



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Erich Kästner und das Theater –
ein bisschen mehr als Emil und Fabian“

Verfasserin

Elisabeth Guzy

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag^a. phil.)

Wien, Juli 2010

Studienkennzahl lt.
Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt.
Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin / Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Stefan Hulfeld

Inhaltsverzeichnis

I.)	Prolog	2
II.)	Biografisches	7
III.)	Der journalistische Beobachter	17
	1.) Theater der Weimarer Republik als Kontext des kästnerschen Schaffens	17
	2.) Die Theaterkritik in der Weimarer Republik	23
	3.) Erich Kästner als Rezensent	28
	a.) Erich Kästner und Piscator	31
	b.) Erich Kästner und die Zeitstücke	37
	c.) Volksstücke und Sonstiges	40
	d.) Rezensionen nach 1945	43
	4.) Rezensionsvergleich	45
	5.) Kästners Theaterbegriff in den Rezensionen	48
IV.)	Kästner als Kabarettist	53
	1.) Kabarett in der Weimarer Republik	54
	a.) Zeitgeschichtlicher Überblick	54
	b.) Vertreter des Kabarett	60
	2.) Erich Kästner und das Kabarett	63
	a.) Seine Arbeit vor 1945	63
	b.) Leben in dieser Zeit – ein Interpretationsansatz	70
	b.a.) Individuum und Masse	72
	b.b.) Großstadt als Realität der 20er – gesellschaftliche Ebene	75
	c.) Seine Arbeit nach 1945	76
	3.) Die Bedeutung von Kästners Kabarett	81
V.)	Erich Kästner als Theatertexter	84
	1.) Kästners Stücke unter Pseudonym	86
	a.) Das lebenslängliche Kind	89
	b.) Verwandte sind auch Menschen	93
	2.) Kästners autorisierte Theatertexte	95
	a.) Chauvelin oder Lang lebe der König!	95
	b.) Zu treuen Händen	98
	c.) Das Haus Erinnerung	101
	d.) Die Schule der Diktatoren	104
	3.) Kästner als Dramatiker	112
VI.)	Epilog: Kästners Theaterbegriff	116
VII.)	Bibliografie	126
VIII.)	Anhang	131
	1.) Abstract	131
	2.) Lebenslauf	132

I.) Prolog

Am 26. November 1926 schrieb der 27-jährige Erich Kästner an seine Mutter Ida Kästner nach Dresden:

„Wenn ich 30 Jahr bin, will ich, daß man meinen Namen kennt. Bis 35 will ich anerkannt sein. Bis 40 sogar ein bißchen berühmt. Obwohl das Berühmtsein gar nicht so wichtig ist. Aber es steht nun mal auf meinem Programm. Also muß es eben klappen! Einverstanden?...“^{1 2 3}

Das Programm des jungen Leipziger Journalisten ging auf und er wurde schon sehr bald berühmt mit seinen Gedichtbänden, Kinderbüchern, Kabaretttexten, Romanen, Rezensionen, Zeitungsartikeln und Filmdrehbüchern. Über zwanzig Jahre später schätzte er für eine Tagung des PEN-Clubs seine Arbeit in dem Text *Kästner über Kästner* folgendermaßen ein:

„Was aber soll man mit jemandem anfangen, der neben satirischen Gedichtbänden, worin die Konventionen der Menschheit entheiligt und „zersetzt“ werden, wie es seinerzeit offiziell hieß und gelegentlich auch heut noch heißt – der neben solchen gereimten Injurien Kinderbücher geschrieben hat, denen die Erzieher Anerkennung und die Erzogenen Begeisterung entgegenbringen? Mit einem Schriftsteller, bei dessen „Fabian“ Bardamen, ja sogar Mediziner noch rot werden, dessen humoristische Unterhaltungsromane hingegen in manchen Krankenhäusern verordnet werden wie Zinksalbe und Kamillenumschläge? Mit jemanden, der, wenn er's für notwendig hält, für Zeitungen kulturpolitische Leitartikel und für Kabarett Chansons und Sketsche schreibt [...] und dessen nächstes Projekt [...] einem für ihn neuen Gebiete gilt: dem Theater? Wie soll man dieses Durcheinander an Gattungen und Positionen zu einem geschmackvollen Strauß binden? Wenn man es versuchte, sähe das Ganze, fürchte ich, aus wie ein Gebinde aus Gänseblümchen, Orchideen, sauren Gurken, Schwertlilien, Makkaroni, Schnürsenkeln und Bleistiften.“⁴

Kästner wollte nicht nur verschiedene literarische Genres bedienen, sondern mit seiner Arbeit vor allem die Menschen direkt erreichen. Er maß die Wirkung seines Werkes an dem Erfolg, den es beim Volk hatte.⁵ Nicht mit für die Ewigkeit bestimmter Lyrik und Prosa wollte er diesen Einfluss nehmen, sondern mit pointierten, verständlichen und leicht zitierbaren Sätzen, die sich bei den LeserInnen einprägen, auswendig gelernt und geliebt werden. Seine Literatur sollte „gebraucht“ werden und so bezeichnete er auch seine Lyrik als „Gebrauchslyrik“.⁶

¹ Kästner, Erich: *Mein liebes, gutes Mutchen, Du! Dein oller Junge. Briefe und Postkarten aus 30 Jahren. Ausgewählt und eingeleitet von Luiselotte Enderle*. Luiselotte Enderle (Hg.). Hamburg: Albrecht Knaus Verlag, 1981, S. 40.

² Anm: im Folgenden werden bereits erwähnte Quellen zitiert mit: Nachname: *Kurztitel*. Seite.

³ Anm: Alle verwendeten Zitate werden in der jeweils gültigen und in der Quelle angewandten Rechtschreibung wiedergegeben.

⁴ *Kästner über Kästner, Die Weltwoche*, 11.3.1949 In: Kästner, Erich: *Werke. Wir sind so frei. Chanson, Kabarett, Kleine Prosa*. Hermann Kurzke; Lena Kurzke; Franz Josef Görtz (Hg.), Bd. 2. München, Wien: Carl Hanser Verlag, 1998, S. 323-328, hier 325.

⁵ Vgl. Kesten, Herrmann: Erich Kästner – ein Sohn des Volkes. In: Kästner, Erich: *Das große Erich Kästner Lesebuch*. Sylvia List (Hg.). München: Deutscher Taschenbuchverlag, 1999, S. 11-15, hier S. 13.

⁶ Vgl. *Ringelmatz und Gedichte überhaupt, NLZ*, 7.2.1930. In: Kästner, Erich: *Werke. Splitter und Balken. Publizistik*. Hans Sarkowicz; Franz Josef Görtz (Hg.), Bd. 6. München, Wien: Carl Hanser Verlag, 1998, S. 226-228, hier S. 227.

Er verstand sich als Moralist, Satiriker und Rationalist, als „Urenkel der deutschen Aufklärung“⁷ und warnte vor Krieg, Faschismus, Spießbürgertum und Gleichgültigkeit, indem er an die Vernunft und den gesunden Menschenverstand appellierte. Dabei hob er immer wieder besonders die Bedeutung der Kindheit als prägendste Zeit im Leben eines Menschen hervor, denn „[n]ur wer erwachsen wird und ein Kind bleibt, ist ein Mensch!“⁸ Beließ es aber nicht bei dem Appell an die Erwachsenen, sondern wendete sich in seinen Kinderbüchern und Artikeln auch direkt an die folgenden Generationen. Obwohl Kästner seinen ursprünglichen Berufswunsch, Lehrer zu werden, aufgab, behielt er nicht nur in seinen Werken für Kinder eine gewisse Schulmeisterlichkeit bei.⁹

Doch obwohl Kästner mit seinen Texten bis heute noch ein breites Publikum erreicht, wird er in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung kaum wahrgenommen. Der von ihm angewendeten leicht verständlichen Sprache wird der Kunstfaktor und literarische Wert zumeist abgesprochen. Gerade durch die stilistische Klarheit und Direktheit der kästnerschen Sprache, die nicht selten durch Humor und Pointen geprägt ist, vermisst die Wissenschaft eine gewisse Tiefe in seinen Texten.¹⁰ Besonders Kästner-Freunde betonen jedoch, dass auch in dieser Klarheit weiterführende Inhalte transportiert werden können, und dass Kästners Sätze trotz dem, dass sie zumeist im plauderhaften Ton daher kommen, stilistisch durchdacht und präzise gebaut sind.¹¹

Kästnersche Aphorismen, wie „Es gibt nichts Gutes/ außer: man tut es“¹² sind vor allem aufgrund ihrer pointierten Direktheit in den allgemeinen Sprachgebrauch übergegangen, oft ohne, dass der Autor noch damit in Verbindung gebracht wird, und erfüllen gerade deshalb ihre Funktion als „Gebrauchsliteratur“. In diesen Versen malt der 1899 geborene und 1974 gestorbene Autor gleichzeitig regelrecht die Zustände und Symptome des 20. Jahrhunderts als Bestandsaufnahme ab.

Doch nicht nur stilistisch und in der Frage der literaturwissenschaftlichen Kanonisierung ist Kästner umstritten, sondern auch die Person Kästner selbst scheint undurchsichtig und veranlasst die Kästner-Forschung zur Diskussion von unterschiedlichen Kästner-Bildern, die nicht selten mit seiner Selbststilisierung in den eigenen Werken zusammenhängen. Denn der

⁷ Vgl. Kästner: *Wir sind so frei*. S. 326 f.

⁸ Kästner: *Wir sind so frei*. S. 195.

⁹ Vgl. Reich-Ranicki, Marcel: Der Dichter der kleinen Freiheit. In: Kästner: *Das große Erich Kästner Lesebuch*. S. 512-523, hier S. 512.

¹⁰ Vgl. Wolff, Rudolf (Hg.): *Erich Kästner. Werk und Wirkung*. Bonn: Bouvier Verlag Herbert Grundmann, 1983, S. 8 ff.

¹¹ Vgl. Krüss, James: Stilist und Menschenfreund. In: Kästner: *Das große Erich Kästner Lesebuch*. S. 482-486, hier S. 484.

¹² Vgl. Kästner, Erich: *Werke. Zeitgenossen, haufenweise. Gedichte*. Harald Hartung; Nicola Brinkmann; Franz Josef Görtz (Hg.), Bd. 1. München, Wien: Carl Hanser Verlag, 1998, S. 277.

vertrauliche Ton seiner Texte und das direkte Ansprechen der LeserInnen in Artikeln und Vorworten erzeugt eine scheinbare Nähe und Vertrautheit zum Autor. Diese Vertrautheit führte oft dazu, dass Kästners Texte als allzu persönlich und reine Offenbarung seiner selbst verstanden wurden. Stattdessen hat Kästner jedoch, auch wenn er einiges preis gibt, präzise auf seine Selbstdarstellung geachtet und zusammen mit seiner ersten Biografin und Lebensgefährtin Luiselotte Enderle Informationen selektiert und wahrscheinlich sogar aus dem Nachlass entfernt.¹³ Wirklich ausführlich und intim äußerte sich Kästner nur in den Briefen an seine Mutter, genannt *Muttchen-Briefe*, der er während seines Lebens, zeitweise täglich, zahlreiche Briefe und Postkarten schrieb.¹⁴ Die erste Publikation dieser Briefe selektierte Enderle als Herausgeberin allerdings wiederum stark vor,¹⁵ eine neue Zusammenstellung aus dem Nachlass bleibt noch offen. Dieses innige Verhältnis zu seiner Mutter, die zahlreichen Frauen-Affären in seinem Leben und seine Selbstdarstellung regen in der Kästner-Forschung zu Diskussionen an. Auch seine Haltung in der Zeit zwischen 1933 und 1945, in der er sich entschied auch als verbotener Autor im nationalsozialistischen Deutschland zu bleiben und damit in die innere Emigration zu gehen, ist umstritten.

Da Kästner es vorzog sich keiner politischen Richtung und/oder Ideologie anzuschließen, sondern sich als Individualist verstand, ist auch seine politische Einstellung nicht klar zu fassen. Das wiederum animierte Kritiker, ihn als unpolitisch und lethargisch-gleichgültig misszuverstehen, allen voran Walter Benjamin, der in seiner berühmten Kritik zu Kästners Gedichtband *Ein Mann gibt Auskunft, Linke Melancholie*, meint:

„Die linksradikalen Publizisten vom Schlage der Kästner, Mehring oder Tucholsky sind die proletarischen Mimikry des zerfallenen Bürgertums. Ihre Funktion ist, politisch betrachtet, nicht Parteien sondern Cliques, literarisch betrachtet, nicht Schulen sondern Moden, ökonomisch betrachtet, nicht Produzenten sondern Agenten hervorzubringen. [...] Kurz, dieser linke Radikalismus ist genau diejenige Haltung, der überhaupt keine politische Aktion mehr entspricht.“¹⁶

Zwar widerlegen besonders die zahlreichen Zeitungsartikel während der Weimarer Republik und in der Nachkriegszeit das Bild vom unpolitischen Märchenerzähler Kästner, dennoch nimmt sich seine Sehnsucht nach einem schon fast romantisch-melancholischen, aufklärerischen Humanismus, der an die utopische Kraft der menschlichen Vernunft appelliert, als dem 20. Jahrhundert nicht ganz entsprechend aus.¹⁷ Die einzige in den Schriften

¹³ Vgl. Hanuschek, Sven: *Keiner blickt dir hinter das Gesicht. Das Leben des Erich Kästners*. München, Wien: Carl Hanser Verlag, 1999, S. 9 ff.

¹⁴ Vgl. Kästner: *Mein liebes, gutes Muttchen, Du!*.

¹⁵ Vgl. Hanuschek: *Keiner blickt dir hinter das Gesicht*. S. 11.

¹⁶ Benjamin, Walter: *Linke Melancholie*. In: Benjamin, Walter: *Angelus Novus. Ausgewählte Schriften 2*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1966, S. 457-461, hier 458 f.

¹⁷ Vgl. Seidel, Gerhard: *Links vom Möglichen*. In: Wolff, Rudolf (Hg.): *Erich Kästner. Werk und Wirkung*. Bonn: Bouvier Verlag Herbert Grundmann, 1983, S. 61-69, hier S. 61 fff.

auszumachende Lösung für eine „bessere Welt“ ist die von ihm in die nachkommenden Generationen gesetzte Hoffnung.

Diese angesprochenen Widersprüche und Überlegungen ziehen sich durch Kästners Werk, zu dem außerdem ein bisher kaum beachteter Teil gehört – nämlich seine Beschäftigung mit dem Theater. Es war mehr als bisher angenommen Kästners Wunsch, ein erfolgreicher Dramatiker zu werden und auch in diesem Bereich ähnliche Erfolge wie mit seiner Lyrik und Belletristik zu erzielen, was ihm allerdings auch mit zahlreichen, kaum bekannten Versuchen niemals ganz gelang.¹⁸

Erich Kästner begann seine literarische Tätigkeit mit zahlreichen journalistischen Arbeiten in der Mitte der 1920er Jahre, wobei er für verschiedene Zeitungen und Zeitschriften Artikel, Kurzgeschichten, Gedichte und Rezensionen verfasste, unter denen auch zahlreiche Theaterkritiken waren. Ab dem Ende der 1920er Jahre wurden zunehmend mehr Gedichte Kästners als Chansons vertont und in den bekannten Kabaretts Berlins aufgeführt. In den 30er und 40er Jahren verfasste Kästner schließlich auch unter Pseudonym eigene Theaterstücke, woraufhin 1957 die Publikation eines ausdrücklichen und als Theaterdebüt geplanten Dramas folgte.¹⁹

Ich möchte in meiner Diplomarbeit die drei verschiedenen Bereiche von Erich Kästners Theaterarbeit: seine Rezensionen, seine Kabarettarbeit und schließlich seine Theaterstücke einer genaueren Betrachtung unterziehen. Denn diese unterschiedliche literarische Auseinandersetzung mit dem Theater symbolisiert zum einen die Bedeutung, die das Theater in Kästners Leben einnahm und unterstreicht andererseits die verschiedenen Möglichkeiten sich mit dem Theater schreibend zu beschäftigen.

Ich möchte insbesondere der Überlegung nachgehen, weshalb gerade dieser Kästner so am Herzen liegende Teil seines Werkes, im Gegensatz zu allen anderen Schrifterzeugnissen, keine nachhaltigen Publikumserfolge verzeichnen konnte, auch wenn ich im Rahmen dieser Arbeit dabei zu keiner vollständigen und allgemeingültigen Antwort gelangen kann.

Um für diese Überlegung eine theoretische Basis zu schaffen, möchte ich zunächst anhand von Kästners Biografie die Bedeutung des Theaters in Kästners Leben skizzieren. Anschließend werde ich die theoretische Auseinandersetzung Kästners mit dem Theater als journalistischer Beobachter untersuchen, um anhand seiner Rezensionen einen kästnerschen Theaterbegriff zu eruieren. Im darauf folgenden Kapitel werde ich die sehr erfolgreiche Arbeit

¹⁸ Vgl. Hanuschek: *Keiner blickt dir hinter das Gesicht*. S. 132 ff.

¹⁹ Vgl. ebd.

Kästners als Kabarettist darstellen und schließlich im nächsten Teil meiner Diplomarbeit die von Kästner verfassten Theaterstücke genauer betrachten.

Diese Analysen sollen letztlich abschließend zur Beantwortung folgender Fragen führen: Inwiefern beschäftigte sich Erich Kästner in Leben und Werk mit dem Theater, welcher Theaterbegriff ergibt sich anhand seiner Theaterkritiken und inwieweit wurde er diesem Theaterbegriff schließlich mit seiner eigenen Theaterarbeit gerecht?

II.) Biografisches

Um Erich Kästners Beschäftigung mit und Arbeit fürs Theater genauer situieren und verstehen zu können, ist es nötig, zunächst die Rolle seiner Biografie und insbesondere die Rolle des Theaters in seinem Leben zu skizzieren, denn nur im Spiegel dieses persönlichen Bezugs lassen sich sein diesbezügliches Interesse und seine Theaterarbeit verstehen. Vor allem die ersten 30 Jahre seines Lebens prägten sein Schaffen in besonderer Weise, darum werden sich die folgenden biografischen Erläuterungen ausführlicher auf diese Zeit beziehen und die weiteren Lebensjahre Kästners knapper behandelt. Dieser Umstand ist außerdem dem darauffolgenden Kapitel geschuldet, denn Kästners Rezensionen lassen sich vor seinem biografischen Hintergrund jener Jahre besser begreifen und interpretieren.

Erich Kästner wurde am 23. Februar 1899 auf der Königsbrücker Straße in Dresden geboren.²⁰

Bereits als Kind begeisterte sich der Sohn eines Sattlers und einer Frisörin für die Bühne und besuchte mit seiner Mutter Ida Kästner, der die Ausbildung ihres Sohnes in besonderer Weise am Herzen lag, Aufführungen der verschiedenen Dresdner Bühnen.

In seinem autobiografischen Kinderbuch *Als ich ein kleiner Junge war* beschreibt Erich Kästner, dass er seine „Laufbahn als Zuschauer“²¹ schon sehr früh und mit viel Begeisterung begann. Als er ungefähr sieben oder acht Jahre alt war, lernte seine Mutter eine gewisse Frau Gans kennen, deren Tochter Hilde schon als Kind begeistert Theater spielte und damit auch ihre Zuschauer, zu denen mehrmals der junge Kästner gehörte, in ihren Bann zog.²² Seine Mutter brachte schließlich mit richtungsweisender Hand System in die kindlich-naive Zuschauerhaltung, indem sie regelmäßig mit ihrem Sohn ins Theater ging.²³

„Bald wurden die Dresdner Theater mein zweites Zuhause. Und oft mußte mein Vater allein zu Abend essen, weil Mama und ich, meist auf Stehplätzen, der Muse Thalia huldigten. [...] Wir bevölkerten das Alberttheater, das Schauspielhaus und die Oper. Stundenlang warteten wir auf der Straße, um, wenn die Kasse geöffnet wurde, die billigsten Plätze zu ergattern. Mißlang uns das, so gingen wir niedergeschlagen heim, als hätten wir eine Schlacht verloren. Doch wir verloren nicht viele Schlachten. Wir eroberten uns unsre Stehplätze mit Geschick und Geduld. Und wir harreten tapfer aus. Wer jemals den ‚Faust‘ oder eine Oper von Richard Wagner buchstäblich durchgestanden hat, wird uns seine Anerkennung nicht versagen. Ein einziges Mal nur sank meine Mutter ohnmächtig zusammen, während der ‚Meistersinger‘, an einem heißen Sommerabend. So kamen wir, auf den Stufen im letzten Rang, sogar zu zwei Sitzplätzen und konnten die Feier auf der Festwiese wenigstens hören.“²⁴

²⁰ Vgl. Hanuschek: *Keiner blickt dir hinter das Gesicht*. S.17.

²¹ Kästner, Erich: *Als ich ein kleiner Junge war*. 26. Auflage, Hamburg: Cecilie Dressler Verlag, Zürich: Atrium Verlag, 1957, S. 107.

²² Vgl. Kästner: *Als ich ein kleiner Junge war*. S. 107.

²³ Vgl. Bemann, Helga: *Erich Kästner. Leben und Werk*. Frankfurt am Main, Berlin: Ullstein Verlag, 1994, S. 32 f.

²⁴ Kästner: *Als ich ein kleiner Junge war*. S. 110.

Mutter und Sohn sahen sich also alles an, was auf dem Spielplan stand: Klassik und Romantik ebenso wie moderne Autoren jener Zeit.²⁵ Es ist demnach anzunehmen, dass Kästner bereits in den 1910er Jahren mit den Auswirkungen, die Theaterreformer und Erneuerer auf das Dresdner Theaterleben hatten,²⁶ konfrontiert wurde und sich seine Haltung zum Theater diesen Eindrücken entsprechend formte.

Diese häufigen Theaterbesuche prägten sich bei dem jungen Erich Kästner so tief ein, dass er schließlich, als er 1919 nach Leipzig ging, um an der dortigen Universität zu studieren, neben seinen Vorlesungen in Germanistik, Geschichte, Philosophie, Zeitungskunde und französischer Literatur, auch zahlreiche theatergeschichtliche Lehrveranstaltungen besuchte.²⁷ In dieser Zeit spielte Kästner zusätzlich mit dem Gedanken selbst Regisseur zu werden und besuchte weiterhin häufig das Theater. Er trat sogar während der Semesterferien als Statist in Dresden am Sächsischen Landestheater in Schiller-Stücken, wie *Wilhelm Tell* und *Braut von Messina*, und im Chor der Semperoper auf.²⁸ Der zwischen 1918 und 1922 am Sächsischen Landestheater als Regisseur tätige und von der Wiener Volksbühne kommende Berthold Viertel gehörte zu Kästners Regie-Vorbildern.²⁹ Viertel erarbeitete in Dresden am Sächsischen Landestheater einige der bedeutendsten Inszenierungen expressionistischer Dramen und brachte beispielweise Friedrich Wolfs *Das bist du* und Walter Hasenclevers *Jenseits* zur Uraufführung.³⁰

Wie Kästner versuchte seinem Idol Viertel näher zu kommen, berichtet Sven Hanuschek in seiner Kästner-Biografie in einer Anekdote, die Kästner dem Schauspieler Gerd Fricke erzählt hat: Während der Probenphase zu Hasenclevers *Jenseits*, beobachtete Kästner, wie sich Viertel regelmäßig beim gegenüberliegenden Frisör rasieren ließ. Um eine Gelegenheit zu bekommen, Viertel anzusprechen, ließ sich Kästner gleichzeitig rasieren und schaffte es schließlich, nachdem sich das Messer nicht mehr in seiner Halsgegend befand, den Regisseur zu fragen, ob er den stattfindenden Proben beiwohnen könne. Viertel fand den Einfallsreichtum des jungen Mannes scheinbar amüsant und ließ ihn heimlich bei den Proben zusehen, bis Kästner von der Schauspielerin Alice Verden im Zuschauerraum entdeckt wurde und damit seinen Beobachtungsposten aufgeben musste.³¹

²⁵ Vgl. Bemann: *Erich Kästner*. S. 33.

²⁶ Vgl. Schneider, Hansjörg: *Die Zeit ist aus den Fugen. Dresdens Schauspiel in den zwanziger Jahren. Mit drei Beiträgen von Ingeborg Mätje*. Dresden: Verlags- und Publizistikhaus, 2007.

²⁷ Vgl. Bemann: *Erich Kästner*. S. 49.

²⁸ Vgl. Hanuschek: *Keiner blickt dir hinter das Gesicht*. S. 70.

²⁹ Vgl. ebd.

³⁰ Vgl. Schneider: *Die Zeit ist aus den Fugen*. S. 12 f.

³¹ Vgl. Hanuschek: *Keiner blickt dir hinter das Gesicht*. S. 71 ff.

Bertolt Viertel war es wohl schließlich auch, der Kästner davor warnte ein akademischer Regisseur zu werden und ihm empfahl, sich als Schauspieler zu versuchen. Doch auch wenn Kästner sich heimlich einige Zeit in dem Aufsagen von Monologen versuchte, war er sich doch sicher, dass er für diesen Beruf ungeeignet sei³² und setzte darum seinen Fokus in den folgenden Jahren vor allem auf seine akademische Laufbahn und die Arbeit im journalistischen Bereich.

Besonders die Vorlesungen bei dem „exzellenten Goethekenner und Gelehrten von Ruf“³³ Geheimrat Prof. Dr. Albert Köster hatten es dem jungen Kästner angetan. Köster hatte als Literaturhistoriker mit seiner einzigartigen theatergeschichtlichen Sammlung Grundlagen zur wissenschaftlichen Erforschung der Theatergeschichte gelegt, wobei für Kästner dabei besonders die modellgetreuen Nachbildungen der verschiedenen historischen Bühnenformen, die während der Vorlesung aufgebaut und erklärt wurden von Interesse waren.³⁴

Prof. Dr. Albert Köster untersuchte vor allem die Theaterbühnen des 16. Jahrhunderts und konstruierte Bühnenmodelle vom 16. bis ins 19. Jahrhundert, seine wissenschaftlichen Forschungsschwerpunkte lagen beim Sturm und Drang, sowie der Weimarer Klassik und vor allem bei der deutschen Literatur der Aufklärung.³⁵

Ein weiterer Dozent Kästners, der Leipziger Nordist und Theaterkritiker Dr. Gustav Morgenstern, ließ seine Studenten Theaterkritiken zu aktuellen Premieren schreiben und diese noch am selben Abend an ihn schicken, um einen Vergleich mit den publizierten Kritiken unmöglich zu machen.³⁶ Diese Hausübungen bei Dr. Morgenstern dürften also Kästners erste Versuche als Rezensent gewesen sein. Hanuschek schreibt dazu:

„Ein frecher, brillanter Nachwuchskritiker zeigt sich hier, der seine Pointen setzen kann und keinen Respekt vor kulturellen Institutionen hat – wie etwa vor Gerhart Hauptmann.“³⁷

Auch das Fach Feuilleton bei Karl Bücher am Institut für Zeitungskunde, das Kästner belegte, schloss das Verfassen von Theaterkritiken mit ein.³⁸

Erich Kästner verbrachte das vierte Semester in Rostock und ging im fünften nach Berlin, wo er begann an seiner Dissertation zu arbeiten, die die *Hamburgische Dramaturgie* von Lessing behandeln sollte. In Anbetracht seiner finanziellen Lage und der steigenden Inflation war Kästner jedoch gezwungen, sein Studium so schnell wie möglich zu beenden und dafür erwies

³² Vgl. Hanuschek: *Keiner blickt dir hinter das Gesicht*. S. 73.

³³ Vgl. Bemann: *Erich Kästner*. S. 52 f.

³⁴ Vgl. ebd.

³⁵ Vgl. Hanuschek: *Keiner blickt dir hinter das Gesicht*. S. 74 f.

³⁶ Vgl. Kordon, Klaus: *Die Zeit ist kaputt. Die Lebensgeschichte des Erich Kästner*. Weinheim, Basel: Beltz und Gelberg Taschenbuch, 1998, S. 70.

³⁷ Hanuschek: *Keiner blickt dir hinter das Gesicht*. S. 75.

³⁸ Vgl. Kästner, Erich: *Werke. Splitter und Balken. Publizistik*. Hans Sarkowicz; Franz Josef Görtz (Hg.), Bd. 6. München, Wien: Carl Hanser Verlag, 1998, S. 676.

sich dieses zunächst gewählte Dissertationsthema als bei Weitem zu umfangreich, weshalb er dieses Vorhaben später schließlich aufgab.³⁹

Während Kästner noch in Berlin verweilte, erreichte ihn ein Brief, in dem angefragt wurde, ob er vom 6. Semester an als Famulus bei Prof. Köster tätig sein wolle. Da er das Geld dringend nötig hatte, kehrte Kästner schließlich auf diese Anfrage hin wieder zurück nach Leipzig.⁴⁰

Dort begann er seine journalistische Karriere, als er eigentlich zum Spaß die Glosse *Max und sein Frack* an das *Leipziger Tageblatt* schickte, wo sie schon zwei Tage später als Lokalspitze erschien.⁴¹ Als der Verlagsdirektor Richard Katz ihm daraufhin eine Redakteursstelle anbot, musste Kästner dieser zugunsten seine Stelle als Famulus bei Prof. Köster aufgeben, da Köster die journalistische Tätigkeit im Vergleich zur wissenschaftlichen als eine Art Prestigeverlust ansah und missbilligte.⁴²

Kästner begann mit dieser Anstellung als Redakteur seine journalistische Arbeit auszubauen und ebenso Glossen, Reportagen, Theater- und Kunstkritiken zu schreiben, auch für andere Zeitungen als das *Leipziger Tageblatt*, speziell für die liberale *Neue Leipziger Zeitung*, deren Feuilletonchef Hans Natonek den jungen Kästner bald als zweiten Feuilletonredakteur und Theaterkritiker in die Redaktion holte.⁴³

Trotz dieser Fortschritte in seiner journalistischen Arbeit wollte Kästner im Anschluss an sein Studium noch seine Dissertation schreiben. Da Prof. Dr. Albert Köster 1924 Selbstmord begangen hatte, wählte Kästner den außerordentlichen Professor Georg Witkowski als seinen Betreuer und entschied sich für ein stärker umgrenztes Thema als Lessings *Hamburgische Dramaturgie*, nämlich: *Friedrich der Große und die deutsche Literatur. Erwiderungen auf seine Schrift ‚De la littérature allemande‘*. Er ließ sich in der Redaktion vertreten und bearbeitete das Thema innerhalb weniger Monate.⁴⁴

Nachdem er schließlich am 4. August 1925 seinen Dokortitel verliehen bekommen hatte, konnte er sich nun vollkommen auf seine Arbeit als Redakteur konzentrieren. Doch obwohl diese Arbeit erfolgreich verlief und er neben seiner Tätigkeit bei der *Neuen Leipziger Zeitung (NLZ)* u. a. auch für die *Dresdner Neuesten Nachrichten*, die *Plauener Volkszeitung*,⁴⁵ das *Tage-Buch* und die *Weltbühne* (dort gab er sein Debüt am 6. Juli 1927)⁴⁶ schrieb, kam es aufgrund des Gedichts *Abendlied des Kammervirtuosen*, das 1927 in der *Plauener*

³⁹ Vgl. Kordon: *Die Zeit ist kaputt*. S. 67 f.

⁴⁰ Vgl. Bemann: *Erich Kästner*. S. 55.

⁴¹ Vgl. Kordon: *Die Zeit ist kaputt*. S. 71.

⁴² Vgl. Bemann: *Erich Kästner*. S. 57.

⁴³ Vgl. ebd.

⁴⁴ Vgl. Hanuschek: *Keiner blickt dir hinter das Gesicht*. S. 83 f.

⁴⁵ Vgl. ebd. S. 92.

⁴⁶ Vgl. Bemann: *Erich Kästner*. S. 81 ff.

Volkszeitung gedruckt wurde, zu einem Skandal innerhalb der Redaktion der *NLZ*. Worauf der Rausschmiss Erich Kästners und seines Freundes Erich Ohser, der den Text illustriert hatte, drohte, bis Kästner schließlich am 1. April 1927 offiziell die Redaktion verließ.⁴⁷

Anfang Juli übersiedelte Kästner nach Berlin, wo er, nachdem das Budget immer magerer zu werden drohte, seinem ehemaligen Chef bei der *NLZ* das Angebot unterbreitete Rezensionen über die Berliner Theater-, Film- und Kunstszenen zu verfassen und das, um weiteren Ärger zu vermeiden, u. a. unter seinem Pseudonym ‚Peter Flint‘.⁴⁸ Damit hatte Kästner ein kleines festes Einkommen als Theaterkritiker und blieb der *NLZ* immerhin bis 1933 als fester freier Mitarbeiter erhalten.⁴⁹

Kästner lebte sich schnell in Berlin ein, machte das Café Leon, was im selben Haus wie das *Kabarett der Komiker* ansässig war,⁵⁰ zu seinem Büro und lernte bald die Künstler, Schriftsteller, Schauspieler und Regisseure Berlins kennen. Seine materielle Situation verbesserte sich zusehends, da er seine Texte an so namenhafte Zeitungen wie *Simplicissimus*, *Tagebuch*, das *Berliner Tageblatt* und die *Weltbühne* lieferte. Für den *Montag Morgen* verfasste er das wöchentliche Kommentargedicht⁵¹ und im Frühjahr 1928 konnte bei Curt Weller in Leipzig Kästners erstes Buch, der Gedichtband *Herz auf Taille* erscheinen.⁵² Ein Jahr später 1929 folgte der Zweite unter dem Titel *Lärm im Spiegel*, dann 1930 *Ein Mann gibt Auskunft* und 1932 *Gesang zwischen den Stühlen*.⁵³

Auf Anregung von Edith Jacobsohn, der Witwe des *Weltbühne*-Verlegers Siegfried Jacobsohn, begann Kästner sich neben seiner journalistischen und lyrischen Arbeit einem anderen schriftstellerischen Bereich zu widmen, der ihm schließlich den nachhaltigsten Erfolg bescheren sollte: dem Schreiben von Kinderbüchern. Edith Jacobsohn gehörte der Kinderbuchverlag *Williams & Co* und da Kästner bereits in Leipzig ein paar Geschichten für Kinder publiziert hatte, gab sie ihm den Impuls, ein Kinderbuch zu verfassen.⁵⁴ Vom Ergebnis war nicht nur Jacobsohn, sondern auch Kästner selbst überrascht und es wurde sein erster großer und internationaler Erfolg, als *Emil und die Detektive* im Herbst 1929 in den Buchläden lag.⁵⁵

⁴⁷ Vgl. Schikorsky, Isa: *Erich Kästner*. 2. Auflage, München: Deutscher Taschenbuchverlag, 1999, S. 33 f.

⁴⁸ Vgl. Hanuschek: *Keiner blickt dir hinter das Gesicht*. 96 f.

⁴⁹ Vgl. ebd. S. 118.

⁵⁰ Vgl. ebd. S. 119.

⁵¹ Vgl. ebd. S. 120 f.

⁵² Vgl. ebd. S. 127.

⁵³ Vgl. Görtz, Franz Josef; Sarkowicz, Hans: *Erich Kästner. Eine Biographie*. Unter Mitarbeit von Anja Johann. München, Zürich: Piper Verlag, 1998, S. 118.

⁵⁴ Vgl. Kordon: *Die Zeit ist kaputt*. S. 120 f.

⁵⁵ Vgl. ebd. S. 121.

Kästner bediente sich nicht nur verschiedener Genres innerhalb der Schriftstellerei, sondern verwertete seine Texte auch in unterschiedlichen Medien. So wurde *Emil und die Detektive* beispielsweise bereits im November 1930 im *Theater am Schiffbauerdamm* als Theaterstück uraufgeführt⁵⁶ und hatte am 2. Dezember 1931 Premiere als Kinofilm, der unter der Regie von Billy Wilder gedreht wurde.⁵⁷ Kästner schrieb auch direkt für die neuen Medien, beispielsweise für den Rundfunk das Hörspiel *Leben in dieser Zeit. Lyrische Suite in drei Sätzen* 1929 oder das später von Max Ophüls verfilmte Drehbuch *Dann schon lieber Lebertran* 1931.⁵⁸ Die Jahre in Berlin zwischen 1927 und 1933 gelten als Kästners produktivste und er konnte als Journalist, Lyriker, Kinderbuchautor sowie Drehbuchautor Erfolge feiern. Seine Gedichte wurden für die Kabaretts Berlins zu Chansons vertont und auch der nachhaltigste Roman für Erwachsene *Fabian. Die Geschichte eines Moralisten* erschien 1931.⁵⁹ Mit der Machtübernahme der Nationalsozialisten im Januar 1933 begann für Kästner eine Zeit als verfemter und verbotener Autor, dennoch entschied er sich, im Gegensatz zu vielen seiner Kollegen, in Deutschland zu bleiben. Im Mai 1933 wurden seine Bücher zusammen mit den Büchern Heinrich Manns und Ernst Glaesers öffentlich verbrannt und mit den Worten „Gegen Dekadenz und moralischen Zerfall! Für Zucht und Sitte in Familie und Staat!“⁶⁰ den Flammen übergeben.⁶¹ Im März 1933 wurde Kästner aus dem „Schutzverband deutscher Schriftsteller“ ausgeschlossen und seine Bücher, bis auf den *Emil*, auf die Listen der verbotenen Bücher gesetzt, woraufhin sie aus den Buchläden entfernt wurden.

Um in Deutschland dennoch publizieren zu können, bemühte Kästner sich um die Aufnahme in die Reichsschrifttumskammer, woraufhin ihm im Februar 1934 mitgeteilt wurde, er könne in Deutschland nur noch unter Pseudonym schreiben.⁶² Journalistisch konnte er jedoch nicht mehr tätig sein, da die Zeitungen, für die er schrieb, mittlerweile verboten oder „gleichgeschaltet“ waren. Kästner beschloss deshalb sich verstärkt der Unterhaltungsliteratur zu widmen, um so die Nazi-Zeit zu überstehen und schrieb den Roman *Drei Männer im Schnee*. Kurz vor dem Erscheinen des Romans in Deutschland sprach das Propagandaministerium jedoch ein Publikationsverbot gegen Kästner aus, der Verlag konnte die Rechte jedoch an das Ausland verkaufen und *Drei Männer im Schnee* wurde im

⁵⁶ Vgl. Hanuschek: *Keiner blickt dir hinter das Gesicht*. S. 163 f.

⁵⁷ Vgl. ebd. S. 174 f.

⁵⁸ Vgl. ebd. S. 123 f; S. 169 f.

⁵⁹ Vgl. ebd. S. 124 f; S. 198.

⁶⁰ Zitiert nach: Görtz; Sarkowicz: *Erich Kästner*. S. 180.

⁶¹ Vgl. Görtz; Sarkowicz: *Erich Kästner*. S.179 ff.

⁶² Vgl. ebd. S. 181 ff.

Spätherbst 1934 schließlich in Zürich herausgebracht.⁶³ Auch die folgenden zwei Romane, ein weiteres Kinderbuch und ein Gedichtband mit bereits veröffentlichten und unpolitischen Gedichten wurden in der Schweiz publiziert.⁶⁴ Zunächst bemühte sich Kästner auch nach der Machtübernahme der Nationalsozialisten um das Beibehalten seines gewohnten Tagesablaufs und besuchte weiterhin das Café Leon, die Berliner Theater und Kabaretts.⁶⁵ Unter Pseudonym schrieb er weiterhin Texte für die noch bestehenden Kabaretts, arbeitete an mehreren Lustspielen (mit) und einigen Filmdrehbüchern, beispielsweise hatte die Spielfilmfassung von *Drei Männer im Schnee* unter dem Titel *Paradise for Three* 1938 in den USA Premiere. Trotzdem zog er sich immer mehr in sich selbst zurück, litt unter dem heimlichen Arbeiten und der zunehmenden Einsamkeit, die auch aus dem vielfachen Verschwinden seiner Freunde resultierte.⁶⁶

Die Kontakte zu Freunden und Kollegen ins Ausland wurden immer weniger, mit Beginn des Zweiten Weltkrieges 1939 brachen sie vollkommen ab. Bis dahin konnte Kästner im Ausland publizieren, doch dort, wo die Deutschen einmarschierten, wurden seine Bücher beschlagnahmt. Angesichts der eigenen Existenzängste und dem erneuten kriegesischen Grauen in Europa, resignierte Kästner zunehmend.⁶⁷ Um dem zu entkommen umgab er sich mit seinen verbliebenen Freunden, zu denen auch der Ufa-Herstellungsleiter Eberhard Schmidt zählte. Im Jahr 1942 wurde Kästner plötzlich, aus nicht vollkommen nachvollziehbaren Gründen, von Joseph Goebbels eine Sondergenehmigung für das Verfassen eines Drehbuches erteilt. Er sollte den Jubiläumsfilm zum 25-jährigen Bestehen der Ufa schreiben und obwohl er zunächst daran zweifelte, ob er das Angebot annehmen sollte, lieferte er schließlich auf der Vorlage des *Münchhausen*-Stoffes von August Bürger, das Drehbuch *Münchhausen*.⁶⁸ Obwohl der Autor nur unter dem Pseudonym Berthold Bürger genannt werden sollte, wurde die Sondergenehmigung knapp zwei Monate vor der Filmpremiere zurückgezogen und Kästner mit einem umfassenden und endgültigen Schreibverbot belegt.⁶⁹ Kästner schrieb also bis 1945 nur für die Schublade und trug ein paar harmlose Manuskripte und unverständliche Notizen mit sich in seinem Luftschutzgepäck herum.⁷⁰

⁶³ Vgl. Schikorsky: *Erich Kästner*. S. 94 ff.

⁶⁴ Anm: Romane: *Die verschwundene Miniatur oder auch Die Abenteuer eines empfindsamen Fleischermeisters* 1936; *Georg und die Zwischenfälle* 1938; Kinderbuch: *Emil und die drei Zwillinge* 1935; Gedichtband: *Doktor Erich Kästners lyrische Hausapotheke* 1936 (Vgl. Schikorsky: *Erich Kästner*. S. 98 f.)

⁶⁵ Schikorsky: *Erich Kästner*. S. 97 f.

⁶⁶ Vgl. ebd. S. 100 ff.

⁶⁷ Vgl. Kordon: *Die Zeit ist kaputt*. S. 183 ff.

⁶⁸ Vgl. ebd. S. 190 ff.

⁶⁹ Vgl. ebd. S. 195 ff.

⁷⁰ Vgl. Enderle, Luiselotte: *Erich Kästner. In Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Dargestellt von Luiselotte Enderle*. München: Rowohlt, 1966 (Erstausgabe 1960), S. 93.

Die Bombenangriffe auf Berlin nahmen immer mehr zu und Kästners Wohnung brannte im 1944 vollkommen aus. Daraufhin zog er zu seiner Lebensgefährtin Luiselotte Enderle in die Sybelstraße, die er bereits aus seiner Leipziger Zeit kannte und mit der er, nachdem sie 1937 nach Berlin übersiedelte, seit 1939 liiert war. Enderle sollte ihn von da an Zeit seines Lebens begleiten und wurde außerdem seine erste Biografin.⁷¹

Um den Unruhen in Berlin, das nicht nur von Luftangriffen, sondern auch von Verhaftungswellen erschüttert wurde, zu entgehen, gründete Kästners Freund Eberhard Schmidt eine vermeintliche Filmcrew, in die er Kästner als Drehbuchautor einschmuggelte. Angeblich sollten sie an einem Film mit dem Titel *Das verlorene Gesicht* arbeiten und die Dreharbeiten fanden im österreichischen Mayrhofen in Tirol statt. So entkam das ganze Filmteam durch eine List dem gefährlichen Berlin und verharnte bis zum Kriegsende und dem Eintreffen der Amerikaner in Tirol.⁷²

Nach Kriegsende kam Kästner zusammen mit Enderle zunächst bei Verwandten in Schliersee in Bayern unter, bis er schließlich die Leitung des Feuilletons bei der von den amerikanischen Alliierten gegründeten *Neuen Zeitung* annahm und sich in München niederließ. Einige seiner früheren Freunde hatte es ebenfalls nach München verschlagen und sie planten Projekte, wie die Gründung eines Kabaretts, für das sie auch Kästner zu gewinnen versuchten, bis er nach einigem Überreden letztlich begann für die 1945 gegründete *Schaubude* Chansons zu verfassen.⁷³ Seine Eindrücke während des Kriegsendes und der ersten Nachkriegszeit hielt Kästner in seinem 1961 veröffentlichten, später überarbeiteten Tagebuch mit dem Titel *Notabene 45 fest*.⁷⁴

Die Jahre nach 1945 wurden zu Kästners zweiter arbeitsintensivster Zeit. Die neugewonnene Freiheit animierte ihn vielfach zu schreiben und zu publizieren. Darum beteiligte er sich nicht nur an den Kabaretts *Schaubude*, die mit der Währungsreform 1948 schließen musste, und dem 1951 neu gegründeten *Die kleine Freiheit*, sondern widmete sich außerdem weiterhin dem Schreiben von Kinderbüchern und setzte nicht ohne Grund einen Schwerpunkt auch auf seine journalistische Arbeit.⁷⁵ Denn es war Kästner ein Anliegen, dass jene, die sich während des nationalsozialistischen Regimes nicht schuldig gemacht hatten, „den täglichen Kram“ erledigten und auch literarisch beim Aufbau Deutschlands mithalfen, das erklärte Kästner in seinem 1946 veröffentlichten Text *Der tägliche Kram* ausführlich.⁷⁶ Gerade um diesen

⁷¹ Vgl. Hanuschek: *Keiner blickt dir hinter das Gesicht*. S. 268.

⁷² Vgl. Schikorsky: *Erich Kästner*. S. 110 f.

⁷³ Vgl. ebd. S. 112 ff; S. 120 ff.

⁷⁴ Vgl. Hanuschek: *Keiner blickt dir hinter das Gesicht*. S. 470.

⁷⁵ Vgl. ebd. S. 322 ff.

⁷⁶ Vgl. dazu Kästner: *Wir sind so frei*. S. 81 f.

Wiederaufbau und ebenfalls das erneute Warnen vor Krieg und Diktatur, um zu verhindern, dass sich die jüngste deutsche Geschichte wiederhole, war es Kästner nach dem Zweiten Weltkrieg besonders gelegen. Damit er jene mit seinem Mahnen erreiche, die es in Zukunft verhindern könnten, richtete er sich nicht nur in seinen Romanen an die Kinder, sondern gab er außerdem die recht politische Kinder- und Jugendzeitschrift *Pinguin* heraus, die 1946 das erste Mal erschien. Seine aktive Arbeit daran dauerte bis 1948, also bis zu jenem Zeitpunkt, an dem nach der Währungsreform der *Pinguin* zu einem einfacheren Blatt umstrukturiert wurde.⁷⁷

Angesichts der Wiederaufrüstung Deutschlands und dem Beginn des Kalten Krieges begann Kästner trotz weiterer pazifistischer Bemühungen zunehmend zu resignieren und zog sich aus dem tagesaktuellen Schreiben zurück.⁷⁸ Immer wieder wurde Kästner mit Fragen nach seiner inneren Emigration während des Nationalsozialismus konfrontiert und musste sich ab 1945 für sein Bleiben rechtfertigen. Als Gründe nannte er vor allem seine Eltern, die er nicht allein hätte lassen wollen und betonte außerdem, dass er als Schriftsteller die Pflicht empfunden hätte, über jene Jahre irgendwann schreibend Zeugnis abzulegen.⁷⁹ Statt des angekündigten Zeitromans publizierte Kästner 1956 das überambitionierte Theaterstück *Die Schule der Diktatoren* und 1961 das schon erwähnte *Notabene 45*. Sein wahrscheinlich gelungenstes Werk in jenen Jahren war jedoch die Autobiografie *Als ich ein kleiner Junge war* aus dem Jahr 1957, in dem er seine Dresdner Kindheitserinnerungen beschrieb.⁸⁰

Trotz der immer stärker werdenden Resignation engagierte sich Kästner in den 50er und 60er Jahren noch politisch, beispielsweise im PEN-Club und demonstrierte für Pazifismus, gegen atomare Aufrüstung und reaktionäre Bewegungen in Politik und Bevölkerung.⁸¹

Außerdem prägten zwei private Ereignisse während der 50er Jahre Kästners Leben. Im Mai 1951 starb Kästners Mutter in Dresden, zu der er Zeit seines Lebens ein ungewöhnlich enges Verhältnis gehabt hatte. Über dieses Verhältnis geben vor allem die zahlreichen Briefe und Postkarten, die Kästner ihr zeitweise sogar täglich schrieb, Auskunft. In ihnen berichtet Kästner seiner Mutter ausführlich von seinem Leben und seiner Arbeit, lässt dabei auch Details, die seine Liebschaften betreffen oft nicht aus und machte seine Mutter damit zu seiner engsten Vertrauten.⁸² Nach dem Tod der Mutter stürzte sich Kästner in die Arbeit und es dauerte, bis er den Verlust überwand. Dafür begann sich das Verhältnis zu seinem Vater zu

⁷⁷ Vgl. Schikorsky: *Erich Kästner*. S. 125 ff.

⁷⁸ Vgl. Kordon: *Die Zeit ist kaputt*. S. 270 ff.

⁷⁹ Vgl. u. a. Hanuschek: *Keiner blickt dir hinter das Gesicht*. S. 319 f.

⁸⁰ Vgl. ebd. S. 470.

⁸¹ Vgl. ebd. S. 369 f.

⁸² Vgl. dazu Kästner: *Mein liebes, gutes Muttchen, Du!*.

verbessern und zu intensivieren und anstatt der Briefe an die Mutter, begann er nun eine engere schriftliche Korrespondenz mit Emil Kästner.⁸³

Obwohl Kästner offiziell mit Enderle liiert war, pflegte er in den 50er Jahren dennoch Liebschaften zu einigen jungen Frauen. Zu ihnen gehörte auch Friedhilde Siebert, die er wahrscheinlich 1949 im Café Leopold kennenlernte und die, wie er seinem Freund Edmund Nick anvertraute, nach seiner Jugendliebe aus Leipziger Zeit Ilse Julius, die zweite große Liebe seines Lebens war.⁸⁴ Mit ihr bekam er am 15. Dezember 1957 seinen Sohn Thomas.⁸⁵

Mit dem Jahr 1957 ging Kästners literarische Auseinandersetzung mit grundsätzlich gegenwärtigen Stoffen zu Ende, es erschien lediglich *Notabene 45*. Ansonsten beschäftigte er sich mit der Herausgabe seiner Gesammelten Werke und schrieb in den 60er Jahren in erster Linie Vorworte zu von ihm herausgegebenen Anthologien, Reden zu verschiedenen Anlässen und außerdem zwei Kinderbücher.⁸⁶

1961 erkrankte Kästner an Tuberkulose und obwohl sich sein Gesundheitszustand nach einem Kuraufenthalt im Tessin zunächst verbesserte, regenerierte sich sein Körper nicht mehr vollständig. Nicht nur die Resignation gegenüber denen sich nicht verbessernden Menschen, die er Zeit seines Lebens vor immer wieder Gleichem warnte, zehrte an seinem Körper,⁸⁷ sondern auch das komplizierte Doppelleben, das er zwischen Enderle und seinem Sohn und dessen Mutter Siebert führte, trug zur Verschlechterung bei. Nachdem Enderle von der Existenz des Sohnes erfahren hatte, spitzte sich ein Konflikt nach dem anderen zwischen den beiden zu und Kästner versuchte, dem mit seinem heißgeliebten Whiskey zu entkommen.⁸⁸ Schließlich trennte Kästner sich von Siebert und hielt telefonisch Kontakt zu seinem Sohn, genas aber nicht mehr. Nach seinem 75. Geburtstag diagnostizierte man Speiseröhrenkrebs bei ihm und 4 Tage nachdem er ins Krankenhaus eingeliefert wurde, starb Erich Kästner am 29. Juli 1974.⁸⁹

⁸³ Vgl. Hanuschek: *Keiner blickt dir hinter das Gesicht*. S. 374 ff.

⁸⁴ Vgl. ebd. S. 368.

⁸⁵ Vgl. ebd. S. 395.

⁸⁶ Vgl. Bemann: *Erich Kästner*. S. 464 ff; S. 478 ff. Anm: Die Kinderbücher: *Der kleine Mann* (1963); *Der kleine Mann und die kleine Miss* (1967). (Vgl. Hanuschek: *Keiner blickt dir hinter das Gesicht*. S. 470.)

⁸⁷ Vgl. Bemann: *Erich Kästner*. S.474 ff.

⁸⁸ Vgl. Hanuschek: *Keiner blickt dir hinter das Gesicht*. S. 417 ff; S. 421 ff.

⁸⁹ Vgl. ebd. S. 428.

III.) Der journalistische Beobachter

Das Theater spielte also im Leben des Dresdner Schriftstellers durchgehend eine Rolle, auch wenn dieser Aspekt seiner Arbeit nicht zu den bekanntesten zählt. Während Erich Kästners Schreiben für das Kabarett und auch das Verfassen eigener Theatertexte zu den direkten Tätigkeitsfeldern im Zusammenhang mit dem Theater zählt, umfassen seine zahlreichen Rezensionen eher die indirekte Theaterarbeit, in der er in erster Linie als Beobachter fungierte.

Da sich Kästner schon sehr früh als den idealen Zuschauer entdeckte, machen seine Theaterrezensionen einen besonderen Teil seiner Arbeit aus. In *Als ich ein kleiner Junge war* schreibt Kästner dazu:

„Mitunter hab ich Theaterkritiken geschrieben, zuweilen ein Stück, und die Ansichten über diese Versuche mögen auseinander gehen. Doch eines lasse ich mir nicht abstreiten: Als Zuschauer bin ich nicht zu übertreffen.“⁹⁰

Mit dieser Anerkennung seiner besonderen Begabung als Zuschauer spricht sich Kästner gleichzeitig ein gewisses Talent als Kritiker zu, da er schließlich in dieser Funktion den journalistischen Beobachter und damit auch den kritischen Zuschauer mimen konnte.

Ich möchte nun im folgenden Kapitel diesen Teil seiner Beschäftigung mit dem Theater näher untersuchen, um anhand seiner Rezensionen herauszuarbeiten, welchen Anspruch Kästner an das und welche Vorstellung vom Theater er hatte. Da Kästner im Laufe seines Lebens zahlreiche Kritiken verfasste, von denen längst nicht alle wieder erneut publiziert wurden, werde ich mich auf die von Hans Sarkowicz und Franz Josef Görtz in den Gesammelten Werken herausgegebenen Rezensionen⁹¹ beziehen.

Um mich dem Umgang mit der kästnerschen Theaterkritik zu nähern, werde ich sie zunächst zeitlich kontextualisieren, anschließend einige Momente der Rezensionen beispielhaft behandeln, um zum Ende dieses Kapitels hin eine zusammenfassende Idee von Kästners Theaterbegriff, der sich anhand seiner Kritiken eruieren lässt, zu vermitteln.

