



MASTERARBEIT | MASTER'S THESIS

Titel | Title

Kästners Fiktionalität als Spiel
Gesellschaftspolitische Fiktionalitätsanalyse im Werk von Erich
Kästner

verfasst von | submitted by
Anton Maria Moser

angestrebter akademischer Grad | in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien | Vienna, 2024

Studienkennzahl lt. Studienblatt | Degree
programme code as it appears on the
student record sheet:

UA 066 817

Studienrichtung lt. Studienblatt | Degree
programme as it appears on the student
record sheet:

Masterstudium Deutsche Philologie

Betreut von | Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. habil. Eva Horn

1. Einleitung	3
1.1 Forschungsinteresse	3
1.2 Forschungsbericht	4
1.3 Aufbau der Arbeit	6
2. Der Autor als gesellschaftlicher Akteur	8
2.1 Zeitgenössische Rezeption	8
2.2 Poetologisches Selbstverständnis	11
2.3 Kästners Werk im gesellschaftspolitischen Kontext	16
3. Fiktionalitätstheorie	21
3.1 Fiktionalität	21
3.2 Fiktionalitätsanalyse	27
4. Fiktionalitätsanalyse zu Kästner	30
4.1 WEIMARER REPUBLIK	30
4.1.1 Lyrik	30
4.1.2 "Fabian oder Der Gang vor die Hunde"	36
4.1.3 "Emil und die Detektive"	39
4.2 NATIONALSOZIALISMUS	43
4.2.1 "Drei Männer im Schnee"	43
4.2.2 "Georg und die Zwischenfälle / Der kleine Grenzverkehr"	48
4.3 NACHKRIEGSZEIT	50
4.3.1 "Der tägliche Kram"	50
4.3.2 "Die Schule der Diktatoren"	52
4.3.3 "Der kleine Mann und die kleine Miss"	55
5. Fiktionalitätsinterpretation	57
5.1 Ergebnisse der Fiktionalitätsanalyse	57
5.2 Interpretationen der Kästner-Fiktionalität	65
5.3 Kästners Fiktionalität als Spiel	69
Literaturverzeichnis	79
Danksagung	84
Abstract	85

1. Einleitung

1.1 Forschungsinteresse

In Zürich beim PEN-Club war Erich Kästner 1947 eingeladen, eine Rede zu halten und veröffentlichte sie zwei Jahre später in der "Weltwoche". Die Rede teilt er auf in zwei Teile: Im ersten Teil tritt ein Kästner auf, der über einen anderen Kästner redet, ihn vorstellt und der andere Kästner erhält dann im zweiten Teil das Wort.

Es ist ein hübscher Brauch des Zürcher PEN-Clubs, den jeweiligen Gast, bevor er selber zu Worte kommt, durch jemand anderen, der seine Arbeiten, womöglich auch *ihn* einigermaßen kennt, kurz einzuführen. Diesem Brauche folgend, hat man mich gefragt, ob ich heute Erich Kästner einleiten wolle. Man wisse, daß ich ihn kenne. Vielleicht nicht so gut und so genau wie etwa ein Literaturhistoriker. Aber diese Gilde habe sich nicht sonderlich mit ihm beschäftigt, und zu ein paar mehr oder weniger treffenden Sätzen werde es bei mir schon reichen. [...]

Sich am anderen selber klar zu werden, ist nicht das schlechteste Verfahren. Das mag, in Hinblick auf die mir gestellte Aufgabe, unangemessen und egoistisch klingen - in jedem Falle heißt es: mit offenen Karten spielen. Und wenn Offenheit - die man nicht mit Unverfrorenheit verwechseln wird - vielleicht auch keine Tugend ist, so ist sie immerhin der erträglichste Aggregatzustand der Untugenden. Ich muß um Entschuldigung bitten, daß ich zuviel von mir und zuwenig von unserem Gaste spreche, und will mich bemühen, den Fehler, wenn auch nicht völlig zu vermeiden, so doch aufs mindeste zu reduzieren. [...]

Unser Gast, meine Damen und Herren, ist gar kein Schöngeist, sondern ein Schulmeister! Betrachtet man seine Arbeiten - vom Bilderbuch bis zum verfänglichsten Gedicht - unter diesem Gesichtspunkte, so geht die Rechnung ohne Bruch auf. Er ist Moralist. Er ist Rationalist. [...]

Für jene unter Ihnen, die es nicht wissen, wäre allenfalls noch nachzutragen, daß er während des Dritten Reiches, obwohl verboten, freiwillig in Deutschland geblieben ist und daß die Meldung der "Basler Nationalzeitung" aus dem Jahre 1942, er sei bei dem Versuch, in die Schweiz zu entkommen, von Angehörigen der SS erschossen worden, nicht zutraf. Meine Damen und Herren, er lebt. Er weilt in unserer Mitte. Und so darf ich ihn bitten, das Wort zu ergreifen!

Hierauf erwiderte ich mir mit angemessener Bescheidenheit:

Meine Damen und Herren! Ich danke Ihnen aufrichtig für den freundlichen und freundschaftlichen Empfang. Zum dritten Male bin ich nun seit Kriegsende in der Schweiz und möchte Ihnen gestehen, daß mir diese Besuche und die Begegnungen mit Ihnen von Grund auf wohltun. [...]

Insbesondere danke ich meinem verehrten Herrn Vorredner für die teilnehmenden Worte, die er mir gewidmet hat. Ich war, wie sich leicht denken läßt, völlig überrascht davon, am heutigen Abend einer so sorgfältigen und behutsamen Würdigung unterzogen zu werden.¹

¹ Kästner, Erich: *Kästner über Kästner*, in: Sylvia List (Hg.): *Das große Erich Kästner Buch*. Atrium Verlag, Zürich, 2002, S. 376-382.

Kästner inszeniert sich hier in einer Identitätsspaltung, die einmal die Privatperson Erich Kästner und einmal den Schriftsteller Erich Kästner hervorbringt. Damit erhebt er sich zu seinem eigenen Literaturhistoriker und Rezeptionistin. Er lenkt seine Außenwahrnehmung im ironischen Rahmen, aber mit konkreten Aussagen über das eigene Werk. Er unternimmt eine Fiktionalisierung der eigenen Persönlichkeit, indem er sie in zweierlei Form figuriert und sprechen lässt. In dieser Rede spricht der reale Kästner vielleicht in der kurzen Regiebemerkung: *“Hierauf erwiderte ich mir mit angemessener Bescheidenheit”*. Ansonsten treten zwei Figuren in einem Kabarettstück auf. Somit fiktionalisiert er den eigentlich faktualen Raum der Rednerbühne und schafft einen Moment der Uneindeutigkeit. Welche Kästner-Figur welchen Bezug zur realen Persönlichkeit hat, steht offen. Die Vermengung von fiktionalem mit faktuellem Raum und Text bildet das Forschungsinteresse dieser Arbeit. Die Fiktionalität des Erich Kästner, mit ihren Techniken und Effekten, ist der Gegenstand. Er soll anhand verschiedener Werke in verschiedenen Phasen der schriftstellerischen Laufbahn untersucht werden.

In der Vorstellung der konkreten Situation, der Konferenz des PEN-Clubs in Zürich, in der Kästner diese Rede hält, tritt ein Aspekt auf, der für Kästners Fiktionalität steht und das Forschungsinteresse nur intensiviert: Wenn die reale Person Erich Kästner als Schauspieler die Figur des privaten Erich Kästner am Rednerpult verkörpert und an die Figur des Schriftstellers Erich Kästner übergibt, die ebenfalls von der realen Person Erich Kästner als Schauspieler verkörpert wird und mit *“angemessener Bescheidenheit”* fortfährt, passiert nicht nur ein Identitätswechsel und eine Fiktionalisierung, sondern dazu ein albern Quatsch. Es ist absurder Humor und ein Spiel mit dem Publikum. Die spielerische Form der Fiktionalität ist in der vorliegenden Arbeit von besonderem Interesse. Die Arbeit geht von der These aus, dass zum einen Fiktionalität über das Konzept des Spiels und zum anderen Kästners autorspezifische Fiktionalität durch den kulturtheoretischen Begriff des Spiels beschrieben werden kann.

1.2 Forschungsbericht

In seiner Rede *“Kästner über Kästner”* erwähnt der Autor eine überschaubare Beschäftigung der Literaturwissenschaft mit seinem Werk. Tatsächlich gab es zu seinen Lebzeiten, ab den 1950er Jahren, eine Kästner-Forschung - zunächst sehr wohlwollend, sie wurde allerdings erst in den 1970er Jahren umfangreicher. Ausgehend von Helmut Lethens erfuhr Kästners Werk ab 1970 eine negative Beurteilung mit Ansätzen der

Literatursoziologie und Ideologiekritik.² Volker Ladenthin arbeitete in den späten 1980er Jahren Kästners Poetologie aus den Kinderbüchern heraus und mit Kästners 100. Geburtstag 1999 öffnete sich das Feld der Kästner-Forschung für vielfältige weitere Ansätze.³ Damals wurde das “Erich Kästner-Jahrbuch” begründet, was der Ausgangspunkt für eine kontinuierliche Entwicklung und Vernetzung der Forschung war. Stefan Neuhaus veröffentlichte 1999 mit “Stand der Kästner-Forschung” den ersten umfassenden Forschungsbericht. Manfred Wegner gab zum 100. Geburtstag den Ausstellungskatalog “Die Zeit fährt Auto. Erich Kästner zum 100. Geburtstag” heraus. Dort heißt es im Vorwort:

Was sonst bei Ausstellungen nicht immer selbstverständlich ist, hat hier doch seinen Grund. Ein Autor, dessen Ruf manchen Leuten immer noch verdächtig ist, soll geehrt werden. Den entscheidenden Anstoß hierzu gab Rechtsanwalt Peter Beisler, der den Nachlaß von Kästners langjähriger Lebensgefährtin Luiselotte Enderle verwaltet, zu dem auch das Erich Kästner-Archiv München gehört. Ihm sei an dieser Stelle ganz besonders gedankt.

Berlin, München und Dresden werden, so ist es bei Abfassung dieses Vorwortes geplant, Stationen der Ausstellung “Die Zeit fährt Auto. Erich Kästner zum 100. Geburtstag” sein: eine “fliegende” Ausstellung also für alle Kästner-Leser und für alle Skeptiker gegenüber der Tatsache, daß ein Hundertjähriger sich so erstaunlich frisch halten konnte.⁴

Der Aufschwung der Kästner-Forschung um die Jahrtausendwende sah sich also vor der Aufgabe, Überzeugungsarbeit zu leisten und die Qualität und Aktualität Kästners zu betonen. Das Jahrbuch wurde getragen von der Erich Kästner Gesellschaft e. V., die parallel zum Förderverein Erich Kästner Forschung e. V. regelmäßig zum Autor veröffentlicht. Der Förderverein gibt seit 2012 die Reihe “Erich Kästner-Studien” heraus. Sie beruht meist auf Konferenzbeiträgen und bündelt die gegenwärtige Kästner-Forschung. Herausgeber sind hier häufig Sebastian Schmideler und Sven Hanuschek.

2023 erschien ein Kästner-Handbuch in der Reihe “Leben - Werk - Wirkung” im J.B. Metzler-Verlag, herausgegeben von Stefan Neuhaus. Damit gibt es eine aktuelle Darstellung der gesamten Forschung zu Erich Kästner. Diese Veröffentlichung bildet die Grundlage dieser Arbeit. Dort heißt es im Forschungsbericht:

Bedeutsam für die künftige Kästnerforschung ist das durch die Bibliografie Zonnevelds ausgelöste Erstaunen darüber, dass bisher nur etwa die Hälfte der von Kästner

² Ladenthin, Volker und Neuhaus, Stefan: *Literaturwissenschaft*, in: Stefan Neuhaus (Hg.): *Kästner-Handbuch. Leben - Werk - Wirkung*. J.B. Metzler Verlag, Berlin, 2023, S. 517.

³ Ebd.

⁴ Stölzl, Christoph und Till, Wolfgang: *Vorwort*, in: Wegner, Manfred (Hg.): *“Die Zeit fährt Auto. Erich Kästner zum 100. Geburtstag.”* DHM GmbH, Berlin und Münchner Stadtmuseum, Berlin, 1999, S. 9.

geschriebenen Texte in Buchform und noch weniger in den bisherigen Werkausgaben (selbst der neuesten von 1998) überhaupt veröffentlicht oder, nach einer Erstveröffentlichung in Zeitungen und Zeitschriften, auch in Buchform publiziert worden sind.

Um überhaupt ein dem Menschen und Schriftsteller Kästner gerecht werdendes Urteil fällen zu können, wäre erst eine umfassende Edition der Werke notwendig. Texteditionen und Textkritik wären also die zunächst anzugehenden wissenschaftlichen Aufgaben, um dann auf breiter Quellengrundlage weitere Themen bearbeiten zu können.⁵

Das Korpus der Kästner-Primärliteratur ist also nur zur Hälfte erfasst und veröffentlicht. Das ist ein Resultat der späten Aufmerksamkeit, die dem Autor in der Forschung geschenkt wurde und des damit verbundene späten Editionsprozesses. Aus literaturwissenschaftlicher Perspektive ist die Grundlage der Erforschung von Erich Kästners Texten durch deren umfassende Edition nicht gegeben. Thesen dieser und anderer Arbeiten basieren auf einer unvollständigen Primärliteratur und müssen zur Vervollständigung nach der Edition erweitert werden.

Die Editionen, mit denen in diesem Text gearbeitet wird, sind die Reihen "Erich Kästner für Erwachsene. Ausgewählte Schriften Band 1-4" im Atrium Verlag, Zürich von 1988 und "Erich Kästner. "Werke", herausgegeben von Franz Josef Götz im Carl Hanser Verlag, München und Wien, 1998.

1.3 Aufbau der Arbeit

Die Arbeit ist in vier Teile gegliedert. Im ersten Teil wird Erich Kästner über drei Wege in den gesellschaftlichen Kontext eingeordnet. Erstens über seine zeitgenössische Rezeption, die auch die gesellschaftspolitische Stimmung abbildet, in der er zweitens sein poetologisches Selbstverständnis bildete und über seine Laufbahn hinweg entwickelte. Drittens wird sein literarisches Werk in die historischen Kontexte seines Lebens eingeordnet. Mit den drei Werkphasen der Weimarer Republik, dem Nationalsozialismus und der Nachkriegszeit wird die Vielfältigkeit der gesellschaftlichen Umstände von Kästners Werk offenbar.

Im zweiten Teil wird zunächst über einen Aufsatz von Jan Gertken und Tillmann Köppe die Breite des Diskurses über Fiktionalität demonstriert und analysiert. Gertken und Köppe bündeln die vorherrschenden theoretischen Ansätze zu einer Methode zur Bestimmung von fiktionalen Texten. Im nächsten Schritt wird die Fiktionalitätsanalyse

⁵ Ladenthin, Neuhaus: *Literaturwissenschaft*, S. 515-516.

eingeführt, die aus einer Untersuchung der Fiktionssignale in Paratexten, Fiktivität und Fiktionalität eines Textes besteht. Das theoretische Fundament von Gertken und Köppe schafft mit der Fiktionalitätsanalyse eine Methode zur Bestimmung der Eigenschaften der Fiktionalität eines Textes und Regelmäßigkeiten in der Fiktionalität eines Autors.

Die Methode wird im dritten Teil der Arbeit auf folgende Kästner-Texte aus den drei Hauptphasen seines Werks angewendet: Die Gedichtbände „Herz auf Taille“, „Lärm im Spiegel“, „Ein Mann gibt Auskunft“ und „Gesang zwischen den Stühlen“. Dazu „Fabian - Die Geschichte eines Moralisten“, „Emil und die Detektive“, „Drei Männer im Schnee“, „Georg und die Zwischenfälle“, Auszüge aus „Die kleine Freiheit“, „Die Schule der Diktatoren“, „Der kleine Mann und die kleine Miss“ und in Teilen „Pünktchen und Anton“ und „Das fliegende Klassenzimmer.“

Im vierten Teil werden die Ergebnisse dieser Analyse im Vergleich mit der bestehenden Forschung interpretiert und mit Texten der Kulturtheorie kontextualisiert. Zum Abschluss der Arbeit wird eine These formuliert, die auf die Spiel-Theorien von Roger Caillois und Kendall L. Walton Bezug nimmt und Kästners Fiktionalität über den Begriff des Spiels deutet.

2. Der Autor als gesellschaftlicher Akteur

2.1 Zeitgenössische Rezeption

In Vorbereitung der Untersuchung von Erich Kästners poetologischen Selbstverständnis liefert die zeitgenössische Rezeption einen wichtigen Kontext. In einer Wechselwirkung aus gesellschaftlich-politischem Kontext, Rezeption und literarischem Feld entsteht dieses poetologische Selbstverständnis. Die zeitgenössische Rezeption steht im Spannungsfeld von mindestens zwei Diskursen: 1. Die künstlerisch-ästhetische Literaturkritik und 2. Die Literatur und ihre Produzent*innen im gesellschaftlichen Kontext. Dabei ergeben sich die Beiträge der Zeitgenossen wiederum aus deren Positionierung und Ideologien und ein Eindruck des literarischen Feldes entsteht.

Nach Helga Bemann in "Erich Kästner. Leben und Werk" müssen als wichtigste Stimmen der Kritik an Kästners literarischem Werk die von Hans Fallada, Julius Bab und Walter Benjamin gelten.

Fallada interpretiert Kästners Werk mit Blick auf den *Fabian* als Credo der Anständigkeit. Er liebt den Dichter der großstädtischen Misere um seiner Ideale willen, die er verkündet, und daß er diesen Idealen die Treue hält. Seine Kinder- und Erwachsenenbücher werden als Varianten ein und derselben Lektion des Moralisten Erich Kästner gesehen, der den Zeitgenossen ins Gewissen reden möchte und Verhaltensregeln aufstellt.⁶

Fallada steht damit exemplarisch für eine Rezeption Kästners als Humanisten, der auf der Ebene der Moral und Ethik in seinen Werken strikte Vorbilder zeichnen will, um damit eine pädagogische Wirkung auf seine Zeitgenossen zu erzielen. Die Konsequenz seines Idealismus und seine Philanthropie werden hervorgehoben. Das tut auch Bab, der Kästners positives Weltbild und seine Aufmerksamkeit sowie Liebe für die Kindlichkeit betont.⁷ Diese Fraktion der Kästner-Rezeption ist zu seinen Lebzeiten und bis in die Gegenwart die präsenteste gewesen, allerdings stellten sich ihr schon früh andere Positionen gegenüber. Wo die wohlwollende Kästner-Rezeption dessen Moral lobt, kritisiert eine andere gerade diese Moral als ein den politischen Realitäten Sich-Entziehen. Wenn das moralische Ziel von diesen politischen Realitäten entkoppelt sei, verliere es seine Glaubwürdigkeit, so die Kritik:

Nichts von alledem, was die einzelnen Betrachter an ethischen und moralischen Antrieben in der Dichtung Kästners erkennen, läßt der Literaturwissenschaftler und marxistische Philosoph Walter Benjamin gelten. Er bezeichnet in seinem Aufsatz

⁶ Bemann, Helga: *Erich Kästner. Leben und Werk*. Ullstein Verlag, Berlin, 1994, S. 251.

⁷ Ebd. S. 252-253.

“Linke Melancholie”, den er 1931 in der Zeitschrift Rudolf Hilferdings “Die Gesellschaft” erscheinen ließ. die Gedichte Kästners als “lackierte Kinderbällchen”.⁸

“Linke Melancholie” ist ein Text, der in beinahe jeder Untersuchung zur Kästner-Rezeption zitiert wird. Die Gründe dafür liegen zum einen in der Reputation Walter Benjamins und zum anderen in der Schärfe und Polemik seiner Kritik. Dazu kommt, dass sie beispielhaft ist für den Konflikt zwischen dem linken bürgerlichen und dem marxistischen Lager in der Weimarer Republik. Die Benennung der Lager nimmt Benjamin direkt zum Anfang seines Aufsatzes vor:

Linke Melancholie

Zu Erich Kästners neuem Gedichtband [*Ein Mann gibt Auskunft*]

Kästners Gedichte liegen heute schon in drei stattlichen Bänden vor. [...] Die Beliebtheit dieser Gedichte hängt mit dem Aufstieg einer Schicht zusammen, die ihre wirtschaftlichen Machtpositionen unverhüllt in Besitz nahm und sich wie keine andere auf die Nacktheit, die Maskenlosigkeit ihrer ökonomischen Physiognomie etwas zugute tat [...] Es ist von Haus aus ganz allein diese Schicht, der der Dichter etwas zu sagen hat, der er schmeichelt, indem er ihr vom Aufstehen bis zum Zubettgehen den Spiegel weniger vorhält als nachträgt. Die Abstände zwischen seinen Strophen sind in ihrem Nacken die Speckfalten, seine Reime ihre Wulstlippen, seine Zäsuren Grübchen in ihrem Fleisch, seine Pointen Pupillen in ihren Augen. Auf diese Schicht bleiben Stoffkreis und Wirkung beschränkt, und Kästner ist genauso außerstande, mit seinen rebellischen Akzenten die Depossidierten wie mit seiner Ironie die Industriellen zu treffen. Das ist, weil diese Lyrik, ihrem Augenschein zum Trotz, vor allem die ständischen Belange der Zwischenschicht - Agenten, Journalisten, Personalchefs - wahrt. Der Haß aber, den sie dabei gegen das kleine Bürgertum proklamiert, hat selbst einen kleinbürgerlichen, allzu intimen Einschlag.⁹

Hier wird Erich Kästner als Schriftsteller, sein Publikum und seine Werke von Benjamin marxistisch interpretiert. Das bedeutet, die genannten Elemente werden entsprechend der Positionen, die ihnen im Klassenkampf zugesprochen werden, kritisiert. Benjamin nennt folgende Schichten:

1. Die Industriellen, 2. die Depossidierten,
3. die Zwischenschicht, 4. das kleine Bürgertum.

Die Industriellen und die Depossidierten - also die Monarchisten, die in der Weimarer Republik an politischer Macht verloren haben, diese aber mit Hilfe ihres sozialen und mitunter ökonomischen Kapitals zurückgewinnen wollen - sind die Schichten, gegen die Kästner nach Benjamin eigentlich schreiben sollte. Sie sind die Kapitalträger der Weimarer Republik und die Umverteilung ihres Kapitals ist ein

⁸ Bemann: *Erich Kästner. Leben und Werk*, S. 251.

⁹ Benjamin, Walter: *Linke Melancholie* in: Harald Vogel (Hg.): *Erich Kästner lesen. Lesewege - Lesezeichen zum literarischen Werk*. Schneider Verlag Hohengehren, Baltmannsweiler, 2013, S. 202.

marxistisches Ziel. Das kleine Bürgertum versteht Benjamin als eine unterdrückte Schicht. Sein Konstrukt der Zwischenschicht ist ein traditionelles Argument im marxistisch-kommunistischen Diskurs: Die ehemaligen Kleinbürger, die ökonomisch und sozial aufgestiegen sind, legen ihre Kritik an den Kapitalträgern der oberen Schichten ab und wenden sich gegen die untere Schicht um ihren jüngsten Aufstieg zu verteidigen.

Benjamin ist einer der Ersten, die Kästner mit dem Begriff der "Melancholie" in Verbindung bringen und reiht sich in die Argumentationen ein, die eine hohe Emotionalität im Sujet als pejorativ und unpolitisch beschreiben.¹⁰

Es geht in der *Linken Melancholie* nicht um Rezensentenengezänk oder Rezensentenprofilierung, nicht um willkürliche oder gar persönlich motivierte Polemik, sondern im Kern bietet der Text eine gesellschaftspolitisch weit ausgreifende Bestimmung dessen, was Literatur und Literaturproduzenten um 1930 zu leisten hätten. *Linke Melancholie* liefert darüber hinaus einen Beitrag zur Intellektuellenfrage, die in der Weimarer Republik bekanntermaßen in allen politischen Lagern heftig diskutiert wurde, und nicht zuletzt bietet der Text einen Beitrag zur Theorie von Literatur und speziell politisch engagierter Literatur.¹¹

Die Frage nach der Aufgabe von Literatur am Ende der Weimarer Republik ist zentral für Kästners Selbstverständnis und Benjamins Kritik ist ein geeigneter Orientierungspunkt, um sie zu beantworten. Aus der Perspektive Walter Benjamins ist der Literaturproduzent ein Soldat im Kulturkampf und seine Aufgabe eine politische und nur untergeordnet ästhetische. Nach ihm, scheitert Kästner in dieser Aufgabe und schafft Literatur lediglich zum Konsum:

Die linksradikalen Publizisten vom Schlage der Kästner, Mehring oder Tucholskys sind die proletarischen Mimikry des zerfallenden Bürgertums. Ihre Funktion ist, politisch betrachtet, nicht Schulen sondern Moden, ökonomisch betrachtet, nicht Produzenten sondern Agenten hervorzubringen. Und zwar ist diese linke Intelligenz seit fünfzehn Jahren ununterbrochen Agent aller geistiger Konjunkturen, vom Aktivismus über den Expressionismus bis zu der Neuen Sachlichkeit, gewesen. Ihre politische Bedeutung aber erschöpfte sich mit der Umsetzung revolutionärer Reflexe, soweit sie am Bürgertum auftraten, in Gegenstände der Zerstreuung, des Amüsements, die sich dem Konsum zuführen ließen.¹²

Es lassen sich allerdings auch zahlreiche Argumente für eine durchaus politische Wirkkraft von Kästners Werken über den Konsum eines wohlhabenden Bürgertums

¹⁰ Fährnders, Walter: *Erich Kästner und die linke Literaturkritik: Walter Benjamin und andere*, in: Silke Becker, Sven Hanuschek (Hg.): *Erich Kästner und die Moderne*. Tectum Verlag, Marburg, 2016, S. 237-238.

¹¹ Ebd. S. 239.

¹² Benjamin: *Linke Melancholie*, S. 202-203.

hinaus auch in der kommunistisch-marxistischen Rezeption finden. Walter Fähnders verweist auf die Herausgabe der seinerzeit nicht abgedruckten Kapitel des “Fabian” im kommunistischen Malik-Verlag und schreibt:

Aber wie dem auch sei: Erich Kästner, seine Lyrik vor allem, hatte, außer bei Walter Benjamin, bei sozialistischen und kommunistischen Kritikern in Deutschland eher gute Karten.¹³

Dieser Einblick in die zeitgenössische Kästner-Rezeption zeigt vor allem die Brisanz der Intellektuellenfrage in der Weimarer Republik. Die Aufgabe des Schriftstellers in der Gesellschaft wurde heftig diskutiert. Selbst die weniger ideologisierten Stimmen von Fallada und Bab loben Kästners moralisch-gesellschaftliche Wirkung. In einer Republik, die in ihren letzten Jahren enorm polarisierte, musste sich Kästner die Frage stellen: Wo liegt meine Rolle und Verantwortung?

2.2 Poetologisches Selbstverständnis

Erich Kästners literarischem Schreiben liegt eine klare poetologische Haltung zu Grunde. Diese Haltung äußerte er an verschiedenen Stellen, so auch im Vorwort zu “Doktor Erich Kästners Lyrische Hausapotheke” von 1936:

Es war seit jeher mein Bestreben, seelisch verwendbare Strophen zu schreiben. Im Widerspruch mit dem eigenen Bedürfnis enthielt ich mich regelmäßig jeder Publikation, die nichts weiter gewesen wäre als die Bekanntgabe persönlicher Stimmungen und Einsichten. Und seit Jahren schwebte mir, wie bereits erwähnt, diese “Lyrische Hausapotheke” vor. Ein der Therapie dienendes Taschenbuch. Ein Nachschlagewerk, das der Behandlung des durchschnittlichen Innenlebens gewidmet ist.¹⁴

1940 schrieb er in “Der zweite Brief” an sein fiktives Ich:

Mein lieber Kästner!

Früher schriebst du Bücher, damit andere Menschen, Kinder und auch solche, die nicht mehr wachsen, läsen, was du gut oder schlecht, schön oder abscheulich, zum Lachen oder zum Weinen fandest. Du glaubtest, Dich nützlich zu machen.¹⁵

Schon vier Jahre nach der “Lyrischen Hausapotheke” formuliert Kästner seine Programmatik mit Resignation, dennoch lässt sich aus diesen beiden Zitaten die Basis seines literarischen Selbstverständnisses erkennen: Der Schriftsteller ist ein gesellschaftlicher Akteur, dessen Schreiben einen bestimmten Nutzen für diese

¹³ Fähnders: *Erich Kästner und die linke Literaturkritik: Walter Benjamin und andere*, S. 252.

¹⁴ Kästner, Erich: *Erich Kästner. Werke. Band I*. Herausgegeben von Franz Josef Görtz, Carl Hanser Verlag, München, Wien, 1998, S. 365.

¹⁵ Kästner, Erich: *Der zweite Brief* in: Michael Gans, Harald Vogel (Hg.): *Erich Kästner lesen. Lesewege - Lesezeichen zum literarischen Werk*. Schneider Verlag Hohengehren, Baltmannsweiler, 2013. S. 110.

Gesellschaft beinhalten sollte. Dem geht die Forderung nach einem konkreten Bezug des Geschriebenen zur Gesellschaft, einer Direktheit einher. So kritisierte er in „Indirekte Lyrik“ die expressionistische und indirekte Lyrik:

Daraus ergibt sich freilich auch, daß die „indirekte“ Lyrik dem breiten Publikum ähnlich fremd bleiben muß wie die „expressionistische“. - Der Lyriker spielt nur auf seine Gefühle an; er spricht sie nicht aus. Er verspottet sie eher, als sie unbedenklich zu beichten. Wenn seine Verse am sachlichsten klingen, gerade dann birgt sich dahinter Erschütterung. Und gerade wenn er von wildfremden Dingen schwadroniert, ist die dichterische Konfession am nächsten.¹⁶

Den Begriff der 'indirekten Lyrik' stellt Kästner als Gegensatz zu der von ihm geforderten 'direkten Lyrik' auf. In diesem Zusammenhang verwendet er den Begriff 'Sachlichkeit' als Prädikat der angestrebten Literatur. Die Kritik und Begriffsbestimmung funktioniert hier sehr kleinteilig: Als Entfernung vom Expressionismus lobt er die sogenannte 'indirekte Lyrik', kritisiert sie allerdings als nicht weitgehend genug. Den Begriff der Zeit 'Neue Sachlichkeit' lehnt er außerdem ab, arbeitet aber durchaus mit dem Wort 'sachlich', um sein Ideal zu beschreiben. Kästner unternahm eine feine Positionierung seiner gesellschaftlichen Verantwortung im literarischen Werk zu einer Zeit, in der widersprüchliche Grabenkämpfe zwischen verschiedenen literarischen und politischen Richtungen geführt wurden. Diese Positionierung wurde im Laufe seiner Karriere kaum korrigiert, die Verantwortung als Schriftsteller für die Gesellschaft stand stets im Mittelpunkt.¹⁷

In der jüngeren Kästner-Forschung wurde sein poetologisches Selbstverständnis in Bezug auf den gesellschaftlich-politischen Kontext ausgiebig thematisiert, so beispielsweise von den hier angeführten Autoren: Doderer, Beutler, Pfennigbauer, Drouve, Biedermann, Flothow, Friedrich und Pluto-Prondzinski.

