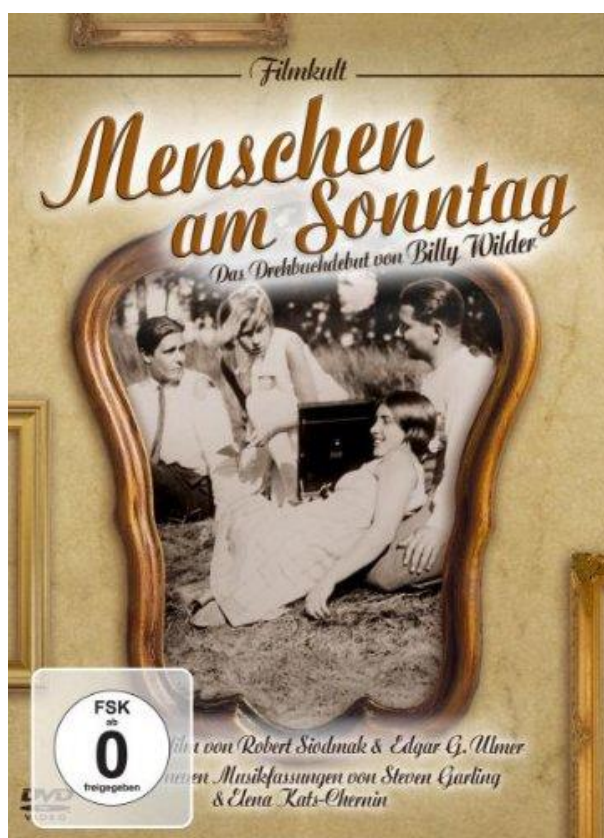


Atelier Cinéma:

Deutschlandreise – Voyage à travers l'Allemagne



Menschen am Sonntag

Robert Siodmak, Deutschland 1929/30

Eine Hommage an das Berlin der 20er Jahre nach einem Drehbuch von Billy Wilder ... ein Wochenende von fünf jungen Berlinern aus einfachen Verhältnissen. Weinvertreter Wolfgang lernt Christl kennen und verabredet sich mit ihr am Wannsee, wo er auch seinen Freund Erwin trifft. Christl kommt in Begleitung ihrer Freundin Brigitte.

Menschen am Sonntag
 Anette Anders, Marie-Françoise Dubois & Stefanie Gartmaier
 September 2016

Ein Spielfilm, der wie ein Dokumentarfilm aussieht und die Kinematographie in den letzten Jahren der Weimarer Republik sehr unerwartet um eine realistische Komponente bereicherte - mit einer Einfühlsamkeit, einer Menschlichkeit und einer Neugier für die alltäglichen Dinge, die bis zu diesem Zeitpunkt im deutschen Film unbekannt gewesen waren. Einer der letzten Stummfilme wurde zum Glücksfall, an dem vier junge, bis dahin namenlose Cineasten beteiligt waren - Jahre später werden sie in Hollywood internationales Ansehen erlangen: der Schauspieler, Cutter und Regieassistent Robert Siodmak, der hier erstmals eine Filmregie übernahm, der Wiener Bühnenbildner Edgar G. Ulmer, der österreichische Journalist und Drehbuchautor Billie (später Billy) Wilder sowie, als Assistent, Fred Zinnemann. Ihre Idee, am Kneipentisch ausgeheckt, war einfach: Man wollte mit vier jungen Laiendarstellern an realen Schauplätzen einen Berliner Sommer-Sonntag im Grünen drehen. Im Geflirr von Wasser, Wald und Sonnenlicht: kleine Geschichten über Liebeslust und Liebesleid; darüber, wie man sich versteht und mißversteht, sich streitet und wieder zusammenkommt; Geschichten vom Glück der arbeitsfreien Zeit - und vom Abschied, wenn der Sonntag zu Ende geht und nur die Vorfreude auf das nächste Wochenende bleibt.

