

Silke Becker
Sven Hanauschek (Hgg.)

Erich Kästner
STUDIEN
BAND 5

**ERICH KÄSTNER
UND DIE MODERNE**

Kästner

Erich Kästner-Studien

Herausgegeben von Sebastian Schmidler
im Auftrag des Fördervereins Erich Kästner Forschung e. V.

Silke Becker

Sven Hanschek (Hgg.)

Erich Kästner und die Moderne

Tectum Verlag

Silke Becker
Sven Hanuschek (Hgg.)

Erich Kästner und die Moderne

Erich Kästner-Studien Band 5

Herausgegeben von Sebastian Schmideler
im Auftrag des Fördervereins Erich Kästner Forschung e. V.

ISBN: 978-3-8288-6700-0

(Dieser Titel ist zugleich als gedrucktes Buch unter
der ISBN 978-3-8288-3834-5 im Tectum Verlag erschienen.)

© Tectum Verlag – ein Verlag in der Nomos Verlagsgesellschaft, Baden-Baden 2017

Umschlaggestaltung und Satz: Norman Rinkenberger

Besuchen Sie uns im Internet
www.tectum-verlag.de

Bibliografische Informationen der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Angaben sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Inhalt

Erich Kästner und die Moderne Einleitung der Herausgeber	7
MOTIVE DER MODERNE	
<i>Helga Karrenbrock (Osnabrück)</i> Erich Kästners Doppelgängereien und Maskenspiele	13
<i>Stefan Neuhaus (Koblenz)</i> „Eigentlich hatte ich ein ganz anderes Buch schreiben wollen“: Strategien metafictionalen Erzählens im Werk Erich Kästners	29
<i>Stefanie Cetin (Wokingham)</i> Was gibt's denn da zu lachen? Erich Kästners moderner Humor	47
<i>Silke Becker (Marbach am Neckar)</i> Erich und die große Stadt – Motive und Spuren im Nachlass	69
DURCH DIE GATTUNGEN	
<i>Michael Ansel (Wuppertal)</i> Annotierte Lyrik Die Funktion der Titelnote und Anmerkungen in Kästners Gedichtbänden der Weimarer Republik	97
<i>Julian Preece (Swansea)</i> Sex, Geschenke und Verwirrung in der Gattungsfrage: <i>Fabian</i> als Roman eines sanften Revolutionärs	117
<i>Lothar van Laak (Paderborn)</i> Kästner und der <i>Pinguin</i> : Vermittlung der Moderne nach dem Zweiten Weltkrieg	137
<i>Gideon Stiening (Köln)</i> Die Form der politischen Moral Ästhetische Modernität in Kästners <i>Der tägliche Kram</i> und <i>Die kleine Freiheit</i>	147

LITERATURGESCHICHTLICHE KONTEXTE

Fabian Beer (Bonn)

„Urenkel der deutschen Aufklärung“, „Enkel der Romantik“
– und Sohn des Naturalismus?

Naturalistische An- und Nachklänge im Werk Erich Kästners 173

Hans-Edwin Friedrich (Kiel)

Expressionismus, Dokumentarismus, Politisierung der Literatur
Kästners Stellungnahmen zur literarischen Moderne vor 1933

213

ZUR REZEPTION

Walter Fähnders (Osnabrück)

Erich Kästner und die linke Literaturkritik:

Walter Benjamin und andere 237

Zu den Autoren 259

Erich Kästner und die Moderne.

Einleitung der Herausgeber

Die literaturwissenschaftliche Erforschung des Werkes von Erich Kästner (1899–1974) ist in den vergangenen 15 Jahren nicht nur quantitativ stark angewachsen. Der Autor gilt nicht mehr nur als Gebrauchs- und Unterhaltungsschriftsteller, er hat einige Kanonisierungs-Hürden genommen: Es gibt eine dreibändige Gesamtbibliographie (Zonneveld 2011), eine kommentierte Werkausgabe, neue Editionen aus dem Nachlass, die den Vergleich unterschiedlicher Textfassungen ermöglichen (*Der Gang vor die Hunde*, 2013); auch im Literaturbetrieb ist er vertreten, es gibt mehrere Kästner-Preise, ein Kästner-Museum, Ausstellungen und anderes mehr. Dass er, im Unterschied zu einigen der ‚großkanonischen‘ Autoren, nicht nur die Welt der Literatur verändert hat, sondern die Welt, versteht sich anhand der laufenden Auflagen, der Lebendigkeit seiner Kinderliteratur im Druck und im Kino von selbst.

Dennoch spielt Kästner nicht in der Liga der Brecht, Broch, Kafka, Mann, Musil mit, von Joyce und Proust ganz zu schweigen; auch als Avantgardist wird ihn niemand sehen. In der Gruppe der Autoren der frühen Moderne nennen ihn Literaturgeschichten eher ausnahmsweise oder gar nicht. Auf der Tagung, die dem vorliegenden Band zugrunde liegt, sollte untersucht werden, wie sehr Kästner tatsächlich der frühen Moderne verbunden war: Welche ästhetischen Strategien hat er verwendet – oder gar: geprägt –, die hier anschließen?

Die klassische Moderne steht für eine ganze Reihe ästhetischer Innovationen, die im Hinblick auf Kästners Werk in den Blick zu nehmen sind, mehr, als im Rahmen einer kleinen Tagung abgedeckt werden könnte. So war Kästner stets ein Autor der Multi-Medialität, der virtuos die Neuen Medien seiner Zeit bedient und benutzt hat. Er hat journalistische Arbeiten publiziert, die immer noch nur in kleinen Teilen bekannt sind, obwohl sie für seine Professionalität, die ‚Schreibschule‘ stehen, die er durchlaufen hat, obwohl er auch einige dieser Arbeiten für seine Bücher weiterentwickelt hat. Er hat eines der ersten Hörspiele geschrieben (*Leben in dieser Zeit*, 1929), für das er wiederum Lyrik einsetzte, die bereits in Zeitungen und ersten Gedichtbänden abgedruckt war. Kästner ist einer der wenigen Autoren gewesen, die ihre Stoffe selbst für die Kinoleinwand adaptiert, Originaldrehbücher entwickelt, auch Drehbücher auf der Grundlage fremder Stoffe geschrieben ha-

ben, in der Weimarer Republik ebenso wie unter großen Schwierigkeiten in der Diktatur und dann wieder nach dem Zweiten Weltkrieg. Er blieb sozusagen medial in Bewegung, hat sich auch noch in neuen Techniken versucht wie der Synchronfassung von Joseph L. Mankiewicz' *All About Eve* (1951).