1.) Theater der Weimarer Republik als Kontext des kästnerschen Schaffens

Da Erich Kästner seine meisten und für meine Arbeit aussagekräftigsten Rezensionen während seiner ersten Jahre in Berlin, also 1927-1933, für die *Neue Leipziger Zeitung* verfasste, ist es notwendig die Jahre der Weimarer Republik und ihr Theater genauer zu betrachten, um Kästners Rezensionen zu kontextualisieren. Aber nicht nur das Theater selbst,

⁹⁰ Kästner: *Als ich ein kleiner Junge war*. S. 111.

⁹¹ Kästner: *Splitter und Balken*.

sondern auch die Theaterkritik nahm während der Weimarer Republik eine besondere Rolle ein, die es ebenso zu erläutern gilt.

Nach der kollektiven Erfahrung des Ersten Weltkrieges und dem Zusammenbruch der Monarchie hatte die erste deutsche Republik von ihrem Beginn 1919 an, bis zu ihrem Ende mit der Machtübernahme der NSDAP am 30. Januar 1933, immer wieder schwere Rückschläge zu verkraften. Dazu zählten unter anderem die Reparationszahlungen, die im Versailler Vertrag festgeschrieben wurden, die Inflation, die 1923 ihren Höhepunkt erreichte und die deutsche Währung nachhaltig schwächte, Putschversuche, die Weltwirtschaftskrise 1929 und antidemokratische Tendenzen von links und rechts.⁹²

Vor diesem politischen Hintergrund entwickelte sich in den Jahren zwischen 1919 und 1933 das, was Günther Rühle die „lebendigste[...] Phase des deutschen Theaters“⁹³ nennt.

Diese Phase entstand nicht im leeren Raum, sondern hatte ihre Ursprünge in den vorangegangenen Entwicklungen, wie beispielsweise den theaterreformatischen Bestrebungen um 1900, mit denen sich das Theater von der Literatur zu lösen begann und zunehmend als autonome Kunstform begriffen werden konnte. Gleichzeitig hielt die bildende Kunst immer mehr in das Theater Einzug und, sich auf Theorien von Friedrich Nietzsche stützend, wurde vermehrt der Festspielcharakter des Theaters hervorgehoben und damit ein Interesse am Massentheater geweckt. Zudem wurde die Bedeutung des Regisseurs erheblich aufgewertet und die Trennung zwischen Bühne und Publikum zur Diskussion gestellt, wozu Max Reinhardt mit seinen Theatern wesentlich beitrug.⁹⁴ Auch der um 1923 erlöschende Expressionismus führte mit seiner Auflehnung gegen die willhelminisch-bürgerliche Gesellschaft und der Zerstörung des Dramas in seiner ursprünglichen Form zu Veränderungen im Theater- und Kunstverständnis.

„Der Expressionismus ist der letzte, von den sozialen Problemen losgelöste Erneuerungsversuch des Idealismus. Insofern er auf die alte, im Kriege sich selbst umbringende, muffige bürgerliche Kultur antwortet, erscheint er jung, revolutionär, aber sein Gesellschaftsbild bleibt illusionär. Die Zeit seines Entstehens haftet ihm an: er überspringt das Kriegschaos mittels seiner Visionen; er wirkt auf dem Theater wie die Einleitung zur Revolution und entfaltet sich dort kraft der Freiheit, die die Revolution auch der Kunst gewinnt. Geist und Wirklichkeit: das wird das durchlittene Problem dieser Jahre.“⁹⁵

⁹² Vgl. u. a. Hoffmann, Hilmar; Klotz, Heinrich (Hg.): *Die Kultur unseres Jahrhunderts. 1918-1933*. Düsseldorf, Wien, New York, Moskau: ECON Verlag, 1993.

⁹³ Rühle, Günther: *Theater für die Republik. Im Spiegel der Kritik*. Bd. 1. Überarbeitete Neuauflage, Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1988, S. 45.

⁹⁴ Vgl. Brauneck, Manfred: *Theater im 20. Jahrhundert. Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1982, 63ff.

⁹⁵ Rühle: *Theater für die Republik*. Bd. 1. S. 13.

Aber nicht nur die künstlerischen Neuerungen boten den Nährboden für die innovativen Theaterjahre der Weimarer Republik, sondern auch die politischen Veränderungen, wie die Abschaffung der Zensur und die Verstaatlichung der Hoftheater, die eine finanzielle Unterstützung des Theaterbetriebs bedeutete, trugen wesentlich zur Entwicklung jener Jahre bei. Denn insbesondere das Theater ist eine verstärkt von den politischen Gegebenheiten abhängige Kunstform, die auf Subventionen und das Publikum angewiesen ist.⁹⁶

Um dem stark idealistischen Expressionismus und der ansonsten herrschenden Gleichgültigkeit gegenüber den politischen und sozialen Verhältnissen, die sich insbesondere für die Arbeiterschaft mit der Inflation immer weiter verschlechterten, etwas entgegen zu setzen, nahmen politisch-revolutionäre Dramen und Theaterformen, deren Ziel es war aktiv in die Politik einzugreifen, ab 1924 immer mehr zu. So klagten beispielsweise der Regisseur Erwin Piscator und Bertolt Brecht an, dass das neue System, die Weimarer Republik, gleich zu Beginn eine wirkliche Neuordnung der Gesellschaft verhindert hatte.⁹⁷ Dem kommunistisch orientierten Erwin Piscator war es daher in seiner Theaterarbeit ein besonderes Anliegen das Proletariat nach sowjetischem Vorbild als Publikum zu gewinnen und es zunehmend zu versierten Theaterbesuchern zu machen.⁹⁸ Zu diesem Zwecke gründete er 1920 in Berlin das „Proletarische Theater“, in dem er nicht Kunst, sondern Propaganda vermitteln wollte. Um das Zielpublikum besser zu erreichen spielten sie in Sälen und Versammlungslokalen. Das Projekt scheiterte allerdings, da das Proletariat wirtschaftlich zu schwach war, um die Bühne zu finanzieren, die Kommunistische Partei außerdem Piscators „Propaganda“ ablehnte und Kunst forderte und zusätzlich die Spielkonzession aus politischen Gründen nicht verlängert wurde.⁹⁹ In diesem *Proletarischen Theater* standen der Lehrwert und die Agitation im Mittelpunkt, auf die unterhaltende und vergnügliche Funktion des Theaters wurde verzichtet und trotzdem war die Resonanz des Arbeiterpublikums auf dieses Piscator-Theater beträchtlich.¹⁰⁰ In den Jahren zwischen 1924 und 1927 führte Piscator zehnmal Regie an der Volksbühne, wobei seine politisch-revolutionäre Zielsetzung nach und nach zur öffentlichen Auseinandersetzung in der Presse wurde. Um seine Ziele schließlich besser umsetzen zu können, gründete Piscator 1927 sein eigenes Theater mit eigenem Konzept, das *Theater am Nollendorfplatz*. Obwohl er mit seinen Aufführungen zunächst einen beachtlichen Erfolg erzielen konnte, musste die Bühne schon nach einer Spielzeit Konkurs

⁹⁶ Vgl. u. a. Brandt, Cornelia A.: *Theater in der Weimarer Republik. Eine quantitative Analyse*. Karlsruhe: studium presse, 1990, S. 33.

⁹⁷ Vgl. ebd. S. 32 f.

⁹⁸ Vgl. ebd. S. 34 f.

⁹⁹ Vgl. ebd. S. 46.

¹⁰⁰ Vgl. Brauneck: *Theater im 20. Jahrhundert*. S. 330.

anmelden und auch die zweite Piscator-Bühne musste 1929 nach nur vier Wochen geschlossen werden.¹⁰¹ Die dritte Piscator-Bühne im Jahr 1931 war wiederum besonders durch die Zusammenarbeit mit Bertolt Brecht gekennzeichnet.¹⁰² Brecht und Piscator hatten zwar den gleichen Ausgangspunkt und eine ähnliche Zielsetzung innerhalb ihrer Theaterarbeit, doch während Brecht als das für ihn ideale Mittel ein kritisches Schauspielertheater sieht, entwirft Piscator eher eine Art Funktionstheater. Brecht entwickelte sein Theater der Verfremdung, Piscator dagegen sein „Theater der direkten Konfrontation“ und meinte 1929 dazu:

„Worauf kommt es mir denn bei meiner ganzen Arbeit an? Nicht auf die bloße Propagierung einer Weltanschauung durch Klischeeformen und Plakatthesen, sondern auf die Führung des Beweises, daß diese Weltanschauung und alles, was sich aus ihr ableitet, für unsere Zeit die alleingültige ist.“¹⁰³

Erwin Piscators Inszenierungen waren soziologisch, indem er die Hintergründe der Stücke ausweitete, um die Figuren in ihre jeweilige Zeit zu stellen. Dabei fungierten Lichtbilder als Wirklichkeitszitate, da die technischen Mittel die Entwicklung der Gesellschaft zu einer technisierten widerspiegeln.¹⁰⁴

Brechts Theorien zur Bühne waren dagegen besonders durch die Zusammenarbeit mit dem Bühnenbildner Caspar Neher beeinflusst, wobei eine schlichte, „handhabbare“, veränderbare Bühne im Vordergrund stand und als Modell für eine veränderbare Welt diente. Das „Theater des Zeigens“ begann erst mit *Mann ist Mann* (Uraufführung im September 1926 in Darmstadt), vorher waren Brechts Stücke stark expressionistisch-individualistisch geprägt. Dadurch, dass der Regisseur Brecht außerdem als eigener Stückschreiber arbeitete, konnte er so die für die Brecht-Bühne typischen szenischen Ausdrucksmittel an den eigenen Stücken einführen.¹⁰⁵

Nicht nur Bertolt Brechts erste Stücke wurden zu Beginn der Weimarer Republik zuerst in der „Provinz“ entdeckt und uraufgeführt, sondern auch andere später die Republik prägende Autoren wie beispielsweise Friedrich Wolf und Georg Kaiser. Besonders die Entdeckungsfreudigkeit gegenüber dem Expressionismus war zu Beginn der 20er Jahre vor allem in der sogenannten „Provinz“ hoch.¹⁰⁶ Erst mit der zunehmenden Zentrierung der Staatsgewalt auf Berlin übernahmen auch die Berliner Theater den Vorrang. Der idealistische Expressionismus jedoch blieb Berlin fremd und stand dem Berliner Realismus gegenüber, der

¹⁰¹ Vgl. Brandt: *Theater in der Weimarer Republik*. S. 46 ff.

¹⁰² Vgl. Brauneck: *Theater im 20. Jahrhundert*. S. 333.

¹⁰³ Ebd. S. 267.

¹⁰⁴ Vgl. Rühle, Günther: *Theater in unserer Zeit*. 2. Auflage, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1980. S. 35f.

¹⁰⁵ Vgl. Brandt: *Theater in der Weimarer Republik*. S. 51 ff.

¹⁰⁶ Vgl. ebd. S. 33.

die ganze Republik über der Grund des Berliner Theaters blieb.¹⁰⁷ Nur einer, meint Günther Rühle, hat es geschafft jenen Realismus eine Weile zu bändigen – der Regisseur Leopold Jeßner. Er inszenierte nicht mehr die Stufen einer Handlung, sondern das Grundmotiv, entwickelte also ein „motivistisches Theater“ aus einem republikanisch-politischen Impuls heraus, wobei er die Bühne entgegen dem traditionellen Hoftheater gründlich entrümpelte.¹⁰⁸ Jeßner galt als der Gegenspieler Max Reinhardts, der ein Jahr nach Jeßners Auftreten in Berlin die Direktion seiner Theater an Felix Hollaender übergab und zurück nach Wien, damit also in die Opposition ging.¹⁰⁹ Jeßner galt außerdem als Meister der Verknappung und Theaterautorität, schaffte es allerdings im Gegensatz zu anderen Regisseuren jener Zeit nicht, einen Theaterdichter nachhaltig an sich zu binden, wie es beispielsweise Erich Engel mit Bertolt Brecht und Heinz Hilpert mit Carl Zuckmayer machten. Er holte dafür aber junge aufstrebende Regisseure wie Engel und Jürgen Fehling an sein Staatstheater, was sich als Pendant zu Reinhardts Deutschem Theater etablierte.¹¹⁰

Mit diesen Regisseuren stieg nach und nach auch die Bedeutung des Regietheaters während der 20er Jahre. Man ging zunehmend ins Theater um die jeweilige Inszenierung und weniger das Stück selbst zu sehen: Stücke wurden stattdessen mehr und mehr als eine Art „unfertige Manuskripte, die es zu interpretieren galt“ gesehen. Auch das kollektive Arbeiten gewann am Theater an Bedeutung. Das hatte zum einen politisch motivierte Gründe von Seiten der links orientierten Theatermacher, die in der Kollektivarbeit erhöhtes kreatives Potential sahen, zum anderen auch wirtschaftliche angesichts der katastrophalen Lage Ende der 20er Jahre.¹¹¹

Als besondere Dramenform entwickelte sich in den Jahren der Weimarer Republik vor allem das sogenannte Zeitstück oder auch Tendenzstück. Diese Bezeichnung meint ein Schauspiel, das sich unmittelbar mit den Problemen der Gegenwart, der nahesten Zeit, beschäftigt. Der Autor/die Autorin des Zeitstückes verzichtet dabei auf die Objektivität des Dramas und will in seine/ihre Zeit und deren Realität eingreifen, ihm/ihr genügen Wahrheit und Aktualität mehr, als der Anspruch auf Kunst.¹¹² Im Gegensatz zu Vorgängern, wie Gerhart Hauptmann etc., gab das Zeitstück die Neutralität auf und begann zu urteilen, oft wurde dabei von links Orientierten, wie beispielsweise Erwin Piscator, die proletarische Seite als die „gute“ herausgearbeitet. Das Zeitstück folgte also den politischen und sozialen Vorgängen der Zeit

¹⁰⁷ Vgl. Rühle: *Theater in unserer Zeit*. S. 19 ff.

¹⁰⁸ Vgl. Rühle: *Theater in unserer Zeit*. S. 22 f.

¹⁰⁹ Vgl. ebd. S. 24.

¹¹⁰ Vgl. Schöne, Lothar: *Neuigkeiten vom Mittelpunkt der Welt. Der Kampfs Theater in der Weimarer Republik*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1994, S. 54.

¹¹¹ Vgl. Brandt: *Theater in der Weimarer Republik*. S. 57 ff.

¹¹² Vgl. Rühle: *Theater in unserer Zeit*. S. 83 f.

und prangerte vor allem zwei Institutionen an, die von der Monarchie als Disziplinierung benutzt wurden: die Erziehung und die Justiz.¹¹³ Damit wurde Abstand genommen von der tragisch-poetischen Beziehung zum Tod und Leid und stattdessen jeder zum Ändern der Verhältnisse aufgerufen. Beispielsweise in Inszenierungen wie Piscators „§218“ vom Arzt und Autor Carl Credé-Hoerder, in dem am Schluss das Publikum ganz konkret zum Eingreifen aufgefordert wurde.¹¹⁴

Formal betrachtet war das Zeitstück jedoch eher ein Beliebigkeitsstück, das meist wenig künstlerische Qualitäten aufweisen konnte. Im Gegensatz zu den vorangegangenen expressionistischen Stücken waren die Zeitstücke realistisch, manchmal sogar bis in den Naturalismus von einst gesteigert.¹¹⁵ Zwischen November 1928 und November 1929 hatte das Zeitstück seine deutlichste Ausprägung auf dem deutschen Theater, bis sich danach die politischen Konflikte der Republik immer mehr verschärften und auch dort zu einer Polarisierung in KPD und NSDAP führten. Deshalb wurde beispielsweise das liberale Zeitstück nach 1930 vom engagierten Parteistück überdeckt. Neben dem linken Zeitstück gab es auch das rechte, in dem die Idee einer neuen Führerfigur vertreten wurde und als dessen Repräsentant zum Beispiel Hanns Johst verstanden werden kann.¹¹⁶ Auch das sogenannte Kriegsstück fand Anklang in den konservativen Kreisen.

In diesem Spannungsverhältnis konnte sich das politisch-revolutionäre Theater auf den großen Bühnen nicht mehr halten und wurde nur noch an Außenseiterbühnen gespielt, bis es schließlich 1933 im illusionistischen Kunsttheater der Nazis unterging.¹¹⁷

Das Zeitstück mit dem Volksstück verband nach Rühle Carl Zuckmayer, der sich damit zwischen Bertolt Brecht und Gerhart Hauptmann bewegte, und als Vertreter des Volksstückes bezeichnet er Ödön von Horváth, der das politische Spannungsfeld eher mit Distanz betrachtete und dem politisch parteilich-gebundenen Zeitstück das beobachtend-analysierende Volksstück gegenüber setzte.¹¹⁸

In den letzten Jahren der Republik ließen sich auch die führenden Theater zunehmend von den Nationalsozialisten unter Druck setzen und führten sehr linke Autoren aus Angst vor Krawallen nicht mehr auf. Das Theater konnte sich den politischen Ereignissen nicht entziehen und bevor nach der Machtübernahme der Nationalsozialisten 1933 auch dieser

¹¹³ Vgl. Rühle: *Theater in unserer Zeit*. S. 88 ff.

¹¹⁴ Vgl. ebd. S. 95 ff.

¹¹⁵ Vgl. ebd. S. 39.

¹¹⁶ Vgl. ebd. S. 106 ff.

¹¹⁷ Vgl. Brandt: *Theater in der Weimarer Republik*. S. 37.

¹¹⁸ Vgl. Rühle: *Theater in unserer Zeit*. S. 44 f; S. 111.

gesellschaftliche Bereich gleichgeschaltet und ein deutscher Spielplan eingeführt wurde, schrieb der Kritiker Alfred Kerr 1932:

„Deutschland, das sichtbarste Theater der Krise, hat zugleich die sichtbarste Krise des Theaters [...] Dies insgesamt versinkt ... wenn kein Wunder geschieht.“¹¹⁹

2.) Die Theaterkritik der Weimarer Republik

Besonders in Berlin hatte sich während der 20er Jahre des 20. Jahrhunderts das deutsche Zentrum für Theaterneuerungen und Ereignisse gebildet. So existierten Mitte der 20er Jahre in Berlin 49 Theater, 3 Opernhäuser, 3 große Varietés, 75 Kabaretts und Kleinkunsthöfen und zusätzlich 33 Privattheater.¹²⁰ In der Hauptstadt wirkten in jenen Jahren außerdem die zu der Zeit bedeutsamsten Autoren, Regisseure und Schauspieler wie beispielsweise Bertolt Brecht, Erwin Piscator, Ernst Busch und viele mehr. Auch in anderen Bereichen der Kunst und des Lebens entwickelte sich Berlin zum Mittelpunkt der Weimarer Republik. Da sich in dieser Metropole die deutsche Gesellschaft im Kleinen widerspiegelte, kam es besonders während der letzten Jahre der Republik zu sich immer weiter verhärtenden politischen Fronten zwischen den linken und rechten Extremen des politischen Spektrums.

All diese Aspekte, sowohl das innovative künstlerische Klima Berlins als auch die politischen Spannungen, hatten große Auswirkungen auf das Theater und damit auch auf die Theaterkritik jener Jahre. Denn Gesellschaft, Theater und Theaterkritik stehen in wechselseitiger Beziehung zueinander, was die Kritiken zwar einerseits schwer greifbar, aber andererseits vielseitig machte. Theater besaß eine gesellschaftliche Brisanz, das Publikum reagierte und das Theater spiegelte Gegenwart wieder und kritisierte sie.¹²¹

Damit ist auch der Umgang mit Theaterkritik als wissenschaftliche Quelle vielschichtig und widersprüchlich, so wie die Kritik selbst. Das Spektrum der Betrachtungen in den verschiedenen Publikationen reicht dabei von der Kritik als eigenständige literarische Form bis hin zur Behandlung als bloßes berichtendes Zeitdokument. Ebenso zahlreich sind die Definitionen von Theaterkritik, die sich nach Lothar Schöne nur auf den Minimalkonsens „Theaterkritik ist die reflektierte öffentliche Entgegnung auf eine Leistung auf der Bühne, auf eine Inszenierung“¹²² unterbrechen lassen. Günther Rühle verwendet beispielsweise die Kritik sogar als bestmöglichen Spiegel des Theaters der Weimarer Republik und schreibt in seinem Vorwort, dass nur die Kritiken die Vielschichtigkeit jener Theaterjahre wiedergeben

¹¹⁹ Rühle: *Theater für die Republik*. Bd. 1. S. 35.

¹²⁰ Vgl. Schöne: *Neuigkeiten vom Mittelpunkt der Welt*. S. 49.

¹²¹ Vgl. ebd. S. 49 f.

¹²² Vgl. ebd. S. 4.

könnten.¹²³ Auch andere Autoren nähern sich dem Theater dieser Jahre insbesondere über die Rezensionen an.¹²⁴

So wie sich das Theater in jenen Jahren zum, wie Schöne es nennt, Mittelpunkt der Welt entwickelte, war die Kritik ein Teil davon¹²⁵, womit sie sich aber ebenso den veränderten Gegebenheiten anpassen musste.

Während Theaterkritiker im 19. Jahrhundert, beispielsweise Theodor Fontane, noch Zeit hatten sich intensiv mit dem gesehenen Stück auseinanderzusetzen, es zu lesen und die schauspielerischen Leistungen der Darsteller ausführlich zu analysieren, sahen sich die Kritiker des 20. Jahrhunderts schon mit ganz anderen gesellschaftlichen Entwicklungen und Gegebenheiten konfrontiert. Die Gesellschaft wurde immer rasanter und differenzierter. Ereignisse wie der Erste Weltkrieg, der Zerfall der Monarchie und die Gründung der ersten deutschen Republik, hinterließen bei den Menschen bisher nie gekannte Traumata und Verunsicherungen. Die junge Republik hatte bereits in den ersten Jahren ihrer Existenz zwei wirtschaftliche Hürden zu meistern – zum einen die Leistung der Reparationszahlungen, die im Versailler Vertrag beschlossen wurden und zum anderen die Inflation, die die deutsche Währung nachhaltig schwächte. Es sollten noch viele weitere Bewährungsproben für die Republik, wie beispielsweise die Weltwirtschaftskrise 1929, folgen, denen sie am Schluss schließlich nicht stand hielt.¹²⁶

Auch technisch kam es zu Beginn des 20. Jahrhunderts zu rasanten Fortschritten, wobei die für das Theater bedeutendsten vor allem die Erfindung des Hörfunks und des Films waren. Womit nicht nur die Sehgewohnheiten der Zuschauer im Theater, sondern diese überhaupt beeinflusst und verändert wurden.

Auch in der Kritik blieben die prägenden Erlebnisse jener Zeit und die technischen Entwicklungen nicht unbeachtet, sie betrafen sie stattdessen sogar direkt.

Das Schreiben von Rezensionen bekam einen anderen Charakter durch das enorme Ansteigen der Zeitungs- und Zeitschriftenanzahl und der damit verbundenen steigenden, schnelleren Nachfrage.¹²⁷ Die Anzahl der Tageszeitungen war allein in Berlin im Jahr 1928 auf hundert

¹²³ Vgl. Rühle: *Theater für die Republik*. Bd. 1. S. 9.

¹²⁴ Vgl. bspw. Adamski, Heike: *Diener, Schulmeister und Visionäre. Studien zur Berliner Theaterkritik der Weimarer Republik*. Frankfurt am Main: Peter Lang Europäischer Verlag der Wissenschaften, 2004. und Pflüger, Irmgard: *Theaterkritik in der Weimarer Republik. Leitvorstellungen vom Drama in der Theaterkritik der 20er Jahre: Berlin und Wien*. Dissertation. Frankfurt am Main: Peter Lang Europäischer Verlag der Wissenschaften, 1981.

¹²⁵ Vgl. Schöne: *Neuigkeiten vom Mittelpunkt der Welt*. S. 5.

¹²⁶ Vgl. u. a. Hoffmann; Klotz: *Die Kultur unseres Jahrhunderts*.

¹²⁷ Vgl. Rühle: *Theater für die Republik*. Bd. 1. S. 37 ff.

angestiegen, die unter den drei großen Verlagshäusern Ullstein, Scherl und Mosse aufgeteilt waren.¹²⁸

Ebenso stieg die Zahl der Uraufführungen und Stücke, für deren Umgang mit Inhalt und Form es bisher keine Richtlinien gab, worauf sich auch die Rezensenten einstellen mussten. Genauso schnell, wie sich die Nachrichten in den Zeitungen häuften, drangen auch die Stoffe direkt aus der Wirklichkeit ins Theater, vom Zeitungsartikel zum Theaterstück dauerte es oft nur noch wenige Monate.¹²⁹

Von den Theaterkritikern wurde also verlangt immer eher auf Ereignisse und Premieren zu reagieren, wodurch auch die sogenannte Nachtkritik entstand. Und während viele versuchten diesem verlangten Tempo nachzukommen, entschieden sich Kritiker der alten Schule wie Siegfried Jacobsohn bewusst für Entschleunigung. Jacobsohn beispielsweise besuchte absichtlich nicht mehr die Premiere sondern eine spätere Vorstellung, um sich deren Sensationswert zu entziehen.¹³⁰

Ebenso wie sich die Bedeutung der Regie zu Beginn des 20. Jahrhunderts im Theater veränderte, wurde sie vermehrt auch Schwerpunkt der Betrachtung in der Kritik. Während Kritiker des 19. Jahrhunderts wie Fontane in erster Linie die Charakteristik der schauspielerischen Leistungen betrachteten und dabei auch die Entwicklung des jeweiligen Schauspielers untersuchten, verschob sich in der Weimarer Republik der Fokus auf die Auseinandersetzung mit der Regiearbeit. Nicht jeder Kritiker entwickelte jedoch adäquate Mittel für die Interpretation neuer Theaterformen, weshalb beispielsweise im Umgang mit Bertolt Brechts Arbeit häufig alte bürgerliche Maßstäbe angewendet wurden.¹³¹

Charakteristisch für die Berliner Theaterkritiker jener Jahre ist außerdem, dass die meisten von ihnen ein philologisches Studium absolviert und zumeist das „Germanische Seminar“ bei Erich Schmidt besucht hatten. Das führte in gewisser Weise zu ähnlichen Prägungen und Ansatzpunkten der Berliner Kritiker. So hegten sie beispielsweise gewisse Vorbehalte gegenüber dem kommerziellen Theaterbetrieb und der Massenkultur.¹³²

Außerdem betonten die Berliner Kritiker mehrheitlich formale Maßstäbe, wie die kompositorische Ganzheit eines Dramas, das Primat der Handlung, eine streng kausale Handlungsentwicklung und die Herausarbeitung einer deutlichen Konfliktsituation.¹³³ Pflüger nennt diese Betrachtungsweise „den Positivismus literaturwissenschaftlicher Prägung“, da

¹²⁸ Vgl. Schöne: *Neuigkeiten vom Mittelpunkt der Welt*. S. 56 f.

¹²⁹ Vgl. Rühle: *Theater für die Republik*. Bd. 1. S. 31.

¹³⁰ Vgl. ebd. S. 38 f.

¹³¹ Vgl. ebd. S. 39 f.

¹³² Vgl. Pflüger: *Theaterkritik in der Weimarer Republik*. S. 11; S. 21.

¹³³ Vgl. ebd. S. 111.

nachvollziehbare empirische Zusammenhänge gesucht werden¹³⁴ und zudem meist ein frei und selbstständig handelndes Individuum als letzter Träger der Entscheidung vorausgesetzt wird.¹³⁵

Unter anderem wahrscheinlich auch ob dieser formalen Gemeinsamkeiten, erschien die Kritik Berlins im Verbund oftmals gegenüber dem Publikum und den Theatermacher als eine Art einheitliche Macht. Obwohl zwischen den Rezensenten selbst nicht immer ein einheitlicher Konsens herrschte, sie als Individuen das Theater wahrnahmen und jeder sein Amt anders verstand. Trotzdem mussten die Kritiker auch politisch Farbe bekennen, da die Theaterstücke zur Stellungnahme herausforderten.¹³⁶ Die Kritik jener Jahre hat das Theater einerseits kontrolliert, andererseits gab es aber Theater(formen), vor allem aus dem Unterhaltungsbereich, die sich auch gegen die Kritik und durch die Zustimmung des Publikums halten konnten.¹³⁷

Das Spektrum der Kritik jener Jahre lässt sich am deutlichsten an Alfred Kerr und Herbert Ihering skizzieren, da sie als die wichtigsten und repräsentativsten Theaterkritiker der Weimarer Republik gelten. Zwischen ihnen entwickelte sich in den 20er Jahren ein Kritikerstreit und Iherings Kritik entzündete sich, meint Schöne, sogar in erster Linie an der Opposition zu Kerr.¹³⁸ Während Alfred Kerr aus der alten Schule der Kritiker stammte und schon von Fontane und Otto Brahm hochgelobt wurde¹³⁹, begann der zwanzig Jahre jüngere Ihering, der sich zunächst schon 1911 als „Verfasser eines Artikels gegen Kerr“ bekannt gemacht hatte, zunächst 1914 theaterpraktisch in Wien zu arbeiten, wo er Berthold Viertel ablöste, der nach Dresden ging. Bis er schließlich 1918 nach Berlin zurückkehrte und zunächst beim *Tag* und ab 1922 beim *Berliner Börsen-Courier* eine Stelle als Theaterkritiker annahm.¹⁴⁰ Alfred Kerr, der in den 20er Jahren für das *Berliner Tageblatt* schrieb, plädierte immer wieder für die Kritik als eigene Kunstgattung und entwickelte dafür einen unverkennbar eigenen Schreibstil, der von zahlreichen Aphorismen geprägt war. Für Ihering dagegen war die Kritik ein Instrument des Kampfes um das künftige Theater und er sprach sich für eine Veränderung dieser aus:¹⁴¹

¹³⁴ Vgl. Pflüger: *Theaterkritik in der Weimarer Republik*. S. 115.

¹³⁵ Vgl. ebd. S. 121.

¹³⁶ Vgl. Schöne: *Neuigkeiten vom Mittelpunkt der Welt*. S. 65 ff.

¹³⁷ Vgl. Rühle: *Theater für die Republik*. Bd. 1. S. 37.

¹³⁸ Vgl. Schöne: *Neuigkeiten vom Mittelpunkt der Welt*. S. 106.

¹³⁹ Vgl. Rühle: *Theater für die Republik*. Bd. 1. S. 38.

¹⁴⁰ Vgl. Adamski: *Diener, Schulmeister und Visionäre*. S. 141 ff.

¹⁴¹ Vgl. Rühle: *Theater für die Republik*. Bd. 1. S. 41.

„Die Kritik pendelt zwischen feuilletonistischer Weitherzigkeit und philologischer Pedanterie. Es ist das Hoffnungslose der Theaterzustände, daß heute die Erneuerung von der gewandelten und wandelnden Kritik ausgehen muß, diese Kritik aber ihre Aufgaben nicht sieht und nicht sehen kann, weil sie sie verleugnet.“¹⁴²

Diese unterschiedliche Auffassung Kerrs und Iherings von der Aufgabe der Kritik spiegelte sich sowohl stilistisch als auch inhaltlich in den Rezensionen wider. Kerrs Kritiken waren stilistisch und weniger inhaltlich in römische Ziffern unterteilt, er schrieb relativ knapp, assoziativ und impulsiv. Er entwickelte eine eigene Sprachkomik, verwendete Dialekt, Umgangssprache, Metaphern und setzte auch die Interpunktion als Stilmittel ein. Kerr beschrieb häufig nicht detailgetreu die Inszenierung, sondern gab vielmehr seine Eindrücke wieder.¹⁴³

Ihering dagegen analysierte genau und ging fließend von der Darstellung der Gesamtsituation zur Detailkritik über, erwähnte dabei die Aufführung aber teilweise nur am Rande, da er sich in seinen Rezensionen auf die Gesellschaftskritik konzentrierte. Dazu verwendete er eine nüchterne, sachliche, strukturierte Sprache, mit der er Bericht erstattete und seine pädagogischen Absichten kund tat.¹⁴⁴

Alfred Kerr und Herbert Ihering nahmen außerdem für unterschiedliche Autoren Partei. Während Kerr für Ernst Toller war, obwohl er sein handwerkliches Können bezweifelte, warf Ihering ihm zu viel Emotionalität vor und förderte stattdessen besonders Bertolt Brecht und Arnolt Bronnen.¹⁴⁵ Kerr warf Brecht wiederum vor, dass er kein eigenes originäres Drama schaffe, sondern lediglich zitiere und montiere und meinte weiterhin, dass der von Ihering gelobte „Rhythmus der Zeit“ lediglich ein historisches Kennzeichen und kein Qualitätsmerkmal sei. Seine eigene Aufgabe definierte er im Gegensatz zu Ihering folgendermaßen:

„Ich suche das Drama. Das Neue der künftigen, der wahren Kritik ist, ein Jäger von Werten zu sein, nicht ein Jäger von Entwicklungsfaktoren. Die decken sich nicht unbedingt.“¹⁴⁶

Damit zeichnet sich der Kampf zwischen Herbert Ihering und Alfred Kerr auch als Kampf zwischen Individual- und Funktionskritik ab.¹⁴⁷

Die Emotionalität der Auseinandersetzung unterstreicht die Bedeutung, die nicht nur das Theater, sondern auch die Theaterkritik in der Weimarer Republik hatten und betont die Veränderungen im Theater, die sich auch auf die Kritik auswirkten.

¹⁴² Vgl. Rühle: *Theater für die Republik*. Bd. 1. S. 41.

¹⁴³ Vgl. Schöne: *Neuigkeiten vom Mittelpunkt der Welt*. S. 116 ff; S. 122 ff; S. 131 ff.

¹⁴⁴ Vgl. ebd. S. 135 ff; S. 141 ff; S. 151 ff.

¹⁴⁵ Vgl. ebd. S. 68.

¹⁴⁶ Rühle: *Theater für die Republik*. Bd. 1. S. 42.

¹⁴⁷ Vgl. ebd. S. 42.

Auch Erich Kästner reihte sich Ende der 20er Jahre in die Riege der Theaterkritiker jener Zeit ein und suchte seinen eigenen Platz in dieser Vielfalt. Auf die Inhalte und Bedeutung seiner Rezensionen möchte ich nun im Folgenden näher eingehen.

3.) Erich Kästner als Rezensent

Die Untersuchung von Erich Kästners publizistischer Arbeit blieb, sowohl in der Kästner-Forschung, als auch in der allgemeinen Forschung zur Theaterkritik der Weimarer Republik, bisher weitestgehend unbeachtet.

Das liegt im Wesentlichen daran, dass das Ausmaß seiner journalistischen Tätigkeit erst nach und nach zu Tage gefördert wird und in die ersten Werkausgaben nur geringfügig einging. Kästner selbst nahm aus den Jahren vor 1933 nur wenige Artikel aus der *Weltbühne* in seine *Gesammelten Schriften* von 1959 auf, eine umfangreichere Auswahl jedoch von nach 1945 veröffentlichten Artikeln. Franz Josef Görtz und Hans Sarkowicz vermuten in ihrem Nachwort zu ihrer Werkausgabe im Jahr 1998, dass Kästner eventuell die Nachforschungen gescheut haben könnte. Denn auch in seinem eigenen Bestand, wie sich aus dem Nachlass rekonstruieren lässt, sind nur wenige Artikel enthalten gewesen, da seine Wohnung im Februar 1944 vollkommen ausbrannte. Auf jeden Fall gebe es keinerlei Veranlassung dazu zu denken, Kästner hätte diesen Teil seiner Arbeit nicht als gleichwertig empfunden.¹⁴⁸

Erst 1989 publizierte Alfred Klein einige von Kästners Artikeln aus der *Neuen Leipziger Zeitung* der Jahre 1923 bis 1933¹⁴⁹, ließ diese jedoch größtenteils unkommentiert und wies darauf hin, dass die Bibliografie keineswegs vollständig sei, vor allem die nicht im Feuilleton erschienenen Artikel entgingen ihm. Die bisher einzige wissenschaftliche Untersuchung von Kästners kulturkritischen Arbeiten publizierte 1991 Johan Zonneveld als Dissertation, die sich mit Erich Kästner als Rezensent auseinandersetzt.¹⁵⁰ Er stützte sich dabei auf den Nachlass und eigene Recherchen und machte mit 350 nachgewiesenen Rezensionen erstmals die Dimension von Kästners journalistischer Produktivität deutlich. Dabei sind ihm, wie Görtz und Sarkowicz hinweisen, allerdings auch ein paar gravierende Fehler unterlaufen (er datiert einen Artikel aus dem Jahr 1925 ins Jahr 1923 und schreibt einen Artikel von einem gewissen Erhart Kästner aus dem Jahr 1939 fälschlicherweise Erich Kästner zu).¹⁵¹

¹⁴⁸ Vgl. Kästner: *Splitter und Balken*. S. 671 f.

¹⁴⁹ Kästner, Erich: *Gemischte Gefühle. Literarische Publizistik aus der „Neuen Leipziger Zeitung“ 1923-1933*. Alfred Klein (Hg.). Zürich: Atrium Verlag 1989.

¹⁵⁰ Zonneveld, Johan: *Erich Kästner als Rezensent 1923-1933*. Frankfurt am Main, Bern, New York, Paris: Verlag Peter Lang, 1991.

¹⁵¹ Vgl. Kästner: *Splitter und Balken*. S. 672 f.

Den beiden Herausgebern Görtz und Sarkowicz war es wiederum für ihre Werkausgabe wichtig, Erich „Kästner nicht nur als engagierten Kulturkritiker, sondern auch als politischen Journalisten, als Reporter der alltäglichen Sensationen, als witzigen Glossisten und als kämpferischen Demokraten vorzustellen.“¹⁵²

Dabei erfassten sie zahlreiche bisher nicht entdeckte Artikel, allein aus der *Neuen Leipziger Zeitung* über 140 Rezensionen. Ob des großen Umfangs der kästnerschen Produktivität konnten aber auch sie keine vollständige Bibliografie der Artikel erstellen und mussten daher für die Werkausgabe eine repräsentative Auswahl treffen.¹⁵³ Denn Kästners Artikel erschienen nicht nur in der *Neuen Leipziger Zeitung*, sondern auch in der *Weltbühne*, in *Das Tage-Buch*, in *Querschnitt*, im *Berliner Montag Morgen*, in der *Berliner Illustrierten Zeitung*, in der *Frankfurter Illustrierten* u.v.a., nicht selten auch unter verschiedenen Pseudonymen, um beispielsweise nicht in vertragliche Konflikte mit der *NLZ* zu geraten.¹⁵⁴

Auch wenn Sarkowicz und Görtz den Band zur Publizistik Kästners im Gegensatz zu Klein mit ausführlichen Anmerkungen und einem erläuternden Nachwort versehen haben, handelt es sich dennoch um eine Sammlung der kästnerschen Artikel und nicht um eine weitreichende wissenschaftliche Untersuchung.

Zonnevelds Dissertation hingegen ordnet die Rezensionen zwar in den entsprechenden zeitlichen Kontext ein, bleibt aber meiner Meinung nach in erster Linie dabei, die bisher nicht entdeckten Artikel zu referieren und sie mit einem gängigen Kästner-Bild zu vergleichen, beziehungsweise dieses zu bestätigen. Der Verdienst Zonnevelds liegt also vor allem in der Wiederentdeckung des Rezensenten Erich Kästner für die Kästner-Forschung, was die politische Einordnung des ab 1933 verbotenen Autors differenzierter ermöglicht, da er sich in der Tagespresse keinesfalls nur bedeckt hielt und sich deutlich gegen Monarchisten, Kriegsnostalgiker, Diktaturen und nicht zuletzt die Nationalsozialisten aussprach.¹⁵⁵

Dadurch, dass der Umfang von Kästners publizistischen Arbeiten erst nach und nach deutlich wird und selbst in der Kästner-Forschung eine bisher eher untergeordnete Rolle spielte, taucht der Rezensent Kästner in einschlägigen wissenschaftlichen Untersuchungen zur Theaterkritik der Weimarer Republik, wie beispielsweise Günther Rühles *Theater in der Republik. Im Spiegel der Kritik*, nicht auf und wird keinesfalls beispielhaft herangezogen. Das führt

¹⁵² Kästner: *Splitter und Balken*. S. 673.

¹⁵³ Vgl. ebd. S. 673 f.

¹⁵⁴ Vgl. Sarkowicz, Hans: Nachrichten vom Tage. Erich Kästners publizistisches Werk bis 1933. In: Wegner, Manfred (Hg.): „Die Zeit fährt Auto“. Erich Kästner zum 100. Geburtstag. [Deutsches Historisches Museum, 24. Februar bis 1. Juni 1999 ; Münchner Stadtmuseum, 2. Juli bis 31. Oktober 1999]. Berlin: Deutsches Historisches Museum, 1999, S. 33-44, hier S. 34 ff. und Kästner, Erich: *Werke. Splitter und Balken. Publizistik*. S. 683.

¹⁵⁵ Vgl. u. a. Kästner: *Splitter und Balken*. S. 680.

natürlich dazu, dass die Bedeutung, die der Rezensent Kästner in seiner Zeit gehabt haben könnte ebenso wenig wie das Verhältnis zu anderen namenhaften Kritikern der 20er Jahre geklärt ist, obwohl er am Ende der Weimarer Republik durch seine Gedichte, Chansons, Romane und nicht zuletzt die ersten Kinderbücher (Erstausgaben: *Emil und die Detektive* 1929, *Pünktchen und Anton* 1932, *Der 35. Mai oder Konrad reitet in die Südsee* 1933, *Das fliegende Klassenzimmer* 1933¹⁵⁶) durchaus einen ausgeprägten Bekanntheitsgrad erreicht hatte. Eine differenzierte Aufarbeitung wird mir in diesem Rahmen zwar nicht möglich sein, trotzdem möchte ich im Folgenden einige Impulse für mögliche weitere Forschungsansätze geben.

Dabei konzentrieren sich meine Betrachtungen auf die Theaterkritiken der Weimarer Zeit, die er in Berlin ab 1927 verfasste, da diese die für meine Untersuchung repräsentativsten sind. Denn Erich Kästner hatte zwar schon in Leipzig einige Theaterkritiken verfasst und besuchte sowohl größere und kleinere Premieren, als auch Gastspiele, dabei handelte es sich aber in erster Linie noch um von der Studienzeit geprägte und an der Aufklärung orientierte Handlungsbeschreibungen, die von einem konventionellen Aufbau der Theaterstücke ausgingen.¹⁵⁷

„Seine Urteile waren in jedem Fall pointiert, gelegentlich vernichtend, aber den Stallgeruch des germanistischen Hauptseminars hatten sie noch nicht verloren. Eindeutige Kriterien, wie später in Berlin, sind nicht zu erkennen. [...] Stilistisch orientierte sich Kästner mehr und mehr an den Berliner Großkritikern (wie Alfred Kerr und Herbert Ihering), allerdings noch ohne deren Originalität zu erreichen.“¹⁵⁸

Sowohl die in der *Neuen Leipziger Zeitung* ab März 1924 verfassten, als auch die im Leipziger Tageblatt erschienenen Theaterkritiken, sind vor allem als tagesaktuelle Berichterstattungen gedacht, die den Gesetzen des Lokaljournalismus gehorchen. Mit seiner Arbeit in Berlin entwickelte Kästner jedoch immer deutlicher einen eigenen Stil und begann verstärkt Position zu beziehen.¹⁵⁹ Er entwickelte ein Gespür für das Neue und Besondere, auch wenn nicht immer mit letzter Sicherheit zu sagen ist, welche Überlegungen nur von ihm stammen, da die Kritiken, die er in Berlin für die *Neue Leipziger Zeitung* schrieb, erst Tage nach der Premiere erschienen und Kästner damit theoretisch genug Zeit hatte, die Feuilletons der Hauptstadtzeitungen zu studieren. Es war ihm allerdings scheinbar ein besonderes Anliegen die Urteile der Großkritiker zu hinterfragen oder gar zu revidieren.¹⁶⁰

¹⁵⁶ Vgl. Hanuschek: *Keiner blickt dir hinter das Gesicht*. S. 468 f.

¹⁵⁷ Vgl. Zonneveld: *Erich Kästner als Rezensent*. S. 45.

¹⁵⁸ Kästner: *Splitter und Balken*. S. 677.

¹⁵⁹ Vgl. ebd. S. 679 ff.

¹⁶⁰ Vgl. Sarkowicz: *Nachrichten vom Tage*. S. 40.

Besonders die Kritiken, die sich mit den Inszenierungen Erwin Piscators beschäftigen, geben Auskunft über Kästners Einstellung zum Theater, aber auch die Bewertungen der Zeit- und Volksstücke lassen einige Schlüsse auf seinen eigenen Theaterbegriff zu.

Ich möchte die Inhalte von Kästners Rezensionen während der Weimarer Republik und in der Nachkriegszeit im Hinblick auf die erwähnten Themen im Folgenden näher betrachten, um in den Schlussbetrachtungen dieses Kapitels Erich Kästners Vorstellung vom und Ansprüche an das Theater skizzieren zu können. Kästners Arbeit während des Nationalsozialismus‘ in Deutschland wird in diesem Kapitel allerdings keine Rolle spielen, da Kästner wegen des gegen ihn verhängten Schreibverbots nicht in der Tagespresse publizieren konnte.

a.) Erich Kästner und Piscator

Die Auseinandersetzung mit Erwin Piscators Arbeit gehört zu den aussagekräftigsten für Erich Kästners Theaterbegriff. Zu dem beschäftigte sich Kästner einige Jahre kontinuierlich mit Piscator, wodurch ein facettenreicherer Eindruck, als zu anderen Regisseuren entsteht.

Nachdem Erich Kästner im Juli 1927 nach Berlin übergesiedelt war und dort für die *NLZ* Theaterkritiken zu verfassen begann, überdachte er nach und nach seine bisher eher konventionellen Auffassungen vom Theater. In Berlin, was sich 1927 schon zu einer der bedeutenden Theatermetropolen Europas entwickelt hatte, stieß er auf Theaterformen und -stücke, die ihm bis dato unbekannt und in den bürgerlichen sächsischen Städten Leipzig und Dresden in dieser Art und Weise scheinbar noch nicht begegnet waren. Die erste Inszenierung des Regisseurs Erwin Piscator, die Kästner sah, beeindruckte ihn nachhaltig in seiner Auffassung von Theater, wie man in seinen Rezensionen erkennen kann. Es handelte sich um die Aufführung von *Hoppla – wir leben* von Ernst Toller, mit der die erste Piscator-Bühne, das *Theater am Nollendorfplatz* am 3. September 1927 eröffnet wurde.¹⁶¹

In seiner Rezension vom 6. September 1927 ließ sich Kästner zu hymnischem Lob für Piscators Inszenierung hinreißen und der/die LeserIn merkt deutlich, dass es sich für den Rezensenten um ein prägendes Erlebnis handelte. Kästner versuchte außerdem neue ästhetische Kriterien für das Gesehene zu entwickeln und meint gleich zu Beginn des Artikels:

„Es ist schwer, von dieser ersten Aufführung der Berliner Piscatorbühne auch nur näherungsweise eine brauchbare Vorstellung zu vermitteln. Der Leser muß jeden bisher gebräuchlichen Begriff, was Theater sei, ausmerzen, wenn er begreifen will, was hier an theatralisch Neuem geschaffen wurde. Mit dieser Aufführung beginnt – wenn nicht alles trägt – eine neue Epoche der deutschen Theatergeschichte.“¹⁶²

¹⁶¹ Vgl. Kästner: *Splitter und Balken*. S. 738 f.

¹⁶² Ebd. S. 80.

Daraufhin vermittelt er durch Beschreibung des Bühnenbildes (entworfen von Traugott Müller¹⁶³) einen Eindruck der Aufführung und skizziert die Fülle der verwendeten Stilmittel, wie beispielsweise Filmprojektionen, Prospekte, technische Mittel, wie das Einsetzen der Drehbühne usw.. Er selbst unterstützt den eigens gewonnen Eindruck der Vielfalt, indem er Superlative verwendet, mit Anaphern im Text Hektik und Fülle wiedergibt („Oder der Raum[...]“; „Oder die Hauptfilmwand[...]“; „Oder das Orchester[...]“¹⁶⁴) und ellipsenartig starke Verben aneinanderreicht („[...] treffen sich in der Aufführung [...] in hundertfacher Überschneidung, hetzen einander, steigern einander, als gelte es, ein tausendprozentiges Leben zu schaffen!“¹⁶⁵). Erst danach geht Kästner auf den Inhalt des Stückes ein, dessen Grundaussage er auf das ihm selbst ungemein wichtige Anliegen „Vergeßt den Krieg nicht!“¹⁶⁶ konzentriert. Nur Tollers Drama, „das eher die Idee des Stückes lieferte, als das Stück selber“¹⁶⁷ und vor allem dessen zweiten Teil sieht er als Schwäche der Aufführung. Trotzdem betont Kästner am Schluss seiner Kritik die Wichtigkeit und den ideellen und szenischen Wert von Piscators Inszenierung.¹⁶⁸ Er meint schließlich:

„Eine grundsätzliche Frage erhebt sich: Wohin soll diese Art Theater führen? Wie soll die zweite, wie die zehnte Premiere aussehen nach solch einer Aufführung, die den Erdkreis und die Gegenwart unbegrenzt in ihren Dienst stellt?“¹⁶⁹

Die Neugierde Kästners, wie es mit dem Theater Piscators weitergehen solle, lässt schon an dieser Stelle ahnen, dass zukünftige Rezensionen das Piscatorsche Theater weiter verfolgen werden, denn nicht ohne Grund schließt Kästner diesen Text mit dem Satz „Piscators Name hat geschichtliche Bedeutung erlangt.“¹⁷⁰

Doch bereits in seiner Rezension von Piscators Inszenierung des Stückes *Rasputin, die Romanows, der Krieg und das Volk, das gegen sie aufstand*, die am 15. November 1927 in der *NLZ* publiziert wurde, also nur wenige Monate nach *Hoppla – wir leben!*, scheint Kästner enttäuscht gewesen zu sein. Während die Toller-Aufführung noch menschliche Züge durch die Botschaft „Nie wieder Krieg!“ hatte, sei die Rasputin-Aufführung vor allem Propaganda für den Kommunismus zur Feier des zehnten Jahrestags der Sowjetunion. Es werde sich herausstellen, dass Piscator mit seiner Überlegung auf Kunst zugunsten von Tatsachen zu verzichten, unrecht habe.¹⁷¹ Trotzdem sei „seine Begabung [...] viel zu groß und viel zu

¹⁶³ Vgl. Kästner: *Splitter und Balken*. S. 738.

¹⁶⁴ Ebd. S. 81.

¹⁶⁵ Ebd.

¹⁶⁶ Ebd. S. 82.

¹⁶⁷ Ebd.

¹⁶⁸ Vgl. ebd. S. 83.

¹⁶⁹ Ebd. S. 84.

¹⁷⁰ Ebd.

¹⁷¹ Vgl. ebd. S. 93 ff.

einzigartig, als daß sie dieser Erfahrung zum Opfer fallen dürfte.“¹⁷² Obwohl Kästner also die propagandistische Zielsetzung Piscators und dessen Kampf für den Kommunismus so kritisch wie jegliche Form von Ideologie sieht und meint, Deutschland brauche keine „Kommunisierung à la russe“¹⁷³, ist er dennoch der Meinung, das deutsche Theater brauche Piscators Regie.¹⁷⁴ Zwar lobt Kästner Piscators Arbeit im November 1927 nicht mehr so hymnisch wie einige Monate vorher, er ist sich aber der Bedeutung dieser Theaterexperimente weiterhin bewusst und meint:

„Seine [Piscators] Aufgaben sind zunächst: Technisierung des Theaters und Aufrüttelung des Publikums. Und dies beides, wahrhaftig, das kann er wie keiner!“¹⁷⁵

Das Interesse Kästners für Piscators Arbeit war scheinbar so groß, dass er sogar persönlichen Kontakt zu dem Regisseur suchte. Auch wenn ich aus den Biografien keine konkreten Begegnungen eruieren konnte, weist der Artikel *Theater der Zukunft* aus der *NLZ* vom 20. November 1927 darauf hin. Denn Kästner konnte diesem Text fünf Entwurfskizzen für das von Erwin Piscator und Walter Gropius geplante „Totaltheater“ beilegen, dessen erste offizielle Erwähnung in der entsprechenden Fachliteratur bisher immer einem Artikel in der *Berliner Illustrierten Zeitung* vom 25. Dezember 1927 zugeschrieben wurde.¹⁷⁶ Die Redaktion stellte dem Text *Theater der Zukunft* folgende Bemerkung voran:

„Wir sind in der Lage, auf Grund einer Unterredung mit Piscator und seinen Helfern im bautechnischen Büro die Pläne seines ungeheuer kühnen, kommenden Theaters zu veröffentlichen, die bisher weder in der in- noch in der ausländischen Presse publiziert worden sind. Die Red.“¹⁷⁷

Im anschließenden Artikel bespricht Kästner Piscators Pläne begeistert und betont, indem er einen Einblick in sein theatergeschichtliches Wissen gibt und den „Totaltheater“-Entwurf beschreibt, die enorme Bedeutung des Piscatorschen Vorhabens. Das traditionelle Hoftheater sei mittlerweile überholt und man müsse schließlich einsehen, dass jede Zeit ihre eigene Bühnenform gehabt habe, womit es keinen Grund gebe, dass ausgerechnet die des Hoftheaters unsterblich bleibe.¹⁷⁸ Stattdessen sei die Erschaffung einer neuen Bühnenform angesichts der dramatischen und technischen Veränderungen eine historische Notwendigkeit. Im Zentrum des „Totaltheater“-Entwurfs stehe dabei, die im Hoftheater errichtete vierte Wand zwischen Bühne und Publikum radikal zu durchbrechen.¹⁷⁹ Dies führe, nach Kästner, zu einer

¹⁷² Kästner: *Splitter und Balken*. S. 93.

¹⁷³ Ebd.

¹⁷⁴ Vgl. ebd. S. 94.

¹⁷⁵ Ebd. S. 95.

¹⁷⁶ Vgl. ebd. S. 743.

¹⁷⁷ Ebd. S. 95.

¹⁷⁸ Vgl. ebd. S. 95 f.

¹⁷⁹ Vgl. ebd. S. 96 ff.

Wiederbelebung von aufrüttelnden und unmittelbaren Theatererlebnissen, wie sie die Menschen in der Antike oder im elisabethanischen Zeitalter empfunden hätten.¹⁸⁰

„Piscators tiefste Absicht ist: das Publikum aus seiner Theaterapathie aufzurütteln und das, was er und seine Autoren zu sagen haben, derart zu verkünden, daß keiner der Zuschauer es fertigbringt, sich zu entziehen. [...] Aus der Erkenntnis heraus, daß Wirkung schwer wurde und daß er dennoch wirken muß, ergibt sich Piscators Verfahren [...]

