

Fragmentierte Welten und verknüpfte Schicksale

Formen episodischen und mehrsträngigen Erzählens
in Literatur und Film

Sandra Potsch



University
of Bamberg
Press

12 Bamberger Studien zu Literatur, Kultur und Medien

Bamberger Studien zu Literatur, Kultur und Medien

hg. von Andrea Bartl, Hans-Peter Ecker, Jörn Glasenapp,
Iris Hermann, Friedhelm Marx

Band 12

Fragmentierte Welten und verknüpfte Schicksale

Formen episodischen und mehrsträngigen Erzählens
in Literatur und Film

von Sandra Potsch



University
of Bamberg
Press

2014

Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Informationen sind im Internet über <http://dnb.ddb.de/> abrufbar.

Dieses Werk ist als freie Onlineversion über den Hochschulschriften-Server (OPUS; <http://www.opus-bayern.de/uni-bamberg/>) der Universitätsbibliothek Bamberg erreichbar. Kopien und Ausdrücke dürfen nur zum privaten und sonstigen eigenen Gebrauch angefertigt werden.

Herstellung und Druck: docupoint, Magdeburg
Umschlaggestaltung: University of Bamberg Press
Foto: Johannes Kempf

© University of Bamberg Press Bamberg 2014
<http://www.uni-bamberg.de/ubp/>

ISSN: 2192-7901
ISBN: 978-3-86309-266-5 (Druckausgabe)
eISBN: 978-3-86309-267-2 (Online-Ausgabe)
URN: urn:nbn:de:bvb:473-opus4-107165

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	9
2. Zu dieser Arbeit.....	10
3. Begriffsbestimmung und Grundannahmen	14
3.1. Episodisches und mehrsträngiges Erzählen: Definition I.....	14
3.2. Formbewusstsein: Definition II.....	17
3.3. Verwandtschaften und Abgrenzungen.....	20
4. Zersplitterte Einheit und ewige Kreisbewegung: Der Short Story Cycle der Moderne.....	25
4.1. James Joyce: <i>Dubliners</i> (1914).....	25
4.1.1. Hermetische Einleitung und Spiegelungsmechanismen	25
4.1.2. Begegnungen und Entsprechungen	25
4.1.3. Eigenqualität und Zusammenklang.....	29
4.1.4. Vom Einzelporträt zum Gesellschaftstableau.....	31
4.1.5. Gefangen im Zyklus: Determinierte Biographien	34
4.2. Sherwood Anderson: <i>Winesburg, Ohio</i> (1919).....	37
4.2.1. „The Book of the Grotesque“	37
4.2.2. Die Tiefe der Oberfläche	39
4.2.3. Kleinstadtkosmos und Entwicklungsroman.....	41
4.2.4. Multiperspektive und die Relativität der Wahrheit.....	43
4.2.5. Zwischen Isolation und Verbundenheit	47
4.3. Der Short Story Cycle als Ausdruck der modernen Welt- erfahrung.....	51
5. Eine filmische Zeitreise – David Wark Griffith: INTOLERANCE: LOVE’S STRUGGLE THROUGHOUT THE AGES (1916)	53
5.1. THE MOTHER AND THE LAW (1919): Melodrama und Exempel	55
5.2. Die Parallelmontage: Ähnlichkeits- und Kontrastbeziehungen	57
5.3. Vom chronologischen Nacheinander zum epochenüber- greifenden Nebeneinander	61
5.4. Multiplikation zur kollektiven Vision.....	65
6. Von Berlin nach Hollywood: Vicki Baums <i>Menschen im Hotel</i> und Edmund Gouldings Verfilmung GRAND HOTEL	67
6.1. Vicki Baum: <i>Menschen im Hotel</i> (1929).....	67

6.1.1. Konzeption und Aufbau: ein Kaleidoskop	69
6.1.2. Typen und Menschen, Formeln und Brüche	70
6.1.3. Eine Frage der Perspektive	73
6.1.4. Im Rausch der Großstadt	75
6.1.5. Das Hotel als Abbild des Lebens	77
6.2. Edmund Goulding: GRAND HOTEL (1932)	80
6.2.1. Ein „überlebensgroßer Geburtstagskuchen mit ungewöhnlich vielen Rosinen“	82
6.2.2. Architektur des Kreisels	83
6.2.3. Hinter den Steckverbindungen	85
6.2.4. Rollenbesetzung und Doppelstruktur	87
7. Episodisches Erzählen in der Nachkriegszeit	89
7.1. Roberto Rossellini: PAISÀ (1946)	89
7.1.1. Filmische Short Stories und Tatsachen-Bilder	90
7.1.2. Annäherungen und Fort-Bewegungen	92
7.1.3. Die Topographie als lesbarer Raum	93
7.1.4. Weg von der Verallgemeinerung, hin zur sichtbaren Wirklichkeit	96
7.2. Helmut Käutner: IN JENEN TAGEN: GESCHICHTEN EINES AUTOMOBILS (1947)	99
7.2.1. Geschichten von der Menschlichkeit	101
7.2.2. Ein Auto als Verbindungsglied	102
7.2.3. Indexikalische Geschichtsschreibung	104
7.2.4. Narrativ des Flüchtigen	106
8. Postmoderne Narrationsformen: Short Cuts	108
8.1. Raymond Carver: <i>Short Cuts</i> (1993)	109
8.1.1. Bestandsaufnahme eines Sinn- und Selbstverlusts	110
8.1.2. Ergänzung hin zur Carver-Country	114
8.2. Exkurs: Robert Altman und die neuen Erzählformen der 1990er Jahre	115
8.3. Robert Altman: SHORT CUTS (1993)	116
8.3.1. Begegnungen und Verknüpfungen im ‚Chaosmos‘	118
8.3.2. Dramaturgien des Zufalls: „Lemonade“	123
8.3.3. Parametrische Einschreibungen	124
8.3.4. Öffnung des Bildraumes: Puzzle und Panorama	127
8.3.5. Erbebendes Standbild	131
9. Ausblick auf die Gegenwart – Daniel Kehlmann: <i>Ruhm: Ein Roman in neun Geschichten</i> (2009)	133

9.1. Romankonstitution aus der Leerstelle	134
9.2. Parallelwelten	137
9.3. Bruchstellen	140
9.4. Logik und Struktur des Digitalen	144
10. Fazit	146
10.1. Nach- und Nebeneinander: Variationsstudie, Querschnitt und Verlauf.....	147
10.2. Flüchtigkeit, Zersplitterung und Vernetzung: Welt- erfahrung der Moderne	150
10.3. Form, Struktur und Zusammenspiel als Bedeutungs- konstituenten	153
10.4. Perspektivwechsel und Erkenntnis	155
10.5. Raum und Zeit: Gewichtsverlagerungen	157
10.6. Schlussbemerkung	159
Quellenverzeichnis	161

1. Einleitung

Ein Protagonist, ein Konflikt oder Ereignis, ein charakteristisches gesellschaftliches Umfeld und einige Nebenfiguren – Gegenspieler, Helfer oder Sympathisanten –, die auf ihre Weise die Handlung vorantreiben. So ließen sich die Grundelemente der klassischen Erzählung zusammenfassen. Mit dem Aufkommen episodischer und mehrsträngiger Erzählformen zu Beginn des 20. Jahrhunderts wird dieses Muster aufgebrochen, der Held aus seinem Zentrum verstoßen und anderen Parametern an seiner Stelle Bedeutung verliehen. Eine Vielzahl von Figuren, Ereignissen und Handlungssträngen tritt auf den Spielplan. Sie laufen aufeinander zu, stoßen geradezu ineinander und bewegen sich anschließend wieder voneinander weg. Die Vorstellung einer ganzheitlich begreifbaren, überschaubaren Welt, die der Mikrokosmos der Erzählung im Kleinen widerzuspiegeln vermag, wird grundlegend unterlaufen. Stattdessen begegnen wir einer mehr und mehr fragmentierten, in Bruchstücke zersplitterten, erzählerischen Welt, die noch dazu kaum Orientierungshilfen und Konstanten aufweist. Dennoch oder gerade deshalb sind die Figuren, ihre Geschichten und Schicksale auf unterschiedlichste Weisen miteinander verknüpft: von einer losen Zeit- und Leidensgenossenschaft unter ähnlichen gesellschaftlichen Bedingungen bis hin zu einer räumlich und kausal vernetzten Wirklichkeitserfahrung, deren weitreichende Verbindungspfade jenseits aller Berechenbarkeit liegen.

Gerade in einer Zeit, in der die Serie als „der neue Roman“¹ des 21. Jahrhunderts bezeichnet wird, in den Tagesmedien ausführliche Besprechungen und Kritiken eingeräumt bekommt² und immer stärker auch im akademischen Beschäftigungsfeld auf Tagungen, in Seminaren oder Forschungsprojekten diskutiert wird,³ erhält das episodische Erzählen, seine Mechanismen der Zersplitterung und Verknüpfung, eine neue Aktualität und Gewichtung. Was unterscheidet diese Formate von der klassisch stringenten Erzählung? Wie und zu welchem Zweck wird die

¹ Daniel Haas: „Immer der Reihe nach“, in: *FAZ Hochschulanzeiger* (04.06.2013), S. 26-27, hier S. 27.

² Jeden zweiten Mittwoch findet sich in der *FAZ* beispielsweise eine ganze Seite, die sich mit Serien beschäftigt.

³ An der Universität des Saarlandes etwa, wurde ein interdisziplinäres Forschungsprojekt zum Aufbau eines „Living Handbook of Serial Narration on Television“ eingerichtet. Vgl.: <http://www.uni-saarland.de/lehrstuhl/solte-gresser/aktuell/serial-narration/home.html>: [Zuletzt aufgerufen am 16.12.2013].

Narration aufgebrochen? Wie fügen sich die einzelnen Sequenzen zueinander? Welche semantischen Einschreibungen gehen damit einher? Und: Wie gelingt es trotz Allem, ein einheitliches Ganzes zu erschaffen?

2. Zu dieser Arbeit

Nachfolgende Arbeit beschäftigt sich mit Formen episodischen und mehrsträngigen Erzählens – einem Narrativ, in dem die klassisch lineare Erzählung in eine Vielzahl aneinander gereihter Einzelgeschichten bzw. nebeneinander verlaufender und miteinander verknüpfter Handlungsstränge zerfällt. Jene Erzählformen werden im Folgenden auf ihre Machart und Intentionen sowie ihre strukturellen und narratologischen Besonderheiten im Vergleich zu klassischen Erzählmodellen analysiert. Episodisches und mehrsträngiges Erzählen wird dabei als ein intermediales und interkulturelles Phänomen aufgefasst und anhand ausgewählter Beispiele aus der englischen, amerikanischen, deutschen und italienischen Film- und Literaturgeschichte analysiert. Dabei soll es weniger um den medialen und kulturellen Vergleich des Narrativs, als vielmehr um das episodische und mehrsträngige Erzählen an sich gehen, um seine Grundzüge und Ausprägungen über verschiedene Medien und Kulturen hinweg.

Ausgehend von einer allgemeinen Definition der Episode und des daraus abgeleiteten episodischen und mehrsträngigen Erzählens wird die Annahme aufgestellt, dass sich die untersuchten Erzählformen in erhöhtem Maße über ihre erzählerische Struktur und Form definieren, dass diesen Komponenten hier eine besondere Gewichtung und Bedeutung zuteil wird, die das Gesamtwerk in entscheidendem Maße beeinflusst. Auf diesen vorangestellten theoretischen Abschnitt, in dem eine genauere Definition und Terminologie sowie erste Thesen erarbeitet werden, folgt ein Blick auf literarische Vorgänger und angrenzende Textgruppen, mit dem das untersuchte Erzählmodell einerseits in eine geschichtliche Entwicklung und Tradition eingebettet, andererseits zu einer genaueren Ab- und Eingrenzung beigetragen werden soll. Vor diesem Hintergrund werden einzelne – inzwischen oftmals schon als Klassiker modernen und postmodernen Erzählens geltende – Vertreter aus Literatur und Film herangezogen, an denen das episodische und mehrsträngige Erzählprinzip exemplarisch analysiert wird. Vergleichend werden Gemeinsamkeiten und Abweichungen, Veränderungen und Ent-

wicklungen des Narrativs herausgearbeitet. Im Mittelpunkt steht dabei zunächst immer die Frage, warum sich Schriftsteller und Regisseure für dieses Erzählmodell entscheiden, inwiefern Erzählmodus und -struktur mit dem inhaltlichen Sujet der Werke korrespondieren und welche Semantik mit der Form selbst transportiert wird.

Die Analyse beginnt mit zwei bedeutenden Vertretern des englischen und amerikanischen Kurzgeschichtenzyklus, – oder besser: Short Story Cycle – der Moderne: James Joyces *Dubliners* von 1914 und dessen kleinstädtischem amerikanischen Pendant, Sherwood Andersons *Winesburg, Ohio*, von 1919, das bereits die Grenze hin zum Episodenroman öffnet. Beide Zyklen erscheinen zunächst als lose Aneinanderreihung unabhängiger, in sich geschlossener Geschichten oder Porträts aus dem Leben der titelgebenden Städte. Als zusammengehöriges, lediglich zersplittertes Ganzes gelesen, konstituieren sie jedoch eine zweite, tiefergreifende Dimension sowie eine strukturelle Semantik, die eine neue Perspektive auf die Teile und das Ganze freilegt. In einem Zwischenfazit wird an ihnen das Aufkommen des episodischen Erzählens mit Rückbezug auf G. K. Chesterton in Zusammenhang mit der Welterfahrung der Moderne, der Isolation und Zersplitterung infolge der Industrialisierung, reflektiert. Als filmisches Beispiel der 1910er Jahre wird daraufhin der erste Episodenfilm der Filmgeschichte, D. W. Griffiths *INTOLERANCE* von 1916, in den Blick genommen. Griffith führt vier Epochen der Menschheitsgeschichte, verteilt auf vier Handlungsstränge, mittels Parallelmontage zu einer Anklage gegen die allgegenwärtige, alle Zeiten und Generationen überdauernde Intoleranz zusammen und entwirft damit ein Filmepos, das alle zeitlichen und räumlichen Grenzen durchbricht. An Vicki Baums *Menschen im Hotel* von 1929 wird anschließend beobachtet, wie über das mehrsträngige Narrativ das Lebensgefühl und die Großstadterfahrung der goldenen 20er Jahre zum Ausdruck gebracht werden. Über mehrere parallele Handlungsstränge werden die Gäste des Berliner Grand Hôtels zusammen und wieder auseinander geführt, geraten Alt und Jung, Arm und Reich ebenso durcheinander wie Schein und Sein, Lüge und Wirklichkeit. An Edmund Gouldings Verfilmung (1932) wird daraufhin der Einzug des mehrsträngigen Erzählformats in die Star- und Glamour-Ästhetik Hollywoods sowie die strukturelle, semantische und optische Umsetzung der literarischen Vorlage in den Film nachvollzogen.

Mit Blick auf die Nachkriegszeit und deren Versuche, eine neue filmische Ausdrucksweise für die Auseinandersetzung mit dem Zweiten Weltkrieg zu finden, werden Vertreter des italienischen Neorealismus und deutschen Trümmerfilms einander gegenüber gestellt. In seinem Episodenfilm PAISÀ (1946) zeigt Roberto Rossellini in sieben Episoden entlang des Befreiungszuges der Alliierten durch Italien die Auswirkungen und Folgen der historischen Ereignisse auf das Land und seine Bevölkerung. Ganz im Sinne des italienischen Neorealismus geht es Rossellini dabei nicht um die Konstruktion einer großen Geschichte, sondern darum, möglichst nahe am einzelnen Menschen sowie der vorgefundenen Wirklichkeit zu operieren. Ähnliche Tendenz lässt sich in Helmut Käutners IN JENEN TAGEN (1947) erkennen. Auch er erzählt in seinen Episoden entlang der Chronologie des Zweiten Weltkriegs in Deutschland von den Menschen, die in jenen Tagen der Prüfung – gezwungen, sich mit den Kriegsgeschehen und -folgen auseinander zu setzen – ihre Menschlichkeit unter Beweis stellen.

Galt episodisches und mehrsträngiges Erzählen bis dahin als eine eher seltene, oftmals komplexe und schwer verständliche Sonderform, so lässt sich seit den 1990er Jahren in Literatur und Film gleichermaßen ein regelrechter Trend zum Episodischen diagnostizieren.⁴ Als einflussreicher Vorreiter dieser Bewegung sowie stil- und titelprägender Erfinder der sogenannten Short-Cuts-Narration wird hier Robert Altman mit seinem Multiplot- und Multipersonen-Film SHORT CUTS von 1993 näher betrachtet, der auf neun Short Stories und einem Gedicht des postmodernen Meisters literarischen Minimalismus⁵, Raymond Carver, zurückgeht. Dabei wird nachvollzogen, wie Altman Carvers separierte Short Stories zu einer großen mehrsträngigen Verfilmung überträgt, die Charakteristika und Motive von Carvers Geschichten abstrakt aufgreift und sowohl inhaltlich als auch strukturell in den Film einbindet. Mit Daniel Kehlmanns *Ruhm: Ein Roman in neun Geschichten* (2009) endet die Analyse schließlich in der Gegenwart. Er entwirft eine Welt aus weitreichenden kausalen Verknüpfungen, umfassenden mobilen Verbindungsnetzen und Grenzübergängen in Parallelwelten, in der er die Beschaffenheit und Möglichkeiten unseres durch und durch technisierten,

⁴ Vgl. Michael Lommel: „Überlegungen zur Aktualität des Episodenfilms“, in: Ralf Schnell und Georg Stanitzek (Hrsg.): *Ephemeres: Mediale Innovationen 1900/2000*, Bielefeld 2005 (= *Medienumbrüche*, Bd. 11), S. 123-137.

mobilitierten und vernetzten Zeitalters in einem episodischen Geschichtenlabyrinth über mehrere Fiktionsebenen hinweg durchspielt.

Literatur und Film sollen dabei stets als gleichberechtigte Beispiele eines im Mittelpunkt stehenden narratologischen Phänomens gewertet werden, die Gemeinsamkeiten und Variationsmöglichkeiten sichtbar machen können. Gemeinsam werden sie auf erzähltheoretische Kategorien wie Erzählform und Dramaturgie, Diegese und Fokalisierung, Personenkonstellation und Verbindungslinien untersucht. Welche Methoden werden angewandt, um die einzelnen Figurenkreise und Handlungsstränge in ein Gesamtbild zu integrieren? Was geschieht mit den im klassischen Narrativ für Einheit sorgenden Koordinaten von Raum und Zeit? Aber auch strukturalistische Fragestellungen zur syntagmatischen Verknüpfung der Sequenzen, stilprägenden Strukturelementen, den Korrelations- und Knotenpunkten der Narration sowie den Selektionskriterien auf paradigmatischer Ebene führen zu entscheidenden Analysekriterien: Wie verhalten sich die Episoden resp. Handlungsstränge zueinander? Auf welche Weise sind sie miteinander verknüpft? Und wie gestaltet sich das Verhältnis zwischen den Einzelteilen und ihrem Zusammenschluss zum Ganzen? Hinzu treten Erläuterungen und Bezugnahmen zu Vorstellungen, die mit dieser Erzählform in besonderer Verbindung zu stehen scheinen: Wie wirkt sich beispielsweise die Vielzahl der Figuren, die nun anstelle des klassischen Einzelprotagonisten die Diegese besiedeln, auf das vermittelte Weltbild der Erzählung aus? Welche Erkenntnis lässt sich aus der multiperspektivischen Anlage gewinnen? Unter welchem Sinnzusammenhang stehen die Begegnungen und Vernetzungen der Handlungsstränge und Episoden und welche Ordnungsprinzipien ergeben sich dadurch für das Gesamtgeflecht der Erzählung? Werden sie dem reinen Zufall oder einer schicksalsträchtigen Größe zugeschrieben? Handelt es sich um ein Kontingenzmoment oder lassen sie sich auf eine kausale Notwendigkeit zurückführen? Sind die Figuren in der Lage, ihr Schicksal selbst zu steuern, oder lediglich durch höhere Mächte getriebene Marionetten?

In einem Fazit werden die Erkenntnisse der Arbeit letztlich noch einmal zusammengetragen. Die Form des episodischen und mehrsträngigen Erzählens wird hier mit den in der Analyse gewonnenen Anhaltspunkten, Gemeinsamkeiten und Tendenzen beschrieben und definiert, ihre Strukturprinzipien, Formmerkmale, Intentionen und Stoffe herausgearbeitet. Es wird erläutert, inwiefern sich dieses Narrativ von kon-

ventionellen Erzählmodellen unterscheidet und wie sich diese Differenzen auf das vermittelte Sujet, die Struktur, Form und das Weltbild der Erzählungen auswirken.

3. Begriffsbestimmung und Grundannahmen

3.1. Episodisches und mehrsträngiges Erzählen: Definition I

Vom griechischen *epeisodion* abstammend, bezeichnet die Episode ein ‚Hinzukommendes‘, ‚Eingeschobenes‘, wie im altgriechischen Drama etwa eine Sprechleinlage „zwischen zwei Chorgesänge[n]“⁵ eingereiht wurde oder im zeitgenössischen Roman oftmals eine eigenständige, geschlossene Nebenhandlung in die Geschichte eingebaut wird. Für den weiteren Verlauf der im Vordergrund stehenden, ‚eigentlichen‘ Handlung ist diese Episode „nicht unbedingt notwendig[]“,⁶ vielmehr dient sie dieser meist zur Herausarbeitung, Vertiefung oder Erweiterung des Hauptthemas bzw. der Hauptfiguren und ihrer Motive. Somit kommt ihr für gewöhnlich der Stellenwert einer eher nebensächlichen Ergänzung zu,⁷ die „bei fehlendem Sinnzusammenhang [...] [sogar] den Gesamteindruck beeinträchtigt[en]“,⁸ sich also destruktiv auf die als wesentlich geltende ‚Haupthandlung‘ auswirken kann. So das *Sachwörterbuch der Literatur* (2001).

Andererseits hat sich aus der Episode auch ein eigenes narratives Strukturprinzip herausgebildet, das ‚Erzählen in Episoden‘ oder ‚episodische Erzählen‘. Hier wird die klassisch lineare Einzelgeschichte von einer ganzen Reihe narratologischer Einheiten abgelöst – eine Erzählform, die in Film und Literatur gleichermaßen anzutreffen ist. Der sogenannte ‚Episodenfilm‘ setzt sich aus einzelnen, hintereinander geschalteten, „zeitlich und räumlich in sich abgeschlossenen“⁹ Kurzfilmen zusammen. Die einzelnen Einheiten sind hierbei eigenständig und in

⁵ Wilpert, Gero von: *Sachwörterbuch der Literatur*, Stuttgart 2001 (11955), Art. „Episode“ S. 224.

⁶ Ebd.

⁷ Vgl. Duden: „episodisch“ = „dazwischengeschaltet, vorübergehend, nebensächlich“, in: <http://www.duden.de/rechtschreibung/episodisch>: [Zuletzt aufgerufen am 16.12.2013].

⁸ Wilpert: *Sachwörterbuch*, S. 224.

⁹ Karsten Treber: *Auf Abwegen: Episodisches Erzählen im Film*, Remscheid 2005. S. 17.

sich geschlossen, „verfügen über Anfang, Mitte und Ende“,¹⁰ erzählen also jede für sich stringent nach dem drei-Akt-Modell, wie die Filmwissenschaftlerin Michaela Krützen in ihrer Studie zu den *Dramaturgien des Films* (2010) schildert. Ihre Eigenständigkeit geht dabei so weit, dass die Episoden oftmals sogar von verschiedenen Regisseuren (Omnibusfilm) stammen. Für den Gesamtfilm werden diese – um den Vergleich von Siegfried Kracauer aufzugreifen, der der Episode in seiner *Theorie des Films* (1960) ein Kapitel widmet – „nach Art einer Anthologie“¹¹ unter einem gemeinsamen Thema oder Motiv aneinander gereiht. Folgerichtig findet dies in der Literatur sein Pendant unter den Kurzgeschichten- bzw. Short Story-Sammlungen. Auch hier bleiben die einzelnen ‚Episoden‘ weitgehend unabhängig. In Episodenfilm wie Short-Story-Sammlung verhalten sich die Segmente somit tatsächlich ‚episodisch‘, indem sie füreinander lediglich ‚unwesentliche‘, getrennte Einzelereignisse darstellen. Für das Gesamtwerk aber kann aus ihrem Zusammenspiel dennoch ein größeres Ganzes erwachsen, das nach dem Leitsatz von Aristoteles mehr wiegt, als die Summe seiner Teile.¹² Der Medienwissenschaftlicher Michael Lommel spricht an dieser Stelle von der „Heautonomie im Episodenfilm“.¹³ Daniel Kehlmann diagnostiziert für die Literatur in etwa das Gleiche, wenn er im Nachwort zu Sherwood Andersons *Short Story Cycle Winesburg, Ohio* schildert, „dass die Geschichten in der Kombination mysteriöser wirken als für sich allein“.¹⁴

Daneben findet sich eine weitere Gruppe von Erzählungen in Episoden, deren Einzelgeschichten jedoch nicht geschlossen nacheinander

¹⁰ Michaela Krützen: *Dramaturgien des Films: Das etwas andere Hollywood*, Frankfurt a.M. 2010, S. 344.

¹¹ Siegfried Kracauer: *Theorie des Films: Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, aus dem Amerikanischen von Friedrich Walter und Ruth Zellschan, Frankfurt a.M. 1985 (¹1960) (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft 546), S. 332.

¹² Vgl. Aristoteles: „Dasjenige, was so zusammengesetzt (σύνολον) ist, daß das Ganze eins ist, nicht wie ein Haufen, sondern wie die Silbe, ist noch etwas anderes außer den Elementen.“ In: Aristoteles: *Metaphysik*, aus dem Griechischen von Hermann Bonitz, Reinbek bei Hamburg 1966 (= Rowohlt's Klassiker der Literatur und der Wissenschaft: Griechische Literatur, Bd. 10), S. 177.

¹³ Vgl. Michael Lommel: „Heautonomie im Episodenfilm“, in: Thomas Becker (Hrsg.): *Ästhetische Erfahrung der Intermedialität: Zum Transfer künstlerischer Avantgarden und ‚illegitimer‘ Kunst im Zeitalter von Massenkommunikation und Internet*, Bielefeld 2011, S. 97-106.

¹⁴ Daniel Kehlmann: „Nachwort: Die Geisterstadt“, in: Sherwood Anderson: *Winesburg, Ohio: Eine Reihe von Erzählungen aus dem Kleinstadtleben Ohios*, aus dem Amerikanischen von Eike Schönfeld, Zürich 2012, S. 291-297, hier: S. 293.

geschaltet, sondern – so rekonstruiert der Literatur-, Kultur- und Medienwissenschaftler Martin Nies dieses Verfahren – nochmals zu Segmenten fragmentiert, anschließend neu kombiniert und alternierend montiert werden.¹⁵ Die Erzählsegmente werden somit zu einer ‚Zopfdraturgie‘ verflochten, das lose Nacheinander des Episodenstücks wandelt sich zu einem oftmals eng verzahnten Nebeneinander. Dabei werden die Episoden sowohl strukturell als auch inhaltlich in ein korrelatives Verhältnis zueinander gebracht, die Grenzen der Einzelepisoden aufgebrochen und somit Übergänge, Zusammenführungen, Kausal- und Spiegelungsverhältnisse ermöglicht.¹⁶ Karsten Treber, der sich in seiner filmanalytischen Studie zum episodischen Erzählen eingehend mit dieser Form des Nebeneinanders beschäftigt, beschreibt diese als ein „Geflecht von narrativen Abwegen“,¹⁷ in dem die konventionelle Erzähldramaturgie zu einem pluralistischen Netz von Abschweifungen ohne klare Hierarchien aufgebrochen wird. Die alternierende Anordnung der Episodensegmente führt dazu, dass diese sich zwangsläufig gegenseitig unterbrechen, was je nach Länge und Häufigkeit der narrativen Einschübe eine Verzögerung der Handlungsentwicklung, aber auch einen völligen Stillstand der eigentlichen Geschichte hin zu einer zersplitterten Bestandaufnahme bedeuten kann. Ein labyrinthisches Netzwerk entsteht, dessen Handlungslinien miteinander verwoben sind und somit potentiell zusammenstoßen und interagieren, aber auch unabhängig nebeneinander vorbeilaufen können, dabei nicht zwangsläufig einem Protagonisten auf seiner Zielgerade folgen, sondern mitunter Abwege einschlagen und indessen vormalige Nebenfiguren in den Fokus rücken.¹⁸ Angesichts dieser fragmentierten – und damit oftmals lückenhaften –, dennoch kontinuierlich fortentwickelten Einzelgeschichten, ihrer wechselseitigen Verflechtung in- und Einflussnahme aufeinander, scheint der Begriff der ‚Episode‘ bzw. des ‚Episodischen‘ hier nur noch teilweise zutreffend. Zum Einen handelt es sich nicht mehr um ein in sich geschlossenes, klar eingegrenztes Zwischenstück, zum Anderen können die Einheiten

¹⁵ Vgl. Martin Nies: „Short Cuts – Great Stories: Sinnvermittlung in filmischem Erzählen in der Literatur und literarischem Erzählen im Film“, in: Jan-Oliver Decker (Hg.): *Erzählstile in Literatur und Film*, Tübingen 2007 (= KODIKAS/CODE – Ars Semeiotica, Bd. 30 (2007) H. 1-2), S. 109-135, hier: S. 109.

¹⁶ Vgl. Krützen: *Dramaturgien*, S. 342.

¹⁷ Treber: *Auf Abwegen*, S. 10.

¹⁸ Vgl. Treber: *Auf Abwegen*, S. 10-12.

unter Umständen ganz entscheidende Wechselwirkungen entwickeln, womit auch das Merkmal der unwesentlichen Ergänzung in Frage gestellt werden muss. David Bordwell präferiert deshalb – in Anspielung auf das entstehende Geschichtennetz – den Begriff der „network narratives“,¹⁹ Martin Nies spricht – abgeleitet von Robert Altmans Film *SHORT CUTS*, der dieses Verfahren exemplarisch vorführt – von einer „Short-Cuts-Narration“²⁰ und Michaela Krützen verwendet im Rückbezug auf Eberhard Lämmerts erzähltheoretische Einführung in die *Bauformen des Erzählens* (1955)²¹ den Terminus des „[m]ehrsträngige[n] Erzählen[s]“,²² denn genau genommen erfüllen die Episoden innerhalb der Narration eher die Funktion parallel geführter Handlungsstränge. Im Sinne einer klaren Differenzierung und eindeutigen Terminologie soll im Folgenden die Bezeichnung „mehrsträngiges Erzählen“ verwendet werden, wenn es sich – um die Definition von Martin Nies nochmals aufzugreifen – um eine „alternierende[] Montage fragmentierter Erzählsegmente unterschiedlicher Handlungsstränge“²³ handelt. Der Begriff des ‚episodischen Erzählens‘ bezieht sich dagegen auf Formen des episodischen Nacheinanders.

3.2. Formbewusstsein: Definition II

Der strukturelle Aufbau, die Anordnung der Bestandteile sowie die narrative Form bilden somit entscheidende Parameter für die Definition des episodischen und mehrsträngigen Erzählens – einer Erzählform, die im Wesentlichen, so Nies, aus ihrer „spezifischen Art der Strukturierung der *histoire* durch den *discours* [Herv. i. O.]“²⁴ erwächst. Die hierfür angewandte ‚Short-Cuts-Technik‘ lässt sich ihm zufolge genuin auf die filmischen Verfahren von Schnitt und Montage zurückführen: auch dort werden die Handlungsstränge zu Segmenten fragmentiert und anschließend neu angeordnet. Auf die Literatur übertragen entsteht somit „eine *zeichenhafte Überstrukturiertheit* auf der Ebene des *discours* [Herv. i. O.]“, „eine fremdreferenzielle Abweichung“ in Form und Struktur, wel-

¹⁹ David Bordwell: *The way Hollywood tells it: Story and style in modern movies*, Berkeley, Los Angeles und London 2006, S. 99.

²⁰ Nies: „Short Cuts“, S. 110.

²¹ Vgl. Eberhard Lämmert: *Bauformen des Erzählens*, Stuttgart 1993 (1955).

²² Krützen: *Dramaturgien*, S. 333.

²³ Nies: „Short Cuts“, S. 109.

²⁴ Ebd., S. 110.

che indessen „zu einem wesentlichen Bedeutungsträger“²⁵ aufsteigt. Die „spezifische Sprache und Syntagmatik“²⁶ des Films wird dadurch – sowohl im Film als auch der Literatur – signifikant markiert, der Konstruktionscharakter des Erzählens selbstreflexiv hervorgehoben. Generell scheint der Schlüssel für die Abgrenzung episodischen Erzählens nach Art des Episodenfilms und mehrsträngigen Erzählens nach Art der Short-Cuts-Narration von angrenzenden, ebenfalls episodisch erzählenden Formaten in der Semantisierung und Aufwertung der Form zu liegen. Es handelt sich um Filme und Texte, die ihren Charakter gerade aus ihrer spezifischen Erzählweise gewinnen, in denen die Form also unmittelbar auf den Inhalt Einfluss nimmt, ja, diesen sogar dominiert. So reflektiert Siegfried Kracauer in seiner *Theorie des Films* die

Frage, wie die Elemente einer episodischen Einheit [...] miteinander verbunden sind. Zweifellos dienen sie nicht der Vergegenwärtigung eines vorgegebenen Handlungszusammenhangs, denn sonst gäbe es keinen Spielraum zwischen ihnen. Die Story, die sie erzählen, ist ein Produkt ihrer Aufeinanderfolge. So entsteht unvermeidlich der Eindruck eines merkwürdig zweck- und richtungslosen Kurses, als trieben sie dahin, von unberechenbaren Strömungen in Bewegung versetzt.²⁷

Die Handlung tritt somit zurück, während das architektonische Gerüst der Erzählung, die Lücken zwischen den Segmenten und die Wege, über die diese miteinander verknüpft sind, eine neue Gewichtung erfahren. Ebenso beobachtet Eberhard Lämmert in Bezug auf literarische Texte, wie mit dem strukturellen Wechsel von einer einfachen Addition geschlossener Geschichten zu einer mehrsträngigen Erzählung „die einfache Sukzession der Geschichte zugunsten anderer Beziehungen aufgegeben“²⁸ wird: Indem die Einheit von Ort, Zeit und Figuren fragmentiert wird, entwickelt sich anstelle der klassisch linearen Handlung ein „exakt verwebtes Geflecht vieler Einzelschicksale“ bzw. eine kaleidoskopische oder „panoramische[] Milieuschilderung“.²⁹ Mit der Form wird eine Bedeutung transportiert; sie erfährt – im Gegensatz zu ihrer sonstigen, inzwischen konventionalisierten Rolle als bloßer Träger der Narration – eine entscheidende Aufwertung. Episodisches und mehrsträngiges Erz-

²⁵ Ebd., S. 109.

²⁶ Ebd., S. 111.

²⁷ Kracauer: *Theorie des Films*, S. 336.

²⁸ Lämmert: *Bauformen*, S. 43.

²⁹ Ebd., S. 39.

ählen gestaltet sich somit als ein *discours*-Phänomen, in dem sich das ‚Was‘ der Erzählung dem ‚Wie‘ unterordnet. Dies lässt an Thomas Christens Beschreibungen zum filmischen Exzess erinnern, in dem ebendieses Überschreiten des normierten Inhalt-Form-Verhältnisses zugunsten einer Aufwertung der zur Verfügung stehenden Stilmittel und Erzeugung eines „Stilüberschu[sses]“³⁰ verhandelt wird. Zuweilen mehr, zuweilen weniger stark herausgestellt, trifft Christens Beobachtung zur sogenannten ‚parametrischen Narration‘ auch auf episodische und mehrsträngige Erzählformen zu: das Erzählte tritt hinter Prinzipien des Stils, „Parameter[n] wie Rhythmus, Ellipsen, Wiederholung, Variation oder Serialität“³¹ zurück. Was Christen für den Film beschreibt, kann durchaus auch auf die Literatur übertragen werden, denn ähnlich argumentiert auch Roman Jakobson, wenn er über die poetische Funktion der Sprache – insbesondere der Lyrik – feststellt, dass sich dort das „Prinzip der Äquivalenz von der Achse der Selektion auf die Achse der Kombination [Herv. i. O.]“³² verlagert. Jakobsons Modell übernimmt auch Moritz Baßler in seine Überlegungen zum Spezifikum des Episodenseerie – resp. des Episodenstücks – und der Fortsetzungsserie, bzw. mehrsträngigen Erzählung.³³ Wie in Jakobsons Theorie der poetischen Funktion schreibt sich die Äquivalenz laut Baßler auch hier in die Kombination der Sequenzen ein. Statt der von Jakobson indizierten Selektion erfolgt allerdings eine Narration, statt einer Metaphorisierung und Übercodierung der Zeichen, entsteht eine Ähnlichkeitsbeziehung zwischen

³⁰ Thomas Christen: „Filmischer Exzeß: Annäherung an ein vermeintlich oberflächliches Phänomen“, in: Hans-Georg von Arburg, Philipp Brunner, Christa M. Haeseli, Ursula von Keitz, Valeska von Rosen, Jenny Schrödl, Isabelle Stauffer und Marie Theres Stauffer (Hrsg.): *Mehr als Schein: Ästhetik der Oberfläche in Film, Kunst, Literatur und Theater*, Zürich und Berlin 2008, S. 269-282, hier: S. 269.

³¹ Ebd., S. 271.

³² Roman Jakobson: „Linguist und Poetik“ (1960), in: Elmar Holenstein und Tarcisius Schelbert (Hrsg.): *Roman Jakobson: Poetik: Ausgewählte Aufsätze 1921-1971*, aus dem Russischen von Tarcisius Schelbert, Frankfurt a.M. 1979 (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft 262), S. 83-122, hier: S. 94.

³³ Bezieht sich auf einen Workshop zum Thema „Serialität und Short Cuts“ am Germanistischen Institut der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster, auf dem am 19. und 20.07.2013 im Abschluss eines viersemestrigen Oberseminars die gesammelten Ergebnisse zu Serien- und Short Cuts-Formaten zusammengetragen und vorgestellt wurden.

den Segmenten.³⁴ Für das Episodenstück ergibt sich diese vor allem über das übergeordnete Thema sowie bestimmte Genreregeln und Spielformen, unter denen die hintereinander gereihten, äquivalenten Episoden sich zu einem einheitlichen Ganzen zusammenfügen. In der mehrsträngigen Erzählung sind es dagegen die fragmentierten Segmente eines zusammengehörigen Handlungsstranges, die über die wiederkehrenden Figuren, Orte und Plotlinien neben ihrem Kontiguitätsverhältnis auch eine Äquivalenz- und Ähnlichkeitsbeziehung zueinander entwickeln. Während derartige Wiedererkennungseffekte, syntagmatische Strukturmerkmale und Ähnlichkeitsmuster zunehmend in den Vordergrund rücken, beobachtet Baßler, wie das eigentliche Narrativ, die hermeneutischen Codes und Sinnstrukturen, gleich dem Interesse am Fortgang der Handlung mehr und mehr geschwächt werden, der *discours* sich über die *histoire* legt. Aus den Erzählungen erwächst somit ein neues Formbewusstsein, das sich Susan Sontag zufolge auch auf die Rezeption des Werkes auswirkt: „it gives a sensuous pleasure independent of the ‚content‘, and it invites the use of intelligence“³⁵ – setzt also einerseits emotionales Empfinden, andererseits eine Reflexion frei. Für Ersteres argumentiert auch Baßler, wenn er feststellt, die Erzählungen würden „verstärkt um ihrer Eigenqualität willen genossen“, indem sie vertraute spielerische Welten erschaffen, „die man gern bewohnt, in die man immer gern zurückkehrt“.³⁶

3.3. Verwandtschaften und Abgrenzungen

Wenn auch das episodische und mehrsträngige Erzählen so, wie es nun definiert wurde, als ein Phänomen des 20. und 21. Jahrhunderts eingegrenzt werden kann, gibt es doch eine Reihe von Vorläufern und Verwandten, deren strukturelles Konstruktionsprinzip ebenfalls von der Episode bzw. dem Episodischen dominiert wird. Maggie Dunn und Ann Morris nennen in ihrer Entwicklungsgeschichte des Composite Novels schon die *Bibel*, den *Koran*, die *Odyssee* oder die Ritterromane als erste

³⁴ Vgl. Moritz Baßler: „Bewohnbare Strukturen und der Bedeutungsverlust des Narrativs: Vorüberlegungen zum Workshop ‚Short Cuts und Serialität‘“, unveröffentlichter Beitrag Juli 2013, S. 3-4.

³⁵ Susan Sontag: „Spiritual style in the films of Robert Bresson“ (1964), in: dies.: *Against interpretation and other essays*, New York 1967 (1964), S. 177-195, hier: S. 179.

³⁶ Baßler: „Bewohnbare Strukturen“, S. 5.

Vertreter der Gattung.³⁷ Mit Homers *Odyssee* findet sich sogar ein frühes Beispiel, in dem sowohl episodisch, d.i. in einzelnen Episoden, als auch mehrsträngig, d.i. in zwei parallel verlaufenden Handlungssträngen, erzählt wird: Während Odysseus auf seiner Reise eine Vielzahl von in sich abgeschlossenen Abenteuern durchläuft, erwartet seine Frau Penelope sehnsüchtig seine Rückkehr zur Befreiung des Hauses von den dortigen Freiern. Dazwischen werden die Beratungen der Götter eingeblendet, die Odysseus' Weg lenken. In den mittelalterlichen Heldenepen, insbesondere den europäischen Artusromanen des 12. Jahrhunderts, setzt sich die Episodenstruktur der Odyssee fort: Dem zur Äventiure ausgezogenen Helden werden einzelne, aneinandergereihte Episoden zugetragen, in denen er jeweils seine ritterlichen Fähigkeiten und Tugenden unter Beweis stellen muss. Die Stationen und Bewährungsproben stehen dabei stets für sich und ähneln in ihrer Additionslogik der Erzählstruktur des Episodenstücks. Dennoch sind die Episoden letztlich an ein gemeinsames Ganzes gebunden, indem sie erstens durch einen zentralen Protagonisten, den (anwärtenden) Ritter, zusammengehalten werden, zweitens oftmals dazu dienen, die Vergangenheit des Helden aufzudecken, seinen Werdegang zu festigen oder begangene Fehler durch erfolgreiche Prüfung zu korrigieren, und drittens allesamt auf das Ziel der erfolgreichen Rückkehr des Helden an den Königshof hinauslaufen.

Ähnlich funktioniert der Schelmenroman, der sich im 16. Jahrhundert in Spanien formierte und schließlich im 17. Jahrhundert in andere Nationen – darunter England, Frankreich und Deutschland – weitergetragen wurde. Auch hier steht ein Einzelprotagonist auf Wanderschaft im Zentrum, der sich in zahlreichen Episoden behaupten muss. Im Gegensatz zum ritterlichen Helden handelt es sich beim Schelmen – oder *pícaro* – um einen Außenseiter aus „obskuren Verhältnissen“.³⁸ Aufgrund seiner Herkunft „am äußersten Rande“³⁹ der Gesellschaft angesiedelt, – einer Gesellschaft, die ohnehin von Ordnungsverlust und sozialen wie ökonomischen Missständen geprägt ist –⁴⁰ versucht dieser

³⁷ Vgl. Maggie Dunn und Ann Morris: *The composite novel: The short story cycle in transition*, New York 1995, S. 20-21.

³⁸ Jürgen C. Jacobs: „Schelmenroman“, in: Dieter Lamping (Hrsg.): *Handbuch der literarischen Gattungen*, Stuttgart 2009, S. 667-671, hier: S. 667.

³⁹ Hans Gerd Rötzer: *Der europäische Schelmenroman*, Stuttgart 2009, S. 116.

⁴⁰ Vgl. Jacobs: „Schelmenroman“, S. 667 und 669.

durch trickreiche Bewältigung der Bewährungsproben eine Eingliederung in dieselbe zu erlangen. Meist wird seine Lebensgeschichte aus einer autobiographischen Rückschau geschildert, in der die einzelnen Episoden der Illustration eines bestimmten Erzählanlasses dienen und somit ebenso wie die Ritterromane auf ein festes Ziel ausgerichtet sind.⁴¹ Sowohl die antiken und mittelalterlichen Heldenepen als auch der Schelmenroman der (frühen) Neuzeit ähneln dem hier untersuchten episodischen Erzählen damit insofern, als dort in sich geschlossene Episoden aneinandergereiht werden, die dennoch über den Gesamtcontext ein Zusammenhang stiftendes Paradigma ausbreiten, ein Teil-Ganzes-Verhältnis generieren. Anstelle einer pluralistischen oder multiperspektivischen Ausrichtung rücken diese jedoch eine meist schon titelgebende Einzelfigur ins Zentrum, die relativ unabhängig von anderen Figuren als roter Faden durch die Episoden wandert. Im Gegensatz zur dezentrierten Anordnung vieler episodischer und mehrsträngiger Erzählungen folgen die Episoden somit über einen ausgeweiteten geographischen Raum hinweg einem konstanten Bezugspunkt und einer gemeinsamen Zielausrichtung. Die episodische Struktur signifiziert dabei zwar die Reise des Helden, fungiert im Wesentlichen aber als Träger des Geschehens, der spannungsgeladenen Abenteuer, und ordnet sich somit der Handlung unter.

Die Novelle konzentriert sich demgegenüber allein auf eine Einzel-episode. Als eingeschobenes Zwischenspiel war diese bereits in mittelalterlichen Langformen vorzufinden,⁴² bevor sie sich später zur eigenen Gattung formierte. Ihr struktureller und inhaltlicher Mittelpunkt kreist meist um eine Situation oder einen Ausschnitt, auf den die Erzählung von Anfang an ausgerichtet ist und damit eine „Cirkellinie“⁴³ beschreibt: Im Anfang ist bereits das Ende angelegt. Häufig von einer historischen Begebenheit, einem festen Tatbestand, ausgehend, arbeitet die Novelle meist mit von vornherein festen, oftmals passiven Charakteren ohne Entwicklung, über die das Außergewöhnliche, eine unerhörte Begeben-

⁴¹ Vgl. Rötzer: *Schelmenroman*, S. 119-120.

⁴² Vgl. Horst Thomé und Winfried Wehle: „Novelle“, in: Harald Fricke (Hrsg.): *Reallexikon der Deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. 2, Berlin und New York 2000, S. 724-731, hier: S. 728.

⁴³ Theodor Mundt: „Die verwirklichte Idee der Schönheit oder das Kunstwerk: Roman und Novelle“ (1845), in: Josef Kunz (Hrsg.): *Novelle*, Darmstadt 1973 (= Wege der Forschung, Bd. LV), S. 61-62, hier: S. 61.

heit, hereinbricht. Gleichzeitig wird der Versuch unternommen, auf knappem, verdichtetem Raum einen Einzelfall im Mikrokosmos abzubilden, der seinerseits auf den Makrokosmos, die Welt an sich, verweist.⁴⁴ Ob und inwiefern dies auch auf die Episoden des episodischen und mehrsträngigen Erzählens zutrifft, soll in der nachfolgenden Analyse weiter erforscht werden. Für die Novelle kann zunächst festgehalten werden, dass sie der einzelnen Episode sehr nahe steht. Das *Sachlexikon der Literatur* führt die Novelle aufgrund ihrer „tiefer[e] Sinndeutung des Lebens aus scheinbaren Zufälligkeiten“ sogar als „eigene Literaturform für die E[pisode]“⁴⁵ an, denn wie diese richtet auch die Novelle ihr Augenmerk auf das scheinbar Nebensächliche, Unwesentliche, um daraus etwas Exemplarisches, Wesentliches aufzuzeigen.

Auch die Novelle kennt eine Form der Addition, den Novellenzyklus, der mit Boccaccios *Il Decamercone* bereits im 14. Jahrhundert, in Deutschland – mit Adalbert Stifters *Studien* oder Gottfried Kellers *Die Leute von Seldwyla* etwa – besonders häufig in der Epoche des Bürgerlichen Realismus ab der Mitte des 19. Jahrhunderts zu finden ist. Meist unter einer Rahmenhandlung versammelt, erhalten die Novellen dort eine Einbettung in einen gemeinsamen thematischen Hintergrund bzw. die Erzählstruktur der Sammlung. Oftmals werden sie dabei – wie etwa bei Boccaccio – in einer mündlichen Erzählsituation verankert, in der das Erzählen eine konstruktive Kraft gegen den herrschenden Ordnungsverlust entwickeln soll, während die Einzelnovellen in einem merkwürdigen Gegensatz dazu häufig gerade Themen wie Außenseitertum, Einsamkeit und Ordnungsverlust verhandeln, wodurch im Zusammenspiel ein spannungsgeladenes Teil-Ganzes-Verhältnis entsteht. Eine andere Variante, die in den Novellen geschilderten Einzelfälle in einen Kontext einzugliedern, unternimmt Gottfried Keller in seinem Novellenzyklus *Die Leute von Seldwyla*: „Ich habe aber meinem Vieweg doch einen Possen gespielt und [...] mir eine wohlgeordnete und organisierte Produktionsreihe ausgeheckt [...] und werde nun zu Hause mit wichtigem Gesicht mich an eine höchst raffinierte und ausgetüfelte

⁴⁴ Vgl. Friedrich Theodor Vischer: „Die Novelle: Die moderne Idylle“ (1857), in: Josef Kunz (Hrsg.): *Novelle*, Darmstadt 1973 (= Wege der Forschung, Bd. LV), S. 63-65, hier: S. 63.

⁴⁵ Wilpert: *Sachwörterbuch*, S. 224.

Tätigkeit machen“,⁴⁶ schreibt er 1854 an Ferdinand Freiligrath. Er siedelt seine Novellen im selbstentworfenen Kleinstadtkosmos Seldwyla an und erzählt darin von „einige[n] sonderbare[n] Abfällsel[n], die so zwischen- durch passierten, gewissermaßen ausnahmsweise, und doch auch gerade nur zu Seldwyla vor sich gehen konnten.“⁴⁷ So werden die zunächst unabhängig voneinander stehenden Einzelnovellen mit jeweils eigenem Figuren- und Motivarsenal durch die Topografie in ein Ganzes überführt, das als solches betrachtet ein Panorama der sich wandelnden Kleinstadt und ihrer Bürger widerspiegelt.⁴⁸ Mit der Aneinanderreihung eigenständiger, abgeschlossener Novellen resp. Episoden entspricht der Novellenzyklus formell dem Episodenstück und kann daher als eine Frühform dieses Narrativs angesehen werden, während sich die konzentrierte Geschlossenheit der Novelle einer Verknüpfung der Einzelgeschichten zu einer mehrsträngigen, fragmentierten Short Cuts-Narration wohl eher verschließt.⁴⁹ Die im 19. Jahrhundert aus der Novelle abgeleitete Short Story stellt daneben eine prinzipiell offenere Variante dar,⁵⁰ die in der Wende zum 20. Jahrhundert – analog zum Novellenzyklus – oftmals zum Short Story Cycle weiterentwickelt wurde. Somit wurde es möglich, die einzelnen Stories zu einem episodisch oder mehrsträngig erzählten Ganzen zu verbinden. Gilt Rudyard Kiplings *Plain Tales from the Hills* von 1888 als erster Zyklus dieser Art,⁵¹ so sollen im Folgenden zwei Beispiele des englischen und amerikanischen Short Story Cycle der Moderne näher betrachtet werden.

⁴⁶ Gottfried Keller an Ferdinand Freiligrath, zitiert aus: Bernd Neumann: „Nachwort“, in: Gottfried Keller: *Die Leute von Seldwyla: Erzählungen*, Stuttgart 1993, S. 653-700, hier S. 653.

⁴⁷ Gottfried Keller: *Die Leute von Seldwyla: Erzählungen*, Stuttgart 1993 (1856), S. 10.

⁴⁸ Vgl. ebd., S. 279: „Aber eben durch alles das verändert sich das Wesen der Seldwyler; sie sehen, wie gesagt, schon aus wie andere Leute...“

⁴⁹ Andererseits verhalten sich die Einzelnovellen hier thematisch noch recht unabhängig voneinander, vermitteln eher einzeln für sich als über das gemeinsam gebildete Ganze und werden lediglich durch den narrativen bzw. topografischen Rahmen zusammengehalten. Das Prinzip der Häufung dient mehr der Möglichkeit, eine Vielzahl von Exempeln – „in erzähltes Geschehen umgesetzte Antwort[en] für die Lebensfragen, die in den Rahmengesprächen aufgeworfen werden“, (Lämmert: *Bauformen*, S. 47) – unterzubringen, trägt selbst aber keine Bedeutung in sich.

⁵⁰ Vgl. Sascha Seiler: „Kurzgeschichte“, in: Dieter Lamping (Hrsg.): *Handbuch der literarischen Gattungen*, Stuttgart 2009, S. 452-460, hier: S. 452.

⁵¹ Vgl. Monika Fludernik: „Roman“, in: Dieter Lamping (Hrsg.): *Handbuch der literarischen Gattungen*, Stuttgart 2009, S. 627-645, hier: S. 633.

4. Zersplitterte Einheit und ewige Kreisbewegung: Der Short Story Cycle der Moderne

4.1. James Joyce: *Dubliners* (1914)

15 Short Stories versammelt James Joyce in seinem frühen Prosawerk mit dem Titel „*Dubliners*“ – Geschichten, die allesamt in der irischen Hauptstadt Dublin an der Schwelle zum 20. Jahrhundert spielen und verschiedene Einwohner dieser Stadt, ihr Leben und ihre Geschichte porträtieren, indem sie jeweils einen einzelnen Moment daraus herausgreifen. Zunächst als unzusammenhängende, autonome Short Stories mit eigenem Titel und klar abgegrenztem – wenn auch oftmals offen gehaltenem – Anfang und Ende anmutend, hat Joyce die Sammlung doch bereits in den Jahren ihrer Entstehung zwischen 1905 und 1907 als Ganzes komponiert.⁵² Nach und nach laufen die Einzelgeschichten zu einem allgemeinen Gesellschaftsportrait zusammen, ergeben sich Verlinkungen und Analogien, gewährt die Addition der Einzelfälle eine tiefere Einsicht und öffnet zugleich den Blick für das Ganze – und dieser offenbart im Fall der *Dubliners* nichts Gutes.

4.1.1. Hermetische Einleitung und Spiegelungsmechanismen

Als ein „chapter of the moral history“ konzipiert, beschreibt der Zyklus Joyces Heimatstadt durch die Geschichten hindurch als „centre of paralysis“,⁵³ als Ort der moralischen, psychischen, gesellschaftlichen und politischen Stagnation. So wird bereits die erste Geschichte des Zyklus, „*The Sisters*“, mit einem entsprechend aussichtslosen ersten Satz eingeleitet: „There was no hope for him this time“ (D 7).⁵⁴ Eine Exposition, die nicht nur – wie es Thomas F. Staley zufolge für eine solche üblich ist – Möglichkeiten begrenzt und Erwartungen evoziert,⁵⁵ sondern zugleich deutlich macht, dass es hier eben nichts zu erwarten gibt, dass alles Nachfolgende von Hoffnungs- und Ausweglosigkeit determiniert ist. Im Anfang findet sich bereits die Anlage für das Ganze, werden Links, Codes und Symbole gesetzt, die in späteren Stories erneut auftreten,

⁵² Vgl. Dunn / Morris: *Composite novel*, S. 39.

⁵³ James Joyce an Grant Richards, 05.05.1906, in: Richard Ellmann (Hrsg.): *Letters of James Joyce*, London 1966, Bd. 2, S. 132-135, hier: S. 134.

⁵⁴ James Joyce: *Dubliners*, London 1996 (¹1914). Im folgenden mit der Sigle „D“ zitiert.

⁵⁵ Vgl. Thomas F. Staley: „A Beginning: Signification, Story and Discourse in Joyce's ‚The Sisters‘“, in: Andrew Thacker (Hrsg.): *Dubliners, James Joyce*, Basingstoke 2006, S. 15-32, hier: S. 15.

dort ins Zentrum rücken oder als Analogie-, Verbindungs- oder Steigerungsmoment wiederkehren und dadurch einen strukturellen Zusammenhalt der Geschichten zu einem Zyklus evozieren. Solch einen Code formen auch die drei Schlüsselwörter „paralysis“, „gnomon“ und „simony“, die dem Ich-Erzähler aus „The Sisters“ in den Ohren klingen „like the name of some maleficent and sinful being. It filled me with fear, and yet I longed to be nearer to it and to look upon its deadly work.“ (D 7) Mit ihm nähert sich auch der Leser der erzählten Welt ohne den rechten Sinn dieser Wörter sogleich verstehen und entschlüsseln zu können – einer Diegese, die mit Dublin als Handlungsort und der Gegenwart der Entstehung des Werks⁵⁶ als erzählte Zeit über die verschiedenen Stories hinweg konstant bleibt. Die Geschichten sind somit über eine Ähnlichkeit und Äquivalenz auf Ebene der Diegese verbunden, wählen daraus jedoch stets einen anderen Ausschnitt – eine andere Figur oder Situation –, den sie weiter verfolgen. So unterteilt Joyce selbst seinen Zyklus in vier Gruppen, wobei sich die ersten drei Sequenzen jeweils einem anderen Lebensabschnitt von der Kindheit über die Jugend bis zur Reife widmen, während mit der vierten Gruppe ein Wechsel vom Privaten zum Öffentlichen stattfindet und in je einer Geschichte das politische, kulturelle, religiöse und soziale Leben der Stadt dargestellt wird.⁵⁷ Die vier Gruppen sind jedoch keineswegs als geschlossene Einheiten zu verstehen. In vielfacher Hinsicht korrespondieren sie miteinander, gehen auseinander hervor oder zeigen deterministische Entwicklungen auf, genau wie sich auch die Einzelgeschichten gegenseitig bespiegeln und ergänzen.

4.1.2. Begegnungen und Entsprechungen

Die in den Short Stories porträtierten Dubliners entstammen zumeist dem städtischen Kleinbürgermilieu der Angestellten und Beamten,⁵⁸ die sich mehr schlecht als recht durchs Leben schlagen. Unter den Konventionen und Pflichten von Gesellschaft, Kirche, Beruf und Familie in erdrückend klaustrophobisch anmutende, schier unerträgliche Lebensumstände gedrängt, sehnen sie sich danach, aus ihrem Alltag auszubre-

⁵⁶ Der Todestag des Priesters in der ersten Geschichte ist beispielsweise auf das Jahr 1895 datiert (vgl. D 10).

⁵⁷ Vgl. James Joyce an Grant Richards, 05.05.1906, in: Ellmann: *Letters of James Joyce*, S. 134.

⁵⁸ Vgl. Ulrich Schneider: James Joyce: „Dubliners“, München 1982, S. 29.

chen, ein neues Leben anzufangen, Abenteuer zu erleben und ihr „right to happiness“ (D 42) einzufordern, erweisen sich jedoch unfähig, diese Träume in die Tat umzusetzen. Obwohl meist in Bewegung, bleiben die Figuren doch merkwürdig immobil,⁵⁹ wie von einer zentripetalen Kraft an die Stadt gebunden, auf deren Straßen sie ihre Kreise ziehen, ohne wirklich voranzukommen. Als „prisoner for life“ (D 93) entwickeln sie „eskapistische, kompensatorische Verhaltensweisen“,⁶⁰ um das Leben – wenigstens für den Moment – erträglicher zu machen. Bereits in den ersten drei Geschichten über die Kindheit werden dem jeweiligen Ich-Erzähler – möglicherweise ein und derselbe – die Zwänge und Paradoxien der Gesellschaft, in der er aufwächst, vor Augen geführt. So stellte der eben verstorbene Priester der ersten Story den Ich-Erzähler gerne auf die Probe, indem er ihn abfragte, „what one should do in certain circumstances or whether such and such sins were mortal or venial or only imperfections“ (D 11), wodurch dem Jungen die Vielzahl und Komplexität der durch die Kirche abverlangten Verhaltensweisen und Pflichten bewusst wird: „and I was not surprised when he told me that the fathers of the Church had written books as thick as the Post Office Directory and as closely printed as the law notices in the newspaper, elucidating all these intricate questions.“ (D 11-12) In kleinen Ausflüchten, Träumereien von Persien („The Sisters“) und orientalischen Märkten („Araby“) oder Abenteuer Geschichten vom wilden Westens, jenen „chronicles of disorder“ (D 19) („An Encounter“), unternimmt der Ich-Erzähler Versuche des Ausbruchs aus dem Alltag, der Abgrenzung gegen die Erwachsenen, die – gleich dem Perversen aus „An Encounter“ – bereits merkwürdig schizophren erscheinen, in Trinkereien versumpfen („Araby“) oder – wie der verstorbene Priester aus „The Sisters“ – in sonderbar schlafwandlerische Geisteszustände Zuflucht nehmen. Diese verstörenden Begegnungen mit der Erwachsenenwelt geben Ausblick auf das, was folgt: Immer enger werden die Figuren an die Ketten von Familie und Gesellschaft gebunden, immer geringer wird die Chance auf ein Entrinnen. Deutlich wird dies insbesondere in der ersten Geschichte über die Jugend. Am Fenster sitzend, den Staub der beengenden Wohnung einatmend, erwägt Eveline die ihr gebotene Chance, mit ihrem Liebhaber Frank in

⁵⁹ Vgl. Craig Hansen Werner: *Dubliners: A pluralistic world*, Boston 1988. S. 37.

