

Wolfgang Brylla

Universität Zielona Góra, Zielona Góra

Trivialität im neusachlichen Gewand. Einige Bemerkungen zu Hans Falladas *Kleiner Mann, Großer Mann*

1. Falladas „seichte Unterhaltung“

Mit Hans Falladas Erfolgsromanen wie *Bauern, Bonzen und Bomben*, *Kleiner Mann, was nun?* oder *Wolf unter Wölfen* hat sich die Literaturkritik und vor allem die Fallada-Forschung schon mehrmals akribisch auseinander gesetzt. Sogar Falladas Kindermärchen und Erzählungen wurden hin und wieder zum Gegenstand wissenschaftlicher Analysen (vgl. Peter 1995: 227–248; Hernik 2008: 113–130). Vor diesem Hintergrund mag man sich deshalb wundern, dass seine Erzähltexte, die in den 1940er Jahren in NS-Deutschland verfasst wurden, kaum Beachtung fanden und recht selten einer deskriptiven Untersuchung unterzogen worden sind. Für viele, wenn nicht sogar für die absolute Mehrheit der Fallada-Kenner, sind solche Romane wie *Der ungeliebte Mann*, *Kleiner Mann, großer Mann* oder *Der Jungherr von Strammin* nur Kitschware aus dem Bereich der diskreditierten Unterhaltungsliteratur. Dieses harte Urteil wird sogar von Fallada selbst untermauert, der in seinem *Gefängnistagebuch* gestand, dass er unter dem Nazi-Regime zum Niederschreiben unpräntentöser Geschichten gezwungen worden sei. Wegen vieler Einschränkungen sackte er in die „seichte Unterhaltung“ ab (Fallada 2009: 229). Trotzdem bekannte er sich stets zu seinen Büchern, die häufig nur eine Auftragsarbeit für eine Zeitung oder Zeitschrift waren. In der autobiographisch angelegten Erzählung *Wie ich Schriftsteller wurde* weiß Fallada Folgendes zu berichten:

Ich sehe mich nun in einer gewissen Verlegenheit, wenn ich Ihnen gestehen muß, daß ich seitdem dann und wann – und nicht einmal selten – Romane geschrieben habe, die mir wirklich in Auftrag gegeben wurden, von einer Zeitschriftenredaktion etwa, und ich erkenne sie doch als meine echten Kinder an (Fallada 1967: 310).

Aus diesem Grund vielleicht, wegen dieser selbst vorgenommenen Abstufung seiner Texte, war die Fallada-Germanistik den Unterhaltungsromanen Falladas,

wenn man sie so nennen will, von vornherein eher abgeneigt. In der Regel schreibt man sie dem Label ‚Trivilliteratur‘ zu, die keine großen Ansprüche auf Komplexität sowohl hinsichtlich des Inhalts als auch der Erzählstruktur erhebt. Falladas Unterhaltungsgeschichten seien eben nur spaßige und lustige Erzählungen, die für das Massenpublikum bestimmt und produziert sind und ohne größere Ambitionen und Autorenintentionen auskommen.¹ Üblicherweise zählt man zu dieser Gruppe auch den erwähnten Roman *Kleiner Mann, großer Mann* (1941), der zuerst unter dem Titel *Himmel, wir erben ein Schloß!* als Zeitungsroman in längeren separaten Abschnitten gedruckt wurde (vgl. Caspar 1988: 318 ff.; Williams 2004: 267 ff.).²

Im Folgenden wird es darum gehen, nicht nur auf die Problematik von *Kleiner Mann, großer Mann* näher einzugehen, sondern auch den Erzählaufbau in Augenschein zu nehmen. Anhand solcher Vorgehensweise wird erhofft, die Antwort auf die Frage zu liefern, ob man in der Tat dem Roman nur mit den Kategorien des Kitsches oder der Trivialität beikommen kann, wie von der Fallada-Forschung gefordert wird. Es soll gezeigt werden, dass *Kleiner Mann, großer Mann* vielmehr ist als nur ein „Lesestoff“ (Manthey 1993: 134), nämlich eine gut durchdachte und von den Kompositionsansätzen her moderne Erzählform, die trotz der offenkundig sichtbaren internen Divergenzen an die Ästhetik der Neuen Sachlichkeit anknüpft.

2. „Ein heiterer Roman“

Die Kritik war und ist im Hinblick auf Falladas *Kleiner Mann, großer Mann* erbarmungslos. Alfred Gessler meint, der Roman habe nichts mit der Realität zu tun und sei nur eine „unrealistische Fabel“, in der die Wirklichkeit abhanden gekommen sei (Gessler 1972: 127). Im Erzähltext selbst könne man den Verzicht Falladas auf die Abhandlung sozialkritischer Probleme erblicken (Gessler 1972: 126), die früher den Kern und die Hauptachse seiner Werke gebildet hätten. Auch Tom Crepon sagt Fallada der Unterhaltungsliteratur jedes Interesse für politisch aktuelle Fragen ab, wenn er von „unpolitischen Gebieten der Literatur“ spricht, auf die sich Fallada begab (Crepon 1979: 214). Für Silvia Menke nimmt die Schreibstrategie die Form einer ‚politischen Unverfänglichkeit‘ an, in die sich Fallada in der Hitler-Zeit zurückzog (Menke 2000: 108). Sogar Werner Liersch tut den Roman als „nebensächliche Geschichte“ ab (Liersch 1981: 317), die keine größere Aufmerksamkeit verdiente. Und Jenny Williams versucht die Handlungsstaffage auf

¹ Der sozialistische Kritiker Heinz Rein erklärt die Affinität Falladas für die Unterhaltungsliteratur mit der „Kapitulation vor den Nazis“, die den „Verzicht auf das Ingenium“ und die „endgültige Abkehr von der kritischen Blickrichtung“ nach sich gezogen habe. Allerdings seien Falladas Trivialromane auch wegen ihrer „virtuos gehandhabte[n] Technik interessant“ (Rein 1983: 96–97).

² Der Romantitel wird häufig um die Wendung „Alles vertauscht“ ergänzt.

das Leben Falladas zu beziehen (Williams 2004: 268), was sicherlich nachzuvollziehen ist, allerdings könnte man im Grunde jeden Text Falladas vor der Folie seiner persönlichen Erfahrungen und Erlebnisse auseinander nehmen.³

All diese Verdikte bzw. Rückschlüsse sind jedoch nicht durch eine gezielte und genaue Analyse oder eine textinterne Interpretation des Romans begründet. Detlev Jürß, der sich mit *Kleiner Mann, großer Mann* im Zusammenhang mit der Suchtproblematik exakter befasste, kommt zum Schluss, dass die Story über den Kontoristen Max Schreyvogel, der überraschend ein Schloss erbt und über Nacht Millionär wird, eine Variante und Fortsetzung von *Kleiner Mann, was nun?* sei (Jürß 1985: 174). Beiden Romanen liegt die Hauptfigur, der typische ‚kleine Mann‘, zugrunde, beide Romane erzählen vom sozialen Abstieg bzw. Aufstieg eines kleinbürgerlichen Protagonisten. Deshalb ist auch Günter Caspar darum bemüht, *Kleiner Mann, großer Mann* vor den Kritiker-Angriffen zu verteidigen, obwohl der Roman auch Schwächen habe, weil die „soziale[n] Bezüge durch die Ingredienzen des ‚Illustriertenromans‘ ersetzt“ worden seien (Caspar 1988: 319). Es entstand so ein „heiterer Roman“ (Caspar 1988: 319), der, so der Anschein, vom Grundriss und der Gesamtkonzeption her nicht überzeugen kann und somit dem Trivialitätsgenre zugeordnet werden könnte.

3. Was bedeutet Trivialität?

Von Johannes R. Becher stammt der berühmte Satz, der im Nachruf auf Fallada zu finden ist, dass dem verstorbenen Dichter, der nebenbei kein Denker war (Becher 1955: 88), es gelungen sei, die „Diskrepanz zwischen Kunst und Unterhaltung“ aufzuheben (Becher 1955: 87). Dank der „Volkstümlichkeit“ der angewandten Erzählsprache gewann und band Fallada große Leserschaft und wurde zum meistgelesenen deutschen Schriftsteller. Gewollt oder nicht gewollt verwies Becher in der Laudatio auf den Aspekt der Unterhaltung resp. Trivialität, mit der Fallada nach 1945 immer wieder konfrontiert wurde. Im deutschsprachigen Raum wurde die Differenzierung zwischen der sogenannten U- und E-Kunst heiß diskutiert, obwohl die Literaturwissenschaft noch bis heute nicht weiß, wie man die hohe Literatur von den Kolportage- oder Heftromanen abgrenzen soll.⁴ Herrmann Bau-

³ Vor allem Manthey (1993) erforscht das Leben Falladas aus einer psychoanalytischen, ja fast Freud'schen Perspektive, indem er immer wieder in Falladas Texten Ausschau nach den Spuren seiner eigenen Lebensgeschichte hält.