Vermutlich ist Piscators Mission nur von zeitlich sehr begrenzter Bedeutung. Das ändert nicht das mindeste an ihrem Wert. Erst nach der Epoche, die mit ihm begann, erst nach einer Epoche der stärksten und lautesten Bühnenmittel, wird die Entwicklung zu einer irgendwie gemäßigten, klassischen Spielform zurückkehren können. Zuvor muss die Epoche der theatralischen Maßlosigkeit ablaufen, und Piscator ist ihr Meister.“¹⁸¹

Im Zentrum des Artikels *Theater der Zukunft* stehen also die technischen und theaterreformerischen Unternehmungen und Ideen Piscators, die Kästner in den höchsten Tönen lobt. Doch das bedeutet keineswegs, dass er die politischen Zielsetzungen Piscators nur kritisiert oder gar ausblendet. Zwar tut sich Kästner mit zu eindeutiger kommunistischer und seiner Meinung nach unreflektierter Propaganda seitens Piscator schwer und meint in *Piscator verbannt Trotzki* am 19. Januar 1928 in der *NLZ*:

„Immerhin: Politik borniert den Charakter! Sie kann dazu führen, daß Rußland mit Deutschland verwechselt wird und Stalin mit Theater und Unvernunft mit Charakter.“¹⁸²,

was allerdings nicht heißt, dass Kästner jeglichen politischen Ansatz Piscators verwerfe.

Denn wenn die politischen Bestrebungen darauf zielen gesellschaftliche Missstände aufzudecken, das Publikum aufzurütteln und systemische Probleme zu entlarven, beurteilt Kästner ein solches Vorgehen durchaus als dem künstlerischen Anspruch übergeordnet. Das zeigt seine Kritik „*Konjunktur*“ und *Konjunktur* vom 19. April 1928 in der *NLZ*, in der er Piscators erste Inszenierung im Lessingtheater, das Stück *Konjunktur* von Leo Lania, rezensierte. In Lantias Stück wird, nach Kästner, versucht darzustellen, dass hinter den Schlagwörtern „Krieg, Pazifismus, Koalition, Abrüstung, Völkerbund usw.“¹⁸³ immer kapitalistische und wirtschaftliche Interessen stecken und letztlich „[a]lles, was als Politik etikettiert wird, [...] in Wahrheit Börsenmanöver und Handel [ist].“¹⁸⁴ Diese Behauptung sei zwar wohl ein wenig übertrieben, aber da keineswegs nur Kommunisten ähnliches meinten, müsse wohl etwas daran sein. Weil es Piscator schaffe auch ein bisher ahnungsloses Publikum über einige wirtschaftspolitische Zusammenhänge aufzuklären und Wirklichkeit abzubilden, habe die Aufführung Erfolg verdient.¹⁸⁵

¹⁸⁰ Vgl. Kästner: *Splitter und Balken*. S. 98.

¹⁸¹ Ebd. S. 99.

¹⁸² Ebd. S. 107.

¹⁸³ Ebd. S. 128.

¹⁸⁴ Ebd.

¹⁸⁵ Vgl. ebd. S. 128 f.

„Der Zuschauer verläßt das Theater zwar nicht bereichert mit Gefühlen, aber, hoffentlich ein wenig klüger und nachdenklicher. [...] Das Theater ist eine Waffe geworden, und es sollte ein Schmuckstück sein ... Aber wir werden uns anscheinend im vollsten Ernste daran gewöhnen müssen, daß für Schmuck und Amüsement gegenwärtig die Zeit schlecht gewählt ist.“¹⁸⁶

Zwar seien auch Erholung und Entspannung wichtig, aber davon gebe es im Theater noch genug, meint Kästner, und zählt daraufhin einige Beispiele für gegenwärtige Unterhaltungsstücke auf.¹⁸⁷ Nicht nur Kästners Rezension für *Konjunktur* fiel positiv aus, sondern auch andere Kritiker betrachteten Piscators Inszenierung wohlwollend. Das Publikum reagierte jedoch nicht dementsprechend, wodurch das Stück bereits nach vier Wochen wieder abgesetzt werden musste.¹⁸⁸ Während Kästner diese Art von aufklärender und nicht zu propagandistischer Politik in Piscators Inszenierung guthieß, hatte er einige Wochen vorher, am 8. März 1928, in seinem Artikel *Berliner Theater unter Null* beklagt, dass Piscator seine Bühne schlechten Autoren und Regisseuren überlasse, nur weil sie kommunistische Ideen propagierten, anstatt selbst zu inszenieren und warnte ihn mahnend davor, die Begeisterung seiner Anhänger nicht für Verliebtheit zu halten. Wenn er diesbezüglich seine Verfahrensweise nicht ändere, könne die Zuneigung seiner Unterstützer bald ein Ende nehmen.¹⁸⁹

Piscator hatte durch seine kostspieligen Aufführungen und nicht zuletzt durch die Auswirkungen der Weltwirtschaftskrise vermehrt mit finanziellen Problemen zu kämpfen, was Kästner, trotz einiger Vorbehalte gegenüber Piscators kommunistischer Propaganda, dazu veranlasste in seinem Artikel *Berlin ohne Piscator* vom 25. Oktober 1929 an die LeserInnen und mögliche GeldgeberInnen mit der Bedeutung der Piscatorschen Arbeit zu appellieren:

„Piscator wird es hoffentlich gelingen, einen neuen Finanzier zu finden. Obwohl eine derartige Suche, von Mal zu Mal, schwieriger wird. Denn die Kapitalisierung Piscators ähnelt eher einer Stiftung als dem Geben von Kredit. Sein theatralischer Fanatismus kann nicht rechnen. Er hat eine theaterhistorische Aufgabe zu erfüllen. Dergleichen und Geld zu verdienen sind grundverschiedene Dinge. Daß Piscator Reichtümer häuft, ist ausgeschlossen. Daß er, in absehbarer Zeit, restlos gelungene Aufführungen erreichen wird, ist unwahrscheinlich. Er experimentiert. Er experimentiert für das europäische Theater. Er hat das Zeug dazu. [...] Er übertreibt. Er muß übertreiben. Er hämmert den Zeitgenossen eine neue Bühnenform ein. [...] Kurz und gut: Hoffentlich gibt ihm jemand Geld. *Wir* [Hervorhebung vom Autor] haben es nötig.“¹⁹⁰

Da Erwin Piscators Zwei-Bühnen-System (Piscator-Bühne und Lessingtheater) dennoch aus finanziellen Gründen scheiterte, tourte Piscator zunehmend durch die Provinzen Deutschlands, bis er schließlich mit seinem Kollektiv das Wallner-Theater in Berlin, welches bis dahin eher als Lustspielbühne hervorgetreten war, übernahm. Er eröffnete es am 3. April

¹⁸⁶ Kästner: *Splitter und Balken*. S. 130.

¹⁸⁷ Vgl. ebd. S. 130 f.

¹⁸⁸ Vgl. ebd. S. 749.

¹⁸⁹ Vgl. Kästner: *Gemischte Gefühle*. Bd. 2. S. 71 ff.

¹⁹⁰ Ebd. S. 219.

1930 mit seiner Inszenierung von Carl Credés Stück § ,218‘. *Frauen in Not*.¹⁹¹ Für Kästner ist Piscators Rückkehr nach Berlin eine erfreuliche Neuigkeit zu Saisonbeginn und er meint, dass der Regisseur es geschafft habe aus dem schlechten Stück, ohne das übliche technische Raffinement, eine beeindruckende Inszenierung zu machen.¹⁹² Die erste Premiere des Kollektivs allerdings, am 28. November 1930 mit Stück *Mond von links* vom sowjetischen Autor Wladimir Bill-Bjelozerkowski, besprach Kästner in seiner Rezension *Lustspiel von links* am 7. Dezember 1930 in der *NLZ* keineswegs begeistert.¹⁹³

Das Sujet des Stückes taue letztlich nichts und nur weil das Lustspiel von einem sowjetischen Autor stamme und damit eine linke Gesinnung vorzuweisen habe, sei es qualitativ noch lange nicht besser. „Na, nu lachense mal, kann man da nur sagen.“¹⁹⁴ Zwar sei es verständlich, dass das alteingesessene Wallner-Theater-Publikum sich köstlich amüsierte, aber warum die bürgerliche Kritik erkläre, dass es ihr ehrlich gefalle, sei nicht nachvollziehbar. Hoffentlich sehe der Humor einer neuen Weltanschauung nicht vollständig so aus.¹⁹⁵

Auf Piscators Regie geht Kästner in dieser Rezension nicht ein, was wahrscheinlich in diesem Falle ein Zeichen für seine Enttäuschung war.

Ob Piscator doch noch den Hoffnungen gerecht geworden wäre, die Kästner und auch andere in ihn setzten, ließ sich nicht mehr herausfinden, da Piscator schon vor der Machtübernahme der Nationalsozialisten, im Jahr 1931, in die Sowjetunion emigrierte und erst nach dem Zweiten Weltkrieg, im Jahr 1951 nach Deutschland zurückkehrte.¹⁹⁶

Anhand der von mir näher beschriebenen Rezensionen Kästners über Erwin Piscators Arbeit lässt sich feststellen, dass Kästner durchaus Piscators Bedeutung für das deutsche Theater erkannte und diese auch immer wieder unterstrich. Sobald jedoch allein die kommunistische Propaganda in den Inszenierungen in den Vordergrund trat, begann Kästner sich zu distanzieren. Das heißt aber keineswegs, dass politische Zielsetzungen seiner Meinung nach im Theater fehl am Platze wären, sondern im Gegenteil unumgänglich, nur wenn sie sich zu sehr einer Ideologie unterordnen, beginnt Erich Kästner zu kritisieren. Die Problematik der Verblendung durch Ideologie sah er sowohl auf der rechten, als auch auf der linken Seite des politischen Spektrums. In jedem Fall betrachtete er Erwin Piscator trotzdem als den

¹⁹¹ Vgl. Kästner: *Splitter und Balken*. S. 783.

¹⁹² Vgl. *Berliner Theater, NLZ*, 12.4.1930. In: Kästner: *Gemischte Gefühle*. Bd. 2. S. 239 f.

¹⁹³ Vgl. Kästner: *Splitter und Balken*. S. 783.

¹⁹⁴ Ebd. S. 262.

¹⁹⁵ Vgl. ebd. S. 262f.

¹⁹⁶ Vgl. Brauneck: *Theater im 20. Jahrhundert*. S. 333.

bedeutendsten und bahnbrechendsten Regisseur seiner Zeit, dessen Fehlerquelle er in erster Linie in der Auswahl des Dramenstoffes verortete.¹⁹⁷

b.) Erich Kästner und die Zeitstücke

Eine weitere Erscheinung der Weimarer Republik, die das Theater jener Zeit entscheidend prägte, waren die sogenannten Zeit- oder Tendenzstücke, die Kästner ebenso, vor allem für die *NLZ*, rezensierte. Um deren Bedeutung für den kästnerschen Theaterbegriff zu skizzieren, werde ich im Folgenden einige dieser Kritiken näher betrachten.

Während sich die Rezensionen zu Piscators Theaterarbeit vor allem auf die formalen Neuerungen und Experimente konzentrierten und die verwendeten Dramenstoffe meist nur am Rande und kritisch betrachteten, setzt Kästner in seinen Kritiken der für die Weimarer Republik typischen Zeitstücke einen inhaltlichen Schwerpunkt.¹⁹⁸ Dabei untersucht er das jeweilige Thema genauer und urteilt über dessen Relevanz und dramatischen Wert in Bezug auf die verwendeten sprachlichen Stile.

Am 3. Mai 1928 publizierte Kästner in der *NLZ* seine Kritik der Berliner Aufführung von Ferdinand Bruckners¹⁹⁹ *Krankheit der Jugend*, unter dem selben Titel. Während Piscators erste Aufführungen im Nollendorftheater das größte theatralische Ereignis der Berliner Saison gewesen seien, sei Bruckners Stück das stärkste dramatische Erlebnis der Spielzeit.²⁰⁰ Kästner beschreibt den Inhalt des Stückes sehr ausführlich und erwähnt Regie und Darsteller im Gegensatz zu seinen Piscator-Rezensionen nur sehr knapp am Ende des Artikels. Der Inhalt von *Krankheit der Jugend*, das sich mit der Lebenssituation und den Sexualnöten einer Gruppe begabter und an der Zeit und Langeweile erkrankender Studenten beschäftigt, ist Kästner eine lange Kritik wert. Schließlich handelte es sich dabei um Themen, die dem damals 29-jährigen Kästner (zu jenem Zeitpunkt also nicht viel älter als die Protagonisten des Stückes selbst,) Zeit seines Lebens ein besonderes Anliegen waren. Umso weniger kann er nachvollziehen, dass die prominentesten Kritiker Berlins, sich mehr mit einem Skandal um Arnolt Bronnens *Katalaunischer Schlacht*, denn mit dem nach Kästner wichtigen und

¹⁹⁷ Vgl. Piscator und Granowski, *NLZ*, 30.4.1928. In: Kästner, Erich: *Gemischte Gefühle*. Bd. 2. S. 82.

¹⁹⁸ Vgl. a. Zonneveld: *Erich Kästner als Rezensent*. S. 67 f.

¹⁹⁹ Anm: Kästner meint, bei Ferdinand Bruckner handele es sich um einen jungen Arzt (Vgl. Kästner: *Splitter und Balken*. S. 137.), da zu jenem Zeitpunkt das Geheimnis jenes Pseudonyms noch nicht gelüftet war. Hinter Bruckner stand nämlich der Autor und Theaterleiter Theodor Tagger, der keineswegs Medizin, sondern stattdessen Musik, Komposition, Philosophie und Literatur studiert hatte. (Vgl. dazu Bruckner, Ferdinand: *Dramen*. Hansjörg Schneider (Hg.). Berlin: Verlag Volk und Welt, 1990, S. 585 ff.)

²⁰⁰ Vgl. Kästner: *Splitter und Balken*. S. 134.

ungewöhnlichen Stück beschäftigten. Das hätte mehr Aufmerksamkeit verdient, auch wenn es sich nicht um die Premiere handelte.^{201 202}

Mit der Situation der Jugend befasste sich auch Kästners Rezension zu Peter Martin Lampels *Revolte im Erziehungshaus*, das am 16. 12. 1928 in der *NLZ* unter dem Titel *Dramatische Reportage* publiziert wurde. Das Stück wurde von der *Gruppe junger Schauspieler* aufgeführt und handelte von den Zu- und Missständen in den Erziehungsanstalten. Die theatralische und literarische Bedeutung bezeichnet Kästner in diesem Fall als eher unwichtig, da das Thema relevant sei und das Stück „eines der geschlossensten, bestkomponierten Dramen aus der letzten Zeit, und die Aufführung [...] die beste schauspielerische Gesamtleistung [ist]“. ²⁰³ Er meint sogar im Folgenden:

„Es ist üblich, ‚Tendenzliteratur‘ als zweitrangig zu empfinden. Wer diese Empfindung, nachdem er die ‚Revolte im Erziehungshaus‘ gesehen hat noch aufrechterhalten kann, der soll sich begraben lassen! Neben diesem Stück verblassen die beträchtlichsten literarisch konzipierten Leistungen der ganzen letzten Zeit, mögen sie von Bruckner, Brecht oder wem immer stammen.“²⁰⁴

Ganz anders beurteilte er jedoch Lampels nächstes Stück in der Rezension *Giftgas über Berlin* vom 10. März 1929, das von der Errichtung einer Militärdiktatur und dem Untergang Berlins durch Giftgas handelte und bereits zwei Tage nach der Uraufführung verboten wurde.²⁰⁵ Denn obwohl Kästner den Stoff auf Grund seiner pazifistischen Neigung und der Warnung vor Diktatur als durchaus wertvoll einschätzte, sei das Stück keineswegs gelungen und schlecht konzipiert. Um ein Erfolg zu werden, hätte es einer Piscator-Regie bedurft.^{206 207}

„Lampel hat vor zwei fraglos bestehenden Gefahren durch sein Stück warnen wollen. Doch er hat nur einen dramatischen Stoff verpatzt. Er hat ferner der gefährlichen Zensurdebatte erneut Nahrung geboten, und die Zensurgegner mußten für ein Stück eintreten, das zu verteidigen Überwindung kostet. Daß es verboten wurde, muß des Prinzips wegen bekämpft werden. Aber nur aus diesem Grunde.“²⁰⁸

Die Situation um Lampel spitzte sich in den folgenden Monaten so sehr zu, dass er am 8. November 1929 verhaftet wurde.²⁰⁹ Über dieses Ereignis und Lampels Stück *Pennäler* berichtet Kästner am 15. November 1929 in der *NLZ* und resümiert über Lampels Dramen und die Tendenzstücke im Allgemeinen:

²⁰¹ Vgl. Kästner: *Splitter und Balken*. S. 134 f.

²⁰² Anm: Kästner schreibt, die Premiere habe vor Monaten in Breslau stattgefunden (Vgl. Kästner: *Splitter und Balken*. S. 134.), in Wirklichkeit wurde Bruckners Stück am 17.10.1926 in den Münchner Kammerspielen unter der Regie von Mirjam Horwitz uraufgeführt (Vgl. Rühle: *Theater für die Republik*. Bd. 2. S. 735.).

²⁰³ Kästner: *Splitter und Balken*. S. 161.

²⁰⁴ Ebd. S. 161 f.

²⁰⁵ Vgl. ebd. S. 762.

²⁰⁶ Vgl. ebd. S. 183 f.

²⁰⁷ Anm: Regie führte Bertolt Brecht, den Kästner allerdings nicht erwähnt. (Vgl. Kästner: *Splitter und Balken*. S. 762.)

²⁰⁸ Kästner: *Splitter und Balken*. S. 184.

²⁰⁹ Vgl. ebd. S. 772.

„Lampel interessieren die Stücke nur soweit sie in der Zeitung stehen. [...] Er benützt die dramatischen Figuren nur. Er bedarf ihrer nur so lange, als er das aktuelle Sujet mit ihnen illustrieren muß. [...] Er hat großes Verdienst um die stoffliche Aktualisierung des Theaters. Aber außerhalb dieser Sphäre hat er nicht nur zu wenig Ambitionen, sondern auch zu wenig Talent. [...] Diese Dramatik bringt uns künstlerisch keinen Schritt weiter. Sie erfüllt – hoffen wir es – immerhin den Zweck, künftige moderne Dramen stofflich vorzubereiten. Obwohl eher zu befürchten steht, daß sie eine vorzeitige Sättigung des Publikums mit Aktualitäten erreichen.“²¹⁰

Unter dem Gesichtspunkt der politischen und tagesaktuellen Relevanz betrachtete Kästner die meisten Zeitstücke, so auch Günther Weisenborns *U-Boot S4* (NLZ, 20. 10. 1928) und Friedrich Wolfs *Cyankali* (NLZ, 14. 9. 1929), dessen Uraufführung der letzte große Erfolg der *Gruppe junger Schauspieler* wurde.²¹¹ Sowohl Weisenborns Stück, das sich mit dem Sterben von Soldaten während Friedenszeiten auseinandersetzt und somit ein Anti-Kriegsdrama ist, als auch Wolfs Stück, welches die Debatte um den Abtreibungsparagraphen 218 aufgreift, seien zwar künstlerisch und dramaturgisch nicht besonders innovativ, brächten aber mit den angesprochenen Themen eine Echtheit auf die Bühne, die zu politischen Diskussionen führe und damit vielleicht sogar Veränderungen anrege. In diesen Fällen stünde also der politische Anspruch vor dem künstlerischen.²¹²

Obwohl Kästner sich in seinen Kritiken ausführlich den zeitgenössischen Dramatikern widmet, schenkt er dem neben Piscator wichtigsten Erneuerer des Theaters in der Weimarer Republik – Bertolt Brecht – erstaunlich wenig Aufmerksamkeit, auch wenn er ihn zusammen mit Ödön von Horváth als den bedeutsamsten Dramatiker seiner Generation bezeichnete.²¹³ Nur die Uraufführung der *Dreigroschenoper* ist ihm eine ausführliche Kritik wert, andere Stücke erwähnt er nur am Rande in Sammelrezensionen, wie beispielsweise Brechts *Mann ist Mann*, dessen Erfolg Kästner in erster Linie bei dem Regisseur Erich Engel verortete.²¹⁴ Hans Sarkowicz und Franz Josef Görtz vermuten, dass Kästner bei Brecht keine politischen Intentionen entdecken konnte und ihn deshalb nicht so ernst nahm.²¹⁵ Zwar meint Kästner, in seiner am 14. September 1928 erschienenen Kritik *Die Dreigroschenoper*, das „ist in jeder Beziehung das Bemerkenswerteste, was man zum Saisonbeginn in Berlin sehen kann“²¹⁶, bespricht aber den Inhalt und historischen Hintergrund des Stückes, die darstellerischen

²¹⁰ Kästner: *Splitter und Balken*. S. 220 f.

²¹¹ Vgl. ebd. S. 770.

²¹² Vgl. ebd. S. 150 ff; S. 211 ff.

²¹³ Anm: Kästner schreibt weiter: „Die beiden Autoren sind übrigens nur im Niveau Nachbarn; sonst haben sie keine Gemeinsamkeiten.“ (*Der Dramatiker Ödön Horvath*, NLZ, 17.11.1932. In: Kästner: *Splitter und Balken*. S. 293.)

²¹⁴ Anm: Kästner lobt zwar Brechts Sprache, meint aber, dass Brecht in seinem Stück nur versuche eine unwahre These ausführlich zu beweisen. (Vgl. *Berliner Theater*, NLZ, 11.2.1928. In: Kästner: *Gemischte Gefühle*. Bd. 2. S. 65 ff.)

²¹⁵ Vgl. Kästner: *Splitter und Balken*. S. 688.

²¹⁶ Vgl. ebd. S. 146.

Fähigkeiten der Schauspieler, die Regie und die Musik ausführlicher, als Bertolt Brechts Anteil. Kästner weist gleichwohl darauf hin, dass Brechts Chansonsübersetzungen kongenial seien, bemängelt aber, dass er sich kaum von der Vorlage²¹⁷ entferne und damit die modernen, zeitgemäßen, sprachlichen Möglichkeiten nicht ausreichend ausgenutzt hätte, im Gegensatz zu Kurt Weill, dessen Musik sich von der vor zweihundert Jahren grundsätzlich unterscheide.²¹⁸

Die von Kästner verfassten Theaterkritiken über die Zeitstücke, oder Tendenzstücke beziehungsweise dramatischen Reportagen, wie er sie nennt, unterstreichen vor allem die politische Komponente, die Kästner als Theaterkonsument und -kritiker herausarbeitete. Die Rezensionen beschäftigten sich vorrangig mit den Drameninhalten und nicht wie in den Piscator-Kritiken mit den formalen Umsetzungen. Es war Kästner dabei besonders wichtig, die Notwendigkeit der Auseinandersetzung mit tagesaktuellen Stoffen zu betonen, da die behandelten Themen wie beispielsweise Situation der Jugend, Krieg, Abtreibung, drohende Diktaturen usw. die gesellschaftliche Realität zeigten und gleichzeitig an den Pranger stellten. Im besten Falle führe diese Spiegelung zu einer Veränderung der Gesellschaft und politischen Konsequenzen in den verschiedenen Bereichen. In fast allen Rezensionen Kästners zu den Zeitstücken wird deutlich, dass ihm diese politische Brisanz in jener Zeit weitaus wichtiger erschien als jegliche künstlerische Kriterien. Denn das Bemängeln des fehlenden Handwerks der Autoren zieht sich zwar ebenso durch die Kritiken, wird aber letztlich von Kästner als in diesem Falle zweitrangig eingestuft.

c.) Volksstücke und Sonstiges

Neben den formal und inhaltlich auffälligsten Neuerungen des Theaters der Weimarer Republik widmete Kästner auch anderen Theaterereignissen zahlreiche Rezensionen. Dazu gehörten die Auseinandersetzung mit den Volksstücken von Carl Zuckmayer und Ödön von Horváth ebenso wie die Besprechungen von Kleinkunsthöfen, Kabaretts, Opern, Operetten und anderen theatralen Ereignissen. Zwar sind diese Rezensionen durch das geringe Konfliktpotential für Kästners Theaterbegriff nicht so differenziert aussagekräftig wie seine Untersuchung der umstrittenen Piscator-Regie und den tagespolitischen Zeitstücken, da sie aber dennoch zu seiner publizistischen Beschäftigung mit dem Theater gehören und außerdem

²¹⁷ Anm: Brechts *Dreigroschenoper* stimmt fast vollständig mit der Vorlage von John Gay, *The Beggars Opera*, 1728 uraufgeführt in London, überein. (Vgl. u. a. Hippen, Reinhard: *Das Kabarett-Chanson. Typen-Themen-Temperamente*. Zürich: pendo-Verlag, 1986, S. 14.)

²¹⁸ Vgl. Kästner: *Splitter und Balken*. S. 147 f.

in der Zustimmung oder Ablehnung wiederum eigene Einstellungen vermuten lassen, werde ich sie im Folgenden kurz skizzieren.

Carl Zuckmayer, der beim Publikum großen Erfolg verbuchen konnte, beurteilte Kästner in seinen Rezensionen eher kritisch. Zwar habe Zuckmayer die Gabe, „die Menschen reden zu lassen, wie ihnen tatsächlich der Schnabel gewachsen ist“²¹⁹, sein Talent sei aber nicht dramatischer, sondern beschreibender Natur. Anstatt eine fortlaufende Handlung zu erzählen, male er Zustände, schreibt Kästner am 16. Oktober 1927 in *Zuckmayers ‚Schinderhannes‘*.²²⁰ Obwohl es sich dabei um eine seiner früheren Berliner Kritiken handelte und zu Anfang nicht viele Kritiker diese Meinung über Zuckmayer teilten, bemängelte er auch in den folgenden Zuckmayer-Kritiken Ähnliches, woran sich schließlich nach der Uraufführung von *Katharina Knie* am 21. Dezember 1928 auch andere Kritiker anschlossen.²²¹ Besonders Zuckmayers Kinderstück *Kakadu Kakada* verriss Kästner in *Die Weltbühne Nr.5* am 28. Januar 1930, da ihm das Entstehen von guten Kinderstücken ein besonderes Anliegen war und er seine Auffassung von Pädagogik hierin nicht vertreten sah.²²² Schließlich resümiert Kästner auch für den letzten großen Bühnenerfolg der Weimarer Republik, Zuckmayers *Hauptmann von Köpenick* (UA: 5. 3. 1931, Berlin)²²³:

„Zuckmayer ist kein Dramenkonstrukteur, das heißt: er vermag zwar Dialoge zu schreiben und Bildausschnitte zu liefern, aber er schreibt trotzdem Stücke, die die zwingende, zwangsläufige Gesamtgestaltung vermissen lassen.“²²⁴

Während Kästner Zuckmayers Dramen durchgehend ähnlich einschätzt, ändert er mit der Zeit seine Auffassung gegenüber Ödön von Horváth, dem anderen bedeutendem Volksstücke-Schreiber der Weimarer Republik.

Denn obwohl er seine Rezension zu Horváths *Bergbahn* vom 8. Januar 1929 noch abschätzig *Berufsberatung am Theater* übertitelte und spöttisch fragte, ob es sich bei diesem Stück um eine Art Lehr- und Propagandafilm einer Oberlandbahn-A.G. handeln könnte,²²⁵ lobte er am 11. November 1931 die *Geschichten aus dem Wienerwald* in *Volksstück mit doppeltem Boden* mit den Worten: „Stücke, die auch dann gefallen, wenn man nur ihre Hälfte zeigt, sind gute Stücke“ und bemängelte sogar, dass die Kritik den Dramatiker gelegentlich unterschätzt

²¹⁹ Kästner: *Splitter und Balken*. S. 89.

²²⁰ Vgl. ebd. S. 88 ff.

²²¹ Anm: Kurt Pinthus schrieb beispielsweise im 8-Uhr-Abendblatt am 22.12.1928: „Zusammengefaßt: im Idyllischen ist Zuckmayer (meist) bestrickend hübsch – im Dramatischen ist er diesmal (meist) unzulänglich.“ (Rühle: *Theater für die Republik*. Bd. 2. S. 913.)

²²² Vgl. Kästner: *Splitter und Balken*. S. 224 ff.

²²³ Vgl. ebd. S. 784.

²²⁴ Ebd. S. 270.

²²⁵ Vgl. ebd. S. 165.

habe,²²⁶ wozu er sich auch selbst zählen musste. Besonders in seinem Artikel *Der Dramatiker Ödön Horváth* vom 17. November 1932, machte Kästner deutlich, was er schließlich an Horváths Volksstücken schätzte:

„Er hat die Fähigkeit, volksmundartig auszusprechen, was die Figuren eigentlich nur dumpf empfinden. Er kann das wahre Gefühl hinter dem gesprochenen Kitsch transparent machen. Er versteht es wundervoll, die Großspürigkeit und halbgebildete Beredsamkeit der ‚höheren Stände‘ zu illuminieren. Seine drei Volksstücke [*Italienische Nacht*, *Geschichten aus dem Wienerwald*, *Kasimir und Karoline*; Anm. E.G.] sind wirkliche Volksstücke.“²²⁷

Kästner konzentrierte sich keineswegs nur auf die bekannten und großen Premieren, sondern er widmete auch anderen Bereichen des Theaters Rezensionen. Nicht nur in Sammelrezensionen ging er für seine Leipziger LeserInnen auf die Kabarett- und Unterhaltungsszene Berlins ein. So rezensierte er beispielsweise am 30. Juni 1928 in *Das Kabarett der „Unmöglichen“* eine Gruppe junger Schauspieler, die im „Toppkeller“ scheinbar provokantes und politisches Kabarett machen wollten, es ihnen aber nach Kästner misslingt. In seiner Kritik erfasst Kästner sehr genau die Atmosphäre des Etablissements und kommt zu dem Schluss:

„Daß ich dieses Unternehmen ablehne, hat nichts, wirklich nichts mit Prüderie zu tun. Wenn diese jungen Leute etwas zu sagen, wenn sie Talent und, für einen Groschen wenigstens, Charakter hätten, ließe sich ihnen vieles nachsehen. Aber sie sind hemmungslos unbegabt und ohne jeden Funken Gesinnung.“²²⁸

Kästner bilanzierte zwar die Ereignisse des Unterhaltungstheaters, betonte es allerdings wenn sie nur von Albernheiten geprägt und ohne jede ernsthaftere Aussage waren. Beispielsweise Franz Lehárs Operette *Friederike in Goethe als Tenor* (NLZ, 11.10.28), in der er Goethes Lieder „verschweinigt“ sah²²⁹, oder in *„Die Unüberwindlichen“ von Karl Kraus* (NLZ, 23.10.29), wo er der Aufführung zwar ein „vorzüglich“ bescheinigte, aber einige Stellen durch plötzliche Operetteneinlagen als zu lächerlich empfand.²³⁰

Das bedeutet allerdings keineswegs, dass Kästner reines Unterhaltungstheater geringschätze, er betrachtete es im Gegenteil als einen wichtigen Bestandteil der Theaterlandschaft, aber auch hier schätzte er eine Aussage und/oder politisches Anliegen hoch. Wie beispielsweise in seinen Rezensionen zur Berliner Kabarettszene, in denen er das Angebot für seine Leipziger LeserInnen skizzierte und politische Tendenzen lobte. Über Friedrich Hollaenders Revue *Bei uns – um die Gedächtniskirche rum* schrieb er zum Beispiel: „Seine Schlager tun nicht weh, auch wenn sie treffen; aber sie bleiben im Gedächtnis zurück, wie blaue Flecken.“²³¹

²²⁶ Vgl. Kästner: *Splitter und Balken*. S. 280 f.

²²⁷ Ebd. S. 295.

²²⁸ Ebd. S. 145.

²²⁹ Vgl. ebd. S. 149 f.

²³⁰ Vgl. ebd. S. 213 ff.

²³¹ „Zwei dunkle Augen, zwei Eier im Glas“, NLZ, 21.1.1928. In: Kästner: *Gemischte Gefühle*. Bd.2. S. 59.

Auch andere theatrale Berliner Ereignisse ließ Kästner nicht unkommentiert, sondern berichtete sowohl vom Auftritt Karl Valentins²³² als auch von einer Aufführung der Clowns Francesco, Paolo und Alberto Fratellini.²³³ Ebenso waren ihm eine Regisseuren-Versammlung²³⁴ und der Streit zwischen den Kritikern Alfred Kerr und Herbert Ihering einen Artikel wert.²³⁵

So wie Kästner in seinen Rezensionen über die Zeitstücke die Wichtigkeit von gegenwärtiger Brisanz beurteilt, hebt er auch in seinen Kritiken zu Klassiker-Inszenierungen hervor, dass der Regisseur die Grundidee des Stückes in die heutige Zeit zu überführen habe, um dessen Aufführung zu rechtfertigen, „Klassiker zeitgemäß zu inszenieren ist natürlich kein vom Theaterschneider lösbares Problem[!]“. ²³⁶

Die Bandbreite der kästnerschen Kritiken ist einerseits seiner Anstellung als Theaterkritiker für die *NLZ* geschuldet, wodurch es seine Aufgabe war, den Leipziger LeserInnen ein vielfältiges Bild der Berliner Theaterlandschaft zu vermitteln, was er darum auch in zahlreichen Sammelrezensionen überblicksartig tat. Zum anderen weist die Vielfalt aber auch auf sein starkes Interesse an jeglichen verschiedenen Theaterformen hin, da Kästner bei der Übermenge an Angebot in Berlin ebenso anders hätte selektieren können, es ihm aber scheinbar ein besonderes Anliegen war, genau dieses mannigfaltige Bild zu unterstreichen.

d.) Rezensionen nach 1945

Die inhaltlich und stilistisch aussagekräftigsten Theaterkritiken verfasste Erich Kästner zwar in den Jahren vor 1933, denn in den Jahren der Weimarer Republik fand er eine deutsche Theaterlandschaft vor, die vielfältig, bunt und gleichzeitig mit einem hohen Konfliktpotential ausgestattet war, was zu eigener Stellungnahme anregte. Außerdem waren das die ersten Jahre seines journalistischen Lebens in Berlin und er selbst von jugendlichem Enthusiasmus geprägt. Nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges, dem Nationalsozialismus und der Erschütterung durch den Holocaust, hatte sich Kästner zu einem Mann entwickelt, der seinen eigenen Stil gefunden hatte und durch die jüngste Zeitgeschichte zutiefst von den Menschen erschüttert war und zunehmend gegen Resignation zu bekämpfen begann – nicht zuletzt

²³² Vgl. dazu *Humor München-Berlin*, *NLZ*, 22.1.1928. In: Kästner: *Gemischte Gefühle*. Bd.2. S. 60 ff.

²³³ Vgl. dazu „*Drei Fratellini*“, *NLZ*, 11.12.1927. In: Kästner: *Gemischte Gefühle*. Bd. 2. S. 42 ff.

²³⁴ Vgl. dazu *Intelligenzprüfung für Regisseure*, *NLZ*, 12.6.1928. In: Kästner: *Gemischte Gefühle*. Bd. 2. S. 94 ff.

²³⁵ Anm: Kästner, meint in seinem Artikel, dass die Berliner Kritiker mal wieder dabei seien, statt des Theaters sich selbst gegenseitig zu kritisieren. Vgl. dazu „*Fall Kerr*“ und „*Fall Jeßner*“, *NLZ*, 24.2.1928. In: Kästner: *Gemischte Gefühle*. Bd. 2. S. 68 ff.

²³⁶ *Klassische Stücke und ihre Verkennung*, *NLZ*, 31.12.1927. In: Kästner: *Gemischte Gefühle*. Bd.2. S. 49.

gegen die eigene. Dennoch oder gerade deshalb ist es bezeichnend, dass der erste Artikel, den Kästner im Jahr 1945 für die *Neue Zeitung*²³⁷, bei der er die Leitung der Feuilletonredaktion übernommen hatte, den Titel *Münchener Theaterbrief*²³⁸ trug und aus persönlicher Perspektive die Situation der Theater, Schauspieler, Regisseure, Autoren usw. im Nachkriegsmünchen, schilderte. Er erzählt euphorisiert von den Plänen, die für die kommende Spielzeit und den Aufbau der Theater inmitten der Trümmer gemacht wurden und der Chance, die sich damit für München auftue. Aber besonders kann der/die LeserIn die Erleichterung spüren, die durch Kästners Worte dringt:

„[...] – alles tritt schattenhaft zurück hinter das, was nun, nach zwölf Jahren geistiger Fesselung und Bedrohung, endlich wieder winkt: die Freiheit der Meinung und der Kunst!“²³⁹

Der jahrelang verbotene Autor konnte endlich wieder offen seine Meinung äußern, doch das mussten er und seine LeserInnen erst wieder lernen und so stehen in den folgenden Artikeln, deren Schwerpunkt das Theater ist, neben dem Wiederaufbau der deutschen Theaterlandschaft vor allem die Begriffe „Freiheit“ und „freie Meinungsäußerung“ im Vordergrund, ebenso wie der „unerläßliche Nachholkurs“ in Sachen ausländische Stücke.²⁴⁰ Dass ihm die Berichterstattung über die Situation der deutschen Theater ein solches Anliegen war, „[...] verweist auf Kästners große Vorliebe für das Theater gerade auch in seiner repräsentativen, öffentlichen Funktion, die für das Markieren des kulturellen Neubeginns so wichtig ist.“²⁴¹

Außerdem war Kästner der festen Überzeugung, dass es gerade in den ersten Nachkriegsjahren kluger und verantwortungsvoller Köpfe bedurfte, die gleichermaßen über die Vergangenheit aufklären wie in die Zukunft schauen und der Jugend eine Perspektive vermitteln, indem sie den „täglichen Kram“ erledigen.²⁴²

²³⁷ Anm: Thomas Betz bezeichnet die *Neue Zeitung*. Eine amerikanische Zeitung für die deutsche Bevölkerung, die das offizielle Organ der amerikanischen Besatzungsmacht war, als die beste und bedeutendste Zeitung der ersten Nachkriegsjahre. (Vgl. Betz, Thomas: Neues von Gestern. Ein zeitgenössischer Klassiker im Nachkriegsmünchen. In: Wegner, Manfred (Hg.): „Die Zeit fährt Auto“. Erich Kästner zum 100. Geburtstag. [Deutsches Historisches Museum, 24. Februar bis 1. Juni 1999 ; Münchner Stadtmuseum, 2. Juli bis 31. Oktober 1999]. Berlin: Deutsches Historisches Museum, 1999, S. 163-174, hier S. 163.)

²³⁸ Vgl. *Die Neue Zeitung*, 18.10.1945: In: Kästner: *Splitter und Balken*. S. 483 ff.

²³⁹ Kästner: *Splitter und Balken*. S. 485.

²⁴⁰ Vgl. *Eurydike in Heidelberg*, NZ, 14.6.1946: In: Kästner: *Splitter und Balken*. S. 552.

²⁴¹ Barnouw, Dagmar: Erich Kästner und die Neue Zeitung. Inländische Differenzierungen. In: Wegner, Manfred (Hg.): „Die Zeit fährt Auto“. Erich Kästner zum 100. Geburtstag. [Deutsches Historisches Museum, 24. Februar bis 1. Juni 1999 ; Münchner Stadtmuseum, 2. Juli bis 31. Oktober 1999]. Berlin: Deutsches Historisches Museum, 1999, S. 143-152, hier S. 145.)

²⁴² Anm: Kästner schrieb im Juli 1946 für die Jugendzeitschrift *Pinguin* in seinem Artikel *Der tägliche Kram*: „Ich wollte darlegen, daß mich meine Neigung dazu trieb, Bücher zu schreiben [...]. Und daß ich das genaue Gegenteil tat, daß ich nun in einem fort im Büro sitze [...]. Daß ich seitdem, abgesehen vom täglichen Kram, noch nicht eine Zeile geschrieben habe. [...] Warum rackere ich mich ab [...] ? Weil es nötig ist, daß jemand den täglichen Kram erledigt, und weil es zu wenig Leute gibt, die es wollen und können. Davon, daß jetzt die Dichter dicke Kriegerromane schreiben, haben wir nichts. [...]“ (Kästner: *Wir sind so frei*. S. 81 f.)

Da sich die Politik Konrad Adenauers allerdings seiner Meinung nach zu sehr an den Wünschen der amerikanischen Alliierten orientierte und auch die Arbeit in der *Neuen Zeitung* zunehmend davon geprägt war, gab Kästner nach und nach seine redaktionellen Aufgaben an seine Stellvertreterin und Lebensgefährtin Luiselotte Enderle ab, bis er die Redaktionsarbeit bei der *Neuen Zeitung* im April 1948 vollkommen niederlegte und somit in den nächsten Jahren nur noch selten Theaterkritiken verfasste.²⁴³

4.) Rezensionsvergleich

Bevor ich das Kapitel zu Erich Kästners Rezensionen abschließe und die Frage nach dem Theaterbegriff, der sich aus seinen Kritiken eruieren lässt, erläutere, möchte ich im Folgenden noch einen kleinen vergleichenden Exkurs einfügen. Um Kästner als Kritiker in seine Zeit einordnen und auch die Bedeutung und Wirkung seiner Artikel abschätzen zu können, ist es unumgänglich, andere Theaterkritiker der Weimarer Republik vergleichend heranzuziehen. Da ein ausführlicher Vergleich allerdings den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde, möchte ich mich lediglich exemplarisch der Nebeneinanderstellung einer Rezension mit vier anderen, die selbe Aufführung betreffend, widmen.

Dazu ziehe ich Erich Kästners bereits erwähnte Rezension zu Erwin Piscators Inszenierung von Erwin Tollers Stück *Hoppla – wir leben!*, vom 3. September 1927, gespielt zur Eröffnung der ersten Piscator-Bühne am Nollendorfplatz in Berlin, erschienen am 6. September 1927 in der *Neuen Leipziger Zeitung*, hinzu. Exemplarisch vergleichen werde ich diese Kritik mit den Rezensionen von Monty Jacobs für die *Vossische Zeitung* (Berlin, 5. 9. 1927), von Paul Fechter für *Die Deutsche Allgemeine Zeitung* (Berlin, 6. 9. 1927), mit Ernst Heilborn für die *Frankfurter Zeitung* (6. 9. 1927) und mit dem am 5. 9. 1927 im *Berliner-Börsen-Courier* erschienen Text von Herbert Ihering.²⁴⁴

Sowohl bei Aufbau, Länge, Stil, Schwerpunktsetzung und als auch beim Urteil der Rezensenten lassen sich Unterschiede feststellen. Während Kästner zunächst betont, wie sehr der herkömmliche Theaterbegriff nach dieser Vorstellung hinterfragt werden müsse,²⁴⁵ beginnt Jacobs seine Kritik mit Piscators politischer Zielsetzung,²⁴⁶ Heilborn mit der

²⁴³ Vgl. Hanuschek: *Keiner blickt dir hinter das Gesicht*. S. 354; S. 374.

²⁴⁴ Vgl. dazu Rühle: *Theater für die Republik*. Bd. 2. S. 791 ff.

²⁴⁵ Vgl. Kästner: *Splitter und Balken*. S. 80.

²⁴⁶ Vgl. Rühle: *Theater für die Republik*. Bd. 2. S. 792.

Beschreibung der filmischen Sequenzen,²⁴⁷ Fechter mit der Schilderung des Publikums²⁴⁸ und Ihering schließlich mit den Parallelen zwischen Toller und Karl Thomas, der Hauptfigur des Stückes.²⁴⁹

Kästner gibt anschließend ausführlich den Aufbau und Einsatz des Bühnenbildes wieder, welches durch seine vielfältige Illustration verschwenderisch wirkt, wohingegen Ihering meint: „Zwei Etagen links, ein Spielraum rechts – das ist alles, was Traugott Müller und Piscator an Apparat brauchen[.]“²⁵⁰ und damit den Eindruck eines eher minimalistischen Bühnenbildes vermittelt. Außer Kästner verwenden schließlich alle vier Rezensenten den Begriff „Kreislerbühne“, wenn sie die Drehbühne beschreiben, was auf eine gemeinsame Prägung der Berliner Kritiker hinweist. Solcherlei Kritikerhintergrund lässt sich noch an anderen Stellen finden, so weist Ihering beispielsweise darauf hin, dass „Alexander Granach in einer Hauptrolle [...] immer eine Gefahr“²⁵¹ sei, Fechter meint, dass der Film schließlich schon vor fünfzehn Jahren für die Szenenwirkung im Theater entdeckt wurde,²⁵² Heilborn lobt, dass sich Piscator die „Erfahrungen der Kreislerbühne und auch der Russen“ nutzbar gemacht habe²⁵³ und Jacobs erwähnt, dass mit Traugott Müllers Bühne und Curt Oertels Filmen wieder Piscators frühere sichere Helfer mit am Werk gewesen seien.²⁵⁴

Die durchschnittlich 20 Jahre älteren Kritiker blicken merklich auf eine Vergangenheit in der Berliner Theaterkritik zurück. Diese Piscator-Inszenierung wird von ihnen in Zusammenhang mit früheren Begegnungen mit Piscator gestellt und mit den Theatererfahrungen der letzten Jahre in Beziehung gesetzt. Kästner dagegen ist gerade wenige Monate vorher nach Berlin übergesiedelt und entdeckt mit den Geschehnissen um die Berliner Theater und den Piscator-Bühnen im Besonderen eine bisher nicht gekannte Welt und neue Aspekte der Kunst. Darum wirkt Kästners Rezension auch deutlich enthusiastischer und weniger sachlich im Gegensatz zu den anderen, denn er bewirbt Piscators Theater als den Anbeginn einer neuen Epoche und hantiert großzügig mit sprachlichen Maximen und Superlativen.²⁵⁵ Der Ausgangspunkt der Betrachtungen Kästners ist also ein wesentlich anderer, was vor allem bei Fechter deutlich

²⁴⁷ Vgl. Rühle: *Theater für die Republik*. Bd. 2. S. 794.

²⁴⁸ Vgl. ebd. S. 796.

²⁴⁹ Vgl. ebd. S. 797.

²⁵⁰ Ebd. S. 798.

²⁵¹ Ebd. S. 799.

²⁵² Vgl. ebd. S. 796 f.

²⁵³ Vgl. ebd. S. 795.

²⁵⁴ Vgl. ebd. S. 794.

²⁵⁵ Vgl. Kästner: *Splitter und Balken*. S. 80 ff.

wird, denn er konzipiert seine Kritik danach, inwiefern Piscator seinen eigenen Ansprüchen an sein Theater gerecht werde, anstatt selbst neue Bewertungsmaßstäbe zu entwickeln.²⁵⁶

Trotzdem sind sich nicht alle der vier Kritiker in ihrer Einschätzung von *Hoppla – wir leben!* einig, was sich beispielsweise in der Beurteilung von Tollers Dramenstoff zeigt. Heilborn ist der Einzige, der das Stück auffallend positiv beurteilt und meint, dass Toller das Wesentliche getroffen habe und es sich um eine literarisch saubere Arbeit handle,²⁵⁷ die Anderen sind sich dagegen über den fehlenden künstlerischen Gehalt des Dramas einig. Fechter meint, das Stück sei „hilflos dünn“ und eine „mit ganz kurzem und schwachem Atem hergestellte Sache“,²⁵⁸ Ihering beklagt, dass Toller einfach kein guter Dramatiker sei, da er nicht formulieren könne²⁵⁹ und Jacobs ruft „[...] für die Langeweile gibt es keine neuen Maßstäbe[!]“²⁶⁰ aus.

Kästner scheint zwar auch nicht überzeugt vom dramatischen Können Tollers und bemängelt vor allem die Qualitäten des zweiten Teils, betont aber im Gegensatz zu Ihering, Fechter und Jacobs die Bedeutung des Gesamtkunstwerkes in diesem Fall, in dem das Drama selbst nur einen kleinen Teil bilde.²⁶¹ Außerdem hebt Kästner die inhaltliche Grundaussage des Stückes als Anti-Kriegsstück hervor, was lediglich auch Heilborn als zentrales Moment betont.²⁶²

Den anderen Schwerpunkt der Inszenierung, die filmischen Sequenzen, bespricht Kästner weniger inhaltlich, sondern mehr als angewendetes Mittel, Heilborn vermittelt das Gefühl, dass der Film ein Teil des Tollerschen Dramas gewesen sei, Ihering bemängelt, dass Piscator sich hier für zu viel Vollständigkeit entschieden habe, nicht immer deutlich zwischen Film als Dokument oder als Symbol trenne und gibt Verbesserungsvorschläge,²⁶³ Jacobs erwähnt den Film nur am Rande, meint aber, dass sich der Zusammenklang von Film und Szene verbessert habe²⁶⁴ und Fechter schreibt nur trocken: „[I]ch habe nichts gegen Film, vor allem nicht als Ersatz für Tollerschen Text. Ich habe viel gegen ihn, wenn er fast ebenso langweilig ist wie der Text, den er ersetzt [...]“²⁶⁵

Somit kommen alle auch insgesamt zu einem anderen abschließenden Urteil. Jacobs meint, dass Piscator zwar seine Meinung über die Bedeutung des Dramas ändern müsse und es noch

²⁵⁶ Vgl. Rühle: *Theater für die Republik*. Bd. 2. S. 796 f.

²⁵⁷ Vgl. ebd. S. 795.

²⁵⁸ Vgl. ebd. S. 796.

²⁵⁹ Vgl. ebd. S. 798.

²⁶⁰ Ebd. S. 793.

²⁶¹ Vgl. Kästner: *Splitter und Balken*. S. 81 ff.

²⁶² Vgl. Rühle: *Theater für die Republik*. Bd. 2. S. 795.

²⁶³ Vgl. ebd. S. 798.

²⁶⁴ Vgl. ebd. S. 793.

²⁶⁵ Vgl. ebd. S. 797.

fraglich wäre, ob solche Art Aufführungen langfristig den Zuschauern eine zu starke körperliche Anspannung zumuteten, dennoch müsse sein Wille ernst genommen werden.²⁶⁶

Heilborn spricht Piscators Streben nach einem Gesamtkunstwerk an, beurteilt die Inszenierung selbst aber nur am Rande mit einem Poetischen: „Der seelische Widerhall, dies sein Ich im Du finden, fehlt ihr.“²⁶⁷ Fechter kann in Piscators Arbeit kaum etwas Innovatives erkennen und schreibt abschließend: „Wenn das neue Theater so bleibt wie in dieser Eröffnungsvorstellung, dann kann vor allem die Volksbühne ruhig weiterschlafen: dies tut ihr nichts.“²⁶⁸ Nur Ihering ist sich sicher, dass Piscators Bühne die einzige sei, die zur Stellungnahme zwingt: „Eine Persönlichkeit ist da. Über die Struktur des Theaters ist noch zu schreiben.“²⁶⁹

Auch das abschließende Urteil fällt bei Kästner positiver aus. Er stellt zwar die Frage in den Raum, wohin diese Art von Theater führen und wie es weitergehen solle, meint aber in seinem letzten Satz: „Piscators Name hat geschichtliche Bedeutung erlangt.“²⁷⁰

Insgesamt unterscheidet sich Kästners Rezension von Piscators Inszenierung von *Hoppla –wir leben!* vor allem in ihrer Euphorie und der Bedeutung, die das Neue, was er in dieser Arbeit erkannte, für ihn hatte. Zwar wird, wie ich erwähnt habe, in dieser frühen Rezension noch sehr deutlich, dass Kästner zu diesem Zeitpunkt ein Neuankömmling in der Berliner Theaterkritik war und er nicht auf zahlreiche vergangene Erfahrungen verweisen konnte, trotzdem scheute er sich nicht, sein begeistertes Urteil abzugeben. In folgenden Rezensionen lässt die Unkenntnis über die Berliner Theaterszene zunehmend nach und auch er beginnt auf bisherige Erlebnisse zurückzugreifen. Ebenso sind seine späteren Piscator-Kritiken nicht mehr ganz von solch überschwänglichem Enthusiasmus ergriffen und dennoch scheut er sich auch in den späteren Texten nicht vor einem differenzierten und manchmal emotionalen Urteil.

5.) Kästners Theaterbegriff in den Rezensionen

Im Vorangegangenen habe ich ausführlich das Spektrum der kästnerschen Kritiken dargelegt und seine Einstellungen den verschiedenen theatralen Erscheinungen seiner Zeit gegenüber skizziert. Anhand dieser Voraussetzungen möchte ich nun zusammenfassend die Frage

²⁶⁶ Vgl. Rühle: *Theater für die Republik*. Bd. 2. S. 794.

²⁶⁷ Ebd. S. 795.

²⁶⁸ Ebd. S. 797.

²⁶⁹ Ebd. S. 799.

²⁷⁰ Kästner: *Splitter und Balken*. S. 84.

beantworten, welche Schwerpunkte Kästner in seinen Rezensionen setzte und welcher Theaterbegriff sich aus den Inhalten eruieren lässt.

Während seiner gesamten journalistischen Tätigkeit in der Weimarer Republik und in den ersten Nachkriegsjahren verfasste Erich Kästner zahlreiche Theaterkritiken, die sich mit sehr unterschiedlichen Theaterphänomenen beschäftigten. Seinen eigenen Stil entwickelte er dabei in erster Linie während seiner Berliner Jahre. Doch auch wenn sich zu Beginn dieser journalistischen Arbeitsphase noch Unsicherheiten und vor allem überschwänglicher Enthusiasmus, im Vergleich zu anderen Kritikern, erkennen lassen (siehe 4.), zeichnet sich nach und nach ein Muster in Aufbau und Stil der Kritiken ab.

Darin verbindet Kästner in seinen Rezensionen kurz und bündig die Aussage des Stückes, beziehungsweise die wahrscheinlich beabsichtigte Aussage, mit der Erläuterung der angewendeten Mittel und stellt dieses meist noch in einen übergeordneten (Zeit-/Wirkungs-) Zusammenhang, indem er beispielsweise die historischen Hintergründe oder die um das Stück geführten Debatten erwähnt, bis er schließlich in den letzten Zeilen zu einem zusammenfassenden Urteil kommt. Er orientiert sich dabei an den für ihn augenscheinlichsten Kriterien, die den Inhalt und die Machart des Stückes betreffen, oft aus einer literarischen Perspektive, bringt aber ebenso die Aufführungs- und Inszenierungssituation zur Sprache, vor allem, wenn sie wesentlich auf das Stück, seine Aussage und/oder seine Wirkung Einfluss nimmt, auch wenn das durch das Fehlen der selbigen passiert. Falls diese theatralischen Mittel oder eine innovative Regie fehlen, weist Kästner darauf hin und macht nicht selten Vorschläge für ein mögliches besseres Gelingen. Ein aussagekräftiges Beispiel für einen solchen Schluss findet sich in *Zuckmayer und der Kakadadaismus*, wo Kästner schreibt:

„Der Autor bricht seinen Charakteren sämtliche Knochen und ersäuft sie im familiären Normalkitsch. Die Gefühle sind verkitscht. Die Urwüchsigkeit trägt ein Sabberlätzchen. Die Situationen stehen auf Plattfüßen. Ohne den kleinen Gustl Gstettenbauer und ohne Willi Schaeffers wäre es noch viel ärger. Zwanzig gute zeitgemäße Kinderstücke könnten wir brauchen, und nun haben wir nicht einmal eins.“²⁷¹

Dieses Beispiel zeigt ebenfalls den unverwechselbaren Stil, den Kästner mit der Zeit entwickelt hatte, ein Stil, in dem sich sarkastische Kritik mit einer metaphernreichen, humorvollen Sprache paaren. Außerdem wird in Bezug auf die Rezension zu Zuckmayers Stück besonders deutlich, dass sich Kästners Urteil in jenen Bereichen verschärfte, in denen er selbst schriftstellerisch tätig war. Dazu gehörten, wie in diesem Fall, die Kinderliteratur, aber auch die Produktion von Kabaretttexten. In jener Frage sind ihm Qualität, Tiefe und politische

²⁷¹ *Zuckmayer und der Kakadadaismus*, *Die Weltbühne* 26, Nr. 5, 28.1.1930. In: Kästner: *Splitter und Balken*. S. 226.

