmodisch, sich an etwas zu klammern, sei es eine Person oder ein Ort.

558 Tuczek, Stefan (2018): Die Architektur des Lebens: Theresia Enzensbergers Debüt „Blaupause“ erzählt vom Leben am Bauhaus. In: Literaturkritik.de <https://literaturkritik.de/enzensberger-blaupause-architektur-lebens-theresia-enzensbergers-debuet-blaupause-erzaehlt-leben-am-bauhaus,24184.html>. Letzter Zugriff am 18.01.2024.

Ähnlich wie in *Lilly und ihr Sklave* wird der Tanz in *Blaupause* auch als ein sehr effektives Mittel verstanden, um die Geschwindigkeit der Maschine auf den Körper des Einzelnen zu übertragen. Charleston und Architektonischer Tanz waren zwei der beliebtesten Tanzformen in der Weimarer Republik. Im Folgenden werden einige Beispiele aus dem Roman besprochen, die den Code Geschwindigkeit konzeptualisieren und zu verschiedenen Symbolen führen. Zu nennen ist das Karussell, das ein Symbol für die Beschleunigung des Lebens ist. Das Leben verläuft ähnlich wie ein Karussell. Denn, wenn der Mensch nicht aufpasst und mit der wechselnden Bewegung nicht mithalten kann, fällt er runter. Walter Benjamin befasst das Karussell: „Das Brett mit den dienstbaren Tieren rollt dicht überm Boden. Es hat die Höhe, in der man am besten zu fliegen träumt.“⁵⁵⁹ Benjamin verbindet damit das Karussell, in dem ein Kind oft das Gefühl hat, zu fliegen.

Zu Beginn des Romans betritt die Hauptfigur Luise die Gebäude der Bauhaus-Universität auf der Suche nach dem Zimmer von Walter Gropius.

Ich weiß immer noch nicht, wo das Direktorenzimmer ist. Die große Uhr in der Eingangshalle zeigt schon kurz vor fünf, und ich irre durch die Gänge, in der Hoffnung, irgendwo ein Schild zu finden. Die Flure sind leer, nur aus der Tiefe des Gebäudes dringen gedämpfte Stimmen und Geräusche. [...] Ich muss einen Jubelschrei unterdrücken, als ich am Ende des Ganges endlich den Namen „Walter Gropius“ an einer Tür entdecke.⁵⁶⁰

Die Szene eröffnet mit einer autodiegetischen Erzählerin. Die Zeitangabe „schon kurz vor fünf“ weist auf zwei Tatsachen hin, auf die Zeit der Handlung und darauf, dass es hier um Verspätung und Beeilung geht. Das Adverb „immer noch“ sowie „schon“ hebt den Eindruck von Dringlichkeit hervor. Die Figur, deren Name und Geschlecht noch unbekannt sind, irrt durch die Gänge, in der Hoffnung ein Schild zu finden. Um Wessen Schild es sich handelt, wird durch das weitere Lesen erklärt. Die Irrfahrt ist der Anlass für die Ich – Erzählerin, den Leser mit dem Gebäude und der Umgebung bekannt zu machen, dazu gehören die leeren Flure und eine Gruppe von Studenten, die Kutten tragen. Zum Hören sind „gedämpfte Stimmen und

⁵⁵⁹ Benjamin, Walter (1987): *Berliner Kindheit um neunzehnhundert*. Frankfurt am Main, S. 102.

⁵⁶⁰ Enzensberger (2017), S. 7.

Geräusche.“⁵⁶¹ Die Textstellen „zum zweiten Mal über die große Wendeltreppe in den dritten Stock kommt“⁵⁶² und „möglichst zielstrebig vorbei geht“⁵⁶³ akzentuieren die schnellen Schritte und die damit verbundene Dringlichkeit. Wenige Beschreibungen vermitteln einen Eindruck von der knappen Zeit zum Betrachten sowie der Schrittgeschwindigkeit. Das Ende des Ganges markiert auch das Ende des ersten Absatzes. Auf diese Weise erscheinen die wesentlichen Merkmale des Romans bereits in der Eröffnungsszene. Der einleitende Absatz ist zunächst von einem schnellen Tempo geprägt, das durch die zielstrebrigen, schnellen Schritte der wandernden Figur bewiesen wird. Außerdem wird durch die Verwendung des Präsens der Eindruck einer gleichzeitigen Erzählung (Erzählung im Präsens, die Handlung simultan begleitend)⁵⁶⁴ verstärkt. Darüber hinaus wird in dem Absatz die historische Figur „Walter Gropius“ eingeführt. Die Erwähnung von Gropius lässt den Handlungsort Bauhausgebäude deutlich werden.

6.2.1. Der Begriff des Besitzes: Ein Schlingerkurs

Ständig auf der Suche nach einem neuen Partner zu sein, wird in *Der Gang vor die Hunde* als Voraussetzung für die Beschleunigung des Lebens gesehen, während die Seitensprünge in der Ehe *Lilly und Ihr Sklave* als normales Verhalten angesehen werden. In diesem Roman verknüpft die Ich-Erzählerin den Begriff des Besitzes mit den Begriffen Architektur und Beziehung.

Dann fällt mein Blick auf einen Satz in der unteren Ecke, den ich beinahe übersehen hätte: „Der Begriff des Besitzes ist verschwunden – also auch die Ehe. Alles ist geliehenes Pfund – Lust ist nur Freude.“ Ich denke an Jakob. Ich habe zwar nie auch nur angedeutet, dass er mich heiraten soll, aber vielleicht bin ich die Sache trotzdem falsch angegangen. Mir ist klar, dass man einen Menschen nicht besitzen kann, und nicht mal der Wunsch danach passt in mein Selbstbild. Dennoch muss ich mir eingestehen, dass ich mich genau so verhalten habe: besitzergreifend. Meine Enttäuschung, meine nagende Eifersucht, die sich längst in ein gedämpftes, beständiges Ziehen verwandelt hatte, verschwindet auf einmal. Vielleicht steckt in Bruno Tauts Satz vom Ende des Besitzes ja ein Weg, mit Jakob umzugehen. Vielleicht muss ich mir diese

561 Enzensberger (2017), S. 7.

562 Enzensberger (2017), S. 7.

563 Enzensberger (2017), S. 7.

564 Genette (2010), S. 140.

Wahrheit so einbläuen, dass sie mir immer gegenwärtig ist. Ich lege das Buch zur Seite und mache mich auf die Suche nach Jakob.⁵⁶⁵

Beim Lesen von Bruno Tauts Buch *Die Auflösung der Städte* hebt die Ich-Erzählerin den Blick auf den Satz, der das Konzept des Besitzes als altmodisch bezeichnet. Besitzergreifend zu sein wird in Bezug auf das menschliche Verhalten auf Beziehungen angewendet. Der Satz von Bruno Taut gilt nicht nur für die Architektur, sondern auch für den Umgang mit Menschen. Die Enttäuschung und die Eifersucht, die sich aus dem besitzergreifenden Verhalten ergeben, werden als Zeichen eines gedämpften, ständigen Ziehens gesehen. Der Satz „Ich lege das Buch zur Seite und mache mich auf die Suche nach Jakob“ verweist auf die Entscheidung und die Erkenntnis, dass sich die Ich-Erzählerin altmodisch und „falsch“ verhalten hat. „Sich auf die Suche nach etwas zu machen“, wird als Zeichen von Geschwindigkeit und Fortschrittlichkeit gesehen. Während „Ziehen“ mit Adjektiven wie „gedämpft“ und „beständig“ charakterisiert wird, „auf der Suche nach etwas zu sein“ gilt dagegen als Zeichen des Fortschritts.

Diese Diskussion über Beziehungen wird weiter im Dialog zwischen Luise und Jakob nach einigen Seiten wieder aufgenommen. Jakob mag Luise und sie verbringen viel Zeit miteinander, sie schlafen sogar miteinander. Aber Jakob will Luise nicht als seine Freundin anerkennen.

„Was würden wir denn da erzählen? Ich weiß ja noch nicht mal, was ‚wir‘ eigentlich sind!“

„Aber wieso müssen wir das denn festlegen? Schau sie dir doch an, die bürgerlichen Ehen. Meinst du ernsthaft, Beziehungen werden besser, wenn man sie eingrenzt und beschränkt?“

Jetzt hat er mich. Wenn ich widerspreche, bin ich bürgerlich und fantasielos, wenn nicht, gebe ich ihm recht bei seinem Schlingerkurs. Wir laufen schweigend über das mit feuchtem Klee bewachsene Gelände, das nur von ein paar Villen zu unserer Rechten eingegrenzt ist. Um mich abzulenken, versuche ich mir vorzustellen, wie man wohl das Grundstück mit Wohnhäusern für Studenten und Meister bebauen könnte. Die Kastanien sollen bestehen bleiben, es würde also nicht einfach werden. Vielleicht wäre es aber sogar gerade reizvoll, flach und etwas versprengt zwischen die hohen Bäume zu bauen.

Jakob sagt: „Hast du schon von Aryana-Haus gehört?“⁵⁶⁶

565 Enzensberger (2017), S. 84.

566 Enzensberger (2017), S. 95f.

In diesem Dialog wird das sich wandelnde Verständnis der bürgerlichen Ehe diskutiert. Wurde diese bisher als Einschränkung der persönlichen Freiheit gesehen, so werden jetzt auch in der Ehe mehr Freiheiten gefordert. Die Einschränkungen in einer Beziehung werden als „spießig und phantasielos“ bezeichnet. Wohingegen die Ich-Erzählerin diese neue Art von Beziehung als Schlingerkurs charakterisiert. Das Schlingern oder die Art und Weise, wie die Beziehungen definiert werden, kann man mit einem neuen Architekturplan vergleichen. Die Ich-Erzählerin erwägt einen innovativen Plan, bei dem die Kastanienbäume einerseits als Symbol der Natur und andererseits als Symbol der alten Tradition, erhalten bleiben sollen. Sie denkt daran, etwas „Flaches und Versprengtes“ zu bauen, das zwischen den hohen Bäumen, die als Symbol für die alte Tradition gesehen werden, stehen kann. Diese Art von Architektur kann mit der Art von Beziehungen als Schlingerkurs verglichen werden. Der Übergang von der zeitdeckenden Narration, die durch den Dialog zwischen Jakob und Luise dargestellt wird, zum Zeit-Stop durch Luises Reflexion ist sehr fließend gestaltet. Die Erzählung wechselt von der Zeitabdeckung zum Zeitstopp und zurück zur Zeitabdeckung, was wiederum mit einem Schlingern verglichen werden kann. Auf diese Weise lassen sich die Beziehung, der Wohnungsplan, und das Erzählen zusammen mit dem Bild von Taumeln oder einem Zickzackkurs erzeugen.

6.2.2. Die Eröffnungsszene der zweiten Phase

Nach drei Jahren Zeitsprung beginnt die Handlung im Jahr 1926 in Dessau. Die Eröffnungsszene ähnelt sehr der Eröffnungsszene der Handlung in Weimar, als Luise das erste Mal ankommt.

Ich höre Musik aus der Ferne. Die Ohren sind schneller als die Augen, aber in der Dunkelheit erkenne ich etwas Helles. Ich beschleunige meine Schritte, sie knirschen auf dem gefrorenen Schnee. Mir wächst ein riesiger leuchtender Würfel entgegen, der mitten in der Einöde steht. Das Licht, das durch die enorme Glasfassade nach außen dringt, blendet mich. Das Gebäude glänzt und schwebt, es ist durchsichtig und doch Massiv [...]. Nichts erscheint mir in diesem Moment sinnvoller als hier, an diesem Ort zu sein, hier, wo die Menschen verstanden haben, dass wir nicht verharren können, dass wir etwas Neues brauchen. Ich will die Zukunft bauen und die Vergangenheit abreißen.⁵⁶⁷

567 Enzensberger (2017), S. 137f.

In diesem Absatz wird das Ankommen von Luise in der Bauhaus Universität veranschaulicht. Die Geschwindigkeit wird nicht nur durch die beschleunigten Schritte, sondern auch durch die Schnelligkeit von Ohren zum Ausdruck gebracht. Bauhaus ist eine Universität, die futuristisches Denken symbolisiert. Das glänzende und schwebende Bauhausgebäude ist ein Symbol für Innovation und Kreativität. Das schwebende Gebäude erzeugt einen Effekt der Surrealität, eine Möglichkeit der Verwirklichung des Unmöglichen. Die Bauhaus Universität ist mit ihrem Beitrag in Kunst, Design und Architektur eine Ikone der Zukunft und ein Bauhaus-Studium ermöglicht es der Ich-Erzählerin, die Zukunft mitzugestalten. Sie will eine Zukunft gestalten und die Vergangenheit abbauen.

Seit drei Jahren habe ich Friedrich nicht mehr gesehen, sein Schreiben beinhaltete nicht viel mehr als die Einladung zur Einweihung des neuen Bauhaus-Gebäudes. Am Anfang habe ich noch alle Entwicklungen am Bauhaus, so gut es ging, in der Zeitung mitverfolgt – die Übernahme des konservativen Bürgerblocks in Thüringen, die finanziellen Schwierigkeiten in Weimar, die Übersiedlung nach Dessau. Aber seit dem Umzug ist es schwieriger geworden, aus der Ferne zu erfahren, was vor sich geht. Ich weiß, dass Gropius die Schule immer noch leitet, aber bin ich mir nicht sicher, welche alten Bekannten ich sonst treffen werde.⁵⁶⁸

Was in den drei Jahren dazwischen geschah, wurde in der Zusammenfassung erklärt. Die Ich-Erzählerin berichtet nicht, was in ihrem eigenen Leben geschah, sondern wie sie sich über das Bauhaus auf dem Laufenden hielt. Sie zählt die Entwicklungen am Bauhaus auf, die sie in der Zeitung verfolgt hat – die Übernahme des konservativen Bürgerblocks in Thüringen, die finanziellen Schwierigkeiten in Weimar, den Umzug nach Dessau. Auf diese Weise werden die wichtigen historischen Entwicklungen in Summary eingebettet. Die Aufzählung historischer Ereignisse, die die Ich-Erzählerin in der Zeitung gelesen hat, erzeugt einerseits den Effekt der Authentizität und verwandelt andererseits die Ich-Erzählerin selbst in eine Zeitzeugin.⁵⁶⁹

6.2.3. Schnelligkeit der Witzeleien

Die Schnelligkeit der Witzeleien und das Hakenschlagen der Konversation überfordern mich anfangs, aber dann läuft sich mein

⁵⁶⁸ Enzensberger (2017), S. 139.

