

# Sachliche Romantik

Verzaubernde Entzauberung in Erich Kästners  
früher Lyrik

*Carl Pietzcker*  
*Universität Freiburg*

1929 erschien «Lärm im Spiegel», Kästners zweiter Lyrikband.  
Das Eingangsgedicht schlägt den Ton an:

## **Sachliche Romanze<sup>1</sup>**

Als sie einander acht Jahre kannten  
(und man darf sagen: sie kannten sich gut),  
kam ihre Liebe plötzlich abhanden.  
Wie ändern Leuten ein Stock oder Hut.

Sie waren traurig, betrugten sich heiter,  
versuchten Küsse, als ob nichts sei,  
und sahen sich an und wußten nicht weiter.  
Da weinte sie schließlich. Und er stand dabei.

Vom Fenster aus konnte man Schiffen winken.  
Er sagte, es wäre schon Viertel nach Vier  
und Zeit, irgendwo Kaffee zu trinken.  
Nebenan übte ein Mensch Klavier.

Sie gingen ins kleinste Café am Ort  
und rührten in ihren Tassen.  
Am Abend saßen sie immer noch dort.  
Sie saßen allein, und sie sprachen kein Wort  
und konnten es einfach nicht fassen.

«Sachliche Romanze» — ein Lyrikprogramm in der Nußschale: In (Neuer) Sachlichkeit soll eine Tradition fortgeführt und so vielleicht auch zerstört werden, die spätestens Heine mit den «Romanzen» seines «Buchs der Lieder» gestiftet hatte. Das waren nicht mehr jene von Herder und den Romantikern einge-deutschten trochäischen Achtsilbler spanisch-katholischen Inhalts, sondern Verserzählungen im Volkston. Sie umspielten klagend Leiden der Liebe — gelegentlich sogar in trochäischen Achtsilblern:

Allen thut es weh im Herzen,  
Die den bleichen Knaben sehn,  
Dem die Leiden, dem die Schmerzen  
Auf's Gesicht geschrieben stehn.<sup>2</sup>

Auch bei Kästner «thut es weh im Herzen», doch «die Schmerzen» «stehn» nicht mehr «auf's Gesicht geschrieben»; sie verbergen sich hinter der Maske eines sachlichen Großstädters, hinter seiner kühl-journalistischen Sprache. «Leiden» und distanzier-te Gleichgültigkeit, «Romanze» und Sachlichkeit treten einander gegenüber.

Gehn wir zunächst auf die eine Seite dieses Widerspruchs, auf die der «Romanzen» Heines. Ihre vierzehnte ist die

**Wasserfahrt.**<sup>3</sup>

Ich stand gelehnet an den Mast,  
Und zählte jede Welle.  
Ade! mein schönes Vaterland!  
Mein Schiff, das segelt schnelle!

Ich kam schön Liebchens Haus vorbei,  
Die Fensterscheiben blinken;  
Ich guck' mir fast die Augen aus,  
Doch will mir niemand winken.

Ihr Thränen bleibt mir aus dem Aug',  
Daß ich nicht dunkel sehe.  
Mein krankes Herze, brich mir nicht  
Vor allzugroßem Wehe.

Drei leicht eingängige, gleichgebaute vierzeilige Strophen in regelmäßigen Jamben; zugleich drei mühelos überschaubare Sze-

nen: Das Ich am Mast, die Heimat verlassend, Abschied; die Fahrt vorbei am Haus der Geliebten, sie winkt nicht, Enttäuschung; die Selbstermahnung des leidenden Ich, «Wehe». Den Lesenden tritt im balladesken Rollenlied ein männliches Ich gegenüber, erzählt ihnen aus epischer Distanz eine Szene seiner Vergangenheit (I, 1-2). Schon bald aber (I, 3/4) wechselt es ins Präsens und spricht aus dieser Szene heraus. So laden Zeiten- und Perspektivwechsel die Lesenden, die eben noch von außen und vom Ich getrennt auf jene Szene schauten, ein, sie von innen zu erfahren: aus der Perspektive des vergangenen Ich. Doch schon der Beginn der nächsten Strophe schiebt sie wieder nach außen: Das Ich geht zu seiner Fahrt auf epische Distanz (II, 1). Die löst es freilich schnell wieder auf (II, 2), vergegenwärtigt die Situation abermals von innen. Auch die Lesenden können sie nun von innen mit den Augen des damaligen Ich erfahren, aber auch von außen mit ihren eigenen. Jetzt freilich (III) entfernt sich das Ich ganz aus Vergangenheit und äußerer Situation, wendet sich seinen Gefühlen, seinem Inneren zu und scheint in unmittelbarer Gegenwart aufzugehen: Aus der Erzählung ist ein innerseelisches Drama geworden. Die Lesenden sind eingeladen, in ihm mitzuspielen.

Durch die Erzählung in die Situation des Abschieds eingeführt (I), erfahren die Lesenden ihrerseits die Enttäuschung des Liebenden (II); so können sie das deutlich benannte «Wehe» (III) emotional mitvollziehen, am Kampf gegen es teilhaben und es dadurch nur umso schmerzlicher spüren. Vergangenheit und Gegenwart, sprechendes Ich und Leser bzw. Leserin sind nun im Liebesschmerz vereint. Da sie alle aber auch voneinander getrennt sind, können sich die Lesenden nun zu jenen schmerzlichen Gefühlen, die sie ins Gedicht einströmen lassen, auch von außen verhalten: Sie sind ihnen nicht ausgeliefert. So können sie sich der Verzauberung hingeben und sie dennoch genießen. Als eine Kunstwelt, die deutlich vom Alltag geschieden ist, unterstützt das Gedicht solche Verzauberung. Es grenzt sich durch sein Metrum aus, durch eine dem Alltag enthobene Kunstsprache («gelehnet»), in der volkstümliche Wendungen («guck' mir fast die Augen aus») einen naiven Ton mitklingen lassen, durch ein romantisches («schön Liebchen») und althergebrachtes (Lebensschiff)

Motivinventar und durch Situationen fern gesellschaftlicher Konkretion, in denen nur selten die zivilisatorische Gegenwart («Fensterscheiben») aufblinkt. So aus ihren konkreten Lebenssituationen entfernt und dennoch vorsichtig an sie erinnert, können die Lesenden sich poetisch verzaubern lassen und aus dem gedichteten Liebesleid den bitter-süßen Honig leidgetränkten Selbstgenusses ziehen.

