

Geldwert und Neue Sachlichkeit.

Bemerkungen zum Angestelltenroman um 1930

Christian Meierhofer (Uni Bonn)

„Das liebe Geld“ ist eine Wendung, wie sie nur im Deutschen zu haben ist.¹ Typisch deutsch ist dann aber ebenso, dass das Attribut „liebe“ nicht zwangsläufig positive Konnotationen mit sich bringt. So hat der Deutsche nicht nur das „liebe Geld“ in seinem Sprachgebrauch, sondern auch seine „liebe Mühe und Not“, seinen „lieben Himmel“, einen „lieben langen Tag“, die „liebe Zeit“, die „liebe Güte“, den „lieben Schwan“, der „lieben Seele Ruh“, den „lieben Herrn Gesangsverein“, das „liebe bisschen“ und das „liebe Lieschen“, den „lieben Gott“ und das „liebe Vieh“ – und am liebsten hat er natürlich seinen „lieben Frieden“.

Wenn es freilich um das „liebe Geld“ geht, dann ist das für den Deutschen nur manchmal eine freudige, meist jedoch eine recht ernste Angelegenheit. Mit Geld ist nicht zu spaßen, vor allem nicht, wenn er davon nicht viel hat oder meint, es stehe ihm mehr zu. Entsprechend häufen sich die Anekdoten und Zeitungsmeldungen über Steueründer, Steuer-CDs und dubiose Auslandskonten in den deutschen Nachbarländern. Dass der Deutsche jedenfalls eine große Affinität zum Geld hat, lässt sich auch ohne Aufzählung einschlägiger Beispiele wohl nicht von der Hand weisen.

1) Dieser Text basiert auf einem Vortrag an der Seoul National University, dessen Fassung weitgehend beibehalten wurde. Erste Überlegungen zum Thema finden sich in meinem Aufsatz von 2012, 55-58.

Wie aber steht es mit der deutschen Literatur und mit den literarischen Verfahrensweisen, wenn es um das Thema Geld geht? Und warum ist eine speziell literaturwissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Geld nicht einfach nur interessant, sondern vielleicht sogar notwendig? Blickt man auf die mediale Politberichterstattung der letzten Jahre, dann ist vielleicht kein Begriff so häufig gefallen wie der der Finanz- und Wirtschaftskrise. In der Folge der Krise wurde und wird auch die literarische und literaturwissenschaftliche Textproduktion entsprechend gelenkt. Prominente Beispiele wären hier etwa Christof Magnussons Roman *Das war ich nicht* oder der Essay *Das Gespenst des Kapitals* des Berliner Literaturwissenschaftlers Joseph Vogl.

Sucht man hingegen nach den historischen Vorläufern der Krise, wird man schnell auf das Jahr 1929 und den 25. Oktober stoßen, der als „Schwarzer Freitag“ zum Schlagwort geriet und an dem manche Aktienkurse in den USA um bis zu 50% an Wert verloren. In Deutschland ist die Situation zu dieser Zeit ebenfalls angespannt durch den Wahlsieg der Nationalsozialisten, die 1930 18,3% der Stimmen erlangen, aber auch durch die Reparationszahlungen nach dem Ersten Weltkrieg an die USA: „Ende 1930 erreicht die Arbeitslosenzahl in Deutschland fünf Millionen, womit sie weltweit im Vergleich auf höchstem Niveau steht und noch weiter im Steigen begriffen ist. Im öffentlichen Dienst werden die Gehälter um 23 Prozent gekürzt, Arbeitslosenunterstützung und Sozialhilfe werden zusammengestrichen, die Steuern drastisch erhöht“ (Kitchen 1998, 249). Vor diesem prekären zeitgeschichtlichen Hintergrund entstehen dennoch prominente Texte und mit dem Angestelltenroman sogar ein völlig neues Genre. Mitten in der großen Wirtschaftskrise um 1930 floriert eine Romanprosa, die den ökonomischen und existentiellen Unwägbarkeiten mit literarischem Lösungspotential begegnet, obwohl oder vielleicht gerade weil die experimentelle Hochphase der Gattung mit Musil, Broch und Döblin gerade erreicht worden ist.

Ein erster Blick in Gero von Wilperts beliebtes *Sachwörterbuch der Literatur* verrät dazu allerdings nur Folgendes: „Angestelltenroman, sozialer Roman aus dem Alltag der durchschnittlichen kleinen Angestellten mit ihren Schicksalen, Problemen und kleinen Katastrophen, bes. im 20. Jh. seit der Neuen Sachlichkeit ausgebildet“ (von Wilpert 2001, 29). Es sollen hier zwei der bekanntesten dieser Angestelltenromane vorgestellt werden: Hans Falladas *Kleiner Mann – was nun?* und Irmgard Keuns *Das kunstseidene Mädchen*. Von dort aus lässt sich eine literarisch motivierte Semantik des Geldes aufdecken und die Relation von Geld und Liebe begreifen, die die Wendung vom „lieben Geld“ unweigerlich aufruft. Zudem soll ein gängiges Merkmal der Neuen Sachlichkeit hinterfragt werden, nämlich „die Dominanz der Sache, des literarischen Gegenstands, des Stoffs, der Materie“ und „ihre Beschaffenheit als eine der Realität verpflichtete Ästhetik“ (Becker 2000, I, 38). Mit dieser und ähnlichen Definitionen schafft die literaturwissenschaftliche Beobachtungssprache aber ein Bezeichnungsproblem, weil schon die historische Objektsprache in moderner Selbstthematization für sich beansprucht, „vor allem sachlich zu sein“, „zur Sachlichkeit“ zu finden und – nicht zuletzt in mentalitätsgeschichtlicher Verarbeitung des „Kriegsjahrzehnts“ – eine „klare Ordnung der Dinge“ (Troß 2000, 27f.) zu schaffen. Für das Problem dieser sprachlichen Konvergenz soll zuletzt ein Lösungsvorschlag in diskurshistorischer Perspektive auf die Geldwerttheorie Georg Simmels gemacht werden.