⁵⁶⁹ Diese Szene erinnert an die Eröffnungsszene in *Der Gang vor die Hunde*. Fabian liest auch die Schlagzeilen der Zeitung.

Geist warm. Meine Einwürfe und Er widerungen sind gewitzt und schnell – so kommt es mir zumindest vor. Das Gespräch dreht sich um die Dessauer Kommunalpolitik, um die Architekturkritiker, die vorhin beim Festakt gesehen wurden, und um die Berichterstattung, mit der man rechnet. „Ich glaube ich habe Fritz Stahl vom ‚Berliner Tageblatt‘ gesehen“, sagt Josua. „Ich kann mir nicht vorstellen, dass der besonders wohlwollend schreiben wird“, erwidert Friedrich. „Der nennt uns doch immer ‚die Modernen‘. Man würde das ja als Kompliment nehmen, wenn es bei ihm nur nicht so abfällig klingen würde.“ Josua nickt. „Hans Nanotek war auch da.“ „Der ist vom ‚Hamburger Anzeiger‘, oder?“, fragte Friedrich. „Nein, der ist jetzt bei der ‚Neuen Leipziger‘“, sage ich und bin stolz darauf, etwas beitragen zu können.⁵⁷⁰

Die Schnelligkeit der Witze und der Konversation weisen auf die Beschleunigung der Sprechweise und die Beschleunigung des Denkens hin. Die Klugheit hängt damit zusammen, wie schnell man die Witze und das Gespräch versteht. Die Ich-Erzählerin demonstriert ihre Klugheit, indem sie ihre Einwürfe und Er widerungen gewitzt und schnell formuliert. Die Geschwindigkeit steht hier für Intelligenz und Wissen, das nur aus aktualisiertem Kenntnisstand entsteht. In *Fabian: die Geschichte eines Moralisten* wurde die Reflexionstätigkeit auch als altmodisch bezeichnet. Langes Nachdenken wurde als ein Zeichen von Langsamkeit angesehen (Vgl. 3.3.1). Desweiteren dreht sich das Gespräch um die Dessauer Kommunalpolitik, um die Architekturkritiker, die vorhin beim Festakt gesehen wurden, und deren Berichterstattung in den Medien. Um sich an der Konversation beteiligen zu können, muss die Ich-Erzählerin durch das Lesen von Tageszeitungen, Magazinen usw., auf dem Laufenden bleiben, was die neuesten Nachrichten über Politik und Architektur betrifft. Die Ich-Erzählerin nicht nur beiträgt, sondern korrigiert Friedrich durch Ihre schnelle Antwort. Das Gespräch wird mit nur den wichtigsten *Inquit-Formeln* im Präsens wiedergegeben, sodass keine Zeit für Gedankenstränge der Ich-Erzählerin bleibt. Auf diese Weise entsteht eine Live-Konversation, die nicht nur schnell ist, sondern auch auf den aktualisierten Erkenntnisinhalt basiert. Außerdem wird in der Zusammenfassung erklärt, dass die Ich-Erzählerin die letzten drei Jahre damit verbracht hat, „obsessiv“ alles zu lesen, was sie über Architektur finden konnte. Dazu gehören nicht nur Bücher, sondern auch Tageszeitungen. Durch die Lektüre von Tageszeitungen bleibt ihr Wissen auf dem neuesten Stand, was ihr wiederum ermöglicht, schnell zu reagieren. Kurz gesagt: Das

570 Enzensberger (2017), S. 144.

aktuelle Wissen, das aus der Lektüre von Büchern und Zeitungen stammt, ermöglicht es der Ich- Erzählerin, an einer wissenschaftlichen Konversation am Bauhaus teilzunehmen und die Referenzen schneller zu verstehen. Das aktuelle Wissen und die Klugheit codiert die Schnelligkeit beim Denken und Antworten.

Die Schnelligkeit des Gesprächs in der zweiten Phase der Erzählung wird im Folgenden Abschnitt:

Das Gesprächs ist ein schnelles Hin und Her, ein ständiges Erfinden von neuen Witzen, die nur uns verständlich sind, Pläne werden gemacht und ebenso rasant wieder verworfen.[...] Es ist wie ein Karussell, das sich immer schneller dreht, und wenn ich einen Moment lang nicht aufpasse, fliege ich herunter.⁵⁷¹

Das Gespräch verkörpert das rasante Leben und die Energie, die die Menschen am Bauhaus ausstrahlen. Das ständige Erfinden von Scherzen verweist auf die ständige Suche nach neuen Ideen, die wiederum mit dem Weitergehen verbunden ist. Ebenso das rasche Erstellen und Verwerfen von Plänen zeigt, wie schnell und fantasievoll die Denkprozesse sind. Der Vergleich des Lebens mit einem Karussell ist sehr passend. Das zeigt als Symbol die Schnelligkeit des Lebens, des Denkens und Sprechens, des Reagierens, des Handelns und so weiter. Wer sich an diese Geschwindigkeit nicht gewöhnen kann, scheitert. oder anders gesagt, fällt von den Karussells herunter.

6.2.4. Der Architektonische Tanz: Ein Ausdruck revolutionärer Ideen

Eine weitere Möglichkeit, die menschliche Geschwindigkeit mit der maschinellen Geschwindigkeit zu vergleichen, ist der Tanz. Er gilt als ein sehr effektives Mittel, um die Geschwindigkeit von Menschen darzustellen (vgl. 4.3.1). In diesem Roman wird der Tanz nicht nur verwendet, um die Geschwindigkeit der menschlichen Bewegung zu zeigen, sondern auch als Ausdruck revolutionärer Ideen. Der Erzähler unterscheidet zwischen dem Charleston-Tanz, der in Berlin bevorzugt wird, und dem Architektonischen Tanz, der in Weimar entstand.

571 Enzensberger (2017), S. 223f.

In Berlin wurde der Charleston Tanz, der „einen vergleichsweise schnellen Rhythmus mit 50 bis 75 Takten pro Minute hat“⁵⁷² sehr berühmt. Er ist Ausdruck von Perfektion, schnellen Schritten, Lebensfreude, industrieller Schnelligkeit und Präzision in den Körperbewegungen. Der Charleston wird in diesem Roman als „wild und provokant“⁵⁷³ bezeichnet.

Auf den Partys, zu denen mich Charlotte in Berlin mitnahm, wurde Charleston getanzt das kam mir damals wild und provokant vor. Aber hier scheint der Tanz überhaupt keinen Regeln zu folgen, niemand schert sich um Schrittfolgen oder feste Partner. So aufregend das ist, es überfordert mich auch. Ich finde die Freiräume, die man sich innerhalb einer gegebenen Struktur schafft, oft spannender als das, was ganz ohne Anhaltspunkt entsteht.⁵⁷⁴

An der Bauhaus-Universität tanzt man gerne auf Partys. Der Tanz auf dem Bauhaus-Campus scheint keinerlei Regeln zu folgen. Der Tanz am Bauhaus ist ein Tanz, der es den Tänzern erlaubt, sich auf ihre eigene Weise auszudrücken und kreativ zu sein. Der Charleston hat bestimmte Schrittfolgen oder Partner, an die man sich halten muss, um ein Gefühl von Stabilität und Sicherheit zu vermitteln. Im Gegensatz zum Charleston steht der Tanz am Bauhaus für das Konzept des Freiraums. Die Ich-Erzählerin glaubt, dass die Freiheit, die man innerhalb einer Struktur hat, spannender ist als das, was ohne Anhaltspunkte entsteht. Eine Kombination aus beidem - einer vorgegebenen Struktur und Freiräumen innerhalb dieser Struktur - ist für den Ich-Erzählerin interessant, um sowohl Kreativität als auch Ergebnisse zu fördern.

Eine wichtige Tanzform war der Ausdruckstanz oder das *triadische Ballett* von Oskar Schlemmer. Diese Tanzform wurde von Schlemmer am Bauhaus entwickelt. Das Bauhaus ist nicht nur für Kunst und Design berühmt, sondern auch für die Förderung der Interdisziplinarität im Lehrplan sowie für die ganzheitliche Entwicklung der StudentInnen. Die Bauhaus-Bühne ist bekannt für Experimente in den Bereichen Theater und Tanz, für die Entwicklung revolutionärer Ideen, für das Image eines sich im Entstehen befindlichen neuen Menschenbildes. Bettina Wagner-Bergelt äußert sich zum 100-jährigen Jubiläum von Bauhaus mit folgenden Worten:

572 Hillman, Susan (2020): „Charleston – Der Tanz der Goldenen Zwanziger“. In: Glad Rags, www.gladrags.de/magazin/charleston-tanz. Letzter Zugriff am 28 April 2023.

573 Enzensberger (2017), S. 26.

574 Enzensberger (2017), S. 26f.

Die griffen natürlich auch all das auf, was in der Architektur wichtig war und was im Design wichtig war, und das war im Grunde genommen eine Einheit. Die Bauhaus-Bühne, gerade der tänzerische Bereich, der choreografische Bereich, war immer auch eine Art Experimentierfeld für alle anderen Gedanken, für alle anderen Ansätze, für alle anderen Fragestellungen.⁵⁷⁵

Bettina beschreibt den Tanz von Schlemmer als die Umsetzung von „dem radikal auf der Bühne, die sich nur mit Bewegung und Raum auseinandersetzt.“⁵⁷⁶ Auch in dem Roman *Blaupause* thematisiert die Ich-Erzählerin die Tanzform Oskar Schlemmers, insbesondere anlässlich der Einweihung der neuen Bauhausgebäude in Dessau in der zweiten Phase der erzählte Zeit.:

Der stumme Mann bewegt sich wie ein Turner zwischen den aufgestellten metallischen Trennwänden hin und her. Sein Tanz ist somnambul, sein Kostüm – zwei Kegel für die Beine, eine Kugel für den Bauch – lässt ihn entkörperlich wirken. Nach ein Paar Minuten sehe ich nur noch Objekte, die durch einen schwarzen Raum wandern. „Schlemmer hat so etwas wie den architektonischen Tanz erfunden“, erklärt Friedrich leise. „Die Tänzer beziehen sich immer auf die Raumachsen der Umgebung“. Der Tanz dauert nicht lang, bekommt aber den bisher lautesten Applaus.⁵⁷⁷

Die Ich-Erzählerin bemerkt, dass „der Scheinwerfer sucht und findet eine Gestalt, die eine silberne Maske und ein weißes Kostüm trägt.“⁵⁷⁸ Der Tänzer wird mit einem Turner, Objekt und seinem Tanz mit Somnambul verglichen. Sein Kostüm - zwei Kegel für die Beine, eine Kugel für den Bauch - lässt ihn entkörperlicht erscheinen. So werden die Menschen durch den Tanz als sich bewegende Objekte im Raum dargestellt. Dieser Tanz wird architektonischer Tanz genannt. Um den Tanz zu erklären, verwendet die Ich-Erzählerin eine Charakterrede von Friedrich⁵⁷⁹. Auf diese Weise wird die Ich-Erzählerin zu einer Beobachterin der Aufführung, die mitteilt, was sie, während die Einblendung der Figurenrede bei der Erklärung der technischen Einzelheiten hilft, sieht.

575 Netz, Dina (2019): „100 Jahre Bauhaus - Das Bauhaus und der Tanz“. Deutschlandfunk, 2. Januar 2019, www.deutschlandfunk.de/100-jahre-bauhaus-das-bauhaus-und-der-tanz-100.html. Letzter Zugriff am 28 April 2023.

576 Luzina, Sandra (2019): „100 Jahre Bauhaus: Tanz den neuen Menschen“. Der Tagesspiegel [Berlin], 12. Januar 2019, www.tagesspiegel.de/kultur/100-jahre-bauhaus-tanz-den-neuen-menschen/23859144.html. Letzter Zugriff am 28 April 2023.

577 Enzensberger (2017), S. 142.

578 Enzensberger (2017), S. 142.

579 Friedrich ist ein Student an der Bauhaus Universität.

6.3. Kunst der Zukunft: Form folgt Funktion

Die Weimarer Republik eröffnete neue Freiheiten für Kunst und Kultur. Viele Künstlerinnen und Künstler begriffen die Republik zudem als Aufgabe: Sie wollten mit ihrer Kunst am Aufbau einer demokratischen Gesellschaft mitwirken.⁵⁸⁰

Wie oben erwähnt, wurde die Weimarer Republik nicht nur von Politikern, sondern auch von Künstlern als Chance begriffen für eine humane, freie und demokratische Zukunft gesehen. In diesem Zusammenhang kann man sagen, dass zum Beispiel die Bauhaus-Universität ein außergewöhnliches Beispiel dafür ist, wie Künstler und Akademiker effektiv zusammenarbeiten konnten, um künstlerische Werke zu schaffen, die für die damalige Zeit repräsentativ waren. In der Weimarer Republik war die Kunst so konzipiert, dass sie zugänglich und in Serien reproduzierbar war. Die Einzigartigkeit eines Kunstwerkes wird dagegen obsolet gemacht.

6.3.1. Der neuste Trend in Architektur

„Das Ziel ist, das Material zu begreifen. Man kann Materialien auf viele verschiedene Arten und Weisen untersuchen, heute werden wir uns zeichnerisch mit ihnen auseinandersetzen.“⁵⁸¹

Der Lehrer Johannes Itten gibt mit strenger Stimme Anweisungen in dem Werkraum in der ersten Phase der Erzählung. :

Nehmen Sie das Material in die Hand. Genau so. Und jetzt schließen Sie die Augen. Wie fühlt sich das an? Versuchen Sie, dieses Gefühl so weit zu verinnerlichen, dass Sie es zeichnen können.⁵⁸²

Die Ich-Erzählerin verpackt sehr gut nicht nur die theoretischen Ansätze im Werkraum Unterricht, sondern auch die praktische Arbeit, die im Park an der Ilm geleistet werden. Luise ist hier auf der Suche nach dem interessanten Material für ihren Unterricht mit Johannes Itten.

Ein paar Meter weiter taucht zwischen zwei Bäumen ein Turm auf – Neugotik, denke ich sofort [...]. Der Bau hier scheint nicht besonders alt zu sein. Bleibt nur die Neuauflage. Wie überhaupt

580 Wieland, Martina (2018): „Weimar und der kulturelle Aufbruch“. In: bpb.de www.bpb.de/themen/erster-weltkrieg-weimar/weimarer-republik/275870/weimar-und-der-kulturelle-aufbruch. Letzter Zugriff am 15.04.2023.