⁴ Theoretisch könnte man noch weiter auch zwischen der Unterhaltungs-, Trivial- und Schundliteratur differenzieren, wie es beispielsweise das Metzler Literatur Lexikon vorschlägt (Stuttgart 1990, S. 481). In den folgenden Ausführungen wird zwischen den drei erwähnten Bereichen keine Trennlinie gezogen. Man benutzt die Begriffe der Unterhaltungs- oder Trivialliteratur auswechselnd. Vgl. Fetzer (1980).

singer stellte sogar die These auf, dass die Germanistik eine Art „Selbstschutz“ betreibe, indem sie die Trivialliteratur hochnäsiger behandle und bewusst diskriminiere, weil es sich zeigen könnte, dass „die Stilkritik an hoher Literatur in vielen Fällen eine Stilbeschreibung ohne aller Wertungsproblematik ist“ (Bausinger 1976: 8). Warum man einige Texte als trivial verspottet und andere als große Literatur, die in den Weltkanon gehört, empor preist, ist ungewiss. Um so mehr als es keine genaue fixierte Merkmalspalette vom Trivialen gibt. Es hängt vom historischen und literarischen Kontext ab, ob man die narrativen Stoffe der Unterhaltungsrichtung zuweist oder nicht. Deshalb fehlt es an literaturwissenschaftlichen Auslegungsangeboten der „niedereren Literatur“, obwohl man allgemein dazu tendiert, die Massenliteratur als einen festen Bestandteil des Literaturkosmos aufzufassen (Klein/Hecker 1977: 35 f.).

Gleichwohl zielte man trotz dieser Dichotomie und definitorischen Ambivalenz darauf ab, ein Sammelsurium an charakteristischen Formen und Eigenschaften der „massenhaft verbreiteten Literatur“ aufzustellen.⁵ Einigkeit über die Vollständigkeit dieser Typologie herrscht dabei nicht. Neue spezifische Attribute kommen im Laufe der Zeit dazu, andere verschwinden. Grob kann man folgende Kriterien in Betracht ziehen, wenn man der Textur und Struktur der Trivialromane auf die Spur kommen möchte: 1) Klischeehaftigkeit, 2) Häufung der Leseanreize (Spannungserzeugung), 3) Wiederholungen, 4) vermittelte Banalität/Naivität, 5) Einfachheit/Eindeutigkeit, 6) Realitätsferne, 7) Zwangsharmonisierung, oder 8) Einfluss der Schicksalsmächte auf den Werdegang der Romanhelden.⁶ Im Konnex mit Fallada kommen auch Stefan Nienhaus (2003: 155–171) und Eugen Satschewski (1997: 144–151), die Falladas Position als Trivialautor hinterfragen wollten, auf einige dieser Komponenten zu sprechen. Fallada sei „ein uneheliches Kind der deutschen Literatur“, dessen Existenz nicht zu leugnen sei, dessen „Bürgerrechte“ aber für eine „Konstituierung“ fraglich seien (Satschewski 1997: 144). Satschewski weist dabei auf eine wichtige Bewandnis hin: „Fallada strickt, wenn man sich so ausdrücken kann, am Gittergewebe des Unterhaltungsromans, aber er benutzt dabei ein ganz anderes Garn und andere Farben“ (1997: 145). Was für ein Garn und welche Farben? Mit anderen Worten: Auf welche Erzählmittel greift Fallada während seines Schreibprozesses zurück? Welcher Erzählweisen bedient er sich in seinem bekanntesten ‚Kitschroman‘ *Kleiner Mann, großer Mann*?

⁵ Eine Bezeichnung, die in Mathias Harders (1999) Analyse der Kriegsromane von Heinz G. Kosalik zu finden ist: *Erfahrung Krieg. Zur Darstellung des Zweiten Weltkrieges in den Romanen von Heinz G. Kosalik*.

⁶ Auf diese Merkmalsbandbreite des Trivialen im Zusammenhang mit dem Werk von Fallada kommt Eissfeldt (1988: 7) zu sprechen.

4. Erzählte Trivialität oder triviales Erzählen?

In der Erzähltheorie unterscheidet man bei der Textanalyse, die einem *close reading*-Verfahren ähnelt⁷, zwischen zwei textlichen Ebenen. Auf der einen Seite beschäftigt man sich mit der *histoire* bzw. der *story*, auf der anderen Seite mit dem *discourse*. Die *histoire* lässt sich als die Gesamthandlung begreifen, als der Handlungsinhalt der Erzähltexte (das Was?). Im Gegensatz dazu tangiert der *discourse* die Machart, die Struktur, den Gesamtaufbau dieser Erzähltexte (das Wie?).⁸ Im letzten Punkt ist die Erzähltechnik und die Kompositionsweise des Textmaterials von Belang. Mit Blick auf *Kleiner Mann, großer Mann* ließe sich die Was-Ebene – die Haupthandlung – in wenigen Sätzen zusammenfassen, obgleich Fallada für die Geschichte mehr als 300 Seiten Manuskript benötigte. Max Schreyvogel, ein Durchschnittsmensch, der in der Kleinstadt Radebusch als Kontorist eingestellt ist, wird durch die unerwartete Erbschaft von seinem plötzlich verstorbenen Onkel zum reichsten Mann in der Provinz. Zusammen mit seiner Frau Karla und seiner Tochter Mücke, die in Wirklichkeit Eduarda hieß, ziehen sie in das ihnen vermachte Schloss und auf das Gut des böartigen Onkels ein, der früher nicht viel von seiner Familie und Verwandtschaft hielt. Mit dem Umzug und mit der Angewöhnung an die neuen räumlichen Lebensverhältnisse beginnt der menschliche Absturz des Angestellten Schreyvogel. Das Geld bedeutet für das Ehepaar kein Glück, sondern eher Unglück und ist der Auslöser der Krise.

Von der Grundhandlung her gehört Falladas Schreyvogel-Geschichte mit Sicherheit nicht zu seinen exzellentesten Werken. Er arbeitet sich an der Figur des ‚kleinen Mannes‘ ab, die er in einen anderen sozialen Rahmen setzt. Die Neulokalisierung der Schlüsselfigur bedeutet zugleich einen Wandel des Figureschemas. Es ist nicht mehr der Pinneberg, der Pagel oder der Kufalt, die um ihren Lebensunterhalt Tag für Tag im Dickicht der Großstadt kämpfen müssen. Diesmal ist es ein ‚mutierter kleiner Mann‘, der als Hinterbliebener keine Geldsorgen hat und sich prinzipiell um die Zukunft nicht kümmern muss. In der Peripherie, außerhalb der urbanen Ballungsgebiete, genießt Schreyvogel sein neues Leben; er hat nur wenig Bedenken beim Geldausgeben, schaut nur auf sich und verfolgt nur persönliche Ziele. Egoismus, Verschwendung, Überheblichkeit – dies sind die Merkmale, mit denen man Schreyvogel beschreiben könnte. Schuld an der Metamorphose Schreyvogels hat aber nicht nur der finanzielle Reichtum, sondern auch das Milieu, in dem er jetzt hausen muss, und die ihm aufgezwungenen Verhaltensregeln.

⁷ Das ‚textnahe Lesen‘ entspringt ursprünglich der Schule des New Criticism, in der man bei der Textauslegung textimmanent vorgeht (siehe: Pross/Wildgruber 2006: 424). Auch eine auf narratologische Aspekte bezogene Vorgehensweise fußt mehr oder minder auf dem Verfahren des ‚textinternen Lesens‘.

⁸ Die narratologische Analyse stützt sich auf: Martinez/Scheffel (2006).

Wie es Schreyvogel selbst darlegt, waren alle seine Versuche, sich dem neuen Umfeld anzupassen, zum Scheitern verurteilt: „Was beschreibenswert an meinem Leben ist, das sind meine vergeblichen Versuche, eine Rolle zu spielen, zu der ich nicht geboren war, die Rolle eines Mannes, den die Menge für groß hält, weil er viel Geld besitzt“ (Fallada 1953: 206).