I.

Im Zentrum von Falladas Roman aus dem Jahr 1932 stehen die alltäglichen Widrigkeiten der beiden Hauptfiguren: Johannes Pinneberg, der nur Pinneberg gerufen wird und zunächst als Buchhalter in einem Geschäft für Getreide und Düngemittel, später als Verkäufer in der Herrenabteilung des Berliner Kaufhauses Mandel angestellt ist, und seine Partnerin Emma Mörschel, die als Tochter aus einer Arbeiterfamilie stammt und von Pinneberg nur Lämmchen genannt wird. Von Beginn an ist das junge Paar, sie ist 22, er 23 Jahre alt, vor Probleme gestellt. Ein Besuch beim Frauenarzt Dr. Sesam im Eröffnungskapitel ist eigentlich zu einem Beratungsgespräch über Verhütungsmethoden gedacht. Bei der Untersuchung stellt sich aber heraus, dass Lämmchen im zweiten Monat schwanger ist, die Präventivmaßnahmen also nicht mehr greifen und an den akuten Umständen vorbeigehen. Außerdem jedoch wird der Arztbesuch jetzt zu einer finanziellen Herausforderung, weil zwar Beratungsgespräche, nicht jedoch Schwangerschaftsdiagnosen von der Krankenkasse übernommen werden. Die 15 Mark, die der Arzt verlangt, muss Pinneberg, der monatlich insgesamt nur 180 Mark verdient, widerwillig bezahlen.

Ebenso unvorbereitet wie die Schwangerschaft kommt auch der Heiratsantrag, den Pinneberg seinem Lämmchen auf dem Rückweg vom Arzt macht. So ist der Antrag weniger ein Antrag als ein spontaner Vorschlag: „Lämmchen!“ sagt er und keucht vor Aufregung und Atemnot. „Emma Mörschel! Wie wär’s wenn wir uns heiraten würden –?“ (Fallada 2003, 16) Als Umgangsweise der Figuren mit den äußeren, gesellschaftlichen Schwierigkeiten ist solche naiv anmutende Spontaneität immer wieder anzutreffen. Später im Roman kauft Pinneberg zum Beispiel eine

Frisiertoilette für unglaubliche 125 Mark, eine im Grunde völlig „widersinnige Tat“, die Christa Jordan damit erklärt, dass damit die „Wut über die Ausbeutung“ „im Konsum“ „kanalisiert“ wird. Sie schreibt:

Handeln scheint nur als sinnloses denkbar – oder als letzter Versuch, das Private zu retten; die Alternative zur Verzweiflungstat ist die Inszenierung von Normalität. Die Frisiertoilette [...] wird zum Sinnbild eines ‚normalen‘ menschlichen Lebens in einer als unmenschlich empfundenen Gesellschaft. (Jordan 2001, 240)

Den spontanen Handlungen stehen jedoch auch Versuche gegenüber, ganz gezielt und *verbaliter* berechnend zu agieren. Das liebe Geld soll und darf nicht einfach nur zum Fenster hinaus geworfen, sondern muss vor allem sparsam eingesetzt werden. Wie sehr die Darstellungsweise des Romans davon betroffen ist, zeigt sich etwa bei einem nächtlichen Beisammensein des Paares, das kurz nach der Verlobung in der Küche der Familie Mörschel stattfindet, die Pinneberg an diesem Tag das erste Mal kennen lernt. Der Kapitelabschnitt trägt bezeichnenderweise die Überschrift „Geschwätz in der Nacht von Liebe und Geld“ und präsentiert in szenisch-dialogischer Darstellung und dramatischem Modus die Überlegungen zum künftigen Haushalt der beiden werdenden Eltern:

„Lämmchen, laß uns erst mal mit hundertachtzig rechnen. Wenn’s mehr wird, ist es ja nur schön, aber die haben wir doch erst mal sicher.“

„Also schön“, stimmt sie zu. „Nun erst mal die Abzüge.“

„Ja“, sagt er. „An denen kann man ja nichts ändern. Steuern 6 Mark und Arbeitslosenversicherung 2 Mark 70. Und Angestellten-Versicherung 4 Mark. Und Krankenkasse 5 Mark 40. Und die Gewerkschaft 4 Mark 50...“

[...]

„Bleiben also erst mal 157 Mark. Was macht die Miete?“

„Ja, ich weiß doch nicht. Zimmer und Küche, möbliert. Sicher doch 40 Mark.“

„Sagen wir 45“, meint Lämmchen. „Bleiben 112 Mark 40. Was denkst du, brauchen wir fürs Essen?“

„Ja, sag du mal.“

„Mutter sagt immer, 1 Mark 50 braucht sie für jeden Tag.“

„Das sind 90 Mark im Monat“, sagt er.

„Dann bleiben noch 22 Mark 40“, sagt sie.

Die beiden sehen sich an.

Lämmchen sagt ganz schnell: „Und dann haben wir noch nicht für Feuerung. Und nichts für Gas. Und nichts für Licht. Und nichts für Porto. Und nichts für Kleidung. Und nichts für Wäsche. Und nichts für Schuhe. Und Geschirr muß man sich auch manchmal kaufen.“

Und er sagt: „Und man möchte doch auch mal ins Kino. Und am Sonntag ’nen Ausflug machen. Und ’ne Zigarette rauch ich auch ganz gerne.“

„Und sparen wollen wir doch auch was.“

„Mindestens 20 Mark im Monat.“

„Dreißig.“

„Rechnen wir noch mal.“ (Fallada 2003, 31f.)

