

2.3 Erzählungen der 1920er Jahre

Christoph Kleinschmidt

Hans Falladas früheste Erzählungen gehören zugleich zu den spätesten Entdeckungen. Noch im April 2011 bringt das *Hamburger Abendblatt* einen ‚exklusiven‘ Wiederabdruck von Prosaskizzen, die Fallada Ende des Jahres 1928 im *Hamburger Echo* unterbringen konnte und die erst 90 Jahre später wieder in einer Erzählungssammlung beim Aufbau Verlag zu finden sind (Fallada 2018, 31–38). Tatsächlich zählen diese kurzen Porträts von Charakteren aus dem Großstadtleben gemeinsam mit der 1925 publizierten Geschichte *Der Trauring* zu den einzigen Erzählungen der 1920er Jahre, die zu Lebzeiten Falladas veröffentlicht wurden. Erst im neunten Band der von Günter Caspar edierten *Ausgewählten Werke in Einzelausgaben* erscheinen 1985 die drei so genannten *Gauner-Geschichten* (1926–1928) sowie die Erzählung *Länge der Leidenschaft* (1925), die zwar schon 1967 in die *Gesammelten Erzählungen* aufgenommen wurde, dort allerdings mit Eingriffen in die Manuskriptfassung. Mit dem zweiten Band zu *Falladas Frühwerk* finden schließlich 1993 die umfangreicheren Erzählungen *Die große Liebe* (vor 1925), *Der Apparat der Liebe* (vor 1925) und vor allem *Die Kuh, der Schuh, dann du* (1919–1929) ihre Öffentlichkeit. Diese Edition enthält zudem den Roman *Im Blinzeln der großen Katze* (1924), dessen Titel ursprünglich *Mörder, Liebe und die Einsamkeit* lauten sollte. Als unklar gilt der Verbleib von *Ria. Ein kleiner Roman* (1923) sowie der von Fallada in verschiedenen Verlagskorrespondenzen als *Liebesgeschichten mit Tieren* oder auch *Tiernovellen* betitelten Texte. Allerdings kann angenommen werden, dass es sich bei ihnen nicht um ein eigenes Textkorpus handelt, sondern dass es darin um die Interpretation der Liebe als eines triebhaft-animalischen Komplexes geht, den Fallada in verschiedenen anderen Erzählungen ausformuliert. In dieser Hinsicht findet sich nämlich nicht nur in *Die Kuh, der Schuh, dann du* eine dezidierte Tiermetaphorik, sondern auch in *Die große Liebe* (Fallada 1993b, 166) und *Der Apparat der Liebe* (Fallada 1993c, 186). Es ist daher wahrscheinlich, dass Fallada diese drei Texte als Tiernovellen zusammenfassen wollte.

Im Hinblick auf die Forschungslage zu den Erzählungen der 1920er Jahre lässt sich ein ähnliches Bild zeichnen wie beim Editionsstand. Bis heute sind sie nur ver-

einzelnt ins Blickfeld literaturwissenschaftlicher Untersuchungen gerückt. Einen grundlegenden Überblick liefert Günter Caspar, dem mit seiner Durchsicht des Nachlasses auch die Datierung der frühen Erzählungen zu verdanken ist (vgl. Caspar 1993). Neuere Untersuchungen werten Falladas frühe Erzählungen als ein Erproben verschiedener Schreibtechniken (vgl. Ulrich 1995, 132) mit „avantgardistischen Ambitionen“ (Scherer 2015, 38) bzw. als „Spiel- und Experimentalformen sowohl seiner Persönlichkeitskonsolidierung als auch seiner Selbstfindung als Schriftsteller“ (George 2003, 177). Dabei setzt sich die Auffassung durch, dass man ihnen nicht gerecht wird, wenn man sie bloß als Durchgangsstation zum neusachlichen Erzählen versteht. Wie Carsten Gansel betont, findet Fallada für seine „jeweils erzählten Geschichten ihre adäquate Umsetzung“ (Gansel 2013, 12), weshalb sie gerade wegen ihrer variablen Erzählformen von Interesse sind. Die Verfahren umfassen dabei assoziative Montage-techniken ebenso wie die Wahl einer weiblichen Erzählstimme und eröffnen damit eine Spannbreite, die von einer Betonung des Textes in seiner ästhetischen Verfasstheit über „sozialpsychologisch[e] [...] Milieustudien“ (Scherer 2015, 38) bis zur mimetischen Abbildung von Figurenpsychen reicht. So heterogen die Gegenstände dem ersten Blick nach scheinen, lotet Fallada doch hier das Mitte der 1920er Jahre erheblich verbreiterte Spektrum der Geschlechterverhältnisse aus: Kitschige Liebesdiskurse und regressive Wunschfantasien stehen Konzeptionen des Geschlechterverhältnisses als Kriegsschauplatz und der Sexualität als Triebfeder für Perversion gegenüber. In seinen frühen Erzählungen reagiert Fallada darauf mit einem breiten Panorama an Schreibweisen, in denen sich verschiedene Elemente der literarischen Moderne kreuzen.

Die Kuh, der Schuh, dann du

Aus den frühen Erzählungen sticht besonders die Novelle *Die Kuh, der Schuh, dann du* heraus, weil sie im krassen Gegensatz zur poetologischen Orientierung von Falladas späteren Romanen steht. Fallada beginnt mit der Arbeit an dem Manuskript während seines Aufenthalts im Sanatorium Carolsfeld im Jahr 1919 und verarbeitet darin die Erfahrungen des Drogenentzugs, die er in der gleichen Dekade in anderer Form noch einmal mit der essayistischen Skizze *Sachlicher Bericht über das Glück, ein Morphinist zu sein* (1925/30) ergründet. Eine erste Fassung der literarischen Bearbeitung schließt Fallada im Februar 1921 ab und schickt sie an den Rowohlt Verlag, von dem er jedoch erst im September des Jahres eine Antwort erhält. Obwohl das „allerstärkste Interesse“ vorhanden sei (Brief des Rowohlt Verlags an Fallada, 7. September 1921, zit. nach Fallada 2008, 34), kann sich der Verlag nicht für eine Veröffentlichung entscheiden, zu groß erscheint das „geschäftliche Risiko“ (ebd.) angesichts der experimentellen Ausrichtung der Novelle. Der von Franz Hessel 1923 initiierte Versuch, eine gekürzte Fassung des Textes in der hauseigenen Zeitschrift *Vers und Prosa* unterzubringen, scheitert ebenso wie eine von Fallada angestrebte Veröffentlichung in der *Neuen Rundschau* des S. Fischer Verlags im Jahr 1925. Fast trotzig schreibt er im Mai 1929 an Ernst Rowohlt: „An *Kuh-Schu-du* arbeite ich weiter, aus Beharrung. Sie bekommen es aber kaum zu sehen, ich weiß jetzt bestimmt, daß das Buch, so gut es ist, buchhändlerisch ganz ausgeschlossen ist, dafür gibt es eben kein Publikum“ (ebd., 53).

Fallada orientiert sich mit seiner Novelle an verschiedenen avantgardistischen Verfahren, vor allem der absoluten Prosa, die anstelle von Kohärenz und kausaler Handlungsführung auf eine assoziative Textgestaltung setzt. Neben expressionistischer

Sprachkunst und dadaistischer Montagetechnik begründen *écriture automatique* und Traumstudien des Surrealismus, aber auch naturalistische Verfahren des Sekundenstils den Stilmix, dessen Fallada zur angemessenen Darstellung eines psychopathologischen Ich-Erzählers bedarf. Thematisch kann der Text in die Tradition des literarischen Schreibens über den Wahnsinn eingeordnet werden, wobei die Schilderung um die gestörte Triebnatur des männlichen Protagonisten konkret von Freuds Psychoanalyse (vgl. Caspar 1993, 484–486, 519f.) sowie den zahlreichen psychiatrischen Antiheldengeschichten des Expressionismus geprägt sein dürfte.

Insgesamt gliedert sich die Novelle in 40 Kapitel, von denen die Erzählinstanz behauptet, sie seien vertauscht und in eine falsche Ordnung geraten. Dazu kommen ein zweites, nachgelagertes Kapitel 1 und ein als „Außerhalb“ betitelter Epilog. Die Ausgangssituation der Handlung bildet die gegenwärtige Haft des Ich-Erzählers, der als Insasse einer Irrenanstalt mithilfe des Schreibens vor der Repression der Ärzte entflieht: „Hier [im Schreiben, C.K.] kann ich sein, wer ich will.“ (Fallada 1993a, 68) Bis zu seinem Tod durch Erhängen entwickelt er als imaginative Fluchtstrategie drei Erinnerungs- bzw. Fantasiewelten, die zwar kapitelweise variieren, trotz aller Rupturen und Widersprüche aber eine gewisse Entwicklung durchlaufen. Ihnen können bestimmte pathologische Muster zugeordnet werden, welche die krude Ansammlung von Erlebnisfetzen zunächst als eine individualpsychische Störung erscheinen lässt, die sich zum Schluss als Ausdruck eines Kokainrauschs erweist. Die eigentliche Dauer des Drogen- und damit des Schreibtrips – eine Zeitspanne von etwa 24 Stunden – steht dabei im Gegensatz zu den teilweise jegliche Zeit- und Raumdimensionen sprengenden Fluchtfantasien.