Dass selbstreflexive Momente in seinen Werken permanent anzutreffen sind, ist nicht immer so offensichtlich wie bei den mehrfach verwendeten Doppelgänger- und Spiegel-Motiven. Die Frage, ob es eine Kästnersche Meta-Literatur jenseits autobiographischer Brechungen gibt, ist noch zu beantworten. Dass seine Arbeiten inhalts-innovativ sind, ist ein Aspekt, der im Kontext der Neuen Sachlichkeit auch wissenschaftlich aufgearbeitet worden ist, die Motive und Schreibweisen von – etwa – Irmgard Keun, Kurt Tucholsky, Siegfried Kracauer, Hans Fallada finden sich so oder ähnlich auch bei Kästner. Auch hier ließen sich freilich viele neue Themen generieren; so hat sich bislang noch kein Literaturwissenschaftler Kästners Umgang mit der Psychoanalyse angenommen, obwohl Jakob Fabian von einer möglichen ‚embryonalen Erinnerung‘ spricht und sich Kästners Familienkonstellationen, den Mutterfiguren und seinem Blick auf junge Frauen mit psychoanalytischem Blick einiges abgewinnen ließe.

Eine regelrechte Forschungslücke besteht in der Frage nach formalen Innovationen, die dem Schlagwort von der neusachlichen ‚Gebrauchsliteratur‘ geschuldet sein mag – kann doch etwas ‚Gebrauchtes‘ schon vom Begriff her scheinbar nicht innovativ sein. Dennoch: Hat Kästner typische Strategien der Moderne verwendet, die Montagetechnik, Brüche in der Figurenzeichnung, der Dramaturgie? Wie verhält sich sein Werk zu den in der Moderne exzessiv ausgebauten Möglichkeiten der Bewusstseinsabbildung? Hat er neue Erkenntnisse der Wissenschaften seiner Zeit, auch der Philosophie, aufgenommen, hat er das bestehende Forminventar weiterentwickelt?

Die Beiträge des vorliegenden Bandes widmen sich einem Teil dieser Forschungsdesiderate. Im ersten Teil, *Motive der Moderne*, zeigt Helga Karrenbrock, dass Kästner gerade in seinen Selbstdarstellungen verstärkt Distanzierungsstrategien der Uneigentlichkeit einsetzt. Die Doppelgänger und Maskeraden finden dabei ihre Entsprechungen im sprachlichen und stilistischen Bereich ebenso wie in Figuren der Selbstreferentialität. – Diese Figuren analysiert Stefan Neuhaus in seinem Beitrag, der metafiktionales Erzählen als aufklärerische Strategie in Moderne wie Postmoderne sieht. Sie wird als geradezu konstitutiv für Kästners Werk erwiesen und lässt sich auch und gerade in den kinderliterarischen Texten und Unterhaltungsromanen

auffinden. – Stefanie Cetin demonstriert die Rolle, die Komik und Humor in Kästners Werken im Kontext einer krisenhaften Epoche wie der Moderne spielen; sie vergleicht sie zudem knapp mit Arbeiten von Kurt Tucholsky und Hermann Harry Schmitz aus derselben Zeit. – Silke Becker beschreibt Kästners Nachlass im Deutschen Literaturarchiv in Marbach unter der Fragestellung, inwieweit der Autor durch Großstädte geprägt wurde und welche Spuren dieser Prägungen sich im Nachlass noch auffinden lassen – eines, wenn nicht *das* zentrale Motiv der Neuen Sachlichkeit wird hier als Lebenswirklichkeit greifbar, die nicht nur die vertrauten deutschen Städte (Dresden, Berlin, Leipzig) betrifft, sondern auch Städte, die Kästner auf Reisen gesehen hat, wie Paris, Moskau oder Leningrad.

Im zweiten Teil werden einige der *Gattungen* analysiert, in denen Erich Kästner reüssiert hat. Michael Ansel zeigt systematisch die Gattungsbrüche, die der Lyriker Kästner in den Gedichtbänden der Weimarer Republik vorgenommen hat, indem er einen verblüffend hohen Prozentsatz seiner Gedichte mit kommentierenden Fußnoten oder Anmerkungen versehen hat, dem Anti-Lyrischen schlechthin. – Julian Preece untersucht Kästners bedeutendsten Roman *Fabian* bzw. *Der Gang vor die Hunde* und kann neben einigen psychoanalytischen Detailbeobachtungen belegen, wie sich Momente der Moderne mit allegorisch zu verstehenden Bildern verschränken, wie der Autor also ein ‚sanfter‘ Revolutionär bleibt, bei allen für die damalige Zeit provokanten und irritierenden Momenten. – Lothar van Laak führt in seiner Analyse ausgewählter Partien der Jugendzeitschrift *Pinguin* vor, wie Kästner auch in seiner Publizistik (und als auswählender Redakteur) die literarische Moderne nach Deutschland zurückholen wollte. – Auch Gideon Stiening widmet sich der Nachkriegspublizistik, nun der für Erwachsene. In seinem Beitrag *Die Form der politischen Moral* zeigt er, dass Kästner eine konsistente Auffassung des Verhältnisses von Politik und Moral hatte, die er in den unmittelbaren Nachkriegsjahren noch einmal klar und in aller Schärfe in verschiedenen (auch tagesaktuellen) Arbeiten vertrat, bevor er sich allmählich auf allgemeinere aufklärerische Positionen zurückzog.

Im dritten Teil werden *literaturgeschichtliche Kontexte* dargestellt, die konstitutiv für die literarische Moderne sind. Fabian Beer zeigt ausführlich, dass Kästner sich nicht nur dezidiert auf die Aufklärung berufen hat, sondern dass er sich mit seinen eigenen Arbeiten souverän in der kurzen naturalistischen Epoche bewegen konnte; insbesondere die Dramen Gerhart Hauptmanns hatte er schon als Student permanent im kritischen Blick. – Hans-Edwin

Friedrich durchmustert Kästners Selbstpositionierungen, die er gegenüber Döblin, Piscator, Sternheim und anderen vorgenommen hat, in einigen genuin modernen Strömungen des frühen zwanzigsten Jahrhunderts, Expressionismus, Dokumentarismus und die Politisierung der Literatur. Kästner wird hier als formbewusster Autor gezeigt, der Elemente avantgardistischer Ästhetik legitim fand, ohne sie selbst zwangsläufig einzusetzen.

