

Jörg Döring · Christian Jäger
Thomas Wegmann (Hrsg.)

Verkehrsformen und Schreibverhältnisse

*Medialer Wandel als Gegenstand
und Bedingung von Literatur
im 20. Jahrhundert*

Westdeutscher Verlag

Opladen 1996

Linke Melancholie? Erich Kästners *Fabian*

Walter Delabar

1. Zerstreuung

„Zum Teufel mit der
Kunst!“
Michael Althen¹

Die germanistische Rezeption des Werkes Erich Kästners, und hier natürlich vor allem der drei frühen Gedichtbände und des Romans *Fabian*², steht in einem merkwürdigen Gegensatz zur Wertschätzung, die ihm im breiteren Publikum entgegengebracht wird, und ist anscheinend bis heute geprägt von jenem gründlichen Verriß, den Walter Benjamin 1931 aus Anlaß des Erscheinens des Bandes *Ein Mann gibt Auskunft* (1930) in der Zeitschrift *Die Gesellschaft* veröffentlicht hat³. Wie wäre anders zu erklären, daß die Autoren vor allem der siebziger und achtziger Jahre nicht angestanden haben, Kästner und seinem Werk die unterschiedlichsten Verfehlungen und Mängel nachzuweisen?⁴ Die Vorwürfe richten sich je nach Geschmack und Arbeitsweise gegen den Autor oder gegen seinen Helden und lassen wenig aus: Kästners Literatur habe einerseits „so wenig in Bewegung“ gesetzt⁵, andererseits die

- 1 Michael Althen in einer Besprechung von: Stefan Zweig: Briefe 1897-1914. Süddeutsche Zeitung, Nr. 208, v. 9./10.9.1995.
- 2 Erich Kästner: *Fabian*. Die Geschichte eines Moralisten. Stuttgart, Berlin: Deutsche Verlags-Anstalt 1931. Zitiert wird im Text unter dem Kürzel *Fabian* nach der Fassung: München: dtv⁶ 1992. Die Ausgabe weist einige, nach meiner bisherigen Kenntnis jedoch unerhebliche Abweichungen zur Erstausgabe auf.
- 3 Walter Benjamin: Linke Melancholie. Zu Erich Kästners neuem Gedichtbuch. In: Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften III*. Hrsg. von Hella Tiedemann-Bartels. Frankfurt/M. 1972, 279-283, zuerst in: *Die Gesellschaft* 8 (1931) Bd. 1, H. 2 (Februar), 181-184.
- 4 Prägend für die Forschung ist Helmut Lethen: *Neue Sachlichkeit 1924-1932. Studien zur Literatur des „weißen Sozialismus“*. Stuttgart² 1975. Urteile und Thesen dieser Arbeit finden sich bis in die jüngste Zeit hinein. Diskussionswürdig und anregend geblieben sind zudem die Arbeiten von Volker Klotz und Egon Schwarz, die aus Lethens Vorarbeit entwickelt worden sind. Vgl. vor allem für den *Fabian*: Volker Klotz: *Forcierte Prosa. Stilbeobachtungen an Bildern und Romanen der Neuen Sachlichkeit*. In: *Dialog. Literatur und Literaturwissenschaft im Zeichen deutsch-französischer Begegnung*. Festgabe für Josef Kunz hrsg. von Rainer Schönhaar. Berlin 1973, 244-271; Egon Schwarz: *Erich Kästner. Fabians Schneckengang im Kreise*. In: *Zeitkritische Romane des 20. Jahrhunderts. Die Gesellschaft in der Kritik der deutschen Literatur*. Hrsg. von Hans Wagener. Stuttgart 1975, 124-145. Vgl. Volker Ladenthin: *Erich Kästners Roman 'Fabian'. Ein Literaturbericht*. In: *Sprachkunst* 19 (1988) Bd. 2, 171-188.
- 5 Marianne Bäumlner: *Die aufgeräumte Wirklichkeit des Erich Kästner*. Köln 1984, 199.

„Entpolitisierung der Intellektuellen“ mit vorangetrieben⁶ und sie so auf die innere Emigration mit vorbereitet.⁷ Hilfreich gewesen sein sollte ihm dabei seine grundsätzliche Übereinstimmung mit dem entwicklungsreifen Geschichtsbild Gottfried Benns, die ihm Dieter Mank nachgewiesen hat.⁸ Hinzu kommen die „fruchtlose Bitterkeit“ seiner Texte⁹, „seine nicht mehr erträgliche Larmoyanz“¹⁰, die Passivität¹¹, Isolation¹² und Standpunktlosigkeit seines Helden Fabian, der eine „Karikatur freischwebender Intelligenz“ sei¹³. Hatte Volker Klotz noch den Helden des Romans gemeint, wenn er attestierte, daß „seine passive, unentschiedene Haltung an seinem Charaktervolumen, an seiner politischen Einsicht und seiner generellen Reflexionskraft gegenüber dem, was ihm begegnet“, gezehrt habe,¹⁴ nahm Dieter Mank Kästner selbst ins Visier und warf ihm mangelnde „Einsicht in die spezifische Problematik politischer und gesellschaftlicher Entwicklungen“¹⁵ vor. Der unter regressiver „Mutterbindung“ leidende Autor¹⁶ schlug sich, folgt man solcher ‘kritischen’ Kästner-Forschung, auch im persönlichen Bereich auf die konservativ-reaktionäre Seite der Barrikade: Bereits Helmut Lethen hat dem „Sexualwitz“ Kästners nachgesagt, daß er nicht „‘Vorlust’ auf die Befreiung der Sexualität aus ihrem Unterdrückungszusammenhang, sondern Angst vor dem Verlust der ‘Autonomie’ des Subjekts in der ‘entfesselten’ Sexualität“ signalisiere.¹⁷ Dazu paßt hervorragend der Hinweis von Egon Schwarz, daß „sich [Kästner] schon dadurch als Konservativer zu erkennen gibt“, daß „er als Idealzustand die intakte Ehe und Familie im Sinne trägt“.¹⁸ Kein Wunder also, daß, wenn denn schon der in die Satire gepackte Moralismus Kästners als politische Aktion und Parteinahme nicht als ausreichend gilt, Britta Jürgs jüngst sogar darüber spekuliert hat, „ob der Erfolg von Kästners Roman nicht auch auf einem Humor beruht, der mit dem größtmöglichen

- 6 Lethen: Neue Sachlichkeit, 155.
 7 Lethen: Neue Sachlichkeit, 150 und 151.
 8 Dieter Mank: Erich Kästner im nationalsozialistischen Deutschland 1933-1945. Zeit ohne Werk? Frankfurt/M., Bern 1981. (= Analyse und Dokumente 3), 140f.
 9 Mank: Kästner, 32.
 10 Lethen: Neue Sachlichkeit, 143.
 11 Klotz: Forcierte Prosa, 255, ihm folgt etwa Mank: Kästner, 141.
 12 Lethen: Neue Sachlichkeit, 148.
 13 Lethen: Neue Sachlichkeit, 142.
 14 Klotz: Forcierte Prosa, 255.
 15 Mank: Kästner, 87.
 16 Carl Pietzcker: Sachliche Romantik. Verzaubernde Entzauberung in Erich Kästners früher Lyrik. In: Germanica 9 (1991), 169-189, 185, vgl. Bäuml: Aufgeräumte Wirklichkeit, passim. In dieser Hinsicht hat die Publikation der Briefe und Postkarten Kästners an seine Mutter bestimmend gewirkt: Erich Kästner: Mein liebes, gutes Muttmchen, Du! Dein oller Junge. Briefe und Postkarten aus 30 Jahren. Hrsg. von Lieselotte Enderle. Hamburg 1981.
 17 Lethen: Neue Sachlichkeit, 150, vgl. Mank: Kästner, 144-162.
 18 Schwarz: Fabians Schneckenweg, 129.

Einverständnis rechnen kann, da er jeweils auf Kosten der Schwächsten geht“.¹⁹ Ein Moralist, der sich auf Kosten Schwächerer lustig macht?

Der Fall Kästner ist für Walter Benjamin selbst von größerem Gewicht gewesen, als man dem intellektuellen Gefälle zwischen dem ‘epochalen Denker’ und dem ‘allenfalls historisch relevanten Literaten’ abzulesen vermag,²⁰ und die - hier einmal unterstellten - persönlichen Schwächen des Kritisierten waren für ihn, wenn überhaupt, wohl nur insofern von Belang, als aus ihnen wie aus dem (lyrischen) Werk - der Roman erschien ja erst, nachdem der Text Benjamins geschrieben war²¹ - das politische Konzept und die politische Haltung Kästners sprach. Benjamin ging es allerdings nicht um Kästner allein, es ging ihm um die Funktion und Stellung der „linksradikalen Intelligenz“ im ganzen.²²

In diesem Kontext ist die Invektive gegen Kästner der Kulminationspunkt einer bereits zuvor begonnenen und später fortgesetzten „Polemik gegen die Linksintellektuellen“²³, in der Benjamin auf eine klare Abgrenzung von Positionen und Haltungen zielte, die seinem Entwurf einer Theorie der literarischen Intelligenz nahe genug standen, um mit ihr identifiziert und durch sie diskreditiert zu werden, obwohl sie mit ihr keineswegs identisch waren. Bemerkenswert ist nämlich, daß für Benjamin wie Kästners Fabian - und man ist gut beraten, in dem Romanhelden weniger ein alter ego des Autors denn eine Spielfigur zu sehen, die die Handlungsspielräume von Intellektuellen exemplarisch zu präsentieren und auszufächern hat - die Melancholie die zentrale intellektuelle Haltung ist, eine große Nähe, die freilich mit unterschiedlichen Konnotationen versehen ist: Die Melancholie der Hauptfigur Kästners im *Fabian* ist ausdrücklich ihr Schutz vor den Ereignissen, die ihr im Laufe ihres romanischen Lebens widerfahren (Fabian, 100). Daß sie zugleich und in Übereinstimmung zu Benjamins Bestimmung des „nörgelnde[n] Einzelgängers“²⁴ eine erkenntnisleitende Position charakterisiert, hat Benjamin (anhand der Lyrik