Soweit zu Heines «Romanze». Nun zu Kästners «Sachlicher Romanze». — Verzauberung löst sich auf: Einem Paar kommt die «Liebe» «abhanden» (I); sie mühen sich, dies zu überspielen, wissen bald nicht weiter (II), suchen sich in ihren vorgegebenen Tagesablauf zu retten (III). Doch das erweist sich als nutzlos; schweigend sitzen sie in einer Welt, die des Liebeszaubers beraubt ist, und können es «einfach nicht fassen» (IV). Auch die Lesenden lassen sich nur schwer noch verzaubern; eine aus ihrem Alltag ausgegrenzte Kunstwelt wird ihnen verweigert. Ja mehr noch, das Gedicht führt sie in geschäftsmäßig lässiger Sprache an einen konkreten Ort ihrer zivilisatorischen Gegenwart: ins Café. Falls sie eine «Romanze» erwarten, werden nun auch sie enttäuscht, nicht nur das Paar. Sachlichkeit entzaubert die «Romanze». Doch sie rettet sie auch hinüber in die großstädtische Gegenwart. Ihre nüchterne Härte läßt spüren, was nicht ausgesprochen wird: den Schmerz der beiden. Den können die Lesenden nun dennoch fühlen — und in ihm ihren eigenen. Die durchgehend gereimten Strophen schaffen ja auch hier, selbst wenn sie nicht mehr so eingängig und gleichmäßig gebaut sind, einen ausgegrenzten Kunstraum, in dem sich Schmerz genießen läßt, sogar noch der durch Entzauberung. So tritt jene Sachlichkeit, welche die «Romanze» zerstört, doch auch in deren Dienst — wie umgekehrt die «Romanze» der Sachlichkeit dient und deren Emotionalität spüren läßt: die dem Schmerz abgerungene Härte. So greift sie Sachlichkeit aber auch an.

Selbst hermit steht Kästner noch in der Nachfolge Heines. Der hatte lyrische Verzauberung immer wieder durch Ironie, ja Sachlichkeit gestört:

Wir haben viel für einander gefühlt,  
Und dennoch uns gar vortrefflich vertragen.

Wir haben oft «Mann und Frau» gespielt  
Und dennoch uns nicht gerauft und geschlagen.  
Wir haben zusammen gejauchzt und gescherzt,  
Und zärtlich uns geküßt und geherzt.  
Wir haben am Ende, aus kindischer Lust,  
«Verstecken» gespielt in Wäldern und Gründen,  
Und haben uns so zu verstecken gewußt,  
Daß wir uns nimmermehr wiederfinden.<sup>4</sup>

Auch hier also sachliches, entzaubernd-verzauberndes Sprechen von verlorener Liebe. Anderswo finden wir bei Heine sogar eine Folie zur letzten Strophe der «Sachlichen Romanze»:

Sie saßen und tranken am Theetisch,  
Und sprachen von Liebe viel.  
Die Herren, die waren ästhetisch,  
Die Damen von zartem Gefühl.

Die Liebe muß seyn platonisch,  
Der dürre Hofrat sprach.  
Die Hofrätin lächelt ironisch,  
Und dennoch seufzet sie: Ach!<sup>5</sup>

An die Stelle geselliger Geschwätzigkeit am «Theetisch» tritt einsame Stummheit im «Café», an die des Sprechens über ungeliebte Liebe Schweigen angesichts verlorener.



Doch schauen wir genauer:

Als sie einander acht Jahre kannten  
(und man darf sagen: sie kannten sich gut),  
kam ihre Liebe plötzlich abhanden.  
Wie ändern Leuten ein Stock oder Hut.

Aus epischer Distanz berichtet ein Dritter, was den beiden geschah, nicht aber ihm. Von außen blickt er auf Vergangenes, eine Innenperspektive kennt er nicht. Wie in einen Guckkasten schaut er beobachtend auf die Figuren; allenfalls kommentiert er später dann ihr Verhalten: «Sie waren traurig». Als fühlendes Ich gibt er sich nicht zu erkennen, ja nicht einmal offen als

sprechendes: «*man* darf sagen». Das muß genügen. Dennoch ist das Ich im gelassen eleganten Gestus eines Conferenciers und in dessen einfach-genauer Sprache zu spüren. Dieser Conferencier wendet sich an seine Zuhörer beinahe wie in einem Theaterstück eine Figur, die das Spiel verläßt und die Zuschauer anspricht: «(und man darf sagen: sie kannten sich gut)». Eine Klammer in einem Gedicht! Kaum hat die lyrische Rede begonnen, wird sie unterbrochen: Vom Sprechen über die Sache — das Paar —, wechselt das Ich zu dem über angemessenen Ausdruck. Sprecher, Sprache und Sache treten auseinander. Mehr noch: Der Sprecher wendet sich an seine Zuhörer und rechtfertigt sich vor ihnen («man darf»); hierdurch treten auch sie ihm deutlicher gegenüber. Eine Kommunikationsszene entsteht, in der sich der Sprechende zur Sache, zur Sprache und zum Zuhörer verhält. Der schaut nun mit ihm als Vierter auf die beiden Figuren, wie der Zuhörer eines Bänkellieds auf die gemalten Figuren, die der Sänger ihm zeigt. Das Gedicht vom Abhandenkommen der Liebe — und Liebe war in den «Romanzen» ein Traum von unmittelbarer Einheit — dieses Gedicht lädt seine Leser zu einer Kommunikation ein, in der unmittelbare Einheit sich nicht erfahren läßt, wohl aber deutliche Trennung.