Brisanz besonders wichtig, wie auch die bereits erwähnte Kritik *Das Kabarett der „Unmöglichen“* zeigt, wenn er schreibt: „Hier wäre Gelegenheit, dem guten Ton verkehrt ins Gesicht zu springen[!]“²⁷² und damit gleichzeitig den eigenen Sinn für gelungene Wortspiele unter Beweis stellt.

Sarkowicz und Görtz bescheinigen Kästner einen „untrüglichen Instinkt für das Neue, das Besondere und das Qualitativ-Herausragende“, auch wenn nicht immer bis zum Letzten sicher sei, dass seine Meinung nicht durch andere, früher erscheinende Rezensionen, beeinflusst war.²⁷³ Da es aber ein Anliegen Kästners gewesen zu sein scheint, bewusst an bestimmten Stellen der Berliner Kritik, wie beispielsweise im Falle Zuckmayer, zu widersprechen, lässt sich jedenfalls mit Sicherheit sagen, dass er sich willentlich ein eigenes Urteil bildete und dieses auch artikulierte. Es war ihm wichtig, dass ein Kritiker immer gewissenhaft seine Aufgabe erfüllt, auch wenn er den Freund angreifen müsse. In jedem Fall sprach sich Kästner gegen die Eitelkeiten der Berliner Kritiker und deren Streitigkeiten aus, da sie vom Eigentlichen ablenkten.²⁷⁴

Die eigene Beurteilung der Dramen und Inszenierungen stützt Kästner auf humanistische und pazifistische Ideale. So muss sich beispielsweise ein Stück, das sich mit dem Krieg beschäftigt, klar dagegen positionieren und den Zuschauern die Ausmaße eines Krieges deutlich vor Augen führen. Überhaupt honoriert Kästner in erster Linie Stücke, die politisch Stellung beziehen und auf Missstände in Gesellschaft und Gesellschaftssystem aufmerksam machen. Besonders in den Rezensionen der Zeitstücke, wird dieser Ansatz spürbar, denn hier betont Kästner die Wichtigkeit der Beschäftigung mit Fragen nach der Situation der Jugend, der Frauen, der unter dem System Leidenden u. a. Wenn die politische Positionierung jedoch zu einseitig wird und Züge einer politischen Indoktrination, sowohl rechts als auch links wie bei Piscator, trägt, prangert Kästner das an, da er gegen jede Form der Ideologie ist.

Einem Stück allerdings, das inhaltlich Probleme der Allgemeinheit aufzeigt und damit versucht das Publikum aufzurütteln, mitzureißen und eventuell sogar Veränderungen herbeizuführen, verzeiht Kästner stilistische und künstlerische Mängel.

Trotzdem lobt er Stücke, die seiner Meinung nach intelligent und sprachlich durchdacht sind und einem schlüssigen Aufbau folgen. Dennoch bleibt er vor allem in der stilistisch-formalen Bewertung der Dramen selbst eher bei oberflächlich-allgemeinen Begrifflichkeiten und bewertet die Stücke meist nur als gut, schlecht, langweilig oder dramaturgisch nicht durchdacht, ohne diese Behauptungen formal näher zu belegen. Herauslesen lassen sich dabei

²⁷² *Das Kabarett der „Unmöglichen“*, NLZ, 30.6.1928. In: Kästner: *Splitter und Balken*. S. 142.

²⁷³ Vgl. Kästner: *Splitter und Balken*. S. 685.

²⁷⁴ Vgl. u. a. Zonneveld: *Erich Kästner als Rezensent*. S. 53.

an einigen Stellen lediglich die Forderungen nach einer erkennbaren, nachvollziehbaren Handlung, Talent des Autors und das „Etwas-zu-sagen-haben“, ebenso wie die Charakterisierung und Entwicklung dramatischer Figuren.²⁷⁵

Obwohl er stilistisch offenbar – zumindest an den Stellen, an denen sich eine formale Bewertung erkennen lässt – mit traditionellen Maßstäben urteilt und aristotelische Begriffe, wie die „Schauderhaftigkeit“²⁷⁶ eines Szenarios verwendet, hebt Kästner formal und inhaltlich die Bedeutung einer Veränderung, Modernisierung und Technisierung des Theaters hervor.

Die Begeisterung für Piscators Arbeit zeigt, welche Relevanz eine Erneuerung des Theaters nach bisher auch unbekannten Gesichtspunkten für Kästner besitzt. Die Bühne ist eine eigene Ausdrucksform, die nach Kästners Meinung, zu gesellschaftlichen Veränderungen anregen kann und dazu eine Zeitnähe besitzen muss. Diese Zeitnähe muss einerseits inhaltlicher andererseits aber auch, in einer sich ständig verändernden und sich schneller entwickelnden Gesellschaft, formaler Natur sein.

Einen weiteren Aspekt, den Kästner wiederholt in seinen Rezensionen hervorhebt, ist die Freiheit der Kunst und das Recht auf freie Meinungsäußerung auch im Theater. Besonders deutlich wird dieser Punkt in seinen Texten nach 1945, also nachdem er und viele Andere die schmerzliche Erfahrung des Verlustes dieses Rechts machen mussten und schließlich die Erleichterung spürten, die die wiedergewonnenen Freiheiten auslösten.

Doch auch schon während der Weimarer Republik, in der die Zensur offiziell aufgehoben, aber indirekt durch polizeiliche Verbote und Ähnliches aufrechterhalten wurde, setzte sich Kästner in seinen Kritiken für die Freiheit der Kunst ein. So lieferte er beispielsweise in seiner Rezension *Kleine Skandale um gute Stücke*, in der *NLZ* vom 10. 4. 1929, die sich mit den Stücken *Pioniere in Ingolstadt* von Marieluise Fleißer und Robert Musils *Die Schwärmer*²⁷⁷ beschäftigte, ein klares Plädoyer gegen die Zensur.

„[...] Berlin übt sich im Bußetun und in der Moralphlege so, daß es daran ist, die ‚anständigste‘ und verlogenste Stadt des Reiches zu werden. Wozu will man Theaterstücke verbieten? Weil Anstoß genommen wird? Aber wer zwingt denn die Anstoßnehmer, sich unsittliche Dramen zu betrachten? Am Tage nach der Premiere können diese Moralstammgäste doch in ihrem geliebten Blatt lesen, daß Fräulein Fleißer ‚ihre Jauche in alles hineingießt‘, und daß sie heiraten sollte, um ihre unmoralischen Träume dortselbst loszuwerden! Wer wird gezwungen, ins Theater zu gehen?

²⁷⁵ Vgl. u. a. Kästner: *Splitter und Balken*. S. 194 ff; S. 218 ff; S. 224 ff.

²⁷⁶ Vgl. *Giftgas über Berlin*, *NLZ*, 10.3.1929. In: Kästner: *Splitter und Balken*. S. 184.

²⁷⁷ Anm: Beide Stücke lösten in der sich zu den Extremen radikalisierenden Weimarer Republik Skandale aus. Fleißers Stück wurde nach der Uraufführung am 25.3.1928 in Dresden am 30.3.1929 in einer von Brecht umgearbeiteten Fassung im Theater am Schiffbauerdamm herausgebracht und löste dort einen Skandal aus. Nur mit einer weiteren Bearbeitung des Textes konnte das Verbot verhindert werden. Auch Musils Stück wurde in einer veränderten, stark gekürzten Fassung, gegen die sich der Autor selbst zur Wehr setzte, in Berlin am 3.4.1929 uraufgeführt. Das Stück erlebte allerdings, obwohl es 1923 mit dem Kleistpreis ausgezeichnet wurde, nur wenige Aufführungen. (Vgl. dazu Rühle: *Theater für die Republik*. Bd. 2. S. 925 f, S. 934.)

Die Zensur – ob sie nun ganze Stücke oder Einzelpartien verbietet – ist eine nicht nur alberne, sondern auch zwecklose Bevormundung.²⁷⁸

Die heftige Ablehnung der Zensur führt Kästner konsequent auch dort fort, wo es ihm selbst ob der Schwäche des Stückes schwerfällt.²⁷⁹

Kästners Theaterbegriff ist also ein durchaus vielschichtiger, der sich an den jeweiligen Gegenstand anpasst. So setzt er beispielsweise an eine Inszenierung Piscators ganz andere Maßstäbe an, als an reines Unterhaltungstheater oder sieht Tendenzstücken mit gesellschaftlicher Relevanz künstlerische Mängel nach, während er sich über ein stilistisch schlechtes Stück ohne Inhalt ausgiebig echauffieren kann. Im Großen und Ganzen sollte wohl nach Kästner ein Theaterereignis zu seinem eigenen Umfeld passen und seinem eigenen Anspruch gerecht werden.

Dann wäre im besten Falle das Ergebnis ein sprachlich-kreatives, hintergründiges Stück, das einem logischen Handlungsstrang folgt und Figurenentwicklung zulässt, mit politischer Aussage und gesellschaftspolischem Veränderungspotential ausgestattet, gepaart mit einer innovativen Regie, die gleichermaßen Schauspieler zu führen, wie die technischen und ästhetischen Mittel einzusetzen weiß. Dazu fehlten allerdings meist Dramatikern und/oder Regisseuren, wie bei Kästner herauszulesen, die Möglichkeiten oder das Talent.

²⁷⁸ Kästner: *Splitter und Balken*. S. 194.

²⁷⁹ Vgl. dazu *Giftgas über Berlin*, *NLZ*, 10.3.1929. In: Kästner: *Splitter und Balken*. S. 183 f.

IV.) Kästner als Kabarettist

Es handelt sich beim Kabarett um einen Teil der darstellenden Künste, der meist nur am Rande oder von der einschlägigen Fachliteratur wahrgenommen wird, der aber im zwanzigsten Jahrhundert eine nicht zu missachtende Rolle in der Kulturlandschaft Deutschlands spielte. Durch die knappen prägnanten Texte und die Möglichkeit des puren Minimalismus in der Ausstattung, eröffnet das Kabarett besonders in finanziell schwierigen Zeiten Möglichkeiten, die die sogenannte „große“ Kunst nicht hat. Viel schneller können die Kabarettisten auf aktuelle Zeitgeschehnisse eingehen und das Erarbeitete einem heterogenen Publikum zugänglich machen. Auch Kästner nutzte das Forum, das ihm das Kabarett für seine Texte bot, jahrelang und erschloss sich damit erfolgreich einen Bereich der theatralen Künste. Um ein differenziertes Bild von Erich Kästners Theaterarbeit zu vermitteln, ist es darum also notwendig, auch seine Beschäftigung mit der sogenannten Kleinkunst, also dem Kabarett, zu untersuchen.

Ähnlich wie im Falle seiner Theaterrezensionen, macht auch im Bereich des Kabarett die Fülle an Texten eine allesumfassende Erschließung und Analyse von Kästners Kabarettarbeit in diesem Rahmen unmöglich. Erschwerend kommt auch hier hinzu, dass bisher keine vollständige Bibliografie seiner für das Kabarett verwendeten Texte existiert.²⁸⁰ Ein Grund dafür ist, dass Kästner seine Texte vielfach verwertete. So wurden beispielsweise zahlreiche seiner Gedichte, die meist schon zuvor in einer Zeitung oder einem seiner Gedichtbände publiziert worden waren, als Chansons vertont oder Artikel, die er geschrieben hatte, als Teil eines Kabarettprogramms verwendet. Damit sind die Übergänge seiner literarischen Produktion fließend und machen gleichzeitig deutlich, wie sehr Kästner seine vielfältige schriftstellerische Tätigkeit als Ganzes wahrnahm.

Was die Arbeit für das Kabarett genau umfasste und welche Rolle sie für Kästners literarisches und nicht zuletzt theatrales Werk spielte, möchte ich im folgenden Kapitel näher betrachten. Dazu werde ich zunächst die Geschichte des Kabarett in der Weimarer Republik skizzieren und Kästners Schaffen in dieser Zeit beleuchten, anschließend widme ich mich der Kabarettarbeit Kästners nach 1945. Ich werde ausführlicher in die Kabarettgeschichte vor 1933 einführen, da sie die für Kästner prägendste darstellt. Er erlebte zwar nach dem Zweiten Weltkrieg eine zweite Hochzeit seiner Kabarettarbeit, die entscheidenden stilistisch neuen Impulse der Nachkriegszeit gingen jedoch von der jüngeren Generation aus und beeinflussten

²⁸⁰ Vgl. dazu Kästner: *Wir sind so frei*. S. 417.

Kästners Arbeit nicht wirklich.²⁸¹ Dafür werde ich mich dem Hörspiel *Leben in dieser Zeit* aus dem Jahr 1929, ausführlicher widmen, da dessen Inhalte besonders repräsentativ für Kästners Kabarettschaffen sind. Die zahlreichen Prosatexte, die vor allem nach 1945 entstanden und ebenfalls auf den Kabarettbühnen vorgetragen wurden,²⁸² werde ich nicht näher untersuchen, da sie nicht gezielt für die Bühne, sondern vor allem für die *Neue Zeitung* geschrieben wurden und außerdem für meine Frage nach Kästners Theaterarbeit stilistisch nur schwer greifbar wären.

1.) Kabarett in der Weimarer Republik

a.) Zeitgeschichtlicher Überblick

Obwohl das Kabarett schon zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts zunehmend an Bedeutung gewann und nach Pariser Vorbild am 18. Januar 1901 in Berlin das erste deutsche Kabarett mit dem Namen „Überbrettl“, unter der Leitung von Ernst von Wolzogen, eröffnet wurde,²⁸³ kam diese Form der Kleinkunst erst in den 20er Jahren zu ihrer eigentlichen Blütezeit.

Mit dem Ende der Monarchie fielen auch die Zensurschranken und es war plötzlich vieles möglich, was bis dahin undenkbar erschienen war – nämlich Zeitkritik ausgestattet mit Polemik und Pointen, die nicht nur auf Veränderung, sondern auch auf Erneuerung zielten.²⁸⁴

Doch direkt nach dem Ende des Ersten Weltkrieges sehnten sich die Menschen zunächst nach Zerstreuung und Amusement, der platte Amüsierbetrieb begann zu florieren und neue Kabaretts wurden reihenweise eröffnet. 1922 gab es allein in Berlin 38 Kabaretts und ca. 140 Kabarett-Unternehmen in anderen Städten Deutschlands, wobei sich die Majorität dieser Bühnen der reinen Unterhaltung verschrieben hatte.²⁸⁵

Die ersten Nutznießer der gefallenen Zensurschranken und damit auch die Vorläufer des Kabaretts der 20er Jahre, waren die Dadaisten. Sie begannen als Erste deutlich mit der Verhöhnung politischer oder religiöser Autoritäten in Republik und Kaiserreich und brachen nicht nur inhaltlich sondern auch formal bisher feststehende Konventionen. Mit ihren bewusst

²⁸¹ Vgl. u. a. Kühn, Volker (Hg.): *Wir sind so frei. Kabarett in Restdeutschland. 1945-1970*. Kleinkunststücke Bd. 4. Weinheim, Berlin: Quadriga Verlag, 1992, S.18 f.

²⁸² Vgl. dazu Kästner: *Wir sind so frei*.

²⁸³ Vgl. Bemann, Helga: *Berliner Musenkinder-Memoiren. Eine heitere Chronik von 1900-1930*. Berlin: VEB Lied der Zeit Musikverlag, 1981, S. 7 ff.

²⁸⁴ Vgl. Kühn, Volker (Hg.): *Hoppla, wir beben. Kabarett einer gewissen Republik. 1918-1933*. Kleinkunststücke Bd. 2. Weinheim, Berlin: Quadriga Verlag, 1988, S. 13.

²⁸⁵ Vgl. Hippen, Reinhard: Kabarett zwischen den Kriegen. Die „goldenen zwanziger Jahre“. In: *Die wilden Zwanziger. Weimar und die Welt 1919-33. Ein BilderLeseBuch*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1988, S. 101-119, hier S. 101.

onomatopoetischen Texten und ihrer Öffnung des theatralen Raumes bis auf die Straßen, legten die Dadaisten die Grundsteine für die folgenden Kabarettjahre und beeinflussten unter Anderen Erwin Piscator und die Agitprop-Revuen der Kommunistischen Partei.²⁸⁶

Unter dem für viele verschiedene theatrale Formen stehenden Begriff Kabarett vereinte sich schließlich während der Weimarer Republik auch eine Vielzahl von Ansprüchen und Zielsetzungen, die sich mit der Eröffnung eines solchen verbanden. Vier wesentliche Merkmale schreibt Reinhard Hippen fest, die er auch schon in den ersten Kabaretts zu Beginn des 20. Jahrhunderts erkennt: 1.) die Emanzipation der kleinsten Form, 2.) die Politisierung des Vergnügens, 3.) die Reduzierung öffentlicher Autoritätsansprüche und damit 4.) die Demokratisierung der Macht.²⁸⁷ Zwar lässt sich sicherlich nicht allem Kabarett ein politischer Anspruch unterstellen, dennoch soll der Schwerpunkt meiner Ausführungen zu diesem Thema auf dem Zeitkritischen und Politischen liegen und die reinen Amüsierbetriebe werde ich nur am Rande erwähnen.

Ein kabarettistisches Programm bestand im Wesentlichen aus einer mosaikartig zusammengesetzten Vielzahl von vorgetragener Prosa und Lyrik, gesungenen Chansons, humoristischen Beiträgen, Tanzeinlagen und ähnlichem, verbunden durch die Auftritte eines Conférenciers, der die einzelnen Nummern mit Kommentaren verband.²⁸⁸ Dabei wurde das Bild des Kabaretts durch einige große Autorennamen wie Walter Mehring, Kurt Tucholsky, Klabund und auch Erich Kästner genauso geprägt, wie durch die Komponisten Friedrich Hollaender, Hanns Eisler etc., ebenso durch bekannte Interpreten und Diseusen und nicht zuletzt durch einige Ensembles und Kabaretts, die in ihrer Führung und Zielsetzung herausstachen.²⁸⁹

So gründete Max Reinhardt im Keller seines *Großen Schauspielhauses* im November 1919 unter der Direktion des Schriftstellers Rudolf Kurtz das erste künstlerisch und zeitkritisch ambitionierte Kabarett nach Kriegsende und gab ihm, in Anlehnung an sein Literaturparodientheater von 1901, den Namen *Schall und Rauch*. Schon im ersten Programm trug Klabund eigene Dichtungen vor und Mehring hatte sein parodistisches Puppenspiel *Einfach klassisch! Eine Orestie mit glücklichem Ausgang*, vertont von Friedrich Hollaender, verfasst.²⁹⁰ Zusammen mit seinen Dada-Freunden inszenierte Mehring dazu ein Radau-Spektakel und trug damit wesentlich zum Gelingen des Abends bei, auch wenn das bürgerliche Publikum von den Ausrufen „Nieder mit Reinhardt! Es lebe die Kunst! Wo bleibt

²⁸⁶ Vgl. Hippen: *Kabarett zwischen den Kriegen*. S. 103.

²⁸⁷ Vgl. ebd. S. 106.

²⁸⁸ Vgl. ebd. S. 106.

²⁸⁹ Vgl. u. a. ebd. S. 106 ff.

²⁹⁰ Vgl. ebd. S. 112.

die Polizei!“ zunächst irritiert war. Reinhardt ermutigte Mehring jedoch danach, wider dessen Erwarten, zu weiteren Kabarett-Texten. Überhaupt wurde das *Schall und Rauch* bald zur Talentschmiede mit einer Mischung aus Zuckerbrot und Peitsche. Es wurden Ironisches, Parodistisches, Unterhaltendes, aber auch herbere Töne der Zeitkritik zum Besten gegeben und als Interpreten standen Schauspieler des Reinhardt-Ensembles zur Verfügung.²⁹¹ Neben Mehring debütierte im *Schall und Rauch* auch Blandine Ebinger mit Hollaender-Chansons, Kurt Tucholsky schrieb für seine Lieblingsdiseuse Gussy Holl Kleinkunst und Mini-Dramen und für den mit einer „Berliner-Schnauze“ ausgestatteten Schauspieler Paul Graetz Tagespolitisches, wie den *Zigaretten-Fritzen*, an dem er sich entlangimprovisierte. Auch Joachim Ringelnatz feierte hier mit den Turngedichten und *Kuttel Daddeldu* seinen Berliner Durchbruch.²⁹² Damit entstand eine bunte Mischung aus nüchterner Glossierung des Tagesgeschehens nach Art Tucholsky, dichterisch überhöhter Zeitsatire Mehrings und zarter Liebeslyrik Klabunds.²⁹³

Doch das *Schall und Rauch* litt schließlich nicht nur unter der Inflation, sondern auch unter Qualitätsverlust, nachdem die Direktion gewechselt hatte²⁹⁴ und Reinhardt Berlin verließ, bis es sich dem „Zug nach dem Westen“, weg von der oberen Friedrichstraße, geschlagen geben musste.²⁹⁵

Die beiden anderen politisch bedeutsamen Kabaretts zu Beginn der 20er Jahre standen unter der Leitung zweier couragierter Frauen: Rosa Valetti und Trude Hesterberg.

Rosa Valetti, die immer wieder als eine selbstbewusste, starke Frau beschrieben wird, die mit ihrem großen Format ihr Aussehen vergessen machte, hatte im Dezember 1920 im *Café des Westens*, das als Literatentreff bekannt war und von der selbstkritischen Bohème „Café Größenwahn“ genannt wurde, ihr Kabarett *Größenwahn* gegründet.²⁹⁶ Was sie sich unter Kabarett vorstellte, hatte sie in Paris kennengelernt und darum versuchte sie zunächst eine Art Montmartre Cabaret am Kurfürstendamm zu etablieren, mit „Gossenliedern, Dirnensongs und Ludenlyrik“. Auch die Valetti entdeckte und förderte junge Talente – beispielsweise Gustaf Gründgens und die ihr ähnelnde Kate Kühl. Ebenso ihr Bruder Hermann Vallentin, Kurt Geron und Harry Lambert-Paulsen, alles eher „grobschlächtig-zupackende Mannsbilder“,

²⁹¹ Vgl. Kühn: *Hoppla, wir leben*. S. 50.

²⁹² Vgl. ebd. S. 51.

²⁹³ Vgl. Budzinski, Klaus: *Die Muse mit der scharfen Zunge. Vom Cabaret zum Kabarett*. München: Paul List Verlag, 1961, S. 107.

²⁹⁴ Anm: Das *Schall und Rauch* wurde schon vor Reinhardts Weggang 1922 von Hans von Wolzogen, dem Sohn des „Brettel Barons“ Ernst von Wolzogen, übernommen. (Vgl. Budzinski: *Die Muse mit der scharfen Zunge*. S. 110.)

²⁹⁵ Vgl. Budzinski: *Die Muse mit der scharfen Zunge*. S. 110.

²⁹⁶ Vgl. ebd. S. 134.

gehörten zu ihrem Ensemble.²⁹⁷ Die starke Persönlichkeit der Valetti und der Ernst, mit dem im *Größenwahn* gearbeitet wurde, zog auch das Komponisten-Autoren-Team des *Schall und Rauch* an, was dazu führte, dass die Kabarett-Elite um Mehring, Tucholsky, Hollaender und den Komponisten Werner Richard Heymann mit ihren Texten und ihrer Musik die revolutionären Ideen der Valetti unterstützten. Hier im *Größenwahn* wurde auch Blandine Ebinger mit Hollaenders *Liedern eines armen Mädchens* zu dem Typus des „Kellerkindes“, mit dem sie ihre Popularität begründete.²⁹⁸ Der Erfolg war groß, doch die wirtschaftlichen Schwierigkeiten waren noch größer, weshalb Rosa Valetti das *Größenwahn* schon nach zwei Spielzeiten aufgab. Mit gleichem Anspruch und ähnlichem Erfolg engagierte sich die Valetti noch in ihrem im November 1922 eröffneten Kabarett *Die Rampe* und schließlich im Ende der 20er Jahre gegründeten *Larifari*, einem politisch-satirischen Kabarett, in dem sie linken Gesinnungsfreunden wie Ernst Busch ein Podium bot.²⁹⁹

Dem Beispiel der Valetti folgend, rief die damals 29-jährige, bereits als Opersoubrette bekannt gewordene, Trude Hesterberg im Herbst 1921, mit dem von einem Bankier geliehenen Startkapital über 5000 Mark, im Keller des *Theaters des Westens* in Berlin ihr eigenes Kabarett – die *Wilde Bühne* – ins Leben.³⁰⁰ Der jungen Prinzipalin wurde zunächst keine ernstzunehmende Kabarettistik zugetraut³⁰¹ und auch die Kritiken zum ersten Programm der *Wilden Bühne*, in dem noch das Berliner Dirnen- und Zuhälter-Milieu dominierte, fielen eher mäßig aus. Hesterberg sah jedoch danach ein, dass man den Montmartre nicht in den Westen Berlins holen konnte und riss das Ruder herum, indem sie Mehring als literarischen Leiter verpflichtete, Heymann als Hauskomponisten holte, Tucholsky und Marcellus Schiffer heranzog, als Komiker Wilhelm Bendow, mit seinem Programm *Tätowierte Dame*, Ebinger mit ihren Kellerkinder-Liedern engagierte und auch Ringelnatz ein neues Podium bot.³⁰² Volker Kühn erwähnt ebenfalls, dass Hesterberg junge Autoren zum Schreiben ermunterte, darunter der junge Leipziger Zeitungsschriftsteller Ernst Fabian³⁰³, aber auch den bis dahin in Berlin noch unbekannten Bertolt Brecht. Als dieser seine *Ballade vom Mörder Apfelboeck* und die *Legende vom toten Soldaten* mit der Laute

²⁹⁷ Vgl. Kühn: *Hoppla, wir beben*. S. 103 f.

²⁹⁸ Vgl. Budzinski: *Die Muse mit der scharfen Zunge*. S. 134.

²⁹⁹ Vgl. Kühn: *Hoppla, wir beben*. S. 104 f.

³⁰⁰ Vgl. Budzinski: *Die Muse mit der scharfen Zunge*. S. 135 ff.

³⁰¹ Vgl. Kühn: *Hoppla, wir beben*. S. 105.

³⁰² Vgl. Budzinski: *Die Muse mit der scharfen Zunge*. S. 138 ff.

³⁰³ Anm: Hierbei handelt es sich um ein Pseudonym von Erich Kästner, das er erst nach dem Erfolg seiner Arbeit lüftete. (Vgl. Kühn: *Hoppla, wir beben*. S. 105.) Details zu diesem Kabarett-Debüt werde ich im Folgenden näher ausführen.

vortrug, spürte die Hesterberg sein Genie, gleichzeitig löste Brecht einen Skandal aus,³⁰⁴ über den die Hesterberg in ihrer Autobiografie schreibt:

„Es wurde ein solider, handfester Skandal mit Pfiffen und allem Drum und Dran. Ausgelöst wurde er dadurch, daß Brecht im zweiten Song steckenblieb und rückwärts strebte, um sich seinen Zettel zu betrachten. [...] der Tumult [ging] los. Ich mußte notgedrungen den Vorhang fallen lassen, um dem Radau ein Ende zu machen, und Walter Mehring ging vor den Vorhang und sagte jene bedeutsamen Worte: „Meine Damen, meine Herren, das war eine große Blamage, aber nicht für den Dichter, sondern für Sie! Und Sie werden sich noch eines Tages rühmen, daß Sie dabeigewesen sind!“³⁰⁵

Auch diese Kabarett-Bühne hatte zunehmend mit der Inflation zu kämpfen und um einen brauchbareren, stabileren Gegenwert für das Geld zu haben, entwickelte Hesterberg eine Sitzplatzwährung, durch die die Künstler dem tagesaktuellen Wert bestimmter Sitzplätze entsprechend ihre Gage erhielten, samt eines warmen Abendessens.³⁰⁶

Doch die *Wilde Bühne* brannte schließlich im Jahr 1923 vollständig aus und Trude Hesterberg ging zur Operette zurück. Später, im Jahr 1934, versuchte sie noch ein eigenes Kabarett, die *Musenschaukel*, aber ihre große Zeit, war mit der *Wilden Bühne* vorbei.³⁰⁷

Ein weiteres zu erwähnendes politisch-satirisches Kabarett zu Beginn der 20er Jahre entstand nicht in Berlin, sondern 1921 in Leipzig. In der *Retorte* wurde Eigenständiges versucht und es kamen u. a. Mehring, Max Herrmann-Neiße, Ringelnatz und auch Kurt Schwitters zu Wort. Schließlich stieß ein junger Kunstgewerbelehrer – Erich Weinert – hinzu, der die Spießer verballhornte. Da die „Messeonkels“ allerdings über dieses Anprangern nicht begeistert waren, schlug die *Retorte* versöhnlichere Töne an, woraufhin Weinert nach Berlin ging. In Berlin wurde er bald zum gefeierten Star im Künstlercafé *Küka*, in dem es kein feststehendes Ensemble gab, sondern aufs Podium ging, wer etwas zu sagen oder singen hatte. Darunter waren außer Weinert auch Annemarie Hase, Erich Kästner, Mascha Kaléko, Ernst Toller, Werner Finck und andere.³⁰⁸ Weinert bekam bald die Höchstgage und mit ihm wandelte sich das Publikum, doch der Inhaber und Ex-Major Schack erkannte sich zu oft in den Anti-Kriegstexten wieder und erteilte Weinert schließlich Hausverbot. Mit ihm gingen seine Freunde und das *Küka* musste schließlich schließen.³⁰⁹ Überhaupt starben während der Inflation zunehmend die engagierten Ensembles mit politischer Satire und Zeitkritik, vor allem, wenn sie sich nicht dem Trend zur platten Komik und Nuditäten ergaben. So beherrschten verstärkt die drei Großproduzenten James Klein in der *Komischen Oper*,

³⁰⁴ Vgl. Budzinski: *Die Muse mit der scharfen Zunge*. S. 140 f.

³⁰⁵ Hesterberg, Trude: *Was ich noch sagen wollte...*. Berlin: Henschelverlag, 1971, S. 108 f.

³⁰⁶ Vgl. Budzinski: *Die Muse mit der scharfen Zunge*. S. 141.

³⁰⁷ Vgl. ebd. S. 142 f.

³⁰⁸ Vgl. Kühn: *Hoppla, wir beben*. S. 178 f.

³⁰⁹ Vgl. ebd. S. 179.

Hermann Haller im *Admiralspalast* und Erik Charell im *Großen Schauspielhaus* die kabarettistische Szene. Sie holten sich die prominenten Interpreten wie Hans Albers, Valetti, Hesterberg Bendow, Marlene Dietrich etc. und setzten auch musikalisch auf das Sicherste: Bewährtes in Neuauflage, Schlager und US-Importe, kombiniert mit der Glückseligkeit von Léhar-Operetten.³¹⁰ Zwar verbürgerlichte das Kabarett zusehends, doch das bedeutete nicht das Ende der kabarettistischen Zeitkritik. Um dem Trend der Verflachung etwas entgegen zu setzen und sich gleichzeitig an die herrschenden Zeitumstände anzupassen, kaufte der conférierende Komiker Kurt Robitschek 1924 die *Rakete* und eröffnete mit Paul Morgan und dem Operettenbuffo Max Hansen das *Kabarett der Komiker*, *KadeKo* genannt. Hierin verfolgten sie das Konzept eines Kabarett-Warenhauses, in dem eine Mischung aus Theater, Variété, Tanz, Musical, Sketchen usw. angeboten wurde. Damit sprachen sie ein so breites Publikum an, dass sie bereits 1928 in ihr erstes großes Haus am Lehniner Platz ziehen konnten.³¹¹ Auch hier traten namenhafte Kabarett-KünstlerInnen, wie Hesterberg, Claire Waldoff, Paul Graetz, Hans Moser u. a. auf³¹² und Ilse Bois erlangte mit ihren Schauspielerinnenparodien Bekanntheit.³¹³ Das *KadeKo* war das einzige namenhafte Kabarett, das auch während der Naziherrschaft weiterbestand, 1938 wurde Willi Schaffers mit der Direktion und der Aufgabe, das Kabarett unpolitisch weiterzuleiten, direkt vom Propagandaministerium betraut.³¹⁴

Ich möchte abschließend noch auf ein letztes bedeutendes Kabarett der 20er Jahre eingehen, das abseits vom „Kudamm-Lichterglanz“ entstanden war: die *Katakombe*.³¹⁵ Die Schauspieler Werner Finck und Hans Deppe hatten ein Kollektiv junger KünstlerInnen um sich geschart und erweckten mit ihnen zusammen längst vergangen Geglaubtes wieder zum Leben: „unbekümmerte, frische und fröhliche (aber nicht frisch-fröhliche) Angriffslust, [...] Literatur ohne Krampf, Parodie auf gleichem Niveau mit dem parodierten Gegenstand, [...] Nadelstiche mit versilberten Spitzen, Satire mit Sympathie.“³¹⁶ Dazu wurden Verse von Tucholsky, Mehring, Kästner, Finck u. a. gelesen. Auch auf die nachkommenden

³¹⁰ Vgl. Kühn: *Hoppla, wir beben*. S. 147.

³¹¹ Vgl. Budzinski: *Die Muse mit der scharfen Zunge*. S. 162 ff.

³¹² Vgl. Hippen: *Kabarett zwischen den Kriegen*. S. 114.

³¹³ Vgl. Budzinski: *Die Muse mit der scharfen Zunge*. S. 164 f.

³¹⁴ Anm: Nachdem Robitschek aufgrund seiner jüdischen Herkunft 1933 flüchten musste, übernahm zunächst, bis zu seinem Tode, Dr. Hanns Schindler die Direktion. (Vgl. Budzinski: *Die Muse mit der scharfen Zunge*. S. 195.) Robitschek hatte im Gegensatz zu vielen anderen die Ausmaße der Gefahr, die von den Nationalsozialisten ausging schon früh geahnt und schon lange die Flucht ins Auge gefasst. (Vgl. Kühn: *Hoppla, wir beben*. S. 315f.) Morgan emigrierte nach Wien, konnte aber nicht rechtzeitig von dort fliehen und kam im KZ Buchenwald ums Leben. Max Hansen überlebte im Stockholmer Exil. (Vgl. Hippen: *Kabarett zwischen den Kriegen*. S. 115.)

³¹⁵ Vgl. Hippen: *Kabarett zwischen den Kriegen*. S. 117.

³¹⁶ Budzinski: *Die Muse mit der scharfen Zunge*. S. 191.

Kabarettgenerationen, die zu großen Teilen in der *Katakombe* geformt wurde, hatte diese Bühne einen enormen Einfluss.³¹⁷

b.) Vertreter des Kabaretts

Das Kabarett der Weimarer Republik wurde aber nicht nur von Conférenciers und bestimmten Häusern bzw. Ensembles geprägt, sondern wesentlich durch seine Autoren. Um einen Eindruck von den Inhalten der Arbeiten zu vermitteln, möchte ich im Folgenden näher auf Klabund, Walter Mehring und Kurt Tucholsky eingehen.

Da die Autoren, Interpreten und Komponisten des Kabaretts der Weimarer Republik alle entscheidend von den Erfahrungen des Ersten Weltkrieges, dem Zusammenfall der Monarchie und den Hoffnungen in die junge Republik geprägt waren, spielten diese Themen vor allem auf den politisch-zeitkritischen Kleinkunsthöfen eine vorrangige Rolle. Besonders die Realität der neu entstandenen Republik, die nicht mit den in sie gesetzten Erwartungen übereinstimmte, zog sich thematisch durch die Texte. In erster Linie die links orientierten, politisch interessierten KünstlerInnen hatten von einer freien Gesellschaft geträumt, fanden aber stattdessen die Autoritäten der Kaiserzeit in den alten Positionen wieder und mussten erleben, wie der Staat durch wirtschaftliche Schwierigkeiten (bspw. Inflation) und reaktionäre Kreise immer wieder erschüttert wurde, statt sich als Demokratie stabilisieren zu können.

Diesen Gefühlen der Enttäuschung, Zorn, Wut und Trauer liehen die wichtigsten Vertreter der Schreiberzunft des Kabaretts der 20er Jahre wiederholt ihre Feder.³¹⁸

Budzinski benennt vier Paten für das literarisch-kritische Kabarett: Klabund, Walter Mehring, Kurt Tucholsky und Erich Kästner, den ich gesondert untersuchen werde.^{319 320}

Klabund, der eigentlich Alfred Henschke hieß, gehörte als Lyriker zur Avantgarde des Expressionismus. Für ihn war das Kabarett zwar lediglich eine Durchgangsstation, doch schaffte er es, trotz dem er in seinen Chansons und Bänkelliedern niemals konkrete politische Anklagen hervorbrachte, eine Tagesaktualität herzustellen.³²¹ Er besang die „kleinen“ Leute und war, nachdem er 1914 noch begeistert in den Krieg zog, durch die Schrecken des Krieges zum Pazifisten geworden.³²² Obwohl er sich stark an seinem Vorbild François Villon³²³

³¹⁷ Vgl. Budzinski: *Die Muse mit der scharfen Zunge*. S. 194.

³¹⁸ Vgl. u. a. Kühn: *Hoppla, wir beben*. S. 31 f.

³¹⁹ Vgl. Budzinski: *Die Muse mit der scharfen Zunge*. S. 112 ff; S.213 ff.

³²⁰ Anm: Natürlich schrieben auch Andere, schon vorher erwähnte, für diese theatrale Form, wie Ringelnatz, Brecht, Herrmann-Neiße, Erich Mühsam, Weinert u. v. a., auf die an dieser Stelle jedoch nicht näher eingegangen werden kann.

³²¹ Vgl. Budzinski: *Die Muse mit der scharfen Zunge*. S. 114 ff.

³²² Vgl. Hippen: *Kabarett zwischen den Kriegen*. S. 106 f.

orientierte, wählte Klabund schnoddrige Töne und freche Verse, die er ohne jegliche rezitatorische Begabung auch selbst im *Schall und Rauch* und der *Wilden Bühne* vortrug. Nachdem er sich bereits aus dem Kabarett zurückgezogen hatte, erlag er mit nur 38 Jahren 1928 der Schwindsucht.³²⁴

Auch Walter Mehring kam aus den Kreisen des avantgardistischen Expressionismus und schloss sich außerdem aktiv der Dada-Bewegung an. Zwar dominierte ebenso wie bei Klafund das dichterische Wort in seinen Versen, doch er widmete sich stärker als jener der aktuellen Tagespolitik. Mehring versuchte den Ton des Proletariats zu imitieren, was dem Bürgerssohn, bis auf die fehlende Naivität, auch gelang, indem er beispielsweise im Berliner Dialekt schrieb.³²⁵ Zwar hatten sich Darsteller und Publikum nach und nach an seine expressionistische Lyrik gewöhnt³²⁶, dennoch verfasste er zusätzlich publikumswirksamere Chansons und auch er brachte eigene Texte selbst zum Vortrag. Darin warnte Mehring schon frühzeitig vor der drohenden Gefahr des Nationalsozialismus³²⁷ und schrieb beispielsweise bereits in seinem 1920 entstandenen *Berlin simultan*:

„[...]“
Das Volk steht auf! Die Fahnen raus!
Bis früh um fünfse kleine Maus!
Im Ufafilm
Hoch Kaiser Wil'm,
Die Reaktion flaggt schon am Dom,
Mit Hakenkreuz und Blaukreuzgas,
Monokel kontra Hakennas'
Auf zum Pogrom
Beim Hippodrom!
Is alles Scheibe –
Bleibt mir vom Leibe –
Mit Wahljeschrei
Und Putsch
Eins zwei drei
Rrrrutsch
mir den Puckel lang
Puckel lang
[...]“³²⁸

³²³ Anm: François Villon war ein französischer Dichter des Spätmittelalters: „fahrende[r] Sänger, der gegen die korruptierte Gesellschaft seiner Zeit rebellierte und das auf sich selbst gestellte Individuum gegen die Erbärmlichkeit seiner Umwelt verteidigte und dabei seinen Hymnus sang auf Liebeslust und Trunkenheit und auf das Leben, das bis zur Neige auszukosten ist.“ (Hippen: *Das Kabarett-Chanson*. S. 13.)

³²⁴ Vgl. Budzinski: *Die Muse mit der scharfen Zunge*. S. 115 ff.

³²⁵ Vgl. ebd. S. 119 ff.

³²⁶ Anm.: Den Schauspieler Paul Graetz beispielsweise, trieben die sogenannten Tempogedichte zunächst regelmäßig an den Rand eines Nervenzusammenbruchs. (Vgl. u. a. Hippen: *Kabarett zwischen den Kriegen*. S. 108.)

³²⁷ Vgl. Budzinski: *Die Muse mit der scharfen Zunge*. S. 123 ff.

³²⁸ Budzinski, Klaus (Hg.): *So weit die scharfe Zunge reicht. Die Anthologie des deutschsprachigen Cabarets. Mit einem Essay von Werner Finck*. München, Bern, Wien: Scherz Verlag, 1964, S. 172.

Da das Kabarett nur einen geringen Teil seiner schriftstellerischen Tätigkeit ausmachte, zog er sich nach und nach daraus zurück und widmete sich in Frankreich anderen schriftstellerischen Bereichen, wurde des Warnens aber dennoch bis Anfang der 30er nicht müde, auch wenn der Aufruf nicht mehr gesprochen, nur noch geschrieben, schließlich verhallte.^{329 330}

Der andere bedeutende Mahner des Kabarets der Weimarer Republik, Kurt Tucholsky, kam aus der Publizistik und schrieb bereits ab 1923 für Siegfried Jacobsohns *Schaubühne*, die spätere *Weltbühne*. Auch für ihn war also das Kabarett eher ein Nebenprodukt, in seinem Falle aber nicht eine andere dichterische Ausdrucksform, sondern vielmehr ein weiteres Mittel kämpferischer Publizistik oder manchmal lediglich Spielerei. Seine Sprache war einem politischen Pamphletisten entsprechend handfester.³³¹ Trotz seiner vorrangig politischen Intention, ließ er sich von virtuosen Komponisten und Dilettanten, wie Rudolf Nelson, Gussy Holl, Trude Hesterberg u. a. auch zu schöngestigteren Texten verleiten. Tucholsky hatte die Gabe, mehr noch als Mehring, sich bereits im Entstehungsprozess der Texte dem Komponisten und dem/der Vortragenden anzupassen, sogar am Klavier eine Vorstellung der Melodie zu entwickeln, wodurch eine besondere Einheit von Text, Melodie und Interpretation entstand.³³² So schrieb er beispielsweise der Valetti 1922 die *Rote Melodie*, durch die ihr ihr Markenzeichen, die „rote Rosa“, verliehen wurde. Die Verse waren dem General Erich Ludendorff gewidmet und schlugen deutlich pazifistische Töne an:

„[...]
In dunkler Nacht,
wenn keiner wacht - :
dann steigen aus dem Graben
der Füsilier,
der Musketier,
die keine Ruhe haben.
Das Totenbataillon entschwebt –
Haho! zu dem, der lebt.
Verschwommen, verschwommen
Hörst du's im Windgebräus.
Sie kommen! Sie kommen!
Und wehen um sein Haus...
General! General!
Wag es nur nicht noch einmal!
Es schreien die Toten!
Denk an die Roten!
Sieh dich vor! Sieh dich vor!
Hör den unterirdischen Chor!
Wir rücken näher ran – du Knochenmann! –
im Schritt
Komm mit -!“³³³

³²⁹ Vgl. Budzinski: *Die Muse mit der scharfen Zunge*. S. 125 f.

³³⁰ Anm: Er wurde als Korrespondent in Paris tätig und musste schließlich vor der NS-Diktatur auch aus Frankreich flüchten. Nach vielen Exil- und Wanderjahren durch Europa und um die halbe Welt, starb Mehring schließlich, fast vergessen, 1981 in Zürich. (Vgl. u. a. Hippen: *Kabarett zwischen den Kriegen*. S. 108.)

³³¹ Vgl. Budzinski: *Die Muse mit der scharfen Zunge*. S. 126 f.

³³² Vgl. ebd. S. 129f.

³³³ Budzinski: *So weit die scharfe Zunge reicht*. S. 202.

Tucholsky besaß außerdem das Talent, die Sprachen aller Klassen wiederzugeben, das machte seine Gedichte besonders vortragbar, was er selbst eindringlich in öffentlichen Lesungen bewies, auch nachträglich wurden seine Pamphlete noch vielfach vertont.³³⁴

Immer wieder und nachdrücklich warnte Tucholsky vor den drohenden Gefahren des Nationalsozialismus und versuchte die Erinnerungen an den Krieg lebendig zu halten. Da seine Appelle jedoch ungehört verhallten, begann er zunehmend zu resignieren und gab Deutschland schließlich auf. Er ging schon Mitte der 20er Jahre nach Frankreich und nahm sich 1935 im schwedischen Exil das Leben.³³⁵

Während des nationalsozialistischen Regimes in Deutschland mussten die letzten politisch kritischen Kabaretts schließen oder sich auf Unpolitisches konzentrieren. Zwar gab es Versuche, wie die der *Nachrichter* oder der *8 Entfesselten*³³⁶, ein gewisses Niveau zu halten und wenigstens sehr leise Töne der Zeitkritik anzuschlagen, aber auch diese scheiterten unter den empfindlichen Augen der nationalsozialistischen Überwachungsorgane bald.

Erst nach dem Zweiten Weltkrieg und dem Ende des „Dritten Reiches“ gründeten sich in Deutschland neue politische Kabaretts, die ihre wiedergewonnene Freiheit mit Zeit- und Gesellschaftskritik garnierten.³³⁷

2.) Erich Kästner und das Kabarett

a.) Seine Arbeit vor 1945

Erich Kästner zählte schon während der letzten Jahre der Weimarer Republik zu den gefragtesten Kabarettautoren, obwohl er vor dem Ende des Zweiten Weltkrieges nur selten direkt für das Kabarett geschrieben hat. Wie ich schon eingangs zur Quellenlage der kästnerschen Kabaretttexte erwähnt habe, verwertete Kästner seine Schriftstücke oft mehrfach und die Kabarettisten bedienten sich der bereits in Zeitungen oder Gedichtbänden veröffentlichten Zeilen. Das führte dazu, dass Kästners Chansons in den namenhaften Kabaretts Ende der 20er und zu Beginn der 30er Jahre überall präsent waren und sie von den

³³⁴ Vgl. Budzinski: *Die Muse mit der scharfen Zunge*. S. 132.

³³⁵ Vgl. u. a. Kühn: *Hoppla, wir beben*. S. 32; S. 316.

³³⁶ Anm: *Die Nachrichter* waren eine Gruppe von Münchner Studenten des Theaterwissenschaftlers Artur Kutscher, die sich auf Literaturparodien spezialisiert hatten und damit zu Beginn der 30er Jahre auch in Berlin Erfolge feierten, bis sie im Juni 1935, wegen fehlender Zuverlässigkeit dem Regime gegenüber, verboten wurden. (Vgl. Budzinski: *Die Muse mit der scharfen Zunge*. S. 199 ff.)

Die 8 Entfesselten gründeten sich Ende 1935, auch sie konzentrierten sich auf die Parodie, allerdings Film, Funk, Operette und auch Tanz, verbreiteten „Augenzwinker-Freude“ und sangen unpolitische Chansons, bis sie schließlich in der Spielzeit 1938/39 an schlechten Texten eingingen. (Vgl. Budzinski: *Die Muse mit der scharfen Zunge*. S. 204 ff.)

³³⁷ Vgl. u. a. Budzinski: *Die Muse mit der scharfen Zunge*. S. 206 ff.

prominenten InterpretInnen jener Zeit, wie Trude Hesterberg, Blandine Ebinger, Annemarie Hase, Kate Kühl und Ernst Busch vorgetragen wurden.³³⁸

Das Interesse für die Kunst der „zehnten Muse“ entwickelte Kästner noch während seiner Leipziger Studentenzeit, wo er in der *Retorte* auf Formen der Parodie und auch bereits auf Texte Mehrings, Ringelnatz‘, Herrmann-Neißes und Schwitters‘ stieß.³³⁹ Sein eigenes Debüt gab er jedoch schon zeitig in Berlin. Die Berliner Kabarett-Szene konnte Kästner 1921 in seinem Berliner Wintersemester kennenlernen und so auch Hesterbergs *Wilde Bühne*. Diese regte ihn wiederum, wie Kühn schreibt, dazu an, einen Text für das Kabarett zu verfassen,³⁴⁰ was der junge, bis dahin noch namenlose Kästner, unter dem oben schon erwähnten Pseudonym Ernst Fabian, dann auch tat. Damit wurde das von Isabel Herma in der *Wilden Bühne* vorgetragene *Wiegenlied* 1923 zu dem Beginn einer langewährenden Kabarettkarriere:

„Schlaf ein, mein Kind, schlaf ein,
Bald wird es dunkel sein.
Ich las den Brief, den er mir schrieb,
Dein Vater hat uns nicht mehr lieb.
Das Zimmer ist so kalt und grau.
Er liebt nur noch die andre Frau.
Sein Herz ist hart wie Stein.
Mein Kind, schlaf ein, schlaf ein...“³⁴¹

Als Kästner schließlich 1927 ganz nach Berlin übersiedelte, hatte sich das Kabarett der Hauptstadt bereits verändert und Zeitkritisches hatte es schwerer als zu Beginn der 20er, trotzdem informierte er sich genau und führte sich schon am ersten Tag des Jahres 1927 das Neujahrprogramm des *KadeKo* zu Gemüte, um eine Vorstellung von der West-Berliner Szene zu bekommen.³⁴² Was er sah, schien ihn dazu zu bewegen, partizipieren zu wollen und er begab sich zunehmend häufig auf das Podium des *Küka*, wo er eigene Texte vortrug und zusätzlich auf linksengagierte Gleichgesinnte, wie Erich Weinert, Karl Schnog und Werner Finck, traf. Die Witwe des *Weltbühne*-Verlegers Siegfried Jacobsohn, Edith Jacobsohn, animierte Kästner nicht nur zu seinem ersten Kinderbuch, sondern brachte den Berliner Neuling außerdem noch mit wichtigen Schriftsteller-Kollegen zusammen, u. a. Carl von Ossietzky, Walter Mehring, Kurt Tucholsky, Ernst Toller, Hermann Kesten u. v. a. Mit

³³⁸ Vgl. Kühn, Volker: Kleiner Mann, zwischen den Stühlen, gibt zu bedenken. Erich Kästner und das Kabarett. In: Wegner, Manfred (Hg.): „Die Zeit fährt Auto“. Erich Kästner zum 100. Geburtstag. [Deutsches Historisches Museum, 24. Februar bis 1. Juni 1999 ; Münchner Stadtmuseum, 2. Juli bis 31. Oktober 1999]. Berlin: Deutsches Historisches Museum, 1999, S. 91-110, hier S. 93.

³³⁹ Vgl. Kühn: *Kleiner Mann, zwischen den Stühlen*. S. 95 f.

³⁴⁰ Vgl. Kühn: *Hoppla, wir beben*. S. 105.

³⁴¹ Anm: Kästner verwendete die Idee des *Wiegenliedes* später noch vielfach, beispielsweise in *Leben in dieser Zeit*. In allen späteren publizierten Versionen, wird das *Wiegenlied* nicht von der Mutter, sondern vom Vater gesungen, darum zitiere ich an dieser Stelle aus Volker Kühns Artikel. Vgl. Kühn: *Kleiner Mann, zwischen den Stühlen*. S. 96 f.

³⁴² Vgl. Kühn: *Kleiner Mann, zwischen den Stühlen*. S. 97 f.

Kesten verband Kästner Zeit seines Lebens eine innige Freundschaft, die auch darauf gründete, dass sich beide als Moralist und Satiriker verstanden, wenn auch Kästner, im Gegensatz zu Kesten, ein großer Erfolg in vielen Gesellschaftsschichten wichtiger war, als Kesten, dem es genügte eine kleinere gesellschaftliche Gruppe anzusprechen.³⁴³ Dieser Wunsch war wohl keineswegs realitätsfern und, wahrscheinlich schneller als erwartet, kannte man durch seine vielfach erscheinenden Texte Kästners Namen. Er belieferte nicht nur Zeitungen mit Kritiken, Glossen, Zeitversen und Satire, sondern veröffentlichte in den Jahren 1928 bis 1932 auch vier Gedichtbände *Herz auf Taille*, *Lärm im Spiegel*, *Ein Mann gibt Auskunft* und *Gesang zwischen den Stühlen*³⁴⁴, aus denen die Kabarettisten gerne Taugliches entnahmen.³⁴⁵

Kästner griff allerdings nicht nur auf bereits publizierte Arbeiten zurück, um einen Mehraufwand zu vermeiden, sondern auch, um der Gefahr des Qualitätsverlustes eines vielschreibenden „Gebrauchslыrikers“ zu entgehen.³⁴⁶

Kästner hatte sich das *Café Leon* als Büro eingerichtet und wer ihn suchte, wusste, wo er ihn finden konnte. Die MitarbeiterInnen des *KadeKo* mussten dafür nicht einmal weite Strecken überwinden, da sich Café und Kabarett beide im Mendelssohn-Bau am Lehniner Platz befanden. Kurt Robitschek schien das genutzt und Kästners Arbeit geschätzt zu haben, so dass er ihm 250 Mark für ein Chanson bezahlte. Die Nachfrage stieg und Kästner schrieb den Chansonetten Texte auf den Leib, beispielsweise *Ganz besonders feine Damen* oder *Sogenannte Klassefrauen*³⁴⁷ oder die Damen nahmen bereits vorhandene passende Verse in ihr Repertoire auf und verhalfen Kästner damit zu weiterem Ruhm. Beispielsweise übernahm die Ebinger *Eine Mutter zieht Bilanz*³⁴⁸ in ihr Programm und Annemarie Hase machte die *Ankündigung einer Chansonette* zu ihrem Lied:³⁴⁹

„Sie ist nicht sehr schön. Doch es kommt nicht drauf an.
Ohne Schönheit geht's auch.
Sie ist eine Frau. Und steht ihren Mann.
Und hat Musik im Bauch.

Sie kennt das Leben in jeder Fasson.
Sie kennt es per Du und per Sie.
Ihre Lieder passen in keinen Salon.

³⁴³ Vgl. Kühn: *Kleiner Mann, zwischen den Stühlen*. S. 99.

³⁴⁴ Anm: Erscheinungsdaten der Erstausgaben: *Herz auf Taille*: 1928, *Lärm im Spiegel*: 1929, *Ein Mann gibt Auskunft*: 1930 und *Gesang zwischen den Stühlen*: 1932. (Vgl. dazu Hanuschek: *Keiner blickt dir hinter das Gesicht*. S. 468 f.)