„Kleine Fluchten“ und kleine Lebenswirklichkeiten - eingebettet in die große Wirklichkeit einer Stadt mit vier Millionen Menschen, von denen sonntags hunderttausende ins Grüne strömen und kaum anders denken und leben als die Protagonisten dieses Films. Man spielt Skat, trinkt Bier und ärgert sich über einen tropfenden Wasserhahn. Wer Ärger vermeiden will, entschließt sich, im Bett zu bleiben und den ganzen Sonntag zu verschlafen - auf die Gefahr freilich, daß er auch eine unerwartete Begegnung, das Glück des Augenblicks oder gar die Liebe verschläft. Anders herum: wer sich auf einen Menschen einläßt, übersieht schnell, daß er einen anderen verletzt; die Gefühle der Menschen sind flüchtig und ihre Beziehungen von fragwürdiger Haltbarkeit. Im neugierigen Spiel der Blicke flattern Erwartungen und Sehnsüchte: fünf Menschen „testen“ sich selbst und das Glück - und wissen doch, daß schon morgen, am Montag, die graue Stadt und das graue Leben sie wieder verschlingen werden.

„Ein Film von Amateuren für Amateure“, sagten die Autoren selbst - aber alle vier verstanden genug vom Film, um ein kleines visuelles Meisterwerk zu schaffen, voller Stimmung und Atmosphäre, dem Licht der Stunde hingegeben und angesiedelt zwischen kalkulierter Kamera-Regie und ingeniöser Spontaneität. Eines der „von uns meistgeliebten Hauptwerke des Kinos“, meinten sogar Raymond Borde, Freddy Buache und Francis Courtade in ihrem Buch „Le cinéma réaliste allemand“. Über die Umstände der Produktion gibt es unterschiedliche Darstellungen - die Dreharbeiten verliefen nicht ohne Reibungen, das Team bröckelte im Lauf der Zeit ab. Der erfahrene Kameramann Eugen Schüfftan - einige Jahre zuvor Trick-Spezialist und Erfinder des Spiegelverfahrens in Fritz Langs „Metropolis“ - sorgte für stilistische Kontinuität; ihm ist die sensible Bildführung, der lyrisch-dokumentarische „touch“ des Films zu danken. Die Kameraposition wechselt, jeweils mit viel Gespür für die jeweilige Situation, zwischen scheuer Distanz, vertrauter Nähe, Neugier für das Detail und verspielter Liebe zum mimischen oder gestischen Zufallsereignis. Schüfftans Kamera schmeichelt den jungen Gesichtern, spielt mit dem Sonnenlicht - und zieht sich dezent zurück, wenn die Liebe ihr Recht verlangt - und die Liebenden allein sein wollen.

Menschen am Sonntag

Anette Anders, Marie-Françoise Dubois & Stefanie Gartmaier

September 2016

Ende der zwanziger Jahre waren die Freuden der Freizeit, die Sonntagsvergnügungen der Arbeiter und Angestellten auch international ein populäres Kino-Sujet. Sie gehörten zu den peripheren, aber beziehungsreichen Realitäten des Industriealltags - unter Bedingungen wirtschaftlicher Depression und im Zeichen einer immer stärkeren politischen Formierung der Massen artikulierten sie den Anspruch des Individuums auf persönliche Freiräume und jenes oft belächelte „stille Glück“. Schon 1928 hatte Jean Gourguet „Un rayon de soleil sur Paris“ gedreht, ein Jahr später Marcel Carné seinen Film „Nogent, eldorado du dimanche“. Alle diese Filme - „Menschen am Sonntag“ eingeschlossen - sind ein sehr früher Vorgriff auf veristische und neo-realistische Entwicklungen, die erst in den vierziger Jahren in mehreren europäischen Ländern, vor allem in Italien, zur Geltung kommen werden. Gemeinsam ist ihnen eine realistische Konzeption, die von der Kulissenwelt der Filmstudios Abschied genommen hat und sich der Außenwelt mit ihren Unwägbarkeiten zuwendet, die auf professionelle Darsteller, Komparsen, Schminke, Drehbuch - und weitgehend auch auf die ausgefeilte Dramaturgie einer vorgegebenen Spielhandlung - verzichtet und lieber die komplexe Wirklichkeit dokumentarisch einfängt, sie indirekt „mitspielen“ läßt.

