

# DER NASSE FISCH UND BABYLON BERLIN

Historische Kriminalfiktion vor dem Hintergrund der  
Goldenen Zwanziger Jahre

Navn: Christina Magdalena Alyth von  
Dosenrode-Lyngé

Studie nr.: 2014 5688

Vejleder: Mirjam Gebauer

Kandidatspeciale

Aalborg Universitet - Juni 2020

Antal tegn: 190.827

## Resumé

Dette speciale behandler den tyske bestseller *Der nasse Fisch* og dennes filmatisering *Babylon Berlin*. Volker Kutscher er forfatteren til *Der nasse Fisch*, som er den første bog i Gereon Rath-serien, som i alt består af otte bøger. Filmatiseringen er varetaget af de tre regisseurer Tom Tykwer, Hendrik Handloegten og Achim von Borries. Filmserien har haft det største budget for en ikke-engelsksproget serie nogensinde: Knap 40 millioner Euro for de to første sæsoner. Både bogen og filmen har opnået verdensomspændende succes, især efter *Babylon Berlin* løb over skærmen.

Volker Kutscher såvel som Tom Tykwer, Hendrik Handloegten og Achim von Borries genskaber mellemkrigstidens vilde Berlin – de gyldne tyvere – i krimiserien om kriminalkommissær Gereon Rath. Igennem sit detektivarbejde oplever Gereon på godt og ondt alle sider af det tyske samfund under Weimar republikken. Han oplever fattigdommen hos samfundets nederste lag, mens samfundets rigeste har overflod af penge. I værkerne fokuseres der på den ene side på Berlin som frembuldrende og åbensindet, med natklubber, transvestitter og seksuel frihed. Dog lurder mafiaen under overfladen og kontrollerer flere af de populære natklubber – blandt andet den legendariske *Moka Efti*. På den anden side vises en politisk konflikt, hvor partier og fraktioner kæmper for hver sin sag, og historiske begivenheder genskabes. En fascinerende rejse ind i en næsten glemt tid – en tid inden Adolf Hitler og nationalsocialismen tog ved, og ledte Tyskland ind i totalitarisme og undergang.

Dette speciale vil undersøge bogen *Der nasse Fisch* med henblik på en karakterisering som historisk fiktion. For at brede perspektivet ud, vil *Babylon Berlin* blive inddraget, og de to værker vil blive sammenholdt. Specialet indeholder derfor en analyse af begge værker. Analysen tager udgangspunkt i Ansgar Nünning's typologi af historiske romaner. Peter Nussers ansats bruges til analysen af kriminalromanens genre.

Både *Der nasse Fisch* og *Babylon Berlin* vækker erindringskulturen til live. Erindringskulturen bevirker, at fortiden bliver til stede i nutiden – en slags historiebrug, der gør sig gældende i en hverdagssammenhæng, og ikke på samme måde, som den videnskabelige form for historie.

Ud fra analysen kan det konkluderes, at *Der nasse Fisch* og *Babylon Berlin* deler mange fællestræk inden for Ansgar Nünning's typologi, såvel som kriminallitteraturens genre. Overordnet set lader begge værker sig placere i feltet mellem Nünning's kategorier "realistisk historisk roman/fiktion" og "revisionistisk historisk roman/fiktion". *Babylon Berlin* tenderer mere mod den revisionistiske

historiske fiktion, da den indeholder kontrafaktisk historieskrivning og dramatiserer handlingen yderligere, mens *Der nasse Fisch* tenderer mere mod den realistiske historiske roman, da den forsøger at holde handlingen i et historisk autentisk rum. På samme måde kan de begge karakteriseres som thrillers, men *Babylon Berlin* er en mere udpræget thriller end *Der nasse Fisch*, da *Babylon Berlin* indeholder mere action, spænding og drama, hvor *Der nasse Fisch* indeholder flere elementer fra detektivromanen og lægger vægt på at vise hverdagen.

# Inhaltsverzeichnis

|  |           |
|--|-----------|
| <b>1. Einleitung</b> .....   | <b>3</b>  |
| <b>2. Zur Geschichte der Weimarer Republik</b> .....                             | <b>6</b>  |
| 2.1. Übergang vom Kaiserreich zur Republik (1918-1923).....                      | 7         |
| 2.2. Die relativ stabile Periode (1924-1929): Die Goldenen Zwanziger Jahre ..... | 10        |
| <b>3. Theorie</b> .....  | <b>11</b> |
| 3.1. Erinnerungskultur .....   | 12        |
| 3.2. Der historische Roman - Geschichtsschreibung oder Roman? .....              | 13        |
| 3.2.1. <i>Der dokumentarische historische Roman</i> .....                        | 14        |
| 3.2.2. <i>Der realistische historische Roman</i> .....                           | 15        |
| 3.2.3. <i>Der revisionistische historische Roman</i> .....                       | 16        |
| 3.2.4. <i>Der metahistorische Roman</i> .....                                    | 18        |
| 3.2.5. <i>Historiographische Metafiktion</i> .....                               | 20        |
| 3.3. Kriminalliteratur, Detektivroman oder Thriller?.....                        | 22        |
| 3.3.1. <i>Detektivroman</i> .....  | 23        |
| 3.3.2. <i>Thriller</i> .....   | 26        |
| 3.4. Der Film als historische Quelle .....                                       | 28        |
| 3.5. Filmische Codes .....   | 30        |
| 3.6. Filmadaption.....   | 31        |
| <b>4. Methode</b> .....  | <b>32</b> |
| <b>5. Analyse</b> .....  | <b>36</b> |
| 5.1. Analyse des Buches <i>Der nasse Fisch</i> .....                             | 36        |
| 5.1.2. <i>Zentrale Handlung des Buches</i> .....                                 | 39        |
| 5.1.3. <i>Die historische Zeit</i> .....   | 40        |
| 5.1.4. <i>Raum des Geschehens</i> .....  | 41        |

|                  |  |           |
|------------------|--|-----------|
| 5.1.5.           | <i>Beschreibung der Figuren</i> .....  | 43        |
| 5.1.6.           | <i>Bestimmung des Genres des Buches</i> .....  | 46        |
| 5.1.7.           | <i>Analyse nach der Typologie von Ansgar Nünning</i> .....   | 49        |
| 5.1.8.           | <i>Erinnerungskultur</i> .....   | 53        |
| 5.2.             | <i>Analyse der Fernsehserie Babylon Berlin</i> .....   | 54        |
| 5.2.1.           | <i>Beschreibung der Veränderungen der Figuren in der Fernsehserie Babylon Berlin im Vergleich zum Buch Der nasse Fisch</i> ..... | 55        |
| 5.2.2.           | <i>Ausgewählte Szenen</i> .....  | 59        |
| 5.2.2.1.         | <i>Staffel 1, Episode 4 - Die Darstellung des Blutmais 1929</i> .....  | 59        |
| 5.2.2.2.         | <i>Staffel 2, Episode 6 - Operation Prangertag</i> .....   | 62        |
| 5.2.3.           | <i>Analyse nach der Typologie von Ansgar Nünning</i> .....   | 66        |
| <b>6.</b>        | <b>Vergleich zwischen <i>Der nasse Fisch</i> und <i>Babylon Berlin</i></b> .....   | <b>70</b> |
| <b>7.</b>        | <b>Schlussfolgerung</b> .....  | <b>73</b> |
| <b>8.</b>        | <b>Literaturverzeichnis</b> .....  | <b>76</b> |
| <b>Beilage 1</b> | .....  | <b>84</b> |

## 1. Einleitung

Die Goldenen Zwanziger waren die legendären, wilden, vom Wirtschaftsaufschwung geprägten Jahre der Zwischenkriegszeit in den 1920-er Jahren, in Deutschland etwa von 1924 bis 1929. Sie lösten in Deutschland eine Zeit mit Hyperinflation und bürgerkriegsähnlichen Zuständen ab (1921-1923). Das Ende der Goldenen Zwanziger Jahre kam mit dem Zusammenbruch der New Yorker Börse im Herbst 1929 und der darauffolgenden Weltwirtschaftskrise. Einige Jahre später kam es zum Zusammenbruch der Weimarer Republik und zur Machtübernahme der Nationalsozialisten. Der 2. Weltkrieg und der Nationalsozialismus nehmen in der Literatur und der Erinnerungskultur sehr viel Platz ein und haben damit die Goldenen Jahre in den Hintergrund gedrängt. Deshalb beschäftigt sich die vorliegende Arbeit mit Volker Kutschers Roman *Der nasse Fisch*, und seiner Verfilmung als Fernsehserie *Babylon Berlin*, die sich beide in den Goldenen Zwanziger Jahren abspielen.

Die Goldenen Zwanziger waren sehr anders als das Berlin der präden Kaiserzeit und auch Hitlers Berlin, wo Kultur gleichschaltet und Homosexuelle verfolgt wurden. Die Goldenen Zwanziger waren somit eine ganz besondere Zeit. Der Historiker Michael Brettin beschreibt Berlin in einem Essay in der Berliner Zeitung 2018, wo er Historiker Hagen Schulze zitiert:

Von einer nie dagewesenen intellektuellen Fruchtbarkeit seien die zwanziger Jahre gewesen, ‚genährt von dem nervösen, neurotischen Gefühl der Unsicherheit und Unbehaglichkeit‘ [...] ‚Die Suche nach dem Absoluten, dem zeitlos Gültigen, der großen Einheit, nach dem vollkommen Neuen und der neuen Vollkommenheit eint die Richtungen über alle weltanschaulichen Abgründe hinweg.‘

Andere waren weniger begeistert. Stefan Zweig beschrieb Berlin in seinen Erinnerungen *Die Welt von Gestern* (2018 (1942), 221) wie folgt:

Alle Werte waren verändert, und nicht nur im Materiellen; die Verordnungen des Staates wurden verlacht, keine Sitte, keine Moral respektiert. Berlin verwandelte sich in das Babel der Welt. (...) Eine Art von Irrsinn ergriff im Sturz aller Werte gerade die bürgerlichen, in ihrer Ordnung bisher unerschütterlichen Kreise.

Die Auffassung, dass Berlin sich in das Babel der Welt verwandelte, wird also auch von anderen Schriftstellern geteilt.

Das rücksichtslose, moderne Berlin ist sowohl berauschend als auch ernüchternd. Der Kriminalroman *Der nasse Fisch* erschien 2008 als erster Band der Gereon Rath-Reihe, und entwickelte sich trotz einem schwierigen Anfang zum Bestseller und machte Volker Kutscher bekannt. Dass zehn Jahre später eine Verfilmung des Bestsellers entstand und weltumspannende Aufmerksamkeit erregte, hätte er wohl nie gedacht (Thompkins o.J.). Die dritte Folge von *Babylon Berlin* ist bereits im Sky anfangs 2020 ausgestrahlt worden und basiert auf dem zweiten Buch der Gereon Rath-Reihe: *Der stumme Tod* (Huber 2020). Sowohl die Fernsehserie *Babylon Berlin* als auch das Buch *Der nasse Fisch* wiederbeleben die Epoche der Goldenen Zwanziger Jahre.

Die Kriminalfälle von Gereon Rath spielen sich im historischen Raum der Weimarer Republik ab, und sowohl fiktive Personen als auch historisch authentische Personen tauchen in der Handlung auf. Volker Kutscher schreibt in einem packend szenischen Schreibstil, was nicht nur die Weimarer Republik und ihre Unterwelten detailtreu zum Leben erweckt, sondern auch eine perfekte Grundlage für eine Verfilmung bietet.

Das Interesse und die Idee für die Krimireihe stammt von Kutschers frühem Interesse an den Kinder- und Jugendbücher von Erich Kästner (beispielsweise *Emil und die Detektive* 1929 und *Pünktchen und Anton* 1931), deren Handlung im Berliner Großstadtmilieu während der Weimarer Zeit situiert ist. Auch Kästners „angelsächsische Leichtigkeit“ hat Kutschers Schreibstil geprägt (Kunze 2018). Später war Kutscher begeistert von Alfred Döblins *Berlin Alexanderplatz* (1929), das sich ebenfalls im Berlin der Weimarer Zeit abspielt. Das Werk wurde 1980 vom Regisseur Rainer Werner Fassbinder als Fernsehserie verfilmt. Kutscher erzählt: „Diese Bücher und auch die Serie haben einen Nerv bei mir getroffen. Die Romane der Neuen Sachlichkeit waren meine erste Recherchequelle, weil man darin viel über die Zeit erfährt“ (Kunze 2018). Aber nicht nur Bücher haben Kutscher inspiriert, sondern auch Fritz Langs Klassiker *M – Eine Stadt sucht einen Mörder* (1931) und Sam Mendes *Road to Perdition* (2001), die beide in der Zeit der Weimarer Republik, von 1929 bis 1931, spielen. Als Kutscher diese Filme sah, kam er auf die Idee, Berliner Großstadtromane mit hard-boiled Krimis zu verknüpfen. Obwohl Kutscher selbst aus Köln stammt, wählte er Berlin für seine Romane: „Berlin war damals spannender als Chicago oder New York, weil die politische Dimension dazu kommt, die Straßenkämpfe der Polizei mit Nazis und Kommunisten“ (Kunze 2018).

Das Besondere am *Nassen Fisch* sowie *Babylon Berlin* sind die Handlungsstränge, die sich durchziehen, durchkreuzen und verknüpfen. In dieser Weise taucht der Leser beziehungsweise der Zuschauer nicht nur in eine Welt ein, sondern in mehrere: Die Welt des Polizeipräsidiums, das Elend

des Arbeitermilieus, der unvorstellbare Reichtum der Oberschicht und Großindustriellen, die Arroganz der alten wirtschaftlichen und militärischen Elite, die Gewalt in den Straßen und der Unterwelt, das Kleinbürgertum, die politischen Konflikte, der Glamour und die Abgründe des Berliner Nachtlebens.

Sowohl das Buch als auch die Fernsehserie stellen ein Sittengemälde der goldenen Zwanziger in Berlin dar, welches in dieser Arbeit Aufmerksamkeit auf sich zieht. Das Sittengemälde und besonders die vielen historischen Referenzen weckten das Interesse und die Idee für diese Abschlussarbeit. Die Goldenen Zwanziger sind ein Teil der deutschen Erinnerungskultur, die nie sehr viel Aufmerksamkeit bekommen hat, weil sie immer im Schatten von Adolf Hitler und dem Nationalsozialismus stand. Die vergessene, fast mysteriöse Periode der deutschen Zwischenkriegszeit weckt die Neugier – wie war es eigentlich damals? Wie hat sich die Literatur mit dieser Periode auseinandergesetzt? Welche Spuren hinterlässt die Periode? Warum wurde sie ‚fast vergessen‘? Wie kann man eine solche Periode im Film und im Roman festhalten? Wieviel der ‚Wahrheit‘ kann man in einem Film und einen Roman einschließen? Auf welche Art und Weise verändert *Der nasse Fisch* beziehungsweise *Babylon Berlin* unsere Vorstellung von den Goldenen Zwanziger Jahren? All diese Fragen sind relevant, der Umfang dieser Arbeit setzt aber Grenzen und die Problemstellung dieser Arbeit lautet schließlich wie folgt:

**In welcher Weise lässt sich *Der nasse Fisch* als historische Fiktion charakterisieren, und inwiefern unterscheidet sich die Fernsehserie *Babylon Berlin* von der literarischen Vorlage?**

Um die beste Grundlage für die Beantwortung der Problemstellung zu bieten, wird am Anfang dieser Arbeit der historische Hintergrund der Weimarer Republik beschrieben, der den Kontext für die ausgewählten Werke ausmacht. Die Theorie umfasst die Erinnerungskultur, Aspekte des historischen Romans, die Kriminalliteratur, der Film als historische Quelle sowie filmische Codes. Danach folgen die Analyse des Buches und des Filmes, was in einen Vergleich ausmündet. Schließlich wird die Arbeit mit einer Beantwortung der Problemstellung in der Schlussfolgerung abgerundet.

## 2. Zur Geschichte der Weimarer Republik

Um das Geschichtsbild von *Der nasse Fisch* und *Babylon Berlin* analysieren zu können, wird im Folgenden ein kleiner Geschichtsabriss über die Periode gegeben:

*Der nasse Fisch* und *Babylon Berlin* spielen sich im Frühjahr 1929 in Deutschlands Hauptstadt Berlin ab. Der Hintergrund ist ein Deutschland, das sich im Laufe von 70 Jahren von einer Konföderation von 38 Ländern und selbstverwaltenden Städten über ein föderales, autokratisch regiertes Kaiserreich (1871-1918), das den 1. Weltkrieg verlor (1914-1918), zu einer Republik (1918- 1934 (formell bis 1945) entwickelte. Im Folgenden wird diese ereignishafte Entwicklung mit Fokus auf die Nachkriegszeit des 1. Weltkriegs bis und mit zum Jahr 1929, in dem das Buch und der Film sich abspielen, kurz skizziert.

Das von Reichskanzler Otto von Bismarck geprägte Deutsche Kaiserreich hat wichtige Vorprägungen auf die Weimarer Republik gehabt, weshalb dies hier kurz erläutert wird. Die preußische Monarchie und das preußische Heer gehörten untrennbar zusammen und wurde von der Bürgerschaft bewundert: „Er [Otto von Bismarck] hat die militärische Aristokratie Preußens mit dem deutschen Bürgertum vereinigt, an die Spitze des Ganzen das Hohenzollernhaus gesetzt und so das Reich seiner Prägung gegründet“ (Rosenberg 1974, 11). Das Geheimnis der Bismarck'schen Reichsverfassung beruhte darauf, dass es keine eigentliche Reichsregierung gab. Stattdessen gab es den Bundesrat und die Gemeinschaft der einzelstaatlichen Regierungen, mit dem Reichskanzler als Vertrauensmann (Rosenberg 1974, 15). Der Reichskanzler hatte den Vorsitz im Bundesrat und war nur dem Kaiser verantwortlich. Bismarck hat höchst wahrscheinlich von Anfang an gewusst, dass der Bundesrat nicht regieren konnte. Der Bundesrat erscheint als das „konstitutionelle Feigenblatt für die preußische Regierung über das Reich, und der Reichskanzler in Personalunion mit dem preußischen Ministerpräsidenten machte die deutsche Politik“ (Rosenberg 1974, 15). Dieses System und das Erbe von Bismarck wurde später stark kritisiert, unter anderen vom Soziologen Max Weber: „Er [Otto von Bismarck] hinterließ eine Nation ohne alle und jede politische Erziehung [...]“ (Stammen 1992, 21). Weber behauptete, das Parlament sei völlig machtlos, warum die Nation dazu gezwungen worden sei, die „Firma ‘monarchische[n] Regierung‘ fatalistisch über sich ergehen zu lassen, was man über sie beschloss [...]“ (Stammen 1992, 21). Gesellschaftlich ging es aber rasch voran. Es gab einen sehr beschleunigten gesellschaftlichen Wandel im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts und bis zum Ersten Weltkrieg. Die Bevölkerung wuchs von etwa 41 Millionen im Jahre 1871 bis zu 65 Millionen im Jahre 1910, und parallel dazu trat ein rasch zunehmender Grad der Verstädterung

ein (Stammen 1992, 54). Urbanisierungsprozesse und Industrialisierung des Deutschen Reiches hingen eng zusammen: Von 1871 bis 1914 wandelte sich das Deutsche Reich von einem Agrar- zu einem mächtigen Industriestaat (Stammen 1992, 54).

Im August 1914 brach der 1. Weltkrieg aus. Es gab mehrere Ursachen für den Kriegsausbruch, und sie werden bis heute diskutiert. Knudsen (2018, 42) erwähnt drei Erklärungen:

Die erste Erklärung sieht den Ausbruch des ersten Weltkriegs als ein Resultat der unerwünschten Konsequenzen von Entscheidungen, mit denen Politiker, Diplomaten und Generale auf das Attentat in Sarajevo - der Ermordung des österreichischen-ungarischen Thronfolgers Erzherzog Franz Ferdinand - reagierten.

Die zweite Erklärung ist strukturell. Die Ursache für den Kriegsausbruch wird in den Strukturen, die vor 1914 in Europa waren, gesucht, beispielsweise in den militärischen Allianzen, dem Militarismus und dem Nationalismus.

Die dritte Erklärung ist das umstrittene Argument von Fritz Fischer, dass Deutschland den Krieg gewünscht und geplant habe, um das Land zu vergrößern.

Nach vier Jahren zermürbenden Krieges, in dem etwa 40 Millionen Menschen - sowohl Soldaten als auch Zivile - umgebracht oder schwer verletzt worden waren (Reperes o. J.), bat Deutschland um Waffenstillstand (Dosenrode 2018a, 97-99).

Innenpolitisch kann die Nachkriegszeit, oder in der Retroperspektive die Zwischenkriegszeit, in drei Phasen eingeteilt werden: Der Übergang von Kaiserreich zur Republik (1918-1923); die relativ stabile Periode (1924-1929) und die letzten Jahre der Republik (1929-1933). Im Folgenden wird diese Aufteilung verwendet, allerdings nur bis 1929, dem Jahr, in dem *Der nasse Fisch* und *Babylon Berlin* sich abspielen.

## 2.1. Übergang vom Kaiserreich zur Republik (1918-1923)

Nach knapp vier Jahren Krieg und einer Reihe von militärischen Niederlagen waren Teile der deutschen Bevölkerung nicht mehr dazu bereit, den Krieg fortzusetzen, und sie forderten eine neue Regierungsform. Gleichzeitig sah die höchste Heeresleitung (General Ludendorff und General v. Hindenburg) den Kampf als aussichtslos an und wünschte einen Waffenstillstand. Die Leitung der

Kriegsmarine auf der anderen Seite sah die Situation anders und wollte eine letzte, definitive Seeschlacht erzwingen. Die Matrosen in Kiel begingen Meuterei – bekannt unter dem Begriff Matrosenaufstand. Dies war der Anfang einer ganzen Reihe von Aufständen im ganzen Land, darunter auch in Berlin und München (Bernecker 1992, 90; Dosenrode 2018a, 102). Diese Unruhen waren aber nicht Ausdruck einer zentral gesteuerten Revolutionsstrategie: „Sie ergaben sich vielmehr aus der aufs äußerste gespannten, konfliktträchtigen Situation, die durch die definitive Erschöpfung der Leistungsbereitschaft in Militär und Bevölkerung und das bekannt gewordene Waffenstillstandsersuchen entstanden war“ (Böckenförde 1988, 27).

Während die Regierung versuchte, die erwähnten Unruhen in Deutschland zu dämpfen, wurden viele verschiedene Vorschläge, wie Deutschland nach dem Krieg regiert werden sollte, diskutiert, unter anderem die Abdankung des Kaisers, was dieser aber nicht wollte. Auf Grund der sich zuspitzenden Situation ergriff Reichskanzler Prinz Max von Baden am 9. November 1918 die Initiative: „Er gab die (noch nicht erklärte) Abdankung des Kaisers bekannt und ernannte Friedrich Ebert zum Reichskanzler“ (Böckenförde 1988, 27).

Friedrich Ebert von der Mehrheitssozialdemokratischen Partei Deutschlands (MSPD) bildete mit Hugo Hasse von der Unabhängigen Sozialdemokratischen Partei (USPD) eine sozialdemokratische Übergangsregierung, die zur Aufgabe hatte, Frieden zu schließen und eine neue demokratische Verfassung einzuführen. Die Regierung wurde, zwar nur zögerlich, vom Militär unterstützt, was wichtig war, denn es gab immer noch Unruhen im Land (z.B. die Dezember-Unruhe und den Spartakus-Aufstand).

Die Nationalversammlung wurde am 19. Januar 1919 gewählt, und trat am 6. Februar 1919 in Weimar als verfassungsgebende Versammlung zusammen. Am 28. Juni wurde der Friedensvertrag in Versailles unterschrieben. Es war ein harter Vertrag, dessen Zweck laut Margaret MacMillan in drei Wörter zusammengefasst werden kann (zitiert in Dosenrode 2018a, 99): „Punishment, payment, prevention“. Deutschland musste die Schuld am Krieg auf sich nehmen, musste große Reparationskosten bezahlen und viele Landgebiete abgeben, unter anderem in Lothringen einige östliche Provinzen (Memelland) und Teile Nordschleswigs (Dosenrode 2018a, 99).

Trotz des harten Friedensvertrags wurde am 31. Juli 1919 die Verfassung angenommen. Reichsinnenminister Eduard David (Sozialdemokratische Partei Deutschlands (SPD)) konstatierte: „mit dieser Verfassung sei Deutschland die demokratischste Demokratie der Welt“ (Jasper 1992, 147).

Laut Walther Bernecker (1992, 31) lassen sich die Jahre 1918/19-1923 als die Entstehungs- und Selbstbehauptungsphase charakterisieren. In dieser Phase wurde die neue staatliche Ordnung wiederholt in Frage gestellt, und die Krisen reihten sich aneinander. Deutschland war von den enormen sozial-ökonomischen Folgenlasten des Weltkrieges geprägt. Die Arbeiter streikten für bessere Arbeitszeiten und Arbeitsverhältnisse, während die Inflation die Preise in die Höhe trieb (Sturm 2011, 4-5). Die bereits erwähnten Unruhen in Deutschland waren noch nicht beendet. Es gab Gegner der parlamentarischen Demokratie sowohl bei den extremen Linken als auch bei den extremen Rechten. Die extremen Linken verfolgten das Ziel einer Diktatur des Proletariats, während die extremen Rechten teils eine Wiederherstellung der vordemokratischen Monarchie, teils eine Diktatur nationalistisch-plebiszitären Charakters anstrebten (Bernecker 1992: 232). Das Bürgertum war durch den Versailler „Schmachfrieden“ tief in seinem Nationalstolz getroffen, und dazu bereit, die Dolchstoßlegende zu glauben<sup>1</sup>. Gleichzeitig bildete sich ein „neuer Nationalismus“, der sich zur Rassenlehre und zum Antisemitismus bekennt. Der neue Nationalismus war von mehreren Bünden und Gruppen geprägt, u.a. von der Thule-Gesellschaft, den Wälsungen-Ordnungen, dem Deutschvölkischen Schutz- und Trutzverband, und sie betrachteten sich selbst als kämpferisch und revolutionär. Sie strebten danach, die Ideen der Volksgemeinschaft und des deutschen Sozialismus mit Hilfe eines Führers zu verwirklichen (Bernecker 1992, 231-233).

Im Juni 1920 wurden die Wahlen zum 1. Reichstag der Republik durchgeführt. Das Ergebnis zeigte eine Radikalisierung sowohl bei den Rechten als auch bei den Linken: Die Sozialdemokratische Partei Deutschlands (SPD) verlor einen guten Teil ihrer Stimmen und die Parteien der Weimarer Koalition (SPD, Die Deutsche Demokratische Partei (DDP), Zentrum) blieben fortan in der Minderheit. Ende 1920 entwickelte sich die Kommunistische Partei Deutschlands (KPD) zur einer regelrechten Massenpartei, denn die Partei der Unabhängigen zerbrach, und etwa 300.000 schlossen sich der KPD an. Dies resultierte jedoch in weiteren Unruhen, denn die KPD überschätzte ihr revolutionäres Potential und setzte eine bewaffnete Aktion in Mitteldeutschland (Sächsisches Industriegebiet) in Gang. Die Regierung verlor die Kontrolle und es kam zu Plünderungen und Gewalttaten (Schwabe 1988, 99). Es gab mehrere Umsturzversuche und politische Morde in dieser ersten Phase, zum Beispiel die Morde an Rosa Luxemburg und Karl Liebknecht (1919), den Kapp-Lüttwitz-Putsch (1920), der die Regierung zwang, aus Berlin zu flüchten, und Hitlers Putschversuch gegen die bayrische Landesregierung im Jahre 1923. Dazu kamen die Spannungen zwischen Berlin und

---

<sup>1</sup> Die sogenannte Dolchstoßlegende wurde von General Ludendorff propagiert, um die Schuld der Niederlage auf oppositionelle Zivilisten, vor allem Sozialisten und Juden abzuwälzen (Schlosser 2019, 115).

Bayern. Die KPD versuchte 1923 in Zusammenhang mit dem Ruhrkrieg eine Revolution anzustiften, den „deutschen Oktober“, was aber nicht gelang (Bernecker 1992, 235; Schwabe 1988, 96-97).

Im Jahre 1923 kam es in Deutschland zu Hyperinflation (Sturm 2011, 4). Deutschland hatte damit gerechnet, dass seine Schulden für die Führung des 1. Weltkrieg durch Kriegsreparationen der Verlierer getilgt werden würden (Dosenrode 2018b, 232), was aber nicht geschah, da Deutschland ja den Krieg verloren hatte. Deutschland war deshalb aufgrund der eigenen Kriegsanleihen und der Reparationszahlungen an die Siegermächte hoch verschuldet. Die ökonomische Krise ruinierte viele, die ihr Geld in Obligationen und Aktien investiert hatten. Die Krise flachte ab, als die Rentenmark eingeführt wurde, was finanzielle Ruhe brachte (LEMOa o.J.).

In der Retroperspektiv wirkt es überraschend, dass es der Regierung gelang, die Macht zu behalten, und dass diese Periode durch eine stabile vierjährige Periode abgelöst wurde.

## 2.2. Die relativ stabile Periode (1924-1929): Die Goldenen Zwanziger Jahre

*Der nasse Fisch* und *Babylon Berlin* spielen sich in einer Phase des ökonomischen Aufschwungs ab. Außenpolitisch war Deutschland auf dem Weg zurück zur europäischen Großmacht, was die Politik charakterisierte. Dies war unter anderem dem Dawes-Plan (Frühjahr 1924) zu verdanken, der die Wiedergutmachungszahlungen nach dem ersten Weltkrieg an die tatsächliche Leistungsfähigkeit Deutschlands knüpfte, und den Weg für US-amerikanische Kredite bahnte<sup>2</sup>. Die Inflation endete, und es gab einen ökonomischen Aufschwung, der zum Ausbau des Sozialstaats führte (Schwabe 1988, 124-125). Die ökonomische Hochkonjunktur (Könke 1987, 65) prägte die Kultur und den Alltag.

Die Jahre von 1924 bis 1929 boten relative Stabilität in der Weimarer Republik. Auf die Regierung Stresemann folgte ein von der SPD toleriertes Minderheitskabinett (Zentrum, DDP, Deutsche Volkspartei (DVP)) unter dem Vorsitz von Wilhelm Marx (Zentrum). Es gab viele Regierungswechsel, aber auf Grund der guten ökonomischen Situation gab es keinen Anlass zu politischer Unruhe. Anfang der zwanziger Jahre entwickelte sich ein von den Deutschvölkischen getragener radikaler Antisemitismus. Ab Mitte der zwanziger Jahre ging der Antisemitismus vor allem von der

---

<sup>2</sup> Der amerikanische Banker Charles Dawes entwickelte den nach ihm benannten Plan, um die Probleme der deutschen Reparationszahlungen an die Alliierten zu lösen. Als es sich zeigte, dass auch der Dawes-Plan zu ambitiös war, wurde 1929 den Young-Plan angenommen, benannt nach dem Amerikaner Owen D. Young. Der Young-Plan hat die Reparationen weiter gekürzt (Encyclopedia Britannica (a) o. J.).

NSDAP aus. Während der Goldenen Zwanziger Jahre war der Antisemitismus – wohl aufgrund des ökonomischen Aufschwungs - relativ gedämpft, flammte dann aber mit der Wirtschaftskrise voll auf (Konietzki und Kreuz 2015, 31).