³⁴⁵ Vgl. Kühn: *Kleiner Mann, zwischen den Stühlen*. S. 99 f.

³⁴⁶ Vgl. Kühn: *Kleiner Mann, zwischen den Stühlen*. S. 103.

³⁴⁷ Vgl. dazu Kästner: *Zeitgenossen, haufenweise*. S. 67 f; S. 141.

³⁴⁸ Vgl. Kästner: *Zeitgenossen, haufenweise*. S. 69.

³⁴⁹ Vgl. Kühn: *Kleiner Mann, zwischen den Stühlen*. S. 102.

Höchstens die Melodie.

Sie singt, was sie weiß. Und sie weiß, was sie singt.
Man merkt das am Gesang.
Und manches, was sie zum Vortrag bringt,
behält man jahrelang.

Sie pfeift auf das mühelos hohe C.
Und ihr Ton ist nicht immer rund.
Das Herz tut ihr manchmal beim Singen weh.
Denn sie singt nicht nur mit dem Mund.

Sie kennt den Kakao, durch den man uns zieht,
genauso gut wie wir,
und sie weiß zu dem Thema so manches Lied.
Und ein paar davon singt sie hier!“³⁵⁰

Kästner belieferte nicht nur das *KadeKo* mit seinen Arbeiten, sondern auch nach der Eröffnung Werner Fincks *Katakombe*, wo beispielsweise seine *Möblierte Melancholie*³⁵¹ bereits in der Eröffnungsvorstellung vertreten war.³⁵² Auch an den Programmen des von Friedrich Hollaender, in den ehemaligen Räumen der *Wilden Bühne*, 1931 gegründeten *Tingel-Tangels* wirkte Kästner rege mit und versuchte dort das Anliegen Hollaenders, gegen die steigende Zustimmung zu den Nationalsozialisten anzuschreiben, mit zu unterstützen. So steuerte er beispielsweise für das Programm *Es war einmal*, was am ersten Weihnachtsfeiertag 1932, eine Woche vor der Schließung des *Tingel-Tangels*, aufgeführt wurde und eine Reihe von Märchenparodien enthielt, seine Moritat vom Papen-Putsch unter dem Titel *Doornröschen* bei, in der er vor dem Bund zwischen Hitler und Monarchie warnt.³⁵³

„[...]
Ihr wollt euch nicht befreien.
Lakaien sind Lakaien.
Ihr schlaft mit der Vergangenheit!
Und alles schweigt. Und keiner schreit:
„Ihr habt geschlafen viele Jahr
Und sollt nicht schlafen mehr.
Und es darf niemals werden, wie es früher war,
weil es sonst wie früher wär!“
[...]
Es ist nicht eure Sache,
zu schrein: „Deutschland erwache!“
Wenn *ihr* [H.v.A.] ruft, schläft es ein!“³⁵⁴

³⁵⁰ Kästner: *Zeitgenossen, haufenweise*. S. 144.

³⁵¹ Vgl. ebd. S. 112.

³⁵² Vgl. Kühn: *Kleiner Mann, zwischen den Stühlen*. S. 103.

³⁵³ Vgl. ebd. S. 104 f.

³⁵⁴ Kästner: *Zeitgenossen, haufenweise*. S. 353. Anm: Erschienen in der *Weltbühne* am 24.1.1933, unter dem Titel *Die scheintote Prinzessin*, die Prinzessin ist dabei die Monarchie. (Vgl. dazu Kästner: *Zeitgenossen, haufenweise*. S. 468.)

Doch Kästners Texte waren nicht vorrangig so direkt politisch, sondern sie erreichten auch deshalb ein so breites Publikum, weil sie sich dem Privaten und den „kleinen“ Leuten zuwandten. Er schrieb also direkt über die Menschen seiner Zeit, von gesichtslosen Allerweltsmenschen über die Tippfräuleins, bis hin zu den melancholischen Moralisten und glossierte dabei eher Zustände, in der Hoffnung, dass sich die Menschen eines Tages besserten, als dass er wie Mehring oder Tucholsky nach revolutionärer Umwälzung verlangte.³⁵⁵ Die von ihm verwendete typische kästnersche Sprache unterstützt dabei die Volksnähe ohne wie Andere Dialekt zu imitieren³⁵⁶, da sie eingängig und leicht zitierbar ist, weil nah an gesprochener Sprache, im Gegensatz zu beispielsweise den expressionistischen Mehring-Versen. Tucholsky und Mehring variierten ebenfalls ihre Strophen häufiger als Kästner, der dagegen in der Regel einfache, konventionell anmutende, vier- oder fünfzeilige Normalstrophen dichtete. Walter Rösler meint dazu, dass Kästner damit zwar zu einer neusachlichen Objektivierung gelange, aber dadurch nicht die Gefahr einer gewissen sprachlichen Nivellierung umgehe.³⁵⁷

Ebenso wie seine Kabarett-Kollegen verfasste auch Kästner einige Bänkelsänge³⁵⁸, so beispielsweise *Wer hat noch nicht? Wer will noch mal?*³⁵⁹ oder *Ballade vom Defraudanten*, in der er den Protagonisten scherzhaft Franz Moor nennt, in Anlehnung an Friedrich Schillers *Die Räuber*, und abschließend, nachdem Franz Moor auch nach mehrmaligen Suizidversuchen nicht sterben kann, da er des Französischen nicht mächtig ist, die Moral verkündet:

„[...]
Da sitzt er nun und deutet damit an,
daß Bildungsmangel gräßlich schaden kann.
Es ist der Tiefsinn dieses Sinngedichts:
Lernt fremde Sprachen!
Weiter will es nichts.“³⁶⁰

Ferner bediente Kästner sich gleichermaßen der Parodie und nahm auf religiöse Texte oder Formeln Bezug³⁶¹, wie beispielsweise in *Kleine Sonntagspredigt*³⁶² oder machte Anleihen bei

³⁵⁵ Vgl. u. a. Kühn: *Kleiner Mann, zwischen den Stühlen*. S. 94.

³⁵⁶ Anm: Das liegt natürlich auch daran, dass Kästner nicht aus Berlin, sondern aus Dresden stammte und das dem Publikum nahe berlinerisch nicht authentisch beherrschen konnte. Stattdessen verfasste er 1930 ein Gedicht auf sächsisch: *Sächsische Sonette* vgl. dazu Kästner: *Zeitgenossen, haufenweise*. S. 263.

³⁵⁷ Vgl. Rösler, Walter: *Das Chanson im deutschen Kabarett. 1901-1933*. Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1980, S. 248.

³⁵⁸ Anm: Definition *Bänkelsang*: „Vom 17. bis zum 19. Jahrhundert beliebter Vortrag gesungener Moritaten, bei dem der Vortragende auf einer kleinen Bank (Bänkel) stand und zu einer monoton-eingängigen Drehorgelmusik in holzschnittartig knappen Versen sensationelle, schauerliche oder rührende Ereignisse mit moralisierender Tendenz besang. [...]“ (Budzinski, Klaus; Hippen, Reinhard (Hg.): *Bänkelsang*. In: Budzinski, Klaus; Hippen, Reinhard (Hg.): *Metzler Kabarett Lexikon*. Stuttgart, Weimar: Verlag J. B. Metzler, 1996, S. 18.)

³⁵⁹ Vgl. Kästner: *Zeitgenossen, haufenweise*. S. 30 f.

³⁶⁰ Vgl. ebd. S. 28 f.

anderen Schriftstellern. Die bekanntesten Beispiele hierfür sind sein Gedicht *Kennst du das Land, wo die Kanonen blühen?*³⁶³, in dem er Mignons Italienlied aus Johann Wolfgang von Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre*³⁶⁴ imitiert³⁶⁵, und die Parodie von Bertolt Brechts Gedicht *Surabaya-Johnny*.³⁶⁶ Diese Brecht-Parodie lieferte er Kate Kühl, der er auch dralle Dienstmädchenlieder, Moritaten, zeitgemäße Balladen, neue und alte Volkslieder schrieb, und die ihrerseits die Vorzeigeinterpretin von Brechts Original war,³⁶⁷ in dem es heißt:

„Ich war jung, Gott, erst 16 Jahre
 Du kamest von Burma herauf
 Und sagtest, ich solle mit Dir gehen
 Du kämest für alles auf.
 [...]
 Du sagtest viel, Johnny
 Kein Wort war wahr, Johnny
 Du hast mich betrogen, Johnny
 Ich hasse Dich so, Johnny
 Wie Du stehst und grinst
 Nimm die Pfeife aus dem Maul, Johnny, Du Hund!
 [...]“³⁶⁸

Kästner wiederum nahm diesem Johnny die Exotik und ließ ihn nicht aus Burma, sondern aus Pirna kommen. Außerdem flocht er in seine Parodie immer wieder die Spitze an Brecht ein, er habe Rudyard Kipling, François Villon und Arthur Rimbaud plagiiert:³⁶⁹

„[...]
 Das war gemein, Johnny.
 Ich fiel drauf rein, Johnny.
 Du hast gelogen, Johnny, du bist nicht echt.
 Du bist nicht gereist, Johnny.
 Du bist nicht von Kipling, Johnny.
 Nimm die Pfeife raus. Du bist von Brecht.
 [...]
 Ich war so sinnlich, Johnny, mir war es recht.
 Doch die Bordelle, Johnny,
 warn frei erfunden, Johnny!
 Du hast gelogen, wart! Ich sag es Brecht.
 [...]“

³⁶¹ Vgl. Rösler: *Das Chanson im deutschen Kabarett*. S. 288

³⁶² Vgl. Kästner: *Zeitgenossen, haufenweise*. S. 101 f.

³⁶³ Anm: Die erste Strophe des Gedichts: „Kennst du das Land, wo die Kanonen blühen? / Du kennst es nicht? Du wirst es kennenlernen! / Dort stehn die Prokuristen stolz und kühn/in den Büros, als wären es Kasernen.“ (Kästner: *Zeitgenossen, haufenweise*. S. 26.)

³⁶⁴ Anm: Mignon singt: „Kennst du das Land? wo die Zitronen blühen, / Im dunkeln Laub die Gold-Orangen glühen, / Ein sanfter Wind vom blauen Himmel weht, / Die Myrte still und hoch der Lorbeer steht. / Kennst du es wohl? / Dahin!Dahin! / Mögt ich mit dir, o mein Geliebter, ziehn.“ (Goethe, Johann Wolfgang von: *Werke. Die Leiden des jungen Werthers. Wilhelm Meisters Lehrjahre*. Wilhelm Voßkamp; Waltraud Wiethölter (Hg.); unter Mitarbeit von Christoph Brecht, Bd. 4. Frankfurt am Main, Leipzig: Insel Verlag, 2007, S. 223.)

³⁶⁵ Vgl. Rösler: *Das Chanson im deutschen Kabarett*. S. 283 f.

³⁶⁶ Vgl. ebd. S. 281 f.

³⁶⁷ Vgl. Kühn: *Kleiner Mann, zwischen den Stühlen*. S. 103 f.

³⁶⁸ Brecht, Bertolt: *Gedichte 3. Gedichte und Gedichtfragmente 1913-1927*. Werner Hecht; Jan Knopf; Werner Mittenzwei; Klaus-Detlef Müller (Hg.): *Bertolt Brecht Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*. Bd. 13. Berlin, Weimar, Frankfurt am Main: Aufbau-Verlag und Suhrkamp Verlag, 1993, S. 344 ff.

³⁶⁹ Vgl. u. a. Kästner: *Zeitgenossen, haufenweise*. S. 465.

Nur mit dem Maul, Johnny, da warst du schlecht.
Du warst nicht englisch, Johnny.
Du warst nicht indisch, Johnny.
Kauft Kolonialwaren bei Bertolt Brecht!
Surabaya-Johnny!
Villon, Kipling, Rimbaud,
fourniert auf Mahagonny –
du bist der geborene ‚& Co‘!“³⁷⁰

Kühl hatte auch mit der Parodie entsprechenden Erfolg und so wie Kästner augenzwinkernde Spitzen an die Kollegen verteilte, wurde auch er mit wachsendem Erfolg zunehmend karikiert.³⁷¹

Doch sowohl die kess-spielerischen als auch die warnend-zeitkritischen Verse Kästners wurden mit der Machtübernahme der Nationalsozialisten 1933 hinfällig, seine Bücher wurden verbrannt und er selbst mit Publikationsverbot belegt. Doch trotz dem, dass Kästner verfolgt konnte, wie seine Freunde ins Exil gingen, verhaftet wurden oder sich sogar selbst das Leben nahmen, beschloss er zu bleiben und versuchte zunächst noch zusammen mit einigen mutigen Freunden, die Kabarettarbeit weiterzuführen. So brachte Werner Finck weiterhin zahlreiche Kästner Texte unter dem Fabian-Pseudonym in seiner *Katakombe* unter. Auch zu Trude Kohlmann, die nach Hollaenders Flucht das *Tingel-Tangel*, bespielte, hegte Kästner Kontakt, weshalb die *Gestapo* vermutete, dass Kästners derzeitige Freundin Herti Kirchner getarnte Texte von ihm vorträge. Doch schließlich ließ Joseph Goebbels am 10. Mai 1935 auch diese beiden Kabaretts schließen.³⁷²

Kühn weist allerdings darauf hin, dass Kästners Texte und Chansons weiterhin rezipiert wurden und das sogar in den scheinbar unmöglichsten Situationen. So sang beispielsweise in dem 1933 in Berlin als Selbsthilfeorganisation gegründeten *Jüdischen Kulturbund*, der unter ständiger Beobachtung der *Gestapo* stand, Rosa Valetti das *Lied einer unverständenen Frau*. Selbst in den Konzentrationslagern wurde Kästner gelesen, im Warschauer Ghetto wurden sogar heimlich Abschriften seiner Texte verteilt.³⁷³

Doch öffentlich für das Kabarett schreiben, was ihm so viel Erfolg bescherte, konnte Erich Kästner erst wieder, nachdem die Jahre der Nazi-Herrschaft ins Land gegangen waren und er sich angesichts des in Trümmer liegenden Deutschlands erneut warnend Gehör verschaffte.

³⁷⁰ Kästner: *Zeitgenossen, haufenweise*. S. 334 f.

³⁷¹ Vgl. Kühn: *Kleiner Mann, zwischen den Stühlen*. S. 100.

³⁷² Vgl. ebd. S. 105 ff.

³⁷³ Vgl. ebd. S. 107 f.

b.) Leben in dieser Zeit – ein Interpretationsansatz

In den Jahren vor der Machtübernahme der Nationalsozialisten entstand noch eine andere für das Gesamtwerk Kästners bedeutende Arbeit, die sich aber nur schwer kategorisieren lässt, nämlich die Funkrevue *Leben in dieser Zeit. Lyrische Suite in drei Sätzen*, aus dem Jahr 1929, das ihm auch den Durchbruch im Rundfunk verschaffte, noch bevor er für die ersten Filmproduktionen Drehbücher schrieb.³⁷⁴

Die *Lyrische Suite in drei Sätzen* ist allerdings kein Hörspiel im klassischen Sinne, wenngleich sie als solches untertitelt wird.³⁷⁵ Denn obwohl es in mehrere Sätze geteilt ist, folgt es keiner konkreten Handlung, sondern besteht aus einer Folge von Kästner-Gedichten, die durch kurze Passagen eines Sprechers und einiger Frauen- und Männerstimmen miteinander verknüpft werden. Außerdem wurde *Leben in dieser Zeit* schon kurz nach der Rundfunk-Uraufführung als Bühnenstück adaptiert und erntete in Wien 1930 vor ca. 2000 Menschen enthusiastischen Beifall. Bereits 1932 hatten dutzende Bühnen *Leben in dieser Zeit*, das „Oratorium für Laien“, für sich entdeckt und aufgeführt.³⁷⁶ Kühn meint, dass niemand so genau gewusst hätte, um was es sich bei *Leben in dieser Zeit* genau gehandelt habe³⁷⁷ und Kästner meinte, die Kritik „schwankte, ob unsre Arbeit eine akustische Kabarettvorstellung oder der Versuch sei, ‚das Wesen der griechischen Tragödie in die unmittelbare Gegenwart‘ zu übertragen“. Er bezeichnete es selbst als „Laien-Kantate“, die sich „an die Menschen der Großstadt [wende], sie bringe ihnen ihresgleichen zu Gesicht und zu Gehör, sie demonstriere ihre Sorgen, ihre vergeblichen Wünsche und ihre Methoden, das ‚Leben in dieser Zeit‘, so schwer erträglich es ist, zu meistern“. ³⁷⁸

In den mir vorliegenden Werkausgaben ist das Hörspiel jeweils in den Theaterband mit aufgenommen worden.³⁷⁹ Ich habe mich jedoch dafür entschieden, die Betrachtungen zu *Leben in dieser Zeit* in mein Kabarettkapitel einzuschließen, da es sich um kein direkt für die Bühne geschriebenes Stück handelt und es aus mehrfach für das Kabarett verwendeten Gedichten und Chansons besteht.

³⁷⁴ Vgl. Hanuschek: *Keiner blickt dir hinter das Gesicht*. S. 123.

³⁷⁵ Vgl. Kästner, Erich: *Werke. Trojanische Esel. Theater, Hörspiel, Film*. Thomas Anz; Matthias Springer; Stefan Neuhaus; Franz Josef Görtz (Hg.), Bd. 5. München, Wien: Carl Hanser Verlag, 1998, S. 7.

³⁷⁶ Vgl. Bemann: *Erich Kästner*. S. 149.

³⁷⁷ Vgl. Kühn: *Kleiner Mann, zwischen den Stühlen*. S. 101.

³⁷⁸ Kästner, Erich: *Erklärungen zu ‚Leben in dieser Zeit‘*. In: Programmheft des Altonaer Stadttheaters Spielzeit 1931/1932. Zitiert nach Kühn: *Kleiner Mann, zwischen den Stühlen*. S. 101.

³⁷⁹ Vgl. dazu Kästner: *Trojanische Esel*. und Kästner, Erich: *Gesammelte Schriften für Erwachsene. Theater*. Bd. 5. Zürich: Atrium Verlag, 1969.

Im Herbst 1929 wandte sich der Intendant des Schlesischen Rundfunks Friedrich Bischoff an Kästner, mit dem Auftrag, ein Hörspiel für seinen Sender zu verfassen. Die Musik dazu sollte, nach dem Erfolg der Dreigroschenoper, ursprünglich Kurt Weill komponieren, dieser war allerdings mit anderen Arbeiten beschäftigt und schlug Edmund Nick, den derzeitigen Musikalischen Leiter des Breslauer Senders, vor.³⁸⁰ Das erwies sich als eine ausgezeichnete Wahl, denn Nick war nicht nur der Meinung, dass die Musik in erster Linie zur Unterstützung der Worte diene und nicht zu sehr in den Vordergrund treten solle, womit er offensichtlich Kästners Ansicht traf, sondern die beiden verstanden sich außerdem so gut, dass sich eine lebenslange Freundschaft entwickelte.³⁸¹

Nick fuhr während dieser Arbeit immer wieder nach Berlin und spielte Kästner in dessen Wohnung auf der Roscherstraße die gerade fertig gewordenen Vertonungen vor und auch später folgten noch ca. 50 weitere Kästner-Gedichte, die Nick mit Musik unterlegen sollte.³⁸²

Selbst nachdem Nick seine Stelle als Leiter der Musikabteilung beim Schlesischen Rundfunk in Folge der Machtübernahme der Nationalsozialisten verloren hatte, hielten die beiden Kontakt und trafen sich immer wieder im *Café Leon*.³⁸³

Im Oktober 1929 wurden die letzten Absprachen in Breslau zu dem Hörspiel getroffen, Bischoff war begeistert, wollte die Funkrevue groß rausbringen und im Dezember 1929 hatte *Leben in dieser Zeit. Lyrische Suite in drei Sätzen* schließlich Sendepremiere, die Hauptrolle sprach Ernst Busch. Bischoffs Erwartungen wurden durch den großen Erfolg bestätigt und sogar einige ausländische Sendestationen übernahmen das Hörspiel, beispielsweise Stockholm, Zagreb, Prag und Hilversum. Die hohe Resonanz führte wiederum dazu, dass die Breslauer Produktion 1930 mit neuer Besetzung erneut ausgestrahlt wurde.³⁸⁴

Zur Ursendung im Rundfunk schreibt Helga Bemann:

„Die Zeitschrift sprach sogar von einem Tag von ‚gradezu musikhistorischer Bedeutung‘, weil die Kantate, bisher allenfalls zur Passionszeit im Sendeprogramm zu finden, für den Rundfunk wiedererstanden sei – und zwar ‚in der schlichten, weltlichen, zeitgemäßen, Form‘.“³⁸⁵

Kästners Funkrevue handelt von dem Dutzendmenschen Kurt Schmidt, der, obwohl die Anderen es zunächst nicht hören wollen, von seinem alltäglichen Leben erzählt. Die Erzählungen handeln von alternden Junggesellen, die zur Untermiete in einem möblierten

³⁸⁰ Vgl. Nick, Edmund: *Das literarische Kabarett ‚Die Schaubude‘ 1945-1948. Seine Geschichte in Briefen und Songs. Herausgegeben und kommentiert von Dagmar Nick.* edition monacensia. München: Allitera Verlag, 2004, S. 7 f.

³⁸¹ Vgl. Kühn: *Kleiner Mann, zwischen den Stühlen*. S. 101.

³⁸² Vgl. Hanuschek: *Keiner blickt dir hinter das Gesicht*. S. 123.

³⁸³ Vgl. ebd. S. 123.

³⁸⁴ Vgl. ebd. S. 123 f.

³⁸⁵ Bemann: *Erich Kästner*. S. 147 f.

Zimmer wohnen, von der allgemeinen Sensationslust und dem Streben nach Rekorden, auch eine Chansonette kommt zu Wort und erzählt von ihrem weit entfernt lebenden Sohn. Die Frauen- und Männerstimmen, die die 17 Lieder miteinander verbinden und diese kommentieren, sind die Stimmen der Großstadt, in der die Meisten ähnliche Gedanken und Sorgen hegen wie Kurt Schmidt, in dem sie sich damit repräsentiert fühlen können. Darum werden die einzelnen Lieder wiederholt zu Sprechchören verdichtet und nicht nur von einer Person vorgetragen.³⁸⁶

Zu Beginn des ersten Satzes ist eine Art Ouvertüre zu hören, in der in die verschiedenen musikalischen Motive des Hörspiels eingeführt wird. Alle drei Sätze beginnen mit Großstadtmotiven und Großstadtlärm, aus dem heraus die/der ZuhörerIn Stimmen vernimmt.

b. a.) Individuum und Masse

Kästner verbindet die gesellschaftliche Realität dieser Zeit geschickt mit den individuellen Anliegen und Wünschen der Menschen und macht damit das Spannungsfeld zwischen Individuum und Masse auf, welches ich im Folgenden kurz skizzieren möchte.

Der Protagonist Kurt Schmidt beleuchtet die verschiedenen Facetten, die mit dem Alltag in jener Zeit einher gehen. Dabei symbolisiert er einen Dutzendmenschen, also jemanden, der, wie der Name Schmidt vermuten lässt, jeder sein könnte. Gleichzeitig hat Schmidt aber im Gegensatz zu den anderen Akteuren, die Position des Moralisten, der Hoffnung macht und an das „Gute“ appelliert, inne.³⁸⁷ Die enge Verbindung zwischen dem Anliegen des Individuums und der Masse wird in Kästners Hörspiel durch die Musik von Nick verstärkt, da sich die von Einzelnen vorgetragenen Lieder, im Refrain und auch immer wieder gegen Ende eines Liedes hin zu Chorgesängen verdichten und der Einzelne damit von der Masse bestätigt wird.

Der Mensch jener Zeit, so berichtet es Kurt Schmidt, führt ein monotones Leben, das vom Alltag aufgefressen wird, diese Sicht teilen auch die Anderen, der Sprecher, die Frauen- und die Männerstimmen. „Wir leben nicht. Wir schlafen und verdienen.“³⁸⁸ Sie erleben die Schwermut, die sich aus der Monotonie des alltäglichen Lebens ergibt. Jeder konzentriert sich auf sein eigenes kleines Leben und leidet unter der fehlenden Abwechslung. Darum müssen die Zeitungen und deren Berichte mit der Sehnsucht nach Außergewöhnlichem umgehen und ständig neue Sensationen präsentieren, um die Lust danach zu befriedigen. Diesen Aspekt beschreibt Kurt Schmidt in dem Lied *Der kleine Rekordgesang* und stellt fest: „Es ändert sich

³⁸⁶ Vgl. dazu Kästner: *Trojanische Esel*. S. 7 fff.

³⁸⁷ Vgl. dazu ebd. S. 7 fff.

³⁸⁸ Ebd. S. 12.

der Zeiten Lauf. Man regt sich heute schwerer auf.“³⁸⁹ Doch manchmal sind doch die eigenen Gedanken und Sorgen die zentraleren, seien es die Zweifel in *Das Wiegenlied väterlicherseits*, ob das Kind wirklich das eigene sei, oder die Einsamkeit und Unsicherheit, die ein fremdes möbliertes Zimmer auslöst: „Die möblierten Herrn aus allen Ländern stehen fremd und stumm in ihrem Zimmer.“³⁹⁰

Wie in diesem Zitat zu sehen ist, knüpft Kästner immer wieder die Verbindung zwischen den individuellen Problemen des Einzelnen und den Anderen, denen es scheinbar ebenso ergeht. Der Einzelne repräsentiert also die Masse. Da sich jedoch jeder ähnlich oder gar gleich verhält und auf die Situation reagiert, ist kaum eine Veränderung der Gegebenheiten möglich, da die Masse liebend gern auf Befehle reagiert, denn:

„Das muß so sein und ist der Sinn der Erde.
Der eine tritt – wie die Erfahrung lehrt –,
damit ein anderer getreten werde.
Das ist Gesetz und gilt auch umgekehrt.“³⁹¹

So sehnt sich jeder Einzelne gleichermaßen nach Geborgenheit im privaten Bereich. Die Männer suchen diese in Kästners Hörspiel in den Schrebergärten und die Frauen in Ehe und Familie. Doch auch da warten Enttäuschungen. So singt die Chansonette im *Gesang vom verlorenen Sohn*:

„Ich hab von ihm noch ein paar Kinderschuhe.
Nun ist er groß und lässt mich so allein.
Ich sitze still und habe keine Ruhe.
Am besten wär's, die Kinder blieben klein.“³⁹²

Neben der Darstellung des Individuums der 20er Jahre in *Leben in dieser Zeit* als im Alltag gefangenes und einsames Wesen, zeichnet Kästner die in der Zeit herrschenden Geschlechterrollen mit ihren Widersprüchen und Problemen sehr deutlich.

Die Frauen in seiner *Lyrischen Suite in drei Sätzen* sind zwar berufstätig als Sekretärin, Arbeiterin oder Chansonette, gehen ihrer Tätigkeit aber in erster Linie aus Geldnot nach.

„Wir hämmern auf die Schreibmaschinen.
Das ist genau, als spielten wir Klavier.
Wer Geld besitzt, braucht keines zu verdienen.
Wir haben keins, drum hämmern wir.“³⁹³

Nur die Chansonette, die Künstlerin, geht ihrem Beruf mit Leidenschaft nach und: „Sie ist eine Frau, und sie steht ihren Mann. Und sie hat Musik im Bauch.“³⁹⁴, wie es in ihrer Ankündigung heißt.

³⁸⁹ Kästner: *Trojanische Esel*. S. 14.

³⁹⁰ Ebd. S. 18.

³⁹¹ Ebd. S. 16.

³⁹² Ebd. S. 28.

³⁹³ Ebd. S. 26.

Auf der anderen Seite sehnen sich die Frauen in Kästners Hörspiel, wie vorher schon erwähnt, nach Geborgenheit in der Ehe und/oder einem Partner an ihrer Seite, sei es auch über Jahre, bis es zu spät ist, um eine Familie zu gründen, wie die Chansonette in *Das Liebeslied mit Damenchor* erzählt.

„[...]
Man wartet nicht mehr auf das Wunderbare.
Und plötzlich kommt es doch! Denn nun kommst Du.
[...]
Nun bist du da. Nun sollte ich mich freuen.
Ich bin nicht froh. Ist es denn schon zu spät?“³⁹⁵

Von den Männern ernten die Frauen bei Kästner dabei den Vorwurf: „Ihr liebt das Geld, das wir für euch verdienen!“³⁹⁶ Während damit einigen Frauen Geldgier unterstellt wird und die Chansonette als selbstständige und selbstbewusste Frau in zwielichtigen Milieus tätig ist, erscheint die Mutter, die ihren Sohn vermisst, besonders liebevoll dargestellt. Dieser Eindruck wird nur dadurch abgeschwächt, dass die Mutter auch von der Chansonette gesungen wird.

In der Tristesse des Alltags, in dem sowohl Frauen als auch Männer gefangen sind, suchen die Menschen einen Ausweg und sei es im Tod, der gegen Ende des Hörspiels als ständiger Begleiter immer deutlicher wird. Und während die Frauen- und die Männerstimme den Tod als Alternative zu betrachten scheinen, meint Schmidt provozierend: „Ihr sprecht davon. Nun warum tut ihr's nicht?“³⁹⁷ und fordert sie später dazu auf, dem Leben doch stattdessen mit Trotz und Ironie zu begegnen und sich zu denken „Nun grade!“³⁹⁸

Die Aufforderung weiterzumachen und zu leben begründet Schmidt damit, dass es die folgenden Generationen besser haben sollten und entgegnet auf die Zweifel der Anderen:

„Oh, ich kenne eure Herzbeschwerden!
Jeder will so bleiben, wie er ist.
Alle überlassen sie das Besserwerden
den Parteien und Herrn Jesus Christ.
So geht's nicht! So ist der Fall erledigt.“³⁹⁹

So bleibt am Schluss von *Leben in dieser Zeit* der bedeutungsvolle Appell „Denkt an die, die später kommen! [...] Denkt an sie!“⁴⁰⁰ stehen, den Schmidt an die Anderen und damit Kästner an die HörerInnen richtet.

Somit bricht Schmidt aus der Position des Repräsentanten der Masse aus und zeigt sich als der mutgebende Moralist, der die Situation nicht hinnehmen, sondern ändern möchte.

³⁹⁴ Kästner: *Trojanische Esel*. S. 24.

³⁹⁵ Ebd. S. 26.

³⁹⁶ Ebd. S. 18.

³⁹⁷ Ebd. S. 33.

³⁹⁸ Ebd. S. 39.

³⁹⁹ Ebd. S. 41.

⁴⁰⁰ Ebd. S. 42 f.

b.b.) Großstadt als Realität der 20er Jahre – gesellschaftliche Ebene

Wie ich vorher schon beschrieben habe, ist die Funkrevue *Leben in dieser Zeit* in den Kontext einer Großstadt eingebettet. Die Erfahrung der Metropole als pulsierender und anonymisierter eigener Organismus wurde in den 1920er Jahren vielfach in Kunst und Literatur verarbeitet, wie beispielsweise in Walter Ruttmanns *Berlin. Die Sinfonie der Großstadt*.⁴⁰¹ Auch in Kästners Hörspiel spielt die Großstadt als ein Phänomen eine große Rolle. So beschreiben die Protagonisten, allen voran Kurt Schmidt, die Anonymisierung beispielsweise als Untermieter in einem möblierten Zimmer oder die mit der Großstadt einhergehende Hektik und den daraus resultierenden Druck. Diese Hektik wird in dem Hörspiel selbst durch den in der Musik erzeugten Großstadtlärm und die rufenden Stimmen verdeutlicht.⁴⁰² Die Frauenstimme beklagt sich nach dem *Liebeslied mit Damenchor*:

„Die Großstadt hat uns alle in Zähnen.
Man wagt kaum noch, sich nach etwas zu sehnen.
Die Sehnsucht lebt, obwohl die sich versteckt.“⁴⁰³

und zeigt damit, wie sehr die wachsende Anonymität im Leben der Menschen allgegenwärtig ist, auch der Sprecher stellt fest:

„Man kann in Städten zwischen Millionen
noch einsamer als in den Wäldern wohnen.
Man kann verzweifelt gegen Wände schreien.
Die Stadt ist groß. Man ist erst recht allein.“⁴⁰⁴

Aber auch die positiven Seiten der Großstadt spielen in der *Lyrischen Suite* eine Rolle. Denn die vorher angesprochene Hektik ist gleichzeitig eine besondere Dynamik, die nur durch eine Großstadt erzeugt werden kann. Auch die Anonymität ist von zwei Seiten zu betrachten, denn erst durch sie wird es, vor allem für die Frauen, möglich, ein anderes Leben als das der traditionellen Hausfrau und Mutter zu leben, ohne dabei beobachtet und verurteilt zu werden. Das ist die Vielseitigkeit, die die Großstadt zulässt, so wird die Chansonette von Schmidt als „Die andere Frau! Die Sängerin der Städte!“⁴⁰⁵ bezeichnet.

Die Natur wiederum wird als das Pendant zur Großstadt dargestellt und löst in den Städtern in *Leben in dieser Zeit* eine besondere Sehnsucht aus. Sie scheint unerreichbar fern, vor allem für die schlechter Verdienenden, die nicht die Möglichkeit haben die Stadt zu verlassen, um sich in der Natur zu erholen.

⁴⁰¹ Vgl. *Berlin. Die Sinfonie der Großstadt*, Regie: Walter Ruttmann, Deutschland 1927.

⁴⁰² Vgl. u. a. *Leben in dieser und jener Zeit. Originaltonaufnahmen von und mit Erich Kästner*, Deutschland 1999.

⁴⁰³ Kästner: *Trojanische Esel*. S. 27.

⁴⁰⁴ Ebd. S. 22.

⁴⁰⁵ Ebd. S. 37.

„Man sehnt sich fort aus dem Geschrei der Stadt.
Der Blumentopf am Fenster ist dir näher.
Nimm ein Vergrößerungsglas! Dann wird's ein Wald!
Was soll man anderes tun als Europäer?
Die Stadt ist groß, und klein ist dein Gehalt.“⁴⁰⁶

Das Problem des kleinen Gehalts und dagegen die Möglichkeit der Wohlhabenden, in die Natur fahren zu können, beschreibt die Chansonette in *Das Chanson für Hochwohlgeborene*. Mit Ironie stellt sie fest, dass die, denen es möglich sei beispielsweise in den Bergen Urlaub zu machen, sich sowieso meist nur in ihren Grandhotels aufhielten und die Natur lediglich von drinnen bewunderten.⁴⁰⁷

Kästner schafft es, unterstützt von Nicks Musik, der/dem ZuhörerIn diese Facetten der Großstadt und die Wirkung, die sie auf die in ihr wohnenden Menschen hat, in *Leben in dieser Zeit* näher zu bringen. Dabei bildet er allerdings in erster Linie Bestehendes ab, ohne sich konkret politisch zu positionieren, wie das andere seiner Zeitgenossen des Häufigeren getan haben. Trotzdem scheint auch für Kästner eine Veränderung notwendig zu sein, wie er mit seinem Hinweis auf die Nachkommen, und damit also die Zukunft, deutlich macht.

Für Erich Kästner war *Leben in dieser Zeit* der Durchbruch als Rundfunk- und Bühnenautor und auch Edmund Nick erreichte damit mehr Popularität als zuvor.

Ab 1933, nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten, wurde die Aufführung des Stückes allerdings, nachdem Kästner zum verbotenen Autor erklärt worden war, untersagt. Damit geriet die *Lyrische Suite in drei Sätzen* immer mehr in Vergessenheit und wurde nach dem Zweiten Weltkrieg nur noch sehr selten für die Bühne adaptiert. Die einzelnen Lieder aus *Leben in dieser Zeit* gehörten jedoch zum festen Repertoire des politisch-literarischen Kabarets der Weimarer Republik und die Daseins jener Jahre verwendeten sie für ihre Programme (bspw. Ebinger das *Chanson für Hochwohlgeborene* oder Hase die schon erwähnte *Ankündigung einer Chansonette*).⁴⁰⁸

c.) Seine Arbeit nach 1945

Kästner wirkte im Kabarett des Nachkriegsdeutschlands maßgeblich und ausführlich mit, da seine Arbeit zahlreiche Texte, die er zum Teil in seine Chanson- und Prosasammlungen *Der tägliche Kram* (1948) und *Die kleine Freiheit* (1952)⁴⁰⁹ aufnahm, umfasst, werde ich im

⁴⁰⁶ Kästner: *Trojanische Esel*. S. 22.

⁴⁰⁷ Ebd. S. 38.

⁴⁰⁸ Vgl. Kühn: *Kleiner Mann, zwischen den Stühlen*. S. 101 f.

⁴⁰⁹ Vgl. Hanuschek: *Keiner blickt dir hinter das Gesicht*. S. 469 f.

Folgenden lediglich Themen umreißen und nur auf wenige Beispiele näher eingehen, da sich stilistisch kaum eine Veränderung bei Kästner bemerken lässt.

Nachdem die Repressionen des nationalsozialistischen Regimes mit dessen Niederlage vergangen waren, entwickelte sich in Deutschland erneut der Wunsch, seiner Meinung und seinen Gedanken auch auf der Kabarettbühne Ausdruck zu verleihen. Erich Kästner erzielte hierbei beträchtliche Erfolge in der Nachkriegsgeschichte und konnte 1945 bis 1952 den zweiten Höhepunkt seiner Kabarettarbeit feiern.⁴¹⁰

Nach Kriegsende gründeten sich in ganz Deutschland erstaunlich viele neue Kabaretts, da diese Form der Kunst dafür prädestiniert schien, bei einem Minimum an Platz ein Maximum an Wirkung zu entfalten und sich damit vorbildlich in die ökonomischen Bedingungen der Zeit einfügte.⁴¹¹ Und auch Rudolf Schündler, der bis zu dessen Schließung in Werner Fincks *Katakombe* mitgewirkt hatte, verfolgte bereits im Sommer 1945 den Plan, ein neues Kabarett in München zu gründen, in das es erstaunlich viele Autoren, Schauspieler und Kabarettisten der pränationalsozialistischen Zeit verschlagen hatte.⁴¹² Das neue Kabarett verlangte nach Texten und da es sich schnell herumsprach, dass sich Kästner ebenfalls, nachdem er das Kriegsende im Zillertal verbracht hatte, in der Nähe von München aufhielt, wandte man sich an ihn. Leider konnte auch Kästner zunächst nicht mit neuen Texten aufwarten, lehnte ab, half aber mit einigen älteren Arbeiten aus. In seinem 1961 unter dem Titel *Notabene 45* veröffentlichten Tagebuch, schreibt er am 20. Juni 1945 dazu:

„Die beiden [Rudi Schündler und Arthur Maria Rabenalt] wollen hier im Theater, mit Genehmigung der Stadt, ein Kabarettprogramm starten. Sie probieren schon und sind Feuer und Flamme. Was sie bringen werden? Texte von Villon, Ringelnatz und Baudelaire, Blackouts, Tanzszenen, hübsche Mädchen. Hübsche Mädchen seien weniger rar als gute Texte, und aktuelle Chansons fehlten ihnen völlig. Mich schicke der Himmel. Ich müsse mitmachen. Daß ich nichts Neues geschrieben hätte, sei bedauerlich, aber reparabel. Sie würden mir ein paar Tage Zeit lassen. Das gehe nicht? Morgen nachmittag führe ich wieder ins Zillertal? Was ich denn dort oben wolle? So ein Nonsens! Hier in München bräche die Kultur aus, und ich führe in die Himbeeren!“⁴¹³

Am 15. August 1945 eröffnete unter der Leitung von Schündler und Eberhardt R. Schmidt die *Schaubude* mit dem Programm *Der erste Schritt*, zu dessen Auftakt Kästners *Elegie mit Ei*⁴¹⁴ vorgetragen wurde, in den Münchner Kammerspielen, womit die lange Reihe des deutschen Nachkriegskabarets begann. Auch auf andere Kabarettautoren der Vorkriegszeit, wie beispielsweise Tucholsky und Ringelnatz, wurde wirksam zurückgegriffen.⁴¹⁵ Schließlich ließ sich Kästner doch von seinen Freunden, zu denen auch Edmund Nick gehörte, zu einer

⁴¹⁰ Vgl. u. a. Kästner: *Wir sind so frei*. S. 413.

⁴¹¹ Vgl. Budzinski: *Die Muse mit der scharfen Zunge*. S. 208.

⁴¹² Vgl. ebd. S. 208.

⁴¹³ Kästner: *Splitter und Balken*. S. 445.

⁴¹⁴ Vgl. Kästner: *Zeitgenossen, haufenweise*. S. 60 f.

⁴¹⁵ Vgl. Budzinski: *Die Muse mit der scharfen Zunge*. S. 209.

dauerhaften Mitarbeit bewegen, da er spürte, dass das Kabarett in den Trümmern neue Texte brauchte und nicht nur notdürftig mit Bestehendem der 20er Jahre versorgt werden könne. Fortan schrieb Kästner für jedes Programm der Schaubude, die meisten seiner Texte vertonte Nick.⁴¹⁶

Unter großen Anstrengungen konnten die Kabarettisten der *Schaubude* im April 1946 ihr eigenes, 600 Plätze fassendes, Haus mit dem Programm *Bilderbogen für Erwachsene* eröffnen.⁴¹⁷ Dieses enthielt das hochgelobte und vielbeklatschte *Marschlied 1945* von Kästner, mit dem er einen entscheidenden Nerv der Zeit traf. Ursula Herking, ebenfalls bekannt aus dem Kabarett der Weimarer Republik, trug das Chanson vor:⁴¹⁸

„[...]
Ich trage 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 z spät!

Links, zwei, drei, vier,
links, zwei drei –
Vorwärts marsch, von der Memel bis zur Pfalz!

Links, zwei, drei, vier,
links, zwei, drei –
Denn wir hab'n ja den Kopf, denn wir hab'n ja den Kopf
Noch fest auf dem Hals!“⁴¹⁹

Dagmar Nick, die Tochter Edmund Nicks, schildert, dass das Publikum vor allem während diesem Lied vor Enthusiasmus tobte und so frenetisch klatschte, dass um die Stabilität der Stuhlreihen zu bangen gewesen wäre.⁴²⁰ Auch in den nachfolgenden Programmen widmete Kästner sich in seinen Texten der Situation der Menschen im Nachkriegsdeutschland und „kämpft wieder einmal, wie schon vor 1933, gegen Unvernunft, Heuchelei und für das Wahre, Schöne, Gute – Kabarett als moralische Anstalt auf hohem literarischen Niveau“, ⁴²¹ wie Kühn

⁴¹⁶ Vgl. u. a. Kühn: *Kleiner Mann, zwischen den Stühlen*. S. 108.

⁴¹⁷ Anm: Dessen Entstehung, die damit verbundenen Schwierigkeiten, aber auch der herrschende Enthusiasmus lassen sich besonders deutlich in den Briefen Nicks an seine Familie, die seine Tochter Dagmar Nick publiziert hat, nachvollziehen. (Vgl. Nick: *Das literarische Kabarett ,Die Schaubude‘*.)

⁴¹⁸ Vgl. u. a. Budzinski, Klaus: *Wer lacht denn da? Kabarett von 1945 bis heute*. Braunschweig: Georg Westermann Verlag, 1989, S. 22.

⁴¹⁹ Kästner: *Wir sind so frei*. S. 52 ff.

⁴²⁰ Vgl. Nick: *Das literarische Kabarett ,Die Schaubude‘*. S. 55.

⁴²¹ Kühn, Volker (Hg.): *Wir sind so frei. Kabarett in Restdeutschland. 1945-1970*. Kleinkunststücke Bd. 4. Weinheim, Berlin: Quadriga Verlag, 1992, S. 50.

meint. Er verwendet die Motive und Figuren seiner Zeit und spricht die aktuellen Themen an: der herrschende Hunger und die Not⁴²², die auf Kriegsheimkehrer wartenden Frauen⁴²³, den sich entwickelnden Generationskonflikt zwischen alt und jung⁴²⁴ oder auch Politischeres, wie *O du mein Österreich*, das er mit den Worten „Wir sind die Ostmärker, pardon, die Österreicher[.]“⁴²⁵ beginnen lässt und in dem er das schnelle Verdrängen der österreichischen Beteiligung am Nationalsozialismus anprangert. In seinem *Deutschen Ringelspiel 1947* lässt er schließlich all jene Nachkriegscharaktere auftreten, die Flüchtlingsfrau, den Schieber, den Heimkehrer, den phrasendreschenden Politiker und nicht zuletzt den Dichter⁴²⁶, der resignierend meint: „Ich bin der Dichter, der euch anfleht und beschwört. / Ihr seid das Volk, das nie auf seine Dichter hört.“⁴²⁷ Wenn auch in Kästners Texten der Wunsch einer besseren Zukunft anklingt, so beginnt er jedoch merklich zu resignieren. Er widmet sich zunehmend der Arbeit bei der *Neuen Zeitung* und schreibt immer weniger für die *Schaubude*⁴²⁸, die sich letztlich den Folgen der Währungsreform und den damit verbundenen sinkenden Zuschauerzahlen ergeben musste und deshalb im Januar 1949 ihre Pforten schloss.⁴²⁹

Trotzdem nutzte Kästner Anfang der 50er Jahre noch einmal die Gelegenheit, schreibend aktiv im Kabarett mitzuwirken. Nachdem die aus der Emigration zurückgekehrte, ebenfalls bereits während der Weimarer Republik kabarettistisch aktive Trude Kolmann, 1950 ein kabarettistisches Vakuum in Deutschland vorfand, beschloss sie es auszufüllen, griff dabei u. a. auf den alten *Schaubuden*-Stamm und somit auch auf Kästner zurück und eröffnete am 24. Januar 1951 *Die kleine Freiheit*.⁴³⁰ Außer ihm texteten Oliver Hassencamp, Martin Morlock, Robert Gilbert und Per Schwenzen, den Namen des neuen Kabaretts hatte jedoch Kästner durch sein Gedicht *Die kleine Freiheit* geliefert, mit dem nicht nur das erste Programm eröffnet, sondern auch jedes folgende abgeschlossen wurde.⁴³¹

„[...]
Die große Freiheit ist es nicht geworden.
Es hat beim besten Willen nicht gereicht.
Aus Traum und Sehnsucht ist Verzicht geworden.

⁴²² „Man nimmt den Magen an die Leine. / Er knurrt und will gefüttert sein.“ *Herbstlied* In: Nick: *Das literarische Kabarett, Die Schaubude*. S. 120.

⁴²³ „Wir warten stumm, / daß sich die Welt unser erbarme. / Schickt sie doch heim. / Schickt sie doch endlich heim in unsre Arme!“ *Das Lied vom Warten* In: Kästner: *Wir sind so frei*. S. 119 ff.

⁴²⁴ „Ihr wollt erklären und bekehren. / Wir aber denken ungefähr: / ‚Wenn wir doch nie geboren wären!‘ / Es heißt das Alter soll man ehren... / Das ist mitunter, das ist mitunter, / das ist mitunter furchtbar schwer.“ *Die Jugend hat das Wort* In: Kästner: *Wir sind so frei*. S. 78 f.

⁴²⁵ Kästner: *Wir sind so frei*. S. 365.

⁴²⁶ Vgl. a. ebd. S. 50.

⁴²⁷ Ebd. S. 111.

⁴²⁸ Vgl. Nick, Edmund: *Das literarische Kabarett, Die Schaubude*. S. 171.

⁴²⁹ Vgl. Budzinski: *Die Muse mit der scharfen Zunge*. S. 213.

⁴³⁰ Vgl. ebd. S. 251.

⁴³¹ Vgl. Hanuschek: *Keiner blickt dir hinter das Gesicht*. S. 371.

Aus Sternenglanz ist Neonlicht geworden.
Die Angst ist erste Bürgerpflicht geworden.
Die große Freiheit ist es nicht geworden,
die kleine Freiheit – vielleicht!
[...]⁴³²

Diese Enttäuschung angesichts der vergeblichen Hoffnung nach dem Ende des Nationalsozialismus eine bessere freiere Welt mit errichten zu können, klingt nicht nur in diesem kästnerschen Text, sondern auch in vielen folgenden für *Die kleine Freiheit* geschriebenen an. Kästner ist entsetzt, dass sich selbst nach zwei Weltkriegen die Menschen nicht zu einer friedlichen Welt entschließen, sich die Fronten zwischen den USA und der Sowjetunion stattdessen zunehmend verhärten und ein Wettrüsten beginnt. „Man baut Flugzeuge und Panzer nicht, um sie eines Tages fabrikneu zu verschrotten. Solch eine Fehlinvestition kann sich kein Kanonenkönig und kein Kanonenpräsident leisten[.]“⁴³³, schreibt er in seinen *Nachträglichen Vorbemerkungen* zu der Chanson-/Prosasammlung *Die kleine Freiheit*. Und auch in den aufgeführten Texten warnt Kästner wiederholt vor den Gefahren des Militarismus. In *Die Kantate ‚De minoribus‘*, die von einem weiteren bevorstehenden Krieg handelt, vor dem die Menschen lediglich die Kinder evakuieren wollen, heißt es beispielsweise:

„Kriege lassen sich nicht vermeiden.
Kriege sind Stürme wie der Taifun.
Katastrophen machen bescheiden.
Bete, wer kann! Er ist zu beneiden.
Kriege lassen sich nicht vermeiden.
Der Mensch muß leiden. Er kann nichts tun.
[...]⁴³⁴

Ein letztes Mal hatte Kästner mit seinen Texten für *Die kleine Freiheit* versucht gegen die Ungerechtigkeiten der Welt anzuschreiben und zu warnen, angesichts der neuesten Zeitgeschehnisse, verharrte er zunehmend nur noch in der Resignation und wollte endlich akzeptieren, dass sich die Menschen nicht zum Besseren bekehren lassen, darum beendete er 1952 seine Kabarettarbeit und überließ Jüngeren wie Martin Morlock das Feld.⁴³⁵

Mit dem Weggang Kästners wandte sich *Die kleine Freiheit* vermehrt dem Revuestil zu und der aus dem Exil zurückkehrte Friedrich Hollaender erlebte dort noch einmal bis Ende der 1950er Jahre sein kabarettistisches Comeback.⁴³⁶

⁴³² Kästner: *Wir sind so frei*. S.189.

⁴³³ Ebd. S. 192.

⁴³⁴ Ebd. S. 205.

⁴³⁵ Vgl. Kühn: *Kleiner Mann, zwischen den Stühlen*. S. 109.

⁴³⁶ Vgl. Kühn: *Wir sind so frei*. S. 124 f.

3.) Die Bedeutung von Kästners Kabarett

Das Kabarett spielte also, wie ich in meinen Ausführungen verdeutlicht habe, in Erich Kästners Karriere eine entscheidende Rolle und umfasst, wenn auch noch nicht vollständig bibliografiert, einen großen Teil seines Gesamtwerkes.

Mit den gewählten Themen sprach er die Menschen seiner Zeit direkt an und erreichte ein großes Publikum, das sich den kästnerschen Versen widmete. Er schafft es dabei zeitkritisch und trotzdem nicht konkret zeitgebunden zu bleiben, was seine Texte zeitlos macht.

Den spezifisch kästnerschen Stil, den er während der Weimarer Republik entwickelte, behielt er, einmal gefunden, auch in der Nachkriegszeit bei und blieb damit stilistisch der *Neuen Sachlichkeit* treu.⁴³⁷ Die Besonderheit, die er mit seinen naturalistisch und gleichzeitig metaphernreichen Versen, in einer Zeit, in der durch die Dadaisten und Expressionisten auch verstärkt mit der Wandelbarkeit und der Form von Sprache experimentiert worden war, verkörperte, bringt Gerhard Seidel in seinem Artikel *Links vom Möglichen* folgendermaßen auf den Punkt:

„Der abstrakten, pathetischen Attitüde des Expressionismus, der gestelzten neoklassizistischen Esoterik der George-Schule und den biedereren Trivialitäten der Haus-, Hof- und Heimat-Dichtung setzte Kästner ‚Gebrauchslyrik‘ entgegen, die, ihrer Bestimmung gemäß, ‚seelisch verwendbar‘ war und deren Lektüre einem vorwiegend großstädtisch gestimmten Publikum Spaß bereitete. [...] Kästners Lyrik ist oft beschrieben worden: ihr nüchterner Stil und ihre originellen Bilder, das Episch-Balladeske und das Rational-Visionäre, der pointierte Witz und die elegische Skepsis. Schwulst fehlt und mit ihm das Abstrakte.“⁴³⁸

Auch das von Seidel erwähnte Fehlen der Abstraktion führt zu einer von den LeserInnen empfundenen Nähe der kästnerschen Verse.

Zwar wirken Kästners Zeilen einfach und leicht, trotzdem steckt hinter dieser vermeintlichen Mühelosigkeit ein genau durchdachtes Konzept, in dem jedes Wort mit Bedacht gewählt wurde. Hans Fallada meint dazu 1931 in *Auskunft über den Mann Kästner*:

„Kästner hat immer gearbeitet, da ist kein Vers geschludert, jedes Gedicht ist gebaut, Zeile um Zeile, Detail um Detail. [...] Nie hat ihn Erfolg dazu verführt, sich irgend etwas bequem zu machen. Strenger als all seine Kritiker ist er gegen sich selbst. Und so gewinnt jedes Gedicht eine volle abgerundete Form, nichts fließt auseinander, wird breiig, könnte auch anders herumlaufen. So, so, so muß es sein. So, wie ich es geschrieben habe, ist es die beste Form, nein, die einzige.“⁴³⁹

Gerade diese genau gebauten und doch klar pointierten Verse eigneten sich vorbildlich für das Kabarett, da ihnen die chansonartige Melodie quasi schon inne wohnte.⁴⁴⁰ Dadurch, dass Kästner es schafft, seine Inhalte in solch knappe Form eindringlich einzufügen, waren sie

⁴³⁷ Vgl. u. a. Kästner: *Wir sind so frei*. S. 414.

⁴³⁸ Seidel: *Links vom Möglichen*. S. 63.

⁴³⁹ Fallada, Hans: *Auskunft über den Mann Kästner* In: Wolff, Rudolf (Hg.): *Erich Kästner. Werk und Wirkung*. Bonn: Bouvier Verlag Herbert Grundmann, 1983, S. 54-60, hier S. 57 f.

⁴⁴⁰ Vgl. u. a. Kühn: *Kleiner Mann, zwischen den Stühlen*. S. 92.

prädestiniert für das Kabarett, also eine Form der darstellenden Kunst, die sich besonders durch Pointen, Präzision und Kürze auszeichnet. Zusätzlich konnten die Menschen sich und ihre Zeitumstände wiedererkennen und sich mit den dargestellten Personen identifizieren, ohne sich dabei bloßgestellt zu fühlen. Kästner verpackte seine Gesellschaftskritik augenzwinkernd und ohne Aggression, was dazu führte, dass selbst die Adressierten ohne Scheu Zugang fanden – sein Mittel dazu war die Parodie.