Im Sinne eines genealogischen Prinzips gibt ein erster Erinnerungsstrang Auskunft über die familiäre Herkunft des Erzählers. In einem Bekenntnisgestus vor dem Leser inszeniert der Text dies als eine Art Rechtfertigung für die Selbstvorstellung als Kuh, mit der die Novelle kurioserweise beginnt. In diesen Kindheitsvisionen lautet der Name des Erzählers – in Anlehnung an den einflussreichen Expressionisten Kurt Pinthus – Pippe Pinthus, allerdings variiert er in einer anderen Fantasie zu Pippin. Hierin zeigt sich ein für die Novelle charakteristisches Spiel der variablen Benennung, das Rückschlüsse auf eine multiple Identität zulässt. Ein ähnliches Verwirrspiel betreibt der Erzähler mit seinem Alter, das er an einer Stelle mit 50 (ebd., 100), an einer anderen mit 22 Jahren angibt (ebd., 103). In der Forschung hat man die erste Variante übernommen (vgl. Caspar 1993, 518; Williams 2011, 89), allerdings lässt die abschließende Szene, in der von einem „junge[n] Student[en]“ (Fallada 1993a, 111) die Rede ist, die jüngere Altersangabe plausibler erscheinen. Wie Carsten Gansel gezeigt hat, müssen ohnehin alle Aussagen der ersten 39 Kapitel als Ausdruck eines unzuverlässigen Erzählers begriffen werden, die erst nach dem Geständnis des Kokaineinflusses ihre zuverlässige Auflösung erfahren (vgl. Gansel 2009, 37). Was die genealogische Selbstauskunft anbelangt, so zeigt sich ihre wichtigste Funktion in der Schilderung unerfüllten Begehrens. Das Erwachen von Triebkräften und die Ablehnung insbesondere durch die Nachbarin begründen die sexualpathologische Störung des Erzählers.

Der zweite Erzählkomplex zeigt einen über mehrere Kapitel verteilten regressiven Wunsch des Inhaftierten nach einem Zurück in den Schutzraum des Mutterleibs, bei dem sich das Erzähl-Ich in die Existenzform eines Kalbfötus hineinräumt: „Ich erinnere mich noch jener wundermärchenhaften Süße, da ich in Muhtsche lag. Wir waren noch ein und nicht zwei.“ (Fallada 1993a, 9) Die Uterusfantasie rekurriert auf einen

vorbegrifflichen Naturzustand, der mithilfe einer umso stärkeren Sprachintensität ausgedrückt wird. Effekt einer solchen, nach dem Vorbild expressionistischer Wortkunst gestalteten syntaktischen Verdichtung stellt eine Unmittelbarkeit des Erlebens dar, bei dem der Sprecher pathetisch in einen heilen Zustand flieht: „Das Einsinken in Muhtsche. Die Schnauze am Euter, nun von außen [...]. Immer waren wir froh.“ (ebd., 42) Allerdings unterliegt mit dem Erwachsenwerden der Kalbidentität auch dieser Entwurf dem Verfall, ausgedrückt in dem Verschwinden der Muhtsche, die zum Schlachthof abtransportiert wird. Zudem durchziehen Elemente der Komik die heile Welt, wie etwa bei der Geburtsszene, bei der sich dem Neugeborenen ein „goldfarbener Glanz ... (wie Sterne) ... von weit“ entfaltet, der sich als eine „AEG-Glühbirne“ (ebd., 25) entpuppt. In diesen Grotesken zeigt sich die Differenz von erzähltem Ich und nachgelagertem Erzähl-Ich, das die Gegenwärtigkeit der schreibenden Instanz immer wieder in die Traumsequenzen hineinholt.

Gleiches gilt für die dritte Sphäre der Imaginationen, in der die manische Fixierung auf die Prostituierte Coccola zelebriert und zugleich in einem leidenden Gestus vorgebracht wird. Sie speist sich aus dem gestörten Verhältnis zum weiblichen Geschlecht in der Adoleszenzphase und ergänzt die männliche Projektion auf das Mütterlich-Geborgene der Kuhepisode um den sexuell anziehenden und zugleich bedrohlichen Aspekt des Weiblichen. Die Begehrte tritt darin über zwei metonymische Verschränkungen in Erscheinung: Die erste stellt eine visuelle Verbindung vom Gesicht der Geliebten mit dem Mond her, der abends in die Zelle hineinscheint und für den Inhaftierten den Anlass gibt, sich in seine erotischen Fantasien zu flüchten. Das leitmotivische Verschmelzen beider Komponenten kann als romantische Fassung eines Liebesdiskurses gesehen werden, dem eine perverse Version zur Seite gestellt ist. So fungiert der Schuh als zweite Metonymie im Sinne eines Fetischobjekts, der nach Freud das weibliche Geschlechtsteil verkörpert (vgl. Caspar 1993, 519f.) und im Zentrum des sexualpathologischen Begehrens steht: „eine süße Sekunde streift meine Fingerkuppe ihren Schuh. Wie das Leder mir schwillt!“ (Fallada 1993a, 20) Diese Szene, bei der der Fantasierende sich Coccola zu Füßen wirft, stellt den Auftakt einer Beziehungskonstellation dar, die als eine der Unterwerfung konzipiert ist und in einer grausamen sadomasochistischen Ermordungsszene kulminiert.

Die Nadel zitterte in ihrer Brust. Er, beinahe anatomisches Interesse: „Tiefer! Tiefer!“ (Dabei zitterten meine Knie. Süß, ach!) „Tiefer!! Tiefer!!!“ „Ich kann nicht ... Da ist ein Knochen ...“ ... und schon sah ich ihren Mund von Schreien schwellen ... als ich mein Messer leicht mit der Spitze aufsetzte ... unten ... zentral ... ich zog es nach oben ... ihr Bauch klaffte auf wie ein geschlitzter Gummiball ... an dem Nabel ein kleiner knorpeliger Widerstand, der bei ziehenden Drucken zerbarst [...] und ich sah das graue, blaugraue Quellen Gedärms, indes sie ersterbend sprach: „So ist es recht! Komm in meinen Bauch zurück ... mein Geliebter ... mein Kind ... das ich gebar ... krauch hinein in die Wärme.“ Rote Ameisen liefen rasend schnell über das Grüne, das Blaue, das Graue ... „... Komm in meinen Bauch retour, mein Geliebter ... mein Kind ...“ Ich warf mich auf sie. (ebd., 95f.)

Das tödliche Fanal verbindet das Mütterliche und das Sexuelle als Figurationen des Weiblichen über einen extremen Akt der Gewalt. Da der Erzähler sich im Raum seiner Imaginationen befindet und an einer Stelle sogar behauptet: „Alles war Scherz: Pinthus existiert nicht, ich bin Coccola!“ (ebd., 68), müssen die Frauenfantasien

weniger als radikale Aneignung des begehrten Anderen verstanden werden, sondern vielmehr als autoaggressive Ich-Dissoziationen. Vor diesem Hintergrund ist es nur folgerichtig, dass sich die Gewalt des Erzähl-Ichs ‚tatsächlich‘ zum Schluss gegen sich selbst richtet und sich der Gefangene am Fenster erhängt, also an dem Ort, der den visuellen Konnex von Innen und Außen, von ‚Realität‘ und Imagination darstellt. Die Elemente des Titels *Die Kuh, der Schuh, dann du* stehen vor diesem Hintergrund für die Reihe der Tode, die sich in der Novelle ereignen.

Überschaut man die Skizze der Erinnerungsbilder, so geben sie zwar die imaginierten Handlungssequenzen wieder, können der Gesamtausrichtung der Novelle aber kaum gerecht werden, denn ihr Prinzip beruht gerade darin, diese ineinander zu verschränken und den Leser bewusst einer Desorientierung auszusetzen. Dass eine solcherart gestörte Linearität eine Herausforderung darstellt, reflektiert Fallada in einem Brief von 1929 an Johannes Kagelmacher, in dem er unterstellt, es gebe „kaum ein paar Menschen, die so etwas wirklich lesen können“. Dennoch befindet Fallada im gleichen Zuge, dass die Novelle „das Beste ist, was ich je geschrieben habe und je schreiben werde“ (zit. nach Caspar 1993, 522). In der Tat muss gegen die Negativkonturierung, die der Novelle zuteil wurde, eine entschiedene Neubewertung vorgenommen werden. Wer sie nur vor dem Hintergrund von Falladas neusachlicher Prosa liest, dem erscheint sie als eine merkwürdige Verirrung, allerdings entgeht ihm die Radikalität eines Textes, der sich als veritables Formexperiment erweist. Bedenkenswert bleiben Falladas scheiternde Versuche, den Text zu veröffentlichen, auch im Lichte des äußerst dünnen Stranges einer deutschen Rezeption des Surrealismus und seiner Rauschtechniken, Psychologie und Schreibverfahren (vgl. Reents 2009). Der Vorwurf zumindest, bei *Die Kuh, der Schuh, dann du* handele es sich „um ein sehr unausgeglichenes Werk“, weil Fallada „zu sehr mit seinen eigenen Sorgen beschäftigt [gewesen sei], um genügend Distanz zu dem Erzählten aufzubringen“ (Williams 2011, 89), trifft in zweierlei Hinsicht nicht zu. Erstens arbeitete Fallada im Verlauf der 1920er Jahre immer wieder an dem Manuskript, so dass die persönliche Verstrickung im Entstehungsprozess zugunsten einer literarischen Durchformung zurücktritt; und zum zweiten muss die ‚Unausgeglichenheit‘ als Methode verstanden werden, die auf einem grundlegenden Konstruktionsprinzip beruht. Gerade wegen seiner Vielschichtigkeit rückt der Text denn auch vermehrt ins Blickfeld der Forschung. So sieht Carsten Gansel mit ihm die breite „Spanne modernen Erzählens“ dokumentiert (Gansel 2009, 36), die Fallada beherrsche, und Marion George beobachtet gleich drei Deutungsebenen: „die Identitätssuche des Individuums [...], die gesellschaftliche Kontrollinstanz der Ärzte [...] und die Ebene des ‚Dichters‘“ (George 2003, 176).