⁶⁰ Eberhard Kreutzer: „James Joyce: Dubliners“, in: Arno Löffler und Eberhard Späth (Hrsg.): *Geschichte der englischen Kurzgeschichte*, Tübingen 2005, S. 171-189, hier: S. 173.

Buenos Aires ein neues, glücklicheres und besseres Leben anzufangen. Unerträglich sind ihre derzeitigen Lebensumstände unter der Schikane der Arbeitskollegen, der strengen, gewalttätigen Diktatur ihres Vater sowie den Pflichten im Haushalt und der Erziehung der Jüngsten, während das Schicksal der Mutter, „that life of commonplace sacrifices closing in final craziness“ (D 41), und doch bleibt sie unfähig, daraus zu entfliehen, klammert sich gar mit beiden Händen daran fest.⁶¹ Ebenso erzählen die anderen Geschichten über die Jugend davon, wie sich die Tore nach außen nach und nach schließen: Siegreich und unter besten Voraussetzungen beginnt die Story „After the race“ für den jungen Jimmy und endet mit einem buchstäblichen Morgengrauen, an dem das hart verdiente Geld seines Vaters verspielt ist. Die „Two Gallants“ dagegen sind zwar am Ende ihrer Geschichte um ein kleines Goldstück reicher, als Preis geben sie dafür jedoch die Chance, sich als anständige, selbstbestimmte Männer in der Gesellschaft zu etablieren. Dem Schein des Anstands sowie der gesellschaftlichen und finanziellen Absicherung zuliebe, verpflichten sich Polly Mooney und Mr. Doran wiederum zur Hochzeit, die Zukunftsaussichten, „[p]erhaps they could be happy together“ (D 73), mehr als Frage, denn als wirklich ernstzunehmende Hoffnung erwägend.

Allesamt erscheinen die verschiedenen Lebensentwürfe, wie sie in den einzelnen Stories aufgezeigt werden, wenig aussichtsreich. Wo sie hinführen, wird letztlich in den darauffolgenden Geschichten über die Reife exemplifiziert, die gewissermaßen als deren Weiterführung und Konsequenz verstanden werden können. Die Erwachsenen, denen der Leser bereits in den Geschichten über die Kindheit ‚begegnet‘ ist (vgl. „An Encounter“), kehren hier sozusagen als ‚Entsprechungen‘ (vgl. „Counterparts“) zu den vorausgegangenen Protagonisten, ihren Entscheidungen und nicht eingelösten Möglichkeiten des Ausbruchs, ihrer Resignation unter den Zwängen der Gesellschaft, wieder. Sie zeigen verheiratete Männer, die von Arbeit oder Familie unterdrückt werden, die einzige Aussicht auf Besserung in der Gesellschaft ihrer ‚Freunde‘ sehen, von denen sie sich einen Weg in ein besseres Leben („A Little Cloud“) oder zumindest eine zeitweiliges Glück in alkoholischer Geselligkeit („Counterparts“) erhoffen, und ihre Frustration schließlich an ihren Kindern auslassen. Eine Alternative bildet der Rückzug ins Innere,

⁶¹ Vgl. D 42: „She gripped with both hands at the iron railing.“

die selbstgewählte Isolation mit der Konsequenz der Vereinsamung, wie sie der melancholische Mr. Duffy in „A Painful Case“ vorzieht, oder die naive Verblendung um den Preis, belächelt und vorgeführt zu werden, wie Maria in „Clay“. Egal welchen Weg sie wählen, die Protagonisten enden gebrochen, desillusioniert, vom Leben gemartert, in einer „geistig-seelischen Totenstarre“,⁶² hervorgerufen durch die Unfähigkeit zur Selbstbefreiung, die Paralyse. Diesen medizinischen Terminus der Lähmung von Muskel- und Nervengruppen – von welcher der verstorbene Priester der ersten Geschichte tatsächlich physisch betroffen war – erweitert Joyce auf den psychischen und gesellschaftlichen Bereich zur Diagnose einer allgemeinen Erstarrung, von der die Dubliners allesamt ergriffen sind. Bereits in der ersten Geschichte frisst der Ich-Erzähler seinen Ärger buchstäblich in sich hinein, statt aus sich herauszugehen⁶³ und je älter die Protagonisten, desto fortgeschrittener manifestiert sich ihr Zustand der Paralyse.

4.1.3. Eigenqualität und Zusammenklang

Für jede der Stories wählt Joyce einen charakteristischen, auf die Figuren und ihre Geschichten abgestimmten Ton und Erzählgestus sowie eine individuelle Perspektive. So sind die ersten drei Stories aus der Ich-Perspektive geschildert und nähern sich der Stadt und ihrer Gesellschaft somit aus einem kindlich-naiven Blickwinkel, von dem aus vieles noch unverständlich und sonderbar anmutet. Die Vorgänge und Gespräche der erwachsenen Figuren dringen hier nur elliptisch zum Protagonisten und Erzähler vor und erscheinen dadurch nicht nur für diesen, sondern auch für den Leser rätselhaft. Auch in den anderen, heterodiegetisch erzählten Geschichten sprechen die Protagonisten über Stil, Wortwahl und Syntax gewissermaßen durch den Erzähler hindurch. Deutlich wird dieses sogenannte „Uncle Charles Principle“⁶⁴ beispielsweise im naiven, jeden einzelnen Vorgang schildernden Erzählstil von „Clay“, der die einfältige und verblendete Weltsicht Marias manifestiert, oder in der assoziativen, erlebten Rede in „Eveline“, die den schizophrenen Konflikt der Protagonistin zwischen Selbstbefreiung und Resignation zum Ausdruck bringt. Erzählerbericht und Figurenrede sind oftmals nicht klar vonei-

⁶² Kreutzer: „Dubliners“, S. 173.

⁶³ Vgl. D 9: „I crammed my mouth with stirabout for fear I might give utterance to my anger.“

⁶⁴ Werner: *Dubliners*, S. 46.

inander abzugrenzen.⁶⁵ Franz K. Stanzel beobachtet zudem in fast jeder von Joyces Geschichten einen Wechsel von der auktorialen hin zur personalen Erzählerstimme und – damit einhergehend – von der Außen- zur Innenwelt, von der „Registrierung der Oberflächenphänomene [...] zur geistigen Durchdringung dieser Oberfläche“, der Erkenntnis „einer unter der Oberfläche verborgenen Sinnhaftigkeit oder Symbolik“.⁶⁶

Obwohl es sich bei allen Geschichten um die Betrachtung von Einzelfiguren und -situationen handelt, wird darin etwas Exemplarisches aufgezeigt. In Phrasen wie „Night after night“ (D 7), „morning after morning“ (D 30), in Verdichtungen durch Rückblenden und Reflexionen, erweitert Joyce das im Genre der Short Story angelegte Charakteristikum des Situativen, Momenthaften, zu einer beinahe romanhaften Lebensgeschichte.⁶⁷ Allgemeingültigkeit erlangen die Geschichten außerdem durch die von Joyce eingefügten Epiphanien – Momente, in denen plötzlich eine tiefere Erkenntnis erfahren wird, eine „Entgrenzung des Ephemereren im Exemplarischen“⁶⁸ stattfindet. In *Stephen Hero* beschreibt Joyce diesen Vorgang als „sudden spiritual manifestation, whether in the vulgarity of speech or of gesture or in a memorable phase of the mind itself.“⁶⁹ Oft sind es gerade jene Momente der Epiphanie, in denen die Figuren die Trostlosigkeit und Nichtigkeit ihres Lebens realisieren. So wird Mr. Duffy in „A Painful Case“ durch die plötzlich wahrgenommene Stille um ihn herum seine Einsamkeit bewusst⁷⁰ und „Araby“ endet geradezu mit einer „Ent-Täuschung“⁷¹ des Ich-Erzählers: „Gazing up into the darkness I saw myself as a creature driven and derived by vanity; and my eyes burned with anguish and anger.“ (D 36). Statt auf einen Höhepunkt laufen die Stories auf eine „negative Klimax“⁷² der

⁶⁵ Vgl. Schneider: *Dubliners*, S. 73.

⁶⁶ Franz K. Stanzel: *Theorie des Erzählens*, Göttingen 2001 (1979), S. 105.

⁶⁷ Vgl. Schneider: *Dubliners*, S. 48.

⁶⁸ Kreutzer: „Dubliners“, S. 174.

⁶⁹ James Joyce: *Stephen Hero: Part of the first draft of 'A Portrait of the Artist as a Young Man'*, London 1975 (1944), S. 216.

⁷⁰ Vgl. D 131: „... the night was perfectly silent. He listened again: perfectly silent. He felt that he was alone.“

⁷¹ Schneider: *Dubliners*, S. 63.

⁷² Jörg Drews: „Dubliners“, in: Walter Jens (Hrsg.): *Kindlers neues Literaturlexikon*, München 1992, Bd. 8, S. 907-908, hier: S. 907.

Desillusionierung zu, die, je älter die Figuren werden, je weiter die Geschichten im Zyklus fortschreiten, umso drastischer empfunden wird.⁷³

Trotz der Geschlossenheit und Autonomie der Einzelerzählungen, ihrer jeweils eigenen Protagonisten und Tonart, können somit strukturelle Gemeinsamkeiten und inhaltliche Tendenzen innerhalb der Geschichtengruppen sowie indirekte ‚Begegnungen‘ und ‚Entsprechungen‘ zwischen denselben ausgemacht werden. Solche Verbindung und ihre Verknüpfungen zum Ganzen werden vor allem in der vierten Geschichtengruppe nochmals aufgegriffen.

4.1.4. Vom Einzelporträt zum Gesellschaftstableau

In der letzten Sequenz des Zyklus wird in gewisser Weise die Auswirkung der individuellen Einzelfälle – die Lebensumstände, Einstellungen und Verhaltensweisen der einzelnen Dubliner – auf die Stadt als Ganzes, die irische Gesellschaft, demonstriert. Wenn Joyce also in den Einzelgeschichten einen Wechsel von der Außen- zur Innenwelt vornimmt, so findet hier im Hinblick auf die Gesamtstruktur wiederum ein Wechsel von der Detailansicht zu ihrer Ausbreitung auf die Öffentlichkeit statt.

Die erste dieser Geschichten, „Ivy Day in the Committee Room“, widmet sich der Politik der Stadt, indem sie einen Blick hinter die Kulissen der anstehenden städtischen Wahlen gewährt. Bezeichnend ist, dass die im Mittelpunkt stehenden Wahlhelfer gerade nicht bei der Stimmenanwerbung für ihren Kandidaten, sondern in geselliger Runde im Sitzungszimmer gezeigt werden, wo sie sich um selbige herumdrücken und der Politik der guten alten Zeiten nachhängen. Die Paralyse hat somit auch hier Einzug gehalten. Dublin, das im 18. Jahrhundert noch als Zweitsitz des englischen Königreichs mit wichtigen militärischen, bürokratischen und merkantilen Aufgaben glänzte und mit der Einberufung des irischen Parlaments in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts prunkvolle Residenzbauten erhielt, degradierte schon kurze Zeit später beim Zusammenschluss mit England im Jahre 1800 „zu einer Provinzstadt [...], die von ihrem früheren Glanz zehrte und deren Eleganz mehr und mehr zu einer Fassade wurde, hinter der sich Schmutz und Elend verbargen.“⁷⁴ Diesen politischen Verfall erkennen die Protagonisten sehr

⁷³ Passend dazu beschreibt Joyce's Zyklus gleichzeitig eine Jahreswende von Sommer zu Winter.

⁷⁴ Schneider: *Dubliners*, S. 28.

genau,⁷⁵ unternehmen jedoch nichts weiter, als den früheren Politiker Parnell, der sich seinerzeit für Irland stark machte, zu seinem Todestag hochleben zu lassen. Wie die Protagonisten der vorangegangenen Geschichten erkennen sie zwar den Misstand, sind jedoch nicht zu einer Veränderung desselben in der Lage.

Das politische Leben klingt auch in der folgenden Geschichte, „A Mother“, noch an, in der auf Initiative einer politischen Gesellschaft ein Konzert ausgerichtet wird, das in einem gesellschaftlichen, musikalischen und menschlichen Desaster endet. Die „male centred and woman-avoidant“⁷⁶ Kultur der Stadt, das zwischen geschäftstüchtigen, dominanten und naiven, von der Männerwelt ausgebeuteten Frauen sowie zwischen egoistischen, gewalttätigen Alkoholikern und unterdrückten Melancholikern changierende Genderverhältnis, für das in den vorausgegangen Geschichten verschiedenste Kompromisse – Resignation, Eskapismus, Scheidung, Unterdrückung – gefunden wurden, wird hier in die Öffentlichkeit getragen, indem die selbstbestimmte Mrs. Kearney vor einem im Dunkeln bleibenden, männlich konnotierten Konzertkomitee ihre Rechte einverlangt. Eine Chance für eine Neuverhandlung der Verhältnisse, die jedoch ungenutzt verstreicht: „Mrs. Kearney’s conduct was condemned on all hands“. (D 168)

Ursprünglich als letzte Geschichte des Zyklus’ konzipiert, behandelt „Grace“ das religiöse Leben in Dublin und lässt sich mit Stanislaus Joyce als eine Parodie der *Divina Commedia* zu lesen:⁷⁷ Die Treppen zu den Toiletten hinuntergestürzt, beginnt der Alkoholiker Mr. Kernan seine Reise im Inferno, wird anschließend – während er sich im heimischen Bett auskuriert – von seinen Freunden einem Fegefeuer (Purgatorio) unterzogen und gelangt letztlich in ein wahrlich parodistisch gezeichnetes Paradiso, indem er sich seinen Freunden zu einem Bußgottesdienst für Geschäftsleute anschließt. Dass es hier weniger um eine tiefe religiöse Überzeugung, sondern vielmehr eine Unterordnung in das gesell-

⁷⁵ Schon eingangs versucht sich Old Jack daran, das zur Ascheglut erloschene Feuer wieder anzufachen (vgl. D 132).

⁷⁶ Suzette A. Henke: „Through a Cracked Looking-Glass: Desire and Frustration in Dubliners“, in: Andrew Thacker (Hrsg.): *Dubliners, James Joyce*, Basingstoke 2006, S. 52-75, hier: S. 52.

⁷⁷ Vgl. Stanislaus Joyce: „Der reale Hintergrund zu ‚Dubliner‘“, aus dem Englischen von Rolf Dornbacher, in: Klaus Reichert, Fritz Senn und Dieter E. Zimmer (Hrsg.): *Materialien zu James Joyces ‚Dubliner‘*, Frankfurt a.M. 1969 (= edition suhrkamp 357), S. 164-172, hier: S. 167.

schaftliche System des rechten Lebens unter den Vorgaben der katholischen Kirche geht, wird sowohl an der Argumentation der Ehefrau, als auch jener der Männer deutlich. So wird im Bußgottesdienst schließlich der zu Beginn eingeführte Begriff der „Simonie“ – der „Inanspruchnahme des Heiligen Geistes für weltliche Zwecke“⁷⁸ – szenisch umgesetzt: Den „business men and professional men“ (D 297) zugewandt, versteht sich der Priester als „spiritual accountant“ (D 198), der Jederman auffordert, „to open his books [...] of his spiritual life, and see if they tallied accurately with conscience.“ (D 198) Wenn in den Bänken des Gottesdienstes nun einige alte Bekannte – Mr. Hendricks aus „A Mother“ oder Mr. Crofton und Mr. Fanning aus „Ivy Day in the Committee Room“ – auftreten, zeigt dies einerseits, dass gerade die Männer des öffentlichen Lebens sich solcher religiösen Scheinheiligkeit hingeben, und beweist in narratologischer Hinsicht andererseits, dass die Figuren der einzelnen Geschichten tatsächlich derselben Diegese entstammen.

Jener satirischen Parodie schließt Joyce doch ein versöhnlicheres Ende an,⁷⁹ indem er im Porträt einer irischen Abendgesellschaft zur Weihnachtszeit ein Lob auf die irische Gastfreundschaft hervorbringt. „The Dead“ ist die längste der Dubliner Geschichten. Sie fungiert als „[s]ummatische Wiederaufnahme“⁸⁰ einer Vielzahl von Themen und Motiven, in der zentrale Antagonismen der Geschichten wie Bewegung und Paralyse, Innen und Außen, Leben und Tod, Mann und Frau, Dublin und Kontinentaleuropa in einer Art „coda“⁸¹ zusammengeführt und neu verhandelt werden. Spielerisch nimmt diese auf die Eingangsgeschichte, „The Sisters“, Bezug, wenn auch hier zwei Schwestern den Mittelpunkt der Abendgesellschaft bilden. Während aber dem Tod in der Ersteren mit dem verstorbenen Priester ein prominenter Platz eingeräumt wird, nimmt „The Dead“ paradoxerweise gerade eine Abkehr von Selbigem vor, wenn sich Gabriel am Ende von dem immer mehr von Schnee bedeckten Dublin – ein Sinnbild der Paralyse – abwendet: „The time had come for him to set out on his journey westward.“ (D 255) Der Fensterblick, eingangs nach Innen gerichtet und somit den Leser in die

⁷⁸ Schneider: *Dubliners*, S. 54.

⁷⁹ Vgl. Kreutzer: „Dubliners“, S. 184 und Schneider: *Dubliners*, S. 63-65.

⁸⁰ Kreutzer: „Dubliners“, S. 185.

⁸¹ Werner: *Dubliners*, S. 40.

Diegese hineinziehend, entlässt diesen schließlich wieder nach Außen.⁸² Neben solchen Bildern und Motiven kehren am Rande ebenfalls einige Figuren aus vorherigen Geschichten wieder.⁸³ Solche Rollenspiele und Analogien ziehen sich durch den gesamten Zyklus, beinahe jedes Bild „strahlt“, wie Ulrich Schneider beobachtet, „auf den Kontext aus und wird umgekehrt von diesem selbst erhellt“, ⁸⁴ wodurch eine symbolische Verdichtung entsteht. Andererseits sind die Geschichten durchzogen von Leerstellen und Andeutungen, die unaufgelöst, verrätselt, bleiben. Gerade die offen gehaltenen Enden „resist our desire for closure, for interpretation, for meaning“, ⁸⁵ sodass der Leser selbst aufgefordert ist, die Lücken zu schließen, die Bedeutung zu entziffern. Joyce entwirft in seinen *Dubliners* somit eine narrative Milieustudie, ein „Psycho- und Soziogramm seiner Heimatstadt“, ⁸⁶ die an die realistischen und naturalistischen Erzählungen des 19. Jahrhunderts erinnert, durchzieht dieses aber mit dichter Symbolik und zahlreichen Verknüpfungen, ⁸⁷ sodass aus dem Stilprinzip der „scrupulous meaness“ ⁸⁸ der Effekt erzielt wird, die Missstände der Gesellschaft umso klarer aufzuzeigen, den Lesern ein „nicely polished looking-glass“ ⁸⁹ auszuhändigen.

4.1.5. Gefangen im Zyklus: Determinierte Biographien

In den Segmenten von Kindheit, Jugend und Reife werden also verschiedene Protagonisten und Lebensentwürfe dargestellt, während die letzte Gruppe die reziproken Auswirkungen von privatem und öffentlichem Leben in Dublin zeigt. Die Protagonisten der ersten drei Geschich-

⁸² Vgl. Kreutzer: „Dubliners“, S. 177 und David G. Wright: „Interactive Stories in Dubliners“, in: Margot Norris (Hrsg.): *James Joyce ‚Dubliners‘: Authoritative text, contexts, criticism*, New York und London 2006, S. 253-260, hier: S. 257-258.

⁸³ Namentlich beispielsweise Kathleen Kearney aus „A Mother“ oder indirekt – im Spiel mit auftretenden Rollen, die durch andere Figuren zuvor aufgerufen wurden – der empfindliche Sänger Mr. Bartell D’Arcy, der in seiner Art stark an den nervösen Tenor Mr. Bell aus „A Mother“ erinnert.

⁸⁴ Schneider: *Dubliners*, S. 52.

⁸⁵ Kevin J. H. Dettmar: „The Dubliners Epiphony: (Mis)Reading the Book of Ourselves“, in: Andrew Thacker (Hrsg.): *Dubliners, James Joyce*, Basingstoke 2006, S. 174-195, hier: S. 190.

⁸⁶ Kreutzer: „Dubliners“, S. 171.

⁸⁷ Vgl. ebd., S. 172.

⁸⁸ James Joyce an Grant Richards, 05.05.1906, in: Ellmann: *Letters of James Joyce*, S. 134.

⁸⁹ James Joyce an Grant Richards, 23.06.1906, in: Gilbert, Stuart (Hrsg.): *Letters of James Joyce*, London 1957, Bd. 1, S. 63-64, hier: S. 64.

tengruppen befinden sich dabei in einem vergleichbaren Lebensstadium – statt einen einzelnen exemplarischen Vertreter herauszugreifen, werden gleich mehrere äquivalente Varianten einander gegenübergestellt. Die mögliche Selektion – um Roman Jakobsons Theorie der poetischen Funktion mit Baßler auf das episodische Erzählen zu übertragen – wird auf der Ebene der Kombination, im *discours* des Short Story Cycle, sichtbar gemacht. Die Varianten können dabei, wie die drei aus der Ich-Perspektive geschilderten Geschichten über die Kindheit, in einer Ähnlichkeitsbeziehung zueinander stehen oder aber einander kontrastieren, wie dies die ärmlichen Verhältnisse in „Eveline“ und das Leben der upper class in „After the Race“ vornehmen. Bezeichnend ist, dass alle Protagonisten – seien sie noch so verschieden – doch ein ähnlich desillusionierendes Schicksal erfahren. Folglich wird durch das Aufzeigen der Selektion, der verschiedenen zur Auswahl stehenden Varianten, die Allgegenwärtigkeit der Paralyse umso unverfälschter demonstriert: die Paralyse wird in jedem dieser Dubliner Schicksale zu finden sein.

Die Geschichtengruppen stehen wiederum eher in einem Kausal- bzw. Kontinuitätsverhältnis zueinander. Kindheit, Jugend und Reife bilden eine chronologische Folge, eine Entwicklung ab, stehen hier jedoch synchron nebeneinander, da die Segmente nicht historisch auseinander hervorgehen, sondern das Nebeneinander verschiedener Generationen zu einem gemeinsamen Zeitpunkt illustrieren. Dennoch können aus ihrer Gegenüberstellung Schlussfolgerungen gezogen, aus frühen Anzeichen spätere Schicksale herausgelesen, die vorausgehenden Geschichten durch die nachfolgenden ergänzt und zu Ende erzählt werden.⁹⁰ In ähnlicher Weise lässt sich auch aus der Relation der letzten Geschichtengruppe zu den vorigen eine wechselseitige Determination ableiten. Zusammengefasst ergeben die Stories ein pluralistisches Tableau der Stadt Dublin, die sich in alle Lebensläufe einschreibt, ihre Einwohner determiniert und gefangen hält, sodass letztlich die Stadt als der eigentliche Protagonist des Zyklus' gelesen werden kann.⁹¹ Während die Einzelgeschichten beinahe romanhafte Dubliner Lebensgeschichten erzählen,⁹² entfaltet der Zyklus ein Panorama der Stadt an sich.

Obwohl allen Geschichten dieselbe Diegese zugrunde liegt, sich alle Protagonisten in derselben Zeitspanne in derselben Stadt bewegen, ent-

⁹⁰ Vgl. Schneider: *Dubliners*, S. 54.

⁹¹ Vgl. Staley: „A Beginning“, S. 17 und Dunn / Morris: *Composite novel*, S. 43.

⁹² Vgl. Schneider: *Dubliners*, S. 53-54.

stehen dennoch keine direkten Beziehungen zwischen den Figuren, finden sich keine Verknüpfungen und nur selten kehren Figuren vorheriger Stories im Kontext anderer wieder. So bemerkt David G. Wright, dass Bob Doran in „The Boarding House“ zwar feststellt, „Dublin is such a small city: every one knows every one else's business“ (D 71), die Figuren jedoch beinahe erstaunlich wenig Kontakt zueinander haben.⁹³ So sehr sich der Leser bemüht, die Protagonisten der vorigen Stories aufmerksam im Hinterkopf zu behalten, so oft sich Ähnlichkeiten in den Namen oder Verhaltensweisen verschiedener Figuren abzeichnen, die Hoffnung auf evidente Überschneidungen und direkte Begegnungen wird enttäuscht. Die Geschichten „echo and comment on one another“,⁹⁴ die Figuren aber bleiben bei aller Gemeinsamkeit doch getrennt und isoliert. Anstelle eines großen Dublin-Romans entwickelt Joyce demnach eine fragmentierte Erzählform, mit der einerseits der Pluralismus der Stadt, die Vielfalt der Lebensentwürfe, ausgestellt,⁹⁵ andererseits die Vereinsamung und Isolation der Stadtbewohner ausgedrückt werden kann. Die Einzelsegmente werden über die Form des Zyklus wiederum zusammengehalten, was vor allem an den zahlreichen Verbindungen zwischen erster und letzter Geschichte deutlich wird: Anfang und Ende treffen letztlich wieder zusammen, die Geschichtenfolge beschreibt eine Kreisbewegung. Obwohl die Stories nach und nach einen Fortgang von Sommer zu Winter, von Kindheit zu Reife durchlaufen, findet kein wirklicher Fortschritt statt, wird mit der Erzählform des Zyklus' gleichermaßen ein zyklisches Geschichtsmodell entworfen, in dem die Gegenwart durch die Vergangenheit determiniert, die Paralyse von einer Generation in die nächste weitergetragen wird.⁹⁶ So wie Patrick Morkans Mühlpferd um das Denkmahl des Königs seine von der Arbeit an der Mühle gewohnten Runden dreht, statt seinen Besitzer geradewegs zu einer Militärparade zu kutschieren („The Dead“), so drehen sich auch die Dubliners selbst im Kreis, ohne voran zu kommen. Evelines Panik am Ende der Geschichte lässt nur zu gut erahnen, dass sie dem gleichen Wahnsinn wie ihre verstorbene Mutter verfallen wird, Lenahan und Corley sind stetig in Bewegung und treffen am Ende doch wieder an ihrem Ausgangspunkt zusammen und der merkwürdige Alte

⁹³ Vgl. Wright: „Interactive Stories“, S. 253.

⁹⁴ Werner: *Dubliners*, S. 39.

⁹⁵ Vgl. ebd., S. 122.

⁹⁶ Vgl. Schneider: *Dubliners*, S. 53-54.

aus „An Encounter“ scheint „magnetized by some words of his own speech, his mind was slowly circling round and round in the same orbit.“ (D 26) Die allgegenwärtige Paralyse hat sich demnach in die Struktur der *Dubliners* eingeschrieben – eine ewige Kreisbewegung, aus der es kein Entrinnen gibt.

Die Möglichkeit zu einem Aufbruch gen Westen wird lediglich in der letzten Geschichte angedeutet, tatsächlich unternommen wird dieser Ausbruch aus der Stadt der Paralyse jedoch erst von Stephan Dedalus in *A Portrait of the Artist as a Young Man* (1916), der in *Ulysses* (1922) schließlich wieder nach Dublin zurückkehrt.⁹⁷ Joyce schreibt die *Dubliners* also gewissermaßen in seinem späteren Werk fort, entwickelt das darin begonnene Stadt- und Gesellschaftstableau stetig weiter.

4.2. Sherwood Anderson: *Winesburg, Ohio* (1919)

Sherwood Andersons 1919, also fünf Jahre nach Joyces *Dubliners*, erschienener Short Story Cycle *Winesburg, Ohio* kann in gewisser Hinsicht als amerikanisches Pendant und strukturelle Weiterentwicklung seines Vorgängers betrachtet werden. Auch Anderson erzählt Geschichten von einer Stadt und ihren Einwohnern, auch seine Figuren sind gequält und unzufrieden und dennoch unfähig, sich aus den Zwängen ihres Schicksals zu befreien, und wenn ein zeitgenössischer Rezensent beobachtet, wie durch Joyces Geschichten „langsam eine Prozession deprimierter Gestalten“⁹⁸ wandert, so erinnert dies an den Ausgangspunkt von Andersons Zyklus: Eine dem Buch als eine Art Vorwort vorangestellte Geschichte erzählt von einem Schriftsteller, der, im Bett liegend, in einem Zustand des Halbschlafs „a long procession of figures“ (W 22)⁹⁹ vor seinen Augen vorbeiziehen sieht: „They were all grotesques“ (W 22).

4.2.1. „The Book of the Grotesque“

Ausgehend von dieser Vision schreibt der Schriftsteller ein Buch mit dem Titel „The Book of the Grotesque“, dessen zentraler Gedanke gewis-

⁹⁷ Vgl. Kreutzer: „Dubliners“, S. 188.

⁹⁸ G. C. [o. A.]: „Gedämpfter Klang“, aus dem Englischen von Rolf Dornbacher, in: Klaus Reichert, Fritz Senn und Dieter E. Zimmer (Hrsg.): *Materialien zu James Joyces ‚Dubliners‘*, Frankfurt a.M. 1969 (= edition suhrkamp 357), S. 175-176, hier: S. 175.

⁹⁹ Sherwood Anderson: *Winesburg, Ohio*, New York 1992 (1919). Im folgenden mit der Sigle „W“ zitiert.

sermaßen als Schlüssel¹⁰⁰ für den vorliegenden Short Story Cycle – der ursprünglich denselben Titel tragen sollte – ¹⁰¹ gelesen werden kann: Statt die Welt mit ihrer Vielzahl von Ansichten und Wahrheiten als Ganzes zu verstehen, haben die Menschen einzelne Wahrheiten für sich in Anspruch genommen und dabei alle anderen ausgeblendet. „It was his notion that the moment one of the people took one of the truths to himself, called it his truth, and tried to live his life by it, he became a grotesque and the truth he embraced became a falsehood.“ (W 24) Diese Theorie erläuternd, fungiert die Geschichte des „Book of the Grotesque“ einerseits als Einleitung für die folgenden Stories, die sich – wie schon das vorangestellte Inhaltsverzeichnis deutlich macht – jeweils einer dieser Grotesken im Besonderen widmen, ähnlich wie die ersten drei Geschichtengruppen der *Dubliners* also Figurenporträts darstellen. Andererseits wird dem Leser darin eine Anleitung anhand gegeben, um die merkwürdig ‚grotesk‘ erscheinenden Figuren zu verstehen:¹⁰² Sie seien „not all horrible. Some were amusing, some almost beautiful“ (W 23). Oftmals haftet ihnen eine physische Auffälligkeit oder eine sonderliche Angewohnheit – eine Bewegung, ein Ausspruch – an, die – gleich dem von Paul Heyse diagnostizierten Dingobjekt der Novelle – den Schlüssel und zentralen Repräsentanten ihrer Lebensgeschichte verkörpern. So lassen Wing Biddlebaums stetig nervös in Deckung gehaltenen Hände George Willard errahnen, „that there must be a reason for their strange activity“ (W 29) und entpuppen sich schließlich als der von Wing Biddlebaum angenommene Grund für die Vertreibung aus seiner Heimat-

¹⁰⁰ Vgl. Ray Lewis White: *Winesburg, Ohio: An exploration*, Boston 1990, S. 21.

¹⁰¹ Vgl. Ansgar Nünning: „Anderson, Sherwood“, in: Bernd Engler (Hrsg.): *Metzler-Lexikon amerikanischer Autoren*, Stuttgart 2000, S. 28-31, hier: S. 29,

¹⁰² Vgl. W 23: „By remembering it I have been able to understand many people and things that I was never able to understand before“

stadt, die in ihm schwere emotionale Schäden zurückgelassen hat.¹⁰³ Während die nachfolgenden Geschichten aus der auktorialen Perspektive ebensolchen Figuren und Einzelschicksalen aus Andersons fingierter Kleinstadt Winesburg nachgehen, in das Leben des Kleinstadtkosmos eintauchen, bildet diese Vorgeschichte, deren Figuren und Ich-Erzähler außerhalb der Diegese verortet sind, ein Kohärenz stiftendes Element, indem sie die Einzelgeschichten mit einem zentralen Thema unterlegt und über ein „romanästhetisches Programm“¹⁰⁴ in jenem „Book of the Grotesque“ zusammenbringt.

4.2.2. Die Tiefe der Oberfläche

Anderson widmet den Zyklus seiner Mutter, „whose keen observations on the life about her first awoke in me the hunger to see beneath the surface of lives...“ (W V) Den 24 Einzelgeschichten vorangestellt, erläutert dies zugleich Andersons Herangehensweise an die Figuren und ihre Geschichten: Meist beginnen die Stories an der Oberfläche, mit dem, was von außen sichtbar ist – dem physischen Erscheinungsbild der Figuren, ihrer Stellung, Rolle oder ihrem Ruf in der Kleinstadt – und arbeiten sich anschließend Stück für Stück nach innen, zu ihrem eigentlichen Wesen vor. Er behandelt die Figuren somit gleich den „gnarled apples“ (W 36) aus „Paper Pills“: Wie diese deformierten Äpfel, von denen nur die Kenner wissen, dass sich an einer Stelle ihre ganze Süße gesammelt hat, erscheinen auch die Grotesken zunächst sonderlich. Lässt man sich jedoch auf ihre Geschichte ein, so werden sie nachvollziehbar, liebenswert, entdeckt man die „verborgene[n] Schönheiten in

¹⁰³ Anderson entwirft folglich eine Ästhetik des Grotesken, die über die physischen Anomalien der Figuren noch schwach an den Ursprung des Grotesken aus der Verschmelzung von Menschlichem und Tierischem erinnert, die körperliche Komponente des Grotesken, die insbesondere Michail Bachtin betont, anklingen lässt, und – wenn auch subtiler als die von Bachtin unter Beobachtung genommene Karnevalskultur – die Strukturen und Konventionen der Gesellschaft hinterfragt: Die grotesken Verhaltensweisen können auf eine psychische Verletzung der Figuren durch die Gesellschaft, auf eine Form der Unterdrückung, zurückgeführt werden. Neben der unterhaltsamen, komischen Seite des Grotesken, rufen die Figuren somit auch das Unbehagliche hervor und erzeugen damit die von Schlegel konstatierte Spannung zwischen Komischem und Deprimierendem. Zum Grotesken vgl. Karlheinz Barck, Martin Fontius, Dieter Schlenstedt, Burkhard Steinwachs und Friedrich Wolfzettel (Hrsg.): *Ästhetische Grundbegriffe: Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Stuttgart und Weimar 2001, Bd. 2, S. 876-900.

¹⁰⁴ Walter Erhart: *Wolfgang Koeppen: Das Scheitern moderner Literatur*, Konstanz 2012, S. 115.

einer häßlichen Welt“¹⁰⁵ – „Only the few know the sweetness of the twisted apples“ (W 36).¹⁰⁶ Das Groteske führt somit zu einer literarischen und gleichfalls psychologischen Erkundung¹⁰⁷ von Figuren, an denen das Leben Spuren hinterlassen hat – eine beinahe schon archäologische Herangehensweise, in der die Figuren gewissermaßen als Objekte fungieren, die indexikalisch Geschichten erzählen. Gleich solchen durchlaufen die Einzelprotagonisten, so komplex und vielschichtig sie auch angelegt sind, keine Entwicklung, stellen nur dar, was bereits geschehen ist.¹⁰⁸

In einer scheinbar einfachen, fast mündlichen Sprache schildert Anderson, oftmals den Leser mit einbeziehend,¹⁰⁹ über eine zwischen Realismus, Naturalismus und Expressionismus changierenden Erzählweise¹¹⁰ momenthafte Auszüge aus dem Leben einzelner Winesburger. Wie Joyce verzichtet auch er auf einen durchkonstruierten, effektorientierten Plot, stellt stattdessen die Figuren selbst in den Mittelpunkt seiner Erzählungen und greift hierfür wesentliche Momente, zentrale Begegnungen oder Erkenntnisse, aus deren Leben heraus:¹¹¹ „What was wanted I thought was a form, not plot, an altogether more elusive and

¹⁰⁵ Walter Göbel: *Sherwood Anderson: Ästhetizismus als Kulturphilosophie*, Heidelberg 1982, S. 37; vgl. auch: *Sherwood Anderson: A Story Teller's Story: A critical text*, Cleveland 1968 (1924), S. 60.

¹⁰⁶ Vgl. Hans Erich Nossack: „Das Hohe Lied der Kleinstadt“, in: Jürgen Dierking (Hrsg.): *Sherwood Anderson: Erzähler des amerikanischen Traums*, Hamburg 1990 (= Deutsch-Englische Jahrbücher, Bd. 28), S. 35-37, hier: S. 36.

¹⁰⁷ Vgl. Marcia Jacobson: „Winesburg, Ohio and the Autobiographical Moment“, in: John W. Crowley (Hrsg.): *New essays on 'Winesburg, Ohio'*, Cambridge 1990, S. 53-72, hier: S. 61 und Edwin Fussell: „Winesburg, Ohio: Art and Isolation“, in: Walter B. Rideout (Hrsg.): *Sherwood Anderson: A collection of critical essays*, New Jersey 1974, S. 39-48, hier: S. 39.

¹⁰⁸ Vgl. Irving Howe: „Sherwood Anderson, Winesburg Ohio“, in: Wallace Stegner (Hrsg.): *The American Novel: From James Fenimore Cooper to William Faulkner*, New York und London 1965, S. 154-165, hier: S. 158.

¹⁰⁹ Vgl. W 121: „If you have lived in cities [...] Had you been in the earlier years of your life a citizen of the village on Winesburg, Ohio...“

¹¹⁰ Zu Realismus und Naturalismus vgl. Göbel: *Ästhetizismus als Kulturphilosophie*, S. 39 und Robert Allen Papinchak: *Sherwood Anderson: A Study of the Short Fiction*, New York und Toronto 1992 (= Twayne's Studies in Short Fiction Series, Nr. 33), S. 3. Zum Expressionismus vgl. David Stouck: „Anderson's Expressionist Art“, in: John W. Crowley (Hrsg.): *New essays on 'Winesburg, Ohio'*, Cambridge 1990, S. 27-51, hier: S. 28.

¹¹¹ Vgl. Alfons Klein: *Figurenkonzeption und Erzählform in den Kurzgeschichten Sherwood Andersons*, Göttingen 1978 (= Palaestra: Untersuchungen aus der deutschen und englischen Philologie und Literaturgeschichte, Bd. 271), S. 20.

difficult thing to come at.“¹¹² Eine solche Gestaltung des Augenblicks scheint für Anderson dem menschlichen Leben und Erleben näher und realistischer nachvollzogen.¹¹³ In kleinen „adventures“ öffnet sich die Oberfläche für einen Blick ins Innere der Figuren, durch den sowohl der Leser, als auch die Figur selbst den Ursprung des Grotesken, die unerfüllten Sehnsüchte, die Frustration und Tragik der eigenen Lebensumstände erkennt. Anderson übernimmt demnach Joyces Konzept der Epiphanie, indem auch er seine Geschichten um derartige Momente des Verstehens und der Offenbarung gruppiert. Sie enden in einem unkontrollierten, verzweiferten Ausbruch aus den unterdrückten Konventionen der Gesellschaft („Adventure“), einer verkorksten, zu eigen gemachten Wahrheit („The Philosopher“), der Enthüllung eines traumatischen Ereignisses („Respectability“) oder einer plötzlichen Klarsicht des zuvor Verblendeten („An Awakening“). In den flüchtig skizzierten Momenten ist somit dennoch Wesentliches enthalten, sie geben Aufschluss auf die Lebensgeschichte und -umstände der Figuren, ihre Sehnsüchte und Überzeugungen. So nimmt der Zyklus am Ende eine Selbstreflexion vor, wenn George Willards Gedanken sich bei seiner Abreise eben nicht den „serious and larger aspects of his life“ (W 246-247) zuwenden, sondern momenthaften Ausschnitten und kleinen, unbedeutenden Figuren in ihren alltäglichen und typischen Lebenssituationen nachgehen: „He thought of little things“ (W 247).

4.2.3. Kleinstadtkosmos und Entwicklungsroman

Stehen die Short Stories anfangs für sich, funktionieren autonom und wurden teilweise auch zuvor als solche in verschiedenen Zeitschriften publiziert,¹¹⁴ assoziiert zunächst auch der Untertitel „A Group of Tales of Ohio Small-Town Life“ nur lose miteinander verbundene Einzelgeschichten einer erzählerischen Welt, so ergeben sich sukzessive immer mehr Zusammenhänge und Verknüpfungen, entwickeln die Stories „additional power from each other“¹¹⁵ und lassen so ihre Konzeption als

¹¹² Anderson: *Story Teller's Story*, S. 255.

¹¹³ Vgl. Papinchak: *Sherwood Anderson*, S. 3 und S. 49.

¹¹⁴ Vgl. Charles Brower: „Sherwood Anderson, ‚Winesburg, Ohio‘“, in: George Parker Anderson (Hrsg.): *Research Guide to American Literature*, New York 2010, Bd. 5: *American Modernism 1914-1945*, S. 103-108, hier: S. 103.

¹¹⁵ William L. Phillips: „How Sherwood Anderson Wrote ‚Winesburg, Ohio‘“, in: Walter B. Rideout (Hrsg.): *Sherwood Anderson: A collection of critical essays*, New Jersey 1974, S. 18-38, hier: S. 18.

Ganzes erkennen.¹¹⁶ Nach und nach nimmt die Kleinstadt Gestalt an, kristallisieren sich zentrale Figuren und Treffpunkte heraus, werden Straßen miteinander verbunden, sodass sich aus Andersons fiktiven Beschreibungen tatsächlich eine topographische Karte rekonstruieren lässt (W 25), und – hier unterscheidet sich *Winesburg, Ohio* von Joyces *Dubliners* – Beziehungen zwischen den Figuren aufgedeckt sowie ihr gemeinsames Zusammenleben ausgebreitet.

Ein essentielles Verbindungsglied hierfür ist der junge Zeitungsreporter George Willard, der beinahe in allen Stories vorkommt und oftmals den Anstoß für das Geschichtenerzählen gibt. So beschreibt Irwing Howe die Figurenkonstellation in *Winesburg, Ohio* als Choreographie eines Tanzes:

Each of these grotesques dances, with angular indirection and muted pathos, toward a central figure who seems to them young, fresh, and radiant. For a moment they seem to draw close to him and thereby to abandon their stoops and limps, but this moment quickly dissolves in the play of the dance and perhaps it never even existed: the central figure cannot be reached.¹¹⁷

In einer Gesellschaft der Isolation und Vereinsamung bildet der Zeitungsjunge für Wing Biddlebaum („Hands“), Wash Williams („Respectability“) oder Enoch Robinson („Loneliness“) einen aufgeschlossenen Gesprächspartner, der – wie der Erzähler selbst – stets an den Geschichten hinter den Fassaden interessiert ist, für Doctor Parcival („The Philosopher“) oder Joe Welling („A man of ideas“) ein Medium, über das die eigenen, bedeutend geglaubten Ideen kommuniziert und verbreitet werden können, für Reverend Curtis Hartman („The Strength of God“) oder Tom Foster („Drink“) einen Beichtvater und Zuhörer. Obwohl auch er oftmals nach Worten ringt („Sophistication“), sprachlos vor dem Unausprechlichen bleibt („Mother“) oder in phatisches Gerede verfällt, um sich selbst Bedeutung zu verleihen („An Awakening“), fungiert er als zentrales Kommunikations- und Verbindungsmedium der Stadt, in das sich die Figuren einzuschreiben versuchen, indem sie ihm nahelegen, „to learn [...] to know what people are thinking about, not what they say“ (W 163), ihm ihre Ideen und Wahrheiten erläutern, seinen Erfolg voran-

¹¹⁶ Vgl. Anderson: „The stories belonged together. I felt that, taken together, they made something like a novel, a complete story.“ Zitiert nach: Dunn/Morris: *Composite novel*, New York 1995, S. 52.

¹¹⁷ Howe: „Winesburg, Ohio“, S. 162.

treiben oder ihm zum Aufbruch in ein besseres Leben verhelfen wollen. Verwoben mit dem Leben der Stadt, verbunden mit den dortigen Bewohnern, stellt er für den Außenseiter Elmer Cowley („Queer“) sogar den Inbegriff der öffentlichen Meinung dar, steht stellvertretend für die ganze Stadt.

Mit Blick auf die Geschichte George Willards, die sich durch die Stories hindurch entwickelt und vom Leser selbst über zerstreute Informationen zusammengetragen werden muss, kann *Winesburg, Ohio* somit auch als Bildungs- oder Künstlerroman gelesen werden.¹¹⁸ Aus Ray Lewis Whites chronologischer Rekonstruktion der im Zyklus diskontinuierlich angeordneten Geschichten¹¹⁹ lässt sich nachvollziehen, wie George in Winesburg von einer in der Vergangenheit liegenden Kindheit zum jungen Reporter herangewachsen ist und nun über erste sexuelle Erlebnisse („Nobody Knows“), das Erwachen von Sehnsüchten („An Awakening“) und Gedanken an die Liebe („The Thinker“) zum Mann heranreift („Sophistication“): „There is a time in the life of every boy when he for the first time takes the backward view of life. Perhaps that is the moment when he crosses the line into manhood.“ (W 234) Die Lebensgeschichten und Wahrheiten der anderen Figuren in sich tragend, selbst jedoch noch nicht einer Wahrheit verschrieben und auf ein deterministisches Schicksal festgelegt, verlässt er letztlich seine Heimatstadt um Schriftsteller zu werden „with the potential still to grow and learn, to avoid becoming a grotesque“.¹²⁰ Wenn Joyces *Dubliners* mit Gabriels Entschluss zum Aufbruch endet, so führt Anderson dies also noch einen Schritt weiter. Seine letzte Geschichte, „concerning George Willard“ (W VIII), trägt den Titel „Departure“.

4.2.4. Multiperspektive und die Relativität der Wahrheit

Während die Einzelgeschichten also meist auch unabhängig voneinander bestehen können und insofern in einer seriellen Äquivalenzrelation zueinander stehen, als sie alle austauschbare Skizzierungen grotesker Figuren vornehmen, erfolgt die Geschichte George Willards aus einer Logik der Kontinuität und Entwicklung. Je weiter sich die Einzelgeschichten aber in den Kleinstadtkosmos Winesburg einschreiben, umso

¹¹⁸ Vgl. Fussell: „Winesburg, Ohio“, hier: S. 41.

¹¹⁹ Vgl. White: *Winesburg, Ohio*, S. 54-55.

¹²⁰ Christopher MacGowan: *The Twentieth-Century American Fiction Handbook*, West Sussex 2011, S. 216.

mehr geben auch diese ihre Autonomie zugunsten anderer Verhältnisse auf. Weisen Stories wie „Paper Pills“, „Adventure“, „Tandy“ oder „The Untold Lie“ ihr eigenes Figurenarsenal und Storypotential auf, so können „The Strength of God“ und „The Teacher“ fast nicht separiert gelesen werden,¹²¹ handelt es sich hier doch um eine Betrachtung derselben Ereignisse aus Sicht einer jeweils anderen Figur, deren volle Entfaltung gerade erst in dieser multiperspektivischen Gegenüberstellung erreicht wird. „The Strength of God“ richtet den Blick auf Curtis Hartman, einen gequälten und ängstlichen Priester, der eines Sonntagmorgens durch das Fenster seines Gebetszimmers im Fenster des gegenüberliegenden Gebäudes eine im Bett liegende Frau entdeckt, die, eine Zigarette rauchend, in einem Buch liest. Zerrissen zwischen dem Verlangen, sie wieder zu sehen, und seinen Pflichten vor Gott, entschließt er sich eines Nachts schließlich, seinen Leidenschaften nachzugeben und wartet, sich beinahe zu Tode frierend, im Kirchenzimmer auf die Frau im Fenster. Als diese endlich erscheint, fällt sie weinend aufs Bett und betet zu Gott. Mit einem Schrei lässt der Priester die Bibel zu Boden fallen und rennt hinaus, wo er George Willard erklärt: „God has appeared to me in the person of Kate Swift, the school teacher, kneeling naked on a bed. Do you know Kate Swift?“ (W 155)

George Willard kennt sie, wie aus der nachfolgenden Geschichte, „The Teacher“, hervorgeht. Parallel zur vorigen Geschichte verlaufend, wird hier eine Gleichzeitigkeit der Figuren und Ereignisse hergestellt: „By ten o'clock all but four of the eighteen hundred citizens of the town were in bed.“ (W 158) Während Reverend Curtis Hartman in seinem Gebetszimmer wartet, plant der Nachtwächter Hop Higgins seine Zukunft als professioneller Frettchenzüchter. Indessen sitzt George Willard in der Zeitungsredaktion und denkt über das merkwürdige Verhalten seiner ehemaligen Lehrerin Kate Swift am Vorabend nach, die – „as thought the man and the boy, by thinking of her, had driven her forth into the wintry streets“ (W 160) – zu einem nächtlichen Spaziergang aufbricht. Der scheinbar zufälligen Gleichzeitigkeit der Ereignisse wird an dieser Stelle ein sinnvoller Zusammenhang zugesprochen, wenn Kate Swifts Entschluss zum Spaziergang auf den Priester und den Zeitungsjungen zurückgeführt wird, die beide zur gleichen Zeit an unterschiedlichen Orten an sie denken. Somit klingt an dieser Stelle bereits

¹²¹ Vgl. White: *Winesburg, Ohio*, S. 88.

das später von C. G. Jung formulierte Prinzip der „Synchronizität“, einer „zeitliche[n] Koinzidenz zweier oder mehrerer nicht kausal aufeinander bezogenen Ereignisse [...] von gleichem oder ähnlichem Sinngehalt“,¹²² wie sie beim Zusammentreffen von einem subjektiven, psychischen Zustand mit parallelen äußeren Ereignissen entstehen, an. Sich einer physikalisch rekonstruierbaren Kausalität widersetzend, wird die Synchronizität als „Manifestation einer universellen Ordnung“¹²³ der Natur in einem besonderen Augenblick verstanden – einer Ordnung, die über die Gesetze der materiellen Welt hinaus die Dinge miteinander verknüpft. Aufgrund der multiplen Anlage des episodischen und vor allem des mehrsträngigen Erzählens steht die Erfahrung und Darstellung der Synchronizität diesen Formen besonders nahe. In „The Teacher“ ist dieses hingegen noch recht schwach ausformuliert, hier weist die Gleichzeitigkeit noch eine lose kausale Verbindung zu den vorausgegangenen Ereignissen auf.

Ihr Spaziergang führt die Lehrerin zu George Willard in die Zeitungsredaktion, wo sie sich, ebenso wie der Priester zwischen den Pflichten ihres Berufsstandes und dem leidenschaftlichen Verlangen nach dem zum Mann herangereiften Jungen zerrissen, für einen kurzen Augenblick in seine Arme fallen lässt, aus denen sie sich im nächsten Moment schon wieder entreißt, davonrennt und sich zu Hause – dies kombiniert der Leser aus den Vorgängen der vorigen Geschichte – weinend aufs Bett fallen lässt. In die Verwirrung, die dieses Verhalten im jungen George Willard hinterlassen hat, trifft nun wenig später Reverend Curtis Hartman ein, der „[s]haking a bleeding fist in the air, [...] proclaimed the woman George had only a moment before held in his arms an instrument of God bearing a message of truth.“ (W 165) Während sich George Willard nun beim Bemühen, die Vorfälle zusammenzubringen, schlaflos in seinem Bett wälzt, ist der Leser, der beide Stories in Kombination gelesen hat, der Einzige, der dieses Rätsel lösen kann. Der Priester hat sich indessen seine eigene und – wie der Leser und George Willard erkennen – groteske Wahrheit daraus gebildet und auch

¹²² Carl Gustav Jung: „Synchronizität als ein Prinzip akausaler Zusammenhänge“, in: ders.: *Naturerklärung und Psyche*, Zürich 1952 (= Studien aus dem C.G. Jung-Institut Zürich, Bd. IV), S. 1-107, hier: S. 26-27. Vgl. auch: Jolande Jacobi: *Die Psychologie von C. G. Jung: Eine Einführung in das Gesamtwerk*, Ostfildern 2012 (1940), S. 58-59.

¹²³ David F. Peat: *Synchronizität: Die verborgene Ordnung: Das sinnvolle Zusammentreffen kausal nicht verbundener Geschehnisse – die moderne Wissenschaft auf der Suche nach dem zeitlosen Ordnungsprinzip jenseits von Zufall und Notwendigkeit*, o. A. 1989, S. 103.

Kate Swift wird – wie vorherzusehen ist – an ihrem inneren Konflikt verzweifeln, nicht ahnend, dass sie nur eine Fensterscheibe von einem Menschen entfernt ist, der eine ganz ähnliche Zerrissenheit durchleidet.

Der zentrale Gedanke des „Book of the Grotesque“ wird in der Verknüpfung der beiden Einzelgeschichten somit exemplifiziert: Sie zeigen, dass der Glaube an die *eine* neutrale und faktisch erkennbare Wahrheit, die *eine* objektive Perspektive, zugunsten einer subjektiven, individuellen Erkenntnistheorie, wie sie der Konstruktivismus entwirft, aufgegeben werden muss: Jede der Figuren, so lernt der Leser aus seiner allwissenden und alles überschauenden Perspektive, konstruiert sich ihre Version der Vorfälle und entwickelt daraus ihre je eigene Wahrheit, indem sie diese mit bereits bestehenden Überzeugungen abgleicht, die dabei entweder bestätigt oder revidiert werden können.¹²⁴ Indem Kate Swift und Curtis Hartman an ihrer selbst gefunden Wahrheit festhalten, werden sie zu Grotesken, wohingegen George Willard gleich dem Leser versucht, verschiedene Perspektiven miteinander zu verbinden und sich eben nicht auf eine Version versteift. So lehrt Sherwood Andersons Klassiker der Moderne die Notwendigkeit, „to recognize that truths are relative, time-bound, and always subject to change.“¹²⁵ Der Leser, der alle 24 Einzelgeschichten als Ganzes begreift, stellt den paradiesischen Urzustand der Welt, in der alle Wahrheiten im Zusammenklang existierten, wieder her.¹²⁶ „All about the world were the truths and they were all beautiful.“ (W 23) Die ‚Wahrheit‘ entwickelt sich demnach nicht mehr mit dem Forterzählen *einer* Geschichte, an deren Ende eine Erkenntnis, Moral oder Pointe wartet, sondern über mehrere Geschichten hinweg. Baßlers im Hinblick auf die Fortsetzungsserien der Gegenwart aufgestellte These, dass „die Wahrheit des Textes nicht mehr am Ende des Wartens [liegt]“¹²⁷, kann hier also bereits anhand eines Textes des frühen 20. Jahrhunderts nachvollzogen werden. Die Wahrheit findet sich irgendwo dazwischen, in der Zusammensetzung der einzelnen Short Stories zum Zyklus. Die Betrachtung der beiden Geschichten zeigt somit exemplarisch, wie eng die Stories teilweise aneinander gekoppelt sind. Wiewohl auch getrennt les- und verstehbar, ergibt sich aus ihrer Kombi-

¹²⁴ Zum Konstruktivismus vgl. Fritz B. Simon: *Einführung in Systemtheorie und Konstruktivismus*, Heidelberg 2008, S. 68-69.

¹²⁵ MacGowan: *American Fiction Handbook*, S. 216.

¹²⁶ Vgl. Papinchak: *Sherwood Anderson*, S. 21.

¹²⁷ Baßler: „Bewohnbare Strukturen“, S. 5.

nation doch ein entscheidender Mehrwert. Die Qualität, die Lommel der „Heautonomie“ des Episodenfilms zuspricht, „dass die einzelnen Episoden getrennt, aber nicht isoliert bleiben: dass sie sich gegenseitig durchdringen, mischen und im besten Sinn ›unbeschreiblich verwirren‹“¹²⁸ findet sich zweifelsohne auch in Sherwood Andersons Short Story Cycle.

4.2.5. Zwischen Isolation und Verbundenheit

Zwischen 1915 und 1916 geschrieben,¹²⁹ reflektieren die Short Stories um die ländliche Kleinstadt Winesburg den sozialen und kulturellen Wandel, der sich mit der Industrialisierung und Modernisierung der amerikanischen Gesellschaft um 1890 vollzieht¹³⁰ und, wie Hans Magnus Enzensberger bemerkt, am Modell der Kleinstadt mit ihrem „labile[n] Gleichgewicht zwischen den bewahrenden und den verändernden Kräften“¹³¹ besonders gut nachvollzogen werden kann. Thematisiert wird dies vor allem in der vierteiligen Erzählung „Godliness“, einer weiteren Gruppierung zusammengehöriger Einzelgeschichten innerhalb des Zyklus. In „Godliness“ wird die Geschichte der Bentley-Farm bis in die Zeit vor dem amerikanischen Bürgerkrieg zurückverfolgt. Dort heißt es: „In the last fifty years a vast change has taken place in the lives of our people. A revolution has in fact taken place.“ (W 70)

Der Wandel von einer Zeit, in der das Vertrauen auf Gottes Fügung das Schicksal der Menschen lenkte, hin zum „most materialistic age in the history of the world, [...] when men would forget God and only pay attention to moral standards, when the will to power would replace the will to serve“ (W 81), wird an der Figur Jesse Bentley illustriert, der, zwischen den Zeiten geboren, an dem Kunststück, beide antagonistischen Pole in sich zu vereinen, letztlich scheitert. Das Resultat dieser Zeitenwende wird schließlich in den Geschichten der erzählerischen Gegenwart um 1895-1898¹³² gezeigt: Die Zersplitterung der ländlichen Gemeinschaft und Harmonie zu isolierten Existenzen, die sich in der Ein-

¹²⁸ Lommel: „Heautonomie“, S. 105.

¹²⁹ Vgl. Phillips: „How Sherwood Anderson Wrote“, S. 24.

¹³⁰ Vgl. Thomas Yingling: „Winesburg, Ohio and the End of Collective Experience“, in: John W. Crowley (Hrsg.): *New essays on ‚Winesburg, Ohio‘*, Cambridge 1990, S. 99-128, hier: S. 108.

¹³¹ Hans Magnus Enzensberger: „Nachwort“, in: Jürgen Dierking (Hrsg.): *Sherwood Anderson: Erzähler des amerikanischen Traums*, Hamburg 1990 (= Deutsch-Englische Jahrbücher, Bd. 28), S. 38-41, hier: S. 39.

