

Klaus Hammer

Gebrauchslyrik – sind das nur Texte zum täglichen Gebrauch?

Polilog. Studia Neofilologiczne nr 1, 111-131

2011

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Klaus Hammer

Berlin, Niemcy

GEBRAUCHSLYRIK – SIND DAS NUR TEXTE ZUM TÄGLICHEN GEBRAUCH?

Neue Werk-Ausgaben von Christian Morgenstern, Joachim Ringelnatz,
Kurt Tucholsky und Erich Kästner geben Anlass, über einen besonderen
– zeitbewussten – Gedichttypus nachzudenken

Schlüsselwörter: *Christian Morgenstern, Joachim Ringelnatz, Kurt Tucholsky, Erich Kästner,
Bertolt Brecht*

Die deutsche Lyrik der 1920er Jahre scheint eigentlich keine Schwierigkeiten zu bereiten, sie ist nachexpressionistisch in Sprache, Form, Thematik und Tendenz. Sie gehört literarhistorisch der Neuen Sachlichkeit an. Wie nach den Kriegs- und Revolutionsjahren mit der Konstituierung der Weimarer Republik wenigstens partiell eine Ernüchterung und Versachlichung des politischen Lebens erfolgt, so nach dem so genannten expressionistischen Jahrzehnt – am Ende des von ihnen geprägten Jahrzehnts verstehen sich die Expressionisten selbst als Gescheiterte – eine Ernüchterung und Versachlichung der literarischen Szene. In einer lyrikfremden Zeit beteuert man, dass, wenn man Lyrik schreibt, es sich streng genommen gar nicht um Lyrik handele, sondern vielmehr um Texte zum täglichen Gebrauch, die nun einmal mehr oder minder zufällig in Versen abgefasst seien. Brecht hat die bündigste Bestimmung dieses Wandels von einer 'reinen Kunst' zur 'Gebrauchskunst' vorgenommen, indem er das „Produktionsmittel Literatur“ vom „Gebrauchswert“ her bestimmte.

Aber das gilt nur für eine – allerdings zeitsymptomatische – Gruppe von Dichtern. Hugo von Hofmannsthal, Stefan George und Rainer Maria Rilke, die der Realität des modernen Lebens eine Gegenwelt der Kunst gegenüberstellen, setzen ihren Prozess der Traditions- und Formvergewisserung fort. Oskar Loerke strebt – im Gegensatz zu den Expressionisten – eine Synthese von Stimmung und Gedanklichkeit an; auf der Suche nach dem „Gesetz“ bettet er lyrische Subjektivität in einen kosmischen Zusammenhang ein, der Individuelles zugleich bewahrt und aufhebt. Gottfried Benn legt 1922 seine *Gesammelten Schriften* vor und bekennt im Nachwort sein totales Scheitern als Dichter. Nicht nur verwirft er sein bisheriges Werk, sondern streitet durchweg ab, dass man überhaupt noch Lyrik schaffen könne: „siebenunddreißig Jahre und total erledigt, ich schreibe nichts mehr – man müsste mit Spulwürmern schreiben und Kopro-

lalien [...]“¹. Und sein lyrisches Credo aus dem gleichen Jahr – 1922 – lautet: „Man denkt, man dichtet/ gottweiß wie schön./ Und schließlich war man/ bloß hebephren.// Man denkt, persönlich/ ist Stil und Lied –/ Quatsch: Typenreihe/ schizoid.// Verfluchtes Sperma/ von Müller u. Cohn/ Mist die Maschine/ Gehirnfunktion–// Elende Meute/ magischer Topp/ Zoff u. Pleite/ wann ist Stopp?“². Das ist kein bloßer Lyrik-Verdruss, die Heftigkeit im Ton bestätigt nur, dass Benn das „poetische“ Gedicht will, auch wo Ekel und Grauen die tradierte Funktion des Schönen usurpieren. Wo Prosa in seine Poesie einströmt, handelt es sich um Realitätssplitter, um ein fragmentarisch montiertes Wirklichkeitsgerüst, das den rauschhaft aneinandergereihten Bildern seiner Phantasiewelt Halt geben soll. Benn entwickelt einen völlig neuartigen, liedartigen Gedichtstyp, der sich durch außerordentliche rhythmisch-musikalische Variabilität auszeichnet. Zugleich bringt er den Wortschatz der modernen Wissenschaften auf einer sehr breiten Skala in seine mittlere Lyrik ein. Die wissenschaftlichen Termini stören den Leser permanent aus dem rhythmisch geförderten Sich-Einspinnen in den poetischen Traum auf.

Den Lyrikern der 20er Jahre steht das Wort zur Verfügung, um die Zeit zu treffen; aber die Zeit zu wandeln, zu verwandeln, vermag das Wort nicht. Das hatte schon das Scheitern des Expressionismus gezeigt. Das Ausgreifen auf Wortfelder, die bisher nicht zum Bereich der Lyrik zählten, stellt unter diesem Aspekt den Versuch dar, Substitute für das sich versagende Wort in dessen eigenem Bereich zu finden. Die Resultate konnten, was die „hohe“ Lyrik betrifft, nur zwiespältig sein. Weitaus günstige waren die Bedingungen, wenn man sie für eine bewusst auf Tageskritik und Tageswirkung reduzierte Lyrik nutzte. Indem man den literarischen Anspruch radikal aufgab, konnte man eine Gebrauchslyrik schaffen, der jeder hemmende Gegenzug und Gegenzwang fehlte. Dieses Verfahren setzte sich allerdings nicht spontan und übergangslos durch. Es hat seine Wurzeln in der kabarettistischen Lyrik der Vorkriegsperiode, in Versen, die Frank Wedekind, Arno Holz, Julius Bierbaum und andere zum Zeitvertreib geschrieben haben. Dieser Zeitvertreib wurde im sich ständig verschärfenden politischen Klima der Weimarer Republik allmählich zum ernstesten Geschäft.

Schon Dada wollte lyrische Artikulationen, die den landläufigen, realitätsgezeugten Artikulationen entsprechen und nicht durch den Stil auf eine höhere Ebene gehoben sind. Wenn man gewohnt ist, im Dadaismus das Satyrspiel nach der „Tragödie“ des Expressionismus zu sehen, dann muss man aber auch berücksichtigen, dass dessen Freisetzung in absurd-grotesken Formen bereits in Christian Morgensterns *Galgenliedern* erfolgte.

¹ Epilog und lyrisches Ich, in: G. Benn, *Sämtliche Werke* (Stuttgarter Ausgabe), in Verbindung mit I. Benn hg. von G. Schuster, Bd. 3: *Prosa 1*, Stuttgart 1987, S. 130 (Die erste Hälfte des Essays *Epilog und lyrisches Ich* erschien als Selbstanzeige und zugleich als Nachwort der *Gesammelten Schriften*; die Weiterführung des Textes erfolgte dann erst 1927).

² Ders., *Gedichte in der Fassung der Erstdrucke*, mit einer Einführung hg. von B. Hillebrand, Frankfurt a.M. 2006, S. 138.

Das Perfekt und das Imperfekt tranken Sekt – Christian Morgensterns Galgenpoesie³

„Wenn ich aber tot sein werde, so tut mir die Liebe und kratzt nicht alles hervor, was ich je gesagt, geschrieben oder getan. Glaubet nicht, dass in der Breite meines Lebens das liegt, was euch wahrhaft dienlich sein kann“. Und an anderer Stelle nannte der Dichter Morgenstern „die wichtigsten Daten meines Lebens: Geburt, Tod der Mutter, Friedrich Kayßler [Schauspieler und Morgensterns „Lebensfreund“ – K.H.], Nietzsche, meine Frau, Rudolf Steiner [Begründer der Anthroposophie – K.H.]“⁴.

Christian Morgenstern, dessen Leben die Friedensphase von 1871 bis 1914 in fast symbolischer Vollkommenheit umspannt, hat Gedichte und Geschichten, Szenen, Essays, Buch- und Theaterrezensionen, Aphorismen, Epigramme, Sprüche und Fragmente geschrieben. Zu seinen Lebzeiten sind allein 15 verschiedene Gedichtsammlungen veröffentlicht worden. Aber während sein „seriöses“ Werk heute weitgehend vergessen ist, begründete sein „humoristisches“ Werk, diese „zwei, drei Büchlein“, die er nur als „Beiwerkchen, Nebensachen“⁵ ansah, seinen bis heute andauernden Ruhm: Die „Galgenlieder“ (1905), die durch ihre innovative, originelle Art der Nonsens-Poesie in erstaunlich wendiger Reimtechnik eine Sonderstellung in der deutschen Literatur einnehmen, der *Palmström-Zyklus* (1910), der den bizarren Ton der *Galgenlieder* fortsetzt, und die aus dem Nachlass stammenden Gedichtsammlungen *Palma Kunkel* (1916) und *Der Gingganz* (1919). Denn was ist dem „Gelegenheitsdichter“ Morgenstern, der fleißig jede Gedicht-Gelegenheit nutzte, hier gelungen? Die Einschmelzung der Welt in ein Spiel, in ein Spiel der Worte, in dem die Welt einzig neu zusammengefügt werden kann. Und das schon zu einem Zeitpunkt, bevor die expressionistischen Programme zur Neuordnung der Welt verfasst wurden. Damit steht die Lyrik Morgensterns in genauer zeitlicher Entsprechung zu den Bildern Paul Klees, in denen diese spielerische Überführung der Welt ins Artefakt ebenfalls restlos glückte.

Eine Neuausgabe dieser vier Gedichtsammlungen, ergänzt durch die *Vier Legendchen* und eine Auswahl der *Zeitgedichte* sowie durch drei Briefe des Autors, in denen er über seine Galgenlieder Auskunft gibt, ist jetzt in Haffmans Verlag bei Zweitausendeins in handlichem Format erschienen, ein Büchlein, bequem in die Tasche zu stecken und unterwegs darin zu blättern. Diese Ausgabe wird – da kann man sicher sein – viele neue Morgenstern-Freunde gewinnen.