581 Enzensberger (2017), S. 13.

582 Enzensberger (2017), S. 15.

jemand auf die Idee kommen kann, so viel später einfach noch mal im selben Stil zu bauen, ist mir unverständlich. In Berlin treiben sie es seit Mitte des letzten Jahrhunderts sogar noch schlimmer, da kopiert man einfach Stilelemente aus den verschiedensten Epochen und bastelt sie zusammen. Ich finde das nicht besonders originell. Aber vielleicht ist das ein Zeichen unserer Zeit. Niemand möchte mehr einen eigenen Standpunkt beziehen oder etwas Ernst meinen.⁵⁸³

Der obige Absatz weist auf den neusten Trend in der Architektur hin, indem Künstler „einfach Stilelemente aus den verschiedensten Epochen kopieren und sie zusammenbasteln.“⁵⁸⁴ Dies wird als ein Zeichen der Zeit verstanden, wobei auf der Stellungnahme verzichtet wird. Dieser Absatz bringt die Hauptfigur Luise dem Leser etwas näher, dadurch, dass sie nicht nur Bezug nimmt auf ihr Hintergrundwissen über die Kunstrichtung Neugotik und das künstlerische Verhältnis dazu in ihrer Heimat Berlin in der Gegenwart, sondern auch durch die Offenlegung ihrer Perspektive für wie die Kunst zukünftig auszusehen hat. Luise nimmt Stellung, indem sie die gegenwärtige Kunst als „schlimm“ und als „die Neuauflage“ bezeichnet. Der obige Absatz klingt wie ein Reflexions-Monolog. Durch den Einsatz von Reflexion wird ein direkter Blick in die Gedankenwelt von Luise gewährt. Der Reflexions-Monolog bietet die Möglichkeit, den gegenwärtigen Stil der Künstler aus ihrer individuellen Perspektive zu bedenken. Der Reflexion-Monolog bringt das Tempo auf halt, da keine Aktion stattfindet.

6.3.2. Eine bezahlbare Kunst

Maria⁵⁸⁵ unterhält sich mit einem Jungen aus dem Vorkurs und preist den Webstuhl an. Die Konversation beginnt auf folgende Weise.

„Wenn man Stoffe in Serie produzieren kann, dann muss man das doch auch tun!“

In dem Jungen hat sie ein dankbares Publikum gefunden.

„Finde ich auch. Deswegen müssen sie ja nicht weniger schön sein“, sagt er.

„Ich verstehe überhaupt nicht, warum sich manche Leute so sehr dagegen wehren. Was ist den falsch daran, wenn ein Teppich, den wir gestaltet haben, bezahlbar ist?“ Maria redet sich in Rage.

583 Enzensberger (2017), S. 16.

584 Enzensberger (2017), S. 16.

585 Maria ist Studentin an der Abteilung für Weberei der Bauhaus-Universität.

„Es ist absurd. Da steckt irgendein miefiger, elitärer Dünkel dahinter“, sagt der Junge.⁵⁸⁶

Durch die Hinzufügung des Gesprächs zwischen Maria und dem Jungen wird die Perspektive auf die Kunst aus der Sicht der Schülerinnen und Schüler gezeigt, indem die Serienproduktion angesichts der sich verändernden Produktionsverhältnisse als das Gebot der Stunde begriffen wird. Aus dem Gespräch gehen zwei wichtige Tatsachen hervor: Die erste konzentriert sich auf die Frage nach der Qualität und Schönheit der Kunst und lässt die Serienproduktion nicht als Ausrede gelten. Die zweite wirft die Frage nach der Bezahlbarkeit von Kunst auf und plädiert dafür, Kunst für alle Menschen zugänglich zu machen. Auf diesen beiden Motiven basierte die Bauhaus-Philosophie. In wenigen Worten wird die wichtigste Debatte der Zeit in einer lebhaften Diskussion wiedergegeben. Das obige Gespräch kann auch als ein Beweis für die Beteiligung der jungen Generation an der Gestaltung der modernen Gesellschaft der Zukunft gesehen werden. Die Ich-Erzählerin hält sich im Hintergrund und „lauscht halbherzig dem Gespräch.“⁵⁸⁷ Auf diese Weise präsentiert sie sich als objektive Zeitzeugin, da sie das Gespräch wortwörtlich wiedergibt, ohne Ihre Stellungnahme hinzuzufügen.

Ein anderes Beispiel wäre: Ein Gespräch zwischen Maria und Luise, in dem Luise nach ihrem neuesten Projekt fragt. „Der Stoff, den Maria webt, soll ein Kissenbezug werden, für den Prototypen eines Stuhls, den die Tischlerei seit einigen Wochen konzipiert.“⁵⁸⁸

„Wenn alles gut geht, können wir damit in Serie gehen.“

„Wollt ihr das wirklich in Serie produzieren? Wäre es nicht viel schöner, wenn jeder Stuhl ein Einzelstück wäre?“ frage ich und betaste den Stoff.

„Lu, fang mir jetzt bloß nicht wieder mit der Einzigartigkeit des Kunstwerks an.“

„Aber was ist denn daran so falsch? Von billiger Massenproduktion hat doch niemand etwas.“

„Weißt du, man muss sich auch als Künstler nicht so wichtig nehmen. Außerdem ist der technologische Fortschritt eine Tatsache, an der selbst deine esoterischen Irren irgendwann nicht mehr vorbeikommen werden.“⁵⁸⁹

586 Enzensberger (2017), S. 25f.

587 Enzensberger (2017), S. 25.

588 Enzensberger (2017), S. 47.

589 Enzensberger (2017), S. 48.

Das Gespräch vermittelt Vor – und Nachteile der Massenproduktion. Marie ist der Meinung, dass Massenproduktion als Kunst im Rahmen des technologischen Fortschritts gesehen werden sollte. Die Betonung der Einzigartigkeit eines Kunstwerkes wird hingegen als altmodisch betrachtet. Ebenso wird die Einmaligkeit der Kunst als „esoterische Irren“⁵⁹⁰ bezeichnet und als ebenso unzeitgemäß wie langsam angesehen. Der Dialogstil ermöglicht eine lebhaftere Diskussion und schafft eine Zeitdeckung.

6.3.3. Der Turm des Feuers

Die neuen Ideen der Zeit kommen in der Architektur und in der Kunst zum Ausdruck. Ein Beispiel wäre „der Turm der Feuer“ von Johannes Itten.

Wir stehen vor dem Tempelherrenhaus und schweigen. [...] Mir fällt eine große Statue auf, die ich vorher nicht gesehen habe. Es ist eine Spirale aus blauen, roten und gelben Glasstücken, in denen sich ein paar spärliche Sonnenstrahlen brechen. Sie ist massiv und filigran zugleich, das Glas wird von schwungvollen Metallstreben zusammengehalten, die sich von den warmen Farben silbern abheben. Vor dem gotischen Bauwerk wirkt sie außerirdisch und gleißend.⁵⁹¹

Der obige Absatz beschreibt die bewusste Verwendung von Farbe und Form durch Johannes Itten für seine Kunstwerke. Itten verwendet die drei Hauptfarben Blau, Rot und Gelb, um einen besonderen Effekt zu erzielen. Die harmonische Verwendung von Glas mit Metallen, um einen silbernen Effekt mit Sonnenstrahlen zu erzeugen, macht ein außergewöhnliches Kunstwerk aus. Da die Erzählung aus der Ich-Erzählerin-Perspektive erfolgt, bringt sie unmittelbar ihre Unzufriedenheit mit der Spiralstruktur und den Farben zum Ausdruck. Ihrer Meinung nach haben solch wunderbare Türme und Farben keinen Sinn, solange die Schüler kein Dach über dem Kopf haben. Ihre Perspektive konzentriert sich auf die Nützlichkeit der Kunst für das Volk. Damit unterstreicht sie die Funktion der Kunst in der weimari-schen Republik.

⁵⁹⁰ Enzensberger (2017), S. 48.

⁵⁹¹ Enzensberger (2017), S. 54.

6.3.4. Die Ablehnung der technischen Neuerungen ist altmodisch

Lebhaft, aber routiniert spricht er von einem neuen industriellen Stil, der nur durch „die richtige Verwendung der Maschine“ entstehen könne. Das Handwerk reiche einfach nicht mehr aus. Es sei veraltet, von der technischen Entwicklung überholt. Er redet sich in Rage, schimpft über die „romantische Verschwommenheit“, die immer noch am Bauhaus herrsche, und die „Ewiggestrigen“, die sich mit aller Kraft den Neuerungen der Technik widersetzen. Ich finde ihn eitel, wie er da in seiner Sportkleidung steht, aber ich bin auch fasziniert davon, dass es hier eine so gegensätzliche Weltanschauung gibt.

Sieht uns der Rest der Schule so? Spielt die Angst der Arbeiter vor den Maschinen für diese Leute keine Rolle? Heimlich betrachte ich Friedrich, der aufmerksam zuhört. Findet er mich altmodisch?⁵⁹²

Einbettung des Vortrags von Theo van Doesburg in die Erzählung, indem er von einem neuen industriellen Stil spricht, der nur durch den richtigen Gebrauch der Maschine entstehen kann. Die Ablehnung der technischen Neuerungen wird als „veraltet“, „romantische Verschwommenheit“, „Ewiggestrige“ und „altmodisch“ bezeichnet. Auch Begriffe wie die Angst der Arbeiter vor den Maschinen spielen keine Rolle. Der Wandel in der Denkweise würde sich auch in der Kleidung des Vortragenden zeigen. Er trägt Sportkleidung statt eines Smokings. Die Ich-Erzählerin hingegen übernimmt die Rolle der Beobachterin und Beurteilerin, hinterfragt aber ihre eigene Denkweise. Dies spiegelt sich in den Fragesätzen wider.

6.3.5. Die Kombination von Fabrikarbeit und Weberei

Die aus Stahlrohren gefertigten Stühle mit Sitz- und Rückenlehnen aus Stoff symbolisieren die Verbindung von Fabrikarbeit und Weberei sowie die Förderung der Interdisziplinarität am Bauhaus. Die Streben an der Decke, deren Farben die Struktur betonen, anstatt sie zu verbergen. Die Fenster verbergen ihre Herkunft aus der Fabrik nicht. Im Gegenteil, aus der Fabrik zu kommen, wird als Kompliment dargestellt. Zum Beispiel. „Durch riesige Fenster blickt man in die dunkle Weite, und auch hier sehen die Details –die Klinken, die Fensterrahmen, eine

592 Enzensberger (2017), S. 116f.

Vorrichtung zum Öffnen der oberen Fenster – aus, als kämen sie direkt aus einer Fabrik.“⁵⁹³
Dies symbolisiert die Neuheit und auch Feinheit der industriellen Perfektion.

Das Haupt Motiv von Bauplan am Bauhaus: *Form folgt Funktion*. Das folgende Beispiel erklärt:

Nach kurzem Überlegen setze ich mit schwungvoller Schrift meine Liste fort: *Wärme- und Kälte­dämmung, Belüftung*. Ästhetische Elemente vernachlässige ich, ob sich jemand aus dekorativen Gründen hohe Decken wünscht, ist mir egal. Dann ordne ich die Wünsche nach Priorität. Am Ende stehen *Helligkeit* und *klimatische Regulierung* ganz oben, die Technik bildet den letzten Platz.⁵⁹⁴

Diese Skizze, die die Ich-Erzählerin für den Bauplan anfertigt, zeigt ihre Sorgfältigkeit. Die Wahl der Prioritäten wurde durch die Funktion und nicht durch dekorative Gründe bestimmt. Dies spiegelt das Motiv des Bauhauses wider und wie gut die Ich-Erzählerin dieses Motiv in ihrem Entwurf umsetzt.

Ich suche mir also Material und ein paar Werkzeuge heraus. Die repetitiven Bewegungen mit dem Hobel und der Geruch der Sägespäne beruhigen mich. Ich hatte vergessen, wie befriedigend es sein kann, das Denken den Händen zu überlassen und trotzdem etwas zum Vorschein zu bringen. In diesem Fall ist es der Ansatz für eine kleine Holzschatulle, die ich hin und her drehe und über die ich denke, dass ich sie vielleicht meiner Mutter zu Weihnachten schicken könnte.⁵⁹⁵

Die Werkstatt wird in diesem Roman als ein Ort gesehen, an dem die Ich-Erzählerin ihr Talent unter Beweis stellen kann. Im Unterricht und im Gespräch mit anderen kommt sie nicht immer zu Wort oder ihre Ratschläge werden nicht ernst genommen. Was auch heute als eine Herausforderung für Frauen im akademischen Bereich bekannt ist, in einer von Männern dominierten Welt ernst genommen zu werden. Im Gegenteil, dazu entsteht Werkstatt als ein Symbol der Zugehörigkeit. Werkstatt steht symbolisch für einen Ort, wo man sich etwas gestaltet, etwas Neues erschafft. Ein Ort, an dem das Potenzial von Ideen zur Gestaltung von Zukunft gezeigt wird. Werkstatt funktioniert auch als Schwelle für einen Neuanfang. Die

593 Enzensberger (2017), S. 143.

594 Enzensberger (2017), S. 175f.

595 Enzensberger (2017), S. 195.

Anwesenheit der weiblichen Figur in der Werkstatt symbolisiert den Beitrag der Frauen zur Schaffung einer neuen demokratischen Welt. Die Beschreibungen erzeugen das Bild von Werkstatt fast wie einen gemütlichen Platz, was mit dem Haus verglichen werden kann. Dieses Image eines gemütlichen Ortes wird durch die Verwendung des Ausdrucks „Holzschatulle“ gestärkt, die sie für ihre Mutter zubereitet. Die Werkstatt entpuppt sich als beruhigender Ort der Erinnerung, an dem sich die Ich-Erzählerin an ihre beste Zeit erinnert. Die Werkstatt wird zu einem Ort, an dem sie sich entspannt, indem sie mit Werkzeugen in der Hand etwas erschafft; eine Holzschatulle. Die sich wiederholenden Bewegungen und der Geruch der Sägespäne sind für sie sehr angenehm. Dies wird mit dem nächsten Satz weiter betont, wie befriedigend es sein kann, das Denken den Händen zu überlassen. Die iterative Raffung erzeugt durch die repetitiven Bewegungen, hin und her drehen usw. Der Absatz enthält drei Zeitformen. Die Gegenwartsform signalisiert ihr Handeln sowie die Suche nach Material, die Vergangenheitsform signalisiert ihre Erinnerung an die Befriedigung, die sie aus dem Handwerk ziehen, während der Konjunktiv II ihren zukünftigen Wunsch ausdrückt, die Holzkiste der Mutter zu schenken. Die Sätze bringen zum Ausdruck, dass das Schaffen in der Werkstatt zu einem Gefühl der Geborgenheit, des Sich-Zuhause-Fühlens führt. Denn die Ich-Erzählerin drückt das transparente Gebäude des Bauhauses als „beklemmend“⁵⁹⁶ aus. Holzschatulle steht auch im Kontrast zu transparentem Gebäude. Eine Werkstatt ist für sie wie ein Holzkästchen, in dem sie sich selbst ohne Angst beurteilt zu werden, ausdrücken kann.