Die Liebe der beiden lockt nicht mit dem Zauber gefühlter Unmittelbarkeit. Am Anfang steht die Zahl: «Als sie einander acht Jahre kannten» — Quantität, nicht Qualität; genaue, inhalts- wie gefühlsleere Zeitangabe, nicht einmalige Geschichte und umfassendes Gefühl individuell erfahrener Liebe.<sup>6</sup> Sie «kannten» einander, waren Bekannte, auf Abstand, nicht aber in Liebe vereint. Doch, «man darf sagen: sie kannten sich gut» — einen dezente Andeutung: «Sie waren intime Bekannte; von Bindung wollen wir nicht reden. Jeder lebte für sich». Da wirkt es fast provozierend, wenn schließlich doch das Wort «Liebe» fällt. Kann das noch jene umfassende Erfahrung romantischer Phantasien sein? Oder hatte «Liebe» sich zuvor hinter Understatement verborgen? Bricht nun nach erfüllter Zeit «plötzlich» Ernüchterung durch, das Bewußtsein, daß aufhörte, was unbemerkt vielleicht lange schon zerfiel? Jetzt erscheint diese «Liebe» freilich wie ein Ding<sup>7</sup>: Sie kam «abhanden. Wie [...] ein Stock oder Hut»; verdinglicht, von den Personen getrennt. Zu ihrem

Ende führte nicht schuldhafte Tat, nicht Untreue oder Bosheit; es unterlief wie der Verlust eines Gebrauchsgegenstands, den man zerstreut liegen oder hängen läßt: einen «Stock», diese «Liebe», oder einen «Hut». Beliebiger wie solche «Liebe» sind auch die Liebenden, ohne Individualität, eben «Leute» unter «andern Leuten».

Von Ihrer «Liebe» getrennt, flüchten sie in Liebesgesten, um das Verlorene neu zu beleben. Mit diesen von Gefühl entleerten Gesten gehen sie um wie Turner mit ihren Übungen, wie Techniker, die versuchen, ihre Maschine wieder in Gang zu setzen. Doch schon bald «wissen sie nicht weiter»; wie der Techniker auf seinen Apparat oder wie der Schüler auf eine schwierige Mathematikaufgabe blicken sie ratlos auf das leblose Räderwerk ihrer «Liebe»:

Sie waren traurig, betrogen sich heiter,  
versuchten Küsse, als ob nichts sei,  
und sahen sich an und wußten nicht weiter.  
Da weinte sie schließlich. Und er stand dabei.

Ihre «Liebe» kam zwar «abhanden», doch noch fühlen sie gemeinsam: «Sie waren traurig». Gemeinsam versuchen sie den Verlust zu vertuschen, ja zu beheben; noch im Scheitern bleiben sie einander zugewandt — «sahen sich an» —, selbst dann noch, als sie «nicht mehr weiter» wissen. Diese stumme Einheit in der Erfahrung abgestorbener Einheit ist kaum auszuhalten. Doch «schließlich», endlich zerfällt sie: Das Paar spaltet sich nach geschlechtsspezifischem Verhalten: «Da weinte sie schließlich. Und er stand dabei». Nun sind sie getrennt; sie weint in sich hinein, er steht stumm und schaut zum Fenster hinaus.

Über drei Zeilen hinweg hatte ein einziger Satz in die Ratlosigkeit geführt; die beiden ersten Zeilen noch «heiter» — lässig, jede in sich selbst geteilt, präzise formulierte Kurzsätze reichend und mit ihnen je eine einprägsam in sich geschlossene Vorstellung. Die dritte Zeile dann gedehnt, über die Zäsur hinwegdrängend; Stauung, Ratlosigkeit, Pause. Nun die letzte Zeile; mit einer gedehnten ersten und einer betonten zweiten Silbe bringt sie aufatmend die Erlösung: «Da weinte sie schließlich». Punkt,

Zäsur ; der letzte Satz steht «dabei». Durch das Reimwort jedoch bezieht er sich auf die zweite Zeile zurück, steht nicht nur «dabei»: So sehr dieses Sprechen Trennung von Einheit erfahren läßt, es stellt Einheit auch her. Der Rhythmus des Sprechens malt das Geschehen, die Sache also ; und das Reimwort läßt dieses Sprechen sich zu einem eigenen Reich schließen.

So ist die Entzauberung poetisiert. Doch sie bleibt Entzauberung : Beobachtend blickt das sprechend Ich von außen auf die Figuren, fühlt sich nicht in sie ein, teilt kaum mit, was in ihnen vorgeht, und reiht Einzelbeobachtungen sichtbaren Verhaltens, ohne sie zu verbinden<sup>8</sup>: «betrugen sich heiter», «sahen sich an», «Und er stand dabei». Das wird sich fortsetzen : «Er sagte» oder sie «rührten in ihren Tassen». So bleibt den Lesenden der Zauber unmittelbarer Einheit dennoch verwehrt.

In der dritten Strophe suchen die Liebenden ihrer Hilflosigkeit zu entkommen :

Vom Fenster aus konnte man Schiffen winken.  
 Er sagte, es wäre schon Viertel nach Vier  
 und Zeit, irgendwo Kaffee zu trinken.  
 Nebenan übte ein Mensch Klavier.

Wer konnte winken ? Er oder sie ? Beide ? Das Ich ? — «man», sie alle und jeder andere auch. Sachlich, kurz und ohne Begründungszusammenhang gibt das Ich eine Ortsbeschreibung. Die Lesenden können vermuten, daß der Mann, während er «dabeistand», hinausschaute, vielleicht auch dachte, er könne «winken». Lesend blickten sie so ins Innere der Figur und mit ihr hinaus. Doch der Satz verschließt seine Bedeutung ; dafür öffnet er den Assoziationen der Lesenden freien Raum : Auf einem Schiff könnte man ins Weite fliehen und sich nachwinken lassen. Man könnte aber auch selbst winken, die Situation der «Wasserfahrt» also umkehren :

Mein Schiff, das segelt schnelle !  
 Ich kam schön Liebchens Haus vorbei,  
 Die Fensterscheiben blinken ;  
 Ich guck' mir fast die Augen aus,  
 Doch will mir niemand winken.