Die Goldenen Zwanzigerjahre waren eine Blütezeit der deutschen Kunst, Kultur und Wissenschaft. So errangen deutsche Naturwissenschaftler einen weit über proportionalen Anteil an Nobelpreisen. (LEMOB, o.J.). Berlin war eine aufregende, anziehende Weltstadt. Sportfeste sorgten für die Unterhaltung der Massen. Es wurden viele Stummfilme produziert, so z.B. *Metropolis* von Fritz Lang (1927). Das deutsche Kino hatte eine Vorreiterrolle. Auch die Rolle der Frau wandelte sich – immer mehr Frauen waren berufstätig. Es entstand der Typ der „neuen Frau“ (Englisch „Flapper“) (Heinsohn, o.J.) – Frauen, die kurze Röcke und kurzes Haar trugen. Korsetts wurden abgelegt und immer öfter schminkten sich Frauen. Neue Musik und Tänze fanden Eingang, so z.B. die Jazzmusik und der Charleston. Die vier-fünf Jahre werden oft als „die Goldenen Zwanziger“ bezeichnet, obwohl sie eigentlich nur die Hälfte der 1920-er Jahre decken.

Die Handlung von *Der Nasse Fisch* und *Babylon Berlin* entfaltet sich am Ende der Goldenen Zwanziger Jahre, wo Teile der Gesellschaft einen Überfluss an Geld hatten, während andere in Armut lebten. Es war eine Periode, in der alle Erwachsenen ihre Wurzeln im Kaiserreich hatten und die Erfahrungen des 1. Weltkriegs, des Versailler-Frieden und der turbulenten Jahre der Gründung der Weimarer Republik teilten.

Die Goldenen Zwanziger Jahren endeten abrupt mit der Weltwirtschaftskrise, die 1929 Europa und Deutschland erreichte. Sie war durch den Börsenkrach an der New Yorker Börse am sogenannten Schwarzen Donnerstag, dem 24. Oktober 1929 ausgelöst worden (in Europa als Schwarzer Freitag bekannt) und zog sich über mehrere Jahre. Die deutsche Ökonomie brach zusammen und die Weimarer Republik – als Demokratie – brach mit der Machtübernahme Hitlers 1934 zusammen.

### **3. Theorie**

Dieses Kapitel beinhaltet die Theorie des Projekts. Zuerst wird der Begriff Erinnerungskultur behandelt, der Bedeutung hat, weil die beiden Werke zur deutschen Erinnerungskultur beitragen. Um in der Analyse *den nassen Fisch* als historische Fiktion zu charakterisieren wird der Begriff des historischen Romans und Ansgar Nünning's Typologie präsentiert. Letztere wird auch im Vergleich mit

der Fernsehserie *Babylon Berlin* verwendet. Danach folgt eine Erläuterung des Genres des Kriminalromans und dessen Hauptstränge, weil die Werke dieser Arbeit sich innerhalb dieses Genres befinden. Abgerundet wird mit einer Beschreibung des historischen Films als Quelle, der Film an sich und Filmadaption, was genutzt wird, um *Babylon Berlin* mit *dem nassen Fisch* vergleichen zu können.

### 3.1. Erinnerungskultur

Der Begriff Erinnerungskultur zog erst in den 1990'er Jahren in die Wissenschaftssprache ein, ist aber inzwischen zu einem Leitbegriff der modernen Kulturgeschichtsforschung geworden. Erinnerungskultur lässt sich als formaler Oberbegriff „für alle denkbaren Formen der bewussten Erinnerung an historische Ereignisse, Persönlichkeiten und Prozesse [...] verstehen, seien sie ästhetischer, politischer oder kognitiver Natur“ (Cornelißen 2012). Der Begriff umschließt auch Nebenformen des ahistorischen kollektiven Gedächtnisses, darunter den geschichtswissenschaftlichen Diskurs sowie private Erinnerungen, falls diese in der Öffentlichkeit Spuren hinterlassen haben. Individuen, soziale Gruppen oder sogar Nationen können Träger der Erinnerungskultur sein, manchmal in Übereinstimmung miteinander, manchmal in einem konfliktreichen Gegeneinander. Der übergeordnete Begriff ist Synonym mit dem Konzept der Geschichtskultur, „aber er hebt stärker als dieses auf das Moment des funktionalen Gebrauchs der Vergangenheit für gegenwärtige Zwecke, für die Formierung einer historisch begründeten Identität ab“ (Cornelißen 2012). Weiterhin signalisiert der Begriff, dass alle Formen der Aneignung erinnerter Vergangenheit gleichberechtigt betrachtet werden: Textsorten aller Art, Bilder, Fotos, Denkmäler, Bauten, Feste sowie symbolische und mythische Ausdrucksformen und gedankliche Ordnungen (Cornelißen 2012).

Die Erinnerungskultur steht in einem engen Verhältnis zum *kollektiven Gedächtnis*. Der französische Soziologe Maurice Halbwachs behauptet, dass das Individuum in seiner Erinnerung auf Anhaltspunkte Bezug nehmen müsse, „die außerhalb seiner selbst liegen und von der Gesellschaft festgelegt worden sind“ (Cornelißen 2012), weshalb man von der sozialen Bedingtheit des Erinnerns reden kann. Halbwachs findet, letztendlich seien das individuelle und das soziale Gedächtnis kaum unterscheidbar (Cornelißen 2012).

Innerhalb der Erinnerungskultur gibt es zwei weitere Schlüsselbegriffe: Das *kommunikative Gedächtnis*, und das *kulturelle Gedächtnis*. Das kommunikative Gedächtnis bezieht sich auf „die Erinnerung an tatsächliche beziehungsweise mündlich tradierte Erfahrungen“ (Cornelißen 2012), die

Einzelne oder Gruppen von Menschen gemacht haben. Hier ist die Rede von einem gesellschaftlichen *Kurzzeitgedächtnis*, „dem in der Regel maximal drei aufeinanderfolgende Generationen zuzurechnen sind, die zusammen eine 'Erfahrungs-, Erinnerungs- und Erzählgemeinschaft' bilden können“ (Cornelißen 2012). Diese vergehen meist leise und unbemerkt im Laufe der Generationsabfolgen. Im Gegensatz dazu wird das kulturelle Gedächtnis als ein epochenübergreifendes Konstrukt verstanden. Allgemein bezeichnet das die Texte, Bilder und Riten der Gesellschaft oder Epoche, in denen ihr Selbstbild stabilisiert und vermittelt wird. Es ist „ein kollektiv geteiltes Wissen vorzugsweise (aber nicht ausschließlich) über die Vergangenheit, auf das eine Gruppe ihr Bewusstsein von Eigenheit und Eigenart stützt“ (Cornelißen 2012).

Die Erinnerungskultur hat in der Vergangenheit meist die Figur des Helden bevorzugt, was sich nach dem zweiten Weltkrieg jedoch langsam veränderte. Der Holocaust wurde im europäischen Raum zum Mittelpunkt einer transnationalen Erinnerungskultur, was mit sich führte, dass die Opfer ins Zentrum der Erinnerungskultur rückten (Cornelißen 2012).

### 3.2. Der historische Roman - Geschichtsschreibung oder Roman?

Der historische Roman ist im Laufe der Zeit viel diskutiert worden. Die Diskussion dreht sich um die Fiktion gegenüber der Geschichtsschreibung, und wie damit im historischen Roman umgegangen wird. Da der historische Roman die Wirklichkeit mit der Fiktion verknüpft, wird der historische Roman als eine Art Hybrid-Genre bezeichnet (Nünning 1995, 42-43). Es gibt mehrere Definitionen des Genres, beispielsweise folgende:

„[D]er historische Roman ziele auf ‚die sinnliche Vergegenwärtigung vergangener Personen und Geschehnisse‘. Das Historische liegt also einerseits im Stoff, andererseits im Ziel der künstlerischen Darstellung.“ (Süssmann 2000, 131)

„Historische Romane sind dadurch bestimmt, dass sie nicht ohne personale, zeitliche und räumliche Referenz auskommen, d.h. es werden historisch verbürgte Figuren, in Geschichte bzw. Geschichten verstrickt, im Rahmen eines ästhetisch strukturierten fiktionalen Textes präsentiert, der die Anforderung an räumliche und zeitliche *historische* Lokalisierung zumindest partiell erfüllt.“ (Müller 1988 in: Nünning 1995, 46)

„Historische Romane zeichnen sich somit dadurch aus, dass sie die ontologischen Grenzen zwischen Fiktion und Wirklichkeit überschreiten, indem sie Referenzen auf reale Elemente in einen fiktiven Kontext integrieren, wobei zwischen beiden variablen Mischungsverhältnisse vorliegen können.“ (Nünning 1995, 46)

Die Definitionen unterscheiden sich nicht wesentlich voneinander. Für die vorliegende Arbeit wurde Ansgar Nünning's theoretischer Ansatz aus *Von historischer Fiktion zu historiographischer Metafiktion* (1995) gewählt, weil damit eine genaue Einordnung verschiedener historischer Romane möglich ist. Ansgar Nünning hat sich damit beschäftigt, die Beziehung zwischen dem historischen Roman und der geschichtlichen Wirklichkeit zu erläutern (1995, 45). Auf dieser Basis hat er eine Typologie des historischen Romans entwickelt, die sich auf fünf Typen erstreckt:

- Der dokumentarische historische Roman
- Der realistische historische Roman
- Der revisionistische historische Roman
- Der metahistorische Roman
- Die historiographische Metafiktion

### 3.2.1. *Der dokumentarische historische Roman*

Der dokumentarische historische Roman ist der Typus, der der Geschichtsschreibung am nächsten steht und Fiktion als Geschichte schildert. Dieser Typus betont zum einen, dass solche „Texte durch ihre Selektionsstruktur und Vermittlungsform den Eindruck erwecken, sie schilderten im Rahmen etablierter Konventionen von Fiktionalität ein quellenmäßig belegbares geschichtliches Geschehen“ (Nünning 1995, 259). Zum anderen knüpft der Typ an literaturwissenschaftliche Geschichtsprägungen wie „documentary realism“<sup>3</sup> und „documentary fiction“<sup>4</sup> an. Dokumentarisch bezeichnet in diesem Zusammenhang eine Schreibweise, die in einem bestimmten Typus von historischen Romanen

---

<sup>3</sup> Siehe z.B.: [https://link.springer.com/chapter/10.1007/978-1-349-21299-6\\_1](https://link.springer.com/chapter/10.1007/978-1-349-21299-6_1)

<sup>4</sup> Siehe z.B.: [https://quod.lib.umich.edu/cgi/t/text/text-idx?fbclid=IwAR3F3wRn2538SiBpkYP1wVKPV\\_LSwvwPTycO-9aKDo4QxeHfzlvCYtDutWE;c=mqr;c=mqrarchive;page=home;xc=1;g=mqrg](https://quod.lib.umich.edu/cgi/t/text/text-idx?fbclid=IwAR3F3wRn2538SiBpkYP1wVKPV_LSwvwPTycO-9aKDo4QxeHfzlvCYtDutWE;c=mqr;c=mqrarchive;page=home;xc=1;g=mqrg)

vorherrschend ist (Nünning 1995, 259). Der dokumentarische historische Roman verbindet den Anschein von Objektivität und Authentizität der geschichtlichen Darstellung mit fiktionalen Erzähltechniken, mit denen auch die subjektive und psychische Dimension beleuchtet werden kann. Das Hauptkennzeichen des dokumentarischen historischen Romans ist die große Anzahl von allgemeinen und spezifischen Realitätsreferenzen, was auch eine Tendenz zur Verschleierung der Fiktionalität mit sich führt. Das hängt auch damit zusammen, dass der dokumentarisch historische Roman auf metafiktionale Elemente und andere Fiktionalitätsindikatoren weitgehend verzichtet (Nünning 1995, 260). „Die für dokumentarische historische Romane kennzeichnenden Formen der Selektion und Konfiguration von Geschichte erzeugen insgesamt Geschichtsbilder, die weitgehend isomorph mit dem Wissen der Historiographie sind“ (Nünning 1995, 261).

Für dokumentarische historische Romane sind Vergangenheitsorientiertheit und ein linear-chronologischen Zeitbezug typische Kennzeichen. Die Gestaltung der Erzählebene zeichnet sich dadurch aus, dass die Ebene der erzählten Geschichte im Zentrum steht. Dabei geht die weitgehende oder völlige Transparenz der extradiegetischen Ebene einher. Dabei ist die erzählerische Vermittlung so angelegt, dass das Erzählen wie ein durchsichtiges Medium erscheint, „[...] das einen unverfälschten Blick auf einen Ausschnitt der geschichtlichen Wirklichkeit freigibt“ (Nünning 1995, 260). Typisch für solche Texte ist, dass sie eine tendenziell sehr ereignishafte, kohärente und teleologische Handlung schildern, und dabei die Fiktionalität verschleiern (Nünning 1995, 260-262). Ein Beispiel für den dokumentarischen historischen Roman ist Steven Saylor's *Roman Blood* 1991 (siehe auch Brodersen 2009).

### 3.2.2. *Der realistische historische Roman*

Der realistische historische Roman hat im Vergleich zu dem dokumentarischen historischen Roman ein ausgewogeneres Verhältnis zwischen fiktionalen Elementen und historischer Wirklichkeit. Solche Texte schildern weitgehend „[...] fiktives Geschehen in einem raum-zeitlich präzise ausgestalteten geschichtlichen Milieu“ (Nünning 1995, 263). Die Fiktionalität ist deutlich und gleichzeitig durch den Verzicht auf metafiktionale Elemente markiert. Diese Art von Geschichtsdarstellung entspricht den Konventionen des traditionellen historischen Romans und des literarischen Realismus. Charakteristisch für den realistischen historischen Roman ist eine Verbindung von mimetischen und traditionellen Formen des historischen Erzählens, was eine Art der narrativ-fiktionalen Erzählweise ist. Es geht mit anderen Worten um „Fiktive Handlung im historischen Raum“ (Nünning

1995, 263). Die Gestaltung der Geschichte wird oft spielerisch oder humoristisch dargestellt, und viele streben danach, geschichtliche *dark areas* fantasievoll auszufüllen (Nünning 1995, 265).

Die Selektionsstruktur ist dadurch gekennzeichnet, dass sie einerseits dominant heteroreferentiell<sup>5</sup> ist, sich aber andererseits sich auf Realitätsreferenzen beschränkt. Ähnlich wie im dokumentarischen historischen Roman steht die diegetische Ebene der erzählten Geschichte im Vordergrund. Die zwei Typen unterscheiden sich aber darin, dass die Gestaltung der Kommunikationsebene in dem realistischen historischen Roman nicht das gleiche Maß von Transparenz aufweist wie im dokumentarischen. Der realistisch historische Roman schildert eine tendenziell ereignishafte, chronologische, kohärente und teleologische Handlung mit Erzählinstanzen, die als Sprecher fassbar werden. Solche Erzähler beschränken sich nicht nur auf die Vermittlung auf der diegetischen Ebene, sondern „[...] treten als Historiker oder moralisierender Beobachter in Erscheinung, die das Erzählte aus der Rückschau kommentieren, bewerten oder allgemeine Reflexionen anstellen, ohne jedoch die fiktionale Illusion explizit zu durchbrechen“ (Nünning 1995, 264). In der Gestaltung der Erzählebene bildet die Vergangenheitsorientiertheit den dominanten Zeitbezug, also nachzeitiges erzählen, was für realistische historische Romane kennzeichnend ist. Der Typus weist „klar gegliederte, kausal aufschlüsselbare, vorwiegend narrativ präsentierte Geschehensabläufe“ auf, wobei die ‚diachronische Schilderung bedeutsamer Ereignis-Momente‘, die ‚sich zu einer Sinn-Totalität‘ zusammenfügen, im Vordergrund stehe“ (Nünning 1995: 264-265), welches meistens mit einer linear-chronologischen Anordnung des Geschehens einhergeht. Ein Beispiel für den realistischen historischen Roman ist Lindsey Davis *Silver Pigs* 1989 (siehe auch Brodersen 2009) oder Feridun Zaimoglus *Evangelio - Ein Luther-Roman* 2017.

### 3.2.3. *Der revisionistische historische Roman*

Der revisionistische historische Roman zeichnet sich dadurch aus, dass er sich kritisch mit der Vergangenheit und dem kulturellen Erbe auseinandersetzt. Der revisionistische historische Roman unterscheidet sich von dem dokumentarischen und realistischen historischen Roman in folgender Weise: Der revisionistische historische Roman behandelt Material, das der Vergangenheit bzw. den überkommenen Deutungsmustern gegenüber eine kritische Haltung einnimmt und ein verändertes Geschichtsverständnis erzeugt (Nünning 1995, 268). Die Zielscheibe der Kritik und Revision ist die

---

<sup>5</sup> Bezug aller Äußerungen auf das als wirklich unterstellte Wirklichkeitsmodell.

sogenannte „kanonische Historiographie“, d.h. die von der Gesellschaft etablierte und akzeptierte Geschichtsauffassung. In dieser Weise entspricht der revisionistische historische Roman dem Typus des „kritischen historischen Erzählens“ von Jörn Rüsen. Laut Rüsen zeichnet sich dieser Typ dadurch aus, „daß er eingeschliffene und kulturell wirksame Deutungsmuster problematisiert, in Frage stellt und aufbricht“ (Nünning 1995, 269). Das kritische Erzählen zeigt alternative Möglichkeiten auf, indem es „Gegengeschichten“ erzählt, was der revisionistische historische Roman auch tut. Die Gegengeschichten greifen Stoffe und Erfahrungen auf, die in den vorherrschenden Geschichtsbildern verschwiegen oder tabuisiert worden sind. Laut Rüsen wird implizit oder explizit gefragt, „ob es wirklich so war, wie bisher behauptet wurde, [...] ob man bestimmte Tatsachen der Vergangenheit wirklich so deuten kann, wie es bisher versucht wurde“ (Nünning 1995, 269). Der revisionistische historische Roman nutzt im höheren Maße die spezifisch fiktionalen und innovativen Formen der Geschichtsdarstellung, die veränderten Auffassungen von Geschichte, Erinnerung, Zeit und historischer Erkenntnis entsprechen.

Die Selektionsstruktur des revisionistischen historischen Romans wird durch variable Mischungsverhältnisse von hetero- und autoreferentiellen Bezügen charakterisiert. Die fiktionalen Elemente stehen im Vordergrund, obwohl die Streubreite von allgemeinen und spezifischen Realitätsreferenzen recht groß ist. Die integrierten Elemente der außertextuellen Realität sind mehr oder weniger verfremdet oder stark fiktionalisiert, wobei aber auf metafiktionale Elemente verzichtet wird (Nünning 1995, 270).

Die kritischen Auseinandersetzungen des revisionistischen historischen Romans spiegeln sich auf der Erzählebene wider. Hier können variable Dominanzverhältnisse zwischen diegetischer und extradiegetischer Erzählebene entstehen. Der revisionistische historische Roman schildert eine tendenziell ereignishafte Handlung, aber durchkreuzt herkömmliche Vorstellungen von Kohärenz und Sinnhaftigkeit geschichtlicher Zusammenhänge, „weil die Ereignisse auf der Figurenebene als entchronologisiertes, fragmentiertes und kontingentes Geschehen präsentiert wird“ (Nünning 1995, 270). Die Ebene der erzählerischen Vermittlung wird von kommentierenden Erzählinstanzen, Montage- und intertextuellen Bezügen oder anderen Formen der Illusionsstörung geprägt (Nünning 1995, 270).

Der Zeitbezug im revisionistischen historischen Roman zeichnet sich durch ein Wechselverhältnis zwischen Vergangenheits- und Gegenwartsorientiertheit aus. Die Rhetorik beruht nicht nur auf dem Merkmal des nachzeitlichen Erzählens, sondern auch auf dem Spannungsverhältnis zwischen dem

Geschehen auf der diegetischen Ebene und der Erzählergegenwart. Die kritische Auseinandersetzung mit traditionellen Geschichtsauffassungen führt dazu, „den Akzent vom vergangenen Geschehen auf dessen Auswirkungen auf und Bedeutung für die Gegenwart zu verlagern“ (Nünning 1995, 270). Das heißt, dass gegenwärtige Lebensverhältnisse in Bezug auf die Vergangenheit in Frage gestellt werden können. Das Verhältnis zwischen Vergangenheit und Gegenwart geht mit einer häufigeren Durchbrechung der Chronologie des Geschehens einher. Dadurch löst sich die Handlung in Erzählsegmente auf (Nünning 1995, 270-271).

Im Bereich der Vermittlungsform weist der Typus einige charakteristische Merkmale auf. Die Gegengeschichten oder das Umschreiben von Geschichte manifestiert sich oft in der Struktur der erzählerischen Vermittlung. Diese Geschichten werden meistens aus der Perspektive von Unterdrückten oder Verlierern präsentiert, oder die Geschichtsauffassungen werden von einem expliziten Erzähler in Frage gestellt oder negliert. Figurendarstellungen tragen dazu bei, Figuren als Opfer historischer Prozesse und Ereignisse erscheinen zu lassen. Es gibt selten eine zentrale Figur, vielmehr sind mehrere Figuren gleichwertig (Nünning 1995, 271). Ein weiteres Merkmal ist der hohe Anteil der spezifisch literarischen Darstellungsformen, die Räume und Objekte semantisieren, Metaphorik und andere indirekte Geschichtsvermittlungen verwendet. Der Typus lässt außerdem die Geschichte oft durch eine dominant satirische beziehungsweise ironische oder groteske Gestaltung erscheinen (Nünning 1995, 271-275). Ein Beispiel für den revisionistischen historischen Roman ist *Der Vorleser* 1995 von Bernhard Schlink.

#### 3.2.4. *Der metahistorische Roman*

Der metahistorische Roman ist eine Form des selbstreflexiven historischen Romans (Nünning 1995, 276). Im Vergleich zu den vorgehenden Typen zeichnet sich der metahistorische Roman dadurch aus, dass sich in ihm die Dominanzverhältnisse zwischen hetero- und autoreferentiellen Bezügen noch stärker auf die fiktionale Rückbezüglichkeit verschieben. Die retrospektive Beschäftigung mit Geschichte rückt an die Stelle der Darstellung eines historischen Geschehens. Die diegetische Ebene der Figuren und Handlung treten bei diesem Typus in den Hintergrund, und lassen die erzählerische Vermittlungsebene in den Vordergrund, auf der ein vergangenes Geschehen rekonstruiert oder als Bewusstseinsinhalt dargestellt wird. Dies kann unterschiedliche Formen annehmen und mit verschiedenen Erzählverfahren vermittelt werden. Das gemeinsame Kennzeichen des metahistorischen Romans „besteht somit darin, daß in ihnen die Darstellung eines geschichtlichen Geschehens

zugunsten von Bewußtseins- und Erinnerungsprozessen zurücktritt und daß sie den ‚Vorgang des Entdeckens, Erkennens, der Aneignung, Bewältigung, Revision, Vermittlung von *history*‘ in den Mittelpunkt rücken“ (Nünning 1995, 276).

Der metahistorische Roman unterscheidet sich von dem dokumentarischen, realistischen und revisionistischen historischen Roman durch kategoriale Unterschiede. Diese betreffen vor allem die Gestaltung der Erzähl- und Zeitebenen, sowie die Tatsache, dass in metahistorischen Romanen meistens zwei oder mehrere Geschichten gleichzeitig erzählt werden. Sie enthalten auch mindestens zwei ausgestaltete Zeit- und Erzählebenen: Auf einer Gegenwartsebene wird ein Handlungsverlauf szenischer und berichtender Erzählform wiedergegeben, und weil die Vergangenheit im Zentrum der Handlung steht, werden zeitlich vorausliegende Ereigniszusammenhänge als Inhalt des Geschichtsbewusstseins von Figuren oder als Gegenstand historiographischen Interesses geschildert (Nünning 1995, 276-277).

Die Selektionsstruktur des metahistorischen Romans zeichnet sich dadurch aus, dass sie primär autoreferentiell<sup>6</sup> ist, und dass die historiographische Rekonstruktion im Zentrum steht. Der Typus beinhaltet spezifische und allgemeine Realitätsreferenzen und hat eine ausgeprägte Dominanz fiktionaler Elemente gegenüber Bezügen zur außertextuellen Realität. Auch hier gibt es ein hohes Maß an Rückbezüglichkeit, und die Fiktionalität kommt sowohl durch metafiktionale als auch durch eine Vielzahl von Fiktionalitätssignalen zum Ausdruck. Geschichtliche Ereignisse treten zugunsten des Problems der historiographischen Rekonstruktion in den Hintergrund. Der metahistorische Roman nimmt Bezug auf sowohl fiktionale als auch nicht-fiktionale Texte. Außerdem werden epistemologische Fragen und der Status von Realitätsreferenzen implizit problematisiert (Nünning 1995, 277). Das Erkennen und die Vermittlung von Geschichte auf der diegetischen und extradiegetischen Ebene steht im Zentrum. Der Akzent liegt auf der retrospektiven Aneignung, Entdeckung und Rekonstruktion eines „tendenziell ereignislosen, entchronologisierten, fragmentierten und kontingenten Geschehen“ (Nünning 1995, 278). Also werden geschichtliche Zusammenhänge nicht auf der diegetischen oder extradiegetischen Ebene geschildert oder zusammengefasst, sondern die Historie und Historiographie sind Gegenstand der Reflexion oder Erinnerung. Die daraus kommende Inversion der Erzähl- und Zeitebenen geht oft mit einer erzählerischen Vermittlung einher, die einen hohen Grad von Explizität besitzt (Nünning 1995, 278).

---

<sup>6</sup> Selbstreferenziell, auf sich selbst verweisend.

Die Gattung hat einen dominanten Gegenwartsbezug, was dazu führt, dass die Haupthandlung in der Gegenwart angesiedelt ist. Die Handlungsstränge spielen sich zwar auf mehreren Zeitebenen ab, sind aber eng miteinander verknüpft. Daher zeichnet sich der metahistorische Roman durch eine anachronische Anordnung des Geschehens aus (Nünning 1995, 278). Im metahistorischen Roman ist der Grad von Innenweltdarstellung hoch. Beispielsweise wird Geschichte als Bewusstseinsinhalt wie Reflexionen und Erinnerungen präsentiert. Bei diesem Typus gibt es auch einen hohen Anteil der Semantisierung des Raumes, um die Präsenz der Geschichte sinnlich zu vergegenwärtigen. Die Figuren sind in dieser Weise eher Subjekte historiographischer Rekonstruktion – als ‚Ort‘ des kulturellen Gedächtnis, als historische Akteure oder Beobachter eines geschichtlichen Ereignisses (Nünning, 1995, 278-279).

Der metahistorische Roman zeichnet sich dadurch aus, „daß die in ihnen entworfenen fiktionalen Geschichtsmodelle nicht die Inhalte, sondern die Verfahren der Historiographie problematisieren“ (Nünning 1995, 279). Es besteht eine strukturelle Trennung zwischen erzählter beziehungsweise thematisierter Geschichte (primär Erkenntnisprozesse) auf der einen Seite, und historiographischem Wissen auf der anderen Seite. Diese Trennung wird durch kontrafaktische Realitätsreferenzen, Anachronismen und die Infragestellung der physikalischen und logischen Gesetzen unterstrichen, was die Fiktionalität hervorhebt. Im Verhältnis zur Geschichtsschreibung zeichnen sich die fiktionalen Geschichtsmodelle durch „einen relativ geringen Grad an Kongruenz, Plausibilität und Anschließbarkeit aus“ (Nünning 1995, 279). Ein Beispiel für den metahistorischen Roman ist *Das Parfum* 1985 von Patrick Süskind.

### 3.2.5. *Historiographische Metafiktion*

Historiographische Metafiktion verlagert in noch höherem Maße den Akzent von der Geschichtsdarstellung auf die Reflexion über „die Rekonstruktion von geschichtlichen Zusammenhängen und die Thematisierung geschichtstheoretischer Probleme“ (Nünning 1995, 282). Diese Romane setzen sich mit Problemen der narrativen Repräsentation vergangener Wirklichkeit auseinander und stellen Fragen zu den Gemeinsamkeiten und Unterschieden zwischen Fiktion und Geschichtsschreibung. Dieser Typus unterscheidet sich von allen vorhergehenden in zwei Punkten: Zum einen durch das Spannungsverhältnis, „das in solchen Werken zwischen der Hinwendung zu geschichtlichen Stoffen und dem ausgeprägten Maß an metafiktionaler Selbstreflexivität besteht“ (Nünning 1995, 282), und

zum anderen darin, dass er im Kontext der Fiktion in „expliziter Form Grundprobleme der Historiographie und Geschichtstheorie thematisieren“ (Nünning 1995, 282).

In historiographischer Metafiktion werden nicht nur literarische Konventionen von Fiktion behandelt, sondern auch epistemologische Bedingungen der Historiographie und methodische Fragen der Geschichtsdarstellung problematisiert. Referenzbezüge auf Fakten werden in historiographischer Metafiktion dazu verwendet, um epistemologische Probleme der geschichtlichen Darstellungen zu beleuchten, und daher also nicht um Evidenz zu dokumentieren. Somit liegt der Akzent des Typus auf der Reflexion über epistemologische und methodische Probleme der Geschichtsschreibung. Das charakteristische Spannungsverhältnis zwischen extra-textuellen Referenzen und metafiktionalen Selbstreferenzen wird von H. Müller in folgender Weise beschrieben: „Dokumentarmaterial werde so mit fiktiven Textelementen montiert, dass die Textsegmente den Bruch zwischen Fiktion und Dokument oszillieren lassen“ (Nünning 1995, 283). Der Typus betont die unüberbrückbare Kluft, die zwischen vergangenen Ereignissen und deren retrospektiver Aneignung, Rekonstruktion und Darstellung durch die Historiographie besteht. Zudem entlarvt der Typus die Subjektabhängigkeit jeder Geschichtsdeutung. Also rücken Fragen der Geschichtstheorie und Fragen über die Verhältnisse zwischen Fiktion und Historiographie sowie Fragen über Probleme der Rekonstruktion und Darstellungen der Geschichte ins Zentrum (Nünning 1995, 284-285, 286).

Die Themen in historiographischer Metafiktion können entweder explizit von einem Erzähler oder von Figuren erörtert werden, oder sie werden erzählerisch in die Struktur eines Romans umgesetzt. Der Typus hebt insbesondere die Diskontinuität und Inkongruenz zwischen Geschehen und Geschichte hervor. Die Selektionsstruktur zeichnet sich dadurch aus, dass sie primär selbstreflexiv beziehungsweise autoreferentiell ist. Trotz der hohen Anzahl von allgemeinen und spezifischen Realitätsreferenzen zeichnet sich dieser Typus durch eine Dominanz fiktionaler und metafiktionaler Elemente gegenüber Elementen der außertextuellen Realität aus. Man soll im Auge behalten, dass die Verwendung von historischen Realitätsreferenzen und dokumentarischen Materials als Mittel für die geschichtstheoretische Selbstreflexion eingesetzt wird. Nicht Geschichte, sondern Historiographie bildet bei diesem Typus das dominante Bezugsfeld der metahistoriographischen Reflexionen und textuellen Referenzen. Außerdem enthält der Typus Bezüge zu literarischen Werken und nicht-fiktionalen Textsorten. Weitere Merkmale der Selektionsstruktur sind die deutliche Markiertheit der Fiktionalität, und die fröhe erwähnte Problematisierung ontologischer und epistemologischer Probleme der Historiographie (Nünning 1995, 286-287).