Die Galgenlieder hatte Morgenstern seinerzeit dem *Kinde im Manne* gewidmet und als Motiv mit dem Nietzsche-Wort versehen: „Im echten Manne ist ein Kind versteckt: das will spielen“⁶. Damit ist schon die Höhe des geistigen Anspruchs markiert. Die

³ Ch. Morgenstern, *Die Galgenlieder*, G. Haffmans (Hg.), 3. Auflage. Jubiläumsausgabe, Frankfurt a.M. 2007. Weitere Morgenstern-Ausgaben der letzten Jahre: *Das große Lalula*, Berlin 2004; *Gedichte & Lieder*, 2. Aufl. Gossau Zürich 2004 u.a. Jüngste Sekundärliteratur: U. Heukenkamp, *Deutschsprachige Lyriker des 20. Jahrhunderts*, Berlin 2007 (darin auch über Ringelnatz, Tucholsky, Kästner, Brecht u.a.); A.T. Wilson: *Über die Galgenlieder Christian Morgensterns*, Würzburg 2003, u.a.

⁴ Autobiographische Notiz, in: Ch. Morgenstern, *Werke und Briefe*, kommentierte Ausgabe, Bd. 5, Stuttgart 2005, S. 842.

⁵ Ders., *Briefe*, Leipzig 1957, S. 67.

⁶ Ders., S. 7.

geistige Tendenz steckt dann das zweite Motto, ein Vierzeiler, ab: „Lass die Moleküle rasen,/ was sie auch zusammenknobeln!/ Lass das Tüfteln, lass das Hobeln,/ heilig halte die Ekstasen!“⁷. Auch der mit der Welt Spielende ist eingebunden in die große ekstatische Gebärde. Es verwundert nicht, dass schon in den *Galgenliedern* das absolute Gedicht dadaistischer Prägung begegnet (*Das große Lalula*), ja dass das Gedicht auf die Abstraktionsstufe des rhythmischen Zeichens und von dieser auf einen realen Bewegungsvorgang reduziert wird (*Fisches Nachtgesang*). Die Konkretisierung, Materialisierung und Personifizierung von Abstrakta ist ein häufiges Galgenlieder-Spiel. So in *Unter Zeiten*: „Das Perfekt und das Imperfekt/ tranken Sekt./ Sie stießen aufs Futurum an/ (was man wohl gelten lassen kann)// Plusquamper und Exaktfutur/ blinzten nur“⁸. Die Wörter sprießen wie die Triebe von Pflanzen und bringen in fast vegetativer Zartheit neue Wörter und diese eine neue Welt hervor.

Morgenstern hatte für seinen Berliner Freundes- und Stammtischkreis, dem *Bund der Galgenbrüder*, 1895 die ersten Galgenlieder gedichtet. Die skurrile Bezeichnung entstand bei einer Wanderung der Zechbrüder zum Galgenberg nach Werder bei Potsdam. Als die grotesken Verse im Berliner Kabarett „Überbrettli“ mit großem Erfolg vorgetragen wurden, entschloss sich der Autor dann auch zu ihrer Veröffentlichung. Im Mittelpunkt des Verszyklus steht der Galgen, von dem aus man, dem Autor zufolge, die Welt ganz anders sieht. Um ihn versammelt sich bei Nacht eine irrealer Gespensterwelt. Die Unsinnswelt der singenden Galgenbrüder und der Henkersmaid Sophie bevölkern phantastische Kreaturen aus absurden Wortkombinationen und personifizierte abstrakte Begriffe. Herausgeber der Galgenlieder ist der fingierte Lic. Dr. Jeremias Müller, der ein kompliziertes „Zwischenwort als Nachwort zur Vorbemerkung“ verfasst hat. Seine Einleitung mit absurden Schachtelsätzen und ellenlangen Wörtern ist eine gelungene Parodie auf die blasierten Vorworte germanistischer Bildungsphilister: „Es darf daher getrost, was auch von allen, deren Sinne, weil sie unter Sternen, die, wie der Dichter sagt: »dörren, statt zu leuchten«, geboren sind, vertrocknet sind, behauptet wird, enthauptet werden, dass hier einem sozumassen und im Sinne der Zeit, dieselbe im Negativen als Hydra gesehen, hydratherapeutischen Moment ersten Ranges – immer angesichts dessen, dass, wie oben, keine mit Rosenfingern den springenden Punkt ihrer schlechthin unvoreingenommenen Hoffnung auf eine, sagen wir, schwansinnige oder wessentielle Erweiterung des natürlichen Stoffgebietes zusammen mit der Freiheit des Individuums vor dem Gesetz ihrer Volksseele zu verraten sich zu entbrechen den, was sage ich, die Verruchtheit haben wird, einem Moment, wie ihm in Handel, Wandel, Kunst und Wissenschaft allüberall dieselbe Erscheinung, dieselbe Frequenz den Arm bieten, und welches bei allem, ja vielleicht gerade trotz allem, als ein mehr oder minder modulationsfähiger Ausdruck einer ganz bestimmten und im weitesten Verfolge excösen Weltauffasserraumwortkindundkunstanschauung kaum mehr zu unterschlagen versucht werden zu wollen vermag – gegenübergestanden und beigewohnt werden zu dürfen gelten lassen zu müssen sein möchte“⁹.

In diese *Galgenlieder*-Welt treten in den folgenden drei Gedichtbänden Figuren, die von einer fast mythischen Aura umgeben sind, Spielfiguren, deren Irrealität von

⁷ Ebenda, S. 15.

⁸ Ebenda, S. 63.

⁹ Ebenda, S. 10 f.

höchster, unzerstörbarer „Wirklichkeit“ ist. „Palmström reist, mit einem Herrn v. Korf,/ in ein sogenanntes Böhmisches Dorf.// Unverständlich bleibt ihm alles dort,/ von dem ersten bis zum letzten Wort.// Auch v. Korf (der nur des Reimes wegen/ ihn begleitet) ist um Rat verlegen.// Doch just dieses macht ihn blass vor Glück./ Tiefentzückt kehrt unser Freund zurück.// Und er schreibt in seine Wochenchronik:/ Wieder ein Erlebnis, voll von Honig!“¹⁰. Palmström kann das, was die redensartigen „böhmische Dörfer“ sind, wirklich erleben. Wie ein Kind schafft er sich im Spiel eine eigene Welt, indem er die Dinge der wirklichen Welt aus ihren Zusammenhängen löst und sie in eine neue Welt, in eine sprachliche Eigenwelt stellt. Er verleiht den Dingen neue Bedeutungen – und mit diesen Bedeutungen spielt er. Die Erlebnisse des „Kauzes“ Palmström und seines Begleiters Korf, der nur im Geiste existiert, sind „Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung“, um den Titel einer Komödie Christian Dietrich Grabbes zu zitieren. Die beiden Hauptfiguren geben einfach die Sprache auf, lernen „das Wetter-Wendische“ (*Sprachstudien*)¹¹, kaufen sich Windhosen und wirbeln nun „quer und kreuz über Festland und Meer“ (*Die Windhosen*)¹². In Gebieten der Windstille schafft aber Palmström Abhilfe durch den Bau einer „Riesenzentrifuge“ (*Der Weltkurort*). Sie sind einsam, meiden die Menschen und die bürgerliche Gesellschaft. Die zurückgezogen lebende Palma Kunkel in der gleichnamigen dritten Gedichtsammlung ist eine Geistesverwandte Palmströms, der aus Ehrfurcht vor dem Schönen nicht in sein rotes Taschentuch zu schnäuzen wagt, und Korfs, der nichtexistent ist im Eigensinn bürgerlicher Konvention. Dagegen ist „Der Ginggan“, die vielleicht berühmteste Wortbildung Morgensterns, entstanden durch Zusammenrückung zweier syntaktisch benachbarter und durch Alliteration dazu einladender Wörter („ich GING GANZ in Gedanken hin...“¹³), die nach des Dichters eigenen Worten „Ideologe“, einen spielenden Denker, bedeuten soll.

1910 hatte Morgenstern an einen Redakteur, der mit seinen Gedichten nicht zurechtkam, etwas untertreibend geschrieben: „Wenn diese zwei, drei Büchlein, die für mich ja doch bloß Beiwerkchen, Nebensachen bedeuten, nur ein bisschen geistige Leichtigkeit, Heiterkeit, Freiheit verbreiten, die Phantasie beleben, nur ein bisschen von der im Posthorn gefrorenen Musik der Seele wieder auftauen, so ist es genug“¹⁴.

Doch damit ist Morgensterns Miniatur-Kosmos abgesteckt. Figuren, die Geist, nichts als Geist sind. Morgenstern schuf sie, in einer poetischen Gegen-Welt, die, spielerisch, die Welt als solche und ihre Schrecken aufwiegt. Morgensterns grotesk-skurriales Spiel mit der Sprache im Dienste der Verfremdung hat seine unwiderstehliche Anziehungskraft bis heute nicht verloren.

¹⁰ Ebenda, S. 94.

¹¹ Ebenda, S. 106.

¹² Ebenda, S. 140.

¹³ Ebenda, S. 223.

¹⁴ Ders., *Briefe...*, S. 67.

Das Seepferdchen sollte ihm Glück bringen – Joachim Ringelnatz¹⁵

Er begann unter seinem richtigen Namen Hans Böttcher als seriöser Dichter mit „Gedichten“ (1910) esoterisch-sentimentaler Prägung. Schon 1912 folgte *Die Schnupftabakdose*, das unwirsch-dumpfe Gegenstück zu den 'geist-lichten' „*Galgenliedern*“ Christian Morgensterns, im Untertitel treffend als „Stumpfsinn in Versen und Bildern“ charakterisiert. Das ist eine Kapitulation von außerordentlicher, ja ergreifender Ehrlichkeit, zugleich aber auch eine Untertreibung für Bitternis, Melancholie, Clownerie, Leiden an der eigenen Zeit. Denn unter der harten Schale verbirgt sich eine „zarte Weltseele“. Zeitlebens wollte Ringelnatz anders sein, als er sich gab. Aber er war rettungslos auf sich selber zurückgeworfen. Das hat er in grotesken lyrischen Figurationen ebenso rücksichts- wie rückhaltlos ausgesprochen. Denn Ringelnatz ist Bekenntnis- und Gelegenheitsdichter. Viele seiner Gedichte haben die Funktion von Briefen, Kartengrüßen, Widmungen, Dankadressen. Die Rückhaltlosigkeit von Ringelnatz resultiert dabei nicht in großen Worten, sondern in der Reduktion aufs Alltägliche.