Gerade die letzte Deutungsschicht kann nicht hoch genug eingeschätzt werden, da als konstitutiv für diese Novelle ihr eigenes Verfahren angesehen werden muss: das Schreiben als Performanz. Wie in Falladas Roman *Im Blinzeln der Großen Katze* bildet die Schreibsituation den „archimedischen Punkt der Erzählung“ (Mergenthaler 2011, 102), denn durch die Prozesshaftigkeit des skripturalen Vorgangs, kombiniert mit der ständigen Selbstthematization des Erzählers, entsteht eine assoziative Reflexionsprosa, die konkret zwei Adressaten angibt: die Ärzteschaft und die Leser. Man kann daraus eine doppelte Relevanz des Schreibens ableiten, einmal eine diegetische, innerhalb derer die Blätter unbedingt verborgen werden müssen und letztlich als ein Geständnis fungieren, und eine externe Beziehung, bei der die kommunikative Situation immer schon mitbedacht ist. Was von den Ärzten im Epilog despektierlich

als „Haufen Geschriebenes“ (Fallada 1993a, 111) abgetan wird, markiert den poetischen Fluchtpunkt, in den hinein die Erzählinstanz schließlich komplett verschwindet. Nicht von ungefähr ist die Novelle durchzogen von intertextuellen Verweisen, die den scheinbar wahnsinnigen Schreiber als literarisch versiert ausweisen. Diese selbstreflexiven Elemente tauchen nicht nur im Hinblick auf Autorennamen wie Flaubert, Schiller oder Tolstoi auf, sondern auch in Bezug auf die berühmte naturalistische Formel *Kunst = Natur - x*. Wenn im Kapitel 37 die Gleichung auftaucht: „x = Aufhängen“ (ebd., 100) und das Kapitel 39 bloß aus einer Reihe von Gedankenstrichen besteht, wie sie die Naturalisten gebrauchten, um Erzählzeit und erzählte Zeit zur Deckung zu bringen, dann erfüllt sich die Formel für den Schreiber der Blätter insofern, als der Selbstmord die endgültige Grenznivellierung des Subjekts und seiner poetisch verfassten Fantasiewelt bedeutet. Das Ende des Schreibens und das Ende des Lebens werden in der Kopplung von figuraler Bewusstlosigkeit und semiotischem Leerlauf identifiziert. Daran ändert auch der Umstand nichts, dass der Epilog ein Außerhalb eröffnet, das die gleichgültige Perspektive der Ärzte dem Toten gegenüber wiedergibt. Denn das letzte Wort ist eine Signatur des Dichters, der als höhere Organisationseinheit auftritt und der Novelle einen ironischen Schlusspunkt verleiht: „Kinder, so ein Rummel! Kinder!! (Der Dichter).“ (ebd., 111) Gerade wegen dieser poetologischen Absicherung, insbesondere der beständigen Präsenz des Schreibens und der daraus resultierenden Signifikanz der Zeichen, ist es bedauerlich, dass bei der Herausgabe des Textes in Orthografie und Interpunktion „zugunsten der Lesbarkeit“ (Caspar 1993, 539) eingegriffen wurde. Will man der Novelle in ihrem akribischen Entstehungs- und Umarbeitungsprozess gerecht werden, scheint eine Neuedition nach historisch-kritischen Maßstäben dringend geboten.

Der Trauring

Der Trauring ist die einzige der frühen Erzählungen, die Fallada zu Lebzeiten publizieren konnte. Von Max Krell, der in den 1920er Jahren die belletristische Literatur im Ullstein Verlag lektorierte, wurde sie 1925 in die August-Ausgabe des Magazins *Die große Welt* aufgenommen. Anders als bei dem irreführenden Untertitel von *Die Kuh, der Schuh, dann du* lässt sich *Der Trauring* in einem strengeren Sinn als Novelle bezeichnen, jedenfalls wenn man sie nach Goethes Diktum durch die unerhörte Begebenheit bestimmt sieht, die sich hier als Verlust des Titel gebenden Rings ereignet: Martha, erst seit kurzem verheiratet mit dem Tischler Willem Utesch, rutscht der Ring während der Feldarbeit vom Finger; er wird vom Unterinspektor Wrede heimlich eingesteckt, um damit seine Schulden begleichen zu können. Auf der Grundlage dieses Gelegenheitsdiebstahls entsteht eine ganze Reihe dramatischer Verwicklungen, in denen es um soziale und geschlechterbedingte Machtverhältnisse geht und an deren Ende der grausame Mord an Martha durch ihren eifersüchtigen Ehemann steht. Anhand von sieben Kapiteln zeichnet Fallada schlaglichtartig und in zeitlicher Dichte von zwei Tagen und zwei Nächten ein pessimistisches Bild zwischenmenschlicher Beziehungen, in denen die Lästereien und Hasstiraden der Leute in nichts den sadistischen Fantasien eines perfiden Feldinspektors nachstehen. Anders als in seinen späteren Romanen, in denen die individuelle Krise vor allem aus einer wirtschaftlichen Notlage resultiert, bedient sich Fallada in diesem frühen Text eines mystischen Elements, um den Zerfall sozialer Mikrostrukturen zu motivieren. So verbindet sich im

Ring nicht nur eine symbolische Funktion der ehelichen Treue mit einem handfesten Materialwert, sondern er ist überdies mit einem Schwur des so genannten Zülkenhäger Schäfers belegt, der Marthas Untergang prophetisch vorzeichnet: „Diesem Ring gehört dein Leib. Bewahrst du ihn, bewahrst du dich. Gibst du ihn fort, gibst du dich fort.“ (Fallada 1985a, 12) Diese magische Kopplung des Leibs an ein symbolisches Unterpfand erweist sich als zentrales Organisationsprinzip der Erzählung, das nicht zuletzt dadurch eine sexuelle Dimension erhält, dass Martha tatsächlich für einen Moment dazu bereit ist, ihren Körper herzugeben. Dass sie auf Wredes Aufforderung „Komm, Martha!“ (ebd., 13) dann doch nicht zu ihm durchs Fenster steigt, sondern ihm 20 Mark überreicht, ohne freilich ihren Trauring ausgehändigt zu bekommen, besiegelt auf tragische Weise die Katastrophe. Denn gerade weil sie die Treue wahr, fasst Wrede den perfiden Plan, sich für seine Zurückweisung zu rächen und ihrem Mann eine Wahnvorstellung des Rings vorzugaukeln, die den Anstoß zum brutalen Mord gibt. Die Tat selbst wird nicht geschildert, sondern im Schlusskapitel nur in ihren Folgen dadurch rekonstruiert, dass Wrede im Schein eines brennenden Streichholzes Marthas abgehakte Hand und eine Blutlache auf dem Boden des Tischlerhauses sieht.

Nicht erst an dieser Stelle der Erzählung treten schauerromantische Motive auf, bereits der Aberglaube des Schwurs und die nächtliche Traumvision von Martha sind Elemente, die der fantastischen Erzähltradition der Frühen Moderne verpflichtet sind, die um 1925 ausläuft und in den Magischen Realismus übergeht. Vom Text werden diese Motive mit einer expressionistischen Farbmetaphorik verbunden, wodurch sich insgesamt eine Dominanz visueller Verfahren ergibt. An erster Stelle zeigt sich dies im Leitmotiv des Rings, der als narratives Bindeglied eine Doppelrolle als omnipräsentes wie zugleich absentes Objekt des Begehrens spielt. Damit ist auf eine grundlegende Ordnung von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit verwiesen, die sich etwa in der verbundenen Hand Marthas, den dunklen Gestalten, der Tag-Nacht-Dichotomie oder den halb ausgeleuchteten Räumen ausdrückt. In der Erzählweise schlägt sie sich in partiell filmischen Schreibweisen nieder, wie sie aus Kurt Pinthus' *Kinobuch* (1913) bekannt sind und auch in Falladas späteren Romanen eine wichtige Rolle spielen (vgl. Prümm 2011). Einher gehen diese Narrative des Visuellen mit einer von Kapitel zu Kapitel variierenden internen Fokalisierung, die den Leser sowohl an Marthas verzweifelter Lage als auch am arglistigen Vorhaben Wredes partizipieren lässt. Passt Wrede im Hinblick auf Stellung und Mentalität in „Falladas Figurengalerie“ (Caspar 1993, 504), so spielt insbesondere der Sattler Hinz eine merkwürdige Rolle, weil er wie ein *deus ex machina* in Erscheinung tritt und vor allem in der Schlusszene, in der das Erzähltempus auffällig ins Präsens wechselt, als dämonisch-übermächtige Instanz fungiert. Gemeinsam mit der unbekanntem Gestalt, vor der Martha sich in ihrem Traum fürchtet, die ihr aber zugleich den Weg zum Ringdieb weist, lassen sich diese Figuren als Schicksalsgestalten deuten, die auf der Grundlage der Ringbeschwörung keinen anderen Ausgang der Geschichte zulassen.

Damit aber liegen Movens und Telos der Erzählung weniger im menschlichen Handeln als vielmehr in einer Art kosmischen Fügung begründet. Dass Wrede zuletzt in die Felder flieht und in „lange[r] Stille“ (Fallada 1985a, 21) verharret, lässt offen, ob er sich das Leben nimmt; in jedem Fall entzieht er sich der Bestrafung durch die polizeiliche Ordnung. Möglicherweise ist es diese unaufgelöste Spannung zwischen Schicksalsmacht und persönlicher Verantwortung, Schauerromantik und Milieustu-

die, die Fallada dazu bewogen hat, die Erzählung später, wie Günter Caspar schreibt, zu „verleugnen“ (Caspar 1993, 504). Dass sich innerhalb der Erzählung die Titelvariante eines seiner Erfolgsromane der Nachkriegszeit findet – „Jeder ist allein“ (Fallada 1985a, 18) –, deutet zumindest an, dass sich hier gegenüber dem mystischen und expressionistischen Kolorit eine sozialkritische Darstellung abzeichnet, bei der die Fügung des Schicksals und der gesellschaftliche Kampf eines jeden gegen jeden zusammengedacht werden können.

