

Hans-Fallada-Handbuch. Hg. von *Gustav Frank* und *Stefan Scherer*. De Gruyter, Berlin – Boston 2019. XIV/740 S., € 149,95.

Besprochen von **Helmuth Kiesel**: Universität Heidelberg, Germanistisches Seminar,
Hauptstraße 207–209, D-69117 Heidelberg, E-Mail: helmuth.kiesel@gs.uni-heidelberg.de

<https://doi.org/10.1515/arb-2022-0024>

Der Romancier Hans Fallada hat in den letzten zwei Jahrzehnten eine überraschende, erstaunlich große und anhaltende Aufmerksamkeit auf sich gezogen. Dies begann mit dem Erscheinen der französischen Übersetzung von *Jeder stirbt für sich allein* im Jahr 2002, die rasch in hohen Zahlen verkauft wurde, eine Übersetzung ins Englische (2009) nach sich zog und damit eine ‚Fallada-Renaissance‘ insbesondere in Großbritannien, Israel und in den Vereinigten Staaten von Amerika einleitete. Diese griff um 2010 auch auf Deutschland über: Im Frühjahr 2011 stand *Jeder stirbt für sich allein* auf der Bestseller-Liste des *Spiegel* und wurde

von maßgeblichen Literaturkritikern rühmend besprochen. Gleichzeitig wurden die biographische und literaturwissenschaftliche Darstellung und Erörterung von Leben und Werk intensiviert (vgl. Thomas Wortmanns Beitrag „Fallada heute: Internationale Rezeption“, S. 566–571).

Die als Standardwerk geltende Fallada-Biographie von Jenny Williams, die 1998 in englischer Sprache und 2002 in deutscher Übersetzung erschienen war, erfuhr 2011 eine neue, „aktualisierte und erweiterte Auflage“.¹ Wohl aus Anlass von Falladas 70. Todestag erschienen 2017 zwei weitere umfangreiche Biographien von André Uzulis und Peter Walther,² die das Bild, das Williams gezeichnet hatte, mit neuen Dokumenten aus Falladas Nachlass in Details ergänzten, ohne es wesentlich zu erweitern oder zu verändern (so auch die Einschätzung der Herausgeber, S. 11). Die Unterschiede sind eher im darstellerischen Duktus als in der Sache zu sehen. Alle drei berichten quellennah, lassen Empathie und kritische Distanz gleichermaßen walten und sehen erfreulicherweise davon ab, Falladas spektakuläre Vita mit ihren kaum fassbaren Exzessen verschiedener Art nach einem bestimmten Modell erklären zu wollen. Stattdessen werden viele Momente benannt, die dauerhaft prägend wirkten oder modifizierend hinzutraten und jedenfalls aufschlussreich sind, so etwa Falladas Bericht über die jugendliche Lektüre der Gerichtsakten seines Vaters:

[...] mich interessierte nicht so sehr das Juristische wie das Menschliche in ihnen. Mit klopfendem Herzen las ich die Vernehmungprotokolle des Untersuchungsrichters, eines nach dem andern, in denen der Beschuldigte leugnet, Ausflüchte macht, seine Unschuld beteuert. Bis dann schließlich mit einem Protokoll, meist ganz überraschend, das Geständnis der Wahrheit hervorbricht, noch eingeschränkt durch Entschuldigungen, von Lügen verbrämt, aber doch endlich die Wahrheit –!³

Darin zeigt sich vielleicht am besten der mitfühlende Blick, mit dem Fallada seine immerzu irgendwie in der Klemme befindlichen Zeitgenossen betrachtete und beschrieb.

Seit 1993 gab es vereinzelte Hans-Fallada-Konferenzen, die von der Hans-Fallada-Gesellschaft in Zusammenarbeit mit anderen Institutionen veranstaltet wurden und werden.⁴ Hinzu traten 2004 eine Reihe von Fallada-Symposien des

1 Jenny Williams, *Mehr Leben als eins. Hans Fallada. Biographie*. Aus dem Englischen von Hans-Christian Oeser. Berlin 2011.

2 André Uzulis, *Hans Fallada. Biografie*. Berlin 2017; Peter Walther, *Hans Fallada. Die Biografie*. Berlin 2017.

3 Zitiert nach Walther (Anm. 2), S. 28f.

4 Vgl. Patricia Fritsch-Lange / Lutz Hagedstedt (Hgg.), *Hans Fallada. Autor und Werk im Literatursystem der Moderne*. Berlin – Boston 2011, S. VII.