„Menschen am Sonntag“ ist ein Film mit einer einfachen Handlung, die sich aus alltäglichen Situationen und Konstellationen entwickelt und vom Leben „kleiner Leute“ erzählt. Aber das beobachtende Kamera-Auge ist hochprofessionell, die Autoren sind filmbewußt und reflektieren mit vielen Anspielungen über ihr Metier und über die Industrie, für die sie arbeiten. Der Taxifahrer Erwin und seine Freundin Annie, der Weinvertreter Wolf, das Mannequin Christel und die Grammophon-Verkäuferin Brigitte sind ganz normale Großstadtmenschen - keine Vorlagen für Kinostars, aber dafür selbst Kinoliebhaber, Kinder der Medienindustrie um 1930. Wenn sich Erwin und Annie darüber streiten, ob sie in einen Willy Fritsch- oder einen Garbo-Film gehen sollen, wenn Erwin schließlich ein Foto von Fritsch mit Seifenschaum, Annie ein Foto von Erwins Lieblingsstar Lilian Harvey mit ihrer Brennschere zerstört - dann ironisiert der Film auf sehr witzige Weise den Starrummel der Zeit und das Kino selbst, das für viele Menschen in den Jahren der großen Wirtschaftskrise zur Droge geworden ist. „Menschen am Sonntag“ ist nicht zuletzt „ein Film gegen die Industrie, die Fritsch- und Harvey-Filme macht“, hat ein deutscher Kritiker mit Recht geschrieben. Doch auch das Grammophon, das Brigitte mit ins Grüne schleppt, und die Kamera eines Strandfotografen, der Sonntags-Ausflügler fotografiert und nun selbst zum Objekt einer Filmkamera wird - all dies gehört zum Inventar einer urbanen, bereits „medial“ funktionierenden Alltagskultur mit ihren Konsumappellen, die der Film, selbstreflexiv und mit leisem Spott, in seine Handlung einbezieht. Die Filmkamera nimmt den Platz des Strandfotografen ein, und plötzlich friert das Treiben der Badegäste zum stehenden Bild ein: „Es bleibt der Eindruck einer seltsamen, bedrohlichen Starre, in die diese Menschen eingezwängt sind, deren Lächeln sich sichtbar verkrampft“, schrieb der Filmkritiker Rudolf Freund.

So ist dieser Film, der so oft als Musterbeispiel der „neuen Sachlichkeit“ genannt wird, von leiser Bitterkeit und verhaltener Trauer keineswegs frei. Die jungen Menschen, die er uns zeigt, sind zweifellos für den Genuß des Augenblicks begabt - ob sie ein glückliches Leben führen werden, steht dahin. Die freie Natur, in der sie sich bewegen, ist immer auch Vorstadt: die urbane Peripherie, in die sich der Menschenstrom aus dem Zentrum ergießt. In der Woche in die Fabriken und Büros - am Sonntag in den Grunewald und an den

Menschen am Sonntag

Anette Anders, Marie-Françoise Dubois & Stefanie Gartmaier

September 2016

Wannsee: dieser stereotype Rhythmus ist den Gesichtern der Menschen eingeschrieben. Berlin ist überall - mehrfach springt die Montage aus dem naturfrohen Sonntagnachmittag zurück in die Monotonie und Anonymität der Millionenstadt. Daß sich in dieser Stadt bereits eine große politische und gesellschaftliche Krise, letztlich der Untergang einer ganzen Epoche zusammenbraut, ist aus den Bildern dieses kleinen „unpolitischen“ Films nicht herauszulesen. Doch dem Zuschauer von heute drängt sich unwillkürlich dieser Gedanke auf.

Treffend ist das Fazit, das der Filmhistoriker Karl Prümm gezogen hat: „'Menschen am Sonntag' wirkt wie ein Gegenfilm zu Walter Ruttmanns 'Berlin - Die Sinfonie der Großstadt' von 1927. Dort wurde die Stadt als Megamaschine definiert, alles Sichtbare einer mechanischen Bewegung unterworfen. Dagegen widmet sich dieser Film den 'Menschen', interessiert sich für die lebendigen Details, zeigt die andere Seite der hektischen Stadt, die Ruhe eines sommerlichen Sonntages. 'Menschen' werden aus dem alltäglichen Getriebe herausgenommen, agieren in ihrer Freizeit im Raum der Natur vor der Stadt. Erkennbar ist, wie eins sich die Produzenten dieses Films mit ihren Protagonisten fühlen. (...) 'Menschen am Sonntag' entfaltet noch einmal den ganzen Reichtum des Stummfilms, während der Tonfilm gerade seine ersten Triumphe feiert. Das Sprechen mit den Dingen und die Evidenz der sichtbaren Rede bedürfen kaum noch der Zwischentitel.“

