



Germanica

14 | 1994

Les Fictions d'actualité dans les pays de langue
allemande au XXe siècle

Die Oberfläche der Dinge.
Repräsentation des Alltäglichen im Film, im
Theater und im Roman um 1930 am Beispiel von
Robert Siodmak, Ödön von Horváth und Hans
Fallada.

La surface des choses.

*La représentation du quotidien dans le cinéma, le théâtre et le roman vers 1930 :
Siodmak, Horvath, Fallada*

Karl Prümm



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/germanica/2208>

DOI : 10.4000/germanica.2208

ISSN : 2107-0784

Éditeur

Université de Lille

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 1994

Pagination : 31-59

ISSN : 0984-2632

Référence électronique

Karl Prümm, « Die Oberfläche der Dinge.

Repräsentation des Alltäglichen im Film, im Theater und im Roman um 1930 am Beispiel von Robert Siodmak, Ödön von Horváth und Hans Fallada. », *Germanica* [Online], 14 | 1994, Online erschienen am: 20 Januar 2014, abgerufen am 06 Oktober 2020. URL : <http://journals.openedition.org/germanica/2208> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/germanica.2208>

Ce document a été généré automatiquement le 6 octobre 2020.

© Tous droits réservés

Die Oberfläche der Dinge. Repräsentation des Alltäglichen im Film, im Theater und im Roman um 1930 am Beispiel von Robert Siodmak, Ödön von Horváth und Hans Fallada.

La surface des choses.

*La représentation du quotidien dans le cinéma, le théâtre et le roman vers 1930 :
Siodmak, Horvath, Fallada*

Karl Prümm

- 1 Am 12. März 1922 erschien in der *Frankfurter Zeitung* ein Text von Siegfried Kracauer: «Die Wartenden»¹. Die lapidare Überschrift, die auf einen erläuternden Untertitel verzichtete, deutete eher auf ein harmloses Feuilleton hin, auf launig formulierte Beobachtungen von Lokalitäten, die durch das Warten definiert sind, auf Prosaskizzen von Bahnhofshallen und Vorzimmern. Rasch widerlegt der Text jedoch solche Erwartungen, er geht sofort aufs Ganze, liefert eine weitgespannte Diagnose intellektueller Gegenwärtigkeit und endet schließlich mit einem emphatisch-programmatischen Ausblick.
- 2 Kracauer konstatiert – wie damals viele – eine tiefgreifende Glaubenskrise der Intellektuellen, die durch das «Getriebe» der großen Städte übertönt und von der «Oberfläche» des Alltags überdeckt werde. Doch verheimlichen ließe sich die Wahrheit nicht. Jeder, der introspektiv innehalte, sich seines «Daseins im leeren Raum» bewußt werde, verspüre eine «tiefe Traurigkeit», werde vom «metaphysischen Leiden an dem Mangel eines hohen Sinnes in der Welt» übermannt². Kracauer übernimmt den Begriff der «metaphysischen Obdachlosigkeit», wie ihn Georg Lukács in seiner «Theorie des

Romans » (1920) entwickelt hat, erkennt darin ebenso den entscheidenden «seelischen» Befund der Moderne. Die lange zurückreichende «Entfremdung» zwischen dem Denken und dem Absoluten, so führt Kracauer aus, habe nun einen extremen Punkt erreicht. Die Intellektuellen seien aus der religiösen Sphäre «vertrieben», sie wollten und könnten nicht mehr glauben. Kracauer mustert dann nach dieser Eingangsthese sehr genau alle aktuellen Absolutheitsversprechen, an denen kein Mangel herrscht: die Ganzheitslehre der Anthroposophen, den messianischen Kommunismus wie ihn Ernst Bloch vertritt, die neomystischen Strömungen in den christlichen Kirchen und im Judentum. Er verwirft sie allesamt. Sein Ausblick am Ende wirkt zunächst eher beiläufig, als scheue sich Kracauer noch, die Radikalität seines Konzepts offen zu legen. Dem zerstreuten Feuilletonleser mag so entgangen sein, wie einschneidend die nun erhobenen Forderungen, wie revolutionär die Zumutungen sind, die hier den schwer erschütterten, gänzlich desorientierten «Gebildeten» abverlangt werden. Der Artikel verschärft noch die Destruktion, statt neue tröstende Glaubwürdigkeiten zu bieten. Schließlich plädiert Kracauer nicht mehr für eine *Glaubensposition* sondern für eine intellektuelle *Haltung*, für einen Realitätsmodus, für ein «Warten», das er als «zögerndes Geöffnetsein» umschreibt³. Seine metaphysische Sehnsucht hofft immer noch auf eine Erfüllung, doch ist die Erwartung nun säkularisiert, allein auf die Diesseitigkeit ausgerichtet. Der Intellektuelle, so bestimmt Kracauer dessen neuen Auftrag, müsse sich nun vorbehaltlos der vorher von ihm selbst negativ akzentuierten Wirklichkeit zuwenden, die «von leibhaftigen Dingen und Menschen erfüllt ist und deshalb konkret gesehen zu werden verlangt»⁴ Seine Gegenwartsdiagnose des Jahres 1922 kulminiert in einer Programmatik des Sehens und der Wahrnehmung, in einer neuen Nähe zum Konkreten, das vom alten spekulativen Denken entschieden abrückt. Kracauer tut nichts weniger, als die Intellektuellen auf das ihnen eigentlich weit Entfernte, auf die konkrete Wirklichkeit einzuschwören. Die «Gegenstandswelt» sollen sie neu in den Blick nehmen, von der Kracauer vorher gesagt hatte, sie sei «allmählich ihrer Substanz beraubt und zu einer ihrer Struktur nach vom Ich abhängigen Größe herabgedrückt» worden⁵.

- 3 Damit ist ein entscheidender Impuls seines Denkens und seines Schreibens und darüber hinaus eine zentrale Denkbewegung, ein beherrschendes ästhetisches Prinzip der zwanziger Jahre präzise formuliert: Die Dingwelt, das Gegenständliche soll aus dem Gefängnis des Idealismus befreit, die idealistischen Bedeutungsproduktionen, die vergewaltigenden Realitätserklärungen sollen beiseitegeräumt werden, eine autonome, vom Ich unabhängige eigene Substanz der Dinge, der Oberfläche soll durch ein neues Sehen entdeckt werden.
- 4 Die Fotografie und der Film sind für Kracauer in besonderem Maße dafür geeignet, diese neue Wahrnehmung zu realisieren. Mit der Fotografie, so formuliert er 1927 seine Gegenwartstheorie weiter aus, emanzipiere sich das Bild vom Symbolischen und Gedachten, nach dem Auszug aller Bedeutungen sei der Blick nun endlich frei auf die entblößte Natur, ja auf das «Naturfundament». Dem «freigesetzten Bewußtsein» eröffne sich eine «unvergleichliche Chance». Die historische Zäsur wird jetzt, fünf Jahre später, nicht mehr beiläufig umschrieben, als «Vabanque-Spiel des Geschichtsprozesses» erhält sie eine dramatische Dringlichkeit: «Die Bilder des in seine Elemente aufgelösten Naturbestands sind dem Bewußtsein zur freien Verfügung überantwortet.»⁶

- 5 Zwei Jahre danach feiert ein Artikel in der der Zeitschrift *Das Kunstblatt* die Fotografie beinahe wortgleich als «unschätzbare Mittel der Naturerkenntnis»⁷. Sie repräsentiere, so heißt es dort, ein neues, subjektloses und technisiertes Sehen, das die «entschwundene gegenständliche Welt» zurückerobere, indem es «Aufbau, Materialität, Oberfläche» der Dinge wieder in den Blick nehme.
- 6 1929 ist dies bereits eine Beschreibung einer breit nachweisbaren fotografischen Praxis. Vom Bauhaus bis zu den Leitfäden für Fotoamateure finden sich immer wieder die Objektstilleben und Alltagsarrangements, die der banalen Dingwelt neue Schauwerte abgewinnen. Vor allem die Fotografien von Albert Renger-Patzsch überhöhen das Einzelobjekt durch seine strikte Isolierung⁸. «Materialgerechte Vergegenwärtigung» soll aus diesen Bildern sprechen, die das Stoffliche mit pathetischer Geste entdecken und mit «äußerster Schärfe» fixieren⁹. Die dramatische Inszenierung der Dinge zielt auf Oberflächeneffekte. Das nah herangerückte Kameraauge ertastet quasi die Maserung der Hölzer, die Grobstruktur handgewebter Stoffe oder die matte Reflexion metallischer Körper.
- 7 In der amerikanischen Fotografie kündigt sich dieses neue Sehen der unbelebten Objektwelt schon in den zehner Jahren an (etwa bei Paul Strand oder Edward Weston)¹⁰. Kracaurs Text «Die Wartenden» wirkt wie ein Vermittlungspunkt zwischen dieser frühen Programmatik und ihrer ausgedehnten fotografischen Realisierung am Ende der zwanziger Jahre. In diesem Schlüsseltext verdichtet sich aber auch das Unbehagen an der Ich-Gläubigkeit, am verschwommen Idealistischen des Expressionismus. Von einem «erneuerten Interesse für die Welt» und ihre «äußere Gegenständlichkeit» spricht Wilhelm Hausenstein schon 1919, als er die «Bildende Kunst der Gegenwart» überblickt¹¹. Solche Prozesse stützen Kracaurs Wahrnehmungsprogramm, das aber ebenso auf spätere literarische Tendenzen, auf das dokumentarische und faktographische Schreiben nach 1925 vorausweist.
- 8 Ich möchte im Folgenden zeigen, wie stark Film, Theater und Literatur um 1930 von diesem Wahrnehmungsprogramm durchdrungen sind, wie sie Verfahren ausbilden, um jene proklamierte Nähe zur Oberfläche des Alltags, zur konkreten Gegenständlichkeit einzulösen. Bemerkenswert ist, daß alle drei Exempel die Mediengrenzen überschreiten, ästhetische Prinzipien der Nachbarmedien adaptieren, um dem Oberflächenblick noch größere Wirksamkeit zu verleihen. Damit wird auch eine intermediale Konfiguration sichtbar gemacht.
- 9 In Außenseiterproduktionen kündigt sich dieser Blick schon vorher an. In Ernö Metzners Experimentalfilm «Überfall» (1928), der ein Verbrechen als bloßen «Vorgang» jenseits der Erzählkonventionen und des moralischen Urteils nur *zeigen* will, erscheinen die Dinge in ihrer Materialität wie neu definiert: die bizarren Strukturen des Straßenpflasters, der Oberfläche der Verfolgungsjagd, an die die Kamera so nah heranrückt als sei sie in der gleichzeitigen Kunstfotografie in die Lehre gegangen, die abblätternde Farbe an den Pfosten der Tür, in die sich das Opfer flüchtet, das Geldstück mit seinen dunklen, abgegriffenen Stellen, das alles auslöst und in isolierender Überhöhung gezeigt wird. In Winfrieds Basses «Markt auf dem Wittenbergplatz» (1929), einem Amateurfilm, widmet sich die Kamera mit nie erlahmender Geduld, den Alltäglichkeiten auf dem Wochenmarkt, den Physiognomien und Gesten der Verkäufer und der Besucher, den Objekten, blickt in Naheinstellung auf die Auslagen, auf die zappelnden Fische und auf die aufgereihten Früchte¹², auf die Lichtreflexe in Eimern