Doch besonders diese Stimmigkeit und ebenso die fehlende Aggression in den gestellten Forderungen, führten auch zu Skepsis und Kritik. Es ginge alles ein wenig zu glatt, meinte beispielsweise Tucholsky⁴⁴¹ und vor allem Walter Benjamin bemängelte in seiner vielzitierten Kritik *Linke Melancholie*, dass Kästner zu jenen bürgerlichen Dichtern gehöre, die sich in ihrer eigenen melancholischen Sehnsucht nach einer besseren Welt suhlten, ohne dabei aber politische radikale Veränderungen zu verlangen und ohne bereit zu sein, die Privilegien einer bürgerlichen Intelligenz aufzugeben, sie sehnte sich vielmehr, nach den guten Reichen, die mit Hilfe ihres Kapitals die Welt verbessern helfen. Zwar sei er eine große Begabung, aber „Kästners Gedichte sind Sachen für Großverdiener, jene traurigen schwerfälligen Puppen, deren Weg über Leichen geht. [...] Kästners Gedichte machen die Luft nicht besser.“⁴⁴²

Benjamins Kritik ist vor allem aus seiner Sicht einer radikaleren kommunistischen Einstellung nachvollziehbar und die Forderung nach härteren anklagenden Worten angesichts der politischen Lage zu Beginn der 1930er Jahre, ist verständlich, denn konkret genug, um gefährlich zu werden, wurde Kästner mit seinen schulmeisterlich anmutenden Versen nur selten. Trotzdem missversteht man meiner Meinung nach Kästners Anliegen, wenn man ihm, wie Benjamin, eine bloße Konzentration auf die Besserverdienenden als Zielgruppe unterstellt. Allein der enorme breite Erfolg der kästnerschen Texte spricht dagegen.

Kästner erschloss sich, wie ich vorher dargestellt habe, schon früh das Kabarett als künstlerische Platt- und Gestaltungsform und erfüllte vielfach das Bedürfnis der Kabarettisten nach unterhaltenden und gleichermaßen zeitkritischen Sujets, sein Stil begünstigte die Kabaretttauglichkeit seiner Texte. Während seine schreibenden Zeitgenossen Klabund, Mehring und Tucholsky das Kabarett lediglich als ein Nebenprodukt ihrer schriftstellerischen Tätigkeit begriffen, fügte sich Kästners Kabarettarbeit als ebenbürtiger Teil in sein Gesamtwerk ein. Zwar schrieb er vor 1945 selten direkt fürs Kabarett, was aber den explizit kabarettistischen Anteilen seiner Lyrik und Publizistik keinen Abbruch tut. Besonders seine engagierte Beteiligung an den Nachkriegskabarettis unterstreicht die Relevanz, die er diesem

⁴⁴¹ Vgl. Kühn: *Kleiner Mann, zwischen den Stühlen*. S. 100.

⁴⁴² Vgl. Benjamin: *Linke Melancholie*. S. 457 ff.

Bereich der darstellenden Künste zuschrieb. Auch wenn er schließlich zunehmend resignierte und das immer wiederkehrende Motiv einer bürgerlichen Melancholie, den Anschein einer weltenschmerzverherrlichenden Sehnsucht nach einer utopischen besseren Welt erwecken kann, ließ er es sich dennoch nicht nehmen permanent für Pazifismus und Demokratie einzutreten und den Menschen seiner Zeit auf der Kabarettbühne eine Stimme zu verleihen. Der enorme und nachhaltige Erfolg, den er mit dieser Arbeit erzielte, spricht allemal für das Aufgehen seines Konzepts der „Gebrauchsllyrik“.

V.) Erich Kästner als Theatertexter

Erich Kästners journalistische Arbeit als Theaterkritiker und seine ausführliche Beteiligung am Kabarett, wenn zwar noch nicht vollständig bibliografiert, werden dennoch in der Kästner-Forschung als Teil seiner schriftstellerischen Tätigkeit wahrgenommen. Dass Kästner allerdings auch als Verfasser einiger Theaterstücke gelten kann, ist weitestgehend unbekannt und wird erst in den neueren Biografien expliziter erwähnt. Dabei war es anscheinend, wie Hanuschek meint, sehr wohl Kästners Anliegen ein bekannter und erfolgreicher Dramatiker zu werden, was er allerdings nie erreicht hat.⁴⁴³

Abgesehen von den Anmerkungen in Werkausgaben und Sammelbänden, konnte ich lediglich eine publizierte Monografie zu Kästners Theaterarbeit ausfindig machen – Stefan Neuhaus‘ im Jahr 2000 erschienene Untersuchung zu Erich Kästners Theaterstücken unter Pseudonym.⁴⁴⁴ Die Herausgeber des fünften Bandes der Gesammelten Werke von 1998 verweisen außerdem in ihren Anmerkungen auf eine unveröffentlichte Diplomarbeit (Titel: *„Die Schule der Diktatoren“. Der Dramatiker Erich Kästner*. Bamberg, 1997) des Mitherausgebers Matthias Springer.⁴⁴⁵

Kästner selbst bekannte sich mit der Aufnahme in seine Werkausgaben *Gesammelte Schriften* (1959)⁴⁴⁶ und *Gesammelte Schriften für Erwachsene* (1969)⁴⁴⁷ deutlich zu vier Theaterstücken: das Lustspiel *Zu treuen Händen*; *Das Haus Erinnerung*; *Chauvelin oder Lang lebe der König!* und das für Kästner selbst wichtigste Stück *Die Schule der Diktatoren*.⁴⁴⁸

Das Stück *Zu treuen Händen* wurde bereits 1949 am Düsseldorfer Schauspielhaus uraufgeführt, wobei der Verfasser allerdings das Pseudonym Melchior Kurtz verwendete, da er sich seinen eigenen Namen für sein geplantes Theaterdebüt *Die Schule der Diktatoren* aufsparen wollte, wie Kästner selbst als Anmerkung zu seinem Stück schreibt.⁴⁴⁹ Zu *Das Haus Erinnerung* merkte er wiederum an, dass das komplette dreiaktige Stück zwar vorliege, er allerdings nur das Vorspiel für fertig halte und es deshalb, im Interesse der Aufführbarkeit, zu einem Einakter erweitert habe.⁴⁵⁰ *Chauvelin oder Lang lebe der König!* wurde nach

⁴⁴³ Vgl. Hanuschek: *Keiner blickt dir hinter das Gesicht*. S. 132.

⁴⁴⁴ Vgl. Neuhaus, Stefan: *Das verschwiegene Werk. Erich Kästners Mitarbeit an Theaterstücken unter Pseudonym*. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann, 2000.

⁴⁴⁵ Vgl. Kästner: *Trojanische Esel*. S. 826.

⁴⁴⁶ Vgl. Kästner, Erich: *Gesammelte Schriften. Theater*. Bd. 4. Zürich: Atrium Verlag, 1959.

⁴⁴⁷ Vgl. Kästner: *Gesammelte Schriften für Erwachsene. Theater*.

⁴⁴⁸ Vgl. Neuhaus: *Das verschwiegene Werk*. S. 18.

⁴⁴⁹ Vgl. Kästner: *Gesammelte Schriften für Erwachsene. Theater*. S. 85.

⁴⁵⁰ Vgl. ebd. S. 223.

Kästners Angaben ebenfalls als Dreiakter geplant⁴⁵¹, wahrscheinlich existierte allerdings nie mehr als der erste Akt⁴⁵² und bei *Die Schule der Diktatoren* handelte es sich folglich um das wohlerwogene Theaterdebüt und damit auch um das Stück, in das Kästner selbst die größten Erwartungen setzte.⁴⁵³

Vor allem aber während des nationalsozialistischen Regimes schrieb oder beteiligte sich Kästner jedoch, trotz Schreibverbots, an mehreren Lustspielen, die unter verschiedenen Pseudonymen aufgeführt wurden. Auf einige wies Ingo Tornow in seiner Arbeit *Erich Kästner und der Film* als Erster hin und stellte verwundert fest, dass Kästners Autorschaft an denen von ihm erwähnten Stücken in der Literaturwissenschaft scheinbar vollkommen unbekannt sei.⁴⁵⁴ Neuhaus untersuchte schließlich ausführlich, inwieweit eine Beteiligung Kästners an den verschiedenen mit ihm in Zusammenhang gebrachten Stücken unter Pseudonym wahrscheinlich sein könnte, vor allem aber drei Stücke werden in mehreren Quellen mit Kästner in Verbindung gebracht: *Das lebenslängliche Kind* (1934), *Seine Majestät Gustav Krause* (1940) und schließlich *Verwandte sind auch Menschen* (1937).⁴⁵⁵ Bei Letzterem ist die Autorschaft Kästners wohl am gesichertsten, denn es wurde außerdem auf Anregung von Thomas Anz und Neuhaus in die Werkausgabe 1998 mit aufgenommen und liegt damit als Einziges nicht mehr nur in Typoskriptform vor.⁴⁵⁶

Neuhaus und Hanuschek weisen außerdem auf ein Stück aus dem Jahr 1927 hin, *Klaus im Schrank*, ein Weihnachtsstück für Kinder,⁴⁵⁷ das damit als erster Versuch Kästners gelten kann, auf der Bühne Fuß zu fassen. Das Stück wurde allerdings niemals uraufgeführt und auch nicht anderweitig bekannt, dafür kam aber das darin zuerst verwendete Motiv der Verwechslung und des Rollentausches⁴⁵⁸ in den späteren Arbeiten Kästners zu vielfacher Anwendung.⁴⁵⁹

⁴⁵¹ Vgl. Kästner: *Gesammelte Schriften für Erwachsene. Theater*. S. 153.

⁴⁵² Vgl. Neuhaus: *Das verschwiegene Werk*. S. 18.

⁴⁵³ Vgl. u. a. ebd.

⁴⁵⁴ Vgl. Tornow, Ingo: *Erich Kästner und der Film. Mit den Songtexten Kästners aus „Die Koffer der Herrn O.F.“*. München: Verlagsbuchhandlung FilmLand Presse, 1992, S. 72 f.

⁴⁵⁵ Anm: Tornow, Neuhaus und Hanuschek schreiben über *Seine Majestät Gustav Krause* und *Verwandte sind auch Menschen*. *Das lebenslängliche Kind* wird bei Hanuschek und Neuhaus ausführlicher behandelt.

⁴⁵⁶ Vgl. Neuhaus: *Das verschwiegene Werk*. S. 115.

⁴⁵⁷ Vgl. Hanuschek: *Keiner blickt dir hinter das Gesicht*. S. 91.

⁴⁵⁸ Vgl. Neuhaus: *Das verschwiegene Werk*. S. 22 ff.

⁴⁵⁹ Anm: Das Stück handelt von Kindern, die mit ihren Eltern die Rollen tauschen und außerdem durch einen Schrank in eine andere, eine Fantasiewelt gelangen können. Kästner verwendete das Rollentauschmotiv später in u. a. *Das doppelte Lottchen*, *Drei Männer im Schnee* u. a., die Reise in eine Fantasiewelt, kam in *Der 35. Mai* oder *Konrad reitet in die Südsee* wieder zur Anwendung. Der Stoff von *Klaus im Schrank* wurde außerdem 1931 in *Dann schon lieber Lebertran* verfilmt. (Vgl. Neuhaus: *Das verschwiegene Werk*. S. 22 ff.)

Bekannter sind Kästners Bühnenfassungen seiner Kinderromane, auf die ich allerdings an dieser Stelle nicht näher eingehen werde, da sie für die Klärung meiner Forschungsfrage nur von geringer Bedeutung wären.

Um meine Forschungsfrage, inwieweit Kästner seinem eigenen Theaterbegriff in seinen Stücken gerecht wird, beantworten zu können, werde ich mich in erster Linie ausführlicher den von ihm selbst autorisierten Stücken widmen. Das bedeutet, dass ich in den folgenden Ausführungen eher überblicksartig die unter Pseudonym geschriebenen Stücke vorstellen werde. Anschließend betrachte ich die vier von Kästner selbst veröffentlichten Dramen beziehungsweise Dramenfragmente näher, wobei ich einen Schwerpunkt auf *Die Schule der Diktatoren* und auf in den Stücken wiederkehrende Motive setzen werde.

1.) Kästners Stücke unter Pseudonym

Ich möchte an dieser Stelle einen kurzen Abriss über Kästners unter Pseudonym verfasste Stücke geben, wobei ich mich in erster Linie auf *Das lebenslängliche Kind* und *Verwandte sind auch Menschen* konzentrieren und die restlichen nur querschnittsartig ausführen werde.

Stefan Neuhaus untersucht in seiner Arbeit *Das verschwiegene Werk* Kästners mögliche Mitarbeit an Theaterstücken unter Pseudonym während des Nationalsozialismus und stützt seine Untersuchungen dabei auf Textvergleiche, Briefe und Zeitzeugenberichte, fokussiert sich allerdings auf die unbekannten, umstrittenen Pseudonyme und lässt die durch Kästner selbst bekanntgewordenen außen vor.⁴⁶⁰

Am ausführlichsten beschäftigen sich Neuhaus' Überlegungen mit den unter dem Pseudonym Eberhard Foerster erschienenen Stücken. Dieses Pseudonym gehörte eigentlich Kästners Freund, dem Schauspieler Eberhard Keindorff, der Mitglied in der Reichsschrifttumskammer war und deshalb publizieren durfte. Bis dato sind allerdings noch keinerlei Dokumente gefunden worden, die Aufschluss darüber geben könnten, wann die Zusammenarbeit zwischen Kästner und Keindorff begann und wie weit sie reichte.⁴⁶¹ Tornow meinte beispielsweise in seiner Erstausgabe von *Erich Kästner und der Film* noch, dass es sich bei Eberhard Foerster nur um Kästner handle und er unter diesem Namen die Lustspiele *Verwandte sind auch Menschen* (1937), *Die Frau nach Maß* (1938), *Das goldene Dach* (1939) und *Seine Majestät Gustav Krause* (1940) geschrieben hätte.⁴⁶² Diese Aussage revidierte er aber 1998 in der nächsten

⁴⁶⁰ Anm: Das sind: Peter Flint und Emil Fabian für journalistische Arbeiten, Berthold Bürger für Filmdrehbücher und Melchior Kurtz für das Theaterstück *Zu treuen Händen*. (Vgl. Neuhaus: *Das verschwiegene Werk*. S. 7)

⁴⁶¹ Vgl. Neuhaus: *Das verschwiegene Werk*. S. 65.

⁴⁶² Vgl. Tornow: *Erich Kästner und der Film*. S. 72.

Ausgabe selbst.⁴⁶³ Anhand eines im Nachlass gefundenen Briefes von Eberhard Keindorff an Kästner belegt Hanuschek die Zusammenarbeit der beiden Autoren,⁴⁶⁴ Neuhaus zitiert ausführlich aus diesem Brief, in dem es heißt: „[...] Aber es verstimmte mich, daß der Mann, mit dem ich damals Tag für Tag zusammengewesen bin, um gemeinsam Zeile für Zeile entstehen zu lassen, sich heute an mein[e] Mitarbeit überhaupt nicht mehr erinnert.“⁴⁶⁵

Auch der Vertrag mit dem Chronos Verlag Martin Mörike, in dem die Aufteilung der Tantiemen in einem 50:50 Verhältnis zwischen Kästner und Keindorff, für die Stücke *Frau nach Maß*, *Seine Majestät Gustav Krause* und *Verwandte sind auch Menschen* geregelt wird, allerdings unter dem Zusatz, dass sie nur unter dem Pseudonym Eberhard Foerster vertrieben werden dürfen, bestätigt die intensive Zusammenarbeit der Autoren.⁴⁶⁶ Neuhaus versucht in seiner Publikation, abgesehen von den schon genannten, außerdem Anteile Kästners in den Foerster-Stücken *Die Neuberin* (1934), *Hilfe, ein anständiger Mensch!* (1934), *Rivalinnen* (1935), *Elisabeth Charlotte Herzogin von Orleans* (1936) und *Gestern, heute und morgen* (1936) nachzuweisen, wobei meines Erachtens seine zumeist inhaltliche Argumentation äußerst spekulativ und fragwürdig ist. Beispielsweise stützt Neuhaus‘ seine Beweisführung mehrfach auf eine thematische Nähe zu Kästners bisheriger Arbeit, wie die Beschäftigung mit Lessings *Hamburgischen Dramaturgie*, wodurch Neuhaus eine Nähe zu *Die Neuberin* als zeitnahes Thema konstruiert.⁴⁶⁷ Ähnlich verfährt er bei *Elisabeth Charlotte Herzogin von Orleans*, indem er argumentiert, Kästner habe sich für *Chauvelin oder Lang lebe der König!* mit der Zeit um den französischen König Ludwig XV. auseinander gesetzt und er könne sich ja zuvor für das Stück *Elisabeth Charlotte* mit dem vorherigen König Ludwig XIV., um den sich u. a. dieses Stück dreht, beschäftigt haben.⁴⁶⁸ Diese Art der Beweisführung ist meiner Ansicht nach äußerst vage.

Das Problematischste an Neuhaus‘ Überlegungen ist meiner Meinung nach, dass er bei jedem der genannten Stücke von einer Beteiligung Kästners ausgeht und darum lediglich nach Argumenten sucht, die eine Mitautorschaft beweisen, ohne differenziert und damit für die

⁴⁶³ Vgl. Neuhaus: *Das verschwiegene Werk*. S. 66.

⁴⁶⁴ Vgl. Hanuschek: *Keiner blickt dir hinter das Gesicht*. S. 238.

⁴⁶⁵ Anm: Keindorffs Brief an Kästner vom 14.2.1971 ist eine Entgegnung auf einen Zeitungsbericht der *Welt am Sonntag* anlässlich der Verfilmung von *Seine Majestät Gustav Krause*, in dem Kästner zitiert wird und der Artikel den Eindruck erweckt, Kästner sei der alleinige Autor. Zitiert nach: Neuhaus: *Das verschwiegene Werk*. S. 71.

⁴⁶⁶ Vgl. Neuhaus: *Das verschwiegene Werk*. S. 68 f.

⁴⁶⁷ Vgl. ebd. S. 81 f.

⁴⁶⁸ Vgl. ebd. S. 108 f.

LeserInnen authentischer vorzugehen und ebenfalls Kästner-untypische Merkmale sichtbar zu machen.⁴⁶⁹

Als relativ gesichert von Kästners Mitarbeit beeinflusst, können also nur die folgenden, ebenfalls von Hanuschek erwähnten Foerster-Stücke, *Die Frau nach Maß*, *Das goldene Dach*, *Seine Majestät Gustav Krause* und *Verwandte sind auch Menschen* gelten.⁴⁷⁰

Kästner nutzte aber nicht nur Keindorffs Pseudonym, sondern schrieb wohl auch unter den Namen Hans Brühl und Robert Neuner mit.⁴⁷¹ Auf das Stück Robert Neuners, *Das lebenslängliche Kind*, werde ich anschließend noch gesondert eingehen.

Hans Brühl wiederum war das Pseudonym von Kästners Freund Martin Kessel, an dessen Stück *Willkommen in Mergenthal* er wohl „keineswegs unschuldig“⁴⁷² war. Während Hanuschek jedoch das Stück für so gut wie verschollen hält,⁴⁷³ konnte Neuhaus beim Verlag Felix Bloch Erben, Verlag für Bühne, Film und Funk KG drei archivierte Exemplare ausfindig machen.⁴⁷⁴ Das Stück wurde wohl 1936 am Stendaler Landestheater uraufgeführt⁴⁷⁵ und 1937 unter dem Titel *Das Ehesanatorium* erstmals verfilmt.⁴⁷⁶ Anhand eines Briefes von Kessel an Kästners Sekretärin Elfriede Mechnig vom 14. 3. 1949 belegt Neuhaus Kästners Autorschaft relativ sicher.⁴⁷⁷ Nach dem Zweiten Weltkrieg wurde das Stück erneut unter dem Titel *Ja, so ist das mit der Liebe* verfilmt, wohl auf Kästners Anregung hin, um seinem Freund Kessel mit den Tantiemen aus der Geldnot zu helfen.⁴⁷⁸ Er bot sich aber beim Herzog Filmverleih aus, „in keiner Weise nach aussen hin mit dem Vorhaben in Zusammenhang [gebracht zu werden]“⁴⁷⁹, wahrscheinlich um nicht zusätzlich auf seine Arbeit während der NS-Zeit aufmerksam zu machen und sich außerdem weiterhin seinen Namen für das geplante Theaterdebüt mit *Die Schule der Diktatoren* aufsparen zu können.⁴⁸⁰

Neuhaus untersucht schließlich in seiner Publikation noch das Theaterstück *Die Tournee* aus dem Jahr 1934 von Cara Gyl auf kästnersche Anteile. Die Schauspielerin Cara Gyl hatte 1933 ein paar Monate ein Verhältnis mit Kästner, das bald zu einer fürsorglichen Freundschaft

⁴⁶⁹ Vgl. Neuhaus: *Das verschwiegene Werk*.

⁴⁷⁰ Vgl. Hanuschek: *Keiner blickt dir hinter das Gesicht*. S. 245 f; S. 238 f.

⁴⁷¹ Vgl. Neuhaus: *Das verschwiegene Werk*. S. 29 ff; S. 52 ff.

⁴⁷² Brief Erich Kästners an Curt Goetz vom 12.5.1951. Zitiert nach: Hanuschek: *Keiner blickt dir hinter das Gesicht*. S. 246.

⁴⁷³ Hanuschek: *Keiner blickt dir hinter das Gesicht*. S. 246.

⁴⁷⁴ Vgl. Neuhaus: *Das verschwiegene Werk*. S. 53.

⁴⁷⁵ Vgl. ebd.

⁴⁷⁶ Vgl. Hanuschek: *Keiner blickt dir hinter das Gesicht*. S. 246.

⁴⁷⁷ Vgl. Neuhaus: *Das verschwiegene Werk*. S. 55.

⁴⁷⁸ Vgl. ebd. S. 55 ff.

⁴⁷⁹ Brief Erich Kästners an den Herzog Filmverleih vom 2.10.1954, zitiert nach: Hanuschek: *Keiner blickt dir hinter das Gesicht*. S. 247.

⁴⁸⁰ Vgl. Neuhaus: *Das verschwiegene Werk*. S. 53.

verblasste.⁴⁸¹ Neuhaus nimmt dieses Verhältnis, inhaltliche Ähnlichkeiten zu anderen Kästnertexten und beispielsweise die Aussage „[m]it Karlinches Stück scheinen wir Pech zu haben“⁴⁸² aus einem Brief Kästners an seine Mutter vom 28. 11. 1933 als Hinweise auf Kästners intensive Mitarbeit an *Die Tournee*.⁴⁸³ Hanuschek geht dagegen eher davon aus, dass Kästner ihr lediglich über die Schulter geschaut und sie ab und an durch Anregungen beim Schreiben und Formulieren unterstützt habe.⁴⁸⁴ Im Gegensatz zu den anderen von Neuhaus untersuchten Stücken, handelt es sich bei Cara Gyl nicht um ein ausschließliches Autorenpsudonym, sondern um den permanent verwendeten Künstlernamen von Käte Hörnemann.⁴⁸⁵

Um einige Forschungsansätze und Inhalte der Theaterstücke zu skizzieren, werde ich im Folgenden auf die Stücke *Das lebenslängliche Kind* und *Verwandte sind auch Menschen* eingehen.

a.) Das lebenslängliche Kind

Das vieraktige Theaterstück *Das lebenslängliche Kind*, uraufgeführt 1934 am Schauspielhaus Bremen, wurde unter dem Pseudonym Robert Neuner publiziert und basiert im wesentlichen auf der Handlung des Romans *Drei Männer im Schnee* von Kästner.⁴⁸⁶

Auch im Falle Robert Neuner spekuliert die Kästner-Forschung, inwieweit Kästner an diesem Stück tatsächlich beteiligt war und welche Anteile sein Freund Werner Buhre hatte, dem das Pseudonym zugeschrieben wird und den Kästner bereits aus seiner Gymnasialzeit kannte. Kästner berichtete wohl selbst in einer Korrespondenz mit einem Theateragenten im Jahr 1950, dass es sich bei Robert Neuner um einen Freund handle.⁴⁸⁷

Dem Roman *Drei Männer im Schnee*, stellte Kästner in seinem zweiten Vorwort *Der Verfasser gibt die Quellen an* die Anekdote voran, ihm sei zusammen mit seinem Freund Robert auf einer Bahnfahrt von einem Mitreisenden diese Geschichte zugetragen wurden. Da sich beide Freunde einig darüber waren, dass es sich um einen ausgezeichneten Stoff für sowohl einen Roman als auch ein Lustspiel handle, hätten die beiden darum gelost und Robert musste, da er verlor, das Lustspiel und er konnte selbst als Sieger den Roman verfassen.⁴⁸⁸ An

⁴⁸¹ Vgl. Hanuschek: *Keiner blickt dir hinter das Gesicht*. S. 216.

⁴⁸² Kästner: *Mein liebes, gutes Muttchen, Du!*. S. 193.

⁴⁸³ Vgl. Neuhaus: *Das verschwiegene Werk*. S. 43 ff.

⁴⁸⁴ Vgl. Hanuschek: *Keiner blickt dir hinter das Gesicht*. S. 221.

⁴⁸⁵ Vgl. Neuhaus: *Das verschwiegene Werk*. S. 44.

⁴⁸⁶ Vgl. ebd. S. 29.

⁴⁸⁷ Vgl. Hanuschek: *Keiner blickt dir hinter das Gesicht*. S. 257.

⁴⁸⁸ Vgl. Kästner, Erich: *Werke. Junggesellen auf Reisen. Romane II*. Helmuth Kiesel; Sabine Franke; Roman Luckscheiter (Hg.), Bd. 4. München, Wien: Carl Hanser Verlag, 1998, S. 11 ff.

dem Wahrheitsgehalt dieser Anekdote darf gezweifelt werden, Hanuschek nennt sie eine Camouflage⁴⁸⁹, dennoch betont sie, dass bei der Entstehung des Stückes noch ein zweiter Autor beteiligt war, wobei Kästner, angesichts seiner zahlreichen Lustspiele, das Verfassen eines solchen sicher eher nicht als Strafe einer verlorenen Wette angesehen hätte.

Der Roman sollte ursprünglich 1934 in Deutschland erscheinen, was allerdings nach Anweisung des Propagandaministeriums unterbunden und er stattdessen im Ausland vom Zürcher Verlag Rascher publiziert wurde.⁴⁹⁰

Das Stück und der Roman unterscheiden sich laut Hanuschek und Neuhaus am augenscheinlichsten durch die Verwendung anderer Namen⁴⁹¹, wie die Herausgeber der Werkausgabe 1998 jedoch anmerken, waren für den Roman in der Manuskriptfassung noch andere Namen vorgesehen,⁴⁹² die, wie Neuhaus betont, denen des Stückes *Das lebenslängliche Kind* entsprechen.⁴⁹³

Das Stück handelt vom Millionär Geheimrat Schlüter⁴⁹⁴, der, um die Menschen wieder näher kennenzulernen, unter falschem Namen und der Identität eines Bedürftigeren am eigenen Preisausschreiben teilnimmt, den zweiten Platz und damit einen Aufenthalt in einem Grandhotel gewinnt, in das er sich von seinem Diener Johann Seidelbast, der sich wiederum als Wohlhabender ausgibt, begleiten lässt. Da seine Tochter Hertha vom Versteckspiel ihres Vaters nicht begeistert ist, warnt sie die Angestellten des Hotels vor dessen Ankunft und weist auf einige Vorlieben desselben hin. Den ersten Platz gewinnt der arbeitslose Dr. Georg Scheinpflug, der schließlich bei seinem Eintreffen fälschlicherweise für den Millionär gehalten und verwöhnt wird, während der eigentliche, Geheimrat Schlüter, in der unbequemen Dachkammer untergebracht und vom Personal schlecht behandelt wird. Scheinpflug und Schlüter freunden sich an und Schlüters Tochter, die auf die Beschwerden ihres Vaters hin ebenfalls inkognito im Grandhotel anreist, verliebt sich in Scheinpflug. Hertha Schlüter klärt schließlich Direktor und Portier des Hotels auf, überredet alle zum Bleiben, Scheinpflug bekommt eine Stelle in Schlüters Firma vermittelt und die Auflösung der falschen Identitäten findet im Foyer des Hotels statt.⁴⁹⁵

⁴⁸⁹ Vgl. Hanuschek: *Keiner blickt dir hinter das Gesicht*. S. 257.

⁴⁹⁰ Vgl. Kästner: *Junggesellen auf Reisen*. S. 445.

⁴⁹¹ Vgl. Hanuschek: *Keiner blickt dir hinter das Gesicht*. S. 259. Und Vgl. Neuhaus: *Das verschwiegene Werk*. S. 34 f.

⁴⁹² Vgl. Kästner: *Junggesellen auf Reisen*. S. 446 f.

⁴⁹³ Vgl. Neuhaus: *Das verschwiegene Werk*. S. 35.

⁴⁹⁴ Anm: Ich werde, um Verwirrungen zu vermeiden, nur die im Stück und Manuskript von *Drei Männer im Schnee* verwendeten Namen gebrauchen.

⁴⁹⁵ Vgl. Hanuschek: *Keiner blickt dir hinter das Gesicht*. S. 253 ff; S. 259.

Die zentralen Momente des Stückes sind also: die Idee des guten, volksnahen Millionärs, das Motiv der Verwechslung und des Rollentausches und Beziehungen über Klassengrenzen hinweg.

Obwohl das Stück 1934 bereits von einigen Bühnen angenommen und auch aufgeführt worden war, wurde es schließlich doch, da eine Verbindung zu Kästner hergestellt wurde, verboten.⁴⁹⁶ Aus nicht mehr ganz nachvollziehbaren Gründen, wie Neuhaus meint, wurde das Lustspiel 1939 wieder erlaubt und es folgten zahlreiche Aufführungen in den 40er Jahren und auch nach dem Zweiten Weltkrieg konnte *Das lebenslängliche Kind* noch weitere Erfolge verzeichnen.⁴⁹⁷ Trotzdem wurde weiterhin über die Verbindung zwischen Robert Neuner und Erich Kästner spekuliert. Hanuschek zitiert beispielsweise eine Besprechung des *Hamburger Fremdenblattes*, in der es heißt: „Emil und die Detektive werden es vielleicht noch einmal herausbringen, was das für ein Neuner ist“.⁴⁹⁸

In den *Muttchen-Briefen* lassen sich Hinweise auf die Entstehung des Stückes finden, so schrieb er beispielsweise am 19. 2. 1934, dass Eduard, laut Hanuschek Kästner selbst⁴⁹⁹, den ersten Akt fertig habe, nun den zweiten anfangen und Buhre neben ihm säße.⁵⁰⁰ In den folgenden Briefen, in denen Kästner von den Aufführungen und deren Absetzung berichtet, spricht er nur noch von „Roberts Kind“⁵⁰¹ und auch auf die erneuten Aufführungen zu Beginn der 40er Jahre geht Kästner in den Briefen an seine Mutter ein und meint am 25. 3. 1941, „[e]s soll ein sehr netter Erfolg gewesen sein [...]“.⁵⁰²

Wie eng Kästner mit dem Stück *Das lebenslängliche Kind* verbunden war, zeigt schließlich auch ein Testament Buhres aus dem Jahr 1943, bevor er an die Ostfront versetzt wurde, in dem er große Teile seines Vermögens und auch alle aus *Das lebenslängliche Kind* hervorgehenden Einnahmen an Dr. Erich Kästner vermachte.⁵⁰³

Hanuschek ist sich jedoch relativ sicher, dass Buhre das Stück in laufender Absprache mit Kästner, aber schließlich doch allein geschrieben habe und durchaus eigenständig mit dem Stoff umgegangen sei. Er belegt diese Vermutung anhand von Abweichungen zwischen Roman und Theaterstück und meint sogar, dass bestimmte Sätze von Kästner kaum

⁴⁹⁶ Vgl. u. a. Neuhaus: *Das verschwiegene Werk*. S. 30.

⁴⁹⁷ Vgl. ebd. S. 31 ff.

⁴⁹⁸ Meumann, Max Alexander: ‚*Das lebenslängliche Kind*‘. Lustspiel-Erstaufführung im Staatlichen Schauspielhaus. In: *Hamburger Fremdenblatt*, 2.1.1940. Zitiert nach: Hanuschek: *Keiner blickt dir hinter das Gesicht*. S. 264.

⁴⁹⁹ Vgl. Hanuschek: *Keiner blickt dir hinter das Gesicht*. S. 259.

⁵⁰⁰ Kästner: *Mein liebes, gutes Muttchen, Du!*. S. 196.

⁵⁰¹ Ebd. S. 197 ff.

⁵⁰² Ebd. S. 237.

⁵⁰³ Vgl. Hanuschek: *Keiner blickt dir hinter das Gesicht*. S. 257 f.

vorstellbar seien.⁵⁰⁴ Neuhaus hält Argumente für die vorrangige Autorschaft Kästners, wie die teilweise wortwörtlichen Übereinstimmungen und nicht zuletzt die ursprünglichen Namen der Manuskriptfassung dagegen und versucht außerdem die von Hanuschek als Kästner-untypisch bezeichneten Stellen zu widerlegen und als sehr wohl Kästner-nah zu interpretieren.⁵⁰⁵

Da mir der Text von *Das lebenslängliche Kind* nicht vorliegt und es an dieser Stelle zu weit führen würde, kann ich die Überlegungen Hanuscheks und Neuhaus' nicht bis ins Letzte überprüfen, möchte aber trotzdem eine Problematik in der Vorgehensweise beider anmerken. Während sich Hanuschek in erster Linie auf das Finden von Unterschieden zwischen den beiden Texten konzentriert, fokussiert Neuhaus sich auf die Gemeinsamkeiten. Damit implizieren beide schon in ihrer jeweiligen Ausgangssituation das gewünschte Ergebnis. Zusätzlich gehen scheinbar beide, doch vor allem Neuhaus, von einem absoluten Begriff von Autorschaft aus. Beide versuchen also einen vorrangigen Autor ausfindig zu machen, ohne die Möglichkeit eines gemeinsamen Arbeitsprozesses zwischen zwei gleichberechtigten Autoren, was keine ungewöhnliche Vorgehensweise im Entstehungsprozess eines künstlerischen Werkes wäre, zu denken. Neuhaus spricht am Ende seiner Ausführungen zu *Das lebenslängliche Kind* sogar davon, dass man Buhre wegen der Nähe zwischen Stück und Roman, wohl kaum als Autor bezeichnen könne, sondern es sich wohl mehr um ein gebilligtes Plagiat handle.⁵⁰⁶

Meiner Ansicht nach können Buhre und Kästner, auch wenn der Stoff eindeutig von Kästner stammt⁵⁰⁷, trotzdem gemeinsam das Lustspiel verfasst haben, was das permanente Verwenden des Pseudonyms Robert Neuner, als Einheit von Kästner und Buhre, in den *Muttchen-Briefen* heißen könnte und auch Enderle spricht in ihrer Kästner-Biografie von einer Zusammenarbeit zwischen den beiden Freunden.⁵⁰⁸

In jedem Falle war das Stück ein Erfolg, es wurde sogar als „vereinfachte Fassung“ herausgegeben, um ebenfalls kleineren Wanderbühnen Aufführungen zu ermöglichen⁵⁰⁹ und auch außerhalb Deutschlands wurde das Lustspiel inszeniert.⁵¹⁰ Die von Neuhaus zitierten Kritiken weisen daraufhin, dass *Das lebenslängliche Kind* wohlwollend als humorvolles,

⁵⁰⁴ Vgl. Hanuschek: *Keiner blickt dir hinter das Gesicht*. S. 258 ff.

⁵⁰⁵ Vgl. Neuhaus: *Das verschwiegene Werk*. S. 35 ff.

⁵⁰⁶ Vgl. ebd. S. 42.

⁵⁰⁷ Anm: Hanuschek verweist noch auf eine frühere Version des Stoffes: *Inferno im Hotel*, als kurze Geschichte bereits 1927 im *Berliner Tageblatt* erschienen. Vgl. Hanuschek: *Keiner blickt dir hinter das Gesicht*. S. 249 ff.

⁵⁰⁸ Enderle: *Erich Kästner*. S. 69.

⁵⁰⁹ Vgl. Hanuschek: *Keiner blickt dir hinter das Gesicht*. S. 264.

⁵¹⁰ Vgl. ebd. S. 261.

wenn auch manchmal etwas schwach konstruiertes, Unterhaltungsstück aufgenommen wurde.⁵¹¹

b.) Verwandte sind auch Menschen

Das Lustspiel *Verwandte sind auch Menschen* wurde unter dem schon erwähnten Pseudonym Eberhard Foerster, das sich Keindorff und Kästner teilten, am 31. Dezember 1937 am Bochumer Stadttheater uraufgeführt. Neuhaus zufolge ist es das erfolgreichste Stück unter diesem Pseudonym und auch die Hamburger und Berliner Aufführungen wurden ausgiebig beklatscht.⁵¹²

Nach 1945 wurde *Verwandte sind auch Menschen* weiterhin gespielt, wobei die Meinungen der Rezensenten wohl auseinandergingen, denn während die einen die Schlagfertigkeit des Stückes lobten, konstatierten andere, dass die Witze auf niedrigem Niveau angesiedelt seien. Es wurde jedenfalls schon recht schnell über eine mögliche Autorschaft Kästners spekuliert.⁵¹³

Zumindest scheint anhand der mir vorliegenden Quellen eine Co-Autorschaft Kästners als gesichert zu gelten. Während Neuhaus diese zu belegen versucht, indem er Parallelen zu anderen Kästner-Texten, wie *Drei Männer im Schnee* oder *Die verschwundene Miniatur*, zieht⁵¹⁴, bezeichnet Hanuschek das Lustspiel überzeugt als die erste gemeinsame Produktion zwischen Kästner und Keindorff⁵¹⁵ und auch Tornow ist sich der Beteiligung Kästners sicher.⁵¹⁶ Das Stück wurde deshalb, wie schon erwähnt, in die Werkausgabe von 1998 mit aufgenommen und damit erstmals in direktem Zusammenhang mit Kästner publiziert, die Bühnenversion erschien 1937 im Chronos Verlag Martin Mörike unter dem Eberhard-Foerster-Pseudonym.⁵¹⁷

Das dreiaktige Lustspiel *Verwandte sind auch Menschen* handelt von dem Millionär Stefan Blankenburg, der, von seinen Geschwistern um sein Erbe gebracht, nach Amerika auswandert und sich nach 40 Jahren an seiner Verwandtschaft rächen will. Er täuscht seinen eigenen Tod vor und lädt die Hinterbliebenen, die den vermeintlich Verstorbenen größtenteils nicht mehr persönlich kannten, in seine Villa in einem „deutschen Höhenluft-Kurort“⁵¹⁸ zur Testamentsverlesung ein. Er verkleidet sich selbst als sein eigener Diener Leberecht Riedel,

⁵¹¹ Vgl. Neuhaus: *Das verschwiegene Werk*. S. 29 ff.

⁵¹² Vgl. ebd. S. 115 f.

⁵¹³ Vgl. ebd. S. 116 f.

⁵¹⁴ Vgl. ebd. S. 118 ff.

⁵¹⁵ Vgl. Hanuschek: *Keiner blickt dir hinter das Gesicht*. S. 238.

⁵¹⁶ Vgl. Tornow: *Erich Kästner und der Film*. S. 72 ff.

⁵¹⁷ Vgl. Kästner: *Trojanische Esel*. S. 604.

⁵¹⁸ Vgl. ebd. S. 605.

um die Vorkommnisse hautnah mitzuerleben und muss zu seinem Erstaunen feststellen, dass die Anreisenden nicht nur geldgierige Hyänen, sondern vielmehr liebenswürdige Menschen sind.

Das angebliche Testament enthält zwei Dokumente, die der Justizrat Klöckner präsentiert, und während das erste zunächst die Anweisung enthält, dass sich die Verwandtschaft vier Tage auf Kosten des Verstorbenen in der Villa aufhalten solle, um sich besser kennen zu lernen und gleichzeitig das gesamte Vermögen an den Diener Riedel, beziehungsweise damit an Stefan Blankenburg selbst, vermacht wird, ist das zweite erst nach diesen vier Tagen zu verlesen.

Innerhalb dieser Zeit überkommt den Erblasser zunehmend das schlechte Gewissen, da er beginnt die bunte verwandtschaftliche Mischung zu schätzen, die aus einem leicht versnobten Ärztepaar, einer rüstig-weisen älteren Dame, einem jungen Geschwisterpaar, einer Großfamilie mit fünf Jungen, einer einfachen bodenständigen Frau und ihrer exaltierten Künstler-Schwester besteht. Um nicht bei der Verlesung des zweiten Dokumentes, was eine einzige Beschimpfung gewesen wäre, anwesend zu sein, flieht Riedel alias Stefan Blankenburg aus dem Haus. Doch da erscheint der echte Riedel, der, um das Schlimmste zu verhindern, seinen Neffen als angeblichen Journalisten eingeschmuggelt hat, den die restliche Verwandtschaft allerdings für einen in Kapstadt lebenden Neffen hält. Damit kommt es zur Auflösung, Stefan Blankenburg entschuldigt sich bei seinen Verwandten, es gibt eine Verlobung zwischen dem Neffen Riedels und der Nichte Blankenburgs und Herr und Diener duzen sich schließlich nach 40-jährigem Dienstverhältnis.⁵¹⁹

Die Entstehungszeit des Stückes lässt sich anhand Stefan Blankenburgs Geburtsdatum und der Handlungszeit, die als Gegenwart tituliert wird,⁵²⁰ auf die Jahre 1933 bis 1934 eingrenzen.⁵²¹

Das Lustspiel enthält auffallend Kästner-typische Motive und Figuren, wie die des Millionärs, der mit seinem Geld Gutes tun solle oder die Kombination Herr-Diener (siehe u. a. *Das lebenslängliche Kind*) und auch zahlreiche Sätze und Pointen, die nach Kästner klingen. Beispielsweise entgegnet die ältere Dame Paula Blankenburg auf die Schlagfertigkeit des vermeintlichen Journalisten Lothar: „Er hat ganz recht. Man soll sich mit dem Erwachsenwerden Zeit lassen.“⁵²² Ich werde später noch genauer auf solcherlei Motive

⁵¹⁹ Vgl. Kästner: *Trojanische Esel*. S. 605 ff.

⁵²⁰ Vgl. ebd. S. 605.

⁵²¹ Anm: Blankenburg wurde laut Testament am 3.9.1873 geboren (Vgl. Kästner: *Trojanische Esel*. S. 639.), ging mit 20 Jahren in die USA und kehrte nach 40 Jahren zurück, da die Handlung in der Gegenwart spielt, ist von einer Deckungsgleichheit zwischen Handlungs- und Entstehungszeit auszugehen. Vgl. dazu auch Neuhaus: *Das verschwiegene Werk*. S. 118. Neuhaus übernimmt allerdings fälschlicherweise das Geburtsdatum mit dem Jahr 1973.

⁵²² Kästner: *Trojanische Esel*. S. 631.

eingehen, vorerst bleibt an dieser Stelle zu betonen, dass Kästner mit Sicherheit an der Entstehung von *Verwandte sind auch Menschen* maßgeblich beteiligt war.

Neuhaus zieht meiner Ansicht nach wiederum Parallelen zu anderen Kästnertexten, die allzu sehr konstruiert klingen, zum Beispiel wenn er die Verwendung des Wortes „Saubande“ in *Drei Männer im Schnee* und „Rasselbände“ in *Verwandte sind auch Menschen* als Beleg für Kästners Autorschaft nimmt⁵²³ und das, obwohl er auch auf eindeutige Indizien eingeht.

Als „ein sorgfältig und einfallsreich konstruiertes“ Stück bezeichnet Hanuschek das Lustspiel.⁵²⁴ Die meiner Meinung nach treffendste Bewertung gibt Tornow, indem er schreibt:

„Die vielfältigen Charaktere sind ausgezeichnet ausdifferenziert. Zwar sprechen arg viele von ihnen in Kästners Diktion, in Kästnerschen Sentenzen, eine Gefahr, der Kästner wie gesehen nur allzu oft erliegt. Aber in der Boulevardkomödie ist dies nicht unbedingt ein Nachteil, dient vielmehr dem Amüsement des Publikums.“⁵²⁵

Auf diese, wie Tornow meint, kästnerschen Sentenzen werde ich nun, nachdem ich einen Einblick in Kästners Arbeit unter Pseudonym während des Nationalsozialismus gegeben habe, im folgenden Kapitel zu den von ihm selbst autorisierten Theatertexten näher eingehen.

2.) Kästners autorisierte Theatertexte

a.) Chauvelin oder Lang lebe der König!

Bei der Komödie *Chauvelin oder Lang lebe der König!* handelt es sich um ein Dramenfragment, von dem lediglich der erste Akt vorliegt, das allerdings als dreiaktiges historisches Lustspiel geplant war, wie Kästner selbst in seinen *Gesammelten Schriften für Erwachsene* anmerkt. Zuerst abgedruckt wurde das Stück 1950 in der *Neuen Schweizer Rundschau*.⁵²⁶ Nach Enderles Angaben arbeitete Kästner schon während des Nationalsozialismus daran, wobei sie allerdings zwei verschiedene Jahreszahlen angibt. In der von ihr in die Biografie aufgenommenen Chronik erscheint die Komödie unter dem Jahr 1940,⁵²⁷ wohingegen sie in ihren Ausführungen berichtet, Kästner hätte, nachdem seine Wohnung im Februar 1944 vollkommen ausgebrannt und er daraufhin bei Freunden

⁵²³ Neuhaus: *Das verschwiegene Werk*. S. 122.

⁵²⁴ Vgl. Hanuschek: *Keiner blickt dir hinter das Gesicht*. S. 238.

⁵²⁵ Vgl. Tornow: *Erich Kästner und der Film*. S. 73 f.

⁵²⁶ Vgl. Kästner: *Gesammelte Schriften für Erwachsene. Theater*. S. 153.

⁵²⁷ Enderle: *Erich Kästner*. S. 135.

untergebracht war, dort an dem Stück geschrieben.⁵²⁸ Da Kästner das Stück nicht beendete und nur der erste Akt vorliegt, wurde es wahrscheinlich nie aufgeführt.⁵²⁹

Das historische Lustspiel spielt im Frankreich des 18. Jahrhunderts am Hofe Ludwig XV.⁵³⁰ Dem engsten Freund des Königs, Chauvelin, wird auf einem Jahrmarkt von einer Wahrsagerin prophezeit, dass er zwei Tage vor dem König sterbe, was er unbedacht in der illustren Diner-Runde des Königs verkündet. Verängstigt lässt Ludwig XV. die Wahrsagerin an das Schloss holen, um sich die Prophezeiung seinerseits bestätigen zu lassen. Als sie auch dem König das Selbe vorhersagt, beschließt der Herrscher Chauvelin einzusperren, auf gesunde Diät zu setzen und rund um die Uhr zu überwachen, damit sein eigenes Leben damit verlängert werde.⁵³¹ Hanushek konnte einen Brief Kästners an die Lehrerin Dr. L. Augstein vom 27. 7. 1960, die das Fragment aufführen wollte, ausfindig machen, in dem Kästner die weitere geplante Handlung skizziert. Der Leibarzt des Königs und eine Hofdame sollten zusammen mit Chauvelin eine Verschwörung gegen Ludwig XV. planen, indem sie Chauvelins Tod vortäuschen und sich an des Königs skurrilen Todesängsten weiden. Doch auch nachdem das Komplott aufgeklärt worden wäre, hätte der König Chauvelin nicht bestrafen können, da er weiter an die Prophezeiung glaubte.⁵³²

Kästner hat augenscheinlich ausführlich über die Zeit Ludwigs XV. recherchiert, denn auch fast alle anderen Figuren sind historische Personen, die real existierten,⁵³³ beispielsweise war Frau von Pompadour wirklich die Mätresse Ludwigs XV..⁵³⁴

Das Stück beginnt mit einem Prolog des Kammerdieners, der vor den Vorhang tritt und das Publikum direkt in Ort und Zeit der Handlung einführt. Dabei skizziert er gleich die Rolle des Königs in diesem Staate und macht dessen Unzulänglichkeiten deutlich, indem er meint:

„BONTEMPS: [...] Ich bin der Kammerdiener des Königs. Dieser Beruf – ich meine den des Kammerdieners, nicht den des Königs – vermittelt naturgemäß eine genaue Kenntnis des Staates und des Staatsoberhauptes. Nun, König Ludwig, der fünfzehnte des Namens, ist kein guter, kein kluger und erst recht kein treuer Mensch. Wozu auch? Mängel, die den Beruf nicht beeinträchtigen, sind keine Fehler.“⁵³⁵

Der Kammerdiener, mit dem sprechenden Namen „Bontemps“, also „gute Zeit“, hat demnach schon zu Beginn des Lustspiels den König als eine rein repräsentative Figur skizziert, die, solange sie das Staatsgeschehen nicht negativ beeinflusst, ihren Zweck erfüllt. Solcherlei Eindrücke werden im weiteren Verlauf der Handlung wieder betont und deutlich. Ludwig

⁵²⁸ Enderle: *Erich Kästner*. S. 77.

⁵²⁹ Kästner: *Trojanische Esel*. S. 820.

⁵³⁰ Anm: Ludwig XV. lebte von 1710-1774. (Vgl. Kästner: *Trojanische Esel*. S. 821)

⁵³¹ Vgl. Kästner: *Trojanische Esel*. S. 429 ff.

⁵³² Vgl. Hanushek: *Keiner blickt dir hinter das Gesicht*. S. 288.

⁵³³ Vgl. Kästner: *Trojanische Esel*. S. 821 ff.

⁵³⁴ Vgl. ebd. S. 802.

⁵³⁵ Ebd. S. 429.

XV. ist also ein König, der lieber kocht, drehselt und strickt,⁵³⁶ während die wahren Staatsgeschäfte von den ehrgeizigeren Protagonisten des Hofes, wie beispielsweise dem Abbé Bernis, der zum Kardinal aufsteigen möchte, bestritten werden.

Dem mit sich selbst unzufriedenen, leicht zu verunsichernden, stets gelangweilten König, stellt Kästner den Lebemenschen Chauvelin gegenüber, der sein Leben in vollen Zügen genießt und sich allezeit zu beschäftigen weiß. Kästner eröffnet also mit dem ersten Akt seines Stückes *Chauvelin oder Lang lebe der König!* zwei Themengebiete. Zum einen ist da die Unfähigkeit eines Herrschers, der, statt die Not seines Volkes zu lindern, auf die die Wahrsagerin Odette mit der Aussage „[d]ie einen haben mehr Brot als Hunger; die anderen haben mehr Hunger als Brot“⁵³⁷ aufmerksam macht, nur versucht von der eigenen Langeweile im Leben abzulenken. Zum anderen beschreibt er die Angst vor dem Tod, vor allem wenn das eigene Leben nicht ausreichend erfüllt ist, und die Irrsinnigkeit die Verantwortung für das eigene Leben an Andere weiter zu delegieren.

Stilistisch arbeitet Kästner in seinem Stück mit schnellen Dialogen, die Sätze beziehen sich oft durch wortspielerische Sentenzen direkt aufeinander, womit die Aussagen einer Figur, durch die Reaktion der zweiten häufig sogar in einen anderen Bedeutungszusammenhang überführt werden. Hierzu ein Beispiel aus einem Dialog zwischen dem König und Chauvelin:

„CHAUVELIN: Die meisten Chauvelins sind für Frankreichs Könige gestorben!
DER KÖNIG: Siehst du! Und *ich* verlange nicht einmal, daß du für mich stirbst. Ich bitte dich, daß du für mich *lebst*.
CHAUVELIN: Leben will ich für *mich*! Wie es *mir* paßt! [...]“⁵³⁸

Auch typisch kästnersche Sentenzen, die die Situation epigrammatisch zusammen fassen, analysieren und damit eine Reflexionsebene einfügen, werden den Figuren in den Mund gelegt, so meint die Wahrsagerin beispielsweise:

„Odette: [...] Er sperrt mich ein, weil er seine Angst nicht einsperren kann.“⁵³⁹

Und nicht selten setzt Kästner beim Publikum ein gewisses Vorwissen in historischer, philosophischer, religiöser und ähnlicher Sicht voraus. So meint der Leibarzt Quesnay zum Beispiel, der König habe ein Gemüt wie König Saul⁵⁴⁰ und Chauvelin bezeichnet die Wahrsagerin als „Sibylle“⁵⁴¹.

⁵³⁶ Vgl. Kästner: *Trojanische Esel*. S. 433.

⁵³⁷ Ebd. S. 449.

⁵³⁸ Ebd. S. 453.

⁵³⁹ Ebd. S. 451.

⁵⁴⁰ Ebd. S. 434. Anm: Saul: erster König Israels, der unter Verfolgungswahn gelitten haben soll. (Vgl. Kästner: *Trojanische Esel*. S. 822.)

⁵⁴¹ Kästner: *Trojanische Esel*. S. 446. Anm: Sibylle: Name von weissagenden Frauen im Altertum. (Vgl. Kästner: *Trojanische Esel*. S. 823.)

Diese drei stilistischen Mittel verwendet Kästner ebenfalls in seinen anderen Stücken, worauf ich nun in den folgenden Abschnitten näher eingehen möchte. Auch bestimmte Charaktere, wie beispielsweise der Lebemensch Chauvelin, die ehrgeizige Geliebte Pompadour oder schlagfertige junge Menschen, die den Älteren etwas entgegen zu setzen haben, in diesem Fall ist das Diana, eine junge Schauspielerin, auf die der König ein Auge geworfen hat, treten in ähnlicher Form in den anderen Stücken Kästners auf. Auf diese wiederkehrenden Motive werde ich am Ende des Kapitels zusammenfassend nochmals eingehen.

b.) Zu treuen Händen

Das Lustspiel *Zu treuen Händen* wurde am 16. September 1949 am Düsseldorfer Schauspielhaus mit der Regie von Günther Lüders unter dem Pseudonym Melchior Kurtz uraufgeführt.⁵⁴² Kästner verwendete das Pseudonym, da er sich seinen eigenen Namen für sein mit *Die Schule der Diktatoren* geplantes Theaterdebüt aufsparen wollte, wie er selbst in den *Gesammelten Schriften für Erwachsene* anmerkte.⁵⁴³ Erst mit der Aufnahme in die *Gesammelten Schriften* und die *Gesammelten Schriften für Erwachsene* bekannte sich Kästner endgültig zu diesem „Konversationsstück“⁵⁴⁴, wie er es selber nannte.⁵⁴⁵ Enderle datiert in ihrer Biografie die Entstehungszeit auf das Jahr 1943⁵⁴⁶, Hanuschek vermutet jedoch aufgrund einiger Sätze in den *Muttchen-Briefen*, die auf ein neues Stück hinweisen, allerdings nicht in den publizierten Briefen zu finden sind, dass Kästner bereits 1942 an dem Stück arbeitete.⁵⁴⁷

Das Stück umfasst eine Zeit von ca. neun Monaten und handelt von dem Anfang 40-jährigen Schriftsteller Dr. Thomas Kaltenecker. Dessen Schwester Ilse möchte ihren Sohn Hannsgeorg für die Dauer seines Medizinstudiums in die Obhut seines Onkels geben, damit er in Liebesdingen Erfahrung sammle und gleichzeitig betreut werde. Im Laufe des Stückes stellt sich jedoch heraus, dass Hannsgeorg nicht so unbeholfen ist wie vermutet, sondern stattdessen bereits eine Verlobte und einen 2-jährigen Sohn hat. Während also der erwachsene Onkel Thomas zusätzlich zu seiner Freundin, der Schauspielerin Pauline, für die er sich nicht mit letzter Konsequenz entscheiden kann, in der fortlaufenden Handlung noch eine Affäre mit seiner ehemaligen Sekretärin Dora beginnt, hat sich der junge Hannsgeorg bereits zielstrebig

⁵⁴² Vgl. Kästner: *Trojanische Esel*. S. 812.