Quelle: www.filmzentrale.com (Klaus Kreimeier, 1996)

"Menschen am Sonntag": Brüchig wie das Leben

„Menschen am Sonntag“, das war cinéma pauvre im radikalen Sinn des Wortes. Damals, 1929, mussten die Dreharbeiten immer wieder unterbrochen werden, weil das Geld fehlte. Das Filmmaterial war Ausschussware: Kameramann Eugen Schüfftan benutzte überlagerte Agfa-Filme, das die Ufa-Studios nicht mehr anrühren wollten. Alles schien auf ein Desaster hinauszulaufen. Die Schauspieler: Laiendarsteller. Der Regisseur: ein Neuling. Robert Siodmak hatte bislang nur am Set volontiert. Und sein Bruder Curt Siodmak sowie Billy Wilder, die beiden Verantwortlichen für Stoff und Idee, waren eher erfolgreiche Reporter denn gewiefte Drehbuchautoren.

Ständig gab es Streit. Edgar Ulmer, zunächst Co-Regisseur, gab schon bald auf, und auch der Kameraassistent Fred Zinnemann setzte sich früh ab. Beide machten in Hollywood eine große Karriere. Viel harmonischer ging es auch nach ihrem Weggang nicht zu. Die heute 90-jährige Hauptdarstellerin Brigitte Borchert-Busch berichtet, dass sich vor allem Billy Wilder und Robert Siodmak fast täglich vor Beginn der Dreharbeiten lautstark in die Haare gerieten. Dass der Film dann doch mit großer Konsequenz fertig gestellt und zu einem triumphalen Erfolg wurde, ist den hochgesteckten Ambitionen der Hauptbeteiligten zu verdanken. Moriz Seeler, der Theatermann, der hier als Produzent agierte, war an einer neuen veristischen Spielweise interessiert. Er suchte die Schauspieler sorgfältig aus und verfolgte aufmerksam die Dreharbeiten. Robert Siodmak war seinerseits vom Ehrgeiz besessen, ein berühmter Filmregisseur zu werden. Eugen Schüfftan schließlich versöhnte alle Gegensätze und sah in dieser "Außenseiterproduktion" die Chance, sein Image als Techniker abzustreifen, um sich endlich als bildgestaltender Kameramann zu etablieren.

Diese konfliktgeladene Produktionsgeschichte hat dem Film nicht geschadet, denn sie führte dazu, dass es keine individuelle Handschrift und damit auch keinen alles ordnenden Blick gibt. "Menschen am Sonntag" ist ein offener, kollektiver Text, der viele Interessen und Perspektiven zu erkennen gibt. Das macht den Reichtum und die Lebendigkeit des Films aus. Denn trotz der Heterogenität der Interessen und der Orientierungen unterwarfen sich alle Beteiligten einem Konzept der Unmittelbarkeit, dem Credo der Neuen Sachlichkeit.

Die Inszenierung erhebt den Anspruch, ein Dokument zu sein. Die "Darsteller" spielen sich selbst, sie sind Schallplattenverkäuferin, Mannequin, Filmkomparsin, Weinreisender und Taxichauffeur offenbaren ihre Alltagsgesten und Alltagsrituale. Deshalb ist es nur logisch, dass auch die Produktion selbst episodisch und improvisierend sein musste, zerrissen und brüchig wie das Leben. Man wollte schlicht registrieren und den flüchtigen Moment einfangen, ohne das Festgehaltene in Kinokonventionen, in vorgefertigten Bildern und Erzählungen erstarren zu lassen. Immer wieder zitiert der Film die Gegenbilder, auf deren Zerstörung er aus ist: die heroisch-vaterländischen Standbilder der Siegesallee im Tiergarten, die Postkarten der Filmstars, die Ablichtungen von Verliebten in den Auslagen der Fotoateliers. Demgegenüber enthüllt der Film die Mikrodramatik des Alltags. Ein tropfender Wasserhahn, die quietschende Schranktür entzweien das Paar, ein Streit, wie die Hutkrempe zu sitzen habe, ruiniert den Samstagabend. Statt ins Kino zu gehen, bleibt man zu Hause. Der Freund kommt zum männerbündlerischen, bierseligen Skat, die Frau ist die Ausgeschlossene, in ihrer Depression Alleingelassene. Am nächsten Tag, draußen am Wannsee, verlagert sich das erotische Interesse blitzschnell von der Zufallsbekanntschaft zu deren bester Freundin.