und Bottichen, erfaßt in der Spiegelung eines Schaufensters für einen kurzen Moment den Mann mit der Kamera.

I

- 10 «Abschied», das erste Analyseexempel, ist Robert Siodmaks dritte Regiearbeit. Der Film ist längst nicht so bekannt wie das glanzvolle Debut «Menschen am Sonntag» (1929/30), das inzwischen in den Klassikerhimmel gehoben wurde, während «Abschied» in der Historiographie bislang unbeachtet und auf «skandalös unterschätzt» geblieben ist¹³. Allein der Schweizer Filmhistoriker Hervé Dumont hat wiederholt auf den Rang dieses kleinen Films hingewiesen, dem er zu Recht das Signum des «Avantgardistischen» zuspricht¹⁴. Er widerspricht mit plausiblen Argumenten dem verbreiteten Verfahren, jene mythen- und legen-denbeladene, vermeintliche «Anfängerproduktion» «Menschen am Sonntag» aus allen Kontexten auszugrenzen. Er verweist zu Recht auf die engen Zusammenhänge zwischen dem enthusiastischen Beginn und den ersten Regieaufträgen der Ufa. Der Großkonzern hatte die später so heftig umstrittene Frage, wem denn nun das Hauptverdienst am Überraschungserfolg des späten Stummfilms «Menschen am Sonntag» gebühre – viele große Namen wie Rochus Gliese, Billy Wilder, Edgar Ulmer, Fred Zinneman, Eugen Schüfftan waren da im Spiel – sehr direkt und sehr schnell entschieden. Noch am Nachmittag der Premiere, am 4. Februar 1930, hatte Robert Siodmak, damals 29 Jahre alt, einen gutdotierten Regievertrag der Ufa in der Tasche. Quasi als Fingerübung und als erste Annäherung an die neue Technologie des Tonfilms drehte er (an einem einzigen Tag) einen 12 minütigen Kurzfilm «Der Kampf mit dem Drachen oder: Die Tragödie des Untermieters» mit Felix Bressart in der Hauptrolle – eine Milieu-Vorstudie zu «Abschied», den er in erstaunlicher Stilsicherheit in nur 10 Studiotagen im neuen Tonkreuz in Neubabelsberg abdrehte (vom 27.6. bis 7.7.1930). Der Film wurde von einer neuformierten Produktionsgruppe betreut, die von Bruno Duday geleitet wurde. Sein Bestreben sei es, so schrieb Duday in einer Art Antrittserklärung im «Film-Kurier», als neuer Mann «neue Kräfte, neue Tonfilmschaffende um sich zu sammeln». Die Ufa wollte so eine «nachwuchsfreundliche Einstellung»¹⁵ beweisen und dem in der Kritik immer wieder erhobenen Vorwurf begegnen, der mächtige Konzern ignoriere die wirklich «künstlerischen Talente» und setze nur auf die ausgelaugten Routiniers. In der Fachpresse, die die ersten Tonfilmproduktionen aufmerksam begleitete, wurde «Abschied» als «Milieufilm des künstlerischliterarischen Nachwuchses» etikettiert¹⁶. Er sollte in der verschärften Medienkonkurrenz ein neues Genre mitbegründen, den «literarischen Tonfilm», die mit dem «Blauen Engel» begonnene Linie fortsetzen – freilich auf einer ganz anderen finanziellen Ebene. «Abschied» war mit einem Etat von 80.000 Reichsmark eine Billigproduktion, wenn man bedenkt, daß der «Blaue Engel» mehr als 1 Million verschlang, die Tonfilmoperetten ca. 800.000 Reichsmark kosteten und die durchschnittlichen Depressionskomödien zwischen 200.000 und 300.000 Reichsmark veranschlagt wurden.
- 11 In diesem Rahmen einer schnellen und billigen Produktion besaß Siodmak jedoch große Freiheiten, die er konsequent nutzte. Team und Ensemble, die er auswählte, belegen sein Konzept des experimentellen Erzählens, das sich den Mustern des Starkinos zu entziehen versuchte. Den hier debütierenden Drehbuchautor Emmerich Preßburger hatte Siodmak entdeckt und protegert. Er entschied sich für die noch

unbekannte Brigitte Horney als Hauptdarstellerin, und auch die übrigen Schauspieler (Aribert Mog, Emilia Unda, Konstantin Mic, Martha Ziegler) sind eher Akteure der zweiten Reihe. Es gibt nur einen «Star»: Wladimir Sokoloff, der dann auch aus der bescheidenen Honorarliste – wenn auch nur unerheblich – herausragt. Er bekam für seine Chargenrolle 1000 RM, während die Hauptdarsteller mit 800 RM (Aribert Mog) beziehungsweise 750 RM (Brigitte Horney) zufrieden sein mußten.

- 12 Siodmak setzte die Zusammenarbeit mit dem ambitionierten Kameramann Eugen Schüfftan fort und ließ einen der Protagonisten von «Menschen am Sonntag», den Taxifahrer Erwin Splettstösser in einer kleinen Nebenrolle auftreten, als wolle er auch damit eine Kontinuität zur experimentellen Leichtigkeit seines Anfangs behaupten.
- 13 «Abschied» wurde am 25. August 1930 uraufgeführt. Die Kritik reagierte zwiespältig. Es gab hymnische Zustimmung wie die von Hans Feld im «Film-Kurier», die mit dem Satz endete: «So macht man Filmgeschichten und – Filmgeschichte.»¹⁷ Andere Kritiker warfen dem Film einen Mangel an Gestaltung vor. «Ausführung und Entwicklung der Fabel» ließen zu wünschen übrig, die «Bindung mit dem Filmgedanken» gehe immer wieder verloren¹⁸.
- 14 Erst recht überforderte der Film das Publikum und wurde zu einem kommerziellen Mißerfolg. Nie kam er über die Grenzen Deutschlands hinaus und selbst im Reich stieß er auf unüberwindliche Ablehnung. Die Münchener Kinos verweigerten eine Vorführung, das finanzielle Risiko, so behaupteten sie, wäre zu groß¹⁹. Die Ufa lastete das ökonomische Desaster dem offenen Schluß an, fügte ohne die Beteiligung von Preßburger, Siodmak und Schüfftan einen «Epilog» hinzu, der dem Film erzählerisch und ästhetisch Gewalt antut. Das plump gemachte Anhängsel markiert um so deutlicher, wie sehr «Abschied» von den Konventionen und Standards des Erfolgskinos abweicht. Es zeichnet den Film aus, statt ihn umzubiegen. Dieser Einbürgerungsversuch ins Gewohnte mißlang gründlich.
- 15 Eine Literarizität ist dem Film durch seine planerische Vorgabe und durch eine Genrezuweisung schon im Vorfeld quasi auferlegt. Der Drehbuchautor Emmerich Preßburger entspricht diesen Erwartungen und greift auf literarische Traditionen zurück. Doch zu ausgeprägt sind seine Schreibambitionen, um eine simple Verfilmung einer kanonisierten Vorlage entstehen zu lassen. Pressburger entscheidet sich für eine spielerische Verarbeitung, die sich halb offenbart und sich halb kaschiert, die dem Autor seine Autonomie und seine Souveränität beläßt.
- 16 «Abschied» ist eine geheime Adaption von Maxims Gorkis in Deutschland viel gespieltem Drama «Nachtasyl» (1902). Preßburger hat in einem Begleittext²⁰ diesen Rekurs verschwiegen, im Drehbuch selbst jedoch eine Spur gelegt. Die Namensgebung einer für die Handlung entscheidenden Figur legt die Relation offen. In Gorkis Personenverzeichnis taucht ein «Baron, 32 Jahre alt» auf. Bei Preßburger wird daraus ein kleinbürgerlicher Baron²¹. Ausdrücklich wird der Akzent auf die erste Silbe gesetzt – das Übersetzungsspiel demaskiert sich. Trotz der sozialen Degradierung bleibt das Formenarsenal der Originalfigur erhalten: die weltmännischen Gesten, die gesuchten Floskeln, die französischen Höflichkeitsformeln. In Preßburgers Version übernimmt Baron zugleich die Funktion des Pilgers Luka, des vermeintlichen Wohltäters und Propheten des Altruismus, der jedoch nichts als Unheil auslöst. Am Ende übergibt er den in der Hast vergessenen Ring, den er gefunden und sich angeeignet hatte, überreicht ihn der Verlassenen und macht damit den Abschied erst endgültig.

