

**Surrealistische Spuren in Walter Serners
Kriminalgeschichten. Beispiele aus dem Band
"Zum blauen Affen (1921)"**

Silvia Ulrich

Abstract: This paper examines surrealist traces in selected stories from Walter Serner's *Zum blauen Affen* (1921). The first section addresses humor as a core feature of Serner's narrative strategy, while the second explores Eros as a central motif. The final section engages with the theoretical perspectives of Walter Benjamin and the French surrealists, probing whether Serner's use of surrealist elements serves merely as a critique of dada or extends to challenge the avant-garde more broadly—including surrealism itself—by counterposing his own vision of the relationship between reality and fiction, a vision that Serner consistently grounds in parody.

Keywords: Dada; Neue Sachlichkeit / New Objectivity; Surrealismus / surrealism; Walter Serner; Walter Benjamin.

Als Walter Serner Abstand vom Dada Zürich nahm, wandte er sich der Niederschrift von Kriminalgeschichten ab, die teils in einer Kontinuitätslinie mit Dada stehen, teils ins Fahrwasser der neusachlichen Literatur- und Kunstrichtung schwimmen¹. Zwischen diesen

¹ Der vorliegende Aufsatz versteht sich als Fortsetzung der Überlegungen zur Abkehr Serners von der Dada-Bewegung,

beiden Momenten/Polen weisen Serners Kurzgeschichten surrealistische Nuancen auf, die hie und da in den insgesamt 99 Kriminalgeschichten eine deutliche Spur hinterließen. Auch der Literaturwissenschaftler und Serner-Forscher Andreas Puff-Trojan, in seinem neu erschienenen Buch *Der Surrealismus* (2024) bestätigt die Nähe zwischen diesem und dem Dadaismus (S. 10-16). Und beinahe zwanzig Jahre zuvor hatte bereits Ulrich Hackenbruch (1996, 203f.) in seiner Studie zum Prosawerk Serners auf surrealistische Einflüsse aufmerksam gemacht, vor allem in der Kurzgeschichte *Das Zeró* im Band *Der Pfiff um die Ecke* (1925), wo die Szene plötzlich in ein Friedhof wechselt und die Handlung unwirklich-traumhaft erscheint². Mir scheint aber, dass surrealistische Spuren schon im ersten Band, d.h. *Zum blauen Affen* (1921), zu finden sind, dessen Entstehungszeit sich von den frühen Zehner bis zu den frühen Zwanziger Jahren erstreckt. Denn Serners "Dreiunddreißig hanebüchene Geschichten", wie der Untertitel des Bandes lautet, bestehen aus Humor, Ironie und Parodie, die stark vom Eros und vom surrealistischen Konzept der 'freien Liebe' geprägt sind – Elemente die unstrittig als Merkmale des Surrealismus gelten (Vgl. Trojan 2024). Wegen einiger Gemeinsamkeiten zeigen diese Elemente

die in einer Analyse (in italienischer Sprache) von Serners Kriminalgeschichte *Eine eigenartige Konversation* aus dem Band *Zum blauen Affen* von 1921 gipfelte. Vgl. S. Ulrich, *Dal Dada all'impostura. 'Una conversazione singolare' di Walter Serner*, in "COSMO" 23.2 (2023), S. 43-54.

² Hierin liegen Affinitäten mit Frank Wedekinds Dramen, vor allem mit dem letzten Akt von *Frühlings Erwachen* (1906)

Ähnlichkeiten mit den Werken der französischen Surrealisten der frühen Zwanzigerjahre, etwa Bretons und Soupaults *Les champs magnétiques* (1919/1920), weisen sie aber zugleich auch Berührungspunkte mit Walter Benjamins Surrealismus-Aufsatz von 1929 auf. Im Folgenden wird deshalb versucht, den surrealistischen Spuren in einigen Geschichten des Bandes *Zum blauen Affen* nachzugehen. Insbesondere wird im ersten Absatz auf den Humor als einen Grundzug von Serners Erzählstrategie, im zweiten auf den Eros als Bestandteil der meisten Geschichten eingegangen, während im dritten Absatz Parallelen zu den theoretischen Schriften Benjamins ebenso wie der französischen Surrealisten gezogen werden, um festzustellen, ob Serner surrealistische Elemente in seinen Kurzgeschichten nur zum Spott gegen Dada einfließen ließ, oder vielmehr weil er sein eigenes Konzept des Verhältnisses zwischen Wirklichkeit und Fiktion gegen jegliche Avantgarde – den späteren Surrealismus eingeschlossen – richten und es konsequent mit parodistischen Intentionen ausdrücken wollte.