Auf die unwiederholbaren Schattierungen des Augenblicks, auf die flüchtigen sonst nie beachteten Lichtreflexe sind auch die Bildstrategien Eugen Schüfftans abgestellt. Aber seine ausgeklügelten Bildkonstruktionen liefern den Nachweis, dass gerade das neusachliche Konzept der Unmittelbarkeit reinste Artistik ist und der extremen Formung bedarf. Das Sonnenlicht nutzt Schüfftan wie ein Spotlicht, lässt die Gesichter im Bildmittelpunkt erstrahlen und umgibt sie mit einem Schattensaum. Die Errungenschaften des Neuen Sehens nutzt Schafftan aus, übersetzt die Vorgaben der zeitgenössischen Fotografie, die Bildfindungen von Renger-Patzsch und Moholy-Nagy in den Film, experimentiert wie Umbo oder Helmar Lerski mit Porträtaufnahmen, wählt extreme Perspektiven, verfremdet durch Lichteinspiegelungen, provoziert durch flächige Bildwirkungen.

Zugleich resümiert der Film die literarischen Berlin-Bilder der zwanziger Jahre. "Menschen am Sonntag" wurde nicht zufällig im Romanischen Café entworfen und diskutiert. Von dieser Ideenbörse, von diesem Treffpunkt aller maßgeblichen Literaten, von diesem Umschlagplatz der Texte profitiert der Film ganz eindeutig. Curt Siodmak und Billy Wilder waren ja selbst umtriebige Berlinreporter. Dieses Terrain kannten sie genau. Sie wussten, wie man das Stadtfeuilleton der großen Zeitungen erfolgreich bedient, das sich in den zwanziger Jahren zu einem hochdifferenzierten Wahrnehmungs- und Reflexionsraum entwickelt hatte, zu einem Medium, das der großen Stadt beständig den Spiegel vorhielt. Vor allem Billy Wilder hat sich seit 1926, nach seiner Ankunft in Berlin, rasch von den Meistern dieses Mediums, von Joseph Roth, Walter Benjamin, Siegfried Kracauer, Erich Kästner inspirieren lassen und dabei ein erstaunliches Raffinement entwickelt, wenn er die Oberfläche des Alltags entzifferte, das Absonderliche aufspürte, Stimmungen und Sinnlichkeiten nuanciert erfasste.

Auf diese im Feuilleton erprobte offene Wahrnehmung greift "Menschen am Sonntag" zurück. Auch der Film entfernt sich von der traditionellen Stadtkritik, vom distanzierten Blick auf "das steinerne Berlin" und seine "Asphaltpolitik". Bei aller nüchternen Registratur stimmt der Film doch ein Loblied an auf Berlin, auf die städtische Zivilisation, zeigt und genießt die Vitalität der Großstadt, das erotische Moment des raschen Wechsels, der flüchtigen Begegnung. Die Kamera schwingt sich ein in die große Bewegung der Stadt. Nähe und Teilhabe bestimmen die Inszenierung, die Macher, die "Filmenthusiasten", wie sie von der Kritik bezeichnet werden, fühlen

sich eins mit ihren Protagonisten. Die erst jetzt gefundenen und in die restaurierte Fassung aufgenommenen Sequenzen verstärken noch die Identität von Figuren und Raum, von Detailbeobachtung und Totale.

Die vier jungen Angestellten, auf die sich die Kamera konzentriert, werden von den Bewegungsrhythmen der Stadt getragen. Sie folgen den Bewegungslinien und Bewegungsimpulsen. Das Gewirr der Verkehrsströme, die sich überkreuzenden Schnellbahnen provozieren zu Beginn geradezu die Begegnung von Mann und Frau. Auf dem Trittbrett eines Lastwagens lässt sich der Taxichauffeur am Samstagabend aus dem Betriebshof hinaustragen. Als er den Gehsteig erreicht, springt er ab, nimmt den Schwung mit und fädelt sich ein in den Strom der Passanten.