¹³² Zur Rekonstruktion der erzählten Zeitspanne vgl. White: *Winesburg, Ohio*, S. 32.

samkeit ihres Zimmers ihre eigene Wirklichkeit erschaffen („Loneliness“), „in the shadow of the wall of life“ (W 212) zurückbleiben oder zwischen sich und dem Rest der Welt eine Mauer vermuten („Godliness III“),¹³³ obwohl sie von diesem oft nur durch ein ungeöffnetes Fenster getrennt sind („Paper Pills“) – eine Isolation, die in *Winesburg, Ohio* wie auch in Joyces *Dubliners* durch die literarische Form der Aneinanderreihung einzelner, zunächst getrennter Geschichten noch unterstrichen wird. Wenn Alice Hindman „began to force herself to face bravely the fact, that many people must live and die alone, even in Winesburg“ (W 120), so spricht sie für alle Protagonisten des Zyklus, deren Geschichten zwar oftmals lose miteinander verknüpft sind, woraus jedoch keine beständigen Bindungen erwachsen.¹³⁴

Vom Verlangen nach körperlich-sexueller Nähe, Liebe, Sinn und Lebensfülle heimgesucht, die von den gesellschaftlichen Konventionen unterdrückt werden,¹³⁵ leben die Figuren in innerer Zerrissenheit und Frustration, finden sich in klaustrophobischen Situationen wieder und zugleich nur selten die Kraft, sich daraus zu befreien, sind also, wie Joyces *Dubliners*, von der Paralyse determiniert. Auch hier unterstreicht die literarische Form des Zyklus die Kreisbahn, in der das Leben der Kleinstadtbürger ohne Aussicht auf Fortschritt oder Befreiung gefangen ist, wie es beispielsweise in „The Untold Lie“ exemplifiziert ist.¹³⁶ Bilder der Stagnation, des Verfalls – sowohl geistiger, als auch materieller Art – ziehen sich durch die Geschichten,¹³⁷ von der „half decayed veranda“ (W 27) am Anfang des Zyklus bis hin zur Figur Elizabeth Willards, die, ihr Leben lang an ihrer Unfähigkeit zum Aufbruch in ein besseres Leben leidend, nun, „paralyzed for six days unable to speak or move and with only her mind and her eyes alive“ (W 229), nur noch den Tod als letzte Ausflucht entgegen sehnt.

¹³³ Zur Symbolik der Mauer bei Sherwood Anderson vgl. Howard Waldman: „Räume des Daseins: Eine Studie über Zimmer und Straße bei Sherwood Anderson“, in: Jürgen Dierking (Hrsg.): *Sherwood Anderson: Erzähler des amerikanischen Traums*, Hamburg 1990 (= Deutsch-Englische Jahrbücher, Bd. 28), S. 90-108.

¹³⁴ Vgl. White: *Winesburg, Ohio*, S. 73.

¹³⁵ Vgl. Klein: *Figurenkonzeption und Erzählform*, S. 97 und 114 und Yingling: „End of Collective Experience“, S. 100-102.

¹³⁶ Zur Zirkularität des Lebens in „The Untold Lie“ vgl. White: *Winesburg, Ohio*, S. 88.

¹³⁷ Vgl. Howe: „Winesburg Ohio“, S. 159: „And the world of Winesburg [...] soon begins to seem like a buried ruin of a once vigorous society, an atrophied remnant of the egalitarian moment of nineteenth-century America.“

Selbst in einer dieser trostlosen Kleinstädte Ohios aufgewachsen,¹³⁸ zeichnet Anderson ein kritisches Bild des modernisierten Amerikas, eine Atmosphäre der Desillusionierung und beklemmenden Enge, die zugleich einen „zeitlosen Weckruf“¹³⁹ einläutet. „American towns“ so schreibt er in seinen Memoiren, „were not built for beauty, they were not built to be lived in permanently. A dreadful desire of escape, of physical escape, must have got, like a disease, into our fathers' brains.“¹⁴⁰ Ereignen sich Joyces Dubliner-Geschichten meist in Schwellenmomenten, im Morgengrauen oder der Abenddämmerung, und unterstreichen damit den inneren Zwiespalt zwischen dem Willen zur Selbstbefreiung einerseits, der paralytischen Gebundenheit andererseits, so spielen die Kernmomente in *Winesburg, Ohio* in der Dunkelheit der Nacht, wo die unterdrückten Sehnsüchte und tragischen Schicksale der Figuren in verzweifelten Ausbrüchen an die Oberfläche treten, nur selten aber entscheidende Veränderungen einleiten.¹⁴¹ In diesem Sinne deutet Daniel Kehlmann die dem Buch vorangestellte Theorie des Grotesken als „Falle“, denn Winesburg wird eben „nicht bewohnt von Menschen, die für ins Groteske gesteigerte Ideen leben, sondern von traurigen Wesen voller Sehnsucht und leiser Verzweiflung, die jede Orientierung verloren haben. Sie haben eben keine Wahrheiten gefunden, sie haben lange schon die Suche danach aufgegeben“,¹⁴² argumentiert er im Nachwort der Neuübersetzung von 2012. Wie in Joyces *Dubliners* ist es auch hier die Stadt, die sich in die Figuren des Zyklus' einschreibt, ihre Geschichten und Handlungen determiniert und demnach als eigentlicher Protagonist angesehen werden kann, wie Anderson selbst an anderer Stelle deutlich macht: „There was a town in the state of Ohio. The town was really the hero of the book [...] What happened to the town, was, I thought, more important than what happened to the people.“¹⁴³

¹³⁸ Vgl. Nünning: „Anderson, Sherwood“, S. 28.

¹³⁹ Mirko Bonné: „Im Schatten der Mauer des Lebens: Sherwood Andersons ‚Winesburg, Ohio‘“, in: Sherwood Anderson: *Winesburg, Ohio*, aus dem Amerikanischen von Mirko Bonné, Frankfurt a.M. 2012, S. 279.

¹⁴⁰ Anderson: *Story Teller's Story*, S. 60.

¹⁴¹ Vgl. Howe: „Winesburg Ohio“, S. 157-158.

¹⁴² Kehlmann: „Geisterstadt“ S. 293.

¹⁴³ Sherwood Anderson: „Introduction“, in: ders.: *Poor White*, New York 1925, zitiert nach: Blanche Housman Gelfant: „A Novel of Becoming“, in: Walter B. Rideout (Hrsg.): *Sherwood Anderson: A collection of critical essays*, New Jersey 1974, S. 59-64, hier: S. 59.

Mit keinem anderen Werk erlangt Sherwood Anderson ähnliche Anerkennung und Bedeutung in der amerikanischen Literaturgeschichte, als mit *Winesburg, Ohio*¹⁴⁴ – einem Buch, mit dem er eine neue literarische Ausdrucksform, einen Short Story Cycle aus „interlinking short stories“¹⁴⁵, entwickelt, in der die Isolation und Einsamkeit der Menschen durch die Industrialisierung und Rationalisierung der Moderne ausgedrückt werden kann. Wie die Geschichten, so sind auch die Figuren voneinander separiert, erscheint „the accidental or random fact of their geographical commonality“¹⁴⁶ zunächst als ihre einzige Gemeinsamkeit. In der Interaktion der Geschichten zum zusammengehaltenen, dennoch fragmentierten Zyklus spiegelt die Struktur schließlich die Zerrissenheit der Figuren zwischen der Sehnsucht nach Nähe, Zugehörigkeit und Gemeinschaft und der Unmöglichkeit solche langanhaltenden Beziehungen aufzubauen wieder.¹⁴⁷ Nur von kurzer Dauer sind die Momente, in denen sich die Figuren einander öffnen, um sich danach wieder in ihre eigenen Wahrheiten zurückzuziehen, fast ausschließlich ist es der junge George Willard, der solche Berührungspunkte ermöglicht. George Willard, der einzige Hoffnungsträger, der jener trostlosen Stadt letztlich den Rücken zuwendet, um Schriftsteller zu werden: „his life there had become but a background on which to paint the dreams of his manhood.“ (W 247)

Damit knüpft das Ende des Zyklus' wieder an den Anfang, die Geschichte vom Autor des „Book of the Grotesque“, an. Gleich diesem hat George Willard „known [...] many people, known them in a peculiar intimate way that was different from the way in which you and I know people“ (W 22), gleich jenen sind auch die Menschen, mit denen George Willard einst gelebt hat, grotesk geworden. So kann *Winesburg, Ohio* mit Kehlmann als eines jener Bücher gelesen werden, „die sich gewissermaßen selbst erzeugen, indem sie eine Figur bis an den Punkt führen, da sie durch eine plötzliche Explosion der Erkenntnis imstande ist, ebenjenes Werk zu verfassen, das wir gerade lesen.“¹⁴⁸ Und wie der Schriftsteller, so sieht auch George Willard in einem Moment der Erkenntnis („Sophistication“), „as though they marched in procession before him,

¹⁴⁴ Vgl. Brower: „Winesburg, Ohio“, hier: S. 103.

¹⁴⁵ Kehlmann: „Geisterstadt“, S. 293.

¹⁴⁶ Yingling: „End of Collective Experience“, S. 114.

¹⁴⁷ Vgl. Nünning: „Anderson, Sherwood“, S. 29.

¹⁴⁸ Kehlmann: „Geisterstadt“, S. 296-297.

the countless figures of men who before his time have come out of nothingness into the world, lived their lives and again disappeared into nothingness.“ (W 234) Gleichmaßen können auch die Geschichten des Zyklus’ als eine Prozession grotesker, desillusionierter Gestalten gelesen werden,¹⁴⁹ an deren Ende George Willard steht, dem als einziger der Ausbruch aus den „limitations of life“ (W 234) gelingt.

4.3. Der Short Story Cycle als Ausdruck der modernen Welterfahrung

Mit Joyces *Dubliners* und Andersons *Winesburg, Ohio* wurden jeweils bedeutende Vertreter der englischen und amerikanischen Short Story sowie Wegbereiter des episodischen und mehrsträngigen Erzählens in der Literatur betrachtet. Unterschied sich die Short Story für Charles Dickens und seine Zeitgenossen zunächst nur durch ihre Kürze von anderen literarischen Formen wie dem Roman¹⁵⁰ und wurde durch diese auf eine „relative Einheit von Ort, Zeit und Handlung“¹⁵¹ beschränkt,¹⁵² so entwickeln Joyce und Anderson die Short Story zu einer eigenen literarischen Ausdrucksform weiter. Sie nehmen Abstand von der durch Edgar Allan Poe geprägten Variante, in der der Plot auf einen Effekt hin konstruiert wurde,¹⁵³ entwerfen beinahe ‚plotlose‘ Stories und verleihen stattdessen der Form selbst Semantik und Gewichtung.¹⁵⁴

Gleichzeitig durchbrechen sie die strukturelle Begrenzung auf feste Charaktere ohne Entwicklung und Psychologisierung, indem sie – durch die Platzierung der Figuren in einem charakteristischen Umfeld (Joyce) oder das Erschließen innerer Konflikte über äußerliche Erkennungszeichen (Anderson) – auf engstem Raum ganze Lebensgeschichten ausbreiten. Lebensgeschichten, die sich dennoch von der Gattung des Romans abheben: Beschreibt dieser eine weitreichende Entwicklung, so reißt die Short Story „nur ein einzelnes Stück aus dem Strom des Geschehens

¹⁴⁹ Vgl. Bonné: „Schatten der Mauer“, S. 280.

¹⁵⁰ Vgl. Adrian Hunter: *The Cambridge Introduction to the Short Story in English*, Cambridge 2007, S. 7.

¹⁵¹ Seiler: „Kurzgeschichte“, S. 452.

¹⁵² Kriterien, die auch für die deutsche Kurzgeschichte gelten, die sich zunächst eher an der Anekdote und erst später am amerikanischen Vorbild orientierte. (Vgl. Seiler: „Kurzgeschichte“, S. 458).

¹⁵³ Vgl. Eberhard Späth: „Der Beitrag der Gattungstheorie zur Geschichte der Kurzgeschichte“, in: Arno Löffler und Eberhard Späth (Hrsg.): *Geschichte der englischen Kurzgeschichte*, Tübingen 2005, S. 1-22, hier: S. 8.

¹⁵⁴ Vgl. Günter Ahrens: *Die amerikanische Kurzgeschichte*, Trier 2008 (1980).

heraus“,¹⁵⁵ wodurch sie einen stärker fragmentarischen, unmotivierten und – gerade für die Zeit der Moderne – lebensnahen Charakter erhält. Auffällig ist hier die Analogie zu Siegfried Kracauers Beschreibung der filmischen Episode als Story, die „aus dem [...] Fluß des Lebens auftauch[t] und wieder darin verschwinde[t]“¹⁵⁶ – ein Anzeichen dafür, dass die literarische Short Story der filmischen Episode sehr nahe steht. Das flüchtige, fragmentarische Gepräge wird durch die strukturelle Offenheit noch betont: Anders als die Novelle nicht auf ihren Schluss hin ausgerichtet, stellt die Short Story am Ende keine (Auf-)Lösung oder Lehre bereit und lässt den Leser so mit einem „Gefühl der Unsicherheit“¹⁵⁷ zurück, welches, wie Chesterton bereits 1906 feststellt, ebenso mit der Wirklichkeitserfahrung der Moderne korrespondiert:

Our modern attraction to short stories is not an accident of form; it is the sign of a real sense of fleetingness and fragility; it means that existence is only an impression, and, perhaps, only an illusion. [...] We have no instinct of anything ultimate and enduring behind the episodes. The moderns, in a word, describe life in short stories because they are possessed with the sentiment that life itself is an uncommonly short story, and perhaps not a true one.¹⁵⁸

Der Glaube an „dauerhaft gültige Wahrheiten“,¹⁵⁹ die über das Ende der Geschichten hinaus fortbestehen, muss aufgegeben und literarisch durch eine auf den Moment reduzierte Darstellungsform, wie sie die Short Stories bietet, abgelöst werden. Anstelle eines dramatischen Höhe- oder novellistischen Wendepunktes treten Epiphanien, Momente der Klarsicht, die eine kurze Offenbarung des Sinns in einer ansonsten undurchschaubaren Welt¹⁶⁰ gestatten und die Diskrepanz zwischen Scheinbarem und Tatsächlichem, Oberfläche und Innerem vor Augen führen. Beschränkt sich die einzelne Story auf ein Bruchstück des Lebens, so kann mit der Addition zu Sammlung oder Zyklus der Versuch unternommen werden, dies zu einer „umfassenderen Darstellung des Lebens“¹⁶¹ zu erweitern. In der Akkumulation zum Ganzen können die

¹⁵⁵ Seiler: „Kurzgeschichte“, hier: S. 454.

¹⁵⁶ Kracauer: *Theorie des Films*, S. 331.

¹⁵⁷ Seiler: „Kurzgeschichte“, hier: S. 453.

¹⁵⁸ Gilbert Keith Chesterton: *Charles Dickens*, London 1919 (1906), S. 69.

¹⁵⁹ Späth: „Beitrag der Gattungstheorie“, S. 14.

¹⁶⁰ Ebd., S. 10.

¹⁶¹ Ebd., S. 14.

kleinen momenthaften Entnahmen eine wage Ahnung vom großen Weltgeschehen aufblitzen lassen. So reflektiert schon das „Book of the Grotesque“ jenes Bemühen, die zersplitterte und nicht mehr als Ganzes begreifbare Welt dennoch in einem einheitlichen, geschlossenen Buch darzustellen.¹⁶² In der Form einer fragmentierten und gleichzeitig im Zyklus zusammengehaltenen Sammlung gelingt es Anderson letztlich, „etwas Existenzielles über ein Land zu erzählen, das [laut Kehlmann] ständig die Gemeinschaft beschwört und doch so viel mehr als das alte Europa ein Land der Einsamkeit und der Melancholie ist“.¹⁶³ Eine Form, die ebenso in den *Dubliner* Stories die Isolation und Vereinsamung der Figuren, die Zersplitterung einer Gesellschaft widergespiegelt, die nur noch durch Paralyse in den erdrückenden Lebensverhältnissen ihrer Heimatstadt Dublin festgehalten wird. Die Paralyse generiert die Zentripedalkraft, welche die Dubliner in der ewigen Kreisbewegung bannt, wie auch die zyklische Prozession der Grotesken kaum eine Möglichkeit zur Ausflucht lässt. In beiden Texten transportiert die Erzählform somit eine inhaltliche Aussage wie Anderson bekräftigt: „Form is, of course, content. It is nothing else, can be nothing else.“¹⁶⁴

5. Eine filmische Zeitreise – David Wark Griffith: INTOLERANCE: LOVE’S STRUGGLE THROUGHOUT THE AGES (1916)

Von Kürze kann dagegen im ersten Episodenfilm der Filmgeschichte, D. W. Griffiths INTOLERANCE von 1916, keine Rede sein. Über 13 Akte, 4100 Meter Filmrolle und 215 Minuten¹⁶⁵ hinweg entfaltet Griffith vier zunächst voneinander unabhängige Geschichten aus verschiedenen Epochen der Menschheitsgeschichte, die dramaturgisch und thematisch immer weiter ineinander verflochten und in einem apokalyptisch anmutenden Epilog schließlich zusammengeführt werden. Streng genommen handelt es sich somit nicht um einen Episodenfilm, sondern um einen mehrsträngig erzählenden Film, da die Geschichten nicht abgeschlossen hintereinander, sondern parallel zueinander in alternierenden Wechseln

¹⁶² Vgl. Erhart: *Wolfgang Koeppen*, S. 115-116.

¹⁶³ Kehlmann: „Geisterstadt“, S. 294.

¹⁶⁴ Sherwood Anderson an Charles Bockler, o. A. 1930, in: Howard Mumford Jones (Hrsg.): *Letters of Sherwood Anderson*, Boston und New York 1969, S. 202.

¹⁶⁵ Vgl. Esther Maxine Behrendt: „Kurzfilm“, in: Thomas Koebner (Hrsg.): *Reclams Sachlexikon des Films*, Stuttgart 2011 (2002), S. 396-398, hier: S. 397.

erzählt werden. Das zugrundeliegende Verfahren und Thema wird dabei in einem dem Film vorangestellten Prolog explizit erläutert: „Each story shows how hatred and intolerance, through all the ages, have battled against love and charity“, heißt es da, „[t]herefore, you will find our play turning form one of the four stories to another, as the common theme unfolds in each.“

Obwohl technisch und künstlerisch höchst innovativ und ambitioniert, traf der Film beim breiten Publikum keineswegs auf Begeisterung und bedeutete für Griffith den finanziellen Ruin,¹⁶⁶ legte aber dennoch den Grundstein für ein neues filmisches Erzählformat, das von anderen Regisseuren aufgegriffen und weiterentwickelt, noch beinahe 80 Jahre später bei Robert Altman zu finden sein wird: Zunächst als Einzelfilm geplant, drehte Griffith bereits parallel zu seinem Erfolgsfilm *THE BIRTH OF A NATION* von 1915 das Melodrama *THE MOTHER AND THE LAW*¹⁶⁷ und entschloss sich später dazu, dieses um drei weitere Geschichten aus anderen Epochen zu erweitern, die gleichfalls vorerst getrennt und unabhängig voneinander angefertigt und erst im Nachhinein wieder zerstückelt und mittels Parallelmontage zu einem Gesamtwerk verflochten wurden¹⁶⁸ – ein Verfahren, das nach Martin Nies noch der heutigen Short-Cuts-Technik zugrunde liegt. In der damaligen Gegenwart, den U.S.A. der 1910er Jahre spielend, bildet *THE MOTHER AND THE LAW* unter dem Titel „The modern Story“ das Kernstück von *INTOLERANCE*, welches sowohl die Dramaturgie, als auch das Thema des Films maßgeblich lenkt und vorantreibt.

¹⁶⁶ Während Griffith zunächst noch für die rein kommerziell ausgerichtete Produktionsgesellschaft *American Mutoscope & Biograph Co.* arbeitete – die erste Filmgesellschaft, die sich 1906 in Los Angeles ansiedelte und so zu den Gründungsvätern des Hollywood-Systems zählt – wandte er sich schon 1913 von der Diktatur des zum *Motion Picture Patents Company* zusammengeschlossenen Hollywood-Trusts ab, um sich seine künstlerische Unabhängigkeit zu bewahren. Er gründete seine eigene *Wark Production Corporation*, in der er *INTOLERANCE* als unabhängige Produktion realisierte. (Vgl. William M. Drew: *D. W. Griffith's Intolerance: Its Genesis and Its Vision*, Jefferson, North Carolina und London 1986, S. 11-12 und Norbert Grob: „Hollywood“, in: Thomas Koebner (Hrsg.): *Reclams Sachlexikon des Films*, Stuttgart 2011 (12002), S. 308-315, hier: S. 308.)

¹⁶⁷ Vgl. William K. Everson: *American Silent Film*, New York 1998 (1978), S. 91.

¹⁶⁸ Vgl. Treber: *Auf Abwegen*, S. 19 und Günter: Giesenfeld „Intoleranz“, in: Thomas Koebner (Hrsg.): *Filmklassiker: Beschreibungen und Kommentare*, Stuttgart 1995, Bd. 1: 1913-1946, S. 25-31, hier: S. 28-29.

5.1. THE MOTHER AND THE LAW (1919): Melodrama und Exempel

Drei Jahre nach *INTOLERANCE* wurde *THE MOTHER AND THE LAW* nochmals getrennt als eigenständiger Film veröffentlicht. Mit ihm formuliert Griffith ein Plädoyer, das sich gegen all jene richtet, die unter dem Deckmantel der Wohltätigkeit zu Macht und Ansehen gelangen wollen und dabei ihre Art der Lebensführung als die einzig richtige anerkennen. Mit finanzieller Unterstützung des Kapitalisten Mr. Jenkins (Sam De Grasse), der – als höchste Macht und Autorität der Gesellschaft – gleich einem absolutistischen Herrscher von seinem Bürostuhl aus über das Schicksal der kleinen Leute entscheidet,¹⁶⁹ nehmen die sogenannten „Uplifers“ – ein reformistisches Komitee von Frauen – eine moralische ‚Säuberung‘ der Gesellschaft vor. Da das Geld für dieses Vorhaben an den Löhnen von Jenkins Fabrikangestellten abgespart werden soll, kommt es zu einem Arbeiterstreik – historisch an das schockierende, Schlagzeilen füllende Ludlow Massaker von 1914 angeknüpft –,¹⁷⁰ der zur Entlassung und Auswanderung der Arbeiter in die Slums führt, wo die kriminellen Machenschaften des sogenannten „Musketeer of the Slums“ (Walter Long) die Verhältnisse regieren. Aus Sicht der Opfer schildert, zeigt der Film, welche Konsequenzen diese Machtbestrebungen der öffentlichen Institutionen auf das private Leben der kleinen Leute haben: der bescheidenen, liebevollen und stets die Hoffnung bewahrenden Protagonistin, „The Little Dear One“, gespielt von Mae Marsh, und ihres Geliebten, „The Boy“, gespielt von Robert Harron. Dieser lässt sich in die kriminellen Geschäfte des Musketeer of the Slums verwickeln, wird durch die Heirat und gemeinsame Familiengründung schließlich geläutert, aufgrund einer Intrige aber dennoch unschuldig des Mordes angeklagt.

Wie Robert Lang in seiner Auslegung des Films gemäß einer melodramatischen Logik ausführt, wird somit ein Antagonismus zwischen den verbitterten, alleinstehenden und männlich konnotierten, nach Macht strebenden Personen des öffentlichen Lebens, „the Law“, und der, über die sich liebevoll um Heim, Mann und Kind kümmernde Protagonistin, „the Mother“, weiblich konnotierten, auf Harmonie bedachten Familie entwickelt, der – ähnlich wie Andersons *Winesburg, Ohio* – die Disziplinierung und Fragmentierung der Gemeinschaft durch die In-

¹⁶⁹ Vgl. Drew: *D. W. Griffith's Intolerance*, S. 20-21 und Robert Lang: *American Film Melodrama: Griffith, Vidor, Minnelli*, Princeton 1989, S. 80.

¹⁷⁰ Vgl. Drew: *D. W. Griffith's Intolerance*, S. 32-33.

dustrialisierung reflektiert.¹⁷¹ Ein „melodrama of seperation“¹⁷² also, das letztlich in einer Kussszene die Wiedervereinigung der zuvor durch allerlei Hindernisse getrennten, idealen Kleinfamilie feiert. Lenkt der Titel „The Mother and the Law“ die Aufmerksamkeit noch mehr auf den Kampf gegen die Ungerechtigkeit der Gesellschaft und Gesetze, die über die Köpfe der kleinen Leute hinweg erlassen werden, so spielt das Thema der Intoleranz durch die Figur des Mr. Jenkins („My way of thinking, eating and drinking is the only way.“) und der ‚Uplifters‘, die ihre Lebensweise durch Reformen und Gesetze der gesamten Gesellschaft aufzwingen wollen, durchaus schon eine große Rolle, bestimmt Schicksal, Lebensumstände und soziale Stellung der Protagonisten. Im Gegensatz zu den „[r]eal charities founded on love [Herv. i. O.]“, die schon hier in einer historischen Einblende in Analogie zu der Barmherzigkeit Jesu Christi gesetzt werden, verbergen die ‚Uplifters‘ unter dem Deckmantel des Rechten und Guten, genau wie die Pharisäer zu Jesu Zeiten, nur ihr Bestreben, die Gesellschaft nach ihrem Willen zu formen und zu Macht und Ansehen zu gelangen. Statt die Lebensweise der ärmeren Gesellschaftsschichten zu tolerieren, erzwingen die Mächtigen eine Anpassung an ihre moralischen und sittlichen Vorstellungen.¹⁷³

Singulär betrachtet, verhandelt das Melodrama THE MOTHER AND THE LAW somit den Kampf einer nach Harmonie und Liebe strebenden Kleinfamilie aus bescheidenen Verhältnissen gegen die soziale Ungerechtigkeit sowie die radikalen, die familiäre Gemeinschaft und kleinen Freuden des Alltagslebens zerstörenden Gesetze der Mächtigen im Amerika zur Zeit der Industrialisierung. Mit der Zusammenführung zu INTOLERANCE wird aus der Geschichte dagegen ein Exempel für die Universalität moralischer Diskrepanzen, der Ungerechtigkeit, Unterdrückung und Intoleranz, die sich durch alle Epochen der Menschheitsgeschichte zieht. Weist der Schriftzug „Everyday as yesterday“ im Hintergrund des Arbeiterstreiks bereits subtil auf eine solche Überzeit-

¹⁷¹ Vgl. ebd., S. 80-83.

¹⁷² Ebd., S. 89.

¹⁷³ Alle drei Bedingungssätze der Intoleranz sind somit erfüllt, denn die Uplifters haben (1) etwas an der Lebensweise ihrer Mitmenschen auszusetzen, sind (2) in der Lage, auf diese ärmere Gesellschaftsschicht Einfluss zu üben und nehmen (3) diese Möglichkeit auch in Anspruch. Vgl. Ralf Schnell: „Toleranz“, in: Stefan Jordan und Christian Nimtz (Hrsg.): *Lexikon Philosophie: Hundert Grundbegriffe*, Stuttgart 2011 (12009), S. 263-265.

lichkeit hin,¹⁷⁴ so wird die Übertragung ins Allgemeine erst mit der Ergänzung zum mehrsträngig erzählenden Film explizit thematisiert.

5.2. Die Parallelmontage: Ähnlichkeits- und Kontrastbeziehungen

Griffith, der stets an neuen filmischen Techniken und Effekten experimentierte und viele der heute geläufigen visuellen Ausdrucksformen erstmals in die Filmsprache einführte,¹⁷⁵ hatte bereits in früheren Filmen die Parallelmontage zu seiner Paradedisziplin erhoben und insbesondere in seinen legendär gewordenen Verfolgungsjagden – die seit *THE LONELY VILLA* (1909) in beinahe allen seinen Filmen zu finden waren –¹⁷⁶ erprobt. So stellt *INTOLERANCE* im Grunde nur die konsequente Weiterführung dieser Technik zu einer den gesamten Film umspannenden Parallelmontage dar:¹⁷⁷ Vier Ebenen werden parallel zueinander erzählt und miteinander in Beziehung gesetzt, indem sie zunächst nacheinander eingeführt und schließlich in einem alternierenden Nebeneinander immer enger zusammengeführt werden. Dies entsprach einem radikalen Bruch mit der damaligen, von „erzählerische[r] Kontinuität“¹⁷⁸ geprägten, narrativen Struktur des Films und wurde vom breiten Publikum als verwirrend und unverständlich empfunden.¹⁷⁹ Bedenken, dass die Zuschauer solcherlei Sprünge zwischen den Handlungssträngen nicht verstehen würden, wurden schon zuvor an Griffith herangetragen. Dieser bezog sich jedoch folgerichtig – wie Sergej M. Eisenstein in seinem Aufsatz „Dickens, Griffith und wir“ erläutert – auf die viktorianischen Romane des 19. Jahrhunderts, insbesondere sein Vorbild Charles Dickens, in dessen Romanen neben einer Vielzahl von anderen, heute als filmisch bezeichneten Erzähltechniken ebenjene Parallelführung der Handlungsstränge seit langer Zeit zu finden seien.¹⁸⁰

Wie Dickens, so arretiert auch Griffith die Handlung der einen Geschichte, um den Zuschauern den gleichzeitigen Verlauf der anderen

¹⁷⁴ Vgl. Drew: *D. W. Griffith's Intolerance*, S. 11.

¹⁷⁵ Vgl. ebd., S. 5.

¹⁷⁶ Vgl. Kracauer: *Theorie des Films*, S. 300.

¹⁷⁷ Vgl. Jens Bisky: „Intolerance“, in: Michael Töteberg (Hrsg.): *Metzler-Film-Lexikon*, Stuttgart 2005 (1995), S. 322-324, hier: S. 323-324.

¹⁷⁸ Kevin Brownlow: *Pioniere des Films: Vom Stummfilm bis Hollywood*, Basel 1997, S. 89.

¹⁷⁹ Vgl. Paul O'Dell: *Griffith and the Rise of Hollywood*, New York und London 1970, S. 85.

¹⁸⁰ Vgl. Sergej M. Eisenstein: „Dickens, Griffith und wir“, in: ders.: *Ausgewählte Aufsätze*, aus dem Russischen von Lothar Fahlbusch, Berlin 1960, S. 157-229.

Geschichten vor Augen zu führen und die gespannte Erwartung über den Fortgang der Ersteren noch zu steigern. Daneben evoziert Griffiths Parallelmontage zudem Ähnlichkeits- und Kontrastbeziehungen, indem Analogien zwischen den einzelnen Handlungssträngen aufgezeigt, Vergleiche angestellt und Bewertungen vorgenommen werden. So stellt Griffith der modernen Geschichte *THE MOTHER AND THE LAW* die Geschichte vom Fall der einst mächtigen und prunkvollen Kultur Babylon im Jahre 539 v. Chr. gegenüber, in der der friedliebende Herrscher Belshazzar (Alfred Paget), seines Zeichens die Verkörperung religiöser Toleranz und freier Liebe, durch den Hohepriester des Baal (Tully Marshall), der sich über die Intoleranz gegenüber anderen Göttern mehr Macht in seiner eigenen Position verspricht, an den Perserkönig Kyros verraten wird.¹⁸¹ Auf diese Weise wird einerseits in der Figur des Hohepriesters eine Analogie zu den intoleranten und machtgierigen ‚Uplifters‘ geschaffen, die den Einzelfall in eine historische Tradition einordnet, andererseits wird der Begriff der Intoleranz von seiner moralischen Ausrichtung auf eine religiöse erweitert.

Parallel zu diesen beiden im Zentrum stehenden Geschichten – die in Länge und Dramaturgie jeweils Material für einen eigenen Spielfilm ergeben¹⁸² und nach *INTOLERANCE* auch als solche ausgestrahlt wurden – wird eine Geschichte um das Massaker an den Hugenotten, den französischen Protestanten, auf Befehl Katharina von Medicis (Josephine Crowell), der Mutter des katholischen Königs Charles IX von Frankreich, in der Pariser Bartholomäusnacht 1527 eingeblendet, das zur damaligen Zeit als „the most notorious example of official intolerance in recorded history“¹⁸³ galt. Ein historisches Ereignis, in dem ebenfalls eine Verbindung von religiöser Intoleranz und politischen sowie gesellschaftlichen Machtansprüchen nachzuweisen ist.¹⁸⁴ Um dessen Brutalität und Drastik zu unterstreichen, wird auch hier ein Einzelschicksal, die Lie-

¹⁸¹ Vgl. Drew: *D. W. Griffith's Intolerance*, S. 27.

¹⁸² Die „modern story“ (*THE MOTHER AND THE LAW*) wäre hierbei in das Genre des Melodrama einzuordnen, während *THE FALL OF BABYLON* mit seiner historischen Ausrichtung, aufwendigen, immer wieder als Beispiel filmischer Architektur und Ausstattung angeführten Kulisse, und seinen prunkvollen Festszenen wohl eher dem „Monumentalfilm“ zuzurechnen wäre. Zum Monumentalfilm vgl.: Thomas Koebner: „Monumentalfilm“, in: ders. (Hrsg.): *Reclams Sachlexikon des Films*, Stuttgart 2011 (12002), S. 457-462.

¹⁸³ Drew: *D. W. Griffith's Intolerance*, S. 36.

¹⁸⁴ Vgl. ebd., S. 25.

besbeziehung zwischen der lieblichen Protagonistin „Brown Eyes“ (Margery Wilson) aus hugenottischer Familie – ein Äquivalent zu ‚The Dear One‘ aus der „modern story“ – und ihrem frisch Vermählten, Prosper Latour (Eugene Palette), gezeigt. Zur Hilfe eilend kommt Letzter jedoch zu spät, um seine Geliebte vor ihrem schändlichen und brutalen Mörder zu retten. Dazwischen kommentieren Episoden aus dem Leben Jesu Christi (Howard Gaye) die Vorfälle der „modern story“, von seinen Wundertaten bei der Hochzeit zu Kana über seinen Kampf gegen die Intoleranz der Pharisäer – analog zu den „modern Pharisees“ – bei der Verteidigung der zur Steinigung verurteilten Ehebrecherin bis hin zur größten Ungerechtigkeit, die er – selbst Außenseiter und Opfer der Intoleranz – gegen sich erfahren muss: seinem Kreuzweg auf den Berg Golgotha. Gleichzeitig bilden diese Szenen auch eine Parallele zur Babylon-Geschichte, indem Belshazzar gleich Jesus als „the greatest enemy of intolerance“ stilisiert wird, während seine Antagonisten, der Hohepriester wie auch die Pharisäer, die Ausschließlichkeit ihrer Religion für ihre eigenen Machtbestrebungen in Anspruch nehmen. Im Gegensatz zu den anderen Geschichten weist diese keine eigenständige Dramaturgie auf, sie dient eher einer szenischen Illustration oder Kommentierung der Handlungen.

Deutlich zeichnen sich somit die Parallelen ab, die sich zwischen den verschiedenen Zeiten und Geschichten, ihren Figuren und Ereignissen ergeben und die Möglichkeit bieten, untereinander Vergleiche anzustellen. So wird Belshazzars Einsatz für die Gerechtigkeit und das Wohlergehen Aller dem amerikanischen Gesellschafts- und Gerichtssystem gegenübergestellt, das – im Gegensatz zu babylonischen Gericht, „[t]he first known court of justice in the world [...], protected the weak from the strong“, – nach dem ersten Anschein urteilt und sich nicht für die Perspektive der Opfer interessiert.¹⁸⁵ Eine ähnlich unterschwellige Kritik, wie sie auch mit dem Wechsel von der Episode um Jesu Verteidigung der Ehebrecherin zur „modern story“ vorgenommen wird: „Now, how shall we find this Christly example followed in our story of today?“ Die Parallelmontagen weisen also nicht nur Ähnlichkeiten, sondern auch Kontrastbeziehungen auf, aus deren Gegenüberstellung eine Kritik, Bewertung oder Kommentierung erwächst. Auf die kaltherzige Geste der ‚Uplifters‘, die der ‚Dear One‘ ihr Neugeborenes aufgrund reformis-

¹⁸⁵ Vgl. ebd., S. 28.

tischer Überzeugungen entreißen, folgt eine direkte Überblendung zu einem Bild der Barmherzigkeit Jesu Christi mit dem Bibelvers „Suffer Little Children“, „Lasst die Kinder zu mir kommen“¹⁸⁶ – eine Montage, die die vorausgegangene Szene kritisch kommentiert. Daneben komplementieren sich die Geschichten teils auch gegenseitig, indem sie was in der einen Szene arretiert oder abgebrochen in der nächsten Geschichte weitererzählen, was dort lediglich angedeutet hier ausführen, wenn etwa an das Gerichtsurteil in der „modern story“ Jesu Verurteilung durch Pontius Pilatus, „Let Him Be Crucified“, anschließt oder Katharina von Medicis Anordnung zum Angriff auf die Hugenotten durch die aufbrechenden Streitwagen der Perser zum Überfall auf Babylon konsequent fortgesetzt wird.

Über die Montage nimmt Griffith so Bewertungen, Vergleiche und Kommentare vor, zeigt Verbindungen auf oder deutet Kausalitäten und Weiterführungen an – dies nicht nur auf Ebene der parallel gesetzten Handlungsstränge, sondern auch innerhalb der einzelnen Geschichten, indem die Berichterstattung der ‚Uplifters‘ über die ‚Säuberung‘ der Stadt mit Einblenden der nun trostlos leeren Orte früherer Geselligkeit untermalt und zugleich kritisch kommentiert wird oder auf die Überprüfung des Galgens durch die Scharfrichter ein Bild des „Boys“ in seiner Zelle gezeigt wird, dessen drohendem Schicksal der Zuschauer aus der Kombination der beiden Szenen noch ängstlicher entgegen sieht. Darüber hinaus ist mit Griffiths Einsatz der Parallelmontage, wie Eisenstein erläutert, ein bestimmtes Gesellschaftsbild verbunden: Die Vorstellung eines ewigen Dualismus zwischen Reichen und Armen, Guten und Bösen, zweier paralleler Linien, die sich nie treffen, nie wahrhaft versöhnen.¹⁸⁷ Ein Dualismus, der in jeder der vier Geschichten zu finden ist und somit Griffiths großes Thema, die Allgegenwärtigkeit von Ungerechtigkeit, Unterdrückung und Intoleranz über die Völker und Epochen hinweg, impliziert.

¹⁸⁶ Deutscher Untertitel, aus dem Amerikanischen von Peter H. Schröder.

¹⁸⁷ Die Montage der späteren sowjetischen Filmkünstler entwickelt sich dagegen gerade über das Gesellschaftsbild einer in sich gespaltenen, widersprüchlichen Einheit. Griffith bleibt nach Eisenstein beim bloßen Effekt der Gegenüberstellung stehen, während die sowjetischen Filmkünstler aus der Montage eine neue Filmsprache konstituieren. Vgl. Eisenstein: „Dickens, Griffith und wir“, hier: S. 204-229.

5.3. Vom chronologischen Nacheinander zum epochenübergreifenden Nebeneinander

Indem Griffith die vier Geschichten zunächst nacheinander einführt, Struktur, Aufbau und Einordnung der Wechsel durch vorangestellte Zwischentitel erläutert,¹⁸⁸ nimmt er den Zuschauer an die Hand und erleichtert ihm somit den Einstieg in die Dramaturgie des Films. Mit der „modern story“ beginnend, holt er den Zuschauer gewissermaßen von seinem Ausgangspunkt in der damaligen Gegenwart ab und führt ihn über die allbekannte, durch ihre Allgemeingültigkeit vom historischen Kontext gelöste, Geschichte Jesu Christi – jeweils mit Rückbezug auf die „modern story“ – in die Geschichte Frankreichs und Babylons. Nach und nach löst er sich dann von dieser historischen Abgrenzung der Handlungsstränge und nimmt stattdessen immer mehr assoziative Bezüge und Sprünge zwischen den Zeiten vor.¹⁸⁹ Gleich universalen Konstanten ziehen sich der Dualismus von Mächtigen und Unterdrückten sowie die damit einhergehende Intoleranz durch all diese Epochen der Menschheitsgeschichte, wodurch die vier Geschichten zunehmend als „vier Variationen ein und derselben Geschichte“¹⁹⁰ erscheinen. Verweist Katharina von Medici auf die alttestamentarische Talionsformel „An eye for an eye, a tooth for a tooth“, ein Gesetz, gegen das Jesus zu seiner Zeit ankämpfte und das schließlich noch dem Gerichtsurteil der „modern story“ zugrunde liegt („an eye for an eye, a tooth for a tooth, a murder for a murder“), so bedeutet dies, dass sich im Denken der Menschen über all die Jahrhunderte nichts verändert hat und folglich die Ereignisse stets von neuem wiederkehren. Die alten Zeiten erscheinen „far away“ und doch „parallel in their hopes and perplexities.“ Gleich parallelen Geraden verlaufen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft nebeneinander, sind gemeinsam präsent und doch stets unerreichbar.

Griffiths Konzeption von Zeit findet Ausdruck in einem Bild, das bereits im Prolog eingeführt und durch den Film hinweg immer wieder eingeblendet wird, die Geschichten und Zeiten miteinander verbindet. In der Mitte eines rundherum dunklen Raumes sitzt, durch einen einzi-

¹⁸⁸ Vgl. INTOLERANCE: „Therefore, you will find our play turning from one of the four stories to another, as the common theme unfolds in each.“ Oder: „And now our fourth story of love's struggle against Intolerance, in that distant time when all the nations of the earth sat at the feet of Babylon.“

¹⁸⁹ Vgl. Drew: *D. W. Griffith's Intolerance*, S. 18.

¹⁹⁰ Treber: *Auf Abwegen*, S. 18.

gen Lichtstrahl in Szene gesetzt, eine namenlose Frau (Lilian Gish), die eine Wiege voll Stroh schaukelt, während im Hintergrund drei schwarz gekleidete Frauen im Halbdunkel beisammensitzen. Ein außerhalb von Zeit und Raum stehendes,¹⁹¹ symbolisches Bild, das, anfangs stets in Zusammenhang mit dem Leitsatz oder Refrain „Out of the cradle endlessly rocking [...] ever bringing the same human passions, the same joys and sorrows“ eingeblendet, zu einer Allegorie desselben wird.¹⁹² Die „cradle endlessly rocking“, einem Gedicht aus Walt Whitmans *Leaves of Grass* entlehnt,¹⁹³ ist dem Film gleich einem Motto vorangestellt und führt die Unveränderlichkeit in der Kontinuität der Menschheitsgeschichte, die ewige Wiederkehr der selben Haltungen und Verhaltensweisen im Anschluss immer wieder neu vor Augen. Wie in der ersten Einblende der Wiegenszene ein Schattenstrahl im Lichtkegel langsam hin- und herpendelt, so registriert auch die Szene gleich einem Zeitmesser den zyklischen Verlauf der Menschheitsgeschichte (siehe Abbildung 1).¹⁹⁴

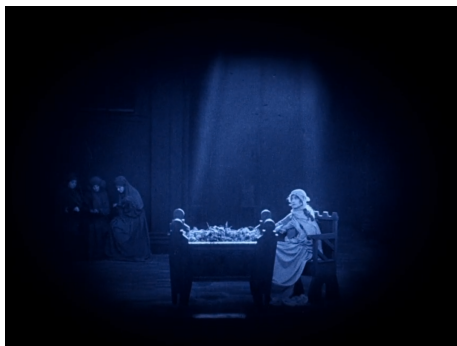


Abb. 1: Lilian Gish an der Wiege.

¹⁹¹ Vgl. O'Dell: *Griffith and the Rise*, S. 44.

¹⁹² Vgl. Treber: *Auf Abwegen*, S. 18 und Pierre Baudry: „Les aventures de l'idée: Sur Intolerance“, in: *Cahiers du Cinema*, Nr. 241 (1972), S. 31-45, hier: S. 37.

¹⁹³ Vgl. Walt Whitman: „A word out of the Sea“, in: ders.: *Leaves of Grass*, London 1974 (1855), S. 269-277. Ein Buch, in dem Whitman unter anderem die Erweiterung des menschlichen Bewusstsein ins Universale reflektiert. Bis zu seinem Tod bearbeitete es Whitman zyklisch immer wieder neu und entwickelte es weiter. Vgl. Volker Bischoff: „Whitman, Walt“, in: Bernd Engler und Kurt Müller (Hrsg.): *Metzler Lexikon Amerikanischer Autoren*, Stuttgart und Weimar 2000, S. 710-712, hier: S. 711-712.

¹⁹⁴ Bei den in der Arbeit verwendeten Bildern handelt es sich um selbst erstellte Screen-Shots der jeweils behandelten Filme.

INTOLERANCE erzählt also nicht nur von verschiedenen Epochen der Menschheitsgeschichte, sondern kann mit Pierre Baudry auch als ein Film „sur l’histoire [Herv. i. O.]“¹⁹⁵ betrachtet werden, in dem der Verlauf der Menschheitsgeschichte reflektiert und dessen lineare Chronologie in Frage gestellt wird. Wie William M. Drew deutlich macht, knüpft Griffith damit an einen Diskurs seiner Zeit um 1900 an: Zwischen 1905 und 1916 hatte Albert Einstein die Relativität von Zeit und Raum nachgewiesen. Henri Bergson entwickelte 1889 in *Zeit und Freiheit* die Idee, dass die Vergangenheit neben der Gegenwart koexistiert – oder, wie Deleuze es ausdrückt, deren „Zeitgenossin“¹⁹⁶ ist – und als „dynamische[] Einheit“¹⁹⁷ ewig andauert, während die Gegenwart in ihrem Vergehen gleichsam in diese hinein fließt. Ebenso führt auch Griffith in INTOLERANCE vergangene Zeiten und „modern story“ über die Parallelmontage zu einem Nebeneinander zusammen. 1881 hatte außerdem Friedrich Nietzsche den ersten Gedanken zu seiner Theorie der „ewigen Wiederkunft des Gleichen“ gefasst,¹⁹⁸ eine Theorie, in der er die zyklische Zeitlehre der Antike mit der modernen physikalischen Auffassung eines Zeitpfeils in der Vorstellung zu vereinen versucht, dass die Zeit zwar voranschreitet und stets neue Momente generiert, zugleich jedoch alles schon einmal da gewesen ist.¹⁹⁹ Demgemäß singen die Tiere in Nietzsches *Also sprach Zarathustra*:

Alles geht, Alles kommt zurück; ewig rollt das Rad des Seins. Alles stirbt, Alles blüht wieder auf, ewig läuft das Jahr des Seins. Alles bricht, Alles wird neu gefügt; ewig baut sich das gleiche Haus des Seins. Alles scheidet, Alles grüsst sich wieder; ewig bleibt sich treu der Ring des Seins. In

¹⁹⁵ Baudry: „Sur Intolerance“, S. 31-45.

¹⁹⁶ Gilles Deleuze: *Bergson zur Einführung*, aus dem Französischen von Martin Weinmann, Hamburg 1989 (= SOAK-Einführungen 44), S. 78.

¹⁹⁷ Henri Bergson: *Zeit und Freiheit*, aus dem Französischen von Paul Fohr, Frankfurt a.M. 1989 (= Athenäums-Taschenbücher Bd. 135), S. 176.

¹⁹⁸ Vgl. Friedrich Nietzsche: *Ecce homo*, in: ders.: *Kritische Studienausgabe* (KSA 6), hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München 1980 (=1908), S. 255-374, hier: S. 335.

¹⁹⁹ Vgl. Miguel Skirl: „Ewige Wiederkunft“, in: Henning Ottmann (Hrsg.): *Nietzsche-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart und Weimar 2000, S. 222-230, hier: S. 222. Nietzsche erklärt dies aus dem Erhaltungssatz der physikalischen Energielehre, dem zufolge die Kraftmenge der Welt stets erhalten bleibt, alle Zeiten also in der gleichen Kraftmenge existieren. Vgl. Günter Abel: *Nietzsche: Die Dynamik der Willen zur Macht und die ewige Wiederkunft*, Berlin und New York 1984 (= Monographien und Texte zur Nietzsche-Forschung, hrsg. von Ernst Behler, Mazzino Montinari, Wolfgang Müller-Lauter und Heinz Wenzel, Bd. 15), S. 187, 201.

jedem Nu beginnt das Sein; um jedes Hier rollt sich die Kugel Dort. Die Mitte ist überall. Krumm ist der Pfad der Ewigkeit.²⁰⁰

In Griffiths *INTOLERANCE* verhält es sich ganz ähnlich: Aus der Perspektive des Nacheinanders schreiten die Handlungsstränge chronologisch entlang eines Zeitpfeils fort. Dies wird über die Unterschiede in der Ausgestaltung der verschiedenen Zeiten markiert, bei der Griffith mit großem historischen Anspruch die jeweilige Zeit in der Architektur der Filmkulisse, den Kostümen, Namen und Bezeichnungen, kulturellen Konventionen und Verhaltensweisen über aufwendige Recherchearbeit zu rekonstruieren versuchte. In ihrem Nacheinander gestaltet sich demnach eine Reise durch die Menschheits- und – wie Pierre Baudry im *Cahiers du Cinema* aufzeigt – Filmgeschichte, denn die Episoden schöpfen jede aus einer anderen Stilrichtung der damals zeitgenössischen Filmkunst und ergeben auf diese Weise eine „réunion encyclopédique“²⁰¹ derselben. Die Episoden lassen sich also nicht nur über die Figuren und Ereignisse, sondern allein schon durch diese visuelle Ausgestaltung voneinander abgrenzen. Außerdem schafft Griffith eine zusätzliche Strukturhilfe, indem die Zwischentitel und Überleitungen ebenfalls der jeweiligen Zeit angepasst sind: Scheint die „modern story“ einem Buch mit dem Titel „Intolerance“ zu entstammen, so findet analog zum Zeiten- auch ein Medienwechsel statt, wenn die jüdische Geschichte um Jesus und „The fall of babylon“ auf Steintafeln mit eingemeißelten Hieroglyphen, die französische Geschichte wiederum auf einem metallenen Schild durch Zwischentitel ergänzt wird.

In ihrem Nacheinander verhalten sich die Episoden somit heterogen zueinander.²⁰² Betrachtet man die Handlungsstränge hingegen in ihrem Nebeneinander, so wird deren Ähnlichkeit im Hinblick auf die Dramaturgie, Thematik, Akteure und Rollen erkennbar. Im Grunde wiederholt sich in ihnen stets die gleiche Geschichte, scheint es, als träten immer wieder die selben Figuren auf, seien lediglich die Darsteller ausgetauscht. In ihrer parallelen Gegenüberstellung führen sie dem Zuschauer die ewige Wiederkehr des Gleichen vor. Mit der Verfolgungsjagd am Ende werden die Handlungsstränge schließlich in so rasant alternie-

²⁰⁰ Friedrich Nietzsche: *Also sprach Zarathustra: Ein Buch für Alle und Keinen*, in: ders.: *Kritische Studienausgabe* (KSA 4), hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München 1980 (1883-1885), S. 272-273.

²⁰¹ Baudry: „Sur Intolerance“, S. 36.

²⁰² Vgl. ebd., S. 32.

renden Abschnitten ohne Überleitung aneinander montiert, dass der Eindruck entsteht, als würden die verschiedenen Geschichten zu einer homogenen verschmelzen, als führe die eine fort, was die andere begonnen, als löse der Streitwagen des ‚mountain girl‘ den Rennwagen der ‚Dear One‘ lediglich ab. Die Spannung wird durch die abrupten Wechsel nicht unterbrochen, sondern nur noch in ihrer Intensität gesteigert, indem das Hinauszögern einerseits Suspense erzeugt, die gespannte Erwartungshaltung über den Ausgang der Einzelstory andererseits durch die Parallelsetzung der Verfolgungsjagden multipliziert wird.²⁰³ Der Zuschauer fiebert der Verhinderung der zu Unrecht verhängten Todesstrafe des ‚Boy‘, der Warnung des Prinzen Belshazzar vor dem Angriff der Perser durch das ‚mountain girl‘ und zugleich der Rettung von ‚Brown Eyes‘ aus den Händen ihres Mörders entgegen. Ein Moment, in dem Kracauer zufolge die Bedeutung der Story, das gemeinsame Thema der Intoleranz, in den Hintergrund gerät und stattdessen „ein echt filmisches Sujet“, die „physische Bewegung“,²⁰⁴ manifestiert wird, sich die Form vor den Inhalt schiebt. Die Handlungsstränge lassen ihre Einzelgeschichten hinter sich zurück und fügen sich zu einer gemeinsamen physischen Erfahrung zusammen, in der Vergangenheit und Gegenwart gleichzeitig koexistieren. Während in der episodischen Form von Joyces *Dubliners* und Andersons *Winesburg, Ohio* die Zersplitterung der Gesellschaft zum Ausdruck kommt, akzentuiert Griffiths *INTOLERANCE* gerade die Gemeinsamkeiten, den Zusammenklang der Epochen über die Menschheitsgeschichte hinweg.

5.4. Multiplikation zur kollektiven Vision

Endet die Geschichte um Babylon – wie der Titel „The fall of babylon“ bereits erahnen lässt – mit der Vernichtung des Reiches durch die Perser, die französische Geschichte in der Grausamkeit des Bartholomäus-Massakers, von der auch die Protagonisten nicht verschont bleiben, und einzig die „modern story“ mit einer geglückten Rettung und Wiedervereinigung, so nimmt die Geschichte Jesu auf dem Berg von Golgotha einen beinahe apokalyptischen Ausgang: Von der Höhe des Kreuzes erhebt sich ein Lichtstrahl, gleichzeitig wechselt die schwarz-weiß-Szene in ein blutrot gefärbtes, von Blitzen durchzogenes Schlachtfeld, über

²⁰³ Vgl. O'Dell: *Griffith and the Rise*, S. 76 und Drew: *D. W. Griffith's Intolerance*, S. 6.

²⁰⁴ Kracauer: *Theorie des Films*, S. 300.

dem sich der Himmel öffnet und Engel sichtbar werden.²⁰⁵ Wie der Lichtstrahl die Kreuzigungsszene mit Hoffnung durchsetzt, so verwandeln die Engel das Blutrot zu einem friedlichen Violett, das Gefängnis der „modern story“ in ein Blumenfeld, die Schlacht zu einem fröhlichen Fest, an dem Menschen in Harmonie und Gemeinschaft zusammenleben und die Kanonentrichter zu einem Spielplatz der Kinder verwachsen. „When cannon and prison bars wrought in the fires of intolerance... And perfect love shall bring peace forevermore“, so formulieren die Zwischentitel Griffiths Gegenentwurf zur ewigen Intoleranz und Ungerechtigkeit:²⁰⁶ ein Leben in Frieden und Harmonie, für welches die glücklich vereinte Familie der „modern story“ einen möglichen Anfang aufzeigt. Noch ein letztes Mal erscheint Lilian Gish an der Wiege, diesmal in der Nahaufnahme, die auf deren Gesicht beinahe etwas wie Hoffnung und Vorfreude erkennen lässt.



Abb. 2 und 3: Das Zeitalter der Intoleranz wird von einer Vision des Friedens und der Harmonie abgelöst.

Auf den ersten Blick bringt Griffiths *INTOLERANCE* vier Geschichten zusammen, wie sie unterschiedlicher kaum sein könnten: Im Gegensatz zu den literarischen Vorgängern stimmen seine Episoden weder in der dargestellten Zeit, noch den örtlichen Begebenheiten überein, sondern betonen im Gegenteil ihre Heterogenität, indem sie auch stilistisch zwischen Melodrama, Monumentalfilm, Bibelfilm, Historien- oder Kostümfilm diversifizieren. Zusammengenommen stellen sie jedoch gerade dadurch die Universalität ihres gemeinsamen Themas, der Intoleranz und Ungerechtigkeit, die sich in jeder der vier Geschichten e-

²⁰⁵ Eine Szenerie, die an christliche Malereien aus Renaissance und Barock erinnert. Vgl. Baudry: „Sur Intolerance“, S. 35.

²⁰⁶ Für Scott Simmon scheint letztlich die Kunst für Griffith der „guide to moral reform“ zu sein, nachdem Religion und gesetzliche Reformen dies nicht mehr bewirken. Vgl. Scott Simmon: *The Films of D. W. Griffith*, Cambridge 1993, S. 150-155.

xemplifiziert, umso drastischer aus. Indem die ewige Wiederkehr der gleichen sozialen, moralischen und gesellschaftlichen Missstände, die erst an der Multiplikation der Einzelgeschichte, ihrer Parallelsetzung, Gegenüberstellung und Kommentierung, nachvollziehbar wird, sich über die Form des mehrsträngigen Erzählens entfaltet, kann die Notwendigkeit von Griffiths sozialer Vision, seines Appells nach sozialer Veränderung nachdrücklich an den Zuschauer herangetragen, von diesem spürbar erfahren werden. Wie Joyces und Andersons Leser erlangt auch der Zuschauer von *INTOLERANCE* über die filmische Technik der Parallelmontage eine Perspektive, aus der die zersplitterte und undurchsichtig gewordene Welt wieder überschaubar, die Zusammenhänge erkennbar und die Erfordernis zur Befreiung aus den eigens geschaffenen Zwängen unablässig erscheinen. Nicht nur vier verschiedene Geschichten, sondern auch Elemente aus Musik, Malerei, Theater und Literatur des 19. Jahrhunderts und der Filmgeschichte sowie all seine bisher erprobten Filmtechniken – insbesondere natürlich die Parallelmontage – in diesem Monumentalepos zusammenbringend, hat Griffith somit ein Werk geschaffen, das in seiner filmischen Machart einen Meilenstein für die weitere Entwicklung des Films im Allgemeinen und des episodischen und mehrsträngigen Erzählens im Besonderen legen sollte.²⁰⁷

6. Von Berlin nach Hollywood: Vicki Baums Roman *Menschen im Hotel* und Edmund Gouldings Verfilmung *GRAND HOTEL*

6.1. Vicki Baum: *Menschen im Hotel* (1929)

Was im großen Hotel erlebt wird, das sind keine runden, vollen, abgeschlossenen Schicksale. Es sind nur Bruchstücke, Fetzen, Teile; hinter den Türen wohnen Menschen, gleichgültige oder merkwürdige, Menschen im Aufstieg, Menschen im Niedergang; Glückseligkeiten und Katastrophen wohnen Wand an Wand. Die Drehtür dreht sich, und was zwischen Ankunft und Abreise erlebt wird, das ist nichts Ganzes. [...] [W]as hinter den Türen des Lebens geschieht, das ist nicht starr wie Säulen einer Architektur, nicht vorgezeichnet wie der Bau einer Symphonie, nicht berechenbar wie eine Sternbahn – sondern es ist menschenhaft, flüchtiger und schwerer zu greifen als Wolkenschatten, die über eine Wiese wandern. Und wer es etwa unternehmen wollte, zu erzählen, was er hinter den Türen gesehen hat, der käme in Gefahr, zwischen Lüge und

²⁰⁷ Vgl. Drew: *D. W. Griffith's Intolerance*, S. ix, 63 und 140.

Wahrheit zu balancieren wie auf einem schlaffen, pendelnden Seil...
(MH 309)²⁰⁸

Genau dieses Unternehmen jedoch führt Vicki Baums Roman *Menschen im Hotel* von 1929 selbst vor. Die zitierte Textstelle kann gewissermaßen als inhaltlich-strukturelle Selbstreflexion des gesamten Romans betrachtet werden, wie in der nachfolgenden Analyse schrittweise herausgearbeitet werden soll.

Zunächst zwischen März und Juni 1929 in 14 Fortsetzungen in der *Berliner Illustrierten Zeitung* – einem hauseigenen Publikationsorgan des Ullstein Verlags –²⁰⁹ vorabgedruckt und gleich im Anschluss daran als Buch veröffentlicht, avancierte Vicki Baums *Menschen im Hotel* als Unterhaltungsroman, der im neusachlichen Ton den modernen Zeitgeist der Großstadt Berlin widerzuspiegeln verstand, zum Kassenschlager des Ullstein Verlags. Unter Mitarbeit der Autorin wurde er schon kurze Zeit später zum Theaterstück umgeschrieben und erlebte zwischen Januar und März 1930 nahezu 70 Aufführungen im Berliner Theater am Nollendorfplatz,²¹⁰ die dem damals am Anfang seiner Karriere stehenden Regisseur Gustaf Gründgens zum Durchbruch verhelfen.²¹¹ Von William A. Drake ins Englische übersetzt gelangte das Stück unter Regie von Herman Shumlin ins New Yorker National Theatre, wo es in 459 Aufführungen als damals bedeutendstes Theaterereignis des Broadways gefeiert wurde,²¹² und durch den Verkauf an den amerikanischen Verleger Nelson Doubleday schließlich an die Spitze der amerikanischen Bestenlisten. 1932 wurde der Roman erstmals durch MGM zur Hollywoodproduktion mit fulminantem Starensemble unter Regie von Edmund Goulding verfilmt, anschließend mehrmals adaptiert und 1989 sogar als

²⁰⁸ Vicki Baum: *Menschen im Hotel*, Köln 2011 (1929). Im folgenden mit der Sigle „MH“ zitiert.