Klaus Doderer weist in seinem Kapitel zum republikanischen Bewusstsein Kästners auf den Zeitraum seiner politischen Sozialisierung hin:

Aber auch die historische Tatsache, dass seine ersten Eindrücke als Heranwachsender und junger Erwachsener in die Zeit des endenden Kaiserreichs und des Ersten Weltkriegs fielen, hat sich ebenso auf seine Persönlichkeitsentwicklung ausgewirkt. Denn er hat offensichtlich unter dem Eindruck der politischen Veränderungen sein eigenes Schicksal als das einer ganzen Generation begriffen. [...] Er war schon früh willens, zu denen zu gehören, die sich öffentlich in den Meinungsprozess der Gesellschaft einschalteten.¹⁸

¹⁶ Kästner: *Erich Kästner. Werke. Band VI*, S. 132.

¹⁷ Doderer, Klaus: *Erich Kästner. Lebensphasen - politisches Engagement - literarisches Wirken*. Juventa Verlag Weinheim, München, 2002, S. 105.

¹⁸ Ebd. S. 107.

In diesem Argument entsteht ein persönliches Verantwortungsgefühl Kästners zur Weimarer Republik, durch die Parallelität seines Heranwachsens und der Entstehung der Republik. Von einem Verantwortungsgefühl spricht auch Andreas Drouve in seiner Monographie „Erich Kästner - Moralist mit doppeltem Boden“:

Auch wenn Kästner - basierend auf seiner zyklischen Weltanschauung - die kommenden Zeiten verdüstert, so sieht er gleichwohl den von Verantwortungsgefühl gegenüber seinen Mitmenschen geprägten aktiv wirkenden Idealisten als teilnehmenden Beobachter der Zeitströmungen - und damit sich selbst.¹⁹

Schon während seines Studiums arbeitete Kästner als Journalist. Das journalistische Schreiben taucht in Inhalt und Form immer wieder auch in seinem literarischen Werk auf. Über die Beziehung der beiden Tätigkeiten schreibt Stefanie Pfennigbauer:

Erich Kästners Leben gab die Themen vor und er teilte den Menschen mit Hilfe von Journalismus und Literatur mit, was für ihn von Wichtigkeit war - besonders in den Jahren der Weimarer Republik. Erich Kästner reiht sich mit seinen journalistischen Arbeiten in die Gattung des „Literarischen Journalismus“ ein [...].²⁰

Kästners Forderungen nach Direktheit und Sachlichkeit der Literatur in dem Text „Indirekte Lyrik“ überschneiden sich mit den Prinzipien seiner journalistischen Arbeit. Seine Forderungen nach einem gesellschaftlich nützlichen Wirklichkeitsbericht in faktualen wie fiktionalen Texten entstammen seiner Erfahrungen im Journalismus und sind damit beispielhaft für die Gattung der Neuen Sachlichkeit.

Die Forderung nach Wirklichkeit bedeutet einen Fokus auf Inhalt statt auf Form. Walter Biedermann schreibt in seinem Forschungstext über linksbürgerliche Schriftsteller am Ende der Weimarer Republik:

Literaturhistorisch gesehen ist es jedoch nicht nur wesentlich aufzuzeigen, wie sich der eine oder andere Autor in den weltanschaulichen Auseinandersetzungen, für oder gegen den Sozialismus oder Nationalsozialismus entschieden hat, sondern auch, daß dieser Kampf um ideologische Positionen und politische Einstellungen das dominierende Problem dieses Jahrzehnts gewesen ist und vorherrschend war im Bewusstsein der hier besprochenen Schriftsteller. Mit der veränderten Selbsteinschätzung der Künstler hat sich auch die Funktion der Kunst geändert. Der Stoff erlangt gegenüber der Form Priorität, die Bedeutung des Wirklichen und ihrer Darstellung überwiegt die des Erdachten.²¹

¹⁹ Drouve, Andreas: *Erich Kästner - Moralist mit doppeltem Boden*. Tectum Verlag, Marburg, 1993, S. 58.

²⁰ Pfennigbauer, Stefanie: *Erich Kästner zwischen Journalismus und Literatur in den Jahren der Weimarer Republik*. Diplomarbeit, Universität Wien, 2006, S.116.

²¹ Biedermann, Walter: *Die Suche nach dem dritten Weg, Linksbürgerliche Schriftsteller am Ende der Weimarer Republik. Heinrich Mann - Alfred Döblin - Erich Kästner*. Dissertation, Universität Frankfurt am Main, 1981, S. 229-230.

Die Untersuchung des poetologischen Selbstverständnisses Kästners muss unbedingt im Kontext der historischen Umstände geschehen. Er entwickelte ein persönliches Verantwortungsgefühl zur Gesellschaft einer Republik, die ideologisch gespalten und stark politisiert war. Die Positionierung Kästners findet auf der Ebene von Werk und Gesellschaft statt und ist damit unmittelbar abhängig vom Zustand der Gesellschaft: Gerade weil die Gesellschaft in einem bestimmten Zustand ist, stellt Kästner sein Werk in ein bestimmtes Verhältnis zu dieser. Beispielsweise in ein Pädagogisches:

Erich Kästner ist 1945 einer der ersten, der nach der Periode des Nationalsozialismus eine Neugestaltung der Gesellschaft durch Erziehung fordert. War Kästners Werk schon in der Weimarer Republik stark pädagogisch motiviert, so formuliert der Autor jetzt seine Position als Schriftsteller ausdrücklich als eine pädagogische Aufgabe und weist der Literatur die Funktion zu, sich als ein Mittel in den Dienst der gesellschaftlichen Umordnung zu stellen.²²

Auch nach dem zweiten Weltkrieg greift Kästners Selbstverständnis als Schriftsteller im Nutzen der Gesellschaft und er verwendet seine Fähigkeiten zur 'Erziehung' dieser. Er selbst dazu:

Weil es nötig ist, daß jemand den täglichen Kram erledigt und weil es viel zu wenig Leute gibt, die es wollen und können. Davon, daß jetzt die Dichter dicke Kriegsromane schreiben, haben wir nichts. Die Bücher werden in zwei Jahren, falls dann Papier vorhanden ist, gedruckt und gelesen werden und bis dahin - ach du lieber Himmel! - bis dahin kann der Globus samt Europa, in dessen Mitte bekanntlich Deutschland liegt, längst zerplatzt und zu Haschee geworden sein. Wer jetzt beiseite steht, statt zuzupacken, hat offensichtlich stärkere Nerven als ich. Wer jetzt an seine gesammelten Werke denkt statt ans tägliche Pensum, soll es mit seinem Gewissen ausmachen.²³

Besonders hinzuweisen ist hier auf die Formulierung 'beiseite steht, statt zupacken'. Diese Metapher verbindet die Thematik der Verantwortung des Schriftstellers mit dem Bedeutungsfeld der gemeinsamen körperlichen Arbeit. Im Kontext des Jahres 1945 deutet sich das Bild einer Häuserruine an, die von den Menschen wieder aufgebaut werden muss. Hier zeigt sich das demokratische und egalitäre Gesellschaftsbild Kästners: Als gleiche Menschen einer Gemeinschaft, baut sie ein jeder in seiner Profession wieder auf. Dieses Bild ist auch bedeutend für seine Konstruktion der Autor-Leser-Beziehung:

Er entwirft von sich das Bild eines Schriftstellers unter Zeitgenossen in Abgrenzung zur jüngeren Genieästhetik und dem Dichter im Elfenbeinturm. Dem Leser signalisiert das die Lebensweltlichkeit der Literatur, die von einem Zeitgenossen für seine Zeitgenossen geschrieben wurde und die notwendige Autorität für lebensweltliche Stoffe generiert.

²² Beutler, Kurt: *Erich Kästner. Eine literaturpädagogische Untersuchung*. Verlag Julius Beltz. Berlin, 1967, S. 13.

²³ Kästner: *Erich Kästner. Werke. Band V*, S. 74.

Auch hinsichtlich der Buchvermarktung ist dieser Aspekt bedeutsam, weil eine Nähe zwischen Autor und Leser geschaffen wird. Die Arbeitsorte, an denen sich die Autorfigur präsentiert, tragen die Egalisierungsbemühungen zusätzlich: das Café als alltäglicher öffentlicher Raum und das Arbeitszimmer als Schriftstellerwerkstatt.²⁴

Hier zeigen sich Auswirkungen von Kästners Poetologie auf intradiegetische Elemente und die Rezeptionssituation seiner Texte. Wer sich als Schriftsteller auf Augenhöhe mit anderen Menschen in der Gesellschaft sehen möchte, wählt einen besonderen Fokus auf die Rezeption seiner Werke. Diejenigen Elemente aus Kästners Werken, die sich auf sein bestimmtes poetologisches Selbstverständnis zurückführen lassen, sind Gegenstand dieser Arbeit und werden im Folgenden untersucht.

Zunächst aber noch eine Stimme aus der Forschung, die eine erste Zusammenfassung von Kästners poetologischer Positionierung unternimmt und einen mitgedachten Bezug zu Walter Benjamins Kritik an eben dieser Positionierung enthält.

Die Frage, wie es sich mit dem Politischen in der Kunst verhält, beantwortet Kästner aus radikalpolitischer Perspektive natürlich unbefriedigend - das hat ihm den Ruf eines hilflosen Moralisten eingetragen, der jedoch vor dem Hintergrund der nur allzu berechtigten Zweifel für die Position, aus der heraus die entsprechenden Verdikte gefällt worden sind, nicht zur Abwertung seiner politischen Haltung taugt. Kästners Überlegungen zum Politischen in der Kunst jedenfalls sind auf der Höhe ihrer Zeit; sie vollziehen die Politisierung der Autorschaft nach, die sich seit der Adaption des Intellektuellenmodells nach dem Vorbild Zolas durch Heinrich Mann vollzog, aber erst in den 1960er Jahren durchzusetzen begann.²⁵

Mit der 'radikalpolitischen Perspektive' ist natürlich Benjamins berühmte Kritik gemeint. Die Differenzierung der Positionen Benjamins und Kästners ist aussagekräftig für die angesprochenen Grabenkämpfe innerhalb eines politischen Lagers der Weimarer Republik. Wobei die Frage nach dem Lager schwer zu beantworten ist: Kästner äußert sich als Humanist, Demokrat, Moralist, Extremismus-Gegner, äußert sich politisch, aber ohne sich einer Organisation anzuschließen. Fähnders beschreibt diese Haltung mit die "klassische kritisch-aufklärerische Position des Weimarer Linksintellektuellen".²⁶ Wenn hier von gesellschaftlicher Verantwortung Kästners die Rede ist, gehört dazu auch eine politische Distanz, die einen Aktivismus verbietet. Diese Haltung ändert sich in der Nachkriegszeit:

²⁴ Pluto-Prondzinski, Thomas von: "Kein Buch ohne Vorwort" *Erich Kästners Paratexte als Medien eines demokratischen Literaturverständnisses*. Tectum Verlag, Marburg, 2016, S. 310.

²⁵ Friedrich, Hans-Edwin: *Expressionismus, Dokumentarismus, Politisierung der Literatur. Kästners Stellungnahmen zur literarischen Moderne vor 1933*, in: Silke Becker, Sven Hanuschek (Hg.): *Erich Kästner und die Moderne*. Tectum Verlag, Marburg, 2016, S. 232.

²⁶ Fähnders: *Erich Kästner und die linke Literaturkritik: Walter Benjamin und andere*, S. 241.

Er sucht [...] nach den spät erfahrenen und im *Blauem Buch* dokumentierten Erkenntnissen über die Vernichtungspolitik der Nationalsozialisten die bis 1933 kultivierte und im *Fabian* schon kritisch reflektierte Haltung des ‚beobachtenden Moralisten‘ zugunsten einer politisch engagierten Position zu verabschieden.²⁷

Zu Beginn des Kapitels war von ‘Haltung’ die Rede, später von ‘Selbstverständnis’, ‘Positionierung’ und ‘Poetologie’. Im Fazit und darüber hinaus wird eine Kombination der letzten beiden Begriffe verwendet, da sie den Fokus auf die schriftstellerische Praxis und deren Positionierung innerhalb eines gesellschaftlichen Diskurses verbinden.

Erich Kästners poetologische Positionierung lässt sich nun mit folgenden Schlagworten zusammenfassen: der Schriftsteller als verantwortlicher und gleichgestellter Zeitgenosse innerhalb einer Gesellschaft, ein direkter und sachlicher Bezug auf die Wirklichkeit, eine Ästhetik des Realen und Gegenwärtigen in der ‘Tatsachenpoetik’, das literarische Werk als nützliches für den Leser.

2.3 Kästners Werk im gesellschaftspolitischen Kontext

Das literarische Werk Erich Kästners wird eingeteilt in die Phasen der Weimarer Republik, des Nationalsozialismus und der Nachkriegszeit. Das Selbstverständnis des Autors als verantwortungsbewusster Akteur in einer Gesellschaft ist in diesen drei Phasen drei sehr unterschiedlichen Gesellschaften ausgesetzt, wodurch die Realisierung dieses Selbstverständnisses in stark verschiedenen Formen geschah. Die Untersuchung dieser Realisierung geschieht in enger Abstimmung zu den jeweiligen historischen Kontexten, als gesellschaftspolitische Untersuchung eines gesellschaftspolitischen Autors stößt eine werkimmanente Methode schnell an ihre Grenzen. So ist das Ziel, die wesentlichen Faktoren der jeweiligen Phasen von Kästners Werk zu verstehen und in der Analyse für die Phasen exemplarische Texte heranzuziehen. Zum Beginn von Kästners Biografie:

Erich Kästner (1899-1974) wurde in Dresden geboren und besuchte dort nach einer Volksschulzeit das Lehrerseminar. Nach dem Kriegsdienst bei der Artillerie studierte er Germanistik, Geschichte, Theaterwissenschaft, promovierte über Friedrich den Großen und die Literatur, arbeitete als Redakteur bei der Neuen Leipziger, bevor er als freier Schriftsteller in Berlin lebte.²⁸

²⁷ Stiening, Gideon: *Gesammelte Kabarett-Texte: “Der tägliche Kram” (1949)/“Die kleine Freiheit” (1952)*, in: Stefan Neuhaus (Hg.): *Kästner-Handbuch. Leben - Werk - Wirkung*. J.B. Metzler Verlag, Berlin, 2023, S. 291.

²⁸ Wiegmann, Hermann: *Die deutsche Literatur des 20. Jahrhunderts*, Königshausen & Neumann, Würzburg, 2005, S. 239.

In der Weimarer Republik arbeitete Kästner zunächst journalistisch, bis 1928 sein Gedichtband „Herz auf Taille“ erschien. Dabei zeichnet sich Kästners Lyrik dadurch aus, dass er sein journalistisches und literarisches Schreiben nicht trennt, sondern eben von Beginn an eine Beschreibung seiner Wirklichkeit im Literarischen anstellt. Egon Schwarz über die ersten Gedichte Kästners:

Schon der Titel des Gedichts [...] ist autobiographisch und lautet *Jahrgang 1899*. Es genügt meiner Meinung nach nicht, solche Titel journalistisch zu nennen. Sie sind historisch. Hier tritt ein Bewußtsein der Welt gegenüber, das seine Genese zum Paradigma einer ganzen anonym bleibenden Gruppe erhebt. Es stellt also keinen Widerspruch zur Wir-Haltung dar, wenn in diesen Gedichten viel Autobiographisches enthalten ist. Das Resultat der Konfrontation von Wir und Welt ist ein ganz bestimmtes Geschichtsgefühl.²⁹

Auch in weiteren Gedichtbänden wie „Ein Mann gibt Auskunft“ setzt sich dieser literarische Ansatz fort, den Kästner selbst „Gebrauchslyrik“ nennt. 1929 erschien das Kinderbuch „Emil und die Detektive“, das ein großer Erfolg war und 1931 ebenso erfolgreich von Gerhard Lamprecht verfilmt wurde. Mit diesem Werk, dem weiteren Kinderbuch „Pünktchen und Anton“ und dem Roman „Fabian - Die Geschichte eines Moralisten“ erarbeitete sich Erich Kästner eine gewisse Prominenz und Reputation in der literarischen Landschaft der späten Weimarer Republik und durch seine gesellschaftspolitische Intention - die Klaus Doderer später als „parteiische Augenzeugenschaft“ bezeichnete - einen Platz auf der Liste derjenigen Autor*innen, deren Bücher 1933 nach der Machtübernahme der Nationalsozialisten verbrannt wurden. Gerade der Roman „Fabian - Die Geschichte eines Moralisten“ karikiert die Gesellschaft der Weimarer Republik im Niedergang - so der ursprüngliche Titel „Der Gang vor die Hunde“- und stellt somit einen konkreten Kommentar, wenn nicht einen Appell an seine Gegenwart dar, der im Laufe der Arbeit genauer untersucht wird.

Mit dem Jahr 1933 beginnt die zweite Phase in Kästners Werk, die eine enorme Beeinträchtigung seines Schreibens mit sich zieht. Der Autor entscheidet sich gegen die Emigration und schreibt teils unveröffentlicht, teils unter Pseudonym.

Kästners Lebenssituation 1938 ist geprägt von den Folgen des Faschismus: Bücherverbrennung, Publikationsverbot, schließlich Schreibverbot persönlich durch Hitler angeordnet, bedeuten sogar das Ende seiner literarischen Existenz, die sich bereits den staatlichen Zwängen untergeordnet hat. Doch diese politisch beeinflusste

²⁹ Schwarz, Egon: *Die strampelnde Seele: Erich Kästner in seiner Zeit*, in: Reinhold Grimm, Jost Hermand (Hg.): *Die sogenannten Zwanziger Jahre*. Verlag Gehlen, Berlin, 1970, S. 111-112.

Existenzkrise wird begleitet und gesteigert durch eine Lebensirritation, die eine innere Leere, eine Infragestellung seines eigenen Selbstverständnisses bewirkt.³⁰

In diesem Zitat von Gans und Vogel zeigt sich eine Perspektive auf Kästners Wirken im Nationalsozialismus. Dem hinzuzufügen ist allerdings, dass Erich Kästner in dieser Zeit sehr wohl aktiv als Schriftsteller war, Bücher im Ausland veröffentlichen konnte und geheim wie unter Pseudonym Komödien für die deutsche Unterhaltungsindustrie schrieb.³¹ Das absolute Schreibverbot erhielt er erst 1943. Diese Ambivalenz in Kästners Biographie wurde in der Forschung erst spät behandelt. Sie reicht von Verhören durch die Gestapo und Bücherverbrennungen zu Arbeiten im Zensurrahmen der Diktatur und Auftragsarbeiten für die propagandistische Filmindustrie. Arbeiten der Zeit sind unter anderem „Der kleine Grenzverkehr“, „Drei Männer im Schnee“ oder das Drehbuch zu „Münchhausen“ von 1942. Kästner ist ein ausgesprochener Sonderfall in dieser Episode der deutschen Literaturgeschichte: Vor 1933 verhöhnte er Hitler noch in Gedichten und war der einzige Autor, der bei der Verbrennung seiner eigenen Bücher anwesend war. Im Vorwort des Gedichtbandes „Bei Durchsicht meiner Bücher...“ erzählt er davon:

Ich stand vor der Universität, eingekeilt zwischen Studenten in SA-Uniform, den Blüten der Nation, sah unsere Bücher in die zuckenden Flammen fliegen und hörte die schmalzigen Tiraden des kleinen abgefeimten Lügners. Begräbniswetter hing über der Stadt. Der Kopf einer zerschlagenen Büste Magnus Hirschfelds stak auf einer langen Stange, die, hoch über der stummen Menschenmenge, hin und her schwankte. Es war widerlich. Plötzlich rief eine Frauenstimme: „Dort steht ja Kästner!“ Eine junge Kabarettistin, die sich mit einem Kollegen durch die Menge zwängte, hatte mich stehen sehen und ihrer Verblüffung übertrieben laut Ausdruck verliehen. Mir wurde unbehaglich zumute. Doch es geschah nichts.³²

Gleichwohl entschied er sich für ein Verbleiben in Deutschland, später begründet durch die Rolle des Chronisten, die er zu übernehmen gedachte und den Beistand, den er seiner Mutter leisten wollte.

Die letzten Wochen des 2. Weltkrieges erlebte Kästner in den Alpen unter einem Filmteam, das zum Alibi den Auftrag hatte, in Tirol zu drehen. Nach dem Ende des Krieges schlug er sich nach München durch, was die Sammelstelle für Intellektuelle war, die sich derzeit in Süddeutschland aufhielten. Seine Arbeiten in den Jahren ab 1945 knüpfen an das pointierte, kabarettistische Schreiben der 1920er an. Er gründete

³⁰ Michael Gans, Harald Vogel (Hg.): *Erich Kästner lesen. Lesewege - Lesezeichen zum literarischen Werk*. Schneider Verlag Hohengehren, Baltmannsweiler, 2013, S. 112.

³¹ Neuhaus, Stefan: *Exil und Innere Emigration*, in: Stefan Neuhaus (Hg.): *Kästner-Handbuch. Leben - Werk - Wirkung*. J.B. Metzler Verlag, Berlin, 2023, S. 36.

³² Doderer: *Erich Kästner. Lebensphasen - politisches Engagement - literarisches Wirken*, S. 80.

Kabarett, leitete die Feuilletonredaktion der „Neue Zeitung“, schrieb Theaterstücke und setzte sich mit seinen Kolleg*innen das Ziel, die deutsche Kulturlandschaft neu aufzubauen.

Schon am frühen Morgen war sein schmales Pensionszimmer voller Leute, die ihm beim Waschen, Zähneputzen und Rasieren zuschauten und sich in diesen „Genuß teilen“. Unter diesen Leuten waren alte Bekannte der Berliner Zeit und neue Freunde - hauptsächlich Schauspieler, die aus den verschiedenen Ortschaften Süddeutschlands nach München geströmt waren und alle natürlich irgendwelche Pläne hatten. Die Debatten gingen um Theater, Lizenzen, Zeitschriften, Kabarettprogramme, nicht weniger auch um Zigaretten, Bohnenkaffee, Zementbezugsscheine, Hosen, die jemandem fehlten, und Unterkunftsmöglichkeiten, die so gut wie nicht zu beschaffen waren. Als potentieller Produzent von Text- und Bühnenmanuskripten, die sich durch nüchternen Humor auszeichneten, avancierte Kästner sogleich zu einer Art Agenturbüro, aus dem die Ideen für Theaterinszenierungen, Kabarettneugründungen und die künftigen Mitarbeiter für die Feuilletonabteilung der „Neuen Zeitung“ hervorgingen.³³

Kästner sah sich in dieser Zeit besonders als Beobachter und Stifter eines neuen Deutschlands. In seiner Lyrik der Nachkriegszeit ist das deutlich erkennbar. Allerdings schrieb er nie einen so umfassend gesellschaftsanalytischen Text wie den „Fabian“. Peter J. Brenner über Kästners Nachkriegsliteratur:

Erich Kästners Gedichtsammlung *Die kleine Freiheit* von 1952, die Texte für das von ihm mitbegründete gleichnamige Münchener Kabarett enthält, ist eine kritische, aber doch humorvolle Bestandsaufnahme der neuen Demokratie. An den Kinderbuchautor Kästner erinnert seine bekannt gewordene *Konferenz der Tiere* von 1949, die konzeptionell an George Orwells *Animal Farm* anklingt; im gleichen Jahr publiziert er sein international erfolgreiches Kinderbuch *Das doppelte Lottchen*.³⁴

Kästner konnte an Erfolge anknüpfen und war eine beachtete Person des öffentlichen Lebens in Westdeutschland. Im Prozess der angestrebten Entnazifizierung galt er als Vorbild eines demokratischen liberalen Schriftstellers mit den Werten der Weimarer Republik. 1949 wurde er Präsident des gesamtdeutschen PEN-Zentrums und bekam 1957 den Georg Büchner Preis verliehen. Hier sei noch einmal betont, dass Erich Kästner zwar dieser parteiische Augenzeuge Deutschlands blieb, aber nie ein größeres Werk schrieb, das die Schreckenszeit des Nationalsozialismus erfassen konnte.

Erwähnt sei hier allerdings „Das blaue Buch“, ein Kriegstagebuch von 1941-1945, das als einzige Aufzeichnung aus Kästners Bibliothek einen Brand durch die Bombardierung überstand, da er es immer bei sich im Luftschutzbunker trug. Dieses

³³ Bemann: *Erich Kästner. Leben und Werk*, S. 347.

³⁴ Brenner, Peter J.: *Neue deutsche Literaturgeschichte - Vom „Ackermann“ zu Günter Grass*. De Gruyter Verlag, Berlin, 2011, S. 301.

Tagebuch wurde 2018 neu herausgegeben und liefert als faktualer Text einen einzigartigen Einblick in Kästners Wahrnehmung des Krieges.³⁵

Nicole Pasuch beschreibt Kästners letzte Werkphase als ambivalent. In einigen Äußerungen zeigt er bei gleichzeitiger Argumentation für die gesellschaftliche Wirkkraft der Literatur leichte Erscheinungen von Resignation:

Und eben dieses Nebeneinander von resignativen Zügen und politischer Interventionsbereitschaft ist es, das Kästners letzte Lebensphase auszeichnet. [...] Kästner war und bleibt keine "glatte" Figur und ebenso wenig lässt sich aus den verschiedenen Facetten, die er in seinen späten Lebensjahren zeigte, ein einheitlicher "Strauß" binden. Sicherlich muss Resignation, um zur Ausgangsfrage dieses Beitrags zurückzukehren, *ein* Gesichtspunkt bei der Betrachtung des Privatmannes, Schriftstellers und manchmal auch des Intellektuellen Kästner sein. Zum *einzigen* Gesichtspunkt darf sie allerdings nicht werden.³⁶

Die historischen Kontexte im Werk des Erich Kästners sind in ihrer Verschiedenheit außerordentlich und bestimmten sein Schreiben unmittelbar. Auch wenn bestimmte Herangehensweisen seiner Literatur über seine gesamte Karriere Bestand hatten, ist doch die Divergenz der Zeiten, Gattungen, Stile und Publika des Erich Kästner bemerkenswert und vielleicht ein Schlüssel zu seinem Werk. Der amerikanische Schriftsteller aus Kästners Generation Thornton Wilder sagte über ihn: "I know six Kästners. Do the six Kästners know another?"³⁷

In den folgenden Kapiteln werden verschiedene Texte Kästners daraufhin analysiert, wie sich ihre gesellschaftspolitische Gegenwart in den Eigenschaften der Fiktionen und ihrer Rahmungen wiederfinden lassen. Die zentrale Frage ist: Wie funktioniert Kästners Fiktionalität und welche Auswirkungen hat sie? Die ausgewählten Primärtexte sind die Gedichtbände "Herz auf Taille", "Lärm im Spiegel", "Ein Mann gibt Auskunft" und "Gesang zwischen den Stühlen". Dazu "Fabian - Die Geschichte eines Moralisten", "Emil und die Detektive", "Drei Männer im Schnee", "Georg und die Zwischenfälle", Auszüge aus "Die kleine Freiheit", "Die Schule der Diktatoren", "Der kleine Mann und die kleine Miss" und in Teilen "Pünktchen und Anton" und "Das fliegende Klassenzimmer". Zunächst folgt die Grundlage der Fiktionalitätstheorie und die Methode.

³⁵ Kästner, Erich: *Das blaue Buch: Geheimes Kriegstagebuch 1941-1945*. Herausgegeben von Sven Hanuschek, Ulrich von Bülow und Silke Becker, Atrium Verlag, Zürich, 2018.

³⁶ Pasuch, Nicole: *Zwischen Resignation und politischer Intervention - Erich Kästner nach 1945*, in: Sebastian Schmideler und Johan Zonnefeld (Hg.): *Kästner im Spiegel. Beiträge zur Forschung zum 40 Todestag*. Tectum Verlag, Marburg, 2014, S. 222.

³⁷ Stiebert, Klaus: *Erich Kästner - zu Leben und Werk - aus seiner Sicht und der Sicht anderer*, in: Matthias Flothow (Hg.): *Erich Kästner - Ein Moralist aus Dresden*. Evangelische Verlagsanstalt, Leipzig, 1996, S. 13.

3. Fiktionalitätstheorie

3.1 Fiktionalität

Bevor die gesellschaftspolitische Fiktionalitätsanalyse ausgewählter Texte Erich Kästners umgesetzt wird, gilt es in diesem Kapitel das theoretische Fundament des Fiktionsbegriffs, die Fiktionalitätstheorie und die Methode, die die Fiktionalität eines Textes beschreiben kann, zu klären. Zwei Forschungstexte bilden hier die Grundlage der weiterführenden Arbeit:

"Fiktionalität" von Jan Gertken und Tillmann Köppe bündelt den Diskurs zur Frage der Fiktionalität und schafft eine Annäherung an die Frage: Was ist ein fiktionaler Text?³⁸ Auf Basis dieser Forschung werden die Primärtexte dieser Arbeit kategorisiert und untersucht.

Der zweite grundlegende Text ist "Fiktionssignale pragmatisch. Ein medienübergreifendes Modell zur Unterscheidung von Fiktion(en) und Realität(en)" von Irmgard Nickel-Bacon, Norbert Groeben und Margrit Schreier. Hier wird aus Erkenntnissen der Fiktionalitätstheorie eine Methode entwickelt, die auf fiktionale Texte angewendet werden kann, um deren spezifische Fiktionalität nach Fiktionssignalen zu bestimmen.³⁹

Auf diesen beiden Texten also basiert die folgende Analyse der Primärtexte. Bevor diese aber ausgeführt wird, zunächst grundsätzlich eine Einführung in die Fiktionalitätstheorie. Das Forschungsfeld um die Begriffe 'Fiktion', 'Fiktivität', 'Fiktionalität' ist komplex und liegt über die literaturwissenschaftlichen hinaus allen Überlegungen zu Kunst zu Grunde. Im literaturwissenschaftlichen Bereich ist die Forschung von Frank Zipfel, besonders sein Buch "Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität - Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft" von 2001 ein Grundlagenwerk für die moderne Fiktionalitätstheorie.

In bezug auf Literatur besagt die Lexikonbestimmung, daß man es in fiktionalen Texten mit Erdachtem, Erfundenem, Nicht-Wirklichem zu tun hat. Ähnliche Bestimmungen findet man in den entsprechenden Standard-Wörterbüchern anderer Sprachen. So werden z.B. sowohl das französische *fiction* wie auch das englische *fiction* im

³⁸ Gertken, Jan und Köppe, Tillmann: *Fiktionalität* in: (Hg. Fotis Jannidis, Gerhard Lauer) *Grenzen der Literatur. Zu Begriff und Phänomen des Literarischen*, De Gruyter Verlag, Berlin, 2009.

³⁹ Nickel-Bacon, Irmgard, Norbert Groeben, Margrit Schreier: *Fiktionssignale pragmatisch. Ein medienübergreifendes Modell zur Unterscheidung von Fiktion(en) und Realität(en)*, in: *Poetica* 32, München, 2000.

Zusammenhang mit Literatur auf das Bedeutungsfeld *Erfundenes, Nicht-Wirkliches* bezogen.⁴⁰

Die Begriffsbestimmung von 'Fiktion' entsteht in Abgrenzung zu einer Wirklichkeit und eröffnet damit die basale Dichotomie Fiktion - Realität. Eine Arbeit mit dem Begriff 'Fiktion' setzt eine Konstruktion einer Realität voraus, die aus erkenntnistheoretischer Perspektive umstritten ist. In der literaturwissenschaftlichen Herangehensweise gehen wir zunächst von einer Realität aus, um in der Abgrenzung dazu eine Fiktion ausfindig zu machen, an passender Stelle wird die Frage nach der angenommenen Realität wieder gestellt.

