
Wolfgang Brylla
Flucht als Erzähldogma
Filmische Erzählstrategien in
Erich Maria Remarques Exilroman »Liebe Deinen Nächsten«

Remarque - Zwischen Weltruhm und Trivialität

Es gibt wohl kaum einen anderen deutschen Schriftsteller, der in solch kurzer Zeit nicht nur eine imposante Fangemeinde gewinnen konnte und Weltruhm erreichte, sondern bis heute als Trivialautor gebrandmarkt wird;¹ der zwar Bestsellerromane verfasste, für den sich sogar die Hollywood-Filmindustrie begeisterte, aber wegen der schon längst überflüssigen Diskussion um die Differenzierung von H- und U-Literatur als Autor zweiten Ranges betrachtet wird.² Zu Unrecht. Zum einen aufgrund der Beschränktheit der geführten literarischen Debatten, in denen man versucht, die elitäre Literatur über das Kriterium des (vermeintlichen) textinternen Anspruchs auf Artifizialität zu definieren und der Unterhaltungsliteratur die missbilligende Etikette der Klischeehaftigkeit bzw. des Schematismus anzuheften.³ Zum anderen aufgrund der simplen Tatsache, dass man Erich Maria Remarques Prosawerke, ähnlich wie die Romane Hans Falladas oder Johannes Mario Simmels, stets als Romane des »kleinen Mannes« bzw. als Asphaltliteratur zu signieren vermochte, die insofern wenig bis gar nichts mit einer hochgestochenen literarästhetischen Kunst der Metaphorik oder Symbolik gemeinsam haben. Diese für den deutschen Literaturbetrieb eigentümliche Herangehensweise, die im englischsprachigen Raum schon längst verworfen wurde, weil sie die Literaturwissenschaft in keiner Weise nach vorne brachte, sondern einzig dazu führte, dass diese ständig auf sich selbst rekurrierte, immer die gleichen Texte (neu)interpretierte und im Grunde den Leserwillen schon von vornherein ignorierte. In ihrem Elfenbeinturm ausharrend neigt sie dazu, Remarques Romane wie *Im Westen nichts Neues* oder *Drei Kameraden* aus der Sicht eines gewissen Minus-Wertes in Erwägung zu ziehen. Auf diesem Wege wird Remarques *Œuvre* desavouiert,⁴ weil es nicht in das – sich ausgedachte und erwünschte – Gesamtkonzept einer Literatur passt, das auf metaliterarischen Dimensionen eines Thomas Mann fußt und die Fragen nach der Sinnlosigkeit bzw. Sinnhaftigkeit des (Da-)Seins stellt. Dass Remarque und andere Schriftsteller der Vorkriegszeit, die – wie etwa Vicki Baum⁵ – ebenfalls wegen ihres großen Leserzulaufs der Trivialität bezichtigt werden, dieselben oder ähnliche Fragen

aufwerfen, mit dem Unterschied jedoch, dass sie auf eine komplexe und schwer lesbare Syntax verzichten, blieb und bleibt sogar im 21. Jahrhundert unbeachtet. Remarques schriftstellerische Qualität und seine außerliterarischen Leistungen – nach der Veröffentlichung von *Im Westen nichts Neues* wurde er etwa für den Friedensnobelpreis vorgeschlagen – werden außen vor gelassen. Mit dem angeblich nur auf den Text gerichteten wissenschaftlichen Fokus bemüht man sich, Remarques Romane auseinanderzunehmen, um ihre handwerklichen Defizite offenzulegen. Dabei gehört Remarque, was man gern vergisst oder übersieht, einer Gruppe von Autoren an, denen man im Hinblick auf ihre schriftstellerische Werkstatt – salopp ausgedrückt – kaum etwas ankreiden kann. Obwohl viele Romane Remarques in den 1930er Jahren verfasst wurden und auch in derselben Zeitspanne spielen, obwohl der Bonvivant aus Osnabrück in seinen Werken fast immer auf das aktuelle politische Zeitgeschehen reagierte und an den geschichtlichen Entwicklungen Kritik übte – was es erlauben würden, Remarques Texte unter dem Gesichtspunkt des sogenannten Zeitromans zu analysieren⁶ –, wurde er doch meistens aus dem neusachlichen Diskurs ausgeklammert.⁷ Dies mag zumindest aus zwei Gründen verwundern: 1) Remarques Erzählweise weist Parallelen zu filmtechnischen Inszenierungsstrategien auf, die von Alfred Döblin oder dem schon erwähnten Fallada bei der Gestaltung ihrer narrativen Welten benutzt wurden. Man spricht im Zusammenhang mit der Neuen Sachlichkeit häufig von der filmischen Schreibweise,⁸ die von der cineastischen Darstellungspoetik einiges entlehnt hatte, und in der solche Kategorien wie Zeit, Raum und Figuren nicht als konstitutive Erscheinungselemente in ihrer Separatheit fungieren, sondern in einem Nebeneinander, um in der Kombination aufeinander Einfluss auszuüben und das gesamte filmische Szenenbild zu konstruieren. 2) Die Erzähltaktik Remarques beruht sowohl auf der Übernahme von Kompositionsmitteln aus einem anderen Medium – somit könnte man ihn als durchaus avantgardistisch ansehen – als auch auf einem starken Bezug zur literarischen Tradition. Remarques Schreibstil ist eine Mischung von Altem und Neuem, die – so einige Forscher – charakteristisch für die moderne Neue Sachlichkeit⁹ mit ihrem Neuen Bauen, Neuen Wohnen und Neuen Erzählen war.