²⁰⁹ Vgl. Sabina Becker: „Großstädtische Metamorphosen: Vicki Baums Roman *Menschen im Hotel*“, in: dies. (Hrsg.): *Jahrbuch zur Literatur der Weimarer Republik*, Bd. 5 (1999/2000): *Frauen in der Literatur der Weimarer Republik*, St. Ingbert 2000, S. 167-194, hier: S. 169.

²¹⁰ Vgl. Jörg Thunecke: „Kolportage ohne Hintergründe: Der Film ‚Grand Hotel‘ (1932): Exemplarische Darstellung der Entwicklungsgeschichte von Vicki Baums Roman ‚Menschen im Hotel‘ (1929)“, in: Dieter Sevin (Hrsg.): *Die Resonanz des Exils: Gelungene und mißlungene Rezeption deutschsprachige Exilautoren*, Amsterdam 1992 (= Amsterdamer Publikationen zur Sprache und Literatur, Bd. 99), S. 134-153, hier: S. 134.

²¹¹ Vgl. Werner Fuld: „Die Drehtür als Schicksalsrad“, in: Marcel Reich-Ranicki (Hrsg.): *Romane von gestern – heute gelesen*, Frankfurt a.M. 1989, Bd. 2, S. 153-158, hier: S.153.

²¹² Vgl. ebd.

Musical aufgeführt.²¹³ Die von Baum neu gefundene Form der Erzählung entpuppte sich somit als kolossales Erfolgsrezept.

6.1.1. Konzeption und Aufbau: ein Kaleidoskop

Ort des Geschehens ist – wie der Titel verrät – ein Hotel, genauer: das Grand Hôtel in Berlin zur Zeit der Verfassung des Romans. In „24 sich kaleidoskopisch auffächernden, jeweils Personal und Perspektive wechselnden Szenen“²¹⁴ treffen innerhalb des hiesigen Raum-Zeit-Kontinuums sechs Protagonisten aufeinander, die scheinbar zufällig aus dem geschäftigen Treiben des Hotels herausgegriffen wirken, tatsächlich jedoch jeweils einen Repräsentanten der damaligen Weimarer Gesellschaft verkörpern.²¹⁵ Mit diesen sechs Protagonisten ergeben sich verschiedene Handlungsstränge, die durch das Zusammentreffen der Figuren vorangetrieben werden, Höhe- und Wendepunkte erfahren, zuweilen gleichzeitig nebeneinander herlaufen, zuweilen sich kreuzen oder gar zusammenfallen. Die Fokussierung auf eine Zentralfigur, den klassischen Romanhelden und sein Schicksal, wird zugunsten eines Nebeneinanders von Figuren und Schicksalen aufgegeben, die Ausdrucksform des sich in mehrere Geschichten aufspaltenden Short Story Cycle somit nun auf den Roman übertragen. Aufgrund der Vielzahl von Figuren wurde *Menschen im Hotel* oftmals als ‚group novel‘ bezeichnet.²¹⁶ Streng genommen treten die Protagonisten jedoch nicht als eine ‚Gruppe‘ mit kollektiver Zielsetzung und gemeinsamem Schicksal auf, sondern treffen bei der Verfolgung ihrer eigenen Ziele und Interessen teils zufällig, teils beabsichtigt vereinzelt aufeinander, interagieren und verlieren sich anschließend wieder aus den Augen. Die Erzählperspektive wechselt dabei von der Außensicht auf das Treiben in der Hotelhalle zur Innensicht und näheren Verfolgung einer Einzelfigur und ihrer Geschichte, Motivation und Sichtweise auf die Ereignisse, distanziert sich anschließend wieder und entlässt die Figuren zurück an die Oberfläche, von wo aus eine neue Figur anvisiert wird.

²¹³ Vgl. Thunecke: „Kolportage ohne Hintergründe“, S. 147.

²¹⁴ Fuld: „Drehtür als Schicksalsrad“, S. 156.

²¹⁵ Vgl. Becker: „Großstädtische Metamorphosen“, S. 180.

²¹⁶ Vgl. Thunecke: „Kolportage ohne Hintergründe“, S. 138; Becker: „Großstädtische Metamorphosen“, S. 181 und Nicole Nottelmann: „Vicki Baum“, in: Britta Jürs (Hrsg.): *Leider hab ich's Fliegen ganz verlernt: Portraits von Künstlerinnen und Schriftstellerinnen der Neuen Sachlichkeit*, Berlin 2000, S. 34.

6.1.2. Typen und Menschen, Formeln und Brüche

Gleich einer Kamera nimmt der Roman die Figuren in den Blick. Vor der Linse erscheint so beispielsweise der zynische und gelangweilte Dauergast Dr. Otternschlag, der als Lazarettarzt im Ersten Weltkrieg gedient hat und nun, von diesem sowohl physisch als auch psychisch gezeichnet, nicht mehr in der Lage ist, sich in der Gesellschaft einzufinden.²¹⁷ Baron Gaigern dagegen scheint die Schrecken des Krieges, den er ebenfalls als junger Soldat miterlebt hat, schon längst vergessen zu haben: Gut aussehend, kontaktfreudig und voller Elan zieht dieser die Augen auf sich, wenn er durch die Hotelhalle schlendert und verkörpert somit gleichsam das Lebensgefühl der Roaring Twenties – ein Lebensgefühl, an dem der dritte Protagonist, der Buchhalter Otto Kringelein aus Fredersdorf, nun, nachdem er gerade erfahren hat, dass er schon bald sterben wird, endlich auch teilhaben möchte. Nach jahrelanger harter Arbeit und einem Leben in Sparsamkeit will er es sich endlich einmal so gut gehen lassen wie sein strenger Arbeitgeber Generaldirektor Preysing, der ebenfalls im Grand Hôtel untergebracht ist. Dieser aber hat indessen ganz andere Probleme zu bewältigen, denn sein Unternehmen steckt in der Krise und kann nur noch durch eine Fusion gerettet werden. Zur Hilfe gestellt wird ihm dabei die reizende Stenotypistin Flämmchen, die selbstbestimmt, leichtlebig und gut aussehend geradezu den Inbegriff der ‚neuen Frau‘ abbildet. Zuletzt ist da noch die alternde Tänzerin Grusinskaja, die im Grand Hôtel residiert, um den Berlinern ihre einst gefeierten Ballettkünste vorzuführen, jedoch erkennen muss, dass sie nicht mehr dem modernen Zeitgeschmack entspricht. Genau wie Griffiths Figuren stehen somit auch diese in verschiedenen Ähnlichkeits- und Kontrastbeziehungen zueinander. Dr. Otternschlag und Grusinskaja verkörpern beide Vertreter einer anderen Epoche, der Vorkriegszeit, die durch eine neue Generation, repräsentiert durch Baron Gaigern und Flämmchen, abgelöst wird, während Preysing und Kringelein in einem ‚Dazwischen‘ positioniert sind: Bisher ist der neue Zeitgeist der Großstadt nur milde in ihr kleines Fredersdorf vorgedrungen, nun aber, da sie in Berlin angekommen sind, zieht er beide umso heftiger in seinen Bann. Preysing, Kringelein, Gaigern und Flämmchen gemeinsam ist dagegen die Sorge um Geld, wohingegen Dr. Otternschlag und die Grusinskaja dem Leben schon so weit enthoben sind,

²¹⁷ Vgl. Becker: „Großstädtische Metamorphosen“, S. 186.

dass sie sich hierüber keine Gedanken mehr machen. Die Figurenkonzeption beruht somit – wie Stephanie von Steinaecker beobachtet – auf einer strukturellen Gegensätzlichkeit,²¹⁸ die jedoch durch die entstehenden Verbindungen zwischen den Figuren wieder aufgelöst wird.²¹⁹ Ebenso entwickeln sich im Roman eine ganze Reihe von Ambivalenzen zwischen Außen und Innen, Tod und Leben, Einsamkeit und selbstgeschaffener Isolation, Traum und Wirklichkeit, Stagnation und Veränderung, Leichtsinn und Schwere, Geradlinigkeit und Schwindel, Ferne und Heimat, Sein und Schein. Dementsprechend befinden sich alle Protagonisten in einer individuellen Krise und evozieren damit erneut ambivalente Verhältnisse: Während Kringelein mit seinem sich nahenden Tod zu kämpfen hat, wünscht sich Dr. Otternschlag nichts sehnlicher als zu sterben, während Gaigern die Perlen der Grusinskaja an sich bringen muss, will sie selbst ihre Perlenkette nur los werden, da sie diese für ihre Misserfolge verantwortlich macht, und während Preysing seine Firma vor dem Ruin retten muss, hat Flämmchen dafür Sorge zu tragen, ihren eigenen Wert, ihre eigene Existenz, abzusichern.

Diese teils grundverschiedenen Figuren führen nun ihre je eigenen Handlungsstränge mit sich, die zunächst auch jeder für sich stehen könnten, was insbesondere durch die Tatsache deutlich wird, dass Vicki Baum die Geschichte des Otto Kringelein zunächst als eigenständige Geschichte lange vor der Konzeption von *Menschen im Hotel* begonnen hatte.²²⁰ Zusammen mit Gaigern und Preysing gehen von diesem die zentralen Handlungsstränge des Romans aus, die von den beiden weiblichen Figuren entschieden vorangetrieben und in eine andere Richtung gelenkt werden.²²¹ Wie Nicole Nottelmann in ihrer umfangreichen narratologischen Analyse der Werke Vicki Baums herausarbeitet, werden im Roman verschiedene zeitgenössische Schemata angespielt – so etwa die Formel des Enthüllungs- und Kriminalromans, des Großstadt- und Zeitromans, des Melodramas und der Romanze –, als Pastiche zitiert,

²¹⁸ Für diese ließe sich noch eine Reihe weiterer Konstellationen wie etwa Angestellter/ Vorgesetzter, Leben/Tod finden.

²¹⁹ Vgl. Stefanie von Steinaecker: ‚A little lower than the Angels‘: Vicki Baum und Gina Kaus: Schreiben zwischen Anpassung und Anspruch, Bamberg 2011 (= Bamberger Studien zu Literatur, Kultur und Medien, Bd. 1), S. 261.

²²⁰ Vgl. Vicki Baum: *Es war alles ganz anders: Erinnerungen*, Köln 1987 (1962), S. 374.

²²¹ Vgl. Nicole Nottelmann: *Strategien des Erfolgs: Narratologische Analysen exemplarischer Romane Vicki Baums*, Würzburg 2002 (= Epistema: Würzburger Wissenschaftliche Schriften, Bd. 405), S. 144 und 155.

gleichzeitig variiert und an entscheidenden Stellen wider Erwarten umgelenkt. So erscheint Baron Gaigern zunächst nach der Formel der Romanze als Verehrer, der den Hals der Tänzerin, „nackt und blumenhaft“ (MH 39), als erotisches Objekt bestaunt, wird jedoch kurz darauf, indem seine tatsächlichen Absichten des Perlendiebstahls zutage treten, als Bösewicht gemäß der Formel des Kriminalromans enttarnt. Ein Schema, welches anschließend wiederum eine Abweichung zur Romanze erfährt, als die Grusinskaja ihn beim Einbruch in ihr Hotelzimmer als heimlichen Verehrer auffasst. Die ambivalente Anlage des Romans macht den Enthüllungsroman somit zur Grundlage der erzählerisch-strukturellen Konstitution: Die Figuren sind nicht das, was sie zu sein scheinen, und sind es andererseits doch.²²² Das Schicksal der Figuren wird durch die zufälligen Begegnungen mehrmals verkehrt, verfängt sich „in abwegigen Situationen und skurrilen Ereignisketten mit dem Trivialen und Undurchschaubaren zu alltäglichen Katastrophen“.²²³ Auf diese Enthüllungsstrategien anspielend, fügt Vicki Baum dem Roman ursprünglich den Untertitel „Ein Kolportageroman mit Hintergründen“ hinzu, der in der zeitgenössischen Rezeption jedoch überlesen und schließlich ganz gestrichen wurde.²²⁴ Vergleichbar mit dem heutigen Groschenroman, der klischeehafte Stereotypen transportiert, sollte auch ihr Kolportageroman „die abgedroschensten Situationen“ und „die abgedroschensten Figuren“ ironisch vorführen, dabei jedoch jeder Figur „ein Lichtlein“ anheim gegeben werden, „das sie von innen erhellt, durchsichtig macht, zu einem Menschen macht“.²²⁵ Die Figuren verkörpern verschiedene Typen der zeitgenössischen Gesellschaft und Formelliteratur, durchbrechen diese Typisierung jedoch durch die strukturell wie personell angelegten Ambivalenzen, handeln gegen die ihnen eingeschriebenen Formeln, „menschhaft“, „unberechenbar“ (MH 309), und generieren somit eine ‚Hintergründigkeit‘ bzw. „Doppelstruktur“.²²⁶

Berauscht von der Großstadt und den unerwarteten, sich überschlagenden Ereignissen, vollziehen die Figuren „die seltsamsten Me-

²²² Vgl. ebd., S. 140-167.

²²³ Treber: *Auf Abwegen*, S. 12.

²²⁴ Vgl. Thuncke: „Kolportage ohne Hintergründe“, S. 147. Diese Rezeptionsweise wurde vom Verlag noch gestärkt, indem er *Menschen im Hotel* 1931 gemeinsam mit anderen Werken Vicki Baums in einer Kollektion unter der Rubrik „Romane des Herzens“ noch einmal publizierte. Vgl. Becker: „Großstädtische Metamorphosen“, S. 168.

²²⁵ Baum: *Es war alles ganz anders*, S. 375.

²²⁶ Nottelmann: *Strategien des Erfolgs*, S. 169.

tamorphosen“ (MH 218) – am deutlichsten wohl Otto Kringelein, der kränklich, heruntergekommen und in schäbiger Kleidung die Hotelhalle betritt und nach einem Ausflug mit Gaigern sowie einer Reihe nächtlicher Verwicklungen als „König des Lebens“ (MH 316) dieselbe verlässt. Der bodenständige, geradlinige Firmenchef und liebevolle Familienvater Preysing hingegen, der mit dem Zug aus Fredersdorf anreist, wird schließlich als Betrüger, Mörder und Ehebrecher, als „entgleiste Existenz[]“ (MH 302) aus dem Hotel geführt. Gaigern, der zuvor mit seinem Elan und Lebenswillen „das Leben selber“ (MH 291) verkörperte, wird, von Preysing erschlagen, als Leiche davongetragen. Die beiden Frauen erfahren dem entgegen eher eine innere Umdeutung, indem die alternende und einsame Ballerina durch die Romanze mit Gaigern erneut zu jugendlicher Blüte erstrahlt und das leichtlebige Flämmchen zuletzt durch die Begegnung mit Kringelein ihren eigenen Wert zu schätzen lernt. „Keiner verläßt die Drehtür so, wie er hereinkam.“ (MH 315) Keiner, mit Ausnahme des Dauergastes Dr. Otternschlag, der die sonderbaren Vorfälle mit der gleichen Distanz und Neutralität beobachtet, wie das Hotel und seine Angestellten.

6.1.3. Eine Frage der Perspektive

Dr. Otternschlag bleibt allerdings der Einzige mit einer solchen objektiv-neutralen Perspektive. Alle weiteren Figuren schreiben in die jeweils anderen Figuren ihre eigenen Wünsche und Rollenerwartungen ein, sodass das Verwirrspiel zwischen Sein und Schein vollends den Roman durchdringt. Indem Nullfokalisierung, interne und externe Fokalisierungen häufig wechseln oder ineinander übergehen,²²⁷ wird der Leser in eine Position versetzt, von der aus er die Motivationen der Figuren, ihre Hintergründe und Intentionen, zu durchschauen scheint. Durch die multiperspektivische Erzählweise erfolgt – wie zuvor in Andersons *Winesburg, Ohio* – eine „narrative Vermittlung“,²²⁸ die dem Leser verschiedene Sichtweisen eines Ereignisses zuteil werden lässt, durch die ihm die Unterschiedlichkeit und Subjektivität der Weltwahrnehmung vorgeführt wird. So erkennt der Leser, dass die Figuren einander ganz unterschiedliche und teilweise unzutreffende Rollen einschreiben und sich dabei ihr eigenes, gewünschtes Gegenüber selbst konstruieren:²²⁹

²²⁷ Vgl. ebd., S. 162-163.

²²⁸ Krützen: *Dramaturgien*, S. 361.

²²⁹ Vgl. Nottelmann: *Strategien des Erfolgs*, S. 187.

Obwohl mehrere Indizien für Gaigerns Identität als Hoteldieb sprechen, der Leser selbst von seinen Absichten weiß, möchten weder die Hotelangestellten, noch der Richter, noch Kringelein, Flämmchen oder Grusinskaja dies von jenem schönen und zuvorkommenden Herren glauben. Allein Preysing, der ihn auf frischer Tat ertappt, erkennt ihn als Einbrecher und liegt darin jedoch ebenso falsch, denn die Waffe, die Preysing in Gaigerns Hand gewahr zu werden meint, existiert nicht. Die Überlegenheit, die der Leser durch die multiperspektivische Einsicht in die inneren und äußeren Vorgänge zu haben scheint, entpuppt sich durch die willkürlich gesetzten Erwartungsbrüche als ebenso unzulänglich wie die von den Figuren vorgenommenen Interpretationen ihres Gegenübers. Gaigern ist ein Hoteldieb und ist es doch nicht. Ähnliche Paradoxie ergibt sich in der Konstellation zwischen Kringelein und Preysing. Auf die jahrelange harte und schlecht bezahlte Arbeit für Preysings Unternehmen zurückblickend, sieht Kringelein in seinem Vorgesetzten die Ursache all der geraubten Jahre unter harter Arbeit und sozialer Ungerechtigkeit und bemerkt nicht, dass Preysing selbst in finanziellen Schwierigkeiten steckt, gar nicht der ist, der er vorgibt zu sein. Preysing wiederum erblickt vor sich nicht den todkranken, sparsamen Buchhalter Kringelein, sondern einen gut angezogenen Hotelgast, der in seiner Firma als krankgeschrieben gilt, das Leben indessen in vollen Zügen zu genießen scheint. Kringelein ist unterdrückter Arbeiter und ist es aufgrund seiner Metamorphose doch nicht.

Mit der mehrsträngigen Erzählweise wird dem Leser einerseits der Konstruktivismus menschlicher Wahrnehmung vorgeführt, andererseits ein durch Ambivalenz erzeugtes „Spiel der Bedeutungsverkehrung angestoßen, in dem Figuren- und Lesererwartungen zur Disposition stehen.“²³⁰ Die mehrsträngige Darstellungsform des Romans lässt den Leser somit die neue Unberechenbarkeit, den Pluralismus von Wahrheiten und Weltansichten, der mit der Epoche der Moderne Einzug hält, in einer von enttäuschten Erwartungen gekennzeichneten Rezeption am eigenen Leib erfahren. Indem die Erzählung vorgibt, hinter die verschlossenen Doppeltüren des Grand Hôtels sehen zu können, läuft der Leser „Gefahr, zwischen Lüge und Wahrheit zu balancieren wie auf einem schlaffen, pendelnden Seil...“ (MH 309)

²³⁰ Ebd., S. 178.

6.1.4. Im Rausch der Großstadt

Menschen im Hotel ist demnach nicht nur ein Enthüllungs-, sondern auch ein Zeitroman, der den damaligen Zeitgeist der deutschen Metropole inhaltlich wie formal-ästhetisch zum Ausdruck bringt. Dem Aktualitätsanspruch der *Berliner Illustrierten Zeitung*, in der der Roman zuerst veröffentlicht wurde, entsprechend, band Vicki Baum Ereignisse und Figuren aus der „täglichen Ausbeute von Fotos und Nachrichten im Ullsteinhaus“²³¹ – den Berliner Fassadenkletterer, den Geschäftsmann, der in seinem Hotelzimmer einen Einbrecher ertappte – in den Roman mit ein. Dadurch schuf sie zum Einen Realitätsnähe und verknüpfte diese andererseits mit allgemein menschlichen und zeitlosen Themen zu einem allgemeinverständlichen Unterhaltungsroman,²³² der allerdings durch seine Doppelstruktur mit einer zweiten, komplexeren Lesart unterlegt ist. Zusammen mit seinem neusachlichen Erzählstil und der durch die mehrsträngige Struktur evozierten Abkehr vom Individualismus entspricht *Menschen im Hotel* somit allen Anforderungen des neusachlichen Zeitromans,²³³ der bedeutende Themen seiner Zeit literarisch verarbeitet – einer Zeit, in der, nach Werner Fulds Beschreibung

das Talmi der zwanziger Jahre in Berlin golden glänzte und der Börsenkrach mit seinen Folgen noch jahreweit entfernt war. Die Arbeitslosigkeit lag bei zwei Millionen, über einen Hitler lachte man höchstens. Aber unter der blendenden Oberfläche des hastig vergnügten Lebens fraß sich das Krebsgeschwür einer zerrütteten und ruinierten Gesellschaft immer schneller voran. Die Inflation führte mit dem Ruin des Bürgertums zum Zusammenbruch gesellschaftlicher Beziehungen, und die steigende Arbeitslosigkeit hatte den Zerfall familiärer Bindungen zu Folge.²³⁴

Das Geld, die sozialen Unterschiede und die Ökonomisierung der Gesellschaft lassen sich demgemäß neben der Einsamkeit und Suche nach Nähe sowie dem Willen, das Leben in seiner Fülle zu erfahren, als zentrale handlungsmotivierende Aspekte des Romans ausmachen. Gleichzeitig geht Vicki Baum aber über die bloße inhaltliche Thematisierung dieser Zeitphänomene hinaus, indem sie narrative Techniken erprobt,

²³¹ Baum: *Es war alles ganz anders*, S. 374.

²³² Vgl. Eckhard Gruber: „Weder Adlon noch Eden – sondern Ullsteinhaus, dritter Stock: Die Entstehung von Vicki Baums Bestseller ‚Menschen im Hotel‘“, in: Cordula Seger und Reinhard G. Wittmann (Hrsg.): *Grand Hotel: Bühne der Literatur*, München 2007, S. 101-112, hier: S. 106-107.

²³³ Vgl. Becker: „Großstädtische Metamorphosen“, S. 175.

²³⁴ Fuld: „Drehtür als Schicksalsrad“, S. 157.

die diese Erfahrungen auch auf formal-stilistischer Ebene zum Ausdruck bringen können. Mit der Pluralisierung von Handlung, Protagonisten, Perspektiven und Themen, der Fragmentierung menschlicher Schicksale zu bruchstückhaften Ausschnitten, der Montage und Darstellung von Simultanität und Vielfalt anstelle von psychologisierender Individualisierung bedient sich Baum derselben Techniken, die auch ihr Zeitgenosse Alfred Döblin in seinem ebenfalls 1929 erschienen Großstadtroman *Berlin Alexanderplatz* anwandte, der zu einem der bedeutendsten Werke moderner literarischer Großstadtverarbeitung werden sollte.²³⁵ Techniken, die oftmals als ‚filmische Erzählweise‘ bezeichnet werden. In der Beschleunigung von Erzähltempo und -rhythmus, der narrativen Annäherung an die städtische Lebenserfahrung und Wahrnehmung, erinnert *Menschen im Hotel* ferner an Walter Ruttmanns Großstadtfilm *BERLIN – DIE SINFONIE DER GROßSTADT* von 1927.²³⁶ Insbesondere in den beinahe expressionistischen Beschreibungen von Gaigerns rasanter Autofahrt auf der Avus, Kringeleins erstem Flug über Berlin und dem gemeinsam angefeuerten Boxkampf im Sportpalast wird die Stadt – wie bei Döblin und Ruttmann – selbst zum Protagonisten, der die Figuren berauscht und verwandelt.

Alle Figuren werden von diesem Rausch ergriffen, der in der Welt des Romans beinahe in der Luft zu liegen scheint: Am stärksten wohl Kringelein, der mit solchem Eifer nach dem „wirkliche[n] Leben“ (MH 50) zu greifen versucht, dass er die Stadt – entgegen der von Georg Simmel konstatierten „Blasiertheit“²³⁷ der Stadtbewohner – ungefiltert mit dem Gemüt auf sich einwirken lässt und damit umso heftiger in den Taumel der Stadt gezogen wird, die nun einem Rummelplatz voll „angstvolle[r] Vergnügen“ (MH 194) gleicht. Von einer kreiselnden Geschwindigkeit mitgerissen wie in einem „Karussell“ (MH 194) nimmt Kringelein, der noch nie zuvor in seinem Leben Auto gefahren ist, die Welt um sich herum nur noch in fragmentierten Streifen wahr: „Er

²³⁵ Vgl. Becker: „Großstädtische Metamorphosen“, S. 180.

²³⁶ Vgl. ebd., S. 189.

²³⁷ Georg Simmel: *Die Großstädte und das Geistesleben*, Frankfurt a.M. (1903) 2006, S. 20. Gemäß Simmels Theorie reagiert Kringelein so immer mehr gegen den Habitus seines Berufsstand als Buchhalter, als ‚Zahlenmensch‘ also, indem er sich nicht mit der verstandesmäßigen Gleichgültigkeit auf die Geschehnisse einlässt, sondern sie als individuell wahrnimmt. Das Hotel entspricht dagegen, wie noch zu zeigen sein wird, ganz dem großstädtischen Wesen, indem es gegen die individuellen Schicksale, die Heterogenität der Gäste, abstumpft.

schnappte aus zusammengequetschter Brust nach Luft, das Auto riß unerkennbare Dinge an sich vorbei, rote, grüne, blaue, auch Bäume stürzten seinem Kneifer entgegen, dann ein roter Punkt, der ein Wagen wurde und wieder hinter dem Auto ins Bodenlose zurückfiel“ (MH 195-196). Daneben erlebt auch Gaigern, der an die Geschwindigkeit und Reize der Stadt längst gewöhnt ist, in der Gefahr ein „süßliche[s], aufregende[s] Ziehen“ (MH 99), die Grusinskaja wird nach Jahren der Einsamkeit von einem Gefühlssturm in ein „leidenschaftliches [...] schwarzes Strömen“ (MH 129) von Tränen hineingesogen und selbst Preysing überkommt „ein durch und durch besoffenes Gefühl“ (MH 181) während er seine Geschäftspartner durch einen Schwindel zur Fusion bewegt.

Die Welt des Romans gleicht einem Riesenrad, das die Figuren hoch hinauf, aber auch – wie dies bei Preysing der Fall ist – rasant hinabstürzt. Aufstieg und Niedergang, Glückseligkeit und Katastrophe liegen nah beieinander. In der Struktur des Romans wird somit nicht nur die Uneindeutigkeit und Unberechenbarkeit der Nachkriegszeit, sondern auch die Großstadterfahrung der Protagonisten im Berlin der Weimarer Zeit ausgedrückt: Auch der Roman zeigt die Schicksale der Figuren nur in „Bruchstücke[n], Fetzen, Teile[n]“ (MH 309), im fragmentierten Nebeneinander einer Vielzahl von Handlungssträngen. Die Ereignisse reihen sich zuweilen in einer solchen Geschwindigkeit aneinander, vom Boxkampf zum Glücksspiel, vom Ehebruch zum Todschatz, dass auch der Leser in den Taumel der Großstadt hineingezogen wird. Langanhaltende Beziehungen sind hier beinahe unmöglich und so kreuzen sich die Handlungsstränge und Figuren zwar innerhalb des Raum-Zeit-Kontinuums oft mehrere Male, laufen zum Ende hin sogar in einem Höhepunkt zusammen, gehen anschließend aber wieder auseinander und nur die „unwahrscheinlich[ste]“²³⁸ aller Paarkonstellationen, Kringein und Flämmchen, bleibt über das Romanende hinaus bestehen.²³⁹

6.1.5. Das Hotel als Abbild des Lebens

Die Darstellung einer zersplitterten und auseinander driftenden Gesellschaft bindet Baum in ihrem Roman nun an einen einheitlichen und

²³⁸ Nottelmann: *Strategien des Erfolgs*, S. 178.

²³⁹ Vgl. Steinaecker: *Vicki Baum und Gina Kaus*, S. 270.

überschaubaren Ort, das Hotel,²⁴⁰ wodurch einerseits die Möglichkeit für ein Zusammentreffen der Figuren geschaffen wird, andererseits dem Leser selbst ein Überblick über die sich kreuzenden und wieder verflüchtigenden Lebenslinien geboten wird, sodass dieser mehr erkennt als die einzelnen involvierten Figuren alleine. „Ich wollte das Hotel zu einem Symbol des Lebens machen“,²⁴¹ reflektiert Baum in ihrer Autobiographie und so bemerkt Dr. Otternschlag: „Das ganze Hotel ist ein dummes Kaff. Genau so geht's mit dem ganzen Leben. [...] Man kommt an, man bleibt ein bißchen, man reist ab. [...] Hundert Türen auf einem Gang, und keiner weiß was von dem Menschen, der nebenan wohnt. Wennse abreisen, kommt ein anderer an und legt sich in Ihr Bett. Schluß.“ (MH 51) Als Dauergast gehört er gewissermaßen zum ‚Inventar‘ des Hotels, steht, wie Nottelmann herausarbeitet, in einem „Kontiguitäts- und metaphorischem Abhängigkeitsverhältnis“²⁴² zu diesem und verweist mit einer schönen und einer vom Krieg gezeichneten Geschichtshälfte auf die strukturelle Ambiguität und Ambivalenzen des Romans. Während für die anderen Figuren eine ganze „Weltordnung [...] ein[]stürzt“ (MH 199), ihr Leben und ihre bisherige soziale Rolle grundlegend umgedeutet werden, beobachtet Otternschlag dies aus der gleichgültigen Distanz, mit der auch die Hotelangestellten die Vorgänge beinahe schon zum zyklischen Tagesgeschehen zählen.²⁴³ Gleich einer „versteinerte[n] Statue“ (MH 319) in den statischen Kosmos des Hotels eingegangen, erkennt dieser darin nur die ewige Wiederkehr des Gleichen, wie sie schon den Zuschauern von Griffiths *INTOLERANCE* vorgeführt wird.

Aus seinem angestammten Clubsessel beobachtet Otternschlag Tag für Tag die Hotelgäste, die aus allen Gesellschaftsschichten und Teilen der Welt in der Hotelhalle zusammenkommen. Als ein solcher Sammelplatz konstituiert die Hotelhalle für Siegfried Kracauer ein „Kehrbild des Gotteshauses“,²⁴⁴ in dem die Gäste eben nicht auf ein gemeinsames Ziel hinstreben, sondern „den stetig Gesuchten nicht suchen noch fin-

²⁴⁰ Vgl. Gruber: „Weder Adlon noch Eden“, S. 107-108.

²⁴¹ Baum: *Es war alles ganz anders*, S. 374.

²⁴² Nottelmann: *Strategien des Erfolgs*, S. 193.

²⁴³ Vgl. ebd., S. 152.

²⁴⁴ Siegfried Kracauer: „Die Hotelhalle“, in: ders.: *Das Ornament der Masse: Essays*, Frankfurt a.M. 1977 (1925) (= suhrkamp taschenbuch 371), S. 157-170, hier: S. 159.

den, und darum gleichsam im Raume an sich zu Gast sind“.²⁴⁵ Hier wie dort findet eine Entindividualisierung und Ablösung statt. Doch gehen die Menschen im Gotteshaus dabei in einer Gemeinschaft auf, die über sich hinaus auf ein Höheres verweist, so laufen die Gäste der Hotelhalle nur auf eine anonyme, beziehungslose Leere zu. Vor dieser wesenlosen Leere werden die Menschen zu „unterschiedlosen Atomen“²⁴⁶ angeglichen, die sich durch nichts voneinander abgrenzen und nur nach den institutionellen Konventionen agieren. Aus dieser Sicht wird die Gleichgültigkeit, mit der Otternschlag die Vorgänge und Verwandlungen registriert, seine wiederholte Behauptung das „[n]ichts geschieht“ (MH 319), obwohl sich die Ereignisse doch beinahe überschlagen, verständlich. Als fester Bestandteil des Hotels bricht Otternschlag alle Ereignisse auf eine nüchterne, sachliche Ebene herunter und wird damit selbst gewissermaßen zum Repräsentanten der Neuen Sachlichkeit.

Eine ebenso zentrale topographische und strukturelle Stelle des Romans nimmt die sich am Eingang der Hotelhalle befindende Drehtür ein, durch welche Figuren und Leser gleichermaßen in das Hotel und somit die Welt des Romans eintreten bzw. diese zum Ende wieder verlassen. „[I]mmerfort schaufelt[] diese Drehtür Menschen in das Hotel hinein, aus dem Hotel heraus“ (MH 224), initiiert Begegnungen, die dabei entstehenden und oft gerade nur diesen Moment anhalten – „ein ‚gesetzmäßiges‘ Aneinandervorbeigleiten in unmittelbarer Nähe zueinander.“²⁴⁷ Das Hotel bildet somit den Inbegriff der großstädtischen Flüchtigkeit und Zersplitterung und gleichzeitig ein Symbol des Lebens im Allgemeinen, in dem das ewige „Rein – raus“ (MH 319) auch den Ein- und Austritt des Lebens widerspiegelt. Beides fällt letztlich zusammen, wenn der Portier Senf von der Geburt seiner Tochter erfährt, während der tote Gaigern zur Hintertür hinausgetragen wird. Als ein solches Abbild des Lebens und der zeitgenössischen Gesellschaft kann Baums Hotel als Heterotopie im Sinne Michel Foucaults betrachtet werden: Im Hinblick auf die Drehtür entspräche das Hotel einer „Durchgangszone[]“,²⁴⁸ als eigenes System stellt es außerdem einen „Gegen-

²⁴⁵ Ebd., S. 160.

²⁴⁶ Ebd., S. 164.

²⁴⁷ Treber: *Auf Abwegen*, S. 58.

²⁴⁸ Michel Foucault: „Die Heterotopien“, in: ders.: *Die Heterotopien. Der utopische Körper. Zwei Radiovorträge*, aus dem Französischen von Michael Bischoff, Frankfurt a.M. 2005, S. 9-22, hier S. 10.

raum]²⁴⁹ dar, der die Welt um sich herum nach innen abspiegelt. Gleich einer Heterotopie vereint es mehrere scheinbar unvereinbare Räume wie etwa den gelben Pavillon, dessen Jazzmusik ab fünf Uhr bis spät in die Nacht durch alle Räume schwingt, und den Konferenzraum, in dem Verträge abgeschlossen und Geschäfte abgewickelt werden, oder die sozialhierarchisch gestaffelten Zimmer der Hotelangestellten und ärmeren Gäste und die prunkvollen Appartements der gesellschaftlichen Oberschicht.²⁵⁰ Mit seinen exotischen Teppichen und Wandtapeten bedient das Grand Hôtel einerseits die Utopie vom teuren Luxushotel, doch müssen die Gäste andererseits feststellen, dass sich hinter dieser künstlichen Fassade im Grunde nur die gewöhnlichen, alltäglichen Vorgänge abspielen.²⁵¹ Eine Erkenntnis, zu der die Gäste aber erst gelangen können, nachdem sie über verschiedene Zugangscodes nach innen gelangt sind, denn wie Kringeleins lang erkämpfter Einlass deutlich macht, gibt sich das Hotel nur nach außen als offener Durchgangsort. Tatsächlich aber ist die Heterotopie „ein offener Ort, der uns jedoch immer nur draußen lässt.“²⁵² In seinen Strukturen, Räumen und Wesenszügen referiert das Hotel demgemäß in vielerlei Hinsicht auf die urbane Lebens- und Erfahrungswelt, führt scheinbar unvereinbare Figuren, Interessen, Perspektiven und Schicksale an einem Ort zusammen, ermöglicht flüchtige Begegnungen und bildet somit topografisch ab, was in der mehrsträngigen Darstellungsform strukturell vermittelt wird. „Sujet und Form des Romans entsprechen [...] einander“, das Hotel wird zum „Paradigma der Großstadt und der Moderne“.²⁵³

6.2. Edmund Goulding: GRAND HOTEL (1932)

Sowohl der internationale Erfolg als auch die besondere Affinität des Romans zu medialen Eigenheiten des Films legten es nahe, Baums *Menschen im Hotel* in einen Film umzusetzen. Mehrfach wurde in den zeitgenössischen Rezensionen Baums cinematographische Schreibweise gelobt, ihr narratives Vorgehen mit der Kameraführung des Films ver-

²⁴⁹ Ebd., S. 10.

²⁵⁰ Zur Ambivalenz der Räume im Grand Hotel vgl. Cordula Seger: „Die literarische Bühne Grand Hotel“, in: Cordula Seger und Reinhard G. Wittmann (Hrsg.): *Grand Hotel: Bühne der Literatur*, München 2007, S. 9-26, hier S. 16.

²⁵¹ Vgl. Nottelmann: *Strategien des Erfolgs*, S. 141.

²⁵² Foucault: „Heterotopien“, hier: S. 18.

²⁵³ Becker: „Großstädtische Metamorphosen“, S. 188.

glichen²⁵⁴ und tatsächlich finden sich im Roman eine Vielzahl von Passagen, die in Darstellungsform, Technik oder Sujet an filmische Verfahrensweisen erinnern: Die bereits erwähnte Autofahrt über die Avus, die in ihrer Geschwindigkeit, Bewegung und Wirkung auf die Fahrenden beschrieben und durch den an die fragmentierte Wahrnehmung der Figuren angepassten Stil beinahe physisch erlebbar wird, verkörpert beispielsweise ein „echt filmisches Sujet“²⁵⁵ im Kracauerschen Sinne. Es finden sich ‚Zooms‘ von der Eingangshalle aus der ‚Totalen‘ zu einzelnen Figuren, bisweilen sogar ‚Großaufnahmen‘ wenn Preysing Gaigers Gesicht „so überaus deutlich, so mit allen Poren und kleinsten Linien hingezeichnet“ (MH 84) wieder erkennt, akustisch-visuelle Stimmungsbilder,²⁵⁶ Simultangeschehen und natürlich Montage- und Überblendungstechniken im Wechsel von einem Handlungsstrang zum nächsten. Nebenbei hat Flämmchen – wie laut Preysing scheinbar alle jungen Frauen der Zeit – „den Filmrappel“ (MH 85), Kringelein unternimmt einen Kinobesuch und nach Grusinskajas Abreise bezieht ein Vertreter einer amerikanischen Filmgesellschaft das Zimmer der Tänzerin.

So erkaufen sich MGM die Filmrechte am Roman und verschafften der Jüdin Vicki Baum die Möglichkeit zur Überfahrt nach Hollywood noch bevor unter dem Nationalsozialismus die große Emigrationsbewegung der deutschen Juden ins amerikanische Exil einsetzte. 1924 gegründet, vereinte *Metro-Goldwyn-Mayer* Kinokette, Filmverleih und Produktionsgesellschaft in einem. Mit einer Vielzahl angesehener Regisseure und angesagter Stars sowie einem „radikal rationalisiert[en] [Produktionsablauf]“²⁵⁷ avancierten diese schnell zum erfolgreichsten Studio oder, wie es Matthew Kennedy bezeichnet, der „best-oiled machine“²⁵⁸ in Hollywood.²⁵⁹ Für die Regie von *Menschen im Hotel* wählte der verantwortliche Produzent Irving Thalberg, der seinerzeit als *das* „Produkti-

²⁵⁴ Vgl. Thuncke: „Kolportage ohne Hintergründe“, S. 136-139 und Becker: „Großstädtische Metamorphosen“, S. 178.

²⁵⁵ Kracauer: *Theorie des Films*, S. 300.

²⁵⁶ Vgl. MH 149: „Ein Klapperschritt an der Straßenecke und wieder Stille. Ein Stück Papier flattert kurz wie ein kranker Vogel über den Asphalt und bleibt liegen.“

²⁵⁷ Grob: „Hollywood“, S. 311.

²⁵⁸ Matthew Kennedy: *Edmund Goulding's Dark Victory: Hollywood's Genius Bad Boy*, Wisconsin 2004, S. 48.

²⁵⁹ Vgl. Grob: „Hollywood“, S. 313 und Thomas Schatz: „Metro-Goldwyn-Mayer“, in: Pam Cook (Hrsg.): *The Cinema Book*, London 2007 (1985), S. 23-26, hier: S. 24.

onsgenie“²⁶⁰ galt, den Engländer Edmund Goulding, der sich als Multitalent und Skandalfigur einen Namen verschafft hatte, u.a. selbst schauspielerte, Drehbücher und Romane schrieb, Musik komponierte und Regie führte.²⁶¹ Nachdem Goulding mit Drehbuch und Regie zu *THE DEVIL'S HOLLYDAY* (1930) bereits erste Erfahrungen mit dem Drehort Hotelhalle sowie einer von mehreren Figuren getragenen Handlung gesammelt, zudem mit einigen der vorgesehenen Schauspieler gearbeitet hatte,²⁶² erschien ihm dieser als geeignet, um die Verfilmung dieses komplexen, kaleidoskopisch aufgebauten Romans zu übernehmen. Gemeinsam mit Vicki Baum arbeitete er William A. Drakes Übersetzung der Bühnenversion *Grand Hotel. A Play About People* 1931 zum Drehbuch um und drehte anschließend den Film in 49 Tagen.²⁶³

6.2.1. Ein „überlebensgroßer Geburtstagskuchen mit ungewöhnlich vielen Rosinen“²⁶⁴

Das war es laut Baum, was MGM aus der mehrsträngig konzipierten Erzählung machte. Glamourös in Szene gesetzte Bilder, in deren Mittelpunkt sich die Stars rankten,²⁶⁵ galten als Markenzeichen des MGM-Filmstudios. In der Verfilmung von *Menschen im Hotel* sah Thalberg nun die Möglichkeit, nicht nur eine oder zwei, sondern gleich fünf Hauptrollen zu besetzen. Dies bedeutete fünf Stars mit einzubinden, die jeder für sich charakteristisch und schillernd in den Vordergrund treten. Mit einer Besetzung, die seinerzeit als „the most celebrated, the most expensive in cinema history“²⁶⁶ galt – Greta Garbo spielte die Grusinskaia, Joan Crawford das Flämmchens, John und Lionel Barrymore Gaigern und Kringelein und Wallace Beery den Generaldirektor Preysing – wurde *GRAND HOTEL* zum Paradebeispiel der MGM-Star-Produktionen und Inbegriff einer Gattung, die David Bordwell als „Grand Hotel plots“²⁶⁷ bezeichnet. Das mehrsträngige Erzählen etablierte sich hier erstmals in den Riegen Hollywoods. Die Starbesetzung auf der einen

²⁶⁰ Grob: „Hollywood“, hier: S. 311.

²⁶¹ Vgl. Kennedy: *Hollywood's Genius Bad Boy*, S. xv.

²⁶² Vgl. ebd., S. 93 und 109.

²⁶³ Vgl. ebd., S. 113-114 und 119. Zu den verschiedenen Adaptionen von *Menschen im Hotel* vgl. Thuncke: „Kolportage ohne Hintergründe“, S. 139 und 142.

²⁶⁴ Baum: *Es war alles ganz anders*, S. 393.

²⁶⁵ Vgl. Schatz: „Metro-Goldwyn-Mayer“, S. 313.

²⁶⁶ Kennedy: *Hollywood's Genius Bad Boy*, S. 115.

²⁶⁷ Bordwell: *Way Hollywood tells it*, S. 95.

Seite, auf der anderen der hohe Bekanntheitsgrad der literarischen Vorlage und Struktur²⁶⁸ sicherten den Erfolg bei den Zuschauern ab und so wurde es schließlich auch einer, der „das Buch überschattete, es gleichsam aus dem Blickfeld schob und mich zu der bekannten Autorin des ‚netten alten Films da‘ machte“,²⁶⁹ so Baum. 1932 gewann Gouldings *GRAND HOTEL* den Oscar für „Best Picture“,²⁷⁰ der erst kurz zuvor, 1929, vom MGM-Vorsitzenden Louis B. Mayer selbst ins Leben gerufen wurde.²⁷¹

6.2.2. Architektur des Kreisels

Die Atmosphäre der Großstadt, die Vicki Baums Roman erfüllt, die Figuren berauscht und zu Metamorphosen veranlasst, wird im Film nun akustisch-visuell zu einem wahren Rummelplatz voll kreiselnder Bewegungen umgesetzt. Bereits im Vorspann posieren die Stars vor kreisenden Sternchen mit passender akustischer Untermalung. Das rege Treiben, das Stimmen- und Menschengewirr der Hotelhalle, die gläserne Drehtür, die, ständig in Bewegung, bereits erste unbemerkte Begegnungen einleitet,²⁷² prägen den filmischen Raum. Die Szenen gleichen einem Jahrmarktsgeschehen, bei dem sich die Menschen vergnügt unterhalten, aneinander vorbei und vor den Empfangstisch drängen. Am deutlichsten wird diese Assoziation wohl in der visuellen Ausgestaltung und Inszenierung des Hotels selbst, das in der kreisrunden Anordnung der Etagen, von oben gefilmt, einem Kreisel, Karussell oder sogar Looping ähnelt (vgl. Abbildung 4) und mit dem beständigen Treiben in der Empfangshalle unten, dem Hin und Her zwischen Ausgang und Rezeption, Abreise und Anmeldung, beinahe selbst in kreisende Bewegung versetzt wird.

²⁶⁸ Vgl. Treber: *Auf Abwegen*, S. 51.

²⁶⁹ Baum: *Es war alles ganz anders*, S. 393.

²⁷⁰ Schatz: „Metro-Goldwyn-Mayer“, S. 24.

²⁷¹ Vgl. Ilona Grzeschik: „Oscar“, in: Thomas Koebner (Hrsg.): *Reclams Sachlexikon des Films*, Stuttgart 2011 (12002), S. 500-502, hier 500-501.

²⁷² Der zuvor eingeführte Chauffeur des Barons von Gaigern etwa, verlässt das Hotel durch die Drehtür, während Flämmchen gleichzeitig das Hotel und somit die Welt des Films betritt.



Abb. 4: Das Hotel als Drehkreis.



Abb. 5: Die separierte Parallelität der Stockwerke und Gänge.

Dem Raum wird hier eine Symbolik eingeschrieben, das Hotel in seiner Topographie erfahrbar gemacht und somit die von Baum intendierte Metaphorisierung des Hotels als Sinnbild des Lebens in visuelle Bilder umgesetzt.²⁷³ Wie die Terrassen der verschiedenen Etagen, so laufen auch die Figuren und ihre Schicksale parallel und bleiben dennoch isoliert, unfähig zu langfristigen Beziehungen (vgl. Abbildung 5). Wie die Stockwerke in ihrer Architektur und Ausstattung eines dem anderen gleichen, so wirken auch die Figuren – von weitem oder aus der distanzierten Gleichgültigkeit eines Dr. Otternschlag betrachtet – wie ‚unterschiedlose Atome‘ und entpuppen sich doch bei näherem Hinsehen als Individuen. Analog dazu werden die Hotelzimmer durch ihre Bewohner individuell ausgestaltet: Das Bett der Grusinskaja wird mit wogendem Satin bedeckt, ihr Zimmer mit Blumen dekoriert, während Kringeles Zimmer zunächst spärlich mit nur einem kleinen, abgewetzten Koffer ausgestattet ist, sich später jedoch in eine Spielhalle mit rundem Tisch und über den ganzen Raum verteilten Sektkgläsern verwandelt. Die Hotelhalle dagegen bleibt neutral. Die Hauptfiguren werden hier zwar fokussiert, von der Kamera herausgehoben, ihre Geschichten und Schicksale aber schreiben sich nicht in diese ein. Als ‚Durchgangszone‘ muss der Raum des Hotels Treber zufolge zeitlos und eigenständig bleiben, „ein Raum, in dem im eigentlichen Sinne nichts passiert, was die Dauer der Dinge je erschüttern könnte.“²⁷⁴ Nach Gaigerns Tod muss so auch der ihm im Film zur Seite gestellte Hund mit den Resten der Nacht, dem Schmutz der Hotelhalle, hinweggefegt werden.

Die Stimmungen und Themen des Romans werden im Film also über die visuelle Inszenierung des Hotels transportiert, auf das sich der

²⁷³ Vgl. Kennedy: *Hollywood's Genius Bad Boy*, S. 119.

²⁷⁴ Treber: *Auf Abwegen*, S. 59.

filmische Raum beschränkt. Die Diegese des Films verweist dabei zwar in der Ästhetik des ‚Cache‘ nach Außen auf die Großstadt, die Auftritte der Grusinskaja oder die spektakuläre Autofahrt durch Berlin werden jedoch nur erwähnt, nicht gezeigt, weshalb der Film in seiner Dynamik, der Visualisierung von Bewegung, hinter dem Roman zurückbleibt.²⁷⁵ GRAND HOTEL ist folglich, wie Treber treffend formuliert, „ein Großstadtfilm ohne Großstadt“.²⁷⁶

6.2.3. Hinter den Steckverbindungen

Bereits im Roman wird dem Telefon eine bedeutende Rolle zugeschrieben: Er beginnt mit einem Telefonat des Portiers Senf in das Krankenhaus, in welches seine schwangere Frau soeben eingeliefert wurde, und endet mit einem Anruf aus demselben, der über die Geburt der Tochter informiert. Das Medium konstituiert also dessen Rahmen und steht zugleich als Metapher für die Anonymität und Austauschbarkeit der Gäste und der ihnen zugeordneten Nummern sowie für eine Möglichkeit der Verbindung miteinander und der Außenwelt. Im Film avanciert dieses nun zum zentralen Element: Schon die erste Einstellung beginnt mit dem Stimmengewirr der Telefonzentrale des Hotels, in der Knöpfe gedrückt, Verbindungen gesteckt, eingehende und ausgehende Telefonate weitergeleitet werden. Die im Roman über die Nummerierung erzeugte Anonymität wird hier über die verschiedenen Knöpfe und Steckverbindungen visualisiert, hinter denen – wie die darauffolgenden Einstellungen zeigen – echte Menschen und ihre Schicksale stehen. Nacheinander werden Portier Senf in seinem Telefonat mit dem Krankenhaus, Kringelein im Gespräch mit seinem Notar, Preysing, der von Vorigem als der „big boss“ bezeichnet wurde, nun kontrastiv im freundlichen Gespräch mit seiner Familie, Grusinskajas Zimmermädchen Suzette – und somit indirekt diese selbst – sowie Baron Gaigern mit seinen Geldproblemen und kriminellen Ambitionen eingeführt und in wechselnden, kurzen Montagen zu einer Gleichzeitigkeit im Nebeneinander der Telefonzellen, einer Gemeinsamkeit in Raum und Zeit zusammengebracht. Alle der Figuren befinden sich in Krisensituationen und Zeitnot, reden aufgebracht und werden schnell hintereinander geschnitten. Dr. Otternschlag dagegen ist von dieser Hektik ausgeschlossen. Gelangweilt und

²⁷⁵ Vgl. Thuncke: „Kolportage ohne Hintergründe“, S. 143.

²⁷⁶ Treber: *Auf Abwegen*, S. 51.

unberührt sitzt dieser in seinem Klubsessel, reflektiert gleich einem griechischen Chor die Szenen aus der Perspektive des Hotels als dem eigentlichen Protagonisten und zeigt damit die Ambivalenz zwischen den Einzelschicksalen und ihrer Relativierung im zyklischen Zeitgeschehen des Hotels: „Grand hotel. People coming, going. Nothing ever happens.“

Andererseits ist das Telefon mit der dahinter geschalteten Steuerungszentrale als eine Zwischenstelle gezielter Kontaktaufnahme zu verstehen und verweist damit auf die Konzeption des Films, in dem die Protagonisten mitsamt ihrer Handlungsstränge nicht zufällig, sondern planmäßig miteinander verknüpft werden.²⁷⁷ Trotz ihrer mehrsträngigen Parallelität wird die Handlung des Films sequentiell entwickelt, sodass der Zuschauer stets ein im Vordergrund stehendes Hauptgeschehen ausmachen und gleichzeitig „an der Peripherie des Bildquaders nie etwas verpassen kann, weil dort zu diesem Zeitpunkt nichts Wesentliches geschieht.“²⁷⁸ Zudem sind die Übergänge zwischen den Handlungssträngen oftmals akustisch-visuell markiert: Preysings Geschäftskonferenz wird beispielsweise zunächst akustisch mit der Musik des Tanzpavillons unterlegt, von der Flämmchen bereits in den nächsten Handlungsstrang zu Gaigern und Kringelein gelockt wurde, und schließlich über ein Split Screen-Verfahren auch visuell von der Handlung im Pavillon abgelöst. An anderer Stelle gehen die Handlungsstränge fließend ineinander über, wenn Gaigern bei seinem Einbruch in das Zimmer der Grusinskaja im Bildhintergrund über Preysings Balkon klettert und dabei den Fokus der zuvor auf Preysing gerichteten Kamera mit sich fortträgt. So kann der Zuschauer die Szenenwechsel begreifen, dem Geschehen folgen und die einzelnen Stränge zueinander in Beziehung stellen.

Dass die beabsichtigte Kontaktaufnahme über das Telefon auch ins Nichts führen kann, die Figuren häufig ohnehin nur mit den in das Gegenüber eingeschriebenen Rollen kommunizieren und dessen wahre Identität – wenn es eine solche überhaupt gibt – gar nicht erkennen wollen, zeigt sich schließlich an der Grusinskaja: Sie spricht ihre Liebeserklärungen an Gaigern ins Telefon, ohne zu bemerken, dass am anderen Ende der Leitung nur Gaigerns Hund lauscht. Gaigern selbst ist indes-

²⁷⁷ Vgl. ebd., S. 57-58.

²⁷⁸ Ebd., S. 55.

sen längst schon verstorben, genau genommen von einem Telefon erschlagen worden – ein Vorfall, in dem das Medium der Verbindung also zweckentwendet einen Bruch zwischen Mensch und Leben, bzw. Mensch und Mitmenschen verursacht.

6.2.4. Rollenbesetzung und Doppelstruktur

In der Exposition in das gemeinsame Raum-Zeit-Kontinuum des Hotels eingeführt, kreuzen sich die Figuren zunächst unbemerkt. Ihre Handlungsstränge laufen vorerst parallel,²⁷⁹ stoßen an Knotenpunkten – etwa dem Lift oder dem Empfangsschalter – zusammen und finden nach und nach zueinander. Eine Ausnahme bildet die Grusinskaja, die, zurückgezogen und vom Geschehen des Hotels weitgehend abgesondert, allein mit Gaigern näher in Kontakt kommt, während ihr Handlungsstrang die Ereignisse ansonsten nur unterlegt. Wer hätte für diese Rolle geeigneter sein können als die damals als Inbegriff des „unnahbaren, einsamen Star[s]“²⁸⁰ gehandelte Greta Garbo? Und doch scheint diese Siegfried Kracauer in seiner ‚Studie‘ über die Garbo zu sehr die Frau, die Liebe, das Glück und das Leid an sich zu verkörpern, als dass sich aus ihren Gebärden das individuelle Bild der einsamen, alternden Tänzerin abzeichnen könnte. Gegenüber dem realistischen Schauspiel des restlichen Ensembles, allen voran Joan Crawfords, wirke die Garbo oftmals monologisch, geradezu dekorativ.²⁸¹ Wäre zu fragen, ob dies nicht mit der Figurenkonzeption der Romanvorlage korrespondiert, denn auch dort steht die Grusinskaja stereotypisch für die alternde Diva, die in ihrem Gegenüber nur eine narzistische Einschreibung ihrer selbst vornimmt,²⁸² wie die bereits erwähnte Telefonszene zeigt, im Grunde nicht kommuniziert, sondern monologisiert. Im Film aber entfällt der ursprüngliche Untertitel „Ein Kolportageroman mit Hintergründen“ und somit das von Baum intendierte ironische Spiel an der Grenze zwischen Stereotyp und Charakter,²⁸³ wodurch die Figuren oftmals überzogen, ihr Gehaben nicht nachvollziehbar und befremdlich erscheint. Kringeleins

²⁷⁹ Eine Tatsache, die auch visuell kenntlich gemacht wird, wenn Kringelein und Flämmchen im isolierten Nebeneinander auf ihre Zimmer zulaufen.

²⁸⁰ Treber: *Auf Abwegen*, S. 46.

²⁸¹ Vgl. Siegfried Kracauer: „Greta Garbo: Eine Studie“, in: Ders.: *Kino: Essays, Studien, Glossen zum Film*, Frankfurt a.M. 1974 (= suhrkamp taschenbuch 126), S. 38-44, hier S. 41-43.

²⁸² Vgl. Nottelmann: *Strategien des Erfolgs*, S. 184.

²⁸³ Vgl. Thuncke: „Kolportage ohne Hintergründe“, S. 135.

Reden über die Gefährlichkeit des Lebens wirken im Film als bloße Phrasen eines Betrunkenen, denn dass er diese in der Autofahrt, dem Flug über Berlin und den Unmengen an Geldausgaben tatsächlich erlebt hat, wird nicht gezeigt. Dennoch greift auch der Film die im Roman strukturgebende Ambivalenz zwischen Sein und Schein, das Spiel mit Genreformeln, Rollenkonventionen und Erwartungsbrüchen auf. Der von Gaigern anfangs vermutete Hintergrund von Flämmchens Besuch bei Preysing bewahrheitet sich später, als sie auf Preysings unmoralisches Angebot eingeht und das Wortspiel zwischen Flämmchen und Gaigern – „Aren't you?“ - „What?“ - „Free.“ - „No, darn it, I'm not.“ – trifft einerseits zu und andererseits zugleich nicht, denn Gaigern ist zwar zu diesem Zeitpunkt in keiner Beziehung, in seiner Existenz jedoch abhängig von seinen kriminellen Komplizen. Die Doppelstruktur des Romans wird somit auf Dialogebene in den Film übertragen, nicht aber in die Bilder, das Schauspiel der Stars, umgesetzt, wodurch der Film oftmals überzogen, als ein ‚Kolportagefilm ohne Hintergründe‘ anmutet.

Indem Vicki Baum das Hotel zu einem Topos erschlossen hatte, legte sie Grundstein und Modell für ein Verfahren, dass im Folgenden immer wieder aufgegriffen und variiert werden sollte. Einerseits als „Gleichnis oder Symbol des kurzen Aufenthalts, den wir Leben nennen [...], die innere Einsamkeit hinter all den Türen, die flüchtigen Begegnungen und Berührungen, das unausweichliche Scheiden und Meiden“²⁸⁴ fungierend, an dem die Zersplitterung der Gesellschaft sowie die fragmentierte Wahrnehmung der Großstadt in Sujet und Form vorgeführt werden kann, werden Figurenarsenal und Einflussfaktoren im Chronotopos des Hotels dennoch begrenzt und somit übersichtlich gehalten. Innerhalb dieser Begrenzung entstehen „Wohngemeinschaften auf Zeit“, die Treber als die „Kammerspiele‘ unter den episodisch erzählten Filmen“²⁸⁵ kategorisiert, da diese ihre Einheit und Verständlichkeit in der Abgeschlossenheit des Raumes sowie der darin gezeigten Systeme verankern. Das Hotel, der Luxusdampfer, das Kaufhaus, der Zug oder das Krankenhaus, solcherlei öffentliche und zugleich geschlossene Orte, bilden den Schauplatz vieler nachfolgenden, mehrsträngig erzählenden Filme und Romane,²⁸⁶ Variationen eines Modells, wie sie

²⁸⁴ Baum: *Es war alles ganz anders*, S. 394.

²⁸⁵ Treber: *Auf Abwegen*, S. 53.

²⁸⁶ Vgl. Thunecke: „Kolportage ohne Hintergründe“, S. 147.

von Vicki Baum selbst – man denke an *Hotel Shanghai* (1939) – als auch MGM – beispielsweise in *DINNER AT EIGHT* (1933) –²⁸⁷ weiterentwickelt wurden.