Bei der historiographischen Metafiktion wird sowohl auf dem diegetischen als auch auf dem extradiegetischen und hypodiegetischen<sup>7</sup> Kommunikationsniveau vermittelt. Die Darstellung von Geschichte auf der Ebene der Figuren steht nicht im Zentrum, vielmehr die Auseinandersetzung mit Historie und Historiographie auf der Ebene der erzählerischen Vermittlung. Dies geht mit einer „auffällig gestalteten extradiegetischen Erzählebene, auf der sich eine explizite Sprecherinstanz an einer Entwertung des erzählten historischen Geschehens, das in historiographischer Metafiktion tendenziell ereignislos, handlungsarm und fragmentiert erscheint“ (Nünning 1995, 288) einher. An die Stelle der Darstellung der Geschichte rückt die Reflexion über Ereignislogik, Chronologie, Kohärenz und Sinnhaftigkeit beziehungsweise Kontingenz des historischen Geschehens sowie die Reflexion über methodologische, ontologische und epistemologische Probleme der Historiographie (Nünning 1995, 288). Desweiteren ist ein deutliches Übergewicht von erörternden, analysierenden und argumentativen Passagen charakteristisch, sowie ein hoher Anteil von Erzählerrede, Kommentaren und Reflexionen. Montagetechniken und eine dominant argumentative Gestaltung von Geschichte als Objekt der Reflexion sind zugleich kennzeichnend für historiographische Metafiktion (Nünning 1995, 289). Ein Beispiel für den historiographischen Metafiktion ist John Fowles' *The French Lieutenant's Woman* 1969.

Die historiographische Metafiktion unterscheidet sich wesentlich von den anderen Typen. Da er für die Analyse des gewählten Werkes an einem zu weit entfernten Ende des Spektrums liegt, wird in der Analyse nicht weiter auf ihn eingegangen.

### 3.3. Kriminalliteratur, Detektivroman oder Thriller?

Nach der Erläuterung der verschiedenen Typen des historischen Romans wenden wir uns nun zum Genre der Kriminalliteratur. Historische Krimis sind heute weit verbreitet, beispielsweise Umberto Eco's *Der Namen der Rose* (1994) oder Ken Follet's *Eye of the Needle* (2004).

Zur Analyse der Kriminalliteratur wird Peter Nussers Arbeit *Der Kriminalroman* (2003) verwendet. Die Kriminalliteratur wird in zwei „idealtypische Stränge“ (Nusser 2003, 2) unterteilt, die sich zwar berühren können, sich aber normalerweise durch inhaltliche wie formale Kriterien auseinanderhal-

---

<sup>7</sup> Für eine Veranschaulichung der diegetischen Ebenen siehe Beilage 1. Hypodiegetisch ist ein anderer Ausdruck für metadiegetisch (Wulf 2019)

ten lassen. Der eine Strang beziehungsweise das eine Ende des Spektrums umfasst den Detektivroman und die Detektivverzählung. Das andere Ende des Spektrums lässt sich dem Thriller zuordnen (Nusser 2003, 3). Die zwei Stränge und deren Unterschiede werden im Folgenden näher erläutert.

### 3.3.1. *Detektivroman*

Der Detektivroman beziehungsweise die Detektivverzählung ist dadurch gekennzeichnet, dass die näheren Umstände eines Verbrechens im Dunkeln gelassen, und die Bemühungen eines Detektivs, dieses Dunkel zu erhellen, dargestellt werden. Dabei wird einerseits das Geheimnis, welches das Verbrechen umgibt, für den Leser verstärkt, andererseits das Rätselhafte durch die Gedankenarbeit des Detektivs systematisch reduziert. Jede Abweichung vom Gewohnten kann ein Indiz sein. Hieraus resultiert die innere Spannung der Detektivliteratur (Nusser 2003, 2-3). Die Handlung der Detektivliteratur besteht primär aus Untersuchungen, Verhören und Reflexionen über bereits Geschehenes, also eine Rekonstruktion des Tatvorgangs: “Das Ziel des Erzählens ist rückwärts gerichtet, auf die Rekonstruktion des verbrecherischen Tatvorgangs, also einer bereits abgelaufenen Handlung, die dann am Schluss nach Überführung des Täters für den Leser in chronologischer Folge zusammengefasst wird.” (Nusser 2003, 3). Des Weiteren tendiert der Detektivroman oft zur Kurzform des Erzählens (Nusser 2003, 6).

Die Handlung des Detektivromans beinhaltet folgende tragende Elemente:

1. Das rätselhafte Verbrechen (der Mord)
2. Die Fahndung nach dem Verbrecher, die Rekonstruktion des Tathergangs und die Klärung der Motive
3. Die Lösung des Falles und die Überführung des Täters

Die Abfolge der Geschehnisse folgt der obenstehenden Reihenfolge. Außerdem sind die drei fragenden ‘W’s für die Handlung bedeutungsvoll, nämlich *wer*, *wie* und *wieso*? Sie können unterschiedlich gewichtet werden, wodurch verschiedene Ausprägungen des Detektivromans entstehen (Nusser 2003, 22).

1. Das rätselhafte Verbrechen (der Mord) ist das zentrale Ereignis. Es besitzt eine auslösende Funktion und ist der Anlass für die Detektion (Nusser 2003, 23). Um intellektuelle Neugierde zu wecken, soll die Ausführung des Mordes kompliziert und unwahrscheinlich sein. Die Gestaltung darf die Grenze zum Unmöglichen jedoch nicht überschreiten, denn der Reiz der Kuriosität ist an die Möglichkeit der Existenz gebunden. Das gegenseitige Verhältnis zwischen Verbrecher und Detektiv verlangt von beiden höchste Anstrengung: Der Mörder setzt sein Leben aufs Spiel und strengt sich an, um einen präzise kalkulierten Plan für das Verbrechen und die Vertuschung der Tat umzusetzen. Der Detektiv seinerseits sieht sich von einem (fast) gleichwertigen (unbekannten) Gegner herausgefordert, und seine Anstrengungen laufen darauf hinaus, seine intellektuelle Kompetenz unter Beweis zu stellen (cf. Nusser 2003, 24).
2. Die Fahndung nach dem Verbrecher, die Rekonstruktion des Tathergangs, die Klärung der Motive sind alle Teil des Enträtseln des Mordes. Dieser Vorgang kann in Beobachtung, Verhör, Beratung, Verfolgung und Inszenierung der Überführungsszene zerlegt werden, wobei das Gewicht unterschiedlich verteilt werden kann. **Beobachtungen** (und Verhöre) bilden die Grundlage für die Arbeitshypothese des Detektivs. Die Arbeitshypothese wird laufend den neuen Ermittlungen angepasst, bis sie letztendlich verifiziert werden kann. Sowohl Personen, Gegenstände und Orte können beobachtet werden, denn alles kann „das Versteck einer Antwort“ oder eine „Clue“ sein (Nusser 2003, 24). Das **Verhör** ist die Ergänzung der Beobachtung. Zeugen und Verdächtige werden vom Detektiv befragt. Hier lassen sich auch Clues finden: Manche Aussagen stimmen nicht überein, entdeckte Widersprüche werden notdürftig mit Lügen zugedeckt, Aussagen sind doppeldeutig oder werden verweigert. Die Antworten werfen oft neue Fragen auf, und manchmal werden sekundäre Geheimnisse entlarvt. Manchmal passiert es, dass Beweisstücke verschwinden oder ein neuer Mord passiert, meisten weil der Mörder versucht, seine Geheimnisse zu bewahren. Bei den Verhören werden zugleich *falsche Fährten* und *falsche Alibis* dargestellt, was den Fall kompliziert (Nusser 2003, 25-26). Der Detektiv nimmt oft in **Beratungen** mit seinen Mitarbeitern teil, wo die Ergebnisse der Beobachtungen und Verhöre besprochen werden, wobei sich einerseits eine Orientierungshilfe für den Leser bietet, die Theorien aber auch in die Irre führen können. Eine Sonderform der Beratungen ist das Zwiegespräch mit sich selbst, wo der Leser in das

gedankliche Spiel des Detektivs miteinbezogen wird, und selbst versucht, das Rätsel zu lösen (Nusser 2003, 27). Die **Verfolgung** besteht aus den Ermittlungsarbeiten: Beobachtungen, Verhöre, Beratungen, aber auch aus der Spurensicherung des Detektivs und seiner Mitarbeiter, was einen aktionistischen Charakter tragen kann (Nusser 2003, 27-28). Wenn die Anzahl der möglichen Täter so weit reduziert ist, dass weitere Zweifel ausgeschlossen sind, beginnt der letzte Teil der Fahndung: **Die Inszenierung der Überführungsszene**. Weil der Detektiv bis jetzt der alleinige Besitzer der Wahrheit ist, arrangiert er selbst die Zusammenführung, oder delegiert die Aufgabe an einen anderen ohne weitere Erklärung. Die Zusammenführung der Hauptverdächtigen und die Konfrontationen laufen meistens ohne Aufwand, weil der Täter (bzw. die Täter) sich nicht durch eine Flucht entziehen kann (Nusser 2003, 28).

3. Die Lösung des Falles und die Überführung des Täters ist der letzte Teil des Detektivromans, in den die Inszenierung der Überführungsszene mündet, und der Täter öffentlich identifiziert wird. Mit anderen Worten wird hier der Mord aufgeklärt. Dazu gehört die zusammenfassende Rekonstruktion des Tathergangs aus der Sicht des Detektivs. Liegt aber noch kein Geständnis des Täters vor, dann baut der Detektiv eine Falle, was den Täter dazu bringt, eine unbedachte Äußerung vor Zeugen macht, was ihn als schuldig erweist. Letztendlich haben die Bemühungen des Detektivs sich gelohnt, und der Triumph des Detektivs wird beleuchtet (Nusser 2003, 28-29).

Der Detektivroman kann als analytischer Roman bezeichnet werden, in dem Sinne, dass der Detektivroman eine Denksportaufgabe für den Leser stellt, was eines der Hauptcharakteristika ist des Genres ausmacht. Er beinhaltet zwar auch aktionistische Elemente die Spannung verleihen, wobei diese öfters eher zurückgedrängt vorkommen, beispielsweise als Darstellung des Verbrechens. Ein sehr wichtiges und charakteristisches Mittel des analytischen Erzählens im Detektivroman ist das Frage-Antwort-Spiel, das sich im Rahmen des Verhörs oder unter den Beratungen ausspielt, wozu der Leser selbst Stellung nehmen kann. Zu Beginn häufen sich die Fragen auf, und im Verlauf der Geschichte werden mehrere und mehrere von diesen Fragen beantwortet: „in das Chaos [wird] Ordnung gebracht“ (Nusser 2003, 31).

### 3.3.2. *Thriller*

Charakteristisch für das Genre des Thrillers ist die aktionsgeladene Verfolgungsjagd eines schon bald identifizierten oder von vornherein bekannten Verbrechers. Die gedankliche Entschlüsselung des rätselhaften Verbrechens wird weniger dargestellt, was einer der wichtigsten Unterschiede zwischen dem Detektivroman und Thriller ausmacht. Der Thriller besteht meistens aus einer Kette von aktionsgeladenen Szenen (Kampf, Flucht, Verfolgungsjagd, Genfangenahme und so weiter) in denen der Detektiv, beziehungsweise der Protagonist des Gesetzes, Widerstände in Form von äußeren Hindernissen oder Personen überwinden muss. Die Darstellung der Verfolgung des Verbrechens führt zur vorwärts gerichteten, chronologischen Erzählweise, und die Motive des Verbrechens lassen sich in der Handlung mitentwickeln. Die Erzählweise ermöglicht die Aneinanderreihung von immer neuen Abenteuern, was auch dazu führt, dass der Thriller zur Langform des Erzählens, also zum Roman, tendiert (Nusser 2003, 3, 6).

Die Handlung des Thrillers besteht wie die Handlung des Detektivromans aus:

1. Das rätselhafte Verbrechen
2. Die Fahndung nach dem Verbrecher
3. Die Lösung des Falles und die Überführung beziehungsweise Überwältigung des Täters

Genau diese Gemeinsamkeit der beiden Stilarten ist ein wichtiges Argument dafür, dass sie beide ein Teil der Kriminalliteratur sind. Einer der größten Unterschiede zwischen dem Detektivroman und dem Thriller besteht darin, dass im Thriller eindeutig die *Actionelemente* über den analytischen Elementen stehen. Die Aufklärung des Falles verläuft nicht als eine intellektuelle Tätigkeit, sondern als eine handelnde Auseinandersetzung (Nusser 2003, 48).

1. Im Thriller ist das Verbrechen nicht festgeschrieben, denn es kann alles von Raubüberfall bis zu Massenmord sein. Zugleich ist das Verbrechen noch nicht begangen worden, und der Leser nimmt als Zeuge an den Vorbereitungen und der Ausführung des Verbrechens teil. Damit erhält das Verbrechen eine andere Funktion als im Detektivroman, denn es ist kein Rätsel, sondern ein Ereignis, gegen das man sich wehren kann. Charakteristisch ist außerdem die Aneinanderreihung von mehreren Verbrechen, die meisten von einem kriminellen Oberhaupt ausgehen, das eine Gruppe von Helfern hat (die auch ihrerseits Gewalttaten begehen). Das kriminelle Oberhaupt hat typisch gleichzeitig Stützen in der Gesellschaft. Der

Thriller bietet die Möglichkeit einer sozialkritischen Funktion, indem der Fokus vom Täter auf die „Denunziation einer korrupten oder insgesamt ‚gestörten‘ Gesellschaft“ gewendet wird (Nusser 2003, 49).

2. Die Fahndung nach dem Verbrecher kann ähnlich wie im Detektivroman in Teilaspekte zerlegt werden. Sie sind durch den Kampf und seine Begleitumstände (Verfolgung, Flucht, Gefangennahme, Befreiung) bestimmt. Der **Auftrag** steht zu Beginn der Fahndungsarbeit, und setzt den Helden, beziehungsweise den Detektiv, in Bewegung. Der Auftrag kommt entweder von Privatpersonen, „die durch ein Verbrechen geschädigt worden sind oder sich gefährdet fühlen, oder von einer behördlichen Instanz, die als Repräsentantin der Exekutive des Staates die Bedrohung von ihm garantierter Ordnung abzuwenden sucht“ (Nusser 2003, 50). Im Thriller werden die Verdächtigen nicht zu autoritären Verhöre herbeigeholt, sondern sie werden verfolgt. Die **Verfolgung der Verdächtigen** (die meistens schon bekannt sind) bewirkt, dass der Detektiv immer in Bewegung beziehungsweise auf der Spur ist. Die Form der Verfolgung kann unterschiedliche Formen annehmen: Die schwächste Form ist die der Überwachung, wo die Verhaltensweisen des Verbrechers kontrolliert/überwacht werden. Eine stärkere Form ist die des Suchens nach dem Täter und seine Komplizen. Hier werden Zeugen befragt, um die versteckenden oder fliehenden Täter aufzuspüren: „Die dabei geschilderten Aktionen ermöglichen das ‚Mitgehen‘ des Lesers, das verstärkt wird, wenn die Verfolgung ihre stärkste Form annimmt: die Menschenjagd. Hier ist der Gegner gleichsam in Sichtweite, und es kommt nur noch darauf an, ihn zu ergreifen“ (Nusser 2003, 50). Die Verfolgung kann durch eine Verlagerung des Machtverhältnisses in eine **Flucht** umschlagen. Dabei gerät der Detektiv in eine kritische Situation. Meisten entkommt der Held, aber er kann auch gefangen genommen werden. Dabei kommt es nicht selten zu Folterszenen. Hier ist der Detektiv in einer existenzbedrohenden Situation und ist auf seine pragmatischen Fähigkeiten, auf seine Kollegen oder auf den reinen Zufall angewiesen. Jedoch kommt immer eine **Befreiung**, wonach der Detektiv wieder die Verfolgung aufnehmen kann. Der **Kampf** und **Kampfszenen** spielen sich zwischen dem Detektiv und seinen Kollegen einerseits und dem Täter und seine Komplizen andererseits aus. Es gibt verschiedene Formen von Kampf (körperlicher Art, mündlicher Art oder mit Waffen), und nicht alle Kämpfe fallen für den Detektiv günstig aus (Nusser 2003, 51).

3. Die Lösung des Falles und die Überwältigung des Täters finden in den Schlusszenen statt, wo die Fahndung nach dem Täter zum entscheidenden Kampf führt. Weil der Täter längst bekannt ist, braucht man keine Erklärung des Rätsels, und wo im Detektivroman am Ende die Verhaftung steht, steht im Thriller meistens der Tod. Der Triumph des Helden wird im Thriller ebenfalls deutlich (Nusser 2003, 52).

Obwohl der Detektivroman und der Thriller sich theoretisch voneinander abgrenzen lassen, gibt es in der Literatur oft fließende Grenzen und Mischformen der verschiedenen Genres. Insbesondere in der Gegenwartsliteratur verwenden die Autoren Charakteristika beider Stränge der Kriminalliteratur, und erstellen damit moderne Mischformen (Knudsen 2003). *Der Nasse Fisch* und *Babylon Berlin* sind ebenfalls von Mischformen geprägt, lassen sich aber an dem Ende des Spektrums platzieren, wo der Thriller angesiedelt ist.

#### 3.4. Der Film als historische Quelle

Die Kategorisierung der Kriminalliteratur und der historischen Romane lassen sich sowohl auf Bücher als auch auf Filme anwenden. Filme haben aber mehr Ausdrucksmöglichkeiten als Bücher, und diese werden in diesem und den zwei darauffolgenden Abschnitten bearbeitet. Zuerst betrachten wir den Film als historische Quelle, dann die filmischen Codes und schließlich die Filmadaption.

Laut Barbara Korte und Sylvia Paletschek wird Geschichte mehr und mehr modern - Geschichte wird als „Gegenstand populärkultureller Repräsentation, Produktion und Konsumtion“ angesehen (Korte und Paletschek 2009, 9). Das öffentliche Interesse an Geschichte hat vor allem seit 1980 zugenommen, und man begegnet der Geschichte überall: In Zeitschriften, in der Unterhaltungsliteratur, in Museen und Ausstellungen, im Kino, im TV, im Internet und in Computerspielen. Die Geschichte ist in den Alltag eingedrungen, und dient sowohl als Unterhaltung als auch zur Entspannung, aber auch als Erfahrungs- und Erlebniswelten (Korte und Paletschek 2009, 9). Das steigende Interesse an Geschichte hat wahrscheinlich die Produktion und den riesigen Erfolg von *Babylon Berlin* ermöglicht.

Die Spielfilme mit historischem Inhalt (der geschichtliche Spielfilm) sind schon immer sehr beliebt gewesen, und oft wird der Film als Abbildung der Realität empfunden. Wichtig ist es, sich diesen

Filmen gegenüber kritisch zu verhalten, denn die Filme sind konstruiert, und können die historische Realität nicht wirklichkeitsgetreu abbilden. Die geschichtlichen Spielfilme möchten zwar gerne den Anschein erwecken, als ob sie die Vergangenheit, beziehungsweise die historische Realität genauso präsentieren wie sie wirklich war. Charaktereigenschaften, Dialoge, Handlungen und vieles mehr sind aber in einer bestimmten Art und Weise arrangiert und erfunden. Viele Spielfilme verstärken den Anschein der Authentizität indem, dass sie folgende Statements am Anfang oder Ende des Films erscheinen lassen: „Nach einer wahren Geschichte“ oder „Beruht auf wahren Begebenheiten“ (Wehen 2012). Selbst ein Historiker kann die Vergangenheit nicht exakt darstellen - er kann sie höchstens rekonstruieren und deuten. Die geschichtlichen Spielfilme beinhalten aber auch Teile und Grundprinzipien der wirklichen Geschichte, und können auch frühere Lebensverhältnisse, Verhaltensweisen und Traditionen darstellen (Wehen 2012; Agger 2013, 61-63).

Die Historiker Walter Hubatsch, Perzy Ernst Schramm und Wilhelm Treue initiierten Ende 1949 im Institut für Wissenschaftlichen Film (IWF) die ersten Vorarbeiten zur Beschäftigung mit dem Film als historischer Quelle. Hubatsch und Treue waren mit Fritz Terveen einige der ersten Historiker, die sich in der Bundesrepublik zu historischen Forschungsaufgaben in Bezug auf den Film und historisch-filmischen Quellenkritik äußerten. Um eine historisch-wissenschaftliche Legitimationsgrundlage herzustellen greift Hubatsch auf die Droysensche Quellendefinition zurück:

Es ist in der Tat eine große Überraschung, dass die Grundregeln der klassischen Quellenkritik in allen Einzelheiten auf den filmischen Stoff übertragbar sind. Das schließt nicht aus, dass diese Regeln dem filmischen Stoff angepasst und entsprechend dessen Eigenarten weiterentwickelt werden. Wie Droysen können wir die Kritik der Echtheit, die Kritik des Früheren und Späteren, die Kritik der Richtigkeit und schließlich die Quellenkritik auf den Film beziehen. (Etmanski 2004, 68)

Laut Hubatsch ist das filmische Medium als eine echte Geschichtsquelle zu betrachten, während Terveen sich eher kritisch verhält. Laut Terveen bieten historische Spielfilme (wie z.B. *Bismarck*), Rekonstruktionsfilme und auch Teile der Dokumentarfilme keine Untersuchungsgrundlagen für die Geschichtswissenschaften. Dahingegen gewinnt der historische Film da an Interesse, wo er als zusätzliche Bildquelle betrachtet wird. Terveen zufolge ist der Film als eine zweitrangige Quelle einzustufen, denn das audiovisuelle Medium sei zweckgerichtet. Terveen behauptet, dass der Film keine ‚erste Quelle‘ im Sinne von Droysens Forderung [ist], weil er erst durch Kritik und Ver-

gleich mit anderen Quellen erschlossen und ergänzt werden“ (Etmanski 2004, 69) muss. Dem begegnet Treue mit dem Hinweis, „dass das auch für alle anderen Quellen gelte“ (Etmanski 2004, 69). Treue argumentiert dafür, dass einige Filme, wie die Tonfilmdokumente des Nationalsozialismus und anderer totalitärer Staatsregime, als Primärquellen zu betrachten sind (Etmanski 2004, 69).

Zusammenfassend lässt sich schließen, dass der historische Film eher eine Sekundärquelle als eine Primärquelle darstellt, wobei er aber Primärquellen ergänzen kann. Die Sekundärquellen können beispielsweise Grundprinzipien und frühere Lebensverhältnisse der wirklichen Geschichte anschaulich machen, und die Geschichte um andere Primärquellen herum aufbauen. Die Sekundärquellen tragen dazu bei, die Geschichte nacherlebbar zu machen, wofür *Babylon Berlin* ein gutes Beispiel ist.

### 3.5. Filmische Codes

Der Film hat, im Vergleich zum Buch, mehr Ausdrucksmöglichkeiten. Wo dem Buch nur die geschriebene Sprache (Text) und eventuelle Illustrationen zur Verfügung stehen, hat der Film viele verschiedene Darstellungs- und Ausdrucksmittel, die sogenannten filmischen Codes, die das Zeichensystem des Filmes ausmachen. Mit anderen Worten lässt der Film sich als komplexer Code verstehen: Es geht um die „Kombination einer Vielzahl von Codes“ (Beil, Kühnel und Neuhaus 2016, 15). Der Film lässt sich für eine Analyse in zwei Teile aufteilen: Der eine Teil fokussiert auf die medien-spezifischen Darstellungs- und Ausdrucksmittel, und der andere Teil auf die Dramaturgie. Den zweiten Teil, die Dramaturgie, verwendet man auch bei der Literaturanalyse: Fiktionalität, Figuren, Handlung, Raum und Zeit sowie das Erzählen (Beil, Kühnel und Neuhaus 2016, 9-10).

Der französische Filmkritiker und Filmtheoretiker André Bazin klassifiziert die filmischen Codes nach dieser dreifachen Fragestellung:

- 1. *Was* wird gefilmt?
- 2. *Wie* wird gefilmt?
- 3. *Wie* wird das Gefilmte im Zusammenhang des Films repräsentiert?

Bazin unterscheidet zwischen Codes der *mise-en-scène*, die Frage 1 und 2 bearbeitet (*Was* wird *wie* gefilmt?) und bezieht sich auf die einzelne Einstellung, und die Codes der Montage, die Frage 3 bearbeitet und auf die Montage fokussiert. Später wird die Zweiteilung jedoch wieder aufgehoben,

und in diesem Projekt wird die folgende „natürliche“ Dreiteilung der dreifachen Fragestellung verwendet (Beil, Kühnel und Neuhaus 2016, 21):

- 1. Codes der mise-en-scène (*Was* wird gefilmt?)
- 2. Codes der mise-en-cadre (*Wie* wird gefilmt?)
- 3. Codes der mise-en-chaîne (*Wie* wird das Gefilmte im Zusammenhang des Films repräsentiert?)

Die Codes der mise-en-scène beinhalten das, was vor der eigentlichen Filmaufnahme vorgeht und die Mitteln der Gestaltung vor der Kamera: Das optische und das akustische Material. Mit optischem Material ist die Szenerie gemeint (Natur, Architektur, Dekoration, Requisiten). Zum optischen Material gibt es eine Aufbereitung, d.h. die Beleuchtung und Farbgebung werden einbezogen. Das Akustische Material ist der gesprochene Dialog, die Geräusche und die Musik. Ergänzend wird der Schauspieler hinzugefügt (Beil, Kühnel und Neuhaus 2016, 21-22). Die Codes der mise-en-cadre sind die eigentlichen filmografischen (kinematografischen) Codes, die sich auf das Drehbuch beziehen. Sie werden als Mittel der Gestaltung der Kamera- (und Mikrophon) -Aufnahme definiert. Die Codes der mise-en-chaîne beziehen sich auf die filmografischen Codes, die zur Montage gehören. Also das Mittel zur Gestaltung nach der Aufnahme (Beil, Kühnel und Neuhaus 2016, 22).

Filmische Codes sind die, die sich vom fotografischen Bild unterscheiden, aber auch diejenigen, die Bild und Film gemeinsam haben. „Der Film sei ‚essentiell eine Erweiterung der Fotografie‘“ (Beil, Kühnel und Neuhaus 2016, 19). Grundlegend sind es die Kamerabewegungen, die Objektbewegungen im Bild, die Bildfrequenz und die Mittel der Montage. Die spezifischen filmischen Codes sind folgende (für Erläuterung, siehe Beil, Kühnel und Neuhaus 2016, 23): Bildformat, Blickwinkel, Bildschärfe, Belichtung, Einstellungsgröße, Einstellungsperspektive, Kamerabewegung, Objektbewegung, Bildbewegung, Bildfrequenz, Einstellungslänge bzw. Schnittfrequenz und Einstellungs-konjunktionen.

### 3.6. Filmadaption

Der Begriff Adaption bedeutet „die Bearbeitung eines [...] Stoffes für ein anderes Medium“ (Schwab, 2006, 29). Die Adaption bezeichnet den Vorgang der Bearbeitung: Beim Vorgang wird mit dem Erzähltext angefangen, beispielsweise einen Roman oder eine Novelle, der oder die in ein Drehbuch umgeschrieben werden. Das Drehbuch kann vom Roman abweichen indem Figuren oder

Ereignisse verändert, entfernt oder hinzugefügt werden, während die zentrale Handlung beibehalten wird. Danach wird das Drehbuch als Film aufgenommen, und eine Filmadaption ist erzielt worden. „Der Terminus Filmadaption [...] ist prinzipiell auf die Bearbeitung *aller* Arten von literarischen Vorlagen anzuwenden“ (Schwab 2006, 29). Die Länge der literarischen Vorlage hat also keine Bedeutung für die Umwandlung zum Film, was auch bei *Babylon Berlin* zum Ausdruck kommt, denn das Buch *Der nasse Fisch* streckt sich im Taschenbuchformat über 541 Seiten, wird aber in insgesamt 16 Episoden über zwei Staffeln verfilmt. Jede Episode dauert 45 Minuten. Alle Episoden zusammen haben eine totale Länge von zwölf Stunden. Ein durchschnittlicher Erwachsener liest etwa 200 bis 300 Wörter pro Minute, was etwa genauso schnell ist, wie wenn wir sprechen (Askeljung, 2013, 16). Die Zeit, die man benötigt, um den *Nassen Fisch* zu lesen, ist für die meisten also wesentlich kürzer als die zwölf Stunden lange Fernsehserie.

#### 4. Methode

Um die beste Grundlage für die Beantwortung der Problemstellung zu bieten, wird am Anfang dieser Arbeit der historische Hintergrund der Weimarer Republik beschrieben, um den Kontext für die ausgewählten Werke herzustellen. Die Theorie umfasst die Erinnerungskultur, Aspekte des historischen Romans, die Kriminalliteratur, der Film als historische Quelle sowie filmische Codes. Zur Erinnerung lautet die Problemstellung wie folgt:

**In welcher Weise lässt sich der Nasse Fisch als historische Fiktion charakterisieren, und inwiefern unterscheidet sich die Fernsehserie Babylon Berlin von der literarischen Vorlage?**

Um den historisch angelegten Kriminalroman *Der nasse Fisch* von Volker Kutscher mit Hinblick auf eine Charakterisierung als historische Fiktion zu untersuchen, wird in Ansgar Nünning's Arbeit *Von historischer Fiktion zu historiographischer Metafiktion* (1995) Ausgangspunkt genommen. Ebenso wird Nünning's Ansatz für die Analyse der Fernsehserie *Babylon Berlin* von Tom Tykwer, Achim von Borries und Henk Handloegten verwendet. Dabei werden zwei ausgewählte Szenen und Merkmale des Buches und der Serie miteinander verglichen. Die zwei Szenen wurden ausgewählt, weil sie veranschaulichen, wie die Werke mit der Geschichte umgehen. Auf Grund der zwei verschiedenen Medien von Buch und Film werden einige Begriffe in der Analyse an das Medium an-

gepasst. Es muss auch darauf Rücksicht genommen werden, dass Literatur und Filme immer Ausdrücke einer spezifischen Kultur und Zeit sind, weil sie von Menschen hervorgebracht beziehungsweise konstruiert sind und deshalb kein objektives Weltbild darstellen.

Die Analyse fängt mit einem Überblick des Gesamtwerkes an, worin auch der Autor, Volker Kutschner, präsentiert wird. Laut Silke Lahn und Jan Meisters Werk *Einführung in die Erzähltextanalyse* (2013) ist typischer erster Schritt einer Buch- oder Filmanalyse die Darlegung der Handlung. Diese besteht aus Geschehnissen und Ereignissen, die miteinander verknüpft sind. Dazu kommt das objektive und das konstruktive Handlungskonzept. Das objektive Handlungskonzept behauptet, „dass Handlungen in einer (realen oder fiktionalen) Welt gegenständlich vorhanden sind“ (Lahn und Meister 2013, 215). Handlungen sind also Prozesse, die existieren, egal ob sie beobachtet werden oder nicht. Ganz im Gegenteil dazu argumentiert das konstruktive Handlungskonzept dafür, dass die Handlung ein ideelles Gebilde ist. „Demnach ist Handlung ein Konstrukt, das nicht direkt in der Beobachtung von Geschehnissen und Ereignissen anschaulich wird – vielmehr sind Handlungen bereits Interpretationen“ (Lahn und Meister 2013, 216).