Liebe Deinen Nächsten von Remarque war als Fortsetzungstext für das US-Magazin *Collier's Weekly* gedacht und wurde 1941 zuerst in der englischen Übersetzung von Denver Lindley aufgelegt. Der Roman, dessen deutsche Fassung im selben Jahr in einem Stockholmer Verlagshaus erschien,¹⁰ nimmt sich eines Themenfeldes an, das auch heutzutage hochaktuell ist: des Problems der Emigration, des Heimatverlustes, der Heimatsuche und der (abhanden gekommenen) Humanität in Zeiten einer moral-menschlichen Krise, in denen Hass

und Hetze gegen den Nachbarn hoch auf der Agenda stehen und toleriert werden. Remarque, der nach 1933 vor den Nationalsozialisten ins Ausland fliehen musste, brachte seinen Roman zunächst im österreichischen, später auch im französischen und Schweizer Exil zu Papier,¹¹ nachdem ihm die Geschichte von einem deutschen politisch verfolgten Flüchtling zu Ohren gekommen war, der, um seine in Berlin gebliebene und im Sterbebett liegende Ehefrau zum letzten Mal zu sehen, in die Hauptstadt fährt und von seinem Widersacher verhaftet wird. Das Ziel der folgenden sich an Film und Literatur orientierenden Untersuchung besteht darin, Remarques Roman *Liebe Deinen Nächsten* aus dem Blickwinkel eines räumlichen Filmerzählens zu beleuchten, um somit auf die metamedialen Korrespondenzen aufmerksam zu machen. Ausgearbeitet werden einige narrative Aspekte, anhand deren man den literarischen Text auf sein Filmpotential hin abfragen kann.

»Kinostil«: Zeigen statt sagen

»Ich behaupte, jeder gute Spekulant, Bankier, Soldat ist ein besserer Dichter als die Mehrzahl Autoren«, diese steile, aber nachvollziehbare These, stammt von Alfred Döblin, der sich in seinem Essay *An Romanautoren und ihre Kritiker* mit der Literaturlandschaft in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts auseinandersetzt und kein gutes Haar an ihr lässt.¹² Was Döblin an der Literaturproduktion störte, war ihre Machart, die sich abgekapselt zu haben schien und mit der Wirklichkeit, mit dem Leben *in toto*, nicht zusammenspielte. Schreiben werde für elitäre Kreise reserviert, die Literatur habe sich abgeschottet, was eine Künstlichkeit des Textlichen zur Folge habe, die von Döblin nicht gutgeheißen wurde. »Dichten ist nicht Nägelkaugen und Zahnstochern, sondern eine öffentliche Angelegenheit«, behauptet er und zieht damit ins Feld gegen die Mächtigenautoren, die statt Romane und somit von der Realität zu schreiben, der Leserschaft eine »entseelte Realität« (SÄPL, 120) präsentieren. Dieser Sachverhalt solle sich ändern, die Literatur sich dem Leser öffnen und sich auf die *back-to-the-rules*-Mentalität besinnen. Als Ausweg aus dieser literarisch-theoretischen Klemme schlägt Döblin vor, mit der »Hegemonie des Autors« (SÄPL, 122) zu brechen, also mit der, wie man hinzufügen könnte, »Mannologisierung« der Literatur, dem Besserwissentum des Erzählten und/oder Erzählers. Was benötigt wird, ist der »steinerne Stil« (SÄPL, 122), mit dem man sich vom »Erzählschlendrian« verabschiedet und stattdessen einen »Kinostil« (SÄPL, 121) der Bilder ermöglicht.

Dieser würde sich kennzeichnen unter anderem durch: rapide Abläufe der Handlung oder Exaktheit, eine Präzision in der Handlungsschilderung. »Das

Ganze darf nicht erscheinen wie gesprochen, sondern wie vorhanden« (SÄPL, 122), bemerkt Döblin und bringt somit einen für die folgenden Ausführungen wichtigen Punkt zur Sprache. Mit dem Verweis auf das Vorhandensein greift er nämlich – gewollt oder auch nicht – auf die *film narration* zurück, in der der Erzählkosmos nicht ge- oder besprochen, sondern gezeigt wird. Das Zeigen impliziert eine gewisse Vorpräsenz, einen Ist-Stand des Gewesenen und Angetroffenen, das es jetzt mit entsprechenden *tools* zu verdeutlichen gilt. In der Konsequenz wären solche »neuen« Romane, die auf dem Kinostil beharren würden, durch »Entselbstung, Entäußerung des Autors, Depersonation« (SÄPL, 123) getragen. Döblin schließt seine Überlegungen mit folgendem Appell ab: »Mut zur kinetischen Phantasie und zum Erkennen der unglaublichen realen Konturen!« (Ebd.)