1. "Ich kannte eine Dame, die mich mit ihrem Gatten betrog..." (Sermer 2000, 38)

Serners Kriminalgeschichten sind ein Beispiel von moderner Erzähltechnik, die bestimmte Kommunikationsstrategien miteinander kombinieren, wie Parataxis, Ellipsen, Bündigkeit und Witz, ebenso wie unterschiedliche Sprachregister, die eher an die Publizistik erinnern (vgl. Bucher 2004, 93) als an die herkömmliche Prosa

des ausgegangenen bürgerlichen Zeitalters. Dabei stellen diese Strategien einen Bruch mit dem 'großen Stil' des 19. Jahrhunderts dar, in dessen rationaler Erzähllogik sich das Bürgertum widerspiegelt hatte. Zudem spielt Serners Sprache auf synchroner Ebene mit der Polysemie von Begriffen, auf diachroner hingegen mit deren semantischem Wandel, die dann humoristisch-parodistische Wirkung erhält. Das zeigt ein Beispiel aus der Kurzgeschichte *Seilakt*. Der Titel spielt mit der Doppelbedeutung des Wortes 'Akt', das gleichzeitig 'Handlung' (auch linguistischer Sprechakt) sowie 'Koitus' bedeutet (und sogar 'nackter Mensch' in der Fachsprache Kunst). Und tatsächlich handelt es sich in der Geschichte um eine irreal-traumhafte Affäre, wie im nächsten Absatz deutlicher erläutert wird.

Insbesondere in der Zwischenkriegszeit entwickelte sich in Europa eine ähnliche Tendenz bei dem erzählenden Schreiben, die bald zu einer beliebten Mode wurde. Dazu machte Jürgen Ritte (1998, S. 53-54) bekannt, dass Serner "mit einer Vielzahl seiner schreibenden Zeitgenossen, vornehmlich französischen Zeitgenossen" wie Paul Morand einen Novellenstil teilte, der nicht nur elegant und zugleich brutal wirkte, sondern vorwiegend Ausdruck der großstädtischen Unterwelt war. Serners früheste Kriminalgeschichten stammen unmittelbar nach der ersten Pariser Reise vom Herbst 1913 und spielen teilweise im Pariser Milieu (Ritte 1998: 52); die späteren haben deutsche ebenso wie europäische Schauplätze, wie deren Toponomastik zu entnehmen ist. Allen ist jedoch ein bestimmter Scharfsinn gemeinsam, der Serners Sprache prägt und als Spott zu verstehen gilt sowohl

von spießbürgerlicher Beschränktheit und Stumpfsinnigkeit als auch von den bürgerlichen Institutionen – vor allem der Ehe.

Mit Recht hatte 1922 ein Rezensent den Band "Bürgerschreck" bezeichnet (Serner 1984, S. 53), hatte jedoch den Unterhaltungswert der Geschichten maßgebend festgestellt: "Betrachtet man die Sache gelassen, so ist diese Spielart der Literatur unterhaltender, als sie will" (a.a.O.), und tatsächlich stimmt dieses elegant-böse formulierte Urteil, indem es auf den Unterschied zwischen literarischer, also fiktiver, und realer Ebene hindeutete. Hierin liegt das Prinzip des Surrealismus, bei dem alles fantastisch und eben deshalb möglich dargestellt wird (vgl. Trojan 2024). So z.B. bei der Kurzgeschichte *Der bralasurende Saravala*. Der Titel weist auf einen Sprachscherz hin, den der Protagonist Kadou und dessen tragende Nebenrolle Slonker zweier Frauen – Ilonka und der Angeberin Flou – macht, um sie zu verwirren und gleichzeitig ihre Geistesgegenwart zu prüfen. Pepino, der Flou begleitet und auch nach der mysteriösen Bedeutung gefragt wird, antwortet mit fantasievoller Ungeniertheit und lächerlicher Aussprache, indem er doppeldeutig auf sein Verhältnis zu Flou als auf eine Beziehung zwischen Jockey und Roß, d.h. auf Beherrschung und Paarung hinweist:

»Nun? Bitte reden Sie! Ihre Antwort ist für mich von äußerster Wichtigkeit.« Slonker bezwinkerte Kaudor und Pepino kühn.

»C'est rigolo . . . Bralasuren? C'est-à-dire, das sein eine Fackausdruck, eine von Jargon von

die Rennbahn . . . c'est-à-dire, wenn ein Gaul bei die Be . . . bei die Beschälung . . .« (Serner 2000, 34).

Die Doppeldeutigkeit des obigen Satzes wird dadurch hervorgehoben, dass die falsche Schreibweise im Deutschen mit der Aussprache des englischen vulgären Begriffs für Beischlaf (*Fuck*) übereinstimmt.

Auch der Bandtitel *Der elfte Finger* (1923) rechnet mit einem Überraschungseffekt, der wegen eines anspielungsreichen Sexualbezugs die Leserschaft schließlich zum Lächeln veranlasst; oder der Titel der Geschichte *Der Busenfreund* aus dem ersten Band, der auf eine ähnliche Doppeldeutigkeit anspielt.