Jede Veränderung, jedes Geschehen und jedes Ereignis setzen das Vergehen der Zeit voraus. In einigen literarischen Genres bekommt die Zeit eine ganz besondere Funktion, beispielsweise in Science Fiction Geschichten, die öfters in der Zukunft vorgehen, oder in historischen Romanen, die in der Vergangenheit angelegt sind. „Wie die Ereignisse in unserer wirklichen Lebenswelt sind auch die in einer Erzählung dargestellten Ereignisse und Zustände immer schon zeitlich situiert“ (Lahn und Meister 2013, 253), was bedeutet, dass die Handlung vom Ablauf der Zeit abhängig ist. Die zeitliche Situierung lässt sich sowohl vage als auch sehr präzise darstellen. Letzteres ist im *Nassen Fisch* der Fall, denn bei jedem Teil des Buches wird das Datum und die Jahreszahl angegeben. Das hängt unter anderem damit zusammen, dass es ein historischer Roman ist, der fiktives Geschehen im historischen Raum darstellt, weshalb die Zeit wichtig ist. Manche Zeitangaben fließen auch in die Ortsbeschreibungen mit ein, was mit dem Raum des Geschehens zusammenhängt. Der Raum oder Ort des Geschehens erzählt, wo sich die Handlung ausspielt, und wie die Figuren sich in und zwischen Räumen und Orten bewegen. Diese werden selten detailliert beschrieben, es werden vielmehr die Raumeindrücke oder die Wahrnehmung des Raumes durch eine Figur wiedergeben (Lahn und Meister 2013, 247). In Bezug auf den Raum des Geschehens gilt, dass es eigentlich keinen neutralen oder leeren Raum gibt, denn der Raum ist immer irgendwie semantisiert, also bedeutungshaft. Deswegen werden Untersuchungen des Raums sehr schnell ein Teil der Interpretation oder Analyse eines Werkes (Lahn und Meister 2013, 247).

Die Figuren in einer Erzählung sind für viele Leser ein besonderes Vergnügen, denn hier bekommt man Einblick in andere Menschen, ihre Psyche, Gefühle und Gedanken. Daher wird im Leser das Gefühl erzeugt, als ob der Leser den Figuren nahesteht (Lahn und Meister 2013, 232). Die Figuren lassen sich anhand von mehreren Kategorien analysieren: Figurenhandeln, Sprache, äußere Erscheinung und interpersonelle Charakterisierung.

Unter Figurenhandlung werden die aktiven und passiven Taten der Figuren analysiert. Das Handeln einer Figur kann Bedeutung für eine Veränderung oder Entwicklung Bedeutung haben, oder eben für den Stillstand. Unter Sprache versteht man zwei verschiedene Arten. Zum einen stilistische Charakteristika wie dialektale oder syntaktische Besonderheiten, die die Rede oder den inneren Monolog einer Figur kennzeichnet (Lahn und Meister 2013, 240), zum anderen den Inhalt der Sprache, also die Mitteilungen und Botschaften von Sprache und Gedanken der Figur, die etwas über die Persönlichkeit der Figur erzählt (Lahn und Meister 2013, 232). Ein weiteres Element ist die äußere Erscheinung. Hier wird nicht viel Wert auf Physiognomie oder Kleidung gelegt, denn jeder Leser soll sein eigenes Bild von den Figuren erzeugen können. Die Figuren werden vielmehr durch ihren Namen, Beruf, soziokulturelle Position und ihre unmittelbare Umgebung charakterisiert. Besonders bedeutungsvoll ist der Name der Figuren, die oft andeuten, ob die Figuren zur guten oder bösen Seite gehören (Lahn und Meister 2013, 241). Die interpersonelle Charakterisierung umfasst Beschreibungen einer Figur, die andere Figuren über sie geben. Manchmal werden Figuren ausschließlich für diesen Zweck eingesetzt, was dann als „reinen Charakteranten“ bezeichnet wird (Lahn und Meister 2013, 241).

Ein Film ist ein audiovisuelles Medium, das heißt, dass es sowohl auf der visuellen als auch auf der auditiven Ebene spielt. Deshalb sind Kameraeinstellungen, Montage und die Tonspur wichtige Elemente der Filmanalyse. Die Kameraeinstellungen decken über die Einstellungsgrößen und die Einstellungsperspektiven. Die Einstellungsgröße ist der Bildausschnitt, den das Filmbild zeigt. Die gängige deutsche Skaleneinteilung unterscheidet zwischen neun Einstellungsgrößen: 1) die Panorama- oder Weitaufnahme, 2) die Totale, 3) die Halbtotale, 4) die halbnaher Einstellung, 5) die amerikanische Einstellung, 6) die Nahaufnahme, 7) die Großaufnahme, 8) die ganz große Aufnahme und 9) die Detailaufnahme (Beil, Kühnel und Neuhaus 2016, 83-84).

Die Einstellungsperspektive wird auch Kamerawinkel genannt und wird in fünf Kategorien eingeteilt: 1) die Normalsicht zeigt das gefilmte Objekt in Augenhöhe, 2) die Untersicht zeigt das Objekt

leicht von unten, 3) die Froschperspektive zeigt das Objekt aus extremer Untersicht, 4) die Übersicht beziehungsweise Aufsicht zeigt das Objekt leicht von oben und 5) die Vogelperspektive wird aus extremer Übersicht aufgenommen (Beil, Kühnel und Neuhaus 2016, 90-91).

Montage wird öfters synonym mit dem Begriff Schnitt verwendet, wobei sie sich darin unterscheiden, dass es sich um verschiedene Aspekte des gleichen Vorgangs handelt: Die Montage bezieht sich auf den ästhetischen Aspekt des Vorgangs. „Im Gegensatz zum Schnitt ist die Montage nicht ein Akt der Selektion, sondern der Konstruktion, bei dem aus einzelnen Teilen (den Einstellungen) ein Ganzes entsteht“ (Beil, Kühnel und Neuhaus 2016, 113). Beim Schnitt wird das gedrehte Material aussortiert und das unerwünschte Material entfernt. Am Ende wird das ausgewählte Material aneinandergesetzt (Beil, Kühnel und Neuhaus 2016, 113). Die Montage ist die Komposition und Konstruktion des Filmes, und lässt sich oft in Bezug auf die Einstellung definieren: „So definiert Pudovkin die Montage als ‚Kunst‘, ‚einzelne aufgenommene Teilstücke [d.h. Einstellungen] so zu vereinigen, dass der Zuschauer im Resultat den Eindruck einer ganzen, kontinuierlichen, fortlaufenden Bewegung gewinnt““ (Beil, Kühnel und Neuhaus 2016, 114). Die Montage ist also ein sehr zentrales Darstellungs- und Ausdrucksmittel des Films.

Die Tonspur des Filmes besteht aus Dialog, Geräuschen und Musik. Dazu kommt die Stille, was heißt, dass jede Art von Ton fehlt. Die Stille ist ein Mittel der „suspense“, und wirkt beängstigend (Beil, Kühnel und Neuhaus 2016, 163). Bei der Musik wird zwischen Musik im Film und Filmmusik unterschieden. Bei der Musik im Film handelt es sich um die Musik, die Teil der Handlung ist, beispielsweise, wenn Gereon Rath das *Moka Efti* besucht, und hier ein Lied gesungen wird. Filmmusik dahingegen ist Musik als ein dramaturgisches Element, also das, was auch als Hintergrundmusik bezeichnet werden kann. Die Filmmusik kann Stimmungen, Spannung oder Lebensgefühle verdeutlichen, warum sie ein unterstützendes Element ist (Beil, Kühnel und Neuhaus 2016, 164-165).

Die obenstehenden erläuterten Analysekategorien sind ausgewählt, um eine möglichst vollständige und präzise Beantwortung der Problemstellung dieser Arbeit zu geben. Weil zwei unterschiedliche Medien gewählt sind, kann man nicht alle Kategorien der Analyse genau gleich durchführen. Deshalb werden einige Begriffe der Theorie ein bisschen verändert und angepasst, damit sich die zwei Medien leichter vergleichen lassen.

## 5. Analyse

### 5.1. Analyse des Buches *Der nasse Fisch*

In diesem Abschnitt wird das Buch *Der nasse Fisch* analysiert. Die Analyse fängt mit einem Überblick über das Gesamtwerk an, worauf eine Wiedergabe der zentralen Handlung des Buches gegeben wird. Danach folgt eine Abdeckung der historischen Zeit und eine Beschreibung des Raums des Geschehens. Die Präsentation der Figuren bietet einen ausführlichen Überblick der Hauptperson und den wichtigen Nebenpersonen, die in der Geschichte auftreten. Dann wird mit Ausgangspunkt in Peter Nussers Definitionen das Genre des Buches untersucht und mit Ansgar Nünning's Typologie weiteranalysiert.

#### 5.1.1. Überblick über das Gesamtwerk

*Der Nasse Fisch* ist das erste Buch in einer Reihe von acht: *Der stumme Tod*, *Goldstein*, *die Akte Vaterland*, *Märzgefallene*, *Lunapark*, *Marlow* und *Olympia*. Insgesamt erstreckt sich die Handlung der ganzen Serie vom Frühling 1929 bis zum Sommer 1936. Der erste Teil des *Nassen Fisches* spielt sich vom 28. April bis zum 10. Mai 1929 ab. Der zweite Teil erstreckt sich vom 11. bis zum 21. Mai und der dritte Teil vom 22. Mai bis zum 21. Juni 1929. Das Buch zeichnet, neben der Kriminalhandlung im Vordergrund, ein Sittengemälde der goldenen Zwanziger in Berlin. Die politischen Entwicklungen in der Weimarer Republik werden erkennbar dargestellt, ebenso wie Zeichen des aufkommenden Nationalsozialismus. Neben den fiktiven Figuren und Ereignissen der Geschichte treten auch historische Persönlichkeiten und Ereignisse auf, was dem Leser Wiedererkennbarkeit und den Abgleich mit dem eigenen historischen Wissen ermöglicht.

Die Rezensionen des Buches sind sich darin einig, dass es ein „[g]roßartiger Kriminalroman ist, der den Leser in das Jahr 1929 entführt“ (Kijanski, 2007) und „Spannung pur im Berlin der Weimarer Republik“ (Jaehner, 2009). Im Rahmen dieser Arbeit ist besonders interessant, wie die Rezensenten die historische Fiktion deuten: „Kutscher, 1962 geboren, gelingt ein opulentes Sittengemälde einer Metropole, die in ihrer Hektik und Amüsiersucht damals als die amerikanischste Stadt Europas galt und deren Schicksal doch schon unausweichlich war“ (Hage et. al. 2007). Hage et. al. beschreiben hier den *Nassen Fisch* als Sittengemälde, was eine „Darstellung der allgemeinen Gepflogenheiten, Normen und des moralischen Zustands einer Gesellschaft, einer Bevölkerungsgruppe oder – Schicht“ (Wortbedeutung o.J.) ist. Hardy Reich teilt diese historische Perspektive: Er beschreibt in

der Frankfurter Allgemeinen Zeitung das Jahr 1929 im Rückblick als Schicksalsjahr: „Das Jahr 1929 gehört nicht unbedingt zu den markanten Geschichtsdaten, die sich im kollektiven Bewusstsein eingegraben haben. Und doch muss es im Rückblick wohl als das Jahr gelten, in dem sich das Schicksal der ersten deutschen Republik entschied“ (Reich 2008). Diese Observierung ist besonders interessant, und leitet die Gedanken darauf, wieso Kutscher genau dieses Jahr gewählt hat. Wahrscheinlich, weil er dem Leser dieses „Schicksalsjahr“ zeigen und darstellen möchte, wie viel dieses Jahr für Viele unbemerkt bedeutet hat, ohne dass sie sich darüber klar waren. Kutscher zielt also auf eine Art Erläuterung der Geschichte ab, oder mit anderen Worten revidiert Kutscher die Geschichte, was mit den Kennzeichen von Nünnings revisionistischen historischen Roman einhergeht. Reich beschreibt ebenfalls, dass die turbulente Inflation einige Jahre zurücklag, und die große Koalition aus SDP, Zentrum, DDP und DVP noch ziemlich feststand. Reich bemerkt auch die Wiedererkennbarkeit der historischen Ereignisse, insbesondere den Blutmai 1929. Daran können sich viele der älteren Generation erinnern. Reich beschreibt das Demonstrationsverbot des sozialdemokratischen Polizeipräsident Karl Zörgiebel als „[...] offenkundig gegen die Kommunisten gerichtet und erweckte somit den Verdacht, durch parteipolitische Rivalität motiviert zu sein“ und als „Selbstschwächung der Weimarer Republik“ (Reich 2008). Durch das Sittengemälde wird sozusagen die Temperatur der historischen Zeit genommen, und man wundert sich, wie das ziemlich freie, moderne Berlin der goldenen Zwanziger Jahre vom totalitären Nationalsozialismus verschluckt wird.

Der Autor, Volker Kutscher, wurde im Jahre 1962 geboren und wuchs in Wipperfürth auf. Er studierte Germanistik, Philosophie und Geschichtswissenschaft an den Universitäten in Wuppertal und Köln und lebt heute in Köln. Sein erster Kriminalroman *Bullenmord* erschien 1995 im Kölner Verlag Emons. Die Gereon-Rath Bücherreihe wurde laufend von 2008 bis 2019 beim Kölner Verlag Kiepenheuer & Witsch und beim Münchner Verlag Piper veröffentlicht (Piper Verlag o.J.).

Volker Kutscher war im Jahre 1929 noch nicht geboren, aber ihm es laut den Rezensionen trotzdem gelungen, ein Sittengemälde der Goldenen Zwanzigern zu entwerfen. In einem Interview von *Mobil* 2007 wird er gefragt, wie es zusammenpasst, dass er als junger Autor über Berlin im Jahre 1929 schreibt. Kutscher antwortet, dass er schon als Acht- oder Neunjähriger Interesse für Berlin hatte, und mehrere „Berlin-Bücher“ las, beispielsweise *Emil und die Detektive* und *Pünktchen und Anton* von Erich Kästner. Später Kästners *Fabian* und *Berlin Alexanderplatz* von Alfred Döblin. Als er anfangs der 80-er Jahre zum ersten Mal Berlin besuchte, war er erstaunt darüber, wie viele Spuren des literarischen Berlins noch in der heutigen Stadt zu finden sind (Mobil, 2007). Von Gereon Asmuth (2009) wird er gefragt, wie er das Berlin Ende der 1920-er Jahre kennt, wozu er antwortet: „Es gibt

viele Ecken, an denen man die Vergangenheit noch sehen kann. Ansonsten lese ich viel, lese Bücher, alte Zeitungen, sichte alte Fotos und Filme“ (Asmuth, 2009). Kutscher erzählt auch, dass er einen historischen Stadtplan hat, einen alten Pharus-Plan, und dass er immer zum Ort des Geschehens hinfährt, und sich alles anschaut, immer mit den alten Bildern im Hinterkopf. Im *nassen Fisch* gibt es mehrere Orte, an denen Freunde von Kutscher wohnen oder wohnten. Die Detailkenntnis von Volker Kutscher überrascht laut Asmuth selbst gestandene Berliner. Kutscher erzählt „Ich lese alte Zeitungen, etwa die *Vossische*, da findet man solche Details“ (Asmuth 2009). Und das Wissen über den damaligen Polizeialltag stammt von der Polizeihistorischen Sammlung im Tempelhof. Ganz interessant ist die Frage von Gereon Asmuth „Würde ein Historiker ihr Berlinbild als korrekt bezeichnen?“ wozu Kutscher antwortet:

„Ich hoffe doch – wobei ich glaube, dass nicht alle Historiker einen einheitlichen Blick auf die Vergangenheit haben. Mir ist es wichtig, die modernen Seiten der damaligen Zeit zu unterstreichen. Deshalb fahren meine Figuren nicht mit der Pferdroschke, sondern mit dem Taxi. Und sie telefonieren viel: Berlin hatte damals die größte Telefondichte der Welt“ (Asmuth 2009).

Volker Kutscher hat Berlin für seinen Roman gewählt, weil die Großstadt ihn schon als Kind beeindruckte, und wie er selbst sagt „Ich mag Berlin ganz einfach“ (Asmuth 2009). Der Ort und die Umgebung eines Kriminalromans sind wichtig, denn wie im *Nassen Fisch* ist der Ort an sich Teil der Geschichte. Im obenstehenden, eingerückten Zitat legt Kutscher Wert darauf, die modernen Seiten der damaligen Zeit zu unterstreichen, was er wahrscheinlich tut, weil er die Perspektive und die Sicht auf Berlin und Deutschland erweitern möchte, und „[Kutscher hat] Kriminalgeschichten vermisst, die im Berlin der 20er-, 30er-Jahre angesiedelt sind“ (Asmuth 2009). Er möchte wahrscheinlich die Geschichte Deutschlands revidieren und die guten Zeiten zeigen, die wegen dem Nationalsozialismus im Schatten stehen.

Der Roman versucht ein revidiertes, authentisches Berlinbild zu erzeugen, was die Rezensenten bemerkt haben, und Kutscher dafür loben, dass es geglückt sei. Die historische Fiktion und authentische Darstellung werden laufend in dieser Analyse erläutert und bearbeitet.

### 5.1.2. Zentrale Handlung des Buches

Kriminalkommissar Gereon Rath ist durch die Beziehungen seines Vaters von Köln nach Berlin versetzt worden, weil er im Einsatz den Sohn eines einflussreichen Zeitungverlegers erschossen hatte (Kutscher 2018, 103). In Berlin arbeitet Gereon Rath im Polizeipräsidium Alexanderplatz, der sogenannten Roten Burg. Zuerst arbeitet er für die Sittenpolizei unter Oberkommissar Bruno Wolter, zu dem er ein gutes Verhältnis hat. Aber sein Ziel ist es, in die Mordkommission zu wechseln, die vom anerkannten Kriminalrat Ernst Gennat geleitet wird. Als eine Leiche aus dem Landwehrkanal gezogen wird, fängt Rath an, sich an der Ermittlung zu beteiligen. Hier lernt Rath die Stenotypistin der Mordkommission Charlotte Ritter kennen. Er verliebt sich in sie, aber nützt auch ihr Insiderwissen für seine eigenen Ermittlungen im Mordfall. In seiner Nachforschung stößt Rath auf eine Verbindung zu einem militanten Kreis von Russen, die mit einem Zug das Gold der alten russischen Adelsfamilie Sorokin durch Berlin schmuggeln (Kutscher 2018, 169).<sup>8</sup> Die Paramilitärs, die SA, Stalin, die Trotzlisten und andere kommunistische Abweichler, wie Krasnaja Krepost (russisch für ‚Die rote Festung‘), sind ebenfalls hinter dem Gold her, was den Fall kompliziert. Gereon Rath stiftet Bekanntschaft mit dem Ringverein Berolina und deren Drahtzieher Johann Marlov (Dr. M), wobei Gereon sich immer weiter in den Fall verstrickt. Rath macht sich der Berolina gegenüber erpressbar, als er in einen ihrer illegalen Nachtclubs Kokain konsumiert, um seine Identität zu verheimlichen. In Selbstverteidigung erschießt er ein Mitglied der Berolina, den heiligen Joseph, der ihn überwachte. Er begräbt ihn in neuem Beton, aber die Leiche wird gefunden. Wegen Personalmangel wird Rath zur Mordkommission versetzt, und muss den von ihm selbst verursachten Todesfall bearbeiten. Hier vertauscht er die Kugel mit einer, die er von Wolter unter einer Verfolgungsjagd bekommen hatte, um den Verdacht von sich selbst abzulenken. Rath versucht den Fall zu lösen, blamiert sich jedoch, weil er die Zusammenhänge der Verbrechen falsch gedeutet hat.

Gereon Rath entdeckt, dass Oberkommissar Wolter in den Gold- und Waffenhandel verstrickt ist, und dass er einen jungen Kollegen, Stephan Jänicke, der ihm im Auftrag der politischen Polizei auf seiner Spur war, ermordet hat. Wolter versucht Rath den Mord anzuhängen, unter anderem mit einer Kugel, die aus der gleichen Waffe stammt, wie diejenige, die Rath früher vertauschte. Letztendlich offenbart sich Rath dem Berliner Polizeipräsidenten und kann mit dessen Hilfe eine Falle für Wolter stellen.

---

<sup>8</sup> Dies ist eine Anspielung an das Zarengold von Russland.

Insgesamt offenbart sich ein größeres Netz von verschiedenen Verbrechen, die allerdings alle irgendwie miteinander zusammenhängen.

### 5.1.3. Die historische Zeit

Die Handlung der Bücherreihe entfaltet sich während der Weimarer Republik. Das erste Buch spielt im Jahre 1929, wo die große Koalition mit Herman Müller (SPD) als Reichskanzler regierte. Die große Koalition funktionierte, obwohl es bei der Bildung einige Schwierigkeiten gab. Sie blieb bis am 27. März 1930 im Amt und war damit die langlebigste aller Regierungen unter der Weimarer Republik. Deutschland erlebte nach der Hyperinflation (1921 bis 1923) einen Wirtschaftsaufschwung, was sich im Buch spiegelt, unter anderem durch den großen U-Bahn-Bau in Berlin und andere Bauarbeiten (neue Wohnungen), durch die Beliebtheit der Tanzlokale, besonders des *Moka Efti*. und dazu auch die illegalen Nachtlokale und den Drogenkonsum, den die Oberschicht sich leisten konnte. Im Winter 1928/1929 zeigen sich Symptome dafür, dass sich das Wirtschaftswachstum abschwächt, denn die Arbeitslosigkeit steigert sich gewaltig. Der Höhepunkt der Arbeitslosigkeit vor dem Börsenkrach wurde im März 1929 mit 2,8 Millionen Arbeitslosen erreicht. Das kommt im Buch zum Ausdruck, wie auch der Kontrast zwischen der ärmlichen Arbeiterklasse und der Oberschicht der Gesellschaft, die ein überschwängliches Leben führt (Schwabe 1988, 127; Jasper 1995, 28). *Der nasse Fisch* beschreibt die Mietskasernen in den Arbeitervierteln als eine „Schande“ und „wahre Elendsquartiere“, unter denen zahlreiche Menschen lebten (Kutscher 2018, 78). Die hohe Arbeitslosigkeit und kritische Lage ist historisch überliefert und wird auch so im Buch wiedergegeben, insbesondere durch die Demonstrationen und die grauenhaften Begebenheiten des Blutmaies 1929 (Kutscher 2018, 58, 65-72, 130-131, 156). In den ersten drei Tagen im Mai 1929 kommt es zu blutigen Auseinandersetzungen zwischen der sozialdemokratisch geführten Polizei und demonstrierenden Kommunisten (KPD). Historisch wurden die Auseinandersetzungen vom Verbot der Straßendemonstrationen im Dezember 1928 ausgelöst. Am Ende waren 32 Menschen tot, und 250 verletzt (Saehrendt 2010).

In derselben Zeitperiode wüten die Ringvereine in Berlin. Die Ringvereine waren anfangs 1890 Anlaufstellen für Männer, die aus dem Gefängnis kamen und Schwierigkeiten damit hatten, wieder zum bürgerlichen Leben zurückzukommen, denn Jobs und Wohnungen waren für die ehemaligen Häftlinge in der ohnehin überfüllten Großstadt kaum zu finden. Also war das eigentliche Ziel der Ringvereine, den Häftlingen zu helfen, wieder Fuß zu fassen (Kuhn 2019). Es entwickelten sich

aber schnell kriminelle Aktivitäten daraus, und es entstand ein straff organisiertes System im Berliner Untergrund, das die Kriminalität, Prostitution, Amüsiertempel und den Drogenhandel steuerten (Fuhrer 2018). 1928 gab es eine Massenschlägerei, die ganz Berlin erschreckte, und für viele wurde es erst jetzt klar, was sich da im Untergrund entwickelt hatte. Diese Massenschlägerei und die Ringvereine Norden und Immertreu sind historisch belegt, und werden im *Nassen Fisch* erwähnt (Kutscher 2018, 115, 127; Kuhn 2019). Im Buch wird außer dem Norden und Immertreu, auch die fiktive Berolina präsentiert, die als einer der ältesten Ringvereine Berlins präsentiert wird. Die Berolina wird vom Roten Hugo geleitet, ist aber eng mit Dr. Marlow verbunden, der ihnen sagt, was sie tun sollen. Die Berolina war eine der wenigen Ringvereine, die immer noch Ehre besaßen, nicht so wie der Norden und der Immertreu, die sich nicht vor Gewalt scheuten (Kutscher 2018, 115, 127). Der Name Berolina stammt von einer Statuette, die von den 1890-er Jahre und bis Ende der 1920-er Jahre an mehreren Plätzen in Berlin stand, am bekanntesten auf dem Potsdamer Platz und auf dem Alexanderplatz (Glitschert 2017).

Die historische Zeit, die im Buch *Der nasse Fisch* abgedeckt wird, ist also die des Frühjahres 1929, wobei die gesamte Bücherreihe sich bis im Spätsommer 1935 erstreckt.

#### 5.1.4. Raum des Geschehens

Die Geschichte spielt hauptsächlich in Berlin. Die Beschreibungen der Stadt passen sehr präzise zum heutigen und damaligen Stadtplan. Beispielsweise fahren Rath und Wolter an der Grossbaustelle an der Jannowitzbrücke vorbei, um die damalige Waisenbrücke über die Spree zu nehmen, um schneller zum Alexanderplatz zu gelangen, wo im Jahre 1929 das Polizeipräsidium lag. Die darum herumgelegenen Straßen werden auch erwähnt: Dircksensstraße, Königstraße und Alexanderstraße (Kutscher, 2018, 33, 54). Der Alexanderplatz wird als Baustelle bezeichnet: „Schwere Dampfmaschinen trieben den U-Bahn-Bau voran und hatten den Platz fast komplett ausgehöhlt“ (Kutscher, 2018, 33). Bauzäune bilden enge Gassen, in denen es von Menschen wimmelt. Das Kaufhaus Tietz, vom jüdischen Hermann Tietz gegründet, wird auch erwähnt. Das Kaufhaus wurde in den Jahren vor dem 2. Weltkrieg von den Nationalsozialisten „übernommen“, und war eines der populärsten Kaufhäuser der Zeit. Leider wurde das Kaufhaus während des 2. Weltkrieg zerstört, und heutzutage liegt der Galeria Kaufhof auf dem Platz vom Kaufhaus Tietz (Glitschert 2017). Die Hauptperson selbst wohnt im Zentrum von Berlin, nämlich an der Nürnberger Straße 28.

Die Figuren bewegen sich auch an mehreren Orten in Berlin, beispielsweise am Luisenufer in Kreuzberg (47), am Landwehrkanal (56-57), am Potsdamer Platz (148) und im *Moka Efti* an der Ecke der Friedrichstraße und der Leipziger Straße. Das *Moka Efti* war die neueste Attraktion des Berliner Nachtlebens und existierte auch tatsächlich (Kutscher 2018, 59-60). Die *Kakadu-Bar* am Kurfürstendamm wird von „Leuten mit dickem Geldbeutel“ besucht. Hier wird getanzt und Jazz gespielt. Das Besondere an dieser Bar sind die Kakadus und andere Paradiesvögel, die in der Bar zu finden sind. Auch das *Eldorado*, in dem Transvestiten und Transsexuelle sich blicken ließen und auftraten, war gut besucht. Die *Kakadu-Bar* und *Eldorado* existierten auch im Jahr 1929 in Berlin (Brendan 2010; Brendan 2015).

Ein Ort, der bis heute existiert, ist der *Delphi-Palast* im Berliner Ortsteil Charlottenburg. Er lag neben dem ebenfalls bis heute existierenden *Theater des Westens* (Kutscher 2018, 133). Damals war der *Delphi-Palast* ein üppiges Tanzlokal, heute ein Filmpalast. Im Buch werden auch viele andere Orte in Berlin erwähnt, beispielsweise das Europahaus an der Königgrätzer Straße, das Varieté *Plaza* am Küstriner Platz (Kutscher 2018, 128, 149). Der Küstriner Platz wird als unruhiger Ort beschrieben, wo die Polizei kaum etwas ausrichten konnte, und deshalb die sogenannten Ringvereine für Ordnung sorgten (Kutscher 2018, 138, 152-153).

Die Handlung spielt sich also an mehreren Orten ab, öfters im Polizeipräsidium am Alexanderplatz, denn da ist das Büro der Hauptperson. Weil die Ermittlungen der Kriminalpolizei sich über ganz Berlin verteilen, werden sowohl die ärmeren Viertel, die Unterwelten, Diskotheken und Amüsierpaläste und die reicheren Viertel präsentiert. In ganz Berlin wird zu jener Zeit gebaut, was auf einen ökonomischen/wirtschaftlichen Aufschwung deutet, der die Stadt wachsen lässt. „In den ausgehenden zwanziger und beginnenden dreißiger Jahren gilt Berlin als amerikanischste Stadt Europas. [...] Berlin ist zur modernen Metropole geworden, zu einer aufregenden Weltstadt. Neben Kunst und Kultur blüht auch das Verbrechen, nicht nur das politische“ (Gereonrath.de o.J.). Dazu wird die offene Sexualmoral präsentiert, was laut Kutscher authentisch ist: „Zwar war die Gesellschaft noch nicht so offen wie heute, aber es gab jede Menge moderne Ansätze. Die offene Sexualmoral etwa oder die Emanzipation der Frauen, Dinge, die durch das Dritte Reich abgewürgt wurden und sich in Deutschland dann erst wieder in den 60er-Jahren entfalteten“ (Asmuth 2009). Kurz zusammengefasst ist Berlin also eine sehr lebendige Stadt, eine dynamische Stadt in reißender Veränderung.

### 5.1.5. Beschreibung der Figuren

In diesem Abschnitt werden die Hauptperson und die wichtigen Nebenpersonen der Geschichte präsentiert und beschrieben.

Kriminalkommissar Gereon Rath ist die Hauptperson der Geschichte. Er wurde am 5. März 1899 in Köln geboren und wächst katholisch auf. Das er genau im Jahre 1899 geboren ist, ist wahrscheinlich ein kleiner Tribut an Erich Kästner, der im gleichen Jahr geboren worden war, und von dem Kutscher schon als Kind Bücher las. Im *Nassen Fisch* wird beschrieben, wie Gereon sich nach der Versetzung nach Berlin fremd und unwillkommen fühlt: „Dass er hier ungefähr so willkommen war wie die Heilsarmee in einem Nachtclub, das brauchte ihm Niemand zu sagen, das war offensichtlich“ (Kutscher 2018, 14). Gereons grauer Hut und Mantel sieht zwischen den blauen Schupomänteln<sup>9</sup> wie ein Fremdkörper aus, was zeigt, dass er in Berlin fremd ist, und beim Leser Mitleid erweckt. Gereon wird als junger Mensch geschildert, der die Verhältnisse hinterfragt und sich mit Fragen der Moral und Ethik auseinandersetzt. Beispielsweise, ob es Sinn ergibt, die ärmlichen „Akteure“ festzunehmen, anstatt der Hintermänner, die mit der Pornographie das große Geld verdienen (Kutscher 2018, 20), oder wenn er sich (selbstverständlich) darüber aufregt, dass einige der Polizisten korrupt sind (Kutscher 2018, 266-267). Diese Haltungen erwecken beim Leser Sympathie für die Hauptperson, und lassen ihn als anständige Person erscheinen, obwohl er später ein paar unkluge Entscheidungen trifft.

Gereon ist der Sohn vom rheinpreußischen, katholischen Kriminaldirektor Engelbert Rath, der ein „Duzfreund“ des Berliner Polizeipräsidenten Karl Zörgiebel ist (Kutscher 2018, 103). Gereon wurde von seinem strengen Vater sehr traditionell erzogen. Der älteste Sohn, der Lieblingssohn Anno, fiel im 1. Weltkrieg, und der zweitälteste, Severin, zog vor dem Krieg in die USA, und wird vom Vater als Fahnenflüchtiger betrachtet. Im Hause Rath spricht man nicht über Severin, er existiert gar nicht „[...] Ein Mann, den es in der Welt seines [Gereons] Vaters gar nicht mehr gab: Severin Rath“ (Kutscher 2018, 195).