Die Literatur solle sich auf die Tatsachen konzentrieren – »Tatsachenphantasie« (SÄPL, 122) –, eine Forderung, deren Verwirklichung in der Neuen Sachlichkeit zu beobachten ist. Auf das Kriterium der Tatsachenoptik ging aber nicht nur Döblin ein – wie in *Berlin Alexanderplatz* –, sondern dieser widmeten sich auch andere berühmte Theoretiker der 1910er und 20er Jahre wie Kurt Pinthus mit seiner Sammlung *Kinobuch* oder Georg Lukács mit *Frühe Gedanken zu einer Ästhetik des Kinos*. Alle drei waren von der Kamera, vom Kino, von den unbegrenzten Welten, die sich mit einem anderen medialen Zugang eröffneten, fasziniert. Was bei Döblin allerdings im Gegensatz zu Pinthus oder Lukács auffällt, ist seine literarische Akzentuierung. Der Aufruf, »Schaffen wir den Autor ab«, der Roland Barthes' dekonstruktiven Leitsatz »Der Autor ist tot« vorwegnimmt, findet sich überraschenderweise auch bei Remarque wieder. In einem (Selbst-)Interview vergleicht Remarque den Schriftsteller mit dem Heiligen Geist, und dieser müsse ausscheiden: »an seine Stelle tritt der Held (oder Anti-Held oder der Erzähler in der Ichform). Nur *seine* Intelligenz, *seine* Erfahrungen und *seine* Reaktionen sind maßgebend – nur er beobachtet, niemand anders.«¹³ Nicht immer hält sich Remarque an sein Einschränkungspostulat des Ich-Erzählers, in seinen Romanen kommt es zu Variationen von Erzählinstanzen. Aufspüren kann man einen heterodiegetischen Erzähler, einen personalen Erzähler oder einen Wir-Erzähler. Allen liegt allerdings der Grundsatz der Beobachtung – auch ein neusachliches Primat¹⁴ – zugrunde. Durch die Observierung des Außenraumes kann der Innenraum des Textes erzählt werden, der mit und von den außenräumlichen Signalen lebt und der sich stets auf sie beruft. Der Kreis schließt sich. Nicht nur in diesem Punkt kann man eine Verbindungslinie zwischen Döblin und Remarque ziehen. Auch im Falle der Kinostilistik beschreiten beide Autoren einen ähnlichen Weg. Remarque spricht aber nicht direkt von Film, sondern von »Stück«; er präzisiert jedoch nicht, ob es sich um ein Theaterstück

oder ein ›Kinostück‹ handelt, obgleich er sich selbst als »eine Art veränderter Bühnenschriftsteller« begreift: »Alle meine Bücher sind wie Stücke geschrieben. Szene folgt auf Szene. Der Autor als Deus ex machina ist ausgeschaltet; er tritt weder als Erklärer noch als allwissender Verbindungsmann auf.«¹⁵

Kollektivschicksal

Die Handlung des fast 400 Seiten starken Romans *Liebe Deinen Nächsten* lässt sich schnell nacherzählen. Remarque beschreibt die verschiedenen Schicksale von Emigranten, die Nazi-Deutschland verlassen haben, um ihr (Un-)Glück im Ausland zu suchen. Juden mussten wegen der antisemitischen Staatsdoktrin fliehen, Kommunisten wegen ihrer politischen Ansichten. Geschildert werden jedoch, um genau zu sein, keine Schicksale, sondern *das* typische Schicksal *eines* Flüchtlings. Die Diversität der Einzelschicksale mündet zu guter Letzt in ihrer Verallgemeinerung und Standardisierung,¹⁶ wodurch die Menschlichkeit, das Menschsein, auf der Strecke bleibt. Getrieben und gehetzt von Land zu Land (Österreich, Tschechien, die Schweiz, Frankreich) können die Figuren Remarques, unter denen sich zwei Hauptfiguren, Kern und Steiner, herausdestillieren lassen, nirgends heimisch werden, weil sie ihre deutsche Heimat hinter sich zurücklassen mussten. Mit Kern und Steiner, einem jungen Juden einerseits, und einem altgewieften politischen Nazi-Gegner andererseits, werden vom Erzähler zwei Parallelgeschichten geschaffen, die sich ineinander verstricken. In diversen Transiträumen auf ihrem Fluchtweg vor den Nationalsozialisten, mit gefälschten Ausweisen und Pässen immer in Angst, von der Polizei zur Rede gestellt, inhaftiert und des Gastgeberlandes, das im Grunde keines ist, verwiesen zu werden, werden die Flüchtlinge jeder Ehre und Menschlichkeit beraubt. Als Zielobjekte der politischen Dogmatik, als Fremde, Systemgegner und Menschen zweiter Kategorie ins Fadenkreuz geraten, haben sie nur eine Chance zum Überleben. Diese bedeutet, stets in Bewegung zu bleiben, Lebensräume – die eher Räume zum Dahinvegetieren gleichen – zu wechseln, mit der Folge, sich nirgendwo heimisch zu fühlen. Der Verlust der Heimat ist gleichzeitig ein Identitätsverlust.

Zur Heimat wird die Grenze erhoben,¹⁷ die man überschreiten muss, um Lebensmöglichkeiten zu wahren. Solche Grenzlinien, die in Remarques Roman wiederholt zur Geltung gelangen, sind keinesfalls lediglich im Sinne von Textgrenzen aufzufassen, die (nach Jurij Lotman) einen literarischen Text subjektiv machen würden.¹⁸ Remarques Grenzen sind als Grensräume wahrzunehmen, die von haptischer Präsenz und Evidenz geprägt sind. Durch ihr Vorhandensein

markieren sie vorab die topographische, topologische sowie semantische Sujethaftigkeit der Erzählwelt, ohne schon einen Grenzübertritt der Romanhelden zu präfigurieren. Die Grenze grenzt die benachbarten Räume nicht nur voneinander ab, sondern verbindet sie auch durch ihre doppelte, wechselseitige Bestimmtheit als Grenze, denn auf beiden Seiten kommen die Exilanten – das »Emigrantentpack« (LDN, 10) – nicht zur Ruhe. Auf diese Weise wird das Grenzkonstrukt zugleich zum Symbol oder Synonym des Mensch-Seins; Menschen werden aufgrund ihrer Andersartigkeit ver- und gejagt. So ist es nur allzu symptomatisch, dass der einzige Friedensraum, der im Roman eröffnet wird, in Wirklichkeit ein menschenleerer Raum ist (vgl. LDN, 37), ein materielles und geistiges Vakuum fernab von Ländern, Staaten und Grenzen. Ein *third space*, möchte man sich der Terminologie Homi Bhabhas bedienen,¹⁹ ein Raum des Dazwischen und des Stillstands, der Unbeweglichkeit erzeugt. Die Krux besteht jedoch im Folgenden: ein zurechtgezimmertes persönliches Fluidum der Immobilität verursacht auf Dauer Unbeweglichkeit, die schlicht und ergreifend mit dem Tod endet. Somit schließt sich der Kreis, zwischen den Zeilen wird die Unmöglichkeit zur Rast angeschnitten, denn der Lebenskreis muss stets in Fahrt, in Bewegung sein, damit die betroffenen Menschen, für die das »Unglück als das Alltägliche« (LDN, 47) erscheint, sich mehr oder weniger gut durch die gesetzlose Welt des Nationalsozialismus, des erstarkten Patriotismus und Rassismus durchboxen. Es gibt ein Prinzip, das sich ständig repetiert und zur einzigen Konstante im Leben der Emigranten wird: das Schicksal der Emigranten ist der Zufall (vgl. LDN, 76).