- 17 Der Film «Abschied» wahrt das Grundmodell von Gorkis Dramentext mit erstaunlicher Genauigkeit. Kennzeichnend bleibt auch hier die absolute Dominanz des Raumes, der alle Figuren und alle Situationen definiert. Das Asyl ist zugleich Zufluchtsort und Gefängnis – bei Gorki die fensterlose Höhle in der «Tiefe», ganz unten in der sozialen und urbanen Topographie im Rußland der Jahrhundertwende, bei Preßburger und Siodmak die etwas heruntergekommene Pension im Berlin der Gegenwart und der Angestellten. Hier versammeln sich die Gescheiterten und Gestrandeten, die keine Chance haben, dem Elend zu entkommen. Allein der Innenraum ist Fläche des Spiels und des Sichtbaren. Dies schließt jedoch komplexe Relationen von Innen und Außen nicht aus, denn das Asyl ist kein exterritorialer Ort, nicht abgeschnitten von der Welt. Es ist ein Zerrspiegel des Außen, Ort des komprimierten gesellschaftlichen Handelns, der Herrschaft, der Geschäfte, der Ausbeutung und des Begehrens, also ein repräsentativer Ort. Zum anderen ist das Asyl eingebunden in das umfassende Außen, die Figuren überschreiten beständig die Grenze von Innen nach Außen.
- 18 Das Innen des Asyls ist keine geschützte Intimität, kein wohlstrukturierter und ästhetisierter Raum wie das bürgerliche Interieur, wo die Sphären genau bestimmt sind und die Dinge ihren wohlüberlegten Platz einnehmen. Vielmehr reproduziert sich im Asyl noch einmal die Polarität von Innen und Außen. Wände und Raumgrenzen sind mobil, Chaos und Multifunktionalität kennzeichnend. Das Asyl ist zugleich Wohnraum und Schlafraum, Küche und Passage, Werkstatt und Wartehalle. Alles ist öffentlich und die verletzenden Eingriffe in die Intimität sind an der Tagesordnung, im Asyl herrscht Asyllosigkeit.
- 19 Abgeschlossenheit, Passivität und Warten lassen im Drama wie im Film eine Rede nach zwei Richtungen hin entstehen: einen melancholischen Rückblick auf das Verlorene, auf eine intakte Vergangenheit des Tätigseins und des Handelns sowie ein träumerisches Ausgreifen auf ein neues aktives Leben. Beide Texte radikalieren das theatralische Sprechen zu einer unregelmäßigen Simultaneität, so daß es sich dem Geräusch annähert oder zum autistischen Monolog tendiert.
- 20 Selbst an das dramaturgische Grundkonzept hält sich Preßburgers Übersetzung sehr genau. Um ein Zentrum des theatralischen Geschehens, um Liebe, Leidenschaft und Intrige, um ein Kernpersonal, ein junges Paar, sind zahlreiche Figuren der Peripherie gruppiert, die ganz in der Statik des Wartens befangen sind und daher danach gieren, in dieses Zentrum einzugreifen und es mitzubestimmen. Das «Volk» der Pension, so schrieb Preßburger in seinem erläuternden Text, «knetet in den eineinhalb Stunden ein Schicksal».²²
- 21 Bei aller Texttreue im Strukturellen hat Preßburger jedoch im Stofflich-Motivlichen die Vorlage entradikalisiert und ihre Schärfe gemildert. Alles ist gedämpfter, der zivilisatorischen Normalität angepaßt, die das Tragische erstickt. Aus der Höhle des Nachtasyls ganz unten, der allerletzten Station für die Ausgestoßenen wird eine schäbige Berliner Etagenpension, die mit angestoßenen Accessoires der Jahrhundertwende überladen ist. In ihr sind stellunglose Künstler, arbeitsscheue oder abgebaute Angestellte, dubiose Geschäftemacher Dauergäste. Statt den Gewaltausbrüchen, der Rhetorik des Hasses, der Demütigung und der Zerstörung bestimmen hier Neid und Eifersucht, Klatsch und kleine Sticheleien die Interaktionen. In der «Pension splendid», wie sie im Drehbuch heißt, wird nicht vor aller Augen gestorben, gibt es keinen Totschlag und keinen Selbstmord, nur eine kleine Affäre

zwischen einem Staubsaugervertreter und einer Verkäuferin, die womöglich unglücklich endet.

- 22 Preßburgers Rekurs auf Gorki ist vermittelt, so vermute ich, durch einen anderen Text, durch Erwin Piscators Inszenierung des Stücks vom November 1926 an der Volksbühne. Piscator hatte, die Möglichkeiten des Tonfilms vorwegnehmend, zu Beginn spektakulär den Innenraum des Asyls durch ein Geräuschcluster im umfassenderen Raum der Stadt plazierte und mit einer eindrucksvollen Massenszene unterlegt. Piscator beschreibt dies so:
- der Anfang, das Schnarchen und Röcheln einer Masse, die den gesamten Bühnenraum füllt, das Erwachen einer Großstadt, Klingeln der Straßenbahnen, bis sich die Decke herabsenkt und die Umwelt zur Stube verengt, und der Tumult, nicht nur eine kleine Schlägerei privaten Charakters, sondern die Rebellion eines ganzen Viertels gegen die Polizei, der Aufstand einer Masse²³.
- 23 Alfred Kerr hat in seiner Kritik der Inszenierung den Medienwechsel bereits annonciert, den Preßburger dann vollziehen wird. Er schreibt: «In Kinoschrift *Nachtasyl*. Mystische Kojen. Gestöhn. Geschnarch. Blinklichter wie von Platanenweiserinnen im Film. Geräusche früher Straßenbahn. Bei Stanislawski erinnert man sich nach zwei Jahrzehnten an einsam bellende Hunde. Piscators Asyl ist im Stadtzentrum»²⁴.
- 24 Eine ähnliche Öffnung des Innen zum Außen der Stadt hatte auch Preßburgers Drehbuch konzipiert. Ein Fenster der Pension sollte einen Ausblick auf das Gleisdreieck gewähren, auf jenen vielbeschworenen Kreuzungspunkt der Verkehrslinien und mystischen Ort des technisierten Berlin²⁵. Gleich zu Beginn, so schreibt das Drehbuch vor, sollte der Lärm eines Stadtbahnzuges in die Anfangssequenz hereintönen und den virtuellen Raum der Stadt im Kammerspiel etablieren. Dieses Konzept wurde wohl aus technischen Gründen nicht realisiert, die Pension bleibt in Siodmaks Inszenierung ein hermetisch abgeschlossenes Innen, kein Blick geht hinaus, kein Laut dringt von Außen herein.
- 25 Gorkis «*Nachtasyl*» hat in der Folge noch andere filmische Transformationen herausgefordert. 1936 sprengt Jean Renoir die fensterlose Höhle, geht nach draußen und verlagert in «*Les Bas-Fonds*» das beengende soziale Drama in die Weite einer französischen Flusslandschaft. Wladimir Sokoloff, der Baron bei Preßburger und Siodmaks, ist auch hier in einer Hauptrolle (als Herbergswirt Kostylew) beteiligt. Und 1957 führt Akira Kurosawa in seiner Verfilmung das Stück auf die räumliche Beschränkung zurück. Ein detaillierter Vergleich, auf den ich hier verzichten muß, würde Gorkis «*Nachtasyl*» als klassischen Text der Medienmoderne erweisen. Prägnanz und Plausibilität der Grundstruktur, aber höchste Variabilität im Situativen und Figurativen prädestinieren ihn geradezu zur Adaption und zum Medienwechsel. «*Nachtasyl*» zwingt zu immer neuen Verwandlungen und Aktualisierungen, eine rein historische Lektüre nimmt dem Stück seine erkenntnistiftende Kraft und übersieht die entscheidenden Veränderungen. Beim Erfolgsstück der Jahrhundertwende gab es noch einen Graben zwischen Bühne und Zuschauer, die aus gesicherter Position auf ein farbiges und exotisches Schauspiel des Elends blickten. Heute sind Akteure und Publikum gleichermaßen Asylsuchende, und das Asyl, das keine Zuflucht mehr bieten kann, ist nicht mehr der abseitige Ort in der Tiefe, sondern ein Überall, die condition humaine.