Im Buch wird Gereon in den Krieg gezogen, als er fast zu Ende war. Er kehrt wieder nach Köln zurück, ohne einen einzigen Schuss abgefeuert zu haben. Gereon muss Köln aber nach einem tödlichen Schuss verlassen, den er auf den Sohn eines einflussreichen Zeitungsverlegers abgegeben hat. In den Zeitungen erscheinen Hetzkampagnen gegen ihn, und später auch gegen seinen angesehenen

---

<sup>9</sup> Schupo ist kurz für Schutzpolizei. Die Schupo sind die Polizisten, die in Uniformen auf den Straßen zu sehen sind. Ihre Hauptaufgabe ist es, für die Sicherheit der Bürger und Bürgerinnen zu sorgen (Berlin.de 2020).

Vater. Das führt auch zum Bruch von Gereons Beziehung zu Doris, der Tochter einer angesehenen Kölner Familie. Gereon hat daher sozusagen einen neuen Anfang in Berlin, und lässt sich unter anderem auch mit seiner Zimmerwirtin, der Witwe Elisabeth Behnke ein, was sich jedoch nicht zu einer richtigen Liebesbeziehung entwickelt. Dahingegen verliebt er sich in Charlotte Ritter, die er auf den ersten Blick umwerfend und interessant findet (Kutscher 2018, 34, 117, 144).

Bruno Wolter, der Oberkommissar der Sittenpolizei, wurde 1887 geboren. Er wird von den meisten Kollegen „Onkel“ genannt, wegen seiner gemütlichen Art. Er ist Gereon Raths erster Chef in Berlin auf der Inspektion E, und ist Anfang an eine Vaterfigur für Gereon, etwa bis zu dem Zeitpunkt, wo Gereon in die Inspektion A unter Ernst Gennat wechselt. Dann wird er langsam zum Gegenspieler von Gereon. Bruno Wolter geht leicht mit den Dienstvorschriften um, was Gereon zuerst nicht billigt, aber später sieht er die Möglichkeiten darin (Kutscher 2018, 31). Unter anderem zeigt ihm Bruno, wie man Spitzel rekrutiert, als sie zusammen einen kokainabhängigen Pornoschauspieler jagen, der als Kaiser Wilhelm der II. auftritt. Als sie ihn endlich eingeholt haben, bedroht er Gereon mit einer Waffe gedroht und beleidigt. Hier bietet Bruno ihm die Möglichkeit Spitzel zu werden, anstatt in den Knast geworfen zu werden (Kutscher 2018, 28-29). Bruno hat auch viel Übung damit, Schlösser zu öffnen, was den Eindruck vermittelt, dass Bruno nicht „der gute Polizist“ ist (Kutscher 2018, 19). Früher war Bruno Ausbilder am Schiesstand und einer der besten Schützen der Berliner Polizei. Damals wurde er „Parabellum“ genannt. Der Name stammt von einer sehr effizienten deutschen Pistole (Kutscher 2018, 146). Bruno hat aber auch eine dunkle Seite, und hat höchst wahrscheinlich den Tod von zwei jungen Polizisten auf dem Gewissen, um sich selbst und seine Pläne zu schützen (Kutscher 2018, 471).

Charlotte Ritter, im *Nassen Fisch* von Kollegen „Charly“ genannt, wurde am 23. Oktober 1907 in Berlin-Moabit geboren. Sie kommt aus einer gutbürgerlichen Familie und studiert Jura. Um ihr Studium zu finanzieren arbeitet sie als Stenotypistin in der Inspektion A, und wird dort auch bei Ermittlungen eingesetzt. Charlotte möchte sehr gerne Kriminalbeamtin werden, was in der damaligen Zeit aber nicht so einfach ist, weil so einen Beruf für Männer bestimmt ist. Sie lebt mit ihrer Freundin, Greta Overbeck, in einer Wohnung an der Spenerstraße, was Misstrauen bei einigen Nachbarn erweckt, denn in deren Augen besteht die Gefahr, dass die Mädchen vielleicht homosexuell sein könnten. Zum Tanzen geht Charlotte gerne ins populäre *Moka Efti*. Sie lernt auf dem Polizeipräsidium Gereon kennen, und fühlt sich sofort zu ihm hingezogen, obwohl sie sich eigentlich mit Jakob

trifft. Jakob ist aber schnell vergessen, und die Beziehung zwischen Charlotte und Gereon entwickelt sich schnell (Kutscher 2018, 192). Obwohl das Liebespaar ein paar Schwierigkeiten überstehen muss, halten sie durch.

Stephan Jänicke ist ein jüngerer Kollege in der Inspektion E, der aber heimlich für die politische Polizei Erkundigungen einholt (Kutscher 2018, 385). Er hat ein gutes Verhältnis zu Gereon, und sie arbeiten oft zusammen. Gereon hat die geheime Beschäftigung von Stephan Jänicke schon früh geahnt, als er ihn findet, während er den Schreibtisch von Bruno Wolter absucht (Kutscher 2018, 142) und in Brunos Haus unter der Ausrede „Nicht so leicht, in diesem Haus die Toilette zu finden“ herumschnuppert (Kutscher 2018, 172). Die Bestätigung von Gereons Verdacht kommt leider erst, nachdem Stephan Jänicke ermordet wurde, und Gereon ihm nicht helfen konnte. Der Täter ist Bruno Wolter, der den jungen Kollegen erschießt, um sich selbst und seine Pläne zu schützen, was Gereon aber herausfindet (Kutscher 2018, 385, 374). Ein Problem gibt es doch – sowohl Gereon als auch Bruno haben „Dreck am Stecken“ (Kutscher 2018, 387). Die beiden sind zu Gegenspieler geworden sind, aber keiner kann das Geheimnis des anderen enthüllen, ohne sich selbst in Gefahr zu bringen.

Der Geschäftsmann Johann Marlow tritt auch als Doktor Mabuse, oder einfach Doktor M. auf. Johann Marlow musste wegen des Krieges sein Medizinstudium abbrechen und war als Sanitäter im Einsatz. Mit Hilfe des Ringvereins Berolina und dessen Anführer, dem roten Hugo, baut Marlow ein Imperium auf, das von illegalen Geschäften aller Art lebt, beispielsweise Rauschgift, Nachtlokals und Spielhöllen. Marlow ist schwierig zu finden, und eigentlich nur, wenn er eine Person sehen möchte: „Den [Marlow] findest du nicht. Der findet dich“ (Kutscher 2018, 128). Trotzdem stoßen Marlow und Gereon im Laufe des Buches mehrmals aufeinander.

Swetlana Sorokin, deren Künstlernamen Lana Nikoros ist, tritt als Sängerin in der Band von Ilja Tretschkow auf. Nikoros ist die rückwärts Buchstabierung von Sorokin. Sie wohnte am ehemaligen Luisenufer in Kreuzberg (heute Legiendamm) unter dem Namen Ingeborg Steinrück. Swetlana ist eine russische Gräfin aus der Adelsfamilie Sorokin, deren Gold angeblich von Russland nach Berlin geschmuggelt wird. Sie bildet mit Alexej Kardakow ein Paar (Kutscher 2018, 190). Alexej Kardakow ist Trotzki und Anführer der Roten Festung, einer Widerstandsbewegung gegen Stalin. Im Buch sind Alexej Kardakow und Swetlana Sorokin mysteriöse und geheimnisvolle Akteure im Netz von Intrigen, die Rath untersucht. Die Figuren treten kaum aktiv in Erscheinung, sondern bleiben im Schatten versteckt.

### 5.1.6. Bestimmung des Genres des Buches

Um festzustellen zu welchem Genre innerhalb der Kriminalliteratur *Der nasse Fisch* gehört, wird das Buch im Folgenden mit Ausgangspunkt in Peter Nussers Unterscheidung zwischen Kriminalroman und Thriller analysiert.

Die Geschichte fängt rätselhaft an. Es geht um eine Person, die im Dunkeln ist, und unbeschreiblichen Schmerz erlitten hat. Die Person hat Tortur durchgestanden, und kämpft sich zum Stuhl, wo seine Jacke liegt, um eine Giftpille zu nehmen, was ihm auch dem Moment gelingt, wo sein Feind wieder zurückkommt. Dies ist das erste Verbrechen der Geschichte, und gibt einen ersten Hinweis darauf, dass wir es mit Kriminalliteratur zu tun haben. Danach springen wir zur Hauptperson, Gereon Rath, der am Schreibtisch sitzt und kurz danach zu einer Razzia mit der Inspektion E aufbricht, wo das nächste Verbrechen dargestellt wird, nämlich illegale pornographische Aufnahmen. Die Razzia führt zu einer aktionsgeladenen Verfolgung, in der Gereon und sein Kollege Bruno Wolter einen Verbrecher durch eine Baustelle jagen, und dabei ein sehr hohes Gerüst erklettern müssen. Hier schwebt Gereon in höchster Gefahr, vom Verbrecher erschossen zu werden. Zum Glück kommt Bruno gerade noch rechtzeitig, um Gereon zu helfen. Das nächste Ereignis ist die 1. Maidemonstration, wo die Arbeiter sich mit Roten Fahnen auf dem Alexanderplatz versammeln, und es zu einer Auseinandersetzung mit der Polizei kommt. Dann springt die Handlung zur Bergung eines Autos aus dem Landwehrkanal. Im Auto gibt es eine Leiche mit gebrochenen Händen und Füßen – die Leiche des Mannes, dem wir im ersten Kapitel des Buches begegnet sind. Diese Ereignisse finden alle innerhalb der ersten 60 Seiten des Buches statt, was ganz deutlich für das Genre des Thrillers spricht, wo es eine Aneinanderreihung von Verbrechen und zahlreiche Action-Elemente gibt, darunter die spannende Verfolgungsjagd, die beinahe das Leben der Hauptperson kostet. Es gibt im Laufe des Buches weitere Ereignisse und Verbrechen, so unter anderem als Gereon in Notwehr den heiligen Josef tötet (Josef Wilczek) (Kutscher 2018, 215-215, 287). Irrsinnigerweise beauftragen seine Vorgesetzten Gereon selbst mit der Lösung des Falles. Die Inspektion E führt große Razzien durch (241-247) und der Kollege Stephan Jänicke wird erschossen (322). Die Jagd auf das Sorokin-Gold geht weiter. Charakteristisch für den Thriller ist es auch, dass die Verbrechen in verschiedener Art auftreten, was ganz deutlich im *Nassen Fisch* passiert.

Beim Detektivroman ist es der Mord, der das Verbrechen ausmacht. Wenn man die Episoden mit dem Bergen des Autos und dem Handlungsstrang der Mordkommission und deren Ermittlungen folgt, dann ähnelt Kutschers Werk dem Detektivroman, wo ein Detektiv das Verbrechen aufklärt

und dessen Erzählung somit quasi rückwärts erfolgt. Hier benutzen die Detektiv Untersuchungen, Verhöre und Reflexionen über bereits Geschehenes. Beispielsweise gehen Charlotte Ritter und ein Beamter und befragen die Leute, die in der Gegend wohnen, wo das Auto in den Landwehrkanal gefahren ist. Die Leiche wird von Dr. Schwartz untersucht, der die Identität und Todesursache herausfinden soll (Kutscher 2018, 81). Dr. Schwarz findet ziemlich schnell heraus, dass der Tote nicht ertrunken oder an seinen Verletzungen gestorben ist, sondern von „Atemstillstand, herbeigeführt durch eine Überdosis Diacetylmorphin, kurz Heroin“ (Kutscher 2018, 87). Dann beginnen die Rekonstruktion und das Nachdenken erst richtig, was typisch für den Detektivroman ist. Sie möchten gerne herausfinden, *wer, wie* und *wieso*. Der Mord wird als sehr mysteriös beschrieben, denn die Inspektion A kann die Identität der Leiche nicht feststellen. Gereon hat die Person aber bereits am Anfang des Buches getroffen, als die Person (Boris) mitten in der Nacht bei Gereon in der Nürnberger Straße auftauchte. Für die Inspektion A ist die Ausführung des Mordes kompliziert, aber sie überschreitet die Grenzen zum Unmöglichen nicht. Das Gegenseitige Verhältnis zwischen Verbrecher und Detektiv verlangt höchste Anstrengungen, was in diesem Falls sehr deutlich ist. Was von dem Detektivroman abweicht ist, dass Gereon auf eigne Faust ermittelt, und mehr weiß als die eigentlichen Ermittler der Inspektion A (Kutscher 2018, 88-89).

Viele Verhöre gibt es in dieser Erzählung nicht, was eher typisch für den Thriller ist, wo statt autoritativer Verhöre, die Verfolgung und das Suchen nach dem Verbrecher im Mittelpunkt steht. Hier ist der Detektiv immer in Bewegung, dem Verbrecher auf der Spur, wie das auch im *Nassen Fisch* zum Ausdruck kommt. Im Detektivroman sind die Verhöre essenziell, weil sie zur Denksportaufgabe des Lesers gehören. Der Detektiv ist der Vertreter dieser Denksportaufgabe für den Leser. Anfangs gibt es mehrere Fragen, die im Laufe der Erzählung beantwortet werden. Beispielsweise wundert der Leser sich, welche Person ganz am Anfang der Geschichte gefoltert worden ist, und sich sein eigenes Leben nimmt (Kutscher 2018, 9-12), und wer der Russe ist, der nachts versucht, in Gereons Zimmer einzudringen (Kutscher 2018, 38-39). Erst später, als die Polizei die Leiche aus dem Landwehrkanal herauszieht wird klar, dass es die gleiche Person ist, ein Russe namens Boris. Im Buch sind die eigentlichen Verhöre kaum vorhanden. Es gibt keine Szenen, in denen Gereon Rath eine Person zum Verhör in die Burg gebracht hat. Es gibt aber mehrere Dialoge und Befragungen in Bars, auf der Straße oder in Privatwohnungen. Es handelt sich aber eher um die Befragung von Zeugen, und nicht ein direktes Verhör eines vermuteten Verbrechers. Beispiele dafür sind die Befragungen im *Kakadu* oder beim Hausmeister in Kreuzberg, wo Gereon sich nach Alexej Kardakow erkundigt (Kutscher 2018, 49, 96). Was wiederum in die Richtung des Detektivromans tendiert, ist

der Einblick in die Gedanken von Gereon Rath, als er unter anderem versucht herauszufinden, wie der tote Boris mit Alexej Kardakow zusammenhängt (Kutscher 2018, 88-89) und auch die Fahnung nach Alexej Kardakow (Kutscher 2018, 98).

Was typisch für das Spektrum des Thrillers ist, ist der „Kampf“ beziehungsweise die Anstrengungen, die sich zwischen dem Detektiv und seinen Kollegen gegenüber dem Täter und seine Komplizen abspielt. Die Kämpfe haben unterschiedliche Formen: körperlicher Art, mündlicher Art, mit Waffen – von all dem kommt auch ein bisschen im *Nassen Fisch* vor: Die aufregende Verfolgungsjagd auf Franz Krajewski, die in der Höhe der achten Etage auf einem riesigen Gerüst am Bauplatz des Karstadt am Hermannplatz endet (Kutscher 2018, 22-28). Der Kampf mit Josef Wilczek, der von einem Querschläger aus Gereons Waffe erschossen wird (Kutscher 2018, 213-215). Einen Kampf mündlicher Art präsentiert das erste Gespräch zwischen Gereon und Dr. Marlow, wo beide versuchen, den anderen zu einzuschüchtern „Es klang wie eine Drohung, und das sollte es wohl auch sein“ (Kutscher 2018, 210). Dazu kommen auch Gereons Bemühungen, seinen unehrlichen Kollegen, Bruno Wolter, zu enttarnen und für die Ermordung von Stephan Jänicke verantwortlich zu machen (374). Ein Beispiel für die Anstrengungen des Detektiven zeigt sich bei einem ganz anderen Problem: Gereons Beziehung zu Charlotte geht beinahe den Bach hinunter, als seine geheimen Ermittlungen über Kardakow, die Rote Festung und das Gold veröffentlicht werden, denn Charlotte fühlte, dass Gereon sie ausgenutzt hatte, um Informationen über den Fall Wassermann zu sammeln (Kutscher 2018, 367-368).

Das Besondere am *Nassen Fisch* sind die vielen Handlungsstränge, Ereignisse und Intrigen, was weder für den Detektivroman noch für den Thriller kennzeichnend ist. Jedoch ist die Aneinanderreihung von Verbrechen typisch für den Thriller, weshalb die Gattung des Buches in die Richtung des Thrillers tendiert.

*Der nasse Fisch* ist typisch für die Gegenwartsliteratur, denn er ist von einer Mischform innerhalb der Kriminalliteratur geprägt, und beinhaltet Merkmale sowohl des Detektivromans als auch des Thrillers. Er lässt sich letztendlich am Ende des Spektrums platzieren, wo der Thriller dominiert, auf Grund der vielen Action- und Spannungselemente, die Gefahr für den Detektiv und der Aneinanderreihung von Verbrechen verschiedener Art.

### 5.1.7. Analyse nach der Typologie von Ansgar Nünning

In diesem Abschnitt wird *Der nasse Fisch* nach Ansgar Nünnings Typologie analysiert und eingeordnet, um festzustellen, zu welcher Art von historischem Roman das Buch gehört.

*Der nasse Fisch* lässt sich als historischer Roman bezeichnen. Der historische Roman verknüpft die Wirklichkeit mit der Fiktion, was im Laufe der Jahre sehr diskutiert worden ist. Ansgar Nünning hat sich damit beschäftigt, diese Diskussion zu erläutern. Nünning hat eine Typologie entwickelt, die in dieser Analyse für die Platzierung vom Buch *Der nasse Fisch* verwendet wird.

*Der nasse Fisch* ähnelt dem dokumentarischen historischen Roman, indem, dass dieser Typus der Geschichtsschreibung sehr nahesteht. Dieser Typus schildert beispielsweise quellenmäßig belegbares geschichtliches Geschehen und versucht weitgehend isomorph mit dem Wissen der Historiographie umzugehen. Das Hauptkennzeichen ist die hohe Anzahl von allgemeinen und spezifischen Realitätsreferenzen, was auch eine Tendenz zur Verschleierung der Fiktionalität mit sich führt. Gleichzeitig verzichtet der Typus auf metafiktionale Elemente. Im *Nassen Fisch* werden geschichtliche Ereignisse, wie der 1. Weltkrieg und der Blutmai 1929, dargestellt, und es treten geschichtliche Figuren wie Karl Zörgiebel, Ernst Gennat, Otto Bauknecht, Bernhard Weiß und weitere auf. Diese werden genutzt, um Wirklichkeitseffekte zu erzielen, damit das geschilderte noch glaubwürdiger und authentischer wirkt, obwohl einige von ihnen nur sehr kurz erwähnt werden, so beispielsweise Bernhard Weiß und Otto Bauknecht (Kutscher 2008, 157, 103). Bernhard Weiß war Jurist und Polizeivizepräsident in Berlin während der Weimarer Republik, und damit der ranghöchste Jude, der damals bei der deutschen Polizei tätig war. Heute ist er dafür bekannt, dass er gegen den aufsteigenden Nationalsozialismus kämpfte, weshalb er sich unter anderem mit Joseph Goebbels anlegte. Letztendlich waren Weiß und seine Familie gezwungen nach London zu fliehen, um ihre Leben zu retten (Green 2013). Otto Bauknecht war von 1926 bis 1932 Polizeipräsident in Köln. Er hatte das Amt von Karl Zörgiebel übernommen, als dieser Polizeipräsident in Berlin wurde. Beide waren Sozialdemokraten und versuchten sich dem Nationalsozialismus entgegenzustellen, was dazu führte, dass sie am 20. August 1933 in das Konzentrationslager Brauweiler gebracht wurden, aus dem sie aber später wieder entlassen wurden (Wißkirchen 2005, 72). Kriminalrat Ernst Gennat tritt mehrfach in Erscheinung und wird im Buch in derselben Weise beschrieben, wie in Wirklichkeit, nämlich als ‚Legende‘ unter dem Spitznamen Buddha, dies wegen seiner stoischen Ruhe, aber auch wegen seiner Körperfülle, die ihm früher auch den Spitznamen „der volle Ernst“ gegeben hatte (Kut-

scher 2018, 276; Nummert 2000). Ernst Gennat war einer der begabtesten und erfolgreichsten Kriminalisten, nicht nur in Berlin, sondern in ganz Deutschland. Im *Nassen Fisch* wird das Bild von Ernst Gennat nicht verändert: Zwar gibt es hänselnde Anspielungen auf die Größe des Kriminalrats: „Gennats Leidenschaft für Kuchen war in der ganzen Stadt bekannt. Früher hatte er sogar das Mordauto auf dem Weg zu einem Einsatz oft an einer Konditorei halten lassen. Erst mit reichlich Kuchen im Gepäck ging es denn weiter zum Tatort“ (Kutscher 2018, 276). Obwohl diese ‚Geschichte‘ nicht historisch belegbar ist, fügt sie der Erzählung Humor hinzu.

Wie schon im früheren Abschnitt ‚Raum des Geschehens‘ beschrieben, spielt die Geschichte sich an bekannten und authentischen (oder zumindest ehemals authentischen) Orten ab: Das Polizeipräsidium, Die Rote Burg, am Alexanderplatz in Berlin ist der Arbeitsplatz der Hauptperson. Das Gebäude erlitt während des Zweiten Weltkriegs schwere Schäden und wurde nicht wiederaufgebaut. Auch beim Gastronomiebetrieb Aschinger, der damals der größte Gastronomiebetrieb in Europa war, ist die Hauptperson Stammkunde. Aschinger war besonders für seine Stehbierhallen bekannt, die als „Berlin-typisch“ galten. Obwohl das Motto „Beste Qualität bei billigstem Preis“ hieß, wirkte die Einrichtung der Lokale keineswegs ärmlich, denn sie waren mit Kronleuchtern, Spiegeln und Schaufenstern ausgestattet. Eine weitere Reference, ist diejenige zum Young-Plan: „Alle [die Zeitungen] berichteten sie über den Young-Plan“ (Kutscher 2018, 225). Der Young-Plan sollte die Abzahlungen von Deutschlands Schulden nach dem 1. Weltkrieg ermöglichen und im Verhältnis zum früheren Dawes Plan umstrukturieren. Der Young-Plan reduzierte die Schulden der Deutschen mit etwa 17% und bis 1988 waren 59 Abzahlungsraten geplant. Nur wenige Wochen nach der Unterschrift des Young-Plans im Jahre 1929 brach die Weltwirtschaftskrise aus, was bewirkte, dass der Young-Plan nie wirklich in die Tat umgesetzt wurde. Als Hitler an die Macht kam, wies er alle Forderungen nach Reparationszahlungen zurück (Encyclopedia Britannica (b) o.J.). Genau diese Realitätsreferenzen sind eines der Hauptmerkmale des dokumentarischen historischen Romans, was eine Tendenz zur Verschleierung der Fiktionalität mit sich führt. Mehrere der Handlungsstränge vom *Nassen Fisch* sind jedoch frei erfunden, und daher nicht an die historische Wirklichkeit angelehnt. Damit nähert sich das Werk dem realistischen historischen Roman, wo fiktives Geschehen in einem raum-zeitlich präzise ausgestalteten geschichtlichen Milieu vorgeht. Hier ist das Element der Fiktionalität größer und deutlicher als das Element der dokumentierten historischen Ereignisse, was aber auf den *Nassen Fisch* nicht ganz zutrifft, denn die Handlung versucht mit dem Einbeziehen von historischen Begebenheiten historisch authentisch zu erscheinen. Ein anderes Kennzeichen des realistischen historischen Romans ist der hervortretende Erzähler, was im *Nassen Fisch* ebenfalls

nicht vorkommt, denn hier wird hauptsächlich aus Gereons Sicht erzählt: „Große weiße Buchstaben rissen Rath aus seinen Gedanken. MORDINSPEKTION. Er starrte auf die gläserne Flügeltür. Irrendwie war er in die erste Etage geraten“ (Kutscher 2018, 141). An einigen Stellen wird von Charlotte Ritter berichtet: „Sie trug es heute zum ersten Mal, und vorhin auf dem Parkett des *Moka Efti* hatte sie sich darin richtig wohl gefühlt“ (Kutscher 2018, 59) oder von Oberkommissar Wilhelm Böhm: „Tja, daran hatte *er* mal nicht gedacht, obwohl es seine Schuld war, dass sie nun im Ballkleid durch die Kälte laufen musste“ (Kutscher 2018, 61). Es kommt auch vor, dass von Dr. Marlow (Kutscher 2018, 221) oder aus Bruno Wolters Sicht berichtet wird: „Er glaubte nicht, dass er sich wirklich Sorgen machen musste, sie hatten alles sorgfältig geplant“ (Kutscher 2018, 223). Es gibt auch Passagen mit Dialogen zwischen den Figuren: „Tun Sie das?‘ ‚Ich hoffe doch sehr““ (Kutscher 2018, 451), was dem neutralen Erzähler ähnelt, aber im Allgemeinen haben wir es eher mit einem allwissenden, personalen Erzähler zu tun. Der allwissende, personale Erzähler weiß nicht alles, sondern hat die Innensicht von einer einzelnen oder mehreren Figuren. Er kommentiert das Geschehen nicht (Neuhaus 2014, 37).

Der revisionistische historische Roman schildert eine ereignishaft Handlung, und revidiert die herkömmlichen Vorstellungen von Kohärenz und Sinnhaftigkeit geschichtlicher Zusammenhänge. Im *Nassen Fisch* ist die Handlung zwar ereignishaft, versucht aber nicht direkt die Geschichte zu revidieren, sondern versucht sie eher zu wiederholen oder aus einer neuen Perspektive zu erzählen. Die Perspektive ist die der Hauptperson, Gereon Rath, der als allgemeiner Bürger seine Geschichte und Eindrücke schildert. Diese Perspektive fungiert als Stellvertreter des Lesers. D.h. dies ist die Linse, durch die der Leser das Geschehen vorwiegend erlebt. Außerdem ist die Hauptperson als Zeitgenosse aufzufassen, der eine Art Durchschnitt in der Gesellschaft repräsentiert. Als Beispiel für das geschichtliche Wiederholen kann die „Sittenpolizei“ erwähnt werden, die heute mehr oder weniger abgeschafft ist. Die Hauptperson arbeitet bei der Sittenpolizei, die die Sittlichkeit der Bürger bewahrt soll, was heißt, dass sie Pornoschauspieler und Regisseure jagt, denn damals war Pornographie streng verboten. In Deutschland wurde die Pornographie Anfang der 1970er Jahre legalisiert, nachdem Dänemark 1969 als erstes Land der Welt Bild-Pornographie legalisiert hatte. Pornographische Schriften waren schon seit 1967 in Dänemark legalisiert worden (Siegfried und Grampes 2019; Person 2014, 166).

Es lassen sich mehrere Merkmale des revisionistischen historischen Romans im Text finden. Es wird unter anderem darüber reflektiert, wie die Wohnungen der Arbeiter sind, und ob diese Verhältnisse nicht verbessert werden können, also eine Perspektive, die sich kritisch mit den Lebensbedingungen der unteren Schicht der Gesellschaft auseinandersetzt. In diese Reflexion wird ein kommunistischer Arzt (Dr. Völcker) miteinbezogen, der eine Veränderung anstrebt: „Waren Sie schon einmal in diesen verschimmelten Dreckslöchern, für die man den Arbeitern noch Geld abknöpft? [...] Wissen Sie, unter welchen Bedingungen manche Menschen hier leben? Leben müssen?“ (Kutscher 2018, 78). Die Figur Gereon Rath findet auch, dass die Verhältnisse eine Schande sind. Er vertraut aber der Regierung, dass sie neue helle Siedlungen für die Arbeiter bauen wird (Kutscher 2018, 78), was auf den Aufschwung der Ökonomie und die gute Periode der Weimarer Republik deutet. Für den Leser wird es schwierig zu entscheiden wer Recht hat, und ob die goldenen Zwanziger wahrhaftig so golden waren? Auf jeden Fall wird die bekannte Geschichte in einem kritischen Licht angesprochen beziehungsweise relativiert.

Eine Perspektive, die auf jeden Fall nicht nur den Polizisten, sondern auch von einem Teil der Sozialisten in Berlin 1929 geteilt wurde, ist folgende: „Verbrecher, Kommunist – für viele Polizisten war das ohnehin ein und dasselbe. Wollten nicht auch Kommunisten stehlen?“ (Kutscher 2018, 78). Einerseits konnte man die kommunistische Weltansicht und entsprechende Handlungen als Revolution bezeichnen, und andererseits als Verbrechen. Aus der Sicht der Hauptperson sind die Kommunisten „die Auswüchse des Lumpenproletariats“ (Kutscher 2018, 77), und er ist damit deutlich von der bürgerlichen Erziehung des Vaters geprägt. Genau die Hauptperson ist aber auch etwas, das den *Nassen Fisch* von dem revisionistischen Roman unterscheidet, denn normalerweise gibt es in diesem Typus selten eine zentrale Figur: „[...] im] revisionistischen historischen Roman [hat] selten eine bestimmte Figur eine zentrale Funktion als Protagonist oder Orientierungsinstanz [...] vielmehr zeichnen sich diese [...] dadurch aus, dass mehrere Figuren gleichwertig sind (Nünning 1995, 271). Wie früher erwähnt wird die Geschichte in sehr kurzen Sektionen aus der Sicht von anderen Figuren erzählt, aber überhaupt nicht genug, um als gleichwertig mit der Hauptperson dazustehen. Außerdem erscheinen die Figuren im revisionistischen Roman oft als Opfer der historischen Prozesse und Ereignisse, was hier ebenfalls nicht ganz der Fall ist, obwohl sie natürlich von den historischen Ereignissen geprägt sind, beispielsweise Bruno Wolter, der seinen Freund, Helmut Behnke, im Krieg verlor (Kutscher 2018, 167). In diesem Typus löst sich die Handlung in Erzählsegmente auf, die die Chronologie des Geschehens unterbrechen (Nünning 1995, 270-271). Im *Nassen Fisch*

ist die Handlung dagegen chronologisch aufgebaut, und obwohl es wenige Seiten gibt, in denen die Erzählperspektive wechselt, wird die Chronologie nicht durchbrochen.

Der Typus des metahistorischen Romans ist selbstreflexiv und unterscheidet sich von den drei vorhergehenden Typen. Dass der Roman selbstreflexiv ist, bedeutet „daß in ihnen die Darstellung eines geschichtlichen Geschehens zugunsten von Bewußtseins- und Erinnerungsprozessen zurücktritt und daß sie den ‚Vorgang des Entdeckens, Erkennens, der Aneignung, Bewältigung, Revision, Vermittlung von *history*‘ in den Mittelpunkt rücken“ (Nünning 1995, 276). Diese Selbstreflexivität und Präsentation der Geschichte als Bewusstseinsinhalt kommt im *Nassen Fisch* nicht vor, und auch die historiographische Rekonstruktion steht nicht im Zentrum des Buches. Es gibt aber einige Stellen, wo *der Nasse Fisch* dem Typus ähnelt, nämlich darin, dass sich mehrere Handlungen gleichzeitig abspielen, sie aber immer noch eng verknüpft sind: Die Aktionen der Sittenpolizei, die Liebesbeziehungen von Gereon, die Mordermittlungen der Inspektion A und darunter die 2 Morde in der Stadt, die Mai-Unruhen, die mysteriöse und gefährliche Unterwelt von Berlin und die Jagd auf dem Sorokin-Gold aus Russland. Die Realitätsreferenzen kommen auch im *Nassen Fisch* vor, aber ohne die ausgeprägte Dominanz der fiktionalen Elemente. Das heißt, dass die Ereignisse im Buch sehr wahrscheinlich wirken, und durchaus plausibel sind, es gibt aber keine „Fiktionssignale“ die andeuten, dass alles im Buch Fiktion ist. Jedoch führen die bildlichen Beschreibungen zur Reflexion und Erinnerung beim Leser, was für den metahistorischen Roman auch kennzeichnend ist, und zum Teil wird das Verfahren der Historiographie und die Unterschiede beziehungsweise Gemeinsamkeiten zwischen Fiktion und Geschichtsschreibung problematisiert, allerdings nur im sehr geringen Maße.