Die große Liebe, Länge der Leidenschaft, Der Apparat der Liebe

Ein bestimmendes Thema der frühen Prosa Falladas ist der Komplex der Liebe. Die drei Erzählungen, in denen verschiedene Schreibweisen durchgespielt werden, beruhen auf mitunter recht klischeehaften Geschlechterstereotypen. In *Die große Liebe* zeigt sich dies bereits an der klassischen Grundkonstellation: ein junges Paar – Thilde und Fritz – lernt sich mit 17 Jahren kennen, verlebt eine Phase der innigen Leidenschaft, heiratet mit 24, bekommt Kinder, irgendwann betrügen beide einander, es kommt zur Scheidung, zum Sorgerechtsstreit; am Ende zieht er ins Ausland, und sie bleibt einsam zurück. Fallada geht es in seiner Erzählung gleichsam um die Endoskopie einer scheidenden Beziehung, die ihre Darstellung mithilfe einer wechselnden internen Fokalisierung findet und darin vor allem eines offenlegt: eine grundlegende Geschlechterdifferenz. Der Hauptteil der chronologisch erzählten Leidensgeschichte wird aus der Sicht Thildes geschildert, die zwischen einer beständigen Verlustangst und der immer wieder aufkeimenden Hoffnung auf ein Wiedergewinnen der ersten Gefühle schwankt. Ihr maskulines Gegenstück dagegen wird als gefühlkalt, freiheitsliebend und willensstark gezeichnet, und man kann in der Figur unschwer Anleihen an Nietzsches Antichristen erkennen: In einer der wenigen Passagen, die Einblicke in seine Gedankenwelt geben, heißt es zum Beispiel: „Der Starke ist immer allein“ (Fallada 1993b, 171). Mit dieser Art des introspektiven Erzählens gelingt Marion George zufolge eine „mimetische[] Einfühlung“ (George 2003, 181), allerdings sollte nicht übersehen werden, dass auch die Meinung der Dorfgemeinschaft als Außenperspektive eine zentrale Rolle spielt. Gilt deren Kritik zunächst Thilde, die mit der heimlichen Taufe der ersten Tochter Meta den Wendepunkt der Beziehung einleitet, so wird hiernach Fritz mit seinem langen Wegbleiben, seinen Affären, besonders aber wegen der Entführung der Tochter als Schuldiger für das Scheitern der Ehe ausgemacht. Liebe – das ist vielleicht eine der wichtigsten Erkenntnisse dieser Erzählung – ist nie eine außersoziale Sphäre des Paares, sondern steht im Kontext gesellschaftlicher Erwartungen. Derjenige, der sich von diesen frei macht wie Fritz (männliche Perspektive), wird zuletzt von der Gesellschaft ausgeschlossen. Andersherum dient die Liebe jedoch auch dazu, die Wirklichkeit zu überblenden (weibliche Perspektive). Erhält das romantische Pathos, mit dem die Geschichte einsetzt, ein Gegenstück in der Entwicklung der Liebenden zu „Kameraden“ und schließlich zu „Feinden“ (Fallada 1993b, 130), so muss das Ende als Re-Romantisierung gewertet werden, die sich selbst *ad absurdum* führt. Denn Thildes Bibellektüre des ‚Hohelieds‘ über die Liebe (vgl. 1. Kor. 13) sowie ihr Credo, noch „im Sterben würde sie ihn [Fritz, C. K.] allein lieben“ (Fallada 1993b, 174), ist unschwer als Verklärung zu erkennen, die angesichts der Trostlosigkeit des eigenen Lebensschicksals als blanker Hohn erscheint. Im Kollisionskurs der Geschlechter erweist sich die Liebe als einseitiges und einsames Unterfangen.

Der Erzählung *Länge der Leidenschaft*, die Fallada im Juli 1925 ohne Erfolg an den Lektor des J. M. Spaeth Verlags Heinz Stroh schickt, liegt zunächst eine ganz ähnliche Konstellation zugrunde, allerdings mit einem gegenteiligen Ausgang. Die Erzählung wird aus der Perspektive Rias geschildert, die sich als Tochter eines Gutsbesitzers gegen die schamlosen Avancen des Hofschreibers Martens wehrt, ihm dann aber nur allzu willfährig verfällt. Die erste kurze Welle der Leidenschaft endet abrupt, weil Martens als Hochstapler enttarnt wird und vom Gut fliehen muss, nach unregelmäßigen Briefwechseln mit Ria jedoch eines Abends heimlich zurückkehrt. Bis zu diesem Zeitpunkt dominiert Martens die Beziehung, was in einem auffälligen Kontrast zur Erzählerperspektive steht, die ausschließlich Einblicke in die Gefühls- und Gedankenwelt Rias gibt. Ihre Rolle ist anfangs als eine widersprüchliche konzipiert, wobei besonders der Zwiespalt von Ablehnung und Verlangen als Teil ihres Persönlichkeitsprofils angelegt ist. Die Idealisierung einer Liebe, die offensichtlich auf Seiten des Mannes nur auf sexuellen und finanziellen Motiven beruht, lässt Ria als naiv erscheinen. Allerdings kippt die Asymmetrie des Geschlechterverhältnisses im Verlauf der Erzählung, als nach der erneuten Flucht Jahre ohne ein Lebenszeichen von Martens vergehen und Ria ihn in einer Hafenstadt als Strafgefangenen in einer Arbeitskolonne sieht. Ein Bettelbrief des Mittellosen sorgt schließlich für eine Abkühlung der Empfindungen, erst nach Jahren taucht er wieder auf – Ria lebt mittlerweile als verheiratete Frau eine bürgerliche Existenz –, und die Leidenschaft entbrennt erneut: „Mann und Kinder waren nur Schale gewesen, dieses war Kern und Herz.“ (Fallada 1985b, 37)

Der für Falladas frühe Erzählungen typische Zeitraffer, der anhand kurzer Kapitel ausschnittshaft elementare Handlungssequenzen beleuchtet, reicht hier von der Adoleszenz bis zum Lebensabend der gealterten Protagonistin und weist zudem eine proleptische Dimension auf. So sorgt Rias unerschütterlicher Glaube an die passionierte Liebe dafür, dass sich die konkrete Gestalt des ehemaligen Gutsschreibers in die Metapher eines leidenschaftlich Geliebten schlechthin auflöst: „Er war überall und nirgends, er war hier und dort, er war oben und unten.“ (ebd.) Wenn eine seiner Figurationen zuletzt Arm in Arm mit ihrer Tochter auftritt, dann erhält das Prinzip der entworfenen Liebe einen überzeitlichen Charakter. Die Länge der Leidenschaft bemisst sich demnach nicht an irdischen Verhältnissen, sondern eröffnet ein tieferes Verständnis für den eigentlichen Sinn des Lebens in einer unendlichen Wiederholungsgeste. In den wenigen Untersuchungen, die die Erzählung bisher erfahren hat, wird sie auf die autobiografische Situation Falladas Anfang der 1920er Jahre bezogen, besonders auf die Tätigkeit als Rendant auf verschiedenen Gutshöfen und die Liaison mit einer Frau namens Ria Schildt (vgl. Caspar 1993, 506f.; Williams 2001, 111). Eine solche einseitige Interpretation verkennt jedoch die formale Gestaltung, denn gerade die ausschließliche Darstellung der weiblichen Sicht zeigt, dass Fallada sich zwar des autobiografischen Materials bedient, mit diesem aber erzählerisch experimentiert. Es ist nicht ganz klar, ob der als verschollen geltende Text *Ria. Ein kleiner Roman* in dieser Erzählung seine Kurzversion findet, aber die Kritik an dessen Subjektivismus, die Franz Hessel äußert (vgl. Caspar 1993, 491, 518), könnte auch auf *Länge der Leidenschaft* zutreffen. Dieser zeitgenössischen Kritik muss allerdings entgegen gehalten werden, dass gerade hierin die narrative Raffinesse liegt, denn mit der subjektiven Sicht zeigt sich, dass der Liebesdiskurs bei allem emphatisch vorgetragenen Idealismus als eine Konstruktion gedacht ist, deren Bestand davon abhängt, ob man an sie glaubt.

Gänzlich verloren hat diesen Glauben die Protagonistin der ausgereiftesten unter den frühen Erzählungen, *Der Apparat der Liebe*, die Fallada als Ich-Erzählerin aufzutreten und im Stile eines autobiografischen Berichts eine Lebensbeichte ablegen lässt. Marie, Lehrerin Anfang Vierzig, gibt darin Auskunft über ihre Doppelexistenz als Ehefrau des Gymnasialprofessors Hans Lauterbach, mit dem sie drei Kinder hat und eine Fünfstübchenwohnung im Berliner Stadtteil Steglitz bewohnt, und als Geliebte, die im Laufe ihres Lebens drei außereheliche Beziehungen eingeht. Trotz dieser ebenfalls kritischen Sicht auf die bürgerliche Ehe stellt der Text das genaue Kontrastprogramm zu *Länge der Leidenschaft* dar. Zum einen aufgrund der narrativen Anlage, weil die Erzählung als Erinnerungsnarrativ konzipiert ist, das in die geschilderten Lebensstadien des erzählten Ichs immer wieder die reflektierende Perspektive des erzählenden Ichs einfügt, und zum anderen wegen des grundlegenden Pessimismus, der am Anfang und Ende steht. Ihm zufolge muss jede noch so lodernde Leidenschaft in eine „Routine des Gefühls“ (Fallada 1993c, 178) übergehen, die einer Apparatur der Liebe gleicht, also einem Mechanismus, der jede Sinnlichkeit als Illusion entlarvt. Wenn am Schluss dieser Erzählung ein Ausblick auf die folgenden Generationen steht, dann findet der proleptische Optimismus Rias aus *Länge der Leidenschaft* sein negatives Gegenstück, denn über die Aussichten ihrer Kinder urteilt Marie, dass auch über sie „eines Tages [...] diese Lähmung fallen“ (ebd., 280) werde.