Es gehört zur grundlegenden Darstellungstechnik des Textes, dass er die wirkungsmächtigen zeitgeschichtlichen Kontexte weitgehend ausblendet und stattdessen die exemplarische Situation seiner Figuren in den Vordergrund rückt. Der Status des Ökonomischen wird im Roman dadurch ganz konkret gemacht am *oikos*, am Haushalt und am Wirtschaften des jungen Paares. Der Text führt Ökonomie im Wortsinne vor, nämlich als regelrechte Kunst des Haushaltens, ohne die die Figuren nicht lebens- oder überlebensfähig wären. Das hat zur Folge, dass Marginalien und eigentlich randständige Phänomene plötzlich ins Zentrum der Aufmerksamkeit

rücken können. Sobald auf Heller und Pfennig geachtet und gerechnet werden muss, wird auch der Blick frei für andere Details und Nebensächlichkeiten. Obwohl am Anfang des Beziehungslebens von Pinneberg und Lämmchen noch gar nicht klar ist, wie der alltägliche Lebensunterhalt bestritten werden kann, steht immerhin schon fest, wohinein das Haushaltsgeld gelegt wird. Pinneberg schlägt vor: „Zu Anfang des Monats tun wir alles Geld in einen Topf, und jeder nimmt sich etwas davon, was er braucht.“ Und Lämmchen entgegnet: „Ich hab einen hübschen Topf dafür, blaues Steingut. Ich zeig ihn dir noch. – Und dann wollen wir furchtbar sparsam sein. Vielleicht lern ich noch Oberhemden plätten.“ (Fallada 2003, 34) Ebenso wie später die Frisiertoilette eigentlich kaum einen täglichen Nutzwert besitzt, ist auch die Optik des blauen Topfes aus Steingut im Grunde überhaupt nicht und doch ausschließlich relevant für eine erfolgreiche Haushaltung. Der Mangel an finanziellen, ökonomischen Geldwerten geht einher mit der Aufwertung der in diesem Sinne wertlosen Marginalien, die als Bezugsgrundlage für die Figuren geradezu als existentiell notwendig erscheinen. Anders ausgedrückt: Weil dem Wertmodell des Geldes und einer entsprechenden, gesellschaftsfähigen Lebensführung nicht vollends entsprochen werden kann, weil schlichtweg viel zu wenig Geld vorhanden ist, um am öffentlichen Leben zu partizipieren, orientieren sich Lämmchen und Pinneberg merklich am Privaten und an ihrem geringen Besitz mit all seinen dekorativen, ornamentalen Details.

Dass die Absichtserklärungen, von Beginn an sehr sparsam zu sein, sich nicht erfüllen, die beiden ihre Ersparnisse schon bald aufgebraucht haben, wird spätestens in der Romanmitte kenntlich, als das Paar bei Pinnebergs Mutter in Berlin zur Untermiete wohnt. Lämmchen stellt hier in geradezu privatrechtlicher Manier einen Normal-Etat des Paares auf. Mit quasi-juristischen Methoden soll jetzt der Haushalt und das eigene

hauswirtschaftliche Fehlverhalten reguliert werden. So heißt es am Ende der Etatrechnung: „Die Unterzeichneten verpflichten sich, unter keinen Umständen und unter keinem Vorwande Geld zu anderen als den vorgesehenen Zwecken und nicht über den Etat hinaus der Kasse zu entnehmen. Berlin, am 30. November.“ (Fallada 2003, 225) Die Geldsorgen dominieren dementsprechend die Organisation des Privatlebens. Darüber hinaus verhindern sie bisweilen die Intimität des Paares. In der Nacht nach dem Kauf der besagten Frisiertoilette schildert der Text recht ausgiebig das Ritual des Gutenachtkusses, für den Pinneberg stets um das übergroße Bett herumgehen muss, bevor er dann das Licht löschen und sich hinlegen kann: „Er versucht meistens, männlich zu verbergen, wie lästig ihm diese ausgedehnte Zärtlichkeit ist, und er ist sich dabei nie ganz klar darüber, wie weit sie ihn durchschaut und ob seine Kühle gar keinen Eindruck auf sie macht.“ (Fallada 2003, 189) Das leidige Ritual scheint in dieser Nacht ein anderes Ende als mit den bloßen „Pflichtküsse[n]“ (Fallada 2003, 192) zu nehmen. Als Pinneberg seinem Lämmchen jedoch beichtet, wie teuer die Frisiertoilette war und dass er nur noch 42 Mark für den restlichen Monat übrig hat, ist natürlich auch alle Romantik dahin: „„Wie?!!!“ fragt Lämmchen und setzt sich auf. Läßt ihren Jungen los, verzichtet auf Wärme, Luftabschluß, Erotika, setzt sich pfeilgerade auf. ‚Wie? Was hast du noch von deinem Gehalt?‘“ (Fallada 2003, 194) Die Problemsituation löst sich allerdings schnell in Versöhnung und körperliche Nähe auf, die jetzt nicht als sexuelle Begierde daherkommt, sondern in einer pathetischen Erzählerrede als existentieller Restwert von Intimität und Identität ausgemacht wird:

Und bezwungen von der seligen Mutter neigt er [...] sich über sie. Sachte legte er seine Wange an ihren vollen, strammen Leib, der doch so weich ist... Und plötzlich ist er wie das herrlichste Kissen der Welt, nein, Torheit, wie

eine Woge ist er, es hebt und senkt sich der Leib, ein unermeßliches Meer von Seligkeit überströmt ihn... ist es Sommer? Das Korn ist ja reif. Welch ein fröhliches Kind mit dem weißblonden, verstrubbelten Schopf und den blauen Augen der Mutter. Oh, wie gut riecht es hier auf dem Feld, nach Erde und Mutter und nach Liebe. Nach all der genossenen, immer frischen Liebe... Und die kleinen Grannenhaare der Ähren sticheln an seiner Backe, und er sieht hinten die schöne geschlossene Linie ihrer Schenkel und den kleinen dunklen Wald... Und wie emporgehoben von ihren Armen ruht er an der mütterlichen Brust, sieht ihren Blick so groß und strahlend... Oh, ihr alle in den kleinen, engen Stuben, fühlt er, das kann man euch doch nicht nehmen... (Fallada 2003, 197)