Erinnerung an so besungenes Liebesleid könnte aufkommen; winkend ließe es sich womöglich heilen. Heines «Fensterschau»<sup>9</sup> müßte nicht mehr zu «Liebesharm» führen. Doch das sind Träume eines «Romanzen»-Lesers, zu denen solch eine Leerstelle verlockt.

Die nächste Zeile — «Er sagte, es wäre schon Viertel nach Vier» — läßt die Lesenden vermuten, daß jener Mann solchen Träumereien nachhing; denn nun sucht er Halt an der genau geregelten Zeit, an einem Gefühlen und Träumen Äußeren also. Damit würde die Flucht aus der Ratlosigkeit sich fortsetzen: «Sie wußten nicht weiter», «schließlich» «weinte sie», wenigstens geschieht irgendetwas; er steht «dabei», schaut von ihr weg durchs Fenster nach draußen und träumt in sich hinein von romantischer Flucht oder Einheit. Doch kaum lockt die «Romanzen»-Lösung, wird er sachlich auf seiner Flucht, sucht ein Drittes, die Uhr. Die von allem Lebensinhalt, von aller Qualität freie Quantität («Viertel nach Vier»), die vorgegebene Ordnung eines nichtindividuellen Tageslaufs wird zum neuen Halt. Sie fordert angemessenes Verhalten: «und Zeit, irgendwo Kaffee zu trinken» — «irgendwo», nicht im unbestimmt-freien Irgendwo der «Romanzen», sondern im beliebigen der Großstadt; Hauptsache, die beiden müssen sich nicht mehr anschauen. Die Situation zu zweit ist unerträglich; zum Glück läßt sich ein Dritter hören: «Nebenan übte ein Mensch Klavier»; vielleicht eine vertonte «Romanze»? Doch, was Gefühle liebender Einheit wecken könnte, läßt Trennung erfahren: Ein Anonymer, irgendein «Mensch» spielt; er spielt nicht einmal, sondern «übt», läßt kein Lied erklingen, sondern macht es übend zum Gegenstand seiner Bemühungen, ähnlich wie vorher die beiden ihre «Küsse». Ja er übt nicht einmal ein Lied, sondern «Klavier», ein Instrument: Was da herübertönt, ist ein Mittel, Einstimmung läßt es kaum zu. Wie sollten die beiden sich wohlfühlen?

Sie setzen ihre Flucht fort und gehen «Kaffeetrinken»; da wären sie beieinander und doch mit einem Dritten beschäftigt, ihren «Tassen». Auch befänden sie sich in einer gewohnten und überschaubaren Situation ihrer zivilisierten Gegenwart. So könnten sie das, was ihnen geschah, «fassen».

Sie gingen ins kleinste Café am Ort  
und rührten in ihren Tassen.  
Am Abend saßen sie immer noch dort.  
Sie saßen allein, und sie sprachen kein Wort  
und konnten es einfach nicht fassen.

Die Flucht geht nicht auf Heines Schiff in die Ferne, nicht mit seinem «Traurigen» in die Natur<sup>10</sup> und nicht mit poetischen Träumen nach innen; sie endet «am Ort». Im «kleinsten Café» suchen sie Zuflucht, beinahe, als sei es ein bergendes Nest. Doch in der Sprache der Geschäftswelt vorgestellt («am Ort»), ist es ein Geschäftsbetrieb, einer unter vielen. An einem anonymen Ort der Großstadt sitzen sie hilflos, stumm und mit Drittem beschäftigt- ein «Anti-Genrebild», wie Volker Klotz dies nennt<sup>11</sup>: Ihre Flucht endet in der Sackgasse.

Dirk Walter erinnert an einen Schlager, der 1928, also kurz vor Erscheinen des Gedichtes aufkam:

In einer kleinen Konditorei,  
da saßen wir zwei  
bei Kuchen und Tee.  
Du sprachst kein Wort  
kein einziges Wort  
und wußtest sofort,  
daß ich dich versteh'.<sup>12</sup>

Hierzu schreibt er:

Die Schlußpassage des Kästner-Gedichts dreht den Sachverhalt um. Das kleine Café verliert an schützender Intimität, die Wahl des Ortes ist Ausdruck der Ironie; aus der stummen Übereinstimmung der Seelen wird das Schweigen derer, die sich nichts mehr zu sagen haben.<sup>13</sup>

Das ist nur die Dreiviertel-Wahrheit; sie betont die Entzauberung, läßt die Verzauberung jedoch außer acht.

Sicher, die beiden schauen einander nicht an, sprechen nicht miteinander und können «es einfach nicht fassen». Doch sie sind miteinander «allein», sitzen gemeinsam und verhalten sich nun wieder gleich, nicht mehr geschlechtsdifferent. Und bedenken wir: «Es-nicht-Fassen» ist auch Zeichen der Liebe derer, die aus ihrer gewohnten Welt und aus bisher selbstverständlichem Sinn fie-

len : Ek-stase. Insofern sind die beiden getrennt und dennoch vereint, entzaubert und verzaubert : in stummer melancholischer Einheit, ohne Worte, ohne Bewußtsein ihrer selbst, ohne Aktivität, pure Gegenwart und auf den Augenblick horchend. Die Zeit hat sich zur Zeitlosigkeit gestaut. Zuvor war ihre Liebe « plötzlich » abhanden gekommen, ein jäher Einbruch ins selbstverständliche Fließen der Zeit. Sie suchten sich zu helfen, bis sie nicht « weiter » wußten, die Zeit stand und drängte, bis « schließlich » ein Ausweg sich zu öffnen schien. Doch der war mit Trennung verbunden ; da schaute « er » weg von ihr und träumte sich hinaus in poetisch zeitlose « Romanzen »-Zeit. Abrupt holte er sich zurück und suchte sich an die tote Zeit zu halten (« Viertel nach Vier »), während lebendig doch die rhythmisiert fließende der Liebe wäre. Mit Hilfe der verdinglichten Zeit retteten sie sich ins Café und « rührten in ihren Tassen » : quälend und leer stand die Zeit. Lange Pause. « Am Abend saßen sie immer noch dort » : Die Zeit steht, doch die beiden suchen ihr nicht mehr zu entfliehen, sie zu überwinden oder einzuteilen. Wie ein See breitet sie sich im zeitlosen Augenblick aus. In stummer Einheit sind sie in ihr und horchen auf sie. Wie sollten sie dies auch « fassen » ? Wie sollten sie es wollen ?