Neben Werkstatt taucht die Baustelle in die Stadt als ein Symbol für das Entstehen einer neuen Gesellschaft und für das Potenzial, die Zukunft zu gestalten auf, das immer wieder in *Der Gang vor die Hunde*, *Der weiße Affe*, *Lilly und ihr Sklave* verwendet wird. In diesem Roman tritt das Symbol in besonderer Form auf, indem es die Beteiligung der Frauen am Aufbau der neuen Gesellschaft anstrebt. Der Streben der Ich-Erzählerin an der Bauhaus-Universität steht symbolisch für den Kampf der Frauen um die Beteiligung am Aufbau einer zukünftigen Gesellschaft. Die Zeit der Weimarer Republik, die für ein neues politisches System steht, fungiert als ein ähnlicher Konstruktionsort. Sie repräsentiert eine Zeit, in der Künstler, Handwerker, Schriftsteller, Wissenschaftler, Politiker und sogar die einfachen Menschen dazu

596 „Die Transparenz des Gebäudes, die am Anfang nichts als Freiheit für mich bedeutet hat, ist jetzt beklemmend geworden. Selbst wenn ich einen Ort finden könnte, an dem ich allein wäre – er wäre immer noch von überallher zu sehen.“ [Enzensberger (2017), S. 195]

beitragen, eine neue Welt zu schaffen. Die Universität Bauhaus erweist sich als perfekter Ort, um die Ideen einer zukünftigen Gesellschaft zu verwirklichen.

6.4. Politik

6.4.1. Rechtsradikalismus

Das Bauhaus blieb von Rechtsradikalismus nicht unberührt. Immer wieder gibt es Passagen im Roman, die das politische Engagement der Studenten zeigen. Ein Beispiel ist der Dialog zwischen Luise und Hermann.

Hans Domizlaff ist der Reklamemann, der hinter den gelben Plakaten für Reemtsma Cigaretten steckt, und nach seinem Gastvortrag letztes Semester hat Hermann sich ihn zum Vorbild erkoren.

„Aber ist das nicht wahnsinnig hochmütig, zu glauben, man könnte die Leute so einfach manipulieren?“

„Ich würde das nicht Manipulation nennen, sondern Strategie. Sobald man ein Produkt oder eine Meinung verkaufen will, muss man eine Strategie haben – und die muss noch nicht mal besonders subtil sein. Das Volk ist dumm, Luise, das darfst du nicht unterschätzen.“⁵⁹⁷

Fabian in *Der Gang vor die Hunde* hat auch als Werbefachmann für Zigaretten gearbeitet. Der Roman zeigt, wie industrielle Dinge die Kultur bestimmen (siehe Punkt 3.2.3). In dem Roman *Blaupause* werden Zigaretten und politische Propaganda auf einer Linie gehalten, da beide eine berausende Wirkung haben. Die Menschen werden durch falsche Produktwerbung und durch betäubende Propaganda getäuscht und manipuliert. Hermann weist darauf hin, dass die Menschen leicht zu manipulieren sind.

Die wichtigen Diskussionen in diesem Roman werden durch Dialoge dargestellt. Dies trägt dazu bei, die unterschiedlichen Meinungen der Figuren im Gegensatz zu denen der Ich-Erzählerin zu zeigen. Dadurch entsteht der Eindruck der Objektivität. Die vorherrschenden Diskussionen sowie Konzepte der Weimarer Republik werden dadurch in der Handlung verankert.

597 Enzensberger (2017), S. 179.

Diese Diskussion über Manipulation wird nach ein paar Seiten wieder aufgenommen. Diesmal ertappt Ich-Erzähler Hermann dabei, dass er eine Zeitung liest, und zwar „Der Nationale Sozialist.“

„Liest du die etwa?“, frage ich.

„ja, warum denn nicht? ‚Der nationale Sozialist‘ ist keine schlechte Zeitung. Der Bruder des Herausgebers heißt Gregor Strasser. Er ist ein äußerst geschickter Werbefachmann, wahnsinnig umtriebig. Er macht die Propagandaleitung für die Nationalsozialisten und setzt sich außerdem sehr für die Arbeiter ein. Eigentlich ist er mehr Sozialist als Nationalist.“

„Aber Hermann, da stehen antisemitische Sachen drin!“⁵⁹⁸

Der Roman verankert zunächst die Gedanken zum Thema Werbung und führt dann die Gedanken dazu aus, wie Werbemanipulationen/-strategien in Zeitungen für rechtsradikale politische Zwecke eingesetzt werden.

Im Rahmen des Themas Politik werden verschiedene Themen wie Kriegserfahrungen, Kampf für Frauenrechte und Judenfeindschaft behandelt. Der Bezug zum Ersten Weltkrieg wird durch Erichs, ein Student an der Bauhaus Universität, Alpträume hergestellt, indem sein Wimmern von Zeit zu Zeit wiederkehrt, sich in ein Weinen verwandelt und schließlich abebbt. Die langfristigen Auswirkungen des Krieges auf die Psyche werden auf diese Weise veranschaulicht. Allerdings ist die Diskussion über Kriegserfahrung offensichtlich kein zentrales Thema für diesen Roman.

6.4.2. Patriarchale Strukturen

Am Bauhaus wurden Frauen herabgewürdigt, und es herrschten patriarchale Strukturen. Die Erläuterung der patriarchalen Strukturen am Bauhaus erfolgt durch drei Beispiele: Im ersten Beispiel geht es um die Belästigung durch Männer in der Gesellschaft, im zweiten Beispiel um die patriarchalische Psychologie selbst von Lehrern und männlichen Schülern und im dritten Beispiel wird die Belästigung von Frauen durch Gewalt in Beziehungen dargestellt.

598 Enzensberger (2017), S. 189.

Die Studentinnen, die an dem Bauhaus studieren, werden in Weimar mit Schimpfwörtern wie „Modeweiber“, „Ihr kommt doch gar nicht vom Bauhaus! Vom Freudenhaus kommt ihr!“⁵⁹⁹ und „Den hübschen Dingen könnte man noch etwas über Moral und Anstand beibringen“⁶⁰⁰ belästigt.

Luise berichtet an mehreren Stellen, wie ihre Ideen und Ansichten von den männlichen Studenten ignoriert werden. Der sexistische Kommentar, Frauen hätten Probleme, die Dreidimensionalität zu verstehen, wurde als selbstverständlich hingenommen. Beispielsweise „Johannes Itten sagt: „Keine Sorge, Luise, die meisten Frauen haben Defizite im dreidimensionalen Sehen. Das hat nichts mit dir zu tun. Ich würde dir allerdings empfehlen, in die Textilwerkstatt zu gehen.“⁶⁰¹ Die Aussage bringt das patriarchalische Denken zum Vorschein, dass eine Frau nicht für die Architektur, sondern nur für die Weberei geeignet ist.

Da diese Aussage von Johannes Itten, einem der einflussreichsten Lehrer am Bauhaus, stammt, erklärt sie die Thematik des Geschlechterkonflikts. Die patriarchalischen Strukturen sind selbst dort, wo Gleichberechtigung und Emanzipation propagiert werden, so tief verankert, dass solche Aussagen selbst von Lehrern verwendet werden.

Die Ich-Erzählerin thematisiert ihre Erfahrung von Gewalt in der Beziehung. Ein falsches Gefühl der Sicherheit wird als Rechtfertigung für Gewalt an Frauen. „Hermann ist der Mann, der mir genau das gegeben hat: Sicherheit. Der mir unmöglich Böses wollen konnte. Der mich liebt. Vielleicht ist es also wirklich alles meine Schuld?“⁶⁰²

Die Stadt wird für Violet in *Der Apparat der Liebe* zu einem Ort der Vergewaltigung, ebenso wie die gesamte Gesellschaft in dem Roman *Blaupause* als bedrohlich codiert. „Sicher, nach dem Krieg war die Gewalt überall, auf der Straße, in den Kneipen, in der Straßenbahn. Sie stand

599 Enzensberger (2017), S. 58.

600 Enzensberger (2017), S. 59.

601 Enzensberger (2017), S. 81.

602 Enzensberger (2017), S. 231.

in der Luft über Berlin, man konnte sie riechen, man konnte sie sogar in den Gesichtern und Gesten mancher Passanten erahnen.“⁶⁰³

Indem der Roman eine Vielzahl von Themen aufgreift, zeigt er die zentrale Bedeutung der Bauhaus-Universität in der Weimarer Republik. Es ist wichtig zu erkennen, dass Luises Geschichte zwei Phasen in der Entwicklung des Bauhauses entspricht. Die Herausforderungen, denen sich Frauen in der akademischen Welt stellen müssen, werden auf einfache Weise dargestellt. Dieser Roman hat mehrere Stärken, darunter die Art und Weise, wie er eine Reihe von Themen miteinander verwebt, wie Wohlflache Mangel, Architekturstil, Judenhass, Kriegserlebnisse, finanzielle Probleme der Studenten und politische Fragen auf der Ebene der Studenten und Lehrer. Durch die Verwendung von Symbolen, die automatisch mit bestimmten Attributen verknüpft sind, vermittelt der Roman das Wesen der Weimarer Republik in Weimar und Dessau nicht nur durch die Einbeziehung der Themen, sondern auch durch die Einbindung der Codes dieser Zeit wie Geschwindigkeit, Gefahr, Wildheit, in die Erzählung.

603 Enzensberger (2017), S. 231.

Kapitel 7

Ergebnisse und Schlussbemerkung

Zum Schluss möchte ich die in dieser Studie behandelte Forschungsfrage wiederholen. Sie waren:

1. Welche Themen werden in den Werken der unterschiedlichen Zeiten behandelt?
2. Welche Wirkung wird durch die narrative Umsetzung erzeugt?
3. Wie ist das Verhältnis zwischen Inhalt und Erzähltempo?
4. Wie wird insbesondere die Erzählgeschwindigkeit in Werken der bzw. über die 1920er Jahre konstruiert?
5. Welche Bedeutung trägt das Erzähltempo jeweils?

Aus meinen Untersuchungen geht hervor, dass die Weimarer Erzählungen und Romane ein Tempo aufweisen, das auf die schnelllebige und immer unsicherer werdende Existenz des Menschen hinweist. Neben der Übertragung von Geschwindigkeit und Gefahr durch Themen und Symbole wird das Erzähltempo als narrative Strategie verwendet. Die Analysen haben eine Verbindung zwischen Inhalt und Erzählstil aufgezeigt, indem sie das Wechselspiel zwischen erzählter Zeit und Erzählzeit untersucht haben. Die Vermischung von Fokalisierung und wechselnden Schauplätzen stellt die Geschwindigkeit dar. Die Verwendung aktiver Verben, genaue Zeitangaben, der Wettlauf gegen die Zeit, überfüllte Orte, die Betonung des Gefühls des Erstickens usw. unterstreichen die Wirkung von Geschwindigkeit und Menschenmenge. Dies sind einige Erzählstrategien, die in den Romanen und den Erzählungen beider Zeiten zu finden sind. In den Kapiteln 3, 4, 5, und 6 wurde gezeigt, dass diese literarischen Werke die Codes Geschwindigkeit, Wildheit und Gefahr auf unterschiedliche Weise darstellen. Bei der Analyse habe ich untersucht, wie es dem Erzähler bzw. der Erzählerin gelingt, das beschleunigte Tempo dieser widersprüchlichen Zeit durch den Einsatz von Zeitraffung, Zeitdehnung, deskriptiver Pause, Auslassungen, Zeitsprüngen, Zeitstillstand, Kombination von verschiedenen Zeitraffungstechniken innerhalb eines Satzes, *hard cuts*, wechselnden Schauplätzen und Perspektiven usw., spürbar zu machen. In der Analyse wurde darüber hinaus untersucht, wie das Erzähltempo durch die gewählten Themen, Symbole und Erzähltechniken vermittelt wird.

Die **permanente Präsenz der Maschinen** bringt die Menschen in Konkurrenz zu ihnen und immer wieder zeigen die analysierten Texte, dass es sein könnte, dass die Maschinen am Ende die Oberhand gewinnen. Die onomatopoetischen Worte ‚Brausen‘, ‚Rattern‘ und ‚Kreischen‘ legen eine hohe Lautstärke der Bahn nahe, die im Gegenteil zur leisen menschlichen Stimme steht. Das substantivierte Verb ‚Kreischen‘ simuliert sogar eine menschliche Lautäußerung. Die Menschen in der Nähe von Eisenbahnen oder größeren Maschinen können aber nur dann noch gehört werden, wenn jemand brüllt. Dies wird in *Fabian –Die Geschichte eines Moralisten* durch eine Szene demonstriert, die in einer Druckerei spielt. Dort ist der **Lärm** der Maschine so laut, dass der Redakteur Münzer schreit und nur das Wichtigste mitteilen kann. Lärm ist ein Phänomen, das das Handeln der Menschen unbewusst beeinflusst, da Lärm Menschen in Unruhe versetzt. Der Lärm der Schreibmaschinen in der Redaktion und der Zeitdruck, unter dem die Menschen arbeiten, fordern schnelles Reagieren ohne langes Nachdenken. Schnelles Denken und die Notwendigkeit ständiger Anpassung an die neuesten Entwicklungen der Wissenschaft und Technik gelten in dem Roman *Blaupause* geradezu als Zeichen von Intelligenz. Der Roman transportiert Geschwindigkeit in menschliche Aktivitäten, indem er zeigt, wie wichtig es ist, in Bezug auf den Wissensstand auf dem Laufenden zu bleiben sowie über die neuesten Trends informiert zu sein. Schnelles Denken ist auch das Thema von *Der Gang vor die Hunde*, in dem sich das lange Nachdenken als Zeitverschwendung erweist.

In einer modernen **Stadt** werden die Pferde seltener und die Autos immer mehr und mit ihnen steigt die Luftverschmutzung durch Auspuffgase stehen für die schmutzige Stadt durch die vielen Autos. Viele Autos, Motorräder und Straßenbahnen vermitteln den Eindruck einer lebendigen Stadt, in der viele Menschen unterwegs sind, aber auch zunehmend Schwierigkeiten bekommen, vorwärts zu kommen. In *Der Gang vor die Hunde* wird das Fahren auf den verkehrsreichen Straßen in Berlin mit einem ‚Fahren im Leim‘ verglichen.