Erzähltechnisch gesehen wurde die Veränderung der Grundverfassung des Hauptprotagonisten auf eine sehr exzeptionelle Weise gemeistert. Der Roman wurde in zwei Großteile unterteilt, jeder davon besteht aus 36 Kapiteln, was eine Art Gleichgewicht bewirkt. Der erste Teil „Des Geldes Last“ ist somit sozusagen ‚gleichberechtigt‘ mit dem zweiten Teil „Des Geldes Lust“; weder spielen sie sich auseinander aus noch wollen sie die Oberhand gewinnen. Beide Teile sind ‚gleichbedeutend‘, aber erst nach der Zusammenführung bilden sie ein Text-Ganzes. In beiden Teilen wird ein für Fallada eher untypischer Erzähler eingesetzt, der in seinen früheren und späteren Werken meistens einen heterodiegetischen Er-Erzähler zu Rate gezogen hat. Mit einem beobachtenden Erzähler konnte Fallada das zu erzählende Geschehen aus einer objektiven Distanz präsentieren, aber gleichzeitig auch den Abstand zum Erzählten reduzieren. Das Zusammenspiel von Nähe und Distanz wurde quasi zu seinem Markenzeichen und platzierte ihn ganz hoch auf der Rangliste der neusachlichen Autoren (siehe Brylla 2013: 390 ff.). Denn Fallada gehörte dieser speziellen Schriftstellerzunft an, die sich in Deutschland um 1925 herauskristallisierte und die sich vor allem die Prämissen der Aktualität, Wahrhaftigkeit, Realitätstreue, Authentizität und Verständlichkeit auf die Fahnen schrieb (vgl. Becker 1995a: 221; Becker 1995b: 15). Die neusachliche Werkstatt, die Anleihen bei der filmischen Erzählweise machte, bevorzugte somit eine Erzählfigur, die sich durch Prägnanz, Vorliebe für Details und einen scharfen Blick kennzeichnete (Becker 1995a: 215).⁹ Deshalb trugen die neusachlichen Erzähler immer wieder Züge eines Journalisten oder Reporters, der imstande war, ohne größere Emotionen und Gefühlsausbrüche die Ereignisse zu schildern und auf diesem Fundament den Wahrheitsanspruch zu gewährleisten; der Autor trat zurück (Littlejohn 2000: 207). Meistens wurden die Romane der Neuen Sachlichkeit in einer literarischen Berichtsform verfasst (Becker 1995b: 12). Und indem sie sich auf den Modus des Berichtens beriefen, konnten sie auch brisante Themen aus der aktuellen Zeitdebatte aufgreifen. Nicht von ungefähr war die Gattung des Zeitromans das beliebteste Genre der neusachlichen Literaten (Becker 1995b: 10). Der neusachliche Hang zum Wahrheitserzählen, zur behavioristischen Darstellung von realistischen Gegebenheiten und zur Zeitbezogenheit hatte eine Art Entfiktionalisierung der Fiktion zur Folge. Man las die Romane nicht mehr zum Spaß als bloße Literaturerzeugnisse, sondern man betrachtete sie als Zeitdokumente. Die Schnörkellosigkeit der neusachlichen Sprache, ihre Simplität und Direktheit, ihre Sach-

⁹ Becker zählt folgende Prinzipien eines neusachlichen Erzählers auf: Beobachterrolle, Gegenstandsorientierung, Aufwertung der objektiven Außenwelt.

lichkeit der Mitteilung führten dazu, dass man diese Prosa als „Tatsachenpoetik“ bezeichnete, in der die Gegenwart reflektiert wurde (Heizmann 2006: 237 ff.).

Es ist deshalb kaum verwunderlich, dass der Aufruf nach mehr Objektivität und Objektivierung der Stilistik einen Er-Erzähler favorisierte. Eine extradiegetische Erzählfigur war allerdings nicht fest in die ‚Leitsätze‘ der neusachlichen Schreibe eingeschrieben. Ziemlich häufig, was vielleicht erstaunen mag, kamen auch Ich-Erzähler ins Spiel (Becker 1995b: 20). Die traditionelle Erzählschule zog vor allem allwissende Erzählertypen vor, die mit einer Nullfokalisierung ausgestattet die Herrschaft über die ganze Erzählwelt inne hatten. Eine Ich-Form erfreute sich über weite Strecken keiner großen Popularität. Mit einem Ich-Erzähler konnte man aber in der Neuen Sachlichkeit dieselben Effekte erreichen wie mit einem namenlosen und schwer ausfindig zu machenden Er-Erzähler (Becker 1996: 169). Ein Ich-Subjekt taucht auch in *Kleiner Mann, großer Mann* auf.

Die Ich-Erzählform, in der der ganze Roman gehalten ist, mildert die Distanz zwischen dem Erzähler und dem Leser. Zumal sich der Schreiber dieser Aufzeichnungen, der eindeutig als Max Schreyvogel zu identifizieren ist, immer wieder an die Rezipienten wendet. Die festzustellende Du-Anrede, die erst in der Moderne zu einem gefragten Stilmittel geworden ist (Fludernik 2006: 42 f.), ist jedoch nicht an einen fiktiven Leser – eine Leserfigur (Fludernik 2006: 42 f.) – gerichtet. Adressiert wurde sie an die Nachkommen von Schreyvogel, die sich die Erinnerungen ihres Vorfahren zu Gemüte führen können. Mehrmals wendet sich der Ich-Erzähler des *discourse* auf der *story*-Ebene an seine Verwandtschaft, der er Rechenschaft ablegen möchte. Der Erzähler entscheidet sich für diesen „Rechenschaftsbericht“ (Fallada 1953: 71), weil er sich für seine groben Misstaten entschuldigen und erklären möchte. Der Wunsch nach einer Rehabilitierung scheint in Augen des autodiegetischen Erzählers Schreyvogel so groß zu sein, dass er auf Gedeih und Verderb all sein schlechtes Verhalten zur Sprache bringt:

Aber ich schreibe hier alles so nieder, wie es wirklich war, für unsere Nachkommenschaft, zu unserer Rechtfertigung. Denn wenn fünf Kinder, siebzehn Enkel und alle Urenkelei einmal erfahren, daß Karla und Max Schreyvogel vieles besessen haben, sie aber erben nichts, so könnten sie mit Zorn und Verachtung an uns denken. Das will ich schon um Karlas willen nicht haben [...] (Fallada 1953: 10).

Er macht keine Spielchen, äußert sich ganz offen und aktiviert sein ganzes Erinnerungsvermögen nur damit das Endprodukt, seine Lebenserzählung, so vollständig ist wie nur möglich. Schreyvogel räumt zwar ein, dass seine „Erinnerung manchmal übertreiben“ kann, aber sie fußt im Großen und Ganzen auf Wahrheit:

Tue ich nicht ein wenig viel zuviel des Guten – nämlich in der Offenheit? Gar zu jämmerlich möchte ich doch auch nicht vor meiner Nachkommenschaft dastehen. Wie leicht wäre es für mich, hier und da ein wenig fortzulassen, zu mildern, wie leicht hätte ich im vorigen sieben- unddreißigsten Kapitel Karla hilfreich beispringen und Kalübbe meine Fäuste unter die Nase halten können?! Nur, es geht nicht, liebe Kinder, es geht beim besten Willen nicht! Es ist mir

gar nicht so um die Wahrheitsliebe zu tun [...] Weil nämlich diese ganzen Aufzeichnungen sinnlos sind, sobald ich schwinde (Fallada 1953: 205-206).

Trotz dieses Bekenntnisses zur Wahrheitsbejahung wird vom Schreyvogel-Erzähler hin und wieder ein Ereignis signalisiert, das nicht sofort thematisiert wird, denn „ich darf nicht alles vorher verraten...“ (Fallada 1953: 112). Die linear-kausale Erzählart, in der die Erzählzeit gerafft wird, wird dadurch nicht gestört, die Leserschaft aber wird somit auf die Folter gespannt; es wird Spannung erzeugt. Die Lese(r)lust wird nicht befriedigt und der Rezipient, wenn er mehr erfahren möchte, ist gezwungen, in den Erzählgang einzutauchen und weiterzulesen. Aufgrund der Leser- resp. Nachkommenschaftsanreden wird das Lesepublikum ins Prozess nicht nur des Lesens selbst, sondern auch des Schreibens mit einbezogen. Schreyvogels (fiktive) Lebensnotizen werden nicht zum Zufriedenstellen seiner selbst zu Papier gebracht; sie sind für die Leser bestimmt, die mit integriert werden. Man ist voll involviert sowohl in die Lektüre als auch in die Handlung, die dadurch legitimiert wird.¹⁰ Diese ‚aktive Leserintegration‘ ist zum einen eines der Kennzeichen der neusachlichen Schreibästhetik, zum anderen aber ein essentieller Faktor der Trivialliteratur. Da sich die Leser vom Erzähler angesprochen fühlen, können sie einerseits mit ihm mitfühlen, andererseits sind sie ihm auch ausgeliefert und geraten in seinen Bann. Und Schreyvogel weiß, wie man seine Zuhörer am Gängelband führt. Der Roman fängt mit einem *in-medias-res*-Anfang an; man wird sofort unvermittelt in die Handlung ohne großes Herumgerede hineingeführt. Erst während der analeptisch konfigurierten Lebensschilderung wird die Vorgeschichte verdeutlicht, man bekommt Einblick in das ganze Figurenensemble, die Protagonisten erhalten Namen. Der einleitende Satz „Ich erinnere mich noch gut des Augenblickes, da Unheil unser Heim betrat. Es war der erste November. Ich stand am Fenster, draußen war es nasskalt und neblig“ (Fallada 1953: 7) lässt schon einiges durchsickern. Durch das angekündigte „Unheil“ wird wieder Spannung und Dramatik evoziert¹¹, die Verwendung des Pronomens „ich“ im ersten Satz deutet darauf hin, dass es sich vermutlich um eine ‚autobiographische‘ Erzählform handeln wird, die für Subjektivismus, Emotionalität, Reflexivität und Psychologisierung der Sachverhalte stehen sollte. Dieser Eindruck der Verinnerlichung des Inhalts wird allerdings durch die eingesetzte Erzählstrategie nicht bestätigt. Obwohl ein *per definitionem* in seinem Beobachtungsradius beschränkter homodiegetischer Ich-Erzähler auf die Bühne tritt, beruht die Erzählsyntax und -ausführung auf Akkuratess und lapidarer Klarheit; auf „Komplexitätsreduzierung“ (Nienhaus 2003: 163-164). Die Kürze der Sätze, die lakonische Ausdrucksform rufen die Versachlichung der Schreibweise hervor. Es erzählt zwar ein Ich-Erzähler, aber er rekurriert