Ebenso inszeniert die Montage die Stadt als unendliche Bewegung. Aber anders als in Walter Ruttmanns Berlin - in "Die Symphonie der Großstadt" (1927), zwingt "Menschen am Sonntag" die Bewegung nicht in abstrakte Muster, deutet die Stadt nicht als gigantische Maschine. Vielmehr kontrastiert er die Bewegungsströme mit den individuellen Körpern, die uns eine phantastisch bewegliche Kamera mit nie erlahmender Neugier zeigt. Das Körperhaft-Physische gewinnt hier eine Drastik, wie sie im Weimarer Kino selten ist. Bislang unbekannt war jene Sequenz, die ein krudes Ritual junger Männer zeigt: "Schinkenklopfen" im sonntäglichen Park, Schläge auf den prallen Hintern, Spiele der Gewalt und der Lust. Die Dreiecksgeschichte und die Liebesspiele draußen am Wannsee nehmen sich vor diesem Hintergrund gänzlich anders aus.

Der Film verschweigt also keineswegs die Ambivalenzen der zivilisatorischen Moderne. Das rasch ausgelebte Begehren erzeugt Schmerz und Verletzungen, Melancholie und Gebrochenheit. Die überquellende Vitalität - das ist nur die eine Seite der großen Stadt. Die geheimen Zeichen des Todes entgehen der Kamera nicht: die lange Reihe der Grabkreuze, die ein Steinmetz zum Verkauf anbietet, oder der Trupp von Reichswehrsoldaten, der die Schlachtenreliefs am Sockel der Siegestsäule bestaunt. Es ist, als blickten sie auf den eigenen Untergang.



Quelle: www.tagesspiegel.de (Karl Prümm / 15.11.2000)

Technische Angaben:

Produktionsformat	35 mm, Stummfilm
Laufzeit	73 Min., s/w
Produktion	Ideal Film AG
Regie	Robert Siodmak
Co-Regie	Edgar G. Ulmer
Drehbuch	Billy Wilder, Fred Zinnemann
Idee	Kurt Siodmak
Kamera	Eugen Schüfftan, Edgar G. Ulmer
Darsteller	Erwin Splettstösser, Wolfgang von Waltershausen, Christel Ehlers, Brigitte Borchert, Annie Schreyer

„Neue Sachlichkeit“ im Film

Filme der *Neuen Sachlichkeit* entstanden im deutschen Film der 1920er Jahre als Ausweg aus der manieristischen Metaphorik des stilistisch vorherrschenden Filmexpressionismus. Sie bemühten sich um Realismus bei ihrer Handlungsthematik, der Spielweise der Darsteller aber auch der Auswahl authentischer Filmsets, sodass teilweise auch vom **Wirklichkeitsfilm** gesprochen wird.

Ein Vorläufer dieser neuen Stilrichtung, die den Weg der Versachlichung beschritt und nachvollziehbar reale Menschenschicksale porträtierte, war der außerhalb der Filmstudios im Ruhrgebiet entstandene Bergarbeiterfilm *Schlagende Wetter* (1923) von Karl Grune. Deutsche und englische Kritiker bemerkten den Realismus dieses Films als etwas Außergewöhnliches und Neues. Jedoch erst seit Georg Wilhelm Pabsts *Die freudlose Gasse* (1925), der zu den ersten der *Neuen Sachlichkeit* gerechnet wird, begann eine weitgehende Abkehr vom Expressionismus, und es entstanden zahlreiche Filme mit sozialkritisch-realistischer Thematik.

In Österreich entstand mit dem auf den Sozialreportagen des Journalisten Emil Klägers basierenden Spielfilm *Durch die Quartiere des Elends und Verbrechens* bereits 1920 ein erster Vorläufer der *Neuen Sachlichkeit*. In den folgenden Jahren erschienen einige Produktionen, die sich mit der tristen Lage des inflationsgeplagten Österreichs nach dem Ersten Weltkrieg auseinandersetzten: *Frauen aus der Wiener Vorstadt* (1925), *Haifische der Nachkriegszeit* (1926), *Im Schatten des elektrischen Stuhls* (1927), *Andere Frauen* (1928) oder *Eine Dirne ist ermordet worden* (1930).