In den Erzählungen *Lilly und Ihr Sklave* werden die Gefahren der Stadt mit dem Leben auf dem Land und der Zurückgezogenheit kontrastiert, indem vorgeführt wird, wie die städtische Lebensweise die Menschen auch in ihren privaten Räumen beeinflusst und sogar Leben zerstören kann. In *Der Gang vor die Hunde* wird die Stadt als eine Metropole aus Stein dargestellt. Die Stadt und Ihre Bewohner werden als „Irrenhaus“ gekennzeichnet. Eine Stadt

aus Steinen, die einer Irrenanstalt ähnelt, vermittelt eine bedrohliche sowie beklemmende Atmosphäre. Die Steine und ein Irrenhaus rufen Gefühle von Beschränkung, Angst und Unsicherheit hervor und implizieren, dass in der Umgebung etwas Gefährliches oder Schädliches vorhanden ist. Das Glühen der roten Ampel an jeder Straße und Abbiegung verschlüsselt die Gefahr. Verglichen wird die Stadt in *Der weiße Affe* mit ‚dem Ungeheuer einer alten Sage‘ – der Verkörperung der Stadt als Teufel und Drache, die den Menschen permanent gefährlich werden kann und die sich ständig lauthals in Erinnerung bringt – wie das ohrenbetäubende Geräusch, das durch den Zusammenstoß von Auto und Stoßstange direkt vor dem Fenster entsteht und Spiro am frühen Morgen aus dem Schlaf aufschreckt. Der Kontrast zwischen Stadt und Land wird auch durch den kleiner werdenden Fluss in der Stadt deutlich, den niemand, obwohl er inmitten der Stadt liegt, zur Kenntnis nimmt. Zugleich steht die Stadt für Fortschritt und Bewegung, das Land für Stillstand und Krankheit. In *Lilly und Ihr Sklave* symbolisiert das Sanatorium steht ein langsames Leben und Stillstand.

Menschenmassen und Lärm gelten folglich hingegen als Sinnbild für die Stadtentwicklung, Industrialisierung, Demokratisierung des öffentlichen Raums sowie die Populärkultur. Die Dynamik der Marktwirtschaft wird in *Der Gang vor die Hunde* und *Der weiße Affe* durch lautstark angepriesene Werbung und Banner dargestellt. Das Baugerüst signalisiert fortschreitenden Aufbau und anhaltenden Fortschritt, in diesem Fall auch den Aufbau der neuen Republik, der neuen Gesellschaft und des neuen Lebensstils. Überall erblicken die Menschen Bauzäune und frisch aufgeschichtete Ziegelsteine, eine jede Baustelle manifestiert **das rasche Entwicklungstempo** der Stadt, der Politik, aber auch des menschlichen Innenlebens: der Ausbau der Materialität wird mit der Zunahme von animalischem Verhalten und Emotionslosigkeit verbunden. Eine geschäftige und bewegte Stadt entsteht durch den Einsatz von Formulierung wie „Maurer auf den Laufbrettern“ usw. Die Ausbreitung der Industriekultur wird in *Der Gang vor die Hunde* durch den Vergleich zwischen dem Kölner Dom und den Zigaretten veranschaulicht. Der Kölner Dom ist ein kulturelles Wahrzeichen und steht für ein kulturelles Symbol, die Platzierung einer gleich großen Zigarette in der Nähe des Kölner Doms auf einem Plakat deutet hingegen darauf hin, dass zum einen Konsumgüter kulturelle Räume verdrängt haben, und zum anderen der Rausch oder die Hektik des neuen Lebens die Kultur

neu definiert hat.⁶⁰⁴ In *Der weiße Affe* codiert der Friedhof die Verlangsamung des Lebens, während hohe Häuser ohne Fenster sowie ein Mangel an Wohnraum in *Der Gang vor die Hunde* die Schnelligkeit des Wachstums codieren.

Die Dynamik der Menschen wird außerdem durch **Mode**, **Sexualität** und kulturelle Vielfalt thematisiert. Hinweise auf Homosexualität kommen in den Texten der Weimarer Republik und den Neuveröffentlichungen sehr häufig vor. Die emotionale Dynamik spielt in allen Werken aus bzw. über die Zeit der Weimarer Republik eine wesentliche Rolle. Kurzfristige Beziehungen in *Der Gang vor die Hunde*, *Lilly und Ihr Sklave*, *Der Apparat der Liebe* werden zum Signum für die Schnelligkeit des Lebens. Das Festhalten an einem Partner wird als langsam und altmodisch angesehen. In *Blaupause* wird das Festhalten an einem Ort oder einer Wohnung als Zeichen der Langsamkeit oder sogar Rückständigkeit betrachtet. In einer von Technikbegeisterung geprägten Zeit gewinnen Konzepte wie Liebe, Glück und Gefühle immer neue Bedeutung, weil die zwischenmenschlichen Beziehungen im Wandel befindlich sind. Glück steht für altmodische Vorstellungen von Ruhe, Geduld und Zufriedenheit. Unterwegs zu sein, bedeutet hingegen, flexibel zu sein. Rastlosigkeit wird mit Stärke verbunden. Immer neue Gefühle auszuprobieren bedeutet, immer weiterzugehen, das Leben zu genießen. Unruhig zu sein wird mit Freiheit gleichgesetzt. Deshalb wünscht sich die Figur Fritz in *Die große Liebe* nicht „Glück“, sondern „Unglück.“ Treue in einer Beziehung wird als Stillstand empfunden und damit als Ruhe und Unglück. Treue schränkt ein und macht untreu. Wenn man in einer Beziehung angekommen ist, sind die Möglichkeiten einer Partnerwahl vorerst beendet. Man ist unfrei, während der Prozess der Suche nach einem neuen Partner für Freiheit steht.

In *Blaupause* steht das **Bauhaus** symbolisch für einen Ort, an dem etwas gestaltet wird und etwas Neues entsteht. Ein Ort, an dem das Potenzial von Ideen zur Gestaltung der Zukunft gezeigt wird. Das Bauhaus fungiert auch als Schwelle für einen Neuanfang. Die Anwesenheit der weiblichen Figur Luise im Bauhaus symbolisiert den Beitrag der Frauen zur Schaffung einer neuen demokratischen Welt. Die Forderung nach einem neuen Bauplan in *Blaupause* signalisiert, dass alte Strukturen sowie alte Denkweisen nicht mehr zeitgemäß sind. Die aus

604 Vgl. Jürgs, Britta (1995): Neusachliche Zeitungsmacher, Frauen und alte Sentimentalitäten: Erich Kästners Roman Fabian. Die Geschichte eines Moralisten. In: Becker, Sabina/Weiß, Christoph (Hg.): Neue Sachlichkeit im Roman, Neue Interpretationen zum Roman der Weimarer Republik. Stuttgart, S. 200.

Stahlrohren gefertigten Stühle mit Sitz- und Rückenlehnen aus Stoff symbolisieren die Verbindung von Fabrikarbeit und Weberei. In *Der weiße Affe* steht der hohe Fabrikurm Veritas (eine Nähmaschinenfabrik) als Symbol für die Industrialisierung sowie die Umwandlung von Handarbeit in Maschinenarbeit.

Außer diesen Themen und Symbolen spielt der Erzählstil eine wichtige Rolle. Das Erzähltempo wechselt in der Häufigkeit von schnellem Tempo (durch kurze Sätze, Aktive Verben usw.), zu zeitdeckendem Erzählen (durch Dialogstil), zu beschreibendem Erzählen (Deskriptive Pause), zu Stillstand in der Zeit (durch Reflexion oder Nachdenken). Diese Häufigkeit der Tempowechsel innerhalb eines Ereignisses schafft einen Rhythmus.

Der Wettlauf gegen die Zeit, um schnell ans Ziel zu kommen, macht Geschwindigkeit zu einer ständigen Erfahrung. Diese Geschwindigkeit wird in *Lilly und ihr Sklave* und *Der Apparat der Liebe* durch die Stimmungsschwankungen dargestellt. In der Erzählung wird diese Geschwindigkeit durch den asyndetischen Satzbau, durch harte Sprünge, durch die Verwendung von zeitlichen Modi verdeutlicht. Ellipsen, Prolepsen und Analepsen bilden Stimmungsschwankungen durch Sprunghaftigkeit formal ab. Besonders auffällig an der Erzählweise im Roman *Blaupause* ist die episodische Erzählweise. Die Ich-Erzählerin erzählt die Geschichte in Erzählsträngen, die zwei bis drei Seiten lang sind. In der Regel wird zu Beginn einer neuen Episode die Angabe der Zeit und des Raumes vermittelt. *Hard cuts* kommen dabei sehr häufig zum Einsatz. Dieser Roman beschäftigt sich mit vielen Themen, wie Wohnungsmangel, Architekturstil, Judenhass, Kriegserlebnissen, finanziellen Problemen der Studenten und politische Fragen auf der Ebene der Studenten und Lehrer. Durch die Verwendung von Symbolen wie Karussell und Bauhaus, die automatisch mit bestimmten Attributen verknüpft sind, vermittelt der Roman das Wesen der Weimarer Republik nicht nur durch die Einbeziehung der Themen, sondern auch durch die Einbindung der Codes dieser Zeit wie Geschwindigkeit, Gefahr, Wildheit. Das Leben wird mit einem Karussell verglichen. Dies codiert die Geschwindigkeit des Lebens, des Denkens und des Sprechens, des Reagierens, des Handelns usw. Diejenigen, die sich nicht an diese Geschwindigkeit gewöhnen können, scheitern, oder mit anderen Worten, sie fallen vom Karussell.

Die Rede des Erzählers hilft, sich die Körperbewegungen, den Gesichtsausdruck und die Lautstärke der Stimme vorzustellen. Das Fehlen der Erzählerrede im Dialog, sofern klar ist, wer zu wem spricht, trägt ebenfalls dazu bei, einen fließenden Leseindruck zu erwecken. Eine besonders wichtige Rolle spielt die Fokalisierung. Externe Fokalisierung ist ein wichtiger Aspekt des journalistischen Erzählens aber auch für den Aufbau von Spannung im Erzählen. Dagegen gibt die interne Fokalisierung einen Einblick in die Gefühle und Gedanken der Figuren. Außerdem kann die interne Fokalisierung das Tempo verlangsamen, da sie eine Reflexion oder einem Bewusstseinsstrom einleitet. Infolgedessen findet die Aktion nicht statt und die Zeit steht still. Die Verwendung von Analepsen gibt in kurzen Sätzen Auskunft über die Vorgeschichte der Figur, die für die Handlung relevant sein kann. Dies kann oft durch Tempuswechsel erkannt werden. In *Der Gang vor die Hunde* werden Analepsen verwendet, um auf eine Gewohnheit aus Fabians Kindheit hinzuweisen. Die Analepsen dienen nur als Bezugspunkt, ihre Verwendung verlangsamt das Tempo nicht, während die beschreibende Darstellung durch Details, Metaphern, die Darstellung von mentalen Prozessen und Gedanken in einer langsamen und ruhigen Weise in einem langen Absatz die Erzählung verlangsamen. Die Menge an Informationen, die dem Leser vermittelt wird, ist die Funktion beim Aufbau von Spannung, was Genette mit „narrative Information hat verschiedene Grade“⁶⁰⁵ beschreibt. Das Spiel mit dem Teilen und Verstecken von Informationen trägt besonders dazu bei, die Spannung zu erhöhen. Besonders bei der Analyse des Kriminalromans *Der weiße Affe*. Wenn die Handlung extrem detailliert dargestellt wird, praktisch in Zeitlupe, weil die Menge an Informationen in einem bestimmten Zeitraum recht hoch ist, verlangsamt sich die Erzählung. Die jüngeren Romane, *Der weiße Affe* und *Blaupause*, verwenden mehrere filmische Elemente wie die Einbeziehung von Hintergrundmusik „TAM TATA TAM“ in *Der weiße Affe*, um den psychologischen Zustand von Figuren zu zeigen (vgl. 5.3.19). Auch die Eröffnungsszene von *Blaupause* erweckt den Eindruck, als würden die Bewegungen der Ich-Erzählerin durch eine Kamerabewegung gezeigt (vgl. 6.2.1). Die Einbeziehung einer Nebenhandlung in *Der weiße Affe* ist etwas, das in den anderen Texten nicht zu finden ist.

Der Erzählstil

605 Genette (2010), S. 103.

Anhand der bisher analysierten Romane und Erzählungen lassen sich einige Erzählstrategien dem Erzählstil der Weimarer Republik zuordnen. Wesentliche Merkmale der Weimarer Republik sind Geschwindigkeit, Gefahr, Laut und Wildheit. Sie spiegeln sich nicht nur in der Erzählweise, sondern auch in Handlung, Themen und Symbolen. Vorstellungen wie Atemlosigkeit, Lebenstempo, Beschleunigungsdrang, permanente Bedrohung und Wildnis mitten in der Zivilisation führen zu Verknüpfungen, die in Erzählungen sofort mit dieser Phase der Geschichte assoziiert werden. Im Folgenden werden diese Strategien zusammengefasst.

Die Verwendung des Reflexionsmonologs für einen bewegenden Schauplatz

Bewegte Schauplätze wie Züge, Busse oder U-Bahnen werden in der Literatur der Weimarer Republik häufig verwendet. Eine Bewegung nach innen wird durch die Geschwindigkeit des Zuges ausgelöst. Befindet sich die Figur an einem wechselnden Schauplatz, z. B. in einem Zug oder Bus, nimmt der Erzähler eine interne Fokalisierung vor und offenbart den psychischen Zustand der Figur durch die Verwendung von Reflexionen. Es ist eine Strategie, die in der Literatur der Weimarer Republik häufig eingesetzt wird. Eine Zugfahrt zeichnet sich dadurch aus, dass sich das Innere der Figur bewegt, auch wenn sie statisch bleibt. Diese innere Bewegung wird mit Hilfe der Erzählstrategien Reflexion (Bewegung in die Gedankenwelt der Figur) und Analepse (Bewegung in der Erinnerungswelt der Figur) sowie Rückblenden kombiniert mit Reflexion in W-Fragen und Konjunktiv II-Sätzen veranschaulicht.

Visualisierung des Laufens durch die asyndetische Satzstruktur

Der asyndetische Satzbau findet in den Texten der Weimarer Republik an mehreren Stellen Verwendung, insbesondere an den Stellen, an denen die hohe Geschwindigkeit der körperlichen Bewegung der Figur deutlich werden muss. Der asyndetische Satzbau begünstigt die Visualisierung der Bewegung der Figur. Die asyndetische Satzstruktur beschleunigt die Erzählung und wird mit der körperlichen Geschwindigkeit der Figur in Einklang gebracht.