¹⁰ Prümm spricht in einem ähnlichen Kontext, aber im Zusammenhang mit *Kleiner Mann, was nun?*, von einem ‚doppelten Involviertsein‘: „das der Romanfiguren in die aktuellste Gegenwartigkeit und das der Leser in das Erzählte“ (Prümm, 1995: 257).

¹¹ Es ist eine gewisse „Dramatik des Alltags“, wie es Prümm mit Blick auf *Kleiner Mann, was nun?* diagnostiziert (Prümm 1995: 264).

auf die neusachliche Kunst der Observierung der Außenwelt (vgl. Littlejohn 2000: 206). Im Falle von Schreyvogel lässt sich diese Außenwelt auf die benachbarte Umgebung des Haupthelden und auf die Figur begrenzen. Aus einer zeitlichen Distanz beobachtet das Ich nicht nur die Vergangenheit und die historische Objektwelt, sondern auch sich selbst. Im Spiegel der Zeit kann es sich selbst ansehen und demnach auch bewerten:

So kann es nicht weitergehen, dachte es in mir. Du gerätst tiefer hinein. Erst hat es langsam angefangen mit all dem Gelde, aber in den letzten beiden Wochen geht es immer schneller... [...] Ich halte diese Heimlichkeiten nicht aus, vor allen muß ich mich demütigen... Ach, hätte ich nur vorhin Karla alles gestanden! Sie hätte mir verziehen, ich wäre schon durch damit und könnte von neuem anfangen... Wieder als Mensch unter Menschen leben, nicht lügen müssen, nicht kriechen... (Fallada 1953: 264).

Am Erzählanfang kommt außerdem noch eine weitere wichtige Besonderheit zum Vorschein. Es wurde zwar das Tagesdatum angegeben, aber um welches Jahr es konkret geht, bleibt verborgen. Auf dem ganzen Erzählfeld werden Signale verstreut, die das Jahrzehnt suggerieren, eine genaue Jahresangabe allerdings fehlt. Die nicht vorhandene präzise zeitliche Situierung der Geschichte – dieses „historische Vakuum“ (Williams 2004: 268) – könnte auf Kitschigkeit und Trivialcharakter des Romans hindeuten (vgl. Satschewski 1997: 146–147). Jedoch nicht unbedingt. Die Zeitlosigkeit der Handlung, die Willkürlichkeit bei der Zeitzuschreibung, ist auch ein fundamentales Konstruktionselement des neusachlichen Schreibduktus. Wegen des propagierten Antihistorismus oder des Ahistorismus verlieren die Romane nichts an ihrer Historizität und ihrem Alltagsbezug (vgl. Becker 1995b: 21; Liersch 2005: 33). Die absente Zeitzementierung bildet die Grundlage für die Typisierung der Geschehnisse und der Figuren. Erstrebenswert in einem neusachlichen Roman ist nicht eine individuelle Analyse, sondern eine soziale Querschnittsanalyse von Typen (Becker 1995b: 20). Von ‚kleinen Leuten‘. Deswegen ist die ausgebliebene Zeitreferenz kein Makel, kein Defekt, sondern die Grundvoraussetzung für eine Sozialanalyse. In *Kleiner Mann, großer Mann* wird demzufolge der Lebenslauf eines Durchschnittsbürgers aus der Mittelschicht ‚analysiert‘, dem das Geld über den Kopf gewachsen ist; Schreyvogel wird zu einem „Geldsklaven“ (Fallada 1953: 168), zu einem (neusachlichen) Romanhelden, der nicht dem Helden im „traditionellen Sinn“ entspricht (vgl. Zachau 2005: 51).

Im ersten Teil seiner schriftlich fixierten Auseinandersetzung mit der Vergangenheit meldet sich zwar ein Ich-Erzähler zu Wort, der sich allerdings auch im Namen seiner Ehefrau Karla äußert. Aus der individuellen Ich-Stimme wird eine kollektive Wir-Stimme intoniert. Max' Schicksal war mit dem Schicksal Karlas zusammengelockert, deshalb war es auch naheliegend, dass der Erzähler explizit vom Wir-Tenor Gebrauch machte. Im zweiten Teil des Romans wird die Wir-Haltung in die Ich-Haltung zurückversetzt. An der Transposition der intendierten Erzählstimme tragen weniger der Erzähler, als vielmehr die neuen Lebensverhältnisse die ‚Schuld‘. Schreyvogel bemerkt: „Bisher haben wir alles so ziemlich

gemeinsam ertragen, jetzt trennen sich unsere Wege, und ich darf nur noch von mir erzählen. Denn auch dies ist ein Fluch des Geldes: daß es einen Besitzer einsam macht und alle menschlichen Bande gefährdet“ (Fallada 1953: 169). Das Geld verändert alles im Lebensstandard der Schreyvogels. Das Goldmotiv war nicht nur ein sehr beliebtes Sujet der Neuen Sachlichkeit (Ulrich 1997: 116–125), auch in der Trivialliteratur trat es immer wieder in Erscheinung. Im Unterhaltungsroman ist das Geld-Element mit dem Wunsch nach Reichtum verknüpft (vgl. Satschewski 1997: 149). Fast jeder Protagonist aus dem Figurenuniversum eines Kolportageromans strebt nach Luxus, Vermögen und Glück, das durch finanzielle Absicherung und Kapazität garantiert wird. Geld bedeutet Glück, Geldlosigkeit bedeutet Armut. Geld kann als Schutzschild vor dem Wirrwarr, der in der Außenwelt herrscht, fungieren; Geld gibt Geborgenheit. Andernteils scheint der Glaube an die überirdischen Kräfte des Geldkapitals weit übertrieben. Es ist ein banaler und naiver Glaube, dass man mit Geld schneller aus der Misere herauskommt. Ein finanzieller Engpass kann mit Geldscheinen gelöst werden, in einer moralisch-ethischen Klemme bleibt man allerdings weiterhin stecken. Nur auf den ersten Blick sichert Geld den gewünschten Wohlstand. Unter dem Strich ist das Erbe für Schreyvogel der Anfang vom Ende, das Erbe stürzt ihn in den Untergang (Loohuis 2010: 102). Die Handhabung von riesigen Geldsummen bereitet den Schreyvogels viele Schwierigkeiten. Es fehlt ihnen am Wirtschaftlichkeitssinn. Trotz des Monatsgehalts in Höhe von 170 Mark, mit dem es schwer über die Runden zu kommen war, kommen sie besser zurecht, als mit der Erbschaft. Der Obersekretär Vormann, der dem Ehepaar seine Pflichten als Millionäre erörtert, bringt es auf den Punkt: „Sie haben jetzt große Pflichten dem Staate gegenüber. Sie ahnen nicht, was für schreckliche Nachlässigkeiten wir auf dem Steueramt erleben müssen! Jaja, mit wenig Geld auskommen, das trifft jeder. Aber viel Geld haben und all seine Verpflichtungen anständig erfüllen...“ (Fallada 1953: 37).