7. Episodisches Erzählen in der Nachkriegszeit

7.1. Robert Rossellini: PAISÀ (1946)

1945 wurde Vicki Baums *Menschen im Hotel* noch einmal als Vorlage für eine MGM-Produktion verwendet. *A WEEK-END AT THE WALDORF*, ein abermals im künstlich glänzenden MGM-Studio-Look gehaltener, kostspieliger Starensemble-Film unter der Regie von Robert Z. Leonard, spielt in New York vor dem Hintergrund des Zweiten Weltkriegs, der allerdings nur schwach, als bloße historische Gegebenheit, in die Erzählung mit einfließt. In einer ganz anderen Art und Weise sollte ein Jahr später eine italienisch-amerikanische Kooperation unter finanzieller Unterstützung durch MGM diese historischen Ereignisse aufgreifen. Roberto Rossellini, der wenige Jahre zuvor noch im Dienste der italienischen Regierung einige Kurzfilme propagandistischen Charakters gedreht hatte,²⁸⁸ wollte nun mit *PAISÀ* einen Film über den italienischen Widerstand im Zweiten Weltkrieg schaffen, der – in Abgrenzung zu den filmischen Konventionen unter dem italienischen Faschismus der 30er Jahre – einen grundsätzlich neuen inhaltlichen und stilistischen Umgang mit der gegenwärtigen sozialen, gesellschaftlichen und politischen Wirklichkeit, einen neuen Realismus, begründen sollte. Mit Laienschauspielern anstelle von Star-Ensembles, Außenaufnahmen anstelle von künstlichen Studio-Inszenierungen und spontanen Improvisationen anstelle festgeschriebener Drehbücher,²⁸⁹ wollte er die künstliche Scheinheiligkeit der meisten amerikanischen sowie durch das faschistische Regime Italiens geprägten Verfilmungen aufbrechen und stattdes-

²⁸⁷ Vgl. Kennedy: *Hollywood's Genius Bad Boy*, S. 108-109 und 128-129.

²⁸⁸ Vgl. Carmine Chiellino: „Der neorealistische Film“, in: Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.): *Text + Kritik: Italienischer Neorealismus*, H. 63 (1979), S. 19-31, hier S. 25.

²⁸⁹ Vgl. Thomas Meder: *Vom Sichtbarmachen der Geschichte: Der italienische »Neorealismus«, Rossellinis PAISÀ und Klaus Mann*, München 1993, S. 156 und Eva Hortenbach: *Die literarische und filmische Verarbeitung von Resistenza-Erfahrungen: Der italienische Widerstand in den Werken von Vittorini, Calvino, Pavese und Cassola und in den Filmen von Rossellini und Comencini*, Stuttgart 2004, S. 95.

sen die Wirklichkeit so, wie sie ist, widerspiegeln.²⁹⁰ Mit diesem der Stilrichtung des Naturalismus entsprechenden Wahrheitsbedürfnis knüpften die italienischen Regisseure der Nachkriegszeit an die Erzählkunst des italienischen Verismo der 1910er Jahre an, die wiederum auf die sizilianische Literatur des 19. Jahrhunderts zurück zu führen ist.²⁹¹

Als Regisseur von ROMA, CITTÀ APERTA (1945), PAISÀ (1946) und GERMANIA, ANNO ZERO (1948) gilt Rossellini als Wegbereiter dieser filmischen Widerstands- und Reformbewegung gegen Faschismus und Nationalsozialismus.²⁹² Die drei Filme, die analog zu ihrer Entstehungszeit von Krieg und Widerstand, Befreiung und Wiederaufbau erzählen, bilden eine Kriegstrilogie, deren Teile gleich einem Triptychon zueinander in Beziehung stehen und gemeinsam ein umfassendes Bild vom Zweiten Weltkrieg in Deutschland und Italien entwerfen.²⁹³ Ähnlich konzipiert ist auch Rossellinis zweiter Film dieser Reihe, PAISÀ, der sich aus sechs aneinandergereihten, zunächst unverbunden jeweils für sich selbst stehenden Episoden zusammensetzt, aus denen sich dennoch eine Beziehung zueinander, ein größeres Ganzes entwickeln lässt.

7.1.1. Filmische Short Stories und Tatsachen-Bilder

Eine „episodic collection of cinematic short stories“²⁹⁴ nennt Peter Bondanella Rossellinis Episodenfilm und korrespondiert so mit André Bazins These, nach der der italienische Film im Allgemeinen, insbesondere aber Roberto Rossellinis PAISÀ, in seiner Ästhetik die filmische Entsprechung zu den amerikanischen Romanen der Moderne bilde.²⁹⁵ In der Tat geht der Film auf eine Vorlage aus sieben Short Stories zurück, die von verschiedenen Autoren – darunter Federico Fellini,

²⁹⁰ Vgl. Thomas Bremer: „Den Menschen neuschaffen: Neorealismus und italienische Literatur“, in: Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.): *Text + Kritik: Italienischer Neorealismus*, H. 63 (1979), S. 3-18, hier: S. 4.

²⁹¹ Vgl. Hans-Jürgen Panitz: „Roberto Rossellini und die Bedeutung des Italienischen Neorealismus“, DVD-Beiheft in: Roberto Rossellini: *PAISÀ – Deutschland im Jahre Null – Stromboli – Reise in Italien 2006*, S. 6 und Chiellino: „Der neorealistische Film“, S. 20 und 24.

²⁹² Vgl. Panitz: „Roberto Rossellini“, S. 9 und 18.

²⁹³ Vgl. Hortenbach: *Verarbeitung von Resistenza-Erfahrungen*, S. 93.

²⁹⁴ Peter Bondanella: *Italian Cinema: From Neorealism to the Present*, New York 1983, S. 51.

²⁹⁵ Vgl. André Bazin: „Der filmische Realismus und die Italienische Schule“, in: ders.: *Was ist Film?*, aus dem Französischen von Robert Fischer und Anna Düpee, Berlin 2004 (1975), S. 295-326, hier: S. 316-323.

Alfred Hayes, Klaus Mann und Sergio Amidei – verfasst, anschließend nach diversen Streitigkeiten von Sergio Amidei, der bereits das Drehbuch zu ROMA, CITTÀ APERTA geschrieben hatte, alleine zu einem Drehbuch weiterentwickelt und schließlich von Rossellini als grobe Vorlage genutzt wurden, auf die er seine eigenen Improvisationen aufbaute.²⁹⁶ Aus produktionsästhetischer Sicht ist somit dennoch eine Nähe zur Short Story-Sammlung auszumachen, die auch in die inhaltlich-strukturelle Ebene der einzelnen Episoden hineinreicht. So sind in der Kürze der Episoden, ihrem abrupten, oftmals überraschenden Ende und Verzicht auf einen eindeutigen, durch die Handlung vorbereiteten Höhepunkt deutliche Parallelen zur englischen und amerikanischen Short Story erkennbar. Wie diese verzichteten Rossellinis Episoden auf eine Pointe oder Moral, vielmehr liegt es in der Aufgabe des Zuschauers, Momente der Erkenntnis auszumachen und Schlüsse aus dem Gezeigten zu ziehen. Struktur und Stil dieses literarischen Genres werden somit in die filmische Erzählstruktur übertragen. Die sechs Episoden stehen jede für sich, sind durch Ort und Zeit voneinander abgegrenzt, was durch die zwischengeschalteten dokumentarischen Ausschnitte aus Wochenschauen, die über die historischen Veränderungen zwischen den einzelnen Episoden informieren, noch unterstrichen wird. In seiner Form des abgeschlossenen Hintereinanders ist PAISÀ also zunächst ein Episodenfilm, dessen Einzelteile keine direkte Verbindung, Überschneidung oder Wechselwirkung miteinander eingehen.²⁹⁷ Eingeordnet in Kracaurs Kategorisierung des Episodenfilms, entspricht PAISÀ jener Zwischenform, deren Episoden sich zwar ihre Unabhängigkeit und Heterogenität bewahren, dennoch zugleich mehr als nur den ihnen überschriebenen Titel gemeinsam haben – einer Zwischenform, die insofern einer Perlenkette gleicht, als ihre einzelnen Episoden, die Perlen, zwar voneinander getrennt und eigenständig sind, in ihrer Summe aber ein mehr oder weniger zusammenhängendes Ganzes prägen.²⁹⁸

Der Film wirkt somit zunächst lückenhaft, erzählt keine ganzen, zusammenhängenden Geschichten, sondern reiht Bruchstücke der Wirklichkeit elliptisch aneinander und schafft damit eine Erzählform, welche die abgeschlossenen, perfekt komponierten Filme nach amerikanischem Muster, in denen Eins zum Anderen führt, infrage stellt, den

²⁹⁶ Vgl. Meder: *Sichtbarmachen der Geschichte*, S. 495.

²⁹⁷ Vgl. Krützen: *Dramaturgien*, S. 344-345.

²⁹⁸ Vgl. Kracauer: *Theorie des Films*, S. 332-333.

filmischen Raum für das „Elliptische und Unorganisierte“²⁹⁹ öffnet. An die Stelle feststehender und vom Zuschauer lediglich mitverfolgter Handlungen nach dem Schema von Situation-Aktion-Situation, tritt, wie Bazin beobachtet, das ‚Tatsachen-Bild‘, das zunächst für nichts Anderes, als für sich selbst steht.³⁰⁰ Die Ursache-Wirkungs-Logik wird aufgegeben, nun liegt es am Zuschauer aus der elliptischen Folge von Bildern einen Sinn zu konstituieren, die Lücken zwischen den Fragmenten durch „mentale Bild[er]“³⁰¹ aufzufüllen. „Der Verstand muß“, so erklärt es Bazin, „von einer Tatsache zur anderen springen, wie man von Stein zu Stein hüpf, um einen Bach zu überqueren“.³⁰² Wie die Steine, so sind auch die Bilder nicht einer bestimmten Funktion untergeordnet, sondern werden erst vom Zuschauer mit einem individuellen Sinn und Daseinsgrund aufgefüllt. Dies trifft generell auf alle neorealistischen Filme zu, in PAISA wird jene Beschaffenheit durch die ausgestellte Episodenstruktur jedoch besonders deutlich. Lässt sich der Zuschauer auf dieses Spiel ein, so kann er eine Aussage, eine Moral, eine neue Perspektive aus den Bildern ziehen, der Film aber verpflichtet ihn nicht dazu.³⁰³

7.1.2. Annäherungen und Fort-Bewegungen

Zueinander in Beziehung gesetzt, bilden die Episoden im Grunde die „sechsmalige Variation“³⁰⁴ der gleichen Situation, einer Begegnung zwischen Italienern und amerikanischen Alliierten, zweier unterschiedlicher, fremder Kulturen, der alten und der neuen Welt,³⁰⁵ während des Befreiungskrieges in Italien. Folglich rückt die verbale und nonverbale Verständigung, die gestörte Kommunikation, auf verschiedene Weise in den Vordergrund der Geschichten. Ein möglichst nahes Abbild der Wirklichkeit anstrebbend in den verschiedenen Sprachen der Figuren – Italie-

²⁹⁹ Gilles Deleuze: *Das Bewegungs-Bild: Kino 1*, aus dem Französischen von Ulrich Christians und Ulrike Bokelmann, Frankfurt a.M. 1997 (1983) (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1288), S. 283.

³⁰⁰ Vgl. Bazin: „Filmischer Realismus“, S. 321.

³⁰¹ Deleuze: *Bewegungs-Bild*, S. 288.

³⁰² Bazin: „Filmischer Realismus“, S. 319.

³⁰³ Vgl. Rainer Gansera: „Die Dinge haben Sinn, weil jemand sie anblickt‘: Stichworte zu Rossellini“, in: Peter W. Jansen und Wolfram Schütte (Hrsg.): *Reihe Film 36: Roberto Rossellini*, München 1987, S. 13-58, hier: S. 13.

³⁰⁴ Meder: *Sichtbarmachen der Geschichte*, S. 253.

³⁰⁵ Vgl. Bondanella: *Italian Cinema*, S. 50.

nisch, Amerikanisch, Britisch, Deutsch – mit ihren jeweiligen Dialekten und Akzenten gedreht, breitet sich im Film eine regelrecht „babylonische Sprachverwirrung“³⁰⁶ aus, aus der die Verständigungsprobleme nur allzu nachvollziehbar werden. Immer wieder gelingen kleine Annäherungen und Verständigungen zwischen den Kulturen. In eskapistischen Träumereien von einer triumphalen Rückkehr in ein sorgenfreies Zuhause (Episode 2), einer gemeinsamen Mission (Episode 4) oder dem Kampf ums Überleben (Episode 6) werden Fremde – wie der Titel des Films schon andeutet – zu Landsmännern, ‚paesano‘. Dieser Begriff bezeichnete ursprünglich italienische Einheimische, wurde jedoch schon bald auch umgekehrt von den Italienern auf die amerikanischen Alliierten übertragen und steht somit für die Neuerschaffung einer gemeinsamen Sprache schlechthin.³⁰⁷ So vorsichtig jene Momente des Einklangs jedoch aufgebaut werden, so schnell werden sie wieder zerstört. Die Episoden enden meist in einem tragischen Missverständnis (Episode 1 und 3), einer sozialen Abwendung und geografischen Fort-Bewegung (Episode 1,2,3) oder einer durch die Umstände des Krieges hervorgerufenen Trennung (Episode 5 und 6). Der Aufbau einer langfristigen Verständigungsbasis scheitert. So kann Rossellinis PAISÀ mit Deleuze als „eine Kunst bruchstückhafter, vergänglicher, zerstückelter und verpaßter Begegnungen“³⁰⁸ bezeichnet werden.

7.1.3. Die Topographie als lesbarer Raum

In ihrer Abfolge am Befreiungszug der Alliierten und italienischen Partisanen orientiert, der vom Süden Italiens, wo die Amerikaner am 10. Juli 1943 in Sizilien an Land gehen, über Neapel, Rom, Florenz bis zur Po-Ebene in den Norden fortschreitet, sind die Episoden in einem chronologisch-topographischen Rahmen organisiert, der in den dazwischen eingeblendeten dokumentarischen Ausschnitten markiert wird.³⁰⁹ Von dieser allgemeinen, historischen Ebene als Ausgangspunkt bewegen sich die Episoden allerdings rasch auf individuelle Schicksale zu, auf die

³⁰⁶ Rudolf Thome: „Kommentierte Filmografie“, in: Peter W. Jansen und Wolfram Schütte (Hrsg.): *Reihe Film 36: Roberto Rossellini*, München 1987, S. 103-268, hier: S. 130.

³⁰⁷ Vgl. Günter Giesenfeld: „Paisà“, in: Thomas Koebner (Hrsg.): *Filmklassiker: Beschreibungen und Kommentare*, Stuttgart 1995, Bd. 1: 1913-1946, S. 530-533, hier: S. 532.

³⁰⁸ Gilles Deleuze: *Das Zeit-Bild: Kino 2*, aus dem Französischen von Klaus Englert, Frankfurt a.M. 1997 (1885) (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1289), S. 12.

³⁰⁹ Vgl. Hortenbach: *Verarbeitung von Resistenza-Erfahrungen*, S. 107.

Menschen und die Auswirkungen, die die geschichtlichen Ereignisse auf diese haben. Im Grunde bildet das Zeitgeschehen nur ein strukturelles Gerüst, das die eigentlich ahistorischen, nicht an der Politik, sondern an den Menschen interessierten Episoden zusammenhält.³¹⁰ Der topographische Raum dagegen gewinnt über den Film hinweg eine immer gewichtigere Rolle, löst die Geschichten nach und nach durch eine Ästhetik des Sehens, die Handlungen durch Bilder ab.

Die erste Episode beginnt mit der Landung der Alliierten im Dunkel der Nacht. Nach einer ersten vorsichtigen Annäherung an die Dorfbewohner begeben sich diese, geführt von Carmela (Carmela Sazio), einem Mädchen aus dem Dorf, durch das mit Minen ausgelegte Lava zu einer Ruine, die mit ihren verschiedenen Ebenen und Räumen unübersichtlich erscheint und die Unsicherheit der Amerikaner, ihr Misstrauen gegenüber dem Mädchen, so auch visuell ausdrückt. Ein Misstrauen, das letztlich zu einer tragischen Fehldeutung und einem verstörenden Abschluss der Geschichte führt: Carmela endet tot auf den Felsen unterhalb der Ruine. Anscheinend wurde sie von den Amerikanern dort hinuntergestoßen.³¹¹ Über eine zwischengeschaltete Dokumentaraufnahme einer beinahe totenstillen Landschaft, an der, wie die verstreuten Gräber nahelegen, der Krieg bereits vorbeigezogen ist, führt die nächste Episode in das befreite Neapel. Dort floriert der legale wie illegale Handel, Attraktionen werden ebenso zu Geld gemacht, wie ein betrunkenen afroamerikanischer Soldat und auf den Trümmerhaufen der Stadt werden Illusionen ersonnen, die kurz vergessen lassen, dass das eigene ‚Zuhause‘ nur „eine alte Hütte mit Blechbüchsen vor der Tür“ bzw. ein staubiges neapolitanisches Elendsviertel ist. Die Widersprüchlichkeiten von Traum und Wirklichkeit zeichnen sich topographisch an der Stadt, dem regen Treiben am Hafen, auf dem Markt und im Puppentheater, dem die Not der Elendsquartiere entgegen gehalten wird, ab, wodurch die Stadt selbst zum eigentlichen Protagonisten der Episode avanciert.³¹² Steht die sizilianische Episode mit der Ankunft der Alliierten im Zeichen des ‚Davor‘, das befreite Neapel für das ‚Danach‘, so verhandelt die dritte Episode in Rom genau jenes Verhältnis an der scheiternden Liebesbeziehung zwischen einem Amerikaner (Gar Moore) und einer Itali-

³¹⁰ Vgl. Chiellino: „Der neorealistische Film“, S. 27-28 und Meder: *Sichtbarmachen der Geschichte*, S. 253.

³¹¹ Vgl. Hortenbach: *Verarbeitung von Resistenza-Erfahrungen*, S. 108.

³¹² Vgl. Chiellino: „Der neorealistische Film“, S. 26.

enerin (Maria Michi), die sich bei der Siegesfeier zur Befreiung Roms kennengelernt haben und sich nun, sechs Monate später, nicht mehr wieder erkennen. Die ganze Tragik der Episode wird am Ende in einem einzigen Bild zusammengefasst: der wartenden Francesca vor ihrem Haus im Regen, während der, auf den sie wartet, ihre Adresse – für ihn nur „ein Andenken von einer Hure“ – in die verregneten Straßen Roms hat fallen lassen.

In der strukturellen Mitte des Films angesiedelt, bildet die vierte Episode um Florenz auch topographisch einen Zustand des ‚Dazwischen‘ ab. Hier ist der Krieg gerade noch im Gange, die Stadt in zwei Lager – das der nationalsozialistisch-faschistischen Truppe und das der Alliierten und Partisanen – gespalten, durch deren Gefecht ein italienischer Widerstandskämpfer (Renzo Avanzo) und eine amerikanische Krankenschwester (Harriet White Medin) sich einen Weg zu ihren Angehörigen bahnen. Die Spannung zwischen den beiden gegnerischen Stadtteilen, das Chaos der Zerstörung auf der einen Seite, die bedrohlich stille Ordnung des Krieges auf der anderen, verbunden durch einen einzigen, gefährlichen Durchgang, rückt dabei noch vor die Handlung der Episode als das eigentlich zentrale Sujet.



Abb. 6: Im ‚Dazwischen‘: Renzo Avanzo und Harriet White Medin auf dem Weg ins feindliche Lager.

Die nachfolgende Episode wirkt dagegen beinahe wie eine erzählerische Pause. Das geordnete und vom Krieg unberührte, ruhige Leben hinter den Klostermauern von Emilia-Romagna verkörpert das genaue Gegenstück zu der unerträglich angespannten Stille in den Straßen von Florenz. Während sich andernorts die verschiedenen Kulturen verbinden und gemeinsam für den Frieden kämpfen, leben die Franziskanermön-

che in ihren Mauern weiterhin nur nach ihren eigenen Glaubensüberzeugungen und lassen Anderes nicht gelten. Wohl die grausamste Szenerie spielt sich schließlich in der letzten Episode im Norden Italiens ab. Auch dort kommt der Topographie ein entscheidender Stellenwert zu: Im unüberschaubaren Sumpfgebiet der Po-Ebene „gibt es keine Front [mehr]. Hier weiß keiner mehr, was passiert. Wir sehen nur die weite Ebene, das Wasser und darüber den Himmel“³¹³ – eine Perspektive, die, wie Bazin herausarbeitet, „exakt dem subjektiven Empfinden der zwischen Himmel und Wasser lebenden Menschen, deren Existenz ständig von einer winzigen Verschiebung des Winkels vom Horizont abhängt“,³¹⁴ entspricht. Die permanente Unsicherheit der im dortigen Schilf versteckenden Alliierten und Partisanen, die elliptischen Vorgänge und plötzlich einbrechenden Ereignisse, die von diesen ebenso wenig nachvollzogen werden können wie vom Zuschauer, gehen mit der topographischen Atmosphäre der Landschaft einher. Der Raum erlangt somit in allen sechs Episoden eine zentrale Stellung und wird dadurch – wie schon bei Joyce, Anderson und Baum die Stadt bzw. das Hotel – „one of the main protagonists of the film.“³¹⁵ Indem Rossellini das Aktions-Bild durch das Tatsachen-Bild ersetzt, gibt er dem oftmals als bloße Kulisse fungierenden Raum seinen Eigenwert zurück, lässt ihn als optisches Ganzes für sich selbst sprechen und durch die mentale Leistung des Zuschauers zu einem „lesbaren Bild[]“³¹⁶ werden, das die Zustände des Krieges in ihrem Wesen und Wirken wiedergibt.

7.1.4. Weg von der Verallgemeinerung, hin zur sichtbaren Wirklichkeit

Bezieht sich PAISÀ im Ganzen besehen auf die geschichtlichen Ereignissen in Italien zu Zeiten des Zweiten Weltkriegs, so entfernen sich die einzelnen Episoden von dieser allgemeinen Ebene, um individuellen Einzelschicksalen nachzugehen, behandeln den Krieg als Phänomen, dessen Auswirkung am Einzelfall verfolgt werden müssen³¹⁷ – ein Ansatzpunkt, der in der britische Übersetzung des Titels, „Ordinary People“, oder Klaus Manns Arbeitstitel, „Seven from the U.S.“,³¹⁸ noch deut-

³¹³ Thome: „Kommentierte Filmografie“, S. 134.

³¹⁴ Bazin: „Filmischer Realismus“, S. 320.

³¹⁵ Bondanella: *Italian Cinema*, S. 43.

³¹⁶ Deleuze: *Zeit-Bild*, S. 39.

³¹⁷ Vgl. Chiellino: „Der neorealistische Film“, S. 27.

³¹⁸ Meder: *Sichtbarmachen der Geschichte*, S. 239.

licher zu tragen kommt. Mit diesem Interesse am Individuellen verschreibt sich Rossellini einem Ideal des literarischen und filmischen Neorealismus, der „Rückkehr zum Menschen“³¹⁹ und dem Glauben an das grundsätzlich Gute in ihm. Im Gegensatz zu anderen, durchaus sozialkritischeren Neorealisten geht dies bei Rossellini mit einer politisch distanzierten Schilderung gegenseitiger Verbrüderung angesichts eines anonymen, vom Film nur selten gezeigten Gegners einher.³²⁰ Die sechs Episoden umkreisen Einzelfiguren, die dennoch eine exemplarische Breite erzeugen: vom amerikanischen Soldaten zum italienischen Waisenkind, von aktiv am Befreiungskrieg Beteiligten zu passiv an den Folgen desselben leidenden Männern und Frauen. Sie erzählen vom zwischenmenschlichen Zusammenleben und den moralischen, ideologischen und sozialen Auswirkungen, die der Krieg auf ebendieses hat, machen die Tragik im Kleinen sichtbar, die jene Multiplikation zum Großen nur erahnen lässt.

In der Neapel-Episode zeigt Rossellini beispielsweise einen kleinen Waisenjungen (Alfonsino Pasca), der seine Eltern im Krieg verloren hat und sich nun in den Wirren der Nachkriegszeit durchs Leben schlagen muss. Er macht Bekanntschaft mit einem betrunkenen afroamerikanischen Militärpolizisten (Dots Johnson). Als dieser einschläft, warnt er ihn, es könnte jemand seine Schuhe stehlen. Der Amerikaner schläft ein und der Junge nimmt sich die Schuhe. Dazu Rossellini in einem Interview: „Das ist einwandfrei, das ist üblich, das ist dieses außerordentliche Spiel, das jenseits der Moral liegt.“³²¹ Jene kleinen Gesten, die das Lebensgefühl der Nachkriegszeit dennoch allzu deutlich entfalten, waren es, was Rossellini in PAISÀ interessierte. Er vollzieht damit eine Abkehr von der verallgemeinerten, künstlich konstruierten Weltordnung, der Schwarz-Weiß-Malerei vieler Aktionsfilme, hin zur sichtbaren Wirklichkeit, die sich nun einmal nicht im Großen, sondern in kleinen Episoden entwickelt. „Rossellini filmt nicht Gedanken, sondern Menschen.“³²²

In einer an Slapstick-Komik erinnernden Szene landet besagter Amerikaner in einem Puppentheater, in dem ein ‚Mohrenkampf‘ aufge-

³¹⁹ Bremer: „Den Menschen neuschaffen“, S. 5.

³²⁰ Vgl. Hortenbach: *Verarbeitung von Resistenz-Erfahrungen*, S. 92 und 116.

³²¹ Roberto Rossellini in: Schérer, Maurice/Truffaut, François: „Interview 1“, in: Peter W. Jansen und Wolfram Schütte (Hrsg.): *Reihe Film 36: Roberto Rossellini*, München 1987, S. 59-74, hier: S. 70.

³²² Thome: „Kommentierte Filmografie“, S. 125.

führt wird, worauf er, Spiel und Realität nicht unterscheidend, die Bühne stürmt und seinem Landsmann zur Hilfe eilt. Hinter dieser Szene kann mit Bondanella eine filmische Selbstreflexion vermutet werden, denn PAISÀ enthält ebenfalls eine Mischung aus realen Dokumentarausschnitten und fiktionalen Episoden. Dennoch bemüht sich Rossellini auch in den fiktionalen Szenen um Authentizität und Wirklichkeitsnähe, verzichtet auf melodramatische Handlungsführung, Parteinahme oder Hervorhebung, wie sie ein Jahr zuvor noch in ROMA, CITTÀ APERTA zu finden waren.³²³ Jenseits von Image und Klischee soll der Film die rohe Wirklichkeit, die Menschen nach naturalistischem Ideal ungeschönt mit all ihren Stärken und Schwächen darstellen.³²⁴ Der Episodenstil ermöglicht es, nicht eine große, konstruierte und auf eine bestimmte Figurengruppe festgelegte Handlung wiederzugeben, sondern viele kleine Tatsachenbilder, Bruchstücke, die der Wirklichkeit entnommen sind und per se keine Funktion innerhalb einer Kausalkette annehmen, ihren Sinn erst in der Kombination durch den Zuschauer, der Verbindung mit anderen Szenen erhalten.³²⁵ So definiert Kracauer als Hauptcharakteristikum des Episodenfilms, dass die hierfür gefundenen Stories „aus dem von der Kamera suggerierten Fluß des Lebens auftauchen und wieder darin verschwinden.“³²⁶ Einzelne Begebenheiten und momenthafte Beobachtungen werden dort ähnlich wie im Dokumentarfilm aus der Wirklichkeit herausgegriffen, eine Zeit lang verfolgt und anschließend wieder in den dynamischen Fluss des Lebens entlassen, ihrem ungewissen Schicksal entgegen treibend – mit dem Unterschied, dass die Stories des Episodenfilms auch fiktional und unabhängig von der Umwelt sein können, der sie entnommen sind. In der Ästhetik des Episodenfilms, der lückenhaften Zusammensetzung, der Flüchtigkeit der lose aufeinanderfolgenden Episoden und der scheinbaren Zufälligkeit, mit der der Film die Menschen und ihre Geschichten auswählt, spiegelt sich der Fluss selbst wider: Die Episoden vermitteln den „Eindruck eines merkwürdig zweck- und richtungslosen Kurses, als trieben sie dahin, von unberechenbaren Strömungen in Bewegung versetzt.“³²⁷

³²³ Vgl. Bondanella: *Italian Cinema*, S. 42-45.

³²⁴ Vgl. Thome: „Kommentierte Filmografie“, S. 126 und Hortenbach: *Verarbeitung von Resistenza-Erfahrungen*, S. 112.

³²⁵ Vgl. Bazin: „Filmischer Realismus“, S. 321.

³²⁶ Kracauer: *Theorie des Films*, S. 331.

³²⁷ Ebd., S. 336.

Statt abgesondert und aus ihrem Umfeld herausgerissen, werden die Menschen in ihren natürlichen Milieus und Räumen gefilmt, die, dadurch aufgewertet, selbst zu Bedeutungsträgern, zu gleichberechtigten Protagonisten werden.

Mit der radikalen Abwendung von künstlich konstruierten Filmbildern und Sujets, der Hinwendung zur Wahrheit der Nachkriegswirklichkeit in Form und Inhalt auf allen Ebenen des Films, schuf Rossellini, wie Bazin feststellt, eine „ebenso komplexe[] wie neuartige[] Ästhetik des Erzählens“,³²⁸ eine episodisch lückenhafte Erzählstruktur, die als authentische, lebensnahe Wiedergabe der Wirklichkeit auch in neorealistischen Filmen, die sich im weitesten Sinne auf eine einzelne Geschichte konzentrieren – man denke an Vittorio de Sica's *LARDI DI BICICLETTA* (1948) oder an das Werk Federico Fellinis, insbesondere *LA NOTTE DI CABIRIA* (1957), *FELLINI'S SATYRICON* (1969) oder *IL CASANOVA DI FEDERICO FELLINI* (1976) – übernommen wurde. In Italien anfangs noch kritisch beäugt, stieß Rossellini im Ausland sogleich auf Begeisterung, setzte sich überraschenderweise in Amerika bei breitem Publikum durch³²⁹ und wurde zu einem Wegbereiter eines neuen Kinos, das die Erzählkonventionen des vornehmlich in Amerika entwickelten klassischen Kinos in Frage stellte.

7.2. Helmut Käutner: IN JENEN TAGEN: GESCHICHTEN EINES AUTOS (1947)

Ein mit dem neorealistischen Verlangen nach Wahrheit und Authentizität vergleichbares Programm entwarf auch Helmut Käutner mit seinem im Jahr darauf veröffentlichten episodischen Trümmerfilm *IN JENEN TAGEN*. Vor dem Hintergrund einer Aufarbeitung des Kriegsgeschehens und der unmittelbaren deutschen Vergangenheit unter dem Nationalsozialismus plädierte er 1947 für eine „Demontage der Traumfabrik“,³³⁰ eine filmische Auseinandersetzung mit den Ereignissen entgegen des damaligen Wunsches nach Harmonie und eskapistischem Vergnügen, wie es etwa der in den 50er Jahren aufkommende Heimatfilm anbot.³³¹ Statt zu verschweigen und zu verdrängen, sollte erinnert und

³²⁸ Bazin: „Filmischer Realismus“, S. 316.

³²⁹ Vgl. Panitz: „Roberto Rossellini“, S. 20.

³³⁰ Helmut Käutner: „Demontage der Traumfabrik“, in: Wolfgang Jasen und Hans Helmut Prinzler (Hrsg.): *Käutner*, Berlin 1992 (= Edition Filme 8), S. 113-114.

³³¹ Vgl. Panitz: „Roberto Rossellini“, S. 7.

durch Rückblick und Aufarbeitung neue Ansätze für die Zukunft gefunden werden. Ähnlich politisch-psychologische Ansätze lagen auch den Vorschriften der britischen Besatzungsmächte für die deutsche Filmproduktion nach 1945 zugrunde, die insofern gefördert werden sollte, als Deutschland im Film eine neue Ausdrucksweise und Verantwortung für die Zukunft entwickeln sollte.³³² Mit *IN JENEN TAGEN* war Helmut Käutner der erste Regisseur, der im Juni 1946 eine solche britische Film- lizenz erhielt.

Das Drehbuch hatte er gemeinsam mit Ernst Schnabel gegen Ende des Zweiten Weltkriegs auf einem Minensuchboot in Cuxhaven geschrieben – ein Unterschlupf, der ihm über seine Kontakte zur *UFA* verschafft wurde, für die er während des Nationalsozialismus erfolgreiche Unterhaltungsfilme gedreht hatte.³³³ Die Dreharbeiten begannen im August 1946 in Hamburg und zogen sich über eisige Wintermonate, Hunger, Geld- und Materialnöte bis in den April 1947.³³⁴ Ohne Atelier, Lichtenanlagen, künstliche Kulissen oder sonstige technische Hilfsmittel drehte Käutner dabei ungewollt unter den selben Bedingungen, wie sie sich der italienische Neorealismus freiwillig schaffte, um wirklichkeitsnahe, authentische Bilder zu erhalten, das wahre Leben in Rohform einzufangen. In der Vorbereitung hatte Käutner selbst die *Camera Filmproduktion GmbH* gegründet, einen alten Opel Rekord ohne Reifen, eine alte Kamera sowie eine Tonapparatur aus Wehrmachtsbeständen organisiert und eine Besetzung zusammengestellt, in der Mitläufer und Verfolgte aufeinander trafen und die so allein schon aus produktionspolitischer Hinsicht eine „kollektive Versöhnungsleistung“³³⁵ demonstrierte.

Mit einer Rahmenhandlung auf einem Schrottplatz zwischen den Trümmern der damaligen Nachkriegsgegenwart beginnend, erzählt *IN JENEN TAGEN* in sieben Episoden von der Geschichte eines Autos und

³³² Vgl. Felix Graßmann: „Ein Schritt hin zum Fabelhaften“, in: Christoph Winkler und Johanna von Rauch (Hrsg.): *Tanzende Sterne und nasser Asphalt: Die Filmarchitekten Herbert Kirchhoff und Albrecht Becker und das Gesicht des deutschen Films in den fünfziger Jahren*, Hamburg und München 2001 (= Schriftenreihe des Hamburgischen Architekturarchivs, Bd. 17), S. 47-207, hier: S. 70.

³³³ Vgl. Michaela Jary: *Traumfabriken made in Germany: Die Geschichte des deutschen Nachkriegsfilms 1945-1960*, Berlin 1993, S. 28-29.

³³⁴ Vgl. ebd., S. 257.

³³⁵ Karsten Witte: „Im Prinzip der Hoffnung: Helmut Käutners Filme“, in: Wolfgang Jacobsen und Hans Helmut Prinzler (Hrsg.): *Käutner*, Berlin 1992, S. 63-109, hier: S. 89.

seiner Besitzer, die am Tag der Machtergreifung Hitlers 1933 beginnt und sich über die historischen Abschnitte und Schlüsselereignisse hinweg bis in die Nachkriegszeit fortsetzt. Indem der Film mehrere geschlossene Geschichten hintereinander erzählt, die – durch einen strukturellen Rahmen lose verbunden – chronologisch aufeinanderfolgen, geht IN JENEN TAGEN auf das gleiche Strukturmuster zurück wie Rossellinis PAISÀ. Auch er erzählt in Episoden – eine Form, die Käutner, der seine Karriere im Studentenkabarett begann, durchaus vertraut war.³³⁶

7.2.1. Geschichten von der Menschlichkeit

Ebenso wie bei Rossellini stehen bei Käutner nicht die historischen Ereignisse, sondern die Menschen im Vordergrund, geht es nicht um *die* Geschichte, sondern vielmehr um kleine, individuelle Geschichten. Gleich einem ‚Gesellschaftsspiel‘ – im wahrsten Sinne des Wortes – spielen die Episoden „Modelle menschlichen Verhaltens“³³⁷ in einer Zeit der Prüfung durch, zeigen Menschen, die, von den politischen Beschlüssen und Bewegungen des Nationalsozialismus oder seiner Folgen betroffen, auf die Ereignisse reagieren müssen und dabei – so das Hauptmotiv des Films – ihre Menschlichkeit, Gutherzigkeit und Nächstenliebe unter Beweis stellen. Die Ausgangsfrage der beiden Protagonisten der Rahmenhandlung, was denn eigentlich der Mensch sei, wird so durch die Episoden mit positiven Exempeln unterlegt: „Die Zeit war stärker als sie, aber ihre Menschlichkeit war stärker als die Zeit“, heißt es in einer Art Fazit am Ende des Films.

In diesem Sinne stellt IN JENEN TAGEN ein Gegenbild zu Griffiths INTOLERANCE dar, indem Käutner anstelle von Griffiths Hass und Intoleranz die Menschlichkeit als alle Zeiten überdauernde Konstante herausstellt, um auf diese Weise ebenfalls eine Perspektive für die Zukunft zu formulieren. So kommen Willi (Gert Schaefer) und Karl (Erich Schellow) auf Ebene der Rahmenhandlung letztlich zu dem Entschluss, dass es wohl nicht so sehr darauf ankommt zu wissen, was der Mensch ist, als vielmehr darauf, dass „man versucht einer zu sein“, und formulieren darin eine Aufforderung für die Nachkriegszeit. Der Nationalsozi-

³³⁶ Vgl. ebd., S. 64.

³³⁷ Ebd., S. 63.

alismus wird zu einer „Zeit der Prüfung“³³⁸ generalisiert, in der sich die Menschen bewähren müssen. Diese werden – wie Barbara Bongartz beobachtet – zumeist in Großaufnahmen gezeigt und nehmen so den visuellen und inhaltlichen Mittelpunkt des Films ein, funktionalisieren Zeit und Raum und lassen die äußere Welt – das Umfeld, in dem sie sich bewegen – lediglich als einen psychologisierenden Spiegel ihrer inneren Welten erscheinen.³³⁹ In kleinen Episoden geht Käutner den privaten Einzelschicksalen der Opfer des Nationalsozialismus nach³⁴⁰ – eine Vorgehensweise, die insofern kritisch betrachtet werden kann, als die Schuld auf eine anonyme, hierarchisch höhere Ebene ausgelagert wird, der die gezeigten Menschen als ohnmächtige Opfer gegenüberstehen, die sich lediglich durch ihre Menschlichkeit, ihre guten Taten im Kleinen, von diesen abgrenzen können.³⁴¹ Die Menschen auf der anderen Seite, die Mittäter, die grausame Verbrechen an ihren Mitmenschen begangen haben, werden ebenso wenig gezeigt, wie die Menschen, die aktiv gegen diese vorgegangen sind und dabei oft genug ihr Leben lassen mussten.³⁴² Anstelle einer großen Anklage oder heroischen Widerstandsgeschichte begnügte sich der Film mit der Darstellung von kleinen melodramatischen Episoden und sprach damit die Herzen seiner Zuschauer an.³⁴³

7.2.2. Ein Auto als Verbindungsglied

Erzählt und zusammengehalten werden die Geschichten von einem auf dem Schrottplatz reparierten Auto, das im Laufe der Jahre häufig die Besitzer gewechselt und an vielerlei Schicksalen teilhatte. Das Auto generiert hier einen Kontinuitätspol, der über die politischen Ereignisse von zwölf Jahren hinweg zum Zeugen bruchstückhafter Menschenschicksale wurde. Nicht die Einzelschicksale, sondern die Dauer des sie

³³⁸ Wolfgang Becker und Norbert Schöll: *In jenen Tagen: Wie der deutsche Nachkriegsfilm die Vergangenheit bewältigte*, Opladen 1995, S. 56.

³³⁹ Vgl. Barbara Bongartz: *Von Caligari zu Hitler – von Hitler zu Dr. Mabuse: Eine »psychologische« Geschichte des deutschen Films von 1946 bis 1960*, Münster 1992, S. 32 und 223.

³⁴⁰ Vgl. Jary: *Traumfabriken*, S. 32.

³⁴¹ Vgl. Becker/Schöll: *In jenen Tagen*, S. 52-53.

³⁴² Vgl. Bettina Noack: *Gedächtnis in Bewegung: Die Erinnerung an Weltkrieg und Holocaust im Kino*, München 2010, S. 60.

³⁴³ Vgl. die damalige Rezension in N.N.: „In jenen Tagen (1946/47): Das erlösende Wort“, in: Wolfgang Jacobsen und Hans Helmut Prinzler (Hrsg.): *Käutner*, Berlin 1992 (= Edition Filme 8), S. 197-200.

verbindenden Objekts bestimmt das Zeit-Kontinuum des Films. Im Unterschied zum Hotel oder der Stadt nicht ortsgebunden, unternimmt dieses eine topographische Reise und kann damit als der eigentliche Protagonist des Films, ein moderner *pícaro*, betrachtet werden,³⁴⁴ der bei Käutner allerdings hinter den Protagonisten der Einzelepisoden zurücktritt und nur in der Rahmenhandlung, der strukturellen Verbindung der Geschichten, diese Hauptrolle entfaltet. So gleicht die Erzählstruktur des Films mehr noch als der Reise einem „narrativen Staffellauf“,³⁴⁵ bei dem das Auto von Episode zu Episode weitergereicht wird. Als Erzähler schildert es dem Zuschauer in der Rahmenhandlung nach und nach seine Geschichte und leitet dabei jeweils in die einzelnen Episoden ein, in denen es vom Erzähler zum Handlungsträger changiert. So fungiert das Auto als Kohärenz stiftendes Mittel auf *discours*- wie *histoire*-Ebene und bietet damit eine Orientierung, die über Figuren, Zeit und Raum nicht mehr zuverlässig sichergestellt werden kann,³⁴⁶ denn diese ändern sich von Episode zu Episode. Mit fortschreitender Erzählzeit bewegt sich das Auto einerseits topographisch, andererseits auch chronologisch entlang wichtiger historischer Ereignisse, wobei die Zeit zum richtungsweisen- den dramaturgischen Prinzip wird.³⁴⁷

Als „tote[r] Gegenstand“ möchte das Auto „sachlich, vorurteilsfrei oder herzlos“ von den Menschen berichten, die ihm auf seiner Reise begegnet sind. Dadurch umgeht es Käutner, subjektive, handelnde Figuren, die Identifikationspotential aufweisen oder Mitleid erwecken könnten, in den Mittelpunkt der Vergangenheitsaufarbeitung zu stellen.³⁴⁸ Über die keineswegs neutralen, oftmals melodramatischen Geschichten seiner Besitzer sowie die Spuren, die diese an ihm hinterlassen haben, kämpft das Auto gleichzeitig gegen seine Objektivität an, wird selbst zu einem individuell aufgeladenen, lebenden Gegenstand. Im Innern birgt es Dinge, über die sich die Menschen in das Auto eingeschrieben haben, Dinge, an denen Geschichten haften, die allerdings erst durch das Auto als Zeitzeugen der Geschehnisse gelesen werden können.

³⁴⁴ Vgl. Treber: *Auf Abwegen*, S. 113.

³⁴⁵ Ebd., S. 113.

³⁴⁶ Zu den Kohärenz erzeugenden Mitteln episodischer Texte und Filme vgl. Nies: „Short Cuts“, S. 117-118.

³⁴⁷ Vgl. Noack: *Gedächtnis in Bewegung*, S. 60-63.

³⁴⁸ Vgl. ebd. S. 63.

7.2.3. Indexikalische Geschichtsschreibung

Ausgangspunkt für die erste Episode bildet eine Zahlenkombination, die von den Automechanikern Willi und Karl auf der Windschutzscheibe des Autos entdeckt wird. Zunächst für eine Telefonnummer gehalten verweist diese, wie das Auto einschreitend erläutert, auf ein Datum, den 30. Januar 1933, den Tag der Machtergreifung Hitlers, wie die Zuschauer aus der unmittelbaren Vergangenheit wissen. Für Peter (Karl John), den Protagonisten der zugehörigen Episode, steht dieses Datum jedoch ungeachtet seiner historischen Bedeutung für den „glücklichsten Tag“ in seinem Leben, denn er sitzt mit seiner geliebten Sybille (Winnie Markus), der er den Wagen am Morgen geschenkt hat, beisammen, für die der Tag wiederum eine wichtige Entscheidung abverlangt: Sie verlässt Peter noch am selben Abend, um mit dem von politischer Verfolgung bedrohten Steffen (Werner Hinz) ins Exil zu reisen. Die politischen Ereignisse bilden damit lediglich den Hintergrund, vor dem sich das private Liebesdrama abspielt, das die Beteiligten in eine ungewisse Zukunft entlässt und von ihnen – wie das Auto deutlich macht – nichts, als „ein Datum, eine Zahl“ übrig lässt. Im Handschubfach findet Willi anschließend einen Kamm, der in einer Überblende in die zweite Episode auf Elisabeth Buschenhagen (Alice Treff) und in den Sommer 1936 zurückführt, in dem der Kamm zum Indiz einer Liebesaffäre zwischen der verheirateten Elisabeth und dem Komponisten Wolfgang Grunelius (Hans Nielsen) wird, mit dem Elisabeths eifersüchtige Tochter Angela (Gisela Tantau) ihre Mutter bloßstellen möchte. Als Grunelius jedoch bedrückt von dem politischen Verbot erzählt, das auf seine Musik verhängt wurde, lässt Angela von ihrem Vorhaben ab und legt den Kamm in den Wagen zurück. Der Zuschauer kann nur erahnen, wie es Grunelius weiter ergeht. Zwei Jahre später jedenfalls befindet sich das Auto in den Händen des Ehepaars Bienert, an deren tragische Geschichte eine unscheinbare Hutklammer am Armaturenbrett erinnert, die von Frau Bienert (Ida Ehre) dort als Halterung für die Verbotszettel angebracht wurde, die sie aufgrund ihrer jüdischen Herkunft verabreicht bekam. Als Wilhelm Bienert (Willy Maertens) in der Reichskristallnacht das Ladenfenster seines eigenen Geschäfts mit Steinen zerschlagen muss, werden ihm die Konsequenzen derselben bewusst. Er entscheidet – so lässt der elliptische Ausgang der Episode vermuten –, lieber mit seiner Frau zu sterben, als sich von ihr zu trennen. Eine tragische Liebesgeschichte, die die Auswirkungen des Nationalsozialismus, die Opfer, die er einfordert,

zum ersten Mal spürbar vor Augen führt. Von der Opferbereitschaft erzählt auch die folgende Episode von Dorothea (Erica Balqué), die auf der Suche nach ihrem Ehemann Jochen erfährt, dass dieser gegen das Regime ankämpft, sie außerdem mit ihrer Schwester Ruth (Eva Gotthardt) betrügt und nun auf der Flucht erschossen wurde. Selbstlos verhilft sie ihrer Schwester dennoch zur Flucht. Das Hufeisen, als Andenken einst in Jochens Auto angebracht, hat keinem von ihnen zum Glück verholten. Auch hier werden die Beteiligten in alle Richtungen zerstreut, sie verlassen das Auto und somit die Kameraperspektive des Films, die stets bei dem Wagen verweilt. Innerhalb der Episode kommt es zu einem zufälligen Zusammentreffen mit Peter aus der ersten Episode, der das Auto an einer Tankstelle wieder erkennt und sich dabei an seine Zeit mit Sybille zurück erinnert. Die Begegnung bleibt jedoch ohne Folgen, Dorothea scheint sich, selbst zu sehr von den Erkenntnissen und Wendungen des Tages in Anspruch genommen, nicht für seine Geschichte zu interessieren.

Ohne Besitzer zurückgelassen, wird das Auto eingezogen und für den Krieg eingesetzt, der nun erst ins Bewusstsein rückt³⁴⁹ – die Einschusslöcher im Polster des Wagens legen Zeugenschaft ab. Zwei Soldaten fahren während des Russlandfeldzugs in der Nacht mit schwachem Scheinwerferlicht über schneebedeckte, unübersichtliche Feldwege zur nächsten Station. Unterwegs werden sie von russischen Partisanen beschossen, der Fahrer (Hermann Speelmanns) tödlich verletzt, sein Kollege, der Leutnant (Fritz Wagner), bleibt allein im Dunkeln zurück. Seine letzte Frage, „Wohin?“, wird vom Auto beantwortet und indessen von ihrer geografischen auf eine historisch-semanticke Dimension übertragen: „Wohin? Zurück. Ich kam zurück. Das war damals die allgemeine Richtung.“ Die Parallelität von geografischer Fort-, oftmals Fluchtbewegung, und historischer Chronologie wird nochmals hervorgehoben und so wechselt die nächste Episode von der Ostfront weg ins kriegszerstörte Berlin, wo Erna (Isa Vermehren) ihrer ehemaligen Chefin, der Baronin von Thorn (Margarete Haagen), deren Sohn – wie aus elliptischen Andeutungen hervorgeht – an dem Attentat auf Hitler am 20. Juli 1944 beteiligt war, mit dem Wagen zur Flucht verhilft. Als ein Polizist (Franz Weber) deren Intention erkennt, wird der Baronin bewusst, welches Op-

³⁴⁹ Die Protagonisten der vorigen Episode mussten dagegen erst darauf hingewiesen werden: „Sie wissen wohl nicht, dass Krieg ist?“

fer das Mädchen auf sich genommen hat. Adel und Proletariat reichen sich die Hand, der Krieg egalisiert sie zu Leidensgenossinnen, von denen nichts bleibt als ein durchgestrichenes Nummernschild.

Zuletzt finden Willi und Karl ein wenig Stroh, das auf den Stall verweist, in dem das Auto die letzten Monate des Krieges verbracht hat und dabei Zeuge einer Begegnung zwischen einem Soldaten (Carl Radatz) und einer jungen Mutter (Bettina Moissi) wurde, die in einer weihnachtlich anmutenden, gemeinsamen Nacht neuen Mut fassen und die letzte Episode so im hoffnungsvollen Gedanken eines Wiedersehens enden lassen. Mit solch optimistischem Pathos endet schließlich auch der Film, denn die Handwerker auf dem Schrottplatz gehen daran, die sie umgebende Zerstörung wieder aufzubauen und selbst ihr Bestes zu geben, ein guter Mensch zu sein.³⁵⁰ Die zunächst banal erscheinenden Dinge, allen voran das Auto selbst, setzen somit eine Rekonstruktion der geschichtlichen Ereignissen über die Erinnerung an betroffene Einzelschicksale in Gang. Der Episodenfilm entwickelt sich zur Museumskammer, hinter deren Exponaten Geschichten stehen, die im Gedächtnis behalten und erzählt werden müssen.

7.2.4. Narrativ des Flüchtigen

Statt einer Traumfabrik evoziert Kätner in seinem Film somit Erinnerungsarbeit, die verschiedene Erfahrungen und Situationen mit aufnimmt, jedoch trotz des vermeintlich unparteiischen, objektiven Zeitzeugens immer die gleiche Perspektive, die Perspektive der ‚Opfer‘, präsentiert.³⁵¹ Meist sind es Paare, die durch die Geschehnisse der Zeit aufeinander treffen oder gerade durch diese voneinander getrennt werden, im Auto jedenfalls für eine kurze Zeit zusammenkommen, ein kurzes Stück ihres Weges miteinander teilen.

³⁵⁰ Vgl. Becker/Schöll: *In jenen Tagen*, S. 62.

³⁵¹ Vgl. Noack: *Gedächtnis in Bewegung*, S. 69.



Abb. 7 und 8: Menschen im Auto

Auf diese Weise spiegelt die episodische Struktur des Films auch hier ein bestimmtes Weltmodell wider, das in diesem Fall die geografische Zerstreuung der Menschen durch den Krieg zum Ausdruck bringt, die Heimatlosigkeit und ziellose Fort-Bewegung ins Ungewisse, wie überhaupt die große Ungewissheit um die Zukunft der Menschen, deren Schicksal nur bruchstückhaft erfahren wird. Ihre Geschichten leuchten kurz vor der Kamera auf, zeigen Entscheidungsmomente und Wendepunkte und werden anschließend wieder aus den Augen, bzw. den Scheinwerfern des Automobils, welche die Perspektive der Kamera lenken, verloren. Teilweise lässt sich nicht einmal erahnen, wohin sie die Geschehnisse des Krieges verschlagen werden. Jene episodisch-ausschnittshafte Erzählform wurde von der zeitgenössischen Kritik als durchaus adäquat zur „geistigen Situation“ der Nachkriegszeit empfunden, „[d]enn um ein Epos zu schaffen, müssen sich unsere Augen erst einmal vom Sog selbst miterlebter Details lösen können. Dazu aber sind Jahre nötig.“³⁵² Um der großen, allgemeinen Historie gewahr zu werden, aus der zertrümmerten Zivilisation wieder ein gemeinsames Ganzes herzustellen, müssen zunächst die kleinen Geschichten, die Einzelschicksale aufgearbeitet und Stück für Stück wieder zusammengesetzt werden, so wie es Käutner in seinem Episodenfilm exemplarisch vorführt.³⁵³

³⁵² Vgl. Wolfdietrich Schnurre: „In jenen Tagen (1946/47): Erfindungsgabe und Improvisationstalent“, in: Wolfgang Jacobsen und Hans Helmut Prinzler (Hrsg.): *Käutner*, Berlin 1992 (= Edition Filme 8), S. 200-203, hier: S. 202.

³⁵³ Vgl. Hans Dieter Schäfer: „Moderne im Dritten Reich: Kultur der Intimität bei Oskar Loerke, Friedo Lampe und Helmut Käutner“, in: *Akademie der Wissenschaften und der Literatur: Abhandlungen der Klasse der Literatur*, Nr. 3 (2003), S. 24.

Im Inland als großer Publikumserfolg gefeiert, wurde der Film nach seiner Ausstrahlung in Locarno im Ausland sowohl hinsichtlich seiner Ästhetik, als auch seiner Inhalte als ein Wiedererwachen des deutschen Films gedeutet.³⁵⁴ Gewinnt sein Zeitgenosse Rossellini die episodisch-chronologische Struktur seines Films aus dem Anspruch auf Wirklichkeitsnähe, so versucht Käutner über diese Form eher ein filmisches Modell der Geschichtserfahrung und -verarbeitung zu entwickeln. Käutners neorealistisches filmästhetisches Programm hielt sich demnach auch nicht lange, sobald die Filmateliers wieder aufgebaut waren, zog er sich – gleich seinen Zeitgenossen – wieder dorthin zurück, um in Unterhaltungs- und Heimatfilmen die vom Publikum ersehnten Illusionen von Harmonie und heiler Welt auf der Leinwand entstehen zu lassen.³⁵⁵ Was bleibt ist ein Episodenfilm, der in der Struktur des Episodischen einen Ausdruck für die Zersplitterung und Flüchtigkeit der Menschenschicksale durch die Wirren des Krieges findet, im Kleinen damit beginnt, die große Katastrophe des Zweiten Weltkriegs aufzuarbeiten.

8. Postmoderne Narrationsformen: Short Cuts

Als richtungsweisend für das episodische und mehrsträngige Erzählen der Gegenwart, das insbesondere in den 1990er Jahren rapide anstieg und sich als Alternative zum „classical cinema“³⁵⁶ etablierte, gilt bis heute der amerikanische Autorenfilmer Robert Altman mit seinen Multiplot-Filmen NASHVILLE (1975) und SHORT CUTS (1993).³⁵⁷ SHORT CUTS, wörtlich übersetzt ‚Abkürzungen‘, wurde namensgebend für die filmische Montage kurzer hintereinander geschalteter Szenen zu einem lückenhaften Nebeneinander. Neun Short Stories und ein Gedicht aus verschiedenen Schaffensphasen des amerikanischen Short Story-Meisters Raymond Carver verwob Altman in einen über dreistündigen Film voller virtuoser Adaptionen und Verknüpfungen – ein reizüberflutendes Seherlebnis, das im Folgenden näher betrachtet wird. Zunächst aber soll auf die literarische Grundlage des Films, die von Altman ausgewählten Short Stories Raymond Carvers, referiert werden, die ebenfalls 1993 in

³⁵⁴ Vgl. Jary: *Traumfabriken*, S. 31-32 und Schnurre: „In jenen Tagen“, S. 201.

³⁵⁵ Vgl. Graßmann: „Schritt hin zum Fabelhaften“, hier: S. 79.

³⁵⁶ Krützen: *Dramaturgien*, S. 368.

³⁵⁷ Vgl. Treber: *Auf Abwegen*, S. 9.

einer nach dem Film benannten Sammlung nochmals zusammengestellt und herausgegeben wurden.

8.1. Raymond Carver: *Short Cuts* (1993)

Lakonisch reduziert, kühl distanziert und wirklichkeitsnah erscheinen Carvers Short Stories, die stets um einzelne, scheinbar banale Alltagssituationen kreisen und ihrem Autor den Ruf des „godfather of literary minimalism“³⁵⁸ einbrachten – einer literarischen Strömung, deren Texte durch Minimalismus und Reduktion auf allen Ebenen geprägt sind: Eine schmuck- und bilderlose Sprache, ungeschönte Wirklichkeitsdarstellung und unkommentierte Wiedergabe des Geschehens, eine Verknappung von Handlungszeit und -raum, Figurendarstellung und Schilderung der Vorgeschichte charakterisieren deren Stil,³⁵⁹ hinter dem nach Cynthia Whitney Hallett sowohl der Erzähler als auch der Autor selbst beinahe gänzlich verschwinden.³⁶⁰ „[B]alanced on the threshold that separates language from silence, stasis from movement“³⁶¹ evozieren Carvers Short Stories eine Atmosphäre der Unsicherheit, der Leere und Verlorenheit, in der es keine Orientierungspunkte oder verlässliche Konstanten mehr gibt und rekurren damit auf die „Erfahrungen von Sinnlosigkeit und Arbitrarität“³⁶² im Amerika der 70er und 80er Jahre. Sie entwerfen – wie schon Andersons *Winesburg, Ohio* – ein Gegenbild zum amerikanischen Traum, das von Hoffnungslosigkeit, Existenznöten und sozialer Gleichgültigkeit geprägt ist. Längst lässt sich diese Welt nicht mehr als Ganzes begreifen, geschweige denn als solches literarisch darstellen. Anders aber als die postmodernistischen Erzählansätze, die sich folglich in selbstreflexiven und metafiktionalen Spielweisen von der Wirklichkeit abwenden und auf sich selbst zurückziehen, beschränkt sich der Minimalismus auf den kleinstmöglichen Ausschnitt, den Au-

³⁵⁸ Carola Jeschke: „Nachwort“, in: Raymond Carver: *Short Cuts: Selected Stories*, Stuttgart 2001, S. 221-237, hier: S. 222.

³⁵⁹ Vgl. Uta Jäggel: *Raymond Carvers Kurzprosa: Untersuchungen zu Formen narrativer Reduktion*, Aachen 1999, S. 67.

³⁶⁰ Vgl. Cynthia Whitney Hallett: *Minimalism and the Short Story: Raymond Carver, Amy Hempel and Mary Robinson*, New York 1999 (= *Studies in Comparative Literature* 28), S. 48.

³⁶¹ Claire Fabre-Clark: „The Poetics of the Banal in Elephant and Other Stories“, in: Sandra Lee Kleppe und Robert Miltner (Hrsg.): *New Paths to Raymond Carver: Critical Essays on His Life, Fiction, and Poetry*, South Carolina 2008, S. 173-186, hier: S. 180.

³⁶² Jäggel: *Raymond Carvers Kurzprosa*, S. 66.

genblick, und dessen radikal authentische Wiedergabe ohne Kommentare, Ergänzung oder Erklärung und konstituiert damit in gewisser Weise ein literarisches Pendant zum filmischen Neorealismus.³⁶³

8.1.1. Bestandsaufnahme eines Sinn- und Selbstverlusts

Im Mittelpunkt von Carvers Geschichten stehen Menschen, die mit ihrem Leben, ihrer Rolle und dem Umfeld, das sie sich geschaffen haben, unterschwellig meist nicht wirklich zufrieden sind. „Bill and Arlene Miller were a happy couple. But now and then they felt they alone among their circle had been passed by somehow.“ (SC 15),³⁶⁴ heißt es in Carvers Short Story „Neighbors“. Die Nachbarn dagegen, scheinen ein nahezu perfektes Leben zu genießen, gehen mehrmals im Jahr auf Reisen und besitzen ein schönes Haus mit exotischen Möbeln, das sich die Millers – mit dem zwischenzeitlichen Füttern der Katze beauftragt – Stück für Stück aneignen, indem sie versuchen, deren Rollen und Leben einzunehmen. Dies bestätigt Bills mehrmaliger Blick in den Spiegel – ein Akt der Selbstversicherung, bei dem er stets etwas Anderes zu sehen erhofft – und geht schließlich so weit, dass Bill selbst in die Kleidung seiner Nachbarn schlüpft. Ihre Hoffnung, dadurch aus ihren derzeitigen begrenzten Verhältnissen auszubrechen, „Mabe they won’t come back“ (SC 23), wird jedoch durch eine scheinbare Banalität – sie lassen den Schlüssel in der Wohnung liegen – jäh gebrochen: Verzweifelt und resigniert endet die Geschichte der Beiden vor der verschlossenen Tür der Nachbarn. Ähnlich unzufrieden sind auch die Protagonisten der Short Story „Vitamins“: Patti wollte ursprünglich „for her self-respect“ (SC 36) arbeiten gehen und zieht nun mit dem Verkauf von Vitamintabletten von Haus zu Haus. Ihr Mann geht einer nicht minder anspruchloseren Arbeit nach, versucht zu seiner Selbstbestätigung jedoch, bei Pattys Mitarbeiterin Donna zu landen. Arbeit und Partnerschaft, zwei Pole der Anerkennung, Selbstkonzeptualisierung und Zusicherung, tragen in Carvers Geschichten nicht mehr zur Bestätigung des Daseins und Selbsterfüllung bei. Die Figuren müssen dabei zusehen, wie sich ihre Lebensentwürfe und Ziele immer weiter von dem Leben entfernen,

³⁶³ Vgl. Wolfgang G. Müller: „Carver, Raymond“, in: Bernd Engler und Kurt Müller (Hrsg.): *Metzler Lexikon Amerikanischer Autoren*, Stuttgart 2000, S. 123-125, hier: S. 123 und Jäggle: *Raymond Carvers Kurzprosa*, S. 223-224.