Ihren Ausgang nimmt die Liebesmüdigkeit in einer traumatischen Ur-Erfahrung in den Mädchenjahren. So muss Marie miterleben, wie ihre lebensfrohe Schwester Violet, genannt Weio, durch eine Gruppenvergewaltigung jäh des Glaubens an eine sich auf Reinheit und Gegenseitigkeit gründende Liebe beraubt wird und sich aus Scham vor der daraus resultierenden Schwangerschaft selbst verbrennt. Hatte die Sexualität in *Länge der Leidenschaft* gerade für ein existentielles Erleben jenseits der bürgerlichen Ordnung eingestanden, so markiert das ‚wirkliche Leben‘ zu Beginn dieser Erzählung den radikalen Einbruch des Gewaltsam-Sexuellen und damit die bittere Erkenntnis, dass „stets das Unreine Sieger bleibt über das Reine“ (ebd., 186). Das Männliche wird in dieser Konstellation als triebhaft und animalisch dargestellt, woraus eine anatomische Auffassung der Sexualität resultiert, die Marie lange Jahre eine „Abscheu vor der ‚Liebe‘“ (ebd., 179) empfinden lässt. Die Metapher des Titels aufnehmend wird sie als eine „richtige umständliche tote gefährliche Maschine mit Rädern und Sehnen und Übertragungen und Verspannungen“ (ebd., 191) beschrieben. Dass Marie trotz dieser gravierenden Erlebnisse dem Heiratsantrag ihres Lehrerkollegen Hans zustimmt, liegt vor allem daran, dass von seiner zurückhaltenden Art keine Gefahr ausgeht, weshalb dann auch sie die Initiative ergreift und all ihre „Evaskünste“ (ebd., 216) anbietet, um nach Monaten der Ehe endlich die Hochzeitsnacht nachzuholen, mit der verblüfften Einsicht: „Das ist alles?“ (ebd., 217) Für die Aufarbeitung ihrer sexuellen Störung spielt ihre Ehe offensichtlich keine Rolle; diese Funktion übernehmen die Liebschaften. Sie repräsentieren dabei nicht nur verschiedene Entwicklungsstadien in der Selbstfindung Maries (vgl. George 2003, 177), sondern bewirken darüber hinaus eine Ermächtigung über das andere Geschlecht. So fungiert ihr erster Geliebter, der Maler Heinz Delbrück, mit seinem polygamen Beziehungsmodell als Befreier von ihren Hemmungen. Der zweite, der wesentlich jüngere, wohlhabende Ernst Hartwig, steht für das Abenteuer und den Rausch, wobei ihre Beziehung in einen Kampf umschlägt, an dessen Ende Marie zur Siegerin aufsteigt, da sie ihren Geliebten anonym bei der Polizei anzeigt. Und schließlich verführt sie den sensiblen Dichter

Tredup, in dem sie ein frühes Stadium ihrer selbst gespiegelt sieht, und lässt ihn zerstört zurück, seiner Illusionen über das Ideal einer überdauernden Liebe beraubt, wie damals ihre Schwester Weio.

In den Facetten dessen, was die verschiedenen Liebschaften beleuchten – Befreiung, Leidenschaft, Spiel und Macht –, erfährt die Ich-Erzählerin im Schreiben noch einmal die intensiven Momente des Glücks, allerdings wird die Vergänglichkeit der Beziehungen immer wieder mit einer „fatalistische[n] Sicht“ verknüpft, die Caspar als zentrales Motiv auch noch des späteren Fallada beschreibt (Caspar 1993, 524). Erzählerisch umgesetzt wird dies, indem sich Marie immer wieder der Perspektive der Schwester erinnert, die nach ihrer Vergewaltigung im Anblick des Sternenhimmels an Christenverfolgung, Guillotine, Kriege und „an alles Blut, allen Tod, und Tränen“ (Fallada 1993c, 186) des Weltgeschehens denken muss. Geschichte erscheint hier als eine anhaltende Historie der Grausamkeit, weshalb die eigene moralische Verantwortung angesichts des Schicksalslaufs der Welt hinfällig wird. Indem zuerst Weio und später Marie sich jegliche Handlungsfreiheit absprechen, bleibt die Erkenntnis, dass das Individuum einem Szenario fortwährender Enttäuschungen ausgeliefert ist. Dieser Fatalismus mag der Grund dafür sein, dass die Schreibreflexion, mit der die Erzählung einsetzt, nicht wieder aufgenommen wird, um etwa der Vergänglichkeit des Seins das Überdauern der Schrift entgegenzusetzen. Mit dem Anschluss der Analepse an die Gegenwart Mariens schließt sich der Kreis und damit erlischt jede Hoffnung darauf, dass es im Verhältnis der Geschlechter einmal anders aussehen könnte.

Dass ein männlicher Autor hinter diesem Liebesdiskurs steht, ändert an der Grundsätzlichkeit seiner pessimistischen Ausrichtung nichts. Allerdings ist es signifikant, dass Günter Caspar als männlicher Rezensent Fallada die weibliche Erzählerin nicht abnimmt (vgl. Caspar 1993, 524), während seine Biografin Jenny Williams sie als „größtenteils glaubwürdig“ (Williams 2011, 107) einstuft. Entscheidend für das Verständnis der Erzählung ist jedoch nicht, ob ihrem Autor ein realistisches Bild des Weiblichen gelingen kann, sondern dass es ihm angesichts des bekenntnishaften Gestus um die Darstellung von Innerlichkeit im Sinne einer authentischen Selbstauskunft geht. Insofern vollzieht dann das Ausbleiben einer neuerlichen Schreibreflexion am Textende die Einsicht in die „ewige Wiederkehr im Kreislauf des Lebens“ als unüberwindlich mit und weist sie so als determiniert von der „Psychomechanik des Lebens selbst“ aus (Scherer 2015, 41).

Großstadttypen und Gauner-Geschichten

Nicht zuletzt bedingt durch seine zweieinhalbjährige Haftstrafe von 1926 bis 1928 erfährt Falladas Schreiben Ende der 1920er Jahre eine Zäsur. Von seinen expressivistisch geprägten Erzählungen, die aber auch schon emphatisch Perspektiven der Innerlichkeit ausloten, verabschiedet sich Fallada und wendet sich den Schilderungen von Alltags- und Milieusituationen zu. Bis zu seinem literarischen Durchbruch erprobt er dabei Kurzformen der Prosa, die sich durch pointierte Zuspitzungen auszeichnen und eine schnelle Publikation in den Tageszeitungen Hamburgs versprechen, wo sich Fallada nach seiner Haftentlassung aufhält. 1928 kommt es im *Hamburger 8-Uhr-Abendblatt* und dem *Hamburger Echo* zu mehreren Veröffentlichungen, die der Fallada-Forschung weitgehend unbekannt sind. Obwohl zumindest zwei dieser Kurzgeschichten – *Die Verkäuferin auf der Kippe* und *Der Straftlassene* – von

Enno Dünnebieber bereits 1993 in seiner Fallada-Bibliografie erfasst wurden (vgl. Dünnebieber 1993, 51), sind sie erstmals 2011 vom *Hamburger Abendblatt* wiederabgedruckt worden. In einem begleitenden Artikel weist Michael Töteberg darauf hin, dass weitere Texte mit Hans Pallada überschrieben gewesen und wohl deshalb durch das Raster einer systematischen Suche gefallen seien (vgl. Töteberg 2011). Eine Neu-edition und dezidierte Auswertung der von ihm exemplarisch erwähnten Titel *Rache einer Hamburgerin* und *Eine vom Mädchenclub* sowie weiterer Anekdoten aus dem Komplex der Großstadttypen stehen noch aus. Bei den zwei medienwirksam wieder veröffentlichten Kurzgeschichten lassen sich dagegen bereits zwei Grundtendenzen erkennen: eine gesellschaftskritische Haltung sowie eine komische Ausleuchtung des Angestelltenmilieus. Erstere findet sich in der Kurzgeschichte *Der Straftlassene*, die diesen Typus zunächst als ein Massenphänomen beschreibt: „Er ist überall, er treibt im gesunden Blut des Volkskörpers, ein kranker Tropfen, der bald wieder ausgeschieden sein wird.“ (Fallada 1928) Erst nach dieser generalisierenden Feststellung wechselt der Fokus auf die individuelle Lage eines 25-Jährigen, der nach zweijähriger Haft vergeblich versucht, im Alltag wieder Fuß zu fassen. Sein weniges Geld, die Wohnung und seine mühsam erworbene Anstellung als Adressenschreiber verliert er sukzessive und gerät in Erinnerung an die geregelten Zustände im Gefängnis wieder in Versuchung, sein Leben durch Diebstahl zu finanzieren. Die kritische Ausrichtung des Textes ist klar: Das Bemühen des Einzelnen um eine gesellschaftliche Reintegration scheitert an den sozialen Verhältnissen, so dass das Verbrechen als Folge und nicht als Ursache gesellschaftlicher Vorurteile gedeutet werden muss.