Walter Fähnders verortet im letzten Teil des Bandes, *Zur Rezeption*, Walter Benjamins berühmte-berühmte Polemik *Linke Melancholie* (1931) in den Richtungskämpfen der ausgehenden Weimarer Republik. Der Vorwurf, Kästner (und Tucholsky und Mehring) hätten sich nicht hinreichend (partei-)politisch positioniert, ihre Lyrik sei lediglich konsumierbar und versöhnlerisch, entspricht dabei im Ganzen keineswegs der ‚linken‘ Kritik an Kästners Werken, vielmehr wird gezeigt, wie wenig Benjamins Kritik angesichts der politischen Reaktionen auf die Arbeiten des Vorkriegs-Autors Erich Kästner aufgeht.

Der vorliegende Band ist aus einer gleichnamigen Tagung hervorgegangen, die im Münchner Lyrik Kabinett am 19. und 20. September 2014 stattgefunden hat, in Kooperation des Fördervereins Erich Kästner Forschung mit dem Kulturreferat der Stadt München, der Ludwig-Maximilians-Universität und dem Lyrik Kabinett. Herausgeberin und Herausgeber danken zuvörderst den Trägerinnen und Trägern; den Zuschussgebern und dem Team des Lyrik Kabinetts; Susanne Brantl (Gesang) und Christian Ludwig Mayer (Klavier), die den Eröffnungsabend des wissenschaftlichen Kolloquiums mit einem Edmund Nick-Liederabend nach Kästner-Texten gestalten; zudem fand an diesem Abend ein Gespräch Dagmar Nicks mit Sven Hanuschek statt – diese Eröffnung findet sich naturgemäß nicht im vorliegenden Band wieder.

S. B./S. H.
Marbach/München,
im Juni 2016

Motive der Moderne

Helga Karrenbrock (Osnabrück):

Erich Kästners Doppelgängerien und Maskenspiele

„Wenn nur die Darstellung gefällt und dem Leser von Nutzen ist, soll meinethalben der Mann im Mond als Autor gelten – ich gebe mich nicht zu erkennen“.¹ Nein, das stammt nicht von Erich Kästner, sondern von Robert Burton, dem Verfasser der *Anatomie der Melancholie* von 1621. Eine gewisse Nähe zu Kästner aber, so meine Ausgangsthese, kommt nicht von ungefähr: Unschwer lassen sich auch bei ihm die Maskenspiele des Melancholikers erkennen, der Erscheinungen der Moderne kritisiert, an der – und an denen er – doch selber teilhat.

Mein Ausgangspunkt ist die Beobachtung, dass sich sowohl in Kästners Selbstdarstellungen als auch in seinen Werken immer wieder rhetorische, erzähltechnische und motivische Distanzierungsstrategien aufspüren lassen, die quer zur wörtlichen Aussage stehen. Dazu zähle ich Ironie und Satire; Tropen, Metalepsen und Selbstreferenzialität; im Bereich der Sujets und Motive Doppelgänger und Zwillinge, Verwechslungen, Maskeraden und Rollentauschaktionen – allesamt sich spiegelnde, zuweilen auch verspiegelte Spiegelungen.

1 Kästners Selbstdarstellungen

Kästner, so Sven Hanuschek, „war ein Zeitgenosse, der sich in seinen Selbstdarstellungen mehr verbarg als offenbarte“.² Das ist ein inzwischen in der neueren Kästner-Forschung nicht mehr bezweifeltes Befund, der es auch verbietet, weiterhin Kästners biographische Auskunft über den Mann Kästner umstandslos auf seine Werke zu übertragen. Die Gleichsetzung von „Emil Kästner“ und „Erich Fabian“, die zuerst Kästners Freund Hermann Kesten in die Welt setzte,³ hat zu lange die Einsicht in die besondere Literarizität und Modernität von Kästners Schreiben verhindert und überdies zu manifesten interpretatorischen Kurzschlüssen geführt. Gegen einen derartigen biographistischen Ansatz hat schon Thornton Wilder mit Blick auf den Lyriker, den Romancier, Kritiker, Journalisten und Kinderbuchautor zu

¹ Burton 1997, 67.

² Hanuschek 2004, 162.

³ Kesten 1980, 188. Vgl. auch Karrenbrock 2005, 69–85.

bedenken gegeben: „Ich kenne sechs Kästners. Kennen die sechs Kästners einander?“⁴

Wie es scheint, taten sie es: Sie schreiben sich sogar Briefe (Briefe an mich selber, 1940), in ebenso verhüllender wie deswegen aber durchaus zum Entschlüsseln lockender Absicht. Auch die vielzitierte Rede *Kästner über Kästner* von 1948 ist eine verzwickte Doppelgängerrede. Sie verhandelt die Vereinbarkeit seines literarischen Renommées mit der Vielfalt der von ihm benutzten Genres und Autorrollen. Wie ist es aber zu verstehen, wenn der Autor Kästner sich demonstrativ im Zwiegespräch mit sich selber zunächst „die verkehrte Mütze“ aufsetzt, um anschließend zu dem ziemlich hastig folgenden Schluss zu kommen, er sei „gar kein Schönggeist, sondern ein Schulmeister! Betrachtet man seine Arbeiten – vom Bilderbuch bis zum verfänglichsten Gedicht – unter diesem Gesichtspunkt, so geht die Rechnung ohne Bruch auf“?⁵ Kästners Behauptung, dass sie das wirklich „ohne Bruch“ tut, wäre in der Tat zu hinterfragen. Von den zu erwartenden schwierigen Rollenkonflikten zwischen dem ernsthaften, satirisch-kritischen Autor und dem fixen Zulieferer für eine multimediale Unterhaltungsindustrie, gar von ‚brüchiger Identität‘ des Subjekts in Zeiten der Modernisierung ist in dieser Rede nichts zu spüren. Das Ausspielen des „Schulmeisters“ gegen den „Schönggeist“ wirkt wie eine Schutzbehauptung, die die Konstruktion diverser, sich gegenseitig nicht widersprechender Autorrollen bestätigen soll. Zwar operiert schon der frühe Kästner – ähnlich wie Tucholsky – mit Pseudonymen, um unterschiedliche Genres zu markieren (etwa „Klaus und Kläre“, „Peter Flint“ u. a.). Das ist in den zwanziger Jahren unter Autoren, die die unterschiedlichsten neuen Medien bedienten, ein eher gängiges Verfahren, für Kästner scheint dieses Verfahren aber von besonderer Relevanz zu sein. Denn er inszeniert nicht nur hier ein Verwirr- und Versteckspiel mit unterschiedlichen Autorrollen und Selbstentwürfen, das er selber zeitweise durchaus zu genießen scheint. Allerdings wird in der NS-Zeit für Kästner, der in Deutschland bleibt, aus dem Spiel Ernst, nimmt „die Gratwanderung zwischen finanziellem Erfolg und der Erhaltung seines literarischen Ansehens“,⁶ so Thomas Anz, für ihn existenzielle Formen an. Das Schreibverbot erzwingt nun geradezu das Sich-Verbergen hinter einer Vielzahl von

⁴ Zitiert nach Kordon 1996.