Mit den beiden Bänden von 1920 gelingt ihm der Durchbruch: *Turngedichte* und *Kuttel Daddeldu oder das schlüpfrige Leid*. Die *Turngedichte* geben sich so, als ob sie der jeweiligen Turnübung synchron liefen. Jede einzelne Übung oder Sportart wird in Richtung der ihr innewohnenden Möglichkeiten übersteigert. Dabei wird das Groteske an den Punkt getrieben, an dem es in schieren Irrsinn umschlägt. Das Gedicht bricht in dem Augenblick ab, in dem sein Gegenstand zerbricht. Es ist, in übertragenem Sinne, ein Salto mortale mit tödlichem Ausgang. Zugleich sind diese Groteskgedichte durchweg literarische Parodien: Ringelnatz nutzt tradierte literarische Formen, Reminiszenzen, Assoziationen, Zitate und Fehl-Zitate, um im Medium des Turnens seine Zeit insgesamt lyrisch zu attackieren. *Kniebeuge* ist eine Parodie von Goethes *Prometheus*: „Kniee beugt!/ Wir Menschen sind Narren./ Sterbliche Eltern haben uns einst gezeugt,/ Sterbliche Wesen werden uns später verscharren./ Schöne Götter, wer seid ihr? Und wo?/ Warum lasset ihr uns nicht länger so/ Menschlich verharren?/ Was ist denn Leben?/ Ein ewiges Zusichnehmen und Vonsichgeben. –/ Schmach euch, ihr Götter, dass ihr so schlecht uns versorgt/ Dass ihr uns Geist und Würde und schöne Gestalt nur borgt./ Eure Schöpfung ist Plunder,/ Das Werk sodomitischer Nachtung./ Ich blicke mit tiefster Verachtung/ Auf euch hinunter./... Beine streckt!“¹⁶. In dem Gedicht *Während der Riesenwelle* wird nicht nur ein gehobener poetischer Ton ad absurdum geführt, sondern auch eine spezifische windmacherische Variante wilhelminischen Heroismus, die, wie Ringelnatz beklagt, auch in den 20er Jahren noch nicht ausgestorben ist und künftiges politisches Unheil ahnen lässt. Gelegentlich verwendet er die Form des Rollengedichts, um Leid, Groll, Angst, Hoffnung artikulieren zu können, so in *Die Lumpensammlerin*, *Stimme auf einer steilen Treppe*, *Worte eines*

¹⁵ J. Ringelnatz, *Das große Lesebuch*, Frankfurt a.M. 2008. Weitere Ringelnatz Ausgaben der letzten Jahre, *Nach Berlin, nach Berlin, nach Berlin! Gedichte, Prosa und Dokumente aus der Berliner Zeit*, F. Möbus (Hg.), Berlin 2009; *Kinder-Verwirr-Buch*, Berlin 2008; *Hundert Gedichte*, F. Möbus (Hg.), Berlin 2005; *Das Gesamtwerk*, Berlin 2005; *Geheimes Kinder-Spiel-Buch*, Berlin 2005; „*Wenn ich zwei Vöglein wär*“. *Ringelnatz zum Vergnügen*, G. Baumann (Hg.), Stuttgart 2005; *Das große Ringelnatz-Buch. Die schönsten Gedichte und Geschichten*, Zürich 2005. Sekundärliteratur: F. Möbus, *Joachim Ringelnatz, reisender Artist*, Hannover 2001, u.a.

¹⁶ J. Ringelnatz, *Das große Lesebuch...*, S. 36.

durchfallkranken Stellungslosen in einen Waschkübel gesprochen. Den täglichen Existenzkampf meistern die Außenseiter und Armen mit einem Mundwerk, das sich um Konventionen und Etiketten wenig schert.

Das Rollengedicht wird schließlich an eine andere Figur delegiert, das andere Ich des Dichters, die Maske, die nicht verbirgt, sondern enthüllt: den Seemann Kuttel Daddeldu. Der 1883 in Wurzen (Sachsen) geborene Ringelnatz hatte ohne Wissen der Eltern 1901 bis 1902 als Schiffsjunge und Leichtmatrose angeheuert, er diente als Einjährig-Freiwilliger in der Kaiserlichen Marine und war im Ersten Weltkrieg Leutnant zur See auf einem Minensuchboot. Im Rollengedicht wird also eigene Erfahrung umgesetzt, und zwar wiederum in Form der Reduktion. Diese Reduktion bedeutet keine Verarmung. Im Gegenteil: gerade der reduzierten Figur, Kuttel Daddeldu, wächst ungeahnte bizarre Daseinsfülle zu. Ringelnatz gelingt das Kunststück, seine Lyrik durch Ernüchterung geradezu mit Episoden über Episoden anzureichern. Der Seemannskram, der in seinen Versen eingefangen ist, erzeugt, weil durch und durch prosaisch, seine ureigene poetische Aura. Kuttel Daddeldu sieht alles wie zum ersten Mal. Er ist von überwältigender Kindlichkeit, die keine Hemmungen, keine Tabus kennt. Die spezifische Art seines „Realismus“ besteht darin, dass er erkennt, dass die Realität ganz anders ist, als wir glauben, nämlich chaotisch, unkontrollierbar, undurchschaubar. Diese Kindlichkeit ist – das zeigen besonders das *Geheime Kinder-Spiel-Buch* (1924) und das *Kinder-Verwirr-Buch* (1931) – nicht liebenswert, sondern böse, ja grausam. Durch diese Kindlichkeit ergibt sich ein Gefälle zwischen Kuttel Daddeldu und der Umwelt, in die er sich von Fall zu Fall verirrt. Ringelnatz führt sein anderes Ich in unmöglichen Situationen vor und verweist damit auf die Unmöglichkeit der Welt überhaupt. *Die Weihnachtsfeier des Seemanns Kuttel Daddeldu* endet in einer wüsten Schlägerei. Wo immer dieser Seemann auftaucht, wird die bürgerliche Welt, ja die Ordnung schlechthin, aufgestört. Dass seine Kindlichkeit immer wieder in Brutalität umschlägt, dass alle Spielregeln außer Kraft gesetzt werden: auch darin liefert Ringelnatz ein Bild der Welt in grotesker Abbeviatur.

Mit den moritatenhaften Seemannsliedern, in denen der Titelheld von wilden Seefahrten und nicht weniger chaotischen Binnenlandaufenthalten in Hafenkneipen, Bordellen, bei der festen Braut Marie, die aus Bayern stammt, und Kindern in aller Herren Ländern Bericht gibt, tingelt Ringelnatz in den 20er und frühen 30er Jahren quer durch Deutschland. Die Moral, die sich auf diese Welt beziehen lässt, ist banal und nüchtern, und eben zuweilen auch zynisch und brutal: „Du musst die Leute in die Fresse knacken.../ Und wenn du siegst: so sollst du traurig gehen,/ Mit einem Witz. Und sie nicht wiedersehen“¹⁷.

Frank Möbus, Herausgeber mehrerer Ringelnatz-Bände, hat Gedichte, Prosa und Dokumente aus Ringelnatz' Berliner Zeit zusammengefasst und sie mit Zeichnungen, Aquarellen und Gemälden des Dichters versehen. Seit 1920, seit seinem Engagement an der Kleinkunstabühne *Schall und Rauch*, kannte Ringelnatz Berlin und 1930 bis zu seinem Tode 1934 sollte die Metropole sein ständiger Wohnsitz werden. 1929 heißt es in dem Gedicht *Sehnsucht nach Berlin*: „Berlin wird immer mehr Berlin./ Humorgemüt ins Große./ Das wär mein Wunsch: es anzuziehn/ Wie eine schöne Hose.// Und wär

¹⁷ Ders., *Hundert Gedichte...*, S. 106.

Berlin dann stets um mich/ Auf meinen Wanderwegen./ Berlin, ich sehne mich in dich./ Ach komm mir doch entgegen¹⁸.

Es kam ihm entgegen, dieses Berlin der Weimarer Republik, das Ringelnatz auf seinen Wanderwegen durchstreifte, tagsüber und in der Nacht, zu allen Jahreszeiten, auf den Straßen und in den Hinterhöfen, in den Parks und Biergärten, in der *Herren-Bar* und bei den Prostituierten. „Unter den Linden/ Schwindet der Hass,/ Sieht man immer etwas/ Um die Ecke verschwinden“¹⁹. Ihm begegnen die Lumpensammlerin und „schöne Frau mit schönen Katzen“²⁰, ihn stört das Reden, „weil es nichts Neues dir enthüllt“, und so zieht er sich müde in seine vier Wände zurück: „Leg dich in deine Hände,/ Dann schäumt das schillernde Berlin/ Um deine ernsten Wände. – / Dein Schiff wird in die Ferne ziehn“²¹. Und immer wieder bricht die unerschütterliche Liebe zu seiner Frau durch, die er zärtlich „Muschelkalk“ nennt und der er in einem „Privat-Telegramm“ anvertraut: „Unsrer beider Herzen mögen schwer sein/ Durch gemeinsames Missgeschick./ Aber keine Stunde zwischen uns darf liebeleer sein.// Denn ich liebe dich durch dick und dünn“²². Er dankt dem Stück Bindfaden, das er findet: „Bindfaden, du dünne Kleinigkeit/ Wurdest mir zum Tau. – / Damals war Hungerszeit;/ Und ich hätte ohne dich in jener Nacht/ Den Kartoffelsack nicht heimgebracht“²³. Da steht ein Mann, „der unverwandt nach einem Fenster sah“, und dieser Anblick lässt ihn nicht mehr los: „Zu sehen, wie der Mann dort stehen bleibt;/ Vielleicht sind wir dann nur sentimental“²⁴. Die Klugheit der Krähe, die weiß, „was hinter Vogelscheuchen steckt“, imponiert ihm ebenso sehr („Sie torkelt scheue Ironie./ Flieht souverän beschaulich./ Und wenn sie mich sieht, zwinkert sie/ Mir zu, doch nie vertraulich“²⁵) wie ihn ein „regenzerschlagener Schmetterling. – Arm Ding!“²⁶ zu Tränen rührt. Der Wandel und das Unbestimmbare bei Ringelnatz wird in allen Spielarten gezeigt: witzig und voller Tristesse, deftig und zart, spielerisch und erschütternd ernsthaft, aber auch sentimental-romantisch, lyrisch-heiter und bizarr-grotesk oder unheimlich bis gewalttätig-abstoßend.