In *Die Verkäuferin auf der Kippe* lässt Fallada einmal mehr eine Sprecherin zu Wort kommen, und zwar in Form eines Telefonats zweier Verkäuferinnen. Dabei wird nur die Stimme einer der beiden wiedergegeben, weshalb man von einer monologischen Geschwätzigkeit sprechen könnte, die hier imitiert wird (vgl. Fallada 1928). Thema der Unterhaltung ist die Affäre der Sprecherin, die sich insofern ‚auf der Kippe‘ befindet, als sie sich einerseits nicht zwischen ihrem Verlobten und dem Geliebten entscheiden kann und andererseits überlegt, ihre Anstellung aufzugeben und als Tanzdame zu arbeiten, um mehr Geld zu verdienen. Das oberflächliche Figurenprofil lässt das Elementare als Banales und das Gespräch insgesamt als ein Reden ohne Substanz erscheinen. Der Blick auf die Befindlichkeit der Angestellten ist hier unverkennbar parodistisch geprägt.

Eine monologische Konstellation findet sich ebenfalls in der Kurzgeschichte *Liebe Lotte Zielesch*, die zu einem Trio von Texten gehört, die Günter Caspar unter dem Titel *Gauner-Geschichten* zusammengefasst hat. Neben *Mein Freund, der Ganove* und *Besuch bei Tändel-Maxe* gehörte ursprünglich noch *Otsches Fluchtbericht* dazu, den Fallada später unter dem Titel *Ein Mensch auf der Flucht* zu einer umfangreicheren Erzählung ausgebaut und 1931 in Ullsteins Männermagazin *Uhu* (Fallada 1931) veröffentlicht hat (vgl. Caspar 1985, 696). In allen drei Kurzgeschichten aus dem Jahr 1928 bedient sich Fallada des Kriminaljargons, wobei *Liebe Lotte Zielesch* als Leserbrief eines Ganoven konzipiert ist, in dem der Schreiber sich dafür bedankt, dass in einem Zeitungsartikel endlich einmal auf die schlechte Lage der Berufsgauner aufmerksam gemacht worden sei. Die Wahl eines fingierten Öffentlichkeitsmediums sowie das zwielichtige Angebot an die adressierte Journalistin, ihr bei Wünschen nach Schmuck behilflich sein zu können, dokumentieren die komische Annäherung an den Ganoven-Typus. Seine Charakteristik speist sich aus einer Mischung aus Berufshehre

und Spitzfindigkeit, die ihn als sympathisch-verschlagene Figur ausweisen. In *Besuch bei Tändel-Maxe* etwa verteilt der Gauner zwar Falschgeld, würde es selbst aber nie annehmen; und in *Mein Freund der Ganove* geht der Erzähler durch einen Faustschlag k. o. und verhindert dadurch unfreiwillig, dass eine Geldübergabe von der Polizei aufgedeckt wird. Erzähltechnisch aufschlussreich ist, dass beide Kurzgeschichten die Sicht eines homodiegetischen Beobachters schildern, der mit den Gesetzen der Verbrecherwelt konfrontiert wird. Die Pointe einer solchen Überwindung der Distanz durch eine plötzliche Teilhabe am Geschehen liegt darin, dass auch ein scheinbar nüchternes Erzählen in eine persönliche Verstrickung umschlagen kann. Somit müssen die *Gauner-Geschichten* nicht nur als ein Bemühen von Fallada gesehen werden, eine gesellschaftlich geächtete Schicht erzähltechnisch buchstäblich ins Bewusstsein der Öffentlichkeit zu rücken, sondern damit auch als Versuche, neue Formen des Erzählens zu erproben: Milieudarstellung und Erzählexperiment ergänzen einander hierbei.

Literatur

- Caspar 1985: Caspar, Günter: Hans Fallada, Geschichtenerzähler. In: Hans Fallada: Ausgewählte Werke in Einzelausgaben, Bd. 9: Märchen und Geschichten, hg. von G. C., Berlin (Ost)/Weimar 1985, S. 649–781.
- Caspar 1993: Caspar, Günter: Zu Falladas Frühwerk. In: Hans Fallada: Falladas Frühwerk in zwei Bänden, Bd. 2: Frühe Prosa. Die Erzählungen, hg. von G. C., Berlin/Weimar 1993, S. 423–536.
- Dünnebieber 1993: Dünnebieber, Enno: Hans Fallada 1893–1947. Eine Bibliographie, zusammengestellt und annotiert von E. D., hg. vom Literaturzentrum Neubrandenburg, Neubrandenburg 1993.
- Fallada 1928: Großstadttypen. 1. Die Verkäuferin auf der Kippe. 2. Der Straftentlassene. In: Hamburger Echo. Hamburg Altonaer Volksblatt 54 (1928), Nr. 349, 17.12.1928, Erste Beilage, [S. 1–2].
- Fallada 1931: Fallada, Hans: Ein Mensch auf der Flucht. Eine Erzählung von Hans Fallada. Mit Zeichnungen von Godal. In: Uhu 7 (1931), H. 12 (September 1931), S. 43–51 (Digitalisat: <http://magazine.illustrierte-presse.de/die-zeitschriften/werkansicht/dlf/84557/1/> [Stand 15.3.2016])
- Fallada 1985a: Fallada, Hans: Der Trauring. In: Ders.: Ausgewählte Werke in Einzelausgaben, Bd. 9: Märchen und Geschichten, hg. von Günter Caspar, Berlin (Ost)/Weimar 1985, S. 7–21.
- Fallada 1985b: Fallada, Hans: Länge der Leidenschaft. In: Ders.: Ausgewählte Werke in Einzelausgaben, Bd. 9: Märchen und Geschichten, hg. von Günter Caspar, Berlin (Ost)/Weimar 1985, S. 22–37.
- Fallada 1985c: Fallada, Hans: Mein Freund, der Ganove. In: Ders.: Ausgewählte Werke in Einzelausgaben, Bd. 9: Märchen und Geschichten, hg. von Günter Caspar, Berlin (Ost)/Weimar 1985, S. 38–42.
- Fallada 1985d: Fallada, Hans: Besuch bei Tändel-Maxe. In: Ders.: Ausgewählte Werke in Einzelausgaben, Bd. 9: Märchen und Geschichten, hg. von Günter Caspar, Berlin (Ost)/Weimar 1985, S. 42–45.
- Fallada 1985e: Fallada, Hans: Liebe Lotte Zielesch. In: Ders.: Ausgewählte Werke in Einzelausgaben, Bd. 9: Märchen und Geschichten, hg. von Günter Caspar, Berlin (Ost)/Weimar 1985, S. 45–46.
- Fallada 1993a: Fallada, Hans: Die Kuh, der Schuh, dann du. Eine Novelle. In: Falladas Frühwerk in zwei Bänden, Bd. 2: Frühe Prosa. Die Erzählungen, hg. von Günter Caspar, Berlin/Weimar 1993, S. 7–111.
- Fallada 1993b: Fallada, Hans: Die große Liebe. Eine Erzählung. In: Falladas Frühwerk in zwei Bänden, Bd. 2: Frühe Prosa. Die Erzählungen, hg. von Günter Caspar, Berlin/Weimar 1993, S. 113–174.

- Fallada 1993c: Fallada, Hans: Der Apparat der Liebe. Eine Erzählung. In: Falladas Frühwerk in zwei Bänden, Bd. 2: Frühe Prosa. Die Erzählungen, hg. von Günter Caspar, Berlin/Weimar 1993, S. 175–280.
- Fallada 2008: Fallada, Hans: Ewig auf der Rutschbahn. Briefwechsel mit dem Rowohlt Verlag, hg. von Michael Töteberg und Sabine Buck, Reinbek bei Hamburg 2008.
- Fallada 2018: Fallada, Hans: Junge Liebe zwischen Trümmern. Erzählungen, hg. und mit einem Nachwort von Peter Walther, Berlin 2018.
- Gansel 2009: Gansel, Carsten: Zwischen Auflösung des Erzählens und ‚Präzisionsästhetik‘ – Hans Falladas Frühwerk *Die Kuh, der Schuh, dann du* und das moderne Erzählen. In: Hans Fallada und die literarische Moderne, hg. von C. G. und Werner Liersch, Göttingen 2009, S. 35–50.
- Gansel 2013: Gansel, Carsten: Vor dem Durchbruch. Vom nachexpressionistischen Roman *Der junge Goedeschal* (1920) zur avantgardistischen Novelle *Die Kuh, der Schuh, dann du* (1929). In: Hans Fallada, hg. von Gustav Frank und Stefan Scherer, München 2013 (Text + Kritik 200), S. 7–17.
- George 2003: George, Marion: Falladas frühe Prosa. In: Hans Fallada Jahrbuch (2003), Nr. 4, S. 172–192.
- Mergenthaler 2011: Mergenthaler, Volker: „Unkontrollierbare Geschichten“, die Bedingungen ihrer Hervorbringung und ihr epochengeschichtlicher Ort. Hans Falladas Gefängnistext *Im Blinzeln der Großen Katze*. In: Hans Fallada. Autor und Werk im Literatursystem der Moderne, hg. von Patricia Fritsch-Lange und Lutz Hagedstedt, Berlin/Boston 2011, S. 97–113.
- Prümm 2011: Prümm, Karl: Gebanntes Schauen und protokolliertes Sehen. Kinokritik und Kinoprosa bei Hans Fallada. In: Hans Fallada. Autor und Werk im Literatursystem der Moderne, hg. von Patricia Fritsch-Lange und Lutz Hagedstedt, Berlin/Boston 2011, S. 135–151.
- Reents 2009: Reents, Friederike (Hg.): Surrealismus in der deutschsprachigen Literatur, Berlin 2009.
- Scherer 2015: Scherer, Stefan: Psychomechanik des Lebens. Der noch zu entdeckende Erzähler Fallada um 1925: *Der Apparat der Liebe* (1925). In: Salatgarten 24 (2015), H. 2, S. 38–41.
- Töteberg 2011: Töteberg, Michael: Kleiner Mann, großer Schatz. Weltweit wird der Autor Hans Fallada wiederentdeckt – nun fand ein Hamburger Lektor vergessene Originale aus den 20er Jahren. In: Hamburger Abendblatt (2011), Nr. 93, 20.4.2011, S. 21.
- Ulrich 1995: Ulrich, Roland: Gefängnis als ästhetischer Erfahrungsraum bei Fallada. In: Hans Fallada. Beiträge zu Leben und Werk. Materialien der 1. Internationalen Hans-Fallada-Konferenz in Greifswald vom 10.6. bis 13.6.1993, hg. von Gunnar Müller-Waldeck und R. U., Rostock 1995, S. 130–140.
- Williams 2011: Williams, Jenny: Mehr Leben als eins. Hans Fallada. Biographie. Aus dem Englischen von Hans-Christian Oeser. Erweiterte und aktualisierte Neuausgabe, Berlin 2011. [Originalausgabe: *More Lives than One. A Biography of Hans Fallada*, London 1998.]