Die Zufälligkeit, die die Weiterexistenz der Flüchtlinge bestimmt (auf der *histoire*-Ebene), steht im Widerspruch zum *discours*, der wohlbedacht konstruiert wurde. Die Erzählstruktur spiegelt den *histoire*-Zufall kaum wider. Mehr noch: mit den von Remarque gezielt eingesetzten Darstellungsmitteln wird der Zufallsfaktor einmalmehr konkretisiert. Mithilfe von filmischen Zeigemitteln ist Remarque – oder genauer: sein Erzähler – imstande, ein räumlich evoziertes Flüchtlingserzähluniversum vor Augen zu führen, dem erstens im Hinblick auf den heutigen politischen Diskurs höchste Brisanz zukommt, das zweitens durch die Beweglichkeit der Erzählkamera die Schnelligkeit/Geschwindigkeit des Exilanten-Lebens abzubilden vermag.²⁰ Zu fragen wäre nach der narrativen, an filmischer Vergegenwärtigung orientierten Methodik Remarques, die in *Liebe Deinen Nächsten* zum Tragen kommt. Für den Überblick und um den Argumentationsvorgang nachvollziehen zu können, sollen nun einige Filmkonventionen genannt werden, die nach einer Adaption ins Literarische bei Remarque Verwendung finden.

Techniken filmischen Zeigens

Szenenwechsel, Montage – Ein Film wird aus verschiedenen Szenen zusammenmontiert, die im Studio gewissermaßen mit der ›Schere‹ aneinandergereiht werden. Es gibt verschiedene Formen der Montage, doch Remarque bevorzugt die Montagetechnik des klassischen Hollywood-Cinema, um den einzelnen Szenen bzw. Cuts einen reibungslosen Übergang zu ermöglichen.²¹ Als Möglichkeit wird auch eine ›Schnurstracks-Montage‹ genutzt, in der auf das präzise Zusammenkleben von Szeneperioden kein großer Wert gelegt wird. In *Liebe Deinen Nächsten* findet man eine scheinbar grenzenlose Palette von Szenenmodulen, die durch Abschnittszäsuren getrennt werden. Meistens handelt es sich dabei um kurze bis sehr kurze Passagen, in denen die Protagonisten miteinander ins Gespräch kommen. Remarque steht bei der literarischen Montage stets vor der Wahl: an einigen Stellen entscheidet er sich für einen harten Szenenbruch, bei dem die Folgeszene nicht an den Vorgänger anknüpft, sondern den Leser in eine neue Szene transportiert: »Er [Steiner] besah das Trinkgeld. ›Küss' die Hand‹, stammelte er überwältigt. ›Ergebenster Diener, Herr Graf!‹ || ›Wir müssen in den Prater‹, sagte Steiner draußen. ›Ich gehe überall hin‹, erwiderte Kern. ›Ich bin schon wieder ganz munter!‹ (LDN, 137); an anderen Stellen setzt Remarque auf eine chronologisch-lineare szenische Kontinuität:

»Herr Kern, da ist jemand, der will Sie sprechen«, meldete plötzlich der Pikkolo des Hotels aufgeregt. »Scheint keine Polizei zu sein!« Kern stand rasch auf. »Gut, ich komme.« || Er erkannte den dürrtügen älteren Mann auf den ersten Blick nicht wieder. Es war ihm, als sähe er eine unscharfe, verwischte Einstellung auf einer fotografischen Mattscheibe, die erst allmählich schärfer wurde und vertrautere Züge annahm. »Vater!« sagte er dann tief erschrocken. »Ja, Ludwig.« (LDN, 107)

Die Anbindung an ein Vorher und Nachher wird durch den filmischen Zeitmoment fixiert. Mit Cliffhangern, das heißt mit Szenenenden, die wie in den *daily soaps* die Zuschauer im Ungewissen halten,²² arbeitet Remarque allerdings nicht. Die Gesamthematik scheint zu diffizil, zu komplex und zu bedeutungsvoll, als dass der Autor versucht wäre, auf solch reißerische Art Spannung zu erzeugen. Die von Remarque entfaltete Spannungskurve speist sich weniger aus der Drastik als vielmehr aus der behutsamen szenenhaften Handlungsführung – aus einer »episodische[n] Erzählweise«²³ –, die Dramatik hervorruft und die Leserschaft an die Hand nimmt.