Trotz aller widrigen Lebensumstände ist der Rückzug nicht nur ins Intime, sondern in den Mutterschoß oder an die Mutterbrust möglich, an einen Punkt, an dem sich der Angestellte Pinneberg mit allen Leidensgenossen beinahe leiblich verbunden wähnt. Überhaupt operiert der Text ausgiebig mit den Begriffen von Berufsständen, sozialen Klassen oder mit Vorstellungen von der Masse, wie sie vorwiegend Siegfried Kracauer zeitnah bestimmt. Dass sich die konkrete Situation im Roman dann nicht nur zwischenmenschlich, sondern auch finanziell entspannt, ist dem Liebhaber von Pinnebergs Mutter, Jachmann, zu danken, der nach einem lautstarken Streit unversehens aus der Hauptwohnung im Nebenzimmer aufkreuzt und den Kindern ganze 300 Mark hinterlässt, entweder als Haushaltsgeld für Pinnebergs Mutter, oder womöglich auch, das lässt der Roman offen, als finanzielle Gegenleistung für manchen Liebesdienst. Jachmann erklärt:

„Wissen Sie, die Frau, Ihre Mutter, schimpft ewig rum, weil sie die Miete noch nicht hat. Heute verkorkst sie uns wieder den ganzen Abend. Jetzt weint

sie drüben. Na, habe ich gedacht, Jachmann, die letzten Tage hat's nur so geflutscht mit dem Geldverdienen, Jachmann, geben würdeste du es der Frau doch, gibst du es den Kindern. Die geben es der Frau, kommt es auf eins raus. Und Friede ist.“ (Fallada 2003, 201)

Für den Roman sind diese abrupten Wechsel von Problem und Lösung, Krise und Entspannung durchaus verfahrensleitend. Eine Notsituation tritt stets spontan ein, ob sie nun selbstverschuldet ist wie beim Kauf der Frisiertoilette oder fremdverschuldet, als Pinneberg beim Kaufhaus Mandel am Ende seinen Job verliert. Ebenso spontan ergeben sich dann aber doch die Auswege aus der prekären Lage. Der Roman führt damit die ganze existentielle Unverlässlichkeit des kleinen Mannes und eines Kleinbürgertums vor, das sich eben nur darauf verlassen kann. Unter den negativen ökonomischen Voraussetzungen sichert das den Figuren allerdings ein Bewusstsein für die Kontinuität und Regelmäßigkeit abrupter Situationswechsel und insofern Handlungsoptionen und Konzentrationsgewinne für das eigene Tun.

II.

Dass solches Konzentrieren und Prüfen der eigenen Handlungsmöglichkeiten in hohem Maße strategisch angelegt ist, zeigt auch der zweite Roman: Irmgard Keuns *Das kunstseidene Mädchen*, ebenfalls von 1932. Der Text gibt die tagebuchähnlichen Einträge der achtzehnjährigen Doris wieder, die als Büroangestellte in einer Anwaltskanzlei arbeitet, in der „nie Großartiges vorgeht“ (Keun 2010, 8). Von der Langeweile getrieben, gibt sie diesen Job daher schnell auf, um nach Berlin zu gehen, dort in der Großstadt als Schauspielerin ihr Glück zu finden und eine Berühmtheit zu

werden, ein „Glanz“, wie sie es mehrfach nennt. Doris' Erlebnisse bieten sich ausschließlich als Episoden dar, die sich aneinanderreihen, aber auch ganz unvermittelt von einem zum anderen Gegenstand wechseln können. Und anders als bei Falladas Figuren, die stets an die interne Fokalisierung des Erzählers gebunden und durchaus mit Selbstzweifeln behaftet sind, ist sich Keuns Hauptfigur ihrer Sonderstellung sehr wohl bewusst. Sie spricht im Gegensatz zu ihren Eltern ohne Dialekt, hat auf der Mittelschule einen Erlkönig hingelegt, „daß alles starr war“ (Keun 2010, 8), und weiß außerdem, ihre weiblichen Reize gezielt einzusetzen. Kurz: Doris ist der eigenen Einschätzung nach „ganz verschieden von Therese und den anderen Mädchen auf dem Büro und so“, so dass sie als „ungewöhnlicher Mensch“ (Keun 2010, 8) auch zum Erzählen befähigt und ihr Leben notwendig zu lesen ist. Der Schreibakt hängt damit vollauf an diesem Selbstbewusstsein einer Figur, die das Spiel der Inszenierung perfekt beherrscht,² sich explizit in die Nähe einer Schauspielerin bringt, dieses Spiel wiederum aber nicht „so unnatürlich wie im Büro“ (Keun 2010, 9) beschreiben möchte.

Das Vorbild der amerikanischen Stimmfilmschauspielerin Colleen Moore ist stilbildend für die Figur Doris. Mit Colleen Moore, die 1923 über Nacht zum Star des *Jazz Age* und der *Roaring Twenties* aufsteigt und die Haare zum modernen Bubikopf geschnitten hat, begründet sich der Rollentyp des sogenannten Flapper, der selbstbewussten, unkonventionellen, jungen Frau. Nicht umsonst also stellt der Text gerade diesen Bezug zu Beginn her. Doris entspricht ebendiesem Typus einer *femme fatale* mit permanent wechselnden und oberflächlichen Beziehungen zu diversen Männern, zwar immer mit der Hoffnung auf die Erfüllung eines

2) Zu den Inszenierungs- und Erzählstrategien vgl. mit weiteren Hinweisen lediglich Lickhardt 2009, 131-187, die aber auch eine wenig plausible „psychologische Lesart der Figur“ (190) Doris anbietet.