Hans-Fallada- Handbuch

Herausgegeben von
Gustav Frank und Stefan Scherer

De Gruyter

Inhalt

Vorwort	XI
I. Fallada in seiner Zeit	1
1. Leben: Phasen – Orte – Begegnungen	1
1.1 Falladas Leben im historischen Kontext (<i>Jenny Williams</i>)	1
1.2 Falladas Kontakte zu Autoren seiner Zeit (1920er bis 1940er Jahre) (<i>Sabine Koburger</i>)	12
1.3 Fallada und seine Verleger (<i>Sabine Koburger/David Oels</i>)	28
1.4 Anpassungsstrategien und indirekter Widerstand im Dritten Reich (<i>Ralf Schnell</i>)	38
1.5 Falladas Briefwechsel (<i>Julian Preece</i>)	49
1.6 Die autobiografischen Schriften (<i>Julian Preece</i>)	53
2. Literarhistorische Kontexte und diskursive Voraussetzungen	61
2.1 Traditionen des Erzählens (Realismus, Frühe Moderne) (<i>Carsten Rohde</i>)	61
2.2 Literatur der 1920er Jahre (<i>Walter Delabar</i>)	72
2.3 Zum Umbruch in Falladas Werk um 1925 (<i>Sabine Koburger</i>)	83
2.4 Fallada und die literarische Situation um 1930 (<i>Lutz Hagestedt/Sabine Koburger</i>)	90
2.5 Schreiben in der/für die Populärkultur (<i>Madleen Podewski</i>)	105
2.6 Fallada und die Kulturdiagnostik (<i>Gustav Frank</i>)	118
2.7 Zwischen Innerer Emigration und NS-Literatur: Falladas Poetik im literarischen Kontext des Dritten Reichs (<i>Christoph Deupmann/Hannes Gürgen</i>)	138
2.8 Fallada im Kontext der Nachkriegsliteratur (<i>Antonie Magen</i>)	147
II. Das literarische Werk	157
1. Übergreifende Aspekte zum Gesamtwerk	157
1.1 Verhältnis literarisches Werk – Rezensionsexpraxis – journalistische Tätigkeit (<i>Hannes Gürgen</i>)	157
1.2 Falladas Poetologie (<i>Gustav Frank/Stefan Scherer</i>)	172
1.3 Vorwort-Politik (<i>Daniel Lutz</i>)	192
1.4 Falladas Namen (<i>Christoph Deupmann</i>)	202
1.5 Fallada als populärer Autor der Synthetischen Moderne (<i>Gustav Frank/Stefan Scherer</i>)	208
2. Frühwerk	223
2.1 Juvenila und schriftstellerische Pläne: Übersetzungen, Gedichte (<i>Stefan Scherer</i>)	223
2.2 Frühe Romane: <i>Der junge Goedeschal</i> (1920), <i>Anton und Gerda</i> (1923) (<i>Sabine Koburger</i>)	235

ISBN 978-3-11-028187-3
e-ISBN (PDF) 978-3-11-028214-6
e-ISBN (EPUB) 978-3-11-038775-9

Library of Congress Control Number: 2018951327

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Informationen sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© 2019 Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston
Einbandabbildung: Hans Fallada mit seiner Frau Anna Issel (Ausschnitt).
Foto: Scherl / Süddeutsche Zeitung Photo
Satz: Dörlemann Satz GmbH & Co. KG, Lemförde
Druck und Bindung: CPI books GmbH, Leck

www.degruyter.com



VI	Inhalt
2.3	Erzählungen der 1920er Jahre (<i>Christoph Kleinschmidt</i>) 250
2.4	<i>Im Blinzeln der Großen Katze</i> (1924/1993) (<i>Christoph Kleinschmidt</i>) 263
3.	Zeit des Durchbruchs um 1930 268
3.1	<i>Bauern, Bonzen und Bomben</i> (1931) (<i>Sebastian Marx</i>) 268
3.2	<i>Kleiner Mann – was nun?</i> (1932) (<i>Walter Delabar</i>) 282
3.3	<i>Wer einmal aus dem Blechnapf frißt</i> (1934) (<i>Hannes Gürgen</i>) 305
3.4	Drama, Hörspiel und Drehbuch (<i>Sven Hanuschek</i>) 317
4.	Werke im Dritten Reich 324
4.1	<i>Wir hatten mal ein Kind</i> (1934) (<i>Gustav Frank/Stefan Scherer</i>) 324
4.2	<i>Altes Herz geht auf die Reise</i> (1936) (<i>Alice Hipp</i>) 353
4.3	<i>Wizzel Kien. Der Narr von Schalkemaren</i> (1936/1995) (<i>Sven Hanuschek</i>) 366
4.4	<i>Wolf unter Wölfen</i> (1937) (<i>Gustav Frank/Stefan Scherer</i>) 369
4.5	<i>Der eiserne Gustav</i> (1938) (<i>Silvia Woll</i>) 395
4.6	<i>Kleiner Mann, Großer Mann – alles vertauscht oder Max Schreyvogels Last und Lust des Geldes</i> (1940) (<i>Alice Hipp/Silvia Woll</i>) 407
4.7	<i>Ein Mann will hinauf. Die Frauen und der Träumer</i> (1942/1953) (<i>Thomas Wortmann</i>) 415
4.8	Der Kutisker-Roman (1941/1944) (<i>Gustav Frank/Stefan Scherer</i>) 421
4.9	Erzählungen seit den 1930er Jahren (<i>Nikolas Immer</i>) 430
4.10	Kinderbücher und Märchen (<i>Antonie Magen</i>) 439
4.11	Unterhaltungsromane (<i>Sven Hanuschek</i>) 449
5.	Werke nach dem Zweiten Weltkrieg. 460
5.1	<i>Der Trinker</i> (1944/1950) (<i>Jörg Schönert</i>) 460
5.2	<i>Der Alpdruck</i> (1947) (<i>Thomas Wortmann</i>) 467
5.3	<i>Jeder stirbt für sich allein</i> (1947) (<i>Gustav Frank/Stefan Scherer</i>) 473
III.	Wirkung 491
1.	Zeitgenössische Rezeption (<i>Hans-Edwin Friedrich</i>) 491
2.	Verfilmungen (<i>Tina Grahll</i>) 500
3.	Hörspiele und Lesungen (<i>Katja Götz</i>) 521
4.	Fallada auf der Bühne (<i>Evelin Kessel</i>) 536
5.	Übersetzungen (<i>Tina Grahll/Eva Rosenzweig</i>) 543
6.	Forschungsgeschichte (<i>Geoff Wilkes</i>) 557
7.	Fallada heute: Internationale Rezeption (Renaissance in Großbritannien, Israel und USA) (<i>Thomas Wortmann</i>) 566
IV.	Zeittafel (<i>Kristina Kapitel</i>) 573

Inhalt	VII
V. Fallada-Bibliografie	
(<i>Hannes Gürgen/Alice Hipp/Kristina Kapitel</i>)	581
1. Quellen	581
1.1 Werke	581
1.1.1 Romane	581
1.1.1.1 Erstausgaben.	581
1.1.1.2 Drucke in Zeitungen und Zeitschriften.	582
1.1.2 Erzählungen	590
1.1.2.1 Erstausgaben und Sammlungen	590
1.1.2.2 Drucke in Zeitungen und Zeitschriften.	592
1.1.2.3 Unveröffentlichte Erzählungen (bzw. bisher ohne Druckbeleg)	599
1.1.3 Lyrik	600
1.1.3.1 Veröffentlichte Lyrik	600
1.1.3.2 Unveröffentlichte Lyrik (bzw. bisher ohne Druckbeleg) . .	601
1.1.4 Dramatik, Hörspiele und Drehbücher	602
1.1.4.1 Veröffentlichte Dramen, Hörspiele und Drehbücher	602
1.1.4.2 Unveröffentlichte Dramen und Drehbücher	602
1.1.5 Sonstiges	602
1.2 Autobiografisches	603
1.2.1 Autobiografische Texte.	603
1.2.1.1 Bucherdrucke.	603
1.2.1.2 Drucke in Zeitungen und Zeitschriften.	603
1.2.1.3 Unveröffentlichte autobiografische Schriften (bzw. bisher ohne Druckbeleg)	604
1.2.2 Briefe und Tagebücher	605
1.2.2.1 Veröffentlichte Briefe und Tagebücher	605
1.2.2.2 Unveröffentlichte Briefe und Tagebücher (bzw. bisher ohne Druckbeleg)	606
1.3 Zeitungsartikel und Rezensionen.	609
1.3.1 Beiträge in verschiedenen Zeitungen und Zeitschriften. . .	609
1.3.2 Beiträge im General-Anzeiger für Neumünster (1928–1930)	610
1.3.2.1 Filmkritiken	610
1.3.2.2 Theater- und Vortragskritiken	611
1.3.3 Literaturkritiken	614
1.3.3.1 Veröffentlichte Literaturkritiken	614
1.3.3.2 Unveröffentlichte Literaturkritiken (bzw. bisher ohne Druckbeleg)	617
1.4 Vorworte, Reden und Interviews.	618
1.4.1 Veröffentlichte Vorworte, Reden und Interviews.	618
1.4.2 Unveröffentlichte Vorworte, Reden und Interviews (bzw. bisher ohne Druckbeleg)	618
1.5 Übersetzungen	619
1.6 Werkausgaben	619
2. Bearbeitungen	620
2.1 Fremdbearbeitungen unter Falladas Mitwirken	620