Im Zusammenhang mit dem zentralen Begriff 'Fiktion' stehen mehrere weitere Begriffe, die in ihren ähnlichen Bedeutungen hier genau unterschieden werden. Die Begriffe sind 'fiktional', 'faktual', 'fiktiv', 'real', 'Fiktionalität' und 'Fiktivität'.

fiktional: Texte/Werke/Handlungen etc., die auf einer Fiktion beruhen, bzw. die Fiktives darstellen.⁴¹

faktual: Texte/Werke/Handlungen etc., die auf der Realität beruhen, bzw. die Realität darstellen.

fiktiv: Gegenstände/Figuren/Handlungen etc., die nicht-wirklich/erfunden sind.

real: Gegenstände/Personen/Handlungen etc., die wirklich sind.

Fiktionalität: Beschaffenheit und Wirkungsweise der Texte/Werke, die auf einer Fiktion beruhen, bzw. die Fiktives darstellen.⁴²

Fiktivität: Eigenschaften und Verhältnis von fiktiven zu realen Elementen innerhalb einer Fiktion.⁴³

Mit diesen Begriffen können klare Bezeichnungen getroffen werden, allerdings ist in der Arbeit mit fiktionalen Texten zuvor zu beantworten, ob und wenn ja, warum ein

⁴⁰ Zipfel, Frank: *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität - Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft*, Erich Schmidt Verlag, Berlin, 2001, S. 14.

⁴¹ Ebd. S. 19.

⁴² Burdorf, Dieter, Fasbender, Christoph, Moennighoff, Burkhard (Hrsg.): *Metzler Lexikon Literatur: Begriffe und Definitionen*, J.B. Metzler Verlag, Stuttgart, 2007, S. 240:

"Fiktionalität", f. [vom lat. Substantiv fictio zum Verb fingere = gestalten, erdichten, vortäuschen], eine Eigenschaft vieler lit. Texte. »Fiktional« bezeichnet eine bestimmte Sprachverwendung oder Redeform, die durch einen scheinbar paradoxen Wahrheitsanspruch gekennzeichnet ist: Fiktionale Rede behauptet, dass etwas der Fall ist – allerdings nicht im Hinblick auf unsere Wirklichkeit, sondern mit Bezug auf die imaginäre Objektivität einer erzählten Welt. [...] Ob der Leser ein Werk als fiktional oder nichtfiktional (»faktual«) versteht, wird in der Regel durch Fiktionssignale gesteuert, die sich inner- oder außerhalb des Textes befinden können."

⁴³ Zipfel: *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität*, S. 79-80:

"Fiktive Geschichten sind nie ganz und gar fiktiv. In einer differenzierten Beschreibung der Fiktivität von Geschichten müssen beide Gesichtspunkte berücksichtigt werden: zum einen die Tatsache, daß die Fiktivität einer Geschichte mit der Nicht-Wirklichkeit der Ereignisse zusammenhängt, zum anderen die Beobachtung, daß fiktive Geschichten nicht nur aus Nicht-Wirklichem bestehen. Daran knüpft sich die Frage nach dem Verhältnis von Fiktivem und Realem in den Geschichten fiktionaler Erzähl-Texte."

vorliegender Text fiktional ist? Diese Frage wird in der Untersuchung der Kästner-Texte begleitend sein, da die Opposition aus fiktionalen und faktualen Texten ein Spiel und einen Spielraum zulassen. Dieser Punkt muss in seiner Komplexität eingehend behandelt werden, um fortfahren zu können. Daher im folgenden Unterkapitel eine genaue Vorstellung des Aufsatzes “Fiktionalität” von Gertken und Köppe in Vorbereitung des Anschließenden.

‘Fiktionalität’ nach Gertken/Köppe

Jan Gertken und Tillmann Köppe stellen in ihrem Text “Fiktionalität” die Frage: “Was ist ein fiktionaler Text?” und erarbeiten eine mögliche Antwort auf die komplexen Probleme des Fiktionalitätsdiskurses:

In diesem Aufsatz möchten wir den Weg zu einer befriedigenden Bestimmung des Fiktionalitätsbegriffs ebnen. Zu diesem Zweck werden wir eine Auswahl vorliegender Antworten auf die Frage “Was sind fiktionale Texte?” diskutieren. Unsere Auswahl ist einem systematischen Interesse geschuldet und verdankt sich im Wesentlichen drei Gesichtspunkten: Erstens möchten wir möglichst unterschiedliche Ansätze präsentieren und diskutieren; die Unterscheidungskriterien gehen aus der in Abschnitt 2. vorgeschlagenen Systematisierung hervor. Zweitens konzentrieren wir uns auf Ansätze, die einen expliziten sowie unserer Meinung nach hinreichend klaren und systematisch bedeutsamen Beitrag zur Bestimmung des Fiktionalitätsbegriffs leisten.¹ Drittens präsentieren wir Ansätze, die sich mit Blick auf den von uns favorisierten Bestimmungsvorschlag als fruchtbar erweisen.⁴⁴

Im Folgenden werden die einzelnen Ansätze zur Bestimmung eines fiktionalen Textes und die zentralen Thesen des Aufsatzes erläutert:

Ansatz 1 *Text und Welt*

Im ersten Ansatz wird versucht, einen fiktionalen Text allein in der Opposition von Fiktion und Realität zu definieren, ganz im Sinne der vorangegangenen Begriffsbestimmung. Dabei ergeben sich folgende Thesen:

- (F1) Fiktionale Texte stellen nicht dar, was der Fall ist bzw. was sich wirklich zugetragen hat.
- (F2) T ist fiktional genau dann, wenn gilt, dass T (auch) auf fiktive Objekte Bezug nimmt und fiktive Sachverhalte beschreibt.
- (F3) T ist genau dann fiktional, wenn gilt, dass zu seiner adäquaten Rezeptionshaltung gehört, ihn als Tatsachenbericht eines fiktiven Erzählers aufzufassen.⁴⁵

⁴⁴ Gertken, Jan und Köppe, Tillmann: *Fiktionalität*, in: (Hg. Fotis Jannidis, Gerhard Lauer) *Grenzen der Literatur. Zu Begriff und Phänomen des Literarischen*, De Gruyter Verlag, Berlin, 2009, S. 228.

⁴⁵ Ebd. S. 232-237.

Diese Thesen funktionieren in ihrer inneren Logik, aber kranken alle an der Annahme, die grundlegenden Begriffe ‘Fiktion’ und ‘Realität’ seien gesetzt und klar identifizierbar.

Es geht ganz allgemein an dieser Stelle nicht darum, die Rede von fiktiven Gegenständen, Welten und Erzählern einem philosophischen Exorzismus zu unterziehen. Wir sind jedoch der Meinung, dass (F3) – ebenso wie (F2) – nicht zur Erklärung des Phänomens ‘Fiktionalität’ geeignet ist, solange die Erklärungslast vom als grundlegend aufgefassten Begriff der Fiktivität (der fiktiven Person, der fiktiven Welt, des fiktiven Tatsachenberichts) getragen wird. Der Begriff der Fiktivität sollte, wie wir nachstehend zeigen möchten, durch den Begriff des fiktionalen Textes erklärt werden – und nicht umgekehrt.⁴⁶

Ansatz 2: Textimmanente Ansätze

Textimmanente Ansätze sehen bestimmte Vorkommnisse sprachlicher Ausdrücke oder anderer sprachlich-manifester Strukturen als konstitutiv für die Fiktionalität eines Textes an.⁴⁷

Nach Käte Hamburger sind Fiktionen an linguistischen Eigenschaften bestimmbar, beispielsweise dem ‘epischen Präteritum’ oder ‘Verben innerer Vorgänge’. Gertken/Köppe bewerten diesen Ansatz als unzureichend, da die spezifischen Ausdrücke fiktionaler Texte prinzipiell auch in nicht-fiktionalen Texten vorkommen können.⁴⁸

In einem Exkurs werden Epistemische Kriterien und Fiktionssignale behandelt, die als textuelle Merkmale oft entscheidend sind für die Klassifizierung eines Textes in fiktional oder nicht-fiktional.

Das Vorliegen eines epistemischen Kriteriums (und selbst einer hohen Anzahl solcher Kriterien) ist in einer Vielzahl von Fällen ein guter Grund dafür zu glauben, dass es sich um einen fiktionalen Text handelt, ohne jedoch die Fiktionalität des Textes zu garantieren. Eben deshalb kann sich ein begründetes Urteil über den Status eines Textes insbesondere dann als schwierig erweisen, wenn verschiedene Hinweise in unterschiedliche Richtungen deuten, d.h. wenn es Gründe für und gegen ein bestimmtes Klassifikationsurteil gibt. Verstärkt wird dieses Phänomen durch den spielerischen Einsatz epistemischer Kriterien. Fiktionssignale sind allerdings nicht auf Texteigenschaften im engen Sinne beschränkt. Sie umfassen darüber hinaus u.a. paratextuelle Merkmale (wie etwa die Tatsache, dass ein Text vom Verlag mit der Bezeichnung ‘Roman’ versehen wird) und inhaltliche Aspekte eines Textes (d.h. der Geschichte). Wird in einem Text etwa von Sachverhalten berichtet, die äußerst unrealistisch sind und nicht

⁴⁶ Gertken, Köppe: *Fiktionalität*, S. 238.

⁴⁷ Ebd.

⁴⁸ Ebd. S. 238-239.

zu unserem Weltbild passen, kann dies ein Indiz für die Fiktionalität des Textes sein.⁴⁹

Ansatz 3: Textproduktion

In der Textproduktion steht das Verhältnis von Autor zu Text im Fokus. Die Argumentation fußt auf der Überlegung, ein fiktionaler Text könne nicht “aus Versehen” fiktional werden. Wenn es also eine fiktionale Absicht des Autors gibt, könne man aus dieser Richtung den fiktionalen Text identifizieren. Zur Untersuchung dieser Absicht stellen sie zunächst John Searles Sprechakt-Theorie vor, die besagte: Einzelne Sätze führen Sprechhandlungen - illokutionäre Akte - aus, die wiederum in fiktionalen Texten nur vorgegeben sind:

- (F4) Das Vorgeben eines illokutionären Aktes, das konstitutiv für fiktionale Sprachverwendung ist, besteht im tatsächlichen Vollziehen von Äußerungsakten in der Absicht, spezifische Konventionen zur Anwendung zu bringen, welche die normalerweise mit den illokutionären Akten verbundenen Regeln und Anforderungen außer Kraft setzen.⁵⁰

An dieser These kritisieren Gertken/Köppe, dass es auch nicht-fiktionale Beispiele dieses “Vorgebens” gäbe, wie das Nachahmen einer Person. Die von Searle gegebene allgemeine Intention sei nicht zulänglich zur Bestimmung der Sprachhandlung. Allerdings baut auf der Sprechakttheorie der Ansatz 4 auf.

Ansatz 4: Textrezeption: Kendall Walton und ‘make believe’

Hier verschiebt sich der Fokus auf die Rezeption und Kendall Waltons Annahme, Fiktionen haben eine soziale Funktion. Dabei wird die Idee des ‘make-believe’-Spiels eingeführt:

Waltons Ausgangspunkt ist eine Analogie zwischen dem Umgang von Rezipienten mit fiktionalen Texten und so genannten make-believe-Spielen von Kindern. Bei make-believe-Spielen kommt es darauf an, dass die Teilnehmer sich bestimmte Dinge vorstellen. [...] Wichtig ist, dass das Sich-etwas-Vorstellen erstens in eine soziale Praxis eingebunden, d.h. zusammen mit anderen ausgeführt werden kann und dass es zweitens im Rahmen bestimmter Regeln geschehen kann, die bestimmen, was man sich vorzustellen hat bzw. was als angemessenes (richtiges) oder unangemessenes Vorstellen gilt. Wenn sich zum Beispiel mehrere Kinder zusammentun, um “Seeräuber” zu spielen, dann gehört zu diesem Spiel, dass man sich vorstellt, dass jeder der Beteiligten ein Seeräuber ist. Wer sich nicht vorstellt, dass seine Mitspieler Seeräuber sind, spielt nicht mit, da er eine fundamentale Regel des Spiels bricht. Eine dritte wichtige Eigenschaft vieler make-believe-Spiele ist, dass sie sich bestimmter Hilfsmittel bedienen, die Walton “props” nennt. Sein Beispiel ist das Abenteuerspiel von Kindern, die

⁴⁹ Gertken, Köppe: *Fiktionalität*, S. 241.

⁵⁰ Ebd. S. 243.

verabreden, dass jeder größere Holzstumpf im Wald als Bär zu betrachten ist: Wann immer man auf einen solchen Holzklötz trifft, hat man sich vorzustellen, dass man einem Bären gegenüber steht.⁵¹

Diese ‘props’ sind im übertragenen literarischen Kontext die fiktionalen Texte, die wie der Baumstumpf im Wald die Kinder, den Leser anregen, einem ‘make-believe’-Spiel beizutreten. Walton legt nicht fest, unter welchen Bedingungen Texte diese Funktion haben, da er dies relativ zur umgebenden Gesellschaft sieht. Damit ist die Autorintention nicht mehr entscheidend für den Status der Fiktionalität.

- (F5) T ist fiktional relativ zu Gesellschaft G genau dann, wenn es Ts Funktion relativ zu G ist, als Hilfsmittel in einem make-believe-Spiel zu dienen.⁵²

Gertken/Köppe kritisieren an diesem Ansatz die Abhängigkeit von den Codes einer bestimmten Gesellschaft und die Übergehung der Autorintention, integrieren sie allerdings in einem synthetischen Vorschlag, der vorsieht, dass die Autorintention zum Inhalt hat, “dass Leser den Text als Hilfsmittel in einem *make-believe*-Spiel gebrauchen sollen.”⁵³ Diesen Vorschlag diskutieren die Autoren anhand zwei weiterer Ansätze von Gregory Currie und Peter Lamarque mit Stein Olsen. Daraus ergibt sich ein “(provisorischer) Vorschlag einer Fiktionalitätsbestimmung.”⁵⁴

- (F6) T ist genau dann ein fiktionaler Text, wenn gilt: T wurde von seinem Verfasser (unter anderem) mit der Absicht A verfasst, dass der Rezipient diesen Text als Hilfsmittel in einem *make-believe*-Spiel einsetzt, und zwar dergestalt, dass der Leser L aufgrund von A
- (i) sich vorstellt, dass ein Sprecher/Erzähler mit den im Text vorkommenden Sätzen bestimmte Sprechakte ausführt (obwohl L weiß, dass gewöhnliche Sprechaktkonventionen z.T. aufgehoben sind) und
 - (ii) auf der Grundlage dieser vorgestellten Sprechakte zu einer hinreichend umfassenden Vorstellungswelt gelangt.

Mit diesem Vorschlag stellen Gertken/Köppe den Versuch an, eine Analyse von ‘Fiktionalität’, die Autorintention, das Verhältnis Autor zu Erzähler und die Sprechakt-Theorie zu verbinden.

⁵¹ Gertken, Köppe: *Fiktionalität*, S. 246-247.

⁵² Ebd.

⁵³ Ebd. S. 249.

⁵⁴ Ebd. S. 252.

Im Aufsatz von Gertken/Köppe gelingt eine Analyse des Diskurses über traditionelle und moderne Methoden der Fiktionalitätsbestimmung. Mit ihrem synthetischen Vorschlag liefern sie einen überzeugenden eigenen Ansatz - insbesondere in der Betonung der Autorintention. Daraus ergeben sich folgende grundlegende Überlegungen dieser Arbeit:

- (1) Die Absicht/Intention A/I des Autors ist ein entscheidender Faktor im Prozess der Fiktionalitätsbestimmung.
- (2) Der Prozess der Fiktionalitätsbestimmung ist ein Spielraum für den Autoren, um Informationen zu vermitteln und Verhältnisse (Autor*in - Leser*in, Text - Welt) aufzustellen.
- (3) Die Komponenten A (Autor*in), L (Leser*in), T (Text), I (Intention), *make-believe*-Spiel, Vorstellungswelt, Sprechakt bilden im Ergebnis des Aufsatzes von Gertken/Köppe ein Modell, das diesen Spielraum beschreiben kann.
- (4) Jede/r Autor*in hat in jedem fiktionalen Text eine eigene Struktur und Art, die Fiktion aufzubauen, den 'Spielraum' zu nutzen. Über einzelne Texte hinaus gibt es typische Fiktionsstrukturen eines/r Autors*in und eine autorspezifische Fiktionalität.
- (5) Die Komponenten A (Autor*in), L (Leser*in), T (Text), I (Intention), *make-believe*-Spiel, Vorstellungswelt, Sprechakt lassen sich auf ein soziales/politisches Feld übertragen.
- (6) Dadurch ist in der Fiktionsstruktur und im Prozess der Fiktionalitätsbestimmung eine soziale/politische Aussage möglich.

3.2 Fiktionalitätsanalyse

Gertken/Köppe verweisen in ihrem Aufsatz auf die Arbeit von Nickel-Bacon, Groeben und Schreier. Während erstere eine Methode vorgestellt haben, um einen fiktionalen Text zu **identifizieren**, entwickeln zweitere eine Methode, um fiktionale Texte zu **analysieren**. Die Komponenten aus dem Fazit von Gertken/Köppe, bzw. Überlegung (3) werden auf drei Ebenen in ein Verhältnis zueinander gesetzt, das die konkrete Anwendung auf Texte zulässt.⁵⁵ Entscheidend sind hier die Fiktionssignale, auf die Gertken/Köppe in Ansatz 2 eingehen. Zipfel beschreibt Fiktionssignale als

⁵⁵ Während die Komponente Autorintention I für die Identifikation eines fiktionalen Textes argumentierbare Bedeutung hat, lässt sich in der Analyse mit ihr als meist ungreifbaren Begriff kaum arbeiten.

“Phänomene, die auf mehr oder weniger eindeutiger Weise anzeigen oder nahelegen, daß ein Text fiktional ist.”⁵⁶ Er unterteilt sie in:

1. Textuelle Fiktionssignale

1.1 Fiktivitätssignale (Ebene der Geschichte/Inhalts)⁵⁷

1.2 Fiktionalitätssignale (Ebene des Erzählens/Form)

1.2.1 direkte Fiktionalitätssignale⁵⁸

1.2.2 indirekte Fiktionalitätssignale⁵⁹

2. Paratextuelle Fiktionssignale⁶⁰

Das Modell von Nickel-Bacon/Groeben/Schreier sieht vor, die verschiedenen Fiktionalitätssignale auf drei Ebenen in einer Opposition von Produktseite und Rezeptionsseite einzuordnen:

Drei Perspektiven von Realitäts-Fiktions-Unterscheidungen		
PRODUKTSEITE		REZEPTIONSSEITE
Textkategorie	Non-Fiction – Fiction	Textkategorie
Anspruch auf - kein Anspruch auf	Erwartung von – keine Erwartung von	
Wirklichkeitsentsprechung		
Produktinhalt	Wirklichkeitsnähe ... Wirklichkeitsferne	Erfahrungsinhalt
real – unreal möglich – unmöglich		glaubhaft ... unglaubhaft plausibel ... unplausibel
Vermittlungsmodus	realistisch ... non-realistisch	Erfahrungsmodus

61

Da die Begriffe von Nickel-Bacon/Groeben/Schreier, Gertken/Köppe und Zipfel nicht konsequent kompatibel sind, wird das 3-Ebenen-Modell modifiziert:

⁵⁶ Zipfel: *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität*, S. 232.

⁵⁷ Fiktive Orte, Personen etc.

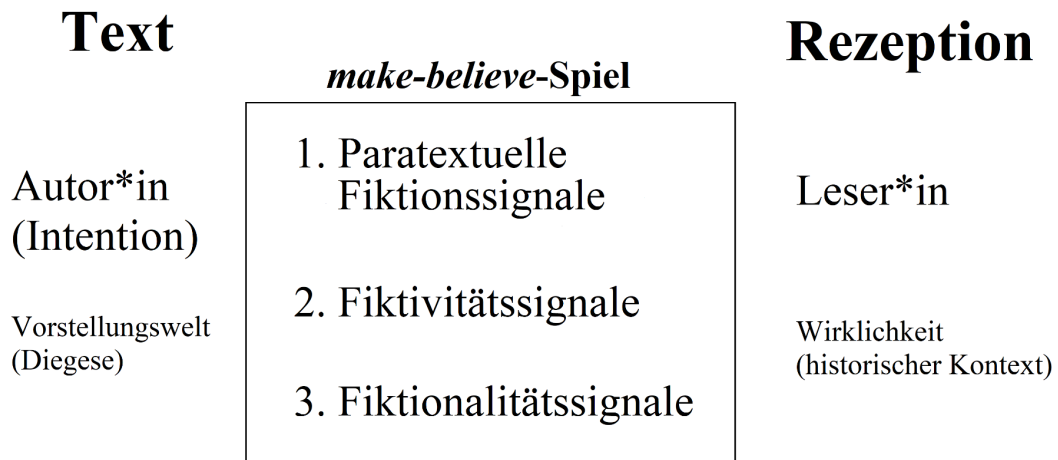
⁵⁸ Beispielsweise in heterodiegetischen Erzählungen die Beschreibung innerer Vorgänge Dritter.

⁵⁹ Eher “Fiktionsindizien”, wie ein anachronisches Erzählen als Form, die kaum in faktualen Texten auftritt.

⁶⁰ Zipfel: *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität*. S. 241:

“Bei literarischen Erzähl-Texten spielen - wie bei allen schriftlichen, in Buchform oder zumindest in einem spezifischen Kontext erscheinenden Texten - die Phänomene des Paratextes, wie Titel, Untertitel, Gattungsbezeichnung, Vorwort, Nachwort, Klappentext sowie Erscheinungsweise (Verlag, Reihe usw.) oder Erscheinungsort (z. B. die Literaturseiten einer Zeitschrift), zur Indizierung der Funktion des Textes gerade im Hinblick auf die Fiktionalität eine wichtige Rolle.”

⁶¹ Nickel-Bacon, Groeben, Schreier: *Fiktionssignale pragmatisch*, S. 291.



Damit werden aus dem Modell von Nickel-Bacon/Groeben/Schreier übernommen: Die Opposition Text(Produkt) - Rezeption, der Erfahrungsinhalt, die Wirklichkeit und die drei Ebenen/Perspektiven. Diese werden allerdings mit den Begriffen Zipfels erweitert: Ebene 1 von "Textkategorie" ausgeweitet zu allen Paratexten, Ebene 2 von "Produktinhalt" zu Fiktivitätssignale, wobei die Einordnung einzelner Elemente auf einer Achse von real - unreal, glaubhaft - unglaubhaft relativiert wird, Ebene 3 von "Vermittlungsmodus" erweitert zu Fiktionalitätssignale, auch hier mit einer Relativierung der Achse "realistisch - non realistisch". Die Autorintention ist impliziert in der Bezeichnung der drei Ebenen als *make-believe-Spiel*, das vom Autor intendiert entsteht, sobald der Leser sich entscheidet, den Text als Hilfsmittel dazu anzusehen.

Hier sei noch einmal betont, dass der gesamte Prozess, in dem ein Autor einem Leser mittels eines Textes eine Fiktion evoziert, als Spiel verstanden werden kann, inklusive Gegenspiel, Mitspiel, einer Beziehung unter Spielenden, Ziel, Regeln, Täuschung, Absicht etc.

Dieses modifizierte Modell wird nun zur Methode genutzt, um einige Texte von Erich Kästner auf ihre Fiktionalität hin zu analysieren. Dabei soll gleichzeitig eine **textspezifische** und **autorspezifische** Fiktionalität ermittelt werden, die anschließend gedeutet wird.

4. Fiktionalitätsanalyse zu Kästner

4.1 Weimarer Republik

4.1.1 Lyrik

Erich Kästner veröffentlichte zu Beginn seiner schriftstellerischen Laufbahn in der Weimarer Republik die vier Gedichtbände „Herz auf Taille“ (1928), „Lärm im Spiegel“ (1929), „Ein Mann gibt Auskunft“ (1930) und „Gesang zwischen den Stühlen“ (1932). Exemplarisch zur Analyse von Kästners Fiktionalität in dieser Gattung in dieser Zeitspanne wird „Herz auf Taille“ untersucht. Zudem werden auch einzelne Gedichte anderer Bände herangezogen und bezüglich paratextueller Fiktionalitätssignale alle Bände analysiert.

„Herz auf Taille“ enthält 49 Gedichte, die zuteilen bereits in Zeitungen und Zeitschriften veröffentlicht waren. Der Autor verfasste diese in einem Übergangsstadium vom journalistischen zum literarischen Schreiben.

Paratextuelle Fiktionalitätssignale:

Der Band ist ohne Vorwort erschienen, als Paratexte gibt es die einzelnen Gedicht-Titel, Regiebemerkungen in Klammern und kommentierende Anmerkungen.

Beispiele für die Regiebemerkungen sind:

Wiegenlied
(ein Vater singt)⁶²

Hymnus an die Zeit
(Mit einer Kindertrompete zu singen)⁶³

Der Scheidebrief
(Die ledige Erna Schmidt schreibt)⁶⁴

Stimmen aus dem Massengrab
(Für den Totensonntag, anstatt einer Predigt)⁶⁵

Hier lassen sich mindestens drei Funktionen erkennen: Eine ironische Anweisung bzw. Inszenierung eines Vortrages des Gedichts, ein fiktionaler Kontext, der die Diegese des Gedichts erweitert, ein Kommentar, der das satirische Ziel des Gedichts unterstreicht.

⁶² Kästner, Erich: *Kästner für Erwachsene. Ausgewählte Schriften. Band 1*. Atrium Verlag, Zürich, 1988, S. 48.

⁶³ Ebd. S. 49.

⁶⁴ Ebd. S. 72.

⁶⁵ Ebd. S. 99.

Beispiele für die kommentierenden Anmerkungen sind:

[nach *Wiegenlied*]

Anmerkungen: Noch nie hat die Frau so wenig und der Mann so viel Kindersinn gehabt wie heute.⁶⁶

[nach *Ballade vom Defraudanten*]

Anmerkung: Lernt fremde Sprachen!
Eßt deutsches Obst!⁶⁷

[nach *Jardin du Luxembourg*]

Anmerkung: Wenn ich ein junges Mädchen wäre - es ist zur Freude der jungen Mädchen nicht der Fall -, also, ich fürchtete mich wahrscheinlich auch.⁶⁸

Die Funktionen der Anmerkungen decken sich zum Teil mit denen der Regiebemerkungen, sind aber etwas ausführlicher und stellen einen Bezug zur Gegenwart des Bandes her. Zudem wird hier bereits eine Vermittlungs/Erzählinstanz installiert, ein "Ich", das nicht das lyrische Ich ist und Eigenschaften eines artikulierten Autors aufweist. Diese Vermittlungsinstanz spricht zudem ein Publikum an und baut damit eine Beziehung zu den Leser*innen auf. Michael Ansel schreibt zur Paratextualität im Nachfolgeband "Lärm im Spiegel":

"Lärm im Spiegel" arbeitet wie sein Vorgängerband mit paratextuellen Titeltzusätzen und Anmerkungen [...]. Die Anmerkungen hingegen erreichen hier mit insgesamt zehn Belegen ihre Höchstzahl im Vergleich mit Kästners anderen Lyrikbänden der Weimarer Republik. Die ärztliche Diagnose am Ende der Elegie, ohne große Worte wird folgendermaßen kommentiert: „Der letzte Vers ist nicht als Berufsbeleidigung gedacht. Ich sage das ausdrücklich, weil ich mit dem Verband der weiblichen Bureau- und Handelsangestellten schlechte Erfahrungen gemacht habe“ (Kästner für Erwachsene. Band 1, S. 111). Damit spielt Kästner auf den Protest dieses Verbandes gegen das Gedicht "Chor der Fräuleins" an, um die soziale Wirksamkeit seiner satirischen Lyrik zu betonen.⁶⁹

Hier zeigt sich eine weitere Funktion der Anmerkungen und zwar ein Kommentar auf die Rezeption eines Gedichtes in "Herz auf Taille". Der Paratext wird genutzt, um parallel zur Präsentation neuer Gedichte am Diskurs über bereits veröffentlichte Gedichte zu partizipieren, bzw. ihn darzustellen und intensivieren. An anderer Stelle bezeichnet Ansel Kästners Lyrik aufgrund der ausgeprägten Paratexte als 'annotierte Lyrik' und beschreibt die Funktion der Anmerkungen wie folgt:

⁶⁶ Kästner: *Kästner für Erwachsene. Ausgewählte Schriften. Band 1*, S. 49.

⁶⁷ Ebd. S. 64.

⁶⁸ Ebd. S. 83.

⁶⁹ Ansel, Michael.: *Lärm im Spiegel (1929)*, in: Stefan Neuhaus (Hg.): *Kästner-Handbuch. Leben - Werk - Wirkung*. J.B. Metzler Verlag, Berlin, 2023, S. 90-91.

Insgesamt betrachtet, haben die Anmerkungen also im Vergleich zu den textöffnenden, die Rezeption erleichternden Titelnzusätzen eine komplementäre Wirkung. Sie sind gewissermaßen Widerhaken, die an das Gedicht fesseln und die Dauer, bzw. Intensität der Rezeption steigern sollen. Dennoch bilden sie keine Rezeptionshindernisse. Da man erst am Textende auf sie trifft, wird auch der flüchtige Leser nicht von vornherein durch sie abgeschreckt. Zugleich signalisieren sie auf ihre Art, dass die von Kästner programmatisch geforderte leichte Erschließbarkeit der so genannten Gebrauchslyrik keineswegs deren Trivialität und rasche Konsumierbarkeit bedeutet und dass das Zeitgemäßheitspostulat im Gegenteil dazu zur Vorlage zeitkritischer, die Reflexion über gegenwärtige Missstände stimulierender Texte verpflichtet.⁷⁰

Kästners schriftstellerisches Selbstverständnis wird hier offenbar und später in „Lärm im Spiegel“ formuliert er es ausführlich in dem hervorstechenden Paratext „Prosaische Zwischenbemerkung“. Hier erklärt der artikulierte Autor seine lyrische Programmatik:

Zum Glück gibt es ein oder zwei Dutzend Lyriker - ich hoffe fast, mit dabei zu sein -, die bemüht sind, das Gedicht am Leben zu erhalten. Ihre Verse kann das Publikum lesen und hören, ohne einzuschlafen; denn sie sind seelisch verwendbar. Sie wurden im Umgang mit den Freuden und Schmerzen der Gegenwart notiert; für jeden, der mit der Gegenwart geschäftlich zu tun hat, sind sie bestimmt. Man hat für diese Art von Gedichten die Bezeichnung „Gebrauchslyrik“ erfunden und die Erfindung beweist, wie selten in der jüngsten Vergangenheit wirklich Lyrik war. [...] Das jemand ausspricht, was ihn bewegt und bedrückt - und andere mit ihm - ist nützlich. Wem das zu einfach gesagt ist, der mag es sich von den Psychoanalytikern erklären lassen. Wahr bleibt es trotzdem.⁷¹

Ausgehend kritisiert er ein veraltetes Lyrikbild aus der Romantik und betont sein Verständnis von Lyrik als Handwerk. Ein zentraler Punkt für Kästner ist neben der bereits behandelten Nützlichkeit die Gegenwärtigkeit. Er schafft einen zeitlichen Fokus, eine Eingrenzung im Rezeptionsspiel zwischen Text und Publikum. Seine Gedichte sind nicht zeitlose Werke, sondern an genau die Zeit gerichtet, in der sie entstanden sind. Damit wiederum erhalten sie eine Legitimation in einer Gesellschaft, die von Kästner beinahe ständisch gezeichnet aus Berufsgruppen besteht, die alle dem Menschen nutzen. Eine weitere Ebene der prosaischen Zwischenbemerkung nennt Ansel:

Bei der Lektüre der Zwischenbemerkung ist zu bedenken, dass es zur damaligen Zeit einerseits, repräsentiert z. B. durch Stefan George oder Gottfried Benn sowie den erst 1926 verstorbenen Rainer Maria Rilke, durchaus hermetische, einem auratischen Dichtungsverständnis verpflichtete Lyrik, und andererseits eine heute vergessene, mit abgegriffenen Versatzstücken der klassisch-romantischen Dichtungstradition operierende Trivilliteratur in den Massenmedien gab. Kästners Polemik ist also insbesondere hinsichtlich des zweitgenannten Textkorpus nicht als wohlfeile, gegen

⁷⁰ Ansel, Michael: *Annotierte Lyrik. Die Funktion der Titelnzusätze und Anmerkungen in Kästners Gedichtbänden der Weimarer Republik*, in: Silke Becker, Sven Hanuschek (Hg.): *Erich Kästner und die Moderne*. Tectum Verlag, Marburg, 2016, S. 111.