Internationalen Hans-Fallada-Forums.⁵ Die Ergebnisse beider Reihen wurden in Tagungsbänden publiziert und erwiesen sich für die weitere wissenschaftliche Erschließung von Falladas Werk als außerordentlich anregend;⁶ dies gilt insbesondere für die Aufsätze von Carsten Gansel über Falladas Experimentieren mit modernen Erzählweisen um 1925,⁷ von Karl Prümm über Falladas filmischen Blick, von Jörg Schönert über Falladas „Lebensläufe nach abfallender Linie“ und von Michael Titzmann über Falladas Grenzverschiebungen weg von der „Normativität“ hin zur „Normalität“.⁸ Mit dem Erscheinen des *Hans-Fallada-Handbuchs* im Jahr 2019 hat die ‚Fallada-Renaissance‘, zu der alle diese editorischen, biographischen und literaturwissenschaftlichen Leistungen beigetragen haben, einen eindrucksvollen Höhepunkt erreicht. Dieses Handbuch, das auf der Basis einer „unübersichtlichen und für große Teile seines Œuvres desolaten Forschungslage“ (S. XII) entstand, ist eine rundum bewundernswürdige Leistung, die allen Informationsbedürfnissen genügt und für die weitere Beschäftigung mit Falladas Werk eine neue und unüberschätzbar gute, breite und systematisch aufgefücherte, informationen- und aspektreiche Plattform bietet.

Das *Hans-Fallada-Handbuch* ist in sechs Teile untergliedert: Teil I behandelt in einem ersten Kapitel (S. 1–61) „Fallada in seiner Zeit“ und bietet Unterkapitel zur Vita (speziell auch im Dritten Reich) und zu Autoren, Verlegern und Briefpartnern. Ein zweites Kapitel (S. 61–156) widmet sich dann in konturierender Absicht der Entfaltung des Werks in den literarhistorischen und diskursiven Kontexten der 1920er bis 1940er Jahre, wobei der Blick vor allem auf die damals zur Verfügung stehenden Schreibmuster und die Publikationsbedingungen gelenkt wird. Diese rahmenbildende Betrachtung wird zu Beginn von Teil II mit einem Kapitel zu „übergreifenden Aspekten“ wie Poetologie, Vorwort-Politik, Namensgebung und populärem Schreiben fortgesetzt (S. 157–223). Zusammen ergeben diese Kapitel – allesamt von Experten geschrieben, die zum Teil (genannt seien Ralf Schnell, Julian Preece, Walter Delabar, Gustav Frank, Stefan Scherer) seit langem auf diesem Gebiet Pionierarbeit geleistet haben – eine Art Geschichte der literarischen Moderne zwischen 1920 und 1950, die naturgemäß zwar immer um Fallada

5 Vgl. Carsten Gansel / Werner Liersch (Hgg.), *Hans Fallada und die literarische Moderne*. Göttingen 2011, S. 7.

6 Bedauerlicherweise geht der Forschungsbericht des *Fallada-Handbuchs* (S. 557–565) auf diese Tagungen und die auf S. 686 immerhin verzeichneten Sammelbände nicht ausdrücklich ein, weswegen auch die organisatorischen Hintergründe (Fallada-Gesellschaft, Fallada-Forum) im Dunkeln bleiben.

7 In: Gansel / Liersch (Anm. 5), S. 35–50.

8 In: Fritsch-Lange / Hagestedt (Anm. 4), S. 135–151 (Prümm), S. 153–167 (Schönert), S. 169–188 (Titzmann).

kreist, aber doch auch vergleichende Blicke auf andere Autoren wirft und dadurch allgemeinere Bedeutung gewinnt.