- 19 Britta Jürgs: Neusachliche Zeitungsmacher, Frauen und alte Sentimentalitäten. Erich Kästners Roman „Fabian. Die Geschichte eines Moralisten“. In: Neue Sachlichkeit im Roman. Neue Interpretationen zum Roman der Weimarer Republik. Hrsg. von Sabina Becker und Christoph Weiß. Stuttgart, Weimar 1995, 195-211, hier 206.
 20 Und Benjamin griff 1934 wieder auf das Beispiel Kästner zurück, das für ihn anscheinend besondere Prägnanz besaß. Walter Benjamin: Der Autor als Produzent. Ansprache im Institut zum Studium des Faschismus in Paris am 27. April 1934. In: Walter Benjamin: Gesammelte Schriften II, 2. Hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt/M. 1977, 683-701, hier S. 695.
 21 Vgl. dazu Bernd Witte: Walter Benjamin - Der Intellektuelle als Kritiker. Untersuchungen zu seinem Frühwerk. Stuttgart 1976, 166. Der Text war demnach für die *Frankfurter Zeitung* bestimmt und sollte noch 1930 erscheinen, wurde aber vom Feuilletonredakteur Friedrich T. Gubler wegen seines „äußerst aggressiven Tones“ abgelehnt, so daß ihn Benjamin erst im folgenden Jahr in *Die Gesellschaft* veröffentlichen konnte. Ein anderer von Witte berichteter Fall (S. 175f.) zeigt, daß es hier nicht allein um einen zu beanstandenden Tonfall gegangen ist, sondern um das Konzept Benjamins insgesamt, ist doch auch sein Brecht-Aufsatz *Was ist das epische Theater?* für die *Frankfurter Zeitung* vorgesehen gewesen, wurde dort allerdings neun Monate liegen gelassen, bevor ganz auf seine Publikation verzichtet wurde.
 22 Benjamin: Linke Melancholie, 280, vgl. Benjamin: Autor, 689ff; B. Witte: Benjamin, 147.
 23 B. Witte: Benjamin, 166.
 24 B. Witte: Benjamin, 160.

Kästners) nicht wahrhaben wollen, nicht zuletzt weil die Prämissen wie die Konsequenzen der Melancholie-Konzepte Kästners und Benjamins sich widersprechen.

Benjamin wirft nämlich den „linksradikalen Publizisten vom Schlage der Kästner, Mehring oder Tucholsky“²⁵ vor, die „Umsetzung revolutionärer Reflexe, soweit sie am Bürgertum auftraten, in Gegenstände der Zerstreung, des Amüsemens, die sich dem Konsum zuführen ließen“²⁶, zu betreiben. Obwohl oder gerade weil „Kritik und Erkenntnis zum Greifen nahe liegen“, würden sie geknebelt und durch den Selbstgenuß ersetzt²⁷: „Kurz, dieser linke Radikalismus ist genau diejenige Haltung, der überhaupt keine politische Aktion mehr entspricht. Er steht links nicht von dieser oder jener Richtung, sondern einfach links vom Möglichen überhaupt.“²⁸ Unter dieser Vorgabe hat für Benjamin keine der avantgardistischen literarischen Stile der zehner und zwanziger Jahre Bestand, vom Expressionismus - „die revolutionäre Geste, [der] [...] gesteilte Arm, die geballte Faust in Papiermache“²⁹ - bis zur Neuen Sachlichkeit, die er in Übereinstimmung mit Siegfried Kracauer für „eine Fassade [...] [hält], die nichts verbirgt, [...] [und die] sich nicht der Tiefe abringt, sondern sie vortäuscht“³⁰, mit Ausnahme des französischen „Surrealismus“³¹. Schwermut und Melancholie entspringen solchen Literaten aus der Unterhaltungs-Routine³², sie hätten „die Gabe, sich zu ekeln, preisgegeben“.³³ Die soziale Isolation und Heimatlosigkeit des Intellektuellen, denen er im günstigen, also von Benjamin anvisierten Falle seine Rolle als „Mißvergnügter“, als „Spielverderber“, als „Einzelner“³⁴ verdanken könne, belasse ihn, begnüge er sich mit der Haltung der

25 1934 treten Heinrich Mann und Alfred Döblin als weitere Exempel hinzu. Vgl. Benjamin: Autor, 690.

26 Benjamin: Linke Melancholie, 280f. Beinahe wörtlich kehrt diese Passage im Vortrag von 1934 wieder (Autor, 695), mit demselben Exempel Erich Kästner und sich selbst als „einsichtigen Kritiker“ zitierend. Dieses Zitat stimmt wiederum mit der Kästner-Rezension weitgehend überein (Linke Melancholie, 280), bis auf die letzten beiden Sätze, die die beiden ersten Absätze von S. 281 zusammenziehen. Benjamin fährt dann fort, daß sich der Intellektuelle statt auf die Produktion von Konsumgütern auf die „revolutionären Gebrauchswert[s]“ zu konzentrieren habe (Autor, 693).

27 Benjamin: Linke Melancholie, 281f.

28 Benjamin: Linke Melancholie, 281.

29 Benjamin: Linke Melancholie, 281.

30 Siegfried Kracauer: Die Angestellten. Aus dem neuesten Deutschland. Frankfurt/M. 1971, 96.

31 Benjamin hat im Surrealismus-Aufsatz von 1929 bereits einen Teil der Thesen zur „linksbürgerlichen Intelligenz“ vertreten, die er später gegen Kästner gewendet hat. Walter Benjamin: Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz. In: Walter Benjamin: Gesammelte Schriften II, 1. Hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt/M. 1977, 295-310, hier S. 304. Der Aufsatz wurde zuerst gedruckt in: Die Literarische Welt 5 (1929) Nr. 5, 3-4, Nr. 6, 4, Nr. 7, 7-8.

32 Die negative Besetzung des Begriffs Routine setzt sich auch im Autor-Vortrag von 1934 fort, 692, vgl. dazu Christoph Hering: Der Intellektuelle als Revolutionär. Walter Benjamins Analyse intellektueller Praxis. München 1979, 72f.

33 Benjamin: Linke Melancholie, 280.

34 Walter Benjamin: Ein Außenseiter macht sich bemerkbar. Zu S. Kracauer, „Die Angestellten“. In: Walter Benjamin: Gesammelte Schriften III. Hrsg. von Hella Tiedemann-Bartels. Frankfurt/M. 1972, 219-225, hier S. 224 und 225. Zuerst erschienen unter dem Titel: Die Politisierung der Intelligenz. Zu S. Kracauer, „Die Angestellten“. In: Die Gesellschaft 7 (1930) Bd. 1, H. 5 (Mai), 473-477.

„Kästner, Mehring oder Tucholsky“, in der insgeheimen Solidarität mit seiner bürgerlichen Herkunft. Ein solcher Intellektueller werde zum „Agenten“³⁵. Die Faschismus-Parallele, 1934 auch tatsächlich formuliert, liegt nahe.³⁶ Dieser Gefahr ist er offenkundig beständig ausgesetzt, kann man unter der Hand Benjamins Invektive entnehmen, denn obwohl der Intellektuelle den „Proletarisierung“ genannten Verlust seiner ökonomischen und intellektuellen Autonomie erleiden müsse, sei er aufgrund seiner „Bildung von Kindheit auf“ von der „ständigen Alarmbereitschaft, der Frontexistenz des wahren Proletariats streng“ ausgeschlossen³⁷.

Das gilt freilich, ernst genommen, für Benjamin, den verarmten und mehrfach gescheiterten Intellektuellen aus großbürgerlichem Hause ebenso wie für den erfolgreichen und wohlhabenden Erich Kästner, dessen kleinbürgerliche Herkunft kein Geheimnis ist - mit einem Unterschied und als ob Kästner auf Benjamin antwortete: „Kleinbürger“, sagt Fabian im Taxi zum verwundeten Kommunisten, „das ist heute ein großes Schimpfwort“ (Fabian, 66). Beide sind auf dem Literaturmarkt Anbieter, der eine als Kritiker, der andere als Literat, und mithin von den Widersprüchen einer radikalen Position geprägt. Daheraus hilft innerhalb der bürgerlichen Gesellschaft keine Kritik, keine Erkenntnis, keine Parteinahme, keine Solidarisierung, und wie weit die „profane Erleuchtung“³⁸ oder das „Umfunktionieren“ des „Produktionsapparat[s]“³⁹ reichen, kann hier nicht diskutiert werden.

In einem klaren Verhältnis zwischen Proletariat und (bürgerlicher) Intelligenz, das Differenzen und Interessensidentitäten eindeutig ausdrückt, in dem der Intellektuelle eine eigenständige und unabhängige, aber für den Fortschritt der Gesellschaft, dessen Träger auch für Benjamin das Proletariat ist, unverzichtbare Funktion habe⁴⁰ und das über die sympathetische Solidarität hinaus geht, die Kästner im *Fabian* seinem Titelhelden Ausdruck geben läßt und die über die Differenzen nicht hinwegtäuscht⁴¹, hat aber Benjamin die Lösung seines Problems und das seiner Kollegen gesehen. Damit rührte er sicherlich an eine der Unentschiedenheiten Kästners, die

35 Benjamin: Linke Melancholie, 280, vgl. Hering: Der Intellektuelle, 54.

36 Vgl. Benjamin: Autor, 695f.

37 Benjamin: Außenseiter, 225, vgl. Benjamin: Autor, 700, zum Komplex: Hering: Der Intellektuelle, 48.

38 Benjamin: Surrealismus, 297 und ff. Vgl. zu Benjamins Lösung Hering: Der Intellektuelle, v.a. S. 31-82. Diese Unentrinnbarkeit aus dem totalitären System von Spätkapitalismus und Kulturindustrie haben dann Max Horkheimer und Theodor W. Adorno im Jahre 1944 in dem „Kulturindustrie. Aufklärung als Massenbetrug“ überschriebenen Kapitel der *Dialektik der Aufklärung* thematisiert, die Thesen Benjamins aufnehmend und in eine andere Richtung radikalierend, die dann später in Adornos *Ästhetische Theorie* mündet. Max Horkheimer, Theodor W. Adorno: *Dialektik der Aufklärung*. Philosophische Fragmente. Frankfurt/M. 1971, 108-150 (Erstausgabe unter dem Titel *Philosophische Fragmente* als Manuskriptdruck 1944).