- 26 «Abschied» kann im Kontext des frühen Tonfilms einen Sonderstatus beanspruchen. Die produktionstechnischen Zwänge und die Beschränkungen der noch nicht gänzlich beherrschten Technologie werden offensiv aufgenommen, sie begründen das Gesamtkonzept des Films. Die Reduktion auf den Innenraum des Studios, weil Tonaußenaufnahmen noch nicht möglich waren, die eingeschränkte Mobilität der mühsam geblimpten Kamera werden nicht schmerzhaft als Begrenzung bewußt wie in vielen gleichzeitigen Produktionen, sondern werden durch Komprimierung und Minimalisierung noch verschärft. Preßburger wagt einen äußersten Reduktionismus des Raumes, der Zeit und des Kamerablicks: «Ein Stückchen Leben in einer Großstadt Pension, die Geschehnisse von eineinhalb Stunden – das ist alles. Die Handlung beginnt abends um 7 und gegen halb 9 Uhr endet sie schon. Die Zeitfolge wird gar nicht unterbrochen. Und auch die Einheit des Milieus nicht. Kein einziges Mal verläßt die Kamera die Pension. Von der Korridortür bis zum Badezimmer reicht ihr Reich»²⁶.
- 27 Die Einheit von Ort, Zeit und Handlung ist also absolut, das Unscheinbare und Beiläufige wird (wie in der zeitgenössischen Fotografie) zum Bild, mikroskopisch dringt die Kamera in das Alltagsgeflecht ein. Es entsteht ein experimentelles erzählerisches Verfahren über das Verhältnis von Zeit und Raum, von Sichtbarem und Hörbarem. In der Annäherung an Gorkis Raumkonzept wird das Potential des Audiovisuellen begriffen und nutzbar gemacht. Preßburger und Siodmak erkennen, daß der Ton die engen Bildgrenzen aufzulösen vermag und ganz neue Ausdrucksdimensionen eröffnet, wenn er auf dem *Off* hineindringt. In «Abschied» repräsentiert der Ton den umfassenden virtuellen und doch sehr realen Raum, die umfängliche Familiarität der Pension, des Asyls, wo nichts verborgen bleibt. Was im Visuellen nur angedeutet werden kann, die Grenzenlosigkeit des Raumes – überall gibt es Portieren, Zwischentüren, Durchblicke, die Kamera ignoriert die Wände, steht oft dort, wo sie eigentlich gar nicht stehen kannmacht der Ton erst eigentlich plausibel. Die Geräusche, die Reden, die Musik überlagern alles und produzieren eine verwirrende Multitextualität. Das Problem der Musikbegleitung wird auf genial einfache Weise gelöst. Der Jazzpianist Erwin Bootz spielt wie die Akteure von «Menschen am Sonntag» sich selbst, ist ein stellungsloser Bewohner der Pension, seine musikalischen Fragmente, die Etüden, die abgebrochenen Schlager und Charakterstücke, mit denen er sich die Zeit vertreibt, sind beständig zu hören. Die Musik hat eine reizvolle Doppelrolle, sie ist im *On*, also Teil der Diegese, und ist zugleich im *Off*, changiert zur extradiegetischen Begleitung.
- 28 Die Eingangssequenz stellt das Neue spektakulär aus. Die melancholische Eingängigkeit des Titelsongs, der im Vorspann ertönt, wird durch eine heftige Explosion konterkariert. Ein «Urknall» setzt die Geschichte in Gang, etabliert den Raum und führt das Personal vor. Die Totale zeigt den Flur der Pension, und die Figuren werden aus ihren in der Tiefe gestaffelten Gehäusen aufgescheucht. Wie im Schwank und im Volksstück treten sie nacheinander auf, und dennoch überschneiden sich die Bewegungslinien, verwirren sich die Gesprächsfäden. Von Anfang an offenbart sich «Abschied» als ein Stadtfilm des Innenraums, Zufallskonstellationen und ein unablässiges Zirkulieren sind für ihn kennzeichnend. Eine kleine Episode spiegelt und komprimiert das Ganze. Möglichst unauffällig und undramatisch will einer der Pensionsbewohner, locker gekleidet, das Haar zerzaust, eine Besucherin loswerden, die auf ein Wiedersehen drängt. Der Mann verleugnet den Abschied und betont so erst

recht die Flüchtigkeit des Erotischen. Zumindest die Strategie der Verheimlichung wird durchkreuzt, ein anderer Bewohner überrascht das Paar und macht die Begegnung öffentlich.

- 29 Konsequenterweise bereitet der Film seinen wichtigsten Effekt vor: das Sprechen aus dem *Off*. Alle Bewegungen sind auf das Zentrum, auf den Flur hin, konzentriert. Dort verharrt auch die Kamera, verweigert den Figuren, die aus den Nebenräumen in dieses Zentrum hineinsprechen, ihr Bild. Stimmen und Geräusche dringen so aus dem Nicht-Sichtbaren herein, verschmelzen mit dem Sichtbaren zu momenthaften Konfigurationen. Die Kamera verengt und verdichtet den Raum, aber ein neuer Raum des Auditiven öffnet sich. Dieser Klangraum ist in «Abschied» kein imaginärer Raum wie in Fritz Langs «M» oder in Sternbergs «Blauer Engel». Das *Off* verweist hier ausschließlich auf einen geschlossenen, realen Raum des Asyls, es beharrt auf dem Konkreten und verbleibt demonstrativ in dieser Sphäre.
- 30 Innerhalb des so etablierten geschlossenen Raumes ergibt sich dann jedoch eine extreme szenische und bildhafte Fragmentierung. Rasch wechselnde Konfigurationen und Ensembles lösen sich ab, es entsteht ein diskontinuierliches Nebeneinander sehr partikularer Einstellungen, die oft nur aus einer winzigen Geste oder einem Halbsatz bestehen. Gegenüber Gorkis «Nachtasyl» ist eine Entschärfung im Stofflich-Motivlichen nicht zu leugnen. Aufgehoben wird dies durch eine Radikalisierung zum Nicht-Erzählbaren, zum bloß Momenthaften, zum ereignislosen Kontinuum und zur Alltäglichkeit. Ich kenne kein Exempel des Weimarer Erzählkinos, in dem die Narration so konsequent aufgelöst wird. Nicht einmal der Titel erfüllt sich. Es gibt keinen Abschied, nichts geschieht, was sich zu einem Titel, zu einer Bezeichnung des Ganzen komprimieren ließe. Nur das Verhältnis von Verschweigen und Offenbaren gerät aus der Balance, ermöglicht den Figuren der Peripherie, die unverhältnismäßig ins Vertrauen gezogen wurden, in das Zentrum, in die Gefühlsgeschichte des Liebespaares einzugreifen und auf fatale Weise zu handeln. Eine Abreise, die noch ein sehr ungewisser Plan war, wird verschwiegen, ein Besuch im Hutgeschäft im Gegenzug verheimlicht. Aus beliebigen, nur scheinbar stimmigen Realitätsfragmenten (ein Zettel, ein Anruf) konstruiert der Liebhaber einen Nebenbuhler, verstärkt durch das intrigante Gerede der Mitbewohner, und verläßt fluchtartig ohne Abschiedsbrief das Feld. Das ist die ganze, hier schon übermäßig synthetisierte Geschichte.
- 31 Extreme Fragmentierung, Verweigerung einer geschlossenen Narration, die Erzählung als ein lockeres Textgewebe – solche Strukturmerkmale entsprechen den theoretischen Bestimmungen des Films, wie sie Siegfried Kracauer Mitte der zwanziger Jahre formulierte. In dessen weit ausholender, geschichtsphilosophisch grundierter und erkenntnistheoretisch zugespitzter Analyse erscheint der Film zugleich als Subjekt und als Objekt der Moderne. Für Kracauer vollzieht und repräsentiert der Film den Prozeß der Moderne, die Destruktion der organischen Zusammenhänge und der überlieferten Sinnbezüge. In grundsätzlichen Essays und in vielen Einzelkritiken weist Kracauer nach, wie der Film die ästhetischen Repräsentationssysteme und Wahrnehmungsordnungen revolutioniert, wie er durch seine zauberhafte Technik jedes gewohnte Zeit- und Raumgefüge auflöst. In den filmischen Hervorbringungen seien am Ende Schein und Sein, Original und Kopie, Simulation und dokumentarische Wirklichkeit nicht mehr zu unterscheiden. Kracauer ist jedoch kein konservativer Ankläger, der Verluste betrauert. Die Destruktion faßt er als Notwendigkeit, als epochale Leistung des Films, gerade daraus leitet er das Erkenntnispotential des neuen

Mediums ab. Der Film befreie das Denken noch wirksamer als die Fotografie vom erschöpften Idealismus, er zeige den Zerfall als unabweisbar, zerreiße die Oberfläche und bringe damit die stumm gewordene Welt wieder zu einer bedeutungsvollen Rede. Vorausgesetzt allerdings, der Film entzieht sich den Standards der industriellen Produktion und den Illusionstechniken seiner Verwertung. Um 1925 entwirft Kracauer ein Kino der radikalen Aufklärung, das mit der etablierten Medienmaschinerie nichts gemein hat. In der Ufa-Stadt Neubabelsberg hatte Kracauer 1926 beobachtet²⁷, wie das zuvor im Produktionsverfahren extrem Fragmentierte, wie «Teile» und «Ausschnitte» zum Schluß, im Schneiderraum, der seinem Namen keine Ehre macht, dann doch wieder zu einem «Gesellschaftsdrama» oder einem «Frauenlos», zu überkommenen Narrationen also, zusammengeklebt werden²⁸. Die Kinos, die «Paläste der Zerstreung» in den großen Städten, fügen dann noch einen zweiten Akt der Fälschung, der nachträglichen Glättung hinzu:

Die Zerstreung, die sinnvoll einzig als Improvisation ist, als Abbild des unbeherrschten Durcheinanders unserer Welt, wird von ihnen mit Draperien umhängt und zurückgezwungen in eine Einheit, die es gar nicht mehr gibt. Statt zum Zerfall sich zu bekennen, denen darzustellen ihnen obläge, kleben sie die Stücke nachträglich zusammen und bieten sie als gewachsene Schöpfung dar²⁹.