³⁶⁴ Raymond Carver: *Short Cuts: Selected Stories*, Stuttgart 2001. Im Folgenden mit der Sigle „SC“ zitiert.

durch das sie sich kämpfen. So bemerkt Patty in einem Moment der Selbstreflexion, „Jesus, I never thought I'd grow up to sell vitamins. Door-to-door vitamins. This beats all. This really blows my mind.“ (SC 43) Die Vitamintabletten verfolgen sie bis in den Schlaf, treiben sie um bis in der Frühe der Wecker erneut zur Arbeit ruft. Einziger Ausweg erscheint den Figuren der Wegzug in ein anderes Land, Arizona oder Portland, doch auch dort wird ihr Leben nicht anders verlaufen: „This life is not easy, any way you cut it.“ (SC 43) Daneben finden sich bei Carver auch häufig Figuren, die gar keine Arbeit haben, in einem gänzlich Sinn und Pflicht entbehrenden Leben umherirren und dadurch, wie der Protagonist von „Collectors“, einen solchen Selbstverlust erleiden, dass sie sich nicht einmal mehr über ihren eigenen Namen identifizieren können.

Auch im zwischenmenschlichen Miteinander werden die Figuren nicht als wertvolle Individuen wahrgenommen, sondern lediglich zu Kontrastfolien objektiviert, an denen das eigene Selbst sich messen kann. In „They're Not Your Husband“ setzt Earl Ober seine Frau Doreen auf Diät als er zwei Geschäftsmänner hört, die sich über Doreens Körperbau auslassen: „... some jokers like their quim fat.“ (SC 26) Da er nicht selbst ein solcher ‚joker‘ sein möchte, arbeitet er sich an seiner Frau ab, stellt ein straffes Diätprogramm zusammen, und erreicht damit letztlich doch nicht die erwünschte Anerkennung von außen, macht sich im Gegenteil nun erst recht lächerlich, als er Unbeteiligte nach ihrer Meinung fragt. „Who is this joker, anyway?“ (SC 35), wird Doreen von ihrer Mitarbeiterin gefragt und genau, wie sich Earl nun bei allem inneren Schmerz schwer tut, ein lachendes Gesicht aufzusetzen, zögert auch Doreen zuzugeben: „He's salesman. He's my husband...“ (SC 35) Die zwischenmenschliche Atmosphäre ist geprägt von Gleichgültigkeit, was besonders in „So Much Water So Close to Home“ deutlich wird. Von einem Angeltrip zurückgekehrt, erzählt Stuart seiner Frau Claire von einer Frauenleiche, die er und seine Freunde dort gefunden, zunächst jedoch nicht gemeldet haben, da sie das Fischen nicht frühzeitig unterbrechen wollten. Anders als Stuart erwartet, reagiert Claire entsetzt, denn der Vorfall führt ihr vor Augen: „Two things are certain: 1) people no longer care what happens to other people; and 2) nothing makes any real difference any longer.“ (SC 105) Gleichzeitig bestätigt sie im Fortgang der Geschichte genau dies: Nachdem Claire ihrem Mann noch eine Zeit lang erfolglos ihr Entsetzen begreiflich zu machen versucht, wird

ihr Leben so weitergehen wie bisher: „Nothing will be any different. We will go on and on and on and on. We will go on even now, as if nothing had happened.“ (SC 102)

Wie Stuart aber, mangelt es allen stets egozentrisch angelegten Figuren an Empathie für einander. In „A Small, Good Thing“ beispielsweise bestellt Ann Weiss in liebevoller Vorbereitung der Geburtstagsparty ihres Sohnes Scotty einen Kuchen bei einem Bäcker. Als ihr Sohn an seinem Geburtstag von einem Auto angefahren und tödlich verletzt wird, ist an den bestellten Kuchen nicht mehr zu denken. Der Bäcker jedoch gerät mehr und mehr in Wut über die umsonst erbrachte Arbeit, tätigt Drohanrufe und ist so sehr mit eigenen Sorgen und Problemen beschäftigt, dass er erst als Ann und ihr Mann wutentbrannt in den Bäckerladen stürmen und ihm von dem tragischen Vorfall erzählen Verständnis und Mitgefühl aufbringen kann: „I’m just a baker. I don’t claim to be anything else. Maybe once, maybe years ago, I was different kind of human being. I’ve forgotten, I don’t know for sure. But I’m not any longer, if I ever was. Now I’m just a baker.“ (SC 159) Carvers Figuren haben ihre Menschlichkeit an die Anonymität und Rollenzuweisung der Gesellschaft abgegeben. Statt miteinander, leben sie in einem isolierten Nebeneinander, haben selbst die kleinste Form des gemeinsamen Zusammenlebens, die zwischenmenschliche Kommunikation, verlernt. Dies betrifft nicht nur die mittellose Unterschicht – Milieus, die als typisch für Carver gelten – sondern reicht in „Will You Please Be Quiet, Please?“ bis in die gebildeteren, gut situierten Gesellschaftsschichten. Ralph und Marian Wyman sind beide Akademiker, trotz ihres hohen Bildungsstandes aber nicht in der Lage, eine gemeinsame Basis der Kommunikation zu finden, auf der sie ihre Gefühle und Sorgen ausdrücken können. Allein schon der Titel, die syntaktische Doppelung der Bitte, ein regelrechtes Anflehen, enthält die ganze Hilflosigkeit, das Unvermögen zur Verbalisierung der Gefühlswelt und die unterdrückte Verzweiflung, die sich in Ralph angestaut hat.

Die Auseinandersetzung mit der zwischenmenschlichen Kommunikation und den Grenzen der Sprache steht bei Carver stets im Zentrum seiner Erzählungen, die beinahe ausschließlich über Dialoge oder Ich-erzählerische Monologe transportiert werden. Dabei geht es Carver nicht so sehr darum, *was* die Figuren sagen – oftmals sind ihre Aussagen sogar vollkommen sinnentleert, bestehen lediglich aus Floskeln –, sondern *wie* sie es sagen – um ihre Formulierungen, die begleitende

Gestik und Mimik – oder darum, was sie gerade *nicht* sagen, weil es nicht in Worte zu fassen ist oder sie nicht dazu in der Lage sind.³⁶⁵ Dieser Kontrollverlust, die permanente Unsicherheit und Ohnmacht, führt Carvers Figuren zu verzweifelten, absurden und sinnlosen Handlungen, denn „[a]ny action was better than no action at all“. (SC 162) Der Protagonist von „Jerry and Molly and Sam“ beispielsweise ist von seiner finanziellen Verantwortung als Familienvater, den emotionalen und psychischen Ansprüchen, die das Leben an ihn stellt, sowie seiner prekären Arbeitssituation restlos überfordert: „Al was drifting, and he knew he was drifting, and where it was all going to end he could not guess at. But he was beginning to feel he was losing control over everything. Everything.“ (SC 164) Den ersten Schritt, sich diese Kontrolle zurückzuholen, sieht Al nun in der Beseitigung des Hundes, den seine Kinder kurz zuvor geschenkt bekamen – ein Unternehmen, das bereits im Vorhinein zum Scheitern verurteilt ist, zumindest gewiss nicht zur Besserung der Situation beitragen wird. Dies entspricht einer typischen Carver-Situation: Eine scheinbar unbedeutende Kleinigkeit, die in den Alltag der Figuren einbricht und damit das Maß überschreitet, unterdrückte Frustration freisetzt und die Protagonisten aus der Bahn wirft, auf die sie häufig nicht mehr zurück finden.³⁶⁶

In gewisser Weise leiden auch Carvers Figuren allesamt an der von James Joyce konstatierten Paralyse.³⁶⁷ Und genau wie in Joyces *Dubliners* findet sich auch hier keine (Auf-)Lösung der Geschichten, meist enden die Stories sogar noch vor dem eigentlichen Höhepunkt, bestehen lediglich aus einem Mittelteil,³⁶⁸ der den Leser mit der bloßen Ahnung eines unguten Ausgangs zurück lässt. Carvers Texte sind geprägt von Leerstellen und Auslassungen, die einerseits den Leser herausfordern, sie eigenständig aufzufüllen, andererseits Spannung und eine Atmosphäre

³⁶⁵ Vgl. Raymond Carver: „On Writing“, in: Charles E. May (Hrsg.): *The New Short Story Theories*, Ohio 1994, S. 273-277, hier: S. 277.

³⁶⁶ Vgl. Jäggle: *Raymond Carvers Kurzprosa*, S. 64 und Oliver Clark: *Short Cuts: Formen filmischen und literarischen Erzählens bei Robert Altman und Raymond Carver*, Alfeld und Leine 2000 (= Aufsätze zu Film und Fernsehen, hrsg. von Georg Hofer, Bd. 74), S. 130.

³⁶⁷ Vgl. Hallett: *Minimalism and the Short Story*, S. 48 und Fabre-Clark: „Poetics of the Banal“, S. 180.

³⁶⁸ Vgl. Clark: *Short Cuts*, S. 35 und 129.

der Unsicherheit und Bedrohung erzeugen.³⁶⁹ Wohl am eindrücklichsten wird dies in „Tell the Women We’re Going“ vorgeführt. Scheinbar aus dem Nichts heraus nimmt die Geschichte eine drastische Kehrtwende an, indem sich ein zunächst harmloser Ausflug zweier verheirateter Männer vorerst auf eine Vergewaltigung und schließlich sogar einen brutalen Totschlag zuspitzt und den Leser ebenso irritiert zurücklässt, wie den Protagonisten Bill Jamison: „Bill had just wanted to fuck. Or even to see them naked. [...] He never knew what Jerry wanted. But it started and ended with a rock.“ (SC 205) Sie entwickelt sich geradezu erst aus dem, was unausgesprochen bleibt, „the things [...] that are implied, the landscape just under the smooth (but sometimes broken and unsettled) surface of things“³⁷⁰ und den angepassten Ehemann Jerry Roberts zu einer unkontrollierten Gewalttat veranlassen.

8.1.2. Ergänzung hin zur Carver Country

Wenn Carver in seinem selbstreflexiven Essay „On Writing“ erläutert, „every very good writer makes the world over according to his own specifications“,³⁷¹ so gleicht die von ihm entworfene Welt einem postmodernen ‚Winesburg‘ nach Sherwood Andersons Prägung, losgelöst von orientierungsgebenden, Gemeinschaft stiftenden Instanzen und von einer Atmosphäre der Isolation, Frustration und Hoffnungslosigkeit beherrscht. Jedoch sind es bei Carver nicht die bestehenden Konventionen, welche für die Ohnmacht der Figuren verantwortlich sind, sondern vielmehr gerade die grenzenlose Offenheit und dadurch Sinnlosigkeit des amerikanischen Lebensstils gemäß dem Prinzip des ‚Anything-goes‘, das die Figuren überfordert und sinnentleert auf der Stelle treten lässt. Obwohl Carvers Stories für sich und voneinander getrennt funktionieren, aus unterschiedlichen Sammlungen und Schaffensphasen stammen, verweisen sie doch auf eine gemeinsame erzählerische Welt, eine sich immer deutlicher abzeichnende ‚Carver Country‘.³⁷² Sie kreisen stets um die gleichen Themen und Situationen, die, wie Carola Jeschke es im Nachwort der Sammlung beschreibt, „über die Grenzen der Storys

³⁶⁹ Vgl. Robert Altman: „Introduction: Collaborating with Carver“, in: Raymond Carver: *Short Cuts: Selected Stories*, Stuttgart 2001, S. 5-11, hier: S. 5.

³⁷⁰ Carver: „On Writing“, S. 277.

³⁷¹ Ebd., S. 273.

³⁷² Vgl. Jeschke: „Nachwort“, S. 226.

hinaus [gehen], sodass diese sich gegenseitig erhellen“:³⁷³ Die Unfähigkeit zur Kommunikation in der einen Geschichte paart sich mit der Unfähigkeit, gezielt Handlung zu ergreifen, in der anderen, die Probleme und Zwänge der Unterschicht spiegeln sich abstrakter im Milieu der gebildeteren Oberschicht, das Unvermögen, sich aus den frustrierenden, sinnentleerten Lebensumständen zu befreien, wird anderswo zu spontanen, unkontrollierten Ausbrüchen gesteigert. Über die Geschichten hinweg finden sich Wiederholungen von Motiven und Themen, Phänomene wie Alkoholkonsum, Sexualität oder Zigaretten, die in beinahe allen Carver-Stories auftreten und oftmals als Anzeichen von Gleichgültigkeit und Abstumpfung, Überforderung oder Frustration gedeutet werden können. Arbeitslos oder allein für die Arbeit existierend, vermögend oder am finanziellen Minimum ums tägliche Überleben kämpfend, verheiratet oder alleinstehend gleichen sich Carvers Figuren doch allesamt im Hinblick auf ihre Sorgen und Probleme, ihre sozialen und emotionalen Lebensumstände sowie ihre allgemeine Unzufriedenheit.³⁷⁴

8.2. Exkurs: Robert Altman und die neuen Erzählformen der 1990er Jahre

In den 1990er Jahren entstand, wie Gilles Deleuze in seinen filmtheoretischen Schriften herausarbeitet, eine neue Epoche des Filmschaffens, die sich vor allem dadurch auszeichnete, dass sie die bestehenden Normen und Konventionen klassischer filmischer Erzählweisen aufbrach und mit Formen experimentierte, die sich einer linearen Entwicklung von Zeit und Handlung widersetzen,³⁷⁵ die Einheitlichkeit gegen einen neuen, fragmentierenden „Bildtypus“³⁷⁶ eintauschten. Dies geschah nicht nur aus dem Willen zur Differenzierung,³⁷⁷ sondern rekurrierte andererseits auf eine neue Existenz- und Erfahrungsweise in einer Welt, die immer fragmentierter und unübersichtlicher wurde, gleichzeitig durch das Aufkommen des Internets, die Gründung der Europäischen Union u.a. zu Vernetzung und Globalisierung tendierte.³⁷⁸ Zudem war, wie Michael Lommel in seinen „Überlegungen zur Aktualität des Episodenfilms“ aufzeigt, das Publikum inzwischen durch das Fernsehen, das

³⁷³ Ebd., S. 233.

³⁷⁴ Vgl. Hallett: *Minimalism and the Short Story*, S. 48.

³⁷⁵ Vgl. Bordwell: *Way Hollywood tells it*, S. 73.

³⁷⁶ Deleuze: *Bewegungs-Bild*, S. 277.

³⁷⁷ Vgl. Bordwell: *Way Hollywood tells it*, S. 73.

³⁷⁸ Vgl. Lommel: „Aktualität des Episodenfilms“, S. 124-126.

per se immer seriell und unterbrochen, häufig auf Fortsetzung ausgerichtet ist, für fragmentierte Darstellungs- und Wahrnehmungsweisen geschult.³⁷⁹

Als Wegbereiter für dieses ‚neue Hollywood‘ wird dabei oftmals Robert Altman genannt, der mit NASHVILLE (1975) und A WEDDING (1978) die Erzählform der ‚multi-characters‘ und ‚converging fates‘ etablierte.³⁸⁰ Möglicherweise ist es kein Zufall, dass Altman von 1956 bis 1964 an verschiedenen Fernsehserien mitgearbeitet hatte³⁸¹ – eine Form, die zumeist ein großes Figurenensemble, mehrere Handlungslinien und Wechsel zwischen Erzählsträngen, Orten, Haupt- und Nebenfiguren aufweist und damit signifikant auf Altmans filmischen Stil verweist. Mit skeptischer Haltung und einem sarkastisch-zynischem Blick auf die Welt zeigt er in seinen Filmen „menschliche[] Irrungen und Wirrungen“,³⁸² führt bestehende Klischees vor, um sie anschließend regelrecht zu „zertrümmer[n]“. ³⁸³

8.3. Robert Altman: SHORT CUTS (1993)

Die angeführten Stilelemente übertrug Altman auch auf seine Adaption von Raymond Carvers Short Stories. Nach eigenen Aussagen rezipierte er Carvers Geschichten nicht als streng voneinander getrennte, abgeschlossene Geschichten, sondern über den Rand der Geschichten und Sammlungen hinweg als Gesamtwerk, „as one story“³⁸⁴ – eine Lektüreerfahrung, die er so auch in seiner Verfilmung umgesetzt hat: „I’ve tried to do the same thing – to give the audience one look.“³⁸⁵ Statt eines Episodenfilms aus geschlossenen, hintereinander gereihten Stories, entwarf er in gewohnter Altman-Manier gemeinsam mit Frank Barhydt einen mehrsträngig erzählenden Multi-Characters-Film mit Starensemble,

³⁷⁹ Vgl. ebd., S. 127-128.

³⁸⁰ Vgl. Bordwell: *Way Hollywood tells it*, S. 74, Clark: *Short Cuts*, S. 7 oder Krützen: *Dramaturgien*, S. 357.

³⁸¹ Vgl. Clark: *Short Cuts*, S. 6.

³⁸² Thomas Koebner: „Von Verrückten und Tollhäusern: Ein Querschnitt durch die Filme“, in: Thomas Klein und Thomas Koebner (Hrsg.): *Robert Altman: Abschied vom Mythos Amerika*, Mainz 2006, S. 10-62, hier S. 38.

³⁸³ Norbert Grob: „Bruch der Weltenlinie, Bilder der Auflösung: Neun Annotationen zu Altman und New Hollywood“, in: Thomas Klein und Thomas Koebner (Hrsg.): *Robert Altman: Abschied vom Mythos Amerika*, Mainz 2006, S. 63-77, hier: S. 69.

³⁸⁴ Robert Altman in: LUCK, TRUST & KETCHUP: ROBERT ALTMAN IN CARVER COUNTRY, Regie: John Dorr und Mike Kaplan, Drehbuch: dies., USA 1996.

³⁸⁵ Altman: „Collaborating with Carver“, S. 6.

indem er ausgewählte Carver-Stories miteinander verknüpfte, Charaktere von einer Geschichte in die nächste übergehen und die Figuren dort aufeinander treffen ließ oder mehrere Geschichten zu einer zusammenschloss. Um zufällige Begegnungen zwischen den Figuren zu ermöglichen, verlegte Altman den Handlungsort aller Geschichten in einen gemeinsamen kohärenten Raum,³⁸⁶ die Großstadt Los Angeles, genauer in deren Vororte, die einen authentischen Wohnort für das Arbeiter- und Mittelschicht-Milieu der Carver-Figuren abgeben und gleichzeitig die „emotional landscape“³⁸⁷ der Figuren widerspiegeln sollten. In der Planungsphase des Drehbuchs arbeiteten Altman und Barhydt hierfür mit farbigen Stickern, die, jeweils einer Figur zugewiesen dafür sorgen sollten, den Überblick zu bewahren und eine Ausgewogenheit in den Figurenauftritten herzustellen,³⁸⁸ sodass schließlich ein dichtes Netz aus zufälligen und beabsichtigten Begegnungen, zusammen- und wieder auseinander laufenden Handlungssträngen entstand, die sich dennoch in Anbetracht der literarischen Grundlage auf klar gegliederte, unterscheidbare Plots zurückführen lassen.³⁸⁹ Altman hat seine literarische Vorlage somit nicht einfach abgefilmt, sondern gewissermaßen erweitert, seine eigene Lektüreerfahrung und Perspektive auf die Geschichten in den Film mit eingebracht, die Stories über ihre Grenzen hinaus zu einem Gesamtbild fortgeschrieben.³⁹⁰

Robert Altmans *SHORT CUTS* erstreckt sich über fünf Tage, ein langes Wochenende von Donnerstagabend bis Montagmorgen, wobei die Handlungsstränge am Anfang und Ende parallel zusammenlaufen, während sie über die restliche Zeit mal unverbunden nebeneinander stehen, dann wieder sich unerwartet kreuzen. Der Film beginnt mit dem schwarzen Nachthimmel von Los Angeles unter dem unzählige einzelne Lichter leuchten. Im Hintergrund sind Helikoptergeräusche zu vernehmen, die langsam immer lauter werden und an Kriegsfilm erinnern eine Atmosphäre der Bedrohung über die Stadt legen,³⁹¹ die umso absurder und surrealer erscheint, als ein Voice-over – der Fernsehreporter Howard Finnigan (Bruce Davison) – erklärt, es sei an der Zeit „to destroy

³⁸⁶ Vgl. Nies: „Short Cuts“, S. 119.

³⁸⁷ Raymond Carver in: Dorr/Kaplan: *LUCK, TRUST & KETCHUP*.

³⁸⁸ Vgl. Frank Barhydt in: Dorr/Kaplan: *LUCK, TRUST & KETCHUP*.

³⁸⁹ Vgl. Krützen: *Dramaturgien*, S. 373.

³⁹⁰ Vgl. ebd., S. 377.

³⁹¹ Vgl. Clark: *Short Cuts*, S. 38.

the medfly before it has a chance to destroy us.“ Eine Großstadt gerät aufgrund einer harmlosen Fruchtfliege in Ausnahmezustand. Oder bestand dieser bereits zuvor? Von oben nähert sich die Kamera den Bewohnern der Stadt, die Lichter werden zu Häusern und führen so innerhalb kurzer Zeit einen Großteil der insgesamt 22 Protagonisten des Films ein. Schon hier werden erste Beziehungen zwischen den Figuren erkennbar, Paare und Familien,³⁹² die alle unter dem Paradigma des Helikoptereinsatzes, des Ausnahmezustands, vereinigt sind, der den filmischen Rahmen bildet und zugleich auf die innere Welt der Figuren schließen lässt, für die „Normalität als ein grundsätzliches Problem“³⁹³ erscheint. So betrachtet stellt der Krieg gegen die Fruchtfliege nur eine Abstraktion des Krieges dar, den die Figuren gegeneinander sowie gegen sich selbst ausfechten.³⁹⁴

8.3.1. Begegnungen und Verknüpfungen im ‚Chaosmos‘

Beinahe alle Protagonisten werden im Laufe des Films mit anderen Handlungssträngen und deren Protagonisten verknüpft, Carvers Geschichten ineinander verwoben und weitererzählt. Der Protagonist aus „Jerry and Molly and Sam“ (Tim Robbins) beispielsweise, bewegt sich permanent zwischen dem Handlungsstrang seiner Familie, der ursprünglichen Story, und dem Handlungsstrang seiner Affäre Betty Weathers (Frances McDormand), den Altman nun zu einer eigenen Story ausgebaut hat. Über Bettys Ex-Mann, den Helikopterpiloten Stormy Weathers (Peter Gallagher), verbindet sich diese wiederum mit Altmans Adaption von Carvers „Collectors“ sowie der Helikopter-Szene am Anfang. Bill (Robert Downey Jr.) und Honey Bush (Lily Taylor), die Protagonisten aus „Neighbors“, kehren als die Freunde von Jerry (Christopher Penn) und Lois (Jennifer Jason Leigh) Kaiser aus „Tell the Women We’re Going“ wieder, in deren Handlungsstrang auch die von Altman stark verfremdete Story „Vitamins“ eingeflochten ist.

Die zentralen Handlungsstränge kreisen dabei stets um die meist angespannte Beziehung eines Paares, dessen Handlungen und Streitig-

³⁹² Vgl. Krützen: *Dramaturgien*, S. 368-369.

³⁹³ Nies: „Short Cuts“, S. 120.

³⁹⁴ Vgl. Margarete Wach: „Zufallskombinationen im offenen Netz der Lebenswege: Das episodische Erzählprinzip in SHORT CUTS und die Folgen“, in: Thomas Klein und Thomas Koebner (Hrsg.): *Robert Altman: Abschied vom Mythos Amerika*, Mainz 2006, S. 78-105, hier: S. 79.

keiten den Verlauf der Geschichte bestimmen,³⁹⁵ während die Kinder als bloßen Nebenfiguren – lästige Anhängsel, die den Eltern die finanzielle Lage erschweren und die letzten Nerven rauben – beinahe in die Kulisse eingehen.³⁹⁶ Die Krise der Familie bzw. des Paares als kleinstmögliche gesellschaftliche Beziehungseinheit verweist auf das große Drama, den Zerfall der Gesellschaft, die Unmöglichkeit, eine gemeinsame Basis der Kommunikation und des Zusammenlebens zu finden, und thematisiert die „erosion of trust“³⁹⁷ im Amerika der Postmoderne. Bei genauer Betrachtung der einzelnen Handlungsstränge, fällt jedoch mit Michaela Krützen auf, dass die Paarbeziehungen niemals völlig auseinander brechen, sich trotz ständiger Streitigkeiten und zeitweiliger Trennungen von Anfang bis Ende durch die Handlungsstränge ziehen, die Partner also als einzige Figuren unverzichtbar für den jeweiligen Plot sind und sich nicht einfach durch eine andere Figur ersetzen ließen: Die Paare können nicht mit-, aber auch nicht ohne einander sein.³⁹⁸ Neben diesen bestehenden Beziehungen treffen einzelne Protagonisten des Öfteren unvermittelt aufeinander: Ann Finnigan (Andie MacDowell), die Mutter aus „A Small, Good Thing“, trifft bei Mr. Bitkower (Lyle Lovett), dem Bäcker, auf Stormy Weathers und Claire Kane (Anne Archer) aus „So Much Water So Close to Home“, ohne dass die drei miteinander in Kontakt kommen. Selbst Nebenfiguren wie einer von Stuart Kanes (Fred Ward) Anglerfreunden treten in einem anderen Handlungsstrang erneut als Nebenfiguren auf – hier beispielsweise als Vater, dessen Kinder den ausgesetzten Hund aus „Jerry and Molly and Sam“ gefunden haben.

So entsteht über die Diversität der Figuren hinweg doch ein dicht geknüpft Netz von Beziehungsgeflechten, der Anschein eines Systems von atomisierten Teilen, die auf mehreren Abstraktionsebenen Beziehungen miteinander eingehen.³⁹⁹ Ein solches Netz, in dem prinzipiell jeder Punkt mit jedem anderen verknüpft sein könnte, jede der Figuren auf die jeweils andere treffen, jeder Handlungsstrang sich kurzzeitig mit einem anderen kreuzen könnte, entspricht der von Gilles Deleuze und

³⁹⁵ Vgl. Krützen: *Dramaturgien*, S. 377-381.

³⁹⁶ Vgl. Treber: *Auf Abwegen*, S. 158.

³⁹⁷ Tess Gallagher in: Dorr/Kaplan: LUCK, TRUST & KETCHUP.

³⁹⁸ Vgl. Krützen: *Dramaturgien*, S. 391.

³⁹⁹ Zum Systemgedanken vgl. Fritjof Capra: *Lebensnetz: Ein neues Verständnis der lebendigen Welt*, Bern, München und Wien 1996, S. 51-52.

Felix Guattari entwickelten Vorstellung eines „Rhizoms“,⁴⁰⁰ d.h. eines Geflechts, das nicht mehr auf einer linearen oder hierarchische Ordnung wie der des Baumes beruht, sondern diese zugunsten einer anarchischen Offenheit unterläuft.⁴⁰¹ Es müsse, so Deleuze und Guattari, ein System entstehen, das nicht auf ein Zentrum oder einen General zulaufe, sondern sich gerade aus der Mitte heraus entfalte, nicht einen Kosmos vorgebe, sondern die unübersichtlich, chaotisch gewordene Welt in einem „Chaosmos“⁴⁰² widerspiegle. Trotz seiner Verflechtung zum Netz weist SHORT CUTS aber eindeutige Anfangs- und Endpunkte auf, der Plot verläuft also im Grunde doch linear,⁴⁰³ lediglich die Figurenführung und -verknüpfung erfolgt rhizomatisch. Bei genauerer Betrachtung bleiben auch diese zufälligen Verknüpfungen größtenteils folgenlos, beschränken sich, wie Carver es in „A Small Good Thing“ beschreibt, auf „just the minimum exchange of words, the necessary information“ (SC 125) ohne größeren Einfluss auf den weiteren Verlauf der Handlungsstränge zu nehmen. In Roland Barthes strukturelle Analyse übersetzt, erweisen sich die meisten Begegnungen lediglich als „Katalysen“ der Handlung, ergänzende Füllsel. Nur wenigen ließe sich eine „Kardinalfunktion“⁴⁰⁴ zuerkennen, die tatsächlich Konsequenzen für den Fortgang mit sich bringt. Das Aufeinandertreffen der Figuren wirkt oftmals rein zufällig, unbeabsichtigt oder, wie Altman es ausdrückt, „accidental“.⁴⁰⁵

Die Handlungsstränge von „They’re Not Your Husband“ und „A Small, Good Thing“ kollidieren dagegen buchstäblich ‚accidental‘ als der kleine Casey (Zane Cassidy) an seinem Geburtstag unachtsam über die Straße geht und dabei von der Kellnerin Doreen Piggot (Lily Tomlin) angefahren wird – eine Begegnung, die tatsächlich als „Scharnier“⁴⁰⁶ des

⁴⁰⁰ Vgl. Gilles Deleuze und Félix Guattari: *Rhizom*, Berlin 1977.

⁴⁰¹ „Wir sind des Baumes müde. Wir dürfen nicht mehr an Bäume glauben, an große und kleine Wurzeln, wir haben genug darunter gelitten.“ (Gilles Deleuze und Félix Guattari: *Rhizom*, Berlin 1977, S. 26).

⁴⁰² Deleuze/Guattari: *Rhizom*, S. 10.

⁴⁰³ Vgl. Krützen: *Dramaturgien*, S. 390.

⁴⁰⁴ Roland Barthes: „Einführung in die strukturelle Analyse von Erzählungen“, in: ders.: *Das semiologische Abenteuer*, aus dem Französischen von Dieter Hornig, Frankfurt a.M. 1988 (= edition suhrkamp 1441), S. 102-143, hier: S. 113.

⁴⁰⁵ Altman: „Collaborating with Carver“, S. 8.

⁴⁰⁶ Barthes: „Strukturelle Analyse“, S. 112. An dieser Stelle erhält die Begegnung somit eine Kardinalfunktion.

Handlungsverlaufs fungiert, letztlich sogar zum Tod des Jungen führt. Jene evidente, hinsichtlich des Schauplatzes, der Straße, auch bildliche Kreuzung von Handlungssträngen und Figuren bildet jedoch eine Ausnahme und für die einzelnen Handlungsstränge spielt es kaum eine Rolle, ob nun Doreen oder – wie in Carvers Vorlage – irgendein Unbekannter den kleinen Jungen angefahren hat. Lediglich der Zuschauer wird durch die Weiterverfolgung beider Handlungsstränge Zeuge einer stereotypen Schuldzuweisung wie sie Caseys Mutter vornimmt sowie der tatsächlich tragischen Folgen, die für die unwissende Doreen lediglich Gegenstand theoretischer Spekulationen bleiben, und erkennt dadurch die Naivität und Klischeelastigkeit egozentrischer Weltanschauungen. Selbst hier wird die Begegnung nicht als schicksalhafte Vorherbestimmung inszeniert, etwa durch eine Parallel- oder Konvergenzmontage im Stil von D. W. Griffiths Verfolgungsjagden vorbereitet. Für den Zuschauer kommt Doreens Eintritt in die Handlung ebenso plötzlich wie für den von ihrem Auto erfassten Casey. Die Stelle markiert weder einen „coincidence plot“,⁴⁰⁷ noch ein Ereignis von „converging fates“,⁴⁰⁸ sondern einen rein zufälligen, unglücklichen Augenblick, der sich, obschon er Teil einer kausalen Kette ist, nicht auf einen konkreten Moment der Schuldaufnahme oder falschen Entscheidung zurückführen lässt.

In einer Welt, die, wie sie Carver darstellt, völlig sinnentleert jede Art von Regel, Bestimmung oder Festlegung entbehrt, kann es kein Schicksal geben, muss zwangsläufig der Zufall über das Geschehen regieren. Die Ohnmacht, die Carvers Figuren erleiden, überträgt Altman auf dramaturgischer Ebene: Genau genommen erzählt der Film keine Geschichten, sondern lediglich „occurences“,⁴⁰⁹ die – wie Margarete Wach beobachtet – überraschend und unberechenbar in das Leben der Figuren einfallen, ihnen jede Möglichkeit zur Kontrolle über das Geschehen nehmen und im Grunde nur dem Prinzip der Kontingenz, des zeitlichen Zusammenfalls ohne eindeutige Kausalität, gehorchen.⁴¹⁰ Eine Welterfahrung, die zwangsläufig episodisch fragmentiert und somit elliptisch erzählt werden muss, denn Einheit, Stringenz und Eindeutigkeit sind in Carvers Universum längst weggebrochen. Die „Weltenlinie“,

⁴⁰⁷ Krützen: *Dramaturgien*, S. 391.

⁴⁰⁸ Bordwell: *Way Hollywood tells it*, S. 97.

⁴⁰⁹ Robert Altman in: Dorr/Kaplan: *LUCK, TRUST & KETCHUP*.

⁴¹⁰ Vgl. Wach: „Zufallskombinationen“, S. 85.

so Deleuze, ist „gerissen“, ⁴¹¹ die Ellipse zur authentischsten Form einer Wirklichkeitsdarstellung geworden, die durch nichts als den Zufall zusammengehalten wird. Altman's Erzählform der *Short Cuts* kommt, wie schon der Episodenstil bei Rossellini, der Wirklichkeit näher und entlarvt die Einheit des klassischen Kinos als falschen Schein. ⁴¹² Die Leerstelle, der Verzicht auf eine kausale Herleitung der Ereignisse, typisch für Raymond Carver, ⁴¹³ nimmt auch bei Altman einen evidenten Platz ein. Die Lücken zwischen den fragmentierten Handlungssequenzen müssen vom Zuschauer selbst geschlossen werden, sodass „the audience is making up the stories actually.“ ⁴¹⁴

8.3.2. Dramaturgien des Zufalls: „Lemonade“

Die Frage nach dem kausalen Auslöser steht auch im Mittelpunkt von Raymond Carvers Verserzählung „Lemonade“. Ein banales Objekt, ein alltägliches Ereignis werden zum Katalysator einer tragischen Ereigniskette, ⁴¹⁵ die – genau wie Doreens Autounfall – zum Tod eines kleinen Jungen und einer tiefen Verzweiflung der Hinterbliebenen führt. Über eine „dreifache Distanzierung“ ⁴¹⁶ erzählt Carvers Ich-Erzähler der Rahmenhandlung von einer Begegnung mit Howard Sears, der wiederum von der Geschichte seines Sohnes, Jim Sears, berichtet, dessen Junge, zum Auto geschickt, um eine Flasche Limonade zu holen, im Fluss ertrunken ist. Die komplexe Verkettung, die Carver über die einzelnen Erzählebenen hinweg vornimmt, findet ihre Analogie in der Gedankenwelt des Vaters Jim Sears, der sich auf der Suche nach der Schuld am tödlichen Unfall seines Sohnes in einer Kette nie enden wollender Kausalitäten verstrickt. Statt das Unglück – gleich seinem Vater Howard – auf den Willen einer transzendenten, unergründlichen Macht zurückzuführen, ⁴¹⁷ verliert sich Jim mehr und mehr in Spekulationen:

If only he hadn't made lemonade in the first place that morning! What could he have been thinking about? Further, if they hadn't stopped the

⁴¹¹ Deleuze: *Bewegungs-Bild*, S. 277.

⁴¹² Vgl. Wach: „Zufallskombinationen“, S. 79.

⁴¹³ Vgl. Clark: *Short Cuts*, S. 129.

⁴¹⁴ Robert Altman in: Dorr/Kaplan: *LUCK, TRUST & KETCHUP*.

⁴¹⁵ Vgl. Treber: *Auf Abwegen*, S. 163.

⁴¹⁶ Michael Lommel: *Im Wartesaal der Möglichkeiten: Lebensvarianten in der Postmoderne*, Köln 2011, S. 103.

⁴¹⁷ Vgl. SC 207: „We can't ask or question His ways. It's not for us to know.“

night before at Safeway, and if that bin of yellowy lemons hadn't stood next to where they kept the oranges, apples, grapefruit and bananas. That's what Jim wanted to buy, some oranges and apples, not lemons for lemonade... (SC 208) –

If-Clauses, die sich immer weiter vom eigentlichen Ereignis entfernen und im Nirgendwo verenden: „...it harks all the way back to first causes, back to the first lemon cultivated on earth. If there hadn't been any lemons on earth, and there hadn't been any Safeway store, well, Jim would still have his son, right?“ (SC 209-210) Die Ohnmacht, das Ereignis zu verhindern, die Unmöglichkeit, die Leerstelle zu schließen, den Auslöser und Schuldigen für diese letztlich doch allein durch unglücklichen Zufall verursachte und somit nicht vorhersehbare Katastrophe zu finden, treiben Jim Sears letztlich an den Rand des Wahnsinns, lassen ihn hilflos und verzweifelt zurück.⁴¹⁸

Robert Altman bezieht diese Geschichte auf mehreren Ebenen in seinen Film mit ein, indem er die Zitrone gleich einem Dingsymbol im Handlungsstrang zu „Will You Please Be Quiet, Please?“ wiederholt in die Bildebene aufnimmt und die Story in der eingeschobenen Geschichte der Nebenfigur Paul Finnigan (Jack Lemmon) anklingen lässt, dessen Leben durch einen – hier als harmlos erwiesenen – Unfall seines Sohnes Howard ebenfalls eine entscheidende Wendung nahm. Am eindrucklichsten verarbeitet Altman die Verserzählung jedoch in der Dramaturgie des Films selbst: „Lemonade“ bildet gewissermaßen das Grundmuster, nach dem er die Fäden der Handlung und Lebenswege der Figuren miteinander verwebt.⁴¹⁹ Die Ereignisse des Films lassen sich nicht vorhersehen, nachvollziehen oder gar beeinflussen, sie geschehen einfach, treten urplötzlich in die Geschichte ein, ohne dass den Figuren eine Entscheidungsmöglichkeit gelassen wird. So sieht auch Altman selbst seine größte Gemeinsamkeit mit Raymond Carver in deren „similar attitudes about the arbitrary nature of luck in the scheme of things“⁴²⁰ – Dingen, die außerhalb der Einflussnahme der Figuren liegen, sie regelrecht zur Passivität zwingen und restlos dem Zufall ausliefern. Hier geht es nicht mehr, wie im klassischen Bildungsroman oder Hollywoodfilm, um zentrale Entscheidungen und Entwicklungen oder darum, etwas zu ler-

⁴¹⁸ Vgl. Clark: *Short Cuts*, S. 122 und Lommel: *Wartesaal der Möglichkeiten*, S. 103.

⁴¹⁹ Vgl. Clark: *Short Cuts*, S. 109.

⁴²⁰ Altman: „Collaborating with Carver“, S. 8.

nen,⁴²¹ sondern um die Art und Weise, wie sich die Figuren unter bestimmten Situationen verhalten:⁴²² meist hysterisch, nervös, aufbrausend oder angespannt. Um mit Deleuze zu sprechen ist „an die Stelle der Aktion oder der sensomotorischen Situation die Fahrt, das Herumstreifen (*balade*) und das ständige Hin und Her getreten. [Herv. i. O.]“⁴²³

8.3.3. Parametrische Einschreibungen

Indem „Lemonade“ also das Kombinationsprinzip der fragmentierten Segmente bestimmt, entsteht bereits eine erste Einschreibung der paradigmatischen Achse der Selektion auf die syntagmatische Achse der Kombination des Films, die den Handlungssträngen die Semantik einer von Zufall und Kontingenz geprägten Lebenserfahrung einverleibt. Daneben finden sich in der Struktur des Films eine Reihe weiterer syntagmatischer Auffälligkeiten, die einerseits auf die paradigmatische Ebene verweisen, andererseits zusätzliche Bedeutungen transportieren. Spielerisch hat Altman Grundelemente aus dem Werk Raymond Carvers, Charaktere, Szenen, kleinere Geschichten und Motive, in seinen Film mit aufgenommen.⁴²⁴ Zwischen den Handlungssträngen, die oftmals sprunghaft von einer zur nächsten Szene wechseln und dabei meist eine Gleichzeitigkeit oder einen dramatischen Wendepunkt markieren bzw. assoziative Verknüpfungen vornehmen,⁴²⁵ ergeben sich somit äußerliche wie inhaltliche Ähnlichkeitsbeziehungen, Wiederholungen, die über die Diversität hinweg ein Ganzes erschaffen.

So arbeitet Altman beispielsweise verschiedene Dingsymbole in den Film mit ein, die besagten Zitronen, Alkohol und Zigaretten etwa, die gewissermaßen zum Grundinventar von Carvers Short Stories zählen. Eine „almost constant presence“⁴²⁶ unterhält bei Carver außerdem der Fernseher, der so auch bei Altman über die ständigen Wechsel von Protagonisten und Handlungssträngen hinweg geradezu die einzige Konstante darstellt, die, ungestört von Streitigkeiten, privaten Tragödien und

⁴²¹ Vgl. Bordwell: *Way Hollywood tells it*, S. 30.

⁴²² Vgl. Jack Lemmon in: Dorr/Kaplan: LUCK, TRUST & KETCHUP.

⁴²³ Deleuze: *Bewegungs-Bild*, S. 278.

⁴²⁴ Vgl. Altman: „Collaborating with Carver“, S. 7.

⁴²⁵ Vgl. Treber: *Auf Abwegen*, S. 171.

⁴²⁶ Marc Oxoby: „The Voluminous Impact of Television in the Fiction of Raymond Carver“, in: Sandra Lee Kleppe und Robert Miltner (Hrsg.): *New Paths to Raymond Carver: Critical Essays on His Life, Fiction, and Poetry*, South Carolina 2008, S. 104-114, hier: S. 104.

erschütternden Katastrophen, Trennungen und Versöhnungen, Tod und Leben, von Anfang bis Ende beständig flimmert.⁴²⁷ Als eine „Art allgegenwärtigen Programms“⁴²⁸ legt sich das Medium über die Privaträume der Figuren und verbindet diese miteinander, holt die Außenwelt ins Wohnzimmer hinein. Hektische Cartoons mischen sich mit Werbespots, ernstesten Berichten und katastrophalen Nachrichten aus der filmischen Realität. Die Sequenzen lösen sich sprunghaft, ohne Kommentar und Überleitung, ab und egalisieren sich gegenseitig, so wie dies auch die hintereinander geschalteten Short Cuts tun⁴²⁹ – eine Haltung, die das Medium, das zur unverzichtbaren Ausstattung eines jeden amerikanischen Wohnzimmers zu gehören scheint, auf die Figuren selbst überträgt, denn auch diese wirken im Grunde gleichgültig gegenüber den Katastrophen, die sich um sie herum ereignen.

Durch mehrere Handlungsstränge zieht sich außerdem das Motiv des Wassers: Stuart Kane unternimmt mit seinen Freunden einen mehrtägigen Angelausflug. Die Fische, die er dort fängt, bringen er und seine Frau zum Grillen bei den Wymans (Julianne Moore und Matthew Modine) mit. Honey Bush verbringt Stunden vor dem Aquarium der Stones und Jerry Kaiser ist bei den Finnigans und den Trainers als Poolreiniger angestellt. Dadurch wird einerseits eine thematische und visuelle Nahtstelle zwischen den Handlungssträngen geschaffen. Auf einer abstrakteren Ebene erhält dieses Motiv zudem eine bedeutungstragende, symbolische Funktion: Von der nackt im Pool liegenden Zoe Trainer (Lori Singer) schneidet Altman zu der Leiche, die die Angler beim Fischen im Wasser gefunden haben – ein Match cut, der das Wassers unmittelbar mit dem Tod in Verbindung bringt, das Motiv für alle folgenden Szenen

⁴²⁷ Bei Carver findet sich der Fernseher beispielsweise in „Neighbors“, „They’re Not Your Husband“, „So Much Water So Close to Home“ und „A Small, Good Thing“. Bei Altman erleuchtet er die Wohnzimmer der Piggots, Bush’s, Shepards und Kanes, die Küche der Kaisers sowie das Schlafzimmer der Finnigans. Gemeinsam mit einem bunten Plastikturn ist er außerdem das einzige Mobiliar, das von Stormy Weathers’ Zerstörungswut im Wohnzimmer von Betty und Chad verschont bleibt.

⁴²⁸ Koebner: „Von Verrückten und Tollhäusern“, S. 39.

⁴²⁹ Vgl. Oxoby: „Voluminous Impact of Television“, S. 109 und 114.

mit einer Atmosphäre der Bedrohung unterlegt und Zoes Selbstmord letztlich nur als logische Konsequenz daraus hervorgehen lässt.⁴³⁰



Abb. 9 und 10: Match Cut vom Pool zur Wasserleiche.

Daneben schafft Altman über die Musiker Zoe und Tess (Annie Ross) Trainer – zwei Figuren, die nicht explizit einer Carver-Story entnommen sind, in ihrem Wesen jedoch, wie Tess Gallagher bestätigt, durchaus typische Carver-Figuren darstellen –⁴³¹ oftmals akustische Übergänge, die bestimmte Stimmungen und Themen von einer in die nächste Geschichte weitergeben und damit den Eindruck eines einheitlichen, durchgehenden Handlungsflusses erzeugen.⁴³² „I’m a prisoner of life“ singt die alternde Tess Trainer auf der Bühne und spricht damit aus, was wohl die meisten der Figuren innerlich fühlen.⁴³³ So gesehen verkörpert Tess Trainer ein Analogon zu Doktor Otternschlag in *Menschen im Hotel*, indem auch sie eine eher randständige, vom Geschehen weitgehend

⁴³⁰ Ein ähnlich visuell-semantischer Übergang findet sich in der Montage von der Großaufnahme eines Milchglases, das der inzwischen ins Koma gefallene Casey trinken soll, zu einem Fernsehbild im Wohnwagen der Piggots, in dem ein umfallendes Milchglas mit den Worten „Accidents happen every day. Fortunately, most are harmless. But some are very serious“ kommentiert wird. Der Match-cut, der die getrennten Handlungsstränge von Opfer und Täter wieder zueinander in Beziehung setzt, kann einerseits als böse Vorahnung des tödlichen Ausgangs, andererseits als Abbild von Doreens Gedankenwelt gelesen werden, in der die Sorge um den Unfall ebenso schnell vergeht, wie die Fernsehspots sich gegenseitig abwechseln. Vgl. Treber: *Auf Abwegen*, S. 173.

⁴³¹ Vgl. Tess Gallagher in: Dorr/Kaplan: LUCK, TRUST & KETCHUP.

⁴³² Vgl. Treber: *Auf Abwegen*, S. 172. Zur Bedeutung des Tons, insbesondere der Musik, als Mittel der Verbindung von Raum und Zeit sowie Erzeugung eines gleichzeitigen Nebeneinander vgl. Lommel: „Heautonomie“, S. 97-106.

⁴³³ Eine Erfahrung, die übrigens ganz ähnlich schon in James Joyce’s Story „A Little Cloud“ gemacht wird, wenn sich Little Chandler als „prisoner for life“ (D 57) bezeichnet.

ausgeschlossene Figur darstellt, die gleich einem griechischen Chor das kollektive Lebensgefühl der Figuren wiederholt zum Ausdruck bringt:⁴³⁴ „One minute you're filled with happiness, next minute there's nothing but pain. [...] Life's good, it's bad, it's somewhere in between. But it's the unexpected and the uncertainty that keeps us going, you know what I mean.“

8.3.4. Öffnung des Bildraumes: Puzzle und Panorama

Akustische, motivische und thematische Überschneidungen – sie alle tragen dazu bei, die Handlungsstränge von ihrem narrativen Nacheinander in ein gemeinsames Nebeneinander zu überführen. Stand in klassischen Erzählungen mit der Entwicklung des Protagonisten meist die Zeit im Vordergrund, so gewinnt nun – wie schon bei Edmund Goulding oder Roberto Rossellini – der Raum an Bedeutung, der die atomisierten Figuren und Handlungsstränge in einer gemeinsamen Diegese auffängt, das zeitliche Hintereinander in einem räumlichen Nebeneinander ablagert.⁴³⁵ Dieser Raum wird am Anfang und Ende des Films aus der Totalen als Ganzes gezeigt. Je mehr sich aber die Kamera den Figuren annähert, desto mehr verliert sich die Perspektive in der Horizontalen, nimmt Augenhöhe mit den gezeigten Figuren auf, die den Raum, die Stadt Los Angeles, nicht überblicken, sondern lediglich ein kleines Stück davon, ihr privates Umfeld, wahrnehmen.⁴³⁶ Gleich dem Filmtitel, der sich zu Beginn aus einzelnen Bruchstücken zusammensetzt, können auch die Figuren und Handlungsstränge als einzelne Puzzleteile betrachtet werden, die Altman nach und nach zu einem zwar lückenhaft-brüchigen, dennoch erkennbaren Ganzen zusammensetzt und den Zuschauer damit vor die Aufgabe stellt, ein extrem vielstimmiges und vielschichtiges Nebeneinander auf einen Blick zu erfassen.⁴³⁷ Ein offenes Szenenbild, in dem Zerstreutes zusammenkommt, Zentrum und Peripherie im Grunde gleichberechtigt nebeneinander stehen,⁴³⁸ die Kamera nicht etwa einen Protagonisten, eine Interaktion, fokussiert, sondern alles in der unparteiischen Totale zeigt,⁴³⁹ Prioritäten verweigert

⁴³⁴ Vgl. Treber: *Auf Abwegen*, S. 176.

⁴³⁵ Vgl. ebd., S. 36 und 170.

⁴³⁶ Vgl. Deleuze: *Bewegungs-Bild*, S. 277.

⁴³⁷ Vgl. Wach: „Zufallskombinationen“, S. 98.

⁴³⁸ Vgl. Grob: „Bruch der Weltenlinie“, S. 71.

⁴³⁹ Vgl. Clark: *Short Cuts*, S. 77.

und es dem Zuschauer überlässt, sich darin zurechtzufinden. Die klassische „Laborsituation des Erzählens“,⁴⁴⁰ die den Einzelprotagonisten von äußeren Störfaktoren befreit, ein eindeutiges Bildzentrum markiert und den Blick des Zuschauers auf das als wesentlich Definierte lenkt – das, was es zu verfolgen, mit dem es sich zu identifizieren gilt –, wird zugunsten eines offenen Bildes aufgegeben, das den Menschen aus seinem egozentrischen Mittelpunkt verdrängt und sich somit einer authentischeren Wirklichkeit annähert.⁴⁴¹ Der Multi-Characters-Film neigt zum Abschweifen, zu „gewollte[n] Entgleisungen“⁴⁴² im Treberschen Sinne, sowohl was die einzelne Szene betrifft, in der mehrere Handlungszentren simultan präsentiert werden und den Zuschauer zu einer selbst gewählten Fokussierung zwingen, als auch in der Montage, mit der die Kamera oftmals assoziativ den einen Handlungsstrang verlässt, um zu einem anderen zu wechseln.⁴⁴³

Folglich sorgt bei Altman bereits die einzelne Einstellung mitunter für ein verwirrendes Neben- und Durcheinander, eine Polyphonie aus Dialogen, Stimmen, Geräuschen und Tönen,⁴⁴⁴ eine Vielzahl von Figuren und Schauplätzen. Diese konfrontiert den Zuschauer zwar einerseits mit einer Reizüberflutung, transportiert damit andererseits jedoch ein authentisches Abbild der von Carver gezeichneten Wirklichkeit, in der die Menschen jede Form der empathischen Kommunikation verlernt haben, unter permanenter Anspannung und Belastung stehen und das Leben ohnmächtig über sich hereinbrechen sehen. Altmans panoramatischer Stil, seine oftmals langen Einstellungen und Plansequenzen, die den filmischen Raum bis zum Rand hin ausnutzen – im Sinne der ‚cache‘-Ästhetik sogar Kernelemente und -ereignisse dorthin verlagern und somit andeuten, dass die Welt vor der Kamera über den Rahmen der Einstellung hinausgeht – gleichen einem „Bilderb[o]gen mit Impressionen, Porträt-Skizzen und Details“.⁴⁴⁵ Mithin erinnern diese dabei an Jean Renoirs *LA RÉGLE DU JEU* (1950): Was Renoir über langsam tastende Kamerafahrten und eine tiefe Staffelung des Bildraumes erzeugt, das erreicht Altman mithilfe übereinander gelagerter Tonspuren, Mon-

⁴⁴⁰ Treber: *Auf Abwegen*, S. 34.

⁴⁴¹ Vgl. ebd., S. 32-35.

⁴⁴² Ebd., S. 28.

⁴⁴³ Vgl. ebd., S. 164-166.

⁴⁴⁴ Vgl. Koebner: „Von Verrückten und Tollhäusern“, S. 12.

⁴⁴⁵ Wach: „Zufallskombinationen“, S. 94.

tage und Zooms vom Detail in die Totale und umgekehrt. Beide machen den Raum als solches erfahrbar, weisen über den Rand des Bildes hinaus, der ein überraschend vielschichtiges, keineswegs stilles Umfeld offenlegt, durch den die Szenen häufig eine völlig neue Bedeutung erlangen.⁴⁴⁶ Dadurch wird einerseits die Naivität und Einfältigkeit fokussierender Perspektiven enthüllt, andererseits der Raum mit Bedeutung aufgeladen, der, ähnlich wie die Montage, Assoziationen und Stimmungslagen hervorruft, die Figuren und ihr Verhalten kommentiert und charakterisiert.⁴⁴⁷ So setzt beispielsweise die permanente Gegenwart der im Wasser gefundenen Frauenleiche die eigentlich harmlosen Angler in Bezug zu der Mordtat und anzunehmenden Vergewaltigung und wirft damit einen dunklen Schatten auf den Handlungsstrang.⁴⁴⁸

Die häufigen Wechsel zwischen den Handlungssträngen, die Vielzahl der Figuren und Einzelbilder, die langen Einstellungen aus der Totalen und der weitgehende Verzicht auf Close-ups und Blicklenkung des Zuschauers sorgen außerdem für eine Schwächung des identifikatorischen Potentials der Figuren. Altman geht es nicht um eine Einsicht in die Psychologie der Figuren, sondern um eine Übersicht über die Gesellschaft, die Menge der gezeigten Figuren und ihre Verbindung zueinander.⁴⁴⁹ Anders als Käutners *IN JENEN TAGEN*, in dem die Episoden sehr nah an den Figuren und ihren Gefühlswelten sind, hält Altman seine Figuren auf Distanz und erreicht dennoch einen ähnlichen Effekt, denn die Undurchschaubarkeit der Figuren, die fehlende Nähe zu deren Gefühls- und Gedankenwelt, drückt im Grunde genau das aus, was die Figuren empfinden: Den Verlust von Empathie und Verständnis füreinander, mithin sogar für sich selbst, sowie die unterdrückten Emotionen unter der Oberfläche. Die Innenwelt spiegelt sich in der Darstel-

⁴⁴⁶ In diesen Kontext reiht sich die ständige Präsenz des Fernseherers als zusätzliche Ton-, Bild- und Geschehensebene nahtlos ein – auch der Fernseher staffelt den Bildraum, setzt ihn über tagesaktuelle Nachrichtensendungen in Bezug zur Außenwelt und eröffnet über Cartoons und Werbespots eine neue, fiktive und ebenso sinnentleerte Welt. Vgl. Treber: *Auf Abwegen*, S. 165.

⁴⁴⁷ Vgl. Wach: „Zufallskombinationen“, S. 82.

⁴⁴⁸ Ähnliches geschieht, wenn Marian während ihres Streits mit Ralph die ganze Zeit über kein Unterteil trägt. Ihre Nacktheit steht hier nicht etwa für eine erotische Komponente, sondern ist „kind of the way the people live.“ (vgl. Julianne Moore in: Dorr/Kaplan: *LUCK, TRUST & KETCHUP*).

⁴⁴⁹ Vgl. Treber: *Auf Abwegen*, S. 165 und 171.

lung der Außenwelt wider.⁴⁵⁰ Die Gleichwertigkeit aller Figuren, das permanente Abschweifen, evoziert eine Atmosphäre „emotionale[r] Gleichgültigkeit“⁴⁵¹ zwischen Zuschauer und Figuren sowie den Figuren untereinander.

Trotz der Pluralität und Heterogenität lässt sich eine gemeinsame Thematik, ein übergeordnetes Paradigma der Handlungsstränge ableiten, aus dem sich das Panorama einer ganzen Gesellschaft herauschält. Indem Altman Carvers Stories miteinander verknüpft, verleiht er den einzelnen, geschlossenen und individuellen Erzählungen eine allgemeinere Dimension, stellt in ihrem Zusammenspiel die ihnen allen zugrundeliegende Verlorenheit, ihre Hilflosigkeit und tiefe Verzweiflung, „die Abgründe des amerikanischen Everyday Life“⁴⁵² heraus. Aus der distanzierten Haltung des Zuschauers wirken die Figuren einerseits komisch, laden zum Lachen über ihre unnötige Entrüstung und merkwürdigen Verhaltensweisen ein, andererseits schwingt dabei stets ein bitterer Unterton mit, denn ihre Hilflosigkeit und Verzweiflung, ihre offensichtliche Unzufriedenheit mit ihrem Leben und Umfeld wird mehr als deutlich: ihnen ist das Lachen bereits vergangen. Die im Abspann gezeigte Straßenkarte von Los Angeles, von der zunächst nur ein kleiner Ausschnitt gezeigt wird, der sich immer weiter entfernt, schließlich die Stadt mit all ihren Straßen, Plätzen, Kreuzungen und parallel verlaufenden Gassen beinahe als Ganzes überschaut, um sich dann wieder einem anderen Ausschnitt anzunähern, kann als selbstreflexive Demonstration der filmischen Perspektive auf die Stadt und ihre Bewohner gelesen werden: Die Beliebigkeit des gezeigten Ausschnitts und dementsprechend die Zufälligkeit, die nicht nur das Leben der Bewohner, sondern auch die Dramaturgie des Films lenkt, werden noch einmal ausgestellt.⁴⁵³ Der Abspann hebt die Handlungsstränge auf eine allgemeinere Ebene, die exemplarisch vorführt, was das Leben der gesamten amerikanischen Mittel- und Unterschicht ausmacht: Auf der einen Seite suggeriert die Karte eine Welt der Vernetzung, ein ‚global village‘, in der jede Straße dann und wann auf eine andere trifft, diese kreuzt, um anschließend unbeeinflusst weiter ihren Lauf zu nehmen.⁴⁵⁴ Im Grunde

⁴⁵⁰ Vgl. Deleuze: *Bewegungs-Bild*, S. 279.

⁴⁵¹ Treber: *Auf Abwegen*, S. 166.

⁴⁵² Wach: „Zufallskombinationen“, S. 78.

⁴⁵³ Vgl. Nies: „Short Cuts“, S. 130.

⁴⁵⁴ Vgl. Krützen: *Dramaturgien*, S. 386.

aber dominiert die Parallelität, das isolierte Nebeneinander der Straßen und Bezirke, die städtische Anonymität, das Straßenbild. Die Karte kann somit als Sinnbild des gesamten Films betrachtet werden, als abstrakter Plan, nach dem das Leben der Figuren ausgerichtet, die Kameraperspektive und Handlungsführung des Films organisiert sind.⁴⁵⁵ Wie die Straßenkarte ihrem Benutzer, so ermöglicht auch der Film seinem Zuschauer einen Überblick, der inmitten der Stadt nicht zu gewinnen ist. Erst aus der Vogelperspektive lässt sich aus der scheinbar beliebigen Aneinanderreihung von Häusern ein Stadtbild, eine planmäßige Anordnung erkennen, ebenso wie erst aus der distanziert vergleichenden Perspektive des mehrsträngigen Erzählens die Isolation und Einsamkeit aller Figuren deutlich wird, die aus der Nähe betrachtet doch so eng beisammen zu wohnen scheinen. Der Zuschauer erkennt die Sinnlosigkeit ihrer Handlungen und Streitigkeiten, die Einfältigkeit ihrer Sichtweisen – Dinge, für die die Figuren von ihrem Standpunkt aus blind sind, zu sehr sind sie in ihren gewohnten Bahnen festgefahren. Ohne Fokussierungen vorzunehmen, lenkt Altman somit in gewisser Weise dennoch den Blick des Zuschauers, führt ihn zu einer abstrakteren, distanzierten Sichtweise auf das Geschehen, stellt es ihm jedoch frei, Entdeckungen und Schlüsse daraus zu gewinnen.