Visualisierung der Verfolgungsjagd durch gleichzeitiges Erzählen

Die gleichzeitige Erzählung dient dazu, eine Verfolgungsjagd darzustellen. Das lässt sich an mehreren Stellen in den Texten der Weimarer Republik nachweisen. Das Ziel des gleichzeitigen Erzählens besteht darin, Spannung zu schaffen und dem Leser eine einzigartige Erfahrung zu vermitteln, die es ihm ermöglicht, den Moment zu erleben, in dem es geschieht. Dafür werden auch weitere Methoden verwendet, etwa das Zoom-in und Zoom-out zur Darstellung der Geschwindigkeit sowie das Verstecken und Zeigen von Informationen zur Steigerung der Spannung der Szene.

Die Erkennung von Symbolen und nicht Symbolen

Die Epoche der Weimarer Republik ist mit einer Vielzahl von Symbolen und Codes verbunden, die Geschwindigkeit als auch Gefahr konnotieren. Wie bereits im Theoriekapitel II dargelegt, funktioniert ein Symbol nur dann, wenn sich die zu vergleichenden Codes in unmittelbarer Nähe zum Vergleichsobjekt befinden (siehe Punkt 2.5). Die Verständlichkeit eines Symbols hängt von den festen Codes ab. Ein Objekt kann seine kulturelle Bedeutung als Symbol nur dann erlangen, wenn es feste Codes hat. Diese Codes werden durch ihre wiederholte Verwendung konventionalisiert. Sind die Codes nicht fixiert, kann ein Symbol nicht erkannt werden.

Die Formen der Umkodierung und wechselnden Codierungen stehen neben festen Symbolen. So wird Zug, Straßenbahn, U-Bahn, und Wartesaal Symbole die immer dasselbe vermitteln. In dieser Arbeit wurden auch unfixierte Codes konzeptualisiert, die in unmittelbarer Nähe zum Objekt verbleiben. Solche Gegenstände können nicht als Symbol anerkannt werden. Ein solches Beispiel ist der Tanz.

Die Symbole mit den festgelegten Codes

Im Folgenden diskutiere ich einige Symbole, die immer mit festen Codes auftreten.

Die Eisenbahn: Ein Symbol für Gefahr

Die Eisenbahnen haben eine besondere Rolle im Alltag der Zeit der Weimarer Republik, da sie

die Geschwindigkeit des Lebens zeigen. Die Eisenbahn taucht in fast allen Werken der Weimarer Republik als Symbol für Gefahr auf. Die äußere Welt, die durch Bahn und Maschine geprägt ist, verleiht dem menschlichen Leben eine bestimmte Richtung, die nicht der Mensch zu kontrollieren gewillt scheint. Im Roman *Der weiße Affe* ist die Eisenbahn als Transportmittel ein wesentlicher Bestandteil. Sie spielt eine entscheidende Rolle in der Handlung, die über die reine Erleichterung der menschlichen Mobilität hinausgeht. Die Darstellung der Eisenbahn als eine sehr mächtige Maschine, welche die menschliche Stimme unterdrücken kann, spiegelt die existentielle Angst vieler Menschen in der Zeit der Weimarer Republik. Die Eisenbahn ist schnell, stark, laut und dynamisch, während der Mensch langsam und schwach ist.

In dem Roman *Der weiße Affe* betrachtet Spiro die Eisenbahn mit ihrem „genieteten Gerüst, die sich wie eine aufgebockte Schlange aus Stahl kreischend und ratternd in Höhe des zweiten Stocks durch die Stadt zieht“⁶⁰⁶. Die Bahn als ‚aufgebockte Schlange‘ codiert die Bahn als mächtig, aber auch bedrohlich. Die Ausdrücke ‚kreischend‘ und ‚ratternd‘ machen den Lärm hörbar. Diese Codes sind fest und tauchen immer in Verbindung mit der Eisenbahn auf.

Die Straßenbahn: Ein Symbol für existenzielle Angst

Auch die Straßenbahn kann als Symbol für existenzielle Angst angesehen werden. In *Der Gang vor die Hunde* wird gezeigt, dass Fußgänger leicht von Straßenbahnen getötet werden können, wenn sie ihnen in die Quere kommen. Dies deutet auf die Dominanz der großen Maschinen, wie der Straßenbahn, über die Menschen hin, denn der Mensch muss vorsichtig die Straße überqueren und sollte der Straßenbahn dabei nicht in die Quere kommen (siehe 3.2.2). Im Erzählen geschieht es meist durch die Darstellung von ein und aus steigen in Straßenbahnen, und große Zeitsprünge. Einfügen von kurzen Dialogen, imperativen Sätzen wie „Pass auf!“, Wiedergabe der Figurenrede im Dialekt usw. In *Der weiße Affe* und in der *Blaupause* wird die Straßenbahn als Schauplatz von Schlägereien dargestellt. Die Stadtbewohner sind unter dem Druck dieser Maschinen, die alle Aspekte des städtischen Lebens beherrschen. Die überfüllten Straßenbahnen sind ein Sinnbild für das städtische Leben, während leere Straßenbahnen das Leben in einer Provinz verdeutlichen.

606 Ehmer (2017), S. 22.

Die U-Bahn: Ein Symbol für Orientierungslosigkeit

Das U-Bahnsystem wird sogar zu einem Symbol der Orientierungslosigkeit, in dem verschiedene Codes wie Geschwindigkeit, Lärm, Trennung von der Außenwelt usw. aufeinandertreffen, um das U-Bahnsystem als Symbol der Orientierungslosigkeit zu etablieren (siehe Punkt 3.2.). Aufgrund der Geschwindigkeit und des Lärms hat eine Figur in der U-Bahn möglicherweise Schwierigkeiten, sich zurechtzufinden, denn die Möglichkeit, aus dem Fenster auf die Landschaft zu schauen, um sich zu orientieren, besteht in einem Untergrundzug nicht. Eine Figur kann ihre genaue Position erst dann wirklich erkennen, wenn die Haltestelle angesagt oder erreicht wird.

Auch Fabian fühlt sich wie in einem Labyrinth gefangen, wenn er mit öffentlichen Verkehrsmitteln in der Stadt unterwegs ist. In allen Werken wird dieses Gefühl entweder durch einen Reflexionsmonolog oder durch schwindelerregende körperliche Reaktionen wie Übelkeit oder Kopfschmerzen ausgedrückt (Siehe Punkt 3.2.1.).

Durch die Verwendung der internen Fokalisierung und von Konjunktiv II wird der Gedankenfluss sichtbar gemacht. Die Sätze bleiben unvollständig und zeigen damit fragmentarisches Denken an. Die zeitdehnende Reflexion wird durch eine interne Fokussierung veranschaulicht, die die leidenschaftliche Seite der Figur verdeutlicht.

Die U-Bahn, die als Symbol für Orientierungslosigkeit steht, wird durch den Einsatz von Gedankenfluss, Reflexionsmonolog sowie Analepse als eine Bewegung im Inneren der Figur verstanden. Damit wird zugleich eine paradoxe Situation beschrieben: die U-Bahn bewegt sich schnell unter der Stadt, die Figur in der U-Bahn bewegt sich nicht körperlich, sondern nur in Gedanken.

Der Wartesaal: Ein Symbol der Ungewissheit

Ein Symbol, das in den Werken der Weimarer Republik häufig auftaucht, ist der Wartesaal. Der Wartesaal steht für einen „liminal space“, der den Übergang von einem Zustand in einen anderen markiert. Marc Augé definiert den Wartesaal als „the real non-places of

supermodernity“⁶⁰⁷. Im Prolog erwähnt Augé die Bahnsteige und Warteräume als Orte, „where traveler’s break step, of all the chance meeting places where fugitive feelings occur of the possibility of continuing adventure, the feeling that all there is to do is to ‚see what happens‘.“⁶⁰⁸

Ein ähnliches Gefühl der Ungewissheit, der Orientierungslosigkeit teilt Fabian als Folge der Schnelllebigkeit des Lebens, in dem die Möglichkeit, alles gleichzeitig zu beobachten, nur Verwirrung zu stiften scheint. Rosmarie Zeller zeichnet Gemeinsamkeiten zwischen Ulrich in *Ein Mann ohne Eigenschaften* und Fabian und nennt wie die beiden „provisorisch Leben“.

Hat Ulrich mehrere Berufe ausgeübt, ohne dass ihn einer wirklich befriedigt hätte, so sagt Fabian von sich, es komme nicht darauf an, welchen Beruf er ausübe. Die Orientierungs- bzw. Ziellosigkeit, welche Ulrich in den Straßen Wiens herumirren und auf Abwege geraten lässt, wird in *Fabian* schon im ersten Kapitel ebenfalls dadurch bedeutet, dass Fabian nicht weiß, wo er ist.⁶⁰⁹

In anderen Werken aus der Zeit der Weimarer Republik wie *Das kunstseidene Mädchen* sitzt die Figur am Ende im Warteraum. Es ist, als warte sie darauf, was als Nächstes passieren wird. Die Ungewissheit über die Zukunft. In *Fabian: die Geschichte eines Moralisten* schlägt Malmy „Abwarten und Tee trinken“ als ein wirksames Mittel vor (siehe Punkt 3.4.1).

Ein Warteraum symbolisiert einen Ort, an dem die Figur eine kurze Pause zwischen zwei Reisen oder Phasen einlegt. Ein Wartesaal ist kein Ort der Entspannung, sondern vielmehr Ausdruck der Ungewissheit über das, was als nächstes passieren wird. Es ist eine „temporary aberrance“.⁶¹⁰ In Romanen wird der Wartezimmer als Symbol für einen Grenzraum verwendet, um Ziellosigkeit und Unsicherheit zu verdeutlichen.

Wechselnde oder nicht festgelegte Codes

607 Augé, Marc (1995): *Non-Places: Introduction to Anthropology of Supermodernity*. London, S. 96.

608 Augé (1995), S.03.

609 Zeller, Rosmarie (2008): *Ein Mann ohne Eigenschaften im Wartesaal Europas*. Erich Kästners *Fabian. Die Geschichte eines Moralisten* (1931). In: Luserke-Jaqui, Matthias/Lippke, Monika (Hrsg.), *Deutschsprachige Romane der klassischen Moderne*. Berlin, S. 332-348. Hier S. 332.

610 Malatino, Hilary (2013): *The Waiting Room: Ontological Homelessness, Sexual Synecdoche, and Queer Becoming*. In: *Journal of Medical Humanities*. Bd. 34, S. 241–244, hier S.242.

Tanz ist ein Konzept, das in den Werken der Weimarer Republik sehr häufig vorkommt. In *Der Gang vor die Hunde* besucht Fabian sehr oft Tanzlokale. Fabian beobachtet die Menschen beim Tanzen und verspottet ihr Verhalten. Seiner Meinung nach ist der Tanz eher ein Ausdruck von Verrücktheit und Wahnsinn. Lillys Tanz wird in *Lilly und ihr Sklave* mit einer Maschinenbewegung verglichen. Die Präzision einer Maschine kann mit dem schrittweisen Folgen der Bewegung im Tanz verglichen werden. Lilly, die auf einer Party sehr schnell wie eine Maschine tanzt, wird von einem Mann vergewaltigt. Die Schnelligkeit ihrer körperlichen Bewegungen wird als Bedrohung empfunden. Der Tanz, der zur Vergewaltigung von Lilly führte, dient ihr später als Traumaquelle.

Der Charleston war einer der beliebtesten Tänze in der Weimarer Republik. Der Charleston ist bekannt für seine hohe Geschwindigkeit pro Schritt. Die schnelle Bewegung des Körpers während des Tanzes erinnert an die Geschwindigkeit einer Maschine. Luise, die weibliche Figur in *Blaupause*, empfindet Charleston als provokant und wild. Sie bevorzugt eine Form des Tanzes, die sich nicht auf feste Schritte beschränkt, wie der Charleston. Für sie ist Tanz ein Ausdruck von Freiheit. Die Freiheit, die eigenen Ideen auszudrücken, die Freiheit, sich ohne einen festen Partner, ohne Regeln zu bewegen. Eine bevorzugte Form des Tanzes am Bauhaus ist der Architektonische Tanz. Er gilt als Manifestation der revolutionären Ideen. Im Gegensatz dazu besucht Spiro in *Der Weiße Affe* eine Tanzbar und ist fasziniert vom Anblick homosexueller Paare, schickgekleideter Frauen und der Musik. Der Tanz ist für Spiro eine Form der Entspannung.

Auf diese Weise ergeben sich unterschiedliche Wahrnehmungen des Tanzes. Für Fabian ist der Tanz ein Ausdruck von Verrücktheit, für Lilly eine traumatische Erfahrung und für Luise eine eigenständige Idee bzw. Freiheit. Für Spiro ist der Tanz ein Mittel zur Entspannung. Jedes Mal, wenn der Tanz in den Werken aus der Zeit der Weimarer Republik auftaucht, wird er anders aufgefasst. Es liegt an den Codes, dass der Tanz jedes Mal anders wahrgenommen wird. Da die Codes also nicht feststehen, können wir den Tanz nicht als Symbol betrachten.

Diese Paradoxien, Umkodierungen und Bedeutungsverschiebungen beziehen sich auf den Prozess der Transformation von Codes, Symbolen und Bedeutungen.

Die Analysen bestätigen meine Hauptthese: Die Epoche der Weimarer Republik ist eine historische Phase der deutschen Geschichte, die bis heute mit einer Vielzahl von Symbolen und Codes verbunden ist, die Geschwindigkeit und Gefahr konnotieren.

Natürlich müsste dieser Befund jetzt durch weitere Analysen gestützt werden. Auch das Medium Film, das ich nur sporadisch in Verbindung mit bestimmten Szenen einbeziehen konnte, müsste mehr in den Fokus rücken. Ebenso wären Graphic Novels sowie die Kinder- und Jugendliteratur reizvolle Untersuchungsgegenstände, denen zu widmen sich lohnen würde.

Bibliographie

Primärliteratur

- Ehmer, Kerstin (2017): *Der weiße Affe: Ein Fall für Kommissar Spiro*, Bielefeld.
- Enzensberger, Theresia (2017): *Blaupause*, München.
- Fallada, Hans (2021): *Lilly und ihr Sklave: Mit unveröffentlichten Erzählungen*, Berlin.
- Kästner, Erich (2020): *Der Gang vor die Hunde (1931)*, Ungekürzte Taschenbuchverlag 8. Auflage, Zürich.
- Kästner, Erich (2017): *Fabian: Die Geschichte eines Moralisten*, 1., Zürich.