Der in den Kurzgeschichten verstreute Scharfsinn, wenn auch literarisch inszeniert, lässt sich als Ergebnis des Übergangs von einem Leidenszustand zu einem Lustzustand der (meistens männlichen) Figuren erklären, wie Freud psychologisch und Hegel philosophisch argumentiert hatten (Angeli 1998, S. 24). So hängt das Glück des sonst erfolglosen Liebhaber Rudi Krutzinger in der Kurzgeschichte *Mizzis Verführung* von seiner angegebenen Geistesgegenwart zusammen, die Mizzi für die wichtigste Eigenschaft eines Mannes hält. In der Tat verachtet Krutzinger solche Eigenschaft, die "jedem besseren Berufsmenschen" (Serner 2000, S. 48) passt, weil sie sich auf ein Lehnwort aus dem Französischen (*présence d'esprit*) ab dem 18. Jahrhundert bezieht, das im frühen 20. Jahrhundert jedoch eine semantische Verwandlung durchgemacht hat und die moderne Entschlusskraft

eines Tatmenschen bezeichnet. Denn anstatt die Zuneigung des Protagonisten zur Geselligkeit zu betonen, der ursprünglichen Bedeutung zuliebe, übt Krutzingers Geistesgegenwart eine befreiende, Genuss vorbereitende Wirkung auf ihn aus:

Krutzinger, seiner Sache nunmehr völlig sicher, hätte sich ohne weiteres zum Sturm anschicken können. Von allen Seiten aber als gefürchtet mit besonderem Respekt behandelt und mit Elogen bedacht, wollte er die holde Vorbereitungszeit so lange wie möglich ausgenießen (Serner 2000, S. 51).

So erweist sich Krutzingers Erfolg bei Mizzi sogar doppelt, nämlich auf materieller und auf emotionaler Ebene.

Stilistisch hat der Scharfsinn literarische Vorfahren in der europäischen Tradition, etwa bei Jonathan Swift, und im deutschen Sprachraum bei Lichtenberg, Jean Paul und Karl Kraus (Angeli 1998; Freud 1940) – letzterer übrigens vom vordadaistischen Serner sehr bewundert. Jean Paul meinte, dass der Scharfsinn in der Kürze liege (zit. nach Freud 1940, 10), weshalb Witze häufig in der aphoristischen Literatur, in der Anekdote und in der Novellistik ausdrucksvoller sind. Serners Kurzgeschichten umfassen je maximal fünf Seiten und reproduzieren endlos eine Reihe von wenigen Erzählmustern und narratologischen Strukturen (vgl. Bucher 2004), die an eine Konkretisation der ewigen Wiederkehr des Gleichen in literarischer Perspektive erinnert. Serners *Letzte Lockerung* ist ein Beispiel vom kühnen Gebrauch des Scharfsinns, vor

allem deren zweiter Teil, der nicht zufälligerweise zur selben Zeit wie die Werke französischer Surrealisten entstand. Doch bereits der Band *Zum blauen Affen* enthält hie und da scheinbar unsinnige Ausdrücke und Sprachspiele mit Witz-Potential, weil sie auf einen lächerlich-bürgerlichen Alltag anspielen. So sagt ein geschwätziger Besserwisser einem vermutlich anwesenden, aber völlig stummen Nebenbuhler Folgendes:

»Guten Tag. Wie geht es? Ich ging gerade unten vorbei, als mir einfiel, daß Sie hier wohnen. Sie wundern sich wohl, daß ich mittags zu nachtschlafender Zeit herumgeistere? [...] Hören Sie, heiter: um vier Uhr werde ich bei Herrn Moritz Cohen sein, Handschuhen-Grossisten in Charlottenburg, Besitzer einer wunderschönen Tochter, die nicht Klavier spielt, obwohl sie es miserabel kann“ (*Eine eigenartige Konversation*, Serner 2000, 36).

Die Pointe “die nicht Klavier spielt, obwohl sie es miserabel kann” besitzt satirischen Ton, da *parvenus* damals das so aristokratisch aussehende Klavierspielen selbst bei mangelndem Talent für so beliebt und empfohlen hielten, dass es ihnen nicht einmal der Vorwurf von Dilettantismus ausreden konnten. Der unlogisch-assoziative Gedankengang der Erzählstimme erinnert tatsächlich an das automatische Schreiben der Surrealisten, das hier sogar vorweggenommen wird, da die Kurzgeschichte zu den frühesten Serners gehört (vgl. Trojan 1998, 76). Die Schweigsamkeit seines

Gegenübers bringt ihn dazu, Begriffe wie 'Wahrheit' und 'Lüge' Revue passieren zu lassen, indem der Protagonist sie mit dem bekannten Sprichwort "Schweigen ist Gold" konfrontiert: "Schweigen. Ist Gold. Gewiß. Aber die alten Sprichwörter haben leider den Vorteil, daß ihre Wahrheit über den Leisten nicht hinausgeht. Ich meine, sie fangen vom Schuster aufwärts an, falsch zu sein". (Sermer 2000, 36). Die Überlegung zum Binom Wahrheit-Lüge und zur Relativität aller Gesichtspunkte war schon im ersten Teil der *Letzten Lockerung* behandelt worden, als Sermer auf das frappierende Divergieren von Form und Inhalt sein Publikum aufmerksam machte:

"Wenn ich sage: »Ich leugne die Wahrheit,« so stehe ich mit dieser Behauptung innerhalb der Pole Wahr und Falsch, da ich behaupte, daß es Wahrheit nicht gibt: ich will also diesen Satz wahr haben. Der vollkommene Widerspruch: der Inhalt des Satzes wird durch den Satz selbst widerlegt" (Sermer 1981 (52°), 45).