⁵ Kästner: *Kästner über Kästner*, 304.

⁶ Anz 1998, 781.

Pseudonymen, die, wie im Falle von „Bertold Bürger“, durchaus subversiv gewählt sein mögen.

Wenn also schon Vorsicht dabei geboten ist, Kästners Selbstaussagen allzu wörtlich zu nehmen, so trifft das auf seine literarischen Werke erst recht zu.

2 Lyrik in Stellvertretung

Auch in Kästners Lyrik sind diese Maskeraden zu verfolgen. Auf den ersten Blick ist das Markenzeichen seiner oft ironisch distanzierenden, dann wieder eher melancholischen „Versifikation der Lebensprosa“,⁷ wie Karl Kraus sie bündig charakterisierte, ihre handwerkliche Professionalität. „Dass in der Form alles so verblüffend klappt“, so Kästners *Weltbühnen*-Kollege Rudolf Arnheim, gebe aber „den künstlerisch fruchtbaren Gegensatz zum Inhalt dieser Gedichte, die von allem handeln, was nicht klappt“.⁸ Während die Form für den glatten, geradezu „lackierten“⁹ Eindruck von Oberflächlichkeit sorgt, darauf bezieht sich ja allererst Benjamins, aber auch Tucholskys Kritik, lobt Arnheim Kästners „erstaunlichen Blick für die Tiefenwirkung des Oberflächlichen“,¹⁰ ein Blick hinter eine „gefrorene“, verspiegelte Oberfläche.¹¹

Im Rahmen der neusachlichen Funktionalisierung und Demokratisierung des Literaturbegriffs zeichnet sich Kästners Konzept einer auch für normale Leser eingängigen, wie es bei ihm heißt, seelisch verwendbaren Gebrauchslyrik thematisch durch Aktualität, Realitätsbezug und die einfache, zugleich bildhafte Sprache aus. Aber sie ist eben keine subjektive Lyrik. Kästner selbst hat sein poetologisches Programm als „Indirekte Lyrik“¹² bezeichnet, als „eine Dichtung der Umwege“ und sozialen Masken – vorzugsweise der großstädtischen neuen Zwischenschichten, hinter denen die Autorstimme sich verbirgt, ohne sich deshalb selber preiszugeben. Derweil sitzt der Autor Kästner im Boulevard-Café der Metropole Berlin, um Informationen für den Rollenspeicher zu sammeln und sie sogleich auch aufzuschreiben, um sie, je nach finanziell lohnender Nachfrage, zu publizieren. Es handelt

⁷ Kraus 1932, 81.

⁸ Arnheim 1985, 201f.

⁹ Benjamin 2011, 301.

¹⁰ Arnheim 1985, 151.

¹¹ Vgl. Lindner 1999, 52.

¹² Kästner: Indirekte Lyrik.

es sich hier also in der Regel um Rollengedichte, um eine multiperspektivische Distanzierungsform, die es erlaubt, „Empfindungen (und Ansichten und Wünsche) in Stellvertretung“¹³ auszudrücken. „Dies Lied, das jetzt kommt“, heißt es in *Leben in dieser Zeit* (1929) „betrifft viele/Und ich sing’s sozusagen im Chor“. Der zeitgemäße Lyriker, so Kästners Gebrauchsanweisung, versteckt damit individuelle Empathie und das eigene Beteiligtsein, lakonisch spielt er „auf seine Gefühle an, aber er spricht sie nicht aus. Er verspottet sie eher, als sie unbedenklich zu beichten. Wenn seine Verse am sachlichsten klingen, dann verbirgt sich dahinter Erschütterung“.¹⁴ Mit der Formulierung des Allgemeinen in Stellvertretung legitimiert Kästner den Anspruch seiner Lyrik auf ‚Verwendbarkeit‘ und verallgemeinert damit sein Unbehagen an den modernen Zeitläuften. So profiliert sich der Autor – und im Titel seiner Gedichtsammlung *Doktor Erich Kästners lyrische Hausapotheke* (1936) wird das offensichtlich – „bewusst als Spezialist für Diagnose und Therapie von Modernisierungsschäden“.¹⁵

3 Maskenspiele in Prosa und Theater

Auch Kästners Prosa lässt sich als ‚Rollenprosa‘ lesen. Sie ist, ebenso wie seine Theaterstücke, mehr oder weniger explizit bevölkert mit Doppelgängern und vertauschten Rollen, vom Romanfragment *Der Doppelgänger* über die Verwechslungskomödien aus der NS-Zeit bis zu den sozialen Masken beim Tanz auf dem Vulkan im *Fabian* und den geklonten Wesen aus der *Schule der Diktatoren*. Und auch in der Kinderliteratur begegnen durchgängig motivische Verwandte der Doppelgänger, die Zwillinge. Das vereinsamte Pünktchen „möchte am liebsten ein Zwilling sein“,¹⁶ im zweiten *Emil*-Roman ist die Rede gleich von drei Zwillingen; das *Doppelte Lottchen* schöpft das Motiv intensiv aus.¹⁷ Erweitert wird es durch die Rollentauschphantasien aus dem populären Fundus der Topoi von der ‚Verkehrten Welt‘, die „nicht die verkehrteste ist“, so im 35. *Mai*. Ebenso wenig wie in der frühen Lyrik Kästners kann hier davon ausgegangen werden, die Erzählfiguren seien ausschließlich aus dem Leben gegriffene, unverwechselbare Charaktere,

¹³ Kästner: Prosaische Zwischenbemerkung, 88.