- 32 Preßburger und Siodmak dagegen bekennen sich zum «Zerfall», bewahren gegenüber dem doppelten falschen Ganzen bloße «Teile» und «Ausschnitte», treiben die Inszenierung bis zur Grenze der Improvisation, entziehen sich so der Geschlossenheit. Allein schon die Musik, das scheinbar planlos dahinphantasierende Klavierspiel des Barpianisten Erwin Bootz, das abrupt einsetzt, plötzlich abbricht, Pausen entstehen läßt, unversehens den Charakter wechselt, also nie einen geschlossenen Klangteppich bildet, schon dieses zerrissene Klangbild fragmentiert «Abschied» immer wieder aufs Neue. Die Musik ist hier weit mehr als nur Beiwerk oder Begleitung, sie greift sehr direkt in die *Mise en scène* ein. Sie gibt an vielen Stellen den Schauspielern eine Choreographie vor, produziert die komischen Effekte, betont das Detail und das Situative, illuminiert bisweilen gar den Charakter einer Figur. «Haben Sie eine Zigarette für mich?», fragt Baron den musizierenden Bootz in einer der kleinen Episoden, die fast zu einem autonomen Sketch werden. Genau im Takt der Klavier-*pièce* leert Baron dann beinahe die ganze Schachtel, auf die ihn Bootz ahnungslos und ganz in seine Musik versunken verweist. Der Diebstahl verschwindet in der musikalischen Phraseologie, wird stilvoll und formvollendet vollzogen. In so unaufwendigen wie wirkungsvollen Details bewähren sich die Virtuosität des Chargenspielers Sokoloff wie auch die visuelle Begabung des Regisseurs Siodmak gleichermaßen.
- 33 Bootz und Sokoloff bilden ein Duo, das sich immer wieder zu kleinen Gesangsnummern zusammenfindet. Der Pianist begleitet den Sprechkünstler, die Musik verfremdet und thematisiert das Sprechen, das in eine merkwürdige und reizvolle Zwischenlage gerät, bis an die Grenze des Singens herangeführt wird. Ironisch wird der Alltagsdialog zum Rezitativ, einige Male auch zum Arioso überhöht. Eine genaue Rhythmisierung des Sprechens und die Refrainstruktur belegen die sehr bewußte Musikalisierung. Die Begleitmusik ist, wie überall im frühen Tonfilm, ein willkommenes Instrument, um die Klangeffekte der Sprache zu erforschen und um die Errungenschaften der neuen Technologie mit opernhafem Glanz (bei «Abschied» allerdings mit kammermusikalischer Bescheidenheit) zu feiern. Auch hier ist die Oberfläche der Klangkörper wichtiger als der semantische Gehalt des musikalisierten Sprechens.

- 34 Ein zweiter Ausgriff auf Filmtheorie soll weitere zentrale Aspekte der Struktur von «Abschied» erschließen. Gilles De-leuze deutet in seiner jetzt auch ins Deutsche übersetzten Kinothéorie die Filmgeschichte als einen elementaren Prozeß, als Übergang vom «Bewegungsbild», vom klassischen Erzählkino, das durch seine «sensomotorischen Bindungen» und Verbindungen funktioniert, zum «Zeitbild», zum modernen Kino, das abgetrennte, «rein optisch-akustische Situationen» ausstellt³⁰. Diese gehorchen nicht mehr den Akzentsetzungen einer konventionellen Erzähldramaturgie, die Zeit immer nur indirekt abbilden kann. Im direkten Zeitbild des neuen Kinos verlagert sich die Bedeutungsproduktion in das einzelne Bild, wird die Zeit selber thematisiert, Gegenstand einer Reflexion.
- 35 «Im Alltäglichen verschwindet das Aktionsbild, ja sogar das Bewegungs-Bild tendenziell zugunsten rein optischer Situationen. Diese legen jedoch Verbindungen eines neuen Typs frei, die keine sensomotorischen mehr sind, sondern die befreiten Sinne in ein direktes Verhältnis zur Zeit, zum Denken setzen. Diese spezielle Fortsetzung vollzieht das Opto-Zeichen: indem es die Zeit und das Denken wahrnehmbar, visuell und akustisch erfahrbar macht³¹».
- 36 Genau dies vollzieht sich in «Abschied». Deleuze spricht davon, daß das «direkte Zeitbild» immer schon als «Phantom» in der Kinogeschichte herumgeisterte, aber seinen «Körper» erst im «modernen Kino» nach 1945 erhalten habe³². Das «Zeit-Bild» ist in «Abschied» ganz schön lebendig, sehr konkret zu sehen und sehr plastisch zu hören. Der Kritiker Hans Feld, der schon die Gorki-Spur entdeckte, beweist auch hier seine Scharfsinnigkeit. Er hatte schon damals das Besondere von «Abschied» begriffen, die reflexive Thematisierung der Zeit verstanden, die durch das neue Prinzip des Audiovisuellen erst möglich geworden war. Das «Optische» und das «Akustische», so schrieb er in seiner Premierenkritik, diene hier zur «Herausarbeitung eines Zeit-Bildes»³³.
- 37 Das «Zeit-Bild», so argumentiert Deleuze, ordne sich die Bewegung unter und mache aus ihr eine «Perspektive der Zeit». Es erfordere vom Zuschauer eine ganz andere Rezeption, denn die neuen «internen Beziehungen» zwischen Bild und Tonbewirkten, «daß das Bild als ganzes nicht mehr nur gesehen, sondern "gelesen" werden muß»³⁴. Die Sinne werden befreit und neu beschäftigt.
- 38 Für «Abschied» gilt dies nicht minder. Abgelöst von den ritualisierten Bedeutungsproduktionen des Erzählkinos, schickt der Film seine Zuschauer auf die Suche nach neuen Bedeutungskonstitutionen, nach neuen Kombinationen und Verknüpfungen, auf eine Lektüriereise in das «Zeit-Bild». Bei der Repräsentation des Alltäglichen, wo scheinbar nichts von Belang ist, wird alles mit Bedeutung aufgeladen, im inszenierten Zufall ist selbstredend nichts zufällig. Das Sichtbare und Hörbare fügt sich zwanghaft in ein Beziehungsgefüge ein. Die Narration in «Abschied» wird nicht wie in Döblins «Berlin Alexanderplatz» in ein Wirrwarr von Einzeltexten aufgebrochen, wo «kleinbürgerliche Drucksorten, Skandalgeschichten, Unglücksfälle, Sensationen von 28, Volkslieder, Inserate» in den Text «schneien», wie Walter Benjamin dies ausgedrückt hat³⁵. Nicht die Montage ist das Mittel, um das Heterogene neu zu fügen und Diskontinuität zu erzeugen. Das Zeitkonzept dieses Films, das ganz auf den Effekt einer puren Momenthaftigkeit abgestellt ist, setzt vielmehr eine präzise inszenierte Simultaneität voraus, um dem Kontinuum seinen planen Charakter zu nehmen, Brechungen und Spiegelungen, Verwerfungen zwischen Text und Subtext zu ermöglichen. Die Musik und die Geräusche, die durch die Wände dringen, der

Reklamebrief, der unter der Tür durchgeschoben wird, der gerahmte Sinnspruch an der Wand, – sie müssen im richtigen Moment zur Stelle sein, um Bedeutung zu erlangen. Als Hella von der ihr verschwiegenen Abreise Peters erfährt, tönt der schreiende Gesang Linas, des Dienstmädchens, ins Bild: «Morgenrot, Morgenrot, leuchtest mir zum frühen Tod...» Als die Frage, Abschied für immer, bang im Räume steht, signalisieren die klassischen Seufzer und Abschiedsmotive (« Les adieux ») längst eine Endgültigkeit. Das junge Paar findet im Tanz zu der hereinklingenden Musik wieder zueinander, besiegelt zärtlich die Versöhnung und dreht sich zu den Klängen des «Abschiedswalters». Die Musik transzendiert die reine Gegenwärtigkeit, bringt eine andere Zeitebene ins Spiel, definiert das präsentische Bild schlagartig um.

- 39 Solche Bedeutungsverschiebungen entsprechen Robert Siodmaks Tonfilmkonzeption «Das bewegte Bild und der Ton», die er unmittelbar nach der Premiere von «Abschied» im «Film Kurier» erläuterte³⁶. Siodmak tritt als Pragmatiker auf, der das Unabänderliche akzeptiert, ästhetische Verluste aber vermeiden möchte. Es sei im Tonfilm nun einmal notwendig, ganze Szenen in der «Totalen» durchzuspielen. Die von vielen Kritikern verhöhnte Starrheit der tönenden Bilder faßt er provozierend positiv als «bildmäßige Ruhe», die idolisierte Mobilität des Stummfilmkinos wird folgerichtig zur «Sprunghaftigkeit des stummen Films» umgewertet. Dennoch will auch Siodmak das «bewegte Bild» bewahren durch eine Verlagerung der Bewegung in den Hintergrund: «ein Schatten, der dort auf und ab geht, Personen, die in eine stumme Spielszene halblaut hineinsprechen, Klavierspiel, all das sind die optischen Mittel des Tonfilms.» Die Bewegung durch die Montage soll, Bazins Idee der Plansequenz nicht unähnlich, in eine innere Dynamik des Bildes verwandelt werden, und selbst den Off Tönen wird eine visuelle Energie zugesprochen.
- 40 In der Mitte des Films scheint die Zeit für Momente zum Stillstand zu kommen. Die instrumentale Musik, die nun wirklich aus dem *Off* hineintönt, die Überblendungen und sanften Kamerabewegungen verliehen dieser Sequenz einen besonderen Status. Gleitende Bewegungen über die Objekte wirken wie ein Prolog für eine lange starre Einstellung, Die Kamera verlagert ihr Interesse, sie geht weg von den Figuren und hin zu den Dingen, um im Beiläufigen das Eigentliche zu entdecken. Bedrohlich nah rückt sie an eine brennende Zigarette heran, zeigt die Materialität eines Alltagsgegenstandes, der von seinem abwesenden, nicht sichtbaren Besitzer erzählt. Nur für einen Augenblick war die brennende Zigarette ursprünglich in der Einbuchtung des Aschenbechers abgelegt worden, alles hatte noch seine Ordnung, war an seinem Platz. Achtlos und vergessen glimmt sie nun vor sich hin.
- 41 Der Film liefert an dieser zentralen Stelle ein reines Zeitbild und eine Allegorie seines Verfahrens. Lange und geduldig ruht die Kamera auf dem Alltagsrequisit und arbeitet aus der banalen Gegenständlichkeit eine Mikrodramatik heraus. Sie paßt den entscheidenden Moment ab, in dem sich in einer plötzlichen ruckhaften Bewegung Kippe und Asche trennen und das Objekt zerfällt. Die Kamera erläutert ihre Prinzipien: Zuwarten, genaues Beobachten, bloßes Konstatieren, die Sprache der Dinge aufzeichnen.
- 42 Eine zweite Allegorie bezieht sich auf das Erzählte. Die Trennung steht metonymisch für das Nicht-Sichtbare, für die gleichzeitige Vereinigung des Liebespaares, ist Verweis und zynischer Kommentar. Während die körperlosen Stimmen in das dunkle Bild hineindringen, materialisiert sich ihr Verklingen in den phosphorisierenden

Rauchwolken. Das Akustische wird – entsprechend Siodmaks Konzeption – in visuelle Zeichen verwandelt.