Ihren Höhepunkt hatte die *Neue Sachlichkeit* im Film in der zweiten Hälfte der 1920er Jahre. Neben Pabst gehörte auch Gerhard Lamprecht zu den wichtigen Vertretern der *Neuen Sachlichkeit*. 1925 drehte er mit *Die Verrufenen* den ersten Film einer Trilogie um Probleme der sozialen Unterschicht, die 1926 mit *Die Unehelichen* und *Menschen untereinander* ihre Fortsetzung fand. Weitere bedeutende Filme waren *Die Abenteuer eines Zehnmarkscheines* (1926) von Berthold Viertel, die von der Berliner Prometheus Film produzierten Filme Phil Jutzis und Leo Mittlers *Jenseits der Straße*, aber auch Hamburger SPD-Filme im Stile Werner Hochbaums *Brüder*. Mit ***Menschen am Sonntag*** (1930), Pabsts *Kameradschaft* (1931), aber auch Victor Trivas' *Niemandland* (1931) und dem Klassiker des proletarischen Films *Kuhle Wampe oder: Wem gehört die Welt?* (1932, Slatan Dudow) findet die Strömung der *Neuen Sachlichkeit* in den frühen 1930er Jahren mit der neuen nationalsozialistischen Filmpolitik ihr Ende.

„Neue Sachlichkeit“ in der Literatur

Der Begriff *Neue Sachlichkeit* bezeichnet eine wichtige Richtung der Literatur der Weimarer Republik. Er bezieht sich auf Werke, in denen die zwischen den Weltkriegen hervortretende Tendenz zu illusionslos-nüchterner Darstellung von Politik & Gesellschaft, Erotik & Amüsement, Technik & Wirtschaft als Reaktion auf den literarischen Expressionismus erkennbar ist. Die Vertreter der *Neuen Sachlichkeit* in der Literatur sind dem späten Naturalismus verbunden, doch von ihm unterscheiden sie sich durch ein ernüchtertes politisch-soziales Bewusstsein und durch Aufgeben eines pseudo-naturwissenschaftlichen Objektivitätsanspruchs.

Wer als erster den Begriff *Neue Sachlichkeit* benutzt hat, ist unklar. Als Namensgeber gilt u.a. Otto Dix (1922). Er bezieht sich mit dem Begriff auf eine Kunstrichtung mit Merkmalen, die denen der *Neuen Sachlichkeit* in der Literatur vergleichbar waren. Die Kunstausstellung „*Neue Sachlichkeit*“ in Mannheim 1925 könnte daher als Beginn der *Neuen Sachlichkeit* als Stil für die Epoche gesehen werden.

Aufstieg und Niedergang der *Neuen Sachlichkeit* sind in Deutschland eng mit der Geschichte der Weimarer Republik (1919–1933) verbunden. Der Niedergang der *Neuen Sachlichkeit* begann bereits mit der Weltwirtschaftskrise 1929. Mit der Machtergreifung der Nationalsozialisten im Jahr 1933 kam dann eine neue Blütezeit pathetisch-ideologischer Literatur. Der demokratiefreundliche Gehalt der Schriften der Autoren der *Neuen Sachlichkeit* führte zur Verbrennung ihrer Bücher, teils auch zur Verhaftung der Autoren, denen es nicht gelungen war, rechtzeitig ins Exil zu flüchten.

Ein Ziel der damaligen Schriftsteller war die objektive und genaue Wiedergabe der Realität. Man wollte den Menschen Leitbilder geben, um in der neuen Massen- und Mediengesellschaft bestehen zu können. Man reagierte auf das Pathos des Expressionismus und schrieb daher einfache, klare Texte, die alle erreichen sollten

Die *Neue Sachlichkeit* wollte in ihren Schriften die Alltagssorgen der Menschen widerspiegeln. Breite Teile der Bevölkerung sollten durch diese neue Literatur am kulturellen Leben teilhaben. Man beschrieb die Realität exakt und ohne Übertreibungen, um die Menschen so durch diese Missstände wachzurütteln und die Gesellschaft zu verändern. Die Bevölkerung sollte durch das damals eher positiv konnotierte Phänomen „Massenkultur“ für die Demokratie begeistert werden. “

Die Beobachtung und Abbildung der äußeren Wirklichkeit, wie die Konstruktion des Lebens auf der Basis von Fakten, bestimmt die „neusachliche“ Literatur der 1920er und 1930er Jahre und schlägt über die Verwendung der „Montage“ die Brücke zum Film.