Die innere Misere der Weimarer Republik lässt sich aus Ton, Thematik und Tendenz seiner Gedichte aufs Genaueste erschließen. Eigene Verworrenheit und Lust am Verwirren bedingen einander wechselseitig. Je mehr sich Ringelnatz auf sich selbst, dickhäutig, aber hochgradig schmerzempfindlich, zurückzieht, desto stärker wird er zum Medium seiner Epoche. Instinktsicher bevorzugt er die Form der poetischen Epistel: *Reisebriefe eines Artisten* (1927), *Flugzeuggedanken* (1929). Die Epistel ist bei Ringelnatz nicht Mittel gedanklicher Kommunikation im Sinne der Aufklärung, sondern beiläufige, gebrochene, verschrobene Übermittlung von Gefühlen, Stimmungen, Befindlichkeiten. Ringelnatz liefert, auf der Erde und in der Luft umher getrieben, eine lyrische Topografie. Markiert wird nur das, was der Dichter zu assimilieren vermag. Der reisende Artist, der er trotz seines Wohnsitzes in Berlin geblieben ist, Sinnbild des

¹⁸ Ders., *Nach Berlin...*, S. 43.

¹⁹ Ebenda, S. 137.

²⁰ Ebenda, S. 41.

²¹ Ebenda, S. 91.

²² Ebenda, S. 146.

²³ Ebenda, S. 150.

²⁴ Ebenda, S. 152.

²⁵ Ebenda, S. 75.

²⁶ Ebenda, S. 161.

unbehausten Menschen, bewegt sich am Rande der Gesellschaft, er hat Angst, das Leben zu versäumen und verfehlt es in der Tat permanent. Bescheiden, zermürbt, überflüssig, wagt er doch den Protest. Dass sich dieser Protest nicht politisch artikuliert, ist selber wieder politisches Symptom.

Und doch stimmt das so nicht. Ja, die Welt wird als bekannt vorausgesetzt, dann aber mit der Beiläufigkeit des *Allerdings* – so der Titel des 1928 erschienenen zentralen Gedichtbandes – leise, aber energisch in Frage gestellt. Ohne rigoroser Moralist zu sein, unterscheidet Ringelnatz sehr genau zwischen Gut und Böse. Seine Liebe gilt den Kleinen und Unscheinbaren, sein Hass denen, die sich aufspielen, die mehr sein wollen, als sie sind. „Nichts stimmt, was mir begegnet“²⁷, stellt Ringelnatz fest. Bündiger hat keiner die Atmosphäre der 20er Jahre getroffen. Liebe und Freundschaft sind bei Ringelnatz nicht zu trennen. Denn jede Liebe ist Freundschaft, ist nichts weiter als zarte, das Eigensein des anderen achtende Berührung. Die Intensität des Fühlens verbirgt sich hinter scheuen Gesten, deren Unbeholfenheit sich auch sprachlich manifestiert. Bevorzugte Geste ist die des Schenkens, in der immer zugleich auch die Geste des Opfern verborgen ist. Wenn Ringelnatz auf die Erfahrung des Einzelnen mit der Welt schlechthin zu sprechen kommt, dann versagt stets eines am anderen. Dieses Versagen wird vorzugsweise in Monologen ausgesprochen. Die Reduktion des lyrischen Ich vom Menschen auf das Tier dient dann gelegentlich dem schärferen Herausarbeiten des Versagens: „Immer noch studiere/ Ich am kleinsten Tiere:/ Welche himmelhohen Rätsel es gibt“²⁸. Dabei schlagen Strukturelemente der tradierten Fabel durch. Hinzu tritt die Wortverkehrung, der Wortwitz, das Wortspiel. Doch allzu oft sinkt das Wortspiel zum Kalauer ab. Stärker ist Ringelnatz dort, wo er sich die Auflösung der Sprache als Medium der Kommunikation zunutze macht. Einsamkeit ist, verschärft, Kommunikationslosigkeit. Wo dieses Problem thematisiert wird, das sind die Gedichte über Dichtung. Vermittels des Gedichts wird demonstriert, dass es unmöglich ist, Gedichte zu schreiben. Auch das „Unanständige“ vieler Gedichte von Ringelnatz ist nur eine Form, diese „Unmöglichkeit“ zu bekunden.

Ringelnatz begann seine künstlerische Laufbahn in der Schwabinger Künstlerkneipe „Simplicissimus“, wo er als Hausdichter und Kabarettist tätig war. 1920 erhielt er ein Engagement an der Berliner Kleinkunsthöhle „Schall und Rauch“ von Hans von Wolzogen. Er unternahm Tournéeen im deutschsprachigen Raum und trug seine eigenen Dichtungen unter dem 1919 gewählten Namen Ringelnatz – der seemännischen Bezeichnung für das Glück bringende Seepferdchen – vor. Dabei betätigte er sich auch als Maler und schuf über 200 Ölbilder, Aquarelle und Zeichnungen. Im öffentlichen Bewusstsein hatte sich Ringelnatz zwar das Image eines Komikers und Humoristen geschaffen, als ernsthaften Dichter hat ihn dabei aber kaum jemand wahrgenommen. Erich Kästner hat das schon 1924 bedauert: „Es ist so traurig, dass sich die meisten gewöhnt haben, über Ringelnatz als einen Hanswurst und Suppenkaspar zu lachen. Erkennen denn so wenige, dass man keine Kabarettnummer, sondern einen Dichter vor sich hat? [...] Ringelnatz ist ein Dichter. Und bei Gott kein geringer“²⁹.

²⁷ Ders., *Das Gesamtwerk in sieben Bänden*, W. Pape (Hg.), Bd. 5: *Vermischte Prosa*, Berlin 1983, S. 241.

²⁸ Ders., *Nach Berlin...*, S. 119.

²⁹ Erich Kästner, zit. in: J. Ringelnatz, *Das große Lesebuch...*, S. 307.

Großstadt- und Seemannsgedichte, Kinderlyrik, Liebesgedichte, Lieder, Parodien, Episteln, Epigramme, Chansonnetten und Couplets und vieles andere mehr finden wir bei Ringelnatz. In diesen Texten vermischen sich die Realitätsebenen, Namen assoziieren Eigenschaften und werden um neue Konnotationen erweitert. Ungewöhnliche Kombinationen bringen ursprüngliche Bedeutungen und Zusammenhänge ins Wanken. Da gibt es Brüche, Irritationen und Unvollständiges, das ergänzt werden muss. In seinen Bildern wie Texten ist die Imaginationskraft des Lesers oder Betrachters immer mit einbezogen. Mitunter wenden sie sich an Kinder und Erwachsene zugleich. Ein Wagnis – aber warum nicht? – ist der ...*liner Roma...* (1924), mit zehn Bildern von ihm selbst, ein Berliner Roman in dadaistischer Collagetechnik, der weder über einen „ordentlichen Anfang“ noch über ein „rechtes Ende“ oder eine eigentliche Handlung verfügt. Es ist die Großstadt, die sozusagen die Handlung übernommen, die ihre der Apokalypse entgegentaumelnden Bewohner instrumentalisiert hat. Im Unterschied zu dem fünf Jahre später erschienenen Döblinschen Roman *Berlin Alexanderplatz*, in dem Franz Biberkopf im Dickicht der großen Stadt überlebensfähig werden soll, werden bei Ringelnatz keine Handlungsangebote gemacht, sein diagnostischer Text empfiehlt keine politische Therapie der gesellschaftlichen Missstände.

In Ringelnatz' Roman fordert am Schluss Gustav seine Freundin auf, Berlin „visionär zu genießen“: „Wenn der Frühling die städtischen Anlagen beehrt, dann stehl' ich mir einen Zweig, daran zarte gelbe Wollwürstchen hängen, die duften wie: Alles wird einmal wieder gut [...] Miezeko will antworten. Da poltert die Tür schreckhaft, und auf der Stelle steht ein eleganter Neger, der einen Muff und eine Handgranate [...]“³⁰. Abrupt bricht der Satz ab. Sechs Jahre später geht Fabian in Erich Kästners ironisch bitterem Roman gleichen Namens mit seiner neuen Freundin durch das abendliche Berlin: „Aber Sie täuschen sich. Der Mondschein und der Blumenduft, die Stille und der kleinstädtische Kuss im Torbogen sind Illusionen [...] Soweit diese riesige Stadt aus Stein besteht, ist sie fast noch wie einst. Hinsichtlich der Bewohner gleicht sie einem Irrenhaus. Im Osten residiert das Verbrechen, im Zentrum die Gaunerei, im Norden das Elend, im Westen die Unzucht, und in allen Himmelsrichtungen wohnt der Untergang“³¹. Man könnte sagen, dass hier im Roman das Fragmentarische der Lyrik durch die Zusammenhänge eines Gesamtbildes ersetzt werden soll.

Unter der NS-Diktatur hatte Ringelnatz 1933 Auftrittsverbot erhalten und seine Werke wurden als „undeutscher Schmutz“ bei den Bücherverbrennungen ins Feuer geworfen. Sein Name stand auf der berüchtigten „Schwarzen Liste“ der aus den Bibliotheken zu verbannenden Bücher. Er starb verarmt 1934 an einer Lungenkrankheit in seiner Berliner Wohnung am Sachsenplatz, wo er in besseren Zeiten dem Gesang der *Nachtigall* gelauscht und den Vogel gebeten hatte: „Nachtigall,/ Besuche bitte ab und zu/ Den Sachsenplatz;/ Dort wohne ich. – Ich weiß, dass du/ Nicht Verse suchst von Ringelnatz“³². Sein Schriftstellernamen hatte ihm zu Lebzeiten kein Glück gebracht. Heute aber ist er in aller Munde.

³⁰ J. Ringelnatz, *Nach Berlin...*, S. 235.

³¹ E. Kästner, *Gesammelte Schriften*, Bd. 2: *Romane*, Köln 1959, S. 81.

³² J. Ringelnatz, *Nach Berlin...*, S. 79.

Die fünf Finger an einer Hand – Gedichte und Prosa von Kurt Tucholsky³³

Als Ignaz Wrobel, Theobald Tiger, Peter Panter, Kaspar Hauser und manchmal auch Kurt Tucholsky schrieb er in der „Weltbühne“ seine Meisterwerke der Stilkunst, des Humors und der Satire. Das waren seine „5 PS“, die selbständig ihr Eigenleben, ihr Eigenschafter entfalteten. „Und es war auch nützlich, fünfmal vorhanden zu sein – denn wer glaubt in Deutschland einem politischen Schriftsteller Humor? Dem Satiriker Ernst? Dem Verspielten Kenntnis des Strafgesetzbuches, dem Städteschilderer lustige Verse? Humor diskreditiert. Wir wollten uns nicht diskreditieren lassen und taten jeder seins. Ich sah mit ihren Augen, und ich sah sie alle fünf: Wrobel, einen essigsauern, bebrillten, blaurasierten Kerl, in der Nähe eines Buckels und roter Haare; Panter einen beweglichen, kugelrunden, kleinen Mann; Tiger sang nur Verse, waren keine da, schlief er – und nach dem Kriege schlug noch Kaspar Hauser die Augen auf, sah in die Welt und verstand sie nicht. Eine Fehde zwischen ihnen wäre durchaus möglich. Sie dauert schon siebenunddreißig Jahre“³⁴. So charakterisierte Tucholsky in der Einleitung zu seinem ersten, von Ernst Rowohlt herausgegebenen Sammelband seiner Schriften die vier Pseudonyme, die verschiedenen Rollen seines Metiers: Ignaz Wrobel ist der stachelige Satiriker, Peter Panter der Theaterkritiker, literarische Rezensent und Reiseführer, Theobald Tiger der Versemacher, Kaspar Hauser sieht eine Welt, die er nicht versteht.