Liebesideals, aber eben auch mit dem klaren Blick für die ökonomische Werterealität ihres Alltags. Es ist freilich kein Nachteil, dass Doris' männliche Bekanntschaften vollends nach wirtschaftlichen und geldsemantischen Gesichtspunkten agieren, damit als Figuren des Romans schnell konturiert und für Doris leicht steuer- und beeinflussbar sind. Nicht nur der Chef der Kanzlei ist „immer happig aufs Geld“ und „wird wild mit der Zeit“ wegen ihren „sinnlichen Blicken bei fehlenden Kommas“ (Keun 2010, 9); auch die anderen Männer im Roman sind charakterlich eher einfach zugeschnitten, so dass sich Doris leicht von ihnen aushalten lassen kann. Selbst Doris' Vater, der vornehmlich am Kostgeld seiner Tochter Interesse hat, um seinen hohen Alkoholkonsum zu finanzieren, bildet da keine Ausnahme. Doris beschreibt das Verhältnis so:

Ich muß glatt einen finden für meine Kleider und für fünfzig Mark monatlich für zu Haus, damit Ruhe ist. Und wenn ich dann sage, woher ich das Geld habe, schmeißt er mich raus in moralischer Empörung. Aber wenn ich gar nichts sage, fragt er auch nicht, wo das Geld her ist, und hat auch keine Gedanken darüber, weil er Geld kriegt und eine moralische Beruhigung hat, wenn er nichts nachdenkt. (Keun 2010, 44)

Moralische Verhaltensmaßstäbe können je nach Interesse und Verlangen frei gehandhabt werden und bestehen nur noch *pro forma*. Die Herkunft des Geldes hat für Doris' Vater keinerlei Relevanz, wenn er nicht darauf aufmerksam gemacht wird. Auch bei Doris selbst ist die Lage kaum anders. Zwar hat sie einen Beweggrund, unterschiedliche Beziehungen oder Kontakte mit fremden Männern einzugehen, doch wie genau diese Kontakte zustande kommen, ist für den Erzählakt nicht zwangsläufig von Belang. Sie entstehen und enden immer nur *ad hoc*, ohne dass Doris die Möglichkeit einer langfristigen Bindung ergreifen könnte:

Ein Mann aus der Großindustrie hatte mich eingeladen, indem er im Schauspielhaus Freikarten holte beim Portier für morgen, denn wer Geld hat, hat Beziehungen und man kann furchtbar billig leben, wenn man reich ist. Und sprach mit mir und lud mich ein, weil er mich als fertige Künstlerin ansah. Ich will eine werden. Ich will so ein Glanz werden, der oben ist. Mit weißem Auto und Badewasser, das nach Parfüm riecht, und alles wie Paris. Und die Leute achten mich hoch, weil ich ein Glanz bin, und werden es dann wunderbar finden, wenn ich nicht weiß, was eine Kapazität ist, und nicht runter lachen auf mich wie heute [...]. (Keun 2010, 45)

Mit jeder neuen Liebschaft dekuviert der Text die Paradoxien des ökonomisch orientierten Großstadtlebens, in dem ausschließlich die gesellschaftliche Hierarchie über die sozialen Zugangsberechtigungen und Exklusivrechte entscheidet und von dort aus sogar die Regeln des Geldwerts außer Kraft setzen kann. Man lebt eben billig, wenn man reich und deshalb gesellschaftlich vernetzt ist. Darum muss auch der Aufstiegswille der als Schauspielerin durchaus talentierten Doris von vornherein ins Leere laufen. Künstlerische Talente oder geistige Denkvermögen können allenfalls dazu dienen, in gewissen exklusiven Kreisen eine kurzzeitige Teilhabe zu erlangen, nicht aber, um tatsächlich einen sozialen Aufstieg voranzutreiben. Das Schreibverfahren kommt auch deshalb nicht über die episodische Reorganisation des Erfahrenen hinaus, weil Doris als Figur aus ihrer wirtschaftlichen Abhängigkeit von Männern nicht hinausgelangt und mitunter nicht einmal hier Erfolge zeitigen kann, weil die rechte Intention fehlt: „Es war dunkler Morgen, und ich sah sein Gesicht im Bett, das machte mich böse und voll Ekel. Mit einem Fremden schlafen, der einen nichts angeht, ganz umsonst, macht eine Frau schlecht. Man muß wissen wofür. Um Geld oder aus Liebe.“ (Keun 2010, 63) Ohne klare Absicht, mit einem Mann ins Bett zu steigen, rückt die Frau in ein

moralisches Zwielficht, sofern sie selbst diesen Maßstab noch bei sich anlegt. Der Text erzeugt damit ein merkwürdiges Nebeneinander. Auf der einen Seite prononciert er über die Metapher des Glanzes, die Doris immer wieder für ihren Identitätsaufbau einfordert, eine radikale Äußer- und Oberflächlichkeit eines „zerstreuten Daseins“ und insoweit „die Reduktion des Lebens auf den Schein“ (Jordan 2001, 237). Auf der anderen Seite kann den negativen Erfahrungen und wechselnden Beziehungen ein gewisses Sinngebungspotential abgemerkt werden, das sich in feststehenden Wendungen ausschreibt. Also: „Mit einem Fremden schlafen, der einen nichts angeht, ganz umsonst, macht eine Frau schlecht. Man muß wissen wofür. Um Geld oder aus Liebe“ (Keun 2010, 63). Der Text begründet in seinem natürlichen Sprachgebaren ein aphoristisch geformtes Erfahrungswissen, Merksätze gewissermaßen, die in kommenden Problemlagen vielleicht helfen können, zumindest aber gegenüber den vielfältigen, schillernden Oberflächenphänomenen ein resümierendes Bewusstsein etablieren:

Wenn eine junge Frau mit Geld einen alten Mann heiratet wegen Geld und nichts sonst und schläft mit ihm stundenlang und guckt fromm, dann ist sie eine deutsche Mutter von Kindern und eine anständige Frau. Wenn eine junge Frau ohne Geld mit einem schläft ohne Geld, weil er glatte Haut hat und ihr gefällt, dann ist sie eine Hure und ein Schwein. (Keun 2010, 85)

Die kruden, auch pervertierten Mechanismen einer auf Geldsemantiken basierenden Kulturindustrie werden in der gnomisch-verkürzten Rede zumindest entdeckt, auch wenn der Text über eine konstatierende Haltung nicht hinauskommt. Doris kann die Regeln nicht ändern, sie kann sich aber immerhin diese Regeln bewusst machen und auf diese Weise das zumeist widersprüchliche und männerdominierte Bedingungsgefüge erklären, in dem sie agiert. Typisch für ein Rendezvous ist etwa dieses:

Und wir unterhielten uns in einem Restaurant, und sollte ich Wein trinken und hätte so gern was gegessen fürs selbe Geld. Aber so sind sie – sie bezahlen ganz gern große Summen für zu trinken und finden sich ausgenützt, wenn sie eine kleine Summe für zu essen bezahlen sollen, weil Essen ja was Notwendiges ist, aber Trinken was Überflüssiges und somit vornehmer.