Filmzeit – Das Erzählkonzept kann einen Film gewissermaßen dazu verdammen, die Handlungszeit der Plots zu raffen. Ein temporales Ausagieren wäre gleichbe-

deutend mit Handlungsangeweile. Der Zeitraffer bindet Geschehnisse, Ereignisse und Szenen zusammen und löscht andere Ereignisse von der Zeitachse. Die Konsequenz: es geht nicht darum, der Reihe nach, sondern der Logik entsprechend zu erzählen. Der Anspruch auf zeitliche Plausibilität trägt die Möglichkeit in sich, die Zeitebenen durchzumischen oder zu vermischen, Rückwendungen oder auch Prolepsen/Vorwegnahmen in den Erzähldrive einzubauen und zwischen disparaten Zeitebenen zu changieren. Übersprungen werden Minuten, Stunden, Tage, Monate oder ganze Jahre der Handlungswelten: an einem Punkt der Zeitachse ausgestiegen kann man an einem anderen wieder einsteigen – unter der Bedingung, dass die narrative Zeitkomposition nicht beeinträchtigt wird. Das Erzählen muss schlüssig wirken. Remarque bevorzugt in seinem Flucht-Roman den Zeitraffer, weil er der großen Protagonistenschar und deren individuellen Lebensgeschichten anders nicht Herr werden könnte: »Kern sah Ruth an. Sie lächelte ihm zu. ›Hast du Angst?‹ fragte er. Sie schüttelte den Kopf. ›Mit uns ist das anders‹, sagte er. ›Wir sind jung. Wir kommen durch.‹ || Zwei Tage später tauchte Binder aus Zürich auf; kühl, elegant und sicher. ›Wie geht's?‹ fragte er. ›Hat alles geklappt?‹« (LDN, 210). Dank diesem Mechanismus kann er die erzählte Zeit bündeln und sich der Erzählgegenwart nähern, wodurch der Eindruck der Anteilnahme und der Gegenwärtigkeit der Handlung entsteht. Zwar dominiert in *Liebe Deinen Nächsten* die Präteritum-Form, aber es ist ein episches Präteritum,²⁴ das während der Lektüre aktiviert wird und Züge der Präsens-Form aufzuweisen weiß. Konfrontiert wird man mit einer Geschichte, die zwar der Vergangenheit angehört, die aber dennoch die Authentizität tangiert und beim Lesen reaktualisiert wird. Mit zeitlichen Analepsen, die in die Vorgeschichte(n) der Figuren reichen, kann Remarque der Leserschaft ein in sich geschlossenes Gesamtbild anbieten.

Dialoge – Eine Zeitdehnung ist in der gängigen filmischen Darstellung unerwünscht, weil sie nur die Langatmigkeit der Handlung betonen und so störend wirken würde. Dagegen wird die Zeitdeckung, bei der sich erzählte Zeit und Erzählzeit überlappen, nicht abgewertet, denn mit ihrer Hilfe kann ein dramatisch-theatralischer Inszenierungsmodus eingeschaltet werden. Ein zeitdeckendes Erzählen wird in der Regel durch Figurendialoge garantiert, die durch ein gewisses Sprachtempo gekennzeichnet sind. Mit Blick auf Remarque kann man von einem Dialog-Roman reden, in dem die Gesprächssequenzen überwiegen und die Handlung zweitrangig wird. »Die Beschreibung von Personen, Orten oder Zeiten tritt hinter den Dialog zurück«, konstatiert Brygida Sobótka.²⁵ In jeder Szene wird gesprochen, in jeder Szene stoßen Protagonisten aufeinander, die im Begegnungsraum zum Sprechen gezwungen zu sein scheinen. Dabei ähneln

die Figurendialoge der filmischen Schuss/Gegenschuss-Technik:²⁶ eine Figur redet, die andere antwortet ohne zu zögern:

»Kein Geld auch.«

»Stimmt, aber seltener. Ich habe ihn gründlich erschreckt mit wilden Nachrichten aus Deutschland. Er gibt nur aus Angst. Um sich vom Schicksal loszukaufen. Steht das nicht in der Liste?«

»Nein. Da steht: Gibt, aber nur auf Druck.«

»Das ist dasselbe. Na, vielleicht treffen wir den Kommerzienrat noch einmal als Kollegen auf der Landstraße wieder. Das würde mich für vieles entschädigen.« (LDN, 210–211)

Die narrativ zeigende Kamera fokussiert die Protagonisten einzeln, überlässt jedem seinen Gestaltungsraum. Das dynamische Oszillieren zwischen den Figuren wird bei Remarque zusätzlich durch die fehlenden, defizitär gebrauchten *inquit*-Formeln wie »er sagte«, »er dachte« etc. verstärkt.

Perspektivierung – Die Perspektivierungsfähigkeit des Erzählers ist mit diesen Dialogen verknüpft, das heißt, welche Figuren/Räume er demonstriert und durch welche Wahrnehmungsfiler er das Geschehene bzw. Geschehende schildert, dies hängt eng miteinander zusammen. Remarque hegt keine Vorliebe für eine einzig konkrete Perspektive. Generell weiß Remarque auf viele Figurenblickwinkel zurückzugreifen, meistens wird jedoch der Steiner- oder Kern-Blickpunkt zurate gezogen. Typisch für das klassische Hollywood-Kino und auch für Remarque ist dabei der Umgang mit der Vogel- und Froschperspektive. Die Vogelperspektive bebildert und speichert die Ereignisse von oben, indem sie das ganze Setting, die *Mise en Scène* in Augenschein nimmt, sich nicht auf Szenen oder Erzählfragmente beschränkt. In solchen Textpassagen hat die heterodiegetische Erzählinstanz das Sagen:

Die Polizeiautos fahren ziemlich schnell, denn die Straßen waren noch fast leer. Der Himmel hinter den Häusern wich zurück, er wurde heller und weiter und durchsichtig blau, aber die Verhafteten standen dunkel auf den Wagen wie Weiden im Herbstregen. Ein paar Polizisten aßen belegte Brote. Sie tranken Kaffee aus flachen Blechflaschen. In der Nähe der Aspernbrücke kreuzte ein Gemüseauto die Straße. Die Polizeiwagen bremsen und zogen dann wieder an. Im gleichen Augenblick kletterte einer der Verhafteten über den Rand des zweiten Wagens und sprang ab. Er fiel schräg auf den Kotflügel, verfang sich mit dem Mantel und schlug mit einem trockenen Knack auf das Pflaster. (LDN, 10)