Kurt Tucholsky steht nicht im Medium eines einzigen Genres für seine Zeit, sondern mit seiner Person und seinem Werk insgesamt. Mühelos wechselte der Meister der kleinen Form von einem Bereich in den anderen, von der Prosa zur Lyrik, vom Feuilleton zur satirischen Skizze, von der Glosse zur Reportage, von der Kritik zum Pamphlet, vom Chanson und Couplet zum Tagebuch in Versen und zum politischen Gedicht, vom Kabarettlied zum kleinen Roman. Seine Erfahrungen im Ersten Weltkrieg und seine Enttäuschung über die „Republik ohne Republikaner“ ließen ihn politisch stark nach links tendieren und insbesondere Justiz und Militär der Weimarer Republik scharf angreifen. Dabei liegen die literarischen Anfänge Tucholskys schon in der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg. Seit 1913 schrieb er Theaterkritiken für Siegfried Jakobsohns Zeitschrift „Die Schaubühne“. „Die Schaubühne“ wurde 1918 zur „Weltbühne“ und Tucholsky mit seinen „5 PS“ zu einem der produktivsten Autoren der 20er Jahre. Er besaß eine höchstentwickelte kritische Intelligenz mit viel Sinn für Nuancen und zugleich einen unbestechlichen Gerechtigkeitsinn. Dazu trat als typisch Berliner Zug eine Neigung zu Pathos und Sentimentalität, gekoppelt mit der Fähigkeit, beides zu durchschauen, beides für die ethische Legitimierung seiner scharfen Kritik fruchtbar zu machen. Mit unerschütterlichem Mut versuchte der Prosaist Tucholsky seine politischen Gegner zu stellen. Aber im Grunde blieb er der sensible Ästhet, der bis zur Selbstvernichtung tapfer die Rolle des Moralisten spielte.

³³ K. Tucholsky, *Augen in der Großstadt. Gedichte & Prosa*, Hg. von I. Weber, Grafiken von H. Ticha, Frankfurt a.M. 2007, auch: K. Tucholsky, *Gesamtausgabe Texte und Briefe*, Bd. 12: *Deutschland, Deutschland über alles*, Reinbek 2004 (sowie weitere Bände der Gesamtausgabe). Sekundärliteratur: K. Bellin, *Es war wie Glas zwischen uns. Die Geschichte von Mary und Kurt Tucholsky*, Berlin 2010; L. Binger, *Berliner Witz. Zwischen Größenwahn und Resignation*, Berlin 2006; S. Becker, *Kurt Tucholsky. Das literarische und publizistische Werk*, Darmstadt 2002, u.a.

³⁴ K. Tucholsky, *Augen in der Großstadt...*, S. 16.

Aus den „Gesammelten Werken“ Tucholskys hat Ingmar Weber Prosa und Lyrik ausgewählt, die sich bis heute ihre Aktualität und Faszinationskraft bewahrt haben. Der Herausgeber der Sammlung hat als Gliederung – unabhängig von den hier vertretenen Genres – eine Mischung von thematischer und chronologischer Folge, also das autobiographische Prinzip gewählt. In zehn Kapiteln folgen dem vorangestellten poetischen Credo des Autors ausgewählte thematische Komplexe, die jeweils chronologisch geordnet sind. In der Tat, Tucholskys Arbeiten sind Gelegenheitsprosa und –lyrik, sie markieren die Entwicklung seiner eigenen Existenz wie die seiner Zeit und präsentieren sich insgesamt als Tagebuch. In diesem Tagebuch sind die 20er und frühen 30er Jahre kritisch reflektiert. Und in diesem Tagebuch ging es Tucholsky um öffentliche Wirkung.

Unter dem Titel *Zwei Seelen* stellte Theobald Tiger dem Publikum der „Weltbühne“ 1926 seine Zerrissenheit vor: „Ich, Herr Tiger, bestehe zu meinem Heil/ aus einem Oberteil und einem Unterteil [...]“³⁵. So zufrieden er auch mit seinem „Oberteil“ ist – Tucholsky hat seine Fahne nie mehr nach dem Wind gehängt noch sie jemals verborgen – , so verächtlich geht er mit seinem „Unterteil“ um, seinem mitunter krassen Egoismus, seiner Abhängigkeit vom Wohlleben, seinem oft gallebitteren Pessimismus, seiner sexuellen Verführbarkeit. Schreibend hat sich Tucholsky das Verständnis für das politische Gewirr um ihn herum erarbeitet und seinen eigenen Standort bestimmt. In *Wir Negativen* legte er schon 1919 dar, warum er dieser zur Monarchie zurückstrebenden Republik immer wieder sein Nein entgegenhielt. Aber andererseits war er des ewigen Nein-Sagens müde, wollte auch aktiv an der Neugestaltung der Politik teilnehmen, sich einmischen, seine Vorstellungen umsetzen.

Zum Goethe-Jahr 1932 verfasste Kaspar Hauser unter dem Titel *Hitler und Goethe* einen parodistischen Schulaufsatz, dessen glänzende Einfälle noch den heutigen Leser zum Schmunzeln bringen. In seinem letzten zornigen Pamphlet gegen das Militär schlechthin – *Der bewachte Kriegsschauplatz* (1931) – steht der paradoxe Satz „Soldaten sind Mörder“³⁶, der damals wie auch heute die Gemüter erregt hat. Seiner Kritik am Richterstand verlieh Tucholsky mehrfach als Theobald Tiger Ausdruck, so 1921 mit einem erstaunlich anmutendem politischen Instinkt, als er die *Deutsche Richter-generation 1940* voraussah: „Zum Hakenkreuz erzogen,/ das damals Mode war,/ vom Rektor angelogen –/ So wurdst du Referendar.// [...] Du wirst des Rechtes Kündler./ Dich kriegt man nicht – für Geld./ Gott gnade dem armen Sünder,/ der dir in die Finger fällt!// Ich grüße dich, wunderbare/ Zukunft der Richterbank!// Du nennst das einzig Wahre: Rechtspruch nach Stand und Rang!// Ihr wählt euch eure Zeugen!// Ihr sichert den Bestand!// Wo sich euch Rechte beugen,/ ist euer Vaterland!“³⁷.

Das größte Aufsehen als Autor erregte Tucholsky mit seiner bissigsten, politisch-polemischen Textsammlung *Deutschland, Deutschland über alles* von 1929, einem brillanten Feuerwerk aus Witz und Wut, ausgestattet mit Fotomontagen von John Heartfield. Prismenartig wird hier in vielfachen Brechungen sein zehnjähriger Kampf um diese Republik transparent. Mit dem Phänomen des Nationalsozialismus beschäftigte sich der Autor hauptsächlich als Satiriker. Er hat die Nazis lächerlich bis auf die

³⁵ Ebenda, S. 23.

³⁶ Ebenda, S. 130.

³⁷ Ebenda, S. 177f.

Knochen gemacht. Im besten Berlinisch ist eine seiner gelungensten politischen Satiren, *Ein älterer, aber leicht besoffener Herr* (1930), geschrieben. „Un ick wer Sie mal wat sahrn“, heißt es am Schluss: „Ufjelöst wern wa doch... rejiert wern wa doch... Die Wahl is der Rummelplatz des kleinen Mannes! Det sacht Ihn ein Mann, der det Lehm kennt! Jute Nacht –!“³⁸. Zahllose aktuelle Anspielungen, die heute kein Mensch mehr versteht, hätten aber vom Herausgeber erklärt werden müssen, um in den Genuss dieses trefflichen Textes zu kommen. Als Pendant hätte man sich zudem das philosophisch weise Gedicht *Also wat nu – ja oder ja?* von 1931 dazu gewünscht, eine Blütenlese plötzlicher Gedankenblitze.

Tucholskys Miniaturen sprechen alles aus, halten nichts zurück. Der Autor versteckt seine Intelligenz nicht, sondern spielt sie aus, erfreut sich an ihr und andere mit ihr. Worüber er auch schreibt, er tut es mit Charme und Eleganz. Ob er eine Szene aus dem Alltag beschwört, die er selbst erlebt hat oder seinem fiktiven Doppelgänger, Herrn Wendriner, zuordnet, ob er einen Theaterabend oder ein neues Buch mit wenigen sicheren Strichen beschreibt und zugleich analysiert, ob er zu einem Ereignis des öffentlichen Lebens, sei es zu einem politischen oder einem juristischen Skandal, sei es zu einem Jubiläum oder einem Kriminalfall, Stellung bezieht: der Leser kann sich auf Grund der Spontaneität Tucholskys sofort und mühelos mit dem Autor einverstanden erklären und seine Solidarität bekunden. Kaum ein Autor ist so sehr Vertrauter des Lesers, weckt sein Vertrauen, ohne es zu missbrauchen, wie Tucholsky.

Gereimte Zeitgeschichte hat Theobald Tiger in meist boshaft-amüsanter Form so treffend wie kein anderer geschrieben. Tucholsky lieferte für Interpreten wie Paul Graetz, Rosa Valetti, Trude Hesterberg, Kate Kühl, Mady Christians oder Wilhelm Bendow launige Conferenzen, pointierte Sketche und Monologe, kess-erotische Couplets oder klassenkämpferische Chansons. Textlich und rhythmisch besonders hinreißende Chansons sind politischer Natur, von Pazifismus oder von der Idee des Klassenkampfes eingegeben, manche ganz „privat“ gemeint, beschaulich, versonnen und auch verliebt. Was hier oft so leicht und launig daherkommt, war das Ergebnis harter Arbeit.