- 43 Es ist die Geschichte eines Paares, die hier erzählt wird, und so werden zwei Dingarrangements zusammengefügt. Analog zur Zigarette, die sich selbst verzehrt, zeigt uns die Kamera – wieder in übergroßer Nähe – die Spuren einer abgebrochenen Mahlzeit. Unübersehbar ist das Alltagsstilleben nach dem Muster der zeitgenössischen Fotografie komponiert. Auch hier werden die Oberflächen ertastet, die Lichtreflexe und Lichtbrechungen der Käseglocke (Glaskörper sind bevorzugte Requisiten in der Fotografie der zwanziger Jahre), das geometrische Muster der Tischdecke mit ihrer groben Leinenstruktur, das angeschnittene Brot auf dem Teller, die halbvolle Teetasse. Über die spürbare Materialität hinaus verweisen die Dinge auf die Geschichte und wollen gelesen werden. Mit unwiderstehlicher Kraft überfiel das Begehren offenbar die Figuren, die brennende Zigarette bleibt zurück, Messer und Gabel wurden jäh fallen gelassen, zeigen aufeinander, sind als Abdruck einer Bewegung arrangiert. Die Kamera lenkt das Entziffern der Spuren, schwenkt hin zum Bett und verharrt schließlich im Dunkeln.
- 44 Alle diese Bilder enthalten einen unmittelbaren fotografischen Gestus, der in der Narration nicht völlig verschwinden soll. Regelverletzungen der kinematographischen Codes sind daher sehr bewußt eingeschrieben, der fotografische Blick auf das Gegenständliche soll den glatten Ablauf der Geschichte stören. Der Kameramann Eugen Schüfftan ist, wie sich hier zeigt, entscheidend geprägt durch die fotografische Avantgarde der zwanziger Jahre und durch das «neue Sehen», das dort propagiert wurde. Das Pathos der reinen Fotografie ist in seinen filmischen Operationen aufbewahrt. Wie seine fotografischen Vorbilder überläßt er sich dem Medium, setzt auf die registrierende Apparatur, die alle Details gleichermaßen erfaßt, Wertigkeiten und Hierarchien ausschließt und nur an der Oberfläche verbleibt.
- 45 Der fotografische Blick, der sich der narrativen Reglementierung entzieht, wird bei den Großaufnahmen besonders manifest. Einige betonen ihren Autonomieanspruch so ostentativ, daß man von «Porträtstudien» sprechen muß. Vor allem von Brigitte Horney hält Schüfftan physiognomische Ausdrucksmomente fest, die ein eigenständiges fotografisches Interesse verraten, das sich gegen die erzählte Geschichte durchsetzt. Zwar sind die Großaufnahmen jeweils sorgfältig in die Blickinszenierung integriert, fallen aber dennoch aus den Bildkontexten heraus. Schüfftan entscheidet sich für eine extreme Nähe der Kamera zum Gesicht und scheut selbst vor Verzerrungseffekten nicht zurück. Durch die absolute Distanzlosigkeit kollabieren die Raumkoordinaten, das Porträt löst sich von seiner Umgebung ab. Extreme Unter- oder Obersichten signalisieren eine bewußte Abweichung von der Normalperspektive, eine dramatische Lichtsetzung hebt den Kopf noch einmal hervor und läßt überscharfe Kontraste entstehen.
- 46 Ganz offenkundig schließt sich Schüfftan an die Porträttheorie des Fotografen und Kameramannes Helmar Lerski an³⁷ der die in «Abschied» angewandten Techniken entwickelt und begründet hatte. Er suchte in seinen Porträtserien eine Nähe, die oft schockhaft wirkt, schneidet Gesichter extrem an und gibt ihnen durch Licht-Schatten-Abstufungen und durch Hell-Dunkel-Kontraste etwas Skulpturelles. Lerski ist der Antipode von August Sander, er will das Soziale und das Typische überwinden, er forscht nach dem Anthropologischen und Allgemeinen, das sich hinter den Alltagsmasken verbirgt. «Köpfe des Alltags» hieß ein Fotoband, den er 1931 herausgab.

- 47 Das Ungeschminkte des Alltags sollen auch Schüfftans filmsche Porträts wiedergeben. Seine Großaufnahmen von Brigitte Horney destruieren das Schauspielerhafte und sagen der Glamour-Fotografie den Kampf an. «Äußere Schönheit», so äußert Schüfftan in einem Interview, «wird gerade beim Film so häufig überschätzt. [...] In anderen Kunstgattungen ist man ja über diesen Kult des Glatten, Gefälligen längst hinaus.»³⁸
- 48 Die fotografische Radikalität ist ebenso auf die gegenständliche Welt gerichtet. An einer Nahtstelle der minimalisierten Erzählung, beim überstürzten Aufbruch des vermeintlich betrogenen Liebhabers, übernimmt ein technischer Apparat, ein dröhnender Staubsauger, die Hauptrolle. In einer immer schnelleren Montage sehen wir ihn in Aktion, er beseitigt die Spuren des Abreisenden bis hin zum leeren Bild. Der Reiz des Materiellen wird ausgewertet, die Photogenität des technischen Objekts bis hin zur extremen Detailsicht ausgeschöpft. Gleichzeitig führt der Film vor, wie das Überkonkrete durch eine allegorische Bedeutung belegt wird. Eine ganze Kette zynischer Bilder der Trennung und des Verlassens wird gefügt: der Luftsack des Staubsaugers, der kreischend in sich zusammensackt, die leeren Schubladen, die ausgeräumten Schränke, der umgestürzte Papierkorb. Mit einer kalten und kontrollierten Fotografie führt der Film seine Wirkungsweisen vor, zeigt sich an dieser Stelle ganz unverhohlen als ein intellektuelles Kino, das seine Zuschauer in ein selbstreflexives Bilderspiel verwickelt.

II

- 49 «Abschied» weist frappierende strukturelle Gemeinsamkeiten mit Ödön von Horváths Volksstück «Kasimir und Karoline» auf, das am 18. November 1932 in Leipzig uraufgeführt wurde³⁹. Auch bei Horvath ist die Dominanz des Raumes das Grundprinzip des ganzen Stücks. Das Münchener Oktoberfest definiert alle Figuren und gibt ihnen eine Eindeutigkeit: sie begehren und wollen das Begehrte besitzen um jeden Preis. Der Zeppelin als manifestes Sexuelsymbol schwebt gleich zu Beginn über der Festwiese und wird von allen bejubelt.
- 50 Auch das Zeitkonzept ist identisch, das nie unterbrochene Kontinuum eines Abends, der reine Moment. Im Drehbuch und im Stücktext finden sich beinahe die gleiche Anzahl fragmentierter, oft minimalisierter «Einstellungen». Horvath operiert wie Preßburger mit rasant wechselnden Konfigurationen, der Festplatz, die Theresienwiese ist wie der städtische Innenraum der Pension ein Schnittpunkt von Bewegungslinien und Stimmen. Horvath rückt ebenso an das Nicht-Erzählbare heran (ein Paar trennt sich – ein anderes kommt zusammen) auch er inszeniert den Zufall und macht die Simultaneität zum Bedeutungsträger und zum Bedeutungsproduzenten.
- 51 Es ist ein Tonfilmkonzept, das Horvath im Volksstück produktiv macht. Der enge Bühnenausschnitt wird durch den akustischvirtuellen Raum beständig aufgebrochen. Musik und Geräusche wehen herein und verschmelzen bedeutungsvoll mit dem Sichtbaren. Horvath verwendet die gleichen Instrumentierungstechniken, läßt die Musik plötzlich aufklingen und wieder abbrechen. Die Stille, die der frühe Tonfilm als sein wirkungsvollstes Mittel gerade entdeckt hat, taucht hier als Szenenanweisung immer wieder auf, wird wie ein filmischer Schnitt gehandhabt, der die Fragmentierung noch einmal auf die Spitze treibt.

- 52 Stärker noch als bei Preßburger und Siodmak ist das digitale Nebeneinander der kontinuierlich folgenden Sequenzen ein Übereinander von Textschichten, die sich durchdringen. Der oft melancholischen Statik bei Siodmak steht ein forciertes Tempo bei Horvath gegenüber. Die überhitzte Fest Stimmung beschleunigt alles, Trennungen und Zuwendungen, Abschiede und neue Paarbildungen vollziehen sich rasant, außerhalb der Formen, wie sie in der Normalität gültig sind. Die Figuren überbieten sich im blitzschnellen Ausnutzen von Situationen, in der zynischen Demontage des anderen, im rücksichtslosen Verfolgen der eigenen Interessen. Die Ausnahmesituation des Festes läßt alles sichtbar werden, die Täuschungen mißlingen. Die verhüllenden Reden dementiert der Körper.
- 53 In der irritierenden Offenheit des Schlusses, im Fragmentarischen des Situativen und Figurativen ist «Abschied» konsequenter. Bei Horvath wird die Tradition des Volksstücks wirksam und erzwingt ein gewaltsam versöhnendes Schlußtableau, Handlungsbögen werden zu Ende gebracht: Der listige Gauner ist selber der Ertappte, die lächerlichen Alten werden zur Räson gebracht, die "beschädigten" und ernüchternden Paare tun sich zusammen.