*Der Nasse Fisch* beinhaltet Kennzeichen und Merkmale von allen Typen der Typologie. Am wenigsten ähnelt er dem metahistorischen Roman, und lässt sich eher zwischen dem revisionistischen Roman und dem realistischen historischen Roman platzieren, die einander typologisch nahestehen, obwohl er auch viele Elemente des dokumentarisch historischen Romans beinhaltet.

#### 5.1.8. Erinnerungskultur

Man kann dafür argumentieren, dass *Der nasse Fisch* zur Erinnerungskultur gehört. Die Erinnerungskultur umfasst die bewusste Erinnerung an historische Ereignisse, und steht begrifflich sehr nahe zum kollektiven Gedächtnis. *Der nasse Fisch* möchte die Erinnerungen an die Zeit der Weimarer Republik hervorbringen, und daraus einer neuen Perspektive schaffen. Unter anderem weil

viele ein dunkles Bild von Deutschland in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts haben, vor allem wegen des Nationalsozialismus, der Deutschland vollkommen zerstörte und das jüdische Leben in weiten Teilen Europas nahezu auslöschte (Wissen.ARD o.J.). Der Holocaust wurde im europäischen Raum zum Mittelpunkt einer transnationalen Erinnerungskultur. In der Vergangenheit war es öfters die Figur des Helden, die im Zentrum stand, was sich mit dem Holocaust änderte, und dann die Opfer ins Zentrum der Erinnerungskultur rückten (Cornelißen 2012).

Mit dem *Nassen Fisch* wird Deutschland in einem ganz anderen Licht präsentiert. Nämlich im Schein der goldenen Zwanziger, was bisher von der Zeit des Nationalsozialismus verdrängt worden war. Es lässt sich interpretieren, dass der Autor zeigen möchte, wie Deutschland vor dem Nationalsozialismus war, und dass der Nationalsozialismus nicht von allen Deutschen unterstützt wurde. Der Autor zeigt ein Sittengemälde eines modernen, dynamischen Berlins. Das kulturelle Gedächtnis für diese Jahre wird wieder erfrischt. Es ist nicht falsch zu sagen, dass Deutschland sehr vom Nationalsozialismus und dessen Folgen geprägt war oder ist, aber in derselben Weise wird im *Nassen Fisch* versucht, die Zeit der Goldenen Zwanziger hervorzuheben, damit auch sie wieder ein Teil des kollektiven kulturellen Gedächtnisses werden.

## 5.2. Analyse der Fernsehserie *Babylon Berlin*

Die Fernsehserie *Babylon Berlin*, die frei nach der Vorlage des Kriminalromans *Der nasse Fisch* gedreht wurde, besteht bis jetzt aus drei Staffeln mit jeweils acht Episoden, die etwa 45 Minuten dauern. Die ersten zwei Staffeln basieren ausschließlich auf dem *Nassen Fisch* und kosteten rund 40 Millionen Euro, womit *Babylon Berlin* die teuerste deutsche Fernsehserie aller Zeiten ist (Winter, 2020). Vom Buch zur Fernsehserie wurde einiges verändert. Die Serie hat nicht weniger als drei Regisseure: Tom Tykwer, Achim von Borries und Henk Handloegten. Die Regisseure haben sich mehrmals über das Riesenprojekt geäußert. Interessant ist, dass sie ein authentisches Bild von Berlin darstellen möchten: „‘Babylon Berlin‘ ist ein breit angelegter, facetten- und figurenreicher Polizeifilm im historischen Kontext, der auf verblüffende Weise die deutsche und europäische Gegenwart spiegelt“ (ARD 2014). „Ein Historiensinken ist sie [die Serie] aber nicht. ‚Wir wollten etwas über die damalige Zeit erzählen, weil sie uns etwas über heute erzählt‘“ (Renner, 2017). Mit anderen Worten ist die Serie, wie auch das Buch, nicht als Dokumentar ausgelegt, sondern eher als eine fiktionale Handlung in einem historischen Raum.

In der folgenden Analyse werden die Veränderungen der Figuren beschrieben. Danach folgt eine Analyse von zwei ausgewählten Szenen der Fernsehserie. Darauf folgt eine Einordnung unter Ansgar Nünning's Typologie, und der Film wird mit einigen Filmbegriffen näher analysiert. Dazu kommt eine kurze Bestimmung des Genres des Filmes.

Unter Punkt 6 folgt einen Vergleich von Buch und Film, um festzustellen, wie sie mit der Geschichte umgehen.

### *5.2.1. Beschreibung der Veränderungen der Figuren in der Fernsehserie Babylon Berlin im Vergleich zum Buch Der nasse Fisch.*

Wie im Buch, *Der Nasse Fisch*, ist Kriminalkommissar Gereon Rath, gespielt von Volker Bruch, die Hauptperson der Geschichte.

In der Fernsehserie hat Gereons Raths Versetzung nach Berlin mit einer Spezialaufgabe zu tun. Er sucht nach einer Videoaufnahme, die hätte vernichtet werden sollen. Johann König (ein Porno-Regisseur) begeht Selbstmord nach einer Drohung vom ‚Armenier‘, um den Film geheim zu halten. Das Video zeigt angeblich Pornographie mit dem Oberbürgermeister von Köln, Konrad Adenauer, was, anders als im Buch, der Grund dafür ist, dass Gereon zur Sittenpolizei in Berlin kommt (Staffel 1, Episode 2, 16.57). Die Familie Rath hat ein persönliches Verhältnis zu Konrad Adenauer, weil er unter anderem der Familie in einer schwierigen Zeit beistand, nämlich als die Mutter von Gereon Rath an der Spanischen Grippe starb (Staffel 1, Episode 2, 17.56). Das ist ein Unterschied zum Buch, denn hier lebt Gereons Mutter noch. Auf Grund des persönlichen Verhältnisses zu Adenauer ist diese Aufgabe sehr wichtig für Gereon. Die Figur von Konrad Adenauer kommt im Buch überhaupt nicht vor, und ist erst im Film hinzugefügt worden. Konrad Adenauer wurde später der erste Bundeskanzler der Bundesrepublik Deutschland, und ist daher dem deutschen Publikum bekannt. Dass er in Babylon Berlin auftritt, verstärkt den Anschein der Realität deutlich. Gereons angesehener Vater, Engelbert Rath hilft Gereon, seine Aufgabe für Adenauer durchzuführen, indem er sein gutes Verhältnis zum Regierungsrat August Benda pflegt. August Benda ist historisch an Bernhard Weiß angelehnt, der im Buch nur sehr kurz auftritt. In der Fernsehserie ist August Benda Regierungsrat und Chef der politischen Polizei, und tritt aktiv in Erscheinung. Möglicherweise soll die Figur von Ernst Gennat im Buch substituieren. Diese Veränderung wurde vorgenommen, um den jüdischen Bernhard Weiß hervorzuheben.

In der Fernsehserie hat Gereon eine Liebesbeziehung zu Helga in Köln, die eigentlich die Frau des angeblich verstorbenen Bruders, Anno, ist. Gereon hat im Krieg erlebt, dass er seinen Bruder nicht retten konnte. Das führt unter anderem dazu, dass er ein „Zitterer“ wird, was bedeutet, dass er an einer posttraumatischen Belastungsstörung leidet. Er trägt stets Medizin (Hustensaft mit Heroin) in kleinen Flaschen mit sich. Gereon versucht die posttraumatische Belastungsstörung geheim zu halten, wird aber bei einem Anfall von Charlotte Ritter entdeckt, die ihm hilft. Anders als im Buch entsteht keine Liebesbeziehung zwischen Charlotte und Gereon, sondern eher eine Freundschaft, die darauf basiert, die Wahrheit zu finden und Kriminalität zu verhindern.

Die Figur von Gereon Rath ist eine Art Zeitzeuge der Geschichte. Obwohl ihn Politik nicht groß interessiert, erlebt der Zuschauer durch ihn die Weimarer-Republik und die Goldenen Zwanziger in Berlin. Gereon repräsentiert etwa den Mittelstand der Gesellschaft, und bietet deshalb eine Perspektive sowohl auf die Unterschicht als auch auf die Oberschicht, weil er mit beiden Schichten interagiert.

In der Fernsehserie ist die Figur von Charlotte Ritter, gespielt von Liv Lisa Fries, etwas geändert worden. In der Serie wohnt Charlotte, genannt „Lotte“, und nicht „Charly“, in einer ärmlichen Wohnung mit ihrer kranken Mutter und ihrem kranken Vater. In derselben Wohnung wohnen auch ihre kleine Schwester Toni, und ihre große Schwester, deren Mann und Kinder. Charlotte muss Geld für die Miete verdienen und kann sich in der Serie auf keinen Fall ein Studium leisten. Charlotte arbeitet deshalb tagsüber mit Aufträgen als Stenotypistin wie beispielsweise Abschriften, Katalogisierung des Photoarchivs der Mordinspektion und ähnlichem auf dem Polizeirevier. Nachts arbeitet sie als Prostituierte im bekannten *Moka Efti*. Der Job als Stenotypistin kommt sowohl im Buch als auch im Film vor, doch im Buch ist Charlotte bei der Mordinspektion fest angestellt und wird auch in die Ermittlungen miteinbezogen. Im Film dagegen muss sie mit anderen Frauen um die Aufgaben auf dem Polizeirevier „kämpfen“. Der Hintergrund von Charlotte ist ziemlich verändert: Im Buch hat Charlotte einen bürgerlichen Hintergrund und studiert Jura. In der Fernsehserie stammt sie aus ärmlichen Verhältnissen und balanciert zwischen den anständigen Jobs am Tag und denen der Unterwelten in der Nacht. Die zwei etwas unterschiedliche Figuren von Charlotte Ritter stellen beide das „neue Frauenbild“ nach dem 1. Weltkrieg dar. Der Krieg führte mit sich, dass die Frauen wegen der Abwesenheit ihrer Männer neue Aufgaben in der Gesellschaft und Arbeitswelt übernahmen. Dieselbe Abwesenheit führte zumindest in den Großstädten zu einem grundlegenden Wandel der sexuellen Moral und nach dem Krieg zu vielen Ehescheidungen (Herzog 2014). Zu Beginn der

Weimarer Republik wird das Wahlrecht der Frauen eingeführt, und „Veränderte Moralvorstellungen und ein neues weibliches Selbstverständnis boten die Grundlagen für das Erscheinen der sogenannten Neuen Frau im städtischen Alltag“ (Herzog 2014). Die Frauen möchten einen Beruf ausüben, was Charlotte Ritter in ihrer Jagd auf die Stellung als Kriminalistin deutlich zeigt. Sie möchte gerne eine selbständige und unabhängige Frau werden. Zeitschriften wie "Die Dame" oder "Elegante Welt" brachten das Bild der Neuen Frau in die Öffentlichkeit. Allerdings verschwand das Bild der neuen Frau im Zuge der Weltwirtschaftskrise 1929 (Herzog 2014). Eine weitere Illustration des neuen Frauenbildes sehen wir in Dr. Völcker: Während diese Figur im Buch männlich ist, ist sie in der Fernsehserie weiblich. Im Buch treffen wir Dr. Peter Völcker als einen Mann, der einen strengen asketischen Eindruck macht (Kutscher 2018, 73). Wie im Buch ist Dr. Völcker auch in der Serie Armenärztin und Mitglied der KPD. Der Polizeiarzt Dr. Schwarz nennt sie „Die Frau Stalin“ (Saison 1, Episode 4, 17.15). Dr. Völcker kämpft für die Rechte der Arbeiter und legt sich gerne mit der Polizei an. Das Dr. Völcker zur Frau geworden ist, kann ein Ausdruck für das neue Frauenbild sein, welches in der filmischen Version demnach stärker herausgestellt wird. Man kann zwar bezweifeln, ob die Gesellschaft in der Zeit eine Frau als Ärztin akzeptierte. Dr. Völcker ist Armenärztin, was heißt, dass ihre Klienten die Armen und die Unbemittelten sind. Das könnte man so interpretieren, dass die Mittel- und Oberschicht der Gesellschaft ihr Leben nicht in die Hände eines weiblichen Arztes legen wollten, da die Frauen als das schwache Geschlecht gesehen wurden. Beispielsweise wird Dr. Völcker aus dem polizeilichen Obduktionsaal verwiesen, während gleichzeitig Kommissar Böhm und Charlotte den Raum betreten (Saison 1, Episode 4, 18.16). Hier stellt Bruno Wolter die Frage: „Wieso bringst du ein Frauenzimmer in die Obduktion?“. Das kann bestätigen, dass solche Berufe damals nicht für Frauen gedacht waren. Danach wird auch Charlotte aus dem Obduktionsaal verwiesen. Überhaupt sind die angestellten in der Burg alles Männer, und Frauen werden fast nur als Stenotypistinnen angestellt, was Charlotte Ritter aber nicht einschüchtert. Sie vertretet in dem Sinne zusammen mit Dr. Völcker nicht nur das neue Frauenbild, sondern indirekt auch eine feministische Perspektive<sup>10</sup>, die die Gleichberechtigung von Mann und Frau beansprucht.

Dr. Johann Schmidt ist das Pendant zu Dr. Johann Marlow im Buch. Sie spielen aber zwei eher unterschiedliche Rollen. Dr. Schmidt im Film arbeitet mit Hypnose und behauptet, er könne posttrau-

---

<sup>10</sup> Siehe z.B.: [http://denstoredanske.dk/Samfund,\\_jura\\_og\\_politik/Samfund/Kvindesagen/feminisme](http://denstoredanske.dk/Samfund,_jura_og_politik/Samfund/Kvindesagen/feminisme)

matisch Belastungsstörungen durch „Suggestive Therapie“ kurieren. Er leitet ein Hospital, wo Männer, die sowohl physische als auch mentale Probleme haben, behandelt werden. Dr. Schmidt arbeitet mit dem ‚Armenier‘ zusammen, ist aber nicht so tief in die Unterwelt verstrickt, wie Dr. Marlow im Buch. Dr. Marlow ist eher ein „Gangster-König“, während Dr. Schmidt in seiner mysteriösen Forschung tätig ist. Am Ende der zweiten Staffel wird Gereon entführt und zu Dr. Schmidt gebracht, der ihn hypnotisiert und zum Krieg zurückleitet. Unter der Hypnose entfaltet sich, dass Gereon nicht versucht hatte, seinen Bruder Anno zu retten, als er immer noch lebend auf dem Schlachtfeld lag. Stattdessen war er geflohen, und hatte den Bruder zum Sterben hinterlassen. Als Gereon aus der Hypnose geweckt wird, wird klar, dass der vernarbte Dr. Schmidt eigentlich Gereons Bruder, Anno Rath, ist.

Swetlana Sorokina wird uns zuerst als eine Nachtclubsängerin im *Moka Efti* präsentiert. Sie hat den gleichen Künstlernamen wie im Buch: Lana Nikoros. Sie gibt sich als die Tochter der russischen Adelsfamilie Sorokin aus. Diese Identität wird aber bezweifelt, denn angeblich gibt es nur männliche Nachkommen. Sie ist eine Drahtzieherin in der Mission, Gold von Russland nach Berlin zu schmuggeln, und sie betrügt ihre Geliebten im Versuch, das Gold für sich selbst zu ergattern. Sie ist Teil eines Liebesdramas, und lässt sich im Film von sowohl Alfred Nyssen als auch Alexej Kardakow lieben. Alfred Nyssen kommt nur im Film vor. Hier ist er in eine reiche Unternehmerdynastie hineingeboren und Teilnehmer der Verschwörung um die Schwarze Reichswehr. Die Schwarze Reichswehr ist eine geheime paramilitärische Organisation, die versucht Deutschland wiederaufzurüsten, obwohl das eine Verletzung des Versailler Vertrags darstellt. Die Figur von Alfred Nyssen ist dem Sohn von August Thyssen, Fritz Thyssen, nachempfunden. Die Industriellenfamilie Thyssen, unter der Leitung von Fritz Thyssen und ihre Geschäftspartner waren in Wirklichkeit finanzielle Unterstützer des Hitlerregimes (Vallen 2018; Encyclopedia Britannica (c) o.J.).

Alexej Kardakow ist die gleiche Figur im Buch und im Film: Er ist Trotzki und Anführer der Roten Festung. Während Alexej und Swetlana im Buch nur am Rande erwähnt werden, sind sie im Film beide Hauptakteure in dem Handlungsstrang, das sich auf das Sorokin Gold und das Giftgas bezieht, und sie treten aktiv in Erscheinung. Dieser Unterschied bedeutet, dass der Zuschauer in der Fernsehserie viel tiefer in die Verschwörung und die Pläne der Roten Festung und der schwarzen Reichswehr einbezogen wird. Das geschieht insbesondere dadurch, dass das Agieren von Swetlana nahe verfolgt wird, und dieser Handlungsstrang im Film viel umfangreicher ist als im Buch. Unter anderem wird auch der ‚Der Armenier‘ präsentiert, der nur im Film vorkommt. Er ist der gefährlichste und machtvollste Gangster in Berlin, wahrscheinlich der König der Unterwelt. Man könnte

sagen, dass er es für die Berolina und Dr. Marlow im Buch ausmacht. Er ist der Eigentümer des *Moka Efti*. Der Armenier ist rücksichtslos und scheut keine Mittel, um an die Spitze der Unterwelt zu gelangen und da zu bleiben. Er arbeitet mit Dr. Schmidt zusammen, wobei man nicht viel darüber erfährt, wie sie sich kennen, aber sie sind einander eng verbunden. Der Armenier ist der Polizei bekannt, aber sehr klug und gut darin, seine Kriminalität zu organisieren und durchführen, weshalb sie keine Beweise haben, um ihn zu verhaften. Deshalb braucht er sich auch nicht zu verstecken, und er führt ein luxuriöses Leben in seinen Anwesen. Der Armenier weiß ebenfalls um das Sorokin Gold, und möchte es für sich selbst gewinnen, wahrscheinlich auch um seine Position als machtvollster Gangster Berlins zu bestätigen.

## 5.2.2. *Ausgewählte Szenen*

### 5.2.2.1. *Staffel 1, Episode 4 - Die Darstellung des Blutmais 1929*

Die Szene fängt mit einem schwarzen Bild an (03.00). Durch sogenannte Kaschs<sup>11</sup>, ein filmisches Mittel der 1920'er Jahre, wird ein rundes Loch im schwarzen Bild erzeugt, in dem ein Auge erkennbar wird. Das Loch vergrößert sich, und wir erkennen Gereon Rath, der in der U-Bahn zwischen Arbeitern steht. Die Arbeiter die rufen: „Heraus, Heraus, Heraus zum 1. Mai“ (03.08). Aus der Vogelperspektive wird gefilmt, wie die Passagiere am Hermannplatz aussteigen (03.13), und sich nachher, aus der Normalperspektive betrachtet, die Treppen hinaufwühlen, als ob die Kamera selbst einer der Arbeiter wäre (03.21). Dann wird aus der Obersicht, die zur Normalhöhe sinkt, ein Überblick des Hermannplatzes gegeben, wo sowohl Arbeiter als auch Polizisten sich versammelt haben. Es wird in Nah- und Großaufnahme gefilmt, wie Gereon in Mitte der Arbeiter gelandet ist und festgehalten wird, als er versucht zu entkommen (04.11). Die Nah- und Großaufnahme zeigen deutlich die angespannte Stimmung und die Wut bei den gefilmten Personen. Die Stiefel der Polizei werden von der Untersicht gezeigt, wie sie einen synchronen Schritt vorwärtsgehen, was einschüchternd wirkt (04.18). Dann werden mit einer Detailaufnahme die im Rhythmus schlagenden Knüppel gezeigt, die ebenfalls einen einschüchternden Ausdruck erzeugen (04.21 und 04.32). Als sich die Situation zu einer Schlägerei entwickelt, kann Gereon sich befreien, und stürmt durch die Menschen-

---

<sup>11</sup> Kaschs sind ein filmisches Mittel der 1920'er Jahre. Sie sind „einer Art Masken, die beim Drehen in den Lichtgang der Kamera geschoben wurden und Teile des Bildfeldes abdeckten“ (Beil, Kühnel und Neuhaus 2016: 58). Sie erlaubten beispielsweise eine Konzentration auf das Gesicht.

mengen (04.48). Die Kamera wechselt zwischen vielen Einstellungsgrößen und auch zwischen Normalhöhe (05.00), Übersicht (05.06) und Untersicht (05.03), um die Gewalttätigkeit der Schlägerei zu veranschaulichen. Bruno Wolter wartet am Ende des Platzes auf Gereon, denn sie sollen zusammen eine Durchsuchung der Arbeiterquartiere durchführen, um Waffen zu beschlagnehmen. Der Blick von Gereon fällt wieder auf die brutale Schlägerei, und wieder filmt die Kamera aus mehreren Perspektiven und Einstellungsgrößen, was Spannung/Action erzeugt, aber auch einen Überblick verschafft (05.28). Interessant ist, dass die Kamera ein paar Male sozusagen aus der Untersicht der Arbeiter, hochschwenkt auf die Polizei, beispielsweise 05.03 und 05.25. Um 05.27 wird gefilmt, wie ein schreiender Arbeiter auf dem Boden liegt und geprügelt wird. Diese zwei Darstellungen bewirken den Eindruck, dass die Arbeiter die Schwachen sind, und die Polizei die brutale Oberhand besitzt, was indirekt bestätigt wird, indem keine Polizisten auf dem Boden liegend gezeigt werden. Dann geht es weiter mit den Hausdurchsuchungen, wo die Polizisten mehr oder weniger alle Gegenstände in den Wohnungen auf die Böden kippen (06.00). Nach 32 Wohnungen haben sie nur eine alte armselige Muskete gefunden (06.25). Gereon und Bruno gehen auf die Straße, die aussieht, als hätte sie einen Bürgerkrieg erlebt (06.41). Dann kommt ein Panzerwagen die Straße entlang, der auf alles, was sich bewegt, schießt, auch auf Gereon und Bruno (07.03), die in einem Treppenhaus Zuflucht suchen. Gereons Hand fängt an zu zittern (07.20). Gereon und Bruno sehen, wie zwei Frauen auf einem Balkon erschossen werden, als ein rotes Tuch zur Erde fällt (07.32). Die Kamera filmt in der Nahaufnahme, wie sie versuchen den beiden Frauen zu helfen, und die Angst, die sich in ihren Gesichtern widerspiegelt (08.29). Danach eine Detailaufnahme der Wunden der Frau (09.01). Gereon läuft wieder auf die Straße, um einen Arzt zu finden. Man sieht in Nah- und Detailaufnahme, wie er zittert und seine Medizin aus kleinen Glasflaschen schluckt (09.21). Währenddessen redet Bruno sanft zur sterbenden Frau. Gereon findet die Ärztin, aber es ist leider zu spät. Als sie in die Wohnung kommen, sind beide Frauen tot. Bruno ärgert sich, dass Gereon genau diese Ärztin gefunden hat, denn sie ist Mitglied der Kommunistischen Partei und kämpft gegen die Polizei. Bruno versucht die Sache zu „vertuschen“, und sagt, es sei nicht die Polizei gewesen, die die Frauen erschossen haben. Dem widerspricht die Ärztin empört (11.32). Danach werden die toten Frauen zum Polizeiarzt in die Obduktion gefahren. Dort wechselt die Handlung zu einem toten Russen.

In dieser Szene wird versucht den Blutmai von 1929 so authentisch darzustellen, wie es sich für einen Spielfilm mit historischem Inhalt machen lässt. Die Kameraführung gibt sowohl eine Art Überblick, taucht aber auch in die Ereignisse ein. Dem Zuschauer wird durch die Handlung und durch

die filmischen Mittel der Eindruck vermittelt, es handele sich um eine Abbildung der Realität: Unter anderem wird am Anfang der Szene das Datum und der Ort mit weißer Schrift über den Schirm geschrieben (03.14), und die Kulisse des Hermannplatzes in Berlin wird gefilmt (03.26), darunter auch ein Gebäude mit folgendem Text: „Hier entsteht KARSTADT HERMANPLATZ“. Dieses Detail ist ein Zeichen des wirtschaftlichen Aufschwungs, trägt aber auch dazu bei, den Eindruck der authentischen Darstellung zu verstärken. Der Zuschauer hat das Kaufhaus am Hermannplatz vielleicht auch selbst besucht, und lässt sich deshalb immer mehr in die Handlung hereinziehen. Die Uniformen der Polizei und die Kleidung der demonstrierenden Arbeiter sehen historisch korrekt aus. Obwohl es viele Realitätsreferenzen gibt, und die Szene authentisch wirkt, ist es wichtig im Auge zu behalten, dass Filme konstruiert sind, und deshalb aus der Perspektive der Regisseure und Produzenten gedreht sind. Genau an diese Konstruiertheit erinnern die filmischen Mittel, wie beispielsweise die Kaschs und die Musik. Ältere Musik wird ausgetauscht oder aufgenommen und modern bearbeitet. Beispielsweise singt ein Musikstar der Gegenwart, Bryan Ferry, in *Babylon Berlin* Jazzmusik aus seinem Album „Bitter Sweet“ (2018), was eine Verknüpfung der heutigen und damaligen Musik bietet, vielleicht inspiriert durch den mehrfach ausgezeichneten Film *Moulin Rouge* (2001) von Baz Luhrmann. Die Konstruiertheit von *Babylon Berlin* kommt auch darin zum Ausdruck, dass in der Szene des Blutmais ein Arbeiter den ersten Stein aufhebt, und damit die Schlägerei anfängt. Dass lässt sich aber nicht dokumentieren, und im Prinzip könnte es deshalb genau umgekehrt gewesen sein. Es ist also mehr oder weniger eine Deutung der Filmemacher. Es ist dahingegen dokumentiert, dass die Polizei die brutale Oberhand besaß, was unter 5.2.3 beschrieben wird, wo die Zeitungen von einer „Polizeikatastrophe“ schreiben. Die geschichtlichen Spielfilme vermitteln auch Teile der wirklichen Geschichte, und sie sind Meister darin, die früheren Lebensverhältnisse, Verhaltensweisen und Traditionen in der filmischen Darstellung wieder zum Leben zu erwecken. Beispielsweise sehen wir den Stil von Kleidung und die Einrichtung von Wohnungen im Jahre 1929, als die kleinen Wohnungen durchsucht werden (05.45).

Die historischen Spielfilme sind keine Primärquellen und keine Dokumentare, sie können aber als Sekundärquellen unser Geschichtsbild ergänzen, insbesondere können sie Grundbedingungen und frühere Lebensverhältnisse der wirklichen Geschichte zeigen, und die Geschichtsauffassungen um die Primärquellen herum aufbauen, wie der Blutmai in *Babylon Berlin* es tut. Die Unzufriedenheit und Unruhe der Arbeiter der deutschen Gesellschaft werden durch die Demonstrationen gezeigt. Ihre Verzweiflung wird deutlich, und die Gefühle der Machtlosigkeit dringen am Ende der Szene durch, was eben die Lebensverhältnisse zeigt. Die filmische Darstellung kann so eine Primärquelle

ergänzen. Die gesamte Szene ist historisch authentisch dargestellt, und vermittelt Wissen über das grausame Ereignis an den Zuschauer. Es handelt sich zwar nicht um einen Dokumentarfilm, sondern ist eben die Deutung, die die Filmemacher dem Ereignis beilegen. Damit trägt *Babylon Berlin* dazu bei, die Geschichte nacherlebbar zu machen.

#### 5.2.2.2. Staffel 2, Episode 6 – Operation Prangertag

Operation Prangertag findet am 2. Juni 1929 statt, und der vollständige Plan wird am 1. Juni den Leitern der schwarzen Reichswehr bekannt gegeben (Staffel 2, Episode 5 (20.15)).

Der deutsche Außenminister Gustav Stresemann und der französische Außenminister Aristide Briand sollen am Theater am Schiffbauerdamm die *Dreigroschenoper* von Bertolt Brecht sehen. Als Startschuss für die militärische Übernahme der Regierungsgeschäfte ist der Plan, beide Politiker zu ermorden, und General Ludendorff als Reichskanzler einzusetzen. Die Demokratie soll zerstört, und Kaiser Wilhelm II. soll aus dem Exil geholt und wieder auf den Thron gesetzt werden.

Es ist Abend. Die Szene fängt damit an, dass die deutsche Fahne auf dem Theater am Schiffbauerdamm weht. Dann wird aus der Vogelperspektive auf fünf Polizisten herunter gefilmt. Vier sind im Dienst und kontrollieren alle Polizisten, die im Einsatz sind. Dann wird aus Normalhöhe das Gesicht des fünften Polizisten gezeigt: Bruno Wolter. Bruno Wolter hat keinen Dienst bei der Schutzpolizei und hat sich also einen falschen Ausweis besorgt: Er tritt als Schibulski vom 11. Revier auf. Bruno bewegt sich im Theater umher, um seine Waffe zu holen und sich schließlich in der riesigen Lampe an der Decke des Theaters zu verstecken (15.48). Hier wird die Lampe, die wegen Bruno schaukelt, von außen gefilmt, und dann wieder in die Lampe hinein zu Bruno. Hier sieht man, wie Bruno sein Gewehr zusammensteckt, und den Aufgang ins Visier nimmt, an dem die Politiker herauskommen werden. Dann kommt eine Szene mit Gereon, der gerade nach einer Dosis Medizin erwacht ist. Er ist mit Helga und ihrem Sohn zusammen. Im Radio hört man die Nachricht, dass Gustav Stresemann und Aristide Briand das Theater am Schiffsbauerdamm besuchen werden, um die *Dreigroschenoper* zu sehen, die laut dem Radiosender dem deutschen Theater ihren Weltruf zurückgab (17.57). Während der Sender immer noch läuft, wechselt das Bild zu den Autos der Politiker, die gerade am Theater ankommen. Die vielen Menschen vor der Oper werden gefilmt, darunter auch der Regierungsrat der Polizei, August Benda. Es wird wieder zurück zu Gereon gewechselt,

der Helga fragt, was „Prangertag“ ist. Sie antwortet es sei „Fronleichnam<sup>12</sup>“. Gereon hastet los, während die Kamera wieder zurück zum Theater am Schiffsbauerdamm wechselt. Hier wird Aristide Briand befragt, wie er die politische Situation in Deutschland beurteilt, wozu er antwortet: „Es gibt immer Gefahr für eine junge Demokratie, aber für die Demokratie lohnt es sich zu kämpfen“ (18.33). Die Politiker und August Benda gehen in das Theater hinein. Die Kamera wechselt zu den Polizisten, die die Ausweise anderen Polizisten kontrollieren. Die Kamera wechselt in die Menschenmenge im Foyer des Theaters, wo auch August Benda sich aufhält (19.02-19.15), und dann zurück zu Gereon, der in ein Taxi springt und zum Schiffsbauerdamm fährt (19.16). Im Theater läutet einer der Angestellten mit einer Glocke, damit die Gäste an ihre Plätze gehen. Ein junger Diener fährt einen rollenden Anrichtetisch in die Küche, wo einer der „falschen“ Polizisten, namens Scheer, einen schwarzen Waffenkoffer aus dem Anrichtetisch hervorzieht, und damit durch eine andere Tür geht. Die Kamera wechselt zurück zu Gereon im Taxi, der ungeduldig geworden ist, und den Taxifahrer zur Eile antreibt. Darauf folgt ein Bildwechsel zu Scheer, der mit dem Waffenkoffer in einen Gang nach oben im Theater läuft (20.18). Bildwechsel zu der riesigen Lampe an der Decke (20.20). Die Kamera schweift zu den Lichtprojektoren, und dem Beleuchter, der sie bedient. Scheer löst diesen Mann ab, und fängt an, ein Gewehr zusammenzubauen, während Bruno Wolter ihn aus der Lampe beobachtet. Gereon Rath kommt zum Theater, wird von der Polizei aber nicht hereingelassen (21.10). Die Vorstellung fängt an. Gereon Rath schleicht sich ins Theater. Die Kamera schaut durch die „Sichtlöcher“ der Gewehre. Die Scharfschützen haben Aristide Briand und Gustav Stresemann im Visier. Gereon entdeckt, was sie vorhaben. Alles ist angespannt (25.15), und das Bild wechselt zwischen allen Akteuren. Um 25.22 sieht man durch Kaschs je das eine Auge der beiden Scharfschützen, und ihre Ziele – vier kleine Bilder auf schwarzem Hintergrund zusammengestellt. Gereon hat den Scharfschützen namens Scheer gefunden, aber bevor er ihn verhören kann, hat Bruno ihn erschossen, während auf der Bühne eine künstliche Schießerei vor sich geht (25.56-26.08). Bruno Wolter verfehlt sein Ziel, Gustav Stresemann, weil der sich jetzt zufällig aus dem Saal zurückzieht. Gereon jagt Bruno hinterher, ohne zu wissen, dass es Bruno ist, wird aber von der Schupo am Eingang aufgehalten. Die Kamera filmt die deutsche Flagge, die nicht gesenkt wurde, was sonst das Signal für die gelungene Operation gewesen wäre (27.31). Die Aktion hat fehlgeschlagen.