Das Problem mit dem Nachlass besteht darin, dass er anfangs nicht tastbar, nicht dinghaft ist. Die Schreyvogels sind zwar die rechtmäßigen Erben, aber nur auf dem Papier. In den ersten Tagen leben sie auf Pump, müssen aus ihrer alten Mansardenwohnung in das Nobelhotel vorübergehend umziehen, weil es sich so schlicht und ergreifend gehört. Die (Stände-)Gesellschaft übt auf das Ehepaar einen enormen Einfluss aus; Millionäre dürfen doch nicht in einem heruntergekommenen Lokal hausen, denn dies ist gegen die ‚Etikette‘: „Aber um glücklich zu sein, muß man das tun können, was zu tun man Lust hat, und das eben konnten wir nicht mehr! Wir konnten ja nicht einmal mehr spazieren gehen in der Stadt, so wurden wir angegafft!“ (Fallada 1953: 68).

Schreyvogel gibt seine Stelle im Kontor auf, das Millionärsein wird zu seinem neuen Beruf. Die Schreyvogels müssen sich an die neuen Umstände gewöhnen, nicht umgekehrt. Es ist Karla und nicht Max, die mit kühlem Kopf erkennt, dass das ihnen geschenkte Geld nur Trübsal und Sorgen bereiten wird: „Aber die Sorgen, die wir jetzt haben, und das Böse, das nun zu uns kommt, das hat gar nichts

mit uns zu tun, sondern nur mit dem Geld!“ (Fallada 1953: 118). Das Geld ändert alles, ja es *vertauscht* alles: „Ich hatte noch nicht begriffen, daß Geld sich nicht »anders einrichten« läßt, Geld hat seine Einrichtung für sich, es ändert sich nicht, es macht, daß die Menschen sich ändern“ (Fallada 1953: 169) – gibt Max zu, der in einen Teufelskreis gerät. Im Zwiespalt zwischen seinen Pflichten als Familienvater und den aufgebürdeten Pflichten als Millionär weiß er keinen richtigen Ausweg zu finden. Gefangen in dieser Dichotomie bemerkt er viel zu spät, dass das Geld eine Art Fatalismus ist (Loohuis 2010: 100), wo das Endergebnis vorprogrammiert ist und dem man nicht entkommen kann. Das Versagen steht ihm ins Gesicht geschrieben.

Im zweiten Teil nimmt dann der Absturz Schreyvogels seinen Lauf. Er verprasst Unmengen Geld, wird zum Konsumenten der Moderne, der Ware nur um des Kaufens willen kauft, ohne überhaupt darauf zu achten, ob sie zu gebrauchen ist:

Der Rausch des Kaufens hatte mich erfaßt, oft stand ich in den Läden, starrte unruhig umher und überlegte: was könntest du wohl sonst noch kaufen? Es kam mir dann gar nicht darauf an, daß die Sachen auch wirklich gebraucht und verwendet wurden; das war mir sogar völlig unwichtig. Nur kaufen wollte ich, in den Läden herumlaufen, alles ansehen und alles in mein Eigentum verwandeln. Auch dies war wie ein Rausch... (Fallada 1953: 242).

Das sinnlose Geldausgeben wird ergänzt um die Alkoholsucht, der Schreyvogel aus Langeweile verfällt. So verändert sich die Geschichte über einen Kontoristen mit Erbschaft zu einer Geschichte über einen trinkenden Millionär mit Existenzproblemen, der keinen Halt kennt, und zu einem ländlichen Flaneur, einem Dorf-Dandy, der ziel- und planlos durch die Provinzlandschaft herumtrödelte. In dieser „Krankheitsgeschichte“ (Jürß 1985: 174) ist der Alkohol allerdings nicht der Selbstzweck, sondern das Mittel zum Zweck. Weil Schreyvogel als Schlosseigentümer in Gaugarten nicht zu Rande kommen kann, versucht er seine verloren gegangene Harmonie in der Flasche zurückzufinden. Vergebens. Die Trinksucht hat für ihn böse Konsequenzen und führt zu einer sozialen Isolation. Auf dem Höhepunkt seines Alkoholismus, wenn er sich sogar um ein Haar auf eine geheime Liaison mit der Nachbarstochter einlässt, wird er von Karla verstoßen, aus dem Schlossgebäude in ein kleines Torhäuschen vertrieben, wo er wieder nüchtern werden soll. Auf Entzug kommt Max wieder zu Sinnen, fängt an über die Sinnlosigkeit seines Millionärdaseins nachzudenken und bekennt, dass er schlapp gewesen war (Fallada 1953: 222):

Aber es ist auch müßig, über jenen Zustand und seine törichten Ideen lange zu berichten. Ich war seit geraumer Zeit vergiftet, vergiftet durch Faulheit, zu gutes Essen, Alkohol, Maßlosigkeit der Wünsche, kurz gesagt: ich war durch Geld vergiftet. Die Krankheit war jetzt auf ihrem Höhepunkt, es war die kritische Stunde, in der sich entscheiden mußte, ob der plötzliche Entzug des Giftes mich heilen oder völlig zerstören würde (Fallada 1953: 279).

Quasi als Inhaftierter in seinem eigenen Haus wird er sich klar, dass er zu der Rolle eines Gutbesitzers nichts taugt. Als großer Mann wurde er nicht geboren: „In der Rolle des großen Mannes versage ich sofort“ (Fallada 1953: 310–311).

Die Rollenvertauschung kann nur böse Folgen nach sich ziehen. Nach dieser Permutation wird Schreyvogel zum ‚Opfer eines Gesellschaftsbildes‘, mit dem er nicht einverstanden ist.¹² Er ist aber darum bestrebt, dieser Rolle und der neuen Norm gerecht zu werden. Der Ich-Erzähler und Fallada scheinen ein Weltbild fundieren zu wollen, in dem beinahe alles prädestiniert ist. Die Funktionen wurden schon verteilt, jeder hat seine Rolle auszufüllen. Ein Opponieren gegen diese ‚Gesetze‘ oder der Versuch, so zu sein, wie man nicht ist, müssen missraten. Der ‚kleine Mann‘ kann aufbegehren, aber nur im Rahmen seiner persönlichen Möglichkeiten. Ein Über-das-Ziel-Hinausschießen endet stets in einem Kollaps; ein Leben in Illusionen mündet früher oder später in einer alles übergreifenden Katastrophe.¹³

Vor diesem Zusammenbruch rettet Schreyvogel seine Ehefrau, die das Zepter in die Hand nimmt und Max den Geldhahn zudreht, indem sie ihm wöchentlich das Taschengeld auszahlt. Wegen der Unfähigkeit ihres Gatten, mit dem Reichtum richtig umzugehen, sieht sie sich in der Pflicht, sein Amt und seine Rolle zu übernehmen. In Abwesenheit Max' wird Karla zur Erbschaftsverwalterin und Guts-herrin. Mit ihrem milden Gemüt und erworbener Sachkompetenz in Geldfragen weiß sie alle Hindernisse brillant zu überwinden. Als liebevolle Mutter¹⁴ sowohl für ihre Kinder als auch für die Dorfeinwohner nimmt sie die Last auf sich und entscheidet sich, das gesamte Geld in den Bau von neuen Häusern für die Bevölkerung zu investieren und für sich selbst nur das kleine Häuschen von Max übrigzulassen. Dem sinnlosen Geldverschleudern wird so ein Riegel vorgeschoben.

Dass zum Schluss des Romans Max sich mit Karla aussöhnt und beide auf dem Lande ein gemütliches Leben weiter führen werden, ist der Fallada'schen Erzählweise geschuldet. Fallada hatte ein Faible für die Gestaltung eines filmischen Happy End.¹⁵ Die Probleme werden gelöst, die Protagonisten finden wieder zueinander und leben in einer Märchenwelt¹⁶, in einer Symbiose weniger mit der Außenwelt¹⁷, als eher mit der selbst erbauten idyllischen Familieninnenwelt, zu der die Geräusche der externen Wirklichkeit keinen Zugang haben. Solche

¹² Auf den weiblich-männlichen Rollentausch weist Hüppauf in *Kleiner Mann, was nun?* hin; dort wird Pinneberg „zum Opfer seines eigenen Bildes von der Gesellschaft“ (Hüppauf 1976: 234). In *Kleiner Mann, großer Mann* hingegen wird Schreyvogel zum Opfer *des* Gesellschaftsbildes.

¹³ Deswegen strebt die Neue Sachlichkeit nach Desillusion, nach Fakten und Tatsachen, nach einer „Macht des ‚Faktischen‘“ (Uecker 2006: 39).

¹⁴ Heinrich vertritt die Meinung, dass alle Frauenfiguren, die im Werk Falladas auftauchen, entweder Huren oder Mütter seien (Heinrich 2003: 90). Auf diese Differenz verweist auch Möbius (1978: 102–103).