39 Benjamin: Autor, 691.

40 Vgl. Hering: Der Intellektuelle, 41 und 81f.

41 Vgl. Fabian, 66: „Und ich bin euer Freund, denn wir haben denselben Feind, weil ich die Gerechtigkeit liebe. Ich bin euer Freund, obwohl ihr darauf pfeift. Aber, mein Herr, auch wenn Sie an die Macht kommen, werden die Ideale der Menschheit im Verborgenen sitzen und weiterweinen. Man ist noch nicht gut und klug, bloß weil man arm ist.“ Gerade aber die Illusion, über den Klassen zu stehen, ist Ausdruck, so Benjamin nach Hering: Der Intellektuelle, 54, einer affirmativen Haltung.

diesem freilich das spätere Renegatenschicksal anderer Intellektueller ersparte.⁴² Das Verhältnis zum Proletariat und seiner Avantgarde bleibt dennoch in der extremen Polarisierung des politischen Spektrums dieser Zeit, aus der die Literatur und die Literaten nicht ausgenommen waren, eine der wesentlichen Fragen. Selbst wenn aber Benjamin und Kästner unterschiedliche Antworten geben, irritiert die Vehemenz des Angriffs Benjamins auf Kästner und Kollegen, gehören beide doch zu jenem ideologischen und literarischen Spektrum, das generell mit der politischen Linken sympathisierte. Eher wäre eine ähnliche Reaktion wie die auf Kracauers *Die Angestellten* zu erwarten gewesen, nicht zuletzt wegen der Nähe des *Fabian* zu Kracauers im Exil fertiggestellten Roman *Georg*⁴³, nicht zuletzt auch weil Kästner Motive und Themen Benjamins - die Rolle und Position des Intellektuellen in der Gesellschaft, seine Melancholie, seine Analyse- und Handlungsfähigkeit, seine Parteinahmen - aufgenommen und erzählerisch bearbeitet zu haben scheint.

Der Roman beschreibt am Exempel und aus der Perspektive eines kleinbürgerlichen und wohl damit lohnabhängigen Intellektuellen die Gesellschaft, in der sein Protagonist lebt. Zugespißt heißt das, daß Kästner, der in seinen Kinderbüchern das Phantasma, wenn nicht die Utopie einer trotz allem funktionierenden Gesellschaft vorstellt⁴⁴, im *Fabian* gerade deren Zerrüttung und Zerstörungsgrad präsentiert. Naheliegend werden dabei auch die moralischen Vorstellungen Kästners in den Text hineingeschrieben. Will man jedoch nicht in die Vorstellung zurückfallen, der Held des Romans bilde platterdings die Ansichten seines Autors ab, so sei die strikte Beachtung erzähltheoretischer Unterscheidungen angeraten. Zumal im Roman nicht die Überlegenheit des „Moralisten“ demonstriert wird, sondern seine Hilflosigkeit und sein Untergang, mehr noch die Zerstörung und Funktionslosigkeit der alten Konventionen. *Fabian* ist nicht die einzige Figur des Romans, die in diesem Sinne nicht 'recht' bekommt, aber immerhin seine Hauptfigur. Hierin wird erst die entscheidende Differenz im Melancholie-Konzept Kästners zu dem Benjamins deutlich: Nicht „Ordnungsüberschuß und Langeweile“, mit denen Wolf Lepenies die Entstehung der Melancholie ganz im Sinne Walter Benjamins erklärt hat⁴⁵, sondern die Destruktion der Gesellschaft, die Depravierung der Einzelnen, mithin Ordnungs- und Orientierungsverlust bei gleichzeitiger Unterwerfung der Individuen unter übermächtige Institutionen, Regeln und Strukturen sind die Prämissen und Quellen dieser Melancholie, prägen mithin das erzählerische Konzept Kästners. Die Denkrichtung und die strukturelle Position von Intellektuellen sind also bei Benjamin und Kästner unterschiedlich. Bei Benjamin ist es die Melancholie, die wie die

42 Vgl. Michael Rohrwasser: *Der Stalinismus und die Renegaten. Die Literatur der Exkommunisten.* Stuttgart 1991.

43 Siegfried Kracauer: *Georg.* Frankfurt/M. 1977 (= Bibliothek Suhrkamp 567). Der Roman ist 1934 im Exil abgeschlossen worden und wurde im Kontext der *Schriften* 1973 erstmalig publiziert.

44 Vgl. zuletzt Helga Karrenbrock: *Das stabile Trottoir der Großstadt. Zwei Kinderromane der Neuen Sachlichkeit: Wolf Durians „Kai aus der Kiste“ und Erich Kästners „Emil und die Detektive“.* In: *Neue Sachlichkeit im Roman. Neue Interpretationen zum Roman der Weimarer Republik.* Hrsg. von Sabina Becker und Christoph Weiß. Stuttgart, Weimar 1995, 176-194.

45 Wolf Lepenies: *Melancholie und Gesellschaft.* Frankfurt/M. 1972, vgl. B. Witte: *Benjamin*, 135; Erhard Schütz: *Romane der Weimarer Republik.* München 1986, 179.

Angst⁴⁶ das Individuum in die soziale Isolation führt, *da es sich „in das Dasein als in ein Trümmerfeld halber, unechter Handlungen hineingestellt“*⁴⁷ sieht. Das Individuum ist das Agens, es selbst zieht sich aus der Gesellschaft zurück. Umgekehrt bei Kästner. Hier stößt die Gesellschaft den Einzelnen aus, ist die Vereinzelung und Unterwerfung der Individuen und ihre Melancholie Produkt der Undurchschaubarkeit gesellschaftlicher Prozesse, Regeln und Mächte, mit dem Resultat, daß die Individuen nicht (mehr?) dazu gehören und daß ihre Versuche mißlingen, sich der Gesellschaft wieder einzugliedern, die ihnen übermächtig und undurchdringlich erscheint. Die Parallelen von Melancholie und Angst lösen sich hier deshalb auf und sind Insignien unterschiedlicher Haltungen des Außenseiters. So Fabian sich ausdrücklich als Melancholiker bezeichnet, hat er bereits die Position des nicht teilnehmenden, wenngleich beobachtenden Außenseiters eingenommen. Angst hat er, solange er melancholisch bleibt, keine. Sie kommt erst dann, wenn er vom Beobachter zum Teilnehmer und Handelnden mutiert, wenn er - auf einmal - dazu gehören will.

Die Perspektive Benjamins ist also umzukehren, will man sich dem Verfahren und dem Konzept Kästners nähern: Der melancholische Held Kästners bleibt wie der intellektuelle Melancholiker Benjamins Brennpunkt des Konzeptes, da er die Welt aus seiner Perspektive heraus zu lesen versucht. Allerdings ergibt sie sich ihm nicht, sondern überwältigt ihn, so daß ihm nur ein kleiner, zudem noch zu erprobender Handlungsraum bleibt. Langeweile und Distanz zur Welt können ihm allein als sekundäre Haltung zu Gebote stehen, freilich nur bei Verlust der eigenen Handlungskompetenz.

Um diesem Weltkonzept auf die Spur zu kommen, werden im folgenden einige vielleicht auf den ersten Blick abseitig wirkende Exkursionen unternommen. Von Räumen ist auf den folgenden Seiten die Rede, von Figurationen, vom Helden und seinen Assistenten, von Paaren und damit insgesamt von der unheilvollen Welt, in der sie leben und die sie allesamt bilden.

46 Auf diese Parallele zwischen Melancholie und Angst wie auch weitere Übereinstimmungen im Denken Benjamins mit der Heideggerschen Ontologie hat Bernd Witte: *Benjamin*, 133, hingewiesen und sie mit den Einflüssen Husserls auf beide Autoren begründet.

47 Walter Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels.* Hrsg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt/M. 1982, 120.

2. Raumordnung

„wer seine Nächte in der Unendlichkeit der freien, offenen Prärie zugebracht hat, kann sich nur schwer entschließen, sich gleich darauf zur Benutzung des Gefängnisses zu bequemen, das der zivilisierte Mensch eine Wohnung nennt.“

Karl May: Winnetou⁴⁸

Die topologische Struktur des *Fabian* weist nur wenige unterscheidbare Raumtypen auf, die alle - bis auf die in der Schlußpassage in der Heimatstadt Fabians verwandten - in jenem „verrückt gewordenen Steinbalkenkasten“ (Fabian, 46), in jener „riesige[n] Stadt aus Stein“, jenem „Irrenhaus“ (Fabian, 99) des Jahres 1931 angesiedelt sind, für die der Erzähler den Topos Berlin bereithält. Sie sind zudem auf verschiedene, sich zum Teil überlagernde Ebenen verteilt, die die Figuren (vor allem Fabian selbst) bei ihren Bewegungen innerhalb der Romanwelt ohne weiteres durchschreiten oder denen sie selbstverständlich zugeordnet sind.

Vertraut ist die soziale Ordnung des Textes: Fabian bewegt sich in drei typischen Bezirken der Stadt und unterhält dort seine Beziehungen: im proletarischen Wedding, im kleinbürgerlichen Wilmersdorf und im großbürgerlichen Zehlendorf. Im Norden trifft er die „Reiterin“, im Südwesten lebt der engste Freund Labude und im Neuen Westen lebt er selbst. Kurfürstendamm und „Zentrum“, bei Erscheinen des *Fabian* als die urbanen Kernbereiche literarisch längst festgeschrieben⁴⁹, sind aus dieser sozialen Topologie herausgelöst und besetzen als Schauplätze den Raum fluktuierender, amorpher Öffentlichkeit, zusammen mit den vielen anderen Plätzen, Straßen und Kanälen, die Fabian allein oder in Begleitung von Labude oder Cornelia Battenberg frequentiert.