⁵⁴³ Vgl. Kästner: *Gesammelte Schriften für Erwachsene. Theater*. S. 85.

⁵⁴⁴ Vgl. Kästner: *Gesammelte Schriften für Erwachsene. Theater*. S. 85.

⁵⁴⁵ Vgl. Kästner: *Trojanische Esel*. S. 812.

⁵⁴⁶ Vgl. Enderle: *Erich Kästner*. S. 135.

⁵⁴⁷ Vgl. Hanuschek: *Keiner blickt dir hinter das Gesicht*. S. 282.

für Frau und Familie entschieden.⁵⁴⁸ Dazu konstatiert Thomas, seiner neuen Sekretärin Margot diktierend:

„THOMAS: [...] Umkehrung des üblichen Generationsunterschiedes. Früher die Alten altmodisch und die Jungen modern. Heute die Alten modern und die Jungen altmodisch. Verzwickte Romantiker. Unterstellen eigene blühende Phantasie gesünderem, primitiverem Empfinden. [...] Die Alten könnten eher von den Jungen lernen als umgekehrt. *vor sich hinlächelnd* Sind aber zu alt dazu. Im Grunde ganz gut so. [...]“⁵⁴⁹

Die Reaktionen auf die Uraufführung fielen positiv aus, die Kritiker vermuteten einen Siegeszug des Stückes, da ein Mangel an Lustspielen bestehe und charakterisierten das Stück mit Blick auf die Dialoge als witzig und pointiert. Auch in den Kritiken zu den Aufführungen des Wiener Akademietheaters im Oktober 1950 und des Berliner Theaters am Kurfürstendamm im Juli 1952, wird der Mut eines deutschen Schriftstellers, ein Lustspiel zu schreiben, hervorgehoben, da diese Stücke sonst aus dem Ausland importiert werden müssten. Außerdem wird betont, dass das Stück nicht albern oder lächerlich werde, nicht mit typischen Klischees arbeite und der Spannungsbogen bis zum Schluss erhalten bleibe.⁵⁵⁰

Ogleich in den Kritiken hinter dem Pseudonym, aufgrund der charakteristischen Thematik und Sprache, Kästner vermutet wurde, äußerte er sich in Interviews nicht deutlich zu diesen Spekulationen.⁵⁵¹ Zur Berliner Aufführung schickte er einen kurzen Brief unter dem Namen Melchior Kurtz, in dem er auf die biografische Nähe des Stoffes zu seinem Leben hinweist und das Stück als eine „Etüde“ oder „Fingerübung“ für spätere Dramen bezeichnet.⁵⁵²

Das Lustspiel scheint nach den genannten Aufführungen nicht mehr gespielt worden zu sein und die Kästner-Forschung bewertet es, wegen der kaum gelungenen Selbstdarstellung des Autors und des Frauenbildes im Stück, zumeist als eher negativ.⁵⁵³ Auf beide Aspekte werde ich anschließend noch kurz eingehen.

Nicht nur die Schriftsteller-Figur des Thomas‘ erinnert an Kästner selbst, sondern auch die Geschichte trägt autobiografische Züge. Die Figur Hannsgeorg ist an Franz Naacke, den Sohn von Kästners Cousine Dora Augustin, angelehnt, der seinen „Onkel“ Kästner 1935 länger besuchte und selbst ein ähnlich junger Vater, wie Hannsgeorg im Stück wurde.⁵⁵⁴

Im Lustspiel *Zu treuen Händen* wird im Wesentlichen der Generationskonflikt zwischen jung und alt und die unterschiedlichen Ansichten auf Liebe und Partnerschaft verhandelt.

⁵⁴⁸ Vgl. Kästner: *Trojanische Esel*. S. 327 fff.

⁵⁴⁹ Kästner: *Trojanische Esel*. S. 393.

⁵⁵⁰ Vgl. ebd. S. 813.

⁵⁵¹ Vgl. ebd. S. 814

⁵⁵² Anm: Der Brief an Dr. Nestiepe wurde im Programmheft der Berliner Inszenierung abgedruckt. (Vgl. Kästner: *Trojanische Esel*. S. 814 f.)

⁵⁵³ Vgl. Kästner: *Trojanische Esel*. S. 815.

⁵⁵⁴ Vgl. Hanuschek: *Keiner blickt dir hinter das Gesicht*. S. 282 f.

Das Verhältnis zwischen vermeintlich naiver Jugend und gesetztem Alter wird ad absurdum geführt, da sich die jugendlichen Protagonisten als bei weitem erwachsener als die Hauptfigur Thomas erweisen. Denn jener ist schließlich über den Zustand der erotischen Experimente, die er und seine Schwester für die jungen Leute propagieren, nicht entscheidend hinausgekommen und entzieht sich fortlaufend der Verantwortung, indem er tiefgreifende Bindungen umgeht und sich lieber dem Reiz des Neuen hingibt.

Mit dieser Selbstdarstellung einer Schriftsteller-Figur legt Kästner zwar einerseits seinen eigenen Hang zum Umgehen von festen Bindungen offen, erschafft aber gleichzeitig eine überstilisierte Künstlerfigur, die melancholisch, stets nach neuer Inspiration suchend, sich den Gelüsten und Tiefen des Lebens widmen muss.

„PAULINE: Künstler stellen Ansprüche. – Der Blick aus dem Fenster soll erfreulich sein... Das Tapetenmuster... die Bilder an der Wand... die Blumen auf dem Tisch... alles soll gefallen... Die Sekretärin *nicht*?“⁵⁵⁵

Demnach legt Kästner Thomas auch wiederholt für ihn typische Phrasen in den Mund, die ich im vorigen Kapitel als Kästner-Sentenzen bezeichnet habe. So meint er beispielsweise zu seiner Schwester Ilse: „Banalitäten haben *etwas* für sich... Sie sind wahr.“⁵⁵⁶ oder er entgegnet Betty, der Freundin Hannsgeorgs:

„THOMAS *lächelnd*: Es gibt auf der Welt überhaupt nichts Gefährlicheres als junge Mädchen... Sie gleichen Löwen, die einen Menschen streicheln wollen und dabei versehentlich in Stücke reißen.“⁵⁵⁷

Aber auch die anderen Figuren des Stückes kriegen derlei Kästner-Diktion in den Mund gelegt. Pauline, Thomas' Freundin, meint zum Beispiel zu ihrer vermeintlichen Konkurrentin, der Sekretärin Dora, belehrend, damit sie sich von Thomas fern halte:

„PAULINE: [...] Freilich, man kann das Feuer nicht anfassen, ohne sich zu verbrennen. Die Brandwunden heißt man ‚Erfahrungen‘. [...] Sie sind gerade dabei, in die Flammen zu greifen.“⁵⁵⁸

Ähnlich wie in *Chauvelin oder Lang lebe der König!* verwendet Kästner auch in *Zu treuen Händen* Passagen, deren Witz sich auf die Abfolge des Dialoges und die unterschiedlichen Bedeutungszusammenhänge gründet, hier exemplarisch ein Gespräch zwischen Thomas und seiner Haushälterin Frau Krüger:

„THOMAS *ruft halblaut*: Bitte?
FRAU KRÜGER, *die Haushälterin, kommt, ausgehertig, durch die hintere linke Tür; gemessen*: Also, ich gehe nun langsam zum Bahnhof...
THOMAS *lächelnd*: Aber nicht zu langsam, Krüger!
FRAU KRÜGER: Nein, ich *fahre* ja! [...]“⁵⁵⁹

⁵⁵⁵ Kästner: *Trojanische Esel*. S. 378.

⁵⁵⁶ Ebd. S. 342.

⁵⁵⁷ Ebd. S. 361.

⁵⁵⁸ Ebd. S. 364 f.

⁵⁵⁹ Ebd. S. 329.

Ebenso enthält auch dieses Stück zahlreiche Momente, in denen ein Vorwissen vonnöten ist, seien es lateinische Aussprüche der StudentInnen, wie „Bis dat, qui cito dat[.]“⁵⁶⁰ oder Zitate und Anspielungen, wie „Bilde, Künstler! Rede nicht[!]“⁵⁶¹ und „du Pestalozzi für werdende Männer[!]“⁵⁶²

Das von Kästner in seinem Stück skizzierte Frauenbild ist in der Tat sehr problematisch, denn zwar erscheinen die dargestellten weiblichen Charaktere als schlagfertige und selbstbewusste Frauen, dennoch drehen sich ihre Handlungen und Lebensziele in erster Linie um die Männer als Partner und Söhne. Außerdem gibt vor allem Thomas wiederholt Aussagen von sich, die die Frauen als der Natur näher stehend charakterisieren. Hierfür zwei Beispiele:

„THOMAS: [...] Ihr Frauen habt bloß ein weniger entwickeltes Gewissen als wir... Ihr steht bekanntlich der animalischen Welt näher...“⁵⁶³

„HANNSGEORG *nicht ohne Bewunderung*: Ihr Weiber! – Onkel Thomas sagt es ja immer... Die Frauen, sagt er, sind noch instinktsicher... Sie haben eine Witterung wie die Tiere im Wald...“

BETTY: Borg mir lieber mal dein Taschentuch!

HANNSGEORG *gibt ihr ein Taschentuch*: Wir Männer hingegen sind durch unsere geistige Höherentwicklung verpfuscht worden.“⁵⁶⁴

Aber auch dieses Frauenbild zieht sich durch die kästnerschen Stücke, worauf ich in meinen Ausführungen noch wiederholt eingehen werde.

Im Großen und Ganzen, ist das Lustspiel *Zu treuen Händen* zwar recht geistreich konstruiert und enthält einige schöne Pointen und Wendungen, es ist jedoch sehr dialoglastig und die Geschichte nicht tragfähig genug für ein abendfüllendes Theaterstück, wie auch Tornow meint.⁵⁶⁵

c.) Das Haus Erinnerung

Das Typoskript aus dem Kästner-Nachlass ist undatiert und mit dem Vermerk „Eine Komödie in einem Vorspiel und drei Akten“ versehen. Es wurde vollständig zum ersten Mal in der Werkausgabe von 1998 veröffentlicht.⁵⁶⁶ Enderle datiert die Entstehung auf 1940.⁵⁶⁷ Kästner selbst ließ allerdings nur das Vorspiel drucken, zuerst 1948 in der *Neuen Schweizer*

⁵⁶⁰ Kästner: *Trojanische Esel*. S. 351. Anm: Der Ausspruch bedeutet: ‚Zweimal gibt, wer schnell gibt.‘ (Vgl. Kästner: *Trojanische Esel*. S. 816.)

⁵⁶¹ Kästner: *Trojanische Esel*. S. 357. Anm: „Zitat aus dem Vorspruch zur Abteilung ‚Kunst‘ in Goethes *Gedichten* von 1815.“ (Kästner: *Trojanische Esel*. S. 817.)

⁵⁶² Kästner: *Trojanische Esel*. S. 355. Anm: Schweizer Pädagoge und Sozialreformer. (Vgl. Kästner: *Trojanische Esel*. S. 816.)

⁵⁶³ Kästner: *Trojanische Esel*. S. 343.

⁵⁶⁴ Ebd. S. 359.

⁵⁶⁵ Vgl. Tornow: *Erich Kästner und der Film*. S. 81.

⁵⁶⁶ Vgl. Kästner: *Trojanische Esel*. S. 818.

⁵⁶⁷ Vgl. Enderle: *Erich Kästner*. S. 135.

Rundschau, später nahm er es auch in *Die kleine Freiheit* (1952) und die *Gesammelten Schriften* auf und vermerkte darin als Grund, dass ihm das Vorspiel selbst gut gefalle.⁵⁶⁸

Für die *Gesammelten Schriften für Erwachsene* erweiterte er das Vorspiel im Interesse der Aufführbarkeit zu einem Einakter, obwohl, wie er selbst bemerkte, die dreiaktige Komödie fertig vorliege.⁵⁶⁹ Uraufführung hatte das erweiterte Vorspiel an den Münchner Kammerspielen unter der Regie von Hans Schweikart am 14. November 1958.⁵⁷⁰

Der Einakter handelt von einem Klassentreffen nach 25 Jahren, bei dem Professor Böttcher, der ehemalige Lehrer der mittlerweile 43-jährigen Männer, aus wahrscheinlich nostalgischen Gründen noch einmal eine Schulstunde mit seinen ehemaligen Schützlingen zelebriert. In jener Schulstunde interpretieren die einstmaligen Klassenkameraden ein Gedicht mit dem Titel *Das Haus Erinnerung*,⁵⁷¹ welches der Professor angeblich ohne den Autorennamen in einer Zeitung gefunden habe. Schnell wird den LeserInnen oder ZuschauerInnen jedoch bewusst, dass es sich bei dem Verfasser des Textes um den anwesenden Schriftsteller Michaelis handelt. Anhand der Aussagen, die er über sein eigenes Gedicht trifft, wird deutlich, dass Michaelis an seinem eingeschlagenen Lebensweg zweifelt und mit sich hadert. Als der bewunderte Professor am Ende des Einakters mit seinem Lieblingsschüler Michaelis allein ist und ihn nach dem Grund seines Unglücklich-Seins fragt, reißt er noch eine weitere Begebenheit aus der Vergangenheit an. Wie sich in dem Dialog herausstellt, hatte der Schriftsteller in Jugendjahren eine Liebesgeschichte mit der späteren Frau des Apothekers Schmidt, der ebenfalls dem Klassentreffen beiwohnte. Die Ehe der Apothekers wurde überschattet, als Schmidt die alten Liebesbriefe von Michaelis fand, allerdings wohl ohne zu ahnen, dass es sich beim Schreibenden um den alten Klassenkameraden handelte. Damit wird im Nachhinein die vehemente Reaktion Schmidts auf das Thema Erinnerung und Vergangenheit während der „Schulstunde“ deutlich.⁵⁷²

Die ursprüngliche Fassung des Vorspiels, die vor der Uraufführung und der Aufnahme in die *Gesammelten Schriften für Erwachsene* erschien, enthält diese Geschichte um die vergangene Liebesbeziehung zu Schmidts Ehefrau nicht. Wohl deshalb, weil in dem eigentlichen dreiaktigen Stück genau diese Geschichte weiter ausgebaut wird. Ich werde die weitere

⁵⁶⁸ Vgl. Kästner: *Trojanische Esel*. S. 818.

⁵⁶⁹ Vgl. Kästner: *Gesammelte Schriften für Erwachsene. Theater*. S. 223.

⁵⁷⁰ Vgl. Kästner: *Trojanische Esel*. S. 818.

⁵⁷¹ Anm: Das hier interpretierte Gedicht basiert auf einem im Nachlass entdeckten Epigramm, das Kästner wohl für einen nie publizierten Epigrammband schrieb, dessen Veröffentlichung im März 1943 geplant war. Dem Epigramm fügte Kästner für das im Vorspiel rezitierte Gedicht noch zwei Zeilen hinzu und machte damit ein dreistrophiges Gedicht daraus. (Vgl. Kästner: *Zeitgenossen, haufenweise*. S. 487; S. 362.)

⁵⁷² Vgl. Kästner: *Trojanische Esel*. S. 397 fff.

Handlung der Komödie nur kurz skizzieren, da sie vom Verfasser nicht für gelungen gehalten und autorisiert wurde.

Im Typoskript der vollständigen Komödie lernt Michaelis, der sich nach dem Klassentreffen dazu entschlossen hat noch länger in seiner Heimatstadt zu bleiben, um neue Ziele für sein weiteres Leben abzustecken, in einem Ausflugsrestaurant die junge Studentin Annette kennen, in die er sich im weiteren Verlauf verliebt. Es stellt sich heraus, dass Annette die Tochter des Apothekers Schmidt ist und Michaelis während seiner Jugendjahre eine Affäre mit Annettes Mutter Beate hatte. Doch während Schmidt selbst ahnt, dass es sich bei dem Schreiber der alten Liebesbriefe um Michaelis handelte, verbergen Beate und dieser ihre Bekanntschaft, als Annette und Michaelis im Hause des Vaters ihre Verlobung verkünden wollen. Der Konflikt wird entschärft, indem Beate einen unbekannten Briefeschreiber erfindet und auch ihren Mann davon überzeugt, Michaelis nicht näher zu kennen, bis Annettes Vater schließlich ebenfalls in die Verlobung einwilligt.⁵⁷³ Angesichts des weiteren Verlaufes der Handlung, ist es verständlich, dass Kästner die Komödie als misslungen betrachtete, denn die Liebesgeschichte um den alternden Schriftsteller und die junge Studentin, mit deren Mutter er bereits liiert und mit dessen Vater er die Schulbank drückte, wirkt ein wenig zu sehr konstruiert. Auch macht Kästner mögliche Konfliktfelder meiner Ansicht nach nicht ausreichend auf, um Interesse für die Handlung zu wecken. Die Lösung für die Michaelis'schen Existenz Zweifel und die Angst den falschen Lebensweg beschritten zu haben allein in der Verlobung mit einer jungen Studentin anzusiedeln, erscheint mir doch sehr banal. Auch die aufopfernde Mutterfigur in Form von Beate, die ihre Jungendliebe großmütig der Tochter überlässt, ist charakteristisch nicht ausreichend durchdacht, denn der fürsorglichen Mutter könnten wenigstens leise Zweifel kommen, ob der melancholische, viel ältere Künstler die richtige Wahl für die lebensfrohe junge Annette wäre. Derer Unstimmigkeiten ließen sich noch einige finden, ich möchte jedoch an dieser Stelle wieder zu dem von Kästner publizierten Vorspiel kommen.

Die Kritiken der Uraufführung von 1958 nahmen den Einakter tendenziell wohlwollend auf, wenn auch mehrmals kritisiert wurde, dass das Stück zu sentimental und vor allem durch die Handlungsarmut letztlich kein Theaterstück sei. Weitere Aufführungen sind den Herausgebern der Werkausgabe 1998 und mir nicht bekannt.⁵⁷⁴

In *Das Haus Erinnerung*, dabei beziehe ich mich auf das uraufgeführte erweiterte Vorspiel, klingen wieder zahlreiche Kästner-Sentenzen an. Sei es, dass der Professor die Kästner-

⁵⁷³ Vgl. Kästner: *Trojanische Esel*. S. 703 fff.

⁵⁷⁴ Vgl. ebd. S. 819.

typische Sequenz „[a]ls der Tod den Stahlhelm abgenommen hatte“⁵⁷⁵ verwendet oder vor allem Michaelis vor sich hin sinniert:

„MICHAELIS: [...] Je schneller man im Leben vorankommt, um so sicherer glaubt man, auf dem richtigen Wege zu sein. Man freut sich über das Tempo und denkt nicht an die Himmelsrichtung. Sie wird schon stimmen! Was aber, wenn sie nicht stimmt? [...]“⁵⁷⁶

Michaelis ist wie Thomas in *Zu treuen Händen* eine eindeutige Selbstdarstellung Kästners und auch in diesem Falle stilisiert er den Schriftsteller zu einer melancholischen, an Weltschmerz erkrankten, vor sich hin philosophierenden Künstlerfigur. Ebenso lehnte Kästner das Alter der Protagonisten an sein eigenes an, denn die ehemaligen Klassenkameraden sind „alle im Alter von 43 Jahren“⁵⁷⁷ und Kästner war bei der Entstehung des Stückes, glaubt man Enderles Jahresangabe 1940, selbst 41 Jahre alt. Interessanterweise lässt Kästner die Handlung aber nicht zur Entstehungszeit spielen, sondern verlegt sie ins Jahr 1931⁵⁷⁸ und damit in eine politisch weniger brisante Zeit.

Warum Kästner dem Vorspiel in der Erweiterung zum Einakter die Geschichte um die Apothekersfrau hinzufügt, ist nicht ganz nachvollziehbar, lediglich um Schmidts vorherige Reaktionen auf das Gedicht zu erklären – ob das allerdings notwendig war, bezweifle ich. Kästner selbst begründet die Erweiterung zwar mit der Aufführbarkeit des Stückes⁵⁷⁹, aber diese ist meiner Ansicht nach damit noch nicht gewährleistet, sondern es wird nur ein weiteres nicht ausgeführtes Thema angerissen. Durch die Handlungsarmut kann *Das Haus Erinnerung* vor allem denen dienlich sein, die Kästners Gedanken und Interpretationen zum gleichnamigen Gedicht näher erläutert bekommen wollen, es eignet sich aber nicht unbedingt als abendfüllendes Theaterstück.

d.) Die Schule der Diktatoren

Ich komme nun als Letztes auf das ambitionierteste Stück Kästners – *Die Schule der Diktatoren*. Es sollte sein eigentliches Theaterdebüt werden und gehört zu seinen wichtigsten Werken der Nachkriegszeit.⁵⁸⁰

⁵⁷⁵ Kästner: *Trojanische Esel*. S. 406. Anm: Beispielsweise fängt das Chanson *Lied einer alten Frau am Briefkasten* aus dem Jahr 1946 mit diesem Satz an: „Nun hat der Tod den Stahlhelm abgenommen/und geht vergnügt im Strohhut über Land.“ (Vgl. Kästner: *Wir sind so frei*. S. 44 f.)

⁵⁷⁶ Kästner: *Trojanische Esel*. S. 421.

⁵⁷⁷ Kästner: *Trojanische Esel*. S. 399.

⁵⁷⁸ Anm: An einer Stelle heißt es: „Pedell: Der alte Schlegel ist [...] vor fünf Jahren, ja, Ostern 1926 pensioniert worden.“ (Kästner: *Trojanische Esel*. S. 401.)

⁵⁷⁹ Vgl. Kästner: *Gesammelte Schriften für Erwachsene. Theater*. S. 223.

⁵⁸⁰ Kästner, Erich: *Die Schule der Diktatoren und noch mehr Theater. Herausgegeben und mit einem Vorwort von Jochen Ziller*. Berlin: Henschelverlag, 1979, S. 20.

In seinem Vorwort zu *Die Schule der Diktatoren* schreibt Erich Kästner 1956, dass der Plan zu jenem Stück 20 Jahre alt sei.⁵⁸¹ Vermutlich begann seine Beschäftigung mit dem Stoff 1938 oder später, denn in jenem Jahr erschien Ignazio Silones *Die Schule der Diktatoren*, in dem dieser sich in satirischer Dialogform mit dem italienischen Faschismus und dem deutschen Nationalsozialismus auseinandersetzt und dabei Mechanismen von Machtdurchsetzung, Auswechselbarkeit von Diktatoren und ähnliche Motive, wie Kästner sie auch in seinem Stück aufgreift, zur Sprache bringt.⁵⁸² Wie Enderle schreibt, existierten vor 1945, außer ein paar absichtlich verstreuten und nur Kästner selbst verständlichen Notizen, keine Aufzeichnungen zu *Die Schule der Diktatoren*. Diese wenigen Notizen und die harmloseren Manuskripte *Chauvelin oder Lang lebe der König!*, *Zu treuen Händen*, das Vorspiel zu *Das Haus Erinnerung*, ein paar Dutzend Epigramme und die Romanfragmente *Die Doppelgänger* und *Der Zauberlehrling*, trug er immer mit sich im Luftschutzgepäck herum, um sie vor den Bombenangriffen zu bewahren.⁵⁸³

Die Arbeit an diesem Theaterstück fiel Kästner, wie aus Briefen und unveröffentlichten Tagebucheinträgen hervorgeht, sichtlich schwerer als gewöhnlich und obwohl die Presse bereits 1949 eine bevorstehende Uraufführung ankündigte, beendete Kästner *Die Schule der Diktatoren* erst im Dezember 1955.⁵⁸⁴ Die Korrespondenzen zwischen Kästner und seiner Sekretärin Mechnig machen deutlich, dass beide versuchten das Stück nach seiner Fertigstellung verschiedenen Theatern zur Uraufführung anzubieten, aber sowohl Zürich, Hamburg, Berlin, Stuttgart als auch Düsseldorf lehnten ab.⁵⁸⁵ Aus den Begründungen geht hervor, dass man das Stück einerseits als zu wenig Bühnentauglich einstufte und andererseits einige Szenen als zu anstößig empfunden wurden.⁵⁸⁶ Am 10. April 1956 schrieb Kästner enttäuscht an Mechnig:

„Daß mir ausgerechnet die Arbeit, die mir besonders wertvoll erscheint, so viele Enttäuschungen und Verdruß bereitet, ist ungewöhnlich ärgerlich. Doch was hilft der Ärger? Versuchen wir also, unser Bestes zu tun!“⁵⁸⁷

Da das Typoskript für die Bühnenfassung⁵⁸⁸ keinen Anklang fand, konzentrierte sich Kästner zunächst verstärkt auf die Buchausgabe des Stückes, die 1956 im Atrium Verlag Zürich mit Illustrationen des Pariser Künstlers Chaval erschien, Untertitel hierzu war „Eine Komödie in

⁵⁸¹ Vgl. Kästner: *Trojanische Esel*. S. 461.

⁵⁸² Vgl. Kästner: *Trojanische Esel*. S. 824 f.

⁵⁸³ Vgl. Enderle: *Erich Kästner*. S. 93.

⁵⁸⁴ Vgl. Kästner: *Trojanische Esel*. S. 826 f.

⁵⁸⁵ Vgl. Hanuschek: *Keiner blickt dir hinter das Gesicht*. S. 391.

⁵⁸⁶ Vgl. Kästner: *Trojanische Esel*. S. 827 ff.

⁵⁸⁷ Erich Kästner an Elfriede Mechnig am 10.4.1956. Zitiert nach: Kästner: *Trojanische Esel*. S. 827.

⁵⁸⁸ Anm.: Erschienen zum Jahreswechsel 1955/56 im Atrium-Bühnenvertrieb Elfriede Mechnig. (Vgl. Kästner: *Trojanische Esel*. S. 824.)

neun Bildern“.⁵⁸⁹ Nach Erscheinen dieser Buchausgabe bot Kästner das Stück schließlich den Münchner Kammerspielen zur Uraufführung an, wo es am 25. Februar 1957 unter der Regie von Hans Schweikart letztlich auf die Bühne gebracht wurde.⁵⁹⁰

Die Schule der Diktatoren handelt von einer nicht näher definierten Diktatur und den Mechanismen, die sich in einer solchen abspielen. Der eigentliche Diktator ist nach einem Attentat bereits tot und an seiner statt fungieren marionettenhafte Kopien. Im Hintergrund halten eigentlich der Kriegsminister, der Leibarzt, der Premier und der Professor die Fäden in der Hand, während die jeweilige Diktatoren-Attrappe sich, an deren Vorgaben haltend, den Schein des Alleinherrschers wahrt. Abgeschieden von der Außenwelt werden die Imitationen des Diktators in einer Schule vom Professor dazu ausgebildet, sich zu bewegen und zu sprechen, wie der verschiedene Staatsmann. Die durchnummerierten Duplikate sind zumeist vom Schicksal geschlagene Männer, die in der Diktatorenschmiede, in der neben Kost und Logis auch für die sexuellen Begierden der Männer durch im Haus ansässige Prostituierte gesorgt wird, den einzigen Ausweg sahen. Während sich die meisten der Diktatorenschüler und auch die Frauen des Hauses der Situation fügen, plant der Siebente, wie sich herausstellt ein für tot geglaubter Staatsfeind, einen Staatsstreich, um der herrschenden Diktatur ein Ende zu bereiten. Zusammen mit dem Sohn des eigentlichen Präsidenten und einem Major, der von der Regierung als jugendlicher Gespieler der Präsidenten-Gattin angeheuert wurde, organisiert er den Sturz der Diktatur. Doch wie nach der friedlich verlaufenen Machtübernahme an das Licht kommt, wurde der an eine bessere Welt glaubende Siebente lediglich als Steigbügel zur Macht von Anderen genutzt, die nach seinem in Szene gesetzten Tod eine neue Diktatur errichten.⁵⁹¹ Am Ende des Stückes ruft der Siebente, wie aus dem Jenseits, die verzweifelten Worte: „Warum ließt ihr mich so allein? [...] Warum?“⁵⁹², die allerdings ungehört verhallen. Der Aufbau von *Die Schule der Diktatoren* unterscheidet sich wesentlich von dem der anderen Kästner-Stücke. Während Kästner zumeist in Akte unterteilt (siehe oben), ist dieses Stück in neun Bilder strukturiert. Außerdem wechseln die Handlungsorte in Kästners anderen

⁵⁸⁹ Vgl. Kästner: *Trojanische Esel*. S. 824.

⁵⁹⁰ Vgl. ebd. S. 829.

⁵⁹¹ Vgl. ebd. S. 463 fff.

⁵⁹² Ebd. S. 539.

Stücken nicht,⁵⁹³ wohingegen die Szenerien in *Die Schule der Diktatoren* zwischen den Bildern anders lokalisiert werden.⁵⁹⁴

Kästner untertitelt das in Bilder geteilte Stück als „Komödie“⁵⁹⁵. Warum er jenen Gattungsbegriff verwendete, ist nicht ganz nachzuvollziehen, da sein Stück eher einer Satire oder Groteske gleicht. Trotzdem betont Kästner in seiner Vorbemerkung ausführlich:

„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 nuancierenden, 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.“⁵⁹⁶

Auch Kurt Beutler schreibt, dass *Die Schule der Diktatoren* keine klassische Komödie sondern vielmehr eine Groteske sei, denn dem Stück fehle die für die Komödie typische moralisch positive und zugleich heitere Lösung.⁵⁹⁷ Die Kritiker schienen sich ebenfalls nach der Uraufführung über die Einordnung des Stückes nicht ganz einig zu sein, die Bezeichnungen reichten von Komödie, über Satire und Groteske bis hin zur Tragikomödie,⁵⁹⁸ F. M. Reifferscheidt bezeichnet das Stück in *Die Weltbühne* gar als „grotesk-satirische[n] Sketch“.⁵⁹⁹ Überhaupt klingt in den Kritiken immer wieder der Zweifel an, ob es sich bei *Die Schule der Diktatoren* überhaupt um ein Theaterstück mit einer fortlaufenden Dramaturgie handle. Wolfgang Drews schreibt beispielsweise in der *FAZ*:

„Sein Buch sei ein Theaterstück und habe ein Anliegen, versichert Kästner. Das zweite brauchte er nicht zu unterstreichen, von dem ersten kann er nicht ganz überzeugen. Gesinnung allein ist nicht bühnenwirksam, und ein kabarettistischer Einfall, in einer Sketchserie ausgearbeitet, ergibt kein Drama.“⁶⁰⁰

⁵⁹³ Anm: *Chauvelin oder lang lebe der König!* spielt in einem Rokoko-Saal des königlichen Schlosses (Vgl. Kästner: *Trojanische Esel*. S. 430.), *Zu treuen Händen* im Wohnzimmer des Schriftstellers Thomas (Vgl. Kästner: *Trojanische Esel*. S. 329.) und das Vorspiel von *Das Haus Erinnerung* in einem Klassenzimmer der Schule (Vgl. Kästner: *Trojanische Esel*. S. 399.).

⁵⁹⁴ Anm: (Alle Seitenangaben aus: Kästner: *Trojanische Esel*.) Das erste und das neunte Bild spielen in einem Saal des Präsidentenpalastes und rahmen damit das Stück ein (S. 465; S. 527.), das zweite Bild im Zimmer des Präsidenten (S. 473.), das dritte und siebente Bild in einer Parkszenarie (S. 478; S. 506.), das vierte im Arbeitszimmer des Professors (S. 486.), das fünfte in einem schulähnlichen Saal (S. 492.), das sechste Bild in einem luxuriösen Hotelappartement (S. 499.) und das achte Bild spielt in einer Vorstadtkeipe (S. 517.).

⁵⁹⁵ Vgl. Kästner: *Trojanische Esel*. S. 459.

⁵⁹⁶ Kästner: *Trojanische Esel*. S. 461.

⁵⁹⁷ Vgl. Beutler, Kurt: Das Theaterstück „Die Schule der Diktatoren“. In: Wolff, Rudolf (Hg.): *Erich Kästner. Werk und Wirkung*. Bonn: Bouvier Verlag Herbert Grundmann, 1983, S. 95-103, hier S. 95.

⁵⁹⁸ Vgl. Kästner: *Trojanische Esel*. S. 829 f.

⁵⁹⁹ Reifferscheidt, F.M.: Kästners „Schule der Diktatoren“. In: *Die Weltbühne* 12/13, 27.03.1957, S. 394-398, hier S. 398.

⁶⁰⁰ Drews, Wolfgang: Kästners politische Hausapotheke. Die „Schule der Diktatoren“ in den Münchner Kammerspielen. In: *FAZ*, 28.02.1957.

Das Publikum selbst schien, wie Hanuschek schreibt, recht positiv auf die Vorstellung reagiert zu haben und wahrscheinlich wegen Kästners Namen wurde das Stück mehr als dreißigmal in München gespielt.⁶⁰¹

Während an der theatralen Qualität des Stückes gezweifelt wurde, wurde der Inhalt jedoch auch als beachtenswert hervorgehoben.⁶⁰²

Die Figuren des Stücks sind, wie Kästner in seiner Vorbemerkung schreibt, keine ausgefeilten Charaktere, sondern sie sind vom Autor vielmehr zu Typen oder manchmal gar Karikaturen stilisiert worden. Kästner zeichnet mit ihnen nicht in erster Linie eine mitreißende Handlung, sondern eher das bloße Funktionieren eines sich wiederholenden Systems. Durch die Austauschbarkeit der Diktatoren und ihre Multiplikation entwertet er sie gleichzeitig als individuell überflüssig, da sie lediglich Repräsentanten sind.⁶⁰³ Doch auch die anderen Protagonisten sind entindividualisiert und damit austauschbar. Mit der reinen Berufsbezeichnung Kriegsminister, Premier usw. werden die Figuren auf ihre Funktion reduziert und ebenfalls auswechselbar. Nur die Prostituierten, die einer entindividualisierten Institution angehören, werden mit Namen benannt (Pauline, Dora, Stella), was, wie Beutler schreibt, den Individualitätsverlust der übrigen Personen hervorhebt.⁶⁰⁴ Neuhaus meint, dass nur Stella wirklich ein Individuum sei, da sie mit einer Hintergrundgeschichte⁶⁰⁵ belegt werde.⁶⁰⁶ Zwar stimmt es, dass Stella menschlicher und verletzlicher wirkt als die anderen Figuren, aber auch anderen Protagonisten wird eine Hintergrundgeschichte zugeschrieben. Beispielsweise der Sechste, der in die Diktatorenschule kam, um fern von seiner Frau zu sein, die aber schließlich als Prostituierte für die Schule angeheuert wurde, woraufhin der Sechste sie ermordete⁶⁰⁷ und auch der Siebente, von dem die LeserInnen/ZuschauerInnen im Laufe des Stückes erfahren, dass er ein ehemaliger Emigrant ist, der vor dem Staat nach London floh und vermeintlich von einem Balkon gestürzt wurde.⁶⁰⁸ Jede persönliche Geschichte dient allerdings in *Die Schule der Diktatoren* nicht direkt der Charakterisierung der Figur, sondern hat innerhalb der Fabel lediglich die Aufgabe, denjenigen angreifbar und verletzlich zu

⁶⁰¹ Vgl. Hanuschek: *Keiner blickt dir hinter das Gesicht*. S. 393.

⁶⁰² Vgl. u. a. Kästner: *Trojanische Esel*. S. 830.

⁶⁰³ Vgl. dazu a. Beutler: *Das Theaterstück „Die Schule der Diktatoren“*. S. 96 f.

⁶⁰⁴ Vgl. Beutler: *Das Theaterstück „Die Schule der Diktatoren“*. S. 99.

⁶⁰⁵ Anm: Stella hoffte mit der Stelle als Mätresse Kontakt zum Präsidenten zu bekommen, um ihren Vater, einen ehemaligen Senator aus dem Gefängnis zu befreien zu können. Sie muss allerdings feststellen, dass ihr ehemaliger Peiniger, der Kriegsminister, sie in das Haus brachte. Von der Situation überfordert verfällt sie immer mehr dem Alkohol und beißt schließlich wahnhaft den Professor tot. (Vgl. Kästner: *Trojanische Esel*. S. 479 ff; S. 506 ff; S. 515 f.)

⁶⁰⁶ Neuhaus, Stefan: *Revision des literarischen Kanons*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2002, S. 102 f.

⁶⁰⁷ Vgl. bspw. Kästner: *Trojanische Esel*. S. 483 f.

⁶⁰⁸ Vgl. ebd. S. 513.

machen. Persönlichkeit wird also in dem von Kästner vorgestellten System nur zur Achillesferse, die verwundbar macht.

Auch in diesem Stück legt Kästner seinen Figuren wieder typische moralische, analysierende, reflektierende Sentenzen in den Mund. So meint der Siebente: „Das Zeitalter der Tragödien ist vorbei. Es gibt nur noch Unglücksfälle. Wie an Straßenkreuzungen.“⁶⁰⁹ Oder der Major sagt in einem Gespräch mit der Präsidentin: „Einen fanatischen Buchhalter für harmlos zu halten, ist kindisch. Menschen sind für ihn Ziffern hinterm Komma.“⁶¹⁰ Und Dora konstatiert ironisch: „Merk dir eins: Wer nicht beten kann, soll sich wenigstens gründlich waschen!“⁶¹¹

Manche der typisch kästnerschen Sätze sind von ihm anderweitig schon verwertet worden. So zum Beispiel referiert der Inspektor:

„INSPEKTOR: Treue und Dummheit sind nicht dasselbe.

STADTKOMMANDANT: Treue?

INSPEKTOR: Ich habe manchmal darüber nachgedacht. Denn wer wäre gern ein schlechter Mensch? Noch dazu in den eigenen Augen? Ich diene dem, der die Macht hat. Das ist *meine* Pflicht. *Seine* Pflicht ist es, an der Macht zu *bleiben*. Büßt er sie ein, so bricht *er* die Treue.“⁶¹²

und in dem Chanson *Liebe und Treue*, in der *Schaubude* aufgeführt, dichtete Kästner:

„[...]
Ich liebe stets den Mann,
der gerad‘ an der Macht ist!
[...]
Man hat mich im Verdacht,
ich liebte das Neue.
O nein, - ich lieb nur die Macht
und halt ihr die Treue!“⁶¹³

Ebenso wie in den anderen Stücken, setzt Kästner auch in *Die Schule der Diktatoren* ein gewisses Hintergrundwissen voraus. Er baut beispielsweise wieder lateinische Zitate ein, wie „Non scholae, sed morti discimus[.]“⁶¹⁴ oder die Präsidentin und der Major bringen in ihre Unterhaltung Vergleiche mit der griechischen Mythologie ein,⁶¹⁵ zum Beispiel Circe⁶¹⁶ und Odysseus.

Die Darstellung der weiblichen Figuren ist meiner Ansicht nach wiederum kritisch zu betrachten. Zwar sind die männlichen Protagonisten dieses Stückes ebenfalls größtenteils negativ dargestellt, dennoch sind sie die handelnden Figuren, die Entscheidungen treffen und

⁶⁰⁹ Kästner: *Trojanische Esel*. S. 484.

⁶¹⁰ Ebd. S. 500.

⁶¹¹ Ebd. S. 506.

⁶¹² Ebd. S. 527.

⁶¹³ Nick, Edmund: *Das literarische Kabarett ‚Die Schaubude‘*. S. 67 f.

⁶¹⁴ Kästner: *Trojanische Esel*. S. 494. Anm.: Übersetzung: Wir lernen nicht für die Schule, sondern für den Tod. Dabei handelt es sich um eine Abwandlung des bekannten Ausspruches „Non scholae, sed vitae discimus.“, was wiederum „Wir lernen nicht für die Schule, sondern fürs Leben.“ heißt. (Vgl. dazu a. Kästner: *Trojanische Esel*. S. 831.)

⁶¹⁵ Vgl. Kästner: *Trojanische Esel*. S. 500.

⁶¹⁶ Anm.: Circe = verführerische Frau aus Homers Odysee. (Vgl. Kästner: *Trojanische Esel*. S. 831.)

die Weltgeschicke lenken. Die Frauen in *Die Schule der Diktatoren* sind jedoch in erster Linie unpolitisch und lassen sich diktieren. Stella hat zwar mehr als die Anderen ein Anliegen, von dem sie sich zunächst leiten lässt, dieses konzentriert sich aber wiederum auf einen Mann – nämlich ihren Vater, für den sie sich in die Opferrolle begibt. Selbst die Präsidentin, ist eigentlich lediglich nur Gattin und trotz ihrer hohen Stellung nicht politisch interessiert oder gar aktiv.

Die schemenhafte Darstellung der Figuren, die Kästner in seinem Stück anwendet, soll die Allgemeingültigkeit des Geschehens verdeutlichen,⁶¹⁷ sie bringt aber unter anderem in der Bühnenwirksamkeit des Stückes Probleme mit sich. Wie ich oben schon aus Kritiken zitiert habe, sind die Szenen eher kabarettistisch aneinander gereiht, das heißt, es fehlt eine stringente Handlung. Die lose Verbindung der Bilder könnte funktionieren, wenn anstatt der Handlung die Charaktere tragen würden, doch diese erscheinen weniger als lebendige Personen, denn als Puppen, die einen Vorgang nachstellen und damit geisterhaft wirken.

Auch der Hinweis Kästners in der ersten Regieanweisung, in der es heißt „Haar- und Barttracht dürfen, um von Sache und Sinn nicht abzulenken, keinesfalls Erinnerungen an Figuren der neueren Geschichte wachrufen[.]“⁶¹⁸ gestaltet sich eher schwierig. Denn zum einen ist es kaum möglich in der postnazistischen Gesellschaft nicht den Nationalsozialismus zum Thema Diktatur zu assoziieren, zum anderen verwendet Kästner in seinem Text Formulierungen, die direkt auf das Nazi-Regime anspielen. Beispielsweise ist es schwerlich machbar bei der Formulierung „... abgesprengte Teile unseres Volkes heimzuholen[.]“⁶¹⁹ nicht an den Nazi-Ausdruck „Heim ins Reich“ zu denken oder bei dem folgenden Gespräch, mit dem direkt das Publikum angesprochen wird, nicht die Verknüpfung zu Konzentrationslagern, Massenvernichtung und Technisierung von Mord zu erstellen.

„PROFESSOR: Vorsicht! *zeigt auf den Zuschauerraum* Man hört uns zu.

DIE DREI ANDEREN *mustern die Zuschauer. Überrascht, aber kaltblütig.*

KRIEGSMINISTER: Die Leute sehen aus, als seien sie lange nicht eingesperrt gewesen. Vollgefressen und unverschämt.

PREMIER *taxiert*: Zehn Lastwagen genügen.

KRIEGSMINISTER: Ein paar Baracken. Elektrisch geladener Stacheldraht. Eine Latrine. Ein paar Scheinwerfer. Ein paar Maschinengewehre.

PREMIER: Staatlich gelenkte Sterblichkeit.

LEIBARZT: Die Herrschaften wissen noch nicht, wie fidel es sich ohne Rückgrat lebt.

KRIEGSMINISTER: Pack! *zum Professor* Aber es wird Ihnen nicht gelingen, uns mit alten Theatertricks abzulenken. So leicht zaubern Sie uns die Wirklichkeit nicht aus dem Zylinder!“⁶²⁰

⁶¹⁷ Vgl. Kästner: *Trojanische Esel*. S. 461 f.

⁶¹⁸ Kästner: *Trojanische Esel*. S. 465.

⁶¹⁹ Ebd. S. 466.

⁶²⁰ Ebd. S. 486 f.

Kästner ist sicherlich klar gewesen, dass das Publikum, vor allem in den 50er Jahren, an solchen Stellen den Nationalsozialismus assoziiert. Aber gerade weil er ausdrücklich diese direkte Anspielung vermeiden will, macht es das Stück in seiner Zeit problematisch, da Kästner durch sein Vorhaben direkte Parallelen zu vermeiden, die Reaktion des Publikums, das notwendigerweise die Nazi-Zeit verbindet, nicht einkalkulieren kann. Er begibt sich also in eine Art Paradoxon, da er naheliegende Assoziationen vermeiden will, gleichzeitig aber selbst nicht konsequent auf die Nazis anspielenden Textstellen verzichtet. Auch dieses „Nicht-direkt-Einplanen“ des Publikums macht *Die Schule der Diktatoren* für die Bühne kompliziert, da schließlich die Anwesenheit der ZuschauerInnen das Theaterspezifische ausmacht.

Ein anderes Problem, das auch Hanuschek kurz andeutet,⁶²¹ stellt die Rolle des eigentlichen Handlungstreibers – des Siebenten – dar. Auf dessen Schultern ist zwar die Handlung gelagert, denn sonst wäre das Stück die reine Bestandsaufnahme eines diktatorischen Systems, trotzdem fehlt auch ihm eine deutliche Charakterisierung. Er soll zwar der Moralist des Stückes sein, der sich für Freiheit, Demokratie – also kurz: das Gute – einsetzt, es fehlt ihm allerdings ein klares nachvollziehbares Ziel und die Motivation seines Handelns formuliert er so:

„SIEBENTER: [...] Was hab ich gewollt, und was will ich noch? Ein bißchen Glück für die meisten. Ein wenig Ruhe. Ein Eckchen Freiheit. Ist das denn viel? Mir liegt nichts an der Macht. Ich will nicht herrschen. [...]“⁶²²

Diese Worte tragen eher einen Hauch von Resignation, als den Willen eines Märtyrers in sich und es lässt sich bezweifeln, ob damit, ohne die Intrige gegen ihn, ein Staat zu machen gewesen wäre. Auch die Reaktion des Siebenten auf die Bedenken seiner Diktatoren-Kollegen ist eher fragwürdig. Diese stellen ihm die Frage, was denn aus ihnen werde in dem neuen von ihm geplanten Staat, worauf er nur die müde Antwort, die Sache sei wichtiger als die Anliegen der Einzelnen, bereithält.⁶²³ Damit kündigen sich seine Stilisierung zum Märtyrer und gleichzeitig die Unplanmäßigkeit seines Vorhabens an.

Doch auch die zu Beginn bestehende Diktatur bleibt undurchsichtig in ihrer Rechtfertigung. Denn an eine bestimmte Ideologie, mit der sie sich gegenüber dem Volk legitimiert, scheint sie nicht gebunden zu sein. Überhaupt mutet die Bevölkerung selbst eher nebensächlich an, sie tritt lediglich als jubelndes Volk oder als politisch kaum interessiert in der Vorstadtkei-
neipe

⁶²¹ Vgl. Hanuschek: *Keiner blickt dir hinter das Gesicht*. S. 391.

⁶²² Kästner: *Trojanische Esel*. S. 534.

⁶²³ Vgl. Kästner: *Trojanische Esel*. S. 509 ff.

des achten Bildes auf.⁶²⁴ Auch der eigentlich als „Tribun“ bezeichnete Siebente wird nicht wirklich vom Volk legitimiert. Reifferscheidt schreibt dazu in seiner Kritik:

„Nichts weit und breit als die vier Oligarchen im Hintergrund, dann ein jasagender Senat, von dem öfters die Rede ist, und eben die Präsidenten-Attrappe auf dem Thron. Volk ist wohl auch da, denn schließlich muß man doch essen und wohnen; aber dieses Volk hat nur Furcht und offenbar überhaupt kein Bewußtsein, nicht einmal ein falsches. Die Furcht unten, und oben eine Mischung von Gewalt und Betrug, sind allem Anscheine nach die wesentlichen Tragsäulen dieses Kästner'schen Staates.“⁶²⁵

Mein Resümee fällt zwar nicht ganz in dieser Schärfe aus, dennoch möchte ich anmerken, dass Kästners Stück etwas fehlt, um dauerhaft auf der Bühne bestehen zu können. Das ist die manchmal fehlende Brisanz des Stoffes und der Handlung, da sie sich zu oberflächlich, schemenhaft und nicht zuletzt etwas zu verschwommen vollzieht. Außerdem die Typisierung der Figuren: ein Märtyrer ohne konkretes Ziel, gefühllose, kalte Staatsmänner und die restlichen Rollen in erster Linie phlegmatisch und desinteressiert.

Zwar ist das Kästnersche Anliegen, die LeserInnen/ZuschauerInnen vor einer erneuten Diktatur zu warnen, indem er das Funktionieren eines solchen Systems abstrahiert offen legt, löblich, aber die Umsetzung an den erwähnten Punkten eher problematisch.

3.) Kästner als Dramatiker

In meinen vorherigen Ausführungen habe ich Kästners Arbeit als Dramatiker überblicksartig skizziert und möchte nun abschließend zwei auffallende Aspekte Kästners dramatischer Arbeit zusammenfassen. Zum einen möchte ich die Tatsache, dass Kästner lediglich Lustspiele bzw. Komödien verfasste, zum anderen die in seinen Stücken wiederkehrenden Motive noch einmal hervorheben.

Kästner selbst war die Beschäftigung mit der „heiteren Muse“, wie er sie ebenfalls nennt⁶²⁶, besonders wichtig, deshalb widmete er sich nicht nur in seinen lyrischen und kabarettistischen Texten dem humorvollen Verhandeln von verschiedenen Themen, sondern ebenfalls in seinen Romanen und Theaterstücken. Der bezeichnendste Text Kästners, der sich mit der Bedeutung des Humors in der Literatur, speziell in der Dramatik, beschäftigt ist der am 22. 2. 1946 in der *Neuen Zeitung* erschienene Artikel *Die einäugige Literatur*. Kästner beklagt darin das Fehlen von deutschen Lustspielen oder humoristischen Texten überhaupt in der deutschen Literatur.

⁶²⁴ Anm: Die Reaktionen auf den Staatsstreich sind in der Kneipe von eher gleichgültiger Natur. Den Anwesenden scheint es vollkommen egal zu sein, wessen Herrscherbild an der Wand hängt. (Vgl. dazu Kästner: *Trojanische Esel*. S. 517 ff.)

⁶²⁵ Reifferscheidt: *Kästners „Schule der Diktatoren“*. S. 396.

⁶²⁶ Vgl. u. a. Kästner: *Wir sind so frei*. S. 48.

Vor allem die deutsche Literatur sei also zu einäugig – das lachende Auge fehle ihr.⁶²⁷ Die Lustspiele an deutschen Bühnen seien in erster Linie aus dem Ausland importiert und in der deutschen Literatur selbst seien lediglich sechs Lustspiele anzutreffen, die neben Humor auch literarisch Wertvolles zu bieten hätten.⁶²⁸ Der Ernst werde also in der deutschen Literatur überschätzt, denn: „Es ist leicht, das Leben schwer zu nehmen. Und es ist schwer, das Leben leicht zu nehmen.“⁶²⁹ Zudem sei es weit schwieriger ein mittelmäßiges Lustspiel, denn eine mittelmäßige Tragödie zu verfassen, „in welcher der Held so lange zwischen der Vaterlandsliebe und seiner Hulda hin- und hergerissen wird, bis sich schließlich der Schlußvorhang wohlthätig über seiner und Huldas Leiche senkt...“⁶³⁰. Wohl aufgrund dieser Überlegungen fühlte sich Kästner selbst bemüßigt Lustspiele bzw. Komödien zu verfassen. Kästner verwendet diese Begriffe synonym,⁶³¹ darum ist eine genaue Gattungsbezeichnung schwer zu treffen. Es lassen sich in allen von mir untersuchten Stücken Aspekte von Komödien erkennen, wie ein Konflikt basierend auf Täuschung und Verwechslung, der entlarvt wird, oder das Überzeichnen und Ad-absurdum-Führen von Personen und Situationen, die der Erheiterung dienen.⁶³² Außer bei *Die Schule der Diktatoren* liegt das Erheiternde der „leichten Muse“ bei allen untersuchten Lustspielen auf der Hand, bei dem geplanten Theaterdebüt wird das Heitere allerdings mit Ernsthaftigkeit belegt und das Lachen ist mehr das Lachen, was im Halse stecken bleibt, denn ein befreites.⁶³³ In jedem Falle wäre eine Untersuchung der kästnerschen Theaterstücke in Hinblick auf Komödienaspekte und literarische Qualität seiner Lustspiele interessant und aufschlussreich, würde aber an jener Stelle meiner Arbeit zu weit führen. Darum möchte ich es bei diesem Hinweis belassen und nun zusammenfassend auf die von Kästner verwendeten Motive seiner Theaterstücke eingehen.

Kästners Stücke sind formal in erster Linie naturalistisch verfasst. In allen untersuchten Stücken gibt Kästner ausführliche Regieanweisungen, die das Bühnenbild und auch die auftretenden Charaktere beschreiben. Wie oben schon erwähnt wechseln die Orte nur in *Die Schule der Diktatoren* und es finden in den Stücken auch keine deutlichen Zeitsprünge statt –

⁶²⁷ Vgl. Kästner: *Wir sind so frei*. S. 49 f.

⁶²⁸ Anm: Kästner zählt auf: Lessings *Minna von Barnhelm*, Kleists *Zerbrochenen Krug*, Grillparzers *Weh dem, der lügt*, Büchners *Leonce und Lena*, Freytags *Journalisten* und Hauptmanns *Biberpelz*. (Vgl. Kästner: *Werke. Wir sind so frei*. S. 47.)

⁶²⁹ Kästner: *Wir sind so frei*. S. 49.

⁶³⁰ Ebd. S. 49.

⁶³¹ Vgl. Neuhaus: *Das verschwiegene Werk*. S. 15.

⁶³² Vgl. a. Neuhaus: *Das verschwiegene Werk*. S. 10 ff.

⁶³³ Vgl. a. ebd. S. 14.

Chauvelin oder Lang lebe der König!, *Das Haus Erinnerung* und *Verwandte sind auch Menschen* haben eine vollkommene Einheit von Ort, Zeit und Raum; *Zu treuen Händen* spielt sich innerhalb von neun Monaten ab und *Die Schule der Diktatoren* innerhalb weniger Wochen.⁶³⁴

Der Fortlauf der sonst naturalistischen Handlung ist in drei der Theaterstücke durch kurzes Überwinden der vierten Wand unterbrochen. In *Chauvelin oder Lang lebe der König!* spricht der Kammerdiener Bontemps zu Beginn direkt zum Publikum, in *Zu treuen Händen* wendet sich Thomas am Ende des Stückes zum Publikum und meint „[V]ielleicht mach ich eines Tages ein Stück daraus...“⁶³⁵ und in *Die Schule der Diktatoren* ist der oben zitierte Dialog zwischen Professor, Kriegsminister, Premier und Leibarzt direkt an das Publikum gerichtet. Trotz dem, dass an diesen Stellen das Publikum unmittelbar eingebunden wird, bricht Kästner die Fiktion nicht vollständig, da sich weiterhin alle Figuren in ihrer Rolle befinden.