Im Übergang von der *Letzten Lockerung* zum Band *Zum blauen Affen* hat sich die bloße philosophische Feststellung in den Kontrast zwischen Wahrheit und Fiktion verwandelt, indem durch das Erzählen des Protagonisten den Wahrheitsgehalt aller ausgesprochenen Gemeinplätze stark relativiert wird bis zu deren Leugnung durch den unerwarteten Schluss (siehe weiter unten).

Die intensive Tätigkeit der sprichwörtlichen und aphoristischen Umdeutung, an der sich die Protagonisten, Sympathisanten und vor allem die

unbewussten Inspiratoren des Surrealismus mit ganz unterschiedlichen Absichten und Methoden beteiligten, ist jedoch das Zeugnis einer Strömung von großem Ausmaß und unterschiedlicher Färbung, die die gesamte erste Hälfte des Jahrhunderts umspannte (Angeli 1998, 70). Beispielhaft ist diesbezüglich aber auch der Bandtitel *Der Pfiff um die Ecke* (1925), der auf die idiomatische Wendung "auf etwas pfeifen" deutet (DWDS a, δ), auf die auch Andreas Trojan und Wendelin Schmidt-Dengler mit dem Titel ihres Studien-Sammelbandes *Der Pfiff aufs Ganze* (1998) Bezug genommen hatten. Bereits in *Eine eigenartige Konversation* spielt das Pfeifen eine entscheidende Rolle, indem der stumme Andere den Monolog der Erzählstimme dadurch unterbricht:

Doch noch bevor er die Tür erreicht hatte, stieß der Andere, der ununterbrochen am Fenster gesessen war, sei es aus Hohn, sei es zu seinem Vergnügen, einen durchdringenden Fingerpfiff aus, der zur Folge hatte, daß jener halsüberkopf aus der Tür stürzte, die Treppe hinabraste, stolperte, zehn Stufen hinabkollerte und sich die Nase zerschlug, wodurch er so viel Charme und Zeit einbüßte, daß er Frau Kroll nicht nur überhaupt nicht mehr zu besitzen hoffen zu können vermochte, sondern sogar mit ansehen mußte, wie es dem Andern gelang (Sermer 2000, S. 39).

Das letzte Zitat ist umso interessanter, weil die frühere Version (*Gespräch*, 1916) einen anderen Schluss hatte, nämlich nicht mit dem lächerlichen

Abgang des geschwätzigen Protagonisten, sondern mit der niedergeschlagenen Reaktion des Anderen, dem infolge von "gehaltlosen Wahrheitsangriffen" – eine Folge des alten Einflusses Kraus' – nichts übrig als weinen bleibt.

Bei einigen Kurzgeschichten nimmt der Humor sogar eine schwarze Färbung ein, dessen Sinn ist es, einerseits den Übergang vom Traum zur Wirklichkeit zu signalisieren, wie in *Mansardeskes*:

Abends träumte [Pet]er, daß jemand, vielleicht eine Kreuzspinne, mit einer Kanone auf sein linkes Ohr schösse.

Fifis Füßchen verschwand in einem Hemd, das auf der innern Türschwelle einen graugelblichen Haufen bildete. Sie sagte deshalb sehr laut: »So ein Schwein!«

In Peters Hirn langte mit breitem Knall eine große Kugel an und bewirkte, daß sein Kopf aus dem Bett rutschte und so lange durch die Diele wollte, bis der hinterherdrängende Körper ihn auf die Seite legte. (Sermer 2000, 7).

Die Kanone ist in Wirklichkeit nichts als die Stimme seiner empörten Geliebte, die von ihm erwartet, ausgehalten zu werden – gemäß jenem Nachlassen der Spannung, das Andreas Trojan folgendermaßen definiert: "Gerade die Mit-Welt der Gegenstände, Ereignisse und Begegnungen bremst die reine Traumsymbolik aus" (Trojan 2024, S. 27). Andererseits liegt der Zweck des Humors darin, auf die Unwirklichkeit des Erzählten aufmerksam zu machen, wie es normalerweise bei jeder Fiktion passiert. So liest man z.B. in *Mizzis Verführung*

folgende zwischen Abenteuer, Traum und Kinderspiel beschriebene Szene:

In dem Augenblick, als sein riesenlanger Schatten bis zu den Knien über jenen Mann hinausfiel, nahm Krutzinger die Hand vo[n Mizzis] Rücken und senkte sie, indem er sie zur Faust ballte und nur Zeige- und Mittelfinger steif wegstreckte.