III

- 54 Das Konzept der Enge und der Nähe, wie es für «Abschied» herausgearbeitet wurde, die unmittelbare Berührung mit dem Raum und mit den Figuren, gilt gewiß in besonderem Maße für Hans Falladas Roman «Kleiner Mann – was nun?» aus dem Jahre 1932⁴⁰. Die Nähe, die Fallada gewinnt, ist an Radikalität nicht zu überbieten. Der Romanautor ist zum einen mit seinen Figuren identisch, er erzählt mit einer bedingungslosen emotionalen Parteilichkeit. Sein Einverständnis mit seinen Helden, mit Pinneberg und Lämmchen, umfaßt alle nur denkbaren Schattierungen des Fühlens und des Denkens, der Wünsche und der Ängste, es ist ein unmittelbares Sprechen mit den Figuren.
- 55 Fallada erschreibt sich zum zweiten eine besondere Nähe zu den Lesern. Peter Suhrkamp bemerkt im Dezember 1934 in der «Neuen Rundschau» treffend über den Erzähler Fallada, er nehme «seine Worte» quasi «aus den Ohren seiner Zuhörer»⁴¹. Diese verschworene Gemeinschaft von Erzähler, Figuren und Leser ist gewiß eine plausible Erklärung für den bis heute andauernden phänomenalen Erfolg des Romans. Eine Distanz wird nicht zugelassen. Allenfalls die Kapitelüberschriften, die den Zwischentiteln des Stummfilms nachempfunden sind, kann man als Schnitte in eine permanente Naheinstellung bezeichnen. Doch sie entfernen weder Erzähler noch Leser vom Romangeschehen, von der Abstiegsbewegung des Angestellten Pinneberg, der am Ende «abgebaut» wird und nicht mehr weiter weiß. Es gibt kein analytisches Sich-Erheben über die Figuren, der soziologische Blick, über den Fallada durchaus verfügt, ist in der gefühlshaften Zuwendung aufgehoben. Fallada hat nachweislich Siegfried Kracauers Studie «Die Angestellten» (1930) gelesen und als Anregung benutzt⁴², er hat sie ausgewertet und ein Gegenbuch geschrieben.
- 56 Die exzessive Nähe des Erzählers Fallada zu den Dingen wird von Suhrkamp sehr schön umschrieben: «er war, während er schrieb, mit dem Gesicht und mit allen Organen ganz nahe an den Dingen, folgte mit den Augen jeder kleinsten Bewegung seines Gegenstandes, wie jemand, der dabei ist, nicht als Mithandelnder oder Zuschauer oder Bericht, sondern als einer, der dazwischen gekommen, mit hineingeraten und dabei

- in Gefahr gekommen ist. Aus solcher Nähe, so genau, so beklemmend unverkennbar sind seine Menschen und ihre Welten gesehen und gezeichnet.»⁴³
- 57 Suhrkamp hebt noch das Spontane und Flexible dieser Erzählweise besonders hervor: «das Momentane wird momentan gegeben, mit einer aufmerksamen Reaktion in jedem Moment, bei fast völliger Distanzlosigkeit»⁴⁴.
- 58 Suhrkamps eindringliche Beschreibung legt die Metaphorik der Kamera nahe. In der Tat gleicht Falladas zeitlupenhaft genaue Prosa einer filmischen Registratur, teilt den antiidealistischen Gestus der Fotografie, die eine Hierarchie der Dinge nicht zulässt. Das Wahrnehmungspotential seiner Romane erscheint mir bislang unterschätzt.
- 59 Besonders in «Kleiner Mann – was nun?» sind die Dinge, die Details und die Nuancen entscheidend. Die Gegenstände, die Nebensächlichkeiten und die Alltagsrituale markieren für den Angestellten Pinneberg die Grenze zum Proletariat: «Die häßlichen Steingutteller mit den schwärzlichen Anschlagstellen, die halb kalten Kartoffelpuffer, die nach Zwiebeln schmecken, die saure Gurke, das laue Flaschenbier, das nur für die Männer dasteht, dazu diese trostlose Küche, der waschende Karl...»⁴⁵
- 60 Die Entscheidungen über die Dinge machen den Alltag aus. Ob die Eheringe nun «glänzend » oder « matt » gekauft werden, es wird genauestens erläutert. Ein traditioneller Erzähler hätte vorsortiert, das «Unwichtige» weggelassen. Fallada gibt dagegen dem Beiläufigen Recht und Raum, dem Oberflächlichen, das so eine neue Tiefe erlangt. Die Dinge sind voller Bedeutung, Materialien und Oberflächen werden ernstgenommen. Der Topf, indem das Ehepaar sein Geld verwahrt ist aus «blauem Steingut». Die Maserungen der Frisierkommode, des Luxusobjekts, werden nicht verschwiegen, der Zuschnitt des Kinderwagens, der aus der Mode fällt. Die Speisepläne und die Kochrezepte werden minutiös genau aufgezählt, die finanziellen Kalkulationen und Rechnungen bis hin zum quasidokumentarischen Abbild wiedergegeben.
- 61 Die Präzision der Registratur erstreckt sich auch auf die Oberfläche des Sozialen, auf die Verkehrsformen, die Verhaltensweisen und Attitüden, die Rivalitäten der Angestellten untereinander, auf die zähen Kämpfe mit der Bürokratie. Das Herrschaftssystem eines Warenhauses wird vom Detail her erschlossen und durchleuchtet.
- 62 Die beklemmende Nähe kann auch zum entlarvendgenauen, zum bösen Blick werden. Der Kleine Tiergarten, der Park, den Pinneberg durchquert, erscheint ihm als ein «richtiger kleiner Tiergarten», angefüllt mit den herumlungernenden Arbeitslosen, den «ungefährlichen, ausgehungerten, hoffnungslos gemachten Bestien des Proletariats»⁴⁶.
- 63 Fallada hebt allerdings seinen radikalen Ansatz immer wieder auf, er synthetisiert den Oberflächenblick, anders als Siodmak und Horvath, zu einem geschlossenen Ganzen, wahrt die Romantradition des 19. Jahrhunderts. Ein tröstendes Kontinuum stellt er der in Oberflächenphänomene zerfallenden Wirklichkeit entgegen: den moralischen Diskurs des Anständig-Bleibens, wo alles zum Protestschrei und zur Revolte drängt, und die sentimentale Gefühlsgeschichte, die er aus den Alltagsobjekten heraus entwickelt.
- 64 In Preßburgers und Siodmaks «Abschied» rezitieren die vermeintlichen «Revuetänzerinnen», die in Wirklichkeit Amateurprostituierte sind, die Glücksversprechen eines Trivialromans: «Der Graf führte die Geliebte heim auf das Schloß seiner Väter..» So wird der Rekurs auf Gorki erneuert, wo diese ironischen Rezitationen noch ausgiebiger stattfinden. Im Leben sei das doch wohl ganz anders,

heißt es in «Abschied». Der Ausgriff auf das Nachbarmedium profiliert den eigenen Wirklichkeitsanspruch.

- 65 In Falladas Roman wiederum geht das glückliche Paar ins Kino, um enttäuscht festzustellen, daß die «guten Dinge des Lebens» dort doch nicht zu sehen sind, während sie im Text liebevoll ausgemalt werden. Das Kino ist für Fallada jedoch kein bloßes Gegenmedium zum eigenen Schreiben. In seiner Erzählkonzeption wird es zum entscheidenden Ort. Der Autor bedient sich der Stärken dieses Mediums und liefert indirekt eine Kintotheorie, führt wiederum sehr konkret, was seine Qualität ausmacht, zwei Lektürewesen des Films vor. Zwei mal im Roman, erblickt der Held, Pinneberg, der Verkäufer, sein Spiegelbild: in jener blanken Scheibe des Delikatessengeschäfts, ganz am Ende seines Abstiegs, als ein Schupo ihn rüde zum Weitergehen auffordert und vom Trottoir verweist, «ein blasser Schemen, ohne Kragen, mit schäbigem Ulster, mit teerbeschmierter Hose»⁴⁷, wie ein Bewohner des Nachasyls, der Erschrecken auslöst und die Zirkulation behindert, und auf der Kinoleinwand, wo er sich am Ende eines Melodrams mit ebenso großem Schrecken im Protagonisten des Films wiedererkennt.
- 66 «Da geht der kleine Mann durch die große Stadt, nun springt er auf einen Autobus, wie die Menschen laufen, wie die Fuhrwerke sich stauen und jagen und wieder weiter fluten. Und die Verkehrsampeln sind rot und grün und gelb und zehntausend Häuser mit einer Million Fenster und Menschen und Menschen – und er, der kleine Mann, hat nichts wie hinten die Zweieinhalb-Zimmer-Wohnung, mit einer Frau und einem Kind. Nichts sonst.»⁴⁸
- 67 Verdoppelung und Spiegelbild erlauben dem Erzähler zum ersten Mal eine Distanz zu seinem Helden. Nirgendwo sonst im ganzen Roman, der ganz auf Nähe setzt, hätte er vom «kleinen Mann» sprechen können, nur im Titel, den so das Kino hervorgebracht hat. Die Verlorenheit im Raum der großen Stadt konnte nur durch das Filmische, durch das RaumMedium ausgedrückt werden. Im Film ist am Ende der kleine Mann das Opfer des verräterischen Freundes und der treulosen Frau. Die Schlußsequenz überträgt Fallada unmittelbar in den Roman bis hin zur Schnittfolge und zur Organisation der Blicke:
- Sie lachen.
So steht er und sieht sie an.
Ja, vielleicht war dies der Moment, wo er wirklich alles tun könnte, da ihm alles zerschlagen ist. Aber dann dreht er sich um, auf dünnen Beinchen mit krummem Rücken stetzt er zur Tür.⁴⁹
- 68 Während der Gauner Jachmann, der «Kinotiger», der die beiden begleitet, alles intertextuell auflöst, die Erzählkonventionen entschlüsselt, alles vorhersehen und erklären kann, sich das Medium so vom Leibe hält, decken die Kinobilder bei dem glücklichen Paar eine elementare Angst und Bedrohung auf. Fallada bezeugt dem Kino seine Reverenz, das in Tiefen hineinreicht, in die der Erzähler aus eigener Kraft nicht gelangt wäre. Ein Medienwechsel wird vollzogen, ohne daß die Grenzen des eigenen Mediums verlassen werden.