Der große Rest von Teil II (S. 223–490) widmet sich dann den einzelnen Werken, die nicht nach einem strengen Schema, aber doch nach einem gewissen Grundmuster abgehandelt werden. In leicht variierender, allemal aber übersichtlicher Form werden Informationen über Entstehung, Überlieferungs- und Publikationsformen, Auflagenhöhen, Komposition, Erzählweise, Inhalt, Leitmotive, ideologische Aspekte, zeitgenössische Kritik und spätere Rezeption geboten – Informationen, die sowohl umsichtige Recherchen als auch gründliche Textanalysen zur Voraussetzung haben. Die einzelnen Werke oder Werkgruppen werden vorzüglich profiliert; Kontinuitäten – etwa die Tendenz zum polyperspektivischen, sozial breiten und moralisch und politisch nicht festgelegten Erzählen – werden ebenso gut sichtbar wie die Besonderheiten der einzelnen Werke. Auch dass Fallada sich mit seiner Darstellungsweise „zwischen alle[] Stühle[]“ (S. 493) setzte und deswegen immer wieder falsch eingeordnet und zu Unrecht kritisiert wurde, wird sichtbar und verständlich. Nur zu Falladas Gefängnistagebuch *In meinem fremden Land*, das Julian Preece „zu den bedeutendsten Zeitdokumenten“ zählt, „die über das Leben im Dritten Reich berichten“ (S. 56), gibt es kein eigenes Kapitel; es bleibt bei einer kurzen Charakterisierung (S. 58f.) und einigen beiläufigen Erwähnungen. Sollten die Herausgeber der Meinung gewesen sein, dass dieses selbstgefällige und geschwätziges Buch, das vom Leben im Dritten Reich nach Art eines Schelmenromans redet, viel mehr nicht verdient hat?

Teil III (S. 491–571) umreißt Falladas Wirkung, wobei nicht nur die Buchpublikationen, sondern auch die Verfilmungen, Hörspiele, Bühnenfassungen und Lesungen berücksichtigt werden. Dem folgen eine Zeittafel (S. 573–579), für die man als Benutzer dankbar ist, und eine differenziert aufgemachte Bibliographie (S. 581–726: Werke, Bearbeitungen, Rezensionen und Forschungsliteratur zu den einzelnen Werken), schließlich Werk- und Personenregister.

Alle Kapitel wirken gleichermaßen sorgfältig, solide und instruktiv. Forschungsergebnisse, eigene analytisch-interpretatorische Befunde und weiterführende Überlegungen werden in konzentrierter Form geboten. Dass es zu Doppelungen kommt (etwa in der Darstellung von Falladas „Umbruch“ um 1925, S. 83ff., 120f. und 251ff.) ist auf die differenzierte Untergliederung in selbständige Kapitel zurückzuführen und des informativen Mehrwerts wegen hinzunehmen. Ein Benutzer des Handbuchs, der, wie der Rezensent, zwar ein Fallada-Leser, aber kein Fallada-Experte ist, wird durch die Lektüre reich beschenkt, und dies in Dimensionen, die über Fallada weit hinausreichen und die Entwicklung der literarischen Moderne insgesamt betreffen. Dies liegt nicht zuletzt an der Hauptthese dieses Buches, die ebenfalls weit über Fallada hinauszielt und Wichtiges

zum Bild der literarischen Moderne beiträgt, auch wenn das Moderne-Konzept, das damit entfaltet wird, kritisch zu überdenken ist.

Fallada erscheint in diesem Handbuch vorzugsweise „als populärer Autor der Synthetischen Moderne“ – so die Überschrift eines resümierenden Kapitels aus der Feder der beiden Herausgeber Gustav Frank und Stefan Scherer (S. 208), eine Formel, die mehrfach wiederholt wird und auch Beiträge anderer Autoren grundiert. Gemeint ist damit, dass Fallada sich um die Mitte der 1920er Jahre von der elitären und avantgardistischen Hochliteratur abwandte und mit der Wahl neuer Sujets auch eine neue Schreibweise entwickelte, die als repräsentativ für die literarische Moderne nach der Mitte der 1920er Jahre gelten dürfe und ihre weitere Entwicklung in der Zeit nach 1945 stark mitgeprägt habe. Statt der Lebenskrisen der elitären Helden der frühen Moderne nahm Fallada den Alltag der kleinen Leute mit all den materiellen Nöten und moralischen Irritationen, die aus der krisengeschüttelten Zwischenkriegszeit resultierten, in den Blick und entwickelte dafür in Abkehr von den avantgardistischen Formexperimenten eine sozial hochgradig empathische und – prima facie – realistisch wirkende Darstellungsweise mit einem hohen sozialen „Anmutungspotential“ (vgl. bes. S. 127ff. und 189f.). Literarische Schulung an den großen Erzählern des Realismus und Naturalismus, aber auch an modernen ausländischen Autoren wie William Faulkner, Sinclair Lewis und Ernest Hemingway trug dazu bei (vgl. bes. S. 210), ebenso aber auch der Film, mit dem sich Fallada 1929 und 1930 als Rezensent intensiv beschäftigte. Diese Erzählweise als Realisation der Neuen Sachlichkeit zu betrachten, reicht nicht aus, sagen die Herausgeber; auch der damals aufkommende Magische Realismus mischte sich stärker ein als bisher gesehen (S. 215). Aus dem Zusammenwirken aller dieser Faktoren entstand jener