¹⁵ Tamara Motylewa (1983: 115) meint, das Happy End sei typisch für Falladas Werk gewesen und es komme nur in *Jeder stirbt für sich allein* nicht vor.

¹⁶ Ruth Römer (1957: 129) sieht in Schreyvogel „die altvertraute Gestalt des kleinen Mannes“, der in einen „Märchenprinzen verwandelt“ worden ist.

¹⁷ Zumal man mit dieser Außenwelt nicht zusammenleben kann, denn sie setzt sich aus „schlecht[en]“ und „halbgerig[en]“ Menschen zusammen (Fallada 1953: 309).

Zwangsharmonisierung – ein weiteres Indiz für die ‚Schundliteratur‘ – scheint in den meisten Fällen aufgedrungen zu sein, so wie in *Kleiner Mann, großer Mann*. Allerdings wurde die Leserschaft auf dieses Happy End vom Erzähler vorbereitet. Schon im zweiten Kapitel des ersten Teils rekapituliert Max seine Lebenskurve und nimmt proleptisch den Schluss seiner Geschichte vorweg d.h. seine erneute Umwandlung in den kleinen Mann. Er spricht das Geld an, das seiner Familie zum Verhängnis wurde:

Ich kann davon mitreden, ich bin beides gewesen: kleiner Mann und großer Mann. Kleiner Mann bin ich jetzt wieder, da ich dies schreibe, aber es ist nicht mehr dasselbe [...] Wer einmal vom Baume der Erkenntnis gegessen hat, bekam einen bitteren Gaumen; wir können alle nicht mehr in der alten herrlichen Unschuld die Spiele unserer Kindheit spielen! (Fallada 1953: 11).

Was jedoch aufgenötigt in dem ganzen Romanzusammenhang erscheint, ist der abschließende Appell des bekehrten Ich an seine Nachfahren, wo es seine Episode als reicher Mann als „Rausch“ abstempelt:

Und nun, liebe Nachkommenschaft, sind wir wirklich am Ende. Last und Lust des Reichtums sind vorüber, die Arbeit fängt wieder an, das gute Alltagsleben. Kleiner Mann und Großer Mann tauschen ihre Rollen nicht mehr, der Rausch ist vorbei... Er war unrühmlich wie alle Rausche. Aber er ist nun vorbei... (Fallada 1953: 346).

Es ist die vorausgesagte Rückkehr des kleinen Mannes zu seiner alten Arbeitswelt – zu einer „vernünftigen Arbeit“ (Fallada 1953: 316) –, an der man zweifelt. Vom erzähltechnischen Standpunkt her war aber dieser Schluss nötig, um eine Erzählklammer auf die Beine zu stellen, die den Textanfang mit dem Textende verbindet. Im Grunde hat sich nichts verändert, man war kleiner Mann, man bleibt kleiner Mann. Und der Lebensabschnitt als nutzloser Millionär, der als „Rausch“ klassifiziert wird, wird als unsignifikantes Intermezzo apostrophiert. Man muss vor der Nachkommenschaft und den Lesern für seine Fehlritte und Vergehen Abbitte leisten, gleichzeitig aber wird Schreyvogels Benehmen nicht infrage gestellt. Mittels einer heiteren Schreibart werden die Leser auf die Seite von Max gezogen und nehmen seine Perspektive ein. Aufgrund dieser launigen Lebensdarstellung hat man mit dem Protagonisten eher Mitleid, als würde man ihn verteufeln um so mehr, als Schreyvogel sich wieder zusammennimmt.

Selbstverständlich macht Fallada vor einer Figurentypisierung und vor einer Schwarz-Weiß-Malerei nicht kehrt, die als wichtige Konstituenten der Trivialliteratur gelten (vgl. Nienhaus 2003: 162–163). Fast in allen seinen Texten sind solche erzählerischen Handgriffe zu entdecken. Angelehnt sind sie jedoch an die Filmtechnik, in der die Aufteilung in böse und gute Gestalten ausschlaggebend ist. In der gesamten Erzählstruktur von *Kleiner Mann, großer Mann* ist eine indirekte Beeinflussung des Films auf das Schaffen Falladas zu konstatieren, obwohl sie ohne einen Er-Erzähler auskommt. Die Kapitelüberschriften wirken wie Stummfilminserte, in denen die gleich zu erzählende Geschichte kurz und bündig oder in

Stichpunkten komprimiert wird.¹⁸ Solche Konstrukte sind für Fallada symptomatisch, zum ersten Mal kamen sie in *Kleiner Mann, was nun?* zur Anwendung. In den Kapitelüberschriften wird nicht nur der Kapitelinhalt zusammengetragen, es wird auch auf die wichtigsten Erzählmomente aufmerksam gemacht. Dem Leser wird so ein Wink gegeben, worauf er aufpassen muss. Schon an diesen Kapitelbeschreibungen lässt sich erahnen, dass der Verfasser viel Spaß am Schreiben haben musste und sich mit einem Augenzwinkern an den Leser richtete. Das 32. Kapitel des ersten Teils heißt nämlich „Rückblick und Ausblick am Silvestertag, ein Kapitelchen, das der eilige Leser ohne Schaden überschlagen kann“, und das 51. Kapitel wurde folgendermaßen deklariert „Ohne Inhaltsangabe, aber nicht ohne Inhalt“.

Außer den Untertiteln deuten auch andere Erzählmethoden Falladas auf das Filmische und somit auf die Neusachlichkeit des Erzählens hin. Trotz eines Ich-Subjektes werden in die Handlung viele Dialoge eingebaut, die zwischen der Hauptfigur und ihren Gesprächspartnern geführt werden. Diese zitierte interfigurale Kommunikation verringert einmal mehr die Distanz zum Erzählten, mobilisiert eine szenische Erzählvariante und erlaubt, andere Romanfiguren nicht mehr aus dem Blickwinkel von Schreyvogel, sondern durchwegs objektiv wahrzunehmen. Max agiert weiterhin als Filter – als *camera obscura*¹⁹ –, die Dialogform verlangt jedoch *per se* eine Objektivierung und eine genaue Veranschaulichung. Genauigkeit im Erzählen ist ein weiteres wichtiges Emblem der neusachlichen Schreibe. Der Ich-Erzähler scheint sich an jede Einzelheit erinnern zu können und, was von größerer Relevanz ist, gibt an, jede Einzelheit auch in Worte fassen zu wollen:

»Ja, das war schon eine schlimme Zeit, Kerlchen«, sagte ich ganz unwillkürlich. »Ein Wunder, daß wir die so überstanden haben...«

»Aber«, fuhr Karla unbeirrt fort, »ich habe mich immer wieder von dir und dem Geschwätz und Glauben all der Leute herumkriegen lassen und habe meine Hoffnung auf Gaugarten gesetzt... [...] Und dann kam Gaugarten, und nun wurde es erst ganz schlimm... [...] es ist vorbei [...] Ich will meinen Maxe Schreyvogel wieder [...] Lieber ein Ende mit Schrecken, als ein Schrecken ohne Ende...« (Fallada 1953: 338–339)

Paradoxerweise wird die Erzählpräzision nicht durch die Affektiertheit der Ich-Figur beeinträchtigt, sondern sie wird eher durch ihre Selbstkommentare begünstigt. Das Selbsterlebte und Selbsterfahrene ist aber in der Ich-Schilderung ein oberflächliches Selbsterlebtes und Selbsterfahrenes.²⁰ Darin liegt eben die Krux.

¹⁸ „Die Kapitelüberschriften sind wie Stummfilm-Inserts angelegt, sie definieren das Kommen vor, spitzen oft ironisch zu, intermittieren den Erzählfluß“ (Prümm 1995: 265).

¹⁹ Auf die fotografisch-genaue Erzählweise Falladas machten unter anderem Prümm (1995: 255–272) oder Ulrich (1997: 116–125) aufmerksam.

²⁰ In der neusachlichen Prosa geht es nicht mehr darum, nur zu dichten. „bzw. rein Fiktionalen zu »erdichten«; statt dessen soll Selbst-Erfahrenes und Authentisches berichtet werden“ (Becker 1995a: 220). Becker bezieht sich dabei auf folgende Maxime von Joseph Roth: „Es han-

Schreyvogel lässt trotz der Ich-Perspektive keinen tiefgründigen Einblick in seine Psyche zu; die Gesamtkonstitution, die geistige Disposition lässt sich aus dem geschilderten Autoporträt erschließen, das auf ein oberflächliches²¹ Beobachten und Registrieren seiner selbst zurückgeht:

Denn das war es, was ich brauchte. Dies fehlte mir so völlig in meinem Leben: die Sympathie meiner Umgebung, Ich bin kein Einzelgänger, ich möchte mit allen, die um mich sind, gut auskommen. Um glücklich zu sein, brauche ich Freundlichkeit; am liebsten ist es mir, wenn mich alle gerne mögen. [...] So höflich und dienstbeflissen die Strabow, Kluge, Pipping, Fritz und wie sie alle hießen nach dem niedergeschlagenen Aufstand in der Silvesternacht auch waren, ich spürte recht gut, daß sie nicht die geringste Sympathie für mich besaßen. Ich suchte mir immer wieder einzureden, daß mir dies völlig egal sei, aber dieser Mangel an Zuneigung machte mich stets von neuem unduldsam, reizbar, ungerecht (Fallada 1953: 195).