[...]

Daraufhin Unterhaltung. Und immer von Erotik. Man kriegt das über. Witze von Erotik, Erzählungen von Erfahrung in Erotik, Gespräch von strenger Wissenschaft über Erotik, was dann wirklich ein ganz strenges und fachmännisches Gespräch darstellen soll und darum am allerunanständigsten werden kann und die allergrößte Schweinerei ist. Das darf man sich aber nicht anmerken lassen, denn dann macht solch ein Schmiß ein Lächeln voll Verachtung: ach pfui, ich dachte, Sie wären eine Frau, die drüber steht, aber Frauen denken sich immer was bei! (Keun 2010, 145 u. 147)

Dass Doris erklärungsfähig ist, die Regeln des Spiels durchschaut, führt nicht zu deren Überwindung, sondern zu deren Bestätigung und Beachtung. Trotz aller unanständigen Äußerungen über Erotik und zum Zwecke von Erotik lässt sich Doris ihre Abneigung nicht anmerken, immer in der Hoffnung, doch noch körperlich, nicht sexuell, aber kulinarisch davon zu profitieren.

Folglich kommt der Roman auch zu keinem Happy End, weil seine Hauptfigur ungeachtet aller männlichen Unanständigkeiten die Alternative verweigert: „Ich will nicht arbeiten, aber ich habe Korke in meinem Bauch, die lassen mich doch nicht untergehen?“ (Keun 2010, 218), fragt Doris rhetorisch am Schluss und verlässt genau den Mann, der sie vor der Prostitution bewahrt hat, damit der wieder mit seiner Ehefrau zusammenleben kann. Das ist für Doris keine Katastrophe, sie zerbricht nicht daran, muss aber gleichwohl mit dieser Tatsache leben, und zwar

nicht als ein Glanz im von ihr vorgestellten Sinne, sondern als ‚kunstseidener‘ Ersatz. Auch dessen ist sich Doris bewusst: „Konnte ich ihm mich nicht zu Liebe tun, mußte ich ihm eben eine andre zu Liebe tun.“ (Keun 2010, 209) Trotz solcher Unwägbarkeiten präsentiert der Roman eine überaus selbst-bewusste Figur, die die Voraussetzungen und Konsequenzen ihrer finanziellen Abhängigkeit wie auch ihrer Handlungsentscheidungen insgesamt vollauf einzuschätzen vermag, auch wenn die im Ergebnis nie an die selbstgesetzten Ideale heranreichen.

III.

Diese Beobachtungen an den recht phänomenologisch verfahrenen Romanen lassen sich mit Georg Simmels Geldwerttheorie auf ihre historische Semantik weiter befragen und begrifflich abstützen. In seiner *Philosophie des Geldes* (1900) geht Simmel, der bislang für die Untersuchung der Neuen Sachlichkeit vor allem wegen seines Großstadt-Essays interessant war,³ von überindividuellen Tauschbeziehungen aus, die das Geld mit sich bringt. Zwar ist das Subjekt die „allgemeine Quelle der Werte überhaupt“ (Simmel 1989, 53), entscheidend im Tauschverkehr sind jedoch Werte oder Geldwerte, die den Objekten zugeschrieben werden und sie untereinander vergleichbar machen. Die Gegenstände lösen sich vom „subjektiv-personalen Unterbau“ (Simmel 1989, 55). In Gang gesetzt wird dieser Ablösungsprozess wiederum vom Begehren des Einzelnen, das er einem Gegenstand entgegenbringt:

3) So bei Becker 2000, I, 33 u. 74.

So sehr der Einzelne kauft, weil *er* den Gegenstand schätzt und zu konsumieren wünscht, so drückt er dieses Begehren wirksam doch nur mit und an einem *Gegenstande* aus, den er für jenen in den Tausch gibt; damit wächst der subjektive Vorgang [...] zu einem sachlichen, überpersönlichen Verhältnis zwischen Gegenständen aus. (Simmel 1989, 55)

Ebendieses Begehren und das sachliche Verhältnis zwischen Gegenständen verhandeln auch die beiden Romane. Etwas offensiver ließe sich nicht nur von einem lebensphilosophischen oder soziologischen Kontext sprechen,⁴ der sich aus Simmels Überlegungen ergibt, sondern von einer poetologischen Fundierung der neusachlichen Prosa.⁵ Denn beide Romane sind nicht nur motivisch vom Begehren ihrer Figuren gegenüber bestimmten Konsumgegenständen geprägt oder – wie bei der Prostitution – vom Begehren nach anderen Figuren; die Texte werden in ihrem strukturellen, darstellungstechnischen Aufbau geradewegs angeleitet über ein Schema des Begehrens, über die Opposition von Besitz und Nichtbesitz, realem Zustand und idealer Zielvorstellung. Die Romane transformieren den Status des Geldes als „Mittel zur raumzeitlichen Abstandsvergrößerung“ „zwischen Akteuren“ (Giddens 1995, 37) in ein Mittel zur sozialen Distanzierung und Abhängigkeit, das innerhalb der Diegese als raumzeitlich verdichteter Erzählzusammenhang wirksam wird. Demgemäß bringt Simmels geldphilosophisches Konzept das Dilemma der Romanfiguren auf den Punkt, einerseits ein subjektives, privates Begehren äußern und mitunter auch erfüllen zu können, andererseits mit diesem Begehren immer schon einen Vorgang auszulösen oder zu bedienen, der

4) Lethen 1975, 8f. betont anhand von Simmel die „Sphäre der Sachlichkeit“, wonach der Begriff zu einem „Normbegriff der herrschenden Klasse“ aufsteige.