spezifische Sound, der Facetten des Lebens in Ausdrücken des Alltäglichen und Menschlichen (psychischer Verfasstheiten wie sinnlicher Wahrnehmungen) versprachlicht [...]. Fallada entwickelt darin einen Sinn für das Soziale in einem Erzählen, das unmittelbar evident zu machen weiß, wie Menschen in bestimmten Situationen funktionieren, kalkulieren, wahrnehmen, einsehen und fühlen, und wie sich das anfühlt, dass und was sie kalkulieren, wahrnehmen, bemerken und fühlen. (S. 181)

Und:

Fallada ist in der Lage, die emotionale Wirkung von Dingen, Sachverhalten und Situationen auf Figuren zu versprachlichen, ohne dass sich die erzählerische Vermittlung dabei allzu spürbar geltend macht. Die Einfachheit und Verständlichkeit dieses Erzählens ist dabei ebenso Garant des Erfolgs wie die emotionale Verdichtung, die als vertraute Reaktion in einer Sprache der Ergriffenheit der Figuren, einer ‚Art Familiensprache‘ durch Kosenamen und Diminutive („Junge“, „Jungchen“), selbst sofort anrührt. (S. 187)

Dies als simpel, vor- oder unmodern abzutun, sei verfehlt; die Verfasser beteuern, dass Falladas Erzählen auch da, wo es „auf Erzähltraditionen des späten 19. Jahrhunderts“ rekurriert, „durch und durch von den Erzählkonventionen der literarischen Moderne infiltriert“ sei (S. 184). Gelegentlich ist dann sogar von Montageeffekten die Rede, fast im gleichen Atemzug aber auch von der „Kohäsion der dargestellten Welt und Kohärenz ihrer Darstellung“ (S. 383), was aber das Gegenteil von Montage ist, die ja gerade auf Kohärenz- und Kohäsionssprengung aus ist. Mit anderen Worten: Fallada, der zweifellos ein von der Natur in höchstem Maß begnadeter Erzähler war, wird hier ein bisschen moderner gemacht als er war und sein wollte. So außerordentlich seine Erzählkunst auch in technischer Hinsicht ist – die irritierenden und zugleich anregenden, den Leser zum Konstrukteur machenden Effekte der groß- und kleinformatischen Montagen, mit denen wir in *Berlin Alexanderplatz*, im dritten Teil der *Schlafwandler* oder auch in der *Dreigroschenoper* konfrontiert werden, finden wir bei Fallada nicht.

Die Herausgeber des *Fallada-Handbuchs* bleiben aber bei der Kennzeichnung Falladas als Vertreter einer Erzählkunst, die sowohl traditionalistisch als auch modern anmutet, nicht stehen. Vielmehr machen sie ihn zum Exponenten jener ‚Synthetischen Moderne‘, die sie schon 2005 und 2011 ins Gespräch brachten,⁹ und propagieren mit ihm nun eine Neugliederung der literarischen Moderne, die von den bisher gepflegten Betrachtungsweisen abweicht. Meist sprach man ja bisher – mit leicht variierenden Bezeichnungen – von drei Phasen der literarischen Moderne: von einer frühen, programmatischen oder emphatischen Moderne nach der Proklamation der Moderne im Jahr 1887; von einer avantgardistischen Moderne ab etwa 1910; von der klassischen Moderne der 1920er Jahre, die nach der Unterbrechung durch die NS-Zeit erneuert und fortgeführt worden sei. Da mir der Begriff ‚klassische Moderne‘ zu normativ klang und zudem ungeeignet schien, solch unterschiedliche Werke wie Thomas Manns *Zauberberg* (1924) und Alfred Döblins *Berlin Alexanderplatz* (1929) unter sich zu subsumieren, habe ich 2004 für die dritte Phase den Begriff der ‚reflektierten Moderne‘ vorgeschlagen.¹⁰ Dieser Begriff sollte dem Rechnung tragen, dass in dieser Phase die avantgardistischen Impulse, die auf die Problemlage der forcierten gesellschaftlichen