Sekundärliteratur

- Alt, Peter-André (2002): *Der Schlaf der Vernunft: Literatur und Traum in der Kulturgeschichte der Neuzeit*, München.
- Alt, Peter-André (2005): Romantische Traumtexte und das Wissen der Literatur. In: Alt, Peter-André/Leiteritz, Christiane (Hg.): *Traum – Diskurse der Romantik*. Berlin, S. 3–29.
- Anton, Heinz (2013): Erzähltempo. In: Nünning, Ansgar (Hg.): *Erzähltempo*, Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze – Personen Grundbegriffe, 5. Auflage, Stuttgart, S. 187–188.
- Augé, Marc (1995): *Non-Places: Introduction to Anthropology of Supermodernity*. London.
- Bal, Mieke (1997): *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*, Toronto.
- Bartsch, Christoph/Bode, Frauke (2019): Erzählte Welt(en) als Kategorie Ein kritischer Querschnitt der narratologischen Begriffsbildung. In: Bartsch, Christoph/Bode, Frauke (Hg.), *Welt(en) erzählen: Paradigmen und Perspektiven, Narratologia*, Berlin, S. 7–42.
- Becker, Sabina (2016): *Döblin-Handbuch, Leben-Werk-Wirkung*, Stuttgart.
- Becker, Sabina (2018): *Experiment Weimar: Eine Kulturgeschichte Deutschlands 1918-1933*, Darmstadt.
- Becker, Sabina/Weiß, Christoph (1995): *Neue Sachlichkeit im Roman, Neue Interpretationen zum Roman der Weimarer Republik*. Stuttgart.
- Becker, Sabina (1995a): *Neue Sachlichkeit im Roman*. In: Becker, Sabina/Weiß, Christoph (Hg.), *Neue Sachlichkeit im Roman, Neue Interpretationen zum Roman der Weimarer Republik*, Stuttgart, S. 7–26.

- Becker, Sabina (1995b): Hier ist nicht Amerika, Marieluise Fleißers Mahltreisende Frieda Geier. Roman von Rauchen, Sporteln, Lieben und Verkaufen. In: Becker, Sabina/Weiß, Christoph (Hrsg.), *Neue Sachlichkeit im Roman, Neue Interpretationen zum Roman der Weimarer Republik*, Stuttgart, S. 212–234.
- Beck, Sandra (2016): Krise in Serie: Der Fall der Weimarer Republik in den Kriminalromanen Volker Kutschers. In: *Germanica*, LVIII, S. 111 –120.
- Bender, Dietrich/Pippig, Ernst-Egon (1973): *Einheiten Maßsysteme SI*, Berlin.
- Benjamin, Walter (1987): *Berliner Kindheit um neunzehnhundert*. Frankfurt am Main.
- Birdsall, Carolyn (2012): *Nazi Soundscapes: Sound, Technology and Urban Space in Germany, 1933-1945*. Amsterdam.
- Bittner, Günther (1996): „...die Unterwelt aufrühren“ Sigmund Freuds „Traumdeutung“ und die Psyche im 20. Jahrhundert. In: *Scheidewege*. Bd. 26. Stuttgart, S. 206–226.
- Bloch, Ernst (1998): Philosophische Ansicht des Detektivromans (1960/1965). In: Vogt, Jochen (Hg.): *Der Kriminalroman: Poetik – Theorie – Geschichte*. München. S. 38 –51.
- Bode, Christoph (2011): *Der Roman: Eine Einführung*, 2. erw., Tübingen.
- Bodenschatz, Harald (2021): Das Bauhaus von Walter Gropius und der Städtebau, in: *Bauhaus-Institut für Geschichte und Theorie der Architektur und Planung* (Hrsg.), *100+ Neue Perspektiven auf die Bauhaus-Rezeption Mit einem Vorwort von Ines Weizman*, Berlin, S. 128–140.
- Bogner, Ralf Georg (2011): Literarisierung von Literalität: Zur literalen Welt der zweiten Ordnung in ausgewählten Romanen Hans Falladas. In: Patricia, Fritsch-Lange/Hagestedt, Lutz (Hg.). *Hans Fallada: Autor und Werk im Literatursystem der Moderne*. Berlin, S. 1-12.
- Bridenthal, Renate (2008): Beyond Kinder, Küche, Kirche: Weimar Women at Work. In: *Central European History*. Bd. 6 Nr. 2. S. 148 –166.
- Calvert, Katherine E (2022): Making the Case Against Paragraph 218: Narrative and Discursive Strategies in Else Kienle's *Frauen: Aus dem Tagebuch einer Ärztin*, in: *German Life and Letters*. Bd. 75(1). S. 40–58.
- Delabar, Walter (2010): *Klassische Moderne, Deutschsprachige Literatur 1918-33*, Berlin.
- Delianidou, Simela (2018): Erich Kästners neusachlicher Roman *Fabian. Die Geschichte eines Moralisten*(1931) als »(wirtschafts-)politische Literatur«. In: Lubkoll, Christine/Illi,

- Manuel/Hampel, Anna (Hg.). Politische Literatur. Abhandlungen zur Literaturwissenschaft. Stuttgart. S. 183-198.
- Döblin Alfred (1929): Berlin Alexanderplatz. Berlin.
- Döblin, Alfred (2013): Berliner Programm. In: Kleinschmidt, Erich (Hg.). Schriften zu Ästhetik, Poetik und Literatur. Frankfurt am Main. S. 118–122.
- Eco, Umberto (1976): A Theory of Semiotic, Bloomington.
- Eco, Umberto (1990): The limits of interpretation. Bloomington.
- Eco, Umberto (1991): Semiotik. Entwurf einer Theorie der Zeichen, Paderborn.
- Eheim, Annika/Noeske, Jannik (2021): Bauhaus im Hörsaal, Bauhaus im Museum?, in: Bauhaus-Institut für Geschichte und Theorie der Architektur und Planung (Hrsg.), 100+ Neue Perspektiven auf die Bauhaus-Rezeption, Berlin, S. 184–200.
- Ehls, Marie-Luise (1997): Protest und Propaganda: Demonstrationen in Berlin zur Zeit der Weimarer Republik , Berlin, Bd. 92.
- Fähnders, Walter (1995): „...auf der Plattform innerer Bereitschaft“, Franz Jung und die Neue Sachlichkeit: ‚Gequältes Volk‘. Ein oberschlesischer Industrieroman. In: Becker, Sabina/Weiß, Christoph (Hrsg.), Neue Sachlichkeit im Roman, Neue Interpretationen zum Roman der Weimarer Republik, Stuttgart, S. 69–88.
- Fähnders, Walter/Karrenbrocks, Helga (2003): Autorinnen der Weimarer Republik. Bielefeld.
- Fehrenbach, Elisabeth (1997): Politischer Umbruch und gesellschaftliche Bewegung: Ausgewählte Aufsätze zur Geschichte Frankreichs und Deutschlands im 19. Jahrhundert, München.
- Freud, Sigmund (1914): Die Traumdeutung. Leipzig.
- Frank, Gustav/Scherer, Stefan (2019): Falladas Poetologie. In: dies (Hg.). Hans Fallada Handbuch. Berlin.
- Frick, Jonas (2023): Rasender Stillstand in der Zwischenkriegszeit – Zur Dialektik der Beschleunigung und Beschleunigungswahrnehmung. Göttingen.
- Fludernik, Monika (2010): Erzähltheorie. Eine Einführung, 3. Aufl., Darmstadt.
- Genette, Gérard (2010): Die Erzählung, 3. Aufl., Stuttgart.
- Gessner, Dieter (2009): Die Weimarer Republik, 3. Aufl., Darmstadt.

- Gintli, Tibor (2022): Narrative and Speed. In: Horváth, Kornélia/Mudriczki, Judit/Osztrólczyk, Sarolta (Hrsg.), *Diversity in Narration and Writing: The Novel*, Newcastle upon Tyne, S. 32–40.
- Görland, Stephan O. (2018): *Medien, Zeit und Beschleunigung: Mobile Mediennutzung in Interimszeiten*. Wiesbaden.
- Gretz, Daniela (2012): Weiß. In: Butzer, Günter/Jacob, Joachim (Hg.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. 2 Auflage. Stuttgart. S. 481 –483.
- Hanuschek, Sven/Stiening, Gideon (2023): *Erich Kästner und die Aufklärung: Historische und systematische Perspektiven*. Berlin.
- Hanuschek, Sven/Stiening, Gideon (2021): *Politik und Moral: Die Entwicklungen des politischen Denkens im Werk Erich Kästners*. Berlin.
- Hanuschek, Sven (2020): Nachwort des Herausgebers, in: *Der Gang vor die Hunde*, 8. Aufl., S. 275–310.
- Hagen, Maite Katharina (2012): *Simulation: Verhaltensstrategien und Erzählverfahren im neusachlichen Roman*. Frankfurt am Main, S. 8.
- Hima, Gabriella (1999): Schande und Scham: Dezső Kosztolányi: Goldener Drachen, 1924 und Erich Kästner: Fabian, 1930. In: *Neohelicon*, Bd. XXVI, Nr. 1, S. 147–157.
- Hume, Kathryn (2005): Narrative Speed in Contemporary Fiction. In: *Narrative*. Bd. 13, Nr. 2, S. 105–24
- Johansen, Jørgen Dines/Larsen, Svend Erik (2002): *Signs in Use: An Introduction to Semiotics*, London.
- Jürgs, Britta (1995): Neusachliche Zeitungsmacher, Frauen und alte Sentimentalitäten: Erich Kästners Roman Fabian. Die Geschichte eines Moralisten. In: Becker, Sabina/Weiß, Christoph (Hrsg.), *Neue Sachlichkeit im Roman, Neue Interpretationen zum Roman der Weimarer Republik*, Stuttgart, S. 195–211.
- Kauders, Anthony D. (2013): The Crisis of the Psyche and the Future of Germany: The Encounter with Freud in the Weimar Republic. In: *Central European History*, Bd. 46, Nr. 2. Cambridge, S. 325–345.
- Karolle-Berg, Julia (2018): On the Popularity of the „Kriminalroman“: The Reception, Production, and Consumption of German Crime and Detective Novels (1919-1933). In: *The German Quarterly*, 91(3), S. 305-321.

- Karrenbrocks, Helga (2003): Das Heraustreten der Frau aus dem Bild des Mannes: Zum Selbstverständnis schreibender Frauen in den Zwanziger Jahren. In: Fähnders, Walter/Karrenbrocks, Helga (Hg.): *Autorinnen der Weimarer Republik*. Bielefeld. S. 21–38.
- Kästner, Erich (1950): Vorwort des Verfassers zur Neuauflage dieses Buches. In: Hanuschek, Sven (Hg.): *Der Gang vor die Hunde*. 8. Aufl., S. 241–243.
- Keller, Rudi/Lüdtke, Helmut (1996): Kodewandel. In: Posner, Roland (Hrsg.), *Semiotics- A Handbook on the Sign-Theoretic Foundations on Nature and Culture*, Berlin, S. 414–35.
- Keun, Irmgard (2009): *Das kunstseidene Mädchen*, Berlin.
- Kiesel, Helmuth (2017): *Geschichte der deutschsprachigen Literatur von 1918 bis 1933*. München.
- Kiesel, Helmut (2022): Die Politisierung der Literatur zur Zeit der Weimarer Republik, in: Benz Maximilian/Stiening Gideon (Hrsg.), *Nach der Kulturgeschichte, Perspektiven einer neuen Ideen- und Sozialgeschichte der deutschen Literatur.*, Berlin, S. 509–550.
- Kleinschmidt, Christoph (2019): Erzählungen der 1920er Jahre. In: Frank, Gustav/Scherer, Stefan (Hg.). *Hans Fallada Handbuch*. Berlin, S. 250 –263.
- Koburger, Sabine (2019): Zum Umbruch in Falladas Werk um 1925. In: Frank, Gustav/Scherer, Stefan (Hg.). *Hans Fallada Handbuch*. Berlin, S. 83 –89.
- Kocher, Ursula (2011a): Erzählen im Kulturvergleich. In: Martínez, Matías (Hrsg.), *Handbuch Erzählliteratur, Theorie, Analyse, Geschichte*, Stuttgart, S. 79–83.
- Kocher, Ursula (2011b): Die Maechtige Bildung Unserer Gedanken: Zur Emblemiktheorie Georg Philipp Harsdörffers. In: Keppler-Tasaki, Stefan/Kocher, Ursula (Hg.): *Die Maechtige Bildung Unserer Gedanken*. Berlin: S. 181–196.
- Kocher, Ursula (2018): Von der Notwendigkeit, in die Tiefe zu schauen. Analyse als didaktischer Auftrag. In: Ulrich, Carmen (Hrsg.), *Literatur im Spannungsfeld zwischen Wissenschaft und Didaktik. Exemplarische Unterrichtsmodelle für die Hochschule*, München, S. 53–65.
- Kolb, Eberhard (2010): *Deutschland 1918-1933: Eine Geschichte der Weimarer Republik* , München.
- Köppe, Tilmann/Kindt, Tom (2014): *Erzähltheorie: Eine Einführung*, Stuttgart.
- Kukkonen, Karin (2020): The speed of plot : Narrative acceleration and deceleration. In: *Orbis Litterarum*, Bd. 75, Nr. 2, S. 73–85

- Lahn, Silke/Meister, Jan Christoph (2016): Einführung in Die Erzähltextanalyse, 3rd ed., Stuttgart.
- Lämmert, Eberhard (1955): Bauformen des Erzählens, 1. Aufl., Stuttgart.
- Lang, Fritz (1927): Metropolis. Ufa.
- Lange, Patricia Fritsch/Hagestedt, Lutz (2011): Hans Fallada: Autor und Werk im Literatursystem der Moderne, Berlin.
- Lethen, Helmut (1970): Neue Sachlichkeit 1924-1932 Studien zur Literatur des „weissen Sozialismus“, Stuttgart.
- Lefko, Stefana Lee (1998): Female Pioneers and Social Mothers: Novels by Female Authors in the Weimar Republic and the Construction of the New Woman. Amherst. S. vi –vii.
- Lickhardt, Maren (2009): Irmgard Keuns Romane der Weimarer Republik als modern Diskursromane, Heidelberg.
- McBride, Patrizia (2011): Learning to See in Irmgard Keun’s Das kunstseidene Mädchen. In: The German Quarterly, Bd. 84(2). S. 220-238
- Malatino, Hilary (2013): The Waiting Room: Ontological Homelessness, Sexual Synecdoche, and Queer Becoming. In: Journal of Medical Humanities. Bd. 34, S. 241–244.
- Martínez, Matías/Scheffel, Michael (2007): Einführung in die Erzähltheorie, 7. Aufl., München.
- Meredith, Britta (2017): Sensory Perception and Identity Formation in Hans Fallada’s Kleiner Mann - Was Nun? (1932). In: Focus on German Studies. Bd. 23. S. 1-15.
- Metz, Christian (1976): Current Problems of Film Theory: Mitry’s L’esthétique Et Psychologie Du Cinema, Vol. II. In: Nichols, Bill (Hg.): Movies and Methods: An Anthology. Bd. 1. Los Angeles. S. 568–578.
- Middeke, Martin (2004): Die Kunst der gelebten Zeit: zur Phänomenologie literarischer Subjektivität im englischen Roman des ausgehenden 19. Jahrhunderts, Würzburg.
- Miller, George A (1951): Language and Communication , New York.
- Mittelstädt, Hanna (1985): Franz Jung: „Der Weg nach unten. Aufzeichnungen aus einer großen Zeit“. Edition Nautilus. Berlin.
- Müller, Günther (1968a): Die Bedeutung der Zeit in der Erzählkunst (Bonner Antrittsvorlesung 1946. Bonn 1947). In: Müller, Elena (Hrsg.), Morphologische Poetik: Gesammelte Aufsätze, 2. Aufl., Darmstadt, S. 247–268.
- Müller, Günther (1968b): Erzählzeit und erzählte Zeit. In: Müller, Elena (Hrsg.), Morphologische Poetik: Gesammelte Aufsätze , 2. Aufl., Darmstadt, S. 269–286.