Ähnlich dem oben zitierten Satz von Thomas lassen sich in allen Stücken derlei Anspielungen auf das Theater bzw. Theatermetaphern finden, die wiederum die Illusion der Aufführungssituation durchbrechen und dem Publikum humoristisch vor Augen führen. Doch auch in diesen Fällen kann nicht von deutlichen Verfremdungseffekten und Aufheben der naturalistischen Mittel gesprochen werden, sondern lediglich von Methoden zum Erzeugen von Komik.

Weitere von Kästner formal verwendete Stilmittel, die ich bereits näher belegt habe, sind das Sprechen in typischer Kästner-Diktion und das Übertragen in andere Bedeutungszusammenhänge durch den Dialogpartner. Die Kästner-Sentenzen sind zwar eingängig, zitierbar und pointiert, Unterbrechen aber in gewisser Form durch die reflexive Ebene den Fortgang der Handlung und wirken aus dem Munde der Figuren zu maniert und phrasenhaft. Durch das häufig verlangte Vorwissen wendet sich Kästner außerdem an ein bildungsbürgerliches Publikum, obwohl die Geschichten selbst durchaus auch für andere Gesellschaftsschichten interessant und verständlich wären.

Auch inhaltlich gebraucht Kästner in seinen Stücken wiederkehrende Motive. Zum einen gehören dazu Themen, die in seinem Gesamtwerk häufiger auftauchen und das Gelingen eines humoristischen Textes bedingen, wie die Verwechslungen, Täuschungen und Verwirrungen um die Identitäten von Personen. Sei es in *Zu treuen Händen* das junge Paar Hannsgeorg und Betty, die zunächst so tun als hätten sie sich gerade kennengelernt, oder der Millionär

⁶³⁴ Anm: Bis zum 6. Bild gibt es keine Zeitangabe, darum ist von einer Zeitgleichheit bzw. Chronologie auszugehen. Zu Beginn des 6. Bildes heißt es dann: „*Wochen später.*“ Und zu Beginn des 7. „*Einen Tag später.*“ (Vgl. Kästner: *Trojanische Esel*. S. 499; S. 506.)

⁶³⁵ Kästner: *Trojanische Esel*. S. 394.

Blankenburg, der sich in *Verwandte sind auch Menschen* als sein eigener Diener ausgibt. Nicht zuletzt spielt dieses Mittel auch in *Die Schule der Diktatoren* eine Rolle, in diesem Falle tritt der komische Aspekt aber nur auf makabere Weise bei den Drahtziehern des Systems und nach Zusammenfall der Diktatur auch in der Bevölkerung ein.

Auch Geheimnisse, die zwischen den Protagonisten bestehen, und Generationskonflikte sind in den Stücken wiederkehrende Thematiken. Dabei versucht Kästner zusammen mit einer jungen schlagfertigen Figur⁶³⁶ immer wieder an die Bedeutung von Kindheit und Jugend im Leben zu erinnern.

Andere in Kästners Stücken wiederkehrende Motive lassen Parallelen zu seiner eigenen Biografie erkennen, beispielsweise die vielfache Darstellung einer überstilisierten Künstlerfigur oder Beziehungen zwischen älteren Herren und jungen Damen.⁶³⁷ Die beiden Stücke, in denen kein Schriftsteller als Hauptperson auftritt, sind die politischeren, in denen die herrschenden Systeme kritisiert und/oder der Lächerlichkeit preis gegeben werden: *Chauvelin oder Lang lebe der König!* und *Die Schule der Diktatoren*. In beiden Fällen gibt es einen Moralisten, der den übrigen Figuren zwar menschlich überlegen ist, aber letztlich als „Gutmensch“ dem System und den Ereignissen machtlos gegenübersteht und sie nicht ändern bzw. bezwingen kann. Im ersten Falle ist es der Lebemensch Chauvelin, der sich als guter Freund des Königs dessen Ängsten hilflos ausgeliefert sieht und in *Die Schule der Diktatoren* der Siebente, der, wenn auch ein wenig verschwommen humanistisch, dennoch für eine bessere, gerechtere Welt kämpft, was er allerdings am Ende mit seinem Leben bezahlt. Als einen solchen Moralisten, der kontinuierlich an den gesunden Menschenverstand appellierte, sah sich Kästner ebenfalls selbst.⁶³⁸

Interessant an Kästners Stücken ist außerdem das Kabarettartige seiner Stücke, wie ich bei *Die Schule der Diktatoren* schon erwähnt habe. In den Boulevardkomödien sind jene kabarettistischen Tendenzen, durch die die Figuren überzeichnet und die Dialoge systematisch wiederholt auf Pointen zugespitzt werden, durchaus nachvollziehbar und angebracht. Bei *Die Schule der Diktatoren* leiden, wie oben schon beschrieben, allerdings die Bühnenwirksamkeit und das behandelte Thema darunter.

⁶³⁶ Anm: In *Verwandte sind auch Menschen*: der vermeintliche Journalist Lothar, in *Zu treuen Händen* der Neffe Hannsgeorg, in *Chauvelin oder lang lebe der König!* die Schauspielerinnen Diana und in der vollständigen Komödie *Das Haus Erinnerung* die Apothekerstochter Annette. (Vgl. Kästner: *Trojanische Esel*.)

⁶³⁷ Anm: In *Chauvelin oder lang lebe der König!* will der König die junge Diana verführen, in *Zu treuen Händen* beginnt Thomas eine Affäre mit seiner ehemaligen Sekretärin Dora und in der vollständigen Komödie *Das Haus Erinnerung* verlobt sich Michaelis mit der Studentin Annette.

⁶³⁸ Anm: Vgl. den Text *Kästner über Kästner* aus dem Jahr 1949. (Kästner: *Wir sind so frei*. S. 323 ff.)

Wie die erläuterten Motive und Inhalte erkennen lassen, enthalten die Kästnerschen Theaterstücke durchaus ansprechende und unterhaltsame Elemente, die sich thematisch wiederholen und damit auf einen roten Faden in seiner theatralen Arbeit schließen lassen. Die Brisanz der Stoffe und die dramaturgische Qualität jener Stücke, sind jedoch nicht immer überzeugend.

VI.) Epilog: Kästners Theaterbegriff

Ich habe in meiner Diplomarbeit bisher ausführlich die Beschäftigung Kästners mit dem Theater auf drei verschiedenen Ebenen dargestellt: durch die Theaterkritik, durch seine Kabarettarbeit und durch das Verfassen eigener Theatertexte. Nun möchte ich abschließend auf die konkrete Beantwortung meiner Forschungsfrage kommen und klären, inwieweit Kästner seinem Theaterbegriff und seinen Vorstellungen vom Theater, mit der eigenen Theaterarbeit gerecht wurde.

Während seines gesamten Lebens beschäftigte sich Erich Kästner immer wieder auch ausführlich mit dem Theater und die theatralen Künste lagen ihm durchweg besonders am Herzen. Doch wohingegen seine Theaterkritiken die Fähigkeiten eines genauen Beobachters offenbaren und seine Kabarettarbeit besondere Erfolge vorzuweisen hatte, da sie den Nerv der Zeit traf, stießen seine Theatertexte nicht auf diese uneingeschränkte Gegenliebe des Publikums.

Kästner beschrieb in seinen Rezensionen sehr genau, was er an den jeweiligen Dramen und Inszenierungen schätzte beziehungsweise an welcher Stelle die Qualität noch zu wünschen übrig ließe, begibt sich allerdings damit zwangsläufig in die Situation, dass auch seine eigene Theaterarbeit nach jenen Kriterien untersucht wird.

Wie ich im Rezensionskapitel ausführlich dargelegt habe, schätzte Kästner Theaterstücke, die eine formale und/oder inhaltliche Neuerung der zeitgenössischen Theaterszene mit sich brachten. Besonders seine Rezensionen zu Piscators Arbeit machen deutlich, dass es Kästner während der Weimarer Republik ein besonderes Anliegen war, dass Theater auf gesellschaftliche Veränderungen ziele und die neuen inhaltlichen und formalen Möglichkeiten nutze. Auch in den Kritiken zu den Zeitstücken betont Kästner wiederholt, dass gesellschaftlich relevante Themen auf der Bühne zur Diskussion stehen sollten. Theater sollte also nach Kästners Ansicht auch politisch sein. Seine Vorstellung von Politik bezog sich dabei in den Rezensionen in erster Linie auf eine gesellschaftspolitische Ebene.

Sowohl in den Rezensionen zu Piscators Arbeit, als auch in den Kritiken der Zeitstücke wird klar, dass es Kästner schätzte, wenn im Theater politische Missstände aufgedeckt und kritisiert, systemische Probleme entlarvt und das Publikum aufgerüttelt werden.

Seien es beispielsweise die Zusammenhänge zwischen Wirtschaft und Politik in der Piscator-Inszenierung von Lánias Stücke *Konjunktur*⁶³⁹ oder auch Wolfs Stück *Cyankali*, das die Debatte um den Abtreibungsparagraphen anregte und Kästner dazu animierte nochmals die mögliche auch politische Veränderungskraft des Theaters zu betonen.⁶⁴⁰ Als problematisch empfindet Kästner Politik im Theater allerdings, wenn sie sich allzu sehr einer Ideologie unterordnet, ungeachtet dessen, ob es sich um linke oder rechte Extreme der politischen Bandbreite handelt.⁶⁴¹

Betrachtet man jedoch Kästners eigene Stücke, lassen sich gerade diese erneuernden, zeitkritischen und politischen Aspekte vermissen.

Die Lustspiele *Zu treuen Händen*, *Das Haus Erinnerung* und *Verwandte sind auch Menschen* konzentrieren sich gar auf vollkommen zeitlose Themen und auf eine allgemein zwischenmenschliche Ebene. Sie verhandeln keine bedeutenden politischen Themen und enthalten auch keine formalen Neurungen. Auch mit *Chauvelin oder Lang lebe der König!* verhält es sich formal genauso, inhaltlich lassen sich noch eher politische Aspekte vermuten – nämlich die Kritik an der absolutistischen Monarchie. Doch auch hier verharret Kästner in einer zeitlosen Allgemeingültigkeit und prangert nicht die aktuellen gesellschaftlichen Missstände an. Das Unpolitische in diesen Stücken ist sicherlich auch der Entstehungszeit während des Nationalsozialismus geschuldet, was ich später noch genauer diskutieren möchte.

Somit ist *Die Schule der Diktatoren* das einzige Kästner-Stück, in dem er sich einem politischen und durch die Thematisierung der Diktatur sogar zeitaktuellen Problem widmet. Doch obwohl sich thematisch die direkte Gesellschaftskritik anbot, welche er beispielsweise in Inszenierungen wie *Hoppla – wir leben* und Stücken wie *Krankheit der Jugend* so sehr schätzte,⁶⁴² wich Kästner auch in diesem Falle auf die Allgemeingültigkeit aus. Denn er besprach eben nicht die jüngere Zeitgeschichte direkt, sondern zeichnete indirekt das schematische Funktionieren des Systems Diktatur. Er umging also selbst bei einer eigentlich schon zehn Jahre alten Thematik die Direktheit, die er von den Zeitstücken der 20er Jahre ad hoc verlangte.

Auch formal lässt sich dieses Ungleichgewicht zwischen gestellten Ansprüchen und eigener Theaterarbeit erkennen. Kästner plädiert in seinem Artikel *Theater der Zukunft* sehr ausführlich für eine formale und technische Erneuerung des Theaters und beschreibt das

⁶³⁹ Vgl. Kästner: *Splitter und Balken*. S. 128 ff.

⁶⁴⁰ Vgl. ebd. S. 211 ff.

⁶⁴¹ Vgl. Rezensionen zu Piscators Arbeiten. Bspw. *Piscator verbannt Trotzki*, *NLZ*, 19.01.1928. In: Kästner, Erich: *Werke. Splitter und Balken. Publizistik*. S. 106 f.

⁶⁴² Vgl. Kästner: *Splitter und Balken*. S. 80 ff; S. 134 ff.

traditionelle Hoftheater als nicht mehr zeitgemäß und überholt.⁶⁴³ Außerdem bemängelt Kästner wiederholt die literarische Qualität der Zeitstücke und meint, beispielsweise in seinem Artikel *Lampels letztes Stück*, dass Dramen wie Peter Martin Lampels *Pennäler* nur stofflich, aber keineswegs künstlerisch, weiterbrächten.⁶⁴⁴ Doch auch Kästners eigene Dramen lassen unter diesem Aspekt keinerlei Neurungen erkennen. Denn wie ich im Kapitel zu den Theaterstücken beschrieben habe, sind Kästners Stücke in erster Linie naturalistisch angelegt und passen sich in den Dialogen und Regieanweisungen sehr wohl weiterhin dem traditionellen Hoftheater an. Die Illusion wird an keiner Stelle, auch nicht mit dem kurzen Aufbrechen der vierten Wand, gelöst und die Stücke halten sich zumeist an die Einheit von Zeit, Raum und Handlung.

Selbst *Die Schule der Diktatoren* verharrt trotz verschiedener Räume im Naturalistischen. Auch die letzten Sätze des Siebenten, die nach seinem Tod erklingen, brechen kaum die Fiktion, sondern Wirken eher wie das pathetische Erscheinen eines stückimmanenten Geistes.⁶⁴⁵ Zwar kann die lockere Abfolge der Szenen und die bewusste Typisierung und Nicht-Charakterisierung der Figuren als dem klassischen Drama entgegen gehend interpretiert werden, dazu hält sich Kästner allerdings meiner Meinung nach noch zu sehr an klassische Rollenmuster und naturalistische Beschreibungen. Er selbst sah jedoch scheinbar die Begründungen der Theater, die das Stück ablehnten und einen dramaturgischen Aufbau vermissen ließen, eher als Zeichen für den Konservativismus der Theater denn als Problem seines Stückes *Die Schule der Diktatoren*. So schrieb er an Mechnig am 17. Dezember 1955:

„Natürlich verlangt kein Mensch, daß den Leuten das Stück gefällt, daß sie dessen Stil mögen, daß sie die bewußte Nichtachtung altmodischer dramaturgischer Gesetze ablehnen, – aber daß sie den Stil, den Gehalt und den Sinn des Stückes derartig mißverstehen, hat mir doch einen ziemlichen Schlag versetzt. Dabei ist das Stück in seiner Stilart ja keineswegs das erste. Camus, Saroyan, und weniger gut Frisch und Dürrenmatt haben ja längst diese neue Form angewendet. Daß im Falle meines Stückes eine andere Stilart ganz unmöglich wäre, weil jede ‚dramatischere‘, jede um Psychologie bemühtere, jede mit Helden und anderen üblichen Rollen ausgestaffierte Methode mit dem Gehalt, dem Sinn und dem Stil des Stückes restlos widerspräche. Man muß solche Stücke nicht mögen, aber man muß sie intelligent ablehnen oder erklären, man habe dagegen eine Idiosynkrasie.“⁶⁴⁶

Sicherlich hatte Kästner recht, wenn er die konservative Einstellung der Theater in den 50er Jahren beklagte, denn diese lehnten Kästners Stück schließlich auch aufgrund von vermeintlich obszönen Szenen ab.⁶⁴⁷ Dennoch ist Kästners Selbsteinschätzung an dieser Stelle

⁶⁴³ Vgl. Kästner: *Splitter und Balken*. S. 95 fff.

⁶⁴⁴ Vgl. ebd. S. 218 ff.

⁶⁴⁵ Vgl. Kästner: *Trojanische Esel*. S. 539.

⁶⁴⁶ Zitiert nach: Kästner: *Trojanische Esel*. S. 828.

⁶⁴⁷ Vgl. ebd. S. 827 ff.

fragwürdig, da er sich meiner Ansicht nach nicht in dem Maße „altmodischen dramaturgischen Gesetzen“ entgegen stellt, wie er im oben zitierten Brief behauptet.

Es lassen sich in der Tat stilistische Parallelen zu Friedrich Dürrenmatts Theaterstücken erkennen, so zum Beispiel die Verwendung von tragikomischen Elementen und die Überzeichnung und Typisierung der Figuren ins Groteske, doch Dürrenmatt differenziert die von ihm dargestellten Personen noch weiter aus. Beispielsweise erklären die Wissenschaftler in *Die Physiker* und die alte Dame in *Der Besuch der alten Dame* ihre Handlungsweise zwar mit dem Wunsch nach dem „Guten“ und der Gerechtigkeit, sind aber keineswegs nur unfehlbare und moralisch bessere „Gutmenschen“, sondern an ihnen wird vielmehr die Dehnbarkeit und Situationsabhängigkeit solcherlei moralischer Kategorien durchexerziert.⁶⁴⁸

In Kästners *Die Schule der Diktatoren* erscheint der Siebente dagegen, trotz kurzer egoistischer Tendenzen (das in V.2.b.) beschriebene Nicht-Eingehen auf die Ängste der anderen Diktatoren-Attrappen) weiterhin als der „Gute“, der zwar an den Gegebenheiten der Welt scheitert, aber durch seinen Tod als Märtyrer der einzig Tugendhafte bleiben kann. Damit unterstreicht Kästner einen gewissen Pathos, den er sonst eher zu verhindern versuchte.⁶⁴⁹ Auch die oben schon erläuterten Kästner-Sentenzen verstärken jenen Pathos wiederholt, denn Sätze wie beispielsweise „Ungehorsam ist eine Krankheit, die hierzulande tödlich verläuft.“ (Kriegsminister)⁶⁵⁰ oder „Man kann auch an Kugeln sterben, die nicht treffen.“ (Siebenter)⁶⁵¹ betonen nicht immer nur, wie wahrscheinlich beabsichtigt, die Kaltherzigkeit der Personen und Situationen, sondern klingen aus dem Munde der Figuren allzu oft wie manierierte Zitate.

Diese Zitathaftigkeit der kästnerschen Diktion kam ihm dafür in seinem Schreiben fürs Kabarett entgegen, in seinen Theaterstücken wirkt sie allerdings ungelenkt. Sie wurden wahrscheinlich auch deshalb, wie oben beschrieben, eher als kabarettistisch und Aneinanderreihung von Sketchen empfunden. Damit bemängelten Kästners Kritiker genau das, was er selbst einige Jahre zuvor in seinen Rezensionen zu Carl Zuckmayers Dramen angeprangert hatte, dem er bescheinigte zwar Zustände vorbildhaft zu malen und die Menschen reden zu lassen, wie ihnen der Schnabel gewachsen sei, aber keine fortlaufende Handlung zu konstruieren.⁶⁵²

⁶⁴⁸ Vgl. Dürrenmatt, Friedrich: *Die Physiker. Eine Komödie in zwei Akten. Neufassung 1980*. Bd. 7. Zürich: Diogenes Verlag, 1998. und Dürrenmatt, Friedrich: *Der Besuch der alten Dame: eine tragische Komödie. Neufassung 1980*. Bd. 5. Zürich: Diogenes Verlag, 1998.

⁶⁴⁹ Vgl. Reich-Ranicki: *Der Dichter der kleinen Freiheit*. hier S. 518.

⁶⁵⁰ Kästner: *Trojanische Esel*. S. 476.

⁶⁵¹ Ebd. S. 484.

⁶⁵² Vgl. Kästner: *Splitter und Balken*. S. 89.

Obwohl Kästner in seinen Rezensionen für die Erneuerung und Zeitnähe des Theaters plädiert, lassen sich in den Kritiken auch traditionellere Bewertungskategorien, wie eine erkennbare und nachvollziehbare Handlung, die Charakterisierung und Entwicklung der dramatischen Figuren und das „Etwas-zu-sagen-haben“ des Autors, herauslesen. Auch in den Kritiken, die sich auf Unterhaltungstheater beziehen, und die dadurch, dass er selbst nur Komödien verfasste, ebenfalls betrachtet werden müssen, betonte er, dass das Stück nicht nur albern sein solle, sondern ebenso einer Aussage bedürfe.

Seine eigenen Stücke sind keineswegs nur albern, besonders die Boulevard-Komödien *Zu treuen Händen* und *Verwandte sind auch Menschen* verfügen über speziellen Sprachwitz und Situationskomik. Sie enthalten außerdem alle eine weitergehende Aussage, auch wenn sich die Brisanz von jener zwischen den einzelnen Stücken unterscheidet. Kästner hatte also in jedem Fall etwas zu sagen, sei es die Kritik an Diktatur und Monarchie oder auch der Konflikt zwischen jung und alt. Über die Erkennbarkeit und Nachvollziehbarkeit der Handlung und die Entwicklung der Figuren lässt sich meiner Ansicht nach allerdings streiten.

Die Stücke *Zu treuen Händen* und *Verwandte sind auch Menschen* leiden an einer gewissen Handlungsarmut und die auf das Vorspiel folgende Geschichte in *Das Haus Erinnerung*, ist nicht ganz nachvollziehbar. Über *Chauvelin oder Lang lebe der König!* kann diesbezüglich keine Aussage getroffen werden, da es nicht fertiggestellt wurde und *Die Schule der Diktatoren* sollte schließlich auch beabsichtigt keine stringente Handlung verfolgen, wie Kästner in seinem Vorwort schreibt⁶⁵³, ist allerdings trotzdem das meiner Ansicht nach handlungsreichste Stück Kästners.

Die Figuren werden zwar, außer in *Die Schule der Diktatoren*, wo es vermieden wurde, innerhalb der Stücke klar charakterisiert, eine erkennbare Entwicklung vollziehen sie allerdings, bis auf den Millionär Stefan Blankenburg in *Verwandte sind auch Menschen*, der einsieht, dass er zu streng mit seinen Angehörigen verfuhr, nicht. Sowohl Thomas in *Zu treuen Händen* als auch Michaelis in *Das Haus Erinnerung* bleiben während des gesamten Stückes, auch wenn sich die Situationen um sie herum verändern, nicht erwachsen werden wollende, sich selbst stilisierende, melancholische Schriftsteller-Figuren. In *Die Schule der Diktatoren* ist eine Entwicklung der Figuren wiederum wissentlich ausgespart worden.

Nicht nur in der Forderung nach Handlungs- und Figurenentwicklung lassen sich bei Kästner bürgerliche Bewertungskriterien als Pendant zur Erneuerung des Theaters erkennen, sondern Kästner setzt auch für das Verständnis seiner Stücke bürgerliche Bildung voraus, indem er wiederholt auf das im Theaterkapitel beschriebene Vorwissen verweist.

⁶⁵³ Vgl. Kästner: *Trojanische Esel*. S. 461 f.

Dagegen ist das Verständnis seiner Kabaretttexte weniger an Hintergrundwissen geknüpft, was wiederum seiner Idee von Gebrauchsliteratur eher entspricht und außerdem der von ihm geforderten Zugänglichkeit von Kabaretttexten für ein breites Publikum zuträglich ist.⁶⁵⁴

Lediglich seine Parodien knüpfen eindeutig an Vorwissen an.

Stilistisch blieb Kästner auch im Kabarett traditionell und orientierte sich an einer klaren eindeutigen Sprache. Während Kästners Theaterstücke aufgrund der kabarettistischen Tendenzen und Szenenfolgen als dramaturgisch nicht tragend genug kritisiert wurden, gereichte ihm im Kabarett selbst sein Talent für kurze, zitierbare, stark pointierte Sentenzen zum besonderen Erfolg. Die zeitnahen und zeitkritischen Töne, die er in seinen Rezensionen von Theater- und auch Kabaretttexten forderte, ließ er im Kabarett anklingen. Auf dieser theatralen Plattform ging er auf gesellschaftliche Erscheinungen und Missstände kritisch ein und bildete in seinen Texten das Bestehende ab. Das Kabarett bot ihm das Forum direkt auf Ereignisse zu reagieren und damit unmittelbar die Menschen zu erreichen. Kühn meint, Kästner hätte das Kabarett vor allem in der Nachkriegszeit als moralische Anstalt betrachtet, in der es um das „Wahre“, „Gute“ und „Schöne“ zu kämpfen gelte.⁶⁵⁵ Auch hier entfaltet sich also wieder die Diskrepanz zwischen Zeitnähe bzw. gesellschaftlicher Brisanz und bürgerlich-traditionellen Begrifflichkeiten und Wertvorstellungen.

Diese Diskrepanz wiederum zieht sich in gewisser Weise durch Kästners gesamtes Leben und Werk und wird in seiner Beschäftigung mit dem Theater besonders deutlich. Denn noch vor die Forderung nach künstlerischer Qualität stellt er die politische Aussagekraft und ein mögliches gesellschaftliches Veränderungspotential in seiner Bewertung der Theater- und Kabaretttexte. Vor allem Revue und Kabarett hätten nur in der Zeitkritik ihre Berechtigung.⁶⁵⁶

Um Kästners eigenes Schreiben für die Bühne einschätzen zu können, muss dabei erneut seine persönliche politische Einstellung herangezogen werden.

Obwohl es Kästners Anliegen war, die gesellschaftlichen Probleme, militaristische und totalitäre Tendenzen in Staat und Bevölkerung aufzudecken, blieb er mit seinen Forderungen in allgemeinen humanistisch-moralischen Vorstellungen haften. Da er jegliche Ideologie entschieden ablehnte, sehnte er sich in seinen Texten nach einer von vernunftbegabten Menschen geleiteten Demokratie, trotz dem er den realen Möglichkeiten rational-kritisch gegenüber stand. Marcel Reich-Ranicki bezeichnete ihn deshalb als „Moralist ohne Illusionen“⁶⁵⁷, der auf schulmeisterliche Art das Publikum zu belehren versuchte.

⁶⁵⁴ Vgl. u. a. Zonneveld: *Erich Kästner als Rezensent*. S. 96.

⁶⁵⁵ Vgl. Kühn: *Wir sind so frei*. S. 79.

⁶⁵⁶ Vgl. Zonneveld: *Erich Kästner als Rezensent*. S. 96.

⁶⁵⁷ Reich-Ranicki: *Der Dichter der kleinen Freiheit*. S. 514.

Wie schon erwähnt, hielt er den eigenen Forderungen in erster Linie innerhalb seiner Kabarettarbeit stand, wobei sich hierin Unterschiede zwischen Früh- und Spätwerk feststellen lassen. Während Kästner in seinen Kabaretttexten der Weimarer Republik noch vehementer auf Missstände, wie beispielsweise Anonymität der Großstadt, Militarismus und Reaktion und die empfundene innerliche Leere der „kleinen“ Leute, aufmerksam machte, verharrte er nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges zunehmend in der Beschreibung des Bestehenden und der Warnung vor der Wiederholung der Geschichte, resignierte also immer mehr. Trotzdem nutzte er in beiden Fällen das Kabarett für politische und zeitkritische Töne. Seine Theaterstücke lassen das jedoch, wie schon erwähnt, vermissen.

Alle Stücke, außer *Die Schule der Diktatoren*, entstanden während des Nationalsozialismus, wodurch politische und zeitkritische Töne, dem in der inneren Emigration befindlichen und mit Schreibverbot belegten Kästner, nur unter Lebensgefahr möglich gewesen wären. Obwohl ihm das Schreiben von Dramen so sehr am Herzen lag, bekannte er sich nach dem Ende des nationalsozialistischen Regimes nicht zu den zahlreichen unter Pseudonym aufgeführten Stücken, lediglich zu dem für *Zu treuen Händen* verwendeten Melchior Kurtz. Neuhaus vermutet, dass Kästner damit weitere Kritik an seiner inneren Emigration vermeiden und von der Arbeit während des Nationalsozialismus ablenken wollte.⁶⁵⁸

Doch sicherlich bewogen ihn zusätzlich die Zweifel an der literarischen und inhaltlichen Qualität zum Verschweigen dieses Teils seines Werkes. Unschlüssig ist allerdings, warum sich Kästner dem ihm wichtigen Dramen-Schreiben vor allem in einer Zeit widmete, in dem es ihm nicht möglich war, seine eigene Meinung frei zu äußern und sich nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges nicht verstärkt auf die Produktion von Theaterstücken konzentrierte. Ein Grund dafür könnte die mit vielen Ambitionen befrachtete Arbeit an *Die Schule der Diktatoren* sein, das als das einzig wirklich politische Stück sein erfolgreiches Theaterdebüt werden sollte. Einen anderen lieferte Kästner in seinem Text *Der tägliche Kram*, in dem er nochmals betonte, dass in einer Zeit des Wiederaufbaus die Erledigung des Tagesaktuellen über dem eigenen Gesamtwerk stehe⁶⁵⁹ und wodurch er erneut seiner Funktion als Gebrauchsschreiber gerecht wurde.

Die Bühnentexte, die politische Bestrebungen vorzuweisen haben, also seine Kabaretttexte und *Die Schule der Diktatoren*, leiden allerdings unter der Verschwommenheit von Kästners Politikvorstellungen. Denn wie ich im Teil zu *Die Schule der Diktatoren* schon erwähnt habe, verfolgt der Siebente, ähnlich wie Kästner, zwar moralische, aber nicht klar definierbare

⁶⁵⁸ Vgl. Neuhaus: *Das verschwiegene Werk*. S. 53.

⁶⁵⁹ Vgl. Kästner: *Wir sind so frei*. S. 80 ff.

politische Ziele. Und auch in den Kabaretttexten werden die Allgemeinplätze und Bestrebungen nach humanistischer Harmonie zum Problem, da sie nicht selten dazu führten, dass die Bezeichneten zwar verstanden und mit lachten, sich jedoch nicht persönlich und zum Umdenken angesprochen fühlten.⁶⁶⁰ Diese harmlose und schulmeisterliche Verfahrensweise mit dem Publikum wurde von Radikaleren, wie dem schon erwähnten Benjamin, scharf kritisiert, da sie keine gesellschaftliche Umwälzung verursache.⁶⁶¹ Auch hier begibt sich Kästner also in eine Diskrepanz, da er einerseits vom Theater Anregungen zur gesellschaftlichen Veränderung verlangt, andererseits aber selbst durch die Allgemeingültigkeit und Indirektheit seiner Forderungen keinen konkreten politischen Wandel hervorrufen kann. Dafür führten allerdings gerade diese Aspekte seiner Texte zu einem nachhaltigen Erfolg bei einem breiten Publikum.

Die Kategorie Erfolg wiederum spielte bei Kästner schon früh in der Bewertung der eigenen Arbeit eine Rolle,⁶⁶² womit auch dieser Aspekt mit Kästners Theaterbegriff in Verbindung gesetzt werden muss. Zwar verwendete Kästner in seinen Rezensionen „Erfolg“ nicht als Bewertungskriterium für die Stücke und Inszenierungen, bemängelte allerdings, wenn seiner Meinung nach gute Stücke keinen Erfolg erzielen konnten und andere, die er negativ beurteilte, dagegen zahlreiche ZuschauerInnen anlockten.

Da er selbst mit seiner literarischen Tätigkeit viele Menschen erreichen wollte, spricht auch der eingetretene Erfolg für das Gelingen seiner Arbeit und Erreichen seiner Ziele. Im Kabarett konnte Kästner zahlreiche Erfolge feiern und wurde damit den eigenen Ansprüchen gerecht, gerade aber seine ambitionierteste Theaterarbeit *Die Schule der Diktatoren* war nicht so erfolgreich wie erhofft.⁶⁶³ Die Lustspiele unter Pseudonym, an denen er wahrscheinlich mitgeschrieben hat, hatten dagegen mehr Erfolg beim Publikum.⁶⁶⁴ Aber angesichts der Tatsache, dass sich Kästner nicht öffentlich zu ihnen bekannte, kann darauf geschlossen werden, dass er gerade in diesen Fällen nicht honoriert werden wollte, da er mit seiner Arbeit scheinbar nicht zufrieden war.

⁶⁶⁰ Vgl. u. a. Seidel, Gerhard: *Links vom Möglichen*. S. 65.

⁶⁶¹ Vgl. Benjamin: *Linke Melancholie*. S. 457 fff.

⁶⁶² Vgl. Kästner: *Mein liebes, gutes Muttchen, Du!*. S. 40.

⁶⁶³ Vgl. Kästner: *Trojanische Esel*. S. 823 fff.

⁶⁶⁴ Vgl. Neuhaus: *Das verschwiegene Werk*.

Kästner wurde seinen eigenen Forderungen an die Bühne also vor allem im Kabarett gerecht und konnte mit seinen Dramen nicht das Erhoffte erzielen. Am deutlichsten wird diese Schlussfolgerung an seinem Hörspiel *Leben in dieser Zeit*. In dieser Arbeit verband Kästner sein kabarettistisches Talent für pointierte, eingängige, zitierbare Sätze mit einer, wenn auch losen, Handlung. In dieser *Lyrischen Suite in drei Sätzen* schaffte Kästner es, zeitnah und kritisch die Menschen seiner Zeit so darzustellen, dass sie sich wiedererkannten. Gleichzeitig transportierte Kästner die ihm wichtige Aussage „Denkt an die, die später kommen!“⁶⁶⁵ und schuf in der losen, kabarettistischen Szenenfolge eine neue Dramaturgie. Die für Chansons prädestinierten Verse⁶⁶⁶ wurden von Nicks Melodien unterstützt und *Leben in dieser Zeit* wurde erfolgreich für die Bühne adaptiert.

Für den gewünschten Erfolg als Dramatiker mit *Die Schule der Diktatoren*, standen Kästner also nicht zuletzt die eigenen Ambitionen und Erwartungen im Weg.

Den meisten Erfolg auf der Bühne konnte er mit ursprünglich nicht direkt für die Bühne geschriebenen Texten, wie *Leben in dieser Zeit* und den Kinderromanen erzielen.

Seine Begabung lag in der Kürze und der Pointiertheit, die er fürs Kabarett zu nutzen wusste. Auch das präzise Beobachten der Menschen und das fotografische Festhalten von Situationen in eingängigen, humoristischen Texten, kam ihm dort ebenfalls zugute. Diese Beobachtungsgabe wusste Kästner auch in seiner Funktion als Theaterkritiker zu nutzen und auch, wenn ihm klar war, dass sich über seine Stücke streiten ließe, zumindest als Zuschauer hielt er sich für nicht zu übertreffen.⁶⁶⁷

Auch wenn diese Einschätzung Kästners wieder stark von Selbststilisierung geprägt ist, möchte ich seine Einschätzung annähernd bestätigen. Erich Kästner verlangte viel von sich und seinem Werk und konnte den eigenen Ansprüchen als Dramatiker nicht gerecht werden, dennoch erzielte er mit den anderen und weitaus umfangreicheren Teilen seines Werkes zahlreiche und nachhaltige Erfolge, wenn auch nicht immer bei den Kritikern, so dann aber bei dem ihm wichtigeren Publikum. Mit seiner Arbeit fürs Kabarett konnte er jedoch auch auf der Bühne die gewohnte Anerkennung erreichen. Seine Liebe für das Theater zog sich durch sein ganzes Leben, seine Texte sind von Theatermetaphern geprägt und seine Theaterkritiken zeichnen deshalb besonders anschaulich das Bild einer bewegten Zeit. Gerade weil Kästners Rezensionen durch seinen humoristischen Stil gewinnen und mehr literarisch als nüchtern-journalistisch daher kommen, hoffe ich, dass sie in den nächsten Jahren verstärkt Eingang in sowohl die Kästner- als auch Rezensions-Forschung finden werden. In diesem Sinne möchte

⁶⁶⁵ Kästner: *Trojanische Esel*. S. 42 f.

⁶⁶⁶ Vgl. Vgl. Kühn: *Kleiner Mann, zwischen den Stühlen*. S. 92.

⁶⁶⁷ Vgl. Kästner: *Als ich ein kleiner Junge war*. S. 111.

ich zum Abschluss meiner Arbeit Kästner selbst mit einem Gedicht aus dem Jahr 1950 zu Wort kommen lassen:

„Stimme von der Galerie

Die Welt ist ein Theaterstück.
Spielt eure Rollen gut! Ihr spielt ums Leben.
Seid Freund! Seid Feind! Habt Macht! Habt Glück!
Ich spiel nicht mit. In jedem Stück
muß es auch Menschen, die bloß zuschaun, geben.

Und wenn das Stück mißfällt, so laßt mich schließen,
ist das noch längst kein Grund, aufs Publikum zu schießen.“⁶⁶⁸

⁶⁶⁸ Kästner: *Werke. Zeitgenossen, haufenweise*. S. 282.

VII.) Bibliografie

Adamski, Heike: *Diener, Schulmeister und Visionäre. Studien zur Berliner Theaterkritik der Weimarer Republik*. Frankfurt am Main: Peter Lang Europäischer Verlag der Wissenschaften, 2004.

Bemann, Helga: *Erich Kästner. Leben und Werk*. Frankfurt am Main, Berlin: Ullstein Verlag, 1994. (Erstausgabe: *Humor auf Taille*. Berlin: Verlag der Nation, 1983.)

Bemmann, Helga (Hg.): *Mitgelacht – dabeigewesen. Erinnerungen aus sieben Jahrzehnten Kabarett*. Berlin: Henschelverlag, 1973.

Bemmann, Helga: *Berliner Musenkinder-Memoiren. Eine heitere Chronik von 1900-1930*. Berlin: VEB Lied der Zeit Musikverlag, 1981.

Benjamin, Walter: Linke Melancholie. In: Benjamin, Walter: *Angelus Novus. Ausgewählte Schriften 2*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1966, S. 457-461.

Brandt, Cornelia A.: *Theater in der Weimarer Republik. Eine quantitative Analyse*. Karlsruhe: studium presse, 1990.

Brauneck, Manfred: *Theater im 20. Jahrhundert. Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1982.

Brecht, Bertolt: *Gedichte 3. Gedichte und Gedichtfragmente 1913-1927*. Werner Hecht; Jan Knopf; Werner Mittenzwei; Klaus-Detlef Müller (Hg.): *Bertolt Brecht Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*. Bd. 13. Berlin, Weimar, Frankfurt am Main: Aufbau-Verlag und Suhrkamp Verlag, 1993.

Bruckner, Ferdinand: *Dramen*. Hansjörg Schneider (Hg.). Berlin: Verlag Volk und Welt, 1990.

Budzinski, Klaus (Hg.): *So weit die scharfe Zunge reicht. Die Anthologie des deutschsprachigen Cabarets. Mit einem Essay von Werner Finck*. München, Bern, Wien: Scherz Verlag, 1964.

Budzinski, Klaus: *Die Muse mit der scharfen Zunge. Vom Cabaret zum Kabarett*. München: Paul List Verlag, 1961.

Budzinski, Klaus: *Wer lacht denn da? Kabarett von 1945 bis heute*. Braunschweig: Georg Westermann Verlag, 1989.

Deißner-Jenssen, Frauke: *Die zehnte Muse. Kabarettisten erzählen*. Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1982.

Dürrenmatt, Friedrich: *Der Besuch der alten Dame: eine tragische Komödie. Neufassung 1980*. Bd. 5. Zürich: Diogenes Verlag, 1998.

Dürrenmatt, Friedrich: *Die Physiker. Eine Komödie in zwei Akten. Neufassung 1980*. Bd. 7. Zürich: Diogenes Verlag, 1998.

Dürrenmatt, Friedrich: *Ein Engel kommt nach Babylon. Eine fragmentarische Komödie in drei Akten. Neufassung 1980*. Bd. 4. Zürich: Diogenes Verlag, 1998.

Enderle, Luiselotte: *Auf ein Wort, lieber Leser. Biographie Erich Kästners*. München: [Selbstverlag], 1957.

Enderle, Luiselotte: *Erich Kästner. In Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Dargestellt von Luiselotte Enderle*. München: Rowohlt, 1966 (Erstausgabe 1960).

Goethe, Johann Wolfgang von: *Werke. Die Leiden des jungen Werthers. Wilhelm Meisters Lehrjahre*. Wilhelm Voßkamp; Waltraud Wiethölter (Hg.); unter Mitarbeit von Christoph Brecht, Bd. 4. Frankfurt am Main, Leipzig: Insel Verlag, 2007.

Görtz, Franz Josef; Sarkowicz, Hans: *Erich Kästner. Eine Biographie*. Unter Mitarbeit von Anja Johann. München, Zürich: Piper Verlag, 1998.

Hanuschek, Sven: *Keiner blickt dir hinter das Gesicht. Das Leben des Erich Kästners*. München, Wien: Carl Hanser Verlag, 1999.

Hesterberg, Trude: *Was ich noch sagen wollte...*. Berlin: Henschelverlag, 1971.

Hippen, Reinhard: *Das Kabarett-Chanson. Typen-Themen-Temperamente*. Zürich: pendo-Verlag, 1986.

Hippen, Reinhard: Kabarett zwischen den Kriegen. Die „goldenen zwanziger Jahre“. In: *Die wilden Zwanziger. Weimar und die Welt 1919-33. Ein BilderLeseBuch*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1988, S. 101-119.

Hoffmann, Hilmar; Klotz, Heinrich (Hg.): *Die Kultur unseres Jahrhunderts. 1918-1933*. Düsseldorf, Wien, New York, Moskau: ECON Verlag, 1993.

Ihering, Herbert: *Von Reinhardt bis Brecht. Eine Auswahl der Theaterkritiken von 1909-1932. Herausgegeben und mit einem Vorwort von Rolf Badenhausen*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag GmbH, 1967. Josef Görtz (Hg.), Bd. 5. München, Wien: Carl Hanser Verlag, 1998.

Kästner, Erich: *Als ich ein kleiner Junge war*. 26. Auflage, Hamburg: Cecilie Dressler Verlag, Zürich: Atrium Verlag, 1957.

Kästner, Erich: *Das große Erich Kästner Lesebuch*. Sylvia List (Hg.). München: Deutscher Taschenbuchverlag, 1999.

Kästner, Erich: *Die kleine Freiheit. Chansons und Prosa 1949-1952*. Zürich: Atrium Verlag, 1952.

Kästner, Erich: *Die Schule der Diktatoren und noch mehr Theater. Herausgegeben und mit einem Vorwort von Jochen Ziller*. Berlin: Henschelverlag, 1979.

Kästner, Erich: *Die Schule der Diktatoren und noch mehr Theater. Herausgegeben und mit einem Vorwort von Jochen Ziller*. Jochen Ziller (Hg.). Zürich: Atrium Verlag, 1959.

Kästner, Erich: *Erich Kästner. Leben und Werk*. München: Goethe-Institut, 1964.

Kästner, Erich: *Gemischte Gefühle. Literarische Publizistik aus der „Neuen Leipziger Zeitung“ 1923-1933*. Alfred Klein (Hg.). Zürich: Atrium Verlag 1989.

Kästner, Erich: *Gesammelte Schriften für Erwachsene. Theater*. Bd. 5. Zürich: Atrium Verlag, 1969.

Kästner, Erich: *Gesammelte Schriften. Theater*. Bd. 4. Zürich: Atrium Verlag, 1959.

Kästner, Erich: *Mein liebes, gutes Muttchen, Du! Dein oller Junge. Briefe und Postkarten aus 30 Jahren. Ausgewählt und eingeleitet von Luiselotte Enderle*. Luiselotte Enderle (Hg.). Hamburg: Albrecht Knaus Verlag, 1981.

Kästner, Erich: *Werke. Junggesellen auf Reisen. Romane II.* Helmuth Kiesel; Sabine Franke; Roman Luckscheiter (Hg.), Bd. 4. München, Wien: Carl Hanser Verlag, 1998.

Kästner, Erich: *Werke. Splitter und Balken. Publizistik.* Hans Sarkowicz; Franz Josef Görtz (Hg.), Bd. 6. München, Wien: Carl Hanser Verlag, 1998.

Kästner, Erich: *Werke. Trojanische Esel. Theater, Hörspiel, Film.* Thomas Anz; Matthias Springer; Stefan Neuhaus; Franz Josef Görtz (Hg.), Bd. 5. München, Wien: Carl Hanser Verlag, 1998.

Kästner, Erich: *Werke. Wir sind so frei. Chanson, Kabarett, Kleine Prosa.* Hermann Kurzke; Lena Kurzke; Franz Josef Görtz (Hg.), Bd. 2. München, Wien: Carl Hanser Verlag, 1998.

Kästner, Erich: *Werke. Zeitgenossen, haufenweise. Gedichte.* Harald Hartung; Nicola Brinkmann; Franz Josef Görtz (Hg.), Bd. 1. München, Wien: Carl Hanser Verlag, 1998.

Kerr, Alfred: *Mit Schleuder und Harfe. Theaterkritiken aus drei Jahrzehnten.* Hugo Fetting (Hg.). Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1981.

Kerr, Alfred: *„So liegt der Fall“. Theaterkritiken 1919-1933 und im Exil.* Günther Rühle (Hg.). Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 2001.

Kerr, Alfred: *Lesebuch zu Leben und Werk.* Hermann Haarmann (Hg.), Klaus Siebenhaar (Hg.), Thomas Wölk (Hg.). Berlin: Argon Verlag, 1987.

Kerr, Alfred: *Theaterkritiken.* Jürgen Behrens (Hg.). Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1971.

Kordon, Klaus: *Die Zeit ist kaputt. Die Lebensgeschichte des Erich Kästner.* Weinheim, Basel: Beltz und Gelberg Taschenbuch, 1998.

Krull, Edith: *Herbert Ihering.* Berlin: Henschelverlag, 1964.

Kühn, Volker (Hg.): *Deutschlands Erwachen. Kabarett unterm Hakenkreuz. 1933-1945.* Kleinkunststücke Bd. 3. Weinheim, Berlin: Quadriga Verlag, 1989.

Kühn, Volker (Hg.): *Hoppla, wir beben. Kabarett einer gewissen Republik. 1918-1933.* Kleinkunststücke Bd. 2. Weinheim, Berlin: Quadriga Verlag, 1988.

Kühn, Volker (Hg.): *Wir sind so frei. Kabarett in Restdeutschland. 1945-1970.* Kleinkunststücke Bd. 4. Weinheim, Berlin: Quadriga Verlag, 1992.

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

Neuhaus, Stefan: *Revision des literarischen Kanons.* Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2002.

Nick, Edmund: *Das literarische Kabarett „Die Schaubude“ 1945-1948. Seine Geschichte in Briefen und Songs. Herausgegeben und kommentiert von Dagmar Nick.* Dagmar Nick (Hg.). edition monacensia. München: Allitera Verlag, 2004.

Otto, Rainer; Rösler, Walter: *Kabarettgeschichte. Abriß des deutschsprachigen Kabarets.* Berlin: Henschelverlag, 1981.

Pflüger, Irmgard: *Theaterkritik in der Weimarer Republik. Leitvorstellungen vom Drama in der Theaterkritik der 20er Jahre: Berlin und Wien.* Dissertation. Frankfurt am Main: Peter Lang Europäischer Verlag der Wissenschaften, 1981.

Rösler, Walter: *Das Chanson im deutschen Kabarett. 1901-1933*. Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1980.

Rühle, Günther: *Theater für die Republik. Im Spiegel der Kritik*. 2 Bände. Überarbeitete Neuauflage, Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1988.

Rühle, Günther: *Theater in Deutschland 1887-1945. Seine Ereignisse – seine Menschen*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 2007.

Rühle, Günther: *Theater in unserer Zeit*. 2. Auflage, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1980.

Schikorsky, Isa: *Erich Kästner*. 2. Auflage, München: Deutscher Taschenbuchverlag, 1999.

Schneider, Hansjörg: *Die Zeit ist aus den Fugen. Dresdens Schauspiel in den zwanziger Jahren. Mit drei Beiträgen von Ingeborg Mätje*. Dresden: Verlags- und Publizistikhaus, 2007.

Schöne, Lothar: *Neuigkeiten vom Mittelpunkt der Welt. Der Kampf ums Theater in der Weimarer Republik*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1994.

Tornow, Ingo: *Erich Kästner und der Film. Mit den Songtexten Kästners aus „Die Koffer der Herrn O.F.“*. München: Verlagsbuchhandlung Filmland Presse, 1992.

Wegner, Manfred (Hg.): *„Die Zeit fährt Auto“. Erich Kästner zum 100. Geburtstag. [Deutsches Historisches Museum, 24. Februar bis 1. Juni 1999 ; Münchner Stadtmuseum, 2. Juli bis 31. Oktober 1999]*. Berlin: Deutsches Historisches Museum, 1999.

Wolff, Rudolf (Hg.): *Erich Kästner. Werk und Wirkung*. Bonn: Bouvier Verlag Herbert Grundmann, 1983.

Zonneveld, Johan: *Erich Kästner als Rezensent 1923-1933*. Frankfurt am Main, Bern, New York, Paris: Verlag Peter Lang, 1991.

Zeitungsartikel

Anonym: Kästner-Dramatik. In: *Der Morgen*. Berlin (DDR), 17. 07. 1978.

Bürger, Eberhard: Erich Kästners verwirrender Wechsel der Medien und der Namen. Aus Anlaß einiger Veröffentlichungen zu Kästners 100. Geburtstag. In: *literaturkritik.de*. http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=188&ausgabe=199901. Nr.1, Februar 1999, Zugriff: 09.05.2010.

Drews, Wolfgang: Kästners politische Hausapotheke. Die „Schule der Diktatoren“ in den Münchner Kammerspielen. In: *FAZ*, 28. 02. 1957.

g.r.: Ein Geschenk für Kästner. „Die Schule der Diktatoren“ in Darmstadt. In: *FAZ*, 22. 01. 1969.

Reifferscheidt, F.M.: Kästners „Schule der Diktatoren“. In: *Die Weltbühne* 12/13, 27. 03. 1957, S. 394-398.

Nachschlagewerke

Budzinski, Klaus; Hippen, Reinhard (Hg.): *Metzler Kabarett Lexikon*. Stuttgart, Weimar: Verlag J. B. Metzler, 1996.

Quadflieg, Will (Vorr.): *Harenberg Schauspielführer. Die ganze Welt des Theaters: 298 Autoren mit mehr als 780 Werken*. 3. vollständig überarbeitete und erweiterte Auflage, Dortmund: Harenberg, 2003.

Scholze-Stubenrecht, Werner (Hg.): *Duden. Rechtschreibung der deutschen Sprache*. 21. völlig neu bearbeitete und erweiterte Auflage. Herausgegeben von der Dudenredaktion auf der Grundlage der neuen amtlichen Rechtschreibregeln. Mannheim, Leipzig, Wien, Zürich: Dudenverlag, 1996.

Töteberg, Michael (Hg.): *Metzler Film Lexikon*. 2. aktualisierte und erweiterte Ausgabe, Stuttgart, Weimar: Verlag J. B. Metzler, 2005.

CD's

Best of Erich Kästner. Sachliche Romanzen, Briefe an mich selber, Lyrische Hausapotheke und andere Gedichte. Gelesen von Erich Kästner, Heinz Rühmann, Hans-Jürgen Schatz, Gert Westphal, Herausgeber: Deutsche Grammophon Literatur / Family Entertainment, Deutschland 2007.

Leben in dieser und jener Zeit. Originaltonaufnahmen von und mit Erich Kästner, Herausgeber: Deutsches Historisches Museum, Deutschland 1999.

Filme

Berlin. Die Sinfonie der Großstadt, Regie: Walter Ruttmann, Deutschland 1927.

Der blaue Engel. Regie: Josef von Sternberg, Deutschland 1930.

VIII.) Anhang

1.) Abstract

Der bekannte Lyriker, Romancier und Kinderbuchautor Erich Kästner (1899-1974) hatte Zeit seines Lebens auch eine besondere Vorliebe für das Theater, die jedoch in der Forschung bisher kaum ausführlich Beachtung fand. Daher widmet sich meine Diplomarbeit *Erich Kästner und das Theater – ein bisschen mehr als Emil und Fabian* diesem Bereich seines schriftstellerischen Schaffens.

In meinen Betrachtungen habe ich drei verschiedene Bereiche seiner Beschäftigung mit dem Theater näher untersucht: erstens seine journalistische Tätigkeit als Theaterrezensent, zweitens Kästners Schreiben für das Kabarett und drittens seine bisher eher unbekannte Produktion eigener Theatertexte.

Anhand der Analyse jener drei Bereiche von Kästners Auseinandersetzung mit dem Theater, habe ich die Frage nach seinem eigenen Theaterbegriff eruiert und Überlegungen angestellt, inwieweit er mit dem Schreiben eigener Dramen diesem Theaterbegriff gerecht geworden ist.

Als Rezensent unterzog Kästner insbesondere die Theaterlandschaft der Weimarer Republik und der Nachkriegszeit einer genauen Betrachtung, wodurch ich auf die ihm wichtigen Kriterien einer gelungenen Inszenierung und eines gelungenen Dramas schließen konnte.

Als Kabarettist verfasste Kästner zahlreiche Chansons und andere Kabaretttexte, die während 1927 und 1952 auf zahlreichen Bühnen adaptiert wurden und große Erfolge erzielen konnten.

Beim Verfassen eigener Dramentexte konzentrierte sich Kästner auf das Schreiben von Lustspielen, wozu auch einige während des Nationalsozialismus unter Pseudonym verfasste zählen, bei denen Kästners Autorschaft allerdings nicht immer als gesichert gelten kann.

Bei der Beantwortung meiner Forschungsfrage komme ich zu dem Schluss, dass Kästner seinem eigenen Theaterbegriff, der ein politisch-orientiertes, auf Veränderung der Gesellschaft zielendes Theater beinhaltet, mit seinen eigenen tendenziell unpolitischen Dramentexten nicht gerecht wird. Lediglich Kästners für die Kabarettbühnen verfassten Texte entsprechen diesen Zielsetzungen an das Theater, weshalb er mit seinen auf Kürze und Pointen ausgerichteten Versen in den Kabaretts der Weimarer Republik und der Nachkriegszeit ein breites Publikum erreichen konnte.

2.) Tabellarischer Lebenslauf – Elisabeth Guzy

Persönliche Daten

Geb.:	17. 10. 1985	in Dresden
Staatsangehörigkeit:	deutsch	

Ausbildung

10/04	Beginn des Studiums der Theater-, Film- und Medienwissenschaft	Universität Wien
07/04	Abitur	St. Benno-Gymnasium
08/96 – 07/04	Schülerin des St. Benno- Gymnasiums	in privater Trägerschaft des Bistums Dresden- Meißen
08/92 – 07/96	Schülerin der 75. und 76. Grundschule	Dresden – Leutewitz Dresden – Briesnitz

Praktische Ausbildung/ Praktika und Hospitanzen

11/09 – 02/10	Dramaturgie- und Regie- Hospitantz	Mittelsächsisches Theater, Freiberg
06/08 – 06/08	Mitarbeit bei „Los locos de Valencia“ von Lope de Vega	Institut für Romanistik, Universität Wien
06/07 – 08/07	6-wöchige Redaktionshospitantz	3sat, Filmredaktion in Mainz
08/06 – 09/06	6-wöchige Dramaturgiehospitantz	Staatsschauspiel Dresden, Dramaturgie, bei Martin Wigger
03/06 – 06/06	Regieassistentz bei „Anatol“ von Arthur Schnitzler	für die Theatergruppe „Spieltrieb“, Wien
10/01 – 10/01	14-tägiges Praktikum	Staatsschauspiel Dresden Sekretariat Chefdramaturgin
02/01 – 02/01	14-tägiges Betriebspraktikum	Staatsschauspiel Dresden, Sekretariat Chefdramaturgin