⁹ Vgl. Gustav Frank / Rachel Palfreyman / Stefan Scherer, „*Modern Times? Eine Epochenkonstruktion der Kultur im mittleren 20. Jahrhundert – Skizze eines Forschungsprogramms*“. In: *Modern Times? German Literature and Arts Beyond Political Chronologies / Kontinuitäten der Kultur: 1925–1955*. Hg. von dens. Bielefeld 2005, S. 387–430, und Gustav Frank / Stefan Scherer, „Lebenswirklichkeit‘ im ‚gespaltenen Bewußtsein‘: Hans Falladas *Wolf unter Wölfen* und die Erzählliteratur der 30er Jahre“. In: Fritsch-Lange / Hagedstedt (Anm. 4), S. 23–37.

¹⁰ Vgl. Helmuth Kiesel, *Geschichte der literarischen Moderne. Sprache, Ästhetik, Dichtung im 20. Jahrhundert*. München 2004, S. 299ff.

Modernisierung reagierten und die literarischen Formen an den Rand der Brauchbarkeit führten, nicht mehr mit avantgardistischem Furor ausgespielt, sondern in ästhetisch sorgfältig reflektierter Dosierung mit vor-avantgardistischen Mustern kombiniert wurden, im *Zauberberg* durch die fortlaufende Demonstration der erzählerischen Verfasstheit, womit Mann auf die Erzählkrise reagierte, in *Berlin Alexanderplatz* zusätzlich durch Montagetechnik, Gattungsmischung, Sprachmischung, filmische Schreibweise und dergleichen mehr. Die Gliederung in drei Phasen, die, wie Frank und Scherer zeigen (vgl. S. 379), auch Fallada sah, wurde beibehalten. ‚Synthetische Moderne‘ schien mir ein guter Komplementärbegriff für eine weniger avantgardistisch inspirierte (und von Fallada mustergültig realisierte) Spielart der dritten Phase der Moderne zu sein; in diesem Sinn habe ich in meiner *Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1918 bis 1933* beide Begriffe nebeneinandergestellt.¹¹

Frank und Scherer schlagen nun mit dem *Fallada-Handbuch* noch nachdrücklicher als zuvor eine Untergliederung in zwei Phasen vor: in die ‚Frühe Moderne‘, die sie auf die Jahre von 1890 bis 1925 datieren, und in die ‚Synthetische Moderne‘, die sie für die Zeit „zwischen Mitte der 1920er und Mitte der 1950er Jahre“ ansetzen (S. 212). Fallada, der sich um 1925 vom Avantgardismus verabschiedete und seinen zeitgemäß modernisierten und popularisierungsfähigen Sozial-Realismus entwickelte, ist der Kronzeuge für diese um 1925 sich abzeichnende Umstellung und die folgende Dominanz der ‚Synthetischen Moderne‘.

Das ist gut begründet und verdient auf jeden Fall Beachtung, weil es einer wichtigen Spielart der literarischen Moderne das ihr zukommende Gewicht verleiht. Eine andere Frage ist, ob man die Untergliederung der literarischen Moderne in die beiden vorgeschlagenen Phasen der ‚Frühen Moderne‘ von 1890 bis 1925 und der ‚Synthetischen Moderne‘ von Mitte der 1920er bis Mitte der 1950er Jahre gelten lassen kann. Verdeckt wird dadurch, was der avantgardistische Impuls der Jahre nach 1909 mit sich brachte: futuristische Worttechnik, gesprengte Syntax, Bruitismen, Abstraktionen, Montagetechnik, dadaistische Lautkunst, halluzinatorisches Schreiben, surrealistische Arrangements. Und verloren geht, dass davon einiges auch nach 1925 weiterwirkte, gegen Ende der 1920er Jahre in der poetologischen Arbeitsgemeinschaft von Döblin und Brecht¹² zu neuen Ansätzen führte und sich – von Döblins *Berlin Alexanderplatz* (1929) und Brochs *Schlaf-*

¹¹ Vgl. Helmut Kiesel, *Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1918 bis 1933*. München 2017, S. 88ff.