Im Falle der Froschperspektive wird ein Figurenabschnitt, eine Erzählphase usw. gezoomt, also nicht wie bei der Vogelperspektive aus der Ferne, sondern aus der Nähe gefilmt. In *Liebe Deinen Nächsten* kommt die Froschperspektive vor allem bei Dialogen zur Anwendung, aber auch in Kapiteln, in denen sich die Figuren durch ihre *speech*-Eingriffe selbst charakterisieren, wie etwa hier Steiner:

»L..I Mit zweiundzwanzig Jahren lag ich im Lazarett. Da habe ich etwas gelernt. Willst du wissen, was?«

»Ja.«

»L..I Ich hatte nichts Besonderes. Fleischdurchschuß ohne viel Schmerzen. Aber neben mir lag mein Freund. Nicht irgendein Freund. Mein Freund. Ein Splitter hatte ihm den Bauch aufgerissen. Er lag da und schrie. Kein Morphium, verstehst du? Hatten sogar für die Offiziere zuwenig. Am zweiten Tag war er so heiser, daß er nur noch stöhnte. Flehte mich an, ein Ende zu machen. Hätte es getan, wenn ich gewußt hätte, wie. Am dritten Tag gab's mittags auf einmal Erbensuppe. Dicke Friedenssuppe mit Speck. Vorher hatten wir nur so eine Art Aufwaschwasser gekriegt. Wir aßen sie. Und während ich fraß wie heißhungriges Vieh, selbstvergessen mit Genuß fraß, sah ich über den Rand der Schüssel das Gesicht meines Freundes, die zerborstenen, aufgerissenen Lippen, ich sah, daß er unter Qualen starb, zwei Stunden später war er tot, und ich fraß, und es schmeckte mir wie nie in meinem Leben. L..I Mitleid, gut – aber die Schmerzen spürst du trotzdem nicht! Dein Bauch ist heil, das ist es. Einen halben Meter neben dir geht für einen andern die Welt unter in Gebrüll und Qual – und du spürst nichts. Das ist das Elend der Welt! Merk dir das, Baby. Deshalb geht es so langsam vorwärts. Und so schnell rückwärts L..I.« (LDN, 35f.)

Kamerazoom – Im Instrumentarium der filmischen Zeige- und Erzähltechniken unterscheidet man zwischen einzelnen Kameraaufnahmen, die beispielweise das Gefilmte in der Totalen (*long shots*) oder auch in der Nahen/Halbnahen (*close-ups*) zeigen. Anhand der Einstellungsgrößen kann der Regisseur die Zuschauer auf einige wichtige Aspekte aufmerksam machen, andere an den Rand schieben, oder auch Spannungs- und Angstzustände auslösen wie durch Großaufnahmen von *scary*-Gesichtern in Horrorfilmen. Der Zoom ist dabei im Zusammenhang mit der Perspektivierung zu sehen – Remarque weiß gekonnt, einerseits die Kamera fahren zu lassen, indem er sie durch die ganze Bandbreite an Szenen auf eine Reise schickt, andererseits ihre Einstellungsgrößen zu ändern. Der Totalen bedient er sich bei der Szeneneinführung, in der der Raum beschrieben wird, um einen Erzählflair, eine bestimmte Raumatmosphäre zu bewirken; die Nahe kommt bei der Figurenperspektive zum Einsatz:

Kern legte sich auf die Pritsche und schloß die Augen. Er war voll von einer nebelhaften, grauen Traurigkeit. Seit dem Verhör morgens hatte er ununterbrochen an seine Eltern denken müssen – seit langer Zeit zum erstenmal wieder. Er sah seinen Vater vor sich, als er von der Polizei zurückkam. Ein Konkurrent hatte ihn wegen staatsgefährlicher Reden bei der Gestapo denunziert, um sein kleines Laboratorium für medizinische Seifen, Parfüme und Toilettewasser zu ruinieren und es dann für nichts zu kaufen. (LDN, 22)

Drehbuch – Liebe Deinen Nächsten lässt sich als ein Filmscript begreifen, in dem die Regieanweisungen nicht an den Seitenrand gedrängt wurden, sondern Bestandteil des Textes sind und somit eine autonome Handlungsingredienz darstellen. Der Großteil der Einzelepisoden oder -szenen beginnt *in medias res* und mit einer räumlichen Einordnung, mit der den Betrachtern eine Art filmischer Wegweiser an die Hand gegeben, und mit der der dramatische Handlungsverlauf konstituiert wird: »Man brachte die Verhafteten zur Polizeistation an der Elisabethpromenade« (LDN, 14); »Kern kam nachmittags in Prag an. Er ließ seinen Koffer am Bahnhof und ging sofort zur Polizei« (LDN, 37); »Der große Warteraum des Komitees für Flüchtlingshilfe war überfüllt mit Menschen« (LDN, 41). Die Didaskalia-Formen sind kurz und knapp gehalten wie »Die Frau antwortete nicht« oder »Die Frau nickte und ging rascher« oder »Das Fleisch glänzte blutig und weiß in der Sonne« (LDN, 33). Durch die detaillierte Handhabung von kurzen Sätzen und den daraus entstehenden Satzbau sowie durch einen gewissen Satzrhythmus wird einerseits auf die Hastigkeit und Dynamik der Handlungswege (bzw. auf deren Verläufe), andererseits auf die filmische Technik des Weglassens und Nicht-Aussprechens angespielt. Von größerer Signifikanz ist nämlich nicht das Geschehene, sondern das Nicht-Geschehene, aber Geahnte. Das Erzählen findet eben in solchen narrativen Lücken statt, die mithilfe des Nicht-Ausgesagten den Flucht-Erzählkomplex vervollständigen und zu dem machen, was er ist: ein Roadmovie.