Die Räume des Romans lassen sich strukturell zudem allesamt zwischen den Polen 'öffentlich' und 'privat' ansiedeln.⁵⁰ Je privater der Ort ist, desto geringer wird die Zahl der hier agierenden Figuren, desto stärker ist der Raum nach außen hin abgeschottet. Fabians und Cornelia Battenbergs Zimmer, mehr noch das Bett, in dem Fabian allein oder mit Cornelia liegt, sind im Roman die signifikanten Orte des Privaten. Hier sind nicht mehr als zwei Personen zugleich anwesend. Am anderen Ende des Spektrums liegen die von Volker Klotz als „transitorisch“ bezeichneten Orte, „wo man sich niederlassen kann, ohne seßhaft zu sein, wo man unbeteiligt

48 Karl May: Winnetou. Zweiter Band. Reiseerzählung. Bamberg: Karl May-Verlag 1951. 2864 Tsd., 446.

49 Vgl. Erhard Schütz: Zwischen Alexanderplatz und Kurfürstendamm. Verändern, Verschwinden, Vergessen - Berlin-Topoi der Weimarer Republik. In: Der Deutschunterricht 44 (1992) H. 4, 53-68.

50 Vgl. zur „Polarisierung von Sozial- und Intimsphäre“ die bereits klassische Studie von Jürgen Habermas: Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Öffentlichkeit. Darmstadt, Neuwied¹¹1980, v.a. S. 184-193.

aufnehmen kann, was drumherum passiert“,⁵¹ eine nicht weiter beschriebene Öffentlichkeit und als deren Konkretisierung die entgrenzten Räume der Stadt, die Straßen und Plätze, die vom „Gewimmel der Menge“ geprägt sind (Fabian, 13).

Allerdings können diese - und das zumeist nachts - auch völlig leer sein und so den Figuren Gelegenheit geben, trotz der Offenheit des Raumes - nur die Sterne über ihnen und der Asphalt der Straßen unter ihnen - exklusive Gespräche zu führen.⁵² Getragen werden diese von einer erzählerischen Bewegung von Tableau zu Tableau, von Situation zu Situation. Ein Verharren, wie beim Gespräch der beiden Freunde an der Spree kurz vor der Schießerei zwischen dem Kommunisten und dem Nationalsozialisten, ist eine Ausnahme und zeigt dessen besondere Bedeutung an.

In dieses Spektrum von Öffentlichem und Privatem sind Solipsismus und Sozialität gleichermaßen und in gegenseitiger Bedingtheit eingeschrieben. Die materiale Umgrenzung von Räumen (Zimmer, Wohnung, Haus) ist gesellschaftliches Produkt, garantiert die individuelle Segregation ebenso wie sie die Isolation der Einzelnen ermöglicht wie besiegelt. Nicht anders die für die Öffentlichkeit und Menschenmassen vorbehaltenen Räume in beiden Modi, bevölkert oder geleert. Den Rahmen bildet in jedem Fall die Große Stadt Berlin, und nur innerhalb dieses gesellschaftlichen Raumes haben die topologischen Differenzen Funktion. Selbst also der privateste Raum ist in den gesellschaftlichen Konnex eingebunden und von ihm abhängig. Dies wird im Text nicht nur im Verhältnis Fabians zu seinen beiden Assistenzfiguren Labude und Cornelia Battenberg deutlich, sondern gerade auch bei den ihnen entgegengestellten Mustern.⁵³

Ergänzend zu diesen Raumordnungen, in denen die Sozialstruktur der Stadt, privates und öffentliches Handeln, umbaute und geöffnete Räume plaziert sind und die die Zahl der handelnden Figuren wesentlich mitbestimmen, fungieren die Handlungsräume von Beruf (System) und Freizeit (Lebenswelt), die quer zu den Polen Öffentlichkeit und Privatraum angeordnet sind.⁵⁴ Berufliche Räume wie Freizeiträume sind Kommunikationsräume, die in die Bewegungsräume (Straßen) eingebettet sind und über sie erreicht werden können. Sie sind stets bauliche Mischräume, zwar in Gebäuden angesiedelt, aber an die Öffentlichkeit in mehrfacher Hinsicht angeschlossen, durch die Zahl der hier agierenden Figuren und durch ihre

51 Klotz: Forcierte Prosa, 256.

52 Einige Gänge Fabians mit Labude und Cornelia Battenberg sind die signifikanten Exempel für die letztere Beobachtung, die Eingangspassage des Romans (S. 12-13) und auch Fabians Exkursion in den Wedding (S. 165-168) sind Exempel für die andere.

53 Der Handelsreisende „mit dem starken Frauenverbrauch“ (Fabian, 49), Labude und Kulp im Atelier (Fabian, 92), die Begutachtung des neuen Liebhabers Irene Molls durch den Gatten Moll (S. 19-24) sind einige dieser Gegenfigurationen und -szenen, in denen „privates“ Handeln und „öffentlicher“ Raum entgegen der Praxis Fabians miteinander verbunden werden. Läßt man die hier schnell einrastenden moralischen Urteile beiseite, bleibt als Muster allein die Neukombination von Verhalten und sozialem Ort, wiewohl damit durchaus Signale gesetzt werden, die den Zustand des gesellschaftlichen Raumes anzeigen sollen, in dem die Figuren agieren. Aber das ist etwas anderes als Moral.

54 Vgl. zur Terminologie Jürgen Habermas: Theorie des kommunikativen Handelns. 2 Bde. Frankfurt/M. 1981.

Außenwirkung, -anbindung und -abgrenzung. Und sie sind von teils privaten, teils öffentlichen Handlungen und Verhaltensweisen geprägt.

Die Professions-Orte, die Fabian frequentiert, sind vor allem Büros, auffallen- derweise keine Fabriken oder Werkstätten: die Redaktionsräume der drei Zeitungen, die er besucht, das Werbebüro der Zigarettenfabrik, in dem er arbeitet, das Büro des Geheimrates in der Universität, in dem der Selbstmord Labudes aufgeklärt wird, und mit Einschränkungen, da es sich hierbei um einen teils professionellen, teils freizeitlichen Raum handelt, das Atelier der Ruth Reiter.⁵⁵ Generell ist das Personal, das an diesen Orten agiert, relativ klein: in der ersten Redaktion (Fabian, 28ff) sind es neben Fabian die Redakteure Münzer (Politik) und Malmy (Handel), die Rederecht haben, Irrgang (Volontär) und Strom (Theater) sind wiederum diesen beiden zu- und untergeordnet. Erst mit dem Wechsel in die Weinstube (Fabian, 34) erweitert sich der Kreis. Ähnlich im Werbebüro der Zigarettenfabrik. Hier agieren neben Fabian nur noch sein Kollege Fischer und Direktor Breitkopf (Fabian, 41ff). So gesehen deutet auf die Mehrdeutigkeit des Ateliers Reiter bereits die relativ große Personen- zahl hin, die sich in ihm aufhalten oder es frequentieren, neben Ruth Reiter und ihrem Modell Selow immerhin noch die Zeichnerin Kulp, Cornelia Battenberg, Labude und Fabian, schließlich noch Wilhelmy, bevor die Gruppe in den Klub „Cousine“ abwandert (Fabian, 93). Doppeldeutig ist auch die Charakterisierung des Ateliers. Einerseits als professioneller Ort ausgewiesen (Bildhauerin und Modell), ist es zudem Privatraum (das Verhältnis von Künstlerin zu ihrem Modell). In seiner Nutzung als Bordell durch die Kulp, die von ihrer „Zeichnerin [...] nicht leben und nicht sterben kann“ (Fabian, 93), so daß sie zu einer anderen Profession greifen muß, ist dieser Doppelcharakter ein weiteres Mal und auf anderer Ebene fixiert.

Das Atelier bildet so den Übergang zu jenem anderen Bereich des zugleich Öffentlichen wie Privaten, zu dem Cafés, Bars, Kabarett, Klubs, Weinstuben, Kneipen und eben die Bordelle gehören - ein Branche insgesamt, die 'darniederliegt' (Fabian, 52) oder als 'überlebt' gilt (Fabian, 226). Diese tauchen in großer Zahl im *Fabian* auf und sind durch unterschiedliche Ausstattungen charakterisiert, die Zahl der hier agierenden Figuren differiert sehr, die Übergänge nach draußen, zur Straße, zur Öffentlichkeit, sind teils fließend, teils abrupt, zum Teil werden hier ausdrückliche Szenen aufgeführt (in den Kabarett), zum Teil ist das Kneipenleben selbst Szene.

Signifikant sind jedoch die Analogien und Differenzen von lebensweltlichen und systemischen Räumen: In beiden sind Dialoge plaziert, die persönlichen Charakter haben oder die unterschiedlichen Weltansichten thematisieren. Das Initiationsgespräch zwischen Cornelia Battenberg und Fabian kann deshalb im Atelier Reiter beginnen, im Klub „Cousine“ und auf dem Gang nach Hause weitergeführt werden, bis es im Zimmer Cornelias und in ihrem Bett endet, ohne daß es thematische Brüche geben und der Kontext des Gesprächs - ein Paar stimmt sich aufeinander ein - verlassen werden müßte. Während aber die gewerblichen Räume auf eine wie auch immer geartete Außenwirkung ausgerichtet sind und auf eine allerdings nie detaillierter

55 Inwieweit die Behörden, insbesondere das Arbeitsamt, das Fabian aufsucht, ebenfalls dazu zu zählen ist, wäre zu diskutieren.

dargestellte Öffentlichkeit verweisen - die Öffentlichkeit der Zeitungsleser und Rezipienten der Werbung (mit Einschränkung im Falle der Universität die Fachöffentlichkeit) -, ist die der Bars und Kabarett auf das anwesende Publikum beschränkt und deshalb wesentlich reduzierter. Die Größe dieser Öffentlichkeit verändert sich allein mit dem Betreten oder Verlassen der konkreten Räumlichkeit, ist also relativ genau fixierbar, während die Öffentlichkeit, die Zeitung, Werbung und Universität erreichen, nicht genau eingegrenzt und beschrieben werden kann, eher virtuell ist. Zudem ist hier „der Zusammenhang öffentlicher Kommunikation [...] in die wie immer gleichförmig geprägten Akte vereinzelter Rezeption“ zerfallen.⁵⁶ Dem entspricht, daß den lebensweltlichen Räumen, obwohl die Zahl der dort agierenden Figuren wesentlich größer ist, generell die privateren Handlungen zugeordnet werden als den Professions-Orten: persönliche Gespräche und Streits, der Austausch von Intimitäten oder Eifersuchtsdramen, im Extremfall der Bordelle sogar die Sexualität.