¹⁴ Ebenda.

¹⁵ Albert 2003, 86.

¹⁶ Kästner: Pünktchen und Anton, 458.

¹⁷ Vgl. Perrot 2002.

die man mithilfe der biografischen Methode wiedererkennen könnte. Autobiografische Erinnerungen, Erfahrungen und Details, die sich in vielen Texten Kästners finden, bilden zwar den Rohstoff des Erzählens, der aber durch die Arbeit des Schriftstellers ganz spezifisch ‚überschrieben‘ wird: Über diese Arbeit heißt es im *Doppelgänger*: „Erfahrung und Phantasie organisch verbunden wie siamesische Zwillinge, beider Mutter: die Neugier“.¹⁸ Umgekehrt ließe sich hier schon eher von der „Inszenierung des Werks als ‚eigenes Leben“¹⁹ sprechen, ja geradezu von der „Eigendynamik, die der ‚Ideal-Kästner‘ gewann“.²⁰ So etwa im Falle des *Emil*-Romans, der den Idealentwurf vom kindlichen Ich als vorbildlicher Sohn und ‚Musterknabe‘ zu bestätigen scheint. Die integren Kinderfiguren von Kästners Kinderliteratur sind allesamt Wunschfiguren, die die Trauer um die verlorene Unschuld des Erwachsenseins umso nachdrücklicher bestätigen.

Anders in Kästners Literatur für Erwachsene, insbesondere im *Fabian*. Hier funktionieren die Figuren sozusagen im Negativ. Fabian ist kein bloßes ‚alter Ego‘ Kästners, Labude nicht Walter Benjamin.²¹ Die Protagonisten sind hier keine idealen Wunschfiguren mehr, sondern wie auf einer Bühne der Aktualität aufgestellte „Spielfiguren“,²² oder auch genauer, „Demonstrationsfiguren“ (Hanuschek) für die Lebenssituation und die Handlungs(un)möglichkeiten von Intellektuellen in Zeiten der Krise, die ‚kein Ende nehmen will‘. Dieser neue Umgang mit literarischen ‚Helden‘ steht für ein Erzählmodell, das nicht mehr der üblichen Identifikation, sondern dem Vorzeigen von möglichen unterschiedlichen Subjektentwürfen und dem experimentellen Einüben von anderen Wahrnehmungsweisen verpflichtet ist. „Man muß es lesen. Wenn Du’s nicht bist, ist es dein Nebenmann“,²³ so eine hell-sichtige *Fabian*-Rezension von 1932. Die traditionelle Lesart sieht sich dadurch allerdings gründlich irritiert: „Jeder halbwegs gescheite Mensch von heute“, so kommentiert denn auch die Kritikerin Else Rützel in der *Sozialistischen Arbeiter-Zeitung*, „ist in Fabians Lage. Kein Wunder, daß endlich Fabian, der wertvolle Mensch, der es sich in seinen, zweifellos edlen, Kopf gesetzt hat, den Schauplatz aller Gegenwartskonflikte partout in sein eige-

¹⁸ Kästner: *Die Doppelgänger*, 220.

¹⁹ Albert 2003, 87.

²⁰ Ebenda.

²¹ Ich erinnere an die Diskussion um Benjamin als alter ego Labudes, vgl. Fetscher 2006.

²² Delabar 1999, 79.

²³ L. 1932.

nes Einzel-Inneres zu verlegen, selbst keinerlei Erneuerung und Auferstehung zuwege bringt“.²⁴

Wie sollte er auch, wenn die Autorstimme durch ihren Helden weiterhin ‚in Stellvertretung‘ spricht? Fabians verbalisiertes ‚Einzel-Innere‘ besteht eben aus einer kästnerspezifischen Spiegelschrift, die sich an die Rezipienten richtet, nicht aus einem authentisch zu lebenden Leben. Schaufenster, Glaswände, Spiegel sind denn auch die entsprechenden Sichtbarkeits-Metaphern, die auf die komplexe Tiefenstruktur des Textes verweisen, auf Brechungen und Verwerfungen unter seiner neusachlich glatten Oberfläche.²⁵ Als Warner und „Moralist“ hält der Autor hier seinen Lesern allerdings nicht einen bloßen Spiegel, sondern einen karikierenden Zerrspiegel vor, um ihm zu demonstrieren, dass Fabians bloßes Zuschauen beim „Welttheater“ am Abgrund keine angemessene Option ist.

4 Die Doppelgänger

Es ist auffällig, in welchem erheblichem Maß Kästner das traditionsreiche Doppelgänger-Motiv und seine Spielarten für seine literarische Produktion adaptiert und variiert. Verdoppelungsmotive eröffnen generell ein endloses Spiel der Verwechslungen, Täuschungen, Maskeraden, Verhüllungen und Enthüllungen; sie ermöglichen die Darstellung „von Konfliktsituationen und Kontrastsituationen, Gleichheit und Gegensätzlichkeit“; von der psychoanalytischen Projektion innerer Konflikte bis zur „konkreten Verwechslungskomödie, in der der Doppelgänger ein exaktes Spiegelbild ist“.²⁶ Allemal thematisieren und literarisieren sie das „menschliche Unvermögen, zwischen gut und böse, Wahrheit und Lüge, Sein und Schein zu unterscheiden“.²⁷ Das Doppelgänger-Motiv ist aber nicht nur als bloße Figuration von Entfremdung zu deuten, sondern auch in seiner „Funktion als Vermittler von Erkenntnis, welche Möglichkeiten eröffnet, mit der Entfremdung – sofern sie besteht – umzugehen“.²⁸

Bemerkenswert ist nun, welche Auswahl Kästner aus dem Fundus dieser Möglichkeiten trifft: Nur in Ausnahmen bezieht er sich auf die von der

²⁴ Rützel 1931

²⁵ Vgl. den klugen Aufsatz von Lindner 1999, 53.

²⁶ Fichtner (Hg.) 1999, 13.

²⁷ Vgl. Bär 2005, 13f.

²⁸ Ebenda, 7.