Der Erzähler beleuchtet zwar seine Gedankengänge, man bekommt einen mehr oder weniger eingeschränkten Zugriff auf Schreyvogels Gedankenwelt, aber eine vollkommene Profilerfassung der Figur anhand ihrer Erzählbekenntnisse ist kaum möglich. Schreyvogel nimmt einerseits kein Blatt vor den Mund, wenn es sich um die Skizzierung seines sozialen Umkreises, seiner Mitmenschen, seiner Draufgängererlebnisse handelt, andererseits bleibt sein psychisches Bild verhüllt. Von sich selbst gibt Schreyvogel nur so viel preis, wie er es vorhat. Nicht mehr, nicht weniger. In seinen Fokus rücken stattdessen die Dinghaftigkeit der Lebenswelt und die Gegenständlichkeit der Beobachtung. Wie ein neusachlicher Erzähler eben kapriziert sich auch die Ich-Figur in *Kleiner Mann, großer Mann* auf die penible Manifestation von Objekten, die die ganze Außenwelt ausmachen. Bei der Demonstration von Dingen, von Dingkomplexen, muss man nicht in die Bereiche der eigenen Psyche eindringen. Was zählt, ist die Sorgfältigkeit und die unverschleierte Konkretheit der Wahrnehmung und deren Artikulierung. Dank dieses Eingriffs und der Orientierung eines Ich-Erzählers an der Versachlichung und keinesfalls an der Verpsychologisierung oder Verphilosophierung der Erzählweise entflieht man der Klischeehaftigkeit des *discourse*.

5. Zusammenfassung

Die Hauptthematik von *Kleiner Mann, großer Mann* mag kitschig erscheinen, das Erzählte mag sich aus Trivialitäten speisen, die Erzähltaktik ist es jedoch nicht. Eine simple fast schmonzettenähnliche Geschichte auf der Was-Ebene wird auf der Wie-Ebene mit Erzählmitteln wiedergegeben, die das Signum Trivialität nicht

delt sich nicht mehr darum zu ‚dichten‘. Das wichtigste ist das Beobachtete“ (zitiert nach: Becker 2000: 202–203).

²¹ Zum Aspekt der Oberfläche in den Fallada-Romanen siehe: Prümm (1995: 265 f.); Zachau (2005: 51).

verdient haben. Nienhaus betont, dass die „Zentralität des Helden, klares, lineares Erzählen und Beschränkung auf einen einfachen Wortschatz, Spannungsförderung mittels szenischer Schilderung [...] Bedingungen für einen möglichen Massenerfolg, keinesfalls jedoch schon ausreichende Begründungen für die Volkstümlichkeit eines Textes“ seien (Nienhaus 2003: 164).

Wenngleich Fallada einen für den neusachlichen Roman eher untypischen Ich-Erzähler wählt, basiert das gesamte narrative Gebilde auf typischen neusachlichen Darstellungselementen. Eine gewisse Emotionalität in der Schilderung von Schreyvogel ist zwar kaum zu bezweifeln, allerdings ist es nur eine andere Art der Realitätserfassung. Eine ich- und keine er-bezogene Sicht auf die Dinge. Auf Dinge, die vom Erzähler präsentiert werden; auf Details, die durch seine Augen gefiltert werden; auf Ereignisse, die sich eben auf diese Details stützen. Schreyvogel, der Erzähler, ist Zeuge seines persönlichen Verfalls und des Wiederaufrappels, er kann aber trotzdem „nur die Details des Ereignisses, nicht aber das Ereignis selber schildern“, wie es Richard K. Zachau der neusachlichen Schreibweise sekundiert (Zachau 2005: 50). Schreyvogels Alkoholprobleme werden nicht eruiert, er schildert nur chronologisch seinen Realitätsverlust, ohne die Ursprünge und Gründe dieses Niedergangs minutiös anzuschneiden. So bietet er den Lesern die Möglichkeit an, sich selbst ein Bild von der Erzählung zu machen. Die Leser werden ins Geschehen eingeschlossen, was in *Kleiner Mann, großer Mann* infolge der direkten Erzähleranreden an die Nachkommenschaft noch eindeutiger zutage tritt.

Im Gegensatz zum neusachlichen *discourse* ist die *story* eher einem trivialen Muster verhaftet. Das Geldmotiv avanciert zum Bösen schlechthin, das alle zwischenmenschlichen Beziehungen vernichten und den Selbstuntergang herbeiführen kann. Mit der figurativen Konstellation Mann-Frau-Kind referiert Fallada auf eine bewährte Schablone der Figurenkonfiguration, die schon in *Kleiner Mann, was nun?* zum Ausdruck kam. Ein arbeitender Ehemann, der mit seinen Problemen fertig werden muss, eine Ehefrau, die die Aufgaben des Gatten übernimmt, ein Kind eventuell Kinder, die die Familiensilhouette komplettieren. Fallada wiederholt somit Motive – ein wesentliches Anzeichen für Trivilliteratur –, aber er weiß diese Motive nicht nur sinnlos zu repetieren, sondern er weiß sie auch hinsichtlich seiner Erzählabsichten zu variieren.

Deswegen scheint es zu kurz zu greifen, *Kleiner Mann, großer Mann* nur unter dem Verweis auf Trivialität als Kitschroman zu rubrizieren. Vom Plot her könnte man ihn als pseudorealistisch und absurd bezeichnen, vom Erzählen her ist er allerdings realitätsnah. Die Mischung, die Mischform, macht den Schreyvogel-Roman zu dem, was es ist. Nämlich ein „richtiger Fallada“ (Caspar 1988: 319), der zwischen Tradition und Moderne (vgl. Ulrich 2000: 220–228), zwischen Konventionalität und Avantgarde pendelt.