---

<sup>12</sup> Fronleichnam ist ein katholischer Feiertag. Am zweiten Donnerstag nach Pfingsten findet dieses Fest statt. Der Name bedeutet „Leib des Herrn“. Gefeiert wird das Sakrament der Eucharistie (Guido und Eckhard 2013).

Die ganze Szene der Operation Prangertag ist spannungserregend aufgebaut: Die Musik spielt in hohen Tönen, die Beleuchtung ist dunkel, und die Pläne natürlich geheimnisvoll. Die Kamera wechselt ständig zwischen Gereon Rath, Bruno Wolter, August Benda, den Politikern und den Gästen im Theater. Gereon Rath kämpft mit der Zeit, um zum Theater zu gelangen, bevor es zu spät ist, und das ständige hin- und her zwischen Gereon und den Leuten am Theater erzielt den erwünschten, gestressten Eindruck, gibt aber dem Zuschauer gleichzeitig auch den Überblick (19.19). Die dunkle Beleuchtung kommt insbesondere in den Szenen mit den Attentätern vor, wahrscheinlich als Anspielung auf ihre bösen Absichten (14.41). Als die Gäste im Foyer des Theaters Champagner trinken, ist die Beleuchtung eher warm, und die Laune bei den Gästen ist sehr gut (19.11). Nur August Benda wirkt ein wenig besorgt, und geht umher, als suche er nach einem Attentatsmann. Auf jeden Fall behält er alles im Blick, was hervorhebt, dass August Benda sich nicht gedankenlos amüsiert, sondern seinen Job als Regierungsrat der Polizei sehr ernst nimmt und ein gutes „Fingerspitzengefühl“ hat (19.11). Die Musik hat anders als die Beleuchtung durch die ganze Szene den gleichen gereizten Ton, was auch das aufmerksame „herumwandeln“ von August Benda unterstützt. Dem Zuschauer wird völlig klar, dass bald etwas passieren wird, und dass es für Gereon Rath schwierig sein wird, rechtzeitig aufzutauchen und das Attentat zu verhindern.

Wie die Szene vom Blutmai 1929 zeigt uns auch diese Szene die Lebensverhältnisse im Jahre 1929. Hier sind im Kontrast aber die Verhältnisse der Oberschicht der Gesellschaft gezeigt, die sich teure Kleidung, Champagner und Theatertickets leisten kann. Auch das Gebäude, das Theater am Schiffsbauerdamm, ist mit den roten und fein dekorierten Balkonen authentisch dargestellt (22.13). Wie schon früher erwähnt, könnte der Umgang mit der Musik von *Moulin Rouge* inspiriert sein, was auch in dieser Szene zum Ausdruck kommt. Die *Dreigroschenoper* wird nämlich mit Rammsteins „Haifisch“ von 2009 als erstes Lied angefangen (22.19). Das Lied von Rammstein ist eine Umschreibung von „Die Moritat von Mackie Messer“ (1928), das von Bertolt Brecht getextet und von Kurt Weill vertont war. „Die Moritat von Mackie Messer“ war für die *Dreigroschenoper* geschrieben, und wurde das erste Mal bei der Uraufführung der *Dreigroschenoper* im Theater beim Schiffsbauerdamm gespielt. Wie in *Moulin Rouge* wird neue Musik in ein älteres Stück inkorporiert. Es handelt sich hier zwar um eine Umschreibung, was in sich selbst witzig ist, denn Rammstein ist eine provozierende heavy metal Rockband, und ein totaler Gegensatz zu Bertolt Brecht und der *Dreigroschenoper*. Die Verwendung solcher Modernisierungen verweist auch auf die Künstlichkeit der Darstellung.

Der dargestellte Putschversuch wirkt durchaus authentisch und plausibel, wie viele der anderen Elemente und Ereignisse der Fernsehserie. In der Zeit der Weimarer Republik gab es viele Putschversuche, aber keinen, der wie dieser durchgeführt wurde (siehe Erläuterungen im nächsten Abschnitt). Das Ereignis ist also fiktiv. Wenn man keine eingehende Kenntnis zur deutschen Geschichte hat, dann wird die Operation Prangertag höchst wahrscheinlich als Abbildung der Realität empfunden, insbesondere weil authentische Personen wie die Politiker Gustav Stresemann und Aristide Briand vorkommen. Interessant ist auch, dass die Operation Prangertag im Buch nicht vorkommt, und also nicht Teil von Volker Kutschers Roman ist. Sie wurde von den Regisseuren Tom Tykwer, Achim von Borries und Henk Handloegten hinzugefügt. Der Putschversuch passt aber ganz gut in die Handlung hinein, und ist vielleicht eine Art Karikatur<sup>13</sup> der Zeit, weil es mehrere von ihnen gab, die fehlschlagen. Das kann man wiederum als Sekundärquelle auffassen, die etwas über die Weimarer Republik erzählt, obwohl genau dieser Putschversuch fiktiv ist. Bei der Erfindung dieses Putschversuches haben die Filmemacher die gleiche Vorgehensweise verwendet wie Volker Kutscher. Sie haben einen authentischen Ort gewählt (der bis heute existiert), und die prominenten Politiker der Zeit, was natürlich den Wirklichkeitsanspruch erhöht, aber auch bewirkt, dass der Zuschauer nicht bemerkt, dass dieses Ereignis nicht von Volker Kutscher ausgedacht wurde. Die Filmemacher haben vielleicht ein Vorbild in *Inglourious Bastards* (2009) von Quentin Tarantino gesehen. *Inglourious Bastards* schildert eine fiktive jüdisch-amerikanische Einsatztruppe, die während des 2. Weltkriegs in Frankreich Schreck und Graus bei der deutschen Besetzungsmacht verbreiten sollten. Die Geschichtsschreibung wird auf den Kopf gestellt, und die Nationalsozialisten werden Opfer der jüdisch-amerikanischen Gruppe. In Wirklichkeit kam es öfters vor, dass Juden in Gebäuden lebendig verbrannt wurden, was in *Inglourious Bastards* genau umgekehrt ist, denn hier sind es die Juden, die die Nationalsozialisten lebendig verbrennen. Einige Rezensionen behaupten zwar, dass die kontrafaktische Geschichtsschreibung von Tarantino mehr schade als es nütze. Der ganze Film ist aber in einem humoristischen und ironischen Ton gehalten, um die Fiktion hervorzuheben – es ist so absurd, dass es lustig ist. *Babylon Berlin* und die Operation Prangertag sind stärker an die Geschichte angelegt, aber es ist sehr denkbar, dass die Filmemacher sich von Tarantino inspirieren ließen.

---

<sup>13</sup> „Zeichnung o. Ä., die durch satirische Hervorhebung bestimmter charakteristischer Züge eine Person, eine Sache oder ein Geschehen der Lächerlichkeit preisgibt“ (Duden o.J.)

### 5.2.3. Analyse nach der Typologie von Ansgar Nünning

Wie das Buch, *Der Nasse Fisch*, beinhaltet die Fernsehserie, *Babylon Berlin*, Merkmale der dokumentarischen historischen Fiktion<sup>14</sup>, die der Geschichtsschreibung nahesteht. Dieser Typus schildert quellenmäßig belegbares geschichtliches Geschehen und versucht weitgehend isomorph mit dem Wissen der Historiographie umzugehen. Die hohe Anzahl von allgemeinen und spezifischen Realitätsreferenzen ist das Hauptkennzeichen, was auch eine Tendenz zur Verschleierung der Fiktionalität mit sich führt. Eine der ausgewählten Szenen des Films schildert den Blutmai 1929, was ein geschichtliches Geschehen ist, das man versucht hat, authentisch wiederzugeben. Straßenschilder werden gefilmt, um den Ort des Geschehens festzulegen: Hermannplatz (Staffel 1, Episode 4, 03.28). Etwas, das die Aufmerksamkeit des Zuschauers einfängt, ist die im Rhythmus schlagenden Knüppel der Polizisten (Staffel 1, Episode 4, 04.23, 04.32), die den Eindruck erwecken, dass die Polizei die Oberhand hat, und sehr machtvoll sind, während die Arbeiter eher als unstrukturierte Masse dargestellt werden. Es wird auch gezeigt, wie ein Arbeiter einen Stein aufnimmt (Staffel 1, Episode 4, 04.27), und ihn gegen die Polizisten wirft, was sozusagen der Startschuss zur Massenschlägerei wird. Daraus lässt sich interpretieren, dass die „Schuld“ den Arbeitern zugewiesen wird. Aber genau die Frage, wer die „Schuld“ am Blutmai 1929 trägt, ist umstritten. Polizeioberst Lange schrieb in der Frankfurter Allgemeine Zeitung am 15. Juni 1929 folgendes:

Die sogenannten Maiunruhen in Berlin haben zu einer Polizeikatastrophe geführt. Zu ihr hätte es nicht zu kommen brauchen, wenn politische Einsicht an maßgebender Stelle zum Entschluß geführt hätte, das Demonstrationsverbot rechtzeitig aufzuheben. Vor oder kurz nach Weihnachten wäre dazu Zeit gewesen. Schließlich konnte ein sozialdemokratischer Polizeipräsident doch nicht von der Tatsache überrascht werden, daß am 1. Mai die Arbeiterschaft die Straße für sich verlangen würde, um in altgewohnter Weise für ihre Ideale zu demonstrieren. Wer am Dampfkessel steht, muß wissen, was ein rechtzeitig geöffnetes Ventil bedeutet.

Im Unterschied zum Film meint Lange, dass die Polizei die Schuld am Blutmai 1929 trägt, insbesondere der Polizeipräsident, der das Demonstrationsverbot nach Lange zufolge hätte aufheben sollen. Die Schuld liegt nicht bei einzelnen Polizisten, „denn er ist ein Produkt der Erziehung seiner Vorgesetzten – und auch der Psychose, die von solchen Tagen einmal nicht zu trennen ist“ (Lange

---

<sup>14</sup> Die Formulierung „dokumentarischen historischen Roman“ von Nünning auf die Filmanalyse angepasst.

1929). Lange äußert sich kritisch über den Gebrauch von Maschinengewehren, während die Arbeiter Steine benutzten, was ein sehr ungleiches Verhältnis ausdrückt, was auch im Film gezeigt wird. Obwohl der Film die Arbeiter von einer schlechten Seite zeigt, wird die Polizei aber nicht geheiligt, und die Gewalttätigkeit nicht verschleiert. Der Zuschauer sieht, dass Panzerwagen auf alles, was sich bewegt, schießen, unter anderem auf zwei Frauen (07.32) und auch auf Bruno Wolter und die Hauptperson (07.18), die ja auch selber Polizisten sind.

In der Vergangenheit versuchte die Polizei und ihr sozialdemokratischer Polizeipräsident den Blutmai zu gerechtfertigen: Im *Vorwärts*, der Zeitung der deutschen Sozialdemokratie seit 1876, wurde am 2. Mai 1929 folgendes geschrieben: „Die Kommunisten haben erreicht, was sie wollten. Am 1. Mai, dem Weltfeiertag der sozialistischen Arbeiter, haben in stundenlangen Kämpfen zwischen Kommunisten und Polizei viele Verletzte und eine Reihe Toter mit dem Blute das Pflaster Berlins gerötet“ und weiter: „Trotz aller Warnungen haben sie den Widerstand gegen die republikanischen Behörden organisiert, in unverschämtester Sprache immer aufs Neue gegen die Republik, gegen den Polizeipräsidenten und vor allem gegen die Sozialdemokratie gehetzt.“ (Vorwärts 1929). Das zeigt, wie der historisch authentische Polizeipräsident Zörgiebel das Demonstrationsverbot in der Berliner Presse rechtfertigte. Die SPD behandelte die Problematik Ende Mai nur oberflächlich, und der „Partei vorsitzende Otto Wels (1873–1939) verteidigte das Vorgehen der Polizei und warf der KPD Putschismus vor“ (Kauptert 1999). Dieser Eindruck der Vertuschung und Rechtfertigung und die Frage nach der Schuld wird im Film dargestellt, und spiegelt ziemlich authentisch die damaligen Ereignisse. Die Szene wird zwar durch die Augen der drei Regisseure erzählt, und ist daher eine Rekonstruktion des Blutmais, und das Geschehen ist mehr oder weniger fiktiv, obwohl versucht wird, die Wirklichkeit wiederzugeben oder zu revidieren. Die Rechtfertigung des gewaltsamen Auftretens der Polizei am Blutmai wird anhand der Figur von Dr. Völcker zur Diskussion gestellt. Interessant ist, dass in einer späteren Episode gezeigt wird, wie Gereon Rath vor Gericht über seine Kollegen deckt, was die Behauptungen der Vertuschung und Korruption der Polizei von Dr. Völcker bestätigt. Damit wird auch den Kommunisten recht geben, was beim Zuschauer den Eindruck von Objektivität erweckt. Mit anderen Worten werden die Kommunisten im Film durchaus differenziert dargestellt, und der Film ergreift keine Partei, weder dafür oder dagegen. Die Figurendarstellung der Arbeiter lassen sie teilweise als Opfer historischer Ereignisse erscheinen, was eines der Merkmale der revisionistischen historischen Fiktion ist, die versucht das offizielle Bild von Geschichte zu verändern.

Die Operation Prangertag erscheint durchaus als authentisches Ereignis, mit prominenten Politikern und Personen, wie Gustav Stresemann, Aristide Briand und August Benda. Das Theaterstück „Die Dreigroschenoper“ von Bertolt Brecht ist im damaligen Deutschland auch im Theater am Schiffsbauerdamm aufgeführt worden und war sehr bekannt. Das Theater existiert bis heute, obwohl es wegen der Zerstörungen des Krieges heute etwas verändert ist. Es gibt also viele Realitätsreferenzen, die „Operation Prangertag“ an sich ist jedoch fiktiv (Jecke 2018), was nicht zur dokumentarischen historischen Fiktion passt, sondern eher zur realistischen historischen Fiktion oder zur revisionistischen historischen Fiktion. In der Zeit der Weimarer Republik gab es mehrere Putschversuche, unter anderem den Kapp-Lüttwitz-Putsch (1920), den Hitler-Putsch (1923) und den Küstriner Putsch (1923). Letzterer wurde von Major Buchrucker geleitet, was die Schwarze Reichwehr ins Visier der Öffentlichkeit brachte (Jecke 2018). Das Ziel war damals gleichermaßen ein Anschlag auf Gustav Stresemann und die Zerstörung der Regierung, was aber auch fehlschlug. Man kann sich vorstellen, dass die Operation Prangertag von den vielen Putschversuchen inspiriert ist. Das lässt sich dann als fiktives Geschehen im historischen Raum einordnen, was charakteristisch für den realistisch historischen Roman ist. Die Operation Prangertag könnte aber auch zur revisionistischen historischen Fiktion gehören, die ereignishafte Handlungen schildert, und dabei herkömmliche Vorstellungen von Kohärenz und Sinnhaftigkeit geschichtlicher Zusammenhänge durchkreuzt und unser offizielles Geschichtsbild in Frage stellt. Die ereignishafte Operation Prangertag versucht zwar authentisch dazustehen, lässt sich aber als kontrafaktische Geschichtsschreibung kategorisieren, und ist ein fiktives Ereignis, das die Geschichte durchkreuzt, obwohl authentische Figuren beteiligt sind. Es ist aber nicht direkt eine Gegengeschichte, was die revisionistische historische Fiktion kennzeichnet, denn es ist nicht ein authentisches Ereignis, das aus einer neuen Sicht präsentiert wird, was eigentlich wieder zur realistischen historischen Fiktion zurückweist. Das Ereignis unterscheidet sich auch in Bezug auf das Merkmal, das im revisionistischen historischen Roman nicht eine Figur im Zentrum steht, sondern mehrere, wobei sowohl in *Babylon Berlin* als auch im *Nassen Fisch* Gereon Rath als Hauptperson dasteht. Weil es aber viel Handlungsstränge gibt, gibt es mehrere wichtige Figuren. In *Babylon Berlin* ist die Rolle von Charlotte Ritter hervorgehoben, und sie macht die weibliche Hauptrolle des Filmes aus. Deshalb könnte man dafür argumentieren, dass einige Figuren der Geschichte fast gleichwertig sind, aber Gereon Rath ist unbestritten eindeutig die Hauptperson ist.

*Babylon Berlin* und die ausgewählten Szenen ähneln dem Typus der metahistorischen Fiktion<sup>15</sup> nicht, was auch nicht zu erwarten war, da dieser Typus sich sehr von den anderen unterscheidet. Dieser Typus ist selbstreflexiv und im Zentrum steht der Vorgang der historiographischen Rekonstruktion selbst, was weder beim Buch noch bei der Fernsehserie der Fall ist. Es gibt jedoch einige Merkmale, die dem Typus ähneln: Die verschiedenen Handlungsstränge, die sich gleichzeitig ausspielen und miteinander verknüpft sind, und die Realitätsreferenzen, wie das Theater am Schiffsbauerdamm, die Dreigroschenoper von Bertolt Brecht sowie die Politiker Gustav Stresemann und Aristide Briand.

*Babylon Berlin* beinhaltet wie *Der nasse Fisch* Kennzeichen von allen Typen von Nünning's Typologie. Das ist nicht überraschend, weil *Babylon Berlin* auf der Vorlage des *Nassen Fisch* basiert. Die Fernsehserie insgesamt lässt sich, wie das Buch, zwischen der revisionistischen Fiktion und der realistischen historischen Fiktion platzieren. Die Szene vom Blutmai neigt zur dokumentarischen historischen Fiktion an, während die Operation Prangertag eher zur realistischen historischen Fiktion neigt.

Wie *der Nasse Fisch* gehört auch *Babylon Berlin* zum Genre des Krimis. Da die Handlung mehr oder weniger gleich abläuft, lässt sich auch bei *Babylon Berlin* eine Mischform von Peter Nussers Kategorien erblicken. Es gibt Merkmale des Detektivromans, wie zum Beispiel der tote Boris im Landwehrkanal und die darauffolgenden Aufklärungsarbeiten der Inspektion A, wo es viele Fragen gibt, und der Detektiv Mühe bei der Aufklärung hat, aber nicht selbst in Gefahr ist. Hier werden die Neugier und das Mitdenken des Zuschauers gefordert. Eher im Spektrum des Thrillers liegt der Versuch der Aufklärung des Todes von Joseph Wilczek und Stephan Jänicke, was den Detektiv viel mehr in Bewegung und Wachsamkeit versetzt, denn er ist selbst impliziert. Die Aneinanderreihungen von Verbrechen aller Art, wie beispielsweise der Blutmai oder der Putschversuch tendieren auch in Richtung des Thrillers. Insgesamt lassen sich *Babylon Berlin* wie auch *Der nasse Fisch* an dem Ende des Spektrums platzieren, wo der Thriller dominiert.

---

<sup>15</sup> Die Formulierung „metahistorischen Roman“ von Nünning zum Film angepasst.

## 6. Vergleich zwischen *Der nasse Fisch* und *Babylon Berlin*

*Babylon Berlin* basiert auf dem Buch *Der nasse Fisch*. Die Regisseure Tom Tykwer, Achim von Borries und Henk Handloegten erzielten mit der Verfilmung von Volker Kutschers Kriminalroman einen Riesenerfolg. Einiges ist aber verändert worden, einiges ist neu dazugekommen und einiges ist mehr oder weniger direkt übernommen worden. Ganz übergeordnet wird in der Fernsehserie der Stoff des Buches weiter dramatisiert. Grob gesagt gibt es mehr Intrigen, mehr Sex und mehr Gangster im Film. Die Fernsehserie pustet Leben in die vergessenen goldenen Zwanziger mit den Sängern, Tanz, Prostitution, Alkohol, Drogen, ökonomischer Aufschwung, aber auch durch die Unterwelten, Ungleichheiten in der Gesellschaft, Korruption und den schwierigen politischen Verhältnissen. „Alles in Allem ist Kutscher mehr daran interessiert, den Alltag der Zwischenkriegszeit und den wachsenden Nazismus in Deutschland zu schildern, als Tykwers lärmende Fritz Lang-ische<sup>16</sup>, lichtscheue Weimarerrepublik mit fahlen Gangstern und leichtlebigen Frauen im Glockenhut und Bananenrock“ [Übersetzt von CD] (Michaëlis 2019). Bo Tao Michaëlis betrachtet das Buch ebenfalls eher als Schilderung eines ziemlich authentischen alltäglichen Lebens, während die Fernsehserie die goldenen Zwanziger und die wilde Unterwelt der Weimarer Republik heraufbeschwört. Natürlich ist die Handlung die eines Krimis, und die Ereignisse, die Gereon Rath erlebt, gehören für viele nicht zum alltäglichen Leben, aber es könnte für einen Kriminalkommissar und innerhalb des Genres des Kriminalromans durchaus plausibel sein. Der Film hingegen ist mehr mit Action, Intrigen und Spannung gepackt, was zu dem Ende des Spektrums tendiert, an dem der Thriller angesiedelt ist. Das liegt auch daran, dass die literarische Vorlage etwas verändert worden ist. Kai-Heinrich Renner behauptet sogar, sie sei „stark verändert worden“ (Renner 2017). Die Epoche der Weimarer Republik ließ die drei Regisseure nicht los und sie suchten selbst nach weiteren Stoffen aus der Zeit der Weimarer Republik (Renner 2017). Deshalb schlugen sie sofort zu, als sich die Möglichkeit bot, das Buch *Der nasse Fisch* zu verfilmen. Das Regisseur-Trio hat die Vorlage unter anderem bei der Figur von Charlotte Ritter (gespielt von Liv Lisa Fries) sehr verändert. Sie ist im Film kein Mädchen aus dem Bürgertum, sondern kommt aus dem Proletariat und lebt mit ihrer Familie in ärmlichen Verhältnisse in einer Mietskaserne. Das haben die Regisseure geändert, weil laut Boris „[d]as Berlin der 20er-Jahre ohne Proletarier, ohne Kommunismus, ohne Hinterhöfe – [...] undenkbar [ist]“ (Renner 2017). Obwohl *Babylon Berlin* ein Krimi ist, ist die Serie (wie auch das Buch) zugleich ein Sittengemälde einer sehr interessanten Periode. Auffällig ist, dass der Name Hitler nur selten erwähnt wird - die

---

<sup>16</sup> Filmregisseur

NSDAP war 1929 immer noch eine relativ unbedeutende Partei. Stattdessen werden die Komplotte der schwarzen Reichswehr abgebildet, ebenso wie ein Putsch namens „Prangertag“, in den auch Kriminalkommissar Bruno Wolter involviert ist. Dieser Putsch kommt allerdings nur im Film vor, und ist somit eine Beifügung der drei Regisseure. Das Ereignis ist fiktiv, aber die Schilderung erweckt den Eindruck, historisch angelegt zu sein, denn prominente Personen und Politiker nehmen am Prangertag teil. Der Plan der Schwarzen Reichswehr ist, den Außenminister Gustav Stresemann und seinen französischen Kollegen Aristide Briand zu ermorden, was der Startschuss für die Übernahme der Regierung sein sollte. Man wollte die Demokratie zerstören, um den Kaiser Wilhelm II. aus dem Exil zu holen und wieder auf den Thron zu setzen. Der Putsch könnte durchaus plausibel sein, denn zu Anfang der Weimarer Republik gab es mehrere Putschversuche, beispielsweise den Kapp-Lüttwitz-Putsch (1920), den Hitler-Putsch (1923) und den Kustriner Putsch (1923) (Jecke 2018).

Andreas Kilb und Peter Körte brachten 2017 ein Interview mit Volker Kutscher in der Frankfurter Allgemeine Zeitung. Hier wird Kutscher zu den Veränderungen von Charlotte Ritter und Gereon Rath befragt. Gereon Rath ist in *Babylon Berlin* stark traumatisiert, weil er seinen Bruder im Krieg zurückgelassen hatte, was aber im Buch nicht vorkommt, denn da kam Gereon kaum an die Front, und der Bruder war schon mehrere Jahre früher verstorben. Diese Veränderung spielt eine Rolle in Bezug auf die Erinnerungskultur. Die Fernsehserie spielt durch Gereons Zustand mehr auf die Erinnerungskultur des Ersten Weltkriegs an. Viele Familien bekamen ihre Männer stark traumatisiert zurück oder verloren sie im schlimmsten Falle ganz. Die Erinnerung an die schreckliche Zeit ist unangenehm, aber wichtig für die neuen Generationen, um in Zukunft solche Kriege zu vermeiden. Im Buch hat die Familie Rath den ältesten Sohn im Krieg verloren, aber der Fokus auf den Krieg ist im Vergleich zum Film ziemlich gering. Die Veränderung der Figuren überrascht Volker Kutscher nicht: „Es war mir aber auch klar, dass die Adaption keine Eins-zu-eins-Abbildung der Figuren sein würde“ (Kilb und Körte 2017). Schon bei den einleitenden Treffen hat Kutscher gemerkt,

mit wie viel Herzblut die drei am Drehbuch arbeiteten. Als dann die Frage kam: ‚Wie viel Freiheit lässt du uns denn?‘, habe ich gesagt: ‚Ich will eure Kreativität in keiner Weise einschränken, bleibt bitte dem Kern meiner Geschichte und meiner Figuren treu und erzählt dann, wie ihr wollt‘. (Kilb und Körte 2017)

Volker Kutscher hat also den drei Regisseuren ziemlich freie Hand gelassen, weshalb die Erzählung durch die Filmadaption an mehreren Stellen verändert worden ist.

Der Hintergrund von Charlotte Ritter ist wie erwähnt deutlich verändert, denn im Buch stammt sie aus einer bürgerlichen Familie und studiert Jura, während sie in der Fernsehserie aus sehr ärmlichen Verhältnissen kommt. Am Tag muss sie als Stenotypistin im Polizeipräsidium arbeiten, während sie sich in der Nacht prostituiert, damit ihre Familie die Hausmiete bezahlen, und ihre kleine Schwester zur Schule gehen kann. Im Buch entwickelt sich eine Liebesbeziehung zwischen Charlotte Ritter und Gereon Rath, was im Film nicht passiert, denn darin hat Gereon eine Beziehung zur Witwe seines Bruders. Auch andere Figuren sind verändert worden, beispielsweise ist Dr. Völcker im Buch ein Mann, in der Fernsehserie dagegen eine Frau, was das neue Frauenbild der Zeit unterstützt. In der Fernsehserie tritt auch die Figur des Oberbürgermeisters von Köln, Konrad Adenauer, auf. Das allgemeine Bild dieser historischen Person wird in der Fernsehserie revidiert, denn Gereon ist auf der Jagd nach einer pornographischen Aufnahme, die angeblich den Oberbürgermeister zeigt.

In der Fernsehserie ist der Grund dafür, dass Gereon in Berlin ist, dass er zur Aufgabe hat, die erwähnte pornographische Aufnahme zu finden. Im Buch hat Gereons Versetzung nach Berlin damit zu tun, dass er im Dienst den mörderischen Sohn eines Zeitungsverlegers erschossen hat, weswegen der Vater eine Hetzkampagne gegen Gereon einleitet. Darüber hinaus sind die Handlungsstränge mehr oder weniger beibehalten worden. Der Handlungsstrang, der sich auf die Rote Festung, die Schwarze Reichswehr und die Jagd nach dem Sorokin-Gold bezieht, ist in der Fernsehserie um einiges erweitert worden. Hier werden neue Figuren präsentiert, wie Alfred Nyssen und ‚der Armenier‘.

In beiden Werken wird der historische Blutmai 1929 authentisch dargestellt. In der Fernsehserie gerät die Hauptperson aus Versehen mitten in die Reihen der demonstrierenden Arbeiter, als diese sich mit der Polizei anlegen wollen, wahrscheinlich um einen dramatischen Effekt zu erzeugen. Die Handlung ist ansonsten die gleiche. Bruno Wolter und Gereon haben zur Aufgabe Häuser zu durchsuchen. Als die Hausdurchsuchungen erledigt sind, werden Bruno Wolter und Gereon Rath beinahe von Panzerwagen der Polizei erschossen. Die Panzerwagen auf den Straßen vermitteln bürgerkriegsähnliche Zustände. In beiden Werken werden auch zwei Frauen erschossen, und Dr. Völcker kommt zu spät, um helfen zu können. Im Buch eskaliert das Ereignis des Blutmais über ein paar Tage und es wird hin und wieder etwas davon geschildert, wogegen das Ereignis sich in der Fernsehserie an einem einzigen Tag abspielt. Beide Werke haben versucht, das Ereignis eng an die Geschichtsschreibung anzulehnen und möglichst authentisch darzustellen. Damit wird das Sittengemälde vom Jahre 1929 untermauert.

Weil *Babylon Berlin* ganz eindeutig auf dem *Nassen Fisch* basiert, haben sie viele Gemeinsamkeiten. Beide Werke lassen sich innerhalb des Spektrums des Krimis an dem Ende platzieren, wo der spannungsaufregende Thriller dominiert, besonders auf Grund der Aneinanderreihung von mehreren Verbrechen unterschiedlicher Art: die Folterung und der Tod des Russen Boris, die illegalen pornographischen Aufnahmen, der illegale Drogenkonsum, die Vertuschung von Beweismaterial, der Mord an Joseph Wilzcek, der Transport von Giftgas, die Goldschmuggelei, der Mord an Stephan Jänicke und so weiter. Gemeinsam haben die beiden Werke auch die Platzierung innerhalb Ansgar Nünning's Typologie. Obwohl Elemente von allen Typen des historischen Romans beziehungsweise der historischen Fiktion gefunden werden können, und eine Art Mischform entsteht, können beide Werke zwischen der revisionistischen historischen Fiktion und der realistischen historischen Fiktion platziert werden. Die Szene vom Blutmai fällt unter die dokumentarische historische Fiktion, wogegen die Operation Prangertag sich eher unter die revisionistische historische Fiktion subsumieren lässt.