Und ist das Herz vor lauter Liebesehnsucht krank,  
sucht es im Dunkeln sich still eine Bank,  
denn in der Dämmerung Schein  
sitzt man hübsch einsam zu zwein  
in einem Eckchen allein.

In einer kleinen Konditorei,  
da saßen wir zwei  
bei Kuchen und Tee.  
Du sprachst kein Wort,  
kein einziges Wort  
und wußtest sofort,  
daß ich dich versteh'.  
Und das elektrische Klavier,  
das klimpert leise  
eine Weise  
von Liebesleid und Weh!  
Und in der kleinen Konditorei...

Leise tönt im «kleinsten Café am Ort» die Hintergrundmusik vom Schlagerglück stummen Verstehns — auch noch im «Liebesleid» einer «Romanze»; sogar, wenn nicht einmal mehr «ein Mensch Klavier» spielt, sondern nur ein Apparat. Ironie? — Sicher. Aber auch Erfüllung in einer Stummheit, die sich der geselligen Geschwätzigkeit am «Theetisch» versagt<sup>14</sup>.

Im «Fabian» hat Kästner seinen Helden in eine ähnliche Situation geführt.<sup>15</sup> Die beiden, die sich gestern noch liebten, sitzen zusammen; Fabian ist unfähig zu reden. Doch dann hat er

sich wieder in der Gewalt. Sein leicht ermüdbares Gefühl gab Ruhe und wich dem Drang, Ordnung zu schaffen. Er blickte auf das, was geschehen war, wie auf ein verwüstetes Zimmer, und begann, kalt und kleinlich aufzuräumen.

Solche Kälte haben die Figuren des Gedichts überwunden. Sie halten ihren Schmerz offen, schaffen keine «Ordnung». So verhält sich auch das sprechende Ich; es rückt nicht weiter ab von den beiden, sondern nähert sich ihnen: «und konnten es einfach nicht fassen». Wie in erlebter Rede schlüpft es in die Figuren und bleibt dennoch draußen. Diesen Satz fügt es der Strophe als weitere Zeile an, isoliert so erstmals die Schlußzeile einer Strophe nicht, sondern läßt sie ausklingen, mit der vorletzten Zeile verbunden. So gibt dies Ich dem Leser bzw. der Leserin die Möglichkeit, wie getrennt sie von den beiden auch sein mögen, sich dennoch mit ihnen und dem Ich einzufühlen. Als Vierte im Bund haben sie teil am wehmütigen Liebesleid derer, die nicht mehr wie früher in den «Romanzen» von einem geliebten Menschen verlassen wurden, sondern von der Liebe. Das können sie verzaubert-entzaubert genießen.



Das, wie es zunächst scheinen mag, unterkühlt-sachliche Gedicht bietet den Emotionen einen weiten Resonanzraum, wird wieder zur «Romanze». Hinter dem Gestus nüchternen Spre-

chens zucken Gefühlssignale («Liebe», «traurig», «Küsse», «weinte», «Schiffen winken», «Klavier», «nicht fassen»), reizen zu Emotionen und lassen den Widerspruch zwischen Sachlichkeit und «Romanze» spüren. In der zweiten Strophe gewährt das Ich sogar einen distanzierten Blick ins Innere der Figuren — «Sie waren traurig» —, dann fährt es fort «und betrogen sich heiter»: Der Widerspruch zwischen Gefühl und von außen beobachtetem Verhalten tritt deutlich ins Bewußtsein. Er verstärkt sich durch jene Gefühlssignale, durch die Leerstellen (z.B. «Schiffen winken») und durch zahlreiche Pausen (z.B. zwischen den Strophen). Die Lesenden übertragen diesen Widerspruch auf das sprechende Ich und spüren, daß es sich zwar sachlich-«heiter» «beträgt», in Wirklichkeit aber «traurig» ist. So lesen sie das Gedicht mit gespaltenem, mit widersprüchlichem Gefühl und nehmen die unverbunden gereihten und sachlich beobachteten Gesten als Zeichen eines in sich stimmigen Inneren; «Und er stand dabei» z.B. als Zeichen innerer Ablösung und zugleich auch wachsender Ratlosigkeit.

Kästner nannte dies in einem Artikel von 1928 «indirekte Lyrik». <sup>16</sup> Er verstand sie als Lyrik der neuen Stilrichtung: der «Neuen Sachlichkeit» — ein Schlagwort, das er ablehnte.

Der in Krieg und Revolution notwendigen Gefühlsentblößung folgte eine Zeit ernster Verschlossenheit und männlicher Zurückhaltung [...]. Man kann [...] sagen, daß sich der Lyriker genierte, seine Stimmungen und Gefühle auszustellen. Er maskierte sich durch Übertreibungen, durch Bevorzugung unwichtiger, bloß assoziativ wirkender Daten, hinter denen er sich selbst verbirgt, ohne seine Sehnsucht, sein Glück, seinen Schmerz deshalb zu verheimlichen. Die heute moderne Lyrik ist eine Dichtung der Umwege. Sie ist — indirekte Lyrik.

[...] Der Lyriker spielt nur auf seine Gefühle an; er spricht sie nicht aus. Er verspottet sie eher, als sie unbedenklich zu beichten. Wenn seine Verse am sachlichsten klingen, gerade dann verbirgt sich dahinter Erschütterung. Und gerade wenn er von wildfremden Dingen schwadroniert, ist die dichterische Konfession am nächsten. [...]

Die Ballade ist gewiß die indirekteste Art Lyrik, und das bedeutet also: sie und die Romanze sind die gemäßigste Form der neuen Stilbewegung.