⁷¹ Kästner: *Kästner für Erwachsene. Ausgewählte Schriften. Band 1*, S. 129.

einen fiktiven Popanz gerichtete Suada zu betrachten, sondern hatte eine reale Ausgangsbasis, deren Verspottung eine umso lohnendere Angelegenheit für ihn war, weil er mit der attackierten Triviallyrik partiell um die gleichen Publikationsorte zumindest in der Tagespresse rivalisierte. Möglicherweise kommt hier auch eine von Kästner allerdings nicht angesprochene ökonomische Konkurrenzsituation ins Spiel.⁷²

In “Ein Mann gibt Auskunft” und “Gesang zwischen den Stühlen” gibt es darüber hinaus keine paratextuellen Besonderheiten, außer, dass im letzten Band die Dringlichkeit der politisch-ökonomischen Situation der letzten Jahre der Weimarer Republik in den Anmerkungen betont wird: “Anmerkung: Die Zahl der jugendlichen Erwerbslosen vor 1933 beträgt mehr als eine Million.”⁷³

Fiktivitätssignale:

Erich Kästner behandelt in “Herz auf Taille” ein Themenspektrum, das mit einigen Erweiterungen bis ans Ende seiner Weimarer Lyrik erhalten bleibt:

Schwerpunktmäßig behandelt werden die existenzielle Verunsicherung durch die Destabilisierung autonomer, vernunftbasierter Ich-Entwürfe und durch die Erosion traditioneller Geschlechterrollen und Familienstrukturen, außereheliche Beziehungen und (problematische) sexuelle Freizügigkeit, das Nachtleben mit seinem Bar- und Amüsierbetrieb, der zivilisatorische Leerlauf ohne wirklichen humanen Fortschritt, Einsamkeit in der anonymen Großstadt und unerfüllte, zum Scheitern verurteilte Liebe, soziale Ungleichheit und die prekäre Lage der (weiblichen) Büroangestellten, Untertanenmentalität sowie paramilitärische Verhältnisse im Berufsleben und das chauvinistische Weltkriegsgedenken reaktionärer Eliten in Politik, Verwaltung und Kirche.⁷⁴

Er wählt also Inhalte, die der Lebensrealität seines Publikums entsprechen. Dabei arbeitet er mit fixen Größen, die als gemeinsame Nenner ein Publikum ansprechen können: Die Wirtschaft, die eindeutige Entwicklung der Welt, das leidende Subjekt in der Gesellschaft etc. Im Sinne seiner Programmatik ist eine differenzierte Darstellung nicht das Ziel, sondern der “Gebrauch” der Gedichte. Gebrauchen kann man keine dialektische Auseinandersetzung mit den Herausforderungen der Gegenwart, sondern deren pointierte Darstellung, die ein Solidaritätsgefühl zwischen Autor, Lyrischem Ich und Leser*in herstellt. So in “Die Zeit fährt Auto”:

Die Zeit fährt Auto

Die Städte wachsen. Und die Kurse steigen.

Wenn jemand Geld hat, hat er auch Kredit.

⁷² Ansel: *Lärm im Spiegel* (1929), S. 93.

⁷³ Kästner: *Kästner für Erwachsene. Ausgewählte Schriften. Band 1*, S. 240.

⁷⁴ Ansel, Michael.: *Herz auf Taille* (1928), in: Stefan Neuhaus (Hg.): *Kästner-Handbuch. Leben - Werk - Wirkung*. J.B. Metzler Verlag, Berlin, 2023, S. 84.

Die Konten reden. Die Bilanzen schweigen.
Die Menschen sperren aus. Die Menschen streiken.
Der Globus dreht sich. Und wir drehn uns mit.

Die Zeit fährt Auto. Doch kein Mensch kann lenken.
Das Leben fliegt wie ein Gehöft vorbei.
Minister sprechen oft vom Steuersenken.
Wer weiß, ob sie im Ernste daran denken?
Der Globus dreht sich und geht nicht entzwei.

Die Käufer kaufen. Und die Händler werben.
Das Geld kursiert, als sei das seine Pflicht.
Fabriken wachsen. Und Fabriken sterben.
Was gestern war, geht heute schon in Scherben.
Der Globus dreht sich. Doch man sieht es nicht.⁷⁵

Das Solidaritätsgefühl wird über die erste Person Plural hergestellt: "Und wir drehen uns mit." Der Autor definiert seine Lyrik über die inhaltliche Nähe zum Publikum, damit sind grundsätzlich keine phantastischen Elemente zu finden. Obgleich einzelne Figuren und Gegenstände fiktiv sind, haben sie eine stereotypische Funktion, verweisen auf Umstände, die so oder so ähnlich passieren könnten und sind damit keine Fiktivitätssignale.

Fiktionalitätssignale

In der Gattungstheorie gibt es einen Diskurs zur Frage der Fiktionalität von Lyrik. Die Gattung weist in der Tat fiktionalitätsanalytische Besonderheiten auf, so sind die dichte Sprache, Reimschema, Versmaß etc. ein Verfremdungselement und können in bestimmten Formen ein klares Fiktionalitätssignal sein. Durch die Trennung von Autor*in und Lyrischem Ich ist die Grundlage gegeben, Lyrik hinsichtlich ihrer Fiktionalität zu analysieren.⁷⁶

In der Vermittlung wählt Kästner eine Sprache, die leichte Lesbarkeit und einen konkreten Bezug zur urbanen Lebenswelt herstellt. Es treten Ähnlichkeiten zur Alltagskommunikation auf, die Syntax ist einfach und Reimschema wie Versmaß unterstützen die inhaltliche Stringenz.⁷⁷ Kästner verwendet Vermittlungsformen aus seinen journalistischen und damit faktualen Texten, wie das "Kompositionsprinzip, das

⁷⁵ Kästner: *Kästner für Erwachsene. Ausgewählte Schriften. Band 1*, S. 240.

⁷⁶ Zipfel: *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität*, S. 300-304.

⁷⁷ Ansel: *Herz auf Taille (1928)*, S. 85.

bunte Vielstimmigkeit und den bewährten Abwechslungsreichtum präferiert.”⁷⁸ In der Gedichtform nutzt Kästner häufig die Untergattung des Rollengedichts.

Ansprache einer Bardame

Der zweite Herr von links ist ausgetreten
Und hat sich fortgespült. Das Geld ist hin.
Das ist nicht fein. Wenn das nun alle täten.
Ich weiß ja längst, daß ich ein Rindvieh bin!

Prost Dicker! Sag mal: Hast du deiner Alten
das Kleid gekauft? Ein Whisky! Ein Kakao!
Was man verspricht, mein Schatz, daß muß man halten.
Na, heul nicht gleich! Es ist ja deine Frau.

[...]

Jetzt will ich rauchen! Dicker! Gib mir Feuer!
Mein Vater war ein regelrechter Graf.
Und jeder schimpft auf die Getränkesteuer.
Wer will mein Freund sein? Kurt ist mir zu brav.⁷⁹

Hier wird die Perspektive einer potentiellen Leserin seiner Gedichte eingenommen und damit der solidarische Anspruch, dieser Perspektive eine Stimme zu geben, ausgedrückt. Ansel über Kästners Rollengedichte:

In den Rollengedichten sprechen kleinbürgerliche Mütter, verlassene Dienstmädchen und sich mondän gerierende Prostituierte, betrügende, aber auch betrogene Ehemänner und betrunkene Bourgeois. Kästners Gedichte sind Angestellten-Lyrik (Sander 2019) im doppelten Wortsinn, weil sie thematisch die berufliche, private, mediale und kulturelle Lebenswelt bürgerlicher Schichten umkreisen und damit diesen Personenkreis als potentielle Leserinnen und Leser umwerben.⁸⁰

Kästners bezeichnet seine Lyrik als ‘indirekt’, was genau diese Herangehensweise meint: Nicht die Äußerung der eigenen Gefühle und Gedanken, sondern das Dichten in Stellvertretung einer anderen Person.⁸¹ Wobei angemerkt werden muss, dass der Bezug zu persönlichen Erfahrungen des Dichters im Laufe der lyrischen Laufbahn zunimmt.⁸² Ansel schreibt in Kritik auf den Kollegen Jurgensen zu den Absichten und Zielen Kästners indirekter Lyrik:

Er [Jurgensen] verfehlt im Kern aber sowohl die historischen Produktionsbedingungen mit der erklärten Absicht, die Rezeptionsbarrieren eines breiteren, nicht bildungsbürgerlich sozialisierten Publikums für eine vormals elitäre Gattung

⁷⁸ Ansel: *Herz auf Taille* (1928), S. 89.

⁷⁹ Kästner: *Kästner für Erwachsene. Ausgewählte Schriften. Band 1*, S. 59.

⁸⁰ Ansel: *Herz auf Taille* (1928), S. 84-85.

⁸¹ Ebd. S. 96.

⁸² Ebd. S. 90.

abzusenken, als auch die zeitüberdauernde ästhetische Qualität von Kästners Lyrik, die gerade wegen ihrer leichten Rezipierbarkeit bis heute unterschätzt wird.⁸³

Diese leichte Rezipierbarkeit hängt auch mit den multiplen medialen Kontexten der Rezeption zusammen: Kästners Weimarer Lyrik wurde in Kabarett, Zeitung bzw. Zeitschrift und Buch an den Schnittstellen von Unterhaltung, Journalismus, Werbung und Dichtung präsentiert. Damit entstehen neue Paratexte und Rezeptionsprozesse, die den Abbau der Barrieren befeuern. Die Veröffentlichungsstrategie unterstützt hier die gesellschaftspolitischen Ziele Kästners in seiner Lyrik.

4.1.2 “Fabian oder Der Gang vor die Hunde”

Der Roman “Fabian oder Der Gang vor die Hunde” von 1931 erschien zunächst unter dem Titel “Fabian. Die Geschichte eines Moralisten”, war direkt nach der Veröffentlichung sehr erfolgreich und gilt seit den 1980er Jahren als ein Klassiker der Weimarer Republik, beziehungsweise der Neuen Sachlichkeit. Gerade um das Ende der Weimarer Republik zu erläutern wird der Text, der laut Kästner als Warnung gelten sollte, herangezogen.

Paratextuelle Fiktionssignale:

Die Bezeichnung “Roman” ist das zentrale paratextuelle Fiktionssignal. Dazu kommt im ursprünglichen Titel der Ausdruck “Geschichte”. Der Text ist in 24 Kapitel aufgeteilt, die jeweils mit Inhaltshinweisen versehen sind, wie in Kapitel 1:

Ein Kellner als Orakel
Der andere geht trotzdem hin
*Ein Institut für geistige Annäherung*⁸⁴

Diese Paratexte ähneln einer Vorausdeutung, dienen aber in ihrer Absurdität eher der Spannungserzeugung.⁸⁵ Zu einer Neuauflage 1950 veröffentlichte Kästner ein Vorwort, das den Text aus der Perspektive des Autors einordnet:

So wird heute noch weniger als damals begriffen werden, dass der “Fabian” keineswegs ein “unmoralisches”, sondern ein ausgesprochen moralisches Buch ist. Der ursprüngliche Titel, den, samt einigen krassen Kapiteln, der Erstverleger nicht zuließ, lautete “Der Gang vor die Hunde”. Damit sollte, schon auf dem Buchumschlag, deutlich werden, dass der Roman ein bestimmtes Ziel verfolgte: er wollte warnen. Er

⁸³ Ansel: *Herz auf Taille* (1928), S. 85.

⁸⁴ Kästner: *Kästner für Erwachsene. Ausgewählte Schriften. Band 3*, S. 9.

⁸⁵ Ladenthin, Volker.: *Fabian. Die Geschichte eines Moralisten/Der Gang vor die Hunde* (1931), in: Stefan Neuhaus (Hg.): *Kästner-Handbuch. Leben - Werk - Wirkung*. J.B. Metzler Verlag, Berlin, 2023, S. 132.

wollte vor dem Abgrund warnen, dem sich Deutschland und damit Europa näherten! Er wollte mit angemessenen, und das konnte in diesem Falle nur bedeuten, mit allen Mitteln in letzter Minute Gehör und Besinnung erzwingen. [...]

Das vorliegende Buch, das großstädtische Zustände von damals schildert, ist kein Poesie- und Fotografiealbum, sondern eine Satire. Es beschreibt nicht, was war, sondern es übertreibt. Der Moralist pflegt seiner Epoche keinen Spiegel, sondern einen Zerrspiegel vorzuhalten. Die Karikatur, ein legitimes Kunstmittel, ist das Äußerste, was er vermag. Wenn auch das nicht hilft, dann hilft überhaupt nichts mehr. Dass überhaupt nichts hilft, ist – damals wie heute – keine Seltenheit. Eine Seltenheit wäre es allerdings, wenn das den Moralisten entmutigte. Sein angestammter Platz ist und bleibt der verlorene Posten. Ihn füllt er, so gut er kann, aus. Sein Wahlspruch hieß immer und heißt auch jetzt: Dennoch!

*Erich Kästner*⁸⁶

Zur Einordnung von Vorworten gibt es strukturell zunächst zwei Möglichkeiten: Entweder spricht ein realer Autor zu einem realen Publikum, oder ein fiktiver Autor/Erzähler zu einem fiktiven Publikum.⁸⁷ Hier ist durch die Unterzeichnung, die spätere Hinzugabe des Vorworts und den Inhalt von einem realen Autor auszugehen – ähnlich wie in der prosaischen Zwischenbemerkung – in einem faktualen Text vor dem fiktionalen Text. Seine zwei Grundaussagen sind erstens die klare gesellschaftspolitische Aufgabe des Textes zur Zeit seiner Veröffentlichung und zweitens die Gattungsbestimmung als Satire. Damit markiert er eine besondere Form des fiktionalen Textes, die in engem Verhältnis zur herangezogenen Wirklichkeit steht.

Fiktivitätssignale:

Das Metzler Literatur-Lexikon zu den Begriffen ‘Satire’ und ‘Karikatur’:

Die Satire weist in kritischer Absicht auf eine von ihr gemeinte Wirklichkeit als von einer Norm markant abstechend bzw. hinter ihr zurückbleibend hin. Meist, aber durchaus nicht immer, bedient sie sich lit.-rhet. Stilmittel der Indirektheit (Ironie, Allegorie) und Übertreibung und wird so zur unterhaltsamen Aggression, zur amüsant-komischen Darbietung der bitteren Wahrheit.⁸⁸

Karikatur, f. [it. caricare = überladen, übertreiben], seit dem 17. Jh. belegter Begriff für die bildliche Darstellung einer Person durch Weglassung unwesentlicher Züge und übertreibende bis verzerrende Hervorhebung charakteristischer Merkmale, meist mit komischer Wirkung – vergleichbar der Parodie, die zuweilen als K. von Texten bezeichnet wird.⁸⁹

⁸⁶ Kästner, Erich: *Fabian. Die Geschichte eines Moralisten*. Zeitverlag Gerd Bucerius, Hamburg. 2018. S. 5-6.

⁸⁷ Steck-Meier, Ester: *Erich Kästner als Kinderbuchautor. Eine erzähltheoretische Analyse*. Verlag Peter Lang AG, Bern, 1999, S.44.

⁸⁸ Burdorf, Dieter, Moennighoff, Burkhard, Fasbender, Christoph (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur: Begriffe und Definitionen*, J. B. Metzler Verlag, Stuttgart, 2007, S. 678.

⁸⁹ Ebd. S. 674.

Die Gattung 'Satire' und das Stilmittel der 'Karikatur' bedeuten einen Sonderfall für die Fiktivität: Ein realer Gegenstand wird in einem fiktionalen Text verzerrt, übertrieben oder ironisiert, so dass er gleichzeitig klar auf den ursprünglichen realen Gegenstand verweist, aber zum sichtlich fiktiven Gegenstand wird. Damit bewegt sich die Satire in einem Zwischenraum von Fiktion und Realität und die Fiktivitätssignale sind dementsprechend zu beurteilen.

Die Inhalte des Romans sind realistisch und nicht phantastisch: Sie stammen aus der Zeit seiner Entstehung und thematisieren die Zeit, obgleich sie sie verzerrt abbilden. Der Verzerrung zugrunde liegen allerdings realistische Elemente, die auch hier faktuale und fiktionale Texte verbinden sollen, wie in den zitierten Schlagzeilen am Romanbeginn:

Fabian saß in einem Café namens Spalteholz und las die Schlagzeilen der Abendblätter: Englisch-Luftschiff explodiert über Beauvais, Strychnin lagert neben Linsen, Neunjähriges Mädchen aus dem Fenster gesprungen, Abermals erfolglose Ministerpräsidentenwahl, Der Mord im Lainzer Tiergarten, Skandal im Stadtischen Beschaffungsamt [...].⁹⁰

In die Frage der Fiktivitätssignale lässt sich sagen, verschiedene, obwohl zunächst realistische Elemente signalisieren eine Fiktivität, da sie die Realität überzeichnen. Hier überschneidet sich diese Frage mit der anschließenden nach den Fiktionalitätssignalen.

Der Roman schildert keine Personen, sondern Typen; kein Verhalten, sondern Verhältnisse; er spiegelt keine Wirklichkeit, sondern versucht, sie im Zerrspiegel durch Überdehnung oder Komprimierung erkennbar zu machen.⁹¹

Fiktionalitätssignale:

Der Roman ist in einem personalen Erzählstil geschrieben, die Schilderung von Fabians Wahrnehmung und Gedanken signalisieren eine Fiktion. Der Text wechselt oft die Erzählmittel und weist in Form und Inhalt Eigenschaften der Montage auf:

Das Erzählen ist sich selbst kein Problem, im Gegenteil, es nutzt erprobte Darstellungsformen wie in den Text montierte Zitate, theoretisierende Personenrede, assoziative Reihungen, (naive) Rollenprosa (Brief der Mutter) oder den Gedankenstrom innerer Monologe. Allein das Kap. 14 zeigt (bei herkömmlicher Syntax) eine expressionistische oder surrealistische, manchmal identifizierbar aus der zeitgenössischen Malerei (Otto Dix, Salvador Dalí, Käthe Kollwitz) entlehnte Bildsprache, die gleichwohl einleitend und ausklingend ausdrücklich als Traum deklariert wird. [...] Am Beispiel der Großstadtschilderung z. B. ist zu zeigen, dass der

⁹⁰ Kästner: *Kästner für Erwachsene. Ausgewählte Schriften. Band 3*, S. 9.

⁹¹ Ladenthin: *Fabian. Die Geschichte eines Moralisten/Der Gang vor die Hunde* (1931), S. 136.

Roman durch seine Intertextualität die Schauplätze nicht (neu-)sachlich beschreibt, sondern bekannte Formen der Großstadtbeschreibungen in satirischer Absicht zitiert und montiert.⁹²

Hier lässt sich in der Form der Verzerrungseffekt der Satire nachweisen: Wie in der Lyrik und bei “Emil und die Detektive” werden Stoffe aus der Lebensrealität des städtischen Publikums erzählt, in der Vermittlung aber werden die Inhalte verschoben, pointiert, teilweise irritierend zusammengesetzt. Die Erzählinstanz wechselt Perspektive, Geschwindigkeit und Sprache. Damit entfernt sich die Form von einer Sachlichkeit, kann aber - im Sinne des Expressionismus - in dieser Entfernung, Verzerrung, bestimmte Zusammenhänge und Gegenstände gerade in der neuen Welt der Moderne treffender beschreiben. Auch wenn diese narratologische Strategie funktioniert, ist der Text in der Montage klar als fiktional signalisiert.

4.1.3 “Emil und die Detektive”

Nachdem Erich Kästner bereits 1927 das unveröffentlichte Theaterstück für Kinder “Klaus im Schrank oder Das verkehrte Weihnachtsfest” schrieb, veröffentlichte er 1929 mit “Emil und die Detektive” sein erstes Kinderbuch, das das international erfolgreichste deutsche Kinderbuch des 20. Jahrhunderts wurde.⁹³ Der Erfolg von Kästners Kinderbüchern hat dafür gesorgt, dass er in der Rezeption häufig auf dieses Genre reduziert wird.

Kästner entwickelte in seiner Kinder- und Jugendliteratur einen besonderen Ansatz, der sich bestehenden Konzepten der Kinder- und Jugendliteratur - nämlich vorwiegend moralisch und autoritär belehrenden Konzepten - entgegenstellte. Volker Ladenthin dazu:

Zusammenfassend lässt sich sagen: Zukunftsfähige Kinder- und Jugendliteratur entsteht nach Kästner dann, wenn ein Erwachsener sich interesselos an erfüllten Sinn, kritisiertes Leid und befreiende Aktionen in seiner Kindheit adressatenspezifisch und sprachmächtig so erinnert, sodass er die Zweckfreiheit des Menschen und die daher vorauszusetzende Unversehrtheit des Menschlichen im Kind bewahrt, schützt oder ermutigend bestärkt.⁹⁴

⁹² Ladenthin: *Fabian. Die Geschichte eines Moralisten/Der Gang vor die Hunde* (1931), S. 133.

⁹³ Neuhaus, Stefan: *Emil und die Detektive* (1929) in: Stefan Neuhaus (Hg.): *Kästner-Handbuch. Leben - Werk - Wirkung*. J.B. Metzler Verlag, Berlin, 2023, S. 165.

⁹⁴ Ladenthin, Volker: *Poetik des Kinderbuchs* in: Stefan Neuhaus (Hg.): *Kästner-Handbuch. Leben - Werk - Wirkung*. J.B. Metzler Verlag, Berlin, 2023, S. 355.

In der Erinnerung an die eigene Kindheit, nimmt der Erwachsene einen Perspektivwechsel vor und überbrückt den hierarchischen Abstand von Erwachsenen und Kindern. Die Erinnerung hat in der Introspektion und in der daraus resultierenden Empathie dem aktuellen, tatsächlichen Kind gegenüber den doppelten Effekt. Kästner impliziert in seiner Poetologie der Kinderbücher eine Dehierarchisierung eines der basalen Machtverhältnisse unter Menschen: Der Erwachsene steht durch sein Alter über dem Kind.

Paratextuelle Fiktionssignale:

“Emil und die Detektive” ist als “Roman für Kinder” klar fiktional gekennzeichnet und mit einer Adressaten-Gruppe versehen. Der Roman hat Kapitel-Titel, wie “Straßenbahnlinie 177” oder “Läßt sich daraus was lernen?”, die die Kapitel-Handlung vorausdeuten und über einen leichten Kommentar der Erzählinstanz hinaus keine Funktion haben. Zu Beginn werden die Figuren einzeln mit einer Illustration und einem kurzen Text vorgestellt. Esther Steck-Meier:

Man kann sich hier fragen, ob der unterlegte Text der Bilder als Vorausnahme des Erzählers bereits zum narrativen Text zu rechnen ist. Ich glaube aber, dass es sich eher um ein sehr ausführliches und etwas atypisches Personen- und Sachregister analog zum Drama (*Dramatis personae*) handelt, das gewissen Informationen liefert und das Verständnis der nachfolgenden Erzählung erleichtert.⁹⁵

Zuvor aber steht noch ein Vorwort. Obgleich der fiktive Autor des Vorworts sich als “Herr Kästner” bezeichnet, ist nicht zuletzt auf Grund des absurden Inhalts davon auszugehen, dass eben ein fiktiver Autor zu einem fiktiven Publikum über die Entstehung des folgenden Romans spricht:⁹⁶

Euch kann ich's ja ruhig sagen: Die Sache mit Emil kam mir selber unerwartet. [...]“Weil man doch bloß über Dinge schreiben kann, die man kennt und gesehen hat”, gibt er zur Antwort. [...] Und während ich noch dabei war, die Stuhlbeine und Tischbeine nachzuzählen, damit ich wüßte, wieviel Neger oder Schulkinder eigentlich auf meinem Teppich herumstünden, fiel mir die Sache mit Emil ein! [...] Vielleicht seid ihr geschickt genug und könnt euch aus den verschiedenen Elementen die Geschichte zusammenstellen, ehe ich sie erzähle? [...]

Es ist fast so etwas wie ein Prüfung.

Brrr!

Aber es gibt keine Zensuren.

Gott sei Dank!⁹⁷

⁹⁵ Steck-Meier: *Erich Kästner als Kinderbuchautor*, S.46.

⁹⁶ Ebd. S. 44.

⁹⁷ Kästner: *Kästner für Erwachsene. Ausgewählte Schriften. Band 7*, S. 195-201.

Das Vorwort ist somit kein faktualer Paratext, sondern ein Teil des fiktionalen Textes, der sich als faktual ausgibt. Die Erzählung der Genese des Textes ist eine Form der Herausgeberfiktion und der Metafiktionalität. Das bedeutet, es entstehen drei Ebenen:

1. Realer Autor zu realem Publikum (Rezeptionskontext)
2. Fiktiver Autor zu fiktiven Publikum (Vorwort)
3. Erzähler zu Adressaten (Roman)

Diese drei Ebenen sind wiederum nicht scharf getrennt, so sind beispielsweise der reale Autor, der fiktive Autor und der Erzähler nicht streng unterschieden, sondern verweisen aufeinander. Weitere Effekte sind der Aufbau einer direkten Beziehung auf Augenhöhe auf Ebene 2 - "Euch kann ich's ja ruhig sagen:"⁹⁸ - die klar auf Ebene 1 abzielt und die artikuliert Forderung nach Literatur über Bekanntes: Das Verhältnis von Fiktion und Realität wird thematisiert und ausgeführt, wenn der fiktive Autor im Fensterbrett sitzend auf die Straße guckt und auf 'die Geschichte' wartet, sie ihm dann aber doch mit Blick auf das Tischbein 'erscheint'. Hier werden zwei Theorien der Entstehung von Kunst pointiert: Die Beobachtung und Verwertung der Realität erstens und die Inspiration aus dem scheinbaren Nichts zweitens. In dieser Komik unterhält Kästner und demonstriert gleichzeitig, dass er sein jugendliches Publikum ernst nimmt, indem er - wenn auch in einfacher Form - denselben Fiktionalitätsdiskurs anspricht wie zu seiner Erwachsenen-Literatur. Neuhaus nennt das Vorwort "doppelt codiert":

So wird der Roman von Anfang an doppelt codiert, einerseits als authentisch und realitätsbezogen, andererseits als metafiktional und über seine eigene Schreibweise reflektierend.⁹⁹

Fiktivitätssignale:

Weiter schreibt Neuhaus über die Gemeinsamkeiten von Thomas Mann und Erich Kästner in Bezug auf "Emil und die Detektive":

Kästner dürfte ihm darin zweifellos zugestimmt haben, denn beide verfahren ähnlich mit Anregungen aus der Realität – sie gestalten sie so um, dass sie eine fiktive Welt bereichern und exemplarischen Charakter erlangen. Nicht das Autobiographische war jedenfalls für den Erfolg ausschlaggebend, sondern es waren zunächst, neben dem eher journalistischen Stil, das Setting der Großstadt und die Motive aus dem Alltag in der Weimarer Republik.¹⁰⁰

Die Diegese von "Emil und die Detektive" beinhaltet überwiegend realistische Elemente und ist zur Identifikation jugendlicher Leser*innen konzipiert. Es gilt

⁹⁸ Kästner: *Kästner für Erwachsene. Ausgewählte Schriften. Band 7*, S. 195-201.

⁹⁹ Neuhaus: *Emil und die Detektive (1929)*, S. 169.

¹⁰⁰ Ebd. S. 168-169.

allerdings, wie in den meisten Kästner-Texten, dass die fiktive Welt für ein städtisches Publikum geschrieben ist.

Das vierte Kapitel sticht heraus, da dort innerhalb eines Traumes von Emil surreale Elemente auftreten und der realistische Stil in einem phantastischen Stil gebrochen wird:

Der Zug war leer. Nur ein einziger Mann sah Emil, der hatte einen steifen Hut aus Schokolade auf, brach ein großes Stück von der Hutkrempe ab und verschlang es. Emil pochte an die Scheibe und zeigte nach der Lokomotive. Aber der Mann lachte nur, brach sich noch ein Stück Schokolade ab und strich sich über den Magen weil es ihm so gut schmeckte.

Endlich war Emil am Kohlentender. Dann kletterte er, mit einem tüchtigen Klimmzug, zum Lokomotivführer hinauf. Der hockte auf einem Kutschbock, schwang die Peitsche und hielt Zügel, als seien Pferde vor den Zug gespannt. Und so war es tatsächlich!¹⁰¹

Hier liegt kein eindeutiges Fiktivitätssignal vor, denn die Schilderung eines Traumes ist in ihren konkreten Inhalten zwar keine Beobachtung der Realität, die zur Identifikation anregt, das Phänomen des Traums und Albtraums aber sehr wohl. Das Traumkapitel ist vielmehr ein **Fiktionalitätssignal**, da die Innenperspektive Emils zur Psychoanalyse dargeboten wird:

Dem Leser wird durch die Vermischung von phantastischen und realistischen Ereignissen, d.h. durch inhaltliche Strukturen der Traumwelt, deren zentrales Thema *Angst*, vermittelt, und zwar aus der Innenperspektive von Emil. Es handelt sich m.E. beim Traumkapitel um eine fast durchgehende *Darstellung* des Traumgeschehens und ist kaum mehr als ein vermittelter Bericht.¹⁰²

Durch die interne Fokalisierung wird der Text klar fiktional markiert, der Erzähler tritt auch in den folgenden Passagen der Innenperspektive Emils in den Hintergrund. Weitere Fiktionalitätssignale im Laufe des Textes sind Tempuswechsel, Sympathie lenkung, Erzählkommentare. Steck-Meier nennt auch die präsente Ordnung der Handlung in Parallel- und Nebenstränge durch den Erzähler als Signale der Fiktionalität.¹⁰³ „Emil und die Detektive“ beinhaltet eine besondere Kombination aus expressionistischen Fiktionssignalen und einer Authentizität, die sich gerade daraus speist. Torsten Voß schreibt über diesen vermeintlichen Widerspruch:

Insgesamt ist Emil Tischbeins Berlin-Fahrt als Initiationserlebnis zu bewerten, welches mit einschneidenden Erfahrungen wie Isolation, Ängsten, Enttäuschungen, Sehnsüchten und Erfolgen verknüpft war. Unter anderem implizierte die Reise die Loslösung vom Elternhaus. Dementsprechend stehen die expressionistischen Szenen und Visionen bzw. Träume für die Zäsuren (und wohl auch Blessuren), welche die persönlichen

¹⁰¹ Kästner: *Kästner für Erwachsene. Ausgewählte Schriften. Band 7*, S. 228.