Roadmovie – Die filmindustrielle Pragmatik differenziert zwischen einzelnen Movie-Gattungen, denen man spezifische und typische Konditionierungseigenschaften zuschreibt. Ein Genre sticht dabei besonders hervor, das erst in den 1960er Jahren in Hollywood seinen Durchbruch feierte. Das Roadmovie ist ein Ableger und Erbe des Westerns:²⁷ auch in diesem wurde die unbegrenzte Raumfreiheit zur Schau gestellt (was dort die Prärie ist, ist hier der Highway); die Helden reisen oder jagen durch die unergründete Steppe der Wüste, der Autobahn oder der sich im Aufschwung befindenden Großstadt. Zum wichtigsten Erkennungsmerkmal des ›Films auf Achse‹ wurde die permanente Beweglichkeit gepaart mit fließenden, aber nicht hektischen Szenenwechseln, die der

Hauptthematik geschuldet sind. Der Kameramann fixiert sich meistens nur auf die wichtigsten Figuren, durch deren Wahrnehmungsoptik die Geschichte bildhaft erzählt wird. *Liebe Deinen Nächsten* ist als solches literarisches Roadmovie in Erwägung zu ziehen, und zwar aus zwei Gründen: Erstens läuft Remarques Erzählerattitüde auf die Archivierung von Szene-Zuständen heraus (Transiträume des Grauens und der Angst); zweitens wird eben der Lebensgang von zwei Haupthelden, Kern und Steiner, nachskizziert. Einige Episoden, in die die Flüchtlinge verwickelt sind, weisen dabei auch einen humoristischen Charakter auf. Die Grotteske an der österreichisch-schweizerischen Grenze, an der Steiner mit den Grenzwächtern Abend für Abend Karten spielt, um nach ein paar Stunden erneut abgeschoben zu werden, ähnelt dem inszenierten Klamauk Charlie Chaplins, vor allem seinem Film *Der Einwanderer* von 1917. Chaplin, der dort einen anonymen, Karten spielenden, zockenden Vagabunden aus dem Abendland verkörpert, reist auf einem Schiff in die USA aus, wo er sich erhofft, Glück, ein Zuhause und Familie zu finden.

Erzählklammer: Prolog und Epilog – Ganz am Schluss von *Liebe Deinen Nächsten* bekommen Kern und seine Verlobte Schiffsfahrkarten nach Mexiko geschenkt, die sie Steiner verdanken. Die letzte Szene zeigt die Kerns durch die Straßen von Paris spazierend und über ihre gemeinsame Zukunft schwadronierend: »Kern sah Ruth an. »Wie viele Menschen es gibt«, sagte er. »Ja«, erwiderte sie. »Furchtbar viele Menschen« (LDN, 393). Der Roman schließt mit einem wenig hollywoodreifen Semi-Happyend, das aber im Kontext und vor dem Hintergrund des Erzählkonzepts als die einzig logisch nachvollziehbare Lösung erscheint, zumal es die Schlusszenerie (Epilog) mit der Anfangszenerie (Prolog) mithilfe des Kern-Protagonisten in Relation bringt. Die Geschichte nimmt für Kern trotz vieler Strapazen eine Wende zum Guten, die installierte Erzählklammer soll diese positive Entwicklung an den Etappen und Stadien des Erzählten explizieren. Der ins Ungewisse schweifende Kamerablick des letzten Gesprächs ist als Vorwegnahme einer Fortsetzung zu deuten. Und tatsächlich, Remarque legt 1945 und 1962 den Lesern zwei Folgeromane vor, die sich mit dem Problemfeld der Flucht und gesellschaftlichen Aussperrung (*Arc de Triomphe* und *Die Nacht von Lissabon*) beschäftigen. Alle drei Remarque-Texte konvergieren aber nicht nur in thematischer Hinsicht, sondern auch mit Blick auf die narrative Machart.

Tilman Westphalen meint, *Liebe Deinen Nächsten* sei in Wahrheit eine »Utopie der immer noch erhofften humanen Gesellschaft«,²³ die, obgleich die geschichtlichen Zustände eine völlig andere Sprache sprechen, durch die christliche Nächstenliebe nach wie vor hochgehalten werde. In diesem »antifaschistischen

Roman«²⁹ wird allerdings auf der Grundlage eines filmveritablen Erzählgerüsts weniger eine Utopie heraufbeschworen, als vielmehr die Dystopie der Wirklichkeit zum Ausdruck gebracht. Die englische Übersetzung des Romantitels – *Flotsam*, was so viel wie ›Strandgut‹ bedeutet – bringt diese Dichotomie auf den Punkt. Die Exilanten, Flüchtlinge und Emigranten sind wie nicht mehr brauchbare Gegenstände, die vom Meer mit einer Welle an den Strand gespült werden. Der Rest der Gesellschaft schert sich wenig um sie und schwimmt auf der politischen Welle der Diskriminierung und des Rassenwahns im »Zeitalter des Bluffs« (LDN, 168); in einem Zeitalter der Trickserei oder optischen Täuschung, das mit filmischen Kunstgriffen illustriert und dingfest gemacht werden kann, um auf die gesellschaftlichen Polyvalenzen, den Selbstbetrug hinzudeuten und sie an den Pranger zu stellen.