‚Schwarzen Romantik‘ ausgehende Tradition des Verstörenden, Unheimlichen und der Verfremdung, die seit 1900 vor allem die Aufmerksamkeit der Psychoanalyse auf sich zog²⁹ – so etwa im Gedicht *Der Traum vom Gesichtertausch* (aus dem *Gesang zwischen den Stühlen*) oder in den Traumkapiteln im *Fabian* oder im *Doppelten Lottchen*. Überwiegend aber positioniert Kästner sich in der antiken Komik-Tradition der Verwechslungskomödien à la Plautus. Sein Doppelgängerverständnis bezieht der promovierte Germanist Kästner nicht etwa von E.T.A Hoffmann, sondern von Jean Paul. „Der Mensch“, heißt es etwa bei Jean Paul, „ist nie allein – das Selbstbewußtsein macht, das immer zwei Ichs in der Stube sind“.³⁰ Jean Paul ist es auch, der eine erste Definition des Doppelgängers formulierte: das sind „Leute, die sich selber sehen“,³¹ also, für Schriftsteller wie Kästner durchaus einleuchtend, Autoren, die sich bei ihrer literarischen Reproduktion von Welt selber zusehen. Das entbehrt auch bei Kästner nicht einer gewissen Selbstverliebtheit, genauer: der Verliebtheit in den eigenen Autorstatus: „Die Dichter sind doch immer Narzisse“, so schon Friedrich Schlegel.³² Bei Jean Paul funktionierte die „Aufspaltung und Vervielfältigung der bei der Textproduktion entstehenden Ich-Figurationen als Komik“³³ – wie dann auch bei Kästner.

Am eindrucksvollsten – und am eindrucklichsten – gelingt ihm das allerdings nicht in seiner Literatur für Erwachsene, sondern in der Kinderliteratur. Für sie gilt ja insgesamt, dass sie nie „einen einfachen Spiegel aktueller Kinderwelten“ vorstellt: „Die kindlichen Protagonisten verkörpern *auch* das Kind, das der Autor einmal war oder gewesen zu sein wünscht, sie sind Botschafter erwachsener Ansprüche an das lesende Kind, und schließlich sind sie *literarische* Figuren, aus Worten geschaffen“.³⁴

Ein kurzer Blick auf den Bauplan des *Emil*-Romans, sozusagen von hinten nach vorne gelesen, macht das deutlich.³⁵ Ein fiktiver Junge namens Emil erzählt einem fiktiven Journalisten namens Kästner eine Geschichte, die er soeben ‚wirklich‘ erlebt hat. Diese Geschichte ist es, an die sich ein Schriftsteller namens Kästner, der Erzähler des Vorworts, erinnert und

²⁹ Vgl. Rank 1914 und auch Freud 1919.

³⁰ Zitiert nach Bär 2005, 105.

³¹ Jean Paul: Siebenkäs, zitiert nach Bär 2005, 9.

³² Friedrich Schlegel: Athenäum, zitiert nach Bär 2005, 441.

³³ Hildebrandt 1999, 236.

³⁴ Mattenklott 1992, 29.

³⁵ Vgl. Karrenbrock 2004, 335–347.

aus der er seinerseits den „Roman für Kinder“ macht, den wir gerade lesen. Es gibt also mehrere Kästners: Erstens den empirischen Autor Kästner (K); zweitens den auktorialen Erzähler des Vorworts sowie der Erzählung selbst (K_I); den Journalisten „Kästner“ der erzählten Geschichte (K₂); nicht zuletzt noch den ‚Musterknaben‘ Emil, das erinnerte ‚Wunschkind‘ und eigentlicher Produzent dieser Geschichte. Der Journalist K₂ ist der neusachliche Arrangeur des ‚authentischen‘ Materials von Emils Erlebnissen. Seine Zeitungsstory mit dem Titel: ‚Ein kleiner Junge als Detektiv‘ ist aber noch nicht das Endprodukt des Kinderromans: das verfasst erst der Autor-Erzähler K_I, der die vorgefundene Reportage *gestaltet*.

Hier wird im Kinderbuch ein Beitrag zu den Möglichkeiten zeitgenössischen Erzählens geliefert; Kästner operiert mit dem neusachlichen Erzählprinzip des authentischen Materials, aber zugleich unterminiert er es und spricht ihm den Ausschließlichkeitscharakter ab, indem er dieses Prinzip fikionalisiert. Auch in *Pünktchen und Anton* liefert, so der Erzähler des Vorworts, ein kurzer Zeitungsausschnitt den Stoff zu seiner Geschichte. „Ich aber murmelte ‚Hokus-Pokus!‘ und da war’s ein Buch“.³⁶ Zauberei? Vielleicht in der Art, wie hier auf innovative Weise eine kinderliterarische Autorrolle konstruiert wird, mit der es gelingt, auseinanderbrechende Subjektwürfe spielerisch wieder zusammenzufügen.

5 Kästner, die Doppelgänger und der Film

Kästner hat die Entwicklung des neuen Mediums Film aufmerksam verfolgt, sich daran als Kritiker und Drehbuchschreiber engagiert beteiligt und auch selber ‚filmische Schreibweisen‘ ausprobiert.³⁷ Der Film, der ja einer als authentisch intendierten Verdoppelung der Realität sehr nahe kommt, hat sich sehr früh der Doppelgänger-Thematik angenommen. So übernimmt er von der Literatur und der Psychoanalyse „die Halluzination vom unheimlichen ‚alter ego‘ [...], indem er sie rein technisch erzeugt“.³⁸ Beispiele wären etwa Paul Wegeners *Student von Prag* (1913), der das Motiv des Spiegelbilds als Doppelgänger visualisiert; Robert Wienes *Das Kabinett des Dr. Caligari* (1919), der mit Identitätswechsellern und Wiedergängern umgeht; Verfilmungen von Stevensons *Dr. Jekyll und Mr. Hyde* wie F.W. Murnaus *Der Janus-*

³⁶ Kästner: *Pünktchen und Anton*, 453.

³⁷ Vgl. Karrenbrock 2012, 175–187.