- Müller, Günther (2011): The Significance of Time in Narrative Art. In: Meister, Jan Christoph/Schernus, Wilhelm (Hrsg.), Time. From Concept to Narrative Construct. A Reader, Berlin, S. 67–83.
- Nietzel, Benno (2022): Die Massen lenken: Propaganda, Experten und Kommunikationsforschung im Zeitalter der Extreme. Berlin.
- Neumann, Birgit (2013): Zeitdarstellung/Zeitstruktur. In: Nünning, Ansgar (Hrsg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze - Personen – Grundbegriffe. 5. Aufl. Stuttgart, S. 820–821.
- Nöth, Winfried (2000): Handbuch der Semiotik, 2., vollständig neu bearbeitete und erweiterte, Stuttgart.
- Nowak, Christiane (2021): Asphalt. In: Butzer, Günter/Jacob, Joachim (Hg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole. Stuttgart.
- Nünning, Ansgar/Sommer, Roy (2002): Die Vertextung der Zeit: Zur narratologischen und phänomenologischen Rekonstruktion erzählerisch inszenierter Zeiterfahrungen und Zeitkonzeptionen. In: Middeke, Martin (Hrsg.), Zeit und Roman: Zeiterfahrung im historischen Wandel und ästhetischer Paradigmenwechsel vom sechzehnten Jahrhundert bis zur Postmoderne, Würzburg, S. 33–56.
- Pancau, Johannes G (2010): Einführung in die Literatur der neuen Sachlichkeit, Darmstadt.
- Pasuch, Nicole (2023): Erich Kästner als Intellektueller nach dem Zweiten Weltkrieg: Zeitdiagnosen und politische Interventionen. Berlin.
- Plow, Geoffrey (2012): Acts of Faith, Faith in Action: what along in Berlin and the 2011 „ungekürzte Neuauflage“ of Jeder stirbt für sich allein. Tell us about Hans Fallada's View of Anti - Nazi resistance. In: German Life and Letters. Bd 65(2), S.263-280.
- Prümm, Karl (1995): Exzessive Nähe und Kinoblick, Alltagswahrnehmung in Hans Falladas Roman Kleiner Mann-was nun. In: Becker, Sabina/Weiß, Christoph (Hrsg.), Neue Sachlichkeit im Roman, Neue Interpretationen zum Roman der Weimarer Republik, Stuttgart, S. 255–272.
- Prickett, David James (2013): ‚We will show you Berlin‘: space, leisure, flânerie and sexuality. In: Caudwell, Jayne/Browne, Kath (Hg.): Sexualities, Spaces and Leisure Studies. London. S. 59-80.
- Rasmussen, David M. (1974): Symbol and Interpretation. Hague. S. 3.

- Rosa, Hartmut (2020): Beschleunigung. In: Schinkel, Sebastian/Hösel, Fanny/Köhler, Sina-Mareen (Hrsg.), *Zeit im Lebensverlauf. Ein Glossar*, Bielefeld, S. 61–65.
- Rosenfeld, Sidney (2001): *Understanding Joseph Roth*. Columbia.
- Ruttman, Walther (1927): *Berlin: Symphonie einer Großstadt*. DVD.
- Schaffer, Murray (1994): *Our Sonic Environment and the Soundscape: the Tuning of the World*. Vermont.
- Schmid, Wolf (2014): *Elemente der Narratologie*, 3., erw. u. überarb., Berlin.
- Schmeling, Manfred (1987): *Der labyrinthische Diskurs. Vom Mythos zum Erzählmodell*. Frankfurt am Main.
- Schütz, Erhard/Uecker, Matthias (1995): Präzisionsästhetik? Erik Regers *Union der festen Hand* –Publizistik als Roman, in: Becker, Sabina / Weiß, Christoph (Hrsg.), *Neue Sachlichkeit im Roman, Neue Interpretationen zum Roman der Weimarer Republik*, Stuttgart, S. 89–111.
- Sedmak, Clemens (2013): *Innerlichkeit und Kraft: Studie über epistemische Resilienz, Freiburg im Breisgau*.
- Stiening, Gideon (2021): Kästners politischer Moralismus im ›Der Gang vor die Hunde‹. In: Hanuschek, Sven/Stiening, Gideon (Hg.). *Politik und Moral: Die Entwicklungen des politischen Denkens im Werk Erich Kästners*. Berlin. S. 145-170.
- Stockhorst, Stefanie (2008): Artikulationsmöglichkeiten von Kriegsgegnerschaft im Pazifistischen Roman der Weimarer Republik: zum Problem der heimlichen Affirmation bei Georg von der Vring und Erich Maria Remarque. In: *Jahrbuch zur Kultur und Literatur der Weimarer Republik*, Bd. 12, S. 177–202.
- Stockhorst, Stefanie (2009): Intermediale Erzählstrategien im urbanen Kontext *Mediale Grenzüberschreitungen in Großstadtromanen der Weimarer Republik*, In: Schmidt, Wolf Gerhard/Valk, Thorsten (Hrsg.), *Literatur intermedial: Paradigmenbildung zwischen 1918 und 1968*, Volume 19, Berlin, S. 115–137.
- Tomlinson, John (2007): *The Culture of Speed: The Coming of Immediacy*, London.
- Turner, Bryan/Rojek, Chris (2001): *Society and Culture: Scarcity and Solidarity (Theory, Culture & Society)*, London.
- Turner, Henry Ashby (2003): Fallada for Historians. In: *German Studies Review*. Bd. 26. Nr. 3. S. 477-492.

- Vogt, Jochen (2008): Aspekte erzählender Prosa: Eine Einführung in Erzähltechnik und Romantheorie. 10. Aufl., Stuttgart.
- Walsh, Richard (2014): Dreaming and Narration. In: Hühn, Peter/Meister, Jan Christoph/Pier, John/Schmid Wolf (Hg.): Handbook of Narratology. Berlin, S. 138–148.
- Watt, Gavin T/Watt, William C (1996): Code. In: Posner, Roland/Robering, Klaus/Sebeok, Thomas A. (Hrsg.), Semiotics- A Handbook on the Sign-Theoretic Foundations on Nature and Culture, Berlin, S. 404–414.
- Weixler, Antonius/Werner, Lukas (2018): Zeit. In: Huber, Martin/Schmid, Wolf (Hrsg.), Grundthemen der Literaturwissenschaft: Erzählen, Berlin, S. 263–277.
- Weixler, Antonius/Werner, Lukas (2015): Zeit und Erzählen – eine Skizze. In: Weixler, Antonius/Werner, Lukas (Hrsg.), Zeiten erzählen Ansätze - Aspekte - Analysen, Berlin, S. 1–24.
- Wendorff, Rudolf (1988): Der Mensch und die Zeit: Ein Essay, Opladen.
- Wenzel, Peter (2004): Einführung in die Erzähltextanalyse: Kategorien, Modelle, Probleme: Kategorien, Modelle, Probleme. Handbuch (WVT Handbücher zum literatur- und kulturwissenschaftlichen Studium), 1., Trier.
- Wild, Reiner (1995): Beobachtet oder Gedichtet? Joseph Roths Roman ‘Die Flucht ohne Ende’. In: Becker, Sabina/Weiß, Christoph (Hrsg.), Neue Sachlichkeit im Roman, Neue Interpretationen zum Roman der Weimarer Republik, Stuttgart, S. 27–48.
- Wirsching, Andreas/Kohler, Berthold/Wilhelm, Ulrich (2018): Weimarer Verhältnisse? Historische Lektionen für unsere Demokratie, Stuttgart.
- Wirsching, Andreas (2018): Appell an die Vernunft. In: Wirsching, Andreas/Kohler, Berthold/Wilhelm, Ulrich (Hg.): Weimarer Verhältnisse? Historische Lektionen für unsere Demokratie. Stuttgart, S. 9–21.
- Zipfel, Frank (2001): Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität: Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft (Allgemeine Literaturwissenschaft - Wuppertaler Schriften (ALW), Band 2), 1. Aufl., Berlin.
- Zeller, Rosmarie (2008): Ein Mann ohne Eigenschaften im Wartesaal Europas. Erich Kästners Fabian. Die Geschichte eines Moralisten (1931). In: Luserke-Jaqui, Matthias/Lippke, Monika (Hrsg.), Deutschsprachige Romane der klassischen Moderne. Berlin, S. 332-348.

Internetquellen

- Delabar, Walter (2022): Lernt boxen: Kerstin Ehmers Blick in die kriminelle Entstehungsphase der neuen Führerpartei: „Der blonde Hund“. In: Literaturkritik.de
<https://literaturkritik.de/ehmer-blonde-hund,28819.html>
- Foucault, Michel (1984): Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias. In: Architecture/Mouvement/Continuité. web.mit.edu/allanmc/www/foucault1.pdf.
- Hagen, Kevin (2022): SPD-Linke lehnen Militärpläne von Kanzler Scholz ab, in: Der Spiegel, 02.03.2022, <https://www.spiegel.de/politik/deutschland/bundeswehr-spd-linke-lehnen-militaerplaene-von-olaf-scholz-ab-a-8b764324-a5a6-443e-ae1f-faaaf10c0ced>.
- Hillman, Susan (2020): Charleston – Der Tanz der Goldenen Zwanziger, Glad Rags, [online]
<https://www.gladrags.de/magazin/charleston-tanz>.
- „Ich wollte frei sein beim Schreiben“ (2017): In: NW Kultur.de
https://www.nw.de/nachrichten/kultur/kultur/21945831_Ich-wollte-frei-sein-beim-Schreiben.html.
- Lange, Nadine (1999): „Kultur: Erich Kästners erster Roman für Erwachsene - ‚Fabian‘ von 1931 ist ein Klassiker“. Tagesspiegel.de, 15. Oktober 1999, www.tagesspiegel.de/kultur/erich-kastners-erster-roman-fur-erwachsene-fabian-von-1931-ist-ein-klassiker-624649.html.
- Lenz, Kristin (2022): Deutscher Bundestag - Außenminister Walther Rathenau vor 100 Jahren ermordet, Deutscher Bundestag,
<https://www.bundestag.de/dokumente/textarchiv/2022/kw24-kalenderblatt-rathenau-899360>.
- Luzina, Sandra (2019): 100 Jahre Bauhaus: Tanz den neuen Menschen, in: Der Tagesspiegel, 12.01.2019, <https://www.tagesspiegel.de/kultur/100-jahre-bauhaus-tanz-den-neuen-menschen/23859144.html>.
- Metz, Christian (2021): Hans Fallada: „Lilly und ihr Sklave“ - Überraschungsfund in der Gerichtsakte, in: Deutschlandfunk, 09.07.2021, https://www.deutschlandfunk.de/hans-fallada-lilly-und-ihr-sklave-ueberraschungsfund-in-der-100.html?dram:article_id=499865.
- Mittelstädt, Hanna (2019): Das Buch meines Lebens: Franz Jung: „Der Weg nach unten“. In: Dueschlandfunk Kultur. <https://www.deutschlandfunkkultur.de/das-buch-meines-lebens-franz-jung-der-weg-nach-unten-100.html>

- Netz, Dina (2019): 100 Jahre Bauhaus - Das Bauhaus und der Tanz, Deutschlandfunk, <https://www.deutschlandfunk.de/100-jahre-bauhaus-das-bauhaus-und-der-tanz-100.html>.
- Rimmele, Harald (2003): Institut für Sexualwissenschaft , Magnus-Hirschfeld-Gesellschaft, http://www.hirschfeld.in-berlin.de/frame.html?http://www.hirschfeld.in-berlin.de/gedenken/institut_stele.html.
- „schieben“. DWDS, www.dwds.de/wb/schieben.
- Scriba, Arnulf (2014): Die Weimarer Republik. In: Lemo: Deutsches historisches Museum. Berlin. <https://www.dhm.de/lemo/kapitel/weimarer-republik>.
- Tkalec, Maritta Adam (2020): Ein Vertreter alter Zeiten: Der Berliner Roland im Märkischen Museum, in: Berliner Zeitung, 04.02.2020, <https://www.berliner-zeitung.de/mensch-metropole/ein-vertreter-alter-zeiten-der-berliner-roland-im-maerkischen-museum-li.43866?pid=true>.
- Tuczek, Stefan (2018): Die Architektur des Lebens: Theresia Enzensbergers Debüt „Blaupause“ erzählt vom Leben am Bauhaus. In: Literaturkritik.de <https://literaturkritik.de/enzensberger-blaupause-architektur-lebens-theresia-enzensbergers-debuet-blaupause-erzaehlt-leben-am-bauhaus,24184.html>.
- Überraschungsfund von Fallada: Lilly und ihr Sklave. In: Hamburger Abendblatt. 2021. <https://www.abendblatt.de/kultur-live/buecher/article232236529/Ueberraschungsfund-von-Fallada-Lilly-und-ihr-Sklave.html>.
- Wieland, Martina (2018): Weimar und der kulturelle Aufbruch. In: bpb: Bundeszentrale für politische Bildung. <https://www.bpb.de/themen/erster-weltkrieg-weimar/weimarer-republik/275870/weimar-und-der-kulturelle-aufbruch/>.