8.3.5. Erbebendes Standbild

Erscheint *SHORT CUTS* zunächst als Gewirr von Stimmen, Figuren und Handlungssträngen, so lässt sich mit Michaela Krützen dennoch eine klassische Dramaturgie aus drei Akten erkennen.⁴⁵⁶ Eine mehrsträngige Exposition führt anfangs die Grundkonflikte bzw. Handlungselemente des Films ein, die im Mittelteil ausgebreitet und verhandelt werden, sich immer stärker zuspitzen, letztendlich aber keine Entwicklung der Figuren initiieren, sondern auf eine finale Katastrophe zusteuern, in der sich Jerry Kaisers Gewaltausbruch gegenüber einem harmlosen Mädchen stellvertretend für die aufgestaute Frustration aller Figuren in einem anschließenden Erdbeben entlädt. Unerwartet greift Jerry, der Tag für Tag gewissermaßen einen symbolischen Ehebruch ertragen, ohnmächtig mit anhören muss, wie seine Frau beim Telefonsex anderen Männern die sexuelle Befriedigung verschafft, die er selbst von ihr nicht

⁴⁵⁵ Vgl. Nies: „Short Cuts“, S. 111.

⁴⁵⁶ Vgl. Krützen: *Dramaturgien*, S. 400-401.

bekommt,⁴⁵⁷ zu einem Felsbrocken und erschlägt die junge Fahrradfahrerin – eine Tat, die der Zuschauer nur aus der Ferne ungläubig mit ansieht und die einmal mehr verdeutlicht, wie undurchschaubar die Figuren sind, wie unvermutet die verdrängten Emotionen aus ihnen herausbrechen können und wie wenig sich ihre Verhaltensweisen voraussagen oder berechnen lassen. Erschreckend reißt der Gewaltausbruch parallel zum darauffolgenden Erdbeben die alltägliche Oberfläche auf und gibt den Blick für die darunter liegende Tragik im Inneren der Figuren, ihr Leiden, ihre Verzweiflung, frei. Wie der Hubschrauberflug am Anfang führt das Erbeben die Figuren zum Ende hin wieder unter einem gemeinsamen Ereignis zusammen, parallelisiert die Handlungsstränge zu einer allumfassenden apokalyptischen Katastrophe, die von den Figuren einerseits panisch, andererseits beinahe als freudige Erlösung aufgenommen wird: „This is it, baby. We’re going out together. This is the big one, baby.“

Wie sich herausstellt, ist es dies nicht, auch dieser Höhepunkt bleibt weitgehend folgenlos, ja, entbindet sogar Jerrys Gewalttat einer strafrechtlichen Konsequenz, da die Erschlagene als Opfer des Erdbebens gedeutet wird und ebenso wie alles Andere in der allgemeinen Gleichgültigkeit untergeht: „Well, you know, that’s really not bad, one person.“ Die topografische und moralische Ordnung wurde kurzweilig erschüttert, doch daran scheinen die Protagonisten gewöhnt zu sein.⁴⁵⁸ Eine tiefere Erkenntnis, Veränderung oder Läuterung tritt nicht ein. Das Ende bleibt zwar offen und ohne eine finale Auflösung, dennoch ist der Fortgang größtenteils vorhersehbar: Es wird immer so weitergehen.⁴⁵⁹ Indem Marian, Ralph, Clare und Stuart nach durchzechter Nacht mit Tequila und Zitronen anstoßen, trinken sie gewissermaßen auf das Leben in all seiner Zufälligkeit und Unberechenbarkeit. Vor ihrem Beisammensein auf dem höher gelegenen Grundstück der Wymans öffnet die Kamera nach und nach den Blick für ein Panorama auf die darunter liegende Stadt und führt somit den „Tanz am Abgrund“⁴⁶⁰ vor Augen, den die Figuren tagtäglich vollziehen.

Robert Altman hat Carvers Short Stories somit zu einem Ganzen zusammengeführt, die individuellen Einzelfälle der abgeschlossenen

⁴⁵⁷ Vgl. Treber: *Auf Abwegen*, S. 167.

⁴⁵⁸ Vgl. ebd., S. 163-164.

⁴⁵⁹ Vgl. ebd., S. 164 und Krützen: *Dramaturgien*, S. 402.

⁴⁶⁰ Treber: *Auf Abwegen*, S. 164.

Stories auf eine allgemeinere Ebene enthoben, in der die Geschichten sich gegenseitig bestätigen und erhellen und im mehrsträngigen Miteinander ihren Inhalten, Aussagen und Stimmungen eine größere Gültigkeit verleihen. Gemeinsam entwickeln sie ein Panorama der Stadt aus der sie anfangs herausgegriffen und am Ende wieder entlassen werden, ohne dass dazwischen – wie in Vicki Baums *Menschen im Hotel* etwa – eine Veränderung stattgefunden hätte. Stattdessen gewinnt die Stadt über die Annäherung an die Protagonisten, die sich darin bewegen, an Charakter, kann mithin als Abbild der amerikanischen Gesellschaft der Postmoderne gelesen und, wie in vielen der behandelten Beispiele, als der eigentliche Protagonist des Films bezeichnet werden. Im Grunde ist *SHORT CUTS* ein Film über Amerika, wie Robert Altman es sieht: ein Gewimmel und Getöne verschiedenster Figuren, die sich auf engstem Raum isoliert und einsam durch ihr Leben kämpfen, ohne dabei eine Antwort auf die Frage zu finden, wozu das Ganze. Altman hat aus Carvers Geschichten demnach eine Art Erweiterung, einen filmischen Kommentar, geschaffen: „Something new happened in the film, and maybe that’s the truest form of respect.“⁴⁶¹

9. Ausblick auf die Gegenwart – Daniel Kehlmann: *Ruhm: Ein Roman in neun Geschichten* (2009)

Etwas Neues schafft auch Daniel Kehlmann mit seinem 2009 erschienenen Episodenroman *Ruhm*. Bereits im Titel beginnt er ein Spiel zwischen Fiktion und Wirklichkeit, das den Roman selbst auf mehreren Ebenen durchzieht, intertextuell in Kehlmanns literarisches Gesamtwerk hinein reicht und mit einem Epitext – eine vorab im Oktober 2008 in der Wochenzeitung *Die Zeit* publizierte Kurzgeschichte mit dem Titel „Sein Porträt“ – über den Roman hinausweist. Nach seinem Welterfolg mit *Die Vermessung der Welt* (2005), einer fiktionalen Doppelbiographie über den Mathematiker Carl Friedrich Gauß und den Naturforscher Alexander von Humboldt, die aus der überschaubaren Parallelmontage zweier Protagonisten und Handlungsstränge erzählt wird, entwirft er hier einen „Roman in neun Geschichten“ – einen Roman, der mit diesem Untertitel der Erzählform bereits vorab eine besondere Gewichtung zukommen lässt, ihre Strukturprinzipien exponiert und zu einem we-

⁴⁶¹ Altman: „Collaborating with Carver“, S. 11.

sentlichen Sujet erhebt. *Ruhm* besteht aus neun abgeschlossenen Kurzgeschichten, aus denen sich nach und nach ein Roman konstituiert. Bis auf die letzte Geschichte, „In Gefahr II“, die in Titel und Inhalt an die zweite Geschichte anknüpft, lässt sich jede der Erzählungen für sich und unabhängig vom Gesamtkontext lesen. Als Kapitel eines zusammenhängenden Romans betrachtet, ergibt sich jedoch eine neue, größere Geschichte, ein umfassendes Universum, das sich über die Geschichten spannt.⁴⁶² Gewissermaßen führt Kehlmann damit das Prinzip des amerikanischen Short Story Cycles ein Stück weiter, steigert die Verbindungen und Referenzen zu einem dichten Geflecht, die Sammlung zum Roman, sodass hier weniger von einem mehrsträngigen Narrativ, als von einem Episodenroman gesprochen werden muss: Aus Perspektive der Protagonisten stehen die einzelnen Geschichten weitgehend für sich, setzen sich erst mit der Konstruktionsleistung des Lesers zu einer umfassenderen, vernetzten Welt zusammen, in der sie in den jeweils anderen fortwirken.⁴⁶³

9.1. Romankonstitution aus der Leerstelle

Stellt Daniel Kehlmann im Nachwort zu Sherwood Andersons *Winesburg, Ohio* fest, dass der Leser zwar permanent versucht, die Geschichten und Figuren miteinander zu verbinden, das einleitende „Book of the Grotesque“ in Beziehung zum Nachfolgenden zu setzen, damit jedoch stets ins Leere geführt wird,⁴⁶⁴ so wird der aufmerksame Leser von Kehlmanns eigenem Roman für die aktive Mitarbeit und Konstruktionsleistung belohnt, diese gar zum wesentlichen Bestandteil desselben, wie Kehlmann im Interview mit Felicitas von Lovenberg erläutert: „Das Buch hat nur zweihundert Seiten, aber es geschieht wesentlich mehr, als erzählt wird, es passiert eine Menge in den Lücken und Zwischenräumen. Durch die untergründigen Verbindungen zwischen den

⁴⁶² Vgl. Kai Löser: „Globale und intertextuelle Vernetzung: Zwischenbetrachtungen zu neuen Medien und dem poetischen Programm von Daniel Kehlmanns Roman *Ruhm*“, in: Michael Haase und András Masát (Hrsg.): *Jahrbuch der ungarischen Germanistik* (2010), S. 32-50, hier: S. 35.

⁴⁶³ Vgl. Daniel Kehlmann in: Felicitas von Lovenberg: „Im Gespräch: Daniel Kehlmann: In wie vielen Welten schreiben Sie, Herr Kehlmann?“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (29.12.2008), <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/im-gespraech-daniel-kehlmann-in-wie-vielen-welten-schreiben-sie-herr-kehlmann-1754335.html>: [Zuletzt aufgerufen am 17.12.2013].

⁴⁶⁴ Vgl. Kehlmann: „Geisterstadt“, S. 292-293.

Episoden gibt es viele Zusammenhänge, die man erraten muss.“⁴⁶⁵ Vieles erscheint zunächst unklar, wird nicht ausformuliert und bleibt dies auch oftmals, wird erst über die ergänzenden Informationen der nachfolgenden Erzählungen und ihre detektivische Kombination durch den Leser aufgelöst. Um mit Wolfgang Iser und seiner Theorie zur „Appellstruktur der Texte“⁴⁶⁶ zu sprechen: Die einzelnen Geschichten weisen ein hohes Maß an Unbestimmtheit auf, lassen in der Entwicklung ihrer erzählerischen Gegenstände und deren Beziehungen zueinander eine Vielzahl von Leerstellen, die den Leser zur Mitarbeit an der Konstruktion einer umfassenden erzählerischen Welt herausfordern. Erst durch diese Verknüpfungsleistung wird die Geschichtensammlung zum Roman, die oftmals surreal anmutende Ereigniskette in ein verständliches Erklärungsmodell eingebettet.

Dies wird bereits aus der ersten Geschichte ersichtlich: Der technikskeptische, bis dato ein gewöhnliches, nicht sonderlich beneidenswertes Leben führende Ebling entscheidet sich zum Kauf eines Mobiltelefons – das prompt klingelt. Eine verführerische Frauenstimme, aufgebrauchte Wartende und ein verzweifelter Fremder: sie alle halten ihn für einen „gewissen Raff, Ralf oder Rauß“ (R 7)⁴⁶⁷ und nach anfänglicher Ärgernis über den technischen Defekt, die offensichtlich doppelte Nummernvergabe, rätselt auch Ebling gemeinsam mit dem Leser, wer dieser Unbekannte sein könnte, der ihm mehr und mehr als ein „Doppelgänger [...], ein Vertreter seiner selbst in einem anderen Universum“ (R 15) erscheint. Nach und nach kombiniert der Leser die „schematische[n] Ansichten“, ⁴⁶⁸ die Zuschreibungen, die der Text gegenüber der Figur vornimmt, und entfaltet eine leise Vorahnung. Als schließlich die vierte Geschichte, „Der Ausweg“, mit den Sätzen,

[i]m Frühsommer seines neununddreißigsten Jahres wurde der Schauspieler Ralf Tanner sich selbst unwirklich. Von einem Tag zum nächsten kamen keine Anrufe mehr. Langjährige Pläne zerschlugen sich grundlos, eine Frau, die er nach seinen Möglichkeiten geliebt hatte, behauptete, daß er sie am Telefon übel verspottet habe... (R 79),

⁴⁶⁵ Kehlmann in: Lovenberg: „Im Gespräch“.

⁴⁶⁶ Wolfgang Iser: „Die Appellstruktur der Texte“, in: Rainer Warning (Hrsg.): *Rezeptionsästhetik: Theorie und Praxis*, München 1994 (1975).

⁴⁶⁷ Daniel Kehlmann: *Ruhm: Ein Roman in neun Geschichten*, Reinbek bei Hamburg 2009, S. 7. Im Folgenden mit der Sigle „R“ zitiert.

⁴⁶⁸ Iser: „Appellstruktur der Texte“, S. 234.

eingeleitet wird, fügt sich diese Schnittstelle nur allzu gut mit dem bereits hervorgebrachten Konstrukt der Figur zusammen. Bevor Ralf als Protagonist in die Diegese eintritt, existiert durch die Konstruktionsleistung des Lesers bereits ein Phantom seiner selbst. Seine subjektive Perspektive auf das Geschehen aber wird erst mit seiner eigenen Geschichte entfaltet. Weder Ralf noch Ebling werden jemals von ihrer Beziehung zueinander erfahren, einzig der Leser kann beide Geschichten kombinieren und so ein umfassenderes Bild der Ereignisse gewinnen, die Episoden zu einem Romangeschehen verbinden.

Stück für Stück werden die Geschichten so zueinander in Beziehung gesetzt, die Leerstellen der einen durch Informationen aus der anderen aufgefüllt. Die Einzelgeschichten gleichen dabei einer klassischen Erzählung, konzentrieren sich auf die Geschichte und Perspektive eines Einzelprotagonisten, der im Zentrum des Geschehens steht und alle umliegenden Figuren und Ereignisse als bloßes Nebengeschehen wahrnimmt – eine Perspektive, die bis zu einem gewissen Grad wohl mit der eines jeden Menschen übereinstimmt: Jeder baut seine Lebensgeschichte um ein egozentrisches Universum herum, in das er seine Mitmenschen nur zu Teilen mit einbezieht. Ebenso geht, wie Uwe Wittstock anmerkt, auch die Kunst vor: „Sie ordnet und klärt.“⁴⁶⁹ Durch die vielschichtigen Verwicklungen, Zusammenhänge und Verknüpfungen, die Geschichten, die auseinander erwachsen, zeigt Kehlmanns Roman, dass eine solche Einzelperspektive lediglich ein naiv vereinfachtes Trugbild darstellt. „Das Leben aber ist ein unüberschaubar wirres Geflecht von Handlungslinien, ein Geschichtenlabyrinth, durch dessen Gänge man tapst, ohne es als Ganzes je richtig in den Blick zu bekommen“,⁴⁷⁰ so Wittstock. Oder, wie Kehlmanns fiktiver Autor Leo Richter es formuliert: „Wir sind immer in Geschichten [...] Geschichten in Geschichten in Geschichten. Man weiß nie, wo eine endet und eine andere beginnt! In Wahrheit fließen alle ineinander. Nur in Büchern sind sie säuberlich getrennt.“ (R 201) Ähnlich wie Robert Altmans *SHORT CUTS* eröffnet Kehlmann seinen Lesern eine umfassendere Perspektive der Übersicht, die alleine weder im wirklichen Leben, noch in der einzelnen Kurzgeschichte erlangt werden kann. Zusammengenommen illustrieren Kehlmanns Episoden das Geschichtenlabyrinth des Lebens

⁴⁶⁹ Uwe Wittstock: *Nach der Moderne: Essay zur deutschen Gegenwartsliteratur in zwölf Kapiteln über elf Autoren*, Göttingen 2009, S. 166.

⁴⁷⁰ Ebd., S. 166-167.

in einem erzählerischen Geflecht, einem Netzwerk aus Kurzgeschichten und verknüpften Einzelschicksalen, das ebenso wie SHORT CUTS jenem von Deleuze und Guattari geforderten rhizomatischen Strukturprinzip folgt.

9.2. Parallelwelten

Komplexer wird dieses Labyrinth aus Geschichten noch dadurch, dass sich die Figuren keineswegs ausschließlich in ein und derselben erzählerischen Welt bewegen, sondern jede auf eine andere Art und Weise die Erschaffung von Parallelwelten verhandelt: Ebling erlangt durch den technischen Defekt seines Mobiltelefons einen Zugang zu einem anderen Leben, der Welt der Stars („Stimmen“), während Ralf Tanner („Der Ausweg“) eine zunehmende Entfremdung seiner selbst, eine immer größer werdende Kluft zwischen Privatleben und Image erfährt und darin dem Starautor Miguel Auristos Blancos („Antwort an eine Äbtissin“) ähnelt, dessen weltenthobenes, egozentrisches Leben in seiner Penthousewohnung über den Favelas von Rio de Janeiro ganz und gar nicht mit seinen vom Einklang mit sich selbst und seinem Umfeld beherrschenden Büchern übereinstimmt. Mollwitz, der Protagonist aus „Ein Beitrag zur Debatte“, hat sich dagegen längst schon in die Cyberwelt verflüchtigt. Sein Leben außerhalb des Internets dient ihm lediglich zur finanziellen Existenzabsicherung. Indessen versucht sein Vorgesetzter gleich zwei Lebensentwürfe – einen mit Frau und Kindern in Süddeutschland, einen anderen mit Beruf und Geliebter in Hannover – gleichberechtigt nebeneinander zu führen („Wie ich log und starb“). Sind diese Parallelwelten noch weitgehend in einer gemeinsamen Diegese verankert, so kommt mit der Schriftstellerfigur Leo Richter eine weitere Fiktionsebene in den Roman hinein: Die fiktive Figur Rosalie („Rosalie geht sterben“) existiert ausschließlich in Richters literarischem Schaffen, dennoch weiß sie von jener zweiten Welt, in der sich ihr Schöpfer bewegt, und nimmt mit diesem Kontakt auf. In Rosalies Kosmos bewegt sich auch Richters Romanheldin Lara Gaspard,⁴⁷¹ ebenso, wie Richters Geliebte Elisabeth dort hinein gerät, indem er sie gegen ihren Willen zu einer Figur seiner Geschichte macht („In Gefahr“). Die Kriminalschriftstellerin Maria Rubinstein wiederum unternimmt ledig-

⁴⁷¹ Genauer ist sie, da Leo Richter anscheinend ebenso gerne wie Daniel Kehlmann seine Geschichten intertextuell vernetzt, deren Nichte.

lich eine räumliche Trennung, eine Reise nach Asien, von der sie aufgrund eines vergessenen Ladekabels und abgelaufenen Visums wahrscheinlich nie mehr nach Hause zurückkehren wird. Sein und Schein, Lüge und Fiktion, geografische Distanz und raumüberwindende Technologie führen zu „Grenzübergänge[n] [...] und -auflösungen“⁴⁷² zwischen der erzählerischen Wirklichkeit und ihren Verdoppelungen, in denen sich die Protagonisten verlieren und oftmals nicht mehr daraus zurückfinden. Das Geschichtenlabyrinth wird um mehrere Ebenen, Wirklichkeiten und Möglichkeiten, erweitert.

So kommt es, dass die Figuren von einem auf den anderen Moment unbemerkt in surreale Sphären entgleiten. Ein gewöhnlich anmutender Flug etwa bringt Elisabeth in ein Hochland, auf dessen „Straßen und Häusern [ein] [...] durchdringend heller Glanz [lag], es schien nirgendwo Schatten zu geben, und nach wenigen Minuten schmerzte die Haut von der Intensität des Lichts“ (R 48). Merkwürdig wirkt das alles, bis sich die Ungereimtheiten in der Fortsetzung der Geschichte, „In Gefahr II“, häufen und Elisabeth feststellen muss, dass ihr Partner Leo Richter sie zu einer Figur seiner Geschichte hat werden lassen. Figur und Leser werden gleichermaßen verunsichert,⁴⁷³ Übergänge von der einen in die nächste Fiktionsebene nicht mehr markiert. Der Leser muss selbst für jede Episode aufs Neue eine Einordnung und Orientierung vornehmen, auch er läuft Gefahr, sich in den verschiedenen Wegen und Welten des Romans zu verlieren. Ein Vorgang, der gleichzeitig die Fiktionalität des Werkes an sich ins Bewusstsein rückt, sie zum Gegenstand des Romans und seiner Erzählform werden lässt, „denn der Episodenroman“, reflektiert Kehlmann, „ist immer nahe an der Metafiktion angesiedelt.“⁴⁷⁴ Die oftmals virtuellen Verknüpfungen zwischen Figuren und Ereignissen, die Verbindungen und Zusammenhänge zwischen den einzelnen Episoden, insbesondere diejenigen, die unausgesprochen bleiben, eine Bruchstelle generieren, verweisen geradezu auf die künstliche Konstruktion des Ganzen, den Autor dahinter. Kehlmann inszeniert einen regelrechten Konkurrenzkampf mit dem fiktiven Romanautor Leo Richter, der sich – einmal auf den Plan gerufen – immer stärker

⁴⁷² Löser: „Globale und intertextuelle Vernetzung“, S. 32.

⁴⁷³ Vgl. Joachim Rickes: *Daniel Kehlmann und die lateinamerikanische Literatur*, Würzburg 2012, S. 19 und 21.

⁴⁷⁴ Kehlmann: „Geisterstadt“, S. 295.

in den Roman mit einschreibt⁴⁷⁵ und ein auffällig ähnliches Erzählkonzept ersinnt: „Ein Roman ohne Hauptfigur! Versteht du? Die Komposition, die Verbindungen, der Bogen, aber kein Protagonist, kein durchgehender Held.“ (R 25) Ein selbstreferentielles Spiel der Verwirrung und Verknüpfung verschiedener Welten, das sich als paradigmatisches Verbindungselement durch alle Episoden des Romans zieht.⁴⁷⁶

Zwischen den Ebenen und Metaebenen, der erzählerischen Welt und ihrer Parallelwelten scheinen Zeit und Raum wie aufgelöst, zu einem bedeutungslosen Relikt einer überkommenen Wirklichkeit geworden zu sein, das in den parallelen Sphären der Mobil- und Netzkommunikation keine Rolle mehr spielt. So bemerkt der Protagonist der Geschichte „Wie ich log und starb“:

Wie merkwürdig, daß die Technik uns in eine Welt ohne feste Orte versetzt. Man spricht aus dem Nirgendwo, man kann überall sein, und da sich nichts überprüfen läßt, ist alles, was man sich vorstellt, im Grunde auch wahr. Wenn niemand mir nachweisen kann, wo ich bin, ja wenn selbst ich mir darüber nicht vollkommen und absolut im klaren bin, wo wäre die Instanz, die entscheidet? (R 172-173)

Anders als bei Rossellini und Altman verliert der Raum in Kehlmanns Universum virtueller Welten seine Bedeutung und Aussagekraft, längst haben sich die Figuren im Labyrinth der verschiedenen Geschichten und Welten verloren und bleiben dennoch miteinander vernetzt. Kehlmanns Titel „Ruhm“ impliziert somit, wie Michael Haase erkennt, auch seine lautsprachliche Doppeldeutigkeit „room“.⁴⁷⁷ Umso drastischer trifft es Maria Rubinstein, als sich ihr Handy letztlich ausschaltet, der Akku leer und die Verbindung zur Welt, in der sie gelebt hat, gekappt ist: „Für einen Moment dachte sie an ihren Mann. Plötzlich war er ihr fremd, so wie jemand, den sie vor langer Zeit gekannt hatte, in einer anderen Welt, einem vergangenen Leben. [...] Eine falsche Regung, und

⁴⁷⁵ Beinahe könnte Leo Richter Michael Haase zufolge der gesamte Roman zugeschrieben und Kehlmann selbst zur erfundenen Figur degradiert werden. Vgl. Michael Haase: „Die Vernetzung der Welt: zu Daniel Kehlmanns Ruhm“, in: Martin Grimberg und Stefan H. Kasyński (Hrsg.): *Convivium: Germanistisches Jahrbuch Polen* (2011), S. 345-367, hier: S. 366.

⁴⁷⁶ Vgl. Andreas Breitenstein: „Die Tiefe der Oberfläche der Technik: ‚Ruhm‘ – Daniel Kehlmanns abgründig verspielter ‚Roman in neun Geschichten‘“, in: Neue Zürcher Zeitung (17.01.2009), http://www.nzz.ch/aktuell/feuilleton/_buchrezensionen/die-tiefe-der-oberflaeche-der-technik-1.1714144: [Zuletzt aufgerufen am 17.12.13].

⁴⁷⁷ Vgl. Haase: „Vernetzung der Welt“, S. 346.

man fand nicht mehr zurück, und schon war das alte Dasein dahin und kam nie wieder.“ (R 118-119) Ihre Geschichte erzählt von einem Grenzübergang, der nicht mehr rückgängig gemacht werden kann, ihre bisherige Existenz und alle räumlichen, technischen und personalen Verknüpfungsstellen zu dieser restlos auslöscht.

Mit der Auflösung des Raumes ändert sich das Verständnis von Wirklichkeit. Es entsteht, wie Kehlmann schildert, „eine tief andere Lebenswirklichkeit, auch seelisch“,⁴⁷⁸ die sich ebenso auf die zeitliche Wahrnehmung niederschlägt: „Die Zeit schien vor- und zurückzuschellen, warf Schleifen und Verschlingungen wie ein sich aus der Spule rollender Film, und ich wußte im Nachhinein nicht mehr, ob nur mein unordentliches Gedächtnis schuld oder ob die Wirklichkeit selbst in Verwirrung geraten war.“ (R 166) Kehlmanns Figuren scheint mehr und mehr die Wirklichkeit abhanden zu kommen, sie lösen ihre physische Existenz ganz in einem ‚intelligiblen Ich‘,⁴⁷⁹ dem geistigen Bild, den Verdoppelungen, Scheinbildern und Verzerrungen, die sie von sich selbst innerhalb dieser Parallelwelten entwickeln, auf.⁴⁸⁰ Insofern entpuppt sich der Titel „Ruhm“ als irreführend, denn Kehlmanns Roman erzählt nicht von der Selbstverwirklichung, sondern ihrer Umkehrung: dem Selbstverlust, Vergessen und Verschwinden.⁴⁸¹

9.3. Bruchstellen

Gerade dieser Selbstverlust bewirkt wahrscheinlich, dass Kehlmanns Romanwelt belagert ist mit den Büchern des Esoterik-Schriftstellers Miguel Auristos Blancos – eine Parodie auf den brasilianischen Bestseller-Autor Paulo Coelho –, dessen Ratgeber über Gelassenheit, Lebenssinn, den Kosmos und das Selbst nicht nur in der erzählerischen Wirklichkeit, sondern auch in ihren Fiktionsstufen, Leo Richters metadiegetischen Geschichten, allgegenwärtig sind. Der Verlust eines einheitlichen, auf-

⁴⁷⁸ Daniel Kehlmann in: Lovenberg: „Im Gespräch“.

⁴⁷⁹ So erklärt der übergewichtige und stetig schwitzende Mollwitz, „Wenn einer so viel Internet unterwegs ist wie ich, dann weiß er, daß [...] Wirklichkeit nicht alles ist. Daß es Räume gibt, in die man nicht mit dem Körper geht. Nur in Gedanken und trotzdem da.“ (R 146) Ein Gedanke, der auf Immanuel Kant zurückgeht und später von Arthur Schopenhauer weiterentwickelt wurde. Vgl. Haase: „Vernetzung der Welt“ S. 350.

⁴⁸⁰ Vgl. Löser: „Globale und intertextuelle Vernetzung“, S. 32 und 35.

⁴⁸¹ Vgl. Markus Gasser: „Niemand wird jemals sterben“, in: *Die Weltwoche* (02/2009), <http://www.weltwoche.ch/ausgaben/2009-02/artikel-2009-02-literatur-nieman.html>: [Zuletzt aufgerufen am 17.12.2013].

gehobenen Ganzen, die Zersplitterung der Einzelgeschichte in eine Vielzahl von Unter- und Nebengeschichten, parallelen Welten und Seinsweisen scheint in den Figuren ein Verlangen nach Sinn und kosmologischer Verbundenheit freizusetzen. Selbst die Äbtissin des Karmeliterinnenklosters „zur Heiligen Vorsehung“ (R 127) gerät über den Leitgedanken ihres Hauses in Zweifel, wenn sie sich mit der Theodizee-Frage nach dem Grund des Leidens und der Einsamkeit trotz der Existenz eines allmächtigen, guten Gottes an Auristos Blancos in der Rolle des „globale[n] Sinn- und Glaubensrepräsentant[en]“⁴⁸² wendet.⁴⁸³ Entgegen der erwarteten, rollengemäßen spirituellen Erbauungsschrift erhält die Äbtissin von Auristos Blancos jedoch stellvertretend für alle Figuren des Romans „die knapp und klar formulierte Entschuldigung dafür, daß er es je unternommen hatte zu behaupten, die Welt kenne eine Ordnung und das Leben könne gut sein.“ (R 130):

Gott ist nicht zu rechtfertigen, das Leben entsetzlich [...] und gleichgültig, ob es Ihn nun gibt oder nicht, was ich nie zu entscheiden vermochte, habe ich keinen Zweifel daran, daß mein elendes Kriechen Ihm so wenig Mitleid abfordern wird wie das meiner Kinder oder eines hoffentlich noch fernem Tages, ehrwürdige Mutter, das Ihre. (R 128-129)

Der letzte Garant einer wie auch immer gearteten Daseinsberechtigung bricht hinweg. Selbst Leo Richter, der sich – möglicherweise in leiser Hoffnung, dass auch für ihn in der entscheidenden letzten Stunde eine „Ausnahme“ (R 64) gemacht wird – seiner Romanfigur erbarmt, Rosalie nicht sterben lässt, wird mit dem letzten Satz der textexternen Geschichte „Sein Porträt“ von seinem Schöpfer ausgelöscht, noch bevor er seinen penetranten Porträtschreiber davon überzeugen kann, „dass sein Dasein ein Muster hatte, sein Leben nicht verfehlt war.“⁴⁸⁴

Wie Carver und Altman konfrontiert Kehlmann seine Figuren und Leser mit einer Welt der vollkommenen Offenheit bar jeder räumlichen, religiösen oder metaphysischen Ordnung. Eine Offenheit, gegen die die Naturwissenschaft jahrhundertlang anzukämpfen versuchte, wie Brigit-

⁴⁸² Rickes: *Daniel Kehlmann*, S. 107.

⁴⁸³ Eine Frage, die auch die Romanfigur Rosalie an ihren Schöpfer richtet und damit ein selbstreflexives Moment des Romans anstößt, denn ähnlich unergründlich, wie die Frage, warum Gott des Leidens zulässt, erscheint die Tatsache, dass Autoren ihre Figuren erschaffen, um sie anschließend sterben zu lassen. Vgl. Kehlmann in: Lovenberg: „Im Gespräch“.

⁴⁸⁴ Daniel Kehlmann: „Sein Porträt“, in: *Die Zeit*, Nr. 43 (16.10.2008), <http://www.zeit.de/2008/43/Kehlmann-Kurzgeschichte-43>: [Zuletzt aufgerufen am 17.12.2013].

te Falkenburg in einem Dossier zum „Zufall in der Physik“ erläutert: Leibniz, Newton und die Mitbegründer der mathematischen Physik glaubten, die Welt wäre, gesetzt der Kenntnis aller bestehenden physischen Gesetzmäßigkeiten, im Grunde „vollständig berechenbar“.⁴⁸⁵ Laplace, der Mathematiker der Wahrscheinlichkeitsrechnung, ersann einen Dämon, der aufgrund seiner Kenntnis aller Orte, Geschwindigkeiten und Naturgesetze den gesamten Weltenlauf vorhersagen könne. Planck und Einstein hofften, die Zufallsprozesse der Quantentheorie auf deterministische Gesetzmäßigkeiten zurückführen zu können. Letztlich mussten selbst die faktengläubigen, rationalistischen Physiker mit Bohr und Heisenberg zugestehen, dass es Phänomene jenseits physikalischer Gesetzmäßigkeiten, metaphysische Ungewissheitsstellen, gibt. Als Alternative bliebe nur noch mit Hugh Everett anzunehmen, das der Beobachtung und Messung zur Verfügung stehende Universum wäre nur eines von vielen parallel existierenden Welten.

Durch und durch erforscht und technisiert, mit dem Verstand bis in den letzten Winkel ‚vermessen‘ erscheint auch die Welt in Daniel Kehlmanns *Ruhm* und dennoch stoßen die Figuren immer wieder auf Bruchstellen, sobald sie die Dinge näher hinterfragen – Phänomene, die mit dem klaren Verstand nicht zu begreifen sind. Selbst der Computertechniker Ebling beispielsweise gibt offen zu, dass niemand die Computer ganz „durchschaute [...]“; niemand konnte wirklich sagen, warum sie mit einemmal ausfielen oder sonderbare Dinge taten.“ (R 10) Ein ungeheuerliches Zugeständnis wenn deutlich wird, wie viel Macht den Computern andererseits zugesprochen wird.⁴⁸⁶ Phänomene wie Parallelwelten, in denen Menschen verloren gehen, treten auf den Plan, Geschichten, in die Menschen hineingesogen werden, unerklärliche Vorgänge wie die Tatsache, dass „[v]on einem Tag zum nächsten [...] [l]angjährige Freunde verschwanden [...], berufliche Pläne zerschlugen“ (R 79) und das bisher geführte Leben völlig entgleitet. Dinge, die darauf hinweisen „dass diese Wirklichkeit wie ein Käse durchlöchert ist vom Geheimnisvollen, Mysteriösen, vom Unerforschlichen“,“⁴⁸⁷ die Lebenswelten entwerfen wie sie sonst nur in den Texten des magischen Realismus vorzufinden sind. Es sind Stellen, die dem Leser einerseits eine ihm vertraute

⁴⁸⁵ Brigitte Falkenburg: „Der Zufall in der Physik“, in: *philosophie Magazin*, Nr. 05 (2013), S. 51.

⁴⁸⁶ Vgl. Löser: „Globale und intertextuelle Vernetzung“, S. 40.

⁴⁸⁷ Wittstock: *Nach der Moderne*, S. 165.

Welt zeigen und ihn andererseits dafür sensibilisieren, „dass unser Verstand nicht sonderlich gut passt zu dem, was wir verstehen müssen, und dass die Risse in der Realität uns nur zu leicht verschlingen können.“⁴⁸⁸

Wie bei Altman kann die entscheidende Größe, welche die Ereignisse und Schicksale der Figuren steuert,⁴⁸⁹ die auf kausale Logik aufbauende Welt des Romans aus den Fugen wirft, nicht mehr nachvollzogen werden. Alles erscheint als bloßer, unberechenbarer Zufall. Das Episodische und das Zufällige sind, so Treber, gleichermaßen Formen des „Nichtgesetzmäßige[n]“⁴⁹⁰ und Abwegigen, welche die Vorstellung, die der Einzelne von sich, seiner Geschichte und der Welt, in der er lebt, entwickelt, als sehr vereinfacht entpuppen und zeigen, dass diese Dinge in Wirklichkeit um ein Vielfaches komplexer und weitreichender sind. Die kurze SMS, mit der Leo Richter seine Schriftstellerkollegin Maria Rubinstein darum bittet, für ihn eine Reise nach Asien anzutreten, zieht eine unvergleichbar große Folge nach sich. Eine Unachtsamkeit bei der Nummernvergabe eines Telefonkonzerns entreißt Ralf Tanner letztlich seine gesamte Existenz. Durch die episodische Zersplitterung der Zusammenhänge, die Isolation von Ursache und Wirkung und fehlende Erläuterung von Kausalzusammenhängen, die erst durch den Leser rekonstruiert werden müssen, erscheint die Welt für den Einzelnen nicht mehr zu berechnen, die Auslöser der Ereignisse und Auswirkungen seines Handelns nicht mehr durchschaubar, wie Kai Löser aufzeigt: „Der Handelnde erhält keine Rückmeldung mehr, Handlung und Wirkung treten auseinander.“⁴⁹¹ Gleichzeitig erfahren bis dato Unbeteiligte die weitreichenden Folgen dieser Handlungen ohne jemals direkt mit dem Auslöser in Kontakt getreten zu sein.

Mit ihren eng vernetzten Geschichten, Erzählebenen und Parallelwelten erinnert Kehlmanns geschaffene Welt an Denkmuster der Systemtheorie, in der jedes Systemelement „mit einer Vielzahl anderer Elemente verbunden [ist], die es beeinflusst und die es beeinflussen“,⁴⁹² die Einzelteile also eine hohe Konnektivität aufweisen. Jede Geschichte referiert auf eine andere, ist durch Querverweise, Kausalverknüpfungen, Figuren, Ereignisse oder inhaltliche Parallelen mit anderen verwachsen,

⁴⁸⁸ Ebd.

⁴⁸⁹ Vgl. Haase: „Vernetzung der Welt“, S. 348.

⁴⁹⁰ Treber: *Auf Abwegen*, S. 40.

⁴⁹¹ Löser: „Globale und intertextuelle Vernetzung“, S. 38.

⁴⁹² Simon: *Systemtheorie und Konstruktivismus*, S. 31.

sodass innerhalb des Romans eine Vielzahl von intertextuellen Beziehungen zwischen den Episoden entsteht. Die episodische Trennung von Ursache und Wirkung führt dabei zudem das Paradox der Chaos- oder Komplexitätstheorie vor: Selbst in einem System, das vollständig auf kausalen Gesetzmäßigkeiten beruht, kann es bei minimaler Veränderung der Ausgangsbedingungen zu überproportional höheren Auswirkungen kommen, die langfristig nicht berechen- oder planbar sind. Es handelt sich mit Fritz B. Simon um eine „Form des Ordnungsverlustes, der entsteht, obwohl das System in seinem Verhalten vollständig durch bekannte Regeln bestimmt wird.“⁴⁹³ Kehlmanns Geschichten zeigen: Wie weit sich auch unser Wissen von der physischen Beschaffenheit der Welt und den Möglichkeiten ihrer Technisierung und Grenzüberschreitung weiterentwickelt, sie wird doch immer rätselhaft und unberechenbar bleiben.

9.4. Logik und Struktur des Digitalen

Somit reflektiert auch Kehlmann in der Form des episodischen Erzählens eine gegenwärtige Gesellschaftstendenz: die Veränderung der Wirklichkeit und Wahrnehmung derselben im Zeitalter der mobilen Vernetzung, welche einerseits der mit der Moderne eingetretenen Zersplitterung der Gesellschaft durch ein dicht gestricktes Verbindungsnetz entgegenwirkt, andererseits eine große Abhängigkeit generiert, die bei technischem Defekt umso drastischere Folgen nach sich zieht. „Ich glaube, dass Handy, E-Mail und iPod die größte Veränderung unserer Lebenswirklichkeit seit der industriellen Revolution bedeuten. Wir haben noch nicht mal angefangen, das zu verstehen“, so Kehlmann. In *Ruhm* unternimmt er den Versuch, diesen Wandel sowohl inhaltlich als auch erzählerisch-formal zu thematisieren. Die neun Geschichten sind über ein virtuelles, umfassendes Netz miteinander verknüpft. Immer wieder treten unerwartete Beziehung und Figuren auf den Spielplan, die – ähnlich wie die Menschen des 21. Jahrhunderts –⁴⁹⁴ permanent verfügbar erscheinen, zwischen den einzelnen Episoden ebenso problemlos wechseln können, wie zwischen den verschiedenen Fiktionsebenen und Parallelwelten. Feste Lokalisierungen lassen sich kaum noch treffen,

⁴⁹³ Ebd., S. 28.

⁴⁹⁴ Vgl. Ulrich Weinzierl: „Daniel Kehlmann ist ein Gefangener der Technik“, in: *Die Welt* (13.01.2009), <http://www.welt.de/kultur/article2999057/Daniel-Kehlmann-ist-ein-Gefangener-der-Technik.html>: [Zuletzt aufgerufen am 17.12.2013].

denn im durch und durch vernetzten Kosmos des Romans verschwimmen alle Grenzen und Fixpunkte.⁴⁹⁵

Der Roman erzeugt einen textuellen Raum voller „Querverweise“ und „offene[r] Pfade“⁴⁹⁶ und erinnert damit an die Struktur des Internets und der digitalen Literatur – Texte, die durch Hyperlinks Verbindungen zu neuen Subtexten legen, ein ganzes Volumen an anderen Texten mit sich führen und selbst doch nur Teil eines größeren Metatextes sind. Ähnlich entwickeln Kehlmanns Episoden selbst wieder neue Geschichten, stellen Verknüpfungen her und verweisen – etwa durch den Epitext „Sein Porträt“ – über den Roman hinaus auf einen größeren Intertext. Folgt man Iuditha Balints Überlegungen, so referiert Kehlmann mit seinen Geschichten sogar auf die Digitalität an sich. Ähnlich wie diese alles, was sie erzeugt auf eine „binäre[n] Formel“⁴⁹⁷ – die minimale Unterscheidung zwischen 0 und 1 – herunter bricht, liegt auch Kehlmanns Episoden immer die gleiche Thematik – die Erschaffung von Parallelwelten und die Gefahr, sich darin zu verlieren, – zugrunde. Sie werden lediglich durch eine minimale Veränderung der Anfangsbedingungen differenziert, wodurch stets eine neue, andere Geschichte entsteht. Die zahlreichen Leerstellen innerhalb der Geschichten, die Trennung von Ursache und Wirkung, die Bruchstellen zwischen den Episoden sowie der Verzicht auf explizite Verbindungslinien generieren Unbestimmtheitsstellen. Sie lassen den Text ähnlich dem Computer oder Mobiltelefon zu einer Blackbox werden, deren Output – die Zusammenführung, Erweiterung und Auslegung durch den Leser – nicht mehr berechenbar ist.⁴⁹⁸

Daniel Kehlmann unternimmt in seinem Roman somit zweierlei: Er inszeniert zum Einen ein komplexes literarisches Spiel, das sich über mehrere Fiktionsebenen erstreckt, Wesen und Entstehungsbedingungen der Literatur hinterfragt und intertextuell mit zahlreichen Anspielungen⁴⁹⁹ über den Roman hinausweist. Zum Anderen erprobt er mit der literarischen Form des Episodenromans die Möglichkeiten der Literatur

⁴⁹⁵ Vgl. Löser: „Globale und intertextuelle Vernetzung“, S. 45.

⁴⁹⁶ Iuditha Balint: „Hyperfiktion, Simulation: Medien(technologien) und die Architektonik des Erzählens in Daniel Kehlmanns *Ruhm*. Ein Roman in neun Geschichten“, in: Michael Haase und András Masát (Hrsg.): *Jahrbuch der ungarischen Germanistik* (2010), S. 15-31, hier: S. 30.

⁴⁹⁷ Ebd., S. 18.

⁴⁹⁸ Vgl. Löser: „Globale und intertextuelle Vernetzung“, S. 35.

⁴⁹⁹ Vgl. Haase: „Vernetzung der Welt“, S. 365.

im Zeitalter der neuen Medien,⁵⁰⁰ indem er die Eigenlogik, Struktur und Funktionsweise von Mobilkommunikation und Internet nicht nur inhaltlich thematisiert, sondern auch erzählerisch-formal imitiert, ins Bewusstsein rückt und reflektiert. Er erschafft dabei ein rhizomatisches Geflecht, ein organisches Geschichtenlabyrinth, das stetig neue Gänge, Ebenen und Verbindungswege erzeugt – bis es mit der letzten Seite abrupt ins Leere läuft. Wieder klingelt – wie zu Beginn – ein Telefon. Was darauf folgt, bleibt ungewiss. Der Beginn einer neuen Geschichte, die sich allein in den Köpfen der Leser weiterentwickeln kann.⁵⁰¹ Der Ruhm ließ dann auch nicht auf sich warten: Kehlmanns Roman wurde in zahlreichen Rezensionen besprochen, es folgten Theateradaptionen und eine Verfilmung von Isabel Kleefeld im Jahr 2012.

10. Fazit

Von den Anfängen des 20. Jahrhunderts bis in die Anfänge des 21. Jahrhunderts, von James Joyces *Dubliners* und Sherwood Andersons *Winesburg, Ohio* über D. W. Griffiths *INTOLERANCE*, Vicki Baums *Menschen im Hotel* und dessen Verfilmung durch Edmund Goulding, Roberto Rossellinis *PAISÀ* und Helmut Käutners *IN JENEN TAGEN* bis hin zu Robert Altmans *SHORT CUTS* und Daniel Kehlmanns *Ruhm* wurde das Phänomen des episodischen und mehrsträngigen Erzählens in dieser Arbeit exemplarisch auf seine verschiedenen Wesensmerkmale, Formen und Variationen hin untersucht. Viel mehr Beispiele ließen sich finden. Man denke nur an die Neuerscheinungen der letzten Jahre, Nick Hornbys *A Long Way Down* (2005), den Omnibusfilm *PARIS JE T'AIME* (2006), Matteo Garrones *GOMORRA* (2008), Katharina Hackers *Anton, Alix und die anderen* (2009) oder Yasmina Rezas *Glücklich die Glücklichen* (2014); an die Filme und Romane der 90er Jahre, Jim Jarmuschs *NIGHT ON EARTH* (1991), W. G. Sebalds *Die Ausgewanderten: Vier lange Erzählungen* (1992), Wayne Wangs *SMOKE* (1995), Paul Thomas Andersons *MAGNOLIA* (1999) oder Sybille Bergs *Amerika* (1999); man denke an Klassiker wie John dos Passos' *Manhattan Transfer* (1925). Dennoch

⁵⁰⁰ Vgl. Löser: „Globale und intertextuelle Vernetzung“, S. 45.

⁵⁰¹ Vgl. Heinrich Detering: „Daniel Kehlmanns ‚Ruhm‘: Wenn das Handy zweimal klingelt“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (16.01.2009), <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/daniel-kehlmanns-ruhm-wenn-das-handy-zweimal-klingelt-1755616.html>: [Zuletzt aufgerufen am 17.12.2013].

konnte aus den exemplarisch ausgewählten Vertretern episodischen und mehrsträngigen Erzählens in Literatur und Film ein Streifzug durch die Geschichte des Phänomens von den Anfängen bis in die Gegenwart unternommen und dabei wesentliche Charakteristika desselben herausgearbeitet werden.

10.1. Nach- und Nebeneinander: Variationsstudie, Querschnitt und Verlauf

Episodisches Erzählen wurde eingangs definiert als eine Aneinanderreihung in sich abgeschlossener, autonomer narrativer Einheiten, aus deren Zusammenspiel ein größeres Ganzes erwächst. An James Joyces *Dubliners* ließ sich erkennen, wie in der Form der episodischen Reihung ein Sujet an verschiedenen Exempeln durchgespielt werden kann, die Einzelgeschichte von dem Anspruch entlastet wird, die *eine* Wahrheit zu erzählen und stattdessen ein Querschnitt aufgezeigt werden kann, der im Falle der *Dubliners* umso mehr die Allgegenwärtigkeit der von Joyce konstatierten Paralyse der Stadt und ihrer Bewohner veranschaulicht. Andererseits entwickeln die Short Stories im Kontext des Zyklus wechselseitige Beziehungen zueinander, kommentieren und spiegeln sich ineinander, konstituieren Begegnungen und Entsprechungen. So beschreibt Joyce in der gruppenweisen Anordnung seiner Geschichten eine Entwicklung von Kindheit zu Jugend und Reife sowie die Auswirkung des privaten auf das öffentliche Leben und erschafft daraus ein zyklisches Geschichtsmodell, das Schicksal einer Stadt. Ebenso greift auch Sherwood Anderson in *Winesburg, Ohio* auf das episodische Narrativ zurück, um das Einzelporträt zum Tableau einer Gesellschaft zu erweitern. Mit jeder Short Story wird ein weiterer Bewohner der Stadt Winesburg momenthaft herausgegriffen, sodass sich nach und nach ein ganzer Kleinstadtkosmos abzeichnet – ein Kosmos voller grotesker Gestalten, die die Gedanken des einleitenden „Book of the Grotesque“ untermalen. Aus der Perspektive des Zeitungsjungen Georg Willard, um den herum sich die Figuren zentrieren, markieren die Episoden dagegen Stationen der Entwicklung, sodass sich parallel zum Kleinstadtporträt auch ein Bildungs- oder Künstlerroman entfaltet. Anders als Joyce und Anderson nutzt Roberto Rossellini die Aneinanderreihung filmischer Episoden in PAISÀ, um einen zeitlichen und topografischen Verlauf aufzuzeigen. Entlang der Linie des Befreiungszugs der Alliierten vom italienischen Süden bis in den Norden, arrangiert er Szenen, in denen

die italienische Wirklichkeit jener Zeit eingefangen, die Begegnungen zwischen Italienern und Amerikanern, das Aufeinandertreffen zweier Kulturen, beobachtet werden können. In ästhetischer Hinsicht geht es Rossellini hierbei um das Aufbrechen künstlich konstruierter Handlungslinien und -zusammenhänge sowie – damit verbunden – eine Negation der Funktionalisierung filmischer Bilder, indem er im episodischen Narrativ ein Gegenprogramm entwirft: kurze Ausschnitte und Begegnungen, die zunächst für sich stehen, durch den Zuschauer selbst aber miteinander in Verbindung gebracht werden können. Wie Rossellini, so ordnet auch Helmut Käutner die Episoden in seinem Film *IN JENEN TAGEN* chronologisch. Mit einem Auto als Protagonisten entwirft er in den aufeinanderfolgenden Geschichten eine buchstäbliche Fahrt vorbei an zentralen historischen Ereignissen des Zweiten Weltkriegs in Deutschland von der Machtergreifung Hitlers über die Reichskristallnacht bis in die letzten Tage des nationalsozialistischen Regimes. Diese bilden jedoch lediglich die Kulisse, vor der Käutner das menschliche Verhalten in Zeiten der Prüfung anhand verschiedener Situationen durchspielt – mit dem Schluss, dass die Menschlichkeit über das Zeitgeschehen triumphiert. Daniel Kehlmann wiederum, nimmt die Form der scheinbar voneinander separierten, autonomen Episoden zum Ausgangspunkt eines Spiels aus Perspektiven, Kausalitäten und unsichtbaren Verknüpfungen. Über die Zusammenführung der scheinbar für sich stehenden Einzelgeschichten breitet er in *Ruhm* einen „Roman in neun Geschichten“, eine zutiefst vernetzte Welt, aus und hebt gleichzeitig deren Bruchstellen, die Lücken zwischen den Episoden, hervor, welche die Figuren innerhalb der Geschichten vor nicht zu lösende Rätsel stellen. Indem er in seinen Episoden stets dieselbe Situation, die Erschaffung von Parallelwelten, unter einer minimalen Veränderung der Varianten erprobt, reflektiert Kehlmann zudem die Logik des Digitalen, imaginiert ein Universum paralleler Welten mithilfe von binären Codes. Schon hier wird somit die Vielzahl an Möglichkeiten ersichtlich, die das episodische Erzählen eröffnet: Die episodische Reihung erlaubt es, verschiedene Variationen eines Themas durchzuspielen und folglich mehrere Fälle zu reflektieren oder aber einen Querschnitt aufzuzeigen. Durch beide, Querschnitt und Variationsstudie, werden Ähnlichkeiten und Kontraste sowie die Konsequenzen einer minimalen Veränderung der Ausgangsbedingungen herausgestellt. Ebenso können über das episodische Nacheinander Entwicklungen nachvollzogen sowie topografische und zeitli-

che Verläufe dargestellt werden, ohne dem Anspruch auf Vollständigkeit, auf eine lückenlose Wiedergabe des Geschehens, zu erliegen. Die Lücken zwischen den Episoden markieren das Ausschnitthafte, überlassen dem Leser bzw. Zuschauer die Zusammenführung der Einzelteile.

In mehrsträngigen Erzählungen werden dagegen, wie zu Beginn beschrieben, einzelne Handlungsstränge miteinander verflochten und zu einem narrativen Nebeneinander verknüpft. D. W. Griffiths *INTOLERANCE* macht sich dieses Narrativ zu eigen, um über die Parallelführung von Handlungssträngen zu verschiedenen Epochen der Menschheitsgeschichte die Allgegenwärtigkeit der Intoleranz vorzuführen. Indem Griffith die Handlungsstränge immer enger verknüpft, entsteht mehr und mehr der Eindruck, als stünden die durch Jahrtausende getrennten Zeiten im Grunde direkt nebeneinander, als wiederholte sich darin in einem ewigen Kreislauf stets dieselbe Geschichte. Indessen gehen die Einzelstränge wechselseitige Beziehungen untereinander ein, zeigen Ähnlichkeiten und Kontraste auf, kommentieren einander oder führen fort, was in der anderen angelegt, sodass sich in jeder Epoche dieselben antagonistischen Pole von Gut und Böse, Recht und Unrecht, Harmonie und Gehässigkeit widerspiegeln. Ähnlich arbeitet auch Vicki Baums Roman *Menschen im Hotel* mit Spannungspolen und Ambivalenzen innerhalb des Figurenensembles und der Genreformeln, welche in den Handlungssträngen angespielt werden. Im Grand Hôtel treffen Reich und Arm, Stadt und Land, alte und neue Welt aufeinander, werden dadurch verwandelt und entfernen sich schließlich wieder voneinander. So gelingt es Baum, mit der Multiplikation der Handlungsstränge und Protagonisten einen Querschnitt durch die Gesellschaft abzubilden und deren Vielstimmigkeit über Repräsentanten ganz unterschiedlicher sozialen Gruppierungen zum Ausdruck zu bringen. Im raumzeitlichen Kontinuum des Hotels zusammengeführt, erwächst daraus ein Verwirrspiel, in dem bald keiner mehr zwischen Sein und Schein unterscheiden kann. Analog dazu unternimmt Edmund Goulding in seiner Verfilmung des Romans den Versuch, das mehrsträngige Erzählformat auf den Film zu übertragen und verbindet dies zugleich mit einem legendären Starensemble. In Anlehnung an Baums Vorlage lässt er die Figuren und Handlungsstränge eingangs noch getrennt und markiert doch bereits ihre Parallelität, indem er sie Wand an Wand in aneinandergereihten Telefonzellen platziert, wo sie jeweils ihre Situation und Motive darlegen. Nach und nach führt er sie schließlich an Knotenpunk-

ten des Hotels zusammen und erprobt so – gleich dem Roman – in einer Art Versuchsanordnung das Zusammentreffen verschiedener gesellschaftlicher Gruppierungen. Robert Altman dagegen entfernt sich in *SHORT CUTS* von der Form seiner literarischen Vorlage, indem er ehemals getrennte Short Stories aus dem Werk Raymond Carvers zu einem mehrsträngig erzählenden Film verbindet und damit seine Lektüreerfahrung in die Struktur seines Films überträgt. Er übernimmt Figuren, Plots und Motive aus verschiedenen Short Story-Sammlungen von Raymond Carver und führt diese in einer gemeinsame Diegese zusammen, lässt sie unverhofft und meist auch unbemerkt aufeinandertreffen und erschafft dadurch ein Panorama der Stadt L.A., ein Nebeneinander von Figuren, Stimmen und Geschehnissen, in dem doch im eigentlichen Sinne nichts passiert. Ein Geflecht aus zufälligen Begegnungen, die in der allgemeinen Gleichgültigkeit und Beliebigkeit untergehen. Somit eröffnet das mehrsträngige Erzählen als Narrativ der Verknüpfung in besonderer Weise einen Raum der Begegnung, sei diese lange und planmäßig vorbereitet oder ganz zufällig und unvermutet, wie bei Robert Altman. Analog zum episodischen Erzählen lassen sich so auch im Zusammentreffen vorerst getrennter Handlungsstränge verschiedene Möglichkeiten durchspielen, Konstellationen erproben, Kausalitäten und Koinzidenzen zurück- bzw. weiterverfolgen. Ähnlich den hintereinander geschalteten Episoden können in den nebeneinander verlaufenden Handlungssträngen gleichwertige Variationen aufgezeigt werden. Aus strukturalistischer Sicht wird somit, wie Moritz Baßler im Rückbezug auf Roman Jakobson darlegt, das Prinzip der Äquivalenz von der Achse der Selektion auf die Achse der Kombination übertragen. Baum und Goulding etwa erproben dadurch eine ganze Reihe von Paarkonstellationen und spielen das Aufeinandertreffen verschiedener Figuren in verschiedenen Situationen durch. Zudem ermöglicht auch das mehrsträngige Narrativ einen zeitlichen und topografischen Querschnitt aufzuzeigen, aus dem – beispielsweise bei Griffith oder Altman – eine weitreichendere Übersicht gewonnen oder eine Allgemeingültigkeit abgeleitet werden kann.

10.2. Flüchtigkeit, Zersplitterung und Vernetzung: Welterfahrung der Moderne

Allein schon aus seiner formalen Konstitution heraus erweist sich das episodische und mehrsträngige Erzählen als ein Narrativ der Fragmen-

tierung: Die lineare Einheit der klassischen Erzählung wird zersplittert und durch bruchstückhafte Segmente ersetzt, die als abgeschlossene Episoden aufeinander folgen oder als nochmals fragmentierte Handlungsstränge komplex ineinander verwoben werden. Die homogene Geschlossenheit wird so zu einer heterogenen Vielstimmigkeit aufgebrochen. Dahinter steht – wie die untersuchten Werke zeigen – der Versuch, die Welterfahrung des industrialisierten Zeitalters, der Moderne und Postmoderne, in eine Erzählform zu übertragen: Je weiter der Fortschritt, je autonomer der Einzelne, desto mehr zerfällt die Gesellschaft sowie die Notwendigkeit des gemeinschaftlichen Zusammenhalts. Die Welt, so die Überzeugung, kann nicht mehr als Einheit, als ein in sich geschlossenes, stimmiges Ganzes abgebildet werden. Dies zeichnet sich bereits in den Short Story Cycles von Joyce und Anderson ab und steigert sich schließlich bis hin zum Minimalismus Raymond Carvers.