## **7. Schlussfolgerung**

*Der nasse Fisch* und *Babylon Berlin* bieten eine neue Perspektive auf die Vergangenheit und stellen ein Sittengemälde der Goldenen Zwanziger dar: eine historische Periode der Weimarer Republik, die im Schatten des Nationalsozialismus etwas in Vergessenheit geraten ist. Das Sittengemälde zeichnet ein freizügiges Berlin, das auf allen Ebenen eilig nach vorne hastete. Die Ökonomie erlebte einen Aufschwung, was Bauprojekte und Modernisierungen mit sich führte. Das neue Frauenbild verbreitete sich, und die Gleichberechtigung nahm zu, und es gab eine erstaunliche Toleranz in Bezug auf die sexuelle Verschiedenheit. Die Demokratie funktionierte zwar, war aber keineswegs stark. Es werden nicht nur positive Aspekte der Zwanziger Jahre gezeigt, sondern auch die Schwierigkeiten der unteren sozialen Schichten der Gesellschaft, die nicht von den Fortschritten und dem Aufschwung profitierten. Beide Werke haben wegen des gezeigten Sittengemäldes eine große Bedeutung für die deutsche Erinnerungskultur erlangt. Darüber hinaus haben sie nicht nur die junge Generation Deutschlands gebildet, sondern auch Zuschauer in vielen Teilen der Welt, was vor allem dem riesigen Erfolg von *Babylon Berlin* zu verdanken ist.

*In welcher Weise lässt sich Der nasse Fisch als historische Fiktion charakterisieren?*

Die Untersuchung des Buches *Der nasse Fisch* mit Ausgangspunkt in Ansgar Nünning's Typologie hat gezeigt, dass das Buch Merkmale und Kennzeichen von allen Typen (der Typologie) beinhaltet, was bedeutet, dass die Grenzen zwischen den Idealtypen eher fließend sind. Das ist ein nicht unbekanntes Phänomen, und in der Gegenwartsliteratur tauchen viele Mischformen auf. Am wenigsten gleicht das Buch dem Typus des metahistorischen Romans. *Der nasse Fisch* lässt sich eher zwischen dem revisionistischen Roman und dem realistischen historischen Roman platzieren, die einander typologisch nahestehen, obwohl das Buch auch viele Elemente des dokumentarisch historischen Romans beinhaltet. Insbesondere sind viele Realitätsreferenzen im Werk zu beobachten, die dazu beitragen, eine fiktive Handlung im historischen Raum darzustellen. Im Vergleich zur Fernsehserie *Babylon Berlin* ist *Der nasse Fisch* weit weniger revisionistisch angelegt.

Nicht überraschend lässt sich die Fernsehserie *Babylon Berlin* zwischen den gleichen Typologien platzieren, die in dieser Abhandlung für die Filmanalyse als revisionistische Fiktion und realistische historische Fiktion angepasst worden sind. In der Fernsehserie ist die ausgewählte Szene vom Blutmai 1929 näher an der dokumentarischen historischen Fiktion, während Szene die fiktive Operation Prangertag sich der revisionistischen historischen Fiktion zuordnen lässt.

Ein ähnliches Bild der Mischform zur Analyse mit Ausgangspunkt in Nünning's Typologie zeigt sich bei der Analyse des Genres des Kriminalromans nach Nussers Ansatz. Hier bedienen sich sowohl *Der nasse Fisch* als auch *Babylon Berlin* der Merkmale des Thrillers und des Detektivromans, was zeigt, dass auch hier die Grenzen zwischen den Typen des Kriminalromans fließend sind. Schließlich lässt sich aber schlussfolgern, dass die Fiktionen beider Werke zu dem Ende des Spektrums neigen, an dem der Thriller platziert ist, unter anderem wegen der Aneinanderreihung der ereignishaften und spannenden Verbrechen, Geheimnisse und Intrigen.

*Inwiefern unterscheidet sich die Fernsehserie Babylon Berlin von der literarischen Vorlage?*

Ein grundlegender Unterschied ist, dass *Babylon Berlin* die Handlung mehr dramatisiert als *Der nasse Fisch*. Das beste Beispiel ist die Hauptfigur, Gereon Rath. In der Fernsehserie leidet er an einer starken posttraumatischen Belastungsstörung, weil er seinen Bruder im Krieg vermeintlich dem Untergang geweiht zurücklassen muss, während der Bruder im Buch mehrere Jahre früher um-

kommt, und Gereon nicht traumatisiert ist. In der Fernsehserie entwickelt sich außerdem die Beziehung zwischen Gereon und der Frau des vermeintlich verstorbenen Bruders zu einer Liebesbeziehung, die sie verheimlichen, was zum Drama beiträgt. Die filmischen Mittel werden eingesetzt um die Dramatik und die Spannung zu erhöhen. Die Handlung wird erweitert und *Babylon Berlin* geht spielend mit der Geschichte um, und fügt Humor dazu, ähnlich wie es in *Inglourious Bastards* der Fall ist. In *Inglourious Bastards* wird kontrafaktische Geschichtsschreibung gezeigt, die die Geschichte umschreibt. In derselben Weise wird kontrafaktische, revisionistische Geschichtsschreibung in *Babylon Berlin* verwendet, zum Beispiel die fiktive Operation Prangertag, die nicht im Buch vorkommt. Die Operation Prangertag im Theater am Schiffsbauerdamm lässt sich auch mit *Moulin Rouge* und vergleichen, wo neue Musik in eine ältere Handlung inkorporiert wird. In *Babylon Berlin* wird das Lied „Die Moritat von Mackie Messer“ (1928) der Dreigroschenoper von Bertolt Brecht mit Rammsteins Umschreibung „Haifisch“ (2009) vertauscht. Darüber hinaus wird der gegenwärtige Musikstar Bryan Ferry auf die Bühne des *Moka Efti* gesetzt, wo er seine neuen Lieder (2018) im Rahmen des Jahres 1929 singt. *Babylon Berlin* wird in dem Sinne etwas wie ein modernes Kunstwerk und eine moderne Form der (kontrafaktischen) Geschichtsschreibung. *Babylon Berlin* und *Der nasse Fisch* tragen zur „History goes Pop“ bei: „Geschichte ist allgegenwärtig, weil die Mediensysteme vielfältige Verbreitungs-, Konservierungs- und Aneignungsmöglichkeiten bereithalten“ (Korte und Paletschek 2009, 13).

## 8. Literaturverzeichnis

Agger, Gunhild (2013). *Mord til tiden, forbrydelse, historie og mediekultur*. 1. Udgave, Aalborg Universitetsforlag, Aalborg.

Askeljung, Göran (2013). *BrainRead: Effizienter lesen - mehr behalten. Lesen wie die Schweden*. S. 16. Linde Verlag: <https://books.google.dk/books?id=mE-PeBQAAQBAJ&pg=PA16&lpg=PA16&dq=wie+viele+w%C3%B6rter+liest+man+im+durschnitt+pro+stunde&source=bl&ots=VHPIHsX-Qf&sig=ACfU3U2sZ1Q-HLizQitUUhnabez8LjM-WEQ&hl=da&sa=X&ved=2ahUKEwicyfeWsr3pAhWvURUIHYtpD1MQ6AEwCnoECAk-QAQ#v=onepage&q=wie%20viele%20w%C3%B6rter%20liest%20man%20im%20durschnitt%20pro%20stunde&f=false> (zugegriffen am 03/04-2020).

Asmuth, Gereon (2009). *Der Author*. Gereonrath.de: <http://www.gereonrath.de/der-autor.html> (zugegriffen am 20/03-2020).

ARD (2014). *Wegweisende Produktion: „Babylon Berlin“ mit Tom Tykwer*. Daserste: <https://www.daserste.de/specials/ueber-uns/serie-babylon-berlin-tom-tykwer-100.html> (zugegriffen am 11/04-2020).

Berlin.de (2020). *Schutz- und Kriminalpolizei*. Da für dich. Berlin.de: <https://xn--dafrdich-85a.berlin/jobs/schutz-und-kriminalpolizei/schutzpolizei-kriminalpolizei/> (zugegriffen am 13/03-2020).

Bernecker (1992). *In Glanz und Gloria. Das deutsche Kaiserreich 1871-1918*. In: *Die Weimarer Republik. Das schwere Erbe*. Band 1. Bayerische Landeszentrale für politische Bildungsarbeit, 2. Auflage München.

Brendan (2010). *Eldorado*. Cabaret Berlin: <http://www.cabaret-berlin.com/?p=11> (zugegriffen am 28/03-2020).

Brendan (2015). *Kakadu Bar and Barbarina Cabaret*. Cabaret Berlin: <http://www.cabaret-berlin.com/?p=1152> (zugegriffen am 28/03-2020).

Brettin, Michael (2018). *Zwanzigerjahre: Berlin – plötzlich Weltstadt*. Berliner Zeitung: <https://www.berliner-zeitung.de/wirtschaft-verantwortung/zwanzigerjahre-berlin-plotzlich-weltstadt-li.65306> (zugegriffen am 12/05-2020).

Brodersen, Kai (2009). *Crimina. Die Antike im modernen Kriminalroman*. 2. Auflage. Verlag Antike e.K., Berlin:

[https://books.google.dk/books?id=Gbd5TN1ePh8C&pg=PA135&lpg=PA135&dq=dokumentarischer+historischer+roman&source=bl&ots=wnhjmwmX1V&sig=ACfU3U1DyEfSS\\_8-5owoCl-JudzvWJqxjzw&hl=da&sa=X&ved=2ahUKEwiI6f2Y097pAhVys3EKHeX5ADAQ6AEwAHoE-CAYQAQ#v=onepage&q=dokumentarischer%20historischer%20roman&f=false](https://books.google.dk/books?id=Gbd5TN1ePh8C&pg=PA135&lpg=PA135&dq=dokumentarischer+historischer+roman&source=bl&ots=wnhjmwmX1V&sig=ACfU3U1DyEfSS_8-5owoCl-JudzvWJqxjzw&hl=da&sa=X&ved=2ahUKEwiI6f2Y097pAhVys3EKHeX5ADAQ6AEwAHoE-CAYQAQ#v=onepage&q=dokumentarischer%20historischer%20roman&f=false) (zugegriffen am 25/05-2020).

Böckenförde, Ernst-Wolfgang (1988). *Grundlegung und Staatsaufbau der Republik*. In: Bracher, Karl Dietrich und Jacobsen, Hans-Adolf. *Die Weimarer Republik*. Droste Verlag.

Cornelißen, Christoph (2012). *Erinnerungskulturen*. Docupedia-Zeitgeschichte: [http://docupedia.de/zg/Erinnerungskulturen\\_Version\\_2.0\\_Christoph\\_Corneli%C3%9Fen](http://docupedia.de/zg/Erinnerungskulturen_Version_2.0_Christoph_Corneli%C3%9Fen) (zugegriffen am 27/02-2020).

Dosenrode, Søren (2018a). *A war to end all wars? The peace conference 1919-1920*. In: Dosenrode, Søren. *World War I – The Great war and its Impacts*. 1. edition, Aalborg University Press, Aalborg.

Dosenrode, Søren (2018b). *The First World War: Tracing its impacts*. In: Dosenrode, Søren. *World War I – The Great war and its Impacts*. 1. edition, Aalborg University Press, Aalborg.

Duden (o.J.). *Karikatur*: <https://www.duden.de/rechtschreibung/Karikatur> (zugegriffen am 18/04-2020).

Encyclopedia Britannica (a) (o. J.). *Dawes Plan*: <https://www.britannica.com/event/Dawes-Plan> (zugegriffen am 23/5-2020).

Encyclopedia Britannica (b) (o.J.). European History, *Young Plan*: <https://www.britannica.com/event/Young-Plan> (zugegriffen am 07/04-2020).

Encyclopedia Britannica (c) (o.J.). *Thyssen Family*. Historic Dynasties and Families: <https://www.britannica.com/topic/Thyssen-family> (zugegriffen am 02/05-2020)

Etmanski, Johannes (2004). *Der Film als historische Quelle*. Universität von München: <https://e-pub.ub.uni-muenchen.de/558/6/etmanski-film.pdf> (zugegriffen am 14/03-2020).

Fuhrer, Armin (2018). *Das sind die Vereine, die Berlins Unterwelt in den Goldenen Zwanzigern in der Hand hatten*. Focus: [https://www.focus.de/wissen/mensch/unterwelt-der-vergnuegungsindustrie-babylon-berlin-wie-die-hauptstadt-des-verbrechens-von-den-ringvereinen-kontrolliert-wurde\\_id\\_9613506.html](https://www.focus.de/wissen/mensch/unterwelt-der-vergnuegungsindustrie-babylon-berlin-wie-die-hauptstadt-des-verbrechens-von-den-ringvereinen-kontrolliert-wurde_id_9613506.html) (zugegriffen am 20/03-2020).

Guido, Erbrich und Eckhard, Bieger (2013). *Was bedeutet das Fest Fronleichnam?* Ministrantenportal. <https://www.ministrantenportal.de/wissen/kirchenjahr/hochfeste-des-herrn/bedeutung-fronleichnam.html?acceptCookie=1> (zugegriffen am 02/05-2020).

Gereonrath.de (o.J.). *Die Welt*: <https://www.gereonrath.de/die-welt.html> (zugegriffen am 23/03-2020).

Glintschert, Alexander (2016). *Die Warenhäuser am Alexanderplatz*. Anderes Berlin: <https://anderes-berlin.de/die-warenhaeuser-am-alexanderplatz/> (zugegriffen am 22/03-2020).

Glintschert, Alexander (2017). *Die Geschichte der Berolina*. Anderes Berlin: <https://anderes-berlin.de/die-berolina/> (zugegriffen am 22/03-2020).

Green, David (2013). *1880: The Jew Who Would Sue Goebbels Is Born*. Haaretz: <https://www.haaretz.com/jewish/1880-jew-who-sued-goebbels-is-born-1.5314520> (zugegriffen am 09/04-2020).

Könke, Günter (1987). *Organisierter Kapitalismus, Sozialdemokratie und Staat*. Stuttgart. S. 65.

Hage, Volker; Herwig, Malte; Kronsbein, Joachim; Leick, Roman und Wolf, Martin (2007): *Die Stunde des Krimis*. Spiegel.de: <https://www.spiegel.de/spiegel/print/d-52637680.html> (zugegriffen am 17/03-2020).

Heinsohn, Kirsten (o.J.). *Frauenbewegung in der Weimarer Republik*. Digitales Hamburg Geschichtsbuch: <https://geschichtsbuch.hamburg.de/epochen/weimarer-republik/frauen-in-der-weimarer-republik/> (zugegriffen am 20/04-2020).

Herzog, Susanne (2014). *Die neue Frau*. LEMO: <https://www.dhm.de/lemo/kapitel/weimarer-republik/alltagsleben/die-neue-frau.html> (zugegriffen am 20/04-2020).

Huber, Joachim (2020). *Die Psychologie verdrängt die Massenorgien*. Tagesspiegel: <https://www.tagesspiegel.de/gesellschaft/medien/babylon-berlin-staffel-3-die-psychologie-verdraengt-die-massenorgien/25445994.html> (zugegriffen am 14/05-2020).

- Jaehner, Carsten (2009). *Spannung pur im Berlin der Weimarer Republik*. Histo-Couch: <https://www.histo-couch.de/titel/2439-der-nasse-fisch/> (zugegriffen am 20/03-2020).
- Jasper, Gotthard (1992). *Improvisierte Demokratie? Die Entstehung der Weimarer Verfassung*. In: *Die Weimarer Republik. Das schwere Erbe*. Band 1. Bayerische Landeszentrale für politische Bildungsarbeit, 2. Auflage München.
- Jasper, Gotthardt (1995). *Die große Koalition 1928-1930*. In: *Die Weimarer Republik. Das Ende der Demokratie*. Band 3. Bayerische Landeszentrale für politische Bildungsarbeit, 1. Auflage München.
- Kaupert, Roman (1999). *Über den Blutmai 1929*. Zepter und Krone: <https://berlingeschichte.de/bms/bmstxt99/9905proc.htm> (zugegriffen am 3/05-2020).
- Kijanski, Jörg (2007). *Großartiger Kriminalroman, der den Leser in das Jahr 1929 entführt*. Krimi-Couch: <https://www.krimi-couch.de/titel/5258-der-nasse-fisch/> (zugegriffen am 28/02-2020).
- Kilb, Andrea & Körte, Peter (2017). „*Babylon Berlin*“ – *Unsere wilden Jahre*. Frankfurter Allgemeine: <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/medien/serien/babylon-berlin-autor-volker-kutscher-im-interview-15234279-p2.html> (zugegriffen am 5/05-2020).
- Knudsen, Knud (2018). *The origins of World War I*. In: Dosenrode, Søren. *World War I – The Great war and its Impacts*. 1. Auflage, Aalborg University Press, Aalborg.
- Knudsen, Nanna (2003). *Krimiens historie*. Litteratursiden: <https://litteratursiden.dk/artikler/krimiens-historie> (zugegriffen am 22/03-2020).
- Konietzki, Lisa und Kreuz, Christian (2015). *Antisemitismus in der Weimarer Republik*. In: Eitz, Thorsten; Engelhardt, Isabelle. *Diskursgeschichte der Weimarer Republik*. Band 2. Hildesheim. S. 31. [https://books.google.dk/books?id=HGTmCQAAQBAJ&pg=PA31&lpg=PA31&dq=goldene+zwanziger+Jahre+antisemitismus&source=bl&ots=FuSqPthWfC&sig=ACfU3U1tonOlkMi0\\_H-EZ8duOnMSkjDrw&hl=de&sa=X&ved=2ahUKEwi7ytOCmsr-pAhXEjqQKHUFRD3cQ6AEwAnoECAgQAQ#v=onepage&q=goldene%20z&f=false](https://books.google.dk/books?id=HGTmCQAAQBAJ&pg=PA31&lpg=PA31&dq=goldene+zwanziger+Jahre+antisemitismus&source=bl&ots=FuSqPthWfC&sig=ACfU3U1tonOlkMi0_H-EZ8duOnMSkjDrw&hl=de&sa=X&ved=2ahUKEwi7ytOCmsr-pAhXEjqQKHUFRD3cQ6AEwAnoECAgQAQ#v=onepage&q=goldene%20z&f=false) (zugegriffen am 21/02-2020).
- Korte, Barbara und Paletschek, Sylvia (2009). *History Goes Pop. Zur Repräsentation von Geschichte in populären Medien und Genres*. Transcript, Bielefeld. [ISBN 978-3-8376-1107-6](https://www.transcript.de/ISBN-978-3-8376-1107-6) (zugegriffen am 22/04-2020).

- Kuhn, Anette (2019). *Als in Berlin der Teufel los war*. Berliner Morgenpost: <https://www.morgenpost.de/berlin/article216518339/Als-in-Berlin-der-Teufel-los-war.html> (zugegriffen am 14/04-2020).
- Kunze, Thomas (2018). *Volker Kutscher: „Roman und Film sind getrennte Welten“*. Goldene Kamera: <https://www.goldenekamera.de/serien/article215419475/Volker-Kutscher-Roman-und-Film-sind-getrennte-Welten.html> (zugegriffen am 14/05-2020).
- Lahn, Silke und Meister, Jan Christoph (2013). *Einführung in die Erzähltextanalyse*. 2. Auflage. Verlag J.B. Metzler Stuttgart · Weimar.
- Lange (Vornahme unbekannt) (1929). *Polizeierfahrung – Polizeierziehung*. 73. Jahrgang, Nr. 438. Frankfurter Allgemeine: <https://dynamic.faz.net/red/2019/epaper/1929-06-15.pdf> (zugegriffen am 26/04-2020).
- LEMO a (o.J.) *Die Währungsreform 1923*: <https://www.dhm.de/lemo/kapitel/weimarer-republik/innenpolitik/waehrungsreform-1923.html> (zugegriffen am 21/05-2020).
- LEMO b (o.J.) *Weimarer Republik - Wissenschaft und Forschung*: <https://www.dhm.de/lemo/kapitel/weimarer-republik/wissenschaft-und-forschung.html> (zugegriffen am 21/05-2020).
- Megerle, Klaus (1994). *Der Brüchige Frieden*. Band 2. Bayerische Landeszentrale für politische Bildungsarbeit, 1. Auflage München.
- Michaëlis, Bo Tao (2019). *Bogen bag tv-serien 'Babylon Berlin': Ligner den? Politikken*: <https://politiken.dk/kultur/boger/art6955064/Bogen-bag-tv-serien-Babylon-Berlin-Ligner-den> (zugegriffen am 22/05-2020).
- Mobil (2007). *Der Author*. Gereonrath.de: <http://www.gereonrath.de/der-autor.html> (zugegriffen am 19/03-2020).
- Neuhaus, Stefan (2014). *Grundriss der Literaturwissenschaft*. 4. Auflage. A. Francke Verlag Tübingen.
- Nummert, Dietrich (2000). *Buddha oder der volle Ernst*. Edition Luisenstadt, Berlinische Monatschrift Heft 10: <https://berlingeschichte.de/bms/bmstxt00/0010porb.htm> (zugegriffen am 22/03-2020).
- Nusser, Peter (2003). *Der Kriminalroman*. 3. Auflage. Verlag J.B. Metzler Stuttgart, Weimar.

Nünning, Ansgar (1995). *Von historischer Fiktion zu historiographischer Metafiktion. Band 1, Theorie, Typologie und Poetik des historischen Romans*. Wissenschaftlicher Verlag Trier.

Piper Verlag (o.J.). *Gereon Rath*. Piper Verlag: <https://www.piper.de/gereon-rath> (zugegriffen am 28/02-2020).

Person, Christian (2014). *Der Staat lässt die (rechtlichen) Hüllen fallen - Die Liberalisierung pornografischer Materialien*. In: Knill, Christoph; Heichel, Stephan; Preidel, Caroline und Nebel, Kerstin. *Moralpolitik in Deutschland*. S. 166: [https://link.springer.com/chapter/10.1007/978-3-658-05128-0\\_9](https://link.springer.com/chapter/10.1007/978-3-658-05128-0_9) (zugegriffen am 11/04-2020).

Reich, Hardy (2008). *Die Machenschaften des Dr. Schminke*. Frankfurter Allgemeine: [https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/die-machenschaften-des-dr-schmincke-1516914.html?printPagedArticle=true#pageIndex\\_2](https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/die-machenschaften-des-dr-schmincke-1516914.html?printPagedArticle=true#pageIndex_2) (zugegriffen am 29/03-2020).

Renner, Kai-Hinrich (2017). *Regisseur-Trio: Das haben wir bei „Babylon Berlin“ gedacht*. Berliner Morgenpost: <https://www.morgenpost.de/kultur/tv/article212224669/Regisseur-Trio-Das-haben-wir-bei-Babylon-Berlin-gedacht.html> (zugegriffen am 11/04-2020).

Reperes (o.J.). *World War I casualties*. Centre européen Robert Schuman: <http://www.centre-robert-schuman.org/userfiles/files/REPERES%20%E2%80%93%20module%201-1-1%20-%20explanatory%20notes%20%E2%80%93%20World%20War%20I%20casualties%20%E2%80%93%20EN.pdf> (zugegriffen am 11/02-2020).

Saehrendt, Christian (2010). *Eskalation der Gewalt – Blutmai 1929*: <https://www.zukunft-braucht-erinnerung.de/eskalation-der-gewalt-blutmai-1929/> (zugegriffen am 01/04-2020).

Schlosser, Jan (2018). *The Impact of World War 1 on German literature: Ernst Jünger, Herman Hesse and Georg Trakl*. In: Dosenrode, Søren. *World War 1 – The Great war and its Impacts*. 1. Auflage, Aalborg University Press, Aalborg.

Schwab, Ulrike (2006). *Die Filmadaption: ein Kontakt zwischen ‚Literatur‘ und ‚Film‘*. In: Schwab, Ulrike. *Erzähltext und Spielfilm: zur Ästhetik und Analyse der Filmadaption*. S. 29: [https://books.google.dk/books?id=awFi5pMgJcAC&pg=PA29&lpg=PA29&dq=filmadaption&source=bl&ots=NutWfHVU1D&sig=ACfU3U1dJJaon31HK4SG6i-Zbfeg1sEmGA&hl=da&sa=X&ved=2ahUKEwj10oXKqL3pAhWQ6aQKHSn7D\\_AQ6AEwBnoE-CAoQAQ#v=onepage&q=filmadaption&f=false](https://books.google.dk/books?id=awFi5pMgJcAC&pg=PA29&lpg=PA29&dq=filmadaption&source=bl&ots=NutWfHVU1D&sig=ACfU3U1dJJaon31HK4SG6i-Zbfeg1sEmGA&hl=da&sa=X&ved=2ahUKEwj10oXKqL3pAhWQ6aQKHSn7D_AQ6AEwBnoE-CAoQAQ#v=onepage&q=filmadaption&f=false) (zugegriffen am 03/04-2020).

Schwabe, Klaus (1988). *Der Weg der Republik vom Kapp-Putsch 1920 bis zum Scheitern des Kabinetts Müller 1930*. In: Bracher, Karal Dietrich; Funke, Manfred und Jacobsen, Hans-Adolf (Hrsg.) *Die Weimarer Republik 1918-1933*. Bundeszentrale für politische Bildung.

Siegfried, Detlef und Grampes, Timo (2019). *Mit Pornografie zur sexuellen Befreiung?* Deutschlandfunk, Kultur: [https://www.deutschlandfunkkultur.de/50-jahre-pornografiefreigabe-in-daenemark-mit-pornografie.2156.de.html?dram:article\\_id=452757](https://www.deutschlandfunkkultur.de/50-jahre-pornografiefreigabe-in-daenemark-mit-pornografie.2156.de.html?dram:article_id=452757) (zugegriffen am 11/04-2020).

Stammen, Theo (1992). *In Glanz und Gloria. Das deutsche Kaiserreich 1871-1918*. In: *Die Weimarer Republik. Das schwere Erbe*. Band 1. Bayerische Landeszentrale für politische Bildungsarbeit, 2. Auflage München.

Sturm, Reinhard (2011). *Kampf um die Republik*. Bundeszentrale für politische Bildung. S. 4-5: <https://www.bpb.de/geschichte/nationalsozialismus/dossier-nationalsozialismus/39531/kampf-um-die-republik-1919-1923?p=3>

Süssmann, Johannes (2000). *Geschichtsschreibung oder Roman? Zur Konstitutionslogik von Geschichtserzählungen zwischen Schiller und Ranke (1780-1824)*. Franz Steiner Verlag.

Thompkins, Mark (o.J.). *Sinfonie einer Grosstadt in 28 Folgen*. Goetheinstitut: <https://www.goethe.de/ins/us/de/kul/tec/sef/21302537.html> (zugegriffen am 14/05-2020).

Vallen, Mark (2018). *The Truth About Babylon Berlin*. Art for a change: <http://art-for-a-change.com/blog/2018/04/the-truth-about-babylon-berlin.html> (zugegriffen am 21/04-2020).

Wehen, Britta (2012). *Historische Spielfilme – ein Instrument zur Geschichtsvermittlung?* Bundeszentrale für politische Bildung: <https://www.bpb.de/gesellschaft/kultur/kulturelle-bildung/143799/historische-spielfilme?p=all> (zugegriffen am 13/03-2020).

Winter, Insa (2020). *Was wir bisher über die dritte Staffel wissen*. Spiegel.de, Kultur: <https://www.spiegel.de/kultur/tv/babylon-berlin-staffel-3-was-wir-bisher-wissen-a-1233198.html> (zugegriffen am 01/03-2020).

Wissen.ARD (o.J.). *ARD.de-Spezial: Nationalsozialismus und Zweiter Weltkrieg*. ARD: [https://www.ard.de/home/wissen/Nationalsozialismus\\_Deutschland\\_unterm\\_Hakenkreuz/1539466/index.html](https://www.ard.de/home/wissen/Nationalsozialismus_Deutschland_unterm_Hakenkreuz/1539466/index.html) (zugegriffen am 01/03-2020).

Wortbedeutung (o.J.). *Sittengemälde*. Wörterbuch: <https://www.wortbedeutung.info/Sittengem%C3%A4lde/> (zugegriffen am 29/03-2020)

Wißkirchen, Josef (2005). *Brauweiler bei Köln: Frühes Konzentrationslager in der Provinzial-Arbeitsanstalt 1933-1934*. In: Schulte, Jan Erik. *Konzentrationslager im Rheinland und Westfalen 1933–1945*. Zentrale Steuerung und regionale Initiative. Verlag Ferdinand Schöningh: <https://books.google.dk/books?id=F26hGF3OU-0C&pg=PA72&lpg=PA72&dq=otto+bauknecht&source=bl&ots=hUL2skxKVU&sig=ACfU3U2OY4B2gezv4aCG1RHNobAf-vInq0Q&hl=da&sa=X&ved=2ahUKEwi8hJqXhbvpAhVuposKHSi7AOQQ6AEwAXo-ECA4QAQ#v=onepage&q=otto%20bauknecht&f=false> (zugegriffen am 26/03-2020).

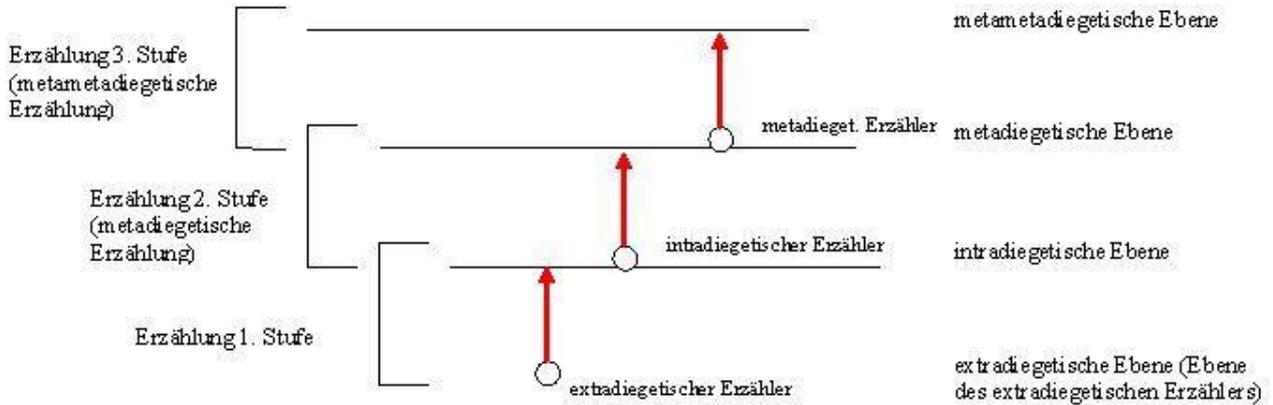
Wulf, Hans Jürgen (2019). *Hypodiegese*. Lexikon der Filmbegriffe: <https://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=9688> (zugegriffen am 30/05-2020).

Zeidler, Manfred (1995). *Hundert Meter vor dem Ziel? Die außenpolitische Entwicklung 1930-1933*. Band 3. Bayerische Landeszentrale für politische Bildungsarbeit, 1. Auflage München.

Zweig, Stefan (2018). *Die Welt von Gestern – Erinnerungen eines Europäers*. LIWI Literatur- und Wissenschaftsverlag, Göttingen. S. 221.

# Beilage 1

## Narrative Ebenen



Freie Universität Berlin: [https://www.geisteswissenschaften.fu-berlin.de/v/littheo/literaturtheorien\\_interaktiv/lernkurs\\_narratologie/erzaehltextanalyse/stimme\\_01/stimme\\_07.html](https://www.geisteswissenschaften.fu-berlin.de/v/littheo/literaturtheorien_interaktiv/lernkurs_narratologie/erzaehltextanalyse/stimme_01/stimme_07.html) (zugegriffen am 30/05-2020).