Literatur

- Bausinger, Hermann: *Wege zur Erforschung der trivialen Literatur*. In: Burger, Heinz Otto (Hrsg.): *Studien zur Trivilliteratur*. Frankfurt am Main 1976, S. 1–33.
- Becher, Johannes R.: *Nachruf auf den Dichter*. In: Gysi, Klaus (Hrsg.): *Schriftsteller der Gegenwart: Leonhard Frank, Hans Fallada*. Berlin 1955, S. 86–90.
- Becker, Sabina: *Alfred Döblin im Kontext der Neuen Sachlichkeit*. In: Becker, Sabina (Hrsg.): *Jahrbuch zur Literatur der Weimarer Republik (Band 1)*. St. Ingbert 1995a, 202–229.
- Becker, Sabina: *Alfred Döblin im Kontext der Neuen Sachlichkeit*. In: Becker, Sabina (Hrsg.): *Jahrbuch zur Literatur der Weimarer Republik (Band 2)*. St. Ingbert 1996, S. 157–181.
- Becker, Sabina: *Neue Sachlichkeit im Roman*. In: Becker, Sabina/Weiß, Christoph (Hrsg.): *Neue Sachlichkeit im Roman. Neue Interpretationen zum Roman der Weimarer Republik*. Stuttgart/Weimar 1995b, S. 7–26.
- Becker, Sabina: *Neue Sachlichkeit. Bd. 1: Ästhetik der neusachlichen Literatur (1920-1933)*. Köln/Weimar/Wien 2000.
- Brylla, Wolfgang: *Berlin als Raum. Hans Falladas erzählte Großstadt*. Saarbrücken 2013.
- Caspar, Günter: *Fallada-Studien*. Berlin/Weimar 1988.
- Crepon, Tom: *Leben und Tode des Hans Fallada*. Halle/Leipzig 1979.
- Eissfeldt, Kurt H.: *Fatalismus und Hoffnung. Untersuchungen zum Menschen- und Gesellschaftsbild im massenhaft verbreiteten politischen Zeitroman am Beispiel der Romane, Bauern, Bonzen und Bomben' von Hans Fallada und 'Alle Menschen werden Brüder' von Johannes Mario Simmel*. Frankfurt/M./Bern/New York/Paris 1988.
- Fallada, Hans: *In meinem fremden Land. Gefängnistagebuch 1944*. Berlin 2009.
- Fallada, Hans: *Kleiner Mann – Großer Mann*. Wien 1953.
- Fallada, Hans: *Wie ich Schriftsteller wurde*. In: Fallada, Hans: *Gesammelte Erzählungen*. Reinbek bei Hamburg 1967, S. 278–319.
- Fetzer, Günther: *Wertungsprobleme in der Trivilliteraturforschung*. München 1980.
- Fludernik, Monika: *Einführung in die Erzähltheorie*. Darmstadt 2006.
- Gessler, Alfred: *Hans Fallada – sein Leben und Werk*. Berlin 1972.
- Harder, Matthias: *Erfahrung Krieg. Zur Darstellung des Zweiten Weltkrieges in den Romanen von Heinz G. Konsalik*. Würzburg 1999.
- Heinrich, Bernhard: *Zur veränderten Frauenrolle im Werk Falladas vor dem Hintergrund der Weimarer Republik*. In: Hans-Fallada-Jahrbuch, Nr. 4, 2003, S. 87–98.
- Heizmann, Jürgen: *„Die Wahrheit liegt in den Zahlen.“ Zur neusachlichen Poetik in Rudolf Brunngrabers Roman „Karl und das 20. Jahrhundert“*. In: Kyora, Sabine/Neuhaus, Stefan (Hrsg.): *Realistisches Schreiben in der Weimarer Republik*. Würzburg 2006, S. 235–254.
- Hernik, Monika: *Narratologische Spuren der Erinnerung. Zu Hans Falladas Texten für Kinder*. In: Gansel, Carsten/Liersch, Werner (Hrsg.): *Zeit vergessen, Zeit erinnern. Hans Fallada und das kulturelle Gedächtnis*. Göttingen 2008, S. 113–130.
- Hüppauf, Bernd: *Hans Fallada: „Kleiner Mann, was nun?“*. In: Brauneck, Manfred (Hrsg.): *Der deutsche Roman im 20. Jahrhundert*. Bamberg 1976, S. 209–239.
- Jürß, Detlev: *Rausch und Realitätsflucht. Eine Untersuchung zur Suchthematik im Romanwerk Hans Falladas*. Konstanz 1985.
- Klein, Albert / Hecker, Heinz: *Trivilliteratur*. Opladen 1977.
- Littlejohn, Fiona: *„Sachliche Berichterstattung“? Zur Problematisierung neusachlicher Ästhetik in Hans Falladas „Bauern, Bonzen und Bomben“*. In: Hans-Fallada-Jahrbuch, Nr. 3, 2000, S. 204–219.
- Loohuis, Wilhelmus: *Fatalismus und Aberglaube in Falladas unbekannteren Schriften*. Norderstedt 2010.

- Manthey, Jürgen: *Hans Fallada in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Reinbek bei Hamburg 1993.
- Martinez, Matias / Scheffel, Michael: *Einführung in die Erzähltheorie*. München 2005.
- Menke, Silvia: *Schreiben als Daseinsbewältigung. Die Bedeutung literarischer Produktivität für Hans Fallada und Gottfried Keller*. Aachen 2000.
- Möbius, Hanno: *Der Sozialcharakter des Kleinbürgers in den Romanen Falladas*. In: Elliot, James / Pelzer, Jürgen / Poore, Carol (Hrsg.): *Stereotyp und Vorurteil in der Literatur*. Göttingen 1978, S. 84–110.
- Motylewa, Tamara: *Das Schicksal eines deutschen Schriftstellers*. In: Wolff, Rudolf (Hrsg.): *Hans Fallada. Werk und Wirkung*. Bonn 1983, S. 102–116.
- Nienhaus, Stefan: *Was heißt und wie wird man ein „volkstümlicher Autor“? Überlegungen zur Unterhaltungsliteratur in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts am Beispiel Hans Falladas*. In: *Hans-Fallada-Jahrbuch*, Nr. 4, 2003, S. 155–171.
- Peter, Thomas: *Fallada im Spannungsfeld zwischen Unterhaltungsliteratur und Belletristik. Betrachtungen anhand seiner sieben Malheurgeschichten*. In: Müller-Waldeck, Gunnar / Ulrich, Roland / Fritsch, Patricia (Hrsg.): *Hans Fallada. Beiträge zu Leben und Werk*. Rostock 1995, S. 227–248.
- Pross, Caroline / Wildgruber, Gerald: *Dekonstruktion*. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.): *Grundzüge der Literaturwissenschaft*. München 2006, S. 409–429.
- Prümm, Karl: *Exzessive Nähe und Kinoblick*. In: Becker, Sabina / Weiß, Christoph (Hrsg.): *Neue Sachlichkeit im Roman. Neue Interpretationen zum Roman der Weimarer Republik*. Stuttgart/Weimar 1995, S. 255–272.
- Rein, Heinz: *Die große Literatur des kleinen Mannes. Der Fall Fallada (1948)*. In: Wolff, Rudolf (Hrsg.): *Hans Fallada. Werk und Wirkung*. Bonn 1983, S. 94–101.
- Römer, Ruth: *Dichter des kleinbürgerlichen Verfalls*. In: *Neue deutsche Literatur. Monatsschrift für schöne Literatur und Kritik*, Nr. 2, 1957, S. 120–131.
- Satschewski, Eugen: *Ist Hans Fallada ein Unterhaltungsautor?* In: *Hans-Fallada-Jahrbuch*, Nr. 2, 1997, S. 144–151.
- Uecker, Matthias: *Wirklichkeit, Tatsachen und Dokumente. Zum dokumentarischen Diskurs in der Weimarer Republik*. In: Kyora, Sabine / Neuhaus, Stefan (Hrsg.): *Realistisches Schreiben in der Weimarer Republik*. Würzburg 2006, S. 27–41.
- Ulrich, Roland: *Fasziniert von Hemingway. Fallada zwischen Tradition und Moderne*. In: *Hans-Fallada-Jahrbuch*, Nr. 3, 2000, S. 220–228.
- Ulrich, Roland: *Zwischen Neuromantik und Neuer Sachlichkeit. Zum Motiv des Geldes im Werk Hans Falladas*. In: *Hans-Fallada-Jahrbuch*, Nr. 2, 1997, S. 116–125.
- Williams, Jenny: *Mehr Leben als eins. Hans Fallada: Eine Biographie*. Berlin 2004.
- Zachau, Reinhard K.: *„Armer Tredup, es war nie viel los mit dir“: Zu Erzählstrategien der Neuen Sachlichkeit in „Bauern, Bonzen und Bomben“*. In: Bredohl, Thomas / Williams, Jenny (Hrsg.): *Die Provinz im Leben und Werk von Hans Fallada*. Berlin 2005, S. 41–63.

Abstracts

Hans Falladas Roman *Kleiner Mann, großer Mann* (1941) wird in der Regel als Trivialroman abgestempelt und deshalb auch meistens von der Literaturforschung außer Acht gelassen. Die Fallada-Germanistik verweist in diesem Kontext sehr oft auf einige überlieferte Briefe und andere Niederschriften von Fallada, in denen er selbst seine unter dem Nazi-Regime entstandenen Erzähltexte meistens als eine Art Unterhaltungsdichtung bezeichnet. Mit Blick allerdings auf *Kleiner Mann, großer Mann* lässt sich feststellen, dass man zumindest unter dem erzähltechnischen Gesichtspunkt dem Roman über den reich gewordenen Kontoristen Max Schreyvogel keinesfalls das Merkmal der

Trivialität zuschreiben sollte. Eine kitschig angehauchte Geschichte (*story*) wird mit neusachlichen realitätsnahen Erzählmitteln (*discourse*) dargestellt, die so gesehen im Kontrast zu der Banalität des Stoffes stehen.

Schlüsselwörter: Hans Fallada, Neue Sachlichkeit, Trivialität, Narratologie

Triviality in the new objectivity layout.

Considerations on Hans Fallada's *Kleiner Mann, großer Mann*

Hans Fallada's novel *Kleiner Mann, großer Mann* (1941) is in principle regarded as a trivial novel and it is for this reason that it has very seldom aroused interest among the literati. Yet, Fallada himself at one time called his texts written in the Nazi Germany a kind of entertaining or popular literature. However, with the careful analysis of *Kleiner Mann, großer Mann* one should state that the novel about the official Max Schreyvogel, at least with respect to the narration, does not come under the criterion of triviality. The somewhat trashy story (*histoire* albo *narrative*) is being told with the new objective (new objectivity), realistic means (*discourse*) which are in contrast to the banality of the main topic.

Keywords: Hans Fallada, new objectivity, triviality, narratology

Wolfgang Brylla
Uniwersytet Zielonogórski
Instytut Filologii Germańskiej
Al. Wojska Polskiego 71a
65-762 Zielona Góra
Polen
E-Mail: wolfgangbrylla@gmail.com