¹² Vgl. dazu Brechts Brief an Döblin vom Oktober 1928, in: Bertolt Brecht, *Werke*. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Hg. von Werner Hecht u.a. Bd. 28: *Briefe I. Briefe 1913–1936*. Bearbeitet von Günter Glaeser unter Mitarbeit von Wolfgang Jeske und Paul-Gerhard Wenzlaff. Berlin – Weimar – Frankfurt/M. 1998, S. 315f.

wandlern (1931/1932) über Elisabeth Langgässers *Unauslöschliches Siegel* (1937–1946) und Benns *Roman des Phänotyp* (1944/1949) bis zu Wolfgang Koeppens *Tauben im Gras* (1951) – in Werken zeigt, die schwerlich der von Fallada repräsentierten ‚Synthetischen Moderne‘ zuzurechnen sind. Kurz: Die Untergliederung der literarischen Moderne in nur zwei Phasen und die terminologische Eskamotierung ihres avantgardistischen Zugs erscheint mir als eine problematische Vereinfachung und Vereinseitigung, die durch eine terminologische Differenzierung hätte vermieden werden können, zumal Walter Delabar in seinem Artikel über die Literatur der 1920er Jahre an den Begriff der ‚reflektierten Moderne‘ erinnert und ihm Plausibilität zuschreibt (S. 80).

Ich möchte auf einen letzten und heiklen Punkt eingehen, der für die Betrachtung und Bewertung der Literatur jener Zeit allerdings von grundsätzlicher Bedeutung ist. Das ist der – nicht überlieferte – Kutisker-Roman, mit dem es, kurz gesagt, folgende Bewandnis hat (vgl. dazu die Ausführungen in Walthers [Anm. 2] Biographie, S. 337ff., und den Artikel von Frank und Scherer im *Handbuch*, S. 421–430): Fallada beschäftigte sich 1941 mit den Prozessen um die betrügerisch agierenden jüdischen Geschäftsleute Iwan Baruch Kutisker und Julius Barmat, die in den Jahren 1925 bis 1928 die Weimarer Republik in Aufregung versetzten. Falladas Absicht bestand, wie er am 22. Juni 1941 an seine Mutter schrieb, darin, die „Lebensgeschichte eines Börsenjobbers zu schreiben, natürlich ohne aufdringliche antisemitische Tendenz, etwa einen modernen Jud Süß“. Davon erfuhr ein Mitarbeiter des Reichspropagandaministers Goebbels, und als dieser im Mai 1943 in seinem Ministerium anregte, von routinierten Autoren der „Systemzeit“ „eine Reihe von antisemitischen Büchern“ schreiben zu lassen, erinnerte sich jener Mitarbeiter an Falladas Börsenjobber-Studien und fragte an, ob es ihm möglich sei, ein „gegen das Judentum“ gerichtetes, aber nicht propagandistisches, sondern „mehr in die Tiefe“ wirkendes Buch zu schreiben. Fallada willigte ein und konzentrierte sich auf Kutisker, in dem er den geeigneten Protagonisten sah, wie er am 26. Juni 1943 an den Goebbels-Mitarbeiter schrieb: „Kutisker ist die Verkörperung des Geld-Wahnsinnes, wie man ihn nur bei den Juden findet. Ihn interessiert nur das Geld an sich, nie das, was man dafür kaufen kann: kein Schmuck, keine Frauen, nicht einmal Wohlleben, kein Besitz, nur Geld. Er ist der ewige Jude in reinster Form.“ Vom Frühjahr 1944 bis Spätherbst 1944 schrieb Fallada an dem Roman, der Kutiskers Leben von seiner Jugend in einem polnischen Ghetto bis zu seiner Verurteilung schildern sollte und, so Fallada während dieser Zeit an eine Bekannte, „nicht annähernd so pöbelhaft antisemitisch ausfallen wird, wie ein gewisser Jud Süß von einem gewissen Lion Feuchtwanger“. Als ihm dann Anfang September ein Lektor des Heyne-Verlags schrieb, es sei ihm gelungen, einen „nicht antisemitischen antisemitischen Roman zu schreiben“, fühlte er sich verstanden und machte sich diese paradox wirkende Formel zu eigen.