Innerhalb dieser Topologie läßt sich nun ein Wertigkeitsgefälle vermerken, das Rückschlüsse auf die gesamte Konstruktion des Romanes zuläßt. Bereits auf der Beschreibungsebene hat Kästner dem privaten Pol seiner Romanwelt wesentlich größere Aufmerksamkeit gewidmet als dem öffentlichen. Zwar beginnt und endet der Roman in öffentlichen Räumen, und Signum der Irritation Fabians ist sein Irrgang in den Berliner Norden. Das Zentrum des Romans jedoch, in dem so etwas wie eine gelungene soziale Beziehung steht, ist jener Moment größter Intimität, den Fabian und Cornelia Battenberg in Zimmer und Bett Cornelias erleben. Das andere Extrem, die Öffentlichkeit der Kunden, Leser und Bürger, auf die der Werbefachmann Fabian, der Politiker Labude, die Journalisten und Wissenschaftler zielen, bleibt jedoch auffallend unbeschrieben. Die urbane Öffentlichkeit tritt allein als fluktuierende, kaum strukturierte Masse auf, von der sich der einzelne Held deutlich abhebt. Er selbst nutzt die Straße, wenn möglich von Menschen geräumt, bestenfalls als Flanierraum. Wo die Bewegung beschleunigt wird, ist dies als Ausnahme gekennzeichnet und gegen die Räume gesetzt, in denen die Bewegung ruht. Die Mischräume, Büros wie Bars, sind durch die hier angesiedelten Szenen und Handlungen wenn nicht diskreditiert, so doch wenigstens als defizitär oder Exempel mißlungenen Lebens ausgezeichnet. Die Journalisten lügen, die sexuellen Beziehungen werden versachlicht, ihnen allen fehlt Wahrhaftigkeit, Sinn, Ziel.

Bett und Zimmer, die Orte der Intimität, sind hingegen die wenig geheimen Zentren des Romans, von denen aus die gesamte Topographie des Romanes her entworfen wird. Die Grenze des Beschreibbaren ist dann erreicht, wenn sich der Einzelne - also Fabian - in der Menge verlieren würde. Büros, Kneipen, Bars, Kabarett: an ihren Ausgängen hören Kästners Beschreibungen auf. Das Leben findet immer diesseits statt, von Mauern begrenzt und mit begrenzter Teilnehmerzahl, in einem geschützten Raum. Da mag dann außerhalb dessen vorgehen was will, für den Roman reicht schon das, was diesseits geschieht.

56 Habermas: Strukturwandel, 194.

3. Paarungen

„*This world would be nothing without a woman or a girl*“.

Van Morrison in Vertretung von James Brown

Fabian und Irene Moll, Fabian und die „Dicke“, Labude und die „Dünne“, Labude und Leda, Labude und Kulp, Fabian und Cornelia, Ruth Reiter und Selow, Wilhelmy und Kulp, Selow und Labude, Fabian und die Reiterin, das Rührstück auf dem Theater, das die beiden sehen, Fabian und die Eva, Fabian und die Prostituierte: in weiten Teilen wird die Handlung des *Fabian* über das Zusammenfügen und Trennen von Paaren geführt. Immer wieder gesellen sich zu den Männern Frauen, immer wieder werden den Einzelgängern Paare gegenübergestellt und werden Paare miteinander verglichen, gegeneinander verrechnet. Zwar ist deren Präsenz sichtlich unterschiedlich, aber einige haben Leitbildcharakter und kehren immer wieder. Einige Exempel.

Das zentrale Paar ist zweifelsohne das aus Jakob Fabian und Cornelia Battenberg zusammengefügte, und sein Zerbrechen ist, die Exemplarität der Kästnerschen Modellwelt unterstellt, signifikant, denn das mißlingende Paar zeigt an, in welchem Zustand Gesellschaft ist, und da wir vom Ende wissen und schon zuvor immer wieder zerbrechende, mißlungene, nie aber dauerhaft funktionierende und zugleich positiv konnotierte Paare gezeigt werden, kann es um keine Ebene sozialer Gruppierung gut bestellt sein. Eine solche Diagnose ist von den soziokulturellen Veränderungen der Gesellschaft, der Industrialisierung, der Verstädterung, allen Veränderungen der Lebenswelt von der agrarischen zur modernen Welt nicht zu trennen, und hier insbesondere nicht von den Veränderungen der Geschlechterverhältnisse und -rollen. Allerdings sind die Beschreibungs- und Gestaltungsmöglichkeiten der Literatur weit gefächert. Selbst bei Konzepten, die häufig in die Nähe Kästners gestellt werden, lassen sich schnell die Differenzen zu ihm ausmachen. So auch bei Hans Fallada.⁵⁷ Ist bei ihm - vor allem in *Kleiner Mann - was nun?*⁵⁸ - das Paar Rückzugsraum und Gegenwelt, in der allein noch Kommunikation und Gemeinschaft gelingen, ist die Entkonventionalisierung und Individualisierung von Gesellschaft bei Kästner bis zu den einzelnen Personen vorgedrungen, unter weitgehender Nivellierung jeder geschlechtlichen Differenz. Wenn im *Fabian* also kein dauerhaftes Paar mehr zustande kommt, ist das kein Produkt individueller Mängel - Fabians Melancholie oder Frauenhaß oder Cornelias Karrierismus -, sondern Effekt der gesellschaftlichen Zustände, die auf die Verhaltensweisen wie -konventionen einwirken. In dieser Welt ist jeder und jede auf sich selbst gestellt. Beziehungen dienen dem Überleben und dem Fortkommen, sind zu Zweckgemeinschaften herunterge-

57 Vgl. Schütz: Romane der Weimarer Republik, 172-183. Fallada hat, wie bekannt, Kästners *Fabian* sogar rezensiert. Hans Fallada: Auskunft über den Mann Kästner. In: Die Literatur 34 (1931/32), 367-371

58 Hans Fallada: *Kleiner Mann - was nun?* Roman. Berlin: Rowohlt 1932.

wirtschaftet, die anderen Personen sind stets dem untergeordnet. Und es gibt keinen Weg zurück.

Das Demonstrationspaar Jakob Fabian und Cornelia Battenberg zeigt dies von allem Anfang an. Zwar ist der Ort ihres ersten Zusammentreffens eigentlich einem über „Liebe“ definierten Verhältnis, so denn darunter kein sachliches verstanden wird, kaum eben zuträglich. Beide nehmen aber umgehend die Gelegenheit wahr, sich von ihrer Umgebung abzugrenzen: Cornelia stellt sich Fabian als das einzige weibliche Wesen in diesem, wie Fabian sagt, „Saustall“ vor, betont, das erste und letzte Mal dort zu sein, während Fabian, der findet, sie passe nicht ins Milieu, gesteht, daß es ihn betrübe, wenn er sehen müsse, „daß eine Frau unter ihrem Niveau“ lebe (Fabian S. 88f).⁵⁹

Sind die Verhältnisse auf diese Weise erst einmal klargestellt, kann die Annäherung der beiden beginnen. Und dies geschieht sinnvoller Weise mit einem Gespräch über tradierte Geschlechterrollen und -konventionen, sind sie es doch, die offensichtlich in dieser Welt nicht mehr taugen und stimmen. Fabian selbst formuliert an dieser Stelle - nicht von ungefähr in der Nachfolge eines Gesprächs, das er zuvor mit Labude geführt hat (Fabian, 75) - jene Position, die der Figur und ihrem Autor manche Schelte eingetragen hat: „Wir jungen Männer haben Sorgen. [...] Die Familie liegt im Sterben. Zwei Möglichkeiten gibt es ja doch nur für uns, Verantwortung zu zeigen. Entweder der Mann verantwortet die Zukunft einer Frau, und wenn er in der nächsten Woche die Stellung verliert, wird er einsehen, daß er verantwortungslos handelte. Oder er wagt es aus Verantwortungsgefühl nicht, einem zweiten Menschen die Zukunft zu versauen, und wenn die Frau darüber ins Unglück gerät, wird er sehen, daß auch diese Entscheidung verantwortungslos war. Das ist eine Antinomie, die es früher nicht gab.“ (Fabian, 90) Und das ist außerdem, ohne Zweifel, keine zukunftsweisende und eine in ihrer Prämisse anachronistische Position, wenn auch eine zutreffende Beschreibung der Männer als „gehandelte Objekte“, das Zitat ist bereits aus unserem Heldenkapitel bekannt.⁶⁰ Fabian „merkt“ hier freilich nicht - und verläßt schon damit den sicheren Stand des Melancholikers -, was die Erzählung längst schon demonstriert und in vielfältigen Formen vorgeführt hat, als Varianten, Antipoden, in Verdrehung und Überdrehung. Die alten Geschlechterrollen funktionieren nicht mehr. Der Mann ist nicht mehr der Ernährer der Familie, die Frau nicht mehr Hausfrau und Mutter, mit allen Konsequenzen. Die bekannten und erlernten Verhältnisse und Haltungen sind in Auflösung begriffen, da sie nicht mehr funktionieren. Die Individuen können sich in völlig ungewohntem Terrain, dessen Ausstattung aus Trümmern der alten Welt und aus einem neuen, noch ungewohnten Inventar besteht, nur noch mit Bruchstücken vertrauter Haltungen zurechtfinden. „Wir leben provisorisch, die Krise nimmt kein Ende.“ (Fabian, 62)

59 Bemerkenswert zudem, daß Fabian seine Distanz zum Atelier Reiter nur über sein Interesse an Cornelia auszudrücken braucht und nicht im falschen Milieu, der einzige Mann und dergl. mehr ist, also unter geringerem Legitimationsdruck steht als Cornelia.