Die «Sachliche Romanze» steht also für eine ganze Stilrichtung. Zu ihr gehört, was nur indirekt, nicht offen ausgesagt wird. Gerade dort begegnen wir ihrer «dichterischen Konfession».

Um diese «Konfession» zu erschließen, gehe ich den «Umweg» über Heines «Romanze» «Wasserfahrt». Deren erste Fassung endet in zwei Strophen, die Heine später ausschied:

Stolziere nicht du falsche Maid,  
Ich will's meiner Mutter sagen;  
Wenn meine Mutter mich weinen sieht,  
Dann brauch' ich nicht lange zu klagen.

Meine Mutter singt mir ein Wiegenlied vor,  
Bis ich schlafe und erbleiche;  
Doch dich schleppt die Nachts bey den Haaren herbey,  
Und zeigt dir meine Leiche.<sup>17</sup>

Da kommt ein anderer Ton ins Lied: Wut gegen die Geliebte, Drohung mit dem eigenen Tod, Rache. Hinter der Geliebten taucht als alles beherrschende Figur die Mutter auf; sie ist helfende, rächende, tötende Instanz und sie steht zwischen den Liebenden. Das mußte aus der Romanze ausgeschieden werden, durfte allenfalls im Hintergrund ungesagt mittönen.

Es mußte auch aus der «Sachlichen Romanze» ausgeschieden werden und durfte auch dort nur ungesagt mittönen. So abwegig es scheinen mag, diese Strophen führen zur «dichterischen Konfession» der «Sachlichen Romanze». Sie «bezieht sich auf das Auseinandergehen einer lange Jahre währenden Verbindung Kästners zu seiner Freundin Ilse». <sup>18</sup> Ilse Beeks wurde 1918 für acht Jahre seine Freundin. 1926 löste er die Verbindung, weil Ilse ihn nicht, oder jedenfalls zu wenig liebte. <sup>19</sup> Wie später noch bis zu deren Tod, so schrieb er auch damals täglich an seine Mutter. Er berichtete ihr über die Briefe Ilses <sup>20</sup> und «die Aussprache, die von 3 h - 8.50 dauerte»:

Mein liebes Muttchen. Dir wird, was ich Ilse erzählt habe, nicht neu sein. Denn Du hast mir fast alles das seit Jahren wortwörtlich erzählt. [...] Wir werden uns gele-

gentlich schreiben. Und wenn sie Rat braucht, soll sie sich an mich wenden. — Dann war es Zeit, in den Zug zu steigen. Sie hat geweint und gewinkt. Und ich habe gewinkt und auch beinahe geweint. [...] Nun liegt endlich wieder alles klar vor mir. Ich habe 8 Jahre verloren. Und Ilse hat es gewußt. Aber sie hat ja auch 8 Jahre eingebüßt. Und bei ihr ist das schlimmer. Jetzt wird wieder von vorne angefangen. Das ist zunächst noch bißchen seltsam. Denn, daß ich sie lieb hatte und habe, ist nicht zu ändern.<sup>21</sup>

Januar 1927 schreibt er an sein «liebes gutes Muttchen»<sup>22</sup>:

Von Ilse lag ein Brief da [...]. Ich leg Dir dieses herrliche Dokument einer Gans bei. Pfui Teufel, so schreibt mir das Mädchen, daß [!] mich 8 Jahre zu lieben vorgab! Als ob sie einem flüchtigen Bekannten, mit dem sie bißchen im Bett lag, paar verspätete Grüße schickte [...].  
Tausend Grüße und Küsse Dein                      Glückallein

Januar 1929 schreibt der bald dreißigjährige Kästner:

Mein liebes gutes Muttchen Du!

[...] Es ist so schön, daß wir beide einander lieber haben als alle Mütter und Söhne, die wir kennen, gelt? Es gibt dem Leben erst den tiefsten heimlichen Wert und das größte verborgene Gewicht. [...] im Unterbewußtsein herrscht immer diese unendliche Sicherheit, daß der andere da ist. Was sind denn andere Beziehungen dagegen? Freundschaftliche Liebe und solche Dinge sind daneben ganz unbedeutend. Wir beiden sind uns das Wichtigste, und dann kommen alle andern noch lange nicht. — Also, Liebes, werde mir bald wieder ganz gesund! [...]

Und nun Millionen Grüßchen und Küsschen  
von Deinem Jungen<sup>23</sup>

Ich will hier nicht zu einer Psychoanalyse Kästners vordringen; doch deutlich ist auch so: Er ist muttergebunden, zieht der Geliebten die Mutter emotional vor, berichtet der Mutter von ihr, verwendet deren Argumente bei der Geliebten und beklagt sich über sie bei der Mutter, zum Teil sogar recht aggressiv. Wer so muttergebunden ist, kann dauerhafte Liebe zu einer anderen

Frau nicht ungebrochen wollen, sie könnte der Liebe zur Mutter ja nie entsprechen, bedeutete Untreue ihr gegenüber, muß also vorübergehend sein und wieder « abhandenkommen ». So erfüllte sich in der « Sachlichen Romanze » eben auch ein Wunsch: « Weg mit der "Gans"! » — « Bahn frei für "den tiefsten heimlichen Wert" und "diese unendliche Sicherheit" der Mutter-Sohn-Liebe! » Die kann jedoch nicht zur Erfüllung kommen; das verhindert das Inzest-Verbot. So wird sie unerfüllt ewig drängen; und sie wird entsexualisiert: sentimental. Der Liebende wird, von dieser Liebe gedrängt und von der erfüllten Liebe zu anderen abgehalten, melancholisch. Die Figuren der « Sachlichen Romanze » und deren Leser werden zur melancholischen Erfahrung jener Einheit geführt, die « dem Leben erst den tiefsten heimlichen Wert » gibt. Wie sollte man solch eine Liebe « fassen » können oder wollen? Sie ist verboten — und sie verzaubert.