Der Mann zuckte zusammen, zögerte ein paar Sekunden, rannte dann aber in den Schatten der Häuser und verschwand. Er hatte Krutzingers Zeige- und Mittelfinger für einen Revolverlauf gehalten. (Serner 2000, 49-50).

Der Humor in Serners Kriminalgeschichten hat jedoch keine bloß unterhaltende Funktion, sondern entspricht einer subtilen Logik, die sich eigentlich von der surrealistischen *écriture automatique* entfernt, so dass der Sinn der Fabel der jeweiligen Kurzgeschichten sich als textorganisierendes Moment als stark relativiert enthüllt: "es geht hier weniger um das Erzählen einer Geschichte als um die Konfrontation mit einer Praxis, mit den Sprach- und Verhaltensspielen einer sehr speziellen und artifiziellen Kommunikationsgemeinschaft" (Bucher 2004, 101). Selbst die folgende Passage aus *Mizzis Verführung* führt ein Beispiel von Kommunikationsform, die wohl dem automatischen Schreiben näher kommt, weil sie den Eindruck erweckt, jegliche Barriere des Respektes und des guten Benehmens unbewusst zu verletzen:

So rief er einmal einem Bekannten, der Mizzi schüchtern begrüßte, laut zu: »Mensch, nimm dich wieder mit nach Hause und laß dich nie mehr allein herumlaufen!«; einem bekannten Maler, der, Mizzi zeichnend, im Café am Tisch gegenüber saß: »Das Brautkleid seiner Mutter um den Hals zu tragen, finde ich lieblos!«; dem »Ober«: »Eigentlich sehen Sie aus wie die Nachgeburt von Ihrem Bruder!«; und einem alten, sehr beliebten, aber gänzlich glatzköpfigen Schauspieler über drei Tische hinweg: »Kerl, setz doch den Hut auf! Wie kann man nur seinen Unterleib so nackt herumlaufen lassen!«

In der Tat zielen die Frechheiten und Beleidigungen des Protagonisten darauf ab, Mizzis vom eigenen starken Charakter zu überzeugen zwecks Verführung, indem er sich auf die von ihr sonst so hoch geschätzte Geistesgegenwart unterscheidet. Jedoch hat er am Ende Erfolg, weil das Mädchen ein ähnliches Spiel der Durchsetzung über andere Nebenbuhlerinnen in Gang setzt und ihre eigene Eroberung durch Hingabe sichert. Dies zeigt letztendlich, dass die weibliche Natur im Verführungsspiel die Oberhand nimmt und sich dabei allen Berechnungen des Verstandes entzieht.

2. "Das Ergebnis der Ehe muß ja eine Pfütze sein"
(Serner 2000, 38)

Inhaltlich kreisen die meisten Geschichten um das Thema der erotischen Verführung, was meistens auf humorvolle Weise geschieht, vor allem dann, wenn

die Verführung erfolglos bleibt (*Zwei Ochsen, Philipp will sich rächen, Eigenartige Konversation* usw.). Der Verführung der Frau als 'Kunst' – etwa bei Casanova – stellt Serner diejenige außerhalb der traditionellen Rituale des Umwerbens, der bürgerlichen Moral und des Anstandes gegenüber. So ließe sich das im obigen Untertitel wiedergegebene Wortspiel durch die Assonanz zwischen Pfützte und dem vulgären Ausdruck für Scheide erklären. Kein Zufall also, dass der Bandtitel auf den Namen eines Bordells in Leipzig um 1900 zurückgreift. So z.B. in der Kurzgeschichte *Eine unhaltbare Konstellation*, in der das traditionelle Konzept der Liebe mit dem Bild von Liebe als "Umschlageplatz zwischen Weib und Ware" (Benjamin 1982, S. 1000) dialektisch konfrontiert wird. Dort wird die anfängliche Seelenverwandtschaft zweier Freunde, die sich über eine Frau unterhalten, zu einer Orgie, als jene Frau zusammen mit ihrer Freundin im selben Raum erscheint. Anders als eine traditionelle Komödie der Irrungen erweist sich jedoch die sich herausbildende Konstellation als unhaltbar, weil das dialektische Potential der Figuren zu keiner Synthese kommt. Das Schwanken der Handlung zwischen Vergangenheit (d.h. Tradition) und Gegenwart (d.h. Moderne) mit Anspruch auf dialektische Synthese ist die surrealistische Verheißung des Textes – es sei denn, das Bild jenes obszön angelegten Kollektivs wirkt realer und materialistischer, als man denken könnte.