60 Klotz: *Forcierte Prosa*, 258.

Anstelle der nicht einmal guten alten Welt ist nämlich nicht schlicht eine neue getreten, sondern eine schlechte, die die Nachteile der alten nur noch vermehrt hat. Die Abhängigkeit der Frauen von den Männern ist durch den Tausch Ware gegen Geld ersetzt, freilich unter Beibehaltung des alten Bindemittels „Liebe“. „Ihr wollt den Warencharakter der Liebe“, antwortet Cornelia Battenberg Fabian auf seine Beschreibung der Antinomie männlicher Existenz und fügt hinzu: „aber die Ware soll verliebt sein.“ (Fabian, 91)⁶¹ Aus dem Warencharakter aber folgt ohne weiteres die (neue) Flüchtigkeit der Beziehungen, während das tradierte Gewalt- und Mündigkeitsgefälle seine Fortsetzung im Verhältnis von Anbieter und Kunde findet. Verlierer solcher „arithmetischer“ Gleichungen (Fabian, 144) sind beide Geschlechter, so ihre Vertreter nicht zu den ‘Inflationsgewinnern’ gehören.⁶² Festgehalten und das Ende dessen präfigurierend, was im selben Moment zwischen Cornelia und Fabian beginnt, ist das im Bild des streitenden Paares, das beide vom Fenster des Atelier Reiter aus im Haus gegenüber beobachten: die Frau legt schließlich „den Kopf auf den Tisch, ganz langsam und ganz ruhig, als warte sie auf ein niederfallendes Beil.“ (Fabian, 90)⁶³

Die folgende Geschichte verläuft wie die Demonstration solcher Sätze und Bilder: Kaum sind Cornelia und Fabian ein Paar, wird Fabian entlassen, Cornelia verläßt ihn, um sich selbst zu versorgen, mit Erfolg, denn sie wird in der Presse als „neuer Modetyp, die intelligente deutsche Frau“, (Fabian, 211) annonciert, wengleich aus ihr eine „unglückliche Frau [wird], der es gut geht“ (Fabian, 177). Fabian indes, der neue Mann, geht zugrunde. Auch weil er kein adäquates Instrumentarium hat. Unter der Prämisse der Individualisierung taugen weder die Beliebigkeit und die „gemischten Gefühle“ noch die alte Rollenverteilung, präfiguriert im Paar Labude-Leda. Allein eine sachliche Beziehung erweist sich als erfolgreich, wengleich mit Unglück bezahlt, wie im Falle Cornelia-Makart.

Dem fügen sich die anderen Paare als Varianten oder Gegenbilder ein. Das einfachste Modell ist die „moralische Gleichung“, der Austausch guter Taten mit der Mutter: Sie steckt ihm 20 Mark zu und er ihr (Fabian, 144). Da dies die Präfiguration aller späteren Beziehungen ist, ist sie zugleich einfach, stabil wie anachronistisch, Teil einer nicht ein- und rückholbaren Vergangenheit. Die Szenen der Vertrautheit mit der Mutter (Fabian, 132) sind, wenn man in ihnen nicht die zu Beginn dieser Studie benannte Fehlorientierung (des Autors natürlich) bestätigt sehen will, Demonstrationen, daß das, was in der wirklichen Welt der Erwachsenen mit Cornelia nicht möglich ist, schon einmal realisiert war, allerdings nur als Mutter-Kind-

61 Ein Motiv, das sich durch den ganzen Roman zieht. Als Cornelia Fabian verlassen hat und sie sich, nach ihrer ersten Nacht mit Makart und seiner Nacht mit der Reiterin (auch das eine Homologie) treffen, sagt er: „Hier wird getauscht. Wer haben will, muß hingeben, was ist.“ (Fabian, 177) Noch in der Bordellepisode am Schluß ist dieser Anfangsdialog präsent (Fabian, 228f.).

62 Allerdings werden die Frauen als die Partei mit der schwächeren Ausgangsposition zuerst als Opfer bezeichnet.

63 Selbst in diesem Bild sind die Geschlechterrollen wenigstens zum Teil weitergeschrieben: Die sitzende Frau, die im Raum bleibt, der gestikulierende, stehende Mann, der das Zimmer verläßt.

Beziehung. Aus dem einfachen Grund, daß Mutter und Sohn nicht ums Überleben konkurrieren müssen.

Ähnlich signifikant, wengleich an völlig anderer Stelle des Konzeptes angesiedelt und bereits wesentlich komplexer ist das Verhältnis zu Irene Moll, ein realitätstüchtiges, wenn auch falsches Modell. Sie ist die neben Cornelia am stärksten präsente Frau des Romans, immer wiederkehrend, den Rhythmus des Romans skandierend. Das Paar Irene Moll-Fabian kommt allerdings nicht zustande, obwohl sein Geschmack und ihre Neigung dem entsprechen.

„Mein Geschmack neigt zu Blond“, gibt Fabian zu Beginn seiner Beobachtungstour Auskunft, „meine Erfahrung spricht dagegen. Meine Vorliebe gehört großen Frauen. Aber das Bedürfnis ist nicht gegenseitig.“ (Fabian, 14) Wenig später steht „eine große, programmgemäß gewachsene Dame vor ihm [...] [,] größer als er und blond dazu“ (Fabian, 16), Irene Moll. Aus dem „programmgemäßen“ Verhältnis wird allerdings nichts, trotz aller Angebote, die Irene Moll Fabian macht. Weder will er ihr Geliebter werden, noch die Verwaltung ihres Bordells übernehmen oder mit ihr auf Reisen gehen. Die Gründe dafür sind in den Figurationen und ihren Ausstattungen zu finden: Die Karriere Irene Molls von der Gattin eines Notars (also mit gesichertem materiellem Status) über ihren Erfolg als Betreiberin eines Männerbordells bis hin zu ihrer wohlausgestatteten Flucht aus Berlin, nachdem das Bordell aufgefliegen ist, läßt sie als weibliches Pendant zu Makart erkennbar werden. Die Korrespondenz wird spätestens dadurch deutlich, daß ihr Verhältnis zu Fabian von ähnlichem Charakter wie das Makarts zu Cornelias ist, dominant, hierarchisch, die Bedingungen diktierend. Mit ihr wäre jenes nur in Andeutungen erkennbare Modell, das das Paar Cornelia-Fabian darstellt und das auf solch pathetische Begriffe wie Sinn, Verantwortung und - durch die abgelehnten Exempel erkennbar - Gleichrangigkeit rekurriert, nicht zu realisieren. Freilich: auch Cornelia und Fabian sind wie die zwei Königskinder, die nie zusammenfinden. Grund nicht nur für linke Melancholie, wenn das eine nicht geht, das andere aber nicht soll.

4. Der melancholische Held

„der Held, die höchste Willenserscheinung“
Friedrich Nietzsche⁶⁴

Der Melancholiker als Held ist ein merkwürdiges Phänomen, schreibt ihm doch ein anerkanntes Nachschlagewerk unter anderem als kennzeichnende Symptome Störung der Affektivität, traurige Verstimmung, Antriebsarmut, Interesseverlust, Libidoverlust, Schuldgedanken und ein Gefühl der Wertlosigkeit zu. Besonders hinge-

64 Friedrich Nietzsche: Die Geburt der Tragödie. In: Friedrich Nietzsche: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe. Bd. 1. München, Berlin, New York 1988, 9-156, hier 108.

wiesen wird auf die Suizidgefährdung des Betroffenen.⁶⁵ Ein Held in einer solchen Verfassung ist kein Mann der Tat und taugt nur in seltenen Fällen für eine literarische Handlung. Es sei denn, er zöge sich auf eine Beobachterposition zurück. Dort hin wird Fabian auch gleich zu Beginn des Romans in einem fulminanten Auftakt verwiesen. Die Lektüre des täglichen Pensums in der Zeitung, das auf den Kopf gestellte Gespräch mit dem Kellner, den Fabian um einen Rat fragt, die S-Bahnfahrt von Jannowitzbrücke bis Zoo und schließlich jene Vision, er, Fabian, sehe sich selbst von einem Flugzeug aus als kleinen Mann über die Joachimsthaler Straße gehen, münden umstandslos, in der Geschwindigkeit, mit der sich der Held durch die Stadt bewegt, in einer für den Verlauf des Roman entscheidenden Passage: „Er überquerte den Kurfürstendamm. An einem der Giebel rollte eine Leuchtfigur, ein Türkenjunge war es, mit den elektrischen Augäpfeln. Da stieß jemand heftig gegen Fabians Stiefelabsatz. Er drehte sich mißbilligend um. Es war die Straßenbahn gewesen. Der Schaffner fluchte. / 'Passense auf!' schrie ein Polizist. / Fabian zog den Hut und sagte: 'Werde mir Mühe geben.'“, (Fabian, 13) Den Rest des Romans gibt er sie sich, wenngleich er als Held damit nicht glücklich wird. Denn ihm fehlt schlicht ein sozialer Ort oder anders gewendet ein Lebenssinn.

Kästner hat dies immer wieder in den *Fabian* hineingeschrieben, in verschiedenen Szenen sogar verdoppelt. Das Lokal „Haupts Säle“ lieben die Freunde Fabian und Labude, „weil sie nicht hierhergehörten“ (Fabian, 52), und wenn nicht dieser Ort, welcher sonst wäre besser geeignet für eine Sentenz wie diese aus dem Mund Fabians: „Ich kann vieles und will nichts. Wozu soll ich vorwärtskommen? Wofür und wogegen? Nehmen wir wirklich einmal an, ich sei der Träger einer Funktion. Wo ist das System, in dem ich funktionieren kann? Es ist nicht da, und nichts hat Sinn.“ (Fabian, 53) In diesen Schauplatz ist die Auflösung der sozialen Grenzen - die Standespersonen am Ort des unstandesgemäßen Vergnügens: keine Figur wirkt so deplaziert wie Professor Immanuel Rath als Zuhörer in der Fremdenloge des *Blauen Engel* -, hinübergeführt in die Auflösung des Sozialen insgesamt.