¹⁰² Steck-Meier: *Erich Kästner als Kinderbuchautor*, S.64.

¹⁰³ Ebd. S. 104.

Erfahrungen für Emil mit sich bringen und erhöhen - trotz aller symbolisch-allegorischen Verschlüsselung wie zum Beispiel in der Traumszene des vierten Kapitels-, wie es für den Expressionismus nicht untypisch ist, den Authentizitätscharakter der Erlebnisse für den Leser und auch in ihrer Signifikanz für Emils Genese.

Dass sich Verfremdung und Authentizität nicht widersprechen müssen, beweist der fiktive Erzähler bereits zu Beginn seines Romans.¹⁰⁴

Neben dem Vorwort gibt es weitere metafiktionale Elemente in “Emil und die Detektive”, wie regelmäßige Äußerungen der Figuren, die darauf hinweisen, sie würden gerade erzählt werden oder ein Journalist namens Kästner, der auftritt.¹⁰⁵ In diesem Fall erweitert Kästner die Inszenierung seiner Autorrolle, da er mit der Figur des Journalisten, als fiktiver Autor des Vorwortes und als realer Autor in drei Formen im Kontext des Buches erscheint.

4.2 Nationalsozialismus

4.2.1 “Drei Männer im Schnee”

Nach der Machtübernahme der Nationalsozialisten 1933, den Bücherverbrennungen und dem Publikationsverbot für Erich Kästner stand dessen literarische Tätigkeit in einem völlig veränderten Kontext. Kästner suchte nach neuen Methoden, um seine Arbeit fortsetzen zu können. “Drei Männer im Schnee” veröffentlichte er in einem Schweizer Verlag, im deutschsprachigen Ausland konnte er weiterhin zahlreich verkaufen. Gleichzeitig erschien derselbe Stoff in dem Theaterstück “Das lebenslängliche Kind” unter dem Pseudonym ‘Robert Neuner’ in Deutschland. Die Bedrohung durch den Nationalsozialismus hat zwei Komponenten:

1. Ökonomisch (= weniger Einnahmen)
 - a) Publikationsverbot (unter Klarnamen) in Deutschland,
 - b) Zensur, die pseudonyme Publikationen verbieten könnte,
2. Persönlich (= körperliche u.a. Repressalien)
 - a) wegen des Inhalts von im Ausland publizierten Texten,
 - b) falls ein im Reich verwendetes Pseudonym enttarnt würde.

¹⁰⁴ Voß, Torsten: “In Berlin gibt es neuerdings Häuser, die sind hundert Stockwerke hoch.” *Das unbewusste Vorhandensein der Avantgarden oder: Die Unhintergebarkeit expressionistischer Elemente in Erich Kästners Kinderroman “Emil und die Detektive”*, in: Sebastian Schmideler und Johan Zonneveld (Hg.): *Kästner im Spiegel. Beiträge der Forschung zum 40. Todestag. (Erich-Kästner-Studien, Bd. 3)*, Tectum Verlag, Marburg, 2014, S. 297.

¹⁰⁵ Neuhaus: *Emil und die Detektive (1929)*, S. 171.

Diese Umstände spiegelten sich in der Fiktionalität seiner Werke zwischen 1933 und 1945 wider. „Drei Männer im Schnee“ ist ein ausgezeichnetes Beispiel für diese neue, komplexere Fiktionalität.

Fiktivitätssignale:

Offenkundig beeinflusste die Zensur die Inhalte des Textes. Die Elemente des Romans sind zwar realistisch - also ohne surreale, phantastische Elemente - sie sind aber nicht mehr Abbild der Lebensrealität der Leser*innen inklusive der bisherigen politischen Einordnung und Kritik. Der Stoff ist eine Verwechslungskomödie in einem Luxushotel und behandelt ökonomische Verhältnisse, allerdings losgelöst von einer konkreten gesellschaftspolitischen Situation. Während Kästner in der Weimarer Republik in eine Verarbeitung dieses Stoffes wohl Verweise auf die wirtschaftliche Lage der Gegenwart inkludiert hätte, findet die Handlung von „Drei Männer im Schnee“ in einer apolitischen Gesellschaft ohne zeitliche Fixierung statt. Im Kontext seines bisherigen Werkes und in Anbetracht von dessen Popularität kann ein Argument gebildet werden, dieses plötzliche apolitische Schreiben über diese Gegenstände als Fiktivitätssignal zu lesen.

Gleichzeitig wurden in der Forschung einzelne Inhalte des Romans als versteckte Systemkritik gelesen. Beispielsweise der Besuch des Bamberger Reiters im zweiten Vorwort wurde als Ironisierung der Rassenideologie interpretiert: Der Reiter galt als Vorbild des „germanischen“ Menschen und indem der fiktive Autor und sein Freund Robert ihn brav besuchen um Zweiteren für eine Ehe zu qualifizieren, entsteht ein ironisches Moment.¹⁰⁶

Fiktionalitätssignale:

Auch die Strategie in der Erzählweise veränderte Kästner, so Neuhaus:

In der Zeit der Zensur macht sich Kästner nun die Technik der Kinderbücher zunutze, statt mit drastischen Überzeichnungen arbeitet er fortan vor allem mit Humor, Komik und positiven Vorbildern, die ästhetisch-erzieherisch wirken sollen.¹⁰⁷

Teil der Strategie ist die Distanzierung des Publikums von Handlung und Figuren, um Reflexion zu fördern. Während zuvor hauptsächlich die Ironie für Jugendbücher und die Satire für Erwachsenenliteratur verwendet wurde, transformiert Kästner den satirischen

¹⁰⁶ Neuhaus, Stefan: *Drei Männer im Schnee (1934)*, in: Stefan Neuhaus (Hg.): *Kästner-Handbuch. Leben - Werk - Wirkung*. J.B. Metzler Verlag, Berlin, 2023, S. 143.

¹⁰⁷ Ebd. S. 141.

Ansatz in eine subtilere Ironie. Teilweise verweist er auf frühere Werke, die auch den Stoff der Millionäre, aber in eben dieser satirischen, drastischen Überzeichnung vor der Zensur behandeln:

In dem satirischen „Maskenball im Hochgebirge“ (1930) werden die offenbar gut betuchten Gäste (unter ihnen sind ein „Fabrikdirektor“ und eine adelige Dame) eines Berghotels „verrückt“ und ihr exzentrisches Verhalten führt zu einem kollektiven Skiunfall – die „blöde Bande“ wird von einer „Lawine“ getötet. [...]

Die Figuren [von „Drei Männer im Schnee“] wirken teilweise, als wären sie dem Gedicht „Maskenball im Hochgebirge“ entsprungen. So endet das fünfte Kapitel mit folgendem Einverständnis zwischen einem Skilehrer und dem Portier: „Sie waren sich einig: Diese Leute hatten eine einzige Entschuldigung. Sie waren reich“. Auch der Brief, den Hagedorns Mutter ihrem Sohn schreibt, liest sich wie eine ironische intertextuelle Anspielung auf die frühere Ballade: „Gibt es in Bruckbeuren Lawinen? Dann sieh Dich besonders vor! Sie fangen ganz harmlos an und plötzlich sind sie groß. Ausweichen hat dann keinen Zweck mehr.“¹⁰⁸

Paratextuelle Fiktionssignale

Im zweiten Vorwort „Der Verfasser gibt die Quellen an“ erzählt ein fiktiver Autor von der Textgenese:

Mein Freund Robert und ich fuhren vor einigen Monaten nach Bamberg, um uns den dortigen Reiter anzusehen. Den Bamberger Reiter. [...]

In unserem Abteil saß ein älterer Herr. Er hatte Gallensteine. Man sah es ihm nicht an. Aber er sprach darüber. Er sprach überhaupt sehr viel. Und bevor er, hinter Leipzig, aufstand, um im Speisewagen eine Tasse Kaffee zu trinken, erzählte er uns haarklein jene wahre Geschichte, die den Inhalt des vorliegenden Buches bilden wird und deren Hauptfigur, es nicht zu ändern, ein Millionär ist.

Als der ältere Herr das Abteil verlassen hatte, sagte Robert: „Übrigens ein ausgezeichnete Stoff.“

„Ich werde einen Roman daraus machen“, entgegnete ich.

„Du irrst“, meinte er gelassen. „Den Roman schreibe ich.“

Wir musterten einander streng. Dann erklärte ich herrisch:

„Ich mache einen Roman daraus und du ein Theaterstück. Der Stoff eignet sich für beide Zwecke.“ [...]

Nun kam der ältere Herr mit den Gallensteinen wieder in das Abteil.

„Eine Frage, mein Herr“, sagte ich. „Wollen Sie die Geschichte von dem Millionär künstlerisch gestalten? Was sind Sie von Beruf?“

Er antwortete, er sei Geflügelhändler. Und er denke nicht daran Bücher oder Schriftstücke zu verfassen. Möglicherweise könne er’s gar nicht.

Dann wollen wir es für ihn tun, erklärten wir. Er bedankte sich. Später fragte er, ob wir es ihm gestatteteten, die Geschichte nach wie vor in Eisenbahnkuppees zu erzählen. Ich sagte: „Wir gestatten es.“ [...]

Und wenn Sie wieder einmal einen hübschen Stoff wissen, schreiben Sie ganz einfach eine Karte! Ja? Eigene Einfälle sind so selten.¹⁰⁹

¹⁰⁸ Neuhaus: *Drei Männer im Schnee* (1934), S. 142.

¹⁰⁹ Kästner: *Kästner für Erwachsene. Ausgewählte Schriften. Band 4*, S. 11-13.

Die Absurdität der Textgenese und der Urheberschaft wirkt als Verspottung der Zensur. Hier wird Kästners Humor ebenso offenbar wie die subtile, aber effektive Wirkung des ironischen Stils. Die Herausgeberfiktion im Vergleich zur realen Situation:

Herausgeberfiktion:¹¹⁰

1. Älterer Herr im Zug (Quelle)
2. Kästners Alter Ego (Fiktiver Roman-Autor mit Verweis auf realen Autor)
3. Freund Robert (Fiktiver Theaterstück-Autor mit Verweis auf Pseudonym)

Herausgeberrealität:

1. Erich Kästner: „Drei Männer im Schnee“ (Roman, 1934, Zürich/Schweiz)
2. Robert Neuner (Pseudonym von Kästner, Rechte bei Werner Buhres): „Das lebenslängliche Kind“ (Theaterstück, 1934, Deutschland)

Kästner lässt sein Pseudonym als Figur auftreten und veralbert damit die Zensur, indem er seine Art, diese zu umgehen, fiktionalisiert. Es ist fraglich, ob Kästners Pseudonym von den Behörden des Nationalsozialismus unentdeckt blieb oder geduldet wurde. Seine Mitarbeit an Drehbüchern der propagandistischen Filmindustrie spricht für Letzteres. In der deutschen Öffentlichkeit scheint es ein offenes Geheimnis gewesen zu sein, wer wohl hinter Robert Neuner steckt. Stefan Neuhaus berichtet von einer öffentlichen Besprechung des „lebenslänglichen Kindes“:

Max Alexander Meumann meint in seiner Besprechung einer Aufführung des Staatlichen Schauspielhauses (Hamburg) vom 2. Januar 1940 ironisch: „Emil und die Detektive werden es vielleicht einmal herausbringen, was das für ein Neuner ist.“¹¹¹

Um die Komplexität der Herausgeberfiktion im Zusammenhang mit allen Ebenen der Fiktionalität des Textes und seiner Veröffentlichung darzustellen ein Modell:

„Drei Männer im Schnee“ (1934, Schweiz)

1. Realer Autor (Erich Kästner), reales Publikum (Rezeptionskontext)
2. Fiktiver Autor (Kästners Alter Ego), fiktives Publikum (Vorwort)

2.1 Herausgeberfiktion:

¹¹⁰ Da der fiktive Autor angibt, die Geschichte der älteren Herren unverändert wiederzugeben, ist von einer Herausgeberfiktion zu sprechen.

¹¹¹ Neuhaus, Stefan: *Das verschwiegene Werk. Erich Kästners Mitarbeit an Theaterstücken unter Pseudonym*. Königshausen & Neumann, Würzburg, 2000, S. 31.

- Älterer Herr im Zug (Quelle)
- Kästners Alter Ego (Fiktiver Roman-Autor mit Verweis auf realen Autor)
- Robert (Fiktiver Theaterstück-Autor mit Verweis auf Pseudonym)

3. Erzähler, Adressaten

(4. Intradiegetische Identitätsfiktionalität)

“Das lebenslängliche Kind” (1936, Deutschland, im Kontext der Zensur):

1. Realer Autor (Erich Kästner), reales Publikum (Rezeptionskontext)
2. Pseudonym (Robert Neuner), zensiertes Publikum (zensierter Rezeptionskontext)
- (3. Intradiegetische Identitätsfiktionalität)

“Emil und die Detektive” (Im Vergleich):

1. Realer Autor (Erich Kästner), reales Publikum (Rezeptionskontext)
2. Fiktiver Autor (Kästners Alter Ego), fiktives Publikum (Vorwort)
3. Erzähler, Adressaten (Roman)

“Drei Männer im Schnee”

Auf **Ebene 1** steht die außerfiktionale Kommunikationssituation, in der der reale Autor Erich Kästner einen fiktionalen Text veröffentlicht, der unzensiert von einem realen Publikum rezipiert wird. Die **Ebene 2** im Vorwort ist der fiktive Autor, Kästners Alter Ego, der zu einem fiktiven Publikum spricht: Inhalt dieser mittleren Fiktionsebene ist die weitere eingebettete Ebene der Herausgeberfiktion, in der der ältere Herr im Zug als ursprüngliche Quelle der Geschichte und sein Freund Robert als Co-Autor, der die Geschichte als Theaterstück verarbeitet, vorgestellt werden. Hier verweist die eingeschobene Herausgeberfiktion auf den realen Text “Das lebenslängliche Kind” und dessen Autor unter Pseudonym ‘Robert Neuner’. In **Ebene 3** spricht ein Erzähler zu Adressat*innen. Zudem findet in **Ebene 4**, der Handlung der Verwechslungskomödie ein Identitätstausch statt, wodurch die Identitäten der Figuren innerhalb der Geschichte fiktionalisiert werden.

“Das lebenslängliche Kind”

Auf **Ebene 1** steht der reale Autor Erich Kästner, der einen fiktionalen Text verfasst und unter einer bestimmten Veröffentlichungsstrategie im Rahmen der Zensur publiziert.

dem realen Publikum gegenüber, das in geschützten Räumen den Text unbeeinflusst von staatlichen Repressionen rezipiert.

Ebene 2 sind das Pseudonym Robert Neuner, also der fiktive Autor und das Publikum, das eine öffentliche Rezeption nur in einem zensierten Rahmen erleben kann.

Ebene 3 ist die Identitätsfiktionalität innerhalb der Diegese.

Die beiden Texte, die aufeinander verweisen, sind also multifiktional. Besonders interessant sind die Ebenen der intradiegetischen Identitätsfiktionalität und der Veröffentlichung unter Pseudonym, da sie nicht konstruktiver Teil der literarischen Fiktion sind, aber den Eindruck der Multifiktionalität fortführen. Gerade das Pseudonym ist ein literarisches Mittel, das in den realen Produktionsprozess übertragen wird und damit die Fiktion - gelöst vom Text - in die Realität fortsetzt.

Diese äußerst komplexe Struktur ist ein Ergebnis der Strategie Kästners, die nationalsozialistische Zensur zu umgehen, ironisch zu kritisieren und die Behauptung des Staates, die Literatur einschränken zu können, zu verhöhnen. In der Art, wie er hier das Verhältnis von Realität und Fiktion ad absurdum führt, kann ein Verweis auf die Propaganda des "Dritten Reiches" gesehen werden. In einer Zeit der Verschiebung des Verhältnisses von Fiktion und Wahrheit karikiert er diesen Prozess in seiner Übertreibung auf der Ebene der Fiktionalität.

4.2.2 "Georg und die Zwischenfälle / Der kleine Grenzverkehr"

Eine ähnliche Metafiktionalität findet sich bei "Georg und die Zwischenfälle" (1938), das später unter dem Titel "Der kleine Grenzverkehr" herausgegeben wurde.

Kästner befand sich im Jahr 1937 in einer prekären Lage. Im Frühjahr war er erneut von der Gestapo verhaftet und scharf verhört worden. Seine Bücher durften in Deutschland nicht gedruckt werden, ihm fehlten Publikum und Presse, doch war es ihm möglich, seine Werke im Ausland zu publizieren.¹¹²

Einen Aufenthalt in Salzburg verarbeitet er zu einem humoristischen Roman über Georg, der mit einem Freund Salzburg zu den Festspielen besucht und auf Grund bürokratischer Hürden jeden Tag von Deutschland nach Österreich pendeln muss. Dort verliebt er sich in eine Salzburgerin. Im Laufe ihrer Liebschaft findet er heraus, dass sie in einer speziellen Familiensituation lebt: Ihr adliger Vater möchte ein Drama über das

¹¹² Braun, Michael: *Der kleine Grenzverkehr/Georg und die Zwischenfälle (1938/49)* in: Stefan Neuhaus (Hg.): *Kästner-Handbuch. Leben - Werk - Wirkung*. J.B. Metzler Verlag, Berlin, 2023, S. 153.

Leben des österreichischen Adels auf einem Schloß schreiben und schlüpft für die Recherche mit seiner Familie in die Rollen der Bediensteten in seinem tatsächlichen Schloß.

Also auch in dieser Fiktion findet eine intradiegetische Fiktionalisierung der Identitäten statt. Außerdem nutzt Kästner auch hier wieder das Mittel des Vorworts um eine Herausgeberfiktion zu konstruieren:

Vorrede an die Leser

Dieses Salzburger Tagebuch, das ich hiermit der Öffentlichkeit übergebe, stammt von meinem besten Freunde. Georg Rentmeister heißt der junge Mann. Als er, vor nunmehr einem Jahr von Berlin nach Salzburg reiste, mußte er eine Landesgrenze überschreiten, die es heute nicht mehr gibt. [...]

Als er einige Wochen später, zurückkam, drückte er mir das Tagebuch in die Hand, das er während der Ferien geführt hatte. Es ist begreiflich, daß ein Mann wie er nicht hatte untätig sein können, und ich fand's erfreulich, daß er endlich einmal eine Arbeit, wenn auch nur ein Ferientagebuch, zu Ende gebracht hatte. Ich las das Manuskript und schickte es meinem Verleger. Dem gefiel's, und er ließ es drucken. Ihn und mich würde es freuen, wenn das Buch auch dem Publikum gefiele.

Erich Kästner

Berlin, Sommer 1938

PS: Mein Freund Georg hat übrigens keine Ahnung, daß sein Tagebuch gedruckt worden ist, und wird aus allen Wolken fallen.¹¹³

Kästners Alter Ego hat also einen Freund namens Georg, der Tagebuch über ein Erlebnis geschrieben hat, das große Ähnlichkeiten mit einer biographischen Erfahrung des realen Erich Kästners hat. In einem weiteren fiktionalen Paratext schreibt er an Georg:

N.B. Als Schriftsteller und Mensch wirst Du mit Befriedigung feststellen, daß der Wortlaut Deines Manuskriptes nicht angetastet worden ist. Ich habe mir lediglich erlaubt, das Tagebuch durch Kapitelüberschriften zu gliedern.

Entschuldige, Fäustchen!¹¹⁴

Ein Verweis auf das Stilmittel der Kapitelüberschriften, die im ganzen Werk Kästners immer wieder auftreten und hier bereits behandelt wurden. Der fiktive Herausgeber Erich Kästner fügt diese Paratexte hinzu und stützt damit die These, die paratextuellen Zugaben in Kästners Werk seien wie Aussagen anderer Fiktionalitätsebenen zu lesen.

Insgesamt ist auch in "Georg und die Zwischenfälle" von einer Multifiktionalität zu sprechen, die folgendermaßen modellierbar ist:

¹¹³ Kästner: *Kästner für Erwachsene. Ausgewählte Schriften. Band 4*, S. 353-355.

¹¹⁴ Ebd.

“Georg und die Zwischenfälle” (1938, Schweiz)

1. Realer Autor (Erich Kästner), reales Publikum (Rezeptionskontext)
2. Kästners Alter Ego, fiktives Publikum (Vorwort)
 - 2.1 Herausgeberfiktion:
 - Georg (fiktiver Autor)
3. Erzähler, Adressaten
- (4. Intradiegetische Identitätsfiktionalität)

4.3 Nachkriegszeit

4.3.1 “Der tägliche Kram”

Nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges passte Kästner seine schriftstellerische Programmatik an und schrieb in den Nachkriegsjahren mit enormem politischen Engagement. Wie im Kapitel zum Werkkontext behandelt, sah er sich und seine Kolleg*innen in der Verantwortung, ihre Fähigkeiten in den Dienst des Aufbaus einer neuen demokratischen Gesellschaft zu stellen. Dieser Anspruch beeinflusste auch seine Fiktionalität, die zu Gunsten der Arbeit an der Realität an Komplexität verlor. So liefert das Vorwort zu seiner Sammlung von Kabarett-Texte “Der tägliche Kram” von 1949 keinen Auftritt des fiktiven Erich Kästner, sondern eine “Kleine Chronologie statt eines Vorwortes”, die Kästners letzte Wochen des Krieges berichtet:

Kleine Chronologie statt eines Vorwortes
März 1945

Mit einem Handkoffer, einem Rucksack, einer Manuskriptmappe, einer Reiseschreibmaschine und einem Regenschirm fort aus Berlin. Sogar mit den erforderlichen Ausweisen. Als angebliches Mitglied einer Filmproduktionsgruppe, die in Tirol angeblich Aufnahmen machen will, Die Russen stehen bei Küstrin. Die Nationalsozialisten errichten, in voller Uniform und in vollem Ernst, geradezu kindische Straßensperren.¹¹⁵

Die **Paratexte** behalten einen gewissen Humor und einzelne Kabarettsszenen haben in den Regiebemerkungen auch sarkastische Elemente, allerdings gibt es nicht die ironische Erzählinstanz und die satirischen Hinweise der Paratexte aus den Lyrikbänden der Weimarer Republik. Stattdessen nicht-fiktionale sachliche Diskurseinordnungen:

Frühjahr 1946, Schaubude. Noch immer zogen Tausende und aber Tausende über die Landstraßen. Der sarkastische Optimismus, der damals viele Flüchtlinge beseelte, ist

¹¹⁵ Kästner: *Kästner für Erwachsene. Ausgewählte Schriften. Band 4*, S. 9.

verschwunden. Das Flüchtlingsproblem, ein Kernpunkt der deutschen Frage, ist im großen und ganzen geblieben und immer noch unbeantwortet.¹¹⁶

Diese Stimme ist vergleichbar mit der der “Prosaischen Zwischenbemerkung” in “Lärm im Spiegel”: Der empirische Autor ordnet die Texte und sein Schreiben ein, wenngleich der poetologische Kommentar in der “Prosaischen Zwischenbemerkung” eine Selbstreferentialität beinhaltet, die spätestens nach 1945 deplatziert war. Im Gegensatz dazu steht der fiktive Autor, der absurde Textgenesen erzählt. Kästners Schreiben wird wieder journalistisch und die Fiktionssignale nehmen ab.

Die **Fiktivitätssignale** bleiben aus, da die Texte die Realität der Nachkriegsjahre behandeln. Gideon Stiening über “Der tägliche Kram” und “Die kleine Freiheit”:

Tatsächlich gelingt Kästner in diesen Texten, und zwar sowohl in einer Vielzahl ihrer Einzelheiten als auch in dem für die Sammelpublikation hergestellten Zusammenhang, der durch kurze kommentierende bzw. erläuternde Einleitungen in seiner je historischen Aktualität sichtbar wird, eine kleine Kulturgeschichte der deutschen Nachkriegszeit, in der “der tägliche Kram” durch weltpolitische oder auch tagespolitische Ereignisse und Entscheidungen unmittelbar beeinflusst wurde.¹¹⁷

Zur Erzählung der deutschen Kulturgeschichte der Nachkriegszeit nutzt Kästner mitunter die Mittel seiner Lyrik der Weimarer Republik, zum Beispiel das Rollengedicht:

Marschlied 1945

Prospekt: Landstraße. Zerschossener Tank im Feld. Davor junge Frau in Männerhosen und altem Mantel, mit Rucksack und zerbeultem Koffer.

1.

In den letzten dreißig Wochen
zog ich sehr durch Wald und Feld.
Und mein Hemd ist so durchbrochen,
daß man's kaum für möglich hält.
Ich trag Schuhe ohne Sohlen,
und der Rucksack ist mein Schrank.
Meine Möbel hab'n die Polen
und mein Geld die Dresdner Bank.
Ohne Heimat und Verwandte,
und die Stiefel ohne Glanz, -
ja, das wär nun der bekannte
Untergang des Abendlandes!

[...]

3.

¹¹⁶ Ebd. S. 52.

¹¹⁷ Stiening, Gideon: *Die Form der politischen Moral. Ästhetische Modernität in Kästners “Der tägliche Kram” und “Die kleine Freiheit”*, in: Silke Becker, Sven Hanuschek (Hg.): *Erich Kästner und die Moderne*. Tectum Verlag, Marburg, 2016, S. 149.

Ich trag Schuhe ohne Sohlen.
Durch die Hose pfeift der Wind.
Doch mich soll der Teufel holen,
wenn ich nicht nach Hause find.
In den Fenstern, die im Finstern
lagen, zwinkert wieder Licht.
Freilich nicht in allen Häusern.
Nein, in allen wirklich nicht...
Tausend Jahre sind vergangen
samt der Schnurrbart-Majestät.
Und nun heißt's: Von vorn anfangen!
Vorwärts marsch! Sonst wird's zu spät!¹¹⁸

Das "Marschlied 1945" ist ein intertextueller Verweis auf das "Marschliedchen" aus "Gesang zwischen den Stühlen". Hier zeigt sich der "bisweilen erzwungen wirkende Optimismus" und der Sarkasmus in Bezug auf den Krieg von Kästners Kabarett-Texte der Nachkriegszeit.¹¹⁹ In der lyrischen Form, den Strophen, Reimen wird eine Fiktionalität markiert, der Inhalt sollte aber das Publikum in seiner schweren Realität ansprechen, was im Vortrag von Ursula Herking im Kabarett Schaubude unter "tumultartiger Zustimmung" gelang.¹²⁰

In Anbetracht der **Fiktionalitätssignale** ist hier der performative Kontext zu beachten: Die Kabarett-Texte sind zur Aufführung geschrieben, das bedeutet, ihr fiktionales Potential kommt erst in einer Aufführungssituation zur Geltung, in der Bühnenraum und Publikumsraum klar die Grenzen der Fiktion markieren und die Rezeption Teil der Performanz wird.

4.3.2 "Die Schule der Diktatoren"

Mit der "Schule der Diktatoren" wurde 1957 in den Münchner Kammerspielen ein Theaterstück uraufgeführt, das Kästner bereits während des Zweiten Weltkrieges konzipiert hatte. In der Forschung fand es kaum Beachtung, obwohl es eine der wenigen konkreten textlichen Auseinandersetzungen mit der Figur eines Diktators ist. Der Wunsch von Teilen der deutschen Öffentlichkeit an Kästner, der mit dem "Fabian" die ausgehende Weimarer Republik satirisch porträtiert hatte, die nationalsozialistische

¹¹⁸ Kästner: *Kästner für Erwachsene. Ausgewählte Schriften. Band 2*, S. 52-53.

¹¹⁹ Stiening, Gideon: *Gesammelte Kabarett-Texte: "Der tägliche Kram" (1949)/"Die kleine Freiheit" (1952)*, in: Stefan Neuhaus (Hg.): *Kästner-Handbuch. Leben - Werk - Wirkung*. J.B. Metzler Verlag, Berlin, 2023, S. 292.

¹²⁰ Stiening: *Gesammelte Kabarett-Texte: Der tägliche Kram (1949)/Die kleine Freiheit (1952)*, S. 292.

Herrschaft in einem ähnlichen längeren Werk zu behandeln, ging hier zwar bedingt in Erfüllung, in der Kritik fiel es wegen einer mangelhaften Konstruktion und verwässerter Pointe aber mehrfach durch.¹²¹

Die Satire „Fabian oder Der Gang vor die Hunde“ hatte einen Zugriff auf die Zeit ihrer Entstehung, der der Komödie „Schule der Diktatoren“ fehlt. Das ist nicht allein durch die Qualität der Texte zu erklären, sondern durch die Gattung, beziehungsweise den Stil in Abhängigkeit zur Entstehungszeit. Pluto-Prondzinski und Hoffmann bezeichnen „Die Schule der Diktatoren“ als Groteske:

Die groteske Wirkung liegt in der Austauschbarkeit der Führerfigur, die den Mythos des Auserwählten lächerlich werden lässt. Zudem, und das zeichnet *Die Schule der Diktatoren* aus, ist die in der Groteske vertretene Kritik weniger an konkreten politischen Kontexten orientiert wie die Satire, sondern von überzeitlicher Größe. [...] Gerade in Zeiten einer veränderten Umweltwahrnehmung, verblassender Verbindlichkeiten bekannter Maßstäbe und Grenzen der Vernunft tritt vermehrt die groteske Schreibweise auf.¹²²

Der groteske Ansatz funktioniert nicht mehr über die Übertreibung realer Umstände zur Verdeutlichung ihrer Wirkmuster, sondern die Muster selbst werden unabhängig von konkreten Anknüpfungspunkten realer Beispiele vorgeführt. Den Anstoß zu diesen Überlegungen gibt Kästner selbst in der Vorbemerkung der „Schule der Diktatoren“:

Dieses Buch ist ein Theaterstück, und der Plan hierzu ist zwanzig Jahre alt. Damals wurden viele, mit ihnen der Autor, um alle Hoffnungen ärmer und um eine Erfahrung reicher. Sie erfuhren, am deutschen Beispiel, daß sich der Mensch, unter Beibehaltung seiner fotografischen Ähnlichkeit, bis zur Unkenntlichkeit verunstalten läßt. [...]

Dieses Buch ist ein Theaterstück und könnte für eine Satire gehalten werden. Es ist keine Satire, sondern zeigt den Menschen, der sein Zerrbild eingeholt hat, ohne Übertreibung. Sein Zerrbild ist sein Porträt. Kann ein solches Stück herkömmlich dankbare Rollen haben? Nein. Einen nuancierten, die Figuren unterscheidenden Dialog? Nein. Eine Entwicklung der Charaktere? Nein. Tragische Konflikte? Nein! Dergleichen läßt der degradierte, der auf den Hinterbeinen tanzende Mensch nicht zu. Größe und Schuld, Leid und Läuterung, Wahrzeichen einer edlen Dramaturgie, liegen im Staub. Man muß es beklagen, doch zuvor muß man es bemerken. [...]

Dieses Buch ist ein Theaterstück und hat ein Anliegen. Der Plan ist zwanzig Jahre alt, das Anliegen älter und das Thema, leider, nicht veraltet. Es gibt chronische Aktualitäten.

München 1956

Erich Kästner¹²³

Diese Vorbemerkung verdeutlicht die Wechselwirkung der Realität in ihrer Entwicklung und ihrer fiktionalen Darstellung: Die Verzerrung der Realität in der satirischen

¹²¹ Pluto-Prondzinski: „*Kein Buch ohne Vorwort*“, S. 237.