Seinem letzten Buch, 1931 erschienen, gab Tucholsky den beziehungsreichen Titel *Lerne lachen ohne zu weinen*. Die „heitere Schizophrenie“, die er im Vorwort zu seinem Buch *Mit 5 PS* so beiläufig erwähnt hatte, war jetzt traurige, selbstzerstörerische, aber in diesem Falle auch noch einmal schöpferische Wirklichkeit geworden. Theobald Tiger hielt in dem Gedicht *An das Publikum* (1931) einem in dumpfer Gleichgültigkeit und lammfrommer Anpassungsbereitschaft dahindämmernden Publikum den Spiegel vor: „O hochverehrtes Publikum,/ sag mal: bist du wirklich so dumm...?“³⁹. In seinen letzten Jahren hat sich Tucholsky selbst als „aufgehörten Schriftsteller“ bezeichnet und wollte nichts mehr veröffentlichen. Seine wachsenden Selbstzweifel, die zunehmenden Depressionen hatten ihre Gründe nicht allein in menschlichen Verlusten und Enttäuschungen – der Tod Siegfried Jacobsohns und das Scheitern der Ehe mit Mary –, in einem quälenden Leiden – einer pathologischen Verengung der oberen Atemwege –, die eine Reihe von Operationen notwendig machten, sondern auch in der entmutigenden Verdunkelung der politischen Szenerie. Er kam zu der Erkenntnis, dass seine unbestrittenen schriftstellerischen Erfolge keine Wirkung auf die machtverkörpernden

³⁸ Ebenda, S. 104.

³⁹ Ebenda, S. 235.

Institutionen hätten. Seit 1930 hatte er sich ganz nach Schweden zurückgezogen. 1933 wurden in Hitlerdeutschland seine Werke verbrannt und der Autor ausgebürgert. Als er zwei Jahre später in einem Göteborger Krankenhaus starb, deutet zwar alles auf einen Selbstmord hin, aber einen Beweis dafür gibt es nicht.

Es macht nicht viel Sinn, nach Texten zu fragen, die der Herausgeber in diesen Band nicht aufgenommen hat. Jede Auswahl ist letzten Endes subjektiv, und eine solche Subjektivität ist denn auch zu respektieren. Aber dass die Skizze *Die Laternenanzünder* (1925), die in parodistischer Form das Bild eines Berufs entwirft, der schon zur Zeit der Abfassung des Textes keine Existenzberechtigung mehr hatte, vergessen worden ist, mag doch höchst bedauerlich erscheinen. Die vielschichtige Thematik dieser Satire – Bürokratismus, Überorganisation, Berechtigungsunwesen, Nationalismus, Militarismus, Polizei- und Obrigkeitsstaat – ist auch heute noch von unverminderter Aktualität, wenn sich auch die Vorzeichen und Erscheinungsformen gewandelt haben. Und sie ist hinreißend geschrieben, so dass man sein Vergnügen daran gehabt hätte.

Die Illustrationen von Hans Ticha, Original-Flachdruckgrafiken, deren einzelne Bilder in Farbauszügen direkt auf die Druckplatte belichtet wurden, geben der Berlin-Anthologie ihr besonderes Gepräge. Sie zeigen eine skurrile Welt und die Figuren sind wie Marionetten modelliert. Es geht dem Künstler in seiner präzise dingbezogenen Darstellungsweise und seiner plastisch räumlichen Bildorganisation um die graphische Verdeutlichung menschlicher Seins-Situationen. Formale Anregungen sind vom ätzenden Verismus George Grosz' gekommen, aber auch Elemente der Pop-Art wurden aus kritischer Sicht verwertet.

Zeitgedichte verschiedenster psychischer Befindlichkeiten und wechselnder politischer Perspektiven hat auch Walter Mehring geschaffen. Bereits in seinem ersten Lyrikband *Das politische Cabaret* (1920) setzt er sich in Form von bilderreichen Collagen, verpackt in politischen Parolen, Werbeslogans, Schlagzeilen aus Zeitungen, verfremdeten literarischen Zitaten und Sprachfetzen, mit den politischen und gesellschaftlichen Verhältnissen in der Weimarer Republik auseinander. Im *Ketzerbrevier* (1921) hat er seine Cabaretlieder gesammelt und hier sind besonders die Gedichte zu nennen, die er als „Sprachen-Ragtime“ bezeichnete und in denen er erstmals rhythmische Elemente des Jazz verarbeitete sowie die „Litaneien“, die Bezug auf die Liturgie der heiligen Messe nehmen. Obwohl dann weitere Gedichtbände erschienen, in denen er seine Gesellschaftskritik in Außenseitertypen anlegte, resignierte er schließlich: „Ich schreibe und ich werde kein Atom verändern“, heißt es in dem Gedichtband *Arche Noah SOS* von 1931. Obwohl Mehring wie kaum ein anderer seiner „Gebrauchslyriker“-Kollegen die Zeichen der Zeit klarsichtig zu deuten wusste, ist seit den 1980er Jahren keine Werk-Ausgabe von ihm mehr erschienen.

Die Zeit fährt Auto. Doch kein Mensch kann lenken – Erich Kästners „lyrische Hausapotheke“⁴⁰

1928 erschien Kästners erstes Buch, *Herz auf Taille*, das eine Sammlung von Gedichten seit 1920 enthielt. Es begründete seinen Ruf als Dichter der Neuen Sachlichkeit. Ein Jahr später veröffentlichte er seinen nächsten Gedichtband, *Lärm im Spiegel*. 1930 folgte *Ein Mann gibt Auskunft* und 1932 der letzte Band dieser Reihe: *Gesang zwischen den Stühlen*. Der Themenzyklus dieser vier Bücher war so umfassend, dass Kästner in späteren Jahren oftmals auf diese Gedichte zurückgreifen sollte. 1936 hat er für einen Schweizer Verlag eine Auswahl seiner Gedichte aus den Jahren 1928 bis 1936 unter dem Titel *Doktor Erich Kästners lyrische Hausapotheke* veranstaltet. 1946 bis 1952 entstanden kabarettistische Chansons, Gedichte und Epigramme und 1955 erschien der Zyklus *Die dreizehn Monate*, der als letzte Phase in Kästners lyrischem Schaffen betrachtet werden kann.

Nahezu alle Gedichte, vom ersten Band *Herz auf Taille* bis zum letzten *Die dreizehn Monate* – mit Ausnahme der kabarettistischen Chansons nach 1945 (warum nur?) –, fasst nun eine bequem handhabbare Taschenbuchausgabe des Haffmans Verlages bei Zweitausendeins zusammen, gleichermaßen geeignet für den Spezialisten wie für den Kästner-Freund, spannende, verständnisvolle wie nachdenkliche Lektüre zu Hause wie unterwegs versprechend.

Denn damals wie heute noch spricht Kästner Vielen im Sinne elementarer, vernunftgegründeter Übereinstimmung „aus dem Herzen“. Seine Skala reicht vom Privaten bis zum Öffentlichen. Die „privaten“ Gedichte thematisieren die Bewältigung eines unbefriedigenden Alltags, der bestenfalls kleine Freuden bereit hält, die Einsamkeit des Einzelnen und die – noch schrecklichere – Einsamkeit zu zweit. Das Versanden der Liebe in Alltäglichkeit, die Wortlosigkeit, die keinen Ausweg findet, ja noch nicht einmal einen sucht, der Abschied für immer, in welchem Hoffnungslosigkeit nicht als Verlust, sondern als Zustand von allem Anfang erscheint, sind bevorzugte Themen Kästners. Kurze Augenblicke des Naturgenusses, schönes Wetter und angenehme Jahreszeiten müssen für eine monotone Existenz entschädigen, die angefüllt ist mit Versatzstücken aus Reklame, Presse, Schlager und Politik, leeren Gesten und abgelegten Gegenständen des persönlichen Gebrauchs wie Hüten, Schirmen und Spazierstöcken.

Sachliche Romanze (1928) konstatiert die Leere einer Beziehung, die man für einen sicheren Besitz hält: „Als sie einander acht Jahre kannten/ (und man darf sagen: sie kannten sich gut),/ kam ihre Liebe plötzlich abhanden./ Wie andern Leuten ein Stock oder Hut./ 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./ Vom Fenster aus konnte man Schiffen winken./ Er sagte, es wäre schon Viertel

⁴⁰ E. Kästner, *Die Gedichte. Alle Gedichte vom ersten Band „Herz auf Taille“ bis zum letzten „Die dreizehn Monate“*, Berlin 2010, auch: *Erich Kästner erzählt*, Hamburg 2010. Sekundärliteratur: B. Meier, *Kästner-Debatte. Kritische Positionen zu einem kontroversen Autor*, Würzburg 2008; R. Hug, *Gedichte zum Gebrauch. Die Lyrik Erich Kästners. Besichtigung, Beschreibung, Bewertung*, Würzburg 2006; S. Huber-Nienhaus, *Glücklose Liebe. Das Verhältnis der Geschlechter im Spiegel der Liebesgedichte von Erich Kästner und Kurt Tucholsky*, Stuttgart 2004, u.a.

nach vier/ und Zeit, irgendwo Kaffee zu trinken./ Nebenan übte ein Mensch Klavier.// Sie gingen ins kleine 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 fassen⁴¹. Unbarmherzig schiebt sich die Dingwelt in den Vordergrund, während der Umgang miteinander zu Gesten gerinnt. Die vorbeifahrenden Schiffe, das malträtierte Klavier und die Kaffeetassen erlangen eine bedrückende Gegenwart. Das Paar sitzt sprach- und hilflos da, bewegungsunfähig, zu Gegenständen erstarrt, sich selbst fremd wie auch der Umwelt.

Die „öffentlichen“ Gedichte nehmen die Nachkriegszeit, die 20er Jahre aufs Korn, die sich, da schon wieder neue Kriege ausgebrütet werden, jäh als Vorkriegszeit entpuppt. „Kennst du das Land, wo die Kanonen blühen?“ – Kästner fragt: „Du kennst es nicht? Du wirst es kennenlernen!“⁴² – gehört wohl zu den besten Gedichten, die von ihm über dieses Thema geschrieben wurden. Insbesondere werden dilemmatische, innenpolitische Situationen angegriffen, an denen gerade die letzten Jahre der Weimarer Republik reich waren. Das erscheint häufig als verzweifelter Sich-Aufbäumen gegen einen unentrinnbaren Sog: „Die Zeit fährt Auto. Doch kein Mensch kann lenken./ Das Leben fliegt wie ein Gehöft vorbei./ Minister sprechen oft vom Steuersenken./ Wer weiß, ob sie im Ernste daran denken?/ Der Globus dreht sich und geht nicht entzwei.// Die Käufer kaufen. Und die Händler werben./ Das Geld kursiert, als sei das seine Pflicht./ Fabriken wachsen. Und Fabriken sterben./ Was gestern war, geht heute schon in Scherben./ Der Globus dreht sich. Doch man sieht es nicht“⁴³. Ausgerechnet dieses Gedicht soll in den 20er Jahren geschrieben worden sein? Es erfasst höchst exakt das Zeitgefühl von heute.

Bei Kästner ist mit der unausrottbaren Neigung zum Verbessern der Welt eine tief wurzelnde Skepsis, ja Verzweiflung verknüpft. In vielen seiner Pointen ist der böse Ton unüberhörbar. Kästner fehlte die „Freundlichkeit“ Brechts, nicht, wie man gemeint hat, weil er politisch standpunktlos gewesen wäre, sondern weil er sich weit mehr als Diagnostiker denn als Therapeut verstand. Das wurde von Band zu Band, also von Jahr zu Jahr, ersichtlicher. Eine gewisse Behaglichkeit, die Kästner zunächst als erfolgreicher Besitzer „einer kleinen Versfabrik“ entwickelte, machte immer mehr einem Gefühl unkontrollierter Angst Platz. Das wird im Titelgedicht des Bandes von 1930 am Beispiel einer gescheiterten Liebesaffäre formuliert: „Das Jahr war schön und wird nie wiederkehren./ Und wer kommt nun? Leb wohl! Ich habe Angst!“⁴⁴. Das ist seismographisch exaktes Erspüren einer kommenden allgemeinen Katastrophe.

Im Vorwort zu *Doktor Erich Kästners lyrische Hausapotheke* bekannte der Autor: „Es war seit jeher mein Bestreben, seelisch verwendbare Strophen zu schreiben“. Und weiter sagt er, was diese „Hausapotheke“ sein soll: „Ein der Therapie dienendes Taschenbuch. Ein Nachschlagewerk, das der Behandlung des durchschnittlichen Innenlebens gewidmet ist“⁴⁵. Kästner wollte, in Analogie zu bewährten Hausmitteln für die kleineren, aber eben deshalb umso lästigeren Krankheiten, der *Therapie des Privat-*

⁴¹ E. Kästner, *Die Gedichte...*, S. 81.

⁴² Ebenda, S. 30.

⁴³ Ebenda, S. 49.

⁴⁴ Ebenda, S. 170.

⁴⁵ E. Kästner, *Zeitgenossen, haufenweise. Gedichte*, Hg. von H. Hartung in Zusammenarbeit mit N. Brinkmann, München-Wien 1998, S. 365 (E. Kästner, *Werke*, Bd. 1, Hg. von F.J. Görtz).

lebens dienen. Das „Man nehme“ der ärztlichen Anweisung wurde bei Kästner in einem alphabetischen Register zum „Man lese“: der Gebrauchslyriker lieferte die Gebrauchsanweisung gleich mit. Dieses Verfahren war erstmals 1926 von Brecht in der *Taschenpostille*, die 1927 in *Hauspostille* umgetitelt wurde, geübt worden. „Diese Hauspostille“, erklärte Brecht lapidar, „ist für den Gebrauch der Leser bestimmt. Sie soll nicht sinnlos hineingefressen werden“⁴⁶. Das war eine eindeutige Absage an den kulinarischen Charakter von Dichtung, eine Absage, die Brecht später regelrecht zum Programm ausbaute.

Diese Hinwendung zur Gebrauchslyrik entsprach vollkommen Kästners wiederholter Forderung nach Klarheit im Denken und Ausdruck, und nichts war ihm mehr zuwider als das, was er mit „unechter Tiefe“ bezeichnete. Dort, wo sich Gefühle verselbständigten, wo sie aus der Kontrolle gerieten, wählte er den Ton des ironischen Kommentars, und oft liegt der Effekt der Gedichte in ihrer scheinbaren Unlogik oder Ungereimtheit, und zwar nur „scheinbar“, weil Kästner hier auch den formalen Aufbau zum Ausdrucksträger der Ungereimtheiten werden lässt. Im *Hymnus an die Zeit*, der mit der Anweisung „Mit einer Kindertrompete zu singen“ versehen ist, heißt es: „Wem Gott ein Amt gibt, raubt er den Verstand./ Im Geist ist kein Geschäft. Macht Ausverkauf!/ Nehmt euren Kopf und haut ihn an die Wand!/ Wenn dort kein Platz ist, setzt ihn wieder auf.// [...] Macht einen Buckel. Denn die Welt ist rund./ Wir wollen leise miteinander sprechen./ Das Beste ist totaler Knochenschwund. Das Rückgrat gilt moralisch als Verbrechen.// Nehmt dreimal täglich eine Frau zum Weib./ Pro Jahr ein Kind. Und Urlaub. Sonst die Pflicht./ Das Leben ist ein sanfter Zeitvertreib./ Spuckt euch vorm Spiegel manchmal ins Gesicht“⁴⁷. Die Ironie schlägt jeweils im letzten Vers abrupt in höhnische Kritik um.

In seinen kabarettistischen Songs wird die Form dann immer straffer, die Konzentration auf *ein* Thema stärker. Die Welt ist ein Rummelplatz und der Moritatensänger lädt das „geschätzte Publikum“ ein: „Na, wer hat noch nicht? Na, wer will noch mal?/ Hier dreht sich der Blödsinn im Kreise!/ Hier sehen Sie beispielsweise/ den Türkisch sprechenden Riesenwal/ und die Leiche im schwarzen Reichswehrkanal!/ Und das alles für halbe Preise!// [...] Bild Nummer Eins – geschätztes Publikum –/ zeigt uns den Massenmörder Manfred Melber./ Der brachte neunundneunzig fremde Menschen um!/ Und als den hundertsten sich selber./ Der Arme [...]“⁴⁸. Nicht nur dieses Gedicht folgt in seinem Aufbau der Logik des Irrsinns einer kranken Zeit.

Oft hat Kästner das Thema der Frau als Mutter (die konstante Wiederkehr des Mutter-Sohn-Themas hat autobiographische Züge), Ehefrau, Geliebte, Geldverdienerin, Prostituierte behandelt. Diese Gedichte wie die, die die Unfähigkeit der beiden Partner beschreiben, eine Gemeinsamkeit zu schaffen, haben einen direkten Bezug zur Zeit, in ihnen übt Kästner Kritik an der Gesellschaft, aber sie sind auch Ausdruck der eigenen Einsamkeit oder Isoliertheit – und eng verwandt mit dem Wunsch zu resignieren. Wenn es um die Einsamkeit des Individuums geht, dann schlägt die tragische Ironie in Hohn und Zynismus um, so wenn der Dichter zur Abhilfe dieses Zustandes den Selbstmord empfiehlt (im Unterschied zu den sozialkritischen Gedichten, in denen

⁴⁶ B. Brecht, *Gedichte*, Bd. 1: 1918-1929, Berlin 1961, S. 7.

⁴⁷ E. Kästner, *Die Gedichte...*, S. 17.

⁴⁸ Ebenda, S. 36.

der Selbstmord die letzte erschütternde Konsequenz eines unlebhaften und ungelebten Lebens bedeutet). In dem Gedicht *Die Welt ist rund* kann man lesen: „[...] Ja, wenn die Welt vielleicht quadratisch wär! Und alle Dummen fielen ins Klosett! Dann gäb es keine Menschen mehr./ Dann wär das Leben nett.// Wie dann die Amseln und die Veilchen lachten! Die Welt bleibt rund, und du bleibst ein Idiot. Es lohnt sich nicht, die Menschen zu verachten./ Nimm einen Strick. Und schieß dich damit tot“⁴⁹. Seltsam diese Mischung aus Menschenverachtung (die ganze Welt ist nur von Dummen bevölkert) und gleichzeitigem Verantwortungsgefühl für diese Menschen (er bleibt ein Idiot, da er immer noch glaubt, sie bessern zu können). So kommt es zu dem satirischen Schluss, sich mit einem Strick totzuschießen.

Es ist erstaunlich, wie genau Kästners zeitsatirische Lyrik sowohl das Bild des typischen Bürgers zeichnet, der weder selbständig denken noch handeln will, sondern glücklich jeden Befehl ausführt (so im *Lied vom kleinen Mann*), als auch das Bild eines Staates entwirft, der sich mit Hilfe seiner Bürger zur alles unterdrückenden, absoluten Diktatur hin entwickelt (so in *Ganz rechts zu singen*: „Wir brauchen eine Diktatur/ viel eher als einen Staat./ Die deutschen Männer kapiere nur,/ wenn überhaupt, nach Diktat“⁵⁰). Das Übel aber nur in der Dummheit der Menschen, dem Hang zur Selbstzerstörung zu sehen, reicht wohl als Erklärung der gesellschaftlichen Prozesse nicht aus.

Nach 1945 musste ein Neuanfang gefunden werden. An die Stelle des angreifenden Satirikers trat jetzt der Berichterstatter und Kommentator seiner Zeit, an die Stelle des verurteilenden Hohns und Spotts wollte Kästner nun seinen Mitbürgern Hilfe und Verständnis zukommen lassen. Er wandte sich fast ausschließlich an jene, die wie er während der Hitler-Diktatur und des Krieges gelitten hatten, und wollte an deren Verantwortungsbewusstsein, den unbedingten Willen zum Weiterleben und Wiederbeginn appellieren. Unverständlich, warum diese Chansons, die Kästner fast alle für das Kabarett „Die Schaubude“ geschrieben hat, also *Ein alter Herr geht vorüber*, *Lied einer alten Frau am Briefkasten*, *Das Lied vom Warten*, *Le dernier cri*, *Marschlied 1945* und andere, in dem Band nicht enthalten sind. Vergeblich wartet die „alte Frau am Briefkasten“ noch immer auf ein Lebenszeichen ihres Sohnes und schreibt ihm deshalb immer wieder Briefe, während in der Dame mit dem zweifelhaften Gewerbe, die das *Lied ohne Zeitverlust* singt, die käufliche Gesinnungslosigkeit satirisch aufgespießt wird: „Ob er nun Staatsmann ist, ob Börsenheld, ob Krieger,/ ich liebe den Sieger!“⁵¹. Im erschütternden *Kleinen Solo*, auch 1947 für „Die Schaubude“ verfasst, hätte man lesen können, wie Kästner das Fazit zieht über seine vergeblichen Bemühungen, die Probleme der unterbrochenen Kommunikation in den Griff zu bekommen: „Schenkst dich hin. Mit Haut und Haaren/ Magst nicht bleiben, wer du bist./ Liebe treibt die Welt zu Paaren./ Wirst getrieben. Musst erfahren,/ dass es *nicht* die Liebe ist [...] Bist sogar im Kuss alleine./ Aus der Wanduhr tropft die Zeit./ Gehst ans Fenster. Starrst auf Steinen./ Brauchtest Liebe. Findest keine./ Träumst von Glück. Und lebst im Leid./ Einsam bist du sehr alleine –/ und am schlimmsten ist die Einsamkeit zu

⁴⁹ Ebenda, S. 19.

⁵⁰ Ebenda, S. 322.

⁵¹ Ders., *Wir sind so frei. Chanson, Kabarett, kleine Prosa*, Hg. von H. Kurzke in Zusammenarbeit mit L. Kurzke, München-Wien 1998, S. 353. (E. Kästner, *Werke*, Bd. 2, Hg. von F.J. Goertz).

zweit⁵². Schon Ringelnatz hatte gedichtet: „Da’s aber nicht sein kann,/ Bleib ich im eignen Bett/ Allein zu zwein“ (*Volkslied*)⁵³.

Mit der Gründung des Kabarets „Die kleine Freiheit“ setzte Kästner dann jene Art von Gebrauchslyrik fort, die er in der Nachkriegszeit für den „Sofortbedarf“ verfasst hatte. Die Zeit des kalten Krieges forderte seine Stellungnahme heraus, mit bitterem Sarkasmus lässt er den allerorten regierenden Prinz Karneval – auch dieses Gedicht *Der Prinz auf Zeit* fehlt in unserer Ausgabe – den Menschen zurufen: „[...] Vergesst! Denn ihr wollt ja vergessen,/ was ist, und das, was ihr seid [...] / Blickt nicht auf die Opfer der Schinder! / Hört nicht auf das Weinen der Kinder / in Korea und anderswo! / Lasst die Toten die Toten verscharren! Singt *meine* Lieder! / Morgen kommen die *wirklichen* Narren – / und regieren euch wieder!“⁵⁴.

Angesichts der Ergebnislosigkeit seines Bemühens, mit politischen Chansons in die politischen Prozesse einzugreifen, wandte er sich in seinem letzten Gedichtzyklus *Die dreizehn Monate* wieder der liebevoll beobachteten Natur, deren Werden und Vergehen in der Zeit zu. „Man müsste wieder spüren“, so liest man im Vorwort: „Die Zeit vergeht und sie dauert, und beides geschieht im gleichen Atemzug. Der Flieder verwelkt, um zu blühen. Und er blüht, weil er welken wird. Der Sinn der Jahreszeiten übertrifft den Sinn der Jahrhunderte“⁵⁵. Wem zwölf Monate genügen, „dem ist nicht zu helfen. / Wie sah er aus, der dreizehnte von zwölfen?“ Und so entsteht ein Wunschbild: „Wir träumten, und die Erde wär der Traum. / Dreizehnter Monat, laß uns an dich glauben! / Die Zeit hat Raum!“⁵⁶.

Das ist Kästner – Zeitkritiker, satirischer Moralist und Psychotherapeutiker, Autor von Zeitgedichten mit privatem wie öffentlichem Gebrauchswert. Mögen auch nicht „alle Gedichte“, wie das Titelblatt ankündigt, hier enthalten sein, so könnte dieser Band doch für viele zu einem nützlichen Weg- und Zeitbegleiter werden.

Lasst euch nicht verführen! – der Hauspostillen – Autor Bertolt Brecht

Brecht fungierte 1927 in einem von der „Literarischen Welt“ veranstalteten Lyrikwettbewerb als Preisrichter und stellte in seinem *Kurzen Bericht über 400 (vierhundert) junge Lyriker* fest: „Und gerade Lyrik muss zweifellos etwas sein, was man ohne weiteres auf den Gebrauchswert untersuchen können muss“⁵⁷. Er erklärte die „Geste der Mitteilung eines Gedankens“ und den „Wert von Dokumenten“⁵⁸ zum Maßstab von Lyrik. Das Verfahren, als Gebrauchslyriker die Gebrauchsanweisung gleich mitzuliefern, setzte er in der im gleichen Jahr veröffentlichten Gedichtsammlung *Die Hauspostille* um. Sie ist „für den Gebrauch der Leser bestimmt. Sie soll nicht sinnlos hineingefressen werden“⁵⁹. Nicht das „Publikum in beglücktes Schauen zu versetzen“, war

⁵² Ebenda, S. 369.

⁵³ J. Ringelnatz, *Das große Lesebuch...*, S. 125.

⁵⁴ E. Kästner, *Wir sind so frei...*, S. 277.

⁵⁵ Ders., *Die Gedichte...*, S. 384.

⁵⁶ Ebenda, S. 404.

⁵⁷ B. Brecht, *Schriften zur Literatur und Kunst*, Bd. 1: 1920-1939, Berlin-Weimar 1966, S. 71.

⁵⁸ Ebenda, S. 72.

⁵⁹ Ders., *Gedichte...*, S. 7.

seine Absicht, sondern das Gedicht sollte sich als „nützlich“, als kommunikativ und geistig aktivierend erweisen. Brecht hat hier Gedichte aus den Jahren 1918 bis 1927 in fünf „Lektionen“, geordnet nach *Bittgesängen, Exerzitien, Chroniken, Psalmen und Mahagonnygesängen* sowie *Kleinen Tagzeiten der Abgestorbenen*, gesammelt. Für diese Gedichte, die miteinander korrespondieren, sind Anklänge an die Luther-Bibel, Rimbaud, Kipling und die Villon-Übersetzung von Karl Ludwig Ammer charakteristisch. Sie parodieren christliche Lehrsätze und Auffassungen, erschöpfen sich aber nicht in der Parodie, sondern leiten zum Praktizieren einer Religion des Diesseits an. Die Erbauung soll von der Einweisung ins Leben abgelöst werden. Das wichtigste Gedicht ist wohl das *Schlusskapitel*; es empfiehlt sich, sagt Brecht in seiner *Anleitung zum Gebrauch der einzelnen Lektionen*, jede Lektüre in der *Hauspostille* mit ihm zu beschließen: „*Gegen Verführung*. 1 Lasst euch nicht verführen!/ Es gibt keine Wiederkehr./ Der Tag steht in den Türen;/ Ihr könnt schon Nachtwind spüren:/Es kommt kein Morgen mehr.// 2 Lasst euch nicht betrügen!/ Das Leben wenig ist./ Schlürft es in vollen Zügen!Es wird euch nicht genügen/ Wenn ihr es lassen müsst!// 3 Lasst euch nicht vertrösten!/ Ihr habt nicht zu viel Zeit!/ Lasst Moder den Erlösten!/ Das Leben ist am größten:/ Es steht nicht mehr bereit.// 4 Lasst euch nicht verführen/ Zu Fron und Ausgezehr!/ Wie kann euch Angst noch rühren?/ Ihr sterbt mit allen Tieren/ Und es kommt nichts daher“⁶⁰. „Gegen Verführung“ zum Jenseitsglauben will die unwiderrufliche Einmaligkeit und Diesseitigkeit des Lebens bewusst machen. Es wird die Kälte der Welt besungen und nichts Tröstliches versprochen. Es wird der Zweifel an allem ausgesprochen, ohne dass man deswegen verzweifeln soll. Das Diesseits ist das Feld der Bewährung, man hat es voll auszuschöpfen, bis der Tod dann einen absoluten Schlusspunkt setzt. Trotz aller von Brecht geforderten „Einfalt“ – aber es ist eine Einfalt, die durch das Wissen hindurchgegangen ist – hat sich der „Gebrauchswert“ der Lyrik bei Brecht wesentlich erhöht, er führt den Typ des erzählenden, argumentierenden, gestisch demonstrierenden, aber auch provokatorisch-grotesken Gedichtes ein. Überlieferte Formen und Sprachbestände werden von Brecht umfunktioniert für eine profan gewordene Welt; Ballade, Bänkelsang, Chor, Moritat und vor allem der Song treten in den Vordergrund. Die Widersprüchlichkeit der gesellschaftlichen Verhältnisse, die Entfremdung zwischen den Städtebewohnern (in dem seit 1926 entstehenden *Lesebuch für Städtebewohner*), die Rollenexistenz des Einzelnen in der modernen Massengesellschaft wird zu seinem Zentralthema. Trotz der fortschreitenden Politisierung seiner Lyrik hält er aber unbeirrbar an den Prinzipien der Ästhetik fest.

Gebrauchslyrik ist nicht für die Ewigkeit geschrieben, sondern für den Tag und die Stunde, verfasst in einer widerspruchsvollen, schicksalschweren Zeit. Gedichte, wie sie die hier erörterten Lyriker schrieben, werden gebraucht, damals wie heute. In ihrem Warn- wie Mahn, Solidaritäts-, Betroffenheits-, Widerstands- und Demonstrationsgestus drücken sie Stimmungen, Ängste und Hoffnungen aus, sie argumentieren, klären, unterweisen, aktivieren. Sie vermitteln Lebensweisheiten, wollen Ratgeber in den unterschiedlichsten Lebenssituationen sein. Sie möchten den „Gebrauch“ ebenso sichergestellt wissen wie der der religiösen Gebrauchsbücher, ein Alltags-Begleiter sein. Und das sind sie bis heute geblieben und werden es wohl auch in Zukunft sein.

⁶⁰ Ebenda, S. 143-144.

Summary

“Gebrauchslirik” – are this only poems for daily use?

One consciously on daily criticism and daily effect reduced lyric poetry, as it were texts to the daily use, which are composed more or less coincidentally in verses, represent into the 1920er years a crucial turn in the self understanding of lyric poetry. Already Christian Morgenstern pursues in his verses “Galgenlieder” a grotesque play with the language in the service of the alienation. Joachim Ringelnatz shows the change and the undeterminable in all kinds of play, funny and full tristesse, cracking and tenderly, playful and shake-seriously, in addition, sentimental-romantically, lyric-cheerfully, bizarre-grotesque or to terribly violent. Kurt Tucholsky wrote poems of time usually in malicious-amusing form as appropriate as no different one. The poems of Erich Kästner appear as a desperate itself rearing up against a inescapable suction: “The time drives car. But no human can steer!”. The procedure as customs poet to provide the operating instruction at the same time Bertolt Brecht transposed in the “Hauspostille”. To be meant as everyday life companion, these poems of time proved as “useful”, communicative and mentally activating into our time.

Key words: *Christian Morgenstern, Joachim Ringelnatz, Kurt Tucholsky, Erich Kästner, Bertolt Brecht*