Die subjektive Ortlosigkeit des Helden, nichts weniger als die klassische Position des europäischen Nihilismus', aufgrund derer er keine der gesellschaftlichen Konventionen und Prämissen mehr gelten läßt, ermöglicht ihm zugleich eine radikale Klarsicht auf die Verhältnisse. Da er in der Welt nichts will und keine Partei ist, verstellt ihm keines seiner Ziele und keine seiner Absichten den Blick auf sie. Held und Welt entsprechen freilich einander, der Zustand der Welt ist nämlich nicht weniger erbärmlich als der des Helden. Sie macht „Große Pause“ und geht zugrunde. „Und er mußte, noch dazu freiwillig, hinterm Zaun stehen, zusehen und ratenweise verzweifeln.“ (Fabian, 46)⁶⁶

Rudolf Arnheim hat diese Haltung des Helden bereits in seiner Rezension des *Fabian* im selben Jahr 1931 beschrieben, in dem auch Benjamins Generalverriß

65 Es handelt sich hierbei um: Pschyrembel. Klinisches Wörterbuch mit klinischen Syndromen und Nomina Anatomica. Berlin, New York 253 1986, 335. Das Stichwort „Melancholie“ wird als Synonym für den Haupteintrag „Depression“ behandelt. Man verzeihe mir die unzulässige Abschweifung.

66 Dabei ist er, wie er selbst zu Labude sagt, „nicht unglücklicher als unsere Zeit“ (Fabian, 60 f.).

erschienen ist. Der „Held [sei] zu klarsichtig oder - wie man will - zu temperamentlos“, um in den Lauf der Geschehnisse einzugreifen, konstatiert er und weist damit auf einen Konstruktionsmangel des Romans hin: Er habe keine Handlung, die Episoden stünden in „systematischer, nicht in historischer Beziehung zueinander“, was auffallend in keinem Gegensatz zu Fabians Charakterisierung als „Fachmann für Planlosigkeit“ steht (Fabian, 115). Diese Welt ist mithin so konstruiert, als müsse sie Fabian vorgeführt werden. Er „spielt nicht mit, er steht hinter der Kamera.“⁶⁷ Und die nimmt auf, was man ihr vor das Objektiv hält (von Bühnenbild, Licht, Maske, Schnitt und Montage sei hier einmal abgesehen). Volker Klotz hat diese Formel Arnheims Jahrzehnte später wieder aufgenommen und als neusachliche, der Reportage verpflichtete Haltung zu kennzeichnen gesucht. „Dieser Held ist keiner, nicht einmal ein negativer, er ist eine Sonde.“⁶⁸ Allerdings hat er die Position Fabians, ihre perspektivische Konkretisierung, obgleich er sie als Verengung wahrgenommen hat, genauer bestimmt. Nur für jenen bereits erwähnten kurzen, wiederum imaginierten Moment am Anfang des Textes nämlich verläßt Fabian seine zugleich reflexive wie neutrale Haltung, sich selbst, um in jenem kleinen, unbedeutenden Fußgänger auf der Joachimsthaler Straße den Fokus des Romans zu fixieren: „Wie klein der Mann war. Und mit dem war er identisch.“ (Fabian, 13) Die Position des bedeutenden Helden ist auf die des zugleich austauschbaren wie exemplarischen abgesenkt. Dieser Beobachter ist zudem nicht nur kein handelnder Held, sondern mehr noch, er „schlägt [...] sich und seinesgleichen auf die Seite der gehandelten Objekte. Und bezeichnet damit genau den Platz, den die Gesellschaft ihm zuweist.“⁶⁹

Hieraus lassen sich, so auch Klotz, Stärken und Schwächen ableiten: Genauigkeit und Detailliertheit des Blicks, letztlich aber auch Hilflosigkeit und Handlungsarmut, denn obwohl und gerade weil Fabian Einblick in die Funktionsweisen der Welt hat - und hier sei Klotz widersprochen -, kann er sich zu einem Handeln in ihr nicht entschließen. Er nimmt nicht Partei, denn dies widerspräche seiner als melancholisch ausgezeichneten Haltung, die Bedingung seiner Erkenntnisfähigkeit ist.

Dennoch wird er Partei. Und daran „schuld“ ist, „wie immer“, würde die einschlägige Literatur sagen, eine Frau.

Denn in dem Moment, in dem Fabian Cornelia Battenberg kennenlernt, muß er seine Position aufgeben: Der Melancholiker bemüht sich - endlich und verhängnisvoll - um ein „seriöses Verhältnis“ zur Welt (Fabian, 109).

Alles, was bis dahin gegolten hat, Fabians Distanz und Nicht-Involvierung, die Sinnlosigkeit seines Lebens, die Unmöglichkeit jeden Handelns, sein spielerisches, unernstes Verhältnis zur Welt stimmt in jenem Moment nicht mehr, in dem er „ihr [also Cornelia] zu Gefallen“ (Fabian, 144) „wir“ sagt. Die melancholische Haltung wird als Schutzfunktion decouviert (was bis dahin nicht zu enthüllen war). Als Fabian zu Cornelia sagt: „Ich bin ein Melancholiker, mir kann nichts passieren.“ (Fabian, 100), ist das schon nicht mehr wahr. Ihm kann seitdem eine ganze Menge

67 Rudolf Arnheim: Moralische Prosa. In: Die Weltbühne 27 (1931) Bd. 2, 787-790, hier 789.

68 Klotz: Forcierte Prosa, 255.

69 Klotz: Forcierte Prosa, 258.

passieren: Zum Beispiel, daß er Cornelia wieder verliert, und zum Beispiel auch, daß er jenen Tatendrang aufbringt, „so lange mit dem Kopf gegen die Wand zu rennen, bis der Kopf nachgibt“ (Fabian, 100). Wenn denn schon richtiges Handeln, das nun von Bedeutung wird, nicht mehr möglich ist. Der unverletzliche Beobachter wird verwundbar. Die Fährnisse seiner Existenz, die er bislang gleichmütig hat hinnehmen können, werden auf einmal existenzbedrohend, weil das, was er tut, auf einmal Sinn hat. „Sinn“ aber ist für Fabian ein Synonym für die Gemeinschaft mit Cornelia, vielleicht eine „Symbiosephantasie“⁷⁰, wie Erhard Schütz gemeint hat (worunter wir gewöhnlich nichts gutes verstehen), vielleicht aber auch nur eine basale soziale Idee. Sich selbst gegenüber realisiert Fabian das Naheliegende erst nach der Trennung von Cornelia, und das sei hier etwas ausführlicher wiedergegeben: „Sie wußte nicht, wie sehr er sich danach sehnte, Dienst zu tun und Verantwortung zu tragen. Wo aber waren die Menschen, denen er gern gedient hätte? Wo war Cornelia? Unter einem dicken alten Mann lag sie und ließ sich zur Hure machen, damit der liebe Fabian Lust und Zeit zum Nichtstun hatte. Sie schenkte ihm großmütig jene Freiheit wieder, von der sie ihn befreit hatte. Der Zufall hatte ihm einen Menschen in die Arme geführt, für den er endlich handeln durfte, und dieser Mensch stieß ihn in die ungewollte, verfluchte Freiheit zurück. Beiden war geholfen gewesen, und nun war beiden nicht mehr zu helfen. In dem Augenblick, in dem die Arbeit Sinn erhielt, weil er Cornelia fand, verlor er die Arbeit. Und weil er die Arbeit verlor, verlor er Cornelia.“ (Fabian, 164)

Aus Sinn speist sich schließlich das, was Fabian bis dahin völlig fremd ist: richtiges Handeln. „Handle du richtig!“ ist die dazu passende Sentenz (Fabian, 163). Handeln des Helden und Handlung des Buches: Denn dieses „Buch hat keine Handlung“, zitiert Rudolf Arnheim Erich Kästner.⁷¹ Was aber geschieht, erhält durch die Haltung des Helden seine Bedeutung, und wie die Eröffnung des Romans Fabian auf die Beobachterposition fixiert, so faßt die Sentenz vom richtigen Handeln die Haltung, die er im zweiten Teil zu fassen versucht.

Freilich bedarf es zur vollen Entwicklung dieser Position der zweiten Assistenzfigur des Helden, Stephan Labude, der zugleich, solange er auftritt, die konzeptionelle männliche Gegenposition besetzt, dessen nämlich, der involviert ist. Labude ist es, der Fabian „ein Lebensziel einpflanzen“ möchte (Fabian, 54), der politisch und wissenschaftlich handelt, der im Unterschied zum beobachtenden der handelnde Intellektuelle ist, wenngleich er nicht weniger als Fabian von seinen Mißerfolgen - die Trennung von Leda, das vorgebliche Scheitern seiner Habilitation - getroffen wird. Labude besetzt, bleiben wir in dem Begriffsspektrum von öffentlich und privat, den öffentlichen Teil individuellen Handelns neben Cornelia Battenberg, die im privaten agiert. Mit beiden Assistenten bewegt sich Fabian zwar in allen Typen der oben beschriebenen Räumen, die Differenz zwischen ihnen ist jedoch, nicht zuletzt ausgedrückt im Geschlecht, vor allem konzeptioneller Art.

70 Schütz: Romane der Weimarer Republik, 178.

71 Arnheim: Moralische Prosa, 789.

Labudes Selbstmord und die Entdeckung der Intrige des „Subalternbeamten des Mittelhochdeutschen“ Weckherlin (Fabian, 207)⁷² sind nach der Trennung von Cornelia der letzte Anstoß zu handeln, freilich allein so, als ob sich Fabian Adornos späteres Diktum zu eigen gemacht hätte, daß es kein richtiges Handeln im falschen Leben geben könne.⁷³

In diesem Sinne sind die nach der Trennung von Cornelia bis zur Abreise aus Berlin hintereinander montierten Episoden zu verstehen: Die Invektiven gegen Cornelia, die kühle Distanz zur „Reiterin“, der Schlag ins Gesicht ihres Mannes (Fabian S. 181) kulminieren in jener Szene, in der Fabian Weckherlin vor den Geheimrat prügelt (Fabian, 204f), hier zum ersten Mal im eigentlichen Sinne tötlich werdend: „Besinnungslos, wie ein automatischer Hammer, schlug er zu, immer wieder.“ (Fabian, 205) Freilich ist diese Strafaktion ebenso kathartisch für den auf diese Weise zum Mann der Tat mutierten Intellektuellen wie sinnlos. Und Fabian ist reflektiert genug, dies zu erkennen und einen anderen Weg zu suchen. Denn daß er handeln muß, scheint ihm unausweichlich, und daß er ein Ziel finden muß, und wenn er es selbst erfinden müsse (Fabian, 223), ebenso.