5) Für eine philosophische Perspektive, die den Zusammenhang von Simmels Geldwerttheorie und Neuer Sachlichkeit verdeutlicht, vgl. Hastedt 2004, 124-126.

die subjektiven Entscheidungen völlig überformt und an den Einzelschicksalen gar keinen Anteil nimmt. Mit Blick auf Wilperfs epochengeschichtliche Einordnung des Angestelltenromans in die Neue Sachlichkeit ließe sich also fragen, ob diese Sachlichkeit nicht auch noch durch ganz andere Entwicklungslinien konturiert ist, als einfach nur durch die „ernüchterte Rückkehr zur alltäglichen Wirklichkeit“ oder den „Verzicht auf subjektive Bewertung“ (Wilpert 2001, 557) von Gegenständen. Mit dem Sachlichkeitsbegriff nach Simmels Auffassung ergibt sich ein ungleich differenzierterer Blick auf die Verfahrensweisen des Romans, die nicht bloß sachlich, realistisch oder gegenstandsnah darstellen, sondern die grundlegend den Status des modernen Subjekts befragen, wenn sie ihre Figuren in völlig eigenlogische, nicht gerade widerspruchsfreie Erzählzusammenhänge vom Ökonomischen einbetten. So sind etwa die „momentanen Beziehungen“, die Simmel in Bezug auf die Prostitution konstatiert, im *Kunstseidenen Mädchen* eben dasjenige Beschreibungsmodell, nach dem der Roman durchweg verfährt. Auch das Begehren von Gegenständen mit „Seltenheitswert“ findet sich in den Texten immer wieder, wenn etwa der unanständige Herr mit dem Schmiss lieber exklusive Getränke bezahlt als ein gewöhnliches Essen, obwohl Doris großen Hunger leidet, oder wenn Pinneberg eine Frisiertoilette kauft, obwohl sie als nutzloses Ornat im täglichen Gebrauch einer kleinbürgerlichen Wohnung völlig unpassend ist. Unter ökonomischen Gesichtspunkten sind derartige Investitionen freilich völlig widersinnig; vor dem Hintergrund einer identitätsstiftenden Sinnggebung, die sich „mit und an einem *Gegenstande*“ ausdrückt, konstituieren sie überhaupt erst Subjektivität in einem sonst völlig unpersönlichen „Reich von Werten“ (Simmel 1989, 55). Jochen Hörisch hat in Anlehnung an die Systemtheorie Luhmanns das Diktum geprägt, dass Geld gesellschaftliche Prozesse codiert und insofern die Welt lesbar macht (vgl. Hörisch 1996, 67). Dem lässt sich aus literaturwissenschaftlicher Sicht hinzufügen, dass Simmels

Philosophie des Geldes die Welt des Angestelltenromans nicht unbedingt allein und überhaupt erst lesbar, aber als diskurshistorischer Einflussfaktor mit Sicherheit ein Stück weit verständlicher macht.

■ Bibliographie

- Becker, Sabina(2000): Neue Sachlichkeit. Bd. 1: Die Ästhetik der neusachlichen Literatur (1920-1933). Bd. 2: Quellen und Dokumente. Köln, Weimar, Wien.
- Fallada, Hans(2003) [1932]: Kleiner Mann – was nun?. Hamburg.
- Giddens, Anthony(1995): Konsequenzen der Moderne. Übers. v. Joachim Schulte. Frankfurt a.M.
- Hastedt, Heiner(2004): „Neue Sachlichkeit“ in der Philosophie des 20. Jahrhunderts. In: Die (k)alte Sachlichkeit. Herkunft und Wirkungen eines Konzepts. Hrsg. v. Moritz Baßler u. Ewout van der Knaap. Würzburg, 121-134.
- Hörisch, Jochen(1996): Kopf oder Zahl. Die Poesie des Geldes. Frankfurt a.M.
- Jordan, Christa(2001): „Wir stellen doch was vor“ – Angestelltenleben und dessen Spiegelung in der Prosa am Ende der Weimarer Republik. In: Kleinbürger. Zur Kulturgeschichte des begrenzten Bewußtseins. Hrsg. v. Thomas Althaus. Tübingen, 221-246.
- Keun, Irmgard(2010) [1932]: Das kunstseidene Mädchen. Berlin.
- Kitchen, Martin(1998): Illustrierte Geschichte Deutschland. Augsburg.
- Lethen, Helmut(1975): Neue Sachlichkeit 1924-1932. Studien zur Literatur des „Weißen Sozialismus“. 2., durchges. Aufl. Stuttgart.
- Lickhardt, Maren(2009): Irmgard Keuns Romane der Weimarer Republik als moderne Diskursromane. Heidelberg.
- Meierhofer, Christian(2012): Das liebe Geld. Ökonomische Wertung und figurale Restwerte in Irmgard Keuns *Das kunstseidene Mädchen*. In: Kritische Ausgabe 23, 55-58.
- Simmel, Georg(1989) [1900]: Gesamtausgabe. Bd. 6: Philosophie des Geldes. Frankfurt a.M.
- Troß, Erich(2000) [1925]: Die neue Sachlichkeit. In: Sabina Becker: Neue Sachlichkeit. Bd. 2: Quellen und Dokumente. Köln, Weimar, Wien, 27-28.

Geldwert und Neue Sachlichkeit. Bemerkungen zum Angestelltenroman um 1930 305

Wilpert, Gero von(2001): Sachwörterbuch der Literatur. 8., verb. u. erw.
Aufl. Stuttgart.