Die Form des episodischen und mehrsträngigen Erzählen kommt dabei den erkenntniskritischen, konstruktivistischen Einsichten entgegen, die mit der Erfahrung der Zersplitterung der Gesellschaft einhergehen: Der Glaube an eine ganzheitlich begreifbare Welt, eine dauerhaft gültige Wahrheit, welche die Erzählung wiederzugeben vermag, wird aufgegeben. Stattdessen ziehen sich die Schriftsteller und Regisseure auf den momenthaften Ausschnitt, die Episode, zurück. Separiert und für sich genommen, umkreist diese meist ein Ereignis, eine Begegnung oder ein Gespräch – alltägliche Situationen, die dennoch weitreichende Schlüsse auf das Leben der Protagonisten, ihre äußeren Lebensumstände und inneren Befindlichkeiten ziehen lassen. Bei Joyce sind dies meist Momente der Erkenntnis, in denen sich die Paralyse und Verlorenheit der Protagonisten abzeichnet, die Joyce als das Schicksal seiner Heimatstadt Dublin betrachtet. Andersons Episoden nehmen einzelne Figuren der Kleinstadt Winesburg in den Blick, die durch ihre Worte, Sprache und Gestik ihre ins Groteske gesteigerten Ideen erkennen lassen und damit auf den Ausgangspunkt ihres grotesken Verhaltens, ihrer Isolation und Resignation, verweisen. Beide, Joyce und Anderson, spiegeln in der Form ihrer Zyklen die Zersplitterung und Isolation des Zeitalters der Moderne wider: Ebenso wie die Episoden separiert aufeinander folgen, so scheint es, leben auch die Protagonisten der Geschichten einsam und getrennt voneinander. Das Leben der Städte lässt sich nicht mehr als ein gemeinschaftlich erlebtes darstellen, sondern kann nur noch in zersplitterten Einzelgeschichten erzählt werden. Ganz anders dagegen das

Weltbild, das in D. W. Griffiths *INTOLERANCE* entworfen wird. Inspiriert von verschiedenen Zeit-Theorien der Jahrhundertwende bringt Griffith augenscheinlich getrennte Ereignisse über das mehrsträngige Nebeneinander zusammen und illustriert auf diese Weise eine universale Allverbundenheit, die sich durch die gesamte Menschheitsgeschichte zieht. Ähnlich entwirft Vicki Baum – und folglich auch Goulding – über das mehrsträngige Narrativ einen Raum, in dem Jeder mit Jedem in Beziehung treten, Einfluss auf sein Gegenüber ausüben und ihn verwandelt daraus hervorgehen lassen kann. Lange halten diese Beziehungen jedoch nicht. Sie verweisen auf eine Welt, in der alles möglich, nichts aber von Dauer ist. Rossellini und Käutner zeigen kurze Begegnungen in Zeiten des Krieges, wobei die Filme von Episode zu Episode weiter in Raum und Zeit voranschreiten, und bringen so – vergleichbar mit Baum und Goulding – die Flüchtigkeit jener Tage zum Ausdruck. Die zeitgeschichtlichen Ereignisse erlauben keine langfristigen Bindungen, erfordern es, weiter zu ziehen, wie die momenthaften Episoden unterstreichen. Demgegenüber stellen Raymond Carver und Robert Altman häufig feste Paare ins Zentrum ihrer Stories, die jedoch durch die Art und Weise, wie sie miteinander kommunizieren dennoch eine tiefe Einsamkeit und Verzweiflung erkennen lassen. Auch hier wird nur ein minimaler Ausschnitt aus deren Leben gezeigt, trotzdem lässt sich erahnen, dass es im Grunde immer so weitergehen wird. Deutlich wird dies insbesondere in Robert Altmans Verfilmung, in der sich über drei Stunden hinweg zahlreiche Wege kreuzen und Begegnungen ereignen, die Ausgangssituation sich letztlich jedoch kaum merklich von der Eingangssituation unterscheidet. Die Protagonisten bleiben isoliert, auf sich gestellt und gleichsam einzig auf sich selbst fixiert, einzelne Puzzleteile, die nie ganz zueinander finden in einer Welt der emotionalen Kälte und Gleichgültigkeit. Aus Sicht der einzelnen Episode betrachtet, erzählt Kehlmann von isolierten Schicksalen. Nach und nach lässt er jedoch Verbindungswege zwischen den Geschichten aufleuchten, die eine insgeheim durch und durch vernetzte Welt zu Tage bringen – eine Welt, in der selbst unachtsame Nichtigkeiten weitreichende Folgen mit sich ziehen können. Altman und Kehlmann umkreisen damit beide das in der Form des episodischen und mehrsträngigen Erzählens angelegte Ambivalenzverhältnis: Sie schöpfen aus den Begegnungen und Verbindungen, die die Erzählformen ermöglichen, und skizzieren somit eine dicht vernetzte Welt, in der beinahe alles miteinander in Beziehung zu stehen

scheint. Gleichzeitig bleiben diese Verbindungswege für die Protagonisten der Einzelgeschichten im Dunkeln, sodass aus deren Perspektive nur die in der Erzählform ebenfalls angelegte Trennung und Isolation zwischen den Segmenten spürbar wird: Die Figuren finden sich in einer Welt, in der Jeder auf sich alleine gestellt ist, während einzig der Zuschauer bzw. Leser, der alle Einzelgeschichten zusammenführt, ihre darunter liegende Verbundenheit erkennt. In den untersuchten Erzählformen kann somit einerseits die Zersplitterung und Isolation der modernen Gesellschaft dargestellt, andererseits aber auch eine universale Verbundenheit, eine eng vernetzte Welt aufgezeigt sowie ebenjene Korrelation beider Seiten verhandelt werden. In seiner Form des auf den Moment reduzierten Ausschnitts stellt das episodische und mehrsträngige Erzählen zudem ein Narrativ des Flüchtigen dar, in dem kurze Begegnungen und Momente eingefangen und als solche wiedergegeben werden können.

10.3. Form, Struktur und Zusammenspiel als Bedeutungskonstituenten

Deutlich wird bei alledem, dass der Form selbst, der Strukturierung und Anordnung der Episoden und Handlungsstränge, eine entscheidende Gewichtung und Bedeutung zufällt. Im Zusammenspiel der Segmente wird der gegenwärtige Zeitgeist reflektiert und gleichsam der Versuch unternommen, die vorgefundene Wirklichkeit in literarische und filmische Welten zu übersetzen. Die *histoire* der Einzelgeschichten tritt zusehends in der Hintergrund, während der *discours*, die Frage, wie die einzelnen Segmente miteinander interagieren, zueinander in Verbindung gesetzt und gemeinsam zur Darstellung eines größeren Ganzen beitragen können, in den Vordergrund rückt. Die Konstruktion und Form der Erzählung avanciert zum Träger der Semantik und transportiert somit das eigentliche erzählerische Sujet. Hierin unterscheidet sich das episodische und mehrsträngige Erzählen ganz wesentlich von konventionellen Formen des Erzählens: Natürlich können auch in diesen die Zersplitterung der Gesellschaft, die damit einhergehende Einsamkeit und Isolation, die Relativität von Wahrheit, die Flüchtigkeit zwischenmenschlicher Beziehungen oder der Verlust von Kontrolle und Lebenssinn verhandelt werden, jedoch geschieht dies nicht über die Erzählform und -struktur, sondern meist über eine konkrete Thematisierung, die Handlungsführung oder die Sprache. Im episodischen und mehrsträngigen Erzählen dagegen lassen sich allein aus der Frage, ob die Episoden und

Handlungsstränge isoliert und für sich stehen oder über den Verlauf der Geschichten hinweg miteinander verknüpft werden, wesentliche Rückschlüsse auf die erzählerische Welt schließen.

In diesem Zuge kommt dem Rezipienten ebenjener Filme und Texte eine wichtige, aktive Rolle zu, denn er selbst wird an der Erschaffung eines übergeordneten Sinnzusammenhangs beteiligt. Gerade im Dazwischen, der Art und Weise, wie sich die Segmente zusammenfügen, der Konstruktionsleistung, mit der der Zuschauer resp. Leser diese zueinander in Beziehung setzt, liegt der eigentliche Kern des episodischen und mehrsträngigen Narrativs: In Joyces *Dubliners* und Andersons *Winesburg, Ohio* sind die Geschichten deutlich voneinander getrennt und vermitteln somit einerseits die Isolation und Fragmentierung der Gesellschaft infolge der industriellen Revolution. Gemeinsam beschreiben sie andererseits einen geschlossenen Zyklus, eine Kreisbewegung, und unterstreichen damit die Hoffnungs- und Ausweglosigkeit der Figuren, mit welcher dieselben in ihrer Gesellschaft und ihrem Schicksal gefangen sind. Weder aus der Stadt der Paralyse noch aus der Prozession der Grotesken werden sich die porträtierten Figuren befreien können – einzig für die Protagonisten am Ende der Zyklen gibt es eine leise Hoffnung. In D. W. Griffiths *INTOLERANCE* dagegen schließen sich die immer enger zusammenlaufenden Handlungsstränge über verschiedene Epochen der Menschheitsgeschichte hinweg zu einer gemeinsamen Friedensvision zusammen. Mit der Verflechtung der Handlungsstränge so weit entfernter Zeiten entwirft Griffith eine Art Universalgeschichte, in der Vergangenheit und Gegenwart parallel nebeneinander laufen und durch ihre zyklische Repetition bestimmte Muster entwickeln, Ähnlichkeiten, Antagonismen und Analogien, durch die sich die Intoleranz als ewige Konstante hindurch zieht – bis, so Griffiths Vision, diese durch eine Ära des Friedens abgelöst wird. Fließend und schnell erfolgen die Übergänge in Vicki Baums *Menschen im Hotel* und entsprechender Verfilmung durch Edmund Goulding und erzeugen damit eine regelrechte Rummelplatz-Atmosphäre, in deren raschen Wechseln Sein und Schein leicht durcheinander geraten. Roman und Film spiegeln darin das Lebensgefühl der Zwischenkriegszeit, der goldenen Zwanziger – einer Zeit, in der alles möglich, gleichzeitig jedoch nichts berechenbar und von Dauer ist, in der vertraute Werte hinweg brechen und die Flüchtigkeit des Augenblicks regiert. Währenddessen markiert Rossellini die Lücken zwischen den Segmenten ganz bewusst,

lässt die oftmals erschreckenden Ausgänge seiner Episoden in der Stille nachhallen und verankert sie mit den zwischengeschalteten Dokumentarszenen in der Wirklichkeit. Er betont die Wirklichkeitsnähe seiner Episoden, greift nur einen momenthaften Ausschnitt aus dem Fluss des Lebens heraus, ohne diesen in einen künstlich konstruierten Zusammenhang zu setzen und entwickelt darin eine Ästhetik des Augenblicks. Zudem schlägt sich die strukturelle Anordnung der Episoden in PAISÄ auch auf deren Sujet nieder: Entsprechend ihrer Positionierung innerhalb des Films, verhandeln sie gleichzeitig ihre zeitliche und räumliche Relation zueinander, ein Davor, Dazwischen und Danach. Helmut Käutner verbindet seine Episoden allesamt über ein Automobil, das sich als Kohärenz stiftendes Element durch die Episoden zieht, und betont dadurch die Gemeinsamkeit der Schicksale während des Krieges. Gleichzeitig werden mit der stetigen Fortbewegung des Autos und dem raschen Wechsel seiner Besitzer die Flüchtigkeit der Begegnungen, die Trennung von Freunden und Familie sowie die geografische Zerstreuung, die der Krieg mit sich bringt, angedeutet. Anders als es die Vorlage vorgibt, spannt Altman die Short Storys von Raymond Carver unter einem Netz zufälliger, spontaner Begegnungen zusammen, die dennoch meist keine Folgen mit sich ziehen. Einmal mehr wird dadurch ersichtlich, dass den Protagonisten jegliches Sinn- und Zugehörigkeitsempfinden abhanden gekommen ist. Bestehen bleibt ein Geflecht aus beliebigen und unbedeutenden Verstrickungen, in dem der Ordnungs- und Kontrollverlust der Postmoderne zum Ausdruck kommt. Bei Kehlmann sind die Bruchstellen zwischen den Episoden zwar sichtlich hervorgehoben, die Geschichten werden indessen aber darüber hinaus weitergeführt und die Perspektiven der Einzelepisoden dabei als vereinfacht und beschränkt vorgeführt. Er entwirft ein Universum aus Verbindungen und Parallelwelten, von denen die Protagonisten nicht die leiseste Vorstellung haben. Je nachdem, wie die Segmente der episodischen und mehrsträngigen Erzählungen zusammengesetzt werden, entsteht somit ein ganzes Weltbild der Isolation oder der ungeahnten Vernetzung, ein Zyklus determinierter Einzelschicksale oder ein vernetztes Nebeneinander aus zufälligen Begegnungen und parallelen Welten.

10.4. Perspektivwechsel und Erkenntnis

Im Zusammenspiel erwächst aus den Einzelsegmenten eine zweite, größere Dimension. Es ist der Versuch, über die kleinen Momentauf-

nahmen hinweg einen größeren Sinnzusammenhang erwachsen zu lassen, der Erkenntnis des Ordnungs- und Einheitsverlustes auf der einen Seite dennoch den Entwurf einer komplexeren, fragmentierten und pluralistischen Welt auf der anderen Seite gegenüber zu stellen. Das Hinter- und Nebeneinander verschiedener Einzelschicksale eröffnet nach und nach eine breitere Übersicht, einen Querschnitt durch die Gesellschaft, aus dem sich deutlich abzeichnet, was aus der Einzelperspektive nicht erkennbar wird: die Gemeinsamkeit im Individuellen, wie etwa die allumgreifende Paralyse und Determination der Figuren – sei sie auf die bestehenden gesellschaftlichen Konventionen oder gerade den Verlust von Sinn- und Ordnungsinstanzen zurückzuführen; den zeitlichen Verlauf des Lebens und der Menschheitsgeschichte, der ausweglose zyklische Bahnen, die ewige Wiederkehr des Gleichen, offenlegt oder historische Ereignisse zu verarbeiten versucht; die Subjektivität von Wahrnehmung und Einfältigkeit egozentrischer Welt- und Erzählperspektiven.

Anstelle der einzelnen, oftmals zur Identifikation einladenden, Perspektive *eines* Helden, sieht sich der Rezipient episodischer und mehrsträngiger Erzählungen einer Vielzahl von Figuren mit unterschiedlichen Interessen, Ansichten und Auffassungen gegenüber und erkennt so die fatalen Missverständnisse und Fehlinterpretationen, die weitreichenden Folgen, die aus kurzen Begegnungen und Zusammentreffen zweier Schicksale erwachsen können. Die Multiperspektive führt vor, wie vereinfacht und scheinhaft der Blick des Einzelnen im Grunde doch ist, wie weitaus komplexer und unberechenbarer die Wirklichkeit, wie wenig durchschaubar der Einzelne. Die Welt – so zeigen die episodischen und mehrsträngigen Texte und Filme – ist zu einem komplexen Konstrukt geworden, in das jeder seine eigene Weltsicht hinein projiziert, die doch immer nur zu Teilen der Wahrheit entspricht. Der moderne Mensch steht einer Welt gegenüber, die ihre feste Ordnung verloren hat, allen Deutungen offen und somit nicht mehr als festes Ganzes zu begreifen ist. Ebendiese Erfahrung schreibt sich in der Form des episodischen und mehrsträngigen Erzählens nieder: Auch dort tragen die einzelnen Teile zur Konzeption eines Ganzen bei, gehen darin jedoch nicht nahtlos auf, sondern markieren die Bruchstellen, die Lücken des Zusammengesetzten. Sie legen sich nicht fest, sondern überlassen es dem Leser, die Beziehungen zwischen den Segmenten sowie einen gemeinsamen Sinnzusammenhang herzustellen. Obschon die Episoden

und Handlungsstränge oftmals zum Anfang oder Ende hin zusammenlaufen, bewahren sie sich dennoch stets ihre Eigenständigkeit und können als solche vom Leser in Kontrast zueinander gesetzt oder auf Gemeinsamkeiten hin verglichen, sogar als konsequente Weiterführung eines zuvor aufgeworfenen Sujets verstanden werden und somit deterministische, symbolische oder kausale Übergänge evozieren.

10.5. Raum und Zeit: Gewichtsverlagerungen

In Ermangelung eines Protagonisten als Bedeutungsträger, Bezugs- und Orientierungspunkt gewinnen in episodischen und mehrsträngigen Erzählungen stattdessen andere Komponenten an Gewichtung: die Stadt, das Hotel, der Raum als solches werden zum titelgebenden Sujet jener Filme und Texte, zum Schicksal der Figuren, zum Zentrum des Geschehens, einem zu vermessenden historischen Raum oder Spiegel des Seelenlebens der Figuren und letztlich zum Labyrinth, in dem alle Grenzen aufgelöst zu sein scheinen. Schon Joyce und Anderson geht es in ihren Short Story Cycles um die Darstellung einer Stadt und ihrer Bewohner sowie des Einflusses, den diese aufeinander ausüben. Charakteristisch für beide ist zudem die Tageszeit in den einzelnen Short Stories: Das Morgengrauen und die Abenddämmerung bei Joyce – Schwellenmomente, aus denen doch nie der Übergang gelingt; die Nacht bei Anderson, in der das Unbewusste und Unterdrückte, die Nachtseite der Figuren, freigelegt wird. Eine entscheidende Rolle kommt der Zeit außerdem in D. W. Griffiths *INTOLERANCE* zu. In aufwendig recherchierten und detailgetreu ausgestalteten historischen Szenen bildet die Zeit das konstitutive Merkmal von Griffiths Handlungssträngen und wird in deren Zusammenspiel zugleich reflektiert. Bei Vicki Baum könnte dagegen das Hotel als die Keimzelle des Romans, der eigentliche Protagonist, betrachtet werden – ein Raum, in dem alle Begegnungen und Beziehungen, Konstanten und Ambivalenzen des Romans bereits angelegt sind und sich symbolisch darin spiegeln, was insbesondere in Gouldings Verfilmung deutlich wird. Im Falle Helmut Käutners verrät bereits der Untertitel, „Geschichten eines Autos“, die eigentliche Hauptfigur des Films, das Automobil, das gleich einem reisenden *pícaro* die Episoden durchläuft. In Rossellinis *PAISÀ* steht die vorgefundene Wirklichkeit selbst im Mittelpunkt. Die einfachen Menschen, die darin gezeigt werden, entfalten ebenso wie die Topografie der vorgefundenen Städte und Landschaften eine je eigene Sprache und Atmosphäre. Nicht

so sehr um das Bild *einer* Stadt, als vielmehr um das Panorama einer ganzen Gesellschaft, das postmoderne Amerika, geht es Robert Altman in seinem Film, in dem er Carvers genau beobachtete Alltagsszenen in einer gemeinsamen Diegese versammelt. Im überbordenden filmischen Bildraum, einem herausfordernden Nebeneinander, in dem kein Zentrum auszumachen ist, sowie in der Vielzahl von Zufallsereignissen, die sich nicht mehr zu einem kausalen Ausgangspunkt zurückverfolgen lassen, ist das eigentliche Thema des Films zu suchen. Gleichermäßen lässt sich auch bei Kehlmanns kein wirklicher Protagonist, geschweige denn Held, ausmachen. Sein Hauptinteresse besteht wohl darin, die Möglichkeiten und Grenzen des digitalen Zeitalters im Bezug auf die Wirklichkeitserfahrung und deren Eingang in die Literatur auszuloten.

Folglich wird auch das Schicksal der Figuren nicht von diesen selbst beeinflusst, sondern über andere Instanzen bestimmt. Bei Joyce oder Anderson sind es die Städte und die dort vorherrschenden Konventionen und Lebensweisen, die den Lebenslauf der Figuren lenken. D. W. Griffith stellt die Intoleranz als gemeinsames Schicksal der Figuren zu allen Zeiten heraus, welche durch die Machtinstanzen der Gesellschaft vorangetrieben wird. Währenddessen lösen sich bei Vicki Baum und Edmund Goulding bereits alle bestehenden Regeln in der Beliebigkeit der taumelnden Großstadt auf, in der die Kontrolle über den Verlauf der Ereignisse nach und nach abhanden kommt. Der Raum des Hotels könnte hierbei als ein Schicksalsrad der Figuren betrachtet werden, die sich an den Dreh- und Angelpunkten des Grand Hôtels begegnen, woraus sich oftmals entscheidende Veränderungen für ihr gesamtes Leben ergeben. Die Protagonisten von PAISÀ und IN JENEN TAGEN teilen als kollektives Schicksal den Krieg, durch den sie zusammengeführt wurden und den sie gemeinsam zu bewältigen versuchen. Die Frage nach der Ursache, der Schuld, sparen Rossellini und Käutner dabei bewusst aus. Eine Frage, auf die bei Raymond Carver und Robert Altman tatsächlich keine Antwort mehr gefunden werden kann, was insbesondere Carvers Gedicht „Lemonade“ eindrücklich vor Augen führt. Die Lebensläufe und Begegnungen der Figuren ergeben sich hier meist nur noch durch Zufälligkeiten, Kontingenzen, aus denen kaum eine Konsequenz, ein höherer Sinn, hervorgeht. Dies scheint zunächst auch in Kehlmanns Geschichten der Fall zu sein. Er verfolgt die Ereignisse jedoch in anderen Geschichten weiter und stellt den Leser somit vor die Aufgabe, die komplexen Windungen und Pfade von Ursache und Wirkung zu rekon-

struieren, über welche die Schicksale der Figuren miteinander verknüpft sind. Die Figuren episodischer und mehrsträngiger Erzählungen finden sich somit in fragmentierten, unüberschaubaren Welten wider, die sie nicht mehr selbst ordnen und kontrollieren können. Dennoch oder gerade deshalb sind ihre Schicksale insgeheim miteinander verknüpft, sei es über bloße Zufälligkeiten oder weit zurückreichende Kausalverbindungen, einzig über ihre Zeitgenossenschaft oder über ein ganzes kollektives Lebensgefühl des Kontroll- und Sinnverlusts. Der Raum als Lebens-, Begegnungs- und Erfahrungsraum, die Zeit als Tendenz, Speicher, Spiegel und Folie, vor der sich das Leben abspielt, rücken ins Zentrum des Geschehens, können oftmals sogar als die eigentlichen Protagonisten der Zyklen, Romane und Filme bezeichnet werden, die das Geschehen vorantreiben und das Schicksal der Figuren lenken. Häufig ist in ihnen bereits eingeschrieben, was über die Episoden und Handlungsstränge hinweg entfaltet wird: Beziehungen und Antagonismen, Analogien und Kontraste, Strukturen und Wiederholungen.

10.6. Schlussbemerkung

Wodurch zeichnet sich also das episodische und mehrsträngige Erzählen aus? Auf der einen Seite ist es ein Narrativ der Zersplitterung, das in Fragmenten erzählt und damit die Struktur der klassischen, einheitlichen und linearen Erzählung aufbricht, irritiert und die Bruchstellen gleichzeitig thematisiert. Auf der anderen Seite ist es ein Narrativ der Verknüpfung, das Handlungsstränge und Geschichten, Figuren und Schicksale zusammenführt, die zunächst isoliert und getrennt von einander zu sein schienen, Verbindungsnetze spannt, die erst nach und nach ans Licht kommen. Diese Aufgabe übernehmen die Erzählungen jedoch nicht alleine. In ihrer Fragmentierung behalten sie sich eine gewisse Offenheit. Sie lassen Bruch- und Leerstellen zurück, die vom Rezipienten selbst aufgefüllt werden müssen. Sie zeigen separierte Einzelteile, die zueinander in Beziehung gesetzt werden können – jedoch nicht zwangsläufig müssen. Die Segmente stehen autonom für sich und können auch als solche rezipiert und verstanden werden. Zusammengeführt erwächst aus ihnen indes eine größere Dimension. Im Zusammenspiel ergeben sich kaleidoskopische Muster, in denen sich die Bruchstücke zwar durchaus ihre Eigenständigkeit bewahren, durch ihr In- und Auseinanderlaufen, durch ihre Ähnlichkeiten und Kontraste gemeinsam aber ein Gesamtbild entwerfen. In der Konstruktionsleistung des Rezi-

pienten, der die Einzelteile kombiniert, der sich selbst mit einbringt und Bezüge zwischen den Segmenten herstellt, entfaltet sich das Eigentliche, der Mehrwert der Erzählungen. Ihnen geht es nicht so sehr um das, was erzählt wird, sondern um die Art und Weise, wie es erzählt wird, wie sich die Teile zusammenfügen, miteinander interagieren und Synergien bilden.

Quellenverzeichnis

Filmographie

- GRAND HOTEL, Regie: Edmund Goulding, Drehbuch: William A. Drake, Edmund Goulding, Vicki Baum, Vorlage: Vicki Baum, USA 1932.
- IN JENEN TAGEN: GESCHICHTEN EINES AUTOS, Regie: Helmut Käutner, Drehbuch: Helmut Käutner und Ernst Schnabel, BRD 1947.
- INTOLERANCE, Regie: David Wark Griffith, Drehbuch: ders., USA 1919.
- LUCK, TRUST & KETCHUP: ROBERT ALTMAN IN CARVER COUNTRY, Regie: John Dorr und Mike Kaplan, Drehbuch: dies., USA 1996.
- PAISÀ, Regie: Roberto Rossellini, Drehbuch: Sergio Amidei, Federico Fellini, Roberto Rossellini, Klaus Mann, Marcello Pagliero, Alfred Hayes, Vasco Pratolini, Italien 1946.
- SHORT CUTS, Regie: Robert Altman, Drehbuch: Robert Altman und Frank Barhydt, Vorlage: Raymond Carver, USA 1993.

Primärliteratur

- Anderson, Sherwood: *A Story Teller's Story: A critical text*, hrsg. von Ray Lewis White, Cleveland 1968 (¹1924).
- Anderson, Sherwood: *Winesburg, Ohio*, New York 1992 (¹1919).
- Baum, Vicki: *Es war alles ganz anders: Erinnerungen*, Köln 1987 (¹1962).
- Baum, Vicki.: *Menschen im Hotel*, Köln 2011 (¹1929).
- Bergson, Henri: *Zeit und Freiheit*, aus dem Französischen von Paul Fohr, Frankfurt a.M. 1989 (¹1889) (= Athenäums-Taschenbücher Bd. 135).
- Carver, Raymond: *Short Cuts: Selected Stories*, Stuttgart 2001.
- Joyce, James: *Stephen Hero: Part of the first draft of 'A Portrait of the Artist as a Young Man'*, hrsg. von Theodore Spencer, London 1975 (¹1944).
- Joyce, James: *Dubliners*, London 1996 (¹1914).

- Kehlmann, Daniel: *Ruhm: Ein Roman in neun Geschichten*, Reinbek bei Hamburg 2009.
- Kehlmann, Daniel: „Sein Porträt“, in: *Die Zeit*, Nr. 43 (16.10.2008), <http://www.zeit.de/2008/43/Kehlmann-Kurzgeschichte-43>: [Zuletzt aufgerufen am 17.12.2013].
- Keller, Gottfried: *Die Leute von Seldwyla: Erzählungen*, Stuttgart 1993 (¹1856).
- Nietzsche, Friedrich: *Ecce homo*, in: ders.: *Kritische Studienausgabe* (KSA 6), hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München 1980 (¹1908), S. 255-374.
- Nietzsche, Friedrich: *Also sprach Zarathustra: Ein Buch für Alle und Keinen*, in: ders.: *Kritische Studienausgabe* (KSA 4), hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München 1980 (¹1883-1885).
- Simmel, Georg: *Die Großstädte und das Geistesleben*, Frankfurt a.M. 2006 (¹1903).
- Whitman, Walt: „A word out of the Sea“, in: ders.: *Leaves of Grass*, hrsg. von Roy Harvey Pearce, London 1974 (¹1855).

Sekundärliteratur

- Ahrens, Günter: *Die amerikanische Kurzgeschichte*, Trier 2008 (¹1980).
- Aristoteles: *Metaphysik*, aus dem Griechischen von Hermann Bonitz, hrsg. von Héctor Carvallo und Ernesto Grassi, Reinbek bei Hamburg 1966 (= Rowohlt's Klassiker der Literatur und der Wissenschaft: Griechische Literatur, Bd. 10).
- Baßler, Moritz: „Bewohnbare Strukturen und der Bedeutungsverlust des Narrativs: Vorüberlegungen zum Workshop ‚Short Cuts und Serialität‘“, unveröffentlichter Beitrag Juli 2013.
- Bordwell, David: *The way Hollywood tells it: Story and style in modern movies*, Berkeley, Los Angeles und London 2006.
- Chesterton, Gilbert Keith: *Charles Dickens*, London 1919 (¹1906).
- Christen, Thomas: „Filmischer Exzeß: Annäherung an ein vermeintlich oberflächliches Phänomen“, in: Hans-Georg von Arburg, Philipp Brunner, Christa M. Haeseli, Ursula von Keitz, Valeska von Rosen, Jenny Schrödl, Isabelle Stauffer und Marie Theres Stauffer (Hrsg.):

- Mehr als Schein: Ästhetik der Oberfläche in Film, Kunst, Literatur und Theater*, Zürich und Berlin 2008, S. 269-282.
- Dunn, Maggie/Morris, Ann: *The composite novel: The short story cycle in transition*, New York 1995.
- Fludernik, Monika: „Roman“, in: Dieter Lamping (Hrsg.): *Handbuch der literarischen Gattungen*, Stuttgart 2009, S. 627-645.
- Haas, Daniel: „Immer der Reihe nach“, in: *FAZ Hochschulanzeiger* (04.06.2013), S. 26-27.
- Jacobs, Jürgen C.: „Schelmenroman“, in: Dieter Lamping (Hrsg.): *Handbuch der literarischen Gattungen*, Stuttgart 2009, S. 667-671.
- Jakobson, Roman: „Linguist und Poetik“ (1960), in: Elmar Holenstein und Tarcisius Schelbert (Hrsg.): *Roman Jakobson: Poetik: Ausgewählte Aufsätze 1921-1971*, aus dem Russischen von Tarcisius Schelbert, Frankfurt a.M. 1979 (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft 262), S. 83-122.
- Kehlmann, Daniel: „Nachwort: Die Geisterstadt“, in: Sherwood Anderson: *Winesburg, Ohio: Eine Reihe von Erzählungen aus dem Kleinstadt-leben Ohios*, aus dem Amerikanischen von Eike Schönfeld, Zürich 2012, S. 291-297.
- Kracauer, Siegfried: *Theorie des Films: Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, aus dem Amerikanischen von Friedrich Walter und Ruth Zell-schan, Frankfurt a.M. 1985 (¹1960) (= suhrkamp taschenbuch wis-senschaft 546).
- Krützen, Michaela: *Dramaturgien des Films: Das etwas andere Hollywood*, Frankfurt a.M. 2010.
- Lämmert, Eberhard: *Bauformen des Erzählens*, Stuttgart 1993 (¹1955).
- Lommel, Michael: „Heautonomie im Episodenfilm“, in: Thomas Becker (Hrsg.): *Ästhetische Erfahrung der Intermedialität: Zum Transfer künst-lerischer Avantgarden und ‚illegitimer‘ Kunst im Zeitalter von Massen-kommunikation und Internet*, Bielefeld 2011, S. 97-106.
- Lommel, Michael: „Überlegungen zur Aktualität des Episodenfilms“, in: Ralf Schnell und Georg Stanitzek (Hrsg.): *Ephemeres: Mediale Inno-vationen 1900/2000*, Bielefeld 2005 (= Medienumbrüche, Bd. 11), S. 123-137.

- Mundt, Theodor: „Die verwirklichte Idee der Schönheit oder das Kunstwerk: Roman und Novelle“ (1845), in: Josef Kunz (Hrsg.): *Novelle*, Darmstadt 1973 (= Wege der Forschung, Bd. LV), S. 61-62.
- Neumann, Bernd: „Nachwort“, in: Gottfried Keller: *Die Leute von Seldwyla: Erzählungen*, Stuttgart 1993, S. 653-700.
- Nies, Martin: „Short Cuts – Great Stories: Sinnvermittlung in filmischem Erzählen in der Literatur und literarischem Erzählen im Film“, in: Jan-Oliver Decker (Hrsg.): *Erzählstile in Literatur und Film*, Tübingen 2007 (= KODIKAS/CODE – Ars Semeiotica, Bd. 30 (2007), H. 1-2), S. 109-135.
- Rötzer, Hans Gerd: *Der europäische Schelmenroman*, Stuttgart 2009.
- Seiler, Sascha: „Kurzgeschichte“, in: Dieter Lamping (Hrsg.): *Handbuch der literarischen Gattungen*, Stuttgart 2009, S. 452-460.
- Sontag, Susan: „Spiritual style in the films of Robert Bresson“ (1964), in: dies.: *Against interpretation and other essays*, New York 1967 (¹1964), S. 177-195.
- Späth, Eberhard: „Der Beitrag der Gattungstheorie zur Geschichte der Kurzgeschichte“, in: Arno Löffler und Eberhard Späth (Hrsg.): *Geschichte der englischen Kurzgeschichte*, Tübingen 2005, S. 1-22.
- Thomé, Horst/Wehle, Winfried: „Novelle“, in: Harald Fricke (Hrsg.): *Reallexikon der Deutschen Literaturwissenschaft*, Berlin und New York 2000, Bd. II, S. 724-731.
- Treber, Karsten: *Auf Abwegen: Episodisches Erzählen im Film*, Remscheid 2005.
- Universität des Saarlandes: „Living Handbook of Serial Narration on Television“, in: <http://www.uni-saarland.de/lehrstuhl/solte-gresser/aktuell/serial-narration/home.html>: [Zuletzt aufgerufen am 16.12.2013].
- Vischer, Friedrich Theodor: „Die Novelle: Die moderne Idylle“ (1857), in: Josef Kunz (Hrsg.): *Novelle*, Darmstadt 1973 (= Wege der Forschung, Bd. LV), S. 63-65.
- Wilpert, Gero von: *Sachwörterbuch der Literatur*, Stuttgart 2001 (¹1955).

James Joyce: *Dubliners*

- Dettmar, Kevin J. H.: „The Dubliners Epiphony: (Mis)Reading the Book of Ourselves“, in: Andrew Thacker (Hrsg.): *Dubliners, James Joyce*, Basingstoke 2006, S. 174-195.
- Ellmann, Richard (Hrsg.): *Letters of James Joyce*, London 1966, Bd. 2.
- Gilbert, Stuart (Hrsg.): *Letters of James Joyce*, London 1957, Bd. 1.
- G. C. [o. A.]: „Gedämpfter Klang“, aus dem Englischen von Rolf Dornbacher, in: Klaus Reichert, Fritz Senn und Dieter E. Zimmer (Hrsg.): *Materialien zu James Joyces ‚Dubliner‘*, Frankfurt a.M. 1969 (= edition suhrkamp 357), S. 175-176.
- Henke, Suzette A.: „Through a Cracked Looking-Glass: Desire and Frustration in Dubliners“, in: Andrew Thacker (Hrsg.): *Dubliners, James Joyce*, Basingstoke 2006, S. 52-75.
- Joyce, Stanislaus: „Der reale Hintergrund zu ‚Dubliner‘“, aus dem Englischen von Rolf Dornbacher, in: Klaus Reichert, Fritz Senn und Dieter E. Zimmer (Hrsg.): *Materialien zu James Joyces ‚Dubliner‘*, Frankfurt a.M. 1969 (= edition suhrkamp 357), S. 164-172.
- Kreutzer, Eberhard: „James Joyce: Dubliners“, in: Arno Löffler und Eberhard Späth (Hrsg.): *Geschichte der englischen Kurzgeschichte*, Tübingen 2005, S. 171-189.
- Schneider, Ulrich: *James Joyce: „Dubliners“*, München 1982.
- Staley, Thomas F.: „A Beginning: Signification, Story and Discourse in Joyce's ‚The Sisters‘“, in: Andrew Thacker (Hrsg.): *Dubliners, James Joyce*, Basingstoke 2006, S. 15-32.
- Stanzel, Franz K.: *Theorie des Erzählens*, Göttingen 2001 (¹1979).
- Werner, Craig Hansen: *Dubliners: A pluralistic world*, Boston 1988.
- Wright, David G.: „Interactive Stories in Dubliners“, in: Margot Norris (Hrsg.): *James Joyce ‚Dubliners‘: Authoritative text, contexts, criticism*, New York und London 2006, S. 253-260.
- Draws, Jörg: „Dubliners“, in: Walter Jens (Hrsg.): *Kindlers neues Literaturlexikon*, München 1990, Bd. 8, S. 907-908.

Sherwood Anderson: *Winesburg, Ohio*

- Barck, Karlheinz/Fontius, Martin/Schlenstedt, Dieter/Steinwachs, Burkhard/Wolfzettel, Friedrich (Hrsg.): *Ästhetische Grundbegriffe*:

Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, Stuttgart und Weimar 2001, Bd. 2.

- Bonné, Mirko: „Im Schatten der Mauer des Lebens: Sherwood Andersons ‚Winesburg, Ohio‘“, in: Sherwood Anderson: *Winesburg, Ohio*, aus dem Amerikanischen von Mirko Bonné, Frankfurt a.M. 2012.
- Brower, Charles: „Sherwood Anderson, ‚Winesburg, Ohio‘“, in: George Parker Anderson (Hrsg.): *Research Guide to American Literature*, New York 2010, Bd. 5: *American Modernism 1914-1945*, S. 103-108.
- Enzensberger, Hans Magnus: „Nachwort“, in: Jürgen Dierking (Hrsg.): *Sherwood Anderson: Erzähler des amerikanischen Traums*, Hamburg 1990 (= Deutsch-Englische Jahrbücher, Bd. 28), S. 38-41.
- Erhart, Walter: *Wolfgang Koeppen: Das Scheitern moderner Literatur*, Konstanz 2012.
- Fussell, Edwin: „Winesburg, Ohio: Art and Isolation“, in: Walter B. Rideout (Hrsg.): *Sherwood Anderson: A collection of critical essays*, New Jersey 1974, S. 39-48.
- Göbel, Walter: *Sherwood Anderson: Ästhetizismus als Kulturphilosophie*, Heidelberg 1982.
- Housman Gelfant, Blanche: „A Novel of Becoming“, in: Walter B. Rideout (Hrsg.): *Sherwood Anderson: A collection of critical essays*, New Jersey 1974, S. 59-64.
- Howe, Irving: „Sherwood Anderson, Winesburg Ohio“, in: Wallace Stegner (Hrsg.): *The American Novel: From James Fenimore Cooper to William Faulkner*, New York und London 1965, S. 154-165.
- Hunter, Adrian: *The Cambridge Introduction to the Short Story in English*, Cambridge 2007.
- Jacobi, Jolande: *Die Psychologie von C. G. Jung: Eine Einführung in das Gesamtwerk*, Ostfildern 2012 (¹1940).
- Jacobson, Marcia: „Winesburg, Ohio and the Autobiographical Moment“, in: John W. Crowley (Hrsg.): *New essays on ‚Winesburg, Ohio‘*, Cambridge 1990, S. 53-72.
- Jones, Howard Mumford (Hrsg.): *Letters of Sherwood Anderson*, Boston und New York 1969.

- Jung, Carl Gustav: „Synchronizität als ein Prinzip akausaler Zusammenhänge“, in: ders.: *Natureerklärung und Psyche*, Zürich 1952 (= Studien aus dem C. G. Jung-Institut Zürich, Bd. IV), S. 1-107.
- Klein, Alfons: *Figurenkonzeption und Erzählform in den Kurzgeschichten Sherwood Andersons*, Göttingen 1978 (= Palaestra: Untersuchungen aus der deutschen und englischen Philologie und Literaturgeschichte, Bd. 271).
- MacGowan, Christopher: *The Twentieth-Century American Fiction Handbook*, West Sussex 2011.
- Nossack, Hans Erich: „Das Hohe Lied der Kleinstadt“, in: Jürgen Dierking (Hrsg.): *Sherwood Anderson: Erzähler des amerikanischen Traums*, Hamburg 1990 (= Deutsch-Englische Jahrbücher, Bd. 28), S. 35-37.
- Nünning, Ansgar: „Anderson, Sherwood“, in: Bernd Engler (Hrsg.): *Metzler-Lexikon amerikanischer Autoren*, Stuttgart 2000, S. 28-31.
- Papinchak, Robert Allen: *Sherwood Anderson: A Study of the Short Fiction*, New York und Toronto 1992 (= Twayne's Studies in Short Fiction Series, Nr. 33).
- Peat, David F.: *Synchronizität: Die verborgene Ordnung: Das sinnvolle Zusammentreffen kausal nicht verbundener Geschehnisse – die moderne Wissenschaft auf der Suche nach dem zeitlosen Ordnungsprinzip jenseits von Zufall und Notwendigkeit*, o. A. 1989.
- Phillips, William L.: „How Sherwood Anderson Wrote ‚Winesburg, Ohio‘“, in: Walter B. Rideout (Hrsg.): *Sherwood Anderson: A collection of critical essays*, New Jersey 1974, S. 18-38.
- Simon, Fritz B.: *Einführung in Systemtheorie und Konstruktivismus*, Heidelberg 2008.
- Stouck, David: „Anderson's Expressionist Art“, in: John W. Crowley (Hrsg.): *New essays on ‚Winesburg, Ohio‘*, Cambridge 1990, S. 27-51.
- Waldman, Howard: „Räume des Daseins: Eine Studie über Zimmer und Straße bei Sherwood Anderson“, in: Jürgen Dierking (Hrsg.): *Sherwood Anderson: Erzähler des amerikanischen Traums*, Hamburg 1990 (= Deutsch-Englische Jahrbücher, Bd. 28), S. 90-108.
- White, Ray Lewis: *Winesburg, Ohio: An exploration*, Boston 1990.

Yingling, Thomas: „Winesburg, Ohio and the End of Collective Experience“, in: John W. Crowley (Hrsg.): *New essays on ‚Winesburg, Ohio‘*, Cambridge 1990, S. 99-128.

D. W. Griffith: INTOLERANCE: LOVE'S STRUGGLE THROUGHOUT THE AGES

Abel, Günter: *Nietzsche: Die Dynamik der Willen zur Macht und die ewige Wiederkehr*, Berlin und New York 1984 (= Monographien und Texte zur Nietzsche-Forschung, hrsg. von Ernst Behler, Mazzino Montinari, Wolfgang Müller-Lauter und Heinz Wenzel, Bd. 15).

Baudry, Pierre: „Les aventures de l'idée: Sur Intolerance“, in: *Cahiers du Cinema*, Nr. 241 (1972), S. 31-45.

Behrendt, Esther Maxine: „Kurzfilm“, in: Thomas Koebner (Hrsg.): *Reclams Sachlexikon des Films*, Stuttgart 2011 (¹2002), S. 396-398.

Bischoff, Volker: „Whitman, Walt“, in: Bernd Engler und Kurt Müller (Hrsg.): *Metzler Lexikon Amerikanischer Autoren*, Stuttgart und Weimar 2000, S. 710-712.

Bisky, Jens: „Intolerance“, in: Michael Töteberg (Hrsg.): *Metzler-Film-Lexikon*, Stuttgart 2005 (¹1995), S. 322-324.

Brownlow, Kevin: *Pioniere des Films: Vom Stummfilm bis Hollywood*, Basel 1997.

Deleuze, Gilles: *Bergson zur Einführung*, aus dem Französischen von Martin Weinmann, Hamburg 1989 (= SOAK-Einführungen 44).

Drew, William M.: *D. W. Griffith's Intolerance: Its Genesis and Its Vision*, Jefferson, North Carolina und London 1986.

Eisenstein, Sergej M.: „Dickens, Griffith und wir“, in: ders.: *Ausgewählte Aufsätze*, aus dem Russischen von Lothar Fahlbusch, Berlin 1960, S. 157-229.

Everson, William K.: *American Silent Film*, New York 1998 (¹1978).

Giesenfeld, Günter: „Intoleranz“, in: Thomas Koebner (Hrsg.): *Filmklassiker: Beschreibungen und Kommentare*, Stuttgart 1995, Bd. 1: 1913-1946, S. 25-31.

Grob, Norbert: „Hollywood“, in: Thomas Koebner (Hrsg.): *Reclams Sachlexikon des Films*, Stuttgart 2011 (¹2002), S. 308-315.

- Koebner, Thomas: „Monumentalfilm“, in: ders. (Hrsg.): *Reclams Sachlexikon des Films*, Stuttgart 2011 (¹2002), S. 457-462.
- Lang, Robert: *American Film Melodrama: Griffith, Vidor, Minnelli*, Princeton 1989.
- O'Dell, Paul: *Griffith and the Rise of Hollywood*, New York und London 1970.
- Schnell, Ralf: „Toleranz“, in: Stefan Jordan und Christian Nimtz (Hrsg.): *Lexikon Philosophie: Hundert Grundbegriffe*, Stuttgart 2011 (¹2009), S. 263-265.
- Simmon, Scott: *The Films of D. W. Griffith*, Camebridge 1993.
- Skirl, Miguel: „Ewige Wiederkunft“, in: Henning Ottmann (Hrsg.): *Nietzsche-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart und Weimar 2000, S. 222-230.

Vicki Baum: *Menschen im Hotel*

- Becker, Sabina: „Großstädtische Metamorphosen: Vicki Baums Roman *Menschen im Hotel*“, in: dies. (Hrsg.): *Jahrbuch zur Literatur der Weimarer Republik*, Bd. 5 (1999/2000): *Frauen in der Literatur der Weimarer Republik*, St. Ingbert 2000, S. 167-194.
- Foucault, Michel: „Die Heterotopien“, in: ders.: *Die Heterotopien. Der utopische Körper: Zwei Radiovorträge*, aus dem Französischen von Michael Bischoff, Frankfurt a.M. 2005, S. 9-22.
- Fuld, Werner: „Die Drehtür als Schicksalsrad“, in: Marcel Reich-Ranicki (Hrsg.): *Romane von gestern – heute gelesen*, Frankfurt a.M. 1989, Bd. 2, S. 153-158.
- Gruber, Eckhard: „Weder Adlon noch Eden – sondern Ullsteinhaus, dritter Stock: Die Entstehung von Vicki Baums Bestseller ‚Menschen im Hotel‘“, in: Cordula Seger und Reinhard G. Wittmann (Hrsg.): *Grand Hotel: Bühne der Literatur*, München 2007, S. 101-112.
- Kracauer, Siegfried: „Die Hotelhalle“, in: ders.: *Das Ornament der Masse: Essays*, Frankfurt a.M. 1977 (¹1925) (= suhrkamp taschenbuch 371), S. 157-170.
- Nottelmann, Nicole: *Strategien des Erfolgs: Narratologische Analysen exemplarischer Romane Vicki Baums*, Würzburg 2002 (= Epistema: Würzburger Wissenschaftliche Schriften, Bd. 405).

- Nottelmann, Nicole: „Vicki Baum“, in: Britta Jürs (Hrsg.): *Leider hab ich's Fliegen ganz verlernt: Portraits von Künstlerinnen und Schriftstellerinnen der Neuen Sachlichkeit*, Berlin 2000.
- Seger, Cordula: „Die literarische Bühne Grand Hotel“, in: Cordula Seger und Reinhard G. Wittmann (Hrsg.): *Grand Hotel: Bühne der Literatur*, München 2007, S. 9-26.
- Steinaecker, Stefanie von: *„A little lower than the Angels“: Vicki Baum und Gina Kaus: Schreiben zwischen Anpassung und Anspruch*, Bamberg 2011 (= Bamberger Studien zu Literatur, Kultur und Medien, Bd. 1).
- Thuncke, Jörg: „Kolportage ohne Hintergründe: Der Film ‚Grand Hotel‘ (1932): Exemplarische Darstellung der Entwicklungsgeschichte von Vicki Baums Roman ‚Menschen im Hotel‘ (1929)“, in: Dieter Sevin (Hrsg.): *Die Resonanz des Exils: Gelungene und mißlungene Rezeption deutschsprachige Exilautoren*, Amsterdam 1992 (= Amsterdamer Publikationen zur Sprache und Literatur, Bd. 99), S. 134-153.

Edmund Goulding: GRAND HOTEL

- Grzeschik, Ilona: „Oscar“, in: Thomas Koebner (Hrsg.): *Reclams Sachlexikon des Films*, Stuttgart 2011 (¹2002), S. 500-502.
- Kennedy, Matthew: *Edmund Goulding's Dark Victory: Hollywood's Genius Bad Boy*, Wisconsin 2004.
- Kracauer, Siegfried: „Greta Garbo: Eine Studie“, in: ders.: *Kino: Essays, Studien, Glossen zum Film*, Frankfurt a.M. 1974 (= suhrkamp taschenbuch 126), S. 38-44.
- Schatz, Thomas: „Metro-Goldwyn-Mayer“, in: Pam Cook (Hrsg.): *The Cinema Book*, London 2007 (¹1985), S. 23-26.

Roberto Rossellini: PAISÀ

- Bazin, André: „Der filmische Realismus und die Italienische Schule“, in: ders.: *Was ist Film?*, aus dem Französischen von Robert Fischer und Anna Düpee, Berlin 2004 (¹1975), S. 295-326.
- Bondanella, Peter: *Italian Cinema: From Neorealism to the Present*, New York 1983.

- Bremer, Thomas: „Den Menschen neuschaffen: Neorealismus und italienische Literatur“, in: Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.): *Text + Kritik: Italienischer Neorealismus*, H. 63 (1979), S. 3-18.
- Chiellino, Carmine: „Der neorealistische Film“, in: Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.): *Text + Kritik: Italienischer Neorealismus*, H. 63 (1979), S. 19-31.
- Deleuze, Gilles: *Das Bewegungs-Bild: Kino 1*, aus dem Französischen von Ulrich Christians und Ulrike Bokelmann, Frankfurt a.M. 1997 (¹1983) (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1288).
- Deleuze, Gilles: *Das Zeit-Bild: Kino 2*, aus dem Französischen von Klaus Englert, Frankfurt a.M. 1997 (¹1985) (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1289).
- Gansera, Rainer: „Die Dinge haben Sinn, weil jemand sie anblickt‘: Stichworte zu Rossellini“, in: Peter W. Jansen und Wolfram Schütte (Hrsg.): *Reihe Film 36: Roberto Rossellini*, München 1987, S. 13-58.
- Giesenfeld, Günter: „Paisà“, in: Thomas Koebner (Hrsg.): *Filmklassiker: Beschreibungen und Kommentare*, Stuttgart 1995, Bd. 1: 1913-1946, S. 530-533.
- Hortenbach, Eva: *Die literarische und filmische Verarbeitung von Resistenza-Erfahrungen: Der italienische Widerstand in den Werken von Vittorini, Calvino, Pavese und Cassola und in den Filmen von Rossellini und Comencini*, Stuttgart 2004.
- Meder, Thomas: *Vom Sichtbarmachen der Geschichte: Der italienische ›Neorealismus‹, Rossellinis PAISÀ und Klaus Mann*, München 1993.
- Panitz, Hans-Jürgen: „Roberto Rossellini und die Bedeutung des Italienischen Neorealismus“, DVD-Beiheft in: Roberto Rossellini: *Paisa – Deutschland im Jahre Null – Stromboli – Reise in Italien* 2006.
- Schérer, Maurice/Truffaut, François: „Interview 1“, in: Peter W. Jansen und Wolfram Schütte (Hrsg.): *Reihe Film 36: Roberto Rossellini*, München 1987, S. 59-74.
- Thome, Rudolf: „Kommentierte Filmografie“, in: Peter W. Jansen und Wolfram Schütte (Hrsg.): *Reihe Film 36: Roberto Rossellini*, München 1987, S. 103-268.

Helmut Käutner: IN JENEN TAGEN: GESCHICHTEN EINES AUTOS

- Becker, Wolfgang/Schöll, Norbert: *In jenen Tagen: Wie der deutsche Nachkriegsfilm die Vergangenheit bewältigte*, Opladen 1995.
- Bongartz, Barbara: *Von Caligari zu Hitler – von Hitler zu Dr. Mabuse: Eine »psychologische« Geschichte des deutschen Films von 1946 bis 1960*, Münster 1992.
- Graßmann, Felix: „Ein Schritt hin zum Fabelhaften“, in: Christoph Winkler und Johanna von Rauch (Hrsg.): *Tanzende Sterne und nasser Asphalt: Die Filmarchitekten Herbert Kirchhoff und Albrecht Becker und das Gesicht des deutschen Films in den fünfziger Jahren*, Hamburg und München 2001 (= Schriftenreihe des Hamburgischen Architekturarchivs, Bd. 17), S. 47-207.
- Jary, Michaela: *Traumfabriken made in Germany: Die Geschichte des deutschen Nachkriegsfilms 1945-1960*, Berlin 1993.
- Käutner, Helmut: „Demontage der Traumfabrik“, in: Wolfgang Jasen und Hans Helmut Prinzler (Hrsg.): *Käutner*, Berlin 1992 (= Edition Filme 8), S. 113-114.
- Noack, Bettina: *Gedächtnis in Bewegung: Die Erinnerung an Weltkrieg und Holocaust im Kino*, München 2010.
- N.N.: „In jenen Tagen (1946/47): Das erlösende Wort“, in: Wolfgang Jacobsen und Hans Helmut Prinzler (Hrsg.): *Käutner*, Berlin 1992 (= Edition Filme 8), S. 197-200.
- Schäfer, Hans Dieter: „Moderne im Dritten Reich: Kultur der Intimität bei Oskar Loerke, Friedo Lampe und Helmut Käutner“, in: *Akademie der Wissenschaften und der Literatur: Abhandlungen der Klasse der Literatur*, Nr. 3 (2003).
- Schnurre, Wolfdietrich: „In jenen Tagen (1946/47): Erfindungsgabe und Improvisationstalent“, in: Wolfgang Jacobsen und Hans Helmut Prinzler (Hrsg.): *Käutner*, Berlin 1992 (= Edition Filme 8), S. 200-203.
- Witte, Karsten: „Im Prinzip der Hoffnung: Helmut Käutners Filme“, in: Wolfgang Jacobsen und Hans Helmut Prinzler (Hrsg.): *Käutner*, Berlin 1992, S. 63-109.

Raymond Carver: *Short Cuts*

- Altman, Robert: „Introduction: Collaborating with Carver“, in: Raymond Carver: *Short Cuts: Selected Stories*, Stuttgart 2001, S. 5-11.
- Carver, Raymond: „On Writing“, in: Charles E. May (Hrsg.): *The New Short Story Theories*, Ohio 1994, S. 273-277.
- Clark, Oliver: *Short Cuts: Formen filmischen und literarischen Erzählens bei Robert Altman und Raymond Carver*, Alfeld und Leine 2000 (= Aufsätze zu Film und Fernsehen, hrsg. von Georg Hoefler, Bd. 74).
- Fabre-Clark, Claire: „The Poetics of the Banal in Elephant and Other Stories“, in: Sandra Lee Kleppe und Robert Miltner (Hrsg.): *New Paths to Raymond Carver: Critical Essays on His Life, Fiction, and Poetry*, South Carolina 2008, S. 173-186.
- Hallett, Cynthia Whitney: *Minimalism and the Short Story: Raymond Carver, Amy Hempel and Mary Robinson*, New York 1999 (= Studies in Comparative Literature 28).
- Jäggle, Uta: *Raymond Carvers Kurzprosa: Untersuchungen zu Formen narrativer Reduktion*, Aachen 1999.
- Jeschke, Carola: „Nachwort“, in: Raymond Carver: *Short Cuts: Selected Stories*, Stuttgart 2001, S. 221-237.
- Müller, Wolfgang G.: „Carver, Raymond“, in: Bernd Engler und Kurt Müller (Hrsg.): *Metzler Lexikon Amerikanischer Autoren*, Stuttgart 2000, S. 123-125.

Robert Altman: SHORT CUTS

- Barthes, Roland: „Einführung in die strukturelle Analyse von Erzählungen“, in: ders.: *Das semiologische Abenteuer*, aus dem Französischen von Dieter Hornig, Frankfurt a.M. 1988 (= edition suhrkamp 1441), S. 102-143.
- Capra, Fritjof: *Lebensnetz: Ein neues Verständnis der lebendigen Welt*, Bern, München und Wien 1996.
- Deleuze, Gilles/Guattari, Félix: *Rhizom*, Berlin 1977.
- Grob, Norbert: „Bruch der Weltenlinie, Bilder der Auflösung: Neun Annotationen zu Altman und New Hollywood“, in: Thomas Klein und Thomas Koebner (Hrsg.): *Robert Altman: Abschied vom Mythos Amerika*, Mainz 2006, S. 63-77.

- Koebner, Thomas: „Von Verrückten und Tollhäusern: Ein Querschnitt durch die Filme“, in: Thomas Klein und Thomas Koebner (Hrsg.): *Robert Altman: Abschied vom Mythos Amerika*, Mainz 2006, S. 10-62.
- Lommel, Michael: *Im Wartesaal der Möglichkeiten: Lebensvarianten in der Postmoderne*, Köln 2011.
- Oxoby, Marc: „The Voluminous Impact of Television in the Fiction of Raymond Carver“, in: Sandra Lee Kleppe und Robert Miltner (Hrsg.): *New Paths to Raymond Carver: Critical Essays on His Life, Fiction, and Poetry*, South Carolina 2008, S. 104-114.
- Wach, Margarete: „Zufallskombinationen im offenen Netz der Lebenswege: Das episodische Erzählprinzip in SHORT CUTS und die Folgen“, in: Thomas Klein und Thomas Koebner (Hrsg.): *Robert Altman: Abschied vom Mythos Amerika*, Mainz 2006, S. 78-105.

Daniel Kehlmann: *Ruhm: Ein Roman in neun Geschichten*

- Balint, Iuditha: „Hyperfiktion, Simulation: Medien(technologien) und die Architektonik des Erzählens in Daniel Kehlmanns *Ruhm*. Ein Roman in neun Geschichten“, in: Michael Haase und András Masát (Hrsg.): *Jahrbuch der ungarischen Germanistik* (2010), S. 15-31.
- Breitenstein, Andreas: „Die Tiefe der Oberfläche der Technik: ‚Ruhm‘ – Daniel Kehlmanns abgründig verspielter ‚Roman in neun Geschichten‘“, in: *Neue Züricher Zeitung* (17.01.2009), http://www.nzz.ch/aktuell/feuilleton/_buchrezensionen/die-tiefe-der-oberflaeche-der-technik-1.1714144: [Zuletzt aufgerufen am 17.12.2013].
- Detering, Heinrich: „Daniel Kehlmanns ‚Ruhm‘: Wenn das Handy zweimal klingelt“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (16.01.2009), <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/daniel-kehlmanns-ruhm-wenn-das-handy-zweimal-klingelt-1755616.html>: [Zuletzt aufgerufen am 17.12.2013].
- Falkenburg, Brigitte: „Der Zufall in der Physik“, in: *philosophie Magazin*, Nr. 05 (2013), S. 51.
- Gasser, Markus: „Niemand wird jemals sterben“, in: *Die Weltwoche* (02/2009), <http://www.weltwoche.ch/ausgaben/2009-02/artikel-2009-02-literatur-nieman.html>: [Zuletzt aufgerufen am 17.12.2013].

- Haase, Michael: „Die Vernetzung der Welt: zu Daniel Kehlmanns *Ruhm*“, in: Martin Grimberg und Stefan H. Kasyński (Hrsg.): *Convivium: Germanistisches Jahrbuch Polen* (2011), S. 345-367.
- Iser, Wolfgang: „Die Appellstruktur der Texte“, in: Rainer Warning (Hrsg.): *Rezeptionsästhetik: Theorie und Praxis*, München 1994 (¹1975).
- Löser, Kai: „Globale und intertextuelle Vernetzung: Zwischenbetrachtungen zu neuen Medien und dem poetischen Programm von Daniel Kehlmanns Roman *Ruhm*“, in: Michael Haase und András Masát (Hrsg.): *Jahrbuch der ungarischen Germanistik* (2010), S. 32-50.
- Lovenberg, Felicitas von: „Im Gespräch: Daniel Kehlmann: In wie vielen Welten schreiben Sie, Herr Kehlmann?“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (29.12.2008), <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/im-gesprach-daniel-kehlmann-in-wie-vielen-welten-schreiben-sie-herr-kehlmann-1754335.html>: [Zuletzt aufgerufen am 17.12.2013].
- Rickes, Joachim: *Daniel Kehlmann und die lateinamerikanische Literatur*, Würzburg 2012.
- Weinzierl, Ulrich: „Daniel Kehlmann ist ein Gefangener der Technik“, in: *Die Welt* (13.01.2009), <http://www.welt.de/kultur/article2999057/Daniel-Kehlmann-ist-ein-Gefangener-der-Technik.html>: [Zuletzt aufgerufen am 17.12.2013].
- Wittstock, Uwe: *Nach der Moderne: Essay zur deutschen Gegenwartsliteratur in zwölf Kapiteln über elf Autoren*, Göttingen 2009.



Die Arbeit beschäftigt sich mit Formen episodischen und mehrsträngigen Erzählens – einem Narrativ, in dem die klassisch lineare Erzählung in eine Vielzahl aneinander gereihter Einzelgeschichten bzw. nebeneinander verlaufender und miteinander verknüpfter Handlungsstränge zerfällt. Diese Erzählformen werden auf ihre Machart und Intentionen sowie ihre strukturellen und narratologischen Besonderheiten im Vergleich zu klassischen Erzählmodellen analysiert. Episodisches und mehrsträngiges Erzählen wird dabei als ein intermediales und interkulturelles Phänomen aufgefasst und anhand ausgewählter Beispiele aus der englischen, amerikanischen, deutschen und italienischen Film- und Literaturgeschichte analysiert.

eISBN 978-3-86309-267-2



9 783863 092672

www.uni-bamberg.de/ubp/