Die « Sachliche Romanze » ist eine « dichterische Konfession », in der Kästner solche Emotionen verbirgt und unausgesprochen, « indirekt » dennoch mitteilt. Freilich, er verändert die erlebte Situation. Aus einem langen Prozeß der Entfremdung wird ein « plötzlicher » Einbruch; der führt nicht zu einer Trennung, nach der erleichternd wieder alles « klar vor mir » liegt, sondern ins Offene einer Trauer, welcher neue Einheit tröstend gerade in trostloser Trennung erfahren läßt. Die Lesenden sollen solche Emotionen spüren, an ihnen teilhaben, sie auf keinen Fall aber « fassen ». Hierzu trägt wesentlich das Wechselspiel von Entzaubern und Verzaubern bei. Es läßt diese Emotionen nachvollziehen; denn, wer an solch ein idealisiertes frühes Mutterbild « tiefsten Werts » und « unendlicher Sicherheit » gebunden ist, dem entzaubert sich die ganze übrige Welt; unmöglich kann sie der Sehnsucht nach dem Glanz jener vorsprachlichen Einheit entsprechen. Von deren vorsprachlichem Zauber mögen die Lesenden einen Hauch verspüren, wenn die Welt der Objekte den ihren verliert. Das Gedicht hat die empörenden Anteile der Mutterbindung, die Bindung des erwachsenen Sohnes an seine jetzt lebende Mutter, abgespalten und bietet den Lesenden nun die Rolle des Kindes an, das beglückt mit seiner Mutter verschmilzt. Sie können in diese Rolle schlüpfen, weil sie nicht ins Bewußtsein dringt, sondern sich hinter der offen angebotenen und wohl

auch übernommenen Rolle von Erwachsenen verbirgt, die fassungslos über dem Verlust ihrer Liebe verstummen: Fern vom gelebten Alltag können die Lesenden sich im sichernd abgegrenzten Bereich der Fiktionalität dem Glück früher Einheit hingeben, ohne sich den Ambivalenzen ihrer Mutterbindung aussetzen zu müssen.

Wer, wie Kästner, an solch ein Mutterbild gebunden ist, sucht ein Leben lang jene frühe Einheit auch draußen in der Welt, bei den Objekten, den Geliebten: Er sucht ihren Zauber. Wenn sie ihn verlieren, und das ist bei seiner psychischen Disposition nicht zu vermeiden, kann er seinen Schmerz durch Wut übertäuben, die Objekte seinerseits entzaubern, sie angreifen — diese « Gans »! — und seine Lust daran finden, auch anderen ihre illusionäre Geborgenheit zu zerstören — er wird zum aggressiven Melancholiker. Als Satiriker gibt er sich dem neuen Zauber des Angriffs oder dem jenes Schweigens hin, das der Zerstörung folgt. Die Lesenden aber können im Wechselbad zwischen Entzauberung und Verzauberung Sehnsucht nach solch einem frühen Mutterbild spüren.

Mit seinen neusachlichen Gedichten griff Kästner an, womit das Bürgertum sich damals illusionär zu festigen suchte: « hohe Kunst », Bildungsgut, Pathos, Liebe, Dauer der Gefühle. Hierbei richtete er sich im neuen poetischen Zauber des Angriffs und des verstummenden, schließlich wortlosen Gefühls ein. So verzaubert, verharrte er beim unmittelbar Wahrnehmbaren, das sich angreifen oder stumm erfahren ließ. Das nahm seinen Angriffen die Spitze. In der « Sachlichen Romanze » z.B. kommt « Liebe plötzlich abhanden », ein nicht weiter befragtes Ereignis. Ursachen scheint es keine zu geben, einen Dritten z.B., psychische Schwierigkeiten, oder gar eine Mutterbindung. Auch aus sozialgeschichtlicher Perspektive wird nicht weitergefragt: « Woher kommt solch ein Liebesbedürfnis? » « Woher das Bedürfnis nach Verzauberung und dann die Erfahrung von Entfremdung? » « Wird der "Liebe" nicht aufgelastet, was zu tragen sie zu schwach ist? »

Das wären Fragen nach dem gesellschaftsgeschichtlichen Ort solch lyrischen Sprechens: Wieweit gestaltet Kästner hier indi-

viduelle Erfahrungen und Phantasien (Bindung an die frühe Mutter und Trennung von ihr ; Bindung an die Geliebte und Trennung von ihr) einer Gruppenphantasie ein, der «Neuen Sachlichkeit», die auf allgemeinere, auf gesellschaftliche Erfahrungen antwortet? Auf Erfahrungen im Übergang vom Alten zum Neuen Mittelstand, einem Übergang, in dem die inzwischen weitgehend nur noch «verzaubernde» Ideologie des Alten Mittelstands zerstört und durch die Sachlichkeit, aber auch das Sentiment des Neuen Mittelstands ersetzt wurde (Bindung an personale Nähe und Dauer im Alten Mittelstand und Trennung von ihr) und auf Erfahrungen der gescheiterten Revolution (Bindung an Wünsche nach gesellschaftlicher Unmittelbarkeit, Einheit und Selbstbestimmung und Trennung von ihnen). In den Widersprüchen solcher Bindungen und Trennungen, Sehnsüchte und Enttäuschungen bildete sich die Gruppenphantasie «Neue Sachlichkeit». Sie half, sich der neuen Situation zu öffnen, Sehnsucht und Schmerz aber zu verdrängen ; diese verbarg sie hinter nüchterner Darstellung des Neuen, der Welt der Großstadt und der Angestellten, bewahrte sie gerade hierdurch und ließ sie untergründig wirken. Zu fragen wäre, wieweit Kästner dieser Gruppenphantasie folgte, und wie er sie auf seine Weise schreibend weitertrieb.