2.1.1	Theater.	620
2.1.2	Film	620
2.2	Fremdbearbeitungen ohne Falladas Mitwirken.	620
2.2.1	Theater.	620
2.2.2	Film und Fernsehen	621
2.2.3	Lesungen	623
2.2.4	Hörspiele.	624
2.2.5	Sonstiges	626
3.	Zeitgenössische Rezensionen von Falladas Werken alphabetisch	626
3.1	<i>Der Alpdruck</i>	626
3.2	<i>Altes Herz geht auf die Reise.</i>	626
3.3	<i>Anton und Gerda</i>	627
3.4	<i>Bauern, Bonzen und Bomben</i>	628
3.5	<i>Damals bei uns daheim</i>	635
3.6	Day, Clarence: <i>Unser Herr Vater</i> [Übersetzung]	635
3.7	Day, Clarence: <i>Unsere Frau Mama</i> [Übersetzung]	635
3.8	<i>Der eiserne Gustav.</i>	636
3.9	<i>Geschichten aus der Murkelei</i>	638
3.10	<i>Heute bei uns zu Haus.</i>	639
3.11	<i>Hoppelpoppel – wo bist du?</i>	639
3.12	<i>Der junge Goedeschal</i>	640
3.13	<i>Jeder stirbt für sich allein</i>	640
3.14	<i>Kleiner Mann, großer Mann – alles vertauscht oder Max Schreyvogels Last und Lust des Geldes</i>	641
3.15	<i>Kleiner Mann – was nun?</i>	641
3.16	<i>Ein Mann will hinauf. Die Frauen und der Träumer.</i>	647
3.17	<i>Märchen vom Stadtschreiber, der aufs Land flog.</i>	647
3.18	<i>Der Trinker</i>	650
3.19	<i>Der ungeliebte Mann.</i>	651
3.20	<i>Wer einmal aus dem Blechnapf frißt.</i>	651
3.21	<i>Wir hatten mal ein Kind.</i>	656
3.22	<i>Wolf unter Wölfen.</i>	659
4.	Forschungsliteratur	663
4.1	Bibliografien und Forschungsübersichten	663
4.2	Biografisches und Allgemeines	663
4.3	Beziehungen im Literaturbetrieb	677
4.4	Vergleichende Untersuchungen mit Werken anderer Autoren	678
4.5	Allgemeine Darstellungen zu Falladas Werk	682
4.6	Sammelbände	686
4.7	Untersuchungen von Falladas Werk unter spezifischen Fragestellungen	686
4.8	Werke alphabetisch	690
4.8.1	<i>Der Alpdruck</i>	690
4.8.2	<i>Altes Herz geht auf die Reise.</i>	691
4.8.3	<i>Anton und Gerda</i>	692
4.8.4	<i>Der Apparat der Liebe.</i>	692

4.8.5	Aufzeichnungen des jungen Rudolf Ditzen nach dem Scheinduell mit seinem Schulfreund.	692
4.8.6	<i>Bauern, Bonzen und Bomben</i>	692
4.8.7	<i>Der Bettler, der Glück bringt.</i>	695
4.8.8	<i>Der blutende Biber.</i>	695
4.8.9	<i>Die Bucklige</i>	695
4.8.10	<i>Christkind verkehrt</i>	695
4.8.11	<i>Damals bei uns daheim</i>	696
4.8.12	<i>Dies Herz, das dir gehört</i>	696
4.8.13	<i>Drei Jahre kein Mensch</i>	696
4.8.14	<i>Der eiserne Gustav.</i>	696
4.8.15	<i>Das EK Eins</i>	698
4.8.16	<i>Fridolin, der freche Dachs</i>	698
4.8.17	<i>Fröhlichkeit und Traurigkeit</i>	698
4.8.18	<i>Gauner-Geschichten</i>	698
4.8.19	<i>In meinem fremden Land. Gefängnistagebuch 1944</i>	698
4.8.20	<i>Genesenden-Urlaub</i>	699
4.8.21	<i>Geschichte vom goldenen Taler</i>	700
4.8.22	<i>Geschichte vom Mäusecken Wackelohr</i>	700
4.8.23	<i>Geschichte vom verkehrten Tag</i>	700
4.8.24	<i>Die Geschichte von der großen und von der kleinen Mücke</i>	700
4.8.25	<i>Geschichten aus der Murkelei</i>	700
4.8.26	<i>Gesine Lüders oder Eine kommt – eine geht.</i>	701
4.8.27	<i>Der gestohlene Weihnachtsbaum.</i>	701
4.8.28	<i>Die große Liebe</i>	701
4.8.29	<i>Häusliches Zwischenspiel</i>	701
4.8.30	<i>Heute bei uns zu Haus.</i>	701
4.8.31	<i>Hoppelpoppel – wo bist du?</i>	702
4.8.32	<i>Ich bekomme Arbeit.</i>	702
4.8.33	<i>Ich, der verlorene Findling.</i>	702
4.8.34	<i>Ich suche den Vater</i>	702
4.8.35	<i>Im Blinzeln der großen Katze</i>	702
4.8.36	<i>Jeder fege vor seiner Frau</i>	703
4.8.37	<i>Jeder stirbt für sich allein</i>	703
4.8.38	<i>Der junge Goedeschal</i>	706
4.8.39	<i>Junge Liebe</i>	707
4.8.40	<i>Junge Liebe zwischen Trümmern.</i>	707
4.8.41	<i>Der Jungherr von Strammin [Junger Herr – ganz groß]</i>	707
4.8.42	<i>Der Kindernarr</i>	708
4.8.43	<i>Der kleine Jü-Jü und der große Jü-Jü.</i>	708
4.8.44	<i>Kleiner Mann, großer Mann – alles vertauscht oder Max Schreyvogels Last und Lust des Geldes.</i>	708
4.8.45	<i>Kleiner Mann – was nun?</i>	709
4.8.46	<i>Die Kuh, der Schuh, dann du</i>	715
4.8.47	<i>Der Kutisker-Roman.</i>	715
4.8.48	<i>Länge der Leidenschaft</i>	715
4.8.49	<i>Lüttenweihnachten.</i>	715

4.8.50	<i>Der Maler</i>	716
4.8.51	<i>Ein Mann will hinauf. Die Frauen und der Trumer</i> <i>[Ein Mann will nach oben].</i>	716
4.8.52	<i>Märchen vom Stadtschreiber, der aufs Land flog.</i>	716
4.8.53	<i>Märchen vom Unkraut.</i>	716
4.8.54	<i>Meine Ahnen.</i>	717
4.8.55	<i>Mit Metermaß und Gießkanne.</i>	717
4.8.56	<i>Oma iberdauert den Krieg.</i>	717
4.8.57	<i>Osterfest 1933 mit der SA</i>	717
4.8.58	<i>Pechvogel und Glückskind.</i>	717
4.8.59	<i>Pfingstgru an Achim</i>	717
4.8.60	<i>Der Pleitekomplex</i>	717
4.8.61	<i>Pogg, der Feigling</i>	718
4.8.62	<i>Der Pott in der U-Bahn</i>	718
4.8.63	<i>Ein Roman wird begonnen.</i>	718
4.8.64	<i>Sachlicher Bericht iber das Glück, ein Morphinist zu sein.</i>	718
4.8.65	<i>Die schlimme Tochter</i>	718
4.8.66	<i>Strafgefangener, Zelle 32.</i>	718
4.8.67	<i>Der Strafantlassene.</i>	719
4.8.68	<i>Die Stunde eh' du schlafen gehst.</i>	719
4.8.69	<i>Swenda, ein Traumtorso oder Meine Sorgen</i>	719
4.8.70	<i>Der Trauring.</i>	719
4.8.71	<i>Der Trinker</i>	719
4.8.72	<i>Der ungeliebte Mann.</i>	720
4.8.73	<i>Unser täglich Brot</i>	720
4.8.74	<i>Unterprima Totleben.</i>	720
4.8.75	<i>Die Verkäuferin auf der Kippe</i>	720
4.8.76	<i>Die verlorenen Grunfinken</i>	721
4.8.77	<i>Vom Entbehrlichen und vom Unentbehrlichen</i>	721
4.8.78	<i>Vor allem die Jugend retten</i>	721
4.8.79	<i>Wer einmal aus dem Blechnapf frißt.</i>	721
4.8.80	<i>Wie ich Schriftsteller wurde [Meine lieben jungen Freunde]</i>	722
4.8.81	<i>Wir hatten mal ein Kind</i>	722
4.8.82	<i>Wizzel Kien. Der Narr von Schalkemaren</i>	723
4.8.83	<i>Wolf unter Wölfen</i>	723
VI.	Register	727
1.	Werke Falladas	727
2.	Personenregister.	730