Von diesem Roman, der einen Umfang von mehr als 1.500 Druckseiten erlangt hätte, fehlt bisher jede Spur. Ob Manu- und Typoskript vernichtet oder bisher nur nicht aufgefunden wurden, ist eine offene Frage. Jedenfalls gibt es bisher nur die eben zitierten Hinweise, die aus ein paar Sätzen bestehen, aber im *Fallada-Handbuch* von den Herausgebern selbst mit neun Seiten bedacht werden, also nur drei Seiten weniger als der umfangreiche *Eiserne Gustav* (S. 395–407). Vier dieser neun Seiten sind unter der Überschrift „Spekulation und Extrapolation“ dem Versuch gewidmet, plausibel zu machen, „dass Fallada keinen propagandistischen Roman nach Maßgabe der völkisch-rassistischen NS-Ideologie im Sinn hatte“ (S. 426), sondern eben einen „nicht antisemitischen antisemitischen Roman“, was heißen soll: einen Roman, der den Antisemitismus in eher aufklärerischer Absicht darstellt. Mit den Worten von Frank und Scherer: „Falladas Roman wird die soziale Tatsache des Antisemitismus nicht in Frage gestellt, sondern gezeigt haben, wie seine Figuren sich innerhalb dieser Rahmenbedingungen verhalten, sprechen und bewegen“ (S. 427). Und, nach weiteren Ausführungen über Falladas üblicherweise polyperspektivische Darstellungsweise: „In Kenntnis des Gesamtwerks wird man daher begründet sagen können, dass es sich beim Kutisker-Roman nicht um ein antisemitisches Machwerk gehandelt hat“ (S. 429). Alles, was geeignet ist, diese Diagnose in Zweifel zu ziehen, wird mit großer Sorgfalt gemustert und möglichst entkräftet: Hinter Falladas Äußerung über die „pöbelhaft antisemitisch [en]“ Züge eines gewissen „Jud Süß“ vermuten sie einen „strategisch[en]“ Zweck oder eine Verwechslung von Feuchtwangers Roman von 1925 mit Veit Harlans Propagandafilm von 1940 (S. 425). Mit Kutiskers Geldfixierung sei nicht etwas spezifisch Jüdisches gemeint, sondern ein „Extremfall“ menschlichen Verhaltens wie etwa die Spielsucht von Wolfgang Pagel in *Wolf unter Wölfen* (S. 428).

Man versteht dieses Bemühen um eine anti-antisemitische Interpretation von Falladas Äußerungen. Der Vorwurf des Antisemitismus, den Falladas Äußerungen leicht hervorrufen könnten, wöge schwer und könnte dem Ansehen des gefeierten Repräsentanten der ‚Synthetischen Moderne‘ gefährlich werden. Dennoch bleibt die Frage, ob Fallada nicht doch genau das gemeint haben könnte, was er sagte – und dies, ohne dass man ihm generellen Antisemitismus oder opportunistische antisemitische Absichten nachsagen müsste? Vielleicht sah der sozial so außerordentlich sensible Fallada in Feuchtwangers Roman schärfer als andere jene Momente der Darstellung des Hofjuden Süß, welche die orthodox-jüdische Monatsschrift *Jeschurun* seinerzeit veranlassten, festzustellen:

[...] trotz aller Wucht der Schilderung ist dieses Buch eines der unbefriedigendsten Bücher, die uns aus jüdischer Feder in dem letzten Jahrzehnt begegnet [sind]. In der Darstellung des Obszönen weiß es sich nicht genug zu tun ... Sollte nicht in einer Zeit, in der die deutsch-völkische Literatur den Juden als die Inkarnation aller Laster, als die fleischgewordene

Unsittlichkeit hinstellt, in einem jüdischen Autor sich so etwas wie ein Bedenken darüber regen, unseren Todfeinden ein solches Muster auszuliefern?¹³

Und könnte sich Fallada, als er Kutisker als Exponenten angeblicher jüdischer Geldfixierung verstand, nicht etwa an die religionsgeschichtlichen Überlegungen gehalten haben, die sich im dritten Teil von Hermann Brochs *Schlafwandlern* im achten Wertzerfall-Essay finden? Dort heißt es:

Der Jude [ist], kraft der abstrakten Strenge seiner Unendlichkeit, der moderne, der ‚fortgeschrittenste‘ Mensch kat’exochen: er ist es, der sich mit absoluter Radikalität dem einmal gewählten Wert- und Berufsgebiet hingibt, er ist es, der den ‚Beruf‘, den Erwerbsberuf, in den er zufällig geraten ist, zu einer bisher unbekanntenen Absolutheit steigert, er ist es, der, ohne Bindung an ein anderes Wertgebiet und in unbedingter Strenge hingegeben an sein Tun, zur höchsten geistigen Leistung sich verklärt, zur viehischsten Verworfenheit im Materiellen sich erniedrigt: im Bösen wie im Guten, doch immer im Extremen bleibend [...].¹⁴

Schon wegen des Kollektivsingulars „Der Jude“ könnte dies heute als rassistisch, wegen der weiteren Ausführungen als antisemitisch eingestuft werden, doch blieben dann die Position des Autors Broch und der damalige Diskurs über das „Judentum“ unberücksichtigt. Fallada stand mit Broch in Kontakt und dürfte die *Schlafwandler* gekannt haben.

Die von Frank und Scherer vorgenommene ‚Extrapolation‘ von Falladas Bemerkungen zu seinem Kutisker-Roman scheint mir ein Entschärfungs- und Rettungsversuch zu sein, der von der Sorge geleitet ist, dass allein schon die knappen Bemerkungen Falladas über den Kutisker-Roman seinem Ansehen schaden könnten. Aber sind derartige Entschärfungs- und Rettungsversuche, die auch in anderen Fällen zu beobachten sind, die richtige Form der Auseinandersetzung mit Werken und Äußerungen, die nachweislich antisemitisch sind oder – möglicherweise entgegen ihrer eigentlichen Intention – antisemitisch wirken? Ich glaube nicht. Vielleicht wäre es besser, nicht nur zur Kenntnis zu nehmen, sondern auch – unter Schmerzen – zu akzeptieren, dass Rassismus und insbesondere Antisemitismus in vielerlei Formen und Graden zu unserer kulturellen Vergangenheit gehören und mit großartigen kulturellen, denkerischen und künstlerischen Leistungen Hand in Hand gingen. Das ist keine Rechtfertigung von Ras-

13 Zit. nach Rudolf Wolff (Hg.), *Lion Feuchtwanger. Werk und Wirkung*. Bonn 1984, S. 44. – Mehr dazu in Helmuth Kiesel, „Beobachtungen zur Verschränkung von philosemitischer und antisemitischer Rede in Romanen der Weimarer Republik“. In: Philipp Theison / Georg Braungart (Hgg.), *Philosemitismus. Rhetorik, Poetik, Diskursgeschichte*. München 2017, S. 309–341, zu Feuchtwangers *Jud Süß* S. 334–336.

14 Hermann Broch, *Die Schlafwandler. Eine Romantrilogie*. Frankfurt/M. 1980, S. 581.

sismus und Antisemitismus, sondern ein Plädoyer für einen angemessenen Umgang mit kulturellen Tatsachen, die nicht selten auch betrübliche Seiten haben. Falladas Vorstellung von der angeblichen Geldfixierung der Juden, die, wie er 1945 selbst einräumte, von der NS-Propaganda partiell infiltriert war,¹⁵ diskreditiert sein Werk, das – soweit ich sehe – frei von antisemitischen Zügen ist, nicht im Geringsten. Warum sollte ein Künstler auf eine infallible Weise davor geschützt sein, aus der Wahrnehmung seiner Zeit falsche Schlüsse zu ziehen oder den Einflüsterungen seiner Zeitgenossen zu erliegen? Nicht einmal ein Roman, der von antisemitischen Vorstellungen geprägt oder getragen wäre, könnte das übrige Werk entwerten oder Falladas Erzählkunst plötzlich und nachträglich in Unkunst verwandeln. Er müsste, sofern er sich nicht – wie mancher Roman aus der Zeit nach 1933 – als rein opportunistisches ‚Machwerk‘ erweisen würde, als zeitgemäße und betrübliche Verfehlung hingenommen werden.

¹⁵ Vgl. dazu Hans Fallada, *In meinem fremden Land. Gefängnistagebuch 1944*. Hg. von Jenny Williams und Sabine Lange. Berlin 2017, S. 87ff. (1944) und 302ff. (1945).