¹²² Ebd. S. 239.

¹²³ Kästner: *Erich Kästner. Werke. Band V*, S. 461-462.

Schreibweise ist nach Kästner zwischen den 1930ern und 1950 von der Realität selbst absolviert worden, das bedeutet: Die damals verzerrte Realität ist die heutige tatsächliche Realität. Die Mittel der Fiktionalisierung müssen dementsprechend angepasst werden. So ist die groteske Schreibweise, die die im Wesen verzerrte Realität unverzerrt darstellt, das Mittel der Stunde. Während die Karikatur eines Diktators 1930 noch ein fiktiver Gegenstand war, ist sie 1956 ein realer Gegenstand, der keine Fiktivität signalisiert. Mit dem Begriff der "chronischen Aktualitäten" bezeichnet Kästner einen weiteren Unterschied zum "Fabian": Keine Gegenwart mit einer konkreten Warnung wird hier gezeichnet, sondern ein überzeitliches Muster der Gesellschaften: Die Verführung und das Wesen autoritärer, diktatorischer Regime.

Auch die Vermittlung in der Form, Fiktionalitätssignale in konventionellen Dramaturgien lassen sich laut Kästner in der verrückten Nachkriegswelt nicht mehr anwenden. Diese Bemerkungen treffen sich mit der berühmten These Theodor W. Adornos von 1951 in seinem Aufsatz "Kulturkritik und Gesellschaft", nach Auschwitz noch ein Gedicht zu schreiben, sei barbarisch.¹²⁴ Die Realität des Holocausts und des Zweiten Weltkriegs haben die Realität so stark verändert, dass überhaupt Kunst zu betreiben oder zumindest die bisherige Form der Kunst in Frage gestellt wurde.

Das betrifft auch die Gattungsfrage. Im autobiographischen Text "Notabene 45" schreibt Kästner:

Das Tausendjährige Reich hat nicht das Zeug zum großen Roman. Es taugt nicht zur großen Form, weder für eine 'Comédie humaine' noch für eine 'Comédie inhumaine'. Man kann eine zwölf Jahre lang anschwellende Millionenliste von Opfern und Henkern architektonisch nicht gliedern. Man kann Statistik nicht komprimieren. Wer es unternähme, brächte keinen großen Roman zustande, sondern ein unter künstlerischen Gesichtspunkten angeordnetes, also deformiertes blutiges Adreßbuch, voll erfundener Adressen und falscher Namen.

Meine Skepsis gilt dem umfassenden Versuch, dem kolossalen Zeitgemälde, nicht dem epischen oder dramatischen Segment, den kleinen Bildern aus dem großen Bild. Sie sind möglich, und es gibt sie. Doch auch hier steht Kunst, die sich breitmacht, dem Ziel im Weg. Das Ziel liegt hinter unserem Rücken, wie Sodom und Gomorrha, als Lots Weib sich umwandte. Wir müssen zurückblicken, ohne zu erstarren. Wir müssen der Vergangenheit ins Gesicht sehen. Es ist ein Medusengesicht, und wir sind ein vergeßliches Volk. Kunst? Medusen schminkt man nicht.¹²⁵

Verschiedene Gattungen und Kunstformen, die aus gesellschaftlichen Entwicklungen entstanden sind, können durch neue grundlegende gesellschaftliche Entwicklungen

¹²⁴ Adorno, Theodor W.: *Kulturkritik und Gesellschaft*, in: Wirth, Uwe (Hg.): *Kulturwissenschaft. Eine Auswahl grundlegender Texte*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2018, S. 199.

¹²⁵ Kästner: *Erich Kästner. Werke. Band VI*, S. 305-306.

verändert werden und so ist die Fiktionalität und insbesondere die Erich Kästners nach dem Zweiten Weltkrieg eine eingeschränkte Abarbeitung an den Folgen des Nationalsozialismus. Dessen fiktionale Darstellung ist nach Kästner unmöglich oder unangemessen und damit zeigt er eine Grenze der Fiktion, die keinen Spielraum hat.

4.3.3 “Der kleine Mann und die kleine Miss”

In der Kinder- und Jugendliteratur der Nachkriegszeit ist die neue Problematik der Fiktionalität nach dem Zweiten Weltkrieg anders ausgeprägt. Zunächst wegen dem pädagogischen Ansatz der Gattung und dann durch die intendierte Leser*innenschaft als Generation, die nach dem Krieg geboren ist. So ist Kästners Fiktionalität in dieser Gattung, während sie in der Erwachsenenliteratur simpler und hintergründiger wird, in manchen Gegenständen sogar verschwindet, immer noch präsent.

In dem Roman “Der kleine Mann und die kleine Miss” (1967), der eine Fortsetzung von “Der kleine Mann” (1963) ist, treten klare Fiktivitätssignale auf, so zum Beispiel, dass die Protagonisten fünf Zentimeter groß sind. Kästner verlässt hier seinen kinderliterarischen Ansatz der Erzählung der Realität des Zielpublikums und verwendet Elemente der Phantastik. In diesem letzten Roman Kästners lassen sich so neue Merkmale seiner Fiktionalität beobachten. In derselben Werkphase hatte Kästner begonnen, phantastische Kindergeschichten wie Till Eulenspiegel oder den Baron von Münchhausen nachzuerzählen.

Im Vorwort zum Roman heißt es:

Liebe Kinder,
gestern hatte ich überraschenden Besuch. Es klingelte. Ich öffnete. Und wer stand draußen? Der Schüler Jakob Hurtig aus der Kickelhahnstraße 17, Erdgeschoß links. [...] Jakob trank sein Glas leer, stellte es aufs Fensterbrett, holte tief Luft, als wolle er Schillers ‘Lied von der Glocke’ aufsagen, und begann: “Mäxchen schreibt, Sie hätten ihm im vorigen Jahr versprochen, die Geschichte vom Kleinen Mann fortzusetzen und...”

“Stimmt”, meinte ich. [...]

“Die zehn Zeichnungen schicke ich trotzdem. Mit den besten Grüßen von Treppe zu Treppe, Ihr Horst Lemke.”

Er schickte mir die Zeichnungen. Ich machte die Unterschriften. Und nun hoffen er und ich, daß den Nochnichtkennern des ersten Bandes die nächsten Seiten von Nutzen sein und, wie das ganze Buch, allen Lesern Spaß machen werden.¹²⁶

Der fiktive Autor Kästner, trifft die Figur Jakob Hurtig aus der Vorgeschichte “Der kleine Mann”, der ihm eine Nachricht von der Figur “Mäxchen” ausrichten lässt, zur

¹²⁶ Kästner: *Erich Kästner. Werke. Band VIII*, S. 529-536.

Erinnerung an das Anfertigen einer Fortsetzung der Geschichte. Jakob Hurtig und Mäxchen sind damit gleichzeitig Figuren der Fiktion und die Vertretung des intendierten Publikums. Der Produktionsprozess und die Textgenese werden so mit der Fiktion in Verbindung gebracht und in der zwischenfiktionalen Ebene des Vorwortes dargestellt.

Die Trennung zwischen der Autorfigur des Vorwortes einerseits und dem zurückhaltenden Erzähler der Geschichte andererseits verläuft in den anderen Werken der Kinderliteratur Kästners weitgehend konsequent. Hier jedoch wird der Beginn des ersten Kapitels in das Vorwort vorgezogen und so beide diegetischen Ebenen miteinander verwoben [...].¹²⁷

Damit ergibt sich in diesem späten Werk Kästners eine neue Fiktionalitätskonstellation, die folgendermaßen modellierbar ist:

“Der kleine Mann und die kleine Miss” (1967)

1. Realer Autor (Erich Kästner), reales Publikum (Rezeptionskontext)

2.1 Fiktiver Autor (Kästners Alter Ego)/Erzähler, fiktives Publikum/Figuren

2.2 Erzähler/Fiktiver Autor, Figuren/fiktives Publikum

Durch die Verwebung der diegetischen Ebene des Vorwortes und der Geschichte teilen sich beide Ebenen die 2. Ebene im Modell und fiktiver Autor/Erzähler, Figuren/fiktive Leser*innen werden zu Mischfiguren. Da der fiktive Autor im Namen immer noch auf den realen Autor verweist, werden hier alle drei Ebenen von Kästners Fiktionalität, nämlich 1. die reale Ebene von Produktion, Veröffentlichung, Rezeption, 2. die zwischenfiktionale Ebene des Vorwortes mit fiktivem Autor und fiktivem Publikum und 3. die fiktionale Geschichte in ihrer Diegese miteinander in der Person/Figur Erich Kästner vermischt.

¹²⁷ Pluto-Prondzinski: *“Kein Buch ohne Vorwort”*, S. 175.

5. Fiktionalitätsinterpretation

5.1 Ergebnisse der Fiktionalitätsanalyse

Die analysierten Werke sind nur eine Auswahl aus Erich Kästners Gesamtwerk und die Ergebnisse der Fiktionalitätsanalyse können mit einem größeren Korpus differenziert werden. Dennoch zeigen die bisherigen Ergebnisse die textspezifischen Fiktionalitäten und darüber hinaus Muster und Entwicklung der autorspezifischen Fiktionalität.

Der Ansatz war, aus einem fiktionalitätstheoretischen Unterbau mit einer Methode der drei Kategorien von Fiktionssignalen die Eigenschaften der Fiktionalität ausgewählter Texte zu bestimmen. Im Folgenden werden die Ergebnisse der Fiktionalitätsanalyse zusammengetragen und anschließend gedeutet hinsichtlich ihrer Auswirkungen und Hintergründe.

In der Analyse der Fiktionssignale soll über die Kombination der Fiktivitätssignale, also des Inhalts in seiner Beziehung zur Realität, der Fiktionalitätssignale, also der Form der Vermittlung dieser Inhalte im Vergleich zur Form faktualer Texte und der paratextuellen Fiktionssignale, also der Informationen zur Fiktion in Paratexten ein Gesamtbild der Fiktionalität eines oder mehrerer Werke entstehen. Dieses Gesamtbild hat in der Entwicklung der schriftstellerischen Laufbahn Kästners eine Dynamik. Über die ausgewählten Werke hinweg ergibt die Analyse folgende Ergebnisse:

Fiktionalitätssignale

Kästner verwendet eine zugängliche Sprache, nahe an der Alltagskommunikation. Sie ist geprägt von seinem journalistischen Schreiben, so übernimmt er beispielsweise das Mittel der Schlagzeile für seine Kapitelüberschriften. Er schreibt sachlich und direkt, in einem verständlichen Satzbau und sogar umgangssprachlich, um eine leichte Rezipierbarkeit zu gewährleisten. Je nach Kontext verwendet er Elemente von Jugendsprache, Milieusprache oder Dialekten. Teilweise werden in der Erzählform Mittel des Filmes imitiert und mit der Geschwindigkeit der Montage und dem szenischen Erzählen das Großstadtleben dargestellt. Diese Intermedialität setzt Kästner auch zum Beispiel durch Werbetexte ein und bindet die neue Kultur der Massenmedien in seine literarischen Texte ein. Die Figuren sind als Identifikationsfläche gearbeitet, stereotypische Perspektiven, beispielsweise einer Person aus der Arbeiterschicht schaffen eine Verbindung zum jeweiligen Teil des Publikums. Die Erzählinstanz in den

epischen Texten ist, bis auf wenige Ausnahmen, heterodiegetisch, die Fokalisierung meist intern. Einzelne metafiktionale Elemente bilden einen Bruch und sind deutliche Fiktionssignale.

Insgesamt ist die Vermittlungsform von Erich Kästners Fiktionen niederschwellig und zeitgenössisch. Das bedeutet, im Sinne seiner Programmatik sollen Sprache und Stil das Publikum in ihrer Lebensrealität treffen, so dass die fiktionalen Texte Ausdruck dieser Lebensrealität sind und keine Abstraktion.

Die Spannung zwischen diesen beiden Aspekten, zwischen dem Anspruch auf die möglichst unverstellte Darstellung von alltäglichem Geschehen und einer in diese Darstellung integrierten Reflexion der Konstruiertheit der Erzählung mitsamt dem pragmatischen Kontext ihrer Produktion und Rezeption bestimmt nicht nur Emil und die Detektive. In einem gewissen Rahmen ist sie konstitutiv für Kästners Erzählen im Allgemeinen.¹²⁸

Michael Scheffel beschreibt Kästners Fiktionalität als eine Spannung zwischen der beschriebenen zugänglichen Darstellung der Lebensrealität und einem Punkt, auf den später eingegangen wird: Die Metafikcionalität.

Fiktivitätssignale

Es gibt nur wenige Fälle von surrealen oder phantastischen Elementen in Erich Kästners Werk, so die Märchen-Elemente in einigen späten Kinderbüchern. In der Regel stellen Kästners Texte die zeitgenössische Wirklichkeit dar, mit Fokus auf das Großstadtleben, das Jugendlieben, die soziale Schicht der Angestellten und die gesellschaftlichen Entwicklungen seiner Zeit. Dabei sind die Inhalte an den Themen seines Publikums orientiert, um ihm zu "nutzen". Im Fall der Satire wird ein realer Gegenstand zu einem verzerrten Inhalt eines Textes geformt und so zum Fiktivitätssignal, das in der Verzerrung auf eine Fiktion hinweist.

Während des Nationalsozialismus waren Kästner und seine Stoffe durch Zensur und Bedrohung durch das Regime eingeschränkt. Die Inhalte seiner Texte dieser Zeit sind weiterhin realistisch und im weiten Sinne zeitgenössisch, die Abwesenheit von gesellschaftskritischen Elementen bildet aber einen starken Kontrast zu vorherigen Werken und kann im Kontext des Gesamtwerks als Fiktionssignal gesehen werden. Nach dem Zweiten Weltkrieg sind die Inhalte Kästners literarischer Texte als kultureller

¹²⁸ Scheffel, Michael: *Besonderheiten des Erzählens*, in: Stefan Neuhaus (Hg.): *Kästner-Handbuch. Leben - Werk - Wirkung*. J.B. Metzler Verlag, Berlin, 2023, S. 346.

Beitrag zum Wiederaufbau konkret an der gesellschaftlichen Realität der Zeit, nur in der Kinderliteratur zeigt er eine Welt, die weitestgehend isoliert sein kann.

Paratextuelle Fiktionalitätssignale

Kästner nutzte Paratexte über sein Gesamtwerk hinweg, um seinen Fiktionen bestimmte Rahmen zu geben. Zunächst bedeutet das die Verwendung einer narrativen Ebene zwischen der faktualen Rezeption in der Realität und dem fiktionalen Text. Die Funktionen dieser Ebene sind vielfältig:

Betonung und Kommentar des fiktionalen Textes, Installierung einer Vermittlungsinstanz zwischen Rezeption und Erzähler, Setzung einer Beziehung zum Publikum, Selbstreferenz auf andere Werke, Aufklärung des Publikums, poetologische Ausführungen, Kontextualisierung, Spannungsaufbau, etc.

In Kästners Werken während des Nationalsozialismus sind die Paratexte auch Teil der Strategie zur Veröffentlichung trotz Publikationsverbot mittels Pseudonym und Verlagen im Ausland. Durch Herausgeberfiktionen verschleiert er die Urheberschaft der Texte. Nach dem Zweiten Weltkrieg schrieb er vorwiegend Paratexte, die faktuale Kontexte liefern. Nur in der Kinderliteratur verwendet er vereinzelt noch Paratexte, die eine absurde Textgenese erzählen. Einige Paratexte sind vom Autor zu späteren Auflagen hinzugefügt worden und haben damit die Funktion einer nachträglichen Einordnung des Werkes durch den realen Erich Kästner. Zur Erforschung von Kästners Paratexte veröffentlichte Thomas von Pluto-Prondzinski 2016 die Monografie “‘Kein Buch ohne Vorwort’ Erich Kästners Paratexten als Medien eines demokratischen Literaturverständnisses”. Hier analysiert er Kästners Paratexte hinsichtlich ihres Ausdruckes des demokratischen Weltbildes und der poetologischen Positionierung des Autors. Er schreibt:

Die paratextuelle Rahmung von Romanen, lyrischen und publizistischen Sammelbänden oder autobiografischen Schriften stellt in Kästners Gesamtwerk den Regelfall dar. Mit den Begleittexten verfolgt Kästner eine Strategie, die vom Leser zu überwindende Rezeptionsschwelle abzusenken, um einem breiten Publikum den Zugang zum Text zu ermöglichen. Dies ließ sich mit poetologischen Positionen des Autors verbinden.¹²⁹

Pluto-Prondzinski lieferte damit eine wichtige Grundlage dieser Arbeit. Seine Forschung weitet die Analyse der Paratexte aus und deutet sie als Teil einer bestimmten

¹²⁹ Pluto-Prondzinski: “*Kein Buch ohne Vorwort*”, S. 303.

Strategie des demokratischen Autors. Michael Scheffel trägt einen weiteren Aspekt zur Einordnung von Kästners Paratexten bei:

Vor- und Nachwort, ‚Nachdenkereien‘, Kapitelüberschriften und Illustrationen tragen für Kästner allesamt dazu bei, Textualität, Medialität und die pragmatischen Aspekte des ‚Texts der Geschichte‘ bewusst zu machen und eine ‚ungestörte‘, d. h. rein identifikatorische oder emphatische Rezeption der erzählten Geschichte zu erschweren. Auch kindliche Leser:innen werden offensichtlich als mündige und kritische Subjekte verstanden und für die Situation des Lesens, die materielle Beschaffenheit des Gegenstands ‚Buch‘ und die entsprechenden Text-Kontext-Beziehungen sensibilisiert. In diesem Sinne gehen die Vor- und Nachworte immer auch auf die Entstehung des mit ihnen eng verbundenen Textes ein und schaffen eine Art Verstehensrahmen für dessen Rezeption.¹³⁰

Scheffel bezeichnet die Paratexte Kästners als Rezeptionssteuerung oder Rezeptionsschulung und als einen Bruch mit den Konventionen der Rezeption eines Buches im materiellen Sinne. Besonders für die Kinder- und Jugendliteratur haben die Paratexte eine große Bedeutung, denn sie transportieren Erich Kästners pädagogischen Ansatz des mündigen Kindes, das nicht streng belehrt werden muss und in dem auch erwachsene Leser*innen sich wiederfinden.

Kästners Paratexte sind ein entscheidendes Element in seiner autorspezifischen Fiktionalität. Dazu kommen zwei Elemente, die zentral für die Struktur seiner Fiktionalitäten sind: Die Metafiktionalität und die Autorrolle.

Metafiktionalität

Es gibt einige Momente in Kästners Werk, in denen innerhalb einer Fiktion die Fiktionalität thematisiert wird, beispielsweise eine Figur in „Emil und die Detektive“, die innerhalb der Diegese darauf verweist, dass sie gerade erzählt wird. Hier wird die Illusion der Fiktion gebrochen und die Produktion der Illusion selbst thematisiert. Das ist eine erste Form der Metafiktionalität, in einer zweiten verwendet Kästner das Vorwort nicht als faktualen Paratext, sondern stattdessen als fiktionalen Text einer zweiten Fiktionsebene. Beispielsweise besteht der Roman „Georg und die Zwischenfälle“ aus einer Fiktion eines fiktiven Autors, der eine weitere Fiktion geschrieben hat. Die doppelte Fiktion ist eine weitere Metafiktionalität, die wiederum in einer dritten Form gesteigert wird, wenn die Textgenese in der Herausgeberfiktion thematisiert und eine fiktive Quelle angegeben wird. Hier wird innerhalb der „äußeren“ Fiktion ein weiterer Urheber angegeben, so dass der fiktive Herausgeber vor der

¹³⁰ Scheffel: *Besonderheiten des Erzählens*, S. 348-349.

“inneren” Fiktion spricht und von einem fiktiven Autor berichtet. Diese Formen der Metafiktionalität werden noch komplexer, wenn Kästner die Grenzen zwischen den einzelnen Ebenen verwischt. In einer Weiterführung dieser Untersuchung wäre “Das fliegende Klassenzimmer” von Kästner ein interessantes Beispiel, da dort der fiktive Autor im Nachwort zwei Figuren aus der Diegese zu einem Nachgespräch begegnet:

Zugleich aber werden mit dieser Form der in einem Nachwort erfolgenden Erzählung die Grenze zwischen Paratext und ‚Buch‘ sowie die übliche Trennung zwischen der Rolle eines imaginierenden Autors und der eines berichtenden Erzählers augenzwinkernd in Frage gestellt. Unterscheidet man im herkömmlichen Sinne für den Fall einer literarischen, d. h. fiktionalen Erzählung zwischen einem historischen Autor und einem fiktiven Erzähler und geht man davon aus, dass der Autor in einer bestimmten historischen Situation eine Geschichte und eine Erzählung erfindet, während ein Erzähler im Rahmen der vom Autor entworfenen Fiktion erzählt, was gewesen ist, dann verbindet sich mit dem in Vor- und Nachwort sprechenden Subjekt und seinen Erzählungen ein Paradoxon. Als Autor kann dieses Subjekt keinen (fiktiven) Figuren begegnen, oder aber dieser ‚Autor‘ ist kein ‚Schöpfer‘ und Schriftsteller im engeren Sinne, sondern der reale Erzähler einer faktualen Erzählung, also jemand, der keine „Weihnachtsgeschichte“ imaginiert, sondern der tatsächlich von realen Begebenheiten berichtet. Auf diese Weise wird hier in Vor- und Nachwort also mit der Grenze zwischen literarischer Fiktion und historischer Wirklichkeit gespielt, und zumindest aus Sicht einer historischen Wirklichkeit, in der es keinen realen Kapitän und keinen Jonathan Trotz gibt oder auch je gegeben hat, handelt es sich im vorliegenden Fall um eine narrative Metalepse, d. h. um eine Art ‚narrativen Kurzschluss‘, infolge dessen die Grenze zwischen extra-und intradiegetischer Position aufgehoben ist [...].¹³¹

Dieses Phänomen, das Michael Scheffel einen “narrativen Kurzschluss” nennt, gilt es einzuordnen und zu deuten. Es ist eine Ausdehnung der Möglichkeiten der Metafiktionalität bis zum Paradoxon. Zentral hierbei ist die Autorrolle Erich Kästners.

Autorrolle

Erich Kästner tritt in seinen Werken in verschiedensten Rollen auf. Dazu zählen:

1. Der reale Autor Erich Kästner (z.B. im nachträglichen Vorwort von “Fabian”)
2. Der fiktive Autor/Herausgeber Erich Kästner (z.B. im Vorwort zu “Emil und die Detektive”)
3. Die Figur Erich Kästner (z.B. als Journalist in “Emil und die Detektive”)
4. Der Erzähler/Autor Erich Kästner als Mischfigur (z.B. in “Der kleine Mann und die kleine Miss”)
5. Co-Autor ‘Robert’ mit Verweis auf Pseudonym Robert Neuner (Vorwort “Georg und die Zwischenfälle”)

¹³¹ Scheffel: *Besonderheiten des Erzählens*, S. 350.

Nicht hinzugezählt, aber zu erwähnen sind: Diverse männliche Protagonisten mit großer biographischer Überschneidung zu Erich Kästner, beispielsweise Georg oder Fabian. Zudem wählt Kästner mit 'Robert Neuner' und einigen anderen Pseudonymen eine tatsächliche Autorrolle und überträgt die Identitätsfiktionalisierung auf die Realität. Thomas von Pluto-Prondzinski schreibt zu Kästners Identitäten in seinem Werk:

Die Selbstinszenierungspraktik wirkt auf den Leser in zwei Richtungen: zum einen beeinflusst das konstruierte Autorenbild entscheidend die Textwahrnehmung, zum anderen dient sie aber auch Kästners Eigendarstellung und soll ein gewünschtes Bild beim Leser erzeugen. In der eingangs vorgestellten Trias aus Autor, Leser und Werk, die im Begleittext zusammenkommen, lassen sich die beiden Aspekte der Selbstinszenierung der von Ehrenzeller formulierten Leser- und Autorfunktion des Vorwortes zuordnen. Der Autor - fiktiv oder authentisch - ist die notwendige Vermittlungsfigur innerhalb der Vermittlungsinstanz Vorwort. Sie stellt den Kontakt zum Leser her und wird so von ihm deutlicher wahrgenommen als etwa ein personaler Erzähler im Fließtext. Hinsichtlich der Textwahrnehmung folgen aus der tatsächlichen oder angeblichen Kästner-Identität zwei narrative Strategien. Beide ergeben sich aus der poetologischen Nähe Kästners zur Neuen Sachlichkeit und haben zwei Funktionen: Die Authentifizierung der Folgetexte sowie die Egalisierung des Leser-Autor-Verhältnisses.¹³²

Der Ansatz ist hier, Kästners Konstruktion seiner multiplen Identität innerhalb seiner fiktionalen Werke einer bestimmten narrativen Strategie zuzurechnen. Der Effekt der Authentifizierung funktioniert nur, wenn das Publikum dem fiktiven Autor Erich Kästner in einem Vorwort Authentizität zugesteht, die Egalisierung des Leser-Autor-Verhältnisses ist mit Sicherheit ein Beiwerk von Kästners Dekonstruktion seiner Autor-Autorität. Die Widersprüchlichkeiten wie zum Beispiel die 'Mischfigur' Kästner, die mit Figuren aus der Diegese kommuniziert, können nicht in eine narrative Strategie inkludiert werden.

Doppelter Wahrheitsbegriff

Im Zusammenhang mit der Fiktivität arbeitete Kästner mit einem poetologischen Axiom, das zum Verständnis seiner Fiktionalität grundlegend ist. Als Beitrag zum Diskurs über Kinder- und Jugendliteratur verfasste Kästner den faktualen Text "Jugend, Literatur und Jugendliteratur". Dort formulierte er einen doppelten Wahrheitsbegriff:

Ich empfand und empfinde etwa das Folgende: "Die Behauptung ist zwar nicht richtig. Sie stimmt nicht. Aber sie ist - wahr." Und das ist nicht nur etwas anderes, sondern es ist mehr. Übertreibungen können wahrer sein als jede Statistik. Sie führen ohne Umständlichkeiten zur treffenden Anschauung und von dort aus, ohne mißliche Haarspaltereien, zu geraden Wegen auf notwendige Ziele hin. Übertreibungen sind

¹³² Pluto-Prondzinski: "*Kein Buch ohne Vorwort*", S. 309.

vorzügliche Arbeitshypothesen, ähnlich jenen Theorien in der Physik und Chemie, die ebensowenig “richtig” sind, die trotzdem weiterführen und weiter führen als gesetztere und gemessene Methoden. Überall, wo brennende Fragen einen Themenkreis tangieren - das heißt, wie in der Geometriestunde, von jeder Tangentenmitte aus -, treffen derartig “kühne” Behauptungen lotrecht und magnetisch den Kern der Sache. [...] So beginne ich, willkürlich, die Reihe übertriebener, wissentlich und willentlich zugespitzter Behauptungen, mit einem an Däublers Formulierung angelehnten Satze. Er lautet: *Schriftsteller, die nur Jugendbücher schreiben, sind keine Schriftsteller, und Jugendschriftsteller, sind sie schon gar nicht.* Die These stimmt nicht. Natürlich stimmt sie nicht. Es gibt Gegenbeispiele. Aber die These ist wahr! Sie ist nur zu wahr.¹³³

Mit “Es stimmt” und “Es ist wahr” eröffnet Kästner zwei verschiedene Qualitäten von Wahrheit oder Richtigkeit. 1. Faktische Richtigkeit und 2. Substantielle Wahrheit. Die faktische Richtigkeit umfasst empirische Erkenntnisse nach den Gesetzen der Logik, die durch Gegenbeispiele, Messungen, etc. negiert werden können. Die substantielle Wahrheit betrifft komplexe Sachverhalte, die den Kern, die Substanz eines Gegenstandes ausmachen und nicht mit empirischen Werkzeugen beschrieben werden können. Sie können aber beschrieben werden, indem die Muster und Gesetzmäßigkeiten dieser Substanz erkannt und in einem intensivierten fiktionalen Beispiel sichtbar gemacht werden. Diese Unterscheidung beruht auf Aristoteles, “Poetik”. Dort erläutert der Philosoph den Unterschied zwischen Geschichtsschreibern und Dichtern:

Aus dem Gesagten ergibt sich auch, daß es nicht Aufgabe des Dichters ist mitzuteilen, was wirklich geschehen ist, sondern vielmehr, was geschehen könnte, d.h. das nach den Regeln der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit Mögliche. Denn der Geschichtsschreiber und der Dichter unterscheiden sich nicht nur dadurch voneinander, daß sich der eine in Versen und der andere in Prosa mitteilt - man könnte ja auch das Werk Herodots in Verse kleiden, und es wäre in Versen um nichts weniger ein Geschichtswerk als ohne Verse -; sie unterscheiden sich vielmehr dadurch, daß der eine das wirklich Geschehene mitteilt, der andere, was geschehen könnte. Daher ist Dichtung etwas Philosophischeres und Ernsthafteres als Geschichtsschreibung; denn die Dichtung teilt mehr das Allgemeine, die Geschichtsschreibung hingegen das Besondere mit. Das Allgemeine besteht darin, daß ein Mensch von bestimmter Beschaffenheit nach der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit bestimmte Dinge sagt oder tut - eben hierauf zielt die Dichtung, obwohl sie den Personen Eigennamen gibt.¹³⁴

Die Muster und Gesetzmäßigkeiten eines Gegenstandes sind das “Allgemeine”, während die empirischen Fakten das “Besondere” sind. Kästner verwendet diese theoretische Grundlage der Poetik, um sein Modell von einer doppelten Wahrheit zu

¹³³ Kästner: *Erich Kästner. Werke. Band VI*, S. 604-605.

¹³⁴ Aristoteles: *Poetik* (Übersetzt und herausgegeben von Manfred Fuhrmann), Reclam Verlag, Ditzingen, 2018, S. 29-31.

erläutern. Die Kategorisierung lässt sich wiederum zweifach auf die Ordnung seiner Texte übertragen.

Einmal im strengen aristotelischen Sinne in faktuale und fiktionale Texte, wobei seine journalistischen Beiträge, Reden, Teile der Paratexte etc. der Kategorie faktualer Texte, ‘Geschichtsschreibung’ über das Besondere, und die fiktionalen Texte der Kategorie ‘Dichtung’, Beschreibung des Allgemeinen, zuzuordnen sind.

Eine zweite Ordnung teilt seine fiktionalen Texte in Satiren und Nicht-Satiren ein. Die Satiren beschreiben das Mögliche aber nicht Faktische und kehren somit den Kern des Gegenstandes hervor, während die fiktionalen Texte, die keine Satiren sind, die Realität zwar auch fiktionalisieren, aber nicht verzerren.

Die Argumentation von Aristoteles, die Dichtung könne eben darum das Allgemeine, die Beschaffenheit des Menschen und deren Folgen, beschreiben, weil es sich von realen Begebenheiten entfernt überschneidet sich mit der Argumentation Kästners über die Satire, die die Wirklichkeit deswegen treffen könne, weil sie sie übertreibt.

Nach dieser Argumentation wäre der “Fabian” wahr, obwohl er nicht stimmt. Weil er das, was der Substanz der Gesellschaft von 1930 zufolge passieren könnte, beschreibt. Nur weil diese Satire übertreibt, kann sie den Kern des Gegenstandes treffen und vor ihm warnen. Dem gegenübergestellt ist die Groteske “Die Schule der Diktatoren”. Hier noch einmal ihr Vorwort:

Dieses Buch ist ein Theaterstück, und der Plan hierzu ist zwanzig Jahre alt. Damals wurden viele, mit ihnen der Autor, um alle Hoffnungen ärmer und um eine Erfahrung reicher. Sie erfuhren, am deutschen Beispiel, daß sich der Mensch, unter Beibehaltung seiner fotografischen Ähnlichkeit, bis zur Unkenntlichkeit verunstalten läßt. [...]