³⁸ Grimm 1999, 81.

kopf(1920) u. a.³⁹ Dies zunächst ein erster Hinweis darauf, „wie sehr die Geschichte der Doppelgänger-Geschichten von dem markanten Eintritt der Literatur in das Zeitalter von Film, Funk und Fernsehen bestimmt ist“.⁴⁰ Andererseits ist „die Figur des Doppelgängers wie geschaffen dafür, das Medium (Film) selbst zu charakterisieren und zu ironisieren“.⁴¹

So ist auch zu verfolgen, dass „die unheimliche Doppelung des Selbst sich in der Moderne, gerade in der an Film und Photographie geschulenen Neuen Sachlichkeit, zunehmend auflöst“.⁴² Die Auseinandersetzung mit der Subjekt-Orientierung des Einzelindividuum macht anderen, auch spielerischen Umgangsweisen mit der Thematik Platz. An Kästner lässt sich das exemplarisch zeigen: Man denke etwa an die *Begegnung mit mir selbst* (1928), die von seiner unfreiwilligen Teilnahme als Statist bei einem Film erzählt – und durchaus noch in der älteren Tradition des Unheimlichen, Fremden – über das ‚Sich-selber sehen‘ reflektiert:

Man ist eigentlich nie in der Lage, sich selber gegenüberzusitzen. Man kennt nur die andern, kritisiert sie, ironisiert sie. Und plötzlich wird man selbst einer von diesen andern! Sitzt sich vis-à-vis, ist sich fremd und kann sich, nach Herzenslust, mit Blicken die Ehre abschneiden. Auge und Urteil wurden am Nächsten geschult, wurden unduldsam und scharf, und nun ist man sich auf einmal selbst der Nächste. Es blieb mir nichts übrig, als vor mir selbst zu erschrecken.⁴³

Im *Wiedersehen mit Emil* (1931), erschienen ein paar Tage vor der Uraufführung des *Emil*-Films im *Berliner Tageblatt*, legt er erst richtig los: hier ist Kästners Berliner Lieblingscafé, das Café Josty, zugleich Ort der Niederschrift des Kinderromans und Drehort des Films:

Ich saß starr und erlebte eine Geschichte, die ich vor zwei Jahren nur eben geschrieben hatte, wirklich. Das war ein seltsames Gefühl... Und dann trat ich zum Nebentisch und fragte: „Sind sie nicht Herr Grund-

³⁹ Weitere Beispiele sind aufgelistet bei Bär 2005, 672–675.

⁴⁰ Grimm 1999, 81.

⁴¹ Bär 2005, 677.

⁴² Grimm 1999, 82.

⁴³ Kästner: Gemischte Gefühle, 345.

eis?“ „Jawohl“, sagte der Mann mit dem Gaunergesicht, „ich heiße Fritz Rasp.“⁴⁴

Dieselbe Episode nimmt Kästner im zweiten Vorwort (dem „Vorwort für Fachleute“) von *Emil und die drei Zwillinge* wieder auf, um sie mit den Worten fortzusetzen:

Mir blieb die Spucke weg. Das war ja ein tolles Ding! Träumte ich auch wirklich nicht?

Da kam ein fremder Mann quer über die Trautenaustraße gerannt, fuchtelte mit den Armen, blieb dicht vor mir stehen und brüllte: „Mischen Sie sich nicht in fremde Angelegenheiten! Sie schmeißen uns ja die ganze Außenaufnahme!“⁴⁵

Das Verwirrspiel nimmt kein Ende: Der „Erzähler läuft in den Film hinein, den er gerade erzählt oder dreht, erlebt oder sieht“⁴⁶ Das scheint mir alles andere als eine ratlose Kür von Artisten in der Zirkuskuppel zu sein, sondern ein Beweis dafür, wie ein „Artist [...] hier frei über das eigene Lebensmaterial als Spielmaterial“⁴⁷ verfügt.

6 Kästners Faszination am Maskenspiel

Wie ist nun Kästners Doppelgänger-Faszination zu erklären? Noch in der Büchner-Preisrede von 1957, in der er sich als „Schüler und Schuldner Büchners“ vorstellt, preist Kästner geradezu atemlos Büchners szenisches Verfahren und die Anlage der Figuren im *Woyzeck* als „tragische Groteske“. Sein Lob erinnert nicht zufällig an das eigene Verfahren im *Fabian*, wenn er betont: „Die Bilder auf der Bühne sind Zerrbilder. Die Wirklichkeit und die Kritik an ihr verzehnfachen sich durch die Genauigkeit der Übertreibung“, die Figuren „sind Karikaturen. Sie haben eine Maske vor dem Gesicht, doch nicht nur das, sie haben auch noch ein Gesicht vor der Maske“.⁴⁸

⁴⁴ Erich Kästner: Wiederschen mit Emil, 282f. – Fritz Rasp ist der Name des Schauspielers, der im Emil-Film den Bösewicht Grundeis spielt.

⁴⁵ Erich Kästner: Emil und die drei Zwillinge, 311.

⁴⁶ Mattenklott 1999, 76.

⁴⁷ Hanuschek 2004, 17.

⁴⁸ Kästner: Rede zur Verleihung des Georg Büchner-Preises, 631f.

Die Psychoanalyse als Fachwissenschaft für Abspaltungsphantasmen würde mit Otto Rank schnell auf die Formel von brüchigen Identitäten und Schwierigkeiten bei der Subjektwerdung u. ä. kommen. Im Falle von Kästners Maskenspielen scheint das naheliegend. Solange aber die psychoanalytischen Arbeiten in Sachen Kästner seine Literatur lediglich als Beleg für seinen Mutterkomplex, gar seine ‚inestuöse Mutterbindung‘ und die Legende vom ‚Geheimnis um den echten Vater‘ lesen, scheinen sie mir nicht allzu überzeugend. Die Pathographie des Autors Kästner ersetzt hier in der Regel die literarische Analyse – mit bisweilen skurrilen Ergebnissen.⁴⁹ Allerdings gibt es auch besonnenere Zugänge, etwa der von Inge Wild, die es sich zur Aufgabe macht, dem „Ursprung von Kästners Kreativität, seinem spezifischen Kindheitsmythos und der Überführung einer persönlichen Fixierung in allgemein rezipierbare ästhetische Figurationen“⁵⁰ nachzugehen.