Tendenz ist die Rückkehr zum verlässlichen Äußeren – die expressionistische Vorstellung vom visionären Dichter als „geistigem Führer“ scheint in einer durch den Krieg desillusionierten und dabei immer deutlicher vom Geist des technischen Fortschritts dominierten Welt nicht mehr adäquat.

„Es handelt sich nicht mehr darum zu ‚dichten‘. Das Wichtigste ist das Beobachtete,“ schrieb Joseph Roth 1927 im Vorwort seines Romans *Die Flucht ohne Ende*.

Inhalte und Themen: Die Schriftsteller der *Neuen Sachlichkeit* orientierten sich an der gesellschaftlichen Realität und blickten kritisch auf die damalige Gegenwart. Die soziale, politische und wirtschaftliche Wirklichkeit der Weimarer Republik, die Nachwirkungen des Ersten Weltkrieges und die Inflation waren beliebte Motive. Ihre Figuren mussten mit enormen gesellschaftlichen und technischen Veränderungen Schritt halten und deren Auswirkungen auf ihr persönliches Leben aushalten.

Sprache: Die Handlung wurde meist nur kühl und distanziert beobachtet. Man schrieb ein Minimum an Sprache, dafür hatte diese ein Maximum an Bedeutung. Die Schriftsteller wollten so viele Menschen wie möglich mit ihren Texten erreichen, deshalb wurde eine einfache und nüchterne Alltagssprache verwendet. Diese war für jeden Leser verständlich und dadurch konnten breite und unterschiedlich gebildete Schichten der Bevölkerung erreicht werden. Die Autoren der *Neuen Sachlichkeit* verfassten die Texte im Stil einer dokumentarisch-exakten Reportage und strebten nach Objektivität. Beliebt war daher auch die Montagetechnik. Dabei werden unterschiedliche Textsorten zusammengefügt, z.B. Zeitungsartikel oder Lieder in den Haupttext miteingebaut. In der *Neuen Sachlichkeit* ist die Aussage wichtiger als die Form.

Figuren: Die Autoren suchten natürlich auch sachliche Figuren. Die Gefühle der Personen sind zwar vorhanden, aber werden sie kaum gezeigt. Oft sind Ingenieure, Arbeiter, Sekretärinnen, Angestellte oder Arbeitslose die Hauptfiguren, also einfache, kleine Leute der modernen Massengesellschaft.

Werke :

Romane (Zeitroman)

- *Kleiner Mann – was nun?* (Hans Fallada)
- *Fabian* (Erich Kästner)
- *Menschen im Hotel* (Vicki Baum)
- *Erfolg* (Lion Feuchtwanger)
- *Im Westen nichts Neues* (Erich Maria Remarque)
- *Schloß Gripsholm. Eine Sommergeschichte* (Kurt Tucholsky)
- *Das kunstseidene Mädchen* (Irmgard Keun)

Dramen (Volkstheater & Episches Theater)

- *Geschichten aus dem Wiener Wald* (Ödön von Horváth)
- *Dreigroschenoper* (Berthold Brecht)

Gedichte (Gebrauchslyrik)

- Berthold Brecht (*Hauspostille*)
- Erich Kästner (*Sachliche Romanze*)
- Mascha Kaléko
- Kurt Tucholsky (*Angestellte*)
- Joachim Ringelnatz

Reportage

- Egon Erwin Kisch (Der rasende Reporter)

Quelle: sehr frei nach www.wikipedia.org (deutsch)

siehe dort auch die Artikel über Kunst, Fotografie und Architektur der „Neuen Sachlichkeit“

und in Französisch:

https://fr.wikipedia.org/wiki/Nouvelle_Objectivit%C3%A9_%28architecture%29



Menschen am Sonntag

Anette Anders, Marie-Françoise Dubois & Stefanie Gartmaier
September 2016