Dieses Buch ist ein Theaterstück und könnte für eine Satire gehalten werden. Es ist keine Satire, sondern zeigt den Menschen, der sein Zerrbild eingeholt hat, ohne Übertreibung. Sein Zerrbild ist sein Porträt. Kann ein solches Stück herkömmlich dankbare Rollen haben? Nein. Einen nuancierten, die Figuren unterscheidenden Dialog? Nein. Eine Entwicklung der Charaktere? Nein. Tragische Konflikte? Nein! Dergleichen läßt der degradierte, der auf den Hinterbeinen tanzende Mensch nicht zu. Größe und Schuld, Leid und Läuterung, Wahrzeichen einer edlen Dramaturgie, liegen im Staub. Man muß es beklagen, doch zuvor muß man es bemerken. [...]

Dieses Buch ist ein Theaterstück und hat ein Anliegen. Der Plan ist zwanzig Jahre alt, das Anliegen älter und das Thema, leider, nicht veraltet. Es gibt chronische Aktualitäten.

München 1956

*Erich Kästner*¹³⁵

¹³⁵ Kästner: *Erich Kästner. Werke. Band V*, S. 461-462.

“Die Schule der Diktatoren” stimmt und ist wahr. Die Darstellung des Möglichen ist unmöglich geworden, da der Mensch in der Zeit zwischen dem “Fabian” und der “Schule der Diktatoren” an die Grenzen des Möglichen gestoßen ist. Eine Übertreibung zur Warnung der Menschen ist unzulänglich, da der Schrecken der Warnung von 1930 noch übertroffen wurde und zwar in einer Art, die die Weltbevölkerung an ihrem Bild der Substanz des Menschen zweifeln ließ. Mit seinem Verweis auf den klassischen Aufbau eines Dramas mit “Tragischen Konflikten” und “Entwicklung der Charaktere” bezieht sich Kästner auch auf die “Poetik” des Aristoteles, die die Konstruktion dieser literarischen Gattung begründete. Erich Kästner formuliert hier eine Empfindungen, die viele Intellektuelle dieser Zeit teilen: Der Zweite Weltkrieg und der Holocaust haben die Menschheit mit ihren Gesellschaften, Kulturen, Künsten und Kunstregeln so sehr erschüttert, dass die Ausübung der bisherigen Kunstformen, eventuell der Kunst an ,in Frage gestellt ist. Die berühmteste Stimme dieser Empfindung ist Adorno in “Kulturkritik und Gesellschaft” von 1951:

Je totaler die Gesellschaft, um so verdinglichter auch der Geist und um so paradoxer sein Beginnen, der Verdinglichung aus eigenem sich zu entwinden. Noch das äußerste Bewußtsein vom Verhängnis droht zum Geschwätz zu entarten. Kulturkritik findet sich der letzten Stufe der Dialektik von Kultur und Barbarei gegenüber: nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch, und das frißt auch die Erkenntnis an, die ausspricht, warum es unmöglich ward, heute Gedichte zu schreiben. Der absoluten Verdinglichung, die den Fortschritt des Geistes als eines ihrer Elemente voraussetze und die ihn heute gänzlich aufzusaugen sich anschickte, ist der kritische Geist nicht gewachsen, solange er bei sich bleibt in selbstgenügsamer Kontemplation.¹³⁶

Die “Verunstaltung” und “Degradierung” des Menschen, die Kästner im Vorwort zu “Die Schule der Diktatoren” erwähnt, ist eben diese “Verdinglichung”. Gedichte zu schreiben und damit generell Kunstwerke anzufertigen, wurde laut Adorno nach Auschwitz unmöglich. Während Kästner in der Satire “Fabian” noch eine bestimmte Form der Fiktionalität wählte, um auf die Realität zu wirken, nämlich zu warnen, kehrt sich dieser Vorgang hier um: Die Realität wirkt auf die Fiktionalität und ihre Formen ein.

Vielleicht ist diese Umkehrung und die Folgen von Auschwitz auf die Literatur der Nachkriegszeit die Antwort auf die Frage, warum Kästner den erhofften zweiten großen Gesellschaftsroman nie geschrieben hat.

¹³⁶ Adorno, Theodor W.: *Kulturkritik und Gesellschaft*, in: Wirth, Uwe (Hg.): *Kulturwissenschaft. Eine Auswahl grundlegender Texte*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2018, S. 199.

5.2 Interpretationen der Kästner-Fiktionalität

Die Analyse der Fiktionssignale dient als Ausgangspunkt zur Untersuchung der Fiktionalität. In Kästners Fall bildet sich eine Form der Fiktionalität aus einem bestimmten Zusammenspiel der Fiktivität, Metafiktionalität, der Autoridentität und insbesondere der paratextuellen Rahmung, die das zentrale und verbindende Element darstellt. Darüber hinaus geht die Frage nach der Deutung der Fiktionalität Erich Kästners: Warum stellt der Autor die fiktionalen Texte in diesen Bezug zur Realität?

Verschiedene Stimmen aus der Forschung geben Antworten auf diese Frage. Thomas von Pluto-Prondzinski spricht von einer Strategie zur Absenkung der Rezeptionsschwelle „um einem breiten Publikum den Zugang zum Text zu ermöglichen.“¹³⁷ Weiter sieht er ein demokratisches Moment:

Die Untersuchung hat gezeigt, dass sich das demokratische Moment in Kästners Texten auf verschiedene Weise und auf unterschiedlichen Ebenen kristallisiert: durch die adressatenspezifische Zugangshilfe zum begleiteten Text - ausgerichtet an Vorwissen und Alter der Leser -, die poetologische Positionierung im literarischen Feld und das Streben nach Transparenz gegenüber dem Leser, sowie durch die schriftstellerische Selbstpräsentation ebenfalls gegenüber dem Leser, aber auch in Abgrenzung zu anderen Autoren und Kritikern. [...] Das Verhältnis von Autor und Leser wird mit dem leserseitigen Kompetenzzuwachs egalisiert, der das Ergebnis der Metakommunikation, dem Schreiben über Literatur ist.¹³⁸

Pluto-Prondzinski argumentiert, die Konfrontation von Rezeption und Fiktion beinhalte eine Differenz, die einen demokratischen Diskurs behindert. Zur Überbrückung dieser Differenz dient Kästners inszenierte Autoridentität, die installierte Beziehung zu Leser*innen und die Transparenz in der Metafiktionalität. Kästners Fiktionalität deutet er als ein direktes demokratisches Werkzeug.

Scheffel unterscheidet in der Funktion der Paratexte und ihrer Fiktionalität zwischen den drei Werkphasen des Autors:

In einer ersten Phase (1929–1933) dienen sie vorzugsweise der Entfaltung einer neusachlichen Programmatik und ‚Literaturerziehung‘, in einer zweiten Phase (1933–1945) stehen sie tendenziell im Zeichen von Camouflage und Innerer Emigration, in einer dritten Phase (1945–1967) werden sie vom Autor auch genutzt, um eine Brücke zur realen historischen Welt zu schlagen, d. h. um auf autobiographische und historische Fakten zu referieren und bei dieser Gelegenheit einerseits Kontinuitäten zwischen der Zeit vor und nach dem Nationalsozialismus hervorzuheben und andererseits das persönliche Verbleiben und Handeln im nationalsozialistischen Deutschen Reich zu rechtfertigen.¹³⁹

¹³⁷ Pluto-Prondzinski: „*Kein Buch ohne Vorwort*“, S. 303.

¹³⁸ Ebd. S. 303.

¹³⁹ Scheffel: *Besonderheiten des Erzählens*, S. 349.

Hier steht weniger der demokratische Anspruch im Fokus, sondern ein ästhetischer und pädagogischer. Dazu kommt die Rahmung der Fiktionen zur Einflussnahme auf die Einordnung des eigenen Werkes und der Persönlichkeit Erich Kästner, einmal zum Schutz vor dem Nationalsozialismus und einmal zur Lenkung der öffentlichen Wahrnehmung bezüglich seiner Biographie in der Nachkriegszeit. Im Kapitel zum gesellschaftspolitischen Kontext der Werke Kästners wurde bereits auf seine innere Emigration und deren Beurteilung verwiesen. Kästner sah sich bis an sein Lebensende mit der Frage nach seinem Wirken während des Nationalsozialismus konfrontiert und nutzte auch die Konstruktion seiner Fiktionen, um auf diese Beurteilungen einzuwirken. Zum einen, indem er paratextuelle Konstruktionen der Vorkriegszeit aufgriff um sein fortlaufendes demokratisches Schreiben zu betonen, zum anderen indem er als realer Autor in Paratexten auftrat um historische Kontexte und Einschätzungen zum Zweiten Weltkrieg zu geben.

Stahl deutet die Fiktionalität Kästners folgendermaßen:

Kästners Texte sind nicht nur, wenn in Vorworten die Entstehung der Werke als Erinnerungen einer Autorfigur beschrieben werden, als hochgradig metafiktional anzusehen. Er arbeitet zwar auch dort mit „internen Fiktionsbezügen“, die Metafiktionalität nicht etwa in Form eines Rahmenbruchs zwischen Fiktion und Realität realisieren, sondern explizit selbstreflexiv mit einer fiktiven Autorfigur, mit der die Produktion der fiktionalen Handlung reflektiert wird. Der Titel des Vorworts in *Emil und die Detektive*, „Die Geschichte fängt noch nicht an“ erweckt die Illusion, dass der dort auftretende Ich-Erzähler mit dem realen Autoren-Ich identisch ist; eine Annahme, die spätestens dann unwahrscheinlich wird, wenn der ‚reale‘ Autor (Kästner) im Text als Journalist und Emils Helfer, der ihm Geld für die Fahrkarte gibt, auftaucht. Das humorvolle bis ironische Vorwort ist eine (selbstreflexive) Fiktion innerhalb der Fiktion, die dialektisch Nähe suggeriert und verfremdend wirkt.

Auch zahlreiche Leseradressen und Erzählerkommentare fordern zu kritischem Nachdenken auf und setzen die Handlung der Fiktion mit der Realität in Verbindung, wodurch ein Rahmenbruch entsteht [...].¹⁴⁰

In der Anregung zur kritischen Reflexion findet sich auch hier ein pädagogischer Ansatz. Mit der „Fiktion innerhalb der Fiktion, die dialektisch Nähe suggeriert und verfremdend wirkt“ spricht Stahl eine Uneindeutigkeit in Kästners Fiktionalität an, die in Scheffels und Pluto-Prondzinskis Interpretation nicht vorkommt. Ein Vorwort kann die Rezeptionsschwelle absenken und gleichzeitig das Publikum verfremden, indem

¹⁴⁰ Stahl, Anna Christin: *Besonderheiten des Stils*, in: Stefan Neuhaus (Hg.): *Kästner-Handbuch. Leben - Werk - Wirkung*. J.B. Metzler Verlag, Berlin, 2023, S. 341.

eine Instanz, die schwer zwischen Realität und Fiktion einzuordnen ist, eine Irritation im Rezeptionsverhalten schafft.

Neuhaus schreibt in seinem Forschungstext zu „Drei Männer im Schnee“:

Kästners Werk zeichnet sich generell durch hohe Selbstreflexivität, wenn nicht gar Metafiktionalität aus. Auch die erste Kapitelüberschrift „Der Millionär als künstlerisches Motiv“ stellt den Kunst-, somit den Literaturcharakter des Texts von Anfang an aus. Solche Strategien dienen, wie auch die durchgängig im Text verwendete Ironie, der Distanzierung der Leser:innen von Handlung und Figuren, um zur Reflexion über das Gelesene anzuregen. Solche Reflexionsanreize sind für Texte, mit denen die Zensur unterlaufen werden soll, besonders wichtig.¹⁴¹

Also noch einmal die Anregung zur Reflexion, im Kontext der Zensur gewinnt diese Anregung eine neue Bedeutung. Stefan Neuhaus schrieb im Band „Erich Kästner und die Moderne“ einen Text über Kästners Metafiktionalität. Dort heißt es im Fazit:

Metafiktion basiert auf einer reflexiven Einstellung zur Welt und sie entsteht aus einem Bündel von Techniken, diese reflexive Einstellung zur beobachtbaren Wirklichkeit literarisch produktiv zu machen. Kästner verwendet zahlreiche Strategien metafiktionalen Schreibens und Erzählens, die man eher der Literatur der sogenannten Postmoderne zurechnen würde. Signifikant sind vor allem, die Rahmenbrüche auf der Ebene der Erzählung selbst, mit denen auf den Konstruktionscharakter der Fiktion hingewiesen wird. Beglaubigungsstrategien wie Herausgeberfiktionen werden nur noch spielerisch eingesetzt und ebenfalls gebrochen, in der Regel durch den für Kästner typischen Humor, der bei den Erwachsenentexten oft satirisch wird. Die so erzeugte spielerisch-humorvolle Distanz, mit der Kästner seine LeserInnen dazu aktivieren möchte, sich über das, was sie lesen, eigene Gedanken zu machen, könnte eines der Erfolgsgeheimnisse sein, die sein Werk auch heute noch so lesenswert machen.¹⁴²

Neuhaus erläutert seine Deutung von Kästners Fiktionalität als Evozierung eines Reflexionsprozesses in der Rezeption. Er arbeitet aus Kästners Metafiktionen eine eindeutige Strategie heraus und hier trifft er sich mit Pluto-Prondzinski und Scheffel: Die überwiegende Interpretation der komplexen Fiktionalität Erich Kästners ist die einer Strategie, die im historischen Kontext dynamische Ziele hat, aber eben stets eine Strategie bleibt zur Einwirkung auf gesellschaftspolitische Umstände durch das Mittel der Literatur.

Neben der ‘Reflexion’ ist eine häufiger Terminus in diesem Zusammenhang die ‘Codierung’ von Kästners Fiktionalität, so Neuhaus, der „Emil und die Detektive“ als doppelt codiert - nämlich authentisch und metafikional - bezeichnet.¹⁴³ Die

¹⁴¹ Neuhaus: *Drei Männer im Schnee* (1934), S. 142.

¹⁴² Neuhaus, Stefan: „Eigentlich hatte ich ein ganz anderes Buch schreiben wollen“ Strategien metafiktionalen Erzählens im Werk Erich Kästners, in: Silke Becker, Sven Hanuschek (Hg.): *Erich Kästner und die Moderne*, Tectum Verlag, Marburg, 2016, S. 43.

¹⁴³ Neuhaus: *Emil und die Detektive* (1929), S. 169.

Formulierung des Codes bedeutet ein System, das mit hermeneutischen Mitteln entschlüsselt werden muss, um die Strategie des Autors zu bestimmen.

In diesen zwei Punkten ist dieser Interpretationsansatz unzureichend: Zum einen der Begriff ‘Reflexion’, der eine weitgefasste Bezeichnung für eine Art der Rezeption ist, aber für sich allein die Wirkung der Fiktionalität auf das Publikum nicht beschreiben kann. Die Fragen, auf welchem Weg die Fiktionalität die Reflexion auslöst und was die Reflexion bedeutet, sind nicht beantwortet. Zum anderen der Terminus ‘codierte Strategie’, der die Uneindeutigkeit in Kästners Fiktionalitätskonstruktionen außer Acht lässt. Esther Stecker-Meier schreibt:

Es ist nicht mehr genau feststellbar, ob Kästner entweder ein Spiel mit der echten Wirklichkeitsaussage oder der fingierten Wirklichkeitsaussage treibt und sich als Konsequenz seiner Spielerei manchmal selber darin verstrickt [...].¹⁴⁴

Mindestens zwei Aspekte werden in allen erwähnten Interpretationen vernachlässigt: Zum einen die von Stahl und Steck-Meier erwähnte dialektische Wirkung der Fiktionalität und zum anderen das bei Neuhaus und Steck-Meier angesprochene spielerische Element.

Im Folgenden wird eine These zur Interpretation von Kästners Fiktionalität angeboten, die den Versuch anstellt, die bestehenden Interpretationen zu ergänzen und der Komplexität und Ambivalenz des Gegenstandes gerecht zu werden.

5.3 Kästners Fiktionalität als Spiel

In der Kästner-Forschung wird der Begriff ‘Spiel’ immer wieder zur Beschreibung verschiedener Techniken der Fiktionalität oder der Fiktionalität selbst verwendet.

Neben der zitierten Esther Steck-Meier, bezeichnet auch Katja Jakob “Drei Männer im Schnee” als Spiel mit dem Genre des Unterhaltungsromans und betont die Maskeradenthematik.¹⁴⁵ Michael Ansel schreibt, Kästner entfalte in seiner neusachlichen Lyrik ein “Spiel der Textmontage, das sich nicht nur auf die Übernahme einzelner Fremdpartikel beschränkt, sondern diese ihrerseits wiederum durch unterschiedliche Techniken der Verfremdung bearbeitet.”¹⁴⁶

¹⁴⁴ Steck-Meier: *Erich Kästner als Kinderbuchautor*, S.453.

¹⁴⁵ Jakob, Katja: *Maskerade im Schnee – Theater, Theatralität, Maskerade und Demaskierung in Erich Kästners Drei Männer im Schnee*, in: Sebastian Schmideler und Johan Zonneveld (Hg.): *Kästner im Spiegel. Beiträge der Forschung zum 40. Todestag. (Erich-Kästner-Studien, Bd. 3)*, Tectum Verlag, Marburg, 2014, S. 203.

¹⁴⁶ Ansel, Michael: *Herz auf Taille (1928)*, S. 86.

Das regelmäßig auftauchende Motiv des Doppelgängers und des Tauschs beziehungsweise der Verwechslung von Identitäten wird häufig als ‘Spiel’ beschrieben, so Michael Braun über “Die verschwundene Miniatur”¹⁴⁷, Helga Karrenbrock über “Der Zauberlehrling”¹⁴⁸, Christine Schönfeld über Kästners Literatur während des Nationalsozialismus¹⁴⁹ und Sarah Zinkernagel zu “Emil und die drei Zwillinge”.¹⁵⁰

Sarah Zinkernagel nennt auch die Fiktionalität in “Der kleine Mann und die kleine Miss” ein “metafiktionales Spiel”¹⁵¹ und schreibt zu “Emil und die drei Zwillinge”:

In seinem Spiel mit medialen Verdoppelungen und Fiktionsbrüchen ist Emil und die drei Zwillinge als ein „hochgradig intertextuelles und intermediales Werk der Kinderliteratur“ anerkannt worden [...].¹⁵²

Braun¹⁵³ und Pluto-Prondzinski¹⁵⁴ sprechen von einem “Spiel mit einer Autofiktion” und Neuhaus¹⁵⁵ von dem “Spielerisch Metafiktionalen”.

‘Spiel’ ist in diesen Beispielen eine selbsterklärende Formulierung, die nicht weiter erläutert und beinahe metaphorisch eingesetzt wird. Der Begriff wird stetig für die literaturwissenschaftliche Beschreibung von Kästners Werken verwendet, aber nicht für eine weiterführende Untersuchung genutzt. Die folgende These deutet Kästners Fiktionalität über den Begriff des Kulturphänomens ‘Spiel’.

Zunächst ein weiteres Beispiel aus den Primärtexten Erich Kästners, ein Auszug aus dem Vorwort von “Pünktchen und Anton”:

Die Einleitung ist möglichst kurz

Was wollte ich sagen? Ach ja, ich weiß schon wieder. Die Geschichte, die ich euch diesmal erzählen werde, ist höchst merkwürdig. Erstens ist sie merkwürdig, weil sie merkwürdig ist, und zweitens ist sie wirklich passiert. Sie stand vor ungefähr einem

¹⁴⁷ Braun, Michael: *Die verschwundene Miniatur*, in: Stefan Neuhaus (Hg.): *Kästner-Handbuch. Leben - Werk - Wirkung*. J.B. Metzler Verlag, Berlin, 2023, S. 150.

¹⁴⁸ Karrenbrock, Helga: *Der Zauberlehrling (Romanfragment 1936/59)*, in: Stefan Neuhaus (Hg.): *Kästner-Handbuch. Leben - Werk - Wirkung*. J.B. Metzler Verlag, Berlin, 2023, S. 161.

¹⁴⁹ Schönfeld, Christiane: *Film: Drehbücher, Adaptionen, Remakes*, in: Stefan Neuhaus (Hg.): *Kästner-Handbuch. Leben - Werk - Wirkung*. J.B. Metzler Verlag, Berlin, 2023, S. 258.

¹⁵⁰ Zinkernagel, Sarah: *Emil und die drei Zwillinge. Die zweite Geschichte von Emil und den Detektiven (1935)*, in: Stefan Neuhaus (Hg.): *Kästner-Handbuch. Leben - Werk - Wirkung*. J.B. Metzler Verlag, Berlin, 2023, S. 202.

¹⁵¹ Zinkernagel, Sarah: *Die späten Kinderbücher: Das Schwein beim Friseur (1961); Der kleine Mann (1963); Der kleine Mann und die kleine Miss (1967)*, in: Stefan Neuhaus (Hg.): *Kästner-Handbuch. Leben - Werk - Wirkung*. J.B. Metzler Verlag, Berlin, 2023, S. 218.

¹⁵² Zinkernagel: *Emil und die drei Zwillinge. Die zweite Geschichte von Emil und den Detektiven (1935)*, S. 203.

¹⁵³ Braun, Michael: *Der kleine Grenzverkehr/Georg und die Zwischenfälle (1938/49)*, S. 150.

¹⁵⁴ Pluto-Prondzinski, Thomas von: *Paratexte*, in: Stefan Neuhaus (Hg.): *Kästner-Handbuch. Leben - Werk - Wirkung*. J.B. Metzler Verlag, Berlin, 2023, S. 362.

¹⁵⁵ Neuhaus, Stefan: *Der 35. Mai oder Konrad reitet in die Südsee (1932)*, in: Stefan Neuhaus (Hg.): *Kästner-Handbuch. Leben - Werk - Wirkung*. J.B. Metzler Verlag, Berlin, 2023, S. 193.

halben Jahr in der Zeitung. Aha, denkt ihr und pfeift durch die Zähne: Aha, Kästner hat geklaut!

Hat er aber gar nicht.

Die Geschichte, die in der Zeitung stand, war höchstens zwanzig Zeilen lang. Die wenigsten Leute werden sie gelesen haben, so klein war sie. Es war eine Notiz, und darin hieß es bloß, am Soundsovielten sei in Berlin das und das los gewesen. Ich holte mir sofort eine Schere, schnitt die Notiz aus und legte sie behutsam in das Kästchen für Merkwürdigkeiten. Das Kästchen für Merkwürdigkeiten hat mir Ruth geklebt, auf dem Deckel ist ein Eisenbahnzug mit knallroten Rädern zu sehen, daneben stehen zwei dunkelgrüne Bäume, und darüber schweben drei weiße Wolken, rund wie Schneebälle, alles aus echtem Glanzpapier, wundervoll. Den paar Erwachsenen, die außer mir die Geschichte gelesen haben mögen, ist sie bestimmt nicht aufgefallen. Die Notiz war für sie aus Holz. Wieso aus Holz? Das meine ich so:

Wenn ein kleiner Junge ein Stück Holz unterm Ofen vorholt und zum Holz "Hü!" sagt, dann ist es ein Pferd, ein richtiges lebendiges Pferd. Und wenn der große Bruder sich kopfschüttelnd das Holz betrachtet und zum kleinen Jungen sagt: "Das ist ja gar kein Pferd, sondern du bist ein Esel", so ändert das nicht das geringste daran. Und mit meiner Zeitungsnotiz war es ähnlich. Die anderen Leute dachten, Na ja, das ist eben eine Notiz von zwanzig Zeilen. Ich aber murmelte "Hokuspokus!" und da war's ein Buch.

Ich erzähl euch das aus einem ganz bestimmten Grunde. Man wird, wenn man Geschichten schreibt, sehr oft gefragt: "He Sie, ist das, was Sie geschrieben haben, auch wirklich passiert?" Besonders die Kinder wollen das immer genau wissen. Da steht man dann da mit seinem dicken Kopf und zieht sich am Spitzbart. Manches in den Geschichten ist natürlich wirklich passiert, aber alles? Man ist doch nicht immer mit dem Notizblock hinter den Leuten hergesaust, um haarklein nachzustenographieren, was sie geredet und getan haben! Oder man wußte noch gar nicht, als ihnen dies und das zustieß, daß man jemals darüber schreiben würde! Ist doch klar, nicht?

Nun stellen sich aber viele Leser, große und kleine, breitbeinige hin und erklären: "Sehr geehrter Herr, wenn das was Sie zusammengeschrieben haben, nicht passiert ist, dann läßt es uns eiskalt." Und da möchte ich antworten: Ob wirklich passiert oder nicht, ist egal. Hauptsache, daß die Geschichte wahr ist! Wahr ist eine Geschichte dann, wenn sie genau so, wie sie berichtet wird, wirklich hätte passieren können. Habt ihr das verstanden? Wenn ihr das verstanden habt, habt ihr ein wichtiges Gesetz der Kunst begriffen. Und wenn ihr's nicht verstanden habt, dann ist es auch nicht schlimm.¹⁵⁶

Das Vorwort enthält einen weiteren Aristoteles-Verweis, eine Rezeptionslenkung, die Inszenierung der Autoridentität und einen intermedialen Bezug auf den Journalismus zur Authentifizierung im Sinne der Poetik der Neuen Sachlichkeit.

Besonders interessant ist Kästners Bild des Kindes, das beim Spiel mit einem Holzstück ein Pferd imaginiert. Dieser Vorgang dient sowohl bei Kästner als auch bei Kendall L. Walton als Erläuterung des Rezeptionsprozesses. Walton und seine Theorie des *make-believe*-Spiels sind Teil der fiktionalitätstheoretischen Grundlage dieser

¹⁵⁶ Kästner: *Erich Kästner. Werke. Band VII*, S. 453-454.

Arbeit und Teil des Vorschlages zur Fiktionalitätsbestimmung von Gertken/Köppe.
Frank Zipfel schreibt zur Ausführung des *make-believe*-Spiels:

So sieht Walton die Beteiligung des Lesers bei der Fiktions-Rezeption in Analogie zum Beteiligt-Sein von Kindern an ihren Spielen. Wenn Kinder Cowboy-und-Indianer spielen, gehört dazu nicht nur, daß ein einfacher Gegenstand zu Requisiten (*props*) des Spiels werden, daß z. B. ein langer schmaler Baumast (je nachdem) ein Gewehr oder einen Speer vorstellt und ein kurzes Holzstück einen Colt, sondern auch, daß die Kinder so an ihrem Spiel beteiligt sind, daß sie selber zu 'Requisiten' (*reflexive props*) in ihrem Spiel werden, d. h. daß z. B. Peter ein Cowboy ist und David ein Indianer. In ähnlicher Weise beinhaltet das *make-believe*-Spiel mit Texten, daß der Rezipient zu einem Bestandteil seines eigenen Spiels wird:

It can hardly be controversial that appreciators normally participate in the minimal sense of considering themselves subject to the 'roles' of make-believe [...] What is not so obvious, but very considerable importance, is that viewers and readers are reflexive props in these games, that they generate fictional truths about themselves.¹⁵⁷

[...] Verallgemeinernd kann man sagen: einen fiktionalen Erzähl-Text lesen heißt für den Rezipienten, ein Spiel mit dem Text zu spielen, das beinhaltet, daß im Spiel der Leser den Text nicht nur als den vom Autor angebotenen Erzähl-Text rezipiert, sondern auch als den vom Erzähler verfaßten Erzähl-Text. Der Leser rezipiert den Text also in gewisser Weise in der Position des fiktiven Adressaten. Waltons etwas umständliche Formulierung, daß der Rezipient zum reflexiven Requisit seines eigenen Spiels wird, kann deshalb übersetzt werden in die Formulierung, daß der empirische Leser bei der Lektüre die Position des fiktiven Adressaten des Erzähl-Textes einnimmt.¹⁵⁸

Das 'Spiel' ist also erstens, gängig in der Kästner-Forschung zur Beschreibung seiner Fiktionalität, zweitens tritt es in Kästners Texten als Beschreibung des Rezeptionsprozesses auf und ist im identischen Beispiel drittens die Grundlage der *make-believe*-Spiel-Theorie von Walton, die ein zentrales Element der gegenwärtigen Fiktionalitätstheorie darstellt. Aus diesen Gründen wirkt es zielführend, sich der Komplexität der Kästner-Fiktionalität über diesen Begriff zu nähern.

Zur Begriffsbestimmung und theoretischen Grundlage dient "Die Spiele und die Menschen" von Roger Caillois. Diese kultursoziologische Arbeit ist parallel zum Spätwerk Kästners entstanden und wurde 1960 veröffentlicht. Der Text beinhaltet mit der Klassifikation und kulturtheoretischen Untersuchung des Spiels das Fundament der Spieltheorie. Caillois definiert 'Spiel' mit folgenden Eigenschaften:

1. eine *freie* Betätigung, zu der der Spieler nicht gezwungen werden kann, ohne dass das Spiel sogleich seines Charakters einer anziehenden und fröhlichen Unterhaltung verlustig ginge;
2. eine *gesonderte* Betätigung, die sich innerhalb genauerer und im voraus festgelegter Grenzen von Raum und Zeit vollzieht;

¹⁵⁷ Walton, Kendall L.: *Mimesis as Make-Believe. On the Foundation of the Representational Arts*, Harvard University Press, Harvard, 1993, S. 213.

¹⁵⁸ Zipfel: *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität*, S. 249-250.

3. eine *ungewisse* Betätigung, deren Ablauf und deren Ergebnis nicht von vornherein feststeht, da bei allem Zwang, zu einem Ergebnis zu kommen, der Initiative des Spielers notwendigerweise eine gewisse Bewegungsfreiheit zugebilligt werden muss;
4. eine *unproduktive* Betätigung, die weder Güter noch Reichtum noch sonst ein neues Element hervorbringt und die, abgesehen von einer Verschiebung von Eigentum innerhalb des Spielerkreises, in einer Situation endet, die identisch ist mit der zu Beginn des Spiels;
5. eine *geregelterte* Betätigung, die Vereinbarungen, das heißt Konventionen unterworfen ist, welche die üblichen Gesetze aufheben und für den Augenblick eine neue, alleingültige Gesetzgebung einführen;
6. eine *fiktive* Betätigung, die in Bezug auf das gewöhnliche Leben von dem spezifischen Bewusstsein einer zweiten Wirklichkeit oder einer offenkundigen Unwirklichkeit begleitet wird.¹⁵⁹

Die sechs Eigenschaften treten nicht in allen Spielen auf, bilden aber gemeinsam den Definitionsrahmen des Kulturphänomens Spiel. Die Eigenschaften lassen sich übertragen, um die spezifischen Mechanismen der Fiktionalität Kästners zu beschreiben. Besonders der sechste Punkt ist hier von Interesse: Das Spiel ist eine Betätigung, die eine zweite Wirklichkeit, eine Fiktion einschließt, beziehungsweise in dem Spannungsfeld von Fiktion und Wirklichkeit entsteht. Desweiteren nimmt Caillois eine Klassifizierung vor. Er teilt die Spiele ein in ‘agon’ (Wettkampf), ‘alea’ (Glücksspiel), ‘mimicry’ (Verstellung) und ‘ilinx’ (Rausch). Dazu befindet sich jede Kategorie im Spannungsfeld zwischen ‘paidia’, dem unregelmäßigen Spiel und ‘ludus’, dem geregelten Spiel.¹⁶⁰ Die Kategorie der ‘mimicry’-Spiele beinhaltet die Fiktionalitätsspiele, beginnend mit der kindlichen Nachahmung. Auch hier ist das Spiel der Kinder, die Erwachsene nachahmen, der Ausgangspunkt:

Bei den Kindern handelt es sich zunächst darum, die Erwachsenen nachzuahmen. Daher der Erfolg der Modell und Miniaturspielzeuge, die die Werkzeuge, die Gerätschaften, die Waffen und Maschinen reproduzieren, deren sich die Erwachsenen bedienen. Das kleine Mädchen spielt Mutter, Köchin, Wäscherin oder Büglerin; der Knabe tut, als wäre er Soldat, Musketier, Polizist, Pirat, Cowboy, Marsmensch usw.¹⁶¹

Hier treten die *make-believe*-Spiele wieder auf und auch in Kästners Werk ist das Motiv der die Erwachsenen nachahmenden Kinder, auch außerhalb des Vorwortes zu “Pünktchen und Anton”, mehrfach zu finden. Fabian Beer spricht sogar von der

¹⁵⁹ Caillois, Roger: *Die Spiele und die Menschen. Maske und Rausch*. Übersetzt von Peter Geble, Matthes & Seitz Verlag, Berlin, 2017, S. 30-31.