Die 'freie Liebe' ist die am meisten vertretene Eigenschaft des Bandes, die Serners Kriminalgeschichten in die Nähe des Surrealismus

rücken und die jedoch mit scharfer Ironie behandelt wird. Etwa in der Kurzgeschichte *Seilakt*. Der Protagonist Thévenaz wird vom Händler Stornelli zu einem Geschäft überreden, das in der Tat zu einem überraschenden Beischlaf zwischen ihm und einer Frau mit Namen Margot führt. Gegen jegliche Werberegeln des bürgerlichen Hofrituals soll die Frau Stornelli bezahlt haben für eine Begegnung-im-Dunkel mit Thévenaz in Stornellis Hotelzimmer, was nicht nur die Leserschaft, sondern Thévenaz selbst erstaunen lässt:

Gegen Morgen fragte Thévenaz: »Ist Margot Ihr wirklicher Name?«

Sie blieb auf dem Rücken liegen, spielte mit den Fingern im Haar und zirpte kokett:

»Comme si comme ça.«

In unbestimmtem Zorn fragte er: »Erhalte ich mein Honorar von Ihnen oder von Monsieur Stornelli?«

»Wie?«

»Nun, das Honorar für diese Nacht.«

Sekundenlang glotzte sie ihn an. Dann sprang sie im Nu aus dem Bett, streckte die Hände mit unsäglich gespreizten Fingern wie zur Abwehr gegen ihn und schrie ganz absonderlich:

»Allez, allez de suite!« (Serner 2000, 22)

Kurz darauf erfährt man durch einen Brief Stornellis an Thévenaz, dass dieser zu einem Gigolo gemacht wurde, da Margot Stornelli, der sich nun als Voyeur bekennt, bezahlt hat, um eine Nacht mit Thévenaz verbringen zu dürfen. Das Geschäft besteht also darin, eine Komplizenschaft und Zusammenarbeit

zwischen beiden Männern mit Teilung des Einkommens – und des jeweiligen Genusses – zustande zu bringen.

Zwar durchstreift der Eros sämtliche Kurzgeschichten des Bandes, aber es bestehen Unterschiede zu den Werken der französischen Surrealisten, vor allem André Bréton und Georges Bataille, dessen obszönes Werk transgressiv, gotteslästerlich und als beispielhaften Ausdruck von Fantasie und Unwirklichkeit erscheint³. Im Gegensatz dazu stehen Serners Kurzgeschichten im Lichte der Ironie, die sie zu einer Parodie des Spießbürgertums zwischen den Kriegen machen; zugleich stellen sie den Versuch dar, gegen die Avantgarde poetisch zu kämpfen. Selbst die in der Geschichte *Eine unhaltbare Konstellation* stattfindende Orgie wird nicht synchron erzählt, sondern es wird auf diese durch die Gespräche der Protagonisten untereinander hingedeutet, vor allem durch die zwei Frauen, die nicht mehr wissen, mit wem sie kopuliert haben – was eigentlich mehr ein Effekt der Komik als einer bewusst begehrteten Libido erweckt:

»O heaven!« rief plötzlich Menette, die aus irgendeinem Grunde glaubte, es wäre nicht Eric, sondern Bert gewesen, welcher...

³ Auf Obszönes wird bei Serner vereinzelt und erst in der *Letzten Lockerung* angespielt, durch einen Bezug auf Théophile Gautiers Kinderreim *Que les chiens sont heureux!*, der der Unzucht jegliche Kinderunschuld eingebüßt hat (vgl. Serner 1981, 13).

Eric fixierte sie augenblicklich, dann Ellie und wurde gleichfalls unsicher. »Bert,« flüsterte er, »bist du sicher, daß es Ellie war, welche ...« Bert, der sofort seine Sicherheit verlor, lächelte albern: »Ganz genau weiß ich es nicht, welche ...« Eric pendelte sich hinter Menette: »Er ist nicht sicher.« »Ich schätze das nicht,« belferte Menette. »Ich auch nicht!« donnerte Eric. Bert brüllte: »Erstens ist mir das durchaus unwichtig und zweitens habe ich jetzt Hunger.« »Ellie!« seufzte Menette, »weißt du genau, welcher ...« »Das ist es ja eben,« visperte Ellie, »ich weiß es nicht genau.« (Serner 2000, 71).

Erotik erfüllt in der Literatur stets eine Infragestellung der Ordnung, der Disziplin, der individuellen Organisation und der regelmäßigen sozialen Formen, auf denen die Beziehungen der Menschen beruhen (Vgl. De Paz 1979, 134). Ebenso wie bei den Surrealisten, enthält die Erotik auch bei Serner ein revolutionäres Potential, das jedoch weniger mit gesellschaftlich-politischer Nuance gefärbt ist, sondern eher biologisch-existentiell gemeint wird und an die Lebensphilosophie Nietzsches erinnert. Jedenfalls steht sie nicht mit dem exklusiven Besitz der Frau in Verbindung, im Gegensatz zur bürgerlichen Moral. In der Geschichte *Der Lebenskünstler* bringt der Protagonist Schülle die ersehnte Sima dazu, in die Arme des reichen und lüsternen Dr. Kandismeyer zu fallen, gegen ausgiebige "Kostenerstattung". Dies hat zur

Folge, dass Schülles Gegner bald des sexuellen Verkehrs mit Sima überdrüssig wird und folglich fortgeht, während Schülles List und Geduld ihm Sima mit vollem Verdienst schließlich zurückbringt:

Er erschien plötzlich wieder in der Kullmannschen Diele, wo er seit der Affaire Kandismayer unsichtbar geblieben war, setzte sich, was Sima über alles erstaunte, an ihren Tisch und begann langsam und vorsichtig ein Gespräch, in dessen Verlauf er nicht nur all das, womit Dr. Kandismayer seine Äußerungen ad absurdum geführt hatte, nun seinerseits sehr geistreich aushob, sondern vielmehr auch durch geschickt gewählte kleine Beweise zu verstehen gab, daß die Auffassung Simas, sie habe ihn ohne sein Vorwissen hintergangen, eine irrite sei.