Solche Fragen stellte er nicht. Er schrieb in den Widersprüchen zwischen der Ideologie des Alten Mittelstands, dem sein Vater, genauer : der Mann, der als sein Vater galt, und bei dem er aufwuchs, anfangs noch angehört hatte, und den Erfahrungen wie auch der Ideologie des Neuen Mittelstands, der Angestellten also, zu denen er als Redakteur selbst gehörte. Er schrieb in den Widersprüchen, auf die das Gruppenphantasma «Neue Sachlichkeit» antwortete, war an das Alte gebunden, zerstörte es, ging zum Neuen über, schaute jedoch zum Alten wieder zurück. Aus diesem Prozeß schlug er die lyrischen Funken seiner «Sachlichen Romanze». Er befragte ihn nicht, und gelangte so immer wieder an jenen Punkt, wo er verzaubert auf die entzauberte Gegenwart schaute und fasziniert in seinen Enttäuschungen «rührte» — wie die beiden in ihren «Tassen»: Er konnte «es einfach nicht fassen». Deshalb fiel es ihm schwer, das, worunter er litt, anzugreifen ; «linke Melancholie» lautet Walter

Benjamins wohl allzu eifertig-abschätziges Urteil.<sup>24</sup> Immerhin gelang es Kästner, die Lesenden, wenn nicht zur Erkenntnis, so doch zur schmerzvoll-ästhetischen Erfahrung einer Situation zu führen, deren Wahrheit sich wohl schwer leugnen läßt<sup>25</sup>.

Die Neue Sachlichkeit, falls es überhaupt sinnvoll ist, diesen Begriff zu verwenden und dann auch noch von der «Sachlichen Romanze» her zu beleuchten, die Neue Sachlichkeit erweist sich aus dem Abstand von sechzig Jahren, so emphatisch nüchtern und zivilisationsbejahend sie sich geben mochte, als Neue Romantik. Oder sagen wir es mit dem Titel von Kästners Gedicht: als Sachliche Romantik.

#### ANMERKUNGEN

1. — Kästner (<sup>3</sup>1968) I, 101.
2. — Heine (1975), I, 1, 67; «Der Traurige».
3. — Ebd. 101.
4. — Ebd. 157 ff.
5. — Ebd. 183.
6. — Vgl. Klotz (1974) 494 f.
7. — Ebd.; Walter (1977), 163.
8. — Walter (1977) 494.
9. — Heine (1975) I, 1, 97.
10. — Ebd. 67 «Aus dem wilden Lärm der Städte / flüchtet er sich nach dem Wald».
11. — Klotz (1974) 494.
12. — Text: Ernst Neubach; Musik: Fred Raymond, 1928 by Edition Scala, Wien.
13. — Walter (1977) 179.
14. — Vgl. oben Anm. 5.
15. — Kästner (<sup>3</sup>1968) II, 141 f.
16. — Kästner (1983).
17. — Heine (1975) I, 1, 100.
18. — Bemman (1983) 213.
19. — Ebd. 56.
20. — Kästner (1981) 30 f.
21. — Ebd. 34 ff.; 14. Nov. 1926.
22. — Ebd. 46 f.
23. — Ebd. 70 ff.
24. — Benjamin (1972).
25. — Vgl. Rühmkorf (1979).

**LITERATUR**

- Bemman, Helga (1983): Humor auf Taille. Erich Kästner — Leben und Werk. Berlin.
- Benjamin, Walter (1972): Linke Melancholie. In: Benjamin Walter, Gesammelte Schriften III, Ffm., 279-283.
- Bormann, Alexander von (1983), Lyrik. In: Bormann, Alexander von/Glaser, Horst Albert (Hg.): Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte. Bd. 9, Reinbek, 235-254.
- Heine, Heinrich (1975): Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke. Hg.: Manfred Windfuhr. Bd. I, 1 Buch der Lieder.
- Kästner, Erich (1959); (<sup>3</sup>1968): Gesammelte Schriften. 7 Bde. Zürich, Berlin, Köln.
- Kästner, Erich (1981): Mein liebes, gutes Muttmchen, Du! Dein oller Junge. Briefe und Postkarten aus 30 Jahren. Hg.: Enderle, Lieselotte, Hamburg.
- Kiesel, Helmut (1981): Erich Kästner, München.
- Klotz, Volker (1974): Lyrische Anti-Genrebilder. Notizen zu neusachlichen Gedichten Erich Kästners. In: Müller-Seidel, Walter (Hg.): Historizität in Sprach- und Literaturwissenschaft. München, 479-495.
- Leonhardt, Rudolf Walter (1977): Sachlich um der Liebe willen. In: Reich-Ranicki, Marcel (Hg.): Frankfurter Anthologie. Ffm. Bd. 2, 168-170.
- Lethen, Helmut (1983): Neue Sachlichkeit. In: Bormann Alexander von/Glaser, Horst Albert (Hg.): Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte. Bd. 9, Reinbek, 168-179.
- Riha, Karl (1983): Kabarett. In: Bormann, Alexander von/Glaser, Horst Albert (Hg.): Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte. Bd. 9, Reinbek, 219-224.
- Rühmkorf, Peter (1979): Rationalist und Romantiker. Verteidigung von Kästners linker Melancholie. In: Süddeutsche Zeitung (82), 3./4. März 1979.
- Schneyder, Werner (1982): Erich Kästner. Ein brauchbarer Autor. München.
- Schweickert, Alexander (1969): Notizen zu den Einflüssen Heinrich Heines auf die Lyrik von Kerr, Klabund, Tucholsky und Erich Kästner. In: Heine-Jahrbuch 8, 1969, Hamburg, 69-107.

## SACHLICHE ROMANTIK

- Schwarz, Egon (1970): Die strampelnde Seele. Erich Kästner in seiner Zeit. In: Grimm, Reinhold/Hermand, Jost (Hg.): Die sogenannten Zwanziger Jahre. Bad Homburg, 109-141.
- Seidel, Gerhard (1968): Links vom Möglichen. In: Sinn und Form 1968, 767-773.
- Walter, Dirk (1977): Zeitkritik und Idyllensehnsucht. Erich Kästners Frühwerk (1928-1933) als Beispiel linksbürgerlicher Literatur in der Weimarer Republik. Heidelberg.
- Wolff, Rudolf (Hg.) (1983): Erich Kästner. Werk und Wirkung. Bonn.