국문요약

돈의 가치와 신즉물주의. 1930 년경 회사원소설에 대한 소론

크리스티안 마이어호퍼 (본 대학)

‘사랑스러운 돈 das liebe Geld’이라는 표현은 독일어에만 있는 것인데, 여기서 ‘사랑스러운’이라는 형용사는 반드시 긍정적인 의미만을 지니는 것이 아니다. 오히려 소수의 경우를 제외하면 이 표현은 매우 심각한 상황에 관여 되는 경우가 대부분이다. 그렇다면 ‘돈’이라는 주제가 독일 문학과 맺는 관계는 어떤 것일까? 여기서는 회사원소설 중에서도 가장 유명한 두 작품을 통해 문학적으로 제기된 돈의 의미에 관해 살펴보고, ‘사랑스러운 돈’이라는 표현에 의해 촉발된, 돈과 사랑의 관계를 고찰해 보고자 한다.

1930 년대 말 독일의 상황은 심각했다. 세계 최고 수준의 실업률에 임금은 삭감되고, 사회 보장체계는 무너졌으며, 세금은 가파르게 올랐다. 이런 배경에서 평균적인 소시민 회사원의 일상의 사건을 다루는 ‘회사원소설’이라는 신즉물주의의 새로운 장르가 생겨났다. 당시 무질, 브로흐, 뒤블린의 활약으로 실험적 소설이 전성기를 누리고 있던 분위기에서 회사원 소설은 경제적이고도 존재론적으로 저울질 할 수 없는 것에 관한 문학적 해답을 찾으려는 시도를 하고 있다.

한스 팔라다의 소설 『소시민 - 이제 어떻게?』 주인공 커플은 비루한 일상을 야기하는 해결 불가능한 경제적 무능력으로부터 도피하기 위해 사적이고, 내밀하고 사소한 것에 집착한다. 계획에 없던 임신과 그로 인한 결혼, 그리고 불필요한 물건의 구매는 이들 커플의 삶을 점철하는 즉흥적인 결정으로 이루어진다. 작품을 지배하는 묘사방식이 인과적 시간관계를 비껴가면서 전형적인 상황에만 치중하고 있는 것은 이와 무관하지 않다. 나아가 즉흥성으로 인

해 야기되는 문제들 또한 우연에 의해 해결된다. 이는 이들의 경제적 궁핍이 장기적인 삶의 계획을 세울 수 없도록 하는 현실을 반영하고, 이를 통해 소시민이 처한 존재적 불안정성을 형상화 하는 것이라고 볼 수 있다.

이름가르트 코인의 소설 『인견 소녀』의 주인공 도리스는 18세의 변호사 사무실의 사무원이다. 자의식이 약한 팔라다 소설의 주인공들과 달리 도리스의 꿈은 대도시 베를린으로 가서 배우가 되는 것으로, 궁극적인 목표는 이를 발판으로 상류사회에 진입하는 것이다. 그러나 현실은 남자들에게 경제적 원조를 받아 자신의 옷을 사고, 알코올 중독자인 아버지를 부양한다. 견고한 상류층의 네트워크로 인해 도리스에게는 배우로서의 성공도, 상류층에의 진입도 애당초 불가능하다. 작가는 에피소드들을 재구성하는 방식의 글쓰기를 통해서, 진정한 의지가 결여된 도리스가 남자들로부터 경제적으로 독립하는 것도 성공을 실현하는 것도 불가능함을 보여준다. 도리스는 ‘사랑하거나’ 또는 ‘돈 때문에’ 하는 관계가 아닌, 목적 없는 관계를 혐오한다. 나아가 돈 많은 늙은 남자와의 결혼이 매력 때문에 맺어진 가난한 남녀의 관계보다 더 가치 있다고 생각한다. 도리스는 모순적이고도 남성지배적인 현실을 정확히 간파하고 있지만, 그렇다고 해서 그것을 변화시키지는 못한다. 오히려 그녀는 이를 극복하기 보다는 몸소 증명하고 실천한다. 이런 측면에서 소설의 새드 엔딩은 예정된 것이다.

짐멜에 의하면 주체가 이미 ‘그 자체로 보편적 가치의 원천’임에도 불구하고, 교환행위를 가능하게 하는 객관적 가치(돈)는 이 모든 것을 초주관적이며 초개인적인 것으로 만들어 버린다. 나아가 인간이 대상에 가치를 부여하고, 구매행위를 통해 소비하고자 하는 욕구를 실현함으로써, 점진적으로 욕망은 교환행위를 통해 얻어지는 ‘대상’에 투사된다. 짐멜의 이론은 상기한 두 소설의 인물에게도 적용된다. 소설의 주인공들의 욕망은 특정 소비 대상이나 또는 다른 인물에 투사된다. 아울러 짐멜이 지적한 ‘희소가치가 있는’ 대상을 통해 자기 정체성을 구축하려는 시도는 품위 없는 남자가 배가 고프는 도리스에게 밥 대신 비싼 음료를 사주는 것이나 램헨이 일반 가정에서 그다지 필요치 않은 화장대를 사는 행위에서도 확인된다. 결국 회사원 소설은 경제적으로 종속된 인간의 삶을 사실적이고 객관적으로 묘사하는 것을 넘어서 자의적이고도 모순된 경제 상황 속에 처한 소설 속 인물을 통해 현대인들의 위상에 관

해 문제제기한다. 이런 측면에서 짐멜의 『돈의 철학』이 회사원소설의 이해에 일조했다고 볼 수 있을 것이다.

주제어: 회사원소설, 화폐이론, 바이마르 시대, 한스 팔라다, 이름가르트 코인

Schlüsselbegriffe: Angestelltenroman, Geldtheorie, Weimarer Jahre, Hans Fallada, Irmgard Keun

필자 E-Mail: meierhofer@uni-bonn.de

논문투고일: 2015. 10. 16, 논문심사일: 2015. 11. 15, 게재확정일: 2015. 11. 25.