Darüber hinaus wäre aber zu bedenken, dass die Literatur eines so aufmerksamen Beobachters und kritischen Zeitgenossen wie Kästner sich nicht auf seine individuelle Problematik reduzieren lässt. Nicht allein das Problem der ‚Mütter und Söhne‘ geht nach dem Ende des Kaiserreichs weit über personale Konditionierungen hinaus: „In der patriarchalen, aber ‚vaterlosen Gesellschaft‘ der Weimarer Republik hat Mütterlichkeit Konjunktur“⁵¹. Der Zusammenbruch der alten Autoritäten hinterließ ein Vakuum, das für die Lebensentwürfe des Jahrgangs 1899 nicht ohne Folgen blieb. Wie Kästner am *Fabian* demonstriert, bedeutete es für diese Generation der ‚Söhne ohne Väter‘ insgesamt Unruhe und Leiden an der Welt und daran, „noch immer keinen Sinn gefunden zu haben und in einem Provisorium zu leben“.⁵²

Vor allem übersieht der rein biographistische Ansatz das Entstehen eines etwas anderen literarischen Diskurses über die ‚Krise des Subjekts‘ im Prozess der Modernisierung als den der von der Literaturwissenschaft bisher ausschließlich hoch bewerteten klassischen ästhetischen Moderne. Das ist ein neuer Diskurs, der von der jungen Generation der um 1900 geborenen Autoren in den zwanziger Jahren breit geführt wird⁵³ und dem Kästner im Übrigen Ende 1929 seine Artikelserie „Die junge Generation“ gewidmet hat. Dort heißt es:

⁴⁹ So etwa bei Zinneker-Mallmann 2005, 212–254.

⁵⁰ Wild 1999, 50.

⁵¹ Rosenthal 1991, 230.

⁵² Rosenthal 1991, 230.

⁵³ Vgl. Karrenbrock 2007, 103–118.

Die junge Schriftstellergeneration ist nüchtern, nicht romantisch. Sie ist in den letzten anderthalb Jahrzehnten, die vergangen sind, ernüchtert worden. Und es ist ausreichend blöde, ihr diese Ernüchterung als Charakterfehler ankreiden zu wollen, wie es immer wieder geschieht. Wer Krieg, Inflation, Untergang des Mittelstandes, Proletarisierung der bürgerlichen Schicht, Arbeitslosigkeit, Justizkrise, Parteikämpfe gesehen und gar miterlebt hat, der kann niemals ein „Dichter“, ledergebunden und mit Goldschnitt, werden.⁵⁴

Die „Gemeinsamkeiten, die den Ausdruck ‚junge Generation‘ einigermaßen rechtfertigen könnten“, fährt Kästner fort,

sind nicht, oder doch am wenigsten, im Stil erkennbar, eher im Charakter. Ihre Arten, die Welt zu betrachten, sind noch verwandt. Sobald sie schreiben, trennen sie sich. Dann gehen ihre Wege, und oft sehr weit, auseinander. Es handelt sich um eine Einheit, die nicht kunsttheoretisch, sondern praktisch, tendenziös und ‚konfessionell‘ ist. Die Wurzel ist gemeinsam; der Stiel sozusagen, nicht der Stil. [...] Man bildet keine Clique. Man erkennt sich nicht an Parolen und Schlagwörtern. Man las kaum das eine oder das andere Buch vom andern. Aber wenn man sich trifft, sei es auch zufällig und zum ersten Male, so merkt man schon nach kurzem Gespräch: Aha, auch einer! Man merkt es an der politischen Meinung, an gemeinsamen Antipathien und Sympathien, an der Marschrichtung, an den Plänen, Hoffnungen und Befürchtungen. Man merkt es, um eine weltanschauliche Gemeinsamkeit zu bezeichnen: am illusionslosen Optimismus. An dem arbeitsfreudigen Entschluß, zu bessern, obwohl man weiß: Gut wird es nie. An der Front gegen Militarismus, Kapitalismus und deren unmenschliche Konsequenzen. Und an der hoffnungslosen, aber unerbitlichen Bemühung, eine gerechte Allianz zwischen Einzelpersonlichkeit und Masse, zwischen Selbstbehauptung und Kollektivismus zu erreichen.⁵⁵

Es ist diese Generation, die gegen die Zumutungen der sich überstürzenden Modernisierung in der Weimarer Republik „Verhaltenslehren der Kälte“ (Helmut Lethen) entwickelt – ihre Verunsicherung findet literarischen Ausdruck auch in Techniken der Distanz, die Helmut Plessner, der Begrün-

⁵⁴ Kästner: Die Junge Generation, 170.

⁵⁵ Ebenda, 163f.

der der Philosophischen Anthropologie, damit erklärt und legitimiert, dass sich der „Adel des Menschlichen erst in seiner Fähigkeit zum souveränen Maskenspiel erweise, dass er erst im „höflichen Abstand zur eigenen Regung und zum anderen er selber“ werde.⁵⁶ Auch in Kästners Verwirrspielen finden wir eine mögliche Antwort der literarischen Moderne auf die Modernisierungsschocks der zwanziger Jahre.

Literaturverzeichnis

- Albert, Claudia (2003): Konstruierte Autorrollen. Erich Kästner zwischen Moral und Unterhaltung. In: Bullivant, Keith/ Bernhard Spies (Hgg.): Literatur für Leser. Frankfurt a. M., 82–101
- Anz, Thomas (1998): Erich Kästner zwischen den Medien. Nachwort. In: Kästner, Erich: Trojanische Esel. Hg. von Thomas Anz. München; Wien, 775–788
- Arnheim, Rudolf: Moralische Prosa. In: Arnheim, Rudolf (1985): Zwischenrufe. Kleine Aufsätze aus den Jahren 1926–1940. Leipzig; Weimar, 151–157
- Arnheim, Rudolf: Schiller über Kästner. In: Arnheim, Rudolf (1985): Zwischenrufe. Kleine Aufsätze aus den Jahren 1926–1940. Leipzig; Weimar, 200–204
- Bär, Gerald (2005): Das Motiv des Doppelgängers als Spaltungphantasie in der Literatur und im deutschen Stummfilm. Amsterdam; New York
- Benjamin, Walter (2011): Linke Melancholie. In: Benjamin, Walter: Kritiken und Rezensionen. Hg. Heinrich Kaulen. Frankfurt a. M., 300–305
- Burton, Robert (1977): Demokrit Junior an den Leser. Aus der „Anatomie der Melancholie“. In: Sillem, Peter (Hg.): Melancholie oder Vom Glück, unglücklich zu sein. Ein Lesebuch. München, 67–106
- Delabar, Walter (1999): Linke Melancholie? Erich Kästners Fabian. In: Delabar, Walter: Was tun? Romane am Ende der Weimarer Republik. Opladen, 77–96
- Fetscher, Justus (2006): Nach Port Bou. Walter Benjamin in der Literatur. In: Literaturkritik.de, 8 (2006) Nr. 9, September
- Fichtner, Ingrid (Hg.) (1999): Doppelgänger: von endlosen Spielarten eines Phänomens. Bern

⁵⁶ Plessner zitiert nach Lethen 2008, 28.