NOTES

1. – Siegfried Kracauer : Die Wartenden. In: *Frankfurter Zeitung* 12.3.1922. Hier zitiert nach: S.K.: Das Ornament der Masse. Essays. Frankfurt 1963. S. 106 – 119.
2. – Ebd. S. 106.
3. – Ebd. S. 116.
4. – Ebd. S. 118.
5. – Ebd. S. 107.
6. – Siegfried Kracauer: Die Photographie. (In: *Frankfurter Zeitung* 28.10.1927). Hier zitiert nach: Das Ornament der Masse (Anm.l) S. 38/39.
7. – Walter Petry: Bindung an die Dinge. In: *Das Kunstblatt XIII*, 1929, S. 246-248.
8. – Albert Renger-Patzsch: Die Welt ist schön. Hundert photographische Aufnahmen. Hrsg. u. eingeleitet von Carl Georg Heise. München 1928.
9. – So Carl Georg Heise in seiner Einleitung. Ebd. S. 11/12.
10. – Vgl. die programmatischen Texte in: Wolfgang Kemp: *Theorie der Fotografie II. 1912-1945*. München 1979.
11. – Wilhelm Hausenstein: *Die bildende Kunst der Gegenwart*. Stuttgart u. Berlin 1920. 2. Aufl. (im Vorwort, das auf den September 1919 datiert ist). Zit. nach: Fritz Schmalenbach: *Die Malerei der «Neuen Sachlichkeit»*. In: *Das Münster*. Juni 1973. Heft 3. S. 178.
12. – Reihungen von Objekten sind eine beliebte Präsentationstechnik in der Fotografie der zwanziger Jahre.
13. – So das Lexikon Cinegraph. 1984.
14. – Hervé Dumont : *Robert Siodmak. Le maître du film noir*. Lausanne 1981. Ders.: *Robert Siodmaks avantgardistische Filme*. In: Uli Jung/Walter Schatzberg (Hrsg.): *Filmkultur zur Zeit der Weimarer Republik*. München/London/New York/Paris 1992. S. 142 – 151.
15. – Bruno Duda: *Eine tonfilmische Betrachtung*. In: *Film-Kurier* 29.8.1930.
16. – Paul Dubro: *Im deutschen Hollywood*. In: *Kino-Magazin* Nr. 43 (1930) S. 5.
17. – Hans Feld: *Robert Siodmaks Sprechfilm «Abschied»* in: *Film-Kurier* 26.8.1930.
18. – So die Kritik in der *«Lichtbildbühne»* 26.8.1930.
19. – Vgl. Dumont: *Robert Siodmak. Le maître du film noir*. (Anm.14) S.
20. – Emmerich Preßburger: *Abschied. Der erste Milieufilm*. In: *Lichtbildbühne* 19.8.1930.
21. – Nur ein einziger Kritiker, Hans Feld, nimmt diese Spur auf. Das Spiel des russischen Schauspielers Wladimir Sokoloff charakterisiert er folgendermaßen: «Eine Solo-Leistung, Wladimir Sokoloff, Meister-Porträt eines Gorki-Menschen aus der Tiefe.» In: *Film-Kurier* 26.8.1930.
22. – *Abschied. Der erste Milieufilm*. In: *Lichtbildbühne* 19.8.1930.
23. – Erwin Piscator. *Das politische Theater*. Neubearbeitet von Felix Gasbarra. Mit einem Vorwort von Wolfgang Drews. Reinbek 1963. S. 84.
24. – Alfred Kerr. *Gorki: «Nachtsyl»*. In: *Berliner Tageblatt*. Abendausgabe 11.11.1926.
25. – Ein Typoskript des Drehbuchs befindet sich im Archiv der Stiftung Deutsche Kinemathek.
26. – Preßburger: *Abschied. Der erste Milieufilm*. In: *Lichtbildbühne* 19.8.1930.
27. – Zu Kracauers philosophischem Studiobesuch (festgehalten in dem Text *«Kaliko-Welt»* vgl. meinen Aufsatz: *Empfindsame Reisen in die Filmstadt*. In: Wolfgang Jacobsen (Hrsg.): *Babelsberg. 1912. Ein Filmstudio*. 1992. Berlin 1992. S. 117 – 134.
28. – S. Kracauer: *Kaliko-Welt. Die Ufa-Stadt zu Neubabelsberg*. In: *Das Ornament der Masse* (Anm. 1) S. 278.
29. – S. Kracauer: *Kult der Zerstreuung. Über die Berliner Lichtspielhäuser* (In: *Frankfurter Zeitung* 4.3.1926). Hier zitiert nach: *Das Ornament der Masse* (Anm. 1) S. 316.

30. – Gilles Deleuze : Das Bewegungs-Bild. Kino I. Übersetzt von Ulrich Christians und Ulrike Bokelmann. Frankfurt/Main 1989. Ders. : Das Zeit-Bild. Kino 2. Übersetzt von Klaus Englert. Frankfurt/Main 1991.
31. – Das Zeit-Bild. Ebd. S. 32.
32. – Ebd. S. 61.
33. – Hans Feld: *Robert Siodmaks Sprechfilm «Abschied»*. In: Film-Kurier 26.8.1930.
34. – Das Zeit-Bild (Anm. 31) S. 37/38.
35. – Walter Benjamin: Krisis des Romans. Zu Döblins «Berlin Alexanderplatz». In: W.B. Angelus Novus. Ausgewählte Schriften 2. Frankfurt/Main 1966. S. 439.
36. – Robert Siodmak: *Das bewegte Bild und der Ton*. In: Film-Kurier 28.8.1930.
37. – Zu Helmar Lerski vgl. den Katalog des Museums Folkwang: Helmar Lerski. Lichtbildner 1910-1947. Essen 1982.
38. – Eugen Schufftan. *Der Mann des Spiegel-Trickverfahrens*. In: Film-Kurier 1.2.1930.
39. – Ödön von Horvath: Kasimir und Karoline. Volksstück. In: Gesammelte Werke. Bd. 1. Volksstücke. Frankfurt/Main 1972.
40. – Hans Fallada: *Kleiner Mann – was nun?*. Roman. Reinbek bei Hamburg 1950 (Taschenbuchausgabe).
41. – Peter Suhrkamp: *Der Erzähler Fallada*. In: Neue Rundschau Dez. 1934. S. 751.
42. – Jürgen Manthey: *Hans Fallada. Reinbek bei Hamburg 1963*. S. 88.
43. – Der Erzähler Fallada (Anm. 41) S. 751.
44. – Ebd.
45. – *Kleiner Mann – was nun?* (Anm. 40) S. 16.
46. – *Kleiner Mann – was nun?* (Anm. 40) S. 92.
47. – Ebd. S. 239.
48. – Ebd. S. 196.
49. – Ebd. S. 198.

RÉSUMÉS

Der Beitrag beschreibt eine intermediale Konfiguration. Er will zeigen, wie um 1930 im Film, im Drama und in der Romanliteratur sehr ähnliche ästhetische Verfahren entwickelt werden, die Alltagsphänomene und Alltagsprozesse auf neue Weise repräsentieren. «Abschied» (1930) von Emmerich Preßburger und Robert Siodmak, «Kasimir und Karoline» (1932) von Ödön von Horvath und «Kleiner Mann – was nun?» (1932) von Hans Fallada sind bis in die Mikrostruktur geprägt durch eine unmittelbare, deutlich von der zeitgenössischen Fotografie inspirierten Wahrnehmung, die auf die Oberfläche der Dinge zielt, ohne Tiefe und Eigentlichkeit zu beanspruchen, die der konkreten Materialität der Erscheinungen eine neue Bedeutung abgewinnt. Das Zufällige und das Fragmentierte, das Banale und das Alltägliche erfahren in allen drei Texten eine umfassende Aufwertung. Auf je eigene Weise gehen diese Texte auf Distanz zur alten idealistischen Ästhetik.

Le sujet de cet article est constitué par une situation esthétique mettant en jeu plusieurs médias et leur interaction. Il s'agit de montrer comment, vers 1930, les phénomènes et les développements de la vie quotidienne sont représentés d'une manière nouvelle. « Abschied » (1930) de Emmerich Pressburger et Robert Siodmak, « Kasimir und Karoline » (1932) de Ödön von

Horvath et « Kleiner Mann, was nun ? » de Hans Fallada sont des œuvres portant l’empreinte, jusque dans leur microstructure, d’une perception directe des réalités, nettement inspirée de l’art photographique contemporain, qui vise la surface des choses, qui renonce à se revendiquer comme plongée et comme accession à l’authentique, pour dégager un sens nouveau à partir de la matérialité concrète des phénomènes. Le produit du hasard, la fragmentation du réel, la banalité, le quotidien sont globalement valorisés dans ces trois textes : des textes qui se distancient, chacun à sa manière, de l’ancienne esthétique idéaliste.