[...] Die für jedes andauernde Lieben unbedingt erforderliche pekuniäre Basis war hergestellt. Und Sima fast verliebter noch als ihr Schüllchen. (Sermer 2000, 75-76).

3. Surrealistische Spuren

Walter Benjamins Aufsatz von 1929 *Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz* schildert die Beziehung deutscher Intellektuellen und Kritiker zu den französischen Surrealisten und merkt, dass aus deutscher Seite das Phänomen Surrealismus deutlichste Konturen annimmt, die dann seine Komplexität besser erhellen als dass man an seiner

(räumlichen und zeitlichen) Quelle je wahrgenommen hat. Die Exzentrizität der Surrealisten achtete Benjamin nicht zu hoch, im Gegensatz zu deren revolutionären Charakter, den er für exemplarisch hielt. Es ging jedoch nicht um eine sozio-politische Revolution im traditionellen Sinne, wie Linda Maeding aufmerksam macht:

“Gerade aus dem Veralteten und Ephemeren sind dem Literaturkritiker zufolge Energien zu ziehen, die eine auf Kontinuität bedachte Geschichtskonstruktion ins Wanken bringen. In André Bretons Erzählung *Nadja* (1928) erkannte Benjamin genau diese revolutionäre ‘Erfahrung, wenn nicht Handlung’“ (2012, 13).

Vielmehr ist bei den Surrealisten die Rede von einer existentiellen Revolution, deren Keime in der Moderne, bei Nietzsche und Freud, wurzeln, indem sie mit ihren Werken versuchen, die Krise der Kunst zu erhellen und zu überwinden. Es geht um eine Revolution, die durch das Aufwachen des Eros und des Lachens erfolgt und den Spielraum als menschlichen Leibraum neu definiert. In diesem Leibraum taucht in Serners Geschichten der Körper samt dessen Teilen wörtlich und sogar personifiziert auf, etwa in *Ein unhaltbare Konstellation*: “Alsbald durchstachen Schweißtropfen seine Stirn. Seine Knie erzitterten. Seine Zunge spielte selbständig zwischen den klaffenden Zähnen” (Serner 2000, 69). Deshalb sah Benjamin 1929 – zu Zeiten der Erschöpfung der Bewegung ebenso wie der Weimarer Republik – die Notwendigkeit (vermutlich aus deutscher Seite?), die Krise der

Künste mit einem exemplarischen Werk zu erhellen, von einem einzigen Autor verfasst, das ein "ursprüngliches Aufleben der esoterischen Dichtung" (Benjamin 1977, 302) darstellt.

Ob Serner diesen Typ Autor *avant la lettre* verkörperte? Ob er jene esoterische Dichtung sowohl durch die Kriminalgeschichten als auch durch die *Letzte Lockerung* vorwegnahm, vor allem ab der ersten Neufassung von 1921, als nämlich das Wort DADA durch Rasta ersetzt wurde?⁴ Obwohl es bis dato noch nicht bewiesen wurde, dass Serner und der drei Jahre jüngere Walter Benjamin sich kannten, ebenso wenig, dass Benjamin Serners frühe Schriften, die in Pfemferts Berliner Zeitschrift *Die Aktion* zwischen 1912 und 1913 erschienen, las, so hat die *Letzte Lockerung* tatsächlich die von Benjamin rückblickend signalisierte Krise beim Ausbrechen betrachtet und daraufhin auf dieselbe Krise durch eine neue Art Dichtung – die *Kriminalgeschichten* – zu reagieren versucht. Der Materialismus des Alltags findet auch in Serners Kurzgeschichten ebenso wie in der *Letzten Lockerung* ("Ach, die lieben weißen Porzellanteller!" Serner 1981, 8°, 17) seinen Niederschlag.

Benjamins Diagnose finde ich deshalb angebracht, um die surrealistischen Spuren in Serners Kriminalgeschichten zu begründen, zumal einer der treffendsten Begriffe bei Benjamin die "Lockerung des Ich" (Benjamin 1977, S. 297) ist. Attribute wie

⁴ Obwohl die Kritik enig ist, den Beginn des Surrealismus mit Bretons Manifest von 1924 festzusetzen, ließ Benjamin die ersten Spuren des Surrealismus bereits im Jahre 1919 zurückgehen. Vgl. Benjamin 1977, 295.

“hanebüchen” oder “eigenartig” schließlich bestätigen das. Was trotzdem dabei wundert, ist, dass diese Spuren am deutlichsten in den Geschichten der frühen Schaffenszeit (etwa zwischen 1920 bis 1923) vorkommen, während nach 1925, also zur Zeit der Blüte der Bewegung in Frankreich, sich wesentlich verringern zu Gunsten der stilistischen Merkmale der Neuen Sachlichkeit, was schließlich Serners Kriminalgeschichten in ein Denkmal der deutschen neusachlichen Prosa zwischen den Kriegen verwandelt.

Serners frühe Geschichten können deshalb wohl als surrealistisch bezeichnet werden, wenn man ihr Setting als etwas kunstvoll Erfundenes, als reine literarische Fiktion betrachtet. Hierin liegt der Unterschied zu den Werken namhafter französischer Surrealisten. Denn wer – so Benjamin:

“erkannt hat, dass es in den Schriften dieses Kreises sich nicht um Literatur handelt, sondern um anderes: Manifestation, Parole, Dokument, Bluff, Fälschung wenn man will, nur eben nicht um Literatur handelt, weiß damit auch, [dass die wahre, schöpferische Überwindung] in einer *profanen Erleuchtung*, einer materialistischen, anthropologischen Inspiration“ liegt. (Benjamin 1977, 297 Hervorhebung im Original).

In beträchtlicher Dissonanz dazu stehen dann Serners Kurzgeschichten, die hingegen wenige Erzählmuster variieren, um als Modell literarischer Inszenierung und Performanz zu avancieren: “Entgegen dem ersten Anschein unterliegt den

Texten eine strenge Logik, die jeder rein assoziativen Kompositionsweise entgegenläuft. Diese Logik gehört wesentlich zu ihrem poetischen Kalkül" (Bucher 2004, 93). Bucher führt *Die Geschichte vom heißen Blutensamt* als Beispiel, in deren Dialoge sich ein Muster des Disputs zwischen Wahrheit und Lüge realisiert: "Hier wird ein merkwürdiges Dialogspiel eröffnet, das der eine Protagonist so weit treibt bis der andere den Boden verliert" (a.a.O., 96). Je nachdem man Serners Kurzgeschichten von der Seite ihres fiktiven Gehalts (Lüge) betrachtet, je nachdem man hingegen sie von der Seite ihres realen Gehaltes (Wahrheit) nimmt, kommt man zum surrealistischen beziehungsweise zum neusachlichen Schluss.

Literaturverzeichnis

- Angeli, Giovanna (1998), *Surrealismo e umorismo nero*, Il Mulino, Bologna.
- Benjamin, Walter (1977), *Gesammelte Schriften*, hrsg. v. R. Tiedemann u. H. Schweppenhäuser, Bd. II.1: *Aufsätze, Essays, Vorträge*, Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- Benjamin, Walter (1982), *Gesammelte Schriften*, hrsg. v. R. Tiedemann u. H. Schweppenhäuser, Bd. V.2: *Das Passagen-Werk*, Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- Bucher, André (2004), „Ereignis und Wiederholung: Walter Serners Kriminalgeschichten I“, in

- Repräsentation als Performanz. Studien zur Darstellungspraxis der literarischen Moderne*, Fink, München, S. 88-102.
- Bucher, André (2004), „Repetition und Variation: Walter Serners Kriminalgeschichten II“, in *Repräsentation als Performanz. Studien zur Darstellungspraxis der literarischen Moderne*, Fink, München, S. 103-124.
- De Paz, Alfredo (1979), *Dada, surrealismo e dintorni*, CLUEB, Bologna.
- Freud, Sigmund (1940), „Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten“, in *Gesammelte Werke chronologisch geordnet*, Bd. 6, Imago-Fischer, London-Frankfurt am Main.
- Hackenbruch, Ulrich (1996), *Sachliche Intensitäten. Walters Serners "erotische Kriminalgeschichten" in ihrer Epoche*, Lang, Frankfurt am Main.
- Ritte, Jürgen (1998), „Schnock, schlass et schlingue! Walter Serners Probleme mit den Apachen und anderen Franzosen“, in A. Puff-Trojan, W. Schmidt-Dengler (Hrsg.), *Der Pfiff aufs Ganze. Studien zu Walter Serner*, Wien, Sonderzahl.
- Serner, Walter (1981), *Letzte Lockerung. Ein Handbrevier für Hochstapler und solche, die es werden wollen*, Renner, München.
- Serner, Walter (1984), *Der Abreiser. Materialien zu Leben und Werk*, Renner, München.
- Serner, Walter (2000), *Das erzählerische Werk*, 3 Bde., Bd. I, Goldmann, München.

Trojan, Andreas (2024), *Der Surrealismus*, Wien, Sonderzahl.

Trojan, Andreas (1998), „Von Glücksrittern, Liebeslust und Weinkrämpfen. Serners Konzept einer existentiellen Logik des Scheinens“, in A. Puff-Trojan, W. Schmidt-Dengler (Hrsg.), *Der Pfiff aufs Ganze. Studien zu Walter Serner*, Wien, Sonderzahl.