¹⁶⁰ Ebd. S. 61.

¹⁶¹ Ebd. S. 44.

Subgattung der “Spielgedichte” bei Kästner.¹⁶² Dazu gehört beispielsweise die “Ballade vom Nachahmungstrieb” im Band “Gesang zwischen den Stühlen”. Dort heißt es:

Im Februar, ich weiß nicht am wievielten
geschah’s, auf irgend eines Jungen Drängen
daß Kinder, die im Hinterhofe spielten,
beschlossen, Naumanns Fritzchen aufzuhängen.

Sie kannten aus der Zeitung die Geschichten,
in denen Mord vorkommt und Polizei.
Und sie beschlossen, Naumann hinrichten,
weil er, so sagten sie, ein Räuber sei.

Sie steckten seinen Kopf in eine Schlinge.
Karl war der Pastor, lamentieren viel
und sagte ihm, wenn er zu schrein anfinge,
verdürbe er den anderen das Spiel.

[...]

Die Mutter fiel in Ohnmacht vor dem Knaben.
Und beide wurden rasch ins Haus gebracht.
Karl, den man festnahm, sagte kalt: “Wir haben
es nur wie die Erwachsenen gemacht.”¹⁶³

Hier werden nach Walton die Kinder selbst zu *reflexive props* des Spiels. Sie demonstrieren in diesem *make-believe*-Spiel die wesentlichen Bestandteile der ‘mimicry’: Das Vergnügen des Identitätswechsels, eine Aufhebung der Wirklichkeit und ein Übereinkommen zwischen Akteur*innen und Zuschauer*innen. Caillois beschreibt die ‘mimicry’:

Die *mimicry* ist eine unaufhörliche Erfindung. Die Spielregel ist einzigartig: Der Akteur ist verpflichtet, den Zuschauer zu faszinieren und er muss jeden Fehler vermeiden, der letzterem die Illusion zerstören würde; der Zuschauer wiederum muss bereit sein, sich der Illusion hinzugeben, ohne sich von vornherein gegen das Dekor, die Maske und die künstliche Welt zu wehren; er muss der Einladung Folge leisten, muss eine gegebene Zeit an sie glauben, so als sei sie eine Wirklichkeit jenseits der Wirklichkeit.¹⁶⁴

In diesem Sinne ist es Fritz Naumann verboten, sich gegen seine Ermordung zu wehren, weil dies die Illusion, die Fiktion des ‘mimicry’-Spiels zerstören würde. Er ist gleichzeitig Zuschauer und Akteur, Gegenstand und Rezipient, beziehungsweise fiktiver Adressat des Spiels. Die Bezeichnung *make-believe* bedeutet vor allem, sich selbst

¹⁶² Beer, Fabian: *Arthur mit dem langen Arm/Das verhexte Telefon (1930)*, in: Stefan Neuhaus (Hg.): *Kästner-Handbuch. Leben - Werk - Wirkung*. J.B. Metzler Verlag, Berlin, 2023, S. 178.

¹⁶³ Kästner: *Kästner für Erwachsene. Ausgewählte Schriften. Band 1*, S. 258-259.

¹⁶⁴ Caillois: *Die Spiele und die Menschen*, S. 46.

‘glauben machen’, dass die Wirklichkeit jenseits der Wirklichkeit existiert. So erzeugt das Spiel eine Absurdität, die auf die Realität vorbereiten kann:

Das Spiel bereitet nicht auf einen bestimmten Beruf vor, sondern führt in das Leben als Ganzes ein, indem es die Fähigkeit, Hindernisse zu überwinden oder Schwierigkeiten zu meistern, stärkt. Es ist absurd und bringt im wirklichen Leben keinen Schritt weiter, einen Hammer oder eine Metallscheibe möglichst weit zu werfen oder einen Ball mit einem Schläger ununterbrochen zu parieren und zurückzuschlagen. Aber es ist von Vorteil, über kräftige Muskeln und schnelle Reflexe zu verfügen.¹⁶⁵

Dasselbe gilt für geistige Beispiele aus dem ‘mimicry’-Spiel: Die Fähigkeit einen Pastor zu imitieren bringt kaum einen direkten Vorteil in der Realität aber die Fähigkeit zum Perspektivwechsel, das Bewusstsein von Intersubjektivität, das Urteilsvermögen über Wahrheit und Lüge oder das moralische Verständnis werden im Spiel trainiert.

‘Mimicry’ schafft die Verbindung von Spiel und Fiktionalität. Im Vergleich mit Kästners Fiktionalität finden sich die Inszenierung der Autoridentität, die Metafiktionalität und die Fiktivität in den Eigenschaften des Spiels und der bestimmten Kategorie ‘mimicry’ wieder. Wird der Gegenstand als Spiel betrachtet, ergeben die Eigenschaften 5. und 6. des Spiels nach Caillois eine Erklärung für die ambivalente Metafiktionalität Kästners:

5. eine *geregelt*e Betätigung, die Vereinbarungen, das heißt Konventionen unterworfen ist, welche die üblichen Gesetze aufheben und für den Augenblick eine neue, alleingültige Gesetzgebung einführen;
6. eine *fiktive* Betätigung, die in Bezug auf das gewöhnliche Leben von dem spezifischen Bewusstsein einer zweiten Wirklichkeit oder einer offenkundigen Unwirklichkeit begleitet wird.¹⁶⁶

Die Metafiktionalität Kästners erschafft mindestens eine “zweite Wirklichkeit” und bricht gleichzeitig die Gesetzmäßigkeiten der Fiktionalität. Dadurch entsteht ein spielerisches Moment der Absurdität, des Chaos, des unregelmäßigen Spiels ‘paidia’. Teil dessen ist das Spiel mit den Identitäten des Autors und des fiktiven Publikums. Die Beziehung von Autor und Leser*in wird durch das Spiel, an dem sie partizipieren, noch intensiver, da sie durch Kästners Konstruktion Akteur und Zuschauer*in werden, beziehungsweise nach Walton sogar gleichzeitig Teil der Fiktion als fiktiver Autor und fiktive/r Leser*in sowie realer Autor und Rezipient*in. Die gezielt brüchige Konstruktion von Kästners Fiktionalität kann als Einladung zu einem Spiel verstanden werden.

¹⁶⁵ Ebd. S. 15.

¹⁶⁶ Caillois: *Die Spiele und die Menschen*, S. 30-31.

In der Kombination von ‘mimicry’ und ‘ilinx’ verstärkt sich das spielerische Moment der Absurdität und des Chaos. Die ‘ilinx’-Spiele werden definiert als diejenigen Spiele, “die auf der Jagd nach dem Rausch beruhen und deren Reiz darin besteht, für einen Augenblick die Stabilität der Wahrnehmung zu zerstören.”¹⁶⁷ Der Schwindel in der Destabilisierung der Wahrnehmung mit dem Mittel der Verstellung und Fiktion kann die Extrembeispiele der Kästner-Fiktionalität erklären:

“Drei Männer im Schnee” mit den multiplen Fiktionsebenen und dem Identitätsspiel, das bis zum Pseudonym Kästners in der Realität verlängert ist, “Das fliegende Klassenzimmer” mit dem Nachwort, indem der fiktive Autor mit intradiegetischen Figuren spricht und damit die Grenze der Fiktionsebenen auflöst oder “Der Kleine Mann und die Kleine Miss” mit den Mischfiguren aus fiktivem Autor/Erzähler und dem fiktivem Adressaten/Figur sind Formen eines Fiktionalitätsschwindels. Hier ist keine konsistente Fiktionalitätsstruktur erkennbar, sondern ein Schwindel im Spiel. Nochmals mit Steck-Meiers Worten:

Es ist nicht mehr genau feststellbar, ob Kästner entweder ein Spiel mit der echten Wirklichkeitsaussage oder der fingierten Wirklichkeitsaussage treibt und sich als Konsequenz seiner Spielerei manchmal selber darin verstrickt [...].¹⁶⁸

Der Schwindel oder Tausel im Spiel besteht auch darin, dass die Fiktionalität in die Wirklichkeit getragen wird und Kästner die Techniken seiner Identitätsverwechslungen auf sein Leben überträgt. Stefan Neuhaus schreibt zu Kästners Rollenspielen:

Das Spiel mit Pseudonymen - zunächst im Roman *Drei Männer im Schnee*, dann im Stück *Das lebenslängliche Kind* - ist sicher ein deutlicher Beleg für Kästners Interesse am Rollenspiel. Dieses Rollenspiel setzt sich in seiner Korrespondenz fort. Wie Hanuschek bereits bemerkt hat, schreibt Kästner in den Briefen an seine Mutter von sich in der dritten Person und unter wechselndem Namen - Eduard (die Hauptfigur des Romans, Geheimrat Tobler nennt sich Eduard Schulze und heißt mit Vornamen offenbar ebenso), Rober [Neuner], Eberhard [Foerster], wobei im letzteren Fall auch Eberhard Keindorff gemeint sein kann. Es ist anzunehmen, daß das Versteckspiel in den Briefen geboten war, weil Kästner damit rechnen mußte, daß seine Korrespondenz kontrolliert wurde - schließlich war er ein Autor verbrannter und verbotener Bücher. Wer die entsprechenden Stellen liest, bekommt aber den Eindruck, als habe es ihm Spaß gemacht.¹⁶⁹

Betrachtet man Kästners Fiktionalität als Spiel, ist auch von einem Spaß auszugehen. Caillois erste Eigenschaft des Spiels bezeichnet es mit dem “Charakter einer

¹⁶⁷ Ebd. S. 46.

¹⁶⁸ Steck-Meier: *Erich Kästner als Kinderbuchautor*, S.453.

¹⁶⁹ Neuhaus: *Das verschwiegene Werk*, S. 35-36.

anziehenden und fröhlichen Unterhaltung”.¹⁷⁰ Theodor W. Adorno greift den Spiel-Begriff von Caillois auf und entwickelt ihn in Bezug auf die Kunst. Er schreibt in der “Ästhetischen Theorie”:

Die Geschichte der Moderne ist eine der Anstrengung zur Mündigkeit, als der organisierte und gesteigert sich tradierende Widerwille gegen das Kindische der Kunst, die kindisch freilich erst wird nach dem Maß der pragmatisch engen Rationalität. Nicht weniger jedoch rebelliert Kunst gegen diese Art von Rationalität selber, die über der Zweck-Mittel-Relation die Zwecke vergißt und Mittel zu Zwecken fetischisiert. Solche Irrationalität im Vernunftprinzip wird von der eingestanden und zugleich in ihren Verfahrensweisen rationalen Irrationalität der Kunst demaskiert. Sie bringt das Infantile im Ideal des Erwachsenen zum Vorschein. Unmündigkeit aus Mündigkeit ist der Prototyp des Spiels.¹⁷¹

Mit dieser Definition des Spiels eröffnet Adorno eine Opposition aus 1. Spiel, (rationale) Irrationalität, Infantilität, Unmündigkeit (aus Mündigkeit), Kindisch und 2. Pragmatische, enge, irrationale Rationalität, Erwachsen. Diese Gegenüberstellung mit Adornos Position trifft sich mit der Pädagogik Kästners, der Kinderbücher schreibt, die das Kindische und Infantile im Erwachsenen in Erinnerung rufen sollen. Das spaßige Spiel ist in seiner Wirklichkeitsverneinung und dem Bruch von bestehenden Gesetzen, durch seine Unproduktivität, seinen Selbstzweck, die Absurdität und das Chaos eine anarchistische und antiautoritäre - in Kästners Fall antifaschistische Aktion.

Die Fiktionalität bei Erich Kästner als Spiel zu begreifen eröffnet darüber hinaus weitere Perspektiven auf ihre Effekte: Das ‘mimicry’-Spiel entsteht aus dem Vergnügen am Identitätswechsel.¹⁷² Kästner verwendet das Spiel mit dem Identitätswechsel besonders häufig in der Kinderliteratur als Unterhaltung auch zum Selbstzweck. Seine multiplen Autorrollen können weniger eine narrative Strategie und mehr eine bewusste Aufgabe der eigenen Autor-Autorität im Spiel sein, indem er durch seine widersprüchlichen Rollen die hierarchische Deutungshoheit des Urhebers verliert. Die Inszenierung seiner Identität in der Herausgeberfiktion, um der Zensur des Nationalsozialismus zu entgehen, ist als Spiel betrachtet auch eine Verspottung. Das Verhältnis von Realität und Fiktion wird in Kästners Fiktionalitätsspiel dekonstruiert. Dadurch wird dieses Verhältnis erstens relativiert und damit dehierarchisiert und zweitens in seiner Ambivalenz vorgeführt. Wohingegen es im literarischen und politischen Kontext Kästners Autoritäten gab, die bestimmten, welche Wirklichkeit

¹⁷⁰ Caillois: *Die Spiele und die Menschen*, S. 30.

¹⁷¹ Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorie* in: Rolf Tiedemann (Hg.): *Theodor W. Adorno. Gesammelte Schriften. Band 7*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2019, S. 70-71.

¹⁷² Caillois: *Die Spiele und die Menschen*, S. 44.

über der Fiktion steht und wo die Grenze verläuft, schafft er durch den spielerischen Umgang mit dieser Grenze einen Nullpunkt. Dieser Nullpunkt ist der Anstoß zur Reflexion des Publikums. Nicht durch einen codierten Appell, sondern durch die spielerische Dekonstruktion der Gesetzmäßigkeiten von Fiktionalität und Autorschaft erzeugt Kästner die Notwendigkeit einer eigenständigen Rekonstruktion der Wirklichkeitsverhältnisse durch die Rezeption.

Dabei fügt er der Fiktionalität nicht ein spielerisches Element hinzu, sondern kehrt das spielerische Element, das in der Substanz der Fiktion enthalten ist, hervor.

Dieser Vorgang ließe sich weiterführend untersuchen, in dem weitere fiktionale Texte Kästners, wie zum Beispiel "Das fliegende Klassenzimmer", aber auch faktuale Texte, wie Essays, Reden und Autobiographisches auf das spielerische Element hin durchleuchtet werden. Darüber hinaus sind die Verbindung von Humor und Spiel bei Kästner, sowie das Spiel in seinem Spätwerk interessante Felder. Das Bewusstsein für den spielerischen Charakter in Kästners Fiktionalität und die Erforschung dieses spielerischen Charakters ermöglichen ein tieferes Verständnis seiner Werke und neue Wege in deren Deutung.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorie*, in: Rolf Tiedemann (Hg.): *Theodor W. Adorno. Gesammelte Schriften. Band 7*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2019.
- Adorno, Theodor W.: *Kulturkritik und Gesellschaft*, in: Wirth, Uwe (Hg.): *Kulturwissenschaft. Eine Auswahl grundlegender Texte*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2018.
- Aristoteles: *Poetik*, Übersetzt und herausgegeben von Manfred Fuhrmann, Reclam Verlag, Ditzingen, 2018.
- Benjamin, Walter: *Linke Melancholie*, in: Harald Vogel (Hg.): *Erich Kästner lesen. Lesewege - Lesezeichen zum literarischen Werk*. Schneider Verlag Hohengehren, Baltmannsweiler, 2013.
- Burdorf, Dieter, Moennighoff, Burkhard, Fasbender, Christoph (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur: Begriffe und Definitionen*, J. B. Metzler Verlag, Stuttgart, 2007.
- Caillouis, Roger: *Die Spiele und die Menschen. Maske und Rausch*. Übersetzt von Peter Geble, Matthes & Seitz Verlag, Berlin, 2017.
- Kästner, Erich: *Fabian. Die Geschichte eines Moralisten*. Zeitverlag Gerd Bucerius, Hamburg, 2018.
- Kästner, Erich: *Das blaue Buch: Geheimes Kriegstagebuch 1941-1945*. Herausgegeben von Sven Hanuschek, Ulrich von Bülow und Silke Becker, Atrium Verlag, Zürich, 2018.
- Kästner, Erich: *Erich Kästner. Werke*. Herausgegeben von Franz Josef Görtz, Carl Hanser Verlag, München, Wien, 1998.
- Kästner, Erich: *Kästner für Erwachsene. Ausgewählte Schriften*. Atrium Verlag, Zürich, 1988.
- Kästner, Erich: *Kästner über Kästner*, in: Sylvia List (Hg.): *Das große Erich Kästner Buch*. Atrium Verlag, Zürich, 2002.
- Kästner, Erich: *Der zweite Brief*, in: Michael Gans, Harald Vogel (Hg.): *Erich Kästner lesen. Lesewege - Lesezeichen zum literarischen Werk*. Schneider Verlag Hohengehren, Baltmannsweiler, 2013.
- Walton, Kendall L.: *Mimesis as Make-Believe. On the Foundation of the Representational Arts*. Harvard University Press, Harvard, 1993.

Sekundärliteratur

- Ansel, Michael: *Annotierte Lyrik. Die Funktion der Titelaufsätze und Anmerkungen in Kästners Gedichtbänden der Weimarer Republik*, in: Silke Becker, Sven Hanuschek (Hg.): *Erich Kästner und die Moderne*. Tectum Verlag, Marburg, 2016.
- Ansel, Michael.: *Herz auf Taille (1928)*, in: Stefan Neuhaus (Hg.): *Kästner-Handbuch. Leben - Werk - Wirkung*. J.B. Metzler Verlag, Berlin, 2023.
- Ansel, Michael.: *Lärm im Spiegel (1929)*, in: Stefan Neuhaus (Hg.): *Kästner-Handbuch. Leben - Werk - Wirkung*. J.B. Metzler Verlag, Berlin, 2023.
- Beer, Fabian: *Arthur mit dem langen Arm/Das verhexte Telefon (1930)*, in: Stefan Neuhaus (Hg.): *Kästner-Handbuch. Leben - Werk - Wirkung*. J.B. Metzler Verlag, Berlin, 2023.
- Bemmann, Helga: *Erich Kästner. Leben und Werk*. Ullstein Verlag, Berlin, 1994.
- Beutler, Kurt: *Erich Kästner. Eine literaturpädagogische Untersuchung*. Verlag Julius Beltz. Berlin, 1967.
- Biedermann, Walter: *Die Suche nach dem dritten Weg, Linksbürgerliche Schriftsteller am Ende der Weimarer Republik. Heinrich Mann - Alfred Döblin - Erich Kästner*. Dissertation, Universität Frankfurt am Main, 1981.
- Braun, Michael: *Der kleine Grenzverkehr/Georg und die Zwischenfälle (1938/49)*, in: Stefan Neuhaus (Hg.): *Kästner-Handbuch. Leben - Werk - Wirkung*. J.B. Metzler Verlag, Berlin, 2023.
- Braun, Michael: *Die verschwundene Miniatur*, in: Stefan Neuhaus (Hg.): *Kästner-Handbuch. Leben - Werk - Wirkung*. J.B. Metzler Verlag, Berlin, 2023.
- Brenner, Peter J.: *Neue deutsche Literaturgeschichte - Vom "Ackermann" zu Günter Grass*. De Gruyter, Berlin, 2011.
- Burdorf, Dieter, Fasbender, Christoph, Moennighoff, Burkhard (Hrsg.): *Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen*, J.B. Metzler Verlag, Stuttgart, 2007.
- Doderer, Klaus: *Erich Kästner. Lebensphasen - politisches Engagement - literarisches Wirken*. Juventa Verlag Weinheim, München, 2002.
- Drouve, Andreas: *Erich Kästner - Moralist mit doppeltem Boden*. Tectum Verlag, Marburg, 1993.
- Fähnders, Walter: *Erich Kästner und die linke Literaturkritik: Walter Benjamin und andere*, in: Silke Becker, Sven Hanuschek (Hg.): *Erich Kästner und die Moderne*. Tectum Verlag, Marburg, 2016.

- Friedrich, Hans-Edwin: *Expressionismus, Dokumentarismus, Politisierung der Literatur. Kästners Stellungnahmen zur literarischen Moderne vor 1933*, in: Silke Becker, Sven Hanuschek (Hg.): *Erich Kästner und die Moderne*. Tectum Verlag, Marburg, 2016.
- Gertken, Jan und Köppe, Tillmann: *Fiktionalität*, in: (Hg. Fotis Jannidis, Gerhard Lauer) *Grenzen der Literatur. Zu Begriff und Phänomen des Literarischen*, De Gruyter Verlag, Berlin, 2009.
- Jakob, Katja: *Maskerade im Schnee – Theater, Theatralität, Maskerade und Demaskierung in Erich Kästners „Drei Männer im Schnee“*, in: Sebastian Schmideler und Johan Zonneveld (Hg.): *Kästner im Spiegel. Beiträge der Forschung zum 40. Todestag. (Erich-Kästner-Studien, Bd. 3)*, Tectum Verlag, Marburg, 2014.
- Karrenbock, Helga: *Der Zauberlehrling (Romanfragment 1936/59)*, in: Stefan Neuhaus (Hg.): *Kästner-Handbuch. Leben - Werk - Wirkung*. J.B. Metzler Verlag, Berlin, 2023.
- Ladenthin, Volker.: *Fabian. Die Geschichte eines Moralisten/Der Gang vor die Hunde (1931)*, in: Stefan Neuhaus (Hg.): *Kästner-Handbuch. Leben - Werk - Wirkung*. J.B. Metzler Verlag, Berlin, 2023.
- Ladenthin, Volker und Neuhaus, Stefan: *Literaturwissenschaft*, in: Stefan Neuhaus (Hg.): *Kästner-Handbuch. Leben - Werk - Wirkung*. J.B. Metzler Verlag, Berlin, 2023.
- Ladenthin, Volker: *Poetik des Kinderbuchs* in: Stefan Neuhaus (Hg.): *Kästner-Handbuch. Leben - Werk - Wirkung*. J.B. Metzler Verlag, Berlin, 202
- Michael Gans, Harald Vogel (Hg.): *Erich Kästner lesen. Lesewege - Lesezeichen zum literarischen Werk*. Schneider Verlag Hohengehren, Baltmannsweiler, 2013.
- Neuhaus, Stefan: *Das verschwiegene Werk. Erich Kästners Mitarbeit an Theaterstücken unter Pseudonym*, Königshausen & Neumann, Würzburg, 2000.
- Neuhaus, Stefan: *Der 35. Mai oder Konrad reitet in die Südsee (1932)*, in: Stefan Neuhaus (Hg.): *Kästner-Handbuch. Leben - Werk - Wirkung*. J.B. Metzler Verlag, Berlin, 2023.
- Neuhaus, Stefan: *Drei Männer im Schnee (1934)*, in: Stefan Neuhaus (Hg.): *Kästner-Handbuch. Leben - Werk - Wirkung*. J.B. Metzler Verlag, Berlin, 2023.
- Neuhaus, Stefan: *„Eigentlich hatte ich ein ganz anderes Buch schreiben wollen“ Strategien metafiktionalen Erzählens im Werk Erich Kästners*, in: Silke Becker, Sven Hanuschek (Hg.): *Erich Kästner und die Moderne*, Tectum Verlag, Marburg, 2016.
- Neuhaus, Stefan: *Emil und die Detektive (1929)*, in: Stefan Neuhaus (Hg.): *Kästner-Handbuch. Leben - Werk - Wirkung*. J.B. Metzler Verlag, Berlin, 2023.

- Neuhaus, Stefan: *Exil und Innere Emigration*, in: Stefan Neuhaus (Hg.): *Kästner-Handbuch. Leben - Werk - Wirkung*. J.B. Metzler Verlag, Berlin, 2023.
- Nickel-Bacon, Irmgard, Norbert Groeben, Margrit Schreier: *Fiktionssignale pragmatisch. Ein medienübergreifendes Modell zur Unterscheidung von Fiktion(en) und Realität(en)*, in: *Poetica* 32, München, 2000.
- Pasuch, Nicole: *Zwischen Resignation und politischer Intervention - Erich Kästner nach 1945*, in: Sebastian Schmideler und Johan Zonnefeld (Hg.): *Kästner im Spiegel. Beiträge zur Forschung zum 40 Todestag*. Tectum Verlag, Marburg, 2014.
- Pfennigbauer, Stefanie: *Erich Kästner zwischen Journalismus und Literatur in den Jahren der Weimarer Republik*. Diplomarbeit, Universität Wien, 2006.
- Pluto-Prondzinski, Thomas von: *„Kein Buch ohne Vorwort“ Erich Kästners Paratexte als Medien eines demokratischen Literaturverständnisses*. Tectum Verlag, Marburg, 2016.
- Pluto-Prondzinski, Thomas von: *Paratexte*, in: Stefan Neuhaus (Hg.): *Kästner-Handbuch. Leben - Werk - Wirkung*. J.B. Metzler Verlag, Berlin, 2023.
- Scheffel, Michael: *Besonderheiten des Erzählens*, in: Stefan Neuhaus (Hg.): *Kästner-Handbuch. Leben - Werk - Wirkung*. J.B. Metzler Verlag, Berlin, 2023.
- Schönfeld, Christiane: *Film: Drehbücher, Adaptionen, Remakes*, in: Stefan Neuhaus (Hg.): *Kästner-Handbuch. Leben - Werk - Wirkung*. J.B. Metzler Verlag, Berlin, 2023.
- Schwarz, Egon: *Die strampelnde Seele: Erich Kästner in seiner Zeit*, in: Reinhold Grimm, Jost Hermand (Hg.): *Die sogenannten Zwanziger Jahre*. Verlag Gehlen, Berlin, 1970.
- Stahl, Anna Christin: *Besonderheiten des Stils*, in: Stefan Neuhaus (Hg.): *Kästner-Handbuch. Leben - Werk - Wirkung*. J.B. Metzler Verlag, Berlin, 2023.
- Steck-Meier, Ester: *Erich Kästner als Kinderbuchautor. Eine erzähltheoretische Analyse*. Verlag Peter Lang AG, Bern, 1999.
- Stiebert, Klaus: *Erich Kästner - zu Leben und Werk - aus seiner Sicht und der Sicht anderer*, in: Matthias Flothow (Hg.): *Erich Kästner - Ein Moralist aus Dresden*. Evangelische Verlagsanstalt, Leipzig, 1996.
- Stiening, Gideon: *Die Form der politischen Moral. Ästhetische Modernität in Kästners „Der tägliche Kram“ und „Die kleine Freiheit“*, in: Silke Becker, Sven Hanuschek (Hg.): *Erich Kästner und die Moderne*. Tectum Verlag, Marburg, 2016.
- Stiening, Gideon: *Gesammelte Kabarett-Texte: „Der tägliche Kram“ (1949)/„Die kleine Freiheit“ (1952)*, in: Stefan Neuhaus (Hg.): *Kästner-Handbuch. Leben - Werk - Wirkung*. J.B. Metzler Verlag, Berlin, 2023.

- Stölzl, Christoph und Till, Wolfgang: *Vorwort*, in: Wegner, Manfred (Hg.): *“Die Zeit fährt Auto. Erich Kästner zum 100. Geburtstag.”* DHM GmbH, Berlin und Münchner Stadtmuseum, Berlin, 1999.
- Voß, Torsten: *“In Berlin gibt es neuerdings Häuser, die sind hundert Stockwerke hoch.” Das unbewusste Vorhandensein der Avantgarden oder: Die Unhintergebarkeit expressionistischer Elemente in Erich Kästners Kinderroman “Emil und die Detektive”*, in: Sebastian Schmideler und Johan Zonneveld (Hg.): *Kästner im Spiegel. Beiträge der Forschung zum 40. Todestag. (Erich-Kästner-Studien, Bd. 3)*, Tectum Verlag, Marburg, 2014.
- Wiegmann, Hermann: *Die deutsche Literatur des 20. Jahrhunderts*, Königshausen & Neumann, Würzburg, 2005.
- Zinkernagel, Sarah: *Die späten Kinderbücher: Das Schwein beim Friseur (1961); Der kleine Mann (1963); Der kleine Mann und die kleine Miss (1967)*, in: Stefan Neuhaus (Hg.): *Kästner-Handbuch. Leben - Werk - Wirkung*. J.B. Metzler Verlag, Berlin, 2023.
- Zinkernagel, Sarah: *Emil und die drei Zwillinge. Die zweite Geschichte von Emil und den Detektiven (1935)*, in: Stefan Neuhaus (Hg.): *Kästner-Handbuch. Leben - Werk - Wirkung*. J.B. Metzler Verlag, Berlin, 2023.
- Zipfel, Frank: *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität - Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft*, Erich Schmidt Verlag, Berlin, 2001.

Danksagung

Ich danke meiner Betreuerin Univ.-Prof. Dr. habil. Eva Horn.

Darüber hinaus danke ich den Personen, die mich auch im Laufe meines Studiums besonders unterstützt und gefördert haben, insbesondere Lukas Hörnig, Markus Hien, Roland Borgards, Katrin Dennerlein und Barbara Hunfeld.

Abschließend danke ich Mama und Papa.

Abstract

Erich Kästner entwickelte in seinem literarischen Werk einen speziellen Umgang mit Fiktion und Wirklichkeit. Die Fiktionalität seiner Texte funktioniert über Techniken der Paratexte, Fiktivität und Metafiktionalität. Dabei stehen die Strukturen seiner Fiktionen in einem unmittelbaren Zusammenhang mit den gesellschaftspolitischen Kontexten der Weimarer Republik, des Nationalsozialismus und der Nachkriegszeit. Zur Untersuchung dieser Wechselwirkung werden die Gedichtbände „Herz auf Taille“, „Lärm im Spiegel“, „Ein Mann gibt Auskunft“, „Gesang zwischen den Stühlen“ und die Texte „Fabian - Die Geschichte eines Moralisten“, „Emil und die Detektive“, „Drei Männer im Schnee“, „Georg und die Zwischenfälle“, Auszüge aus „Die kleine Freiheit“, „Die Schule der Diktatoren“, „Der kleine Mann und die kleine Miss“ und in Teilen „Pünktchen und Anton“ und „Das fliegende Klassenzimmer“ untersucht. Im Zuge der Untersuchung werden auf Basis der Fiktionalitätstheorie von Jan Gertken und Tillmann Köppe die Fiktionssignale der Primärtexte analysiert. Aus der Spiel-Theorie von Roger Caillois entwickelt die Masterarbeit eine These zur Deutung von Kästners Fiktionalität über den Begriff des Spiels.