Anmerkungen

- 1 Vgl. Heinz Ludwig Arnold, *Von Unvollendeten. Literarische Porträts*, Göttingen 2005, 64f.; Brian Murdoch, *German Literature and the First World War. The Anti-War Tradition*, London–New York 2015, 106.
- 2 Vgl. Bernhard Nienaber, *Vom anachronistischen Helden zum larmoyanten Untertan. Eine Untersuchung zur Entwicklung der Humanismuskonzeption in Erich Maria Remarques Romanen der Adenauer-Restoration*, Würzburg 1997, 195.
- 3 Siehe Albert Klein, Heinz Hecker, *Trivialliteratur*, Opladen 1977.
- 4 Vgl. Mariana Parvanova, *Die Darstellung der Deutschen und des deutschen Militarismus in Remarques Werken*, in: *Erich Maria Remarque Jahrbuch*, 14 (2004), 69–101.
- 5 Siehe Nicole Nottelmann, *Strategien des Erfolgs. Narratologische Analysen exemplarischer Romane Vicki Baums*, Würzburg 2002.
- 6 Vgl. Martin Lindner, *Leben in der Krise. Zeiträume der Neuen Sachlichkeit und die intellektuelle Mentalität der klassischen Moderne*, Stuttgart–Weimar 1999.
- 7 Mit einigen Ausnahmen wie Denis Herold: »Im Zeitalter der Sachlichkeit muß man romantisch sein, das ist der Trick«. *Formen und Funktionen der Neuen Sachlichkeit in Erich Maria Remarques Romanen*, Marburg 2014; Sabina Becker, *Neue Sachlichkeit*, Bd. 1: *Die Ästhetik der neusachlichen Literatur (1920–1933)*, Köln 2000; dazu auch die Rezension von Rainer Jeglin, Sabina Becker, *Neue Sachlichkeit*, in: *Erich Maria Remarque Jahrbuch*, 14 (2004), 102–108.
- 8 Vgl. Ekkehard Kaemmerling, *Die filmische Schreibweise*, in: Matthias Prangel (Hg.), *Materialien zu Alfred Döblin »Berlin Alexanderplatz«*, Frankfurt/Main 1975, 185–198.
- 9 Vgl. dazu die Aufsätze von Roland Ulrich, *Fasziniert von Hemingway. Fallada zwischen Tradition und Moderne*, in: *Hans-Fallada-Jahrbuch*, 3 (2000), 220–228; ders., *Zwischen Neuromantik und Neuer Sachlichkeit. Zum Motiv des Geldes im Werk Hans Falladas*, in: *Hans-Fallada-Jahrbuch*, 2 (1997), 116–125.
- 10 Vgl. Hans Wagener, *Understanding Erich Maria Remarque*, Columbia 1991, 53.
- 11 Vgl. Brian Murdoch, *The Novels of Erich Maria Remarque. Sparks of Life*, Rochester/ NY 2006, 99.

- 12 Alfred Döblin, *Schriften zu Ästhetik, Poetik und Literatur*, Frankfurt/Main 2013, 120 (weiter im Fließtext unter der Sigle SÄPL).
- 13 Erich Maria Remarque, *Größere und kleinere Ironien meines Lebens. Interview mit sich selbst*, in: ders., *Ein militanter Pazifist. Texte und Interviews 1929-1966*, hg. von Thomas F. Schneider, Köln 1994, 138-143, hier 139f.
- 14 Vgl. Sabina Becker, *Alfred Döblin im Kontext der Neuen Sachlichkeit*, in: dies. (Hg.), *Jahrbuch zur Literatur der Weimarer Republik*, St. Ingbert 1995, Bd. 1, 202-229, hier 215.
- 15 Remarque, *Größere und kleinere Ironien meines Lebens*, 139.
- 16 Brygida Sobótka spricht in diesem Kontext von der »Generalisierung des Schicksals der Emigranten« (Brygida Sobótka, *Stil und Sprache Erich Maria Remarques am Beispiel der Exilromane »Liebe Deinen Nächsten« und »Arc de Triomphe«*, in: *Studia Niemcoznawcze*, 49 [2012], 587-596, hier 595).
- 17 Vgl. Erich Maria Remarque, *Liebe Deinen Nächsten*, Frankfurt/Main 1983, 180 (weiter im Fließtext unter der Sigle LDN).
- 18 Vgl. Jurij M. Lotman, *Die Struktur literarischer Texte*, München 1972, 311-338.
- 19 Vgl. Homi K. Bhabha, *Die Verortung der Kultur*, Tübingen 2000.
- 20 Vgl. Murdoch, *The Novels of Erich Maria Remarque*, 106f.; Wagener, *Understanding Erich Maria Remarque*, 58.
- 21 Zur Montage siehe Wolfgang Gast, *Grundbuch. Einführung in Begriffe und Methoden der Filmanalyse*, Frankfurt/Main 1993, 40-44.
- 22 Vgl. Lothar Mikos, *Film- und Fernsehanalyse*, Konstanz 2008, 340.
- 23 Sobótka, *Stil und Sprache Erich Maria Remarques*, 590.
- 24 Siehe dazu Käte Hamburger, *Die Logik der Dichtung*, Stuttgart 1968.
- 25 Sobótka, *Stil und Sprache Erich Maria Remarques*, 591.
- 26 Vgl. Werner Faulstich, *Grundkurs. Filmanalyse*, Paderborn 2002, 125.
- 27 Vgl. Martin Bertelsen, *Roadmovies und Western. Ein Vergleich zur Genre-Bestimmung des Roadmovies*, Ammersbek/Hamburg 1991.
- 28 Tilman Westphalen, *Ein Mensch ohne Pass ist eine Leiche auf Urlaub. Nachwort zu »Liebe Deinen Nächsten«*, in: Erich Maria Remarque, *Liebe Deinen Nächsten*, Köln 2001, 321-340, hier 330.
- 29 Brygida Sobótka, *Die Emigranten und ihr tragisches Schicksal in den Romanen von Erich Maria Remarque*, in: *Studia Niemcoznawcze*, 52 (2013), 289-296, hier 295.