Dafür wagt er sogar so etwas wie einen Neuanfang, der wie eine Regression in die Konvention erscheint: Die Rückkehr zu den Eltern und in die Geburtsstadt, der Besuch der alten Schule, die Begegnung mit alten Klassenkameraden, einer ehema-

72 Wenn Kästner mit dieser Namensgebung und der Aufgabe Weckherlins eins gelungen ist, dann eine heftige Diskreditierung der Altgermanistik und der Barockforschung gleichermaßen. Selbstverständlich ist dies mit aller Entschiedenheit zurückzuweisen! Im übrigen - um wieder ernsthaft zu werden - scheint mir die Position Walter Benjamins, wie sie oben in Anlehnung an Bernd Wittes Arbeit entwickelt worden ist, sich so von der Labudes zu unterscheiden, daß Labude kaum ein wie stark auch immer verfremdetes Porträt Benjamins sein kann, wie Werner Fuld vermutet hat. Wie oben gezeigt, befindet sich die Rezension zudem inhaltlich auf derselben Linie wie frühere (*Der Surrealismus*, 1929) und spätere Texte (*Der Autor*, 1934), so daß sich die von Fuld vermutete persönliche Gekränktheit inhaltlich nicht bemerkbar gemacht hat. Fuld muß schließlich, um den scharfen Ton der Rezension zu erklären, unterstellen, daß Benjamin von seinem in Arbeit befindlichen Porträt „wahrscheinlich“ gewußt hat. Vgl. Werner Fuld: Walter Benjamin. Zwischen den Stühlen. Eine Biographie. München 1979, 176-178. Die zeitlichen Überschneidungen sind zwar vorhanden, jedoch so gering, daß es meines Erachtens unwahrscheinlich ist, daß Benjamin mit dieser Rezension einer „Indiskretion“ (Fuld: Benjamin, 178) Kästners vorgreifen wollte. Benjamin schickte die Rezension, die im Februar-Heft 1931 der *Gesellschaft* erschienen ist, am 11.10.1930 an Bernard von Brentano, dem Berliner Korrespondenten der *Frankfurter Zeitung*, von der Ablehnung durch Friedrich T. Gubler wußte Benjamin dann Mitte November. Vgl. Walter Benjamin: Gesammelte Schriften III. Hrsg. von Hella Tiedemann-Bartels. Frankfurt/M. 1972, 644f. Kästner hat den Roman im Juli 1931 an die DVA geschickt. Begonnen hat er das Manuskript im Herbst 1930. Am 11. November begann er das Diktat des Romans und arbeitete zugleich am 5. Kapitel (Hauptsätze, Fabian, 52 ff). Labude ist zu diesem Zeitpunkt gerade aufgetreten. Benjamin hätte also einen Monat vor Beginn der Reinschrift und vor der Niederschrift der Kapitel, in denen die angeblichen Parallelen Labude-Benjamin nachzulesen sind, bereits Kenntnis davon haben müssen. Zur Datierung vgl. Erich Kästner: Mein liebes, gutes Mutchen, 129 und 149. Helmuth Kiesel: Erich Kästner. München 1981, 163 hat Fuld's These bereits zurückgewiesen, mit dem Hinweis auf den Jugendfreund Kästners Ralph Zucker.

73 Der Satz lautet korrekt: „Es gibt kein richtiges Leben im falschen.“, und steht als Schlußsatz des Stückes Nr. 18 der *Minima Moralia* unter dem Titel „Asyl für Obdachlose“, das sich mit dem Wohnen beschäftigt. Th. W. Adorno: *Minima Moralia*. Reflexionen aus dem beschädigten Leben. Frankfurt/M. 2019, 42.

ligen Geliebten: auf wenigen Seiten wird seine eigene Geschichte rekapituliert. Diese „Zeitreise“ wird soweit betrieben, bis ihm offensichtlich wird, daß ihm ein Neuanfang oder eine angepaßte Variante seiner Biographie nicht möglich ist. Die Rückkehr in die unreflektierte Konvention, die sich durch Anachronismen (die Schule, die Klassiker, auch die Jugendgeliebte Eva) oder Doppelleben (Wenzkat, Bordell) aufrecht erhalten läßt, ist versperrt. Fabian bleibt in all diesen Episoden von den Praktiken der anderen Figuren befremdet. Der Moralist kann sich nicht verkaufen, nicht „unterkriechen“ (Fabian, 234), vor allem nicht - in einer kaum wahrnehmbaren Wendung vom wirtschaftlichen zum politischen Werbefachmann - als Propagandist einer rechtsstehenden Provinzzeitung.

Eine Rückkehr in die melancholische Haltung ist ihm allerdings ebenfalls verwehrt. So wenig wie der materielle Nachlaß Labudes das Paar Cornelia-Fabian wieder zusammenbringen kann,⁷⁴ so wenig steht es ihm frei, wieder zum Beobachter zu werden, denn nun sucht er, wo auch immer, ein Ziel, nun muß er, wie auch immer, handeln.

An diesem Punkt angelangt hat Kästner seinen Helden in eine unangenehme Situation manövriert. Zwar hat dieser seine moralische Integrität wiedergewonnen, aber er hat keinen Handlungsraum dazu erhalten. Denn Moral, Ziel, Sinn, Handlung und das Verhältnis zu Cornelia sind untrennbar miteinander verwoben. Sie hat er verlieren müssen, weil die Gesellschaft diesen Konnex nicht zuläßt: Die Konvention des Lebens zu zweit ist mit den Geschlechterrollen gleich mit zerstört worden. Eine neue gibt es (noch?) nicht. Erst jetzt, von allem Schutz entkleidet, den Melancholie, Freundschaft, Liebe und Kindheit geboten haben mögen, ist Fabian zuende sozialisiert und individualisiert, d.h. allein oder im modernen Sinn erwachsen. Dies aber ist für ihn genau ein Lernschritt zu viel.

Der Roman faßt dies am Schluß des Romans zu jener Szene zusammen, von der man nicht weiß, was sie zeigen soll, einen blöden Zufall oder einen verdeckten Suizid. Fabian ertrinkt beim Versuch, einen Jungen zu retten, der von einer Brücke in den Fluß gefallen ist. Die Vorstellung, handeln zu können, ohne Sinn, ist damit bestraft: Fabian wird nie selbstverständlich, zweifelsfrei und ohne nachzudenken handeln. Die Unmöglichkeit, in die folgenlose Leichtsinnigkeit der kindlichen Existenz zurückzukehren, ist demonstriert: Was dem Kind erlaubt und möglich ist - leichtsinnig zu sein, abzustürzen und zu überleben -, ist für Fabian unmöglich. Und nicht zuletzt ist die Vorstellung, für jemanden sorgen zu wollen, für jemanden handeln zu wollen, der selber handeln kann, ad absurdum geführt: Fabian ist handlungsunfähig, war es im Falle Cornelias bereits und beweist es erneut: Das Kind kann schwimmen, Fabian nicht. Und deshalb ist er am Ende tot.

Nachruf auf Günther K. - Ingenieurs-Zauber und Entzauberung der Ingenieure in der Literatur der Neuen Sachlichkeit

Eckhard Gruber

I. Die Entzauberung des Ingenieurs

Mitte des Jahres 1931 erscheint in der Kölnischen Zeitung, als Produkt einer während der Weltwirtschaftskrise ins Land der Städte, dem Ruhrgebiet, unternommenen Reportagefahrt, eine kurze Skizze Joseph Roths mit dem Titel *EIN INGENIEUR MIT NAMEN K.*¹. Roth beschreibt darin - der abgekürzte Eigename läßt seinen Anspruch auf Allgemeingültigkeit der Aussagen erkennen - „Günther K. (...), seit zehn Jahren Ingenieur in einem der großen Eisenwerke (...), ledig, rotblond, groß, mit einem verhältnismäßig zu kleinen Kopf auf einem zu breiten Hals, (...)“[339]. Roths Schilderung der Physiognomie des Ingenieurs ist Programm. Denn hier schon deutet sich an, was Roth nachfolgend in seiner Studie des Ingenieur-Typus entwickeln wird: Die „Analyse“[342] einer Spezies subalternen Angestellter, mehr noch ihres, durch ihre problematische Stellung zwischen den Klassen, wie durch die Medien der Presse und des Kinos hervorgerufenen, „falschen Bewußtseins“. Verdinglichtes Objekt einer übermächtig anonymen Wirtschaftsmechanik wird Günther K. „hingenommen, nicht wie ein Mensch, (...), sondern wie ein Bestandteil des Werkes“, meint im Gegensatz hierzu jedoch zu „führen“ und „sachlich“ zu nehmen, wo seine „beschränkte, gemessene, ehrgeizige mittelmäßig bezahlte Leistung“[340] allenfalls noch toleriert wird. Schwankend „zwischen der Einsicht in seine Kleinheit und der trügerischen Freude über seine Größe“[341], verzichtet der Ingenieur darauf, „sich laute Rechenschaft über seine Mängel zu geben“. Seine folgenlos-larmoyante Selbsteinschätzung als „armer Teufel“ und sein „Versuch einer Auflehnung“ bleiben ohne weitere Konsequenz. Eingezwängt zwischen „Vorgesetzte (...), denen man ja keine Schwächen verraten darf“ und „Untergebene, die noch strenger sind als Vorgesetzte“[339], fühlt sich Günther K. „allen zusammen (...) verwandt“, hält sich gleichwohl jedoch gern im Beamtenkasino auf - „unter Beamten, Gleichgestellten, Kollegen, Standesgenossen, von denen er die meisten allerdings nicht leiden kann.“[341] „Politische Formeln, mißverständene Muster und billig erworbene Schablonen, Fremdenverkehrsromantik“ und „Reklamebilder der Filmschauspie-

74 Vgl. Fabian, 201.

1 Joseph Roth: Ein Ingenieur mit Namen K. In Ders.: Werke 3, Das journalistische Werk 1929-1939 (Kölnische Zeitung, 21.6.1931), hrsg. v. Klaus Westermann, Köln 1991, 339-342. Die Zitate aus diesem Feuilleton werden im Text durch die in eckige Klammern gesetzte